

DIE INVLOED VAN NIETZSCHE OP ENKELE ASPEKTE
VAN EUROPESE KUNS VOOR 1937

deur

H. J. JANSE VAN RENSBURG

Voorgelê ter vervulling van die vereistes vir die graad

MAGISTER ARTIUM

in die

Fakulteit Lettere en Wysbegeerte
UNIVERSITEIT VAN PRETORIA
Pretoria

STUDIELEIER: PROFESSOR M.G. SCHOONRAAD

OKTOBER 1988

Die R G N word bedank vir hul geldelike bystand.

OPSOMMING

DIE INVLOED VAN NIETZSCHE OP ENKELE ASPEKTE

VAN EUROPESE KUNS VOOR 1937

H.J. Janse van Rensburg

Universiteit van Pretoria

Magister Artium

Die kontroverse en radikale aard van Nietzsche se denke is voortdurend teenwoordig as 'n belangrike invloed in die ontwikkeling van die visuele kunste in die eerste helfte van hierdie eeu. Dit is egter 'n studieveld waarin steeds besondere groot leemtes bestaan, gedeeltelik as gevolg van die negatiewe beeld van die filosoof wat ontstaan het in die propaganda-prosesse van die tweede wêreldoorlog.

Hierdie studie bied 'n ondersoek van die ontwikkeling van Nietzsche se invloed op kuns. Eerstens word Nietzsche se kunsbeskouing ondersoek in die lig van die reaksie op sy werk in die visuele kunste. Hierna konsentreer die studie op die beskikbare getuies rondom die belangstelling in Nietzsche se denke, en die aard van sy invloed op die visuele kunste. Twee sentrale strominge word geïdentifiseer in die ontwikkelingsgang van sy invloed, naamlik die benaderings tot Nietzsche in Duitse en Franse kuns. Die belangstelling in Nietzsche in ander kunssentra word binne 'n verband hiermee gebring. Die studie bied 'n basis tot die uiteenlopende interpretasies van Nietzsche, en die ontplooiing van sy invloed op kuns, as 'n oriëntasiemodel tot verdere en meer spesifieke ondersoeke van hierdie invloed.

SUMMARY

THE INFLUENCE OF NIETZSCHE ON SOME ASPECTS OF EUROPEAN ART BEFORE 1937

H.J. Janse van Rensburg
University of Pretoria
Magister Artium

The controversial and radical nature of Nietzsche's thought is constantly present as an important influence on the visual arts in the first half of this century. It is a field of study in which a considerable need for research still persists, partly due to the negative image of the philosopher that evolved from the propaganda processes of the Second World War.

This study offers an examination of the development of Nietzsche's influence in art. Firstly, Nietzsche's views on art are examined in view of the response to his work in the visual arts. Subsequently, the study concentrates on the available evidence of the interest in his thought, and the nature of his influence on the visual arts. Two dominant currents in the development of his influence are identified, namely the approaches to Nietzsche in German art, and French art. The interest in Nietzsche in other centres is related to these central developments. The study offers a basis for the variety of interpretations of Nietzsche, and the advance of his influence on art, as an orientation towards further and more specific examinations of this influence.

INHOUDSOPGAWE

	Bladsy
INLEIDING EN DOELSTELLING	1
1. NIETZSCHE SE KUNSBESKOUING	9
1.1 Interpretasies van Nietzsche, 'n bronnestudie	9
1.2 Die Dionisus- en Apollo relasie	22
1.3 Kuns as tragedie	36
1.4 Styl en metafoor	45
2. DUITSE KUNS VOOR 1914	53
2.1 Agtergrond: Kulturele konteks van die Duitse Nietzsche-kultus	53
2.2 Die vroeë idealistiese interpretasie van Nietzsche	70
2.3 Edvard Munch en die Skandinawiese Nietzsche-kultus	80
2.4 Die Nietzsche-beeld in die Brücke	86
2.5 Die Nietzsche-beeld in die Blaue Reiter	92
2.6 Weimar en die Nietzsche-beeld voor die eerste wêreldoorlog	100
3. FRANSE KUNS VOOR 1914	108
3.1 Agtergrond: Die Franse ontvangs van Nietzsche	108
3.2 Nietzsche in Franse kuns: Fauvisme en Kubisme	118
4. ITALIAANSE KUNS VOOR 1914	137
4.1 Agtergrond: Nietzsche en Italiaanse Fascisme	137
4.2 Nietzsche in Italiaanse kuns: Futurisme en De Chirico	147
5. DADAKUNS 1914–1922	171
5.1 Agtergrond: Die betekenis van nihilisme	171
5.2 Dadakuns en Nietzsche	184
6. DUITSE KUNS 1918–1933	197
6.1 Agtergrond: Ontwikkeling van die Fascistiese beeld van Nietzsche	197
6.2 Bauhaus en Neue Sachlichkeit	207

	Bladsy
7. FRANSE KUNS 1921–1929	227
7.1 Agtergrond: André Breton en Surrealisme	227
7.2 Die Rue Blomet-groep en Surrealisme	236
8. FRANSE KUNS 1930–1937	257
8.1 Agtergrond: Bataille se Nietzsche-beeld in stryd met Fascisme	257
8.2 Religieuse aspekte in die Nietzsche-beskouings van Masson en Picasso	272
8.3 Nietzsche se Dionisus en die Surrealistiese labirint	289
8.4 Die Nietzsche-beeld van Salvador Dali	309
8.5 Die oorgang na 'n latere Nietzsche-beeld	317
9. NAWOORD	323
10. BYLAE VAN PUBLIKASIES	332
Bylaag 1: "Kandinsky's exposure to the Nietzsche cult 1896–1914"	332
Bylaag 2: "Picabia and Nietzsche"	346
Bylaag 3: "Rudolf Steiner's role in the Nietzsche cult, and the influences on Kandinsky"	364
GESELEKTEERDE BRONNELYS	377
LYS VAN AFBEELDINGS	393

VOORWOORD

As gevolg van die arbitrêre aard van die vertaling van terme soos 'Superman' of 'rapture', word 'n huidige gebruik in die Nietzsche-literatuur gevolg, om die Duitse terme 'Übermensch' en 'Rausch' te behou.

Die beklemtonings in aanhalings behoort deurgans aan die outeurs wie aangehaal word.

Aanhalings uit primêre bronne word onderskei deur 'n intanding. Aanhalings uit sekondêre kommentare word in die hoofteks geabsorbeer.

Terugverwysings na reeds aangehaalde bronne (Op. cit.) word tot die verwysings van die bepaalde hoofstuk beperk om die opsporing daarvan te vergemaklik.

Om die lengte van die bronnelys te beperk, word die volledige besonderhede van meer toevallige bronne in die verwysings aangegee.

Titels van publikasies waarna verwys word, sal so vêr moontlik in die oorspronklike taal behou word, behalwe waar Engelse vertalings deurlopend gebruik is, en in die bronnelys opgeneem is.

Nietzsche se *Die Fröhliche Wissenschaft* is in Engelse vertalings gepubliseer as *The Gay Science*, maar ook as *The Joyful Wisdom*. Besonderhede word in die verwysings en in die bronnelys aangedui.

Waar beskikbaar word titels van skilderye in die oorspronklike taal behou, of word na Afrikaans vertaal in die geval van byvoorbeeld Italiaanse titels.

Enkele werke sonder titels wat aanvanklik as illustrasies in publikasies verskyn het, word aangedui volgens die opskrifte in die betrokke publikasies. Volledige besonderhede van sulke publikasies verskyn in dié lys van afbeeldings.

Titels van publikasies wat in die teks in kursief gedruk is, verskyn as gevolg van tegniese redes met 'n onderlyning in die verwysings.

"De geschiedenis met haar intensiteiten en haar flauwten,
met haar geheime razernijen, haar perioden van koortsachtige
opwinding is het lichaam van het worden."

M Foucault: "Nietzsche, de genealogie, de geschiedschrijving"

INLEIDING EN DOELSTELLING

"One cannot be considered present merely because one's works are still read and historically assimilated. The number of a man's adherents and imitators proves nothing for his works or its fruitfulness. What is the test? The works of a man who has passed on grows and changes; he is still finishing it from beyond. It has long since moved from the point where we once found it, when we were young and Nietzsche was alive. His work is fearful; it has grown menacing, instead of carrying us away as it did long ago."

Heinrich Mann, 1939¹

In 1872 publiseer Friedrich Nietzsche (1844–1900) sy eerste boek, *The Birth of Tragedy*, die naaste wat Nietzsche in sy oeuvre kom aan die formulering van 'n besondere kunsbeskouing, maar in die werk kondig hy ook reeds kuns aan as die basis van sy denke, kuns as 'n vertrekpunt tot sy filosofie. In 1886 publiseer Nietzsche die vierde afdeling van sy sesde boek, *Thus spoke Zarathustra* wat die bekendste en populêrste van al sy werke sou word. In 1886 kan Nietzsche nie 'n uitgewer vir die publikasie vind nie, en moet die beperkte oplaag van veertig kopieë self finansier. *Thus spoke Zarathustra* lei die laaste fase van Nietzsche se filosofie in, en ook die mees produktiewe tydperk van sy lewe. Tussen 1886 en 1888 voltooi Nietzsche nog sewe boeke, en bou 'n versameling notas op wat later deur sy suster Elizabeth Förster-Nietzsche (1846–1935) gepubliseer sou word as die boek *The Will to Power*. Die groot rol wat die werke in die denkgeskiedenis van die eeu speel, begin eers die afgelope twee dekades duidelik na vore tree.

1. HEINRICH MANN, The Living thoughts of Nietzsche, (Cassell & Co. Ltd., London, Toronto, 1942) p. 1.

In 1888 lewer Georg Brandes (1842–1927) die eerste lesings oor Nietzsche in Kopenhagen, en Nietzsche se naam begin die eerste maal versprei en bekend raak oor Europa. In sy laaste brief aan Brandes skryf Nietzsche:

"After you discovered me, it was no great feat to find me - the difficulty now is to lose me ..."²

Nietzsche se intellektuele denklewe eindig in die eerste dae van Januarie 1899 met 'n geestelike ineenstorting wat baie sou bydra tot die sensasie om sy naam, en die arbitrêre waardes wat deur die eeu aan sy denke geheg sou word. "If one were to dispute whether or not Nietzsche was actually 'mad' ..." skryf Adrian Del Caro met galgehumor, "a good case could be made that he was supremely indifferent to his fame after 1889".³

Nietzsche leef tot in 1900 in die sorg van sy suster Elizabeth. Na die selfmoord van haar man Bernard Förster (1843–1889), 'n leier in die Duitse anti-Semitiese beweging, probeer Elizabeth tevergeefs deur die vroeë 1890's haar man as volksheld propageer. Dan gryp sy egter die groeiende belangstelling in Nietzsche aan, en Frau Förster word verander na Elizabeth Förster-Nietzsche. Die geskiedenis het nie 'n baie vleiende oordeel oor Elizabeth gemaak nie, as gevolg van haar manipulering van Nietzsche se tekste, die vervalsings van, en byvoegings tot sy briewe, en haar pogings om Nietzsche bekend te stel as anti-semities. Frau Förster-Nietzsche lees byvoorbeeld in 1933 aan Adolf Hitler 'n teks van Bernard Förster voor, onder die voorwendsel dat dit deur Nietzsche geskryf is. Elizabeth speel egter 'n groot rol in die bekendstelling van Nietzsche in die 1890's, en die propagering van 'n Nietzsche-kultus daarna. Sy publiseer een na die ander uitgawe van Nietzsche se "versamelde werke" deur voortdurend die materiaal te herrangskik en nuwe invoegings te maak. Nietzsche se laaste werk, *Ecce Homo* word tot in 1908 teruggehou, maar intussen propageer Elizabeth die werk as die finale kulminasie van Nietzsche se denke, en behou dus 'n outoriteit oor die publieke ontplooiing van 'n Nietzsche-beeld. Elizabeth is 'n groot faktor in die opbou van 'n legende om Nietzsche se naam. Vele misverstande omtrent Nietzsche se werk vloei

-
2. F. NIETZSCHE, Nietzsche Unpublished Letters, (Red. K.F. Leidecker). Brief aan Georg Brandes, 4 Januarie 1889, p. 153.
 3. A. DEL CARO, Dionysian Aesthetics, p. 27.

hieruit voort, onder andere die Nazi-assosiasie in die dertigerjare.⁴ Die ontplooiing van 'n kultus maak egter van Nietzsche 'n besonder populêre filosoof, en sy werk word deur 'n baie breë leserspubliek opgeneem.

Na 'n lang siekbed, sterf Nietzsche in Weimar in 1900. Sy dood word gevolg deur 'n byna onmiddellike oplewing in die Nietzsche-kultus. In Duitsland, skryf Gottfried Benn (1886-1929), het niemand met enige kulturele pretensies teen 1900 die invloed van Nietzsche ontsnap nie:

"Virtually everything my generation discussed, tried to think through - one might say, suffered; one might also say, spun out - had long been expressed and exhausted by Nietzsche, who had found definitive formulations; the rest was exegesis."⁵

Binne die volgende tien jaar word Nietzsche se volledige werk, met die uitsondering van enkele essays en notas, volledig vertaal in Frans, Italiaans, Spaans en Engels, en gepubliseer in verskeie uitgawes. Populêre werke soos *Thus spoke Zarathustra* word ook vertaal in tale soos Katalaans, Russies, gedeeltelik na Pools deur Martin Büber (1878-1965), en in Grieks deur Nikos Kazantzakis (1883-1957), wie ook sy bekende *Zorba the Greek* op Nietzsche se 'Übermensch' baseer.

Nietzsche se invloed word reeds erken deur byna elke vakgebied in die Geesteswetenskappe vanaf Teologie tot by die verskeie kunste; en word ook buite die Geesteswetenskappe erken. Die belangrike invloed van Nietzsche, is aangedui deur leidende denkers soos Karl Jaspers (1883-1969), Jean-Paul Sartre (1905-1980) en Martin Heidegger (1889-1976). Studies oor Nietzsche is gelewer deur figure soos Carl Gustav Jung (1875-1961), Sigmund Freud (1856-1939), Rudolf Steiner (1861-1925), en literêre figure soos Gottfried Benn, Rainer Maria Rilke (1875-1928), Thomas Mann (1875-1955), Herman Hesse (1877-1962), Havelock Ellis (1859-1939), Bernard Shaw (1856-1950), Albert Camus (1913-1960) en George Bataille (1897-1962).⁶

-
4. Vir die rol van Elizabeth Förster-Nietzsche in die Nietzsche-kultus, sien W. KAUFMANN, Nietzsche, Philosopher, Psychologist, Antichrist, pp. 3-9.
 5. G. BENN, Nietzsche nach 50 Jahren, aangehaal deur W. KAUFMANN, op. cit., p. 412.
 6. Die belang van werke oor Nietzsche deur hierdie denkers word deur die verloop van die studie aangedui. 'n Oorsig van belangrike publikasies oor Nietzsche word voorsien in die bibliografie van W. KAUFMANN, op. cit.

Besprekings van Nietzsche deur kunstenaars soos Max Ernst (1891-1976), André Derain (1880-1954), Francis Picabia (1879-1953), Oscar Schlemmer (1888-1943) en Giorgio De Chirico (1888-1979) toon 'n gesofistikeerde begrip van Nietzsche se filosofie. Nietzsche se werk is 'n belangrike invloed in kunsteoretiese tekste van byvoorbeeld Guillaume Apollinaire (1880-1918), Albert Gleizes (1881-1953), Jean Metzinger (1883-1956), Wassily Kandinsky (1866-1944), Wilhelm Worringer (1881-1965), Paul Klee (1879-1940), André Malraux (1901-1976) en Georges Bataille.⁷

Wanneer die aard en omvang van die belangstelling in Nietzsche in die visuele kunste vanaf die begin van die eeu oorweeg word, tree daar 'n duidelike leemte te voorskyn in die ondersoek van Nietzsche se invloed op die visuele kunste. In kunshistoriese studies word Nietzsche se invloed op kunstenaars selde ondersoek, en dit is eers vanaf ongeveer 1980 af dat enkele studies oor Nietzsche se invloed op individuele kunstenaars begin verskyn.⁸ As gevolg van die misbruik van Nietzsche se werk deur die Nazi's voor die tweede wêreldoorlog, bestaan daar dikwels steeds so 'n wanopvatting van Nietzsche se invloed, dat die ondersoek van die invloed op die visuele kunste steeds daardeur benadeel word.

In 'n ondersoek van Nietzsche se invloed op die visuele kunste moet 'n paar besondere leemtes gevul word. Waar daar in die kunsgeskiedenis so min aandag aan Nietzsche se invloed gegee is, is dit eerstens nodig om die beskikbare getuies rondom die belangstelling in Nietzsche te ondersoek. Hierdie studie konsentreer in die eerste plek op die leemte, en as sentrale probleemstelling staan dus die vraag; hoe het die invloed van Nietzsche deur die visuele kunstwêreld in die twintigste eeu versprei? Is die gebruik van Nietzsche se idees deur kunstenaars bloot sporadies en arbitrêr, of is daar 'n kontinuasie en 'n ontwikkeling in die persepsie van Nietzsche deur die verskeie kunsbewegings van die eeu? Die vraagstelling dwing die studie om breed en algemeen te werk. Deur die verloop van die studie het dit egter duidelik geword dat Nietzsche se invloed op verskeie

7. Die besondere tekste sal deur die verloop van die studie aangedui word.

8. Die belangrikste studies word aangedui in Afdeling 3 van die bronnelys.

aspekte van die visuele kunste nie ondersoek kan word voor 'n breë konteks nie daargestel is nie. Die studie sal poog om aan te toon dat Nietzsche se invloed op die visuele kunste en die persepsie van Nietzsche deur enkele ontwikkelingsfases gaan. Die ontwikkeling word gevolg vanaf die vroeë kultiese verering van Nietzsche in Duitse Ekspressionisme voor die eerste wêreldoorlog. Waar die invloed van Nietzsche in Duitse kuns in die tydperk baie breed is, sal slegs die drie belangrikste fases van die Duitse interpretasie van Nietzsche onderskei word, en elk sal slegs aan die hand van enkele kenmerkende temas uit Nietzsche se werk ondersoek word. Die studie sal aantoon dat die benadering tot Nietzsche in die tydperk in Duitse visuele kuns tot 'n groot mate deur 'n metafisiese en godsdienstige benadering gekenmerk word.

Die omvang van Nietzsche se invloed op die visuele kunste voor die eerste wêreldoorlog elders in Europa, is veel kleiner as in Duitsland. 'n Kenmerkende vitalistiese benadering tot Nietzsche in Franse Fauvisme sal aangedui word. Die belangstelling in Nietzsche onder kubistiese kunstenaars, en in besonder in die formulering van 'n kunsteorie in Orphistiese Kubisme tussen 1911 en 1914, het 'n belangrike bydrae tot die interpretasie van Nietzsche in Dada-kuns tussen 1914 en 1922, wat ook ondersoek moet word. As gevolg van die invloed van De Chirico en Futurisme op die benadering tot Nietzsche in Dada-kuns, word die belangstelling in Nietzsche in Italië voor die eerste wêreldoorlog vervolgens nagegaan.

In die vyfde hoofstuk word die interpretasie van Nietzsche in die Dada-beweging ondersoek. Dada-kuns word beskou as 'n punt van ontmoeting en oorvleueling van die vooroorlogse interpretasie van Nietzsche uit Duitsland, Frankryk en Italië. Die studie sal poog om aan te toon dat Dada-kuns 'n duidelike onderskeibare volgende fase is in die ontwikkeling van die interpretasie van Nietzsche in die visuele kuns. In die fase verdwyn die belangstelling in die idealistiese aspekte van Nietzsche se filosofie, en Dada-kuns word gekenmerk deur 'n ondersoek van die betekenis van nihilisme in Nietzsche se denke.

Na die eerste wêreldoorlog verskuif die primêre belangstelling in Nietzsche eerder oor na Franse kuns, en in die tydperk tussen die vroeë 1920's en 1937 wanneer die tweede wêreldoorlog uitbreek, sal die studie

hoofsaaklik op Franse Surrealisme konsentreer. In die sesde hoofstuk sal kortliks gekyk word na die oorblywende aspekte van die Duitse Nietzsche-kultus, en die oorname en die gebruik van die kultus deur die propaganda masjinerie van die Nazi-mag in die 1930's. Die sewende hoofstuk oorweeg die oorname en ontwikkeling van die Dada-beeld van Nietzsche in die 1920's in Frankryk, en die ontwikkeling word gekenmerk deur die gesofistikeerde reaksie op, en gebruik van, Nietzsche se begrip "ewige wederkeer" in besondere werke van Max Ernst. In die agtste hoofstuk word die weerstand teen die Duitse Nazi-beeld van Nietzsche ondersoek, soos dit uitdrukking vind in Franse Surrealistiese kuns van die 1930's. Hier word veral gekonsentreer op die invloed van Georges Bataille se interpretasie van Nietzsche op kunstenaars soos Pablo Picasso (1881-1973) en André Masson (1896-1987). Tematies word die fase in die interpretasie van Nietzsche gekenmerk deur die poging om te differensieer tussen die beklemtoning van geweld in 'n fascistiese interpretasie van Nietzsche, en die betekenis van Nietzsche se mitologiese begrip van destruksie en herskepping as 'n kreatiewe beginsel. As gevolg van die Nazi-misbruik van Nietzsche se denke, ontstaan daar na die tweede wêreloorlog 'n breuk in die ontwikkeling van Nietzsche se invloed in die visuele kunste; voordat Nietzsche se idees weer op 'n baie breë front gepopulariseer word in Amerika vanaf die 1960's. As gevolg van die afwesigheid van 'n direkte kontinuasie van die rol van Nietzsche se werk in die visuele kunste, val die fase in die belangstelling in Nietzsche egter buite die doelstelling van die huidige studie. Die studie sal poog om aan te toon dat die belangstelling in Nietzsche in Franse kuns in die 1930's 'n hoogtepunt verteenwoordig in die invloed van Nietzsche se werke in die visuele kunste.

Die studie kan nie in die beperkte ruimte die veelheid van wisselwerkings rondom Nietzsche se denkinhoude ondersoek nie, maar wil eerstens 'n konteks aandui waaruit meer spesifieke studies kan volg. Waar Franse kuns vanaf die 1920's ten opsigte van sofistikasie, subtiele verwerking en integrering van Nietzsche se denke 'n hoogtepunt verteenwoordig in die invloed van Nietzsche op die visuele kunste, sal die laaste hoofstukke enkele diepte-ontledings van die gebruik van Nietzsche se werk aanbied.

'n Tweede belangrike leemte in die ondersoek van Nietzsche se invloed op die visuele kunste, is 'n bepaling van die rol van sy denke in die

formulering van kunsteoretiese beskouings in die twintigste eeu. So 'n ondersoek sal egter 'n afsonderlike uitgebreide studie vereis, en moet grootliks buite die doelstelling van die huidige werkstuk gelaat word. Die invloed van Nietzsche se denke byvoorbeeld op die kunsteoretiese werk van Kandinsky en Klee, sal deur die verloop van die studie aangedui word, maar kan nie werklik hier in diepte ondersoek word nie.

'n Belangrike voorvereiste tot die ondersoek van Nietzsche se invloed op kunsteorie in die twintigste eeu, is die oorbrugging van die gaping tussen formeel estetiese ondersoeke van Nietzsche se werk in die filosofie, en die besondere problematiek van die kunsteoretikus. Nietzsche formuleer nie 'n formele estetiese nie, en sy kunsbeskouing moet dikwels in ryk metaforiese beelde nagespoor word, wat nooit van die implikasies van sy filosofie geskei kan word nie. In die eerste hoofstuk sal gepoog word om 'n benaderingswyse tot Nietzsche se filosofie aan te bied met die oog op die persepsie van Nietzsche in die visuele kunste. 'n Benadering tot Nietzsche se kunsbeskouing word aangebied, en 'n konteks word voorsien vir sentrale filosofiese begrippe in sy werk wat herhaaldelik in die visuele kunste verskyn.

Nietzsche se Dionisus-Apollo relasie as kunsbeginsels word ondersoek, en die studie volg die beskouing dat die relasie, eerder as die onderskeiding tussen die beginsels, bepalend is vir Nietzsche se beskouing van kuns as tragedie. 'n Begrip van Nietzsche se besondere formulering van tragedie bring tot 'n groot mate die metafoor van Nietzsche se filosofie binne 'n verband met sy kunsbeskouing. Laastens word dus 'n benadering tot Nietzsche se begrip metafoor en styl aangebied, waarvolgens die oorname van Nietzscheaanse beeld in die kuns ondersoek kan word, en in 'n relasie tot sy kunsbeskouing en filosofie gestel kan word.

Die eerste hoofstuk sal eerstens 'n bronnestudie aanbied waarvolgens 'n oriëntasie tot die ondersoek van Nietzsche se kunsbeskouing bepaal kan word. Alhoewel 'n geweldige uitgebreide sekondêre literatuur en 'n diversiteit van interpretasies rondom Nietzsche gegroei het, is 'n ondersoek van sy kunsbeskouing 'n besondere leemte in die Nietzsche-literatuur. Die bronnestudie sal die enkele ondersoek van Nietzsche se kunsbeskouing in konteks plaas van die belangrikste interpretasie van

Nietzsche, sodat aangedui kan word hoekom besondere aspekte van sy kunsbeskouing in die Nietzsche-literatuur beklemtoon word. Terselfdertyd wil die bronnestudie die kunshistoriese belangstelling in Nietzsche binne 'n verband met die huidige oplewing van Nietzsche-onderzoek stel. Die bronnestudie wil dus ook die verskyning van Nietzsche in kunsgeskiedenis vanaf die 1980's, en die relevansie daarvan motifeer.

HOOFSTUK 1

NIETZSCHE SE KUNSBESKOUIING

1.1 INTERPRETASIES VAN NIETZSCHE, 'N BRONNESTUDIE

"Our aesthetics hitherto has been a woman's aesthetics to the extent that only the receiver of art have formulated their experience of 'what is beautiful'. In all philosophy hitherto the artist is lacking -"¹

In die uitspraak identifiseer Nietzsche 'n benadering tot kuns wat gerig is op die fenomeen van kreatiewe vermoë. Nietzsche se belang in die uiteensetting van sy kunsbeskouing lê selde by gegewe kunswerke of by die analise van kunswerke. Wanneer Nietzsche 'n visuele kunswerk bespreek rig hy homself op die genialiteit van 'n Michelangelo of 'n Raphael as kulturele fenomene, eerder as om aan te dui waar die genialiteit 'n spoor in die skildery nalaat.²

Terselfdertyd maak Nietzsche aanspraak op 'n geheel nuwe filosofiese benadering tot kuns. Nietzsche argumenteer dat hy kuns die basis van sy filosofie maak, sentraal in die lewe plaas, en dat hy kuns as 'n vertrekpunt tot alle denke stel. Denke, vir Nietzsche is 'n kreatiewe proses, en Nietzsche dui aan dat hy kuns benader deur die vraag na die aard van kreatiwiteit, eerder as om kuns te benader vanaf 'n reeds

-
1. F. NIETZSCHE, The Will to Power, Book III, paraf. 811, W. Kaufmann, p. 429.
 2. Nietzsche se reaksie op onderskeie kunswerke is ondersoek deur: ANTHONY M. LUDOVICI, Nietzsche and Art, (1911) (Haskell House Publishers, New York, 1971); MARCUS HESTER, "The Structure of Tragedy and the Art of Painting", gepubliseer in J.C. O'FLAHERTY (e.a. Redakteurs), Studies in Nietzsche and the Classical Tradition (University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1976); RUDOLPH BERLINGER, "Nietzsches arkadische Landschaft", Perspektiven Der Philosophie, Vol. 7, 1981.

daargestelde kunswerk.³ Die benadering impliseer dus ook 'n besondere ingesteldheid ten opsigte van die begrip van, en die ondersoek van, die kunswerk; sodat die interpretasie van 'n kunswerk vir Nietzsche eweneens 'n kreatiewe akte is.⁴ Gevolglik is ook die wetenskaplike metodologie van kunsgeskiedenis steeds vir Nietzsche 'n kreatiewe proses; en in 'n latere bespreking van sy werk *The Birth of Tragedy*, dui Nietzsche die poging aan om so 'n metodologie daar te stel:

"I was then beginning to take hold of a dangerous problem - taking it by the horns, as it were - not old Nick himself, perhaps, but something almost as hot to handle: the problem of scholarly investigation ... And the question is still what it was then, how to view scholarship from the vantage of the artist and art from the vantage of life."⁵

Nietzsche se posisie in die Geskiedenis van filosofie en sy relasie tot Duitse filosofie in besonder, is kompleks. Wanneer Nietzsche daarop aanspraak maak dat hy 'n gehele nuwe kunsbeskouing voorlê, is dit kwalik moontlik om hom opsommenderwys op te weeg teen die lang voorgeskiedenis van filosofiese esteties. Nietzsche stel homself in besonder teenoor die esteties van Immanuel Kant (1724-1804) en Arthur Schopenhauer (1788-1860). Nietzsche se verwysings na Kant is dikwels vaag en algemeen, en Kant se naam word soms as 'n blote sinoniem vir 'moraliteit' gebruik. Martin Heidegger het inderdaad geargumenteer dat Nietzsche Kant se dogma van skoonheid misinterpreteer het.⁶ Kant, volgens Nietzsche, stel kuns steeds sekondêr tot moraliteit, en Nietzsche swaai dan die teenstelling om:

"It was against morality therefore, that my instinct, as an intercessory instinct for life, turned ... inventing for itself a fundamental counter-dogma and counter-valuation of life, purely artistic".⁷

-
3. F. NIETZSCHE, *The Birth of Tragedy*, "Preface 1886", paraf. II, F. Golffing, pp. 5-6.
 4. Hierin beïnvloed Nietzsche se kunsbeskouing, saam met die van Walter Pater, die latere kunshistoriese metodologie van André Malraux.
 5. F. NIETZSCHE, *The Birth of Tragedy*, "Preface 1888", paraf. II, F. Golffing, pp. 5-6.
 6. M. HEIDEGGER, *Nietzsche: The Will to power as Art*, pp. 107-114.
 7. F. NIETZSCHE, *The Birth of Tragedy*, "Preface 1888", paraf. III, F. Golffing, p. 11.

Kant se morele wet, volgens Nietzsche, word nie voldoende begrond in 'n daarstelling van lewenswaardes nie, en impliseer dus 'n abstrahering en verarming van belewenis. Belangeloosheid, volgens Nietzsche, is 'n implisiete effek van Kant se morele wet, en Nietzsche kritiseer dan in besonder die belangeloosheids-hipotese in Kant se estetiesk.

"'That is beautiful', said Kant " which gives us pleasure *without interest*'. Without interest! ... If our aestheticians never weary of asserting in Kant's favor that, under the spell of beauty, one can *even* view undraped female statues 'without interest', one may laugh a little at their expense".⁸

Nietzsche sien kuns in teenstelling, as die hoogste taak van lewe, en noem kuns die enigste sinvolle metafisiese aktiwiteit van lewe.⁹ Alhoewel beide Kant en Schopenhauer daarmee gekrediteer word dat hulle die positivistiese of die optimistiese begronding van logika oorkom het,¹⁰ opponeer Nietzsche homself ook teen die pessimisme van Schopenhauer. Nietzsche identifiseer Schopenhauer voortdurend as 'n formatiewe invloed op sy vroegste werk, *The Birth of Tragedy* van 1872, en neem hierin verskeie terme en konsepte vanuit Schopenhauer oor. Nietzsche dui egter ook aan dat die werk tot 'n groot mate 'n poging is om 'n kunsbeskouing te hipotetiseer wat as 'n buffer kan dien teen Schopenhauer se pessimistiese siening van kuns as 'n onttrekking vanuit die sinneloosheid van lewe.¹¹

Nietzsche se aanspraak op 'n nuwe benadering tot kuns is radikaal maar nie eenvoudig nie. Die aanspraak word verder gekompliseer deur die sentraliteit van kuns in Nietzsche se filosofie; en nie net sy kunsbeskouing nie, maar ook sy filosofie, stel sy interpreteerder voor probleme wat gelei het tot uiteenlopende interpretasies van Nietzsche. Bernd Magnus skryf in 1986: "I sometimes think that disagreements about, say, Kant ... are more like the quite different rendering of a putatively

-
8. F. NIETZSCHE, On the Genealogy of Morals, Book III, paraf. 6, W. Kaufmann, p. 104. Nietzsche verwys na I. KANT, Critique of Judgement, (1790)(Afdelings 1.5)
 9. F. NIETZSCHE, The Birth of Tragedy, "Preface to Richard Wagner", F. Golffing, p. 17.
 10. Ibid, paraf. XVIII, F. Golffing, p. 111.
 11. Ibid, "Preface 1886", paraf. VI, F. Golffing, p. 12.

identical French landscape by Barbizon School or Impressionist painters; while disagreements about Nietzsche are rather more like Rembrandt, Jackson Pollock and Andy Warhol depicting the same subject."¹² Hierdie uitspraak is besonder relevant nie net vir die interpretasie van Nietzsche in filosofie nie, maar wel ook in die kunste.

Ten spyte van die Nietzsche-kultus en die stroom van publikasies oor Nietzsche deur die eeu, het geen studie oor Nietzsche aanvanklik so 'n impak gehad in die filosofie voor die publikasie van Karl Jaspers se *Nietzsche: Einführung in das Verständnis seines Philosophierens* in 1936 nie.¹³ Alhoewel Jaspers se eksistensialistiese interpretasie die problematiek van Nietzsche se kunsbeskouing aandui, word die belang daarvan nie in die filosofiese debat geaktualiseer nie. Hierdie onderskeiding kom eerder Martin Heidegger toe. Heidegger se Nietzsche-lesings uit die dertigerjare word in 1961 gepubliseer as die twee-volume *Nietzsche*, wat ook tussen 1979 en 1982 in vier volumes, in Engels gepubliseer word.

Alhoewel Pierre Klossowski se Franse vertaling van Heidegger se *Nietzsche* eers in 1971 verskyn, het die publikasie van die Duitse uitgawe in 1961 'n onmiddellike effek in Franse filosofie. Die publikasie van Heidegger se *Nietzsche* bring Nietzsche se Filosofie vir die eerste maal tot 'n sentrale posisie in die formeel-filosofiese debat. Van besondere belang is dat die Franse oplewing van Nietzsche in die 1960's ook tot 'n groot mate teruggevoer kan word tot die intellektuele denkwêreld van die Surrealistiese milieu in die 1930's. Belangrike aspekte van die denkproblematiek en die Nietzsche-interpretasie van die 1930's wat aanvanklik deur denkers, digters en kunstenaars in die Surrealistiese sirkel uitgelê is, ontplooi opnuut verder in Franse filosofie van die 1960's. Jacques Lacan was reeds in die 1930's vriende met leidende

12. BERND MAGNUS, "Nietzsche's Philosophy in 1888. 'The Will to Power' and the 'Übermensch'", pp. 79-80.

13. Die werke oor Nietzsche deur Jaspers, Heidegger, Bataille en andere wat hier aangedui word, verskyn in die bronnelys of word in groter detail bespreek deur die verloop van die studie.

kunstenaars soos Pablo Picasso, en het saam met Salvador Dali (gebore 1904) studies saamgestel vir die Surrealistiese tydskrif *Minotaure*. Beide Dali en Picasso was betrokke by die Nietzsche-groep rondom Georges Bataille en André Masson. Ook die filosowe Pierre Klossowski en Jean Wahl was saam met Bataille en Masson betrokke by die tydskrif *Acéphale* (1936-1938) wat tot 'n groot mate aan Nietzsche opgedra is. Michél Foucault erken Bataille as 'n sentrale invloed op sy filosofie. Waar Martin Heidegger se *Nietzsche* dan as 'n direkte stimulasie tot die Nietzsche-oplewing dien, is die Nietzsche-interpretasie van Bataille in die Surrealistiese tydperk ook 'n belangrike faktor in die Franse Nietzsche-oplewing vanaf die 1960's. Bataille publiseer vanaf die 1930's verskeie essays oor Nietzsche, wat kulmineer in die uitgebreide studie *Sur-Nietzsche* van 1945.

Uit die oorspronklike *Acéphale* groep, publiseer Klossowski 'n belangrike studie, *Nietzsche et le Cercle Vicioux*, in 1969, en ook die vertaling van Heidegger se *Nietzsche*, terwyl Jean Wahl 'n seminar lewer op die Colloquium-Cahiers du Royaumont, die eerste filosofie-kongres oor Nietzsche in Julie 1964. Verdere bydraes hier, word gelewer deur onder andere Gilles Deleuze, Michel Foucault en Henry Birault. 'n Tweede konferensie, Nietzsche aujourd'hui volg by Cerisy-la-Salle in Julie 1972, met bydraes deur onder andere Klossowski, Paul Valadier, Deleuze en Jacques Derrida. Belangrike monografieë oor Nietzsche word gepubliseer deur onder andere Foucault, Deleuze, Derrida, Maurice Blanchot, Jean Granier en Sarah Kofman. Die Franse interpretasie van Nietzsche, wat deur Bernd Magnus onderskei word deur die term "de-konstruktiewe interpretasie,"¹⁴ speel 'n sentrale rol in die huidige beeld van Nietzsche in die filosofie.¹⁵

-
14. BERND MAGNUS, "Perfectibility and attitude in Nietzsche's 'Übermensch'", p. 650. Die term kan slegs losweg aangewend word.
 15. Sien ALAN D. SCHRIFT, Nietzsche and the Question of Interpretation: Hermeneutics, Deconstruction, Pluralism (1983). Vir die belangrikste Franse studies oor Nietzsche, sien die bibliografie.

Die Franse interpretasie van Nietzsche sal gebruik word as 'n eerste vertrekpunt tot die interpretasie van Nietzsche se kunsbeskouing in die studie. Die interpretasie word hoofsaaklik gevolg vanweë die beklemtoning van die nie-representatiewe aard van Nietzsche se denke. Soos later verder bespreek sal word, weier Nietzsche 'n onderskeiding tussen essensie en representasie, of die gedagte van kuns as 'n representasie van 'n dieperliggende werklikheid en 'n ding-opsigself. Die Franse nie-representatiewe benadering tot Nietzsche onderskei nie 'n formele estetiek in Nietzsche se totale oeuvre nie. In teenstelling is taal, styl en metafoor 'n sentrale tema in die Franse benadering tot Nietzsche.

Die Franse benadering tot Nietzsche staan in 'n debat met die ontologiese benadering van Heidegger en Eugen Fink (*Nietzsches Philosophie*, 1960) in Duitsland. Veral Heidegger se *Nietzsche*, steeds die 'magnum opus' oor Nietzsche se kunsbeskouing, is ook van belang in die studie. Heidegger se kritiek teen Nietzsche as steeds 'n metafisiese denker, is oorspronklik in die 1930's in sy lesingreeks geformuleer teen die agtergrond van die metafisiese interpretasie van Nietzsche in Duitsland tot op daardie stadium. Wat Heidegger kritiseer in Nietzsche se denke is dikwels kenmerkend van die interpretasie van Nietzsche in Duitsland en in Duitse visuele kuns, veral voor die eerste wêreldoorlog.¹⁶

Die eerste uitgawe van Walter Kaufmann se *Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist* verskyn in Amerika in 1950, en speel 'n belangrike rol om Nietzsche weer aan die Engelssprekende wêreld voor te stel, na die Nazi-assosiasie Nietzsche se aansien aansienlik laat afneem het in Engelse filosofie. Saam met R.J. Hollingdale se *Nietzsche: The Man and his Philosophy* van 1965 vorm Kaufmann 'n basis van wat Magnus noem die 'Rekonstruktiewe' interpretasie van Nietzsche.¹⁷ Die benadering word ook

16. Die metafisiese interpretasie van Nietzsche, soos dit uitdrukking vind in die visuele kunste, word bespreek in Hoofstuk 2; die kenmerke van 'n metafisiese interpretasie in Duitsland word in groter detail geanaliseer in my artikel, H.J. JANSE VAN RENSBURG, "Rudolf Steiner's role in the Nietzsche Cult, and the influences on Kandinsky".

17. BERND MAGNUS, "Perfectibility and attitude in Nietzsche's 'Übermensch'", p. 653.

geassosieer met die vestiging van die tydskrif *Nietzsche-Studien* onder redaksie van Wolfgang Müller-Lauter en Jörg Salaquarda in Duitsland in 1972. Die tydskrif word 'n belangrike mondstuk in die huidige Nietzsche-debat en dra belangrike Engelse bydraes deur skrywers soos Lawrence Hinman en Alexander Nehamas.

In 1965 word ook die Engelse vertaling van Karl Jaspers se studies oor Nietzsche, en Arthur Danto se *Nietzsche as philosopher*¹⁸ gepubliseer. Saam met die monografieë van Kaufmann en Hollingdale stel die studies Nietzsche weer oop aan die Engelse leserspubliek. Danto, saam met Richard Schacht en John Wilcox,¹⁹ verteenwoordig die ondersoek van Nietzsche in analitiese filosofie. Die analitiese benadering tot Nietzsche, as 'n identifisering van katagorieë soos 'n esteties, of 'n kennisleer in sy filosofie, staan tot 'n groot mate as 'n teenpool van die Franse Nietzsche-interpretasie.²⁰ 'n Aanvullende Engelse reaksie op die Franse benadering tot Nietzsche, word eerder sedert die laat 1970's gevind in die werk van Amerikaanse skrywers soos David Allison, Harold Alderman, en Bernd Magnus.²¹ Laasgenoemde skrywers is saam met die Franse interpretasie van Nietzsche, van sentrale belang in die benadering tot Nietzsche in hierdie studie.

Alhoewel die belang van Nietzsche se kunsbeskouing in die mees diverse benaderings tot Nietzsche erken word, is sy kunsbeskouing nêrens so sentraal as in die Heideggeriaanse interpretasie van Nietzsche nie. Heidegger se *Nietzsche* is dus steeds sentraal in die literatuur oor Nietzsche se kunsbeskouing, alhoewel kritiese probleme in die interpretasie blootgelê is. Alreeds in 1974 dui Walter Kaufmann aan dat studies oor die belang van Nietzsche se kunsbeskouing 'n besondere leemte

18 A.C. DANTO, *Nietzsche as Philosopher*, (MacMillan, New York, 1965).

19. RICHARD SCHACHT, *Nietzsche*, (Routledge & Kegan Paul, London, 1983); J. WILCOX, *Truth and Value in Nietzsche: A study of his Metaethics and Epistemology*, (The University of Michigan Press, Ann Arbor, 1974).

20. Die Analitiese Interpretasie van Nietzsche in ooreenstemming, is ook verder verwyder van die benadering tot sy werk wat hier in die visuele kunste ondersoek sal word, en is dus nie van primêre belang vir dié studie nie.

21. Sien die bronnelys.

in die Nietzsche-literatuur is.²² Ten spyte van enkele studies oor Nietzsche se kunsbeskouing, skryf Charles Taylor nog in 1983: "We have heard much discussion of his (Nietzsche's) metaphysics, ethics, epistemology and most recently his notion of language. To this we must add an understanding of Nietzsche's thoughts on Art. The question of course is how do we proceed."²³

Heidegger se benadering tot Nietzsche se kunsbeskouing in sy *Nietzsche* van 1961, is 'n ontologiese benadering. Ontologie as 'n soeke na essensies en denk-kategorieë, benader Nietzsche se filosofie in terme van die identifikasie van syn (dasein/being), die kategorisering van 'n estetiese kennisleer en dies meer. Bernd Magnus skryf: "The aim ... is to place Nietzsche's writings squarely within the commentator's conception of the philosophical tradition. And that is no small accomplishment! Indeed it can be a major accomplishment, as it is in Heidegger's case."²⁴

'n Besondere belang van beide Nietzsche en Heidegger as leidende figure in die denke van die eeu, is hulle konfrontasie met nihilisme, en Heidegger krediteer Nietzsche met sy identifikasie van die oorsprong van nihilisme in die Westerse metafisiese tradisie. Om nihilisme te oorkom, volgens Nietzsche, moet die 'waarde van bestaan' vooropgestel word as 'n vertrekpunt tot alle denke, Nietzsche beskou kuns as die hoogste verskyning van die 'waarde van bestaan', en kuns en kreatiwiteit is dan vir Nietzsche sentraal in die oorkoming van nihilisme.

Heidegger se *Nietzsche: The Will to Power as Art*, as die eerste van die vier dele van sy *Nietzsche*, bespreek Nietzsche se belangrikste kunsbegrippe, die Dionisiese en die Apolliniese, en stel die begrippe in 'n relasie tot Nietzsche se begrip 'wil tot mag', as die hoogste vorm van kuns. Heidegger dui aan dat Nietzsche suksesvol die vraag na syn (being) laat tevoorskyn tree, en dat Nietzsche daarin slaag om 'n metodologie vir

22. W. KAUFMANN, *Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist*, p. 495.

23. CHARLES S. TAYLOR, "Some thoughts on Nietzsche, Kazantzakis and the meaning of art", p. 380.

24. BERND MAGNUS, "Nietzsche's Philosophy in 1888: 'The Will to Power' and the 'Übermensch'", pp. 81-82.

denke omtrent die betekenis van lewe te vestig. Verder kritiseer Heidegger Nietzsche se "onvermoë" om finaal die beperkinge van metafisiese denke te ontsnap.²⁵ Heidegger sien Nietzsche dus eerder as die eindpunt van die metafisiese tradisie, en nie as alreeds buite die tradisie nie. Hierdie hipotese word 'n sentrale punt in die debat tussen Heidegger en Franse filosofie.

Heidegger beskou ook Nietzsche se vraag na die prioriteits-aard tussen kuns en waarheid as 'n misinterpretasie van Plato se begrip 'mimesis', (representasie). Soos Nietzsche steeds nie daarin slaag om die metafisiese tradisie te ontsnap nie, argumenteer Heidegger, ontsnap Nietzsche steeds ook nog nie die representasie-problematiek van Plato in sy kunsbeskouing nie.²⁶

Na Heidegger se *Nietzsche: The Will to Power as Art*, is Rose Pfeffer se *Nietzsche: Disciple of Dionysus* van 1972, die eerste volgende Engelse monografie oor Nietzsche se kunsbeskouing. Pfeffer beklemtoon tot 'n groot mate die aspekte van Nietzsche se filosofie wat Heidegger kritiseer. Nietzsche word benader deur begrippe soos "Nietzsche's Dionysian Faith" en "The Innocence of Becoming," as hoofafdelings van haar studie. Die onskuld van wording word geïnterpreteer as, "the freedom and purity of nature that creates and destroys without goals and purposes in the eternal rhythm of the cycle of life".²⁷ Van groot belang in Pfeffer se studie is dat sy vorige ondersoeke van die mitologiese en religieuse aspekte van Dionysus, byvoorbeeld Walter Otto se Nietzsche-geïnspireerde *Dionysus, Mythos und Cultus* (1936), binne konteks van Nietzsche se filosofie plaas. Hierdeur word Nietzsche se kunsbeskouing ook oopgestel vir 'n gesprek buite die estetiek as 'n formele filosofiese dissipline.

In die belangrikste kritiek teen Heidegger se ontologiese lesing van Nietzsche, word in Franse denke daarop gewys dat Heidegger Nietzsche oorwegend vanaf die werk *The Will to Power* benader, 'n samestelling van

-
25. Hierdie punte word duidelik geïsoleer in 'n bespreking deur MICHAEL GELVIN, "From Nietzsche to Heidegger: A Critical review of Heidegger's works on Nietzsche".
26. Sien WALTER A. BROGAN, "The battle between Art and Truth: A Reconsideration".
27. ROSE PFEFFER, *Nietzsche: Disciple of Dionysus*. p. 201.

Nietzsche se nagelate notas wat Nietzsche self verwerp het as 'n beplande boek. Nietzsche se vroeë werke, en in besonder *The Birth of Tragedy*, word deur Heidegger erken maar onderbeklemtoon. Bernd Magnus wys daarop dat Nietzsche se nagelate notas baie meer spesifiek vaste denk-entiteite aanspreek, en dus aanleiding gee tot 'n meer kategoriserende ontologie.²⁸

Na die ontplooiing van die Franse kritiek teen Heidegger, het dit nodig geword om Nietzsche se kunsbeskouing te benader vanuit 'n hoek wat duideliker onderskei tussen Nietzsche se gepubliseerde en nagelate materiaal. Adrian Del Caro se doktorsale tesis, *Dionysian Aesthetics: The Role of Destruction in Creation as Reflected in the Life and Works of Friedrich Nietzsche*, gepubliseer in 1981, beantwoord in 'n groot mate aan hierdie vraag, alhoewel Del Caro ongelukkig byna geen aandag gee aan Heidegger se interpretasie van Nietzsche se kunsbeskouing nie. Van besondere waarde in Del Caro se studie is die onderskeiding van die diverse rolle wat kunsbegrippe in die verskillende fases van Nietzsche se oeuvre speel. Del Caro onderskei byvoorbeeld tussen Nietzsche se vroeë gebruik van Dionisus, die verdwyning van die figuur in die middelperiode, en die herverskyning van Dionisus in Nietzsche se laat werk, dan 'n filosofiese-figuur eerder as 'n kunstenaarsfiguur. Del Caro stel begrippe in Nietzsche se kunsbeskouing dus gelyktydig binne konteks van sy filosofie, maar ook binne 'n raamwerk van die fases daarvan. As sulks is Del Caro se studie dus 'n belangrike, alhoewel min erkende bydrae, in die literatuur rondom Nietzsche se kunsbeskouing.

Alhoewel enkele verdere studies oor Nietzsche se kunsbeskouing na 1981 verskyn het, is die belangrikste onlangse bydraes gelewer in die ondersoek van spesifieke aspekte van Nietzsche se kunsbeskouing, byvoorbeeld Nietzsche se beskouing van kuns as 'n fisiologie. Verwysings na sulke studies sal aangebied word in die bespreking van Nietzsche se kunsbeskouing.

28. BERND MAGNUS, "Nietzsche's Philosophy in 1888: 'The Will to Power' and the 'Übermensch'", pp. 81-83.

Vanaf die oplewing van Nietzsche in onlangse filosofie, kring die belangstelling in Nietzsche ook uit na ander vakgebiede so uiteenlopend soos psigologie, filologie, teologie, musiek, teater en veral letterkunde en literatuurwetenskap. Die uiteenlopende filosofiese benaderings tot Nietzsche word veral in die interpretasiestudies van literatuurwetenskap geabsorbeer en gesintetiseer, in besonder by die 'Yale School of Literary Criticism' deur figure soos Harold Bloom, Geoffrey Hartmann, Paul De Man en James Hillis-Miller.²⁹ Alhoewel die studies wel van belang is binne kunshistoriese metodologie, het die effekte daarvan ten opsigte van die belang van Nietzsche se konsep van interpretasie nog nie uitgekring in die vak nie. 'n Groot probleem vir die ondersoek van Nietzsche se invloed in die kunste, is die afwesigheid van 'n studie wat die gaping tussen die filosofiese estetiese en die interpretasie metodologie vir Nietzsche se belang in kunsgeskiedenis kan oorbrug.

Die ondersoek van Nietzsche se invloed op kunstenaars in die visuele kunste, begin in kunsgeskiedenis vanaf die laat 1970's. Dietrich Schubert skryf in 1980 dat daar 'n onverklaarbare terugdeinsing vanaf die effekte van die ontmaskeringsfilosoof Nietzsche, in die kunsgeskiedenis bestaan, veral volgens Schubert, in die studies van die ouer generasie kunshistorici. Schubert skryf hierdie leemte toe aan die ambivalensie van Nietzsche se filosofie, maar veral aan die Nazi wanbeeld van Nietzsche. Schubert blameer veral 'n skrywer soos Georg Lukács³⁰ vir die ontwikkeling van 'n negatiewe Nietzsche-beeld in kunsgeskiedenis.³¹

29. Sien A.D. SCHRIFT, Nietzsche and the Question of Interpretation: Hermeneutics, Deconstruction, Pluralism, pp. 220-249.

30. GEORG LUKÁCS, Die Zerstörung der Vernunft, (Berlyn, 1955). Sien veral die hoofstuk "Nietzsche als Begründer des Irrationalismus der imperialistischen Periode"; GEORG LUKÁCS, Deutsche Literatur im Zeitalter des Imperialismus (Berlin, 1946); GEORGE LUKÁCS, Von Nietzsche zu Hitler, oder der Irrationalismus in der deutschen Politik, (Frankfurt am Main, 1966). Sien veral Hoofstuk I, "Nietzsche als führender Philosoph der reaktionären Bourgeoisie".

31. D. SCHUBERT, "Nietzsche und seine einwirkung in die bildenden Kunst - Ein Desiderat heutiger Kunstgeschichtswissenschaft?", p. 374. Sien ook HENNING OTTMANN, "Anti-Lukács: Eine Kritik der Nietzsche-kritik von Georg Lukács", Nietzsche-Studien, vol. 13, 1984.

Reinhold Grimm skryf in 1983 dat die groot Nietzsche-erfenis in die onderskeie kunste steeds ongelooflik versteek lê: "Hidden I daresay, to such an extent that it has gone unnoticed by most people, critics and scholars alike, for over a century."³² Ivor Davies publiseer egter alreeds in die 1970's 'n essay oor Nietzsche se invloed op Futurisme, en later oor die invloed op Giorgio De Chirico;³³ Gosta Sveneaus bestudeer in die 1970's die verband tussen Nietzsche en Edvard Munch (1863-1944). Dietrich Schubert tree vanaf 1980 te voorskyn as die belangrikste naspoorder van Nietzsche se invloed in die kuns. Hy ondersoek veral die verband tussen Nietzsche en Duitse Ekspressionisme, en publiseer verskeie studies oor Nietzsche se invloed op Max Beckmann (1884-1950), Wilhelm Lehmbruck (1881-1919) en Otto Dix (1891-1969). Duitse Ekspressionisme is ook die veld waar Janice McCullach en F.S. Levine, Nietzsche se invloed ondersoek. Na die werk van Schubert, word die belangrikste bydrae gelewer in die publikasie van Jürgen Krause se doktorsale tesis oor die rol van die Nietzsche-kultus in Duitse kuns rondom die eerste wêreldoorlog. Belangrike bydraes word ook gelewer deur Mark Rosenthal, wat Nietzsche se invloed op Dix en veral Picasso ondersoek. Ook Ron Johnson werk oor die belang van Nietzsche op die vroeë Picasso, en J.M. Nash publiseer 'n kort essay oor die rol van Nietzsche in Kubisme. Hierdie studies sal aangedui word by die relevante afdelings oor die betrokke kunstenaars.

Twee verdere leemtes vir 'n ondersoek na Nietzsche se invloed in die kuns moet hier aangedui word. Nietzsche se invloed op onder andere teoretiese publikasies binne die Kubistiese groep, of die teorieë van byvoorbeeld Wassily Kandinsky of Paul Klee sal deur die verloop van die studie aangedui word. 'n Begrip van die breër implikasies van die intrede van Nietzsche se invloed op stylbegrippe in kunsteoretiese denke in die twintigste eeu, bly egter 'n besonder behoefte.

Nietzsche se problematiek van styl, en die implikasies vir kunsteorie, staan ook in 'n verband met 'n tweede leemte - die behoefte aan 'n Nietzsche-

32. R. GRIMM, "The hidden heritage: Repercussions of Nietzsche in modern theater and its theory", p. 358.

33. Die studies oor Nietzsche se invloed in die visuele kunste deur Davies, Sveneaus, Schubert, Krause, Johnson en andere word aangedui in Afdeling 3 van die Bronnelys.

ikonografie. So 'n projek is voor die tweede wêrldoorlog in die Nietzsche-argief in Weimar aangepak, maar is steeds onvoltooid en ongepubliseerd.³⁴ Sedertdien het enkele studies oor geïsoleerde aspekte van 'n Nietzsche-ikonografie verskyn, onder andere Eric Blondel se studies van die 'vitafemina'³⁵ en die afirmatiewe metafoer by Nietzsche;³⁶ F.D. Luke³⁷ en Ash Gobar se studies oor Nietzsche se beelde van hoogtes,³⁸ en David Thatcher se studie oor Nietzsche se beeld van die hamster.³⁹

Die belangrikste beelde wat in Nietzsche se kunsbeskouing bespreek sal word, die Dionisiese en die Apolliniese, is reeds deur enkele studies binne 'n ikonografiese konteks met die Duitse Romantiese tradisie geplaas. Sedert Wilamowitz-Möllendorf se aanval op die filologiese agtergrond in *The Birth of Tragedy* in 1872,⁴⁰ is Nietzsche se interpretasie van Dionisus dikwels in twyfel getrek.⁴¹ Daarenteen is die beginsels van Dionisus en Apollo so nou met Nietzsche geassosieer dat hy dikwels as die identifiseerder van die onderskeid gesien is. Die filologiese studie van Otto Klein⁴² in 1933, en veral onlangse studies deur Max Baeumer,⁴³ het egter aangedui dat Nietzsche se gebruik van Dionisus en Apollo duidelik binne die Duitse tradisie staan, en dat Nietzsche in werklikheid geen besondere bydrae tot die Duitse filologie gemaak het nie.

Die bespreking van Nietzsche se kunsbeskouing wat volg, is in die eerste plek gemik op die leemtes in die Nietzsche-literatuur wat hier aangedui

-
34. Sien DIETRICH SCHUBERT, op. cit., p. 376 nota 12. Sien ook JÜRGEN KRAUSE, 'Märtyrer' und 'Prophet': Studien zum Nietzsche-Kult in der Bildenden Kunst der Jahrhundertwende., pp. 28-40.
35. ERIC BLONDEL, "Nietzsche: Life as metaphor".
36. ERIC BLONDEL, "Nietzsches style of affirmation: The metaphors of Genealogy".
37. F.D. LUKE, "Nietzsche and the Imagery of Height".
38. ASH GOBAR, "The Significance of the Mountain Image for the Philosophy of Life".
39. DAVID S. THATCHER, "A Diagnosis of Idols", Nietzsche-Studien, Vol. 14, 1985.
40. WILAMOWITZ-MÖLLENDORF, Zukunfts-philologie! Eine Erwiderung auf Friedrich Nietzsches, Ord. Professors der class. Philologie Zu Basel, Geburt der Tragödie (Berlin, 1872). Sien J.H. GROTH, "Wilamowitz-Möllendorf on Nietzsche's 'Birth of Tragedy'", Journal of the History of Ideas, Vol. XI (2), April 1950.
41. C. KERENYI, Dionysos.
42. OTTO KLEIN, Das Apollinische und Dionysische bei Nietzsche und Schelling. (Berlin, 1933).
43. MAX C. BAEUMER, "Nietzsche and the tradition of the Dionysian". MAX C. BAEUMER, "Das Moderne Phänomen des Dionysischen und seine 'Entdeckung' durch Nietzsches".

is. Die bespreking is grootliks afgestem op Nietzsche se *The Birth of Tragedy*, omdat die werk, saam met *Thus spoke Zarathustra* (1883-1885), die grootste invloed op die kunste gehad het, soos aangedui sal word deur die verloop van die studie. Die ontleding van *The Birth of Tragedy* sal egter die meer sentrale verbande met Nietzsche se volledige oeuvre aandui, volgens die belang van die begrippe in die ontvangs van Nietzsche in die visuele kunste. Die bespreking volg tot 'n groot mate Adrian Del Caro se indeling van die rol van Nietzsche se filosofiese begrippe in sy totale oeuvre, maar waar Del Caro Nietzsche se kunsbeskouing eerstens as Dionisies sien, volg die bespreking eerder Nietzsche se begrip van Tragedie. Tragedie word gemotifeer as 'n dominante tema van Nietzsche se kunsbeskouing, en ook van sy breër filosofie. Laastens word 'n bespreking van Nietzsche se styl en metafoor aangebied as 'n benaderingswyse tot 'n interpretasie van Nietzsche se invloed in kuns. 'n Uitgebreide ikonografiese konteks vir selfs die mees sentrale beelde en metafore in Nietzsche se werk, kan nie in die hoofstuk aangespreek word nie, en slegs enkele begrippe soos die Dionisiese en Apolliniese sal tentatief in 'n ikonografiese konteks geplaas word.

1.2 DIE DIONISUS- EN APOLLO-RELASIE

Nietzsche se beeld van Dionisus en Apollo ~~kan~~, in 'n oer~~vereenvoudiging~~, gereduseer word tot 'n onderskeiding tussen Romantiek en Klassisme, of 'n onderskeid tussen inhoud en vorm in 'n gegewe kunswerk. Reinold Grimm skryf, "The celebrated 'duality' of the Apollonian and the Dionysian does *not* designate a pair of 'separate' yet coequal powers or entities, much less their absolute dichotomy ... their '~~fraternal union~~' ... constitute(s), as Apollonian form or appearance of Dionysian content or substance, Attic tragedy, the finest work of art ever created, according to Nietzsche."⁴⁴

44. R. GRIMM, "The Hidden Heritage: Repercussions of Nietzsche in Modern Theater and its Theory", p. 366.

Nietzsche stel nie soseer 'n onderskeid tussen Dionisus en Apollo nie, maar stel eerder belang in die relasie, die tussenruimte van beweging tussen die twee beginsels. Hierdie tussenruimtes is tragedie, waarin Nietzsche se kunsbeskouing in die eerste plek 'n belang het. 'n Onderskeiding tussen die Dionisiese en die Apolliniese is dus slegs 'n vertrekpunt tot Nietzsche se begrip van tragedie.

Nietzsche maak daarop aanspraak dat The Birth of Tragedy gepubliseer in 1872, vir die eerstemaal in die geskiedenis 'n psigologiese analise en 'n filosofiese patos van die Dionisiese fenomeen en tragedie aanbied.⁴⁵ Max Baeumer in 'n ontleding van die filologiese tekortkominge van die werk, wys daarop dat Nietzsche min nuuts tot die Duitse studie van die Dionisuskultus in Griekse kultuur bygedra het: "One can grant Nietzsche the primacy he asserts for himself only with regard to his 'transformation' of the Dionysian into a 'philosophical pathos', that is, into a rhetorical cliché. He accomplished this so brilliantly and propagandized it so effectively however, that we hardly remember anything more about the long and significant prehistory of the Dionysian in the nineteenth century, or the epiphany of Dionysus in early German Romanticism,"⁴⁶

Nietzsche noem homself 'n erfgenaam van Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) en J.C. Friedrich von Schiller (1759-1805) se klassieke beskouings, en erken ook die studies van Johann J. Winckelmann (1717-1768).⁴⁷ Winckelmann identifiseer reeds beide Apollo en Dionisus as primêre skoonheidsbeginsels in sy *Gedancken über die Nachahmung der griechischen Werke* (1755). Die Winckelmann-beeld van Griekse sereniteit was in die negentiende eeu sterk gevestig, maar 'n alternatiewe Romantiese interpretasie van Dionisus voorsien Nietzsche van sy mees sentrale begrippe. Johann G. Hamann (1730-1788) wys in sy *Mysterien der Geschlechtlichkeit* op die geslagsdrif as 'n Dionisiese beginsel, en Johann Gottfried von Herder (1744-1803) ontplooi reeds die hipotese van 'n

45. F. NIETZSCHE, Ecce Homo, on "The Birth of Tragedy", paraf. 3, W. Kaufmann, p. 273.

46. MAX C. BAEUMER, "Nietzsche and the tradition of the Dionysian", p. 166.

47. F. NIETZSCHE, The Birth of Tragedy, paraf. VII, F. Golffing, p. 45, en paraf. XX, p. 121.

Dionisiese drifs-psigologie.⁴⁸ Die verhouding tussen Nietzsche en Jacob Burckhardt (1818-1897), is steeds arbitrêr en onduidelik. Skrywers is oor die algemeen in ooreenstemming dat Nietzsche en Burckhardt as kollegas by die leerskool van Klassieke filologie in Basel (1869-1879) mekaar nie fundamenteel beïnvloed het nie.⁴⁹ Baeumer identifiseer eerder Georg Creuzer se *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen* (1810-1812), as die mees direkte bron vir *The Birth of Tragedy*, en in besonder vir Nietzsche se begrip van Dionisiese tragedie. Creuzer erken onder andere weer die verband tussen sy Dionisiese konsep, en die konsep van "Absolute Gees" van G.F.W. Hegel (1770-1831), met wie Creuzer bevriend was.⁵⁰ Hegel self wys op die verband tussen sy 'Absolute Gees' - hipotese, en die Dionisiese misterieë.⁵¹ Die driftige Dionisus was ook reeds 'n gevestigde beeld in Duitse Romantiese digkuns, en verskyn onder andere in die werk van Goethe⁵² en Friedrich Hölderlin⁵³ (1770-1843), terwyl Nietzsche se Dionisus-Christus teenstelling uit die gedigte van Heinrich Heine (1797-1856) ontleen word.⁵⁴

Nietzsche se beelde van Dionisus en Apollo as kunsbeginsels is dus duidelik gevestig binne die Duitse tradisie, en in besonder die Romantiek.

-
48. J.G. HERDER, *Sämtliche Werke*, (Berlin, 1877-1913), vol. 1, sien MAX C. BAEUMER, "Das Moderne Phänomen des Dionysischen und seine 'Entdeckung' durch Nietzsche", p. 135. Nietzsche erken Herder se "power of scenting the future" in F. NIETZSCHE, *Human, All-too-Human*, "The Wanderer and his Shadow", paraf. 118, Levy-uitgawe, vol. 2, p. 153.
49. Daar is verskeie studies gepubliseer oor die verhouding tussen Nietzsche en Burckhardt. Die bekendste is KARL LÖWITH, *Jacob Burckhardt*, (Berlyn, 1935) Hoofstuk I: "Burckhardt und Nietzsche"; en ERICH HELLER, *The Disinherited Mind*, (Cambridge, 1952) vir die hoofstuk "Burckhardt and Nietzsche". 'n Meer onlangse studie is LIONEL GOSSMAN, "Basle, Bachofen and the Critique of Modernity in the second half of the Nineteenth Century", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 47, 1984.
50. MAX BAEUMER, "Das Moderne Phänomen des Dionysischen und seine 'Entdeckung' durch Nietzsche", p. 141.
51. G.F.W. HEGEL, *Sämtliche Werke*, "Phänomenologie des Geistes", (Stuttgart, 1927-1940), vol. 2, p. 552, sien ook DANIEL BREAXEALE, "The Nietzsche-Hegel Problem", *Nietzsche-Studien*, vol. 4, 1975.
52. J.W. GOETHE, "Wanderers Sturmlied", (1772).
53. F. HÖLDERLIN, *An unsere grossen Dichter*. sien MAX BAEUMER, "Dionysos und das Dionysischen bei Hölderlin", *Hölderlin-Jahrbuch*, vol. 18, 1973-1974, pp. 97-118.
54. HEINRICH HEINE, "Gott der Lebenslust", "Heiland der sinnelust" en "Die Götter in Exil", (1853).

Die definiëring van die Dionisiese word egter direk uit Schopenhauer oorgeneem:

"Schopenhauer has described for us the tremendous awe which seizes man when he suddenly begins to doubt the cognitive modes of experience ... If we add to this awe the glorious transport which arises in man, even from the very depths of nature, at the shattering of the *principium individuationis*, then we are in a position to apprehend the essence of Dionisiac rapture ..." ⁵⁵

Nietzsche onderskei dus in die eerste plek tussen Dionisiese natuur en Apolliniese individuasie. In navolging van Schopenhauer verwys Nietzsche dikwels in *The Birth of Tragedy* na Dionisiese natuur as die oer-eenheid, of 'Ur-eines', sonder om 'n spesifieke uiteensetting hiervan te gee. Die term verdwyn later uit sy filosofie omdat Nietzsche se natuur-beeld essensieel nie 'n gesentreerde eenheidsbegrip is nie. In *The Birth of Tragedy* is daar nog besondere romantiese konnotasies met die konsep van natuur, en Nietzsche beskryf selfs in idilliese terme die eenheid tussen mens en mens, die eenheid tussen mens en natuur:

"Spring ... penetrates with joy the whole frame of nature ... The earth offers its gifts voluntarily ... the earth renders up milk and honey ... the savage beasts of mountain and desert approach in peace." ⁵⁶

Die beleving van die Dionisiese sfeer word as 'n voor-bewussyn ~~hangend~~, die Dionisiese mens as -

"Members of a higher community; he has forgotten how to walk, how to speak, and is on the brink of taking wings as he dances." ⁵⁷

Alhoewel Nietzsche daarvan beskuldig is dat hy 'n "feëverhaal" van Dionisus maak, ⁵⁸ is die belang van die idilliese "maïewe" vlak van die Dionisiese eerder in die vitale en lewensgewende aard van die Dionisiese: "Joy is one of the most marked traits of his personality ..." skryf M. Jeanmaire, "and

55. F. NIETZSCHE, *The Birth of Tragedy*, paraf. 1, F. Golffing, p. 22.

56. *Ibid.*, paraf. 1, F. Golffing, pp. 22-23.

57. *Ibid.*, Paraf. 1, F. Golffing, p. 23.

58. C. KERÉNYI, *Dionysos*, p. 135.

contributes to imparting to him this dynamism to which one must always return to understand the power of expansion."⁵⁹

Nietzsche sluit aan by 'n tradisionele tema en 'n universele mite van die versoening en eenwording met die natuur, dikwels deur 'n sirkel-beeld versimboliseer in Oosterse mistisisme,⁶⁰ in klassieke filosofie, in Christelike denke, en in die Renaissance-tradisie.⁶¹ In sy latere werk, wanneer die begrip 'Ur-eines' verdwyn, word die baie meer komplekse begrip 'ewige wederkeer' steeds met die sirkel geassosieer. In *Thus spoke Zarathustra* word die begrip aangedui as, "the ring of existence" deur Zarathustra as die "advocate of the circle" en "the teacher of the eternal recurrence".⁶² Alhoewel die Dionisiese as 'Ur-eines' in *The Birth of Tragedy* in kosmologiese terme uitgelê is, is die betekenisdimensies baie wyer. Carl Jung, in die eerste plek, definieer Nietzsche se Dionisiese as 'n term vir die basiese strukture van bewustelikheid.⁶³ Hierdie

-
59. M. JEANMAIRE, Dionysos, p. 27, aangehaal deur GILLES DELEUZE, Nietzsche and Philosophy, p. 200.
60. In die Ooste vind ons die Mandala-sirkel van die Hindu-mitologie, of die Chinese 'T'ai chi' wat deur Lao-Tzu beskryf is as:
 "There was something formless yet complete
 That existed before heaven and earth ..."
 Aangehaal deur E. NEUMANN, The Origins and History of Consciousness (Princeton University Press, Princeton, 1954) p. 9.
61. PLATO, Timaeus (Penguin books, Middlesex, 1969) paraf. 6, p. 48; beskryf die skepping van die siel as die daarstelling van die twee sirkels van gelykheid en verskillendheid wat teenoor mekaar draai. ROBIN SMALL, "Nietzsche and the Platonist Tradition of the Cosmos; Center everywhere and circumference nowhere", Journal of the History of Ideas, col. XLN (1), Maart 1983; bespreek die verband tussen die Plato-tradisie en Christelike denkers soos Augustinus (354-430 n.C.), Hermes Trismegistus (twaalfde eeu) en Alain de Lille (1128-1203). Small toon aan dat die tradisie aan Nietzsche bekend was deur Blaise Pascal (1623-1662) se Pensées, Schopenhauer se Parerga and Paralipomena, en R.W. EMERSON se essays oor kosmologiese sirkelkonsepte wat in Nietzsche se besit was. (Sien Smal, p. 89). Nietzsche se sirkelbeeld word oorgeneem deur onder andere die Orphiste en Max Ernst.
62. F. NIETZSCHE, Thus spoke Zarathustra, "The Convalescent", R. Hollingdale, p. 234, p. 233, p. 237. In die afdeling "The seven Seals", paraf. 1, p. 244 word die "ewige wederkeer" herhaaldelik aangedui as "the wedding ring of rings - the Ring of Recurrence".
63. C.G. JUNG, Collected Works, "Psychological Types" (1937) (Routledge & Kegan Paul, London, 1966) vol. 6, pp. 223-242. Sien JAMES HILMAN, "Dionysos in Jung's Writings", Spring, 1972, p. 192.

interpretasie lei daartoe dat Dionisus dikwels gesien word as, "only paradigmatic expressions of psychological drives,"⁶⁴ en in besonder die kreatiewe drif.

Dionisiese drif, of 'Rausch' vind vir Nietzsche 'n nabye analogie in fisiese ekstase, dronkenskap, seksuele drif, en 'n entoesiastiese oorgawe tot, "the productive power of the whole universe".⁶⁵ Alhoewel Nietzsche in verskillende fases van sy werk die Dionisiese verskillend beklemtoon, bly 'Rausch' voortdurend 'n sentrale aspek van kreatiwiteit. In *The Twilight of the Idols* skryf Nietzsche:

"For art to be possible at all - that is to say, in order that an aesthetic mode of action and of observation may exist, a certain preliminary psychological state is indispensable: *Rausch* ... The essential feature of 'Rausch' is the feeling of increased strength and abundance ... In this state a man enriches everything from out of his own abundance' what he sees, what he wills, he sees distended, compressed, strong, overladen with power. He transfigures things until they reflect his power, - ... This compulsion to transfigure into the beautiful is - Art"⁶⁶

In die aanhaling is daar 'n duidelike verband tussen 'Rausch' en 'wil tot mag' as kreatiewe drif, 'n sentrale konsep in Nietzsche se laat werk. 'Rausch' word ook spesifiek as 'n fisiologie geïdentifiseer. 'Rausch' as drifselement, kan egter toegeskryf word aan die ongedefinieerde vormloosheid van die Dionisiese. Wanneer Nietzsche dus praat van 'n fisiologie van kuns impliseer dit nie soseer 'n fisiese definisie van kuns nie, maar eerder die kunstenaar se fisiese deelname aan Dionisiese 'Rausch'. Amerikaanse 'aksie-kuns' is hier 'n nabye analogie. Martin Heidegger beklemtoon die meer-as-fisiese van 'n fisiologie van kuns: "When Nietzsche

64. MARCUS HESTER, op. cit., (nota 2), p. 71.

65. F. NIETZSCHE, The Birth of Tragedy, paraf. 1, F. Golffing, pp. 22-24.

66. F. NIETZSCHE, The Twilight of the Idols, "Skirmishes in a war with the age", paraf. 8-9, Levy-uitgawe, pp. 66-67. In die vroeër Engelse vertalings van Nietzsche soos die, word 'Rausch' misleidend vertaal as "ecstasy". Alhoewel nuwer vertalings die woord 'rapture' gebruik, behou ek hier die Duitse 'Rausch'. Vir 'n bespreking van die woord as estetiese konsep, sien MARTIN HEIDEGGER, op. cit., (nota 5), Hoofstuk 14, "Rapture as Aesthetic state", pp. 92-106.

says 'physiology' he does mean to emphasize the bodily state; but the latter is in itself always already something physical, and therefore also a matter for 'psychology' ... The basic question of an aesthetic as physiology of art, and that means the artist, must above all aim to reveal those special states in the essence of the corporeal-physical, i.e., living nature of man in which artistic doing and observing occur, as it were, in conformity with a confinement to nature."⁶⁷

Daar is ook 'n element van waansin in 'Rausch' wat binne konteks is met kreatiewe vermoë en die 'divine madness' van die Demiurge in Plato se *Timaeus*.⁶⁸ Die kreatiewe aard van waansin bly egter van groot belang, en Nietzsche onderskei dan die Dionisiese van blote barbarisme. Wat Nietzsche noem 'barbaarse' Dionisus-feeste, kritiseer hy as volg:

"The central concern of such celebrations was, almost universally, a complete sexual promiscuity overriding every form of established tribal law; all the savage urges of the mind were unleashed in those occasions until they reached that paroxysm of lust and cruelty which has always struck me as the 'witches' cauldron *par excellence*"⁶⁹

Nietzsche se uiteensetting van die Dionisiese, hou ook 'n besondere kritiek van subjektivisme in; 'n aspek van sy kunsbeskouing wat soms oorgesien is in kuns-vorme wat ekspressie beklemtoon:

-
67. M. HEIDEGGER, *op. cit.*, p. 96. Vir verdere besprekings van Nietzsche se fisiologie van kuns, sien VOLKER GERHARDT, "Von der Ästhetischen Metaphysik zur Physiologie der Kunst", STEPHAN GRÄTZEL, "Physiologie der Kunst - Eine Grundlegung der Vernunft des Leibes"; HELMUT PFOTENHAUER, "Physiologie der Kunst als Kunst der Physiologie?", Almal gepubliseer in *Nietzsche-Studien*, vol. 13, 1984.
68. Vir 'n vergelyking, sien WALTER A. BROGAN, "The battle between Art and Truth: A Reconsideration", p. 351.
69. F. NIETZSCHE, *The Birth of Tragedy*, paraf. II, Golfing, pp. 25-26. Die versigtige aanduiding van die formatiewe skeppingsdrif van die Dionisiese is belangrik. Vir die ironiese misinterpretasie van Nietzsche se Dionisiese in die kuns en populêre kultuur van Amerika na 1945, sien MAX BAEUMER, "Das moderne Phänomen des Dionysischen und seine 'Entdeckung' Durch Nietzsche", pp. 123-133.

"The subjective artist is simply the bad artist ... we demand above all, in every genre and range of art, a triumph over subjectivity, deliverance from the self, the silencing of every personal will and desire; since, in fact, we cannot imagine the smallest genuine art work lacking objectivity ..."⁷⁰

Die beklemtoning van die Dionisiese as 'n kreatiewe substratum is egter steeds 'n eensydige lesing van die beginsel. Die Dionisiese is terselfdertyd ook die skrikwekkende (Schreckliche), destruktiewe of paniese. Wording, vir Nietzsche, is altyd in 'n relasie tot die opheffing van die bloot-individuele, kreatiwiteit is in 'n relasie tot destruksie. Die Dionisiese het 'n paniese effek wat Nietzsche in *The Birth of Tragedy* identifiseer as onder andere, die vakuum van bestaan, die konfrontasie met 'n sinloosheid van lewe:

"In this sense Dionysiac man might be said to resemble Hamlet: both have looked deeply into the true nature of things, they have *understood* and are now loath to act. They realize that no action of theirs can work any change in the eternal condition of things ... Understanding kills action, for in order to act we require the veil of illusion."⁷¹

Hierin stel Nietzsche homself egter ook op teen Schopenhauer se pessimisme. Vir Schopenhauer is alle eksistensialiteit gebrandmerk deur 'n oneindige stryd en strewe wat onvermydelik in destruksie eindig. Schopenhauer, streng gesproke, vind geen verlossing van lewe of regverdiging van die paniese nie, buiten vergetelheid en dood. Kuns vir Schopenhauer, is dus vergetelheid en ontvlugting.⁷² Nietzsche inteenstelling hiermee, stel die formatiewe kreatiwiteit van die Dionisiese in 'n relasie met die destruktiewe, en interpreteer kuns, die proses van destruksie en herskepping, as 'n voortdurende affirmasie van lewe. In sy nagelate notas skryf Nietzsche:

70. F. NIETZSCHE, The Birth of Tragedy, paraf. V, F. Golffing, p. 37.

71. Ibid, paraf. VII, F. Golffing, p. 51.

72. A. SCHOPENHAUER, The World as Will and Idea, Book IV, paraf. 71.

"The word 'Dionysian' means ... an ecstatic affirmation of the total character of life as that which remains the same, just as powerful, just as blissful, through all change; the great pantheistic sharing of joy and sorrow that sanctifies and calls good even the most terrible and questionable qualities of life; the eternal will to procreation, to fruitfulness, to recurrence, the feeling of the necessary unity of creation and destruction."⁷³

Gilles Deleuze dui aan dat Nietzsche wat hier genoem kan word die "wil tot afirmasie" (wil tot mag) handhaaf, omdat hy anders as Schopenhauer - nie die wil as 'n eenheidsbeginsel interpreteer nie: "The identity of the will in all its manifestations leads the will to deny itself, to suppress itself in pity, morality and ascetism ... when we posit the unity, the identity, of the will we must necessarily repudiate the will itself."⁷⁴ Nietzsche sien die wil eerder as 'n ongedefinieerde, ongeordende diversiteit. Sels in sy oënskynlike tweeledige aard van destruktiwiteit en kreatiwiteit is die wil of die Dionisiese onbegron, onbepaald, ongekategoriseerd. Identiteite soos goed, sleg, of destruktiwiteit kan nie werklik daaraan toegeskryf word nie, en is alreeds Apolliniese verskynings wat nie langer tot die Dionisiese behoort nie. Dionisus is dus die nie-gesentreerde, nie-identifiseerbare, of om meer akkuraat te wees, die chaotiese.

Wanneer Nietzsche syn (Being/Dasein) as chaos beskryf, ontsê en bevry hy syn van bepaaldheid, en ontken terselfdertyd siel, die ego, of egoïsme.⁷⁵ "He dehumanizes nature while, at the same time, he naturalises man," skryf Jean Granier.⁷⁶ Die 'gronde' van bestaan is die chaos wat die vloeiende, beweeglike en onbeperkbare mag van lewe aandui, 'n belangrike hipotese in die vitalistiese interpretasie van Nietzsche soos byvoorbeeld deur André Gide (1869-1951). Nietzsche ontsê egter ook bestaan, van die sekerheid en gesentreerdheid van idealisme:

-
73. F. NIETZSCHE, The Will to Power, paraf. 1050 (March-June 1888), W. Kaufmann, p. 539.
74. G. DELEUZE, Nietzsche and Philosophy, p. 7. Sien A. SCHOPENHAUER, op. cit., Book IV.
75. Ibid, p. 7.
76. JEAN GRANIER, "Perspectivism and Interpretation", p. 198.

"It seems to me that one should get rid of the all, the unity, some force, something unconditioned; otherwise one will never cease regarding it as the highest court of appeal and baptising it 'God'. One must shatter the all; unlearn respect for the all."⁷⁷

In hierdie sin is die Dionisiese voortdurend chaoties, en onbekend. "This something remains necessarily unknown and unknowable. It is 'the mysterious X (das rätselhafte X)'" skryf James Hillis Miller.⁷⁸ Alle oordele volgens Nietzsche, behoort alreeds tot die Apolliniese. Die Dionisiese word gemanifesteer in die Apolliniese, die Dionisiese is chaotiese beweegbaarheid wat die wêreld konstitueer in die Apolliniese. "The primitive text of nature ..." skryf Jean Granier, "... is thus the *chaotic being that manifest itself as a significant process.*"⁷⁹

Die Apolliniese as 'n betekenisgewende proses, word dan eerstens deur Nietzsche verklaar met Schopenhauer se term 'principium individuationis', as die vorm van die objektivering van die wil:

"~~Even~~ as an immense, raging sea, assailed by huge wave crests, a man sits in a little rowboat trusting his frail craft, so, amidst the furious torments of this world, the individual sits tranquilly, supported by the *principium individuationis* and relying on it."⁸⁰

Apolliniese individuasie word deur Nietzsche gekenmerk as die individuele, die skeiding (to divide)⁸¹ vanuit die Dionisiese:

-
77. F. NIETZSCHE, *The Will to Power*, paraf. 331 (1883-88), W. Kaufmann, p. 181.
 78. J. HILLIS MILLER, "Dismembering and Disremembering in Nietzsche's 'On Truth and Lies in a Nonmoral Sense'", p. 44
 79. JEAN GRANIER, "Nietzsche's Conception of Chaos", p. 137.
 80. F. NIETZSCHE, *The Birth of Tragedy*, paraf. 1, F. Golfing, p. 22; aangehaal uit A. SCHOPENHAUER, *op. cit.*, Book III, paraf. 63, p. 445.
 81. Die term "individuele" soos byvoorbeeld gebruik deur Carl Jung, dui op self-realisasie. Filosofies, soos die woord die eerstemaal deur John Scotus (1260-1308) gebruik is, is individuasie die onderskeiding tussen essensie en eksistensie in die individu. Soos aangedui sal word, breek Nietzsche egter weg uit die benadering tot die individuele.

"-or, more precisely, the observance of the limits of the individual: ... As a moral deity Apollo demands self-control from his people and, in order to observe such self-control, a knowledge of self. And so we find that the aesthetic necessity of beauty is accompanied by the imperatives 'know thyself'"⁸²

Kennis in die sin is egter in teenstelling met die Dionisiese kennis van die vakuum van bestaan, wat eerder 'n paniese 'insig' is in die chaotiese vakuum van bestaan. Apolliniese kennis is 'n 'divisionering' van chaos na orde-verskynsels. Hierdie eerste vlak van "naïewe"⁸³ Apolliniese kennis is dan ook 'n verlossing van die paniese beleving van Dionisiese chaos en die Dionisiese is inderdaad 'n voorvereiste of 'n wil tot die individuering in Apolliniese verskynsels:

"Apollo appears to us ... as ... redemption (Erlösung) through illusion ... With august gesture the god shows us how there is need for a whole world of torment in order for the individual to produce the redemptive vision and to sit quietly in his rocking rowboat in mid-sea, absorbed in contemplation."⁸⁴

Apolliniese kennis is dus illusie of skyn, in werklikheid nie-kennis. Waar die paniese-chaos van die Dionisiese deur 'Rausch' gekenmerk word, word die Apolliniese droom of 'Traum', genoem. Ook die woorde illusie, skyn ('Schein'), of "die sluier van Maya," word uit Schopenhauer oorgeneem,⁸⁵ en Nietzsche praat ook van die Apolliniese as 'n bemaskering van die Dionisiese.

Schopenhauer vergelyk die droom onder andere met Shakespeare se:

-
82. F. NIETZSCHE, The Birth of Tragedy, paraf. IV, F. Golffing, p. 34.
83. Die term word oorgeneem uit Schiller, sien Ibid, paraf. III, F. Golffing, pp. 31.
84. Ibid., paraf. IV, F. Golffing, pp. 33-34.
85. A. SCHOPENHAUER, op. cit., Book II en Boek IV vergelyk "skyn" met die westerse filosofiese tradisie vanaf Plato, en ook met Oosterse denke van die Hindus, die Vedas, en die Puranas waaruit die beeld van die sluier van Maya oorgeneem is. Sien Boek I, paraf. 5, p. 21.

"... We are such stuff
as dreams are made on, and our little life
Is rounded with a sleep ..."⁸⁶

waarop Nietzsche reageer met:

"We ourselves are the very stuff of such illusions, we must view ourselves as the truly non-existent, that is to say, as a perpetual unfolding in time, space, and causality - what we label 'empiric reality'"⁸⁷

Die Apolliniese illusie of droom, is dus 'n noodsaaklike illusie. Die Dionisiese wil manifesteer in die Apolliniese sfeer, nie as 'n wil tot waarheid nie, maar as 'n wil tot die illusie van verskyning. In sy mees suiwere, wat Nietzsche noem "naïewe" vorm, is die wil tot nie-waarheid 'n wil tot skoonheid, en hieruit verklaar Nietzsche onder andere die sereniteit van Klassieke Griekse kuns. Die rypste vrug van Apolliniese kultuur word toegeskryf aan die naïewe kunstenaar se algehele identifikasie met die skoonheid van illusie. Nietzsche sonder Homerus en Raphael uit as besondere voorbeelde van die Apolliniese kunstenaar, en verduidelik Apolliniese ekstase aan die hand van Raphael se skildery die "Transfigurasie" (Afb. 1), van 1522. Die doek, verdeel in 'n kenmerkende Renaissance verdeling tussen bo- en onder-wêreld, word deur Nietzsche gesien as 'n simboliese analogie vir die Apollo-Dionisus onderskeid. In die onderste deel word 'n duiwelbesete seun omring deur die dissipels op wie se desperate gesigte die skok van oer-pyn ('Uschmerzes') te lees is. In die boonste deel word Christus in glorie uitgebeeld:

"like the fragrance of ambrosia, a new illusory world, invisible to those enmeshed in the first: A radiant vision of pure delight, a rapt seeing through wide-open eyes."⁸⁸

-
86. W. SHAKESPEARE aangehaal deur A. SCHOPENHAUER, op. cit., Book III, paraf. 23, p. 145.
87. F. NIETZSCHE, The Birth of Tragedy, paraf. IV, Golffing, pp. 32-33. Die ontkenning van empiriese realiteit as tyd, ruimte en oorsaaklikheid is 'n ontkenning van Kant se werklikheid opsigself en die 'Ding-an-sich' wat deur Schopenhauer bespreek word, op. cit., Book II, paraf. 23, p. 145.
88. F. NIETZSCHE, The Birth of Tragedy, paraf. IV, F. Golffing, p. 33.

Die hoë, ideële en naëwre aanspraak van die Apolliniese en sy aanspraak op die beskerming van die beperkinge van individuasie, is vir Nietzsche egter slegs 'n intrede tot die begrip tragedie. Waar Dionisiese chaotiese beweging manifesteer in die Apolliniese en 'n wêreld konstitueer deur die verskyning van illusie, is die Apolliniese voortdurend afhanklik in 'n wisselwerking met die Dionisiese. Apolliniese illusie kan nie gehandhaaf word, of as gesentreerd in die Dionisiese wil tot vormgewing aanvaar word nie. Daar is 'n verwarringsmoontlikheid tussen Nietzsche se in beskermingsname van identifikasie met naëwre skoonheid, en sy kritiek teen Sokrates se voorstelling van Apolliniese illusie as Waarheid. Nietzsche blameer die Sokratiese 'know thyself' as 'n aanname wat skyn as ware kennis voorhou, en deur rede die Dionisiese vervreem.⁸⁹ Gilles Deleuze voer dan ook die verwarringsmoontlikheid tussen Apollo en Sokrates aan as een rede tot die verdwyning van die Apolliniese uit Nietzsche se latere werk uit. Vir Deleuze is die ware teenstelling in *The Birth of Tragedy* nie die tussen Apollo en Dionisus nie, maar wel die tussen Dionisus en Sokrates.⁹⁰ Nietzsche staan die denkbeeld van skyn as Waarheid teen, deur Sokratiese rede teen te staan:

"Socrates is recognized for the first time as an instrument of Greek disintegration, as a typical decadent. 'Rationality' against instinct. 'Rationality' at any price as a dangerous force that undermines life."⁹¹

Die kritiek teen rede is nie slegs 'n beskerming van die relasie tussen die Dionisiese en die Apolliniese, as beskerming van die relasie tussen essensie en die verskynende soos in Kant se *Critique of Pure Reason* nie. Dit is belangrik om daarop te let dat Nietzsche nie die onderskeid tussen essensie en representasie aanvaar nie, omdat die Dionisiese nie 'n

89. Ibid., paraf. 10, F. Golffing, p. 34.

90. GILLES DELEUZE, Nietzsche and Philosophy, p. 13.

91. F. NIETZSCHE, Ecce Homo, on "The Birth of Tragedy", paraf. 1, W. Kaufmann, p. 271. Nietzsche se houding teenoor Sokrates verander deur sy werk. Sien RAN SIGAD, "the Socratic Nietzsche" gepubliseer in Y. YOVEC (red.) Nietzsche as affirmative Thinker (M. Nijhoff, Dordrecht, 1986).

eenheidsbegrip is nie, maar 'n chaotiese diversiteit. Die Apolliniese is nie 'n representasie van die Dionisiese nie; kuns bied nie 'n representasie van essensie aan nie:

"... if it did, we would have to banish it from the realm of art altogether, seeing that the will is the non-aesthetic element *par excellence*"⁹²

Nietzsche vind geen werklikheidsgronde agter skyn nie, niks wat begryp kan word, of in 'n sisteem gesintetiseer kan word nie, en alle sisteme is slegs verskynings. Agter skyn is niks opsigself of wesenlik nie. Die masker van skyn verberg geen transendentele realiteit nie, en 'n deurdringing en ontmaskering van skyn lê geen waarheid oop nie. Nog minder is daar 'n 'dieper natuur', 'n 'ware-natuur' of 'n kosmos, 'n absolute of 'n essensie agter skyn. Skyn bemasker wat dit manifesteer en manifesteer terselfdertyd wat dit bemasker.

"I am not claiming that appearance is opposed to 'reality'; on the contrary, I maintain that appearance is reality, that it is opposed to whatever transforms the actual into an imaginery 'real world'. If one were to give a precise name to this reality, it could be called 'will to power'"⁹³

Skyn dus, is slegs die manifestasie van die chaotiese. Om-te-verskyn is die werklikheid. Jean Granier, in reaksie op Nietzsche se radikale ontkenning van essensie, skryf: "each appearance is an *apparition* that is, a real manifestation - and there is nothing to look for beyond these manifestations. To be is to appear - not in the sense that appearing is the equivalent of Being, but that every apparition is a revelation of Being."⁹⁴

92. F. NIETZSCHE, The Birth of Tragedy, paraf. VI, F. Golffing, p. 45.

93. F. NIETZSCHE, Werke, Grossoktavausgabe, "Nachlass", (Kröner, Leipzig, 1910-13), vol. 13, paraf. 121. Engelse vertaling in J. GRANIER, "Nietzsche's Conception of Chaos", p. 136.

94. JEAN GRANIER, "Perspectivism and Interpretation", p. 190.

As 'n fiksie moet die verskyning van die chaotiese ook verskyn laat word deur die wil. Hierdie skyn van bemaskering is nie bindend nie, is nie representatief van aard nie, maar is voortdurend slegs interpretatief. Nietzsche skryf is sy nagelate notas:

"We are ingenious interpreters and fortune-tellers ... faced with an enigmatic and undeciphered text"⁹⁵

Interpretasie vir Nietzsche, is altyd kreatief. Interpretasie veronderstel 'n kreatiewe inisiatief deur die interpreteerder. Apolliniese skyn as interpretasie is die ordening van chaos tot die vereistes van lewe, maar kan nie van die wil geskei word nie. Skyn as gekonstitueerde wil of verskyning as interpretasie is kreatiwiteit. Anders gestel is kuns vir Nietzsche die mees kreatiewe vorm van interpretasie, en van lewe. Ook werklikheid, volgens Nietzsche is nie apaties opsigself teenwoordig nie, maar verskyn slegs deur interpretasie. Nietzsche skryf:

"~~Laws are absolutely lacking~~, and every power draws its ultimate consequences every moment. Granted this too is only interpretation- and you will be eager enough to raise this objection? - well, so much the better- "⁹⁶

1.3 KUNS AS TRAGEDIE

In sy beskouing van tragedie plaas Nietzsche homself in opposisie met die morele konsep van tragedie van Aristoteles en die asketiese konsep van tragedie van Schopenhauer. Nietzsche opponeer die Sokratiese rasionalisering van tragedie, en hipotetiseer 'n afirmatiewe tragedie as 'n proses van kreatiwiteit.

95. F. NIETZSCHE, Werke, Grossoktavausgabe, "Nachlass", op. cit., vol. 13, paraf. 77, Engelse vertaling in J. GRANIER, "Nietzsche's Conception of Chaos", p. 135.

96. F. NIETZSCHE, Beyond Good and Evil, paraf. 22, R. Hollingdale, p. 34.

Aristoteles beskou tragedie as 'n katarsiese belewenis waardeur skok en simpatie 'n morele suiwering- en 'n opheffingseffek het.⁹⁷ Nietzsche skryf in sy *Nachlass*:

'On repeated occasions I have laid my fingers on Aristotle's great misunderstanding in believing the tragic affects to be two depressive affects, terror and pity. If he were right, tragedy would be an art dangerous to life: one would have to warn against it as notorious and a public danger."⁹⁸

Tragedie vir Nietzsche is nie die psigologiese ontknoping van 'n tragiese konflik nie en lê nie in die geworpenheid binne die skrikbeelde van 'n Aristoteliaanse Gode-hiërargie nie, maar eerder in 'n affirmasie van die paniese. "Frightfulness ..." skryf Nietzsche, "is proper to greatness, let us not be deceived."⁹⁹ 'n Morele beskouing van tragedie is vir Nietzsche bloot 'n vorm van dekadensie, die herinstelling van essensie as 'n ontkenning van die panies-chaotiese Dionisiese:

"To divide the world into a 'true' and an 'apparent' world ... is only a sign of decadence - a symptom of degenerating life. The fact that the artist esteems the appearance of a thing higher than reality, is no objection to this statement ... the tragic artist is no pessimist - he says *Yea* to everything questionable and terrible, he is Dionysian."¹⁰⁰

Hieruit volg ook 'n weiering van Schopenhauer se konsep van tragedie, wat Schopenhauer as volg definieer:

-
97. K.G. SRIVASTAVA, "How does tragedy achieve Katharsis according to Aristotle?", *British Journal of Aesthetics*, vol. 15 (2), Spring 1975.
98. F. NIETZSCHE, *The Will to Power*, paraf. 851 (1888), W. Kaufmann, p. 449.
99. *Ibid*, paraf. 1028 (1889), W. Kaufmann, p. 531.
100. F. NIETZSCHE, *The Twilight of the Idols*, "Reason in Philosophy", paraf. 6, Levy-uitgawe, p. 23.

"The true sense of tragedy is the deeper insight that it is not his own individual sins that the hero atones for, but original sin:

'For the greatest crime of man
is that he was ever born;'
as Calderon exactly expresses it."¹⁰¹

In *The Birth of Tragedy* herstel Nietzsche weer die frase van Calderon tot monde van die mitiese figuur Silenius, soos die frase oorspronklik deur Aristoteles gebruik is.¹⁰² Silenius verteenwoordig die apatiese houding voor Dionisiese chaos, "an ascetic, abulic state of mind".¹⁰³ Nietzsche brandmerk die apatie as 'n ~~ekstremes vorm van pessimisme~~ wat deur kuns oorkom moet word. Nietzsche keer in *Human, all-too-Human* (1878) terug na Schopenhauer se bewondering vir Calderon, en die moreel-pessimistiese gebruik van die frase as 'n beeld van tragedie:

"In the insupportable superlative-Christianity of Calderon, this thought again appears, tied up and twisted, as the most distorted paradox there is ...

'The greatest sin of man
Is that he was ever born'"¹⁰⁴

Nietzsche kritiseer dan wat hy noem asketiese-tragedie, as 'n onbegronde bekleding van die natuur self in 'n laag van suspisie en ontvlugting. In sy nagelate notas neem Nietzsche eksplisiet standpunt in teen Schopenhauer:

"Even resignation is *not* a lesson of tragedy, but a misunderstanding of it. Yearning for nothingness is a denial of tragic wisdom, its opposite!"¹⁰⁵

-
101. A. SCHOPENHAUER, *op. cit.*, Book II, paraf. 51, p. 328. Calderon was 'n Spaanse Barok-dramaturg wie in die vroeë Negentiende eeu deur digters soos Friedrich Schlegel gelykgestel is aan Shakespeare. Die aanhaling kom uit Calderon se populêre werk, in Duits vertaal as *Der Traum ein Leben*. Sien FRITZ MARTINI, *Deutsche Literaturgeschichte* (Stuttgart, 1978), p. 325.
102. F. NIETZSCHE, *The Birth of Tragedy*, paraf. VII, F. Golffing, p. 51. Nietzsche identifiseer die Aristoteliaanse oorsprong van die frase in die essay *The Birth of Tragic Thought* (1870), p. 8.
103. *Ibid.*, paraf. VII, F. Golffing, p. 51.
104. F. NIETZSCHE, *Human, all-too-Human*, vol. 1, Book 3: "The Religious life", paraf. 141, Levy-uitgawe, p. 144.
105. F. NIETZSCHE, *The Will to Power*, paraf. 1029 (1884-1886), W. Kaufmann, p. 532.

In The Birth of Tragedy lewer Nietzsche 'n meer fundamentele kritiek teen die gebruik van rede as 'n ontkenning van die Dionisies-chaotiese, van tragedie, en dus van kuns en lewe. Kontemplatiewe en abstraherende denke, wat Nietzsche sien as 'n dekadente verval van tragedie, word geassosieer met die Sokratiese imperatief 'Know-thyself' in 'n asketiese utopia van kennis:¹⁰⁶

"Might it be that the 'inquiring mind' was simply the human mind terrified by pessimism and trying to escape from it, a clever bulwark against the truth? ... Had this perhaps been your secret, great Socrates?"¹⁰⁷

Nietzsche se Sokratiese-kritiek is besonder relevant as 'n kritiek teen kultuur, wetenskap, negentiende eeuse naturalisme,¹⁰⁸ maar ook as 'n kritiek teen die misplaaste gebruik van rede in kuns.

"Whereas in all truly productive men instinct is the strong, affirmative force and reason the dissuader and critic, in the case of Socrates the roles are reversed: instinct is the critic, consciousness the creator. Truly a monstrosity!"¹⁰⁹

Nietzsche identifiseer 'n besondere estetiese formule waaruit hierdie denk-ingesteldheid spreek:

"Whatever is to be beautiful must also be sensible - a parallel to the Socratic notion that knowledge alone makes men virtuous"¹¹⁰

In sy nagelate notas word die kritiek selfs meer spesifiek geformuleer:

106. F. NIETZSCHE, The Birth of Tragedy, paraf. XVIII, F. Golffing, p. 110.

107. Ibid, "Preface 1886", paraf. 1, F. Golffing, pp. 4-5.

108. Sien ROBERT E. MCGINN, "Culture as Prophylactic: Nietzsche's 'Birth of Tragedy' as Culture Criticism", Nietzsche-Studien, vol. 4, 1975.

109. F. NIETZSCHE, The Birth of Tragedy, paraf. XIII, F. Golffing, pp. 84-85.

110. Ibid, paraf. XII, F. Golffing, p. 79.

The artist of decadence, who fundamentally has a *nihilistic* attitude towards life, takes *refuge* in the *beauty of form* - in those *select* things in which nature has become perfect, in which she is indifferently *great* and *beautiful* - ('Love of beauty' can therefore be something other than the *ability* to *see* the beautiful, *create* the beautiful, it can be an expression of the very inability to do so)"¹¹¹

Nietzsche onderskei dus sy begrip van tragedie in die eerste plek van 'n morele benadering wat volgens Nietzsche voortdurend op die onderskeiding van essensie en verskynsel gebou is. Tweedens onderskei hy tragedie van asketiese ontvlugting, en derdens van abstraherende denke wat uiteindelik slegs Apolliniese skyn onderskryf. Die onderskeidings is voortdurend gekonsentreerd rondom die belang van die Dionisiese sfeer van chaos en kreatiwiteit. Gevolglik sal Nietzsche se begrip van tragedie eerstens die interafhanklike wisselwerking tussen die Dionisiese en die Apolliniese impliseer. Die relasie sal elemente soos die perspektivisme van sy ontkenning van essensie, interpretasie as daarstelling van werklikheid, en 'n voortdurende afirmasie van lewe behels.

In *The Birth of Tragedy* is tragedie 'n weiering om deur rede die Dionisiese te ontken en Apolliniese skyn as waarheid te aanvaar. Tragedie is dus 'n weiering van die beperkinge van individuasie.¹¹² Aeschylus se *Prometheus Bound* is vir Nietzsche 'n besondere beeld van die tragiese, en hy volg Goethe se formulering van Prometheus:

111. F. NIETZSCHE, *The Will to Power*, paraf. 852 (1887) W. Kaufmann pp. 450-451. Hierdie sentrale tese van Nietzsche se kunsbeskouing vind byvoorbeeld besondere duidelike herhaling in Wilhelm Worringer se kunsteoretiese *Abstraction and Empathy*, gepubliseer in Duitsland in 1908.

112. Sien p. 32, nota 83 hierbo.

"Here I sit forming men
in my own image,
a race to be like me,
to suffer, to weep
to delight and to rejoice,
and to defy you
as I do"¹¹³

Die kreatiwiteit van Prometheus ~~as 'n konflik met die Gode, word deur~~ Nietzsche gebruik as 'n konflik met die Apolliniese hiërargie, en is in besonder gemik op die hertoetrede van die Dionisiese. Prometheus se kreatiwiteit word gekenmerk deur die skep van menswaardigheid, letterlik menslike wording. Wording is egter 'n verbreking van die orde-strukture van die Apolliniese, 'n weiering van die beperkinge van Apolliniese individuasie. Nietzsche verbeeld ook die begrip van tragedie deur die gebruik van Sophokoles se Oedipus wat alle Apolliniese wette oortree het:

"For how should man force nature to yield up her secrets, but by successfully resisting her, that is to say, by unnatural acts? .. the myth whispered to us that wisdom, and especially Dionysiac wisdom, is an unnatural crime."¹¹⁴

In Nietzsche se nagelate notas word die begrip in 'n nie-mitologiese vorm uiteengesit.

"The *profundity of the tragic artist* lies in this, that his aesthetic instinct surveys the more remote consequences, that he does not halt shortsightedly at what is closest at hand, that he affirms the *large-scale economy* which justifies the *terrifying, the evil*, the questionable - and more than merely justifies them"¹¹⁵

Transgressie teen die Apolliniese orde-strukture, en die weiering van die beperkinge van individuasie is dus 'n geopenheid teenoor beide die oorvloedige en die chaotiese aspekte van Dionisus:

113. GOETHE aangehaal deur F. NIETZSCHE, The Birth of Tragedy, paraf. IX, W. Kaufmann, p. 69.

114. Ibid, paraf. IX, F. Golffing, p. 61.

115. F. NIETZSCHE, The Will to Power, paraf. 852 (1887), W. Kaufmann, p. 451.

"What such a confrontation with 'stark reality' really implies... (is) that art is the highest human task, the true metaphysical activity ..."¹¹⁶

Martin Heidegger beklemtoon dan ook Nietzsche se begrip tragedie as 'n proses van wording, "proper to the metaphysical essence of being"¹¹⁷ Tragedie as 'n proses van wording by Nietzsche, impliseer ook vir Heidegger die beskouing van kennis as 'n identifikasie van essensies, "although the essence itself is not expressly and especially named, but always only previewed and implied."¹¹⁸ Waar wording 'n teenpool van konstantheid is, is die relasie tussen wording en kennis arbitrêr:

"The biggest fable of all is the fable of knowledge. One would like to know what things in themselves are; but behold, there are not things-in-themselves! ... Coming to know ... is always 'placing oneself in a conditional relation to something' ... it is therefore under all circumstances establishing, denoting, and making-conscious of conditions"¹¹⁹

Kennis opsigself en kennis as 'n refleksie van essensies word dus teengestaan. Eerder as die identifikasie van essensie, beklemtoon Jean Granier kennis, vir Nietzsche, as 'n interpretatiewe verskyning uit die chaotiese uit. Wat geken word, karakteriseer slegs die relasie tussen 'n groep fenomene of verskynsels wat saam gegroepeer word volgens 'n bepaalde perspektief.¹²⁰

In dieselfde sin is skoonheid nie 'n kategorie wat opsigself geïdentifiseer moet word nie, maar skoonheid kan slegs perspektivisties geïnterpreteer

-
116. F. NIETZSCHE, The Birth of Tragedy, "Preface to Richard Wagner", F. Golffing, p. 17.
 117. M. HEIDEGGER, "Tragedy, Satyr-Play, and Telling Silence in Nietzsche's thought of Eternal Recurrence", p. 26.
 118. M. HEIDEGGER, Nietzsche: The Will to Power as Art, Hoofstuk 19, "The Raging Discordance between Truth and Art", p. 146.
 119. F. NIETZSCHE, The Will to Power, paraf. 555 (1885-1888), W. Kaufmann, p. 301.
 120. JEAN GRANIER, "Perspectivism and Interpretation", p. 191. In dieselfde sin dui Foucault aan dat die begrippe "herkoms" en "ontstaan" by Nietzsche, nie gegrond is in 'n fondament nie; en dat geskiedskrywing verstaan kan word as die verskyning van geïnterpreteerde relasies. Sien MICHEL FOUCAULT, "Nietzsche, de genealogie, de geschiedschrijving".

word. Sonder essensie is daar slegs 'n relasie tussen die verskynende en hierdie relasie volgens Nietzsche, is altyd esteties. Die estetiese relasie verskyn slegs as 'n geïnterpreteerde relasie, en interpretasie veronderstel 'n kreatiewe inisiatief deur die interpreteerder:

"Ultimately, man finds in things nothing but what he himself has imported into them: the finding is called science, the importing - art ... Even if this should be a piece of childishness, one should carry on with both and be well disposed towards both - some should find; others - we others! - should import!"¹²¹

Kennis en skoonheid is dus nie representatief nie, maar Nietzsche impliseer eerder 'n radikale perspektivisme. Kennis as interpretasie is in teenpraak met die rasonale dinamisme van Hegel waar interpretasie 'n dialektiese meditasie van 'n geheel is.¹²² Interpretasie betrek die interpreteerder, hy waag homself op 'n radikale manier. In die sin kritiseer Nietzsche dan ook die belangeloosheids-hipotese in Kant se estetik.¹²³ Die relasie tussen die interpreteerder en die geïnterpreteerde is nie bloot belangeloos of kontemplatief nie, maar 'n estetiese relasie, wat Jean Granier definieer as, "the realm of combat and conquest. It is the activity of formation, of selection, of set purpose."¹²⁴ Tragedie hiervolgens, is die kreatiewe daarstelling, deur 'n interpretatiewe inisiatief, van perspektivistiese relasies.

Tragedie is 'n veld of 'n benaderingsingesteldheid waarbinne die chaotiese en selfs die paniese, in 'n afirmatiewe interpretasie as estetiese relasies verskyn. Eerder as om terug te gryp na die oorsprong en identifisering van essensie,¹²⁵ verwoord Nietzsche tragedie as 'n middelveld

121. F. NIETZSCHE, The Will to Power, paraf. 606 (1885-1886), W. Kaufmann, p. 327.

122. JEAN GRANIER, "Perspectivism and Interpretation", p. 193. Sien ook GILLES DELEUZE, Nietzsche and Philosophy, p. 4.

123. F. NIETZSCHE, On the Genealogy of Morals, Book III, paraf. 6, W. Kaufmann p. 104. Sien p. 11, nota 8 hierbo. Sien ook NICHOLAS DAVEY, "Nietzsche's Doctrine of Perspectivism", Journal of the British Society for Phenomenology, vol. 14(3), October 1983, pp. 242-245.

124. JEAN GRANIER, "Perspectivism and Interpretation", p. 194.

125. M. FOUCAULT, "Nietzsche, de genealogie, de geschiedschrijving", pp. 23-24.

of tussenruimte waarbinne Dionisiese 'waarheid' as die chaotiese, in 'n pluraliteit¹²⁶ van relasies tot skoonheid staan:

"We have a middle world between truth and beauty that makes possible a unification of Dionysus and Apollo. This world now reveals itself, not in being totally devoured by ecstasy, but in a play with it."¹²⁷

Tragedie as 'n tussenruimte van spel, staan dus nie in 'n representatiewe houding teenoor die Dionisiese nie en Nietzsche skryf in *The Birth of Tragedy* dat tragedie vrygestel is "from the embarrassing task of copying actuality"¹²⁸ Tragedie in *The Birth of Tragedy* is 'n relasie tussen die Dionisiese en die Apolliniese. In die essay *On Truth and Falsity in an Extra-Moral Sense*, geskryf in 1873 kort na *The Birth of Tragedy*, dui Nietzsche aan dat die tussenruimte nie in 'n oorsaaklike relasie tot enige identiteit staan nie:

"for between two utterly different spheres ... there is no causality, no accuracy, no expression, but at the utmost an aesthetical relation, ... an intermediate sphere, an intermediate force, freely composing and freely inventing."¹²⁹

Spel is van besondere belang in die interpretatiewe daarstelling van relasies, omdat die tussenruimte van tragedie nie binne 'n hiërargie staan van, aan die eenkant waarheid of essensie, of aan die anderkant skoonheid as skyn nie. Spel is 'n vrylik komponerende en vrylik skeppende ruimte van relasies. Lawrence Hinman, in 'n ondersoek van spel in *The Birth of Tragedy*, skryf: "The tragic is the unending interplay of ... two different types of games which existence plays with itself"¹³⁰

126. GILLES DELEUZE, *Nietzsche and Philosophy*, p. 4.

127. F. NIETZSCHE, "The Birth of Tragic Thought", p. 13.

128. F. NIETZSCHE, *The Birth of Tragedy*, paraf. VII, F. Golfing, p. 50.

129. F. NIETZSCHE, *On Truth and Falsity in an Extra-Moral Sense*, paraf. 1, Levy-uitgawe, p. 184.

130. L.M. HINMAN, "Nietzsche's Philosophy of Play", pp. 108-111. Picasso se werk van die 1960's, wat buite die veld van die studie val, verdien 'n kort verwysing. Picasso se disoriëntering van ikonografiese motiewe, en sy spel met die 'genealogiese strominge' van kunsgeskiedenis as 'n onderwerp vir kuns, is 'n besondere analogie vir die sogenaamde 'Post-Moderne' interpretasie van Nietzsche, en die beklemtoning van spel, kreatiwiteit en genealogie as 'n diversifisering van oorspronge.

As vrylik-skeppende ruimte van relasies, beskryf Nietzsche ook tragedie, die tussenruimte van spel, as "*the residuum of metaphor*"¹³¹ Nietzsche stel kuns bo die empiriese wêreld van naturalisme en wetenskap. Ook wetenskap (en kennis) volgens Nietzsche, is metafories. Wetenskap vertrek egter uit die aanname van die bestaan van die ding opsigself, en gevolglik is die Wetenskaplike metafoor rigied en gekodifiseer:

"We believe we know something about the things themselves, and yet we only possess metaphors of the things, and these metaphors do not in the least correspond to the ... enigmatical X of the Thing-in-itself."¹³²

In die eerste plek is in die afdeling aangedui dat tragedie vir Nietzsche nie te skei is van die Dionisiese nie, maar dat tragedie eerder 'n relasie is tussen wat in *The Birth of Tragedy* genoem word die Dionisiese en die Apolliniese. Tweedens is aangedui dat tragedie 'n weiering van die beperkinge van individuasie behels, en dat tragedie voortdurend in heropstelling is vir die chaotiese. Die Dionisies-chaotiese is onderskei van die begrip van essensie, aangesien tragedie eerder perspektivistiese relasies aandui deur die skeppingsaksie van interpretasie. Hierdie relasies is geïdentifiseer as die residu van metafoor.

Vervolgens moet die aard van metafoor by Nietzsche ondersoek word, en enkele sentrale metaforiese beelde moet ondersoek word as 'n toegangswyse van Nietzsche se filosofie en kunsbeskouing tot die kunsgeskiedenis.

1.4 STYL EN METAFOOR

Om die geboorte van die gedagte aan tragedie te skep, skryf Heidegger, moes Nietzsche ook poëties die denker van die gedagte aan tragedie

131. F. NIETZSCHE, On Truth and Falsity in an Extra-Moral Sense, paraf. 1, Levy-uitgawe, p. 182.

132. Ibid, paraf. 1, Levy-uitgawe, p. 178. Sien ook JAMES HILLIS MILLER, "Dismembering and Disremembering in Nietzsche's 'On Truth and Lies in a Nonmoral Sense'", p. 44.

daarstel. Hierdie poëtiese stem is die Zarathustra-figuur¹³³ in *Thus spoke Zarathustra* (1883-1885). Die werk is geskryf, volgens Nietzsche,

"during that year when the Yes-saying pathos *par excellence*, which I call the tragic pathos, was alive in me to the highest degree"¹³⁴

Die metaforiese figuur van Zarathustra verskyn die eerste maal in Nietzsche se *The Gay Science* wat voltooi is terwyl Nietzsche reeds aan *Thus spoke Zarathustra* begin werk het. Nietzsche kondig Zarathustra aan in 'n afdeling met die opskrif *Incipit tragoedia* ("Die tragedie begin").¹³⁵ In *Thus spoke Zarathustra* is Zarathustra die leermeester, die "Fürsprecher" en dus ook die denker en skepper van die onafskeibare gedagtes van tragedie, 'Übermensch', en die 'ewige wederkeer'¹³⁶; Zarathustra verwys na homself as:

"I, Zarathustra, the advocate of life, the advocate of suffering, the advocate of the circle."¹³⁷

Zarathustra as leermeester en as mondstuk van die gedagte van tragedie as 'n perspektivistiese stel relasies, speel dus ook die rol van die ruimte van metaforiese residu. Die taal, styl en metafoor van Zarathustra is dus alreeds tragedie. In 'n beskrywing van die tragiese patos van die styl van Zarathustra, beskryf Nietzsche ook Zarathustra se rol as mondstuk van die metaforiese ruimte as 'n vorm van inspirasie:

"one could hardly reject altogether the idea that one is merely incarnation, merely mouthpiece, merely a medium of overpowering forces. The concept of revelation - in the sense that suddenly, with indescribable certainty and subtlety something becomes visible, audible, something that shakes one to the last depths and throws one down - that merely describes the facts. One hears, one does not seek: one accepts ... This is *my* experience of inspiration"¹³⁸

-
133. M. HEIDEGGER, "Tragedy, Satyr-Play, and Telling Silence in Nietzsche's thought of Eternal Recurrence", p. 27.
134. F. NIETZSCHE, *Ecce Homo*, on "Thus Spoke Zarathustra", paraf. 1, W. Kaufmann, p. 296.
135. F. NIETZSCHE, *The Joyful Wisdom*, paraf. 342, Levy-uitgawe, p. 271.
136. M. HEIDEGGER, "Who is Nietzsche's Zarathustra?", p. 64.
137. F. NIETZSCHE, *Thus spoke Zarathustra*, "Of the Convalescent", paraf. 1, R.J. Hollingdale, p. 233.
138. F. NIETZSCHE, *Ecce Homo*, On "Thus Spoke Zarathustra", paraf. 3, W. Kaufmann, pp. 300-301.

Zarathustra speel dus 'n besondere taalrol waarbinne metafoor verskyn. Die ruimte van metaforiese residu is 'n estetiese ruimte. Indien hierdie begrip impliseer dat kuns nie representatief is nie, soos aangedui, geld dieselfde vir taal. Hierdie implikasie het 'n vër-reikende en verrykende inspraak op Nietzsche se gebruik van taal, metafoor, styl en beeld, as 'n verskyning van denke. Om dus die gebruik van Nietzsche se metafoor as estetiese relasies te begryp, is dit allereers nodig om die rol van styl-as-tragedie te ondersoek.

Nietzsche se *Thus spoke Zarathustra* is in die sogenaamde Nietzsche-kultus in die vroeë helfte van die eeu voortdurend sy meer bekende en populêre werk, selfs met inagneming van *The Birth of Tragedy*. Die werk *Thus spoke Zarathustra* is ook Nietzsche se mees poëtiese en metaforiese werk. Vroeg in die eeu was dit dikwels 'n geskilspunt of Nietzsche as 'n digter of as 'n filosoof gesien moet word. In die filosofie is die poëtiese en metaforiese styl van sy werk aanvanklik as blote ornamentasie beskou; 'n stilistiese eksentrisiteit of 'n retoriese kleed. Metafoor is nie vreemd aan filosofie nie, maar Nietzsche plaas metafoor sentraal in sy filosofie as die styl van filosofering. Opvallend belangeloos teenoor eksaktheid in 'n formele sin van die woord, en selfs anti-filosofies, is Nietzsche se werk dikwels deur filosowe beskou as blote letterkunde.¹³⁹

As gevolg van sy metaforiese styl is Nietzsche se werk aan die een kant besonder aantreklik vir die nie-filosoof. Kunstenaars soos Francis Picabia (1879-1953) het aanvanklik aangetrokke gevoel tot Nietzsche se woordgebruik, en skryf in reaksie op Nietzsche self in 'n aforistiese en metaforiese styl. Nietzsche se styl het ook 'n belangrike effek in die ontwikkeling van onder andere Dada- en Surrealistiese digkuns, en die literêre pogings van kunstenaars soos Kurt Schwitters (1887-1948), Hans Arp (1887-1966), Max Ernst en Picasso. Aan die anderkant is die gemaklike toegang tot Nietzsche se styl misleidend, en skep die illusie dat ook sy filosofie maklik toeganklik is. Hierdeur ontstaan kru misverstande van sy werk, soos die populêre begrip van die 'superman', 'God is dood', en dies

139. ERIC BLONDEL, "Nietzsche: Life as Metaphor", p. 150.

meer. In die kunstwêreld egter, is Nietzsche se metafoor en beeld dikwels in 'n relasie tot bekende ikonografiese temas, en die vraag is dikwels nie soseer watter ikonografiese beelde Nietzsche se metafoor na verwys nie, maar hoe hy homself van bekende temas onderskei.

Nietzsche se eie filosofie is voortdurend 'n spel van ironie, parodie, teenspraak, tegelyk demistifisering en bemaskering. Sy styl is 'n voortdurend nuansering, verbreking, verskuiwing en verplasing van konsentrasiepunt en die liniêre gang van onderwerp. Nietzsche noem sy eie styl onder andere maskers, vrae, hierogliewe, spel, skyn, dans, maar ook bloed, ervaring en 'n weersin teen die a-patiese woord.¹⁴⁰ Taal vir Nietzsche is die daarstelling van estetiese relasies tussen die verskynende. Taal en metafoor, soos kuns, word deur Nietzsche begryp vanuit die perspektief van die spreker as skepper, en gevolglik het 'n woord, beeld of metafoor slegs betekenis tot die mate wat die spreker deur formulering willend 'n relasie stel tussen fenomene,¹⁴¹

Michel Haar beskryf Nietzsche se styl in die eerste plek as 'n poging om ongeloof in die reëls van logika en grammatika aan te moedig. Nietzsche ontken byvoorbeeld 'waarheid' as 'n essensie, deur die rol van metafoor te beklemtoon:

"What therefore is truth? A mobile army of metaphors, metonymies, anthropomorphisms: in short a sum of human relations which become poetically and rhetorically intensified, metamorphosed, adorned and after long usage ... canonic and binding"¹⁴²

Michel Haar sien Nietzsche se styl dus as 'n transgressie teen die kodifisering en aanvaarding van die waarheidsgehalte van logika, terselfdertyd opponeer Nietzsche die gebruik van taal as 'n dialektiese

140. DAVID B. ALLISON, The New Nietzsche: Contemporary Styles of Interpretation. "Introduction", pp. xiv-xv.

141. GILLES DELEUZE, Nietzsche and Philosophy, p. 74.

142. F. NIETZSCHE, On Truth and Falsity in an Extra-moral Sense, paraf. 1, Levy-uitgawe, p. 180.

daarstelling van identiteite en konsepte wat vir Nietzsche steeds slegs metafore is.¹⁴³

In dieselfde sin illustreer Michael Gelvin hoe Nietzsche se styl voortdurend morele denk-kategorieë ondermyn.¹⁴⁴ Waar Kant se representatiewe estetiese deur Nietzsche as 'n "moral-kingdom"¹⁴⁵ beskryf is, ontken Nietzsche metafoor en woord as 'n toeskrywing tot 'n Kantiaanse "ding-opsigself".¹⁴⁶

Nietzsche gebruik dus morele kategorieë soos goed en sleg, en ook kategorieë soos waarheid, estetiese of skoonheid losweg, en met 'n doelbewuste dubbelsinnigheid en teenspraak. In 'n ondermyning van enige logika wat op die beginsel van identiteite gebou is, hetsy morele kategorieë of die identiteit van die 'ding-opsigself', ontplooi Nietzsche eerder 'n begrip deur 'n ryk en onbepaalde suggestieveld van assosiasies, en 'n pluraliteit van betekenis. David Allison merk op: "Both style and world, for Nietzsche, emerge as a play of appearances - what he calls the Will to Power, the will to will, to form and create - and the dynamism of this play expresses an overabundance of force, energy, life-teeming and recurrent affirmation."¹⁴⁷

Allison identifiseer implisiet dus die Dionisiese aard van Nietzsche se styl. Meer spesifiek word die oorvloedige dinamisme van Nietzsche se styl en metafoor deur Gilles Deleuze beskryf as momente van Dionisiese humor, 'n stilistiese 'Rausch' en 'n beweging van intensiteite wat oorvloei in humor en parodie: "Leest men Nietzsche zonder te lachen, zonder veel te lachen, zonder vaak en waansinnig te lachen, dan ist het alsof men niet Nietzsche leest."¹⁴⁸ Nietzsche se taal en metafoor grens dus ook doelbewus aan die chaotiese. Taal word wat Nietzsche begryp as tragedie, in die eerste plek

143. MICHEL HAAR, "Nietzsche and Metaphysical Language", pp. 6-7.

144. MICHAEL GELVIN, "Nietzsche and the question of Being", pp. 213-217.

145. F. NIETZSCHE, The Dawn of Day, "Author's Preface", paraf. 3, Levy-uitgawe, p. 5.

146. F. NIETZSCHE, On Truth and Falsity in a Extra-moral Sense, paraf. 1, Levy-uitgawe, p. 183.

147. DAVID B. ALLISON, op cit., p. xiii.

148. GILLES DELEUZE, "Nomade-denken".

die verbreking van die perke van individuasie. Die begrip word geïmpliseer deur Jacques Derrida se gebruik van Nietzsche se metafoor van individuasie as 'n roeiboot op, "an immense, raging sea"¹⁴⁹; as 'n metafoor van Nietzsche se styl: "The style would seem to advance in the manner of a *spur* of sorts (éperon). Like the prow, for example, of a sailing vessel, its *rostrum*, the projection of the ship which surges ahead to meet the sea's attack and cleave its hostile surface .. So, it seems, style also uses its spur (éperon) as a means of protection against the terrifying, blinding, mortal threat (of that) which *presents* itself, which obstinately thrusts itself into view. And style thereby protects the presence, the content ... - on the condition at least that it should not *already* (déjà) be that gaping chasm which has been deflowered in the unveiling of the difference."¹⁵⁰

Metafoor word tragedie, en ook die tussenruim waarbinne tragedie as 'n benaderingswyse afspeel. Soos Apolliniese skyn slegs chaos bemasker en nie essensie nie, is metafoor nie representatief nie. Woord, beeld, metafoor en betekenis by Nietzsche dui nie 'n oorsprong aan nie, 'n ondersoek na herkoms lewer geen fondament nie, maar slegs heterogeniteit en diskontinuiteit.¹⁵¹ Hierin lê 'n belangrike implikasie vir Nietzsche se gebruik van metafoor en die interpretasie van sy metafoor. In Nietzsche se werk is geen metaforiese permanensie nie, geen gesentreerde paradigma nie, maar eerder 'n wilvolle generering van beelde. 'n Suiwer ikonografiese analise van Nietzsche se metafoor, word deur die onbepaalde aard van sy styl en die identiteitsweiering van sy beeld bemoeilik. Analise as 'n bepaling van identiteite, lei tot 'n letterlike interpretasie van Nietzsche se werk. Eerder as 'n ikonografiese analise, vereis Nietzsche se metafoor wat Michel Foucault noem 'n "genealogiese skrywing"¹⁵² van ikonografiese inhoude, 'n bepaling van perspektivistiese strominge, 'n interpretasie van interpretasie waarvoor geen oorsprong of essensie aangedui kan word nie.

149. F. NIETZSCHE, The Birth of Tragedy, paraf. 1, F. Golfing, p. 22. Sien bespreking hierbo, p. 31, nota 80.

150. JACQUES DERRIDA, Spurs - Nietzsche's Styles, p. 39.

151. MICHEL FOUCAULT, "Nietzsche, de genealogie, de geschiedschrijving", p. 17.

152. Ibid, p. 31.

Nietzsche se metafoor is blootgestel aan arbitrêre opheffings en veranderinge. Selfs die mees sentrale metafore in sy werk, Dionisus, Apollo, die 'Übermensch'; word op verskillende fases verskillend gebruik of selfs teengestaan. Beelde soos die hanswors, die wandelaar, danser en koorddanser oorvleuel en vermeng in 'n gedesentreerde diversiteit. In dieselfde sin word mitologiese en metaforiese beelde in Surrealisme byvoorbeeld, blootgestel aan perspektivistiese destruksies, herskeppings of klemverskuiwings. Max Ernst se collages van die 1920's is uitstaande voorbeelde in die weiering aan die bepaling van vaste ikonografiese identiteite. Picasso se Dionisus-beeld in die Minotaur-sage van die 1930's is 'n vitale groeiproses van metafoor en ikonografiese tema wat voortdurend arbitrêr ontplooi, van klem verskuif en heeltemal van aard verander. Karl Jaspers het reeds in 1936 aangetoon dat elke stelling en beeld in Nietzsche se filosofie deur 'n teenstelling en teenbeeld uitgebalanseer kan word.¹⁵³ Die metode is opgemerk en opgeneem in 'n kultus van kontradiksies in die kunsuitsprake van Dada, en word tot 'n fyn ironiese tegniek ontwikkel in die kunsuitsprake van Picasso.

Aan die ander kant is metaforiese beelde soos die 'Dood van God', verwysings na oorlog, die 'wil tot mag', of die 'Übermensch' dikwels letterlik opgeneem - dit wil sê as representasies. Sulke vereenvoudiging kan nie slegs aan die populêre bewussyn toegeskryf word nie, maar word ook gevind in kuns-bewegings soos Futurisme. Reeds in 1888, wanneer Nietzsche se werk begin bekend word skryf hy:

"The word *Übermensch* ... a word which in the mouth of a Zarathustra, the annihilator of morality, acquires a very profound meaning, is understood almost everywhere, and with perfect innocence, in the light of those values of which a flat contradicton was made manifest in the figure of Zarathustra - that is to say, as an 'ideal' type, a higher kind of man, half 'saint' and half 'genius' ... Other learned cattle have suspected me of Darwinism on account of this word."¹⁵⁴

153. KARL JASPERS, Nietzsche: Einführung in das Verständnis seines philosophierens, p. 17.

154. F. NIETZSCHE, Ecce Homo, "Why I write such good books", paraf. 1, Levy-uitgawe, p. 58.

Indien Nietzsche se metafoor gedesentreerd en perspektivisties is, eerder as representatief of toeskrywend, beteken dit nie dat die metaforiese struktuur van sy werk ongeordend is nie. Sarah Kofman skryf: "In contrast with the Aristotelian tradition, the metaphor is no longer referred to the concept, but, rather the concept is referred to the metaphor ...". Die metafoor, skryf Kofman, is nie sekondêr tot konsep nie, maar eerder "to what is properly authentic, to Dionysus."¹⁵⁵ Nietzsche self skryf:

"The fact that an indemonstrable philosophy still has value – most often, even more so than a scientific proposition – stems from the aesthetic value of such a philosophizing, that is, from its beauty and sublimity. Philosophizing still remains as a work of art, even if it cannot be demonstrated as a philosophic construct."¹⁵⁶

Die mees sentrale metafore in *Thus spoke Zarathustra*, die 'wil tot mag', die 'Übermensch', en die 'ewige wederkeer' in besonder, is 'n verdere ontplooiing van die gedagte aan tragedie. Die analogie kan nie streng deurgevoer word nie, maar is 'n relevante aanduiding. Verskeie beelde in *Thus spoke Zarathustra* ondersteun voortdurend die begrip tragedie, onder andere beelde van dieptes en hoogtes. Beelde van die son, die danser, die koorddanser as besonder populêre oornames in die visuele kunste, is steeds analogies tot die belangrikste begrippe in Nietzsche se kunsbeskouing wat hier uiteengesit is. As gevolg van die rykheid van beeld en metafoor in Nietzsche se werk, sal die beelde bespreek word, waar relevant in die volgende hoofstukke.

155. SARAH KOFMAN, "Metaphor, Symbol, Metamorphosis", p. 207.

156. F. NIETZSCHE, *The Philosopher's Rock*, "The Last Philosopher", paraf. 81. Aangehaal deur SARAH KOFMAN, op cit., p. 210.

HOOFSUK 2

DUITSE KUNS VOOR 1914

2.1 AGTERGROND: KULTURELE KONTEKS VAN DIE DUITSE NIETZSCHE-KULTUS

Wanneer ons onder die begrip 'kultus' 'n toewyding en 'n verering, selfs 'n byna religieuse verering van 'n persoon of 'n stel idees verstaan, dan is daar in die Duitse kulturele wêreld voor 1914 dikwels 'n werklike kultiese verering van Nietzsche. George Heym (1887–1912) klassifiseer Nietzsche byvoorbeeld onder die "liebsten Heiligen".¹ Kasimir Edschmid (1890–1966) praat van "Nietzsches heiligen Namen".² George Kaiser (1878–1945) skryf: "ich kenne nur zwei Unsterbliche: Plato und Nietzsche".³ Kurt Hiller (1885–1972) noem Nietzsche "der grösste Mensch aus den beiden letzten Jahrtausenden".⁴ Selfs Gottfried Benn beskryf Nietzsche "selbst über Goethe als das Grosste".⁵

Die begrip 'kultus' sal hier egter gebruik word slegs om 'n breë en algemene belangstelling in Nietzsche aan te dui. Nietzsche se werk word oor 'n geweldige wye front erken, gebruik en ondersoek. Nietzsche of sy werk vorm byvoorbeeld 'n tema van liedere van Fredrick Delius (1862–1934). Delius komponeer in 1898 verskeie liedere met Zarathustra as tema, o.a. "Nachtlied Zarathustra", "Der Einsame" en "Der Wanderer" wat ook as temas in skilderye deur Delius se vriend Edvard Munch gebruik is, en "Der Wanderer und sein Schatten" uit Nietzsche se *Human, all-too-Human*. Gustav Mahler (1860–1911) se derde simfonie van 1895 is oorspronklik vernoem na

-
1. GEORGE HEYM, Dichtungen und Schriften, (Munich, 1960), p. 86.
 2. KASIMIR EDSCHMID, Frühe Manifeste, "Über die dichterische deutsche Jugend", (Hamburg, 1957), p. 18.
 3. GEORGE KAISER, Werke, (Berlyn, 1971), p. 591.
 4. KURT HILLER, Leben gegen die Zeit, (Hamburg, 1969), p. 8.
 5. GOTTFRIED BENN, Gesammelte Werke, (Wiesbaden, 1958–1961), Vol. 1, p. 482.

Nietzsche se boek *The Gay Science*, en Mahler toonset ook enkele gedigte van Nietzsche. Richard Strauss (1864–1949) se "Also sprach Zarathustra" van 1896 is 'n besondere bekende musikale interpretasie van Nietzsche se werk. Arnold Schönberg (1874–1951) se gebruik van Nietzsche se begrip van musiek as 'n substratum van klank wat die naaste aan die Dionisiese sfeer kom,⁶ is sentraal in die ontwikkeling van atonale musiek. Schönberg se verwerking van Stefan Georg (1868–1933) se gedig wat handel oor Nietzsche, "Litanei", inisier die vriendskap tussen homself en Kandinsky.⁷ Waar musiek so 'n groot rol speel in die teorie en die ontwikkeling van abstrakte kuns, is die beklemtoning van Nietzsche se musikale 'Rausch' in die Nietzsche-kultus van besondere belang.⁸ Musiekteoretiese ondersoeke van Nietzsche se *The Birth of Tragedy*, soos Furroccio Busoni (1886–1924) se, *Entwurf einer Neuen Aesthetik der Tonkunst*, gepubliseer in Italiaans in 1906 en in Duits in 1907, het 'n effek in die visuele kunste gehad, selfs so ver as in Franse Orphisme.⁹

As gevolg van veral die vroeë belangstelling in Richard Wagner (1813–1883) se 'Gesamtkunstwerk' in die Nietzsche-kultus, is daar ook 'n noue wedersydse interaksie tussen visuele kuns, musiek, en teater in die Nietzsche-kultus. Veral die teaterteorie van Georg Fuchs (1868–1949) het 'n besondere invloed op kunstenaars rondom Kandinsky in München. Fuchs speel

-
6. F. NIETZSCHE, The Birth of Tragedy, paraf. vii, W. Kaufmann.
 7. A.L. RINGER, "Arnold Schoenberg and the prophetic image in Music", Journal of the Arnold Schoenberg Institute, Vol. 1(3), June 1977, pp. 26–28. Schönberg gebruik die gedig uit Georg se bundel Der Siebende Ring (1907), 'n reaksie op Nietzsche se beeld van die 'ewige wederkeer' in die afdeling "The Seven Seals" van Thus spoke Zarathustra. Die gedig word opgeneem in Schönberg se kwartet vir snaarinstrumente no. 2, op 10, 1907–08, 'n deurbraak in sy ontwikkeling van atonale musiek. Kandinsky woon 'n opvoering van die musiek by in Januarie 1911, en begin daarna 'n briefwisseling met Schönberg. Sien J. HAHN-KOCH, Arnold Schoenberg - Wassily Kandinsky: Letters, Pictures and Documents, (London, Boston, 1964) pp. 135–140.
 8. Vir 'n bespreking van die belang van musiek in Nietzsche se The Birth of Tragedy, sien SARAH KOFMAN, "Metaphor, Symbol, Metamorphosis", pp. 201–203. Sien ook F.R. LOVE, "Nietzsche's Quest for a New Aesthetics of Music", Nietzsche-Studien, Vol. 6, 1977, pp. 154–194. Nietzsche se werk is oorspronklik gepubliseer as Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik.
 9. Vir die verband tussen Busoni en Nietzsche, sien my bespreking; H. JANSE VAN RENSBURG, "Picabia and Nietzsche", pp. 361–362.

'n leidende rol in die Nietzsche-kultus¹⁰ en publiseer so vroeg as 1895 reeds sy *Friedrich Nietzsche und die bildenden Kunst*, waarin hy die invloed van Nietzsche op Arnold Böcklin (1827-1901) en Max Klinger (1857-1920) aandui.¹¹

Nietzsche se invloed op August Strindberg (1849-1912) met wie hy in briefwisseling was, en Frank Wedekind (1864-1918) as belangrike toneel-skrywers¹² in Duitsland voor 1914, is ook van belang. Strindberg was in noue kontak met o.a. Edvard Munch, en speel ook 'n belangrike rol in die Nietzsche-groepe rondom die tydskrif *Der Sturm* en die vereniging Der Neue Club in Berlyn. Wedekind help alreeds tussen 1892 en 1896 met die Franse vertalings van Nietzsche se werk in Parys,¹³ waar hy ook bevriend raak met Lou Andreas-Salome (1861-1937) met wie Nietzsche tussen 1882 en 1883 'n liefdesverhouding gehad het. Direk onder die invloed van Nietzsche se werk, ontwikkel Wedekind die hipotese dat die moderne mens vervreemd staan van die lewensdrang verskuil in sy psige. Die uitdrukking van sy idees in die toneelstuk *Erdgeist* in 1902, vestig Wedekind as die belangrikste toneelskrywer van die eerste dekade van die eeu in Duitsland.¹⁴ Wedekind begin die tydskrif *Simplicissimus* in München in 1896, en is in daardie tyd in sentrale figuur van 'n letterkundige groep wat by die Café Simplicissimus bymekaar kom. Teen 1900 speel Wedekind 'n leidende rol in die Elf Scharfrichter-groep, op daardie stadium die mees progressiewe kabaret groep in München, en 'n konsentrasiepunt van die belangstelling in Nietzsche. As 'n leidende figuur in die Nietzsche-kultus is Wedekind ook 'n belangrike invloed op Ekspressionistiese kuns.¹⁵

-
10. Vir die verband tussen Fuchs en Nietzsche, sien my bespreking; H. JANSE VAN RENSBURG, "Kandinsky's exposure to the Nietzsche cult 1896-1914", pp. 248-249.
 11. G. FUCHS, "Friedrich Nietzsche und die bildenden Kunst", Die Kunst für Alle, Vol. 11, nr. 3, 5 en 6, 1895.
 12. Sien REINHOLD GRIMM, "The Hidden Heritage: Repercussions of Nietzsche in Modern Theater and its Theory".
 13. FRANK WEDEKIND, Gesammelte Werke (G. Müller, München, 1924). Brief aan sy broer Armin 14 Maart 1892, Vol. 6, p. 230. Wedekind skryf dat hy behulpsaam was met die vertalings van Nietzsche se werk na Frans, en verwys waarskynlik na die vertalings van Henry Alberts.
 14. PEG WEISS, Kandinsky in München: The Formative Jugendstil Years, (Princeton University Press, Princeton, 1979), p. 13.
 15. F.S. LEVINE, The Apocalyptic Vision: The Art of Franz Marc as German Expressionism, p. 18.

Die invloed van Nietzsche op Duitse skrywers en digters van die tydperk is so wyd dat min van die leidende figure nie Nietzsche se invloed erken het nie. Nietzsche se invloed op vroeg-eeuse letterkunde is goed gedokumenteer, en besondere studies het ook reeds Nietzsche se rol ondersoek op die werk van Thomas Mann, Heinrich Mann (1871-1950). Rilke, Benn, George Heym, Robert Musils (1884-1963) en Stephan Georg.¹⁵ Van belang vir die oordrag van die Nietzsche-impuls na die visuele kunste, is veral Rilke, Stephan Georg en George Heym.

Stefan Georg en die "Georg-Kreis", of die Georg-sirkel, verteenwoordig wat Gisela Deesz in 'n vroeë studie genoem het, die "bloedrooi" interpretasie van Nietzsche.¹⁷ Die Georg-Kreis het naas Elizabeth Förster-Nietzsche ook die grootste rol gespeel in die ontwikkeling van die Nietzsche-kultus. Stefan Georg is alreeds so vroeg as 1891 met Nietzsche geassosieer in 'n studie wat die kultiese belangstelling in Nietzsche voorspel het.¹⁸ Nietzscheaanse idees word 'n sentrale tema in sy digkuns, en is besonder duidelik in bundels soos *Der Jahr der Seele* (1897), en *Der Siebende Ring* (1907). As die dominante poëtiese stem rondom die draai van die eeu, verkondig Georg 'n estetiese elite wat antagonisties teenoor die tyd staan, en toegewy is aan die voor-klassieke Griekeland, die Dionisiese en die anti-rasionele.

Georg is gekritiseer vir die verdraaiings van Nietzsche se filosofie, en dat hy van sy eie sosiale aanvalle aan Nietzsche toegeskryf het, maar veral vir die ontwikkeling van simbole om die beeld van Nietzsche wat later deur die Nazi's gebruik sou word. Verskeie lede van die Georg-Kreis word egter ook leiërs in die Duitse akademie. Walter Kaufmann skryf, "It was primarily as an educator of educators and writers that Georg made his

-
16. 'n Leiding tot verdere bronne word aangebied deur GUNTER MARTENS, Im Aufbruch das Ziel: Nietzsches Wirkung im Expressionismus.
 17. GISELA DEESZ, Die Entwicklung des Nietzsche-Bildes in Deutschland, (Würzburg, 1933). Aangehaal deur W. KAUFMANN, Nietzsche-Philosophie, Psychologie, Antichrist, p. 416. Sien ook HEINZ RASCHEL, Das Nietzsche-Bild im Georg-Kreis.
 18. K. EISER, "Friedrich Nietzsche und die Apostel der Zukunft", Monatschrift für Literatur, Kunst und Sozialpolitik, 7 Jahrgang, 4 Quartal, Heft II, November & Desember 1891, pp. 1505-1536, 1600-1664.

influence felt. And as Nietzsche became one of the heroes of the 'Kreis', the poet's influence on the Nietzsche legend was considerable."¹⁹ Ileana Leavens wys daarop dat Georg deur sy generasie beskou is as, "a man who was to embody Nietzsche's dicta in his life and thought".²⁰ Inderdaad vind ons in die werk van Kurt Hillebrandt (1881-1966), 'n Georg-Kreis lid, die opmerking dat Georg was wat Nietzsche kompulsief probeer wees het.²¹ Kaufmann skryf: "Georg ... like Wagner received the unswerving obedience of his followers, who called him 'master'; and instead of transcending him, his disciples accepted his every word religiously."²²

Georg se mees entoesiastiese medewerker was Karl Wolfskehl (1896-1948), 'n besonder goedbelese en dinamiese persoon wie as gevolg van Nietzsche se invloed 'n kenner geword het van Griekse misterie-godsdiens. Bekend as die, "Zeus van Schwabing",²³ word sy woning 'n belangrike middelpunt van intellektuele en kulturele lewe in München tot in die 1920's, en ook die ontmoetingspunt van die Georg-Kreis in München. Besoekers tot die ontmoetings van die Georg-Kreis sluit in Martin Buber, Rilke, Thomas Mann, Heinrich Wölfflin (1864-1945), Peter Behrens (1868-1956), Kandinsky, Klee en Franz Marc (1880-1916). In ander stede is die Kuns-historici Botho Graef en Ernst Morwitz (1887-1971) o.a. lede van die George-Kreis, en die groep het kontak met kunstenaars soos Ernst Kirchner (1880-1938) Erich Heckel (1883-1970), Lehmbruck, Henry van de Velde (1863-1957), Hans Arp en Kurt Schwitters. Die Georg-Kreis se invloed strek ook buite Duitsland se grense. Marsden Hartley (1877-1943) 'n New York Dada-kunstenaar wie Duitsland in 1913 besoek, skryf dat hy ontvang is deur,

"an audience at once in Munich, of Kandinsky and Marc for artists, and a group of literary people some of whom belongs to the Stefan Georg Circle ..."²⁴

-
19. W. KAUFMANN, Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist, p. 9.
 20. I.B. LEAVENS, From '291' to Zurich: The Birth of Dada, p. 29.
 21. K. HILLEBRANDT, Nietzsche als Richter Unsere Zeit, (Breslau, 1923), p. 31.
 22. W. KAUFMANN, op cit., p. 12.
 23. R.C. LONG, Kandinsky: The Development of an Abstract Style, (Oxford, 1980), p. 23.
 24. M. HARTLEY, brief aan Alfred Stieglitz, 13 Maart 1913, aangehaal deur I.B. LEAVENS, op cit., p. 28.

Die Georg-Kreis raak ook aktief betrokke by die visuele kunstewêreld, en Wolfskehl ondersteun byvoorbeeld Kandinsky in die verkoop van Blaue-Reiter-skilderye, en stal ook die werk van Kandinsky, Klee en Franz Marc in sy huis uit.²⁵

Ook Rainer Maria Rilke was in noue kontak met die visuele kunste, nie net in Duitsland nie, maar ook in Frankryk. Rilke was o.a. in kontak met Harry Graff Kessler (1868-1937) en Henry van de Velde in Weimar, met die Blaue Reiter-groep in München, en met Munch in Berlyn. In Berlyn is Rilke ook in kontak met Der Sturm-groep, en Der Neue Club se aktiwiteite wat hierna bespreek sal word. In Worpsswede is hy bevriend met Paula Modersohn-Becker (1876-1907) wat deur sy Nietzsche-beskouing beïnvloed word.²⁵ Rilke wie Nietzsche vanaf 1895 lees²⁷ en in sy werk absorbeer, tree laat in die eerste dekade van die twintigste eeu te voorskyn as 'n leidende Duitse digter, en oefen 'n groot invloed uit op die Nietzsche-kultus.

Tussen 1896 en 1900 is Rilke in 'n verhouding met Lou Andreas-Salome wat in München saam met hom aan die Georg-Kreis deelneem. Lou Andreas-Salome, wie self as 'n skryfster erkenning ontvang het,²⁸ publiseer in die 1890's 'n monografie en verskeie artikels oor Nietzsche,²⁹ met wie sy in 'n verhouding was gedurende die tyd toe die eerste drie dele van *Thus spoke Zarathustra* geskryf is. Lou Andreas-Salome se outoriteit oor Nietzsche, die besonderhede van sy lewe en werk, is aanvaar binne die Georg-Kreis, en dit is eers in 1968 dat Rudolph Binion aangetoon het dat sy feite oor Nietzsche verdraai het.³⁰

-
25. Sien H. JANSE VAN RENSBURG, "Kandinsky's exposure to the Nietzsche cult 1896-1914" vir verdere bespreking.
 26. PAULA MODERSOHN-BECKER, Journals and Letters, p. 281.
 27. R. KRUMMEL, Nietzsche und der deutsche Geist - Ausbreitung und Wirkung des Nietzscheschen Werkes im Deutschen Sprachraum bis zum Todesjahr des Philosophen, p. 160.
 28. LOU ANDREAS-SALOME se eerste boek Im Kampf um Gott verskyn in 1885. Tydens haar verhouding met Nietzsche, skryf sy 'n gedig "Hymn to Life" wat deur Nietzsche getoonset is. Gepubliseer in F. NIETZSCHE, Ecce Homo, Levy-uitgawe, pp. 208-213.
 29. LOU ANDREAS-SALOME, Friedrich Nietzsche in seinem Werken (C. Koneges, Wenen, 1894). Vir haar artikels oor Nietzsche sien R. KRUMMEL, op cit., inskrywings 111, 114, 131, 146, 158.
 30. R. BINION, Frau Lou: Nietzsches Wayward Disciple, (Princeton University Press, 1968).

In Berlyn word Der Neue Club die sentrum van die Nietzsche-kultus. Dié literêre groep word vroeg in 1910 gestig deur Kurt Hiller, Erwin Loewenson (1880-1903) en Jacob van Hoddis (1887-1942), George Heym word spoedig 'n leiersfiguur in die groep. Teen 1914 is Der Neue Club ook aktief in Leipzig, Dresden, Heidelberg, Wenen en Praag. Erwin Loewenson, in 'n brief aan Frank Wedekind, beskryf die klub as,

"'n vereniging van filosofie-studente en jong kunstenaars wat saamgesweer het om die lasterlikhede van die tyd nie langer passief gade te slaan nie."³¹

Die lede van Der Neue Club open hulle grondwet met 'n aanhaling uit Nietzsche:

"Dat ons aktiverende natuur, dryfkrag is, is ons begrondingsgeloof!"³²

Spoedig, soos die groep die inisiatiewe oorneem in die ontplooiing van Ekspressionisme veral in Berlyn, word Nietzsche se werk ook sentraal in Der Neue Club se belange. Armin Arnold dui aan dat Nietzsche se Zarathustra-epos en die 'Übermensch'-tema bepalend word vir Der Neue Club en hulle invloed op Ekspressionisme.³³

Vroeg in 1910 bied Der Neue Club 'n eerste program aan wat genoem word Neopathetisches Cabaret. Die naam is gekies om die belang van die begrip 'patos' as doelstelling van die groep te beklemtoon, en Kurt Hiller verduidelik patos as volg in *Der Sturm*:

-
31. E. LOEWENSON, aangehaal deur G. MARTENS, op cit., p. 120. My vertaling. Die Duitse teks lees: "... eine Vereinigung von Studenten der Philosophie und junge Künstlern, die sich verschworen haben, den Blasphemie dieser Zeit nicht länger untätig zuzusehn."
 32. Nietzsche aangehaal in die "Aufruf zur Gründung, Der Neue Club." Aangehaal in G. MARTENS, op cit., p. 121. My vertaling, die Duitse teks lees: "Dass wir wirkende Wese, Kräfte sind, ist unser Grundglaube!"
 33. A. ARNOLD, Die Literatur des Expressionismus, (W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart, 1966), p. 62.

"Ons begrip van patos kan eerder ooreenstem met die begrip, wat Friedrich Nietzsche daarvan gehad het - Nietzsche wie in 'Ecce Homo' erken het: 'Ek skat die waarde van mense, van rasse, volgens hoe noodwendig hulle die God nie sonder die sater wil verstaan nie' - Patos: nie as afgemete wegaanduiding van lydende profeteseuns nie, maar as universele vrolikheid, as paniese lag."³⁴

Patos by Nietzsche, verwys na die intrede van eksessiewe Dionisiese 'Rausch' op die beperkinge van Apolliniese individuasie, en dus op tragedie, wat Nietzsche in *Ecce Homo* ook beskryf as die, "transposition of the Dionysian into a philosophical pathos".³⁵ Op die gereelde bymekaar-komste van die Neopathetisches Cabaret word gereeld uit Nietzsche voorgelees, veral deur Kurt Loewenson. Temas uit Nietzsche se werk soos "Tragodien der Décadence" en "Von Rausch und Kunst" word ook bespreek. Die programme van die verskeie Neopathetisches Cabaret-byeenkomste was oorspronklik ontwerp deur Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976).³⁶

Die belangrikste mondstuk van Der Neue Club was die tydskrif *Der Sturm* van Herwarth Walden (1878-1933). As redakteur, skrywer, kunsversamelaar, organiseerder van die belangrikste uitstallings in Berlyn vir meer as 'n dekade, en as komponis en musiekteoretikus, speel Walden 'n besonder sentrale rol in die kulturele lewe van Berlyn. Hy was ook 'n aktiewe lid van Der Neue Club, en die programme van die Neopathetische Cabaret sluit gereeld opvoerings van sy musikale komposisies in. Dit is veral as musiekteoretikus dat Walden na Nietzsche se werk aangetrek is, maar 'n

-
34. KURT HILLER, "Das Cabaret und die Gehirne Salut: Rede zur Eröffnung des Neopathetischen Cabarets", Der Sturm, vol. 1, (44), 29/12/1910, p. 351. My vertaling. Die Duitse teks lees: "Unser Begriff von Pathos dürfte eher übereinstimmen mit dem Begriff, den Friedrich Nietzsche davon hat - Nietzsche, welcher im 'Ecce Homo' bekennt: 'Ich schätze den Wert von Menschen, von Rassen darnach ab, wie notwendig sie den Gott nicht abgetrennt von Satyr zu verstehen wissen' - Pathos: nicht als gemessener Geberdengang leidender Prophetensöhne, sondern als universale Heiterkeit, als panischen Lachen". Die aanhaling kom uit F. NIETZSCHE, Ecce Homo, Book II, "Why I am so clever" paraf, 4, W. Kaufmann p. 245. Nietzsche verwys na die liriese digstyl van Heinrich Heine.
35. F. NIETZSCHE, Ecce Homo, On "The Birth of Tragedy", paraf. 3, W. Kaufmann, p. 273.
36. Die programme van die Neopathetische Cabaret met die inhoude van die verskeie byeenkomste, is gepubliseer in G. BURCKHARDT, George Heym - Dokumenten zu seinem Leben und Werk, pp. 402-411.

artikels soos sy "Rausch des Künstlers und des Nichtkünstlers"³⁷ dra ook 'n Nietzscheaanse kunsbeskouing oor na terme vir die visuele kunste.

Walden se invloed in Duitse kuns is onmeetbaar groot. Die tydskrif *Der Sturm* as mondstuk van Ekspressionism, stel die belangrikste kunstenaars van die tyd - ook buite Duitsland - bekend, en gebruik van die belangrikste Duitse kunstenaars as illustreerders. Teen 1914 word die tydskrif ook versprei in Holland, Parys en New York, en stel Duitse kuns bekend. In Maart 1912 open Walden die Galerie Der Sturm waarop eventueel die belangrikste kuns van Duitsland en die res van Europa uitgestel word.

Der Sturm dra ook belangrike kunsteoretiese werk van Wilhelm Worringer, August Strindberg, F.T. Marinetti (1876-1944), Kandinsky, Apollinaire en Stanislaw Przybyszewski (1868-1928), almal wie tot 'n groot mate Nietzsche se invloed erken. Die tydskrif dra ook verskeie studies oor Nietzsche deur Neue Club-lede. Kurt Hiller, kunshistorikus, kunsteoretikus, en opgeleide filosoof was die Nietzsche kenner van Der Neue Club, en daarvoor verantwoordelik dat meer werke as slegs Nietzsche se *Thus spoke Zarathustra* in Ekspressionisme bekend raak.³⁸ As medewerker by *Der Sturm*, publiseer Hiller ook artikels oor Nietzsche, soos sy "Ueber Kultur", in *Der Sturm*,³⁹ en verklaar Nietzsche as die vertrekpunt tot al sy geskrifte.⁴⁰

Ernst Loewensohn, soos Hiller, was 'n stigterslid van Der Neue Club, en onder die naam Golo Ganzzi, 'n medewerker op *Der Sturm*. Minder analities as Hiller, was hy die emosionele inisiatief agter Der Neue Club se Nietzsche belangstelling, en lewer onder andere die bespreking van Nietzsche, "Die Dekandenz der Zeit" by die Neopathetische Cabaret. Salomon Friedlaender (1871-1946) publiseer sy *Friedrich Nietzsche: eine intellektuelle Biografie* in Leipzig in 1911, en plaas uittreksels daaruit in *Der Sturm*

37. H. WALDEN, "Rausch des Künstlers und des Nichtkünstlers", *Der Sturm*, Vol. 5 (15 & 16), 1914.

38. G. MARTENS, *op cit.*, p. 132.

39. KURT HILLER, "Ueber Kultur", *Der Sturm*, vol. 1 (24 & 25 & 26) p. 187, & p. 197 & p. 203, 1910. Die werk is op 6 Junie 1910 by die Neopathetische Cabaret voorgelees.

40. G. MARTENS, *op cit.*, p. 122.

in 1910.⁴¹ Die boek is uitvoerig bespreek by die Neopathetische Cabaret, en Loewenson se boekbespreking in *Der Sturm*,⁴² is 'n samevatting daarvan. Ander Nietzsche-besprekings in *Der Sturm* deur Neue Club-lede, is die van Fritz Hüber⁴³ en Erich Unger (1887-1950).⁴⁴

Der Neue Club en *Der Sturm* is waarskynlik die belangrikste formuleerders van die Ekspressionistiese Nietzsche-beskouing, en die beklemtoning van Nietzsche se Dionisiese 'Rausch'-idee in Ekspressionistiese kuns. Die interpretasie beklemtoon besonder duidelik die heroïese aspekte van Nietzsche se Dionisiese verbreking van Apolliniese orde, 'n analogie vir wat Bernd Magnus later noem die ideaal-tipe-interpretasie van konsepte soos die 'Übermensch'.⁴⁵ Die siening staan binne verband met die idealistiese hoop op 'n verbeterde wêreld, kenmerkend in Duitsland voor die eerste wêreldoorlog. In 'n reaksie teen die spektrum van waardes en norme van 'n persepsie van 'n ouer orde, stel die Nietzsche-kultus kuns as 'Rausch' of patos teenoor 'n wêreld wat geassosieer word met wat 'n Nietzsche-terme genoem kan word, die dekadensie van rede (Sokratiese denke). Carl E. Schorske skryf, "Youth ... sought not only a new politics, but also new philosophic and cultural premises to replace the juridical rationalism of their fathers ... (They) found a cultural rationale for their new politics in Richard Wagner and the early Friedrich Nietzsche. Critical of the rational state and the scientific spirit, both thinkers ... affirmed instinct, vindicating its claims against 'bourgeois' reason and the analytic spirit."⁴⁶

As gevolg van die besondere wye impak van Nietzsche, kan 'n algemene interpretasie van sy werk beswaarlik geïsoleer word, maar dit is belangrik

-
41. DR S. FRIEDLAENDER, "Menschliches Allzumenschliches". *Der Sturm*, Vol. 1 (38), 17 November 1910, pp. 299-301.
42. E. LOEWENSHON (Golo Gangi), "Dr S. Friedlaender: Friedrich Nietzsche" *Der Sturm*, Vol. 2 (58), 1911, pp. 544-545.
43. FRITZ HÜBNER, "Nietzsches Bild", *Der Sturm*, Vol 1 (449), 29 Desember 1910, pp. 349-350.
44. ERICH UNGER, "Nietzsche", *Der Sturm*, Vol. 1 (48), 28 Januarie 1911, pp. 380-381 en Vol 2 (49), 4 Februarie 1911, p. 388.
45. BERND MAGNUS, "Perfectability and attitude in Nietzsche's 'Übermensch'", p. 636.
46. CARL E. SCHORSKE, "General Tension and Cultural Change", gepubliseer in G. CHAPPLE & H.H. SCHULTE, The Turn of the Century: German Literature and Art, 1890-1915, p. 417.

om op te let hoe effektief sy werk geabsorbeer is in 'n reaksie teen wat Nietzsche 'n "naturalistiese" wêreldbeskouing genoem het. Ook die behoudende denker en kunstenaar in die Duitse kultuur het die effek van Nietzsche in die tyd opgemerk en die waardes geassosieer met 'n naturalistiese beskouing, in beskerming probeer neem. 'n Interessante reaksie word byvoorbeeld gevind in Paula Modersohn-Becker se eggenoot, Otto Modersohn (1865-1943) se dagboeke:

"Egotism, lack of consideration is the modern sickness. Nietzsche, the father. Opposite of Christian love of neighbour. Think it terrible, barbaric, brutal, just to think of one's self ... That's the way Rilke and his wife are, ... Unfortunately Paula is also ... quite accomplished in the realm of egotism."⁴⁷

Wilhelm Worringer, in teenstelling, skryf in 1908 in 'n kunsteoretiese konteks:

"Since the florescence of art history took place in the nineteenth century, it was only natural that the theories concerning the genesis of the work of art should have been based on the materialist way of looking at things ... Nevertheless, this ... right down to our own time, has been tacitly accepted as the presupposition for most art historical investigation, (and) is for us today a point of support for hostility to progress and mental laziness ... There are everywhere signs of a reaction against this jejune and indolent artistic materialism."⁴⁸

In kunsteoretiese en kunshistoriese geskryfte tot die eerste wêreldoorlog in Duitsland, word Nietzsche se invloed erken, ondersoek en verder ontwikkel. Die effek en belangstelling is duidelik in studies soos bv. Julius Meyer-Graef (1867-1935) en Stanislaw Przybyszewski se *Das Werk des Edvard Munchs* van 1894;⁴⁹ Georg Fuchs se *Friedrich Nietzsche und die Bildende Kunst* van 1895;⁵⁰ Julius Zeitler se *Nietzsche's Aesthetik* van

47. OTTO MODERSOHN, uit sy dagboeke (1902), gepubliseer in PAULA MODERSOHN-BECKER, *Journals and Letters*, p. 281.

48. W. WORRINGER, *Abstraction and Empathy*, pp. 8-9.

49. Sien bespreking hierna, p. 82, nota 132.

50. Sien bespreking hierbo, p. 55, nota 11.

1900;⁵¹ Kurt Hiller se *Ueber Kultur* van 1910 en Herwarth Walden se *Rausch des Künstlers und des Nichtkünstlers* van 1914,⁵² Carl Einstein (1885–1940) se *Totalität* van 1914, en Fritz Burger se *Einführung in die moderne Kunst* van 1916.⁵³

Twee werke wat dikwels in dieselfde asem genoem word as sentrale teoretiese tekste in die Ekspressionistiese era in Duitsland moet hier kortliks ondersoek word. Die werke is Wilhelm Worringer se *Abstraktion und Einfühlung (Abstraction and Empathy)* van 1907 en Kandinsky se *Über das Geistige in der Kunst (Concerning the spiritual in Art)* van 1912.

Worringer se invloed op Ekspressionisme word nie slegs bepaal deur die effek van *Abstraction and Empathy* nie, maar ook deur die generering, propagering en bevestiging van die term "Ekspressionisme"⁵⁴ en sy kontak met, en invloed op, verskeie kunstenaars.⁵⁵ Worringer erken Nietzsche as 'n besondere invloed op sy werk,⁵⁶ maar in *Abstraction and Empathy* is daar geen verwysing na Nietzsche of erkenning van Nietzsche nie, en Worringer plaas homself eerder in konteks van die werke van Theodore Lipps (1851–1914) en Alois Riegl (1844–1924). Die ooreenkoms tussen *Abstraction and Empathy* en *The Birth of Tragedy* is egter te opvallend om nie van belang te wees nie.

In die opening tot *Abstraction and Empathy* skryf Worringer:

-
51. Sien A. DEL CARO, Dionysian Aesthetics, pp. 39–40.
 52. Sien hierbo, p. 61, notas 37 en 39.
 53. Sien D. SCHUBERT, "Nietzsche-Konkretionsformen in der bildenden Kunst", pp. 315–316.
 54. PAUL PÖRTNER, Literatur-Revolution 1910–1925: Dokumenten, Manifeste, Programme, Vol. 1, "Zur Begriffsbestimmung der Ismen", (Luchterhand, Neuwied am Rhein, 1961), pp. 13–25.
 55. GEOFFREY C.W. WAITE, "Worringer's 'Abstraction and Empathy': Remarks on its Reception and on the Rhetoric of Criticism", gepubliseer in G. CHAPPLE & H.H.S. SCHULTE, The Turn of the Century, German Literature and Art, 1890–1915, p. 203.
 56. Ibid, p. 203.

"Our investigation proceeds from the presupposition that the work of art, as an autonomous organism, stands beside nature on equal terms and, in its deepest and innermost essence, devoid of any connection with it, in so far as by nature is understood the visible surface of things."⁵⁷

Die vertrekpunt is analogies tot Nietzsche se ontkenning van die representatiewe aard van kuns, en Nietzsche se weiering van Apolliniese skyn as 'n representasie van Dionisiese natuur.

Alhoewel Worringer die term 'Empathy' aan Theodore Lipps se estetiese toeskryf, is die definiëring van die begrip kenmerkend van Nietzsche se Dionisiese; Lipps se onderskeiding tussen negatiewe en positiewe empatie is soortgelyk aan Nietzsche se onderskeiding tussen self-aktivering en asketisme, 'n essensieele begrip in *The Birth of Tragedy*. Worringer definieer die positiewe beklemtoning van empatie as volg:

"Aesthetic enjoyment is objectified self-enjoyment. To enjoy myself in a sensuous object diverse from myself, to empathise myself into it ... The crucial factor is ... the inner motion, the inner life, the inner self-activation."⁵⁸

In kontras met Nietzsche, voer Worringer nie die desentrering van die subjek deur nie, en subjektiwiteit word hier nog 'metafisies' bepaal, kenmerkend van die Ekspressionistiese interpretasie van Nietzsche.⁵⁹ Soortgelyk neem Worringer die begrip 'artistic volition' uit Riegl oor,

"as that latent inner demand which exists *per se*, entirely independent of the object and of the mode of creation, and behaves as will to form,"⁶⁰

Hier is nog nie so duidelike onderskeiding, as by Nietzsche, van die 'wil' as 'n nie-essensie nie, en Worringer en Riegl se 'volition' dui nog op

57. W. WORRINGER, op cit., p. 3.

58. Ibid, p. 5.

59. Vir 'n verdere bespreking van die metafisiese interpretasie van Nietzsche, sien H. JANSE VAN RENSBURG, "Rudolf Steiner's role in the Nietzsche cult, and the influences on Kandinsky".

60. W. WORRINGER, op cit., p. 9.

Schopenhauer se konsep van 'wil', eerder as die van Nietzsche. In dieselfde sin behou Worringer ook nog 'n Kantiaanse 'a-priori-existence'.⁶¹

Worringer gebruik dikwels terme uit Schopenhauer se *The World as Will and Idea*, gelykstaande aan Nietzsche se oornam daarvan. Wat Schopenhauer en Nietzsche noem die verbreking van die 'principium individuationis', word deur Worringer as volg geformuleer:

"Thus dependent upon the deceptive and ever-changing play of phenomena, that robs him out of all assurance and all feeling of spiritual tranquility, there grows in him a profound distrust of the glittering veil of Maya which conceals from him the true being of things"⁶²

By Nietzsche konstitueer hierdie begrip die geboorte van tragedie. Worringer se reaksie teen Schopenhauer is soortgelyk as die van Nietzsche, in die weiering van wat Nietzsche 'asketisme' noem, beweeg Worringer saam met Nietzsche verby die problematiek van Schopenhauer se estetiek. Wat Nietzsche tragedie as afirmasie noem, word deur Worringer as volg beskryf:

"The banal theories of imitation, which our aesthetics has never shaken off, ... have blinded us to the true psychic values which are the point of departure and the goal of all artistic creation ... all artistic creation is nothing else than a continual registration of the great process of disputation, in which man and the outer world have been engaged, and will be engaged ... Thus art is simply ... those psychic energies which ... determine the phenomenon of religion and of changing world views."⁶³

Geoffrey Waite het inderdaad opgemerk dat die waarheidsbegrip by Worringer, of empatie "as a trope" ooreenstem met Nietzsche se waarheid in die "extra-moral sense";⁶⁴ en die einde van bogenoemde aanhaling in

61. Ibid, p. 9.

62. Ibid, p. 129. Vergelyk met F. NIETZSCHE, The Birth of Tragedy, paraf. 1, F. Golfing, p. 22. Sien bespreking, hoofstuk 1, p. 29 nota 71.

63. W. WORRINGER, op cit., pp. 127-128.

64. C.W. WAITE, op cit., p. 219.

besonders, verwys dan ook terug na die begrip van metafoor in Nietzsche se *On-truth and Falsity in an Extra-moral sense*.⁶⁵

Soos Nietzsche weerstaan Worringer dan ook wat Nietzsche 'Sokratiese denke' noem, en wat Worringer abstraksie noem. Die begrip abstraksie by Worringer oorvleuel nie die gehele kompleksiteit van Nietzsche se Apolliniese sfeer nie, maar is besonder relevant ten opsigte van Nietzsche se kritiek teen rasionaliteit as 'n ontvlugting van die panies-Dionisiese tragedie. Worringer skryf:

"The urge to abstraction is the outcome of a great inner unrest inspired in man by the phenomena of the outside world .. to wrest the object of the external world out of its natural context, out of the unending flux of being, to purify it of all its dependence upon life ... to approximate it to its absolute value."⁶⁶

Worringer onderskei homself van Nietzsche deur die beklemtoning van die metafisiese, die weiering van Nietzsche se sterker terminologie. Die siening ondersteun egter die metafisiese of idealiserende interpretasie van Nietzsche vroeg in die eeu. Nietzsche se weiering van die kodifisering van metafoor word geëggo in Worringer se beswaar teen abstraherende denke en die kodifisering van naturalisme in die kuns. Worringer se beklemtoning van die subjek in besonder, is in ooreenskomstemming met die heroïese interpretasie van Nietzsche in die Ekspressionistiese generasie.

In *Concerning the Spiritual in Art* gebruik Kandinsky die term 'abstrak' nie soos Worringer as die kodifisering van beelde deur abstraherende denke nie, maar die abstrakte verwys vir Kandinsky na "inner knowledge" of die "non-material", wat vir Kandinsky ook 'n teosofiese begrip is.⁶⁷ Die beswaar teen abstraherende denke of Nietzsche se term 'Sokratiese denke' word deur Kandinsky herhaal in 'n beswaar teen materialisme en die afwesigheid van die spirituele in die kodifisering van wetenskaplike teorie:

65. Sien F. NIETZSCHE, On Truth and Falsity in an Extra-moral sense, paraf. 1, Levy-uitgawe, p. 180. Sien bespreking hierbo, hoofstuk 1, pp. 47-49.

66. W. WORRINGER, op cit., p. 17.

67. W. KANDINSKY, Concerning the Spiritual in Art, p. 13.

"They cling to their old position, full of dread of the unknown ... In science these men are positivists, .. in art they are naturalists."⁶⁸

Kandinsky krediteer Nietzsche met die verbreking van 'n gekodifiseerde naturalistiese wêreldbeskouing:

"When religion, science and morality are shaken, the two last by the strong hand of Nietzsche, and when the outer supports threaten to fall, man turns his gaze from externals in onto himself."⁶⁹

Dieselfde oordeel oor Nietzsche word beter verduidelik in Kandinsky se artikel "Whither the 'new' art?" van 1911:

"And our epoch is a time of tragic collision between matter and spirit and of the downfall of the purely material worldview (sic); for many people it is a time of terrible, inescapable vacuum, a time of enormous questions; but for a few people it is a time of presentiment or of precognition of the path of Truth. Be that as it may, everything that once appeared to stand so eternally, so steadfastly, that seemed to contain eternal, true knowledge, suddenly turns out to have been crushed ... Consciously or unconsciously, the genius of Nietzsche began the 'transvaluation of values'"⁷⁰

In 'n passasie in *Ecco Homo* wat die direkte bron was vir Kandinsky se verwysing,⁷¹ beskryf Nietzsche homself as,

"a crisis without equal on art, the most profound collision of conscience, a decision that was conjured up against everything that had been believed, demanded, hallowed so far ... *Revaluation of all values*: that is my formula for an act of supreme self-examination on the part of humanity."⁷²

68. Ibid, p. 11

69. Ibid, p. 14.

70. W. KANDINSKY, Complete writings on Art, Vol. 1: "Whither the 'new' Art?" p. 103.

71. Sien my bespreking H. JANSE VAN RENSBURG, "Kandinsky's exposure to the Nietzsche cult 1896-1914", p. 250 en p. 253 en ook die verdere bespreking in H. JANSE VAN RENSBURG, "Rudolf Steiner's role in the Nietzsche cult, and the influences on Kandinsky".

72. F. NIETZSCHE, Ecce Homo, "Why I am a Destiny", paraf. 1, W. Kaufmann, p. 326.

Soos Worringer, volg Kandinsky ook Nietzsche se omseiling van Schopenhauer se beskouing van kuns as vergetelheid, deur kuns 'n sentrale rol te gee in die konfrontasie met werklikheid en die daarstelling van wat Kandinsky die 'spirituele' noem. In "Whither the 'new' art?" skryf Kandinsky:

"One way or another true art inevitably acts on the soul. The soul vibrates and 'grows'. That is the exclusive aim of the artist, whether he himself is fully aware of it or not ..."⁷³

In *Concerning the Spiritual in Art* is die begrip 'n vertrekpunt tot Kandinsky se primêre kunsbeskouing. Alhoewel terme soos 'die siel wat groei' nader is aan Rudolf Steiner (1861-1925) se teosofie, is Kandinsky se denke konsekwent tot Nietzsche se onderskeiding van kuns as "the true metaphysical activity"⁷⁴ van lewe.

Die sentrale onderskeiding in Nietzsche se kunsbeskouing word deur Kandinsky, soos deur Worringer, besonder metafisies beklemtoon. Worringer staan nader aan die vroeë heroïese interpretasie van Nietzsche in Duitse kuns; Kandinsky eggo alreeds die voor-oorlogse spanning in die Duitse kulturele wêreld, en gebruik Nietzsche ook om sy teosofiese belange mee te motiveer. Cyril Coetzee argumenteer dat Steiner 'n sentrale bron is vir Kandinsky se absorbering van Nietzsche en dat Kandinsky se formulering van verwysings na Nietzsche tot 'n groot mate terugverwys na Steiner.⁷⁵ Kandinsky is tot 'n groot mate meer direk deur Steiner beïnvloed as deur Nietzsche se werk, maar Kandinsky gaan ook verby Steiner se beskouing van Nietzsche, en reageer direk op die belangstelling in Nietzsche in onder andere *Der Sturm*.⁷⁶

73. W. Kandinsky "Whither the 'new' art?", *op cit.*, p. 103.

74. F. NIETZSCHE, *The Birth of Tragedy*, "Preface to Richard Wagner", F. Golffing, p. 17.

75. Cyril Coetzee, "Rudolf Steiner's philosophical influence on Kandinsky's aesthetic theory", Manuskrip aanvaar vir publikasie in *Suid-Afrikaanse tydskrif vir Kultuur- en Kuns geskiedenis*, Vol. 2 (3), September 1988. Die artikel, geskryf as 'n reaksie op my "Kandinsky's exposure to the Nietzsche-cult 1896-1914", *Op cit.*, ontleed die ooreenkomste tussen Kandinsky se verwysings na Nietzsche, en Rudolf Steiner se *Friedrich Nietzsche, Fighter for Freedom*

76. H. JANSE VAN RENSBURG, "Rudolf Steiner's role in the Nietzsche cult, and the influences on Kandinsky". Die artikel bied 'n verder ondersoek aan van die wisselwerking van Steiner en Nietzsche se invloed op Kandinsky, en wys in watter opsigte Kandinsky verby Steiner se Nietzsche-beskouing ontwikkel het.

2.2 DIE VROEË IDEALISTIESE INTERPRETASIE VAN NIETZSCHE

Anders as 'n Franse of Italiaanse kuns voor die eerste wêreldoorlog waar die Nietzsche-belangstelling aan besondere groepe toegeskryf kan word, is die belangstelling in Nietzsche in Duitse kuns so wyd en algemeen dat 'n Nietzsche-beskouing van die Jungendstil, die Secession-groep of die Brücke nie werklik van mekaar onderskei kan word nie. Aan die ander kant is daar wel 'n verskil tussen kunstenaars se interpretasie van Nietzsche in 1900 en dié in 1910, of tussen Berlyn- en Weimarkunstenaars se benadering tot Nietzsche, waar wel 'n sterk groepsmomentum in die Nietzsche-kultus ontstaan. Die ontwikkeling en oorvleueling van die interpretasie van Nietzsche is egter so arbitrêr dat die proses beswaarlik linieër aangedui kan word.⁷⁷

'n Besondere voorbeeld van die vroegste reaksie op Nietzsche, kan gevind word in die dagboeke van Paula Modersohn-Becker. Sy begin alreeds in 1898 Nietzsche se werke lees, kort voor sy begin kuns studeer in Worpswede. Paula was besonder nou bevriend met die digter Rilke, wat in 1901 met haar vriendin Clara Westhoff trou, nadat Rilke se verhouding met Lou Andreas-Salome beëindig is. In dié jare was Rilke 'n sentrale figuur in die Nietzsche-kultus.

In 1898 skryf die drie-en-twintigjarige Paula in haar dagboek:

"I'm reading Nietzsche now, Zarathustra (sic). Among so much that is confused and obscure, such pearls. His rearrangement and re-creation of values! His sermons against the false brotherly love and self-sacrifice.

False brotherly love, tht certainly gets in the way of great goals. Many great minds would not have been chopped into little pieces by everyday concerns if they had been armed with his way of thinking. The next generation should have this concept born into it."⁷⁸

77. Aspekte van die ontwikkeling in die Nietzsche-interpetasie tussen 1900 en 1910, word ondersoek in my artikel, H. JANSE VAN RENSBURG, "Rudolf Steiner's exposure to the Nietzsche cult, and the influences on Kandinsky".

78. P. MODERSOHN-BECKER. Journals and Letters, Desember 1898, p. 119.

Alhoewel 'n jeugdige reaksie, oortref haar lirisisme nie die kultiese verering van Nietzsche in letterkunde van die tyd nie. Paula se reaksie is 'n goeie voorbeeld van 'n individuerende selfbewussyn wat besonders deel is van kunstenaars, in die generasie, se reaksie op Nietzsche. Sy skryf:

"It seemed strange to see so clearly expressed my own thoughts and feelings, which rested unclear and undeveloped in me. I feel happy again, as a modern human being and as a child of my own age."⁷⁹

Skrywers het dikwels opgemerk dat Nietzsche se styl daarop gemik is om 'n vitale self-gewaarwording te stimuleer, en die leser se persoonlike entoesiasme by die teks te betrek voor waarde-aannames gekonfronteer word. As sodanig noem Michel Haar Nietzsche se styl "subversief",⁸⁰ en David Allison skryf, "The danger for the reader ultimately lies in the dispossession of his own identity and the loss of his conventional world".⁸¹ Paula Modersohn-Becker se reaksie op Nietzsche is sprekend van die vermoë van sy taal om die leser mee te sleur. Sy skryf van *Thus spoke Zarathustra*;

"A wonderful work. It intoxicates me with its Oriental language of the Psalms and its tropical profusion of flowing images. Its many dark aspects do not bother me. I simply overlook them."⁸²

Die effek van die persoonlike ervaring van Nietzsche se werk, kom nog selde in die 1890's in Duitse kuns te voorskyn in beeldgewing of 'n oorname van ikonografiese motiewe. Ook Paula Modersohn-Becker se kuns wys nie besondere tematiese ooreenkomste met Nietzsche se denke nie. Otto Modersohn laat egter 'n suggestie oor die effek van Nietzsche op Paula se stylbenadering in haar kuns. Wanneer Otto Modersohn beswaar aanteken teen Nietzsche se effek op Paula se egotisme merk hy terselfdertyd haar onwilligheid op om langer die tradisionele rol van die vrou te speel, en in dieselfde konteks dui hy die groei en verandering in haar skilderye aan, die vitaliteit en krag van haar kleurgebruik en ontwerp.⁸³

79. Ibid , 3 Maart 1899, p. 127.

80. MICHEL HAAR, "Nietzsche and Metaphysical language", p. 6.

81. DAVID B. ALLISON, The New Nietzsche: Contemporary Styles of Interpretation, "Introduction", p. xx.

82. P. MODERSOHN-BECKER, Op. cit., 3 Maart 1899, p. 127.

83. OTTO MODERSOHN, aangehaal in P. MODERSOHN-BECKER, Op cit., p.281.

Vir 'n generasie van Ekspressionistiese skilders wat herhaaldelik die vitaliteit en ekspressiwiteit van Nietzsche se styl beklemtoon het, kan die poging om visuele ekwivalente vir Nietzsche se styl te vind, nie te gering geskat word nie. Uit die garde van proto-ekspressioniste dui Paula Modersohn-Becker op die stimulerende effek van Nietzsche se styl wat voortdurend sal intree as 'n invloed in die ontwikkeling van die ekspressiewe kwaliteit van Duitse kuns vroeg in die eeu.

Die verering van die persoon Nietzsche hang ook nou saam met die verskyning van 'n hoeveelheid vroeë portrette van Nietzsche. Voorbeelde is Max Kruse (1854-1942) se borsbeeld van Nietzsche in 1899 (Afb. 3); 'n borsbeeld deur Kurt Stövig (1863-1939) in 1902;⁸⁴ 'n gipsbeeld van die sittende figuur van Nietzsche deur Max Klein (1847-1908) in 1903;⁸⁵ die meer bekende Nietzsche-portret deur Max Klinger in 1904 (Afb. 6);⁸⁶ en enkele portrette deur Edvard Munch in 1905 (Afb. 5-7) wat later bespreek sal word.⁸⁷ Otto Dix se kopbeeld van Nietzsche in 1912 (Afb. 8) is 'n hoogtepunt in die genre. Dix beplan sy Nietzsche-beeld vanaf die portretsketse deur Edvard Munch (Afb. 5 & 6). Die beeld, geformuleer in sterk ekspressiewe vorme, is deur Dix self beskryf as so, "karakteriserend van Nietzsche as wat Zarathustra se 'Übermensch' is".⁸⁸ Die beeld word in 1937 gekonfiskeer uit die Stuttgart Kunsmuseum, en deur die Nazis uitgestal op die "Munich House of Art" - uitstalling as 'n voorbeeld van "dekadente" kuns. Die beeld is in 1939 vernietig deur die Nazis.

Van die vroegste aanduidings van die werk van Nietzsche as 'n inhoudselement in Duitse kuns, word gevind in die gebruik van Nietzsche se beelde van lig, hoogstes, en die strewende mensfiguur. Ligsimboliek in

-
84. Afgebeeld in Deutsche Kunst und Dekoration, XI, 1902-1903, en ook in J. KRAUSE, 'Märtyrer' und 'Prophet': Studien zum Nietzsche-Kult in der bildenden Kunst der Jahrhundertwende, Afb. 11.
85. Afgebeeld in Allgemeine Zeitung (Leipzig), 26 November 1903, en ook in J. KRAUSE, Op cit., Afb. 16.
86. Reeds in 1902 verskyn 'n eerste artikel oor portretstudies van Nietzsche deur ARTHUS SEIDL, "Über Nietzsche-Bildnisse und Nietzsche-Bildwerke", Allgemeine Zeitung (München), no 140, bylaag April-Junie 1902. Sien ook J. KRAUSE, Op cit., hoofstuk 3, pp. 89-147.
87. Sien p. 84-86 hierna.
88. OTTO DIX aangehaal in die katalogus: Galerie der Stadt Stuttgart, Otto Dix um 80 Geburtstag (Stuttgart, 1971), p. 25. Vrylik vertaal.

Nietzsche se werk is in relasie met 'n Romantiese tradisie vanuit Goethe en Schiller,⁸⁹ en ewe-eens is ligsimboliek in die kuns van die Secessiongroepe en vroeë Ekspressioniste 'n voortsetting van 'n tema wat in Romantiese kuns byvoorbeeld sentraal staan in die werk van Caspar David Friedrich (1774–1840).⁹⁰ Ligsimboliek laat ook 'n suggesties van Apollo as God van lig, en in die sin Nietzsche se Apolliniese metafoor.

Lig en hoogte is 'n sentrale "kompleks van beelde"⁹¹ in *Thus spoke Zarathustra*;

"O sky above me! O pure sky! You abyss of light! Gazing into you, I tremble with divine desires. To cast myself into your height - that is *my* depth ... And when I climbed mountains, *whom* did I always seek, if not you, upon mountains?"⁹²

Styging en daling, hoogtes en dieptes is voortdurend in 'n spanning in Nietzsche se beeld,⁹³ en soos Heidegger aantoon, is dit die spanning tussen hoogtes en dieptes wat in *Thus spoke Zarathustra* tragedie konstitueer.⁹⁴ Die vroeë gebruik van Nietzsche se lig- en hoogtemetafoor in Duitse kuns, beklemtoon egter dikwels die idealistiese, en selfs die Godsdienstige assosiasie van Nietzsche se beeld. Klaus Jeziorkowski beskryf *Thus spoke Zarathustra* as die invloedrykste bron vir ligsimboliek in Duitse kuns in die era, "... die Bibel der Jahrhundertwende", en dui aan dat die gebruik van die gnostiese-simboliek essensieel onderlê word deur die gebruik van Christelike denkstrukture.⁹⁵

-
89. KLAUS JEZIORKOWSKI, "Empor ins Licht: Gnostizismus und Licht-Symbolik in Deutschland um 1900", gepubliseer in G. CHAPPLE & H.H. SCHULTE, The Turn of the Century: German Literature and Art, 1890-1915, p. 173.
90. ROBERT ROSENBLUM, Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko, (Thames and Hudson, London, 1975), pp. 119-120.
91. F.D. LUKE, "Nietzsche and the imagery of height", p. 87.
92. F. NIETZSCHE, Thus spoke Zarathustra, "Before Sunrise", R.J. Hollingdale, pp. 184-185.
93. ASH GOBAR, "The Significance of the Mountain Image for the Philosophy of Life", p. 149.
94. M. HEIDEGGER, "Tragedy. Satyr-Play, and Telling Silence in Nietzsche's Thought of Eternal Recurrence", p. 28.
95. KLAUS JEZIORKOWSKI, Op. cit. p. 173.

Hans Thoma (1839–1924) se "Sehnsucht" van 1900 (Afb. 9) kombineer nostalgiese "verlange" met die hemel- en ligreikende uitgestrekte hande van 'n naakte jongmansfiguur. Teen die agtergrond van die "Nacktkultur" en die kultus van son-aanbidding en natuurgenetot om die draai van die eeu,⁹⁶ sluit die werk ook aan by die populariteit van Nietzsche se verering van jeug en viriliteit, en die verering van natuur in die tema van baaiers-figure soos die van Max Beckman (Afb. 18) en Edvard Munch. Barbara Buenger koppel die skildery met 'n gedig van Nietzsche wat in 1896 in die tydskrif *Pan* gepubliseer is: (Afb. 11).

"My wisdom was like to the sun,
 I longed to give them light,
 But I only deceived them.
 The sun of my wisdom
 Blinded the eyes
 Of these poor bats."⁹⁷

Die seleksie van Nietzsche se gedigte in *Pan* in 1896 (Afb. 11) word geïllustreer met Max Klinger se "Der befreite Prometheus" van 1894 (Afb. 12) waardeur die heroïsme van Nietzsche se strewende Zarathustra beklemtoon word, asook die assosiasie tussen Nietzsche se son-beeld, en Prometheus se vuur.

Die tydskrif *Pan* is alreeds vanaf 1895 'n sentrale mondstuk in die bekendstelling van Nietzsche, en publiseer in die meeste uitgawes uittreksels uit die werk van Nietzsche, met illustrasies deur kunstenaars soos Thoma, Klinger, Ernst Moritz Geyger (1861–1941) en Hans Olde (1855–1917). Hans Thoma se illustrasie van 'n fragment uit *Thus spoke Zarathustra* (Afb. 10)

96. BARBARA C. BUENGER, "Beckmann's Beginnings: 'Junge Männer am Meer'", p. 139.

97. Ibid, p. 139 en p. 142. Die Engelse vertaling is geneem uit F. NIETZSCHE, Fragments of Dionysus-Dithyrambs (1882–1888) nr 42, Oscar Levy-uitgawe vol. 17, p. 197. Die seleksie gedigte is gepubliseer as "Aus den Sprechungen Zarathustra von Friedrich Nietzsche", Pan, II/2, 1896. (Sien Afb. 3). Die Duitse gedig lees:

"Meine Weisheit that (sic) der Sonne gleich:
 ich wollte ihre Lust sein,
 aber ich habe sie geblendet:
 die Sonne meiner Weisheit stach
 diesen Fledermäusen
 die Augen aus."

in die eerste uitgawe van *Pan* (1895), is kenmerkend. In die werk plaas Thoma Zarathustra se diere voor die opkomende son. Veral Nietzsche se metaforiese slang en arend, beelde van wysheid en trots, word besonder populêr in die visuele kunste, en verskyn byvoorbeeld ook in André Derain se "La Danse" van 1906 (Afb. 43).

Max Klinger, wat alreeds in 1895 deur George Fuchs met Nietzsche geassosieer is,⁹⁸ baseer verskeie werke op temas van Nietzsche, en voltooi 'n portret van Nietzsche in 1904 (Afb. 4) wat 'n sentrale plek in die Nietzsche-argief inneem (Afb. 34). Dietrich Schubert identifiseer die etse "Zum Lichte" en "Der Philosoph" (Afb. 13) uit die reeks *Vom Tode II* (1898-1909) as Nietzsche-temas. In "Der Philosoph" word die son vervang met 'n wit spieëlbeeld van die donker filosoof-figuur, 'n alter-ego as interpretasie van die strewenssimboliek in *Thus spoke Zarathustra*. Schubert beskryf die werk as Zarathustra se visie van die hoër mens wat helder oor die hoogtes en gebergtes in die ligstrewende verskyn.⁹⁹

Die filosoof as strewende figuur word as profeet gevind in 'n vroeë skets van Wilhelm Lehmbruck, die "Freiheit der Prophet" van 1904 (Afb. 14). Nietzsche se invloed op Lehmbruck is alreeds in 1913 bespreek in 'n publikasie deur sy vriend Carl Einstein die kunshistorikus en 'n kenner van Nietzsche se werk.¹⁰⁰ Sedertdien het enkele publikasies oor Nietzsche se invloed op Lehmbruck verskyn.¹⁰¹

Die rowwe skets "Freiheit der Prophet" gebruik slegs die kenmerkende uitgestrekte hand van die strewende figuur. Dié houding word verwerp vir die finale werk, en in die agtergrond van die papier is 'n ligte skets van

98. GEORGE FUCHS, *Op cit.* (nota 11).

99. DIETRICH SCHUBERT, "Nietzsche-Konkretionsformen in der Bildenden Kunst 1890-1933", p. 292.

100. CARL EINSTEIN, *Wilhelm Lehmbrucks graphischen Werk*, (Cassirer, Berlyn, 1913) Einstein was in noue kontak met Der Neue Club en *Der Sturm*.

101. Sien D. SCHUBERT, "Anmerkungen zur Kunst Lehmbrucks" *Pantheon* Vol. I, 1981, pp. 55-69 en D. SCHUBERT, *Die Kunst Lehmbrucks* (Wernersche Verlagsgesellschaft, Worms & Stuttgart, 1981). Schubert ondersoek Nietzsche se invloed deur Lehmbruck se loopbaan. Die profetiese inhoud van Nietzsche se werk is 'n sentrale tema in die studie J. KRAUSE 'Märtyrer' und 'Profet': Studien zum Nietzsche-Kult in der bildenden Kunst der Jahrhundertwende.

die finale figure wat gebruik word vir die beeldhou-reliëf "Weg zur Schönheit" van 1905 (Afb. 15). In byskrifte op die tekening word die simboliese son in die werk verklaar as "Freiheit/der Prophet/zur Pforte der Morgenhelle (röte)". Onderaan die tekening is geskryf:

"Genius und Mensch oder mit Greis (den Lebensweg) oder 'Aller Menschheit Ziel' nennen."¹⁰²

Dietrich Schubert assosieer die onderskrifte van die tekening met die sonsimboliek in die besprekings van skoonheid in Nietzsche se *The Dawn of Day* en beskryf die figure terselfdertyd as ekwivalente vir Zarathustra en die jongsmansfiguur in *Thus spoke Zarathustra*.¹⁰³ Terselfdertyd is die werk as lewenswegtema binne verband met die Ekspressionistiese gebruik van Nietzsche se wandelaarsfiguur, die grensfiguur as profetiese figuur op die lewensweg, soos gevind in die werk van Munch.¹⁰⁴

In beeldhoukuns moet die strewende houding van die figuur gewoonlik die son- of ligsimboliek vervang, en die naakte opstygende jongsmansfiguur word kenmerkend van die interpretasie van Nietzsche se heroïse jeugideaal. Voorbeelde kan gevind word in die werk van Karl Albiker (gebore 1878), Herman Haller (1880-1950) en George Minne (1866-1941).¹⁰⁵ Lehmbruck se vriend Ernst Barlach (1870-1938) vergelyk sy eie werk herhaaldelik in briewe met Nietzsche se beelde, en stel byvoorbeeld sy eie natuurbeeld gelyk met 'n greep uit *Thus spoke Zarathustra* waar Nietzsche die natuur as kreatiewe wil beskryf.¹⁰⁶ Dietrich Schubert wys op die Nietzscheaanse sonsimboliek in Barlach se werk, byvoorbeeld in die tekening "Prophet" vroeg in die eeu.¹⁰⁷

-
102. Ontsyfer deur D. SCHUBERT, "Nietzsche-Konkretionsformen in der bildenden Kunst 1890-1933", p. 295.
103. *Ibid*, p. 295. Sien byvoorbeeld F. NIETZSCHE, *The Dawn of Day*, paraf. 468, getiteld "The Kingdom of Beauty is greater", Levy-uitgawe p. 332.
104. Sien die bespreking van Munch se Nietzsche-portret (Afb. 6) hierna p. 84-86.
105. WERNER HOFMANN, *Die Plastik des 20 Jahrhunderts*, (Frankfurt am Main, 1958) pp. 61-62. Hofmann beskryf die werke as 'n genre wat Nietzsche se ideaal "des unverbognen Menschen" nastreef.
106. ERNST BARLACH, *Die Briefe*, Vol. 1, brief 402, p. 540, brief aan sy broer Karl Barlach vroeg in 1919. Barlach verwys na F. NIETZSCHE, *Thus spoke Zarathustra*, "On the Blissful Islands", Sien R.J. Hollingdale, pp. 109-112.
107. D. SCHUBERT, "Nietzsche-Konkretionsformen in der bildenden Kunst 1890-1933", p. 299 nota 60.

Die strewende of opstygende figuur word ook in die kuns van Lehmbruck gevind in 'n beeld met die titel "Emporsteigende Jüngling" van 1913-14 (Afb. 16). Schubert koppel die werk met die jongmansfiguur in die afdeling "Of the Tree on the Mountainside" in *Thus spoke Zarathustra* waar Zarathustra homself as volg uitspreek:

"- now it is with men as with this tree.

The more it wants to rise into the heights and the light, the more determindly do its roots strive earthwards, downwards, into the darkness, into the depths - into evil."¹⁰⁸

Alhoewel die naakte mansfiguur duidelik verwys na die strewensideaal, is die enigste opheffende gebaar wat Lehmbruck behou die hand wat skuins oor die skouer boontoe wys, 'n gebaar wat ook gebruik is in die reliëf "Weg zur Schönheit" (Afb. 15). Lehmbruck se "Emporsteigende Jüngling" kompliseer dus die andersins idealistiese interpretasie van Nietzsche se strewende figuur, deur ook die teenspanning van die figuur se gebondenheid aan te dui. Soos in die besondere teks van Nietzsche spreek die figuur se liggaamshouding grootliks die "emporsteigende" drang teen, en skep daardeur ook die spanning van die tragedie van die wordingstrewede.

'n Minder subtiele teenvoorbeeld van dié hoogtepunt in die tema in Duitse kuns, is George Kolbe (1870-1938) se "Tanzgruppe für Heine-Denkmal" van 1913 in Frankfurt (Afb. 17). Die ongetemperde idealisme van die werk is 'n vroeë voorbeeld van 'n volksnasionale interpretasie van Nietzsche, en Kolbe is dan ook na die eerste wêreld oorlog 'n sentrale kunstenaar in die ontplooiing van 'n simboliek wat sou lei tot die Nazi-interpretasie van Nietzsche.¹⁰⁹

Max Beckmann kombineer in sy vroeë "Junge Männer am Meer" van 1904-1905 (Afb. 18), die strewende naakte jongmansfiguur, die tema van natuurverheerliking, sonaanbidding en ligsimboliek in 'n werk met die baaiers as tema. Barbara Buenger in 'n ondersoek van die Nietzscheaanse

108. F. NIETZSCHE, *Thus spoke Zarathustra*, "Of the Tree on the Mountainside", R.J. Hollingdale, p. 69,. Sien D. SCHUBERT, "Anmerkungen zur Kunst Lehmbrucks," *Pantheon*, Vol. I, 1981.

109. D. SCHUBERT, "Nietzsche-Konkretionsformen in der bildenden Kunst 1890-1933", p. 300.

agtergrond tot die skildery, stel as visuele bronne vir die werk onder andere Klinger se heroïse "Befreite Prometheus", gepubliseer in *Pan* 1896 saam met gedigte van Nietzsche (Afb. 10 & 11). Buenger skryf: "Junge Männer's numerous correspondences with Klinger (and) Nietzsche ... stress that its subject was not just one of hedonism or of retreat from the world but rather one of a fully masculine ideal of the importance of spirit and physical health to creativity."¹¹⁰

Beckmann lees Nietzsche aanvanklik op dertienjarige ouderdom (1898).¹¹¹ In 1903-1904 tydens sy reise deur Frankryk, keer Beckmann terug na Nietzsche, en bespreek Nietzsche voortdurend in sy reisdagboeke terwyl hy in kroë en op treine Nietzsche se werk bestudeer¹¹² en onder andere vergelyk met Schopenhauer se *The World as Will and Idea*.¹¹³ In sy *Schöpferische Konfession* van 1920 sonder Beckmann Nietzsche uit as 'n sentrale invloed op sy kuns.¹⁴ Die teks van Beckmann is vergelyk met Nietzsche se kunsbeskouing deur Dietrich Schubert.¹¹⁵

'n Uitstaande werk in die sonsimboliek in vroeg-eeuse Duitse kuns en ook in Beckmann se eie oeuvre, is sy toneel van die opstanding, "Auferstehung" van 1908 (Afb. 19). In sy ontleding van die skildery wys Schubert hoe sonsimboliek 'n interpretasie van die 'Übermensch'-ideaal by Beckmann konstitueer, 'n mensheid in lig as die hoogste stap in die wordingsideaal van syn (Being).¹¹⁶

In 1907 sien Beckmann 'n uitstalling by Paul Cassirer se galery in Berlyn, waar Munch se Nietzsche-portrette (Afb. 5-7), ontwerpe vir Munch se

110. BARBARA C. BUENGER, *Op Cit.*, (Nota 96), p. 141.

111. E.G. Güse Das Frühwerk Max Beckmanns, (Frankfurt am Main, Bern, 1977) p. 17. Güse doen die eerste belangrike ondersoek na Nietzsche se fundamentele en blywende invloed op Beckmann.

112. MAX BECKMANN, Sichtbares und Unsichtbares, "Tagebuchblätter 1903-04", (Stuttgart, 1965) pp. 48-54.

113. CHARLES S. KESSLER, Max Beckmann's Triptychs, (Cambridge, Massachusetts, 1970), ap. 146.

114. MAX BECKMANN Schöpferische Konfession, Tribune der Kunst und Zeit, (Red. K. Edschmid, Berlyn, 1920), p. 62.

115. D. SCHUBERT, "Nietzsche-Konkretionsformen in der bildenden Kunst 1890-1933", pp. 306-307.

116. D. SCHUBERT, Max Beckmann: Auferstehung und Erscheinung der Toten, p. 36.

"Mountain of Mankind with Zarathustra's Sun" (Afb. 20) en Gustave Vigiland (1869–1943) se "Auferstehung" uitgestal is. Schubert wys dat die werke, wat almal besonder duidelik Nietzscheaanse simboliek gebruik, die belangrikste visuele bronne vir Beckmann se "Auferstehung"¹¹⁷ is.

Schubert stel Beckmann se skildery teenoor die tradisionele opstandings-tema in die werk van Michelangelo (1475–1564) en Rubens (1577–1640), of 'n Raphael se "Transfiguration" van 1522 (Afb. 1) waar die skildery verdeel is in 'n aardse sfeer van lyding en 'n hemelse sfeer van ekstase. Schubert wys daarop dat die sfere in Beckmann se skildery tot so 'n mate ineensmelt dat die onderskeid tussen werklike en oënskynlike opgehef word.¹¹⁸ Die gebruik van Nietzscheaanse ligsimboliek, die onderskeid tussen die strewende naakfigure en die gevangendheid van die figure in kontemporêre kleding op die aardvlak, ondersteun egter nie die interpretasie ten volle nie.

Wat wel opvallend in die skildery is, is die assosiasie tussen die gebruik van 'n Nietzscheaanse ligsimboliek en strewende naakfigure van Duitse kuns van die dekade, met die figuur van Christus in 'n toneel van die opstanding. Christus word gelykgestel met Nietzsche se 'Übermensch' as heroïese grensfiguur buite die ordestrukture van 'n gemeenskap wat krities aanskou word. Christus word dus 'n anargistiese simbool en 'n protagonis van 'vrye denke'.¹¹⁹ In *The Antichrist* skryf Nietzsche:

"One could, with some freedom of expression, call Jesus a 'free spirit' - he cares nothing for what is fixed: ... 'life' in the only form he knows it is opposed to any kind of word, formula, law, faith, dogma, he speaks only of the inmost thing: 'life' or 'truth' or 'light' is the expression for the inmost thing."¹²⁰

117. *Ibid*, p. 32.

118. *Ibid*, pp. 30-45.

119. D. SCHUBERT, "Nietzsche-Konkretionsformen in der bildenden Kunst 1890-1933", p. 297.

120. F. NIETZSCHE, *The Antichrist*, paraf. 32, R.J. Hollingdale, p. 144.

Die gelykstelling van 'n heroïese interpretasie van Nietzsche en Christus as "prophet des Unterwegs" in Duitse Ekspressionisme¹²¹ is besonder kenmerkend van die era en die idealistiese interpretasie van Nietzsche.¹²²

Max Beckmann se "Auferstehung" is 'n besondere voorbeeld van Nietzscheaanse ligsimbooliek en Christelike goddelikheid as 'n verlossingsideaal uit die gevangenskap in die sosiale problematiek van die era. Dié interpretasie van Nietzsche is kenmerkend van die vroegste jare van die Nietzsche-kultus. Voor die eerste wêreldoorlog verander die idealistiese interpretasie van Nietzsche enersyds na 'n groter anargisme wat lei tot die Dada-interpretasie van Nietzsche, en andersyds tot 'n volksnasionale interpretasie van Nietzsche wat lei tot 'n baie breër popularisering van sy werk.¹²³

2.3 EDVARD MUNCH EN DIE SKANDINAWIESE NIETZSCHE-KULTUS

Denemarke het Nietzsche se naam aan die wêreld gegee, skryf Horst Brandl.¹²⁴ Sedert Georg Brandes se eerste lesings oor Nietzsche voor volgepakte gehore in Kopenhagen in 1888, word Denemarke 'n vroeë brandpunt in die Nietzsche-kultus. Vanaf Denemarke word noue kontak opgebou met die Nietzsche belangstelling veral in Duitsland, maar ook in Swede, Noorweë, Pole en selfs in Engeland en Frankryk.¹²⁵ Die belang hier is hoofsaaklik Edvard Munch en sy bydrae tot Duitse kuns, en daarom moet enkel figure uit die Nietzsche-kultus met wie hy in noue kontak was, uitgesonder word.

-
121. Vir die Christus-beeld n Ekspressionisme en die gelykstelling met die 'Übermensch' as anargistiese figuur, sien ERNST BLOCH, Geist der Utopie (1918), (Frankfurt am Main, 1977).
 122. Vir die verband tussen Nietzsche en Christus, sien PAUL VALADIER, "Dionysus versus the Crucified".
 123. Die filosofiese aspekte van die verskillende fases in die interpretasie van Nietzsche, word in groter detail bespreek in my artikel, H. JANSE VAN RENSBURG, "Rudolf Steiner's role in the Nietzsche cult, and the influences on Kandinsky".
 124. HORST BRANDL, "Skandinavische aspekte der Nietzsche-Rezeption", p. 387. Die Nietzsche belangstelling rondom Georg Brandes in Skandinawieë word reeds so vroeg as 1889 bespreek in: OLA HANSSON, "Nietzscheanismus in Skandinavian", Neue Freie Presse (Wenen) nr. 9031, 15/10/1889.
 125. Sien ook HAROLD H. BORLAND, Nietzsche's Influence on Swedish Literature with special reference to Strindberg, Hansson, Heidenstam and Fröding, (Samhälles Handlinger, Göteborg, 1956); HORST BRANDL, Persönlichkeitidealismus und Willenskult. Aspekte der Nietzsche-Rezeption in Schweden, (Heidelberg, 1977).

Munch se vriend August Strindberg is van besondere belang. Direk na die von Brandes lesings begin Strindberg 'n briefwisseling met Nietzsche, wat 'n besondere spontane en intieme vlak bereik. Nietzsche het waarskynlik 'n waardering gehad vir Strindberg se opinies, en skryf in 1888 aan die komponis Peter Gast (Heinrich Köselitz:1854-1918):

"The day before yesterday, Strindberg wrote me ... - the first letter with a world-historical accent ever to reach me. He has some idea that Zarathustra is a *non plus ultra*." ¹²⁶

Strindberg, wie die Brandes lesings bygewoon het, begin ook 'n briefwisseling met Brandes. Strindberg se besprekings van Nietzsche, en van besonder gespesialiseerde filosofiese inhoud, wys 'n ietwat radikale interpretasie van Nietzsche, maar wel 'n deeglike kennis van sy werk.¹²⁷ Reeds in 1890 dui Brandes in sy "Aristokratischer Radikalismus" Nietzsche se invloed aan op verhale soos Strindberg se *In the outer skerries*, en *Tschandala*.¹²⁸

In 1888 skryf Strindberg aan Nietzsche:

"I end all my letters to my friends with 'Read Nietzsche!' That is my Carthago est delenda!"¹²⁹

Strindberg en Munch ontmoet mekaar kort na die Munch-skandaal by die Berliner Secession, kort voor Desember 1892, en Strindberg stel moontlik Munch aanvanklik aan Nietzsche se werk voor.¹³⁰ Strindberg en Munch woon voor die eerste wêreld oorlog op dieselfde stadium in Berlyn. Strindberg bly in noue kontak met die Duitse kulturele wêreld en die Duitse Nietzsche-kultus, en skakel onder andere met Der Neue Club, en publiseer verskeie artikels en verhale in *Der Sturm*.

-
126. F. NIETZSCHE, Selected letters of Friedrich Nietzsche (Red. C. Middleton) Brief aan Peter Gast 9/12/1888, p. 331. Die briewe tussen Strindberg en Nietzsche verskyn volledig in F. NIETZSCHE, Selected Letters, (Red. Oscar Levy), pp. 299-313.
127. Sien bespreking deur HORST BRANDL, "Skandinawiese aspekte der Nietzsche-Rezeption", pp. 409-418.
128. GEORG BRANDES, "Aristokratischer Radikalismus", Deutsche Rundschau, Vol. 63, nr. 7, April 1890, pp. 52-89.
129. A. STRINDBERG, brief ongedateerd ongeveer November 1888, gepubliseer in F. NIETZSCHE, Selected Letters, (Red. Oscar Levy) p. 302.
130. REIDAR DITTMANN, Eros and Psyche: Strindberg and Munch in the 1890's, p. 77.

Ook Munch se vriend die Pools-gebore skrywer Stanislaw Przybyszewski was betrokke by die Nietzsche-kultus, veral in Berlyn. Munch ontmoet Przybyszewski en sy vrou, die Noorweegse skryfster Dagny Juell (1807-1901) in Berlyn in 1892, en saam met Strindberg word 'n noue assosiasie in Berlyn gevorm. Dagny het 'n verhouding gehad met Strindberg, en moontlik ook met Munch. As 'n groep is daar noue kontak met die Nietzsche-kultus, en die groep sleur byvoorbeeld ook die Kunsteoretikus en Nietzsche-entoesias¹³¹ Julius Meyer-Graef by hulle aktiwiteite in. In 1894 publiseer Meyer-Graef en onder andere Przybyszewski die eerste boek oor Munch in Duitsland, waarin Przybyszewski in 'n afdeling Munch se werk met Nietzsche assosieer. Przybyszewski beskryf byvoorbeeld Munch se bekende "Scream" van 1893 as die "absolute Correlat zu dem nackten Empfinden" van Nietzscheaanse "Rausch" en "Dionysischer Raserei".¹³²

Kort na hy Munch ontmoet het, publiseer Przybyszewski in Duitsland 'n artikel oor Nietzsche, waarin hy 'n Psigologiese vergelyking tussen Nietzsche en die Pools-Franse komponis Frédéric Chopin (1810-1849) aanbied. Przybyszewski bespreek ook *Thus spoke Zarathustra* breedvoerig, en beklemtoon veral Nietzsche se vitale en ekspressiewe styl, wat hy as Dionisies beskou. Vanuit Nietzsche se (foutiewe) verwysings na sý Poolse agtergrond,¹³³ stel Przybyszewski homself, Nietzsche en Chopin gelyk as voorbeelde van die inherente vitaliteit van die Poolse kultuur:

"Nietzsche en ek staan in dieselfde moedersgevoel, in die Slawiese aarde ... Nietzsche se styl, wat nuut is in Duitsland, is die Slawiese styl par excellence."¹³⁴

-
131. D. SCHUBERT, "Nietzsche-Konkretionsformen in der bildenden Kunst 1890-1933", p. 316.
 132. J. MEYER-GRAEFE, S. PRZYBYSZEWSKI, F. SERVAES, & W. PASTOR, Das Werk des Edvard Munchs (Berlyn, 1894), Przybyszewski pp. 16-17. J. MEYER-GRAEFE publiseer 'n jaar later sy Introduksjon til mappe med 8 raderinger av Munch (Berlyn, 1895) met Przybyszewski as uitgewer.
 133. F. NIETZSCHE, Ecce Homo, "Why I am so wise", paraf. 3, W. Kaufmann pp. 225-226.
 134. S. PRZYBYSZEWSKI, "Zur Psychologie des Individuums - Chopin und Nietzsche", Fontane, 1892 p. 47. My vertaling, Die Duitse teks lees: "Nietzsche und ich stecken in derselben Mutterlauge, in der slavischen Erde ... Nietzsches Stil, der in Deutschland neu ist, ist der slavische Stil par excellence."

Przybyszewski beklemtoon voortdurend Nietzsche se styl, in besonder die styl en beeldrykheid van *Thus spoke Zarathustra*. Przybyszewski is in noue kontak met die Nietzsche-kultus in Duitsland, en publiseer later ook in *Der Sturm*. In die vroeë jare van die twintigste eeu kom by in kontak met die Sweedse digter Ola Hansson (1860–1925) wat self uitvoerig oor Nietzsche geskryf en gepubliseer het.¹³⁵

'n Ander skrywer wat 'n ewe groot invloed in die Nietzsche-kultus gehad het, was die Deen Jens Peter Jacobson (1843–1885), Günther Martens het aangedui dat Jacobsen Nietzsche se werk geabsorbeer het, en deur sy letterkunde net so 'n groot indirekte Nietzsche invloed gehad het, as wat Nietzsche direk gehad het.¹³⁶ Die verhale *Morgens* en *Niels Lyhne* was besonder populêr in die hele Duitssprekende wêreld, en Emil Nolde (1867–1956), Max Ernst en Paula Modersohn-Becker wys byvoorbeeld in hulle dagboeke met waardering na Jacobson. Daar is reeds pogings aangewend om Munch se skilderye met Jacobson te koppel.¹³⁷ Munch en Frederick Delius deel 'n belangstelling in Jacobson. In 1897 toonset Delius van Jacobson se gedigte, en Delius se latere opera *Fennimore and Gerda* (1908–1910) is op Jacobson se *Niels Lyhne* gebasseer. In 1899 skryf Munch aan Delius:

"It would be nice if we could do something about this idea with etchings and music - and J.P. Jakopson (sic)."¹³⁸

Jelka Rosen, met wie Delius later getroud is, het geskryf dat Delius met hulle eerste ontmoeting in Januarie 1896, *Thus spoke Zarathustra* met haar bespreek het, en besonder entoesiasties oor Nietzsche was.¹³⁹ Ongeveer dieselfde tyd in 1896, ontmoet Delius en Munch mekaar en begin 'n noue artistieke kontak opbou. In 1898 toonset Delius verskeie grepe uit *Thus spoke Zarathustra*, onder andere die liedere "Der Einsame", "Der Wanderer", "Nach neuen Meeren", en "Der Wanderer und sein Schatten", almal temas wat in dieselfde tyd ook in Munch se werk voorkom. In 1904 bespreek Delius

-
135. R. KRUMMEL, *Op cit.*, (nota 27) inskrywings 89, 91, 92, 103, 120, 150.
136. GUNTER MARTENS, *Op cit.*, (nota 16), p. 131.
137. Sien J. BOULTON-SMITH, *Op cit.*, p. 39.
138. E. MUNCH, aangehaal *Ibid.*, p. 44.
139. *Ibid.*, p. 44.

planne vir 'n mis, gebasseer op sy "Nachtlied Zarathustra" van 1898, met Fritz Cassirer, 'n gemeenskaplike vriend van homself en Munch, en in 1905 kies Cassirer en Delius saam die teks uit *Thus spoke Zarathustra* vir Delius se "Messe des Lebens" wat in 1908 voltooi is. Dit is nie duidelik of Munch self betrokke was in die kommunikasieproses nie, maar Boulton-Smith het reeds gewys op die duidelike ooreenkomste tussen Delius se "Messe des Lebens", en die lewenswegtema in Munch se "Son" van 1909-1916 by die Universiteit van Oslo (Afb. 20 & 21). Boulton-Smith wys ook op die ooreenkoms tussen die teks van Delius se "Requiem" gebasseer op *Thus spoke Zarathustra* in 1898, en Munch se "Mountain of Mankind with Zarathustra's Sun" van 1910¹⁴⁰ (Afb. 20). Die werk, 'n voorskets vir die muurpaneel by die Universiteit by Oslo gebruik tipies Ekspressionistiese beelde rondom die tema van die son, wat hier slegs in die titel gespesifiseer word as Zarathustra se son. Munch gebruik die son-ideaal, die strewende figure wat bo die aardvlak uitbeur, en soos in Beckmann se "Auferstehung" (Afb. 19) ook die kontrasterende figure gevange in die aardsfeer. In die finale muurpaneel, "Son", (Afb. 21) behou Munch slegs Zarathustra se son en die berge wat selde deur Nietzsche weggelaat word in die gebruik van die son-simboliek. Die skildery is 'n heroïese verheerlikte uitbarsting van lig-energie wat alle ander identiteite in die skildery verdring. Die afdeling oor die son in *Thus spoke Zarathustra*, word deur Nietzsche as volg beëindig.

"The world is deep - and deeper than day has ever been aware. Not everything may be put into words in the presence of day. But the day is coming, so let us part.

O heaven over me, bashful and glowing! ... The day is coming, so let us part!

Thus spoke Zarathustra."¹⁴¹

In Julie 1905 kry Munch opdrag van Ernst Thiel (1859-1947), 'n Sweedse bankier wie van Nietzsche se werk in Sweeds vertaal het, om 'n portret van Nietzsche te skilder.¹⁴² Munch vertrek vir 'n tyd na Weimar, en skilder

140. Ibid, p. 44.

141. F. NIETZSCHE, Thus spoke Zarathustra, "Before Sunrise", W. Kaufmann, pp. 166-167.

142. RAGNA STANG, Edvard Munch: The Man and the artist, (Gordon Fraser, London, 1979), p. 187.

portrette van Harry Graf Kessler wie hy reeds vanaf 1898 ken, en Henry van de Velde, die twee figure wie op dié stadium die planne vir 'n Nietzsche gedenkmonument in Weimar inisieer. Munch skryf uit Weimar aan Ernst Thiel:

"Ek het onvergeetlike dae in Weimar deurgebring, nie die minste nie by Frau Förster-Nietzsche, in daardie huis waar die gees van haar grootse broer nog in elkgeval merkbaar was."¹⁴³

Munch word deur Elizabeth Förster-Nietzsche van 'n foto van Nietzsche voorsien (Afb. 2) en hy maak in die Weimarwoning 'n eerste skets teen die agtergrond van die siek Nietzsche se leefvertrek (Afb. 5), en begin ook 'n ontwerp beplan om die beeld van Nietzsche as profetiese filosoof te suggereer. Munch skryf aan Ernst Thiel oor die werk (Afb. 6):

"Ek het hom as die digter van Zarathustra tussen die berge in sy grot daargestel. Hy staan op sy veranda en tuur na onder in 'n diep vallei. Oor die berge styg 'n stralende son na bo. Mens kan aan die woorde dink wat hy daarvoor uitgespreek het, dat hy in die lig staan, maar gewens het om in die donker te wees."¹⁴⁴

Die teks waarna Munch verwys is in die proloog in die begin van *Thus spoke Zarathustra*, waar Zarathustra sy grot verlaat om in die vallei af te daal:

"One morning he rose with the dawn, stepped before the sun, and spoke to it thus:

Great Star! What would your happiness be, if you had not those for whom you shine! ...

Behold! I am weary of my wisdom, like a bee that has gathered too much honey; I need hands outstretched to take it ...

143. E. MUNCH, aangehaal in GOSTA SVENAUER, "Der heilige Weg. Nietzsche-Fermente in der Kunst Edvard Munchs", p. 26. My vertaling, die Duitse teks lees: "Ich verbrachte unvergessliche Tage in Weimar, nicht zuletzt bei Frau Förster-Nietzsche, in deren Haus der Geist des grossen Bruders noch allenthalben spürbar war".

144. E. MUNCH, aangehaal in G. SVENAUER, *Op cit.*, p. 27. My vertaling, die Duitse teks lees: "Ich habe ihn als den Dichter des Zarathustra zwischen den Bergen in seiner Höhle dargestellt - Er steht auf seiner Veranda und schaut hinunter in ein tiefes Tal. Über den Bergen steigt eine strahlende Sonne empor. Man kann an die Stelle denken, wa er davan spricht, dass er im Licht steht, aber wünschte, in Dunkel zu sein."

To that end, I must descend into the depths: as you do at evening, when you go behind the sea and bring light to the underworld too, superabundant star!

Like you, I must *go down* - as men, to whom I want to descend, call it."¹⁴⁵

In 'n besonder idealistiese siening van die filosoof, skilder Munch Nietzsche binne konteks van die ligsimboliek wat die vroeë heroïse interpretasie van Nietzsche in Duitsland kenmerk. Munch werk verder aan Nietzscheportrette¹⁴⁵ en voltooi ook in 1906 'n litografiese portret (Afb. 7) wat hy saam met ander tekeninge vir Delius stuur vir 'n uitstalling in Parys. Oor die Nietzsche-portret, skryf Munch aan Delius:

"I leave the last to you to refuse if you find it bad"¹⁴⁷

Die werk is in 1906 by "L'Indépendants" in Parys uitgestal.

2.4 DIE NIETZSCHE-BEELD IN DIE BRÜCKE

Ernst Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff en Erich Heckel stig in 1905 die Brücke-groep in Dresden. Die naam van die groep is geneem uit 'n sentrale beeld uit *Thus spoke Zarathustra*. Dietrich Schubert identifiseer 'n spesifieke aanhaling uit die werk, wat deur die Brücke skilders gebruik is:¹⁴⁸

"Man is a rope, tied between beast and overman - a rope over an abyss. A dangerous across, a dangerous on-the-way, a dangerous looking-back, a dangerous shuddering and stopping.

145. F. NIETZSCHE, *Thus spoke Zarathustra*, "Zarathustra's Prologue" paraf. 1, R.J. Hollingdale, p. 39.

146. Munch skilder in 1906 twee variasies van die oorspronklike ontwerp. Een hang steeds in die Thiel-galery in Stockholm. 'n Verdere skets met die titel "Ibsen and Nietzsche surrounded by Genius" is in die Munch-Museet in Oslo, Katalogus nr. 917. Sien R. STANG, *Op cit.*, p. 299. nota 268.

147. E. MUNCH, aangehaal deur J. BOULTON-SMITH, *Op cit.*, p. 43.

148. D. SCHUBERT, "Nietzsche-Konkretionsformen in der bildende Kunst 1890-1933", p. 315. Schubert gee as sy bron die Brücke-argief in Dresden op.

What is great in man is that he is a bridge and not an end: what can be loved in man is that he is an *overture* (Übergang) and a *going under* (Üntergang) I love those who do not know how to live, except by going under, for they are those who cross over.
(Die Hinübergehenden)"¹⁴⁹

Waar die proloog van Zarathustra die aankondiging is van die tema van tragedie, is die brug 'n besondere metafoor vir Nietzsche se begrip van tragedie, en in die sin tragedie as die hoogste vorm van kuns, en tragedie as 'n oorgang na "Übermenschlichkeit".

Die beeld van die brug word ook gebruik in 'n sin wat besonder relevant is vir die sosio-politiese situasie in Duitsland in die tyd van die Ekspressioniste. Nietzsche skryf:

"I tear at your webs, that your rage may lure you out of your lie-holes and your revenge may leap out from behind your word justice. For *that man be delivered from revenge*, that is for me the bridge to the highest hope, and a rainbow after long storms."¹⁵⁰

Die oorkoming van wraaksug, skryf Heidegger, is 'n fondasie van Nietzsche se denke en 'n sentrale vereiste vir sy beeld van die 'Übermensch'.¹⁵¹ Nietzsche beskou wraaksug as die onderskeidende eienskap van die denkwysse van wat in *Thus spoke Zarathustra* die "laaste mens" genoem word. Analogies tot "Sokratiese denke" uit *The Birth of Tragedy* wat alreeds bespreek is, is wraaksug 'n teenpool van tragedie, 'n ontkenning van tragedie en die inwerking van die Dionisiese. Die 'laaste mens' is 'n teenpool van die 'Übermensch', Sokratiese denke is 'n teenpool van tragedie, die residu van metafoor, of kuns.¹⁵² In die Brücke kry die teenstelling spoedig 'n toepassing op die sosio-politiese omstandighede in Duitsland.

149. F. NIETZSCHE, Thus spoke Zarathustra, "Zarathustra's Prologue", paraf. 4, W. Kaufmann, p. 15.

150. Ibid, "on the Tarantulas", W. Kaufmann, p. 99.

151. M. HEIDEGGER, "Who is Nietzsche's Zarathustra", pp. 70-74.

152. Sien bespreking hierbo, Hoofstuk 1, pp. 51-54.

In 'n kritiek teen die begrip 'staat', gebruik Nietzsche die brug-metafoor as volg:

"State I call it where all drink poison, the good and the wicked; state, where all lose themselves, the good and the wicked; state, where the slow suicide of all is called 'life'.

Only where the state ends, there begins the human being who is not superfluous: there begins the song of necessity ...

Where the state ends - looks there, my brothers! Do you not see it, the rainbow and the bridges of the overman?"¹⁵³

In dieselfde sin skryf Schmidt-Rottluff in 1906 'n brief aan Emil Nolde om hom te nooi om by die Brücke aan te sluit:

"To attract all revolutionary and fermenting elements: that is the purpose implied in the name Brücke."¹⁵⁴

Die onderskeiding tussen anargisme en tragedie, tussen die 'wil tot mag' as 'n politiese en 'n eksistensiële vraagstuk, het deur die eeu tevoorskyn getree as een van die knaendste probleme in die Nietzsche literatuur. Indien die metafoor van die "brug na die 'Übermensch'" beklemtoon word as ook 'n oorkoming van wraaksug, dan is transgressie teen norme-strukture tragedie, eerder as slegs blote anargisme. Heidegger dui dan ook aan dat die oorkoming van wraaksug 'n sentrale eienskap is van Nietzsche se "vrye denker."¹⁵⁵ Eerder as 'n dialektiese teenpool van ordestrukture, verskyn Nietzsche se vrye denker dan as 'n grensfiguur buite die beperkinge van die normatiewe en die 'principiū individuationis'; 'n newestellende figuur tot die dialektiek van die ordeproblematiek. Metafories verskyn die vrye-denker alreeds in *Human, All-too-Human* as die wandelaarsfiguur, of die "wandelaar en sy skadu"; in *The Gay Science* as "Prinz Vogelfrei" wat 'n metaforiese voorganger van Zarathustra is. In *The Gay Science* gebruik Nietzsche reeds die beeld van die vrye denker as 'n koorddanser: Die vrye gees, skryf Nietzsche, sal afstand doen van elke wens vir sekerheid,

153. F. NIETZSCHE, Thus spoke Zarathustra, "Of the New Idol", W Kaufmann, pp. 50-51.

154. K. SCHMIDT-ROTTLUFF, brief aan Emil Nolde (1906), aangehaal in W. HAFTMANN, Painting in the Twentieth Century, (Praeger Publishers, New York, 1965), p. 88.

155. M. HEIDEGGER, "Who is Nietzsche's Zarathustra", p. 70.

"being practiced in maintaining himself on insubstantial ropes and possibilities and dancing even near abysses. Such a spirit would be the *free spirit par excellence*." ¹⁵⁶

In *Thus spoke Zarathustra* gebruik Nietzsche verskeie metafore om die vrye denker met tragedie te koppel, byvoorbeeld die danser gebonde aan die aarde, die wandelaar buite die stadspoorte in die berge, of die koorddanser bo die markplein. Hierdie beelde is sentraal in die interpretasie van Nietzsche teen 1910. Hier sal veral gekyk word na die koorddanser op die koord as "brug", as grensfiguur en nomadefiguur. ¹⁵⁷

In die Brücke groep is Ernst Kirchner van die grootste belang ten opsigte van die verwerking van Nietzsche se filosofie. Kirchner, die meer intellektuele figuur van die groep, het 'n uitgebreide private biblioteek opgebou, en by die ontmoetings van die persone rondom die Brücke groep was dit gewoonlik uit sy boekversameling dat Nietzsche voorgelees is. ¹⁵⁸ Na sy dood in 1938 was die werke *Twilight of the Idols*, *Ecce Homo*, *The Will to Power*, twee kopieë van *Thus spoke Zarathustra*, 'n versameling van Nietzsche se briewe en die gedigte, steeds in Kirchner se boekversameling. ¹⁵⁹

Kirchner was in noue kontak met verskeie sentrale figure in die Nietzsche-kultus. Hy was op 'n persoonlike vlak vriende met onder andere Herwarth Walden, George Heym wie se *Umbrae Vita* digbundel hy illustreer, Alfred Döblin (1878–1957) digter en teoretikus en lid van Der Neue Club. Kirchner was ook vriende met Franz Botho-Graef (1857–1917) vanaf 1904 'n dosent in Klassieke Argeologie en moderne Kunstgeskiedenis, Botho-Graef het onder Ulrich van Wilamowitz-Mollendorff (1848–1931) studeer, wie bekend geraak het vir sy filologiese kritiek op *The Birth of Tragedy*. Botho-Graef stel Kirchner ook voor aan die filosoof en Nietzsche-spesialis, prof.

156. F. NIETZSCHE, *the Joyful Wisdom*, Book V, Levy-uitgawe p. 287.

157. Sien veral GILLES DELEUZE, "Nomaden-Denken".

158. D. GORDON, *Ernst Ludwig Kirchner*, p. 18.

159. KARLHEINZ GABLER, *E.L. Kirchner Dokumenten*, Lys vir veiling by Galerie Jürg Stuker, 15/3/1951, pp. 353–361. Die boekversameling sluit ook interessante items in soos 'n boek oor Boesmankuns in Suid-Afrika.

Eberhard Grisebach (1880-1945). Kirchner was ook vriende met Julius Meyer-Graefe wat in Berlyn met Munch, Przybyszewski en Strindberg vriende was, en Meyer-Graefe stel Kirchner ook voor aan Henry van de Velde uit die Weimar Nietzsche-sirkel.¹⁶⁰

In die Brücke-groep het Kirchner vir Erich Heckel beskryf as "the most intelligent of us" en in sy dagboeke beskryf hy die eerste ontmoeting met Heckel:

"Hierdie rustelose toewydingskyn in die oë van Erich Heckel wanneer hy die eerste maal by my kom figuurtekeninge doen, en hardop uit Zarathustra voordra wanneer by teen die trappe opklim ..."¹⁶¹

Nolde skryf dat ook Schmidt-Rottluff teen 1906 soos Heckel en Kirchner voordurend aanhalings uit Nietzsche gereed gehad het.¹⁶² Karl Schmidt-Rottluff wat nie die besondere intellektuele belange van Kirchner en Heckel gedeel het nie, lees egter Nietzsche en reageer veral op die belang wat Nietzsche aan die uitbouing van persoonlike gewaarwordinge heg.¹⁶³

Emil Nolde het self nie groot filosofiese of teoretiese belangstelling getoon nie, maar het Nietzsche reeds op 'n vroeë ouderdom gelees.¹⁶⁴ Inderdaad staan Nolde in verwondering voor Nietzsche wanneer hy skryf:

"The Isenheim Altar, Goethe's Faust, Nietzsche's Zarathustra, all these ruins hewn in stone, these proud, sublime works of Nordic Germanic Peoples! There are eternal truths, and not the intoxications of the day"¹⁶⁵

160. Vir verdere besonderhede sien K. GABLER, *Op Cit.*

161. E.L. KIRCHNER, in *Ernst Ludwig Kirchner's Davoser Tagebuch*, (Red. L. Grisebach, Keulen, 1968) p. 78. My vertaling. Die Duitse teks lees: "Diese restlose Hingabe leuchtete im Auge Erich Heckels als er zum ersten Mal zu mir Aktzeichnen kam und die Treppe emporstieg laut aus Zarathustra deklamierend".

162. EMIL NOLDE, *Mein Leben*, p. 147.

163. WILL GROHMANN, *Karl Schmidt-Rottluff*, (W. Kollhammer, Stuttgart, 1956) p. 40.

164. D. SCHUBERT, "Nietzsche-Konkretionsformen in der bildenden Kunst 1890-1933", p. 315.

165. EMIL NOLDE, *Jahre der Kämpfe* (Rembrand, Berlin, 1934) p. 175. Engelse vertaling in H.B. CHIPP, *Theories of Modern Art*, p. 151.

In die Brücke-groep het Nolde egter teruggestaan voor die outoriteit oor onderwerpe wat hy nie as sy veld beskou het nie:

"Ons het gesprekke gevoer oor kuns en veel meer gefilosofeer, soos jong kunstenaars graag doen. Ek het hulle skerpsinnigheid, en hulle kennis bewonder, en nie geweet wat om te sê wanneer van Nietzsche en Kant of groot figure van die soort gesels word nie. Van waar sal ek dit ken!"¹⁶⁶

In die Brücke-kuns is dit dan ook veral in die werk van Heckel en Kirchner waar Nietzscheaanse beelde die duidelikste verskyn, en hier sal veral gekyk word na die Koorddanser. M. Faber het aangedui dat die koorddanser in die letterkunde van die Nietzsche-kultus "an almost mythical importance" aangeneem het.¹⁶⁷ Ewe-eens het Janice McCullagh aangetoon dat die tema, wat reeds in Romantiese kuns verskyn het, nooit so gereeld voorkom soos in Duitse kuns rondom 1910 nie.¹⁶⁸

In sy "Zirkus" van 1909 (Afb. 22) plaas Heckel die toneel binne die groot tent, en koppel die draadloper-tema ook met die populariteit van die Sirkus-tema in die vroeg-eeu. Heckel se doek beklemtoon die spanning van die koorddanser, haar figuur lomp en rigied, eerder as ligvoetig. Visueel beklemtoon elemente soos die groen van haar voete teen die oranje agtergrond, en die sirkelende draaibewegings van die tent, hierdie spanning, Heckel se ets "Seiltänzer" van 1910 (Afb. 23) plaas nie die spanning op die koorddanser self nie, maar eerder op die tentatiewe beweging tussen die figure. Die werk beklemtoon dus nie soseer die eksistensieële waagspel nie, maar eerder die delikate en subtile balansspel tussen die onderskeie geslagte.

166. EMIL NOLDE, Mein Leben p. 147. My vertaling. Die Duitse teks lees: "Wir sprachen mitsammen von Kunst und manchem anderen philosophierend, wie gern es junge Maler tun. Ich bewunderte seinen Scharfsinn und sein wissen und wusste nur wenig zu sagen, wenn von Nietzsche und Kant oder Grössen dieser Art gesprochen wurde. Woher sollte ich es wissen!"

167. M. Faber, The Image of the Tightrope Walker and Acrobat in Modern German Literature, (Ph.D-Thesis, Harvard University, 1972), p. 34.

168. J. McCULLAGH, "The Tightrope Walker: An Expressionist Image", p. 643.

Kirchner se "Drahtseiltanz" van 1910 (Afb. 24) gebruik vroulike koord= dansers met 'n veel groter element van beweging en spel as in die werk van Heckel. Die danseresse word geïsoleer in die hoë ruimte waar swaartekrag geen inspraak op hulle vrye dans het nie. In sy "Blaue Artisten" van 1914 (Afb. 25) kom die ruimte-impak baie sterker na vore. Die Koorddanseresse is reg van bo geskilder, met die vangnet en die gehoor reg van bo af gesien, amper uitgesluit deur die ruimte verskille. Donald Gordon skryf: "The figures ... appear buffeted by such explosive forces, cling so desperately to the vertical in their topsy-turvy worlds, that we may well see them as dancing on a volcano whose eruptions were anticipated in violent rhythms and inner excitement".¹⁶⁹ Na die uitbreek van die eerste wêreldoorlog word die spannende ruimte-uitbeelding selfs nog groter in Kirchner se "Drahtseilleute" van 1917-18 (Afb. 26), waar die koorddanser byna verdwyn teen die neertrekkende swaartekrag van die aard-vlak wat ook reg van bo gesien is.

2.5 DIE NIETZSCHE-BEELD IN DIE BLAUE REITER

In die Blaue Reiter-groep is daar geen aanduidings van 'n besondere groepsbewussyn tot Nietzsche, soos in die Brücke nie, alhoewel die belangrikste Blaue Reiter-kunstenaars selfs al voor 1910 wanneer die groep gestig word, 'n baie meer gespesialiseerde kennis van Nietzsche vertoon as wat die geval is met die Brücke-kunstenaars. Die Blaue Reiter-kunstenaars, en in besonder Kandinsky as 'n sentrale figuur in die Duitse kulturele lewe, was ook in baie noue kontak met die Nietzsche-sirkel in verskeie sentra.

Kandinsky werk sedert 1901 nou saam met Frank Wedekind en die Elf Scharfrichter-cabaret in München. Ernst Stern (gebore 1876) lid van die groep, stal ook uit op Kandinsky se eerste Phalanx-uitstalling in 1901, Terwyl die Phalanx-beeldhouer Wilhelm Hüsgen (1877-1962) ontwerpe lewer

169. D. GORDON, Op cit., p. 97.

vir die Elf Scharfrichter-groep se optredes. Hierdeur raak Kandinsky nou betrokke by die Nietzsche-belangstelling van 'n besondere vitale teater-groep. Kandinsky se teater belangstelling is ook sterk beïnvloed deur Georg Fuchs wat van die belangrikste verwoorders van 'n Nietzscheaanse kunsbeskouing in die teater van die tyd was. Georg Fuchs begin die München Künstler Theater in 1908 en teen 1914 was beide Kandinsky, Franz Marc, Paul Klee, en Alexei Jawlensky (1864-1941) betrokke by die teater.

Kandinsky sluit by die Georg-Kreis aan in 1903 en ontwikkel 'n noue vriendskap met Karl Wolfskehl. Vanaf 1908 woon Kandinsky net om die draai van Wolfskehl se Römerstrasse-huis in München waar die Georg-Kreis ontmoet het. Ook Marc en Klee raak saam met Kandinsky betrokke by die Georg-Kreis, en Wolfskehl met Marc tot met sy dood in 1914, en met Kandinsky en Klee ook nog wanneer beide aan die Bauhaus behoort. Deur die Georg-Kreis lid Henry van Heiseler (1875-1928) kom Kandinsky ook in kontak met Lou Andreas-Salome en Rilke. Beide Kandinsky, Lou Andreas-Salome en Von Heiseler was Russies-Duits en het ook kontak gehad deur die München-Russiese gemeenskap. Kandinsky was ook in noue kontak met die Russiese Nietzsche-kultus, en lede van die Russiese kulturele gemeenskap wat oor Nietzsche geskryf het, soos die skrywer Dmitri Merezhovsky (1805-1941); Anatoly Lunacharsky (1875-1933) latere kommissaris van kuns in Rusland; die toneelskrywer Aleksandr Blok (1880-1921); en die beeldhouer Vladimir Izdebsky wat aktief in Nietzsche belang gestel het. Franz Marc het verder besondere noue kontak gehad met Der Neue Club in Berlyn, deur sy vriendskap met Else Lasker-Schüller (1876-1945), 'n aktiewe lid van die klub en 'n gereelde skryfster oor die visuele kunste in *Der Sturm*.¹⁷⁰

In die Blaue Reiter is dit veral August Macke (1887-1914) wat die duidelikste spore nalaat van Nietzsche se invloed op sy kuns, en in wie se kuns die belangrikste koorddanser-skilderye verskyn.

170. Vir 'n uitgebreide bespreking van die kontak met die Nietzsche-kultus sien my bespreking. H. JANSE VAN RENSBURG, "Kandinsky's exposure to the Nietzsche-cult 1896-1914", pp. 248-252.

Macke ontdek Nietzsche se werk op agtienjarige ouderdom in 1905. Hy raak intens betrokke by Nietzsche se denke, en gaan vergelyk ook *The Birth of Tragedy* met Schopenhauer se *The World as Will and Idea*, en bespreek die inhoud in briewe aan Elizabeth Gerhardt met wie hy later trou.¹⁷¹

In 'n brief van 1906 skryf Macke dat enige een wat die vitaliteit van lewe wil behou, die volgende woorde van Nietzsche "agter hulle ore moet neerskryf":

"Nur wer sich wandelt, bleibt mit mir verwandt"¹⁷²

Macke bespreek Nietzsche se 'Wanderer' as 'n beeld van skoonheid. Macke assosieer Nietzsche onder andere ook met die "ware Glückseligkeit" van St. Francis van Assisi.¹⁷³ Dit dui op 'n liriese siening van Nietzsche, en inderdaad noem Macke Nietzsche ook 'n "goeie sanger".¹⁷⁴

Janice McCullagh beskou die belangrikste invloed van Nietzsche op Macke, in sy oornam van die masker as vormgewing van die ondefinieerbare, 'n refleksie van Nietzsche se konsep van Apolliniese skyn of die Apolliniese masker.¹⁷⁵ In 1912 publiseer Macke 'n artikel "Die Masker" in die tydskrif *Der Blaue Reiter* waarin hy primitiewe kuns bespreek in terme wat sterk terugverwys na Nietzsche se onderskeid tussen die Dionisiese en die Apolliniese. Analogies tot die Dionisiese, beskryf Macke vormgewing as 'n verskyning uit "geheimnis" uit, en skryf,

-
171. J. McCULLAGH, August Macke and the Vision of Paradise, p. 27. Die briewe (1904-1914) in 'n privaatversameling, is ongepubliseerd nie, en word ondersoek in genoemde studie. McCullagh se aanhalings uit die briewe uit is ongelukkig te kort om werklik te heroordeel.
172. Nietzsche aangehaal deur A. MACKE in 'n brief lente 1906 aan E.G. Oberkassel. Sien Ibid, p. 31.
173. A. MACKE aangehaal, Ibid, p. 22, brief 27/4/1907 aan Elizabeth Gerhardt.
174. A. MACKE aangehaal, Ibid, p. 27, brief 23/1/1910 aan Hans Thuar.
175. Ibid, p. 60.

"Skepping van vorme heet; lewe: Is kinders nie skeppend nie, wie direk uit die geheimnis van hulle sinne trek, eerder as deur die navolging van Griekse vorm? Is die wilde kunstenaars, wie hulle eie vorm het, nie sterk soos die vorm van donderweer nie?"¹⁷⁶

Die siening is sterk beïnvloed deur Worringer, met wie Macke op die stadium nou saamgewerk het, se interpretasie van Nietzsche.¹⁷⁷

Macke se beklemtoning van Dionisiese vormgewing word weerspieël in sy vriend Franz Marc se aanspraak in 1914, dat Nietzsche se wil tot mag moet oorsprong gee tot die wil tot vorm in kuns.¹⁷⁸ Marc, wie vroeg in sy lewe Nietzsche begin lees, skryf op agtienjarige ouderdom in 1898, in 'n brief:

"I have now place all other readings aside in favour of Nietzsche. Zarathustra is a work of poetry and magnificence of thought almost without equal in its intensity. *Beyond Good and Evil* and *On the Genealogy of Morals* have affected me very deeply ... It is becoming very clear to me, what I had only formerly felt and thought in my intimations, presentiments, and instincts."¹⁷⁹

Marc verwys voortdurend na Nietzsche in sy briewe, en dit is in besonder in die *Briefe aus dem Felde* van 1914, waarin Marc herhaaldelik sy eie dieretemas motiveer deur verwysings na 'n Nietzscheaanse dierlike vitalisme. Marc ondersteun ook sy eie kultuurkritiese houding deur verwysing na 'n Dionisiese dierlike vitaliteit. Sy goeie lees kennis van Nietzsche blyk uit die aanhaling uit 'n brief aan sy vrou in 1911:

-
176. A. MACKE. "Die Masken", Der Blaue Reiter Almanach (1912), pp. 33-59. My vertaling. Die Duitse teks lees: "Schaffen von Formen heist: Leben. Sind nicht Kinder Schaffende, die direkt aus dem Geheimnis ihrer Empfindung schöpfen, mehr als der nachahmer griechischer Form? Sind nicht die wilden Künstler, die ihre eigene Form haben, stark wie die Form des Donners?"
177. Sien bespreking hierbo, pp. 64-67.
178. FRANZ MARC, "100 Aphorism", (1914-1915) aangehaal in D. SCHUBERT, "Nietzsche-Konkretionsformen in der bildenden Kunst, 1890-1933", p. 316.
179. FRANZ MARC in KLAUS LANKHEID (Red) Franz Marc im Urteil seiner Zeit, (Du Mond, Keulen, 1960) Brief 2/8/1898 aan die filoloog Dr August Casselmann, p. 25. Engelse vertaling aangehaal in F.S. LEVINE, The Apocalyptic Vision: The Art of Franz Marc as German Expressionism, p. 21.

"Met sy Zarathustra-idee skeur hy (Nietzsche) die onmoontlike uit die hemel, hy alleen wil 'n *gans* nuwe kultuur af forseer, ... sy tragiek. Hy kan nie alleen skep wat alreeds oor tweehonderd jaar nodig geword het nie. Maar tog is sy aanduiding 'n beginpunt ... Sy *Untimely Meditations* is 'n aanvangsskrif; met *The Dawn* begin die omswaai by hom. Sy 'Übermensch'-idee. Hy verander van historikus na profeet!"¹⁸⁰

Paul Klee verwys baie selde direk na Nietzsche, maar Nietzscheaanse temas soos die sonsimbool en die koorddanser (Afb. 32) verskyn in sy werk; sy teoretiese geskrifte impliseer 'n deeglike kennis van Nietzsche;¹⁸¹ en sy gedigte, soos Christina Kröll oortuigend aangetoon het, wys 'n duidelike invloed van Nietzsche. Kröll bespreek Klee and Nietzsche se ooreenstemmende selfidentifisering met 'n goddelikheid wat in Klee se gedigte uitdrukking vind in die Prometheus-beeld; sy bespreek die ooreenkoms met Nietzsche se idee van die andersoortigheid van die "eigene Ich", en ooreenkomste in skryfstyl en uitdrukkingstegnieke.¹⁸²

In 1899, terwyl die twintigjarige Klee onder Franz von Stuck (1863–1928) studeer, skryf hy in sy dagboek:

"Many paradoxes, Nietzsche in the air. Glorification of the self and of the drives. Boundless sexual drive. Neo-ethics ..."¹⁸³

Die onopvallende opmerking is tog van belang in die konteks van die inhoud van die dagboek. Alhoewel Klee se dagboek op die stadium gelaai

-
180. FRANZ MARC in KLAUS LANKHEID, *Op. cit.*, Brief 21/1/1911 aan sy vrou, p. 146. My vertaling. Die Duitse teks lees: "Mit seinem Zarathustra-Ideen riss er das Unmöglichste vom Himmel; er allein wollte eine ganz neue Kultur forcieren ... seine Tragik. Er konnte nicht allein schaffen, wozu vielleicht 2 Jahrjunderte nötig sein werde. Aber doch ist jede seiner Gesten ein Ereignis Seine Unzeitgemässen (sic) sind Anfangsschriften; mit der Morgenröte beginnt der Umschlag bei ihm, seine Übermensch-ideen. Er wird vom Historiker zum Propheten!"
181. Sien bespreking hierna. Hoofstuk 6, pp. 219–224. Sy koorddanser sal saam met die van Max Beckmann, as voorbeelde van Bauhaus-kuns bespreek word.
182. CHRISTINA KRÖLL, Die Bildtitel Paul Klees: Eine studie zur beziehung von Bild und sprache in der Kunst des Zwanzigsten Jahrhunderts, (Ph.D Iesis, Rheinische Friedrich Wilhelms-Universität, Bonn, 1967); "Exkurs Klee und Nietzsche" pp. 191–194.
183. PAUL KLEE, The Diaries of Paul Klee, Inskrywing 68 (1898–1899) p. 26.

is met erotiese verwysings, is dit tog van belang dat die drifte in 'n konteks geplaas word wat direk ooreenkom met Nietzsche se beklemtoning van Dionisiese seksualiteit en erotiese 'Rausch'. Klee skryf:

"Force demands forceful expression. Obscenity as expression of fullness and fertility"¹⁸⁴

In 1901 gee Klee toe:

"Dionysus doesn't have a simple effect on me"¹⁸⁵

Ander direkte verwysings na Nietzsche is nie van besondere belang nie, maar 'n assosiasie tussen Nietzsche en 'n Neo-etiek is wel. In 1901 omskryf Klee die begrip duideliker.

"It (Tolstoy) was too ethical for me, not only in relation to the artistic content, but in itself. From repeated observations I recognised that I was open to ethical matters only when the circumstances of my life were clear and hopeful. Later on, art absorbed all my morality, and as a moral person, I was absolutely assured that I would end by being wholly absorbed by the world"¹⁸⁶

Klee eien dus vir homself 'n waardebeplanning toe wat Nietzsche voorgehou het as sy geheel nuwe filosofiese benadering tot kuns.¹⁸⁷ Die verwysings dui daarop dat Klee alreeds as jong kunsstudent kennis geneem het van Nietzsche se belang vir die kuns. Dit is egter eers in sy Bauhauslesings dat Klee se verwoording van sy eie kunsbeskouing duideliker sy begrip van Nietzsche se filosofie aantoon.¹⁸⁸

Ook Kandinsky verwys selde na Nietzsche, alhoewel hy in 1912 in *Concerning the Spiritual in Art* en in die artikel "Whither the 'new' art?" van 1911 Nietzsche beskryf as 'n draaipunt in die verbreking van die materialistiese

184. *Ibid*, Inskrywing 69 (1898-1899), p. 27.

185. *Ibid*, Inskrywing 280 (1901), p. 64.

186. *Ibid*, Inskrywing 101 (Mei 1900), p. 37.

187. Sien bespreking hoofstuk 1, pp. 9-13, sien veral hoofstuk 1, p. 10, nota 7.

188. Sien bespreking hierna, hoofstuk 6, pp. 219-224.

wêreldbeskouing, en 'n oopsteller van die nuwe moontlikhede vir kuns in die vroeg-eeu.¹⁸⁹

In Blaue Reiter-kuns kom die tema wat hier van belang is, veral in die werk van August Macke voor, alhoewel voorbeelde ook verskyn in die werk van kunstenaars soos Albert Bloch (gebore 1888)(Afb. 27), 'n Amerikaanse kunstenaar wat saam met die Blaue Reiter in Duitslands uitgestal het. Die aanverwante temas van die danser kom in die werk van die meeste Blaue-Reiter kunstenaars voor. Die besondere Nietzscheaanse interpretasie van die danser in die visuele kuns, sal egter eerder in Franse kuns ondersoek word.

Die Amerikaanse kunstenaar, Albert Bloch, wat saam met die Blaue Reiter gewerk en uitgestal het, o.a. by Der Sturm-galery in Berlyn, voltooi tussen 1911 en 1915 verskeie variasies op die tema van die koorddanser. Van besondere belang in die werke, is dat die harlekyn in al die werke gebruik word, waardeur die tema direk gekoppel word met die proloog van Zarathustra uit *Thus spoke Zarathustra*.

Harold Alderman verduidelik die kontrasterende harlekyn en koorddanser in die "Zarathustra's prologue" as alternatiewe aspekte van tragedie as "the tightrope-like character of human existence".¹⁹⁰ As die teenpool van die heroïse koorddanser, is die harlekyn in *Thus spoke Zarathustra* die ironisering van heroïsme, en die oorsaak van die koorddanser se val. In die droënaaldets getiteld "Slack Wire" (Afb. 27), plaas Bloch die harlekyn agter 'n boom, en in die geval nie saam met die koorddanser op die koord nie, en die harlekyn funksioneer dus nog as 'n passiewe teenpool van die koorddanser. Die ets van 1913 van Bloch, is van belang deurdat 'n verband gestel word tussen die tema in Blaue Reiter-kuns en Paul Klee se "Seiltänzer" van 1923 (Afb. 32), waar die koorddanser en die harlekyn een figuur word in 'n balans-spel van lyn en vorm, 'n hoogtepunt in die ontwikkeling van die tema in Duitse kuns.

189. Sien veral W. KANDINSKY, Complete Writings on Art, Vol. 1, "Whither the 'new' art?" p. 103. Sien bespreking hierbo p. 68.

190. H. ALDERMAN, Nietzsche's Gift, p. 30.

Die harlekyn is ook teenwoordig in een van Macke se vroeë sketse van 1909-10, maar word andersins nie deur hom gebruik nie. Die koorddanser is 'n tema in Macke se werk waaraan hy besonder gereeld aandag gegee het. Die eerste sketse verskyn alreeds in 1907. Macke voltooi drie oliewerke, drie waterverfwerke en 'n hoeveelheid tekeninge van die tema, wat eventueel kulmineer in die 1914 doek, "Seiltänzer" (Afb. 31), 'n belangrike skildery in Macke se oeuvre. Gustav Vriesen identifiseer die werk as een van die min gevalle in Macke se oeuvre, waar dit moontlik is om die ontstaan en ontwikkeling van 'n belangrike doek stap vir stap te volg.¹⁹¹

Tydens 'n reis deur Switserland, kom Macke en sy vrou Elizabeth in November 1913 toevallig af op 'n koorddans-vertoning in die markplein van die dorp Thun. Macke maak enkele direkte sketse wat in latere studies verder ondersoek word (Afb. 30). Twee komposisie-sketse (Afb. 28 en 29) vir die finale doek wys die gekruisde lyne, en ook die voorgrondsfigure wat Macke in die finale doek (Afb. 31) as spanningselemente behou. In die doek word die pale as komposisionele element 'n kruis wat bo-oor die koorddanser getrek is, asof Macke hierdeur die spanningsbalans van die draadloop akte verhoog. Ook die gekruisde kleur-kontraste in die werk, die plasing van die danser tussen oorstaande sterk rooie en bloue verhoog die spanning wat op die figuur geplaas word. Macke plaas die kyker binne die markplein-area op die voorgrond van die skildery en die koorddanser in die middelgrond, verwyderd en geïsoleer in 'n sfeer, en ontoeganklik vanaf die markplein area deur die kruiseffek van drade waaragter die koorddanser beweeg. In teenstelling met Kirchner wie die kyker direk intrek by die spanningservaring van die Koorddansers, is die blote massa en gewig van die markplein-werklikheid in die skildery van Macke, soos in die proloog van *Thus spoke Zarathustra*, die neertrekkende mag van die waagaksie van die koorddanser. Macke gebruik nie die harlekyn wat op die innerlike konflik van die koorddanser dui nie, maar projekteer die spanning op die onderskeid tussen die heroïes geïsoleerde koorddanser en die gemeenskap.

191. G. VRIESEN, August Macke, (Stuttgart, 1953) pp. 137-138.

As 'n interpretasie van Nietzsche se werk, is die konflik analogies met 'n beklemtoning van Nietzsche se denke, wat voor die eerste wêreldoorlog al duideliker in Duitsland te voorskyn getree het. Macke se skildery is kenmerkend van die siening in Duitse kuns, van die 'Übermensch' as in 'n heroïese en tragiese konflik met die norme van die gemeenskap, die norme van die markplein.

2.6 WEIMAR, EN DIE NIETZSCHE-BEELD VOOR DIE EERSTE WÊRELDOORLOG

Weimar was altyd 'n besondere sentrum van kultuur en die kunste. Onder andere J.S. Bach (1685-1755), Goethe, Lucas Cranach (1472-1553), Herder Schiller, en Franz Liszt (1811-1886) het in Weimar geleef en gewerk. Weimar is ook die stad waar die siek Nietzsche tussen 1879 en 1900 sy laaste jare deurgebring het, en waar die Nietzsche-argief in 1896 gevestig is deur Elizabeth Förster-Nietzsche, en van waar die Nietzsche-kultus uitgebou is. Weimar is ook 'n belangrike sentrum van die politisering van Nietzsche se beeld voor die eerste wêreldoorlog.

Jurgen Krause beskryf die Nietzsche-kultus in Weimar as 'n teenpool van 'n blote nasionalistiese, antisemitiese, en Frankryk-vyandige sentiment voor die eerste wêreldoorlog. Krause verwys na 'n "übernationalen, europäischen, Avantgarde" as gevolg van die deelname aan die Nietzsche-sirkel deur buitelanders soos Henry van de Velde, Munch, Aristide Maillol (1861-1944) en August Rodin (1840-1917).¹⁹² In Weimar ontstaan egter ook 'n massapopularisering van Nietzsche, waarin Nietzsche voorgehou word as "Märtyrer" en "Prophet", en Elizabeth Förster-Nietzsche as "priesterin" en selfs "Madonna"!¹⁹³ In 1908 publiseer Elizabeth vir die eerste maal Nietzsche se laaste werk, *Ecce Homo* wat Nietzsche as volg open:

-
192. Sien D. SCHUBERT, "Nietzsche und seine einwirkungen in die bildenden Kunst. Ein Desiderat Heutiger Kunstgeschichtswissenschaft?", p. 379. Sien ook JURGEN KRAUSE, Märtyrer und Prophet. Studien zum Nietzsche-Kult in der bildenden Kunst der Jahrhundertwende (Walter de Gruyter, Berlin, 1984).
193. HUBERT CANCIK, "Der Nietzsche-Kult in Weimar: Ein Beitrag zur Religionsgeschichte der wilhelminischen Ära", pp. 406-407.

"Seeing that before long I must confront humanity with the most difficult demand ever made of it, it seems indispensable to me to say who I am ... The last thing I should promise would be to 'improve' mankind. No new idols are erected by me."¹⁹⁴

en teen die einde van *Ecce Homo* skryf Nietzsche:

"I *want* no 'believers' ... - I have a terrible fear that one day I will be pronounced *holy*: you will guess why I publish this book *before*; it shall prevent people from doing mischief with me."¹⁹⁵

Wanneer die boek gepubliseer word in 1908, het Elizabeth Förster-Nietzsche egter reeds 'n Nietzsche-tempel in Weimar beplan, en die ontmoetings van die Nietzsche-leserskring in die Nietzsche-argief het reeds byna 'n ritualistiese aard aangeneem.¹⁹⁶ Harry Graf Kessler, direkteur van die Hertoglike Kunsversameling in Weimar voor die oorlog, skryf:

"In ons het 'n geheime Messianisme ontstaan. Die wildheid, wat met elke Messias saamgaan, was binne ons; en plotseling het Nietzsche oor ons verskyn soos 'n meteoriet."¹⁹⁷

Deelnemers aan die Nietzsche-kring by die Weimar argief sluit onder andere in, Kessler, Van de Velde, Max Klinger, Peter Behrens (1868-1956) en die fotograaf Hans Olde wat in 1890 die fotos van Nietzsche geneem het, wat vir Munch se portretstudies gebruik is. Besoekers by die Nietzsche-kring in die Weimarargief sluit onder andere Munch, Rilke, Heinrich Mann, Hugo van Hoffmannsthal (1874-1929) en Andre Gide in. Harry Graf Kessler was 'n inisiërende dryfkrag agter belangrike kunsgebeure in Weimar, en dit is Kessler wat in 1901 Van de Velde se aanstelling as hoof van die skool vir toegepaste kunste in Weimar verseker.

194. F. NIETZSCHE, *Ecce Homo*, Preface, paraf. 1, W. Kaufmann, p. 217.

195. *Ibid*, "Why I am a Destiny, paraf. 1, W. Kaufmann, p. 326.

196. HUBERT CANCIK, *Op. cit.*, sien veral die afdeling "Einige religionswissenschaftliche Aspekte", pp. 420-422.

197. HARRY GRAF KESSLER, *Gesichter und Zeiten: Erinnerungen* (S. Fischer, Berlyn, 1935) Vol. 1, p. 267. My vertaling. Die Duitse teks lees: "In uns entstand ein geheimer Messianismus. Die wüste, die zu jedem Messias gehört, war in unsere Herzen; und plötzlich erschien über ihr wie ein Meteor Nietzsche." Die verwysing na die meteor is interessant. Halley se komeet het in 1910 verskyn en besonder groot opspraak verwek. Komeetagtige stêrvorms verskyn byvoorbeeld in Otto Dix se selfportret as Nietzsche se oorlogsgod Mars, in 1915 (Afb. 65). Sien bespreking later in Hoofstuk 6, p. 208-209.

Van de Velde skryf in sy *Geschichte Meines Lebens* dat hy reeds in 1886 terwyl hy in Wechel der Zande in België gewoon het, diep oor *Thus spoke Zarathustra* gemediteer het, en Nietzsche se werke in diepte bestudeer het.¹⁹⁸ In 1894 word Van de Velde 'n medewerker by die Belgiese tydskrif *La Société Nouvelle* wat die bekendstelling van Nietzsche in die Franssprekende wêreld geïnisieer het.¹⁹⁹ Van de Velde beskryf sy ontmoeting met Kessler in Weimar in 1902.

"Hy en van sy vriende was van die entoesiastiese bewonderaars van Friedrich Nietzsche; vir sy roeping as estetiese baanbreker plooi hy homself na die beginsels van die denker wie 'met die hammer gefilosofeer het' en 'n nuwe mensetipe propageer, wat ons dan self baie hoopvol aangehoor het."²⁰⁰

Van de Velde lê direk na sy aankoms in Weimar, 'n "dramatiese" besoek saam met Elizabeth Förster-Nietzsche by Nietzsche se graf af.²⁰¹ In Weimar raak Van de Velde dadelik betrokke by die Nietzsche-aktiwiteite van die Weimar-kring en bly 'n leidende figuur in die Nietzsche-kultus tot hy Weimar in 1915 verlaat. In 1925 lê Van de Velde nog planne voor vir 'n Nietzsche-monument in Holland.²⁰²

Van de Velde, wie reeds in 1899 by die München Secession uitgestal het, speel 'n leidende rol in die bekendstelling van William Morris (1834-1896) se 'Arts and Crafts'-idees in Duitsland. Van de Velde noem die styl "Jugendstil", 'n verwysing na Nietzsche se metaforiese beelde van strewende jeugfigure. F. Ahlers-Hestermann praat dan ook van die styl in Duitsland as "Zarathustrastil".²⁰³ In 1903 beplan Van de Velde die herombouing van die Nietzsche-argief in opdrag aan Elizabeth Förster-Nietzsche, en lê die

198. H. VAN DE VELDE, *Geschichte Meines Lebens*, p. 37.

199. D. SCHUBERT, "Nietzsche-Konkretionsformen in der bildenden Kunst, 1890-1933", p. 294.

200. H. VAN DER VELDE, *Op cit*, p. 183. My vertaling. Die Duitse teks lees: "Er und einige seiner Freunde gehörten zu den glühendsten Bewunderern Friedrich Nietzsches; für seine Mission als ästhetischer Bahnbrecher stütze er sich auf die Prinzipien des Denkers der 'mit dem Hammer philosophierte' und den neuen Menschentypus predigte, denn wir selbst auszugehören haften."

201. GUNTHER STAMM, "Friedrich Nietzsche and Henry van de Velde: Ideology and Design", p. 229.

202. *Ibid.*, p. 229.

203. F. AHLERS-HESTERMANN, *Stilwende* (Berlyn, 1941) pp. 67 en 120.

interieur-ontwerp van die argief uit in 'n Jugendstil-ontwerp²⁰⁴ (Afb. 34 & 35). Die projek word gefinansieer deur Ernst Thiel wie ook in 1905 die opdraggewer was van Munch se Nietzsche-portrette. In 1908 doen Van de Velde 'n Jugendstil buitebladontwerp en titelbladontwerp (Afb. 36 & 37) vir die eerste uitgawe van *Ecce Homo* deur die Nietzsche-argief, en in dieselfde jaar doen hy soortgelyke ontwerpe vir 'n heruitgawe van *Thus spoke Zarathustra* (Afb. 38). In 1914 volg ontwerpe vir die publikasie van Nietzsche se gedigte, *Dionysos Dithyramben* (Afb. 39).

'n Gedenkmonument vir Nietzsche in Weimar word sedert 1904 beplan deur Kessler en Van de Velde in medewerking met Elizabeth Förster-Nietzsche. Die projek, wat eventueel in 1914 gestaak word na die uitbreek van die oorlog, sou gefinansieer word deur 'n internasionale subskripsiestelsel. Die invorderingskomitee van die finansieringsprogram, het figure ingesluit soos die skrywers Gabriele d'Annunzio (1883-1938), André Gide, Hugo van Hofmannsthal, H.G. Wells (1860-1946); die filosowe en Nietzsche-spesialiste Jules de Gaultier (1858-1942) en Henri Lichtenberger (1864-1941); en ook Kessler, Munch, Richard Strauss en Gustav Mahler.

Die planne vir die projek is in 1911 uiteengesit in 'n brief van Kessler, as voorsitter van die Komitee, aan van Hofmannsthal. Van de Velde begin in Junie 1912 met sy ontwerpe vir die projek, en voer dit deur tot op die modelstadion, voor die oorlog uitbreek. 'n Groot stuk grond op 'n heuwel wat oor die stad Weimar uitkyk, was op die stadium reeds aangekoop vir die projek. Die projek word beplan met 'n groot sport-arena binne 'n perdehoef-vorm stadion (Afb. 40) as navolging van die antieke stadion in Athene wat in 1896 vir die eerste Olimpiesespele in die huidige era gebruik is. Dieselfde vorm is ook gebruik vir die Stockholm-stadion vir die Olimpiesespele in 1912. Die Weimar-komitee het 'n sport-stadion vereis wat op daar= die stadium die tweede grootste in Duitsland sou wees, na die "Deutsche stadion" wat voor die oorlog vir die 1916-spele in Berlyn beplan is. Kessler beskryf die doel van die Nietzsche-stadion, "um die Völker der

204. Sien K.-H. Hüter, Henry van de Velde: Sein werk bis zum Ende seiner Tätigkeit in Deutschland, (Akademie-Verlag, Berlin, 1967), p. 254.

Erde zu gemeinsamer Durchführung zu vereinen".²⁰⁵ Die stadion (Afb. 40 & 41) sou 'n feesgrond insluit, met 'n groot Olimpiese swembad, masseer- en rusplekke vir atlete, en 'n restaurant onder die stadion. Sport, volgens Kessler,

"is die eerste maal deur Nietzsche as moderne filosoof weer met die hoogste geestelike waardes in aanraking gebring ... Hy het hierdie deel van die lewe weer vergeestelik, soos Christus die lyding".²⁰⁶

Die hoogtepunt van die projek, is die Nietzsche monument wat soos 'n magsimbool oor die geheel moes uitstyg (Afb. 42). Binne die monument is 'n saal vir toesprake en kunsgebeure beplan, 'n "geistige Zentrum" vir die geheel. Kessler verwys voortdurend na die monument as "tempel", en selfs as 'n "kerk".²⁰⁴ Voor die tempel, aan die teenkant van die stadion, is 'n altaar beplan waar 'n "überlebensgrossen Jünglings-Figur das apollinische Prinzip"²⁰⁸ geplaas sou word, en die beeld sou ontwerp word deur Aristide Maillol vanaf die figuur van die danser Vaslav Nijnsky (1889-1950). Vir 'n groot Nietzsche-kopbeeld binne die tempel, het Kessler vir August Rodin in gedagte gehad, vir wie hy in 1904 en 1906 groot uitstallings in Weimar gereël het. Binne die tempel sou groot reliëf-werke deur Max Klinger Nietzsche se Dionisus-prinsipe uitbeeld.

Die projek vir die Nietzsche gedenkmonument in Weimar is nooit voltooi nie, maar is 'n eerste duidelike voorbeeld van wat later bekend sou word as 'n volks-nasionale interpretasie van Nietzsche in Duitse kuns.²⁰⁹ 'n Benadering tot Nietzsche simboliek word hier neergelê wat kenmerkend sou word van die propagandistiese gebruik van Nietzsche deur kunstenaars soos Fidus (Hugo Höppener, 1868-1948)(Afb. 59 & 60) in die jare voor die

205. Gepubliseer in HARRY GRAF KESSLER, Briefwechsel 1898-1929, (Frankfort am Main, 1968), Brief 16 April 1911, p. 323; ook gepubliseer met volledige sketse deur Kessler, in HUBERT CANCIK, Op. cit., pp. 414-417.

206. H.G. KESSLER, Op. cit., p. 323. My vertaling. Die Duitse teks lees:"... die Nietzsche als erster moderner Philosoph wieder mit den höchsten, geistigen Dingen in Verbindung gebracht hat, ... Er hat diesen Teil des Lebens wieder durchgeistigt, wie Christus das Leiden."

207. Ibid, p. 323.

208. Ibid, p. 323.

209. D. SCHUBERT, "Nietzsche und seine Einwirkungen in die bildenden Kunst. Ein Desiderat heutiger Kunstgeschichtswissenschaft?" p. 378.

oorlog, en die gebruik van Nietzsche in kuns deur die Nazi-regime in die dertigjare.

In ooreenstemming met die arbitrêre kompleksiteit van Nietzsche se denke, word die idealistiese en heroïese Nietzsche-simboliek in die werk van Lehmbruck, Kirchner, Beckman of Munch se Nietzsche portret altyd getemper deur teenoorstaande elemente. Die strewende figuur van Lehmbruck staan ook in 'n tragiese konflik met neertrekkende magte, wat Nietzsche noem "the spirit of gravity". Kirchner se koorddansers is ook in 'n stryd met swaartekrag, en die spanning van die skildery rus op die balans-stryd van die koorddanser. In hierdie uitstaande skilderye uit die Nietzsche kultus word die wisselwerking altyd behou tussen wat Nietzsche genoem het die Dionisiese en die Apolliniese.

In die Weimar-projek vind ons 'n benadering waar simboliese elemente geïsoleer word van hulle teenpole. Kessler propageer 'n vereniging van kuns en natuur, geestelikheid en liggaamlikheid,²¹⁰ maar die begrippe word gereduseer tot eensydige ideal-begrippe waarin geen inherente dubbelsinnigheid of spanning lê nie. Tweedens word elke begrip dan op 'n majestueuse skaal aangebied om die impak te vergroot.

Die reduktiewe benadering tot Nietzsche se werk, soos tot enige ander denkbeeld, stel sy werk oop aan propogandistiese misbruik. In die politieke en sosiale omstandighede in Duitsland is dit dan ook nie onverwags dat die denke van 'n figuur met die impak van Nietzsche, spoedig tot politieke formules in gereduseer sal word nie. In die diversiteit van politieke versplintering in Duitsland voor 1914, word Nietzsche deur 'n verskeidenheid van teenstellende groepe aangegryp en gebruik.²¹¹ Beide Elizabeth Förster-Nietzsche en Kessler het besonder sterk standpunt ingeneem teen die Sosiaal-Demokratiese Party,²¹² en kom met reg hulle

210. H.G. KESSLER, *Op. cit.*, p. 323.

211. 'n Uitbreide bibliografie tot die problematiek in die Nietzsche-literatuur is beskikbaar in VIVETTA VIVARELLI, "Das Nietzsche-Bild in der Presse der Deutschen Sozialdemokratie um die Jahrhundertwende", *Nietzsche-Studien*, Vol. 13, 1984.

212. HUBERT CANCIK, *Op. cit.*, p. 425.

besware uit Nietzsche se werk motiveer. Die alternatiewe gereduseerde beeld van Nietzsche as held van 'n massa-beweging in jeugidealisme, is egter ewe-eens onversoenbaar met Nietzsche se denke.

In die laaste jare voor die oorlog het verskeie kunstenaars binne die Nietzsche-kultus reageer op verskeie maniere, wat die spanning en verwarring van die tyd aandui. 'n Alternatiewe voorbeeld is Wilhelm Lehmbruck se assosiasie met die passivistiese Nietzsche-groepe rondom die tydskrif *Aktion* in Berlyn en München. In direkte teenstelling met Van de Velde en die Weimar Nietzsche-kultus, beywer Lehmbruck homself vir die daarstelling van 'n nie-nasionale Nietzsche-beeld in die Duitse kunstwêreld.²¹³ In 'n depressiwiteit oor die politieke omstandighede in Duitsland, pleeg Lehmbruck in 1917 selfmoord.

Die uitbreek van die oorlog in 1914, dwing ook kunstenaars wat meegesleur is deur die Nietzsche-kultus, tot 'n duideliker formulering van die waarde van Nietzsche se denke. Verrassend baie intellektuele en kulturele figure in Duitsland toon aanvanklik baie oorlogsentoesiasme. *Thus spoke Zarathustra* verkoop in rekord-getalle met die uitbreek van die oorlog, en word saam met die Bybel as standaard front-literatuur aanvaar. 'n Interessante reaksie op 'n dikwels aangehaalde afdeling uit die boek, die afdeling "Of War and Warriors", word gevind in 'n bespreking in die dagboeke van Kathe Kollwitz (1867–1945) in 1914. Kollwitz bespreek die heroïese, maar metaforiese teks en Nietzsche se oproep na stryd, of tragedie.²¹⁴ Kollwitz is 'n voorbeeld van die kunstenaar wie in die oorlogsjare die probleem van 'n duideliker formulering van die interpretasie van Nietzsche se mags-filosofie aangespreek het, en hierin staan sy as 'n teenpool van die interpretasie van Nietzsche as 'n propageerder van oorlog. In 1917, tydens die oorlog verwys sy weer na die vraagstelling rondom die assosiasie van Nietzsche met die oorlog, en skryf:

213. D. SCHUBERT, "Nietzsche-konkretionsformen in der bildenden Kunst 1890-1933", p. 300.

214. KATHE KOLLWITZ, Ich will wirken in dieser Zeit: Auswahl aus den Tagebüchern und Briefen, inskrywing 17/8/1914, p. 51.

"Waar staan ek dan? Ek wil tog ook vry wees van dit wat my ware ek verhinder ... Mag blyk ook vir my noodwendig te wees ... Mag: dit is, om die lewe vas te vat, soos dit is, en ongeknak daardeur - ... om die self te verwesenlik, te verbeter - ek bedoel dit nie in 'n Christelike sin nie, maar in 'n Nietzscheaanse sin".²¹⁵

215. Ibid, inskrywing Februarie 1917, p. 68. Vrylik vertaal. Die Duitse teks lees: "Wie stehe ich denn? Ich will doch auch frei sein von dem was mein wirkliches ich hinert ... Kraft erscheint auch mir das notwendige ... Kraft: das ist, das Leben so fassen, wie es ist, und ungebrochen durch es - ohne Klagen und viel Man nun einmal ist (sic), aber sie verwesentlichen. Sich verbessern - ich meine jetzt nicht im christlichen Sinn, sondern mehr im Nietzscheschen."

HOOFSTUK 3

FRANSE KUNS VOOR 1914

3.1 AGTERGROND: DIE FRANSE ONTVANGS VAN NIETZSCHE

In 1893 verskyn die eerste uittreksel van Nietzsche se werk in 'n Franse vertaling in die tydskrif *L'Ermitage*.¹ Henri Albert (1869–1921) werk vanaf 1894 aan die vertaling van Nietzsche se volledige werke na Frans, en die eerste uittreksels hiervan verskyn vanaf 1894 in die tydskrifte *La Revue Blanche* en *Les Pages Choisies*. Die eerste volledige werk *Thus Spoke Zarathustra*, deur Henri Albert vertaal as *Ainsi Parlait Zarathustra*, word in 1898 deur uitgewers Mercure de France gepubliseer. Dié invloedryke uitgewers sou weldra 'n middelpunt word in die Franse belangstelling in Nietzsche. In 1899 publiseer Henri Albert 'n seleksie van uittreksels uit Nietzsche se werk onder die titel *Pages Choisies* by Mercure de France. Hierdie bundel word spoedig besonder populêr, en André Gide skryf in 1899 hoe gretig die Nietzsche vertalings van Albert afgewag is in die Franse intellektuele kringe, waar die belangstelling in Nietzsche reeds die Franse vertalings vooruit geloop het.² Teen 1899 begin vertalers soos Henri Lichtenberger met 'n bundel *Aphorisms* by Alcan uitgewers, ook vertalings van Nietzsche se werk lewer. Teen 1904 is vertalings van al Nietzsche se belangrikste werke, hoofsaaklik deur Henri Alberts, reeds in Frans beskikbaar.

In Januarie 1900 publiseer Jules de Gaultier sy invloedryke monografie *De Kant à Nietzsche* by Mercure de France. Hierna versprei Nietzsche se populariteit in Frankryk baie vinnig. Remy de Gourmont (1858–1915) skryf in 1902:

-
1. F. NIETZSCHE, "De l'Homme Supérieur", *L'Ermitage*, (Parys), April 1893. Uittreksels uit *Thus Spoke Zarathustra*, vertaler onbekend.
 2. ANDRÉ GIDE, "Letters à Angèle", *L'Ermitage*, Desember 1899.

"Nietzsche sal moontlik 'n front teen barbarisme wees. Ek dink aan die popularisering van Nietzsche in Frankryk, aangebied deur Henri Alberts in *Pages Choisies*, as 'n publieke weldaad; terselfdertyd, deur sy volume *De Kant à Nietzsche* het Jules de Gaultier ons gelei na 'n beter begrip van die belang van die werk van die groot denker en groot digter. Tot nou toe het 'Zarathustra' sy merk gelaat op meer as een skrywer."³

Nietzsche se werk vind onmiddellik aansluiting by die denkproblematiek van die tyd en word oombliklik relevant in die Franse kulturele wêreld. Skrywers begin egter spoedig 'n besondere rol aan Nietzsche toeken, en Jules de Gaultier skryf in 1904 in 'n bespeking van Nietzsche se invloed op die Franse denkwêreld:

"It is not a question of asking ourselves if we or our predecessors have not had, in a different form, comparable ideas. We must recognise that, ... he has expressed these thoughts with an incomparable sonority. We would be ungracious, in France, not to recognise it, it would also be a miscalculation to strip our own ideas and our own observations of the scintillating crown which the genius of Nietzsche has bestowed on them."⁴

Die werk van Gaultier, *Nietzsche et la Réforme philosophique* was populêr genoeg om binne enkele jare in drie uitgawes to verskyn. Die werk het effektief aangesluit by die belangstelling in Nietzsche in die kuns- en literêre wêreld, en het 'n groot bydrae gelewer tot die interpretasie van Nietzsche in die kunste. In 1904 was Nietzsche se 'Übermensch' of 'Le

-
3. REMY DE GOURMONT, Le Problème du Style, (1902) (Mercure de France, Parys, 1939) p. 158. My vertaling, die Franse teks lees: "Mieux connu, Nietzsche nous sera peut être un rempart contre les révoltes de la barbarie. Je considère la popularisation en France de Nietzsche par les 'Pages Choisies' qu'en à données M. Henri Alberts comme un bienfait public; en même temps, par son volume 'De Kant à Nietzsche' M. Jules de Gaultier nous a fait mieux comprendre l'importance de l'oeuvre du grand penseur et du grand poète. Dès à présent Zarathoustra a marqué de son signe plus d'un écrivain."
 4. JULES DE GAULTIER, Nietzsche et la Réforme philosophique (Mercure de France, Paris, 1904) pp. 273-274. Engelse vertaling aangehaal in J.M. NASH "The Nature of Cubism: A study of conflicting explanations, and postscript: The Nietzsche of Cubism", p. 446.

Surhomme', soos dit in Frans vertaal is, reeds wyd en algemeen bekend, en vind vroeg reeds 'n eggo in Franse letterkunde.⁵ Die jare tussen 1904 en 1909 was 'n hoogtepunt in die Franse Nietzsche-belangstelling, en teen 1909 het daar reeds verskeie vertalings van sy belangrikste werke verskyn, en 'n twintigtal monografiese studies oor sy werk. Daar word ook 'n verskeidenheid artikels oor Nietzsche in verskeie Franse tydskrifte gepubliseer, en dit is veral Apollinaire se *Le Festin d'Esope* wat teen 1903 'n groot bydrae lewer om Nietzsche in die kunstwêreld bekend te stel. Remy de Gourmont lewer gereeld bydraes oor Nietzsche in dié tydskrif, en ook sy broer Jean de Gourmont se invloedryke *Nietzsche à Sorrente* word hierin gepubliseer.⁶ In 1904 lewer Apollinaire self 'n bespreking oor Nietzsche in dié tydskrif.⁷ In April 1905 publiseer Apollinaire 'n enkele uitgawe van 'n tydskrif *La Revue Immoraliste* in Parys. Die titel is 'n verwysing na die populêre "Nietzschéisme" van Jean de Gourmont,⁸ en is ook 'n verwysing na Gide se *Novelle*, *L'Immoraliste* van 1901, wat op Nietzsche se lewe gebaseer is.

André Gide het dikwels na Nietzsche verwys as die eerste van die "four starred constellation ... Nietzsche, Dostoievsky, Browning, Blake ..."⁹ wie 'n vormende invloed op sy eie denke gehad het. Gide het 'n groot rol gespeel om nie-Franse denkers soos Nietzsche, Goethe en Walt Whitman (1819–1892) aan sy generasie voor te stel. Albert Guerard skryf: "Whenever a Malraux or a Sarte makes some pronouncement of foreign literature, he seems to be rephrasing an earlier pronouncement of Gide. Here at least he has been the seminal mind of his generation."¹⁰ Gide het verder ook 'n leidende rol gespeel in die heroplewing van Klassieke mitologie in Franse

-
5. Vir die invloed van Nietzsche op Franse letterkunde, sien MICHEL DÉCAUDIN, La Crise des Valeurs Symbolistes Vingt ans de Poésie Française, 1895–1914 (Slotkine, Parys, 1981). Sien veral die hoofstuk "Un Paganisme Nietzschéen?" p. 46f; GENEVIEVE BIANQUIS Nietzsche en France: L'influence de Nietzsche sur la pensée Française (Alcan, Parys, 1929) word steeds as 'n sentrale studie oor die onderwerp aanvaar.
 6. JEAN DE GOURMONT, "Nietzsche à Sorrenté" Le Festin d'Esope, No. 2, Desember 1903.
 7. G. APOLLINAIRE, "Notes du Mois", Le Festin d'Esope, Junie 1904.
 8. JEAN DE GOURMONT, "Les Nietzschéennes" Mercure, Julie 1903.
 9. A. GIDE, aangehaal deur HAROLD MARCH, Gide and the Hound of Heaven, (University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1952) p. 51.
 10. ALBERT J. GUERARD, André Gide (Harvard University Press, Cambridge, 1951) p. 17.

kunste in die eerste drie dekades van die eeu.¹¹ Gide se eie belangstelling in die mitologie is ook in ooreenstemming met sy belangstelling in Nietzsche, en die rol van die Dionisiese mite en Mediterreense mites in Nietzsche se werk.

Gide is ewe belangrik in die bekendstelling van Nietzsche se denke aan die kunste, en in die visuele kuns aan die Fauviste in besonder. *Les Nourritures Terrestres (Fruits of the Earth)* gepubliseer in 1897 word 'n kultuswerk in die verheerliking van vitalisme, 'élan vital', in die kuns van die eerste dekade van die eeu. Die werk is 'n jeugdige verheerliking van lewe, die rol van die instinktiewe, en die belang van direkte sintuiglike ervaring. As sulks ooreenstemmend met *Thus spoke Zarathustra*, word die twee werke belangrike vertrekpunte tot Franse vitalisme en word inderdaad dikwels aangehaal as die naaste literêre paralelle aan die gees van Fauvisme.¹² Gide, in sy studies oor die letterkunde in besonder, hou egter nie slegs die belang van Nietzsche se vitalisme voor as van belang vir die kunste nie. So vroeg as 1899 skryf Gide ten opsigte van die teater:

"I believe that to have a new drama will require a new ethic. Do we have it? I think so ... Nietzsche has given us that ethic."¹³

Reeds in 1896 vind 'n Nietzscheaanse etiek besondere duidelike uitdrukking in Alfred Jarry (1873–1907) se teaterstuk *Ubu Roi* wat in dieselfde jaar opgevoer is in Lugné-Poë (1869–1940) se Theatre de L'Oeuvre, en gepubliseer is in Paul Fort (1872–1960) se tydskrif *Le Livre d'Art*. Na die indrukwekkende sukses van *Ubu Roi* in Parys, word Jarry 'n dominante figuur in die avant garde kunstewêreld.

-
11. SUSAN MAYER, Ancient Mediterranean sources in the works of Picasso, 1892–1937 (Ph.D Thesis, New York University Press, Ann Arbor, London 1980) het 'n uitvoerige bespreking van Gide se rol in die inisiëring van die oplewing van 'n belangstelling in die mitologie in die verskeie kunste in Frankryk na 1900.
 12. ELLEN C. OPPLER, Fauvism Re-examined, pp. 195–198.
 13. A. GIDE, "Letters à Angéle", L'Ermitage, September 1899, Engelse vertaling in JUSTIEN O'BRIEN, Portrait of Andre Gide (Secker and Warburg, London, 1953) p. 163.

Jarry ontdek Nietzsche alreeds in 1893 wanneer hy professor Bourdan se lesings oor Nietzsche in die Lycée bywoon, en bou 'n besondere goeie kennis van Nietzsche se werk op.¹⁴ *Ubu Roi* is 'n satiriese spel op Nietzsche se 'Übermensch'. Richard Flint skryf: "Ubu Roi – parodist extraordinary of the higher Nietzschean egotism of the European intelligensia. Being mostly secret Nietzscheans themselves ... Jarry's spectators ... rejoiced in it. His philosophy of 'Pataphysics', the science of exceptions and imaginary solutions, brings Nietzsche down to the market place in an amiable, all-forgiving spirit, shorn of the great German's haughtiness."¹⁵ Jarry se 'Pataphysics' is 'n parodiese navolging van Nietzsche se ontkenning van metafisiese essensies, en 'n baie effektiewe poging om formele filosofiese problematiek in populêre en toeganklike terme te verbeeld. Jarry volg Nietzsche in 'n poging om die outoriteit van heersende waardes en norme te verbreek, om die "beperkinge van Apolliniese individuasie" te ontmasker. Soos Nietzsche verwerp hy die realiteitsbeeld wat deur "wetenskaplike denke" – Nietzsche se "Sokratiese denke" – voorgehou word; sy metode in die ontmaskering of dekonstruering is humor.¹⁶ Met sy absurde en inkongruente spel van ironie, is Jarry se koning Ubu besonder effektief, en is 'n belangrike bydrae tot 'n besondere anti-idealistiese beeld van die 'Übermensch' in die verskeie Franse kunste. Robert Shattuck beskryf *Ubu Roi* as een van die mees invloedrykste letterkundige bydraes tot die ontwikkeling van Franse visuele kuns tot na die eerste wêreldoorlog.¹⁷ Die werk het ook 'n groot invloed op Dadakuns gehad, en Ubu verskyn in 1924 nog in Max Ernst se skildery, "Ubu Imperator".

In 1902 publiseer Jarry sy *Le Surmâle: Roman moderne* in Parys, die titel 'n direkte verwysing na Nietzsche se 'Surhomme' of 'Übermensch'. In die laaste toneel van die drama herbevestig Jarry die wil tot mag as 'n kreatiewe vermoë wat die mens verhef bo sy grootste bedreiging – volgens

-
14. RON JOHNSON, "'The Demoiselles D'Avignon' and Dionysian Destruction", p. 99.
 15. R.W. FLINT, "Introduction" tot F.T. MARINETTI, Selected Writings, p. 16.
 16. GEORGE LEMAÎTRE, From Cubism to Surrealism in French Literature (Harvard University Press, Cambridge 1945) pp. 63-64.
 17. ROBERT SHATTUCK, The Banquet Years (New York, 1961) pp. 200-210.

Jarry tegnologie en die masjien.¹⁸ Jarry se vroeë parodie op die masjien dui vooruit op Picabia en Duchamp se ironiese masjienkuns in die Dada-jare.

Jarry se invloed in die kunswêreld is nie slegs toe te skryf aan die effek van sy werk nie, maar ook aan sy magnetiese persoonlikheid wat hom 'n sentrale figuur maak in die skrywersgroep wie verantwoordelik was vir die bekendstelling van Nietzsche deur die *Mercure de France*. In die groep bou Jarry 'n beeld uit om sy eie persoonlikheid as 'n Nietzscheaanse 'Übermensch'.¹⁹ By *Mercure de France* raak Jarry reeds in 1898 bevriend met Apollinaire, André Salmon (1881-1969) en Jean Moréas (1865-1910). In dieselfde tyd kom Jarry ook in kontak met die mederedakteur van die tydskrif *L'Ymagier* en Nietzsche-komentator Remy de Gourmont, en sy broer Jean de Gourmont.²⁰

Jarry was ook bevriend met die kunstenaars Emile Bonnard (1867-1947) en Paul Sérusier (1863-1927), wie in 1896 die dekor vir die eerste opvoering van *Ubu Roi* ontwerp het, en in die 1890's ook met Paul Gauguin (1848-1903). Jarry kom ook in kontak met André Derain in die tydperk toe Derain in 1904 in Provence in die nabyheid van George Braque (1882-1963) en Othon Friesz (1879-1949) geskilder het. Derain was in 1906 steeds in kontak met Jarry by die digter Paul Fort se "Verse et Prose Soirées"-byeenkomste in die kafee Closeries des Lilas in Parys, 'n belangrike bymeekaarkomgeleentheid vir die Nietzsche-kring. In 1907, kort voor Jarry se dood, skryf Derain:

"Jarry is typical of the whole Fauvist movement('s)... new dynamic concept of reality."²¹

Jarry was voortdurend in kontak met Ambroise Vollard (1867-1939) en leer verskeie kunstenaars by Vollard se kunsgalery ken. Jarry was reeds in Januarie 1895 die eerste skrywer wie die *Douarnier Rousseau* (1844-1910), sy jeugvriend, se kuns in *L'Ymagier* gepromoveer het. Jarry word 'n nabye

18. C. GRAY, *Cubist Aesthetic Theories*, pp. 24-25.

19. E.C. OPPLER, *Op. cit.*, pp. 204-205.

20. C. GRAY, *Op. cit.*, pp. 24-25. Sien notas 3, 6 en 8 hierbo.

21. A. DERAINE, aangehaal *Ibid.*, p. 26.

vriend van Picasso, en volgens Roland Penrose 'n belangrike bron vir Picasso se kennis van Nietzsche.²² 'n Ironiese Max Jacob (1876–1944) teken die "historiese gebeurtenis" aan toe Jarry sy "Père Ubu" – rewolwer aan Picasso geskenk het as 'n oorplasing van "Pous Jarry" se psigiese kragte aan die "nuwe psigiese Picasso".²³

Paul Fort, bekend as die "Prins van Digters", was alreeds in 1896 verantwoordelik vir die publikasie van Jarry se *Ubu Roi* in sy blad *Le Livre d'Art*. Paul Fort bly vriende met Jarry tot en met Jarry se dood in 1907. Fort was self 'n entoesiastiese Nietzsche-leser, en het saam met Apollinaire 'n groot rol gespeel om Nietzsche aan Italiaanse Futuriste bekend te stel, veral deur Gino Severini (1883–1966) wie in 1913 met Fort se dogter trou.

Teen 1906, met die hoogtepunt van die Franse belangstelling in Nietzsche, is Paul Fort die middelpunt van die letterkunde vereniging wat weekliks by die kafee Closeries des Lilas ontmoet. Picasso en Jarry behoort saam aan die groep tot en met Jarry se dood in 1907. Op die vroeë stadium behoort ook Apollinaire, Moréas, André Salmon en André Derain aan die groep wat geleidelik 'n middelpunt word van die Nietzsche-belangstelling in Parys se kulturele sirkels. Tot ongeveer 1911, wanneer die groep bekend raak as die Puteaux-groep, sluit verskeie kunstenaars by die groep aan, onder andere Robert Delaunay (1885–1941), Gleizes, Metzinger, en Roger de la Fresnaye (1885–1925). Teen 1911 sluit daar ook 'n groep kunstenaars uit Rouen se Société Normande de Peinture Moderne by die Puteaux-groep aan, insluitende Picabia, Frank Kupka (1871–1957) en die Duchamp broers, Marcel Duchamp en Jacques Villon (1875–1963), asook Ferdinand Léger (1881–1955) en die digter Georges Ribemont-Dessaignes (1884–1947). William Camfield skryf oor die Puteaux-groep: "They engaged in a steady round of exhibitions, publications and meetings where discussions ranged from the latest

22. ROLAND PENROSE, Picasso, his life and work (University of California Press, Los Angeles, 1981) pp. 109–110.

23. MAX JACOB, Chroniques des temps héroïques, (1936–37) (Parys, 1956). Oorspronklik gepubliseer met illustrasies deur Picasso.

developments in science and technology to the concept of synesthesia, neo-Euclidian geometry and the philosophies of Nietzsche and Bergson".²⁴

Die belangrikste digters van die Puteaux-groep by die Closeries des Lilas het meestal op een of ander manier hulle belangstelling in Nietzsche geformuleer. André Gide skryf in sy dagboeke dat hy in 1908 'n lesing van Moréas by die Odéon-teater in Parys bygewoon het, waar Moréas meer oor Nietzsche gepraat het as die onderwerp van die lesing, Euripides se *Electra*.²⁵ André Salmon, wie nooit in sy geskryfte na enige filosowe verwys nie,²⁶ maak in 1912 die uitsondering om Nietzsche aan te haal in sy belangrike publikasie oor Kubisme, *La jeune peinture française* (The Young French Painters).²⁷ Salmon motiveer hierin die eienskappe van verandering en dinamisme in Kubisme vanuit Nietzsche se *Thus spoke Zarathustra*. Ribemont-Dessaignes ontwikkel blykbaar sy Nietzsche-belangstelling in die Puteaux-groep, en dra die invloed oor na Dada-sirkels. In 1921 dui hy steeds sy hoë agting vir Nietzsche aan in 'n meningsopname wat Robert Delaunay vir die tydskrif *Littérature* uitgevoer het.²⁸

Franse kunsteoretiese werk voor die eerste wêreldoorlog waarin Nietzsche se invloed die duidelikste blyk, kom ook uit die Puteaux-groep uit. Buiten Salmon se *La jeune peinture française* van 1912, en Gleizes en Metzinger se *Du Cubisme* van 1912 wat later bespreek sal word, is veral Apollinaire se *Les Peintres Cubistes* van 1913 hier van belang.

Apollinaire is tot en met sy dood in 1918 'n besondere sentrale figuur en invloed in die visuele kunste. Apollinaire se direkte en aktiewe betrokkenheid by die Franse Nietzsche-belangstelling, word egter dikwels

24. W.A. CAMFIELD, Francis Picabia, p. 19.

25. ANDRÉ GIDE, Journals 1889-1949, (vertaal deur Justin O'Brien, Penguin Books, Middlesex, 1984) 13 Februarie 1908, p. 131.

26. J.M. NASH, Op. cit., (nota 4) p. 441.

27. ANDRÉ SALMON, La jeune peinture française (Parys, 1912). die betrokke hoofstuk is in Engels gepubliseer as: ANDRÉ SALMON, "Anecdotal history of Cubism" in H.B. CHIPP, Theories of Modern Art, pp. 199-206. Sien Afdeling III, p. 204.

28. ROBERT DELAUNAY, "Project de Couverture", Littérature Vol. 3/18, Maart 1921, pp. 1-7.

steeds heeltemaal oorgesien, ten spyte van 'n deeglike en uitvoerige vergelyking tussen sy en Nietzsche se kunsbeskouings wat reeds in 1953 deur Christopher Gray gedoen is.²⁹ Apollinaire het, soos sy vriend Alfred Jarry, 'n leidende rol gespeel in die bekendstelling en verwerking van Nietzsche se denke in die Franse kulturele lewe. Buiten die artikel oor Nietzsche in 1904,³⁰ verwys Apollinaire gereeld in sy kuns-artikels na Nietzsche.³¹ Apollinaire, wie se idees begin vorm aanneem het deur sy kontak met en die invloed van Jarry,³² se kunsbeskouing toon 'n direkte absorbering en verwerking van Nietzsche se kuns-idees.

Apollinaire se kunsbeskouing word die duidelikste geformuleer in sy studie *Les Peintres Cubistes* (The Cubist Painters) van 1913.³³ Gray merk op dat Apollinaire Nietzsche duidelik volg in die beeld van die kunstenaar as eksperimenteerder en daarsteller van nuwe orde-strukture. Apollinaire onderskei die hipotese van die Romantiese siening van die kunstenaar as kreatiewe-genie, en bring dit in verband met Nietzsche se beeld van natuur as 'n vakuum sonder inherente waarheid, waaruit die enigste orde as kuns verskyn. Gray wys heeltemaal tereg daarop dat die beskouing, implisiet in Schopenhauer se *The World as Will and Idea* die eerste maal tot ontplooiing kom in Nietzsche se *The Birth of Tragedy*.³⁴ Waar die begrip in Nietzsche die essensie-gedagte van 'n Kantiaanse estetiese, en kuns van sy representatiewe aard bevry, volg Apollinaire Nietzsche nie ten volle in die aanvaarding van natuur as vakuum nie, en probeer steeds tot 'n mate 'n onderliggende orde in die natuur-begrip bereedder, maar die implikasies van Nietzsche se radikale breuk met die essensie-hipotese, dring wel deur tot

29. C. GRAY, *Cubist Aesthetic Theories*, pp. 35-69.

30. G. APOLLINAIRE, "Notes du Mois", *Le Festin d'Esope*, Junie 1904.

31. G. APOLLINAIRE, *Apollinaire on Art : Essays and Reviews 1902-1918*, (Red. L.C. Breunig). Sien bv. pp. 123, 223, 389, 494. Met sy dood in 1918 was daar steeds kopieë van Nietzsche se *The Birth of Tragedy* en *Twilight of the Idols* in Apollinaire se boekversameling. Sien KATIA SAMALTANOS, *Apollinaire - Catalyst for Primitivism, Picabia and Duchamp*, pp. 181-183.

32. C. GRAY, *Op. cit.*, p. 59.

33. G. APOLLINAIRE, *Les Peintres Cubistes: Meditations Esthetiques* (Figuère, Parys, 1913). Engelse vertaling gepubliseer in G. APOLLINAIRE, *Apollinaire on Art: Essays and Reviews 1902-1918*, (Red. L.C. Breunig) as "The Cubist Painters: Aesthetic Meditations".

34. C. GRAY, *Op. cit.*, p. 59. Sien bespreking Hoofstuk I, p. 30.

Apollinaire se kunsbeskouing. Apollinaire bou 'n besondere Nietzscheaanse siening uit waarin kuns en lewe onlosmaaklik verbind is, en kuns as 'n basis van alle verdere denke gekonstitueer word. Apollinaire volg Nietzsche gevolglik ook in die verwerping van die 'Art pour l'Art'-idee, en Schopenhauer se pessimistiese kuns as vergetelheids-hipotese. Soos Nietzsche stel Apollinaire teenoor Schopenhauer 'n gees van vitale kreatiwiteit wat Apollinaire 'L'esprit nouveau'. die "nuwe gees" noem. Alhoewel Apollinaire nie metafore soos Dionisus en Apollo gebruik nie, merk Gray op dat Apollinaire se 'L'esprit nouveau' besonder duidelik ooreenstem met Nietzsche se Dionisus as vitale kreatiewe sfeer.³⁵ As 'n invloed en reaksie op die visuele werk van die kubistiese kunstenaars is Apollinaire se teoretiese werk van besondere belang ten opsigte van die reaksie op Nietzsche in Franse kuns.

In vergelyking met Duitsland is die belangstelling in Nietzsche in Frankryk duideliker beperk tot meer gespesialiseerde groepe, en is die trefkrag van Nietzsche se denke nie so wyd en algemeen nie. Die verering van Nietzsche is inderdaad ook nie so sterk kulties van aard nie. Die interpretasie van Nietzsche in Franse en Duitse kuns en letterkunde is in noue wisselwerking met die afsonderlike formele filosofiese benaderings tot Nietzsche in beide milieus. In Frankryk is daar selde voor die eerste wêreldoorlog tekens van die ekstreme benaderings tot Nietzsche wat soms in Duitsland gevind word. In Frankryk word Nietzsche se werk ook tot 'n groter mate deur kunstenaars geïntegreer met ander invloede, byvoorbeeld met die filosofie van Henry Bergson (1859–1941) of die digkuns van Stéphane Mallarmé (1842–1898).

35. Ibid., p. 69.

3.2 NIETZSCHE IN FRANSE KUNS: FAUVISME EN KUBISME

Onder Franse kunstenaars is Nietzsche se verheerliking van lewensvitaliteit spoedig geassosieer met 'n reaksie teen 'fin-de-siecle'-pessimisme. Deur middel van André Gide se 'Elan vital', Jarry se *Ubu Roi* en later Apollinaire se 'L'esprit Nouveau'; was Nietzsche se filosofie baie meer toeganklik en relevant vir kunstenaars. Ook Nietzsche se verdediging van paganisme, sy verheerliking van die Latynse gees en Mediterreense mitologie in kontras met Teutoniese erns, is aangegryp. Marcel Giry beskryf Nietzsche as die Fauviste se profeet van 'n Mediterreense kultus, 'n filosoof van die Mediterreense landskap wat so belangrik vir die Fauviste was. Giry gebruik 'n Nietzsche-uitspraak wat in Jules de Gaultier se populêre *De Kant à Nietzsche* van 1900 aangehaal is, as kenmerkend van die Fauviste se belang in Nietzsche:

"It is a taste, a new appetite, a new gift of seeing colours, of hearing sounds of expressing emotions that had hitherto been neither seen, heard not felt".³⁶

Alhoewel die Fauve kunstenaars selde in hulle skryfwerk direk na Nietzsche verwys het, is daar tog tekens van 'n aktiewe belangstelling in Nietzsche. Henry Matisse (1869–1954) byvoorbeeld, was vroeg in die eeu 'n entoesiastiese Nietzsche-leser. Apollinaire skryf in 1911 dat Matisse sy besoekers gereeld ontvang het deur hulle te "indoktrineer" met Nietzsche, en deur voortdurend aanhalings uit *Thus spoke Zarathustra* aan te bied.³⁷ Pierre Schneider skryf dat Derain en Matisse saam Nietzsche geles en bespreek het³⁸ na Derain se aankoms in Collioure in Junie 1905, waar die Fauviste saamgewerk het voor die eerste groepsuitstalling. Alhoewel

-
36. F. NIETZSCHE, aangehaal in JULES DE GAULTIER, *De Kant à Nietzsche* (Mercure de France, Parys, 1900) p. 40. Engelse vertaling in MARCEL GIRY, *Fauvism: Origins and Development*, (Alpine Publishers of Fine Art Books, New York, 1981) p. 15.
37. G. APOLLINAIRE, *Oeuvres complètes de Guillaume Apollinaire*, "Quelques Artistes au Travail", Vol. 3, p. 308. Oorspronklik gepubliseer in *Anecdotes* (Mercure de France, Paris) 16 April 1911.
38. PIERRE SCHNEIDER, *Matisse* (Thames and Hudson, London, 1984) p. 207.

Matisse in sy *Notes d'un peintre* van 1908 nooit direk na Nietzsche verwys nie, is daar 'n baie relevante ooreenkoms tussen sy begrip van ekspressie, en Derain se interpretasie van die begrip by Nietzsche.

André Derain was reeds 'n entoesiastiese Nietzsche kenner toe hy in 1900 onder andere saam met Maurice de Vlaminck (1876–1958) in 'n ateljee in Chatou in die buitewyke van Parys gewerk het. Nietzsche word intensief in die Chatou-ateljee bespreek, en wanneer Derain in 1901 vertrek om militêre diensplig te doen, sit hy en Vlaminck die gesprekke in hulle briefwisseling voort. Laat in 1901 skryf Derain 'n sewe bladsylange brief aan Vlaminck, waarin hy terugkeer na temas uit Nietzsche se werk wat reeds in Chatou bespreek is. Derain bespreek die begrip 'ekspressie' in kuns en verwys na Nietzsche se konsep van 'n waarde eenheid, "une valeur unité",³⁹ wat noodsaaklik is vir die moontlikheid tot variasie in die werk van 'n individuele kunstenaar, en waardeur sy werk konstant bly ten spyte van variasie, diversiteit of die verloop van tyd. Hy volg Nietzsche se vitalistiese beeld van verwondering en Dionisiese 'Rausch':

"Enige motief vir ekspressie moet ontstaan uit die genot wat ons ervaar in die eerste aanvoeling, dan volg die passie wat ons voortdryf om ons sensasies te realiseer, as 'n voltoering en daarstelling van die bestaan van ons wese. Dit is 'n uitbouing van 'n imposante egotisme."⁴⁰

Derain se briewe wys 'n besondere gesofistikeerde begrip van Nietzsche. Beide Derain en Vlaminck het 'n groot letterkundige belangstelling gehad, en Vlaminck publiseer later verskeie romans. Vlaminck se Nietzsche-belangstelling was egter minder filosofies as die van Derain, en daar is minder reaksie op die liriese kwaliteite van Nietzsche se werk. Vlaminck, wie betrokke was by anargistiese politieke strominge, vind eerder in die sin aansluiting by Nietzsche. Hy beklemtoon Nietzsche se

39. ANDRÉ DERAÏN, *Lettres à Vlaminck*, Brief 1901, p. 42.

40. *Ibid*, p. 39. My vertaling. Die Franse teks lees: "Tout motif d'expression doit venir du bonheur que nous avons de sentir, d'abord; puis ensuite de la passion que nous étroit de réaliser notre sensation pour la preuve complète de l'existence de notre être. C'est l'expansion d'un haut égoïsme."

'revaluasie van waardes', wat ook in sy kunsbenadering gereflekteer word. Na die Fauviste tydperk skryf Vlaminck:

"I did not want to follow a conventional way of painting; I wanted to revolutionize habits and contemporary life - ... I felt a tremendous urge to re-create a new world seen through my own eyes ..."⁴¹

Waar Derain se reaksie op Nietzsche se "imposante egotisme" steun op wat hy noem die "bestaan van ons wese" as 'n interpretasie van Nietzsche se begrip, 'wil tot mag', eksternaliseer Vlaminck dieselfde begrip na 'wêreld' en sosiale omstandighede.

André Derain was in kontak met Apollinaire, en vriende met Alfred Jarry. Vanaf 1906 neem hy deel aan die besprekingsgroep by die Closeries des Lilas waar reeds 'n besondere belangstelling in Nietzsche was. Derain behou op die stadium 'n aktiewe belangstelling in Nietzsche, en in 1907 skryf hy aan Vlaminck:

"Nietzsche verstom my, hoe langer ek oor hom dink."⁴²

Derain se skildery "La Danse" van 1905-06 (Afb. 43) is interessant ten opsigte van die populariteit van die tema in Fauvisme. Die impak van dansers soos Isadora Duncan, Loïe Fuller en Vaslav Njinsky vroeg in die eeu, is alreeds 'n aanduiding van die rol van dans in die kulturele lewe van die tyd. Ook in letterkunde is die dans besonder belangrik. Paul Valéry (1871-1945), 'n Nietzsche kenner⁴³, gebruik alreeds vroeg in die eeue die beeld van die dans as 'n tema in sy werk. Die dans is 'n belangrike beeld in André Gide se *Les Nourritures Terrestres*. Stéphane Mallarmé het die dans beskryf as die samesmelting van die menslike en die

-
41. M. DE VLAMINCK, aangehaal deur SARAH WHITFIELD, "Fauvism", gepubliseer in N. STANGOS, Concepts of Modern Art, (Thames and Hudson, London, 1981) p. 16.
 42. A. DERAINE, Op. cit., Ongedateerde brief waarskynlik uit 1907, p. 168. My vertaling. Die Franse teks lees: "Nietzsche m'étonne, plus j'y réfléchis ..."
 43. Valéry kommunikeer onder andere tussen 1901 en 1907 oor Nietzsche met Henri Albert die vertaler van Nietzsche se werk. Sien PAUL VALÉRY, Quatre lettres de Paul Valéry au sujet de Nietzsche (Cahiers de la Quinzaine, Paris, 1927). Valéry publiseer ook in 1923 'n werk El 'ame set la danse.

onmenslike.⁴⁴ Die danser as tema verskyn reeds vroeër in die kuns van Edgar Degas (1834–1917), Henri Toulouse-Lautrec (1864–1901) en was populêr in die tema van Salome, onder andere in die werk van Gustave Moreau (1862–1898) onder wie Matisse studeer het.

Derain se "La Danse" word spesifiek met Nietzsche se metaforiese gebruik van die dans gekoppel deur die insluiting van Nietzsche se beelde van die slang en die arend. Die diere, beelde van Zarathustra se wysheid en trots, tree dikwels in *Thus spoke Zarathustra* op as leidende en rekreatiewe figure. In 'n teks wat baie relevant vir Derain se "La Danse" sou wees, skryf Nietzsche:

"'O my animals,' answered Zarathustra, 'go on talking and let me listen! Your talking is such refreshment: where there is talking, the world is like a garden to me ... Speech is a beautiful foolery: with it man dances over all things. How sweet is all speech and all the falsehood of music! With music does our love dance upon many-coloured rainbows.' 'O Zarathustra', said the animals then, 'all things themselves dance for such as think as we'."⁴⁵

Derain se "La Danse" wys vooruit na die arkadiese landskappe van Matisse se "Joie de Vivre" in 1906 (Afb. 44) en Rousseau se "The Dream" van 1910, met die dromende vrou "hearing the snake charmer's instruments".⁴⁶ Derain skep in sy "La Danse" 'n idilliese en kleurvolle Fauvistiese tuin of woud met drie figure wat in die voorgrond om 'n slang dans terwyl die arend tussen die dansers deur vlieg. Reeds in *The Birth of Tragedy* gebruik Nietzsche die dans as vereniging van mens met Dionisiese natuur,⁴⁷ in *Thus spoke Zarathustra* gebruik hy 'n besonder vitalistiese beeld van die dans as 'n vereniging met lewe:

-
44. S. MALLARMÉ, *Oeuvres Complètes*, "Crayonné au Théâtre" (Gallimard, Parys, 1947) p. 293.
45. F. NIETZSCHE, *Thus spoke Zarathustra*, "The Convalescent", R.J. Hollingdale, p. 234.
46. HENRI ROUSSEAU brief aan André Dupont (1914) gepubliseer in H.B. CHIPP, *Op. cit.*, p. 129.
47. F. NIETZSCHE, *The Birth of Tragedy*, Paraf. I, F. Golfing, p. 23.

"Lately I gazed into your eyes, O life ... I dance after you ... and if it be my Alpha and Omega that everything heavy shall become light, everybody a dancer, all spirit a bird: and, truly that is my Alpha and Omega."⁴⁸

Die tema van die dans is besonder kompleks in Nietzsche se *Thus spoke Zarathustra*, en as tragedie is die dans ook die oorkoming van die "spirit of gravity", van pessimisme, soos gebruik deur Duitse kunstenaars in die tema van die koorddanser. Die dans is ook die opheffing van die grense van normatiewe denke, en as sulks is die dans 'n leerproses.⁴⁹ Derain beklemtoon die liriese aspekte van die dans in die arkadiese landskap en ikonografies verraai die werk nie die gespanne teenpool met die Paniese natuur wat wel in die atmosferies gestremde vorm en kleur van die werk waarneembaar is nie. Matisse se "Joie de Vivre" van 1906 (Afb. 44), gebaseer op die komposisie van Agostina Carracci se "Il reciproco Amore" ("Love in the Golden Age" - 1589-95)⁵⁰ suggereer die wye ikonografiese konteks van die tema vir die Fauviste. Matisse se "La Danse" van 1909, waarin die sentrale dansers-figure van "Joie de Vivre" as hooftema herhaal word; word deur Kandinsky beskryf as 'n voorbeeld van die dans as uitdrukking van "the act of spiritual harmony" - 'n relevante waarneming van die betekenis van die dans in Fauvisme.⁵¹

Derain is reeds in 1904 in kontak met George Braque en Othon Friesz toe aldie in Provence landskapstonele geskilder het. Braque word in 1904 deur Friesz aan die Fauviste voorgestel, en werk vir 'n tydperk saam met die groep. Daar is geen aanduiding dat Braque op die stadium 'n besondere

-
48. F. NIETZSCHE, Thus spoke Zarathustra, "The Second Dance Song", paraf. I, R.J. Hollingdale, p. 241. Dieselfde beeld van arkadiese natuur, dans, en diere, met 'n meer komplekse toerekening van die destruktiewe aspekte van die Dionisiese, word in 1909 deur Munch gebruik vir die teks en sketse van sy "Alpha and Omega". Gepubliseer in R. STANG, Edward Munch, The Man and the Artist, (Gordon Fraser, London, 1979) pp. 214-216.
49. Sien I.F. MURPHY, Teaching the Dance: Nietzsche as Educator. (Ph.D., 1982, Boston College, U.M.I., Ann Arbor, Michigan, 1982).
50. JAMES B. CUNO, "Matisse and Agostino Carracci: A source for the 'Bonheur de Vivre'", Burlington Magazine, Vol. LXXII, nr. 928, Julie 1980.
51. W. KANDINSKY, Concerning the spiritual in Art, pp. 18+ 50-51.

belangstelling in Nietzsche gehad het nie. Braque het selde na enige filosowe of teorieë verwys, en dit is eers in 1954 dat hy wel 'n aanduiding gee dat hy bewus was van Nietzsche se denke:

"I had no more thought of becoming a painter than of breathing ... It pleased me to paint and I worked hard ... as for me I never had a goal in mind. 'A goal is a servitude' wrote Nietzsche, I believe, and it is true. It is very bad when one notices that one is a painter ..."⁵²

Dit is eerder in Braque se vriend Picasso waar 'n Nietzsche-belangstelling duidelikste na vore kom. Picasso was reeds voor die draai van die eeu in Spanje in kontak met die Spaanse Nietzsche-kultus. Picasso behoort in Barcelona aan die Modernismo-groep skrywers en kunstenaars wie die kafee Els Quatre Gats as 'n bymeakaarkomplek gebruik het. Hierdie groep was grootliks verantwoordelik vir die uitbou van die Spaanse Nietzsche-belangstelling, en Picasso raak bevriend met die leidende Spaanse skrywers oor Nietzsche. Die belangstelling in Nietzsche in Spanje, het enkele jare voor dié in Frankryk posgevat.

Dit is veral die digter Joan Maragall (1860–1911) wie 'n groot rol gespeel het om Nietzsche aan Picasso voor te stel. Maragall was 'n kenner van die Duitse kultuur en onder andere van Goethe. Na sy vroeë ontdekking van Nietzsche publiseer Maragall in 1893 die eerste essay oor Nietzsche in Spaans.⁵³ Maragall het 'n uitgebreide lees kennis van Nietzsche se werk gehad en is in die Modernismo-groep aanvaar as 'n outoriteit oor Nietzsche. Kort na Nietzsche se dood in 1900, publiseer hy ook die artikel "La Muerte de Nietzsche", op 'n stadium toe hy in noue kontak met Picasso was, en Picasso van sy besonder Nietzscheaanse gedigte geïllustreer het. In 1906 publiseer hy ook 'n Katalaanse vertaling van *Thus spoke Zarathustra*. (*Así hablaba Zarathustra*).⁵⁴

-
52. GEORGE BRAQUE, Observations on his Method, (1954) Onderhoud met Marius de Zayas in H.B. CHIPP, Op. cit., p. 262 Braque verwys na Nietzsche se bespreking van die rol van toeval in F. NIETZSCHE, Thus spoke Zarathustra, "Before Sunrise", R.J. Hollingdale, p. 186.
53. JOAN MARAGALL, "Friederico Nietzsche", Artículos, Vol. 1/B, 1893.
54. UDO RUKSER, Nietzsche in der Hispania: Ein Beitrag zur Hispanischen Kultur- und Geistesgeschichte, p. 102.

Picasso se vriend Pompeyo Gener was een van die eerste Spaanse skrywers om Nietzsche as 'n "vernuwer" van die filosofie te identifiseer, en was ook die eerste om Nietzsche se vitalisme in Spanje te verkondig.⁵⁵ Hy publiseer verskeie artikels oor Nietzsche voor 1901,⁵⁶ onder andere in die tydskrif *Arte Joven* op 'n tydstip toe Picasso mederedakteur van die tydskrif was.⁵⁷ Gener publiseer 'n Spaanse vertaling van *The Antichrist* in 1903 voor Picasso finaal na Parys vertrek, en publiseer ook later 'n Spaanse vertaling van *Thus spoke Zarathustra*.

Die skrywer en digter Pio Baroja (1872–1956), 'n kenner van beide Schopenhauer en Nietzsche, publiseer enkele artikels oor Nietzsche voor 1902.⁵⁸ Baroja stel Nietzsche se vitalistiese filosofie as mikpunt van kultuur en in besonder die Katalaanse kultuur-oplewing in sy tyd. Die hipotese van kuns as basis van denke word deur Baroja beskryf as die "poësie van intellektualisme"⁵⁹. Dit is nie duidelik hoe nou Picasso se kontak met Baroja was nie, maar Picasso het sy werk noukeurig gevolg. Van Picasso se temas van armoede en harlekyne vroeg in die eeu is reeds gekoppel met onder andere Baroja se *El Tablado de Arlequin* van 1904⁶⁰, terwyl Baroja se gebruik van harlekyne teruggevoer is na die werk van Nietzsche.⁶¹

In 1901 is Picasso medestigter en vir 'n tyd mederedakteur van die tydskrif *Arte Joven* in Madrid. In die tydperk word Nietzsche se *The Birth of Tragedy* in elke uitgawe van *Arte Joven* aanbeveel as noodsaaklike

55. *Ibid.*, p. 102.

56. POMPEYO GENER, "Frienderico Nietzsche y sus tendencias" (1895, gepubliseer 1901); POMPEYO GENER, "Besprechung der Katalanische Zarathustra" (1900). Sien U. RUKSER, *Op. cit.*, p. 102. Pompeyo Gener, "Frederico Nietzsche", *Pel Y Ploma* III, November 1901. *Pel Y Ploma* was tussen 1899 en 1903 die mees suksesvolle tydskrif van die Modernismo-groep by Els Quatre Gats.

57. POMPEYO GENER, "Arte Dionysiaco", *Arte Joven*, Maart 1901.

58. PIO BAROJA, "El éxito de Nietzsche" (1897); PIO BAROJA, "Nietzsche y sus filosofia" (1899); PIO BAROJA, "El camino de perfection" (1902); Sien U. RUKSER, *Op. cit.*, p. 35.

59. U. RUKSER, *Op. cit.*, p. 233.

60. MARILYN McCULLY, *Els Quatre Gats: Art in Barcelona around 1900*, (Princeton University Press, Princeton, 1978) p. 37.

61. U. RUKSER, *Op. cit.*, p. 183.

leesstof vir die kunstenaar⁶², en die aanduiding is dat Picasso ten minste die werk besonder goed geken het. Phoebe Pool, wie eerste Picasso se belangstelling in Nietzsche aangedui het, skryf dat Picasso teen 1899 byna al die werk van Nietzsche gelees het.⁶³ Nietzsche is baie vinniger in Spaans vertaal as in Frans, maar die eerste vertalings verskyn eers vanaf 1899. Teen 1902-03 is die belangrikste werk van Nietzsche wel vertaal deur vriende van Picasso soos Maragall, Gener, Miguel de Unamuno (1864-1936), Jaime Brossa en Pio Baroja.

In die Modernismo-groep in Spanje is Nietzsche geassosieer met die Katalaanse kultuuroplewing, en die Nietzsche-belangstelling was baie vroeër gevestig as in Frankryk. Wanneer Picasso homself in 1904 finaal in Parys vestig, is dit net die begin van die werklike opbloei van die Franse belangstelling in Nietzsche. In Parys, soos in Spanje, het Picasso binne letterkundige kringe beweeg, eerder as tussen visuele kunstenaars. Picasso het spoedig met sentrale figure binne die Franse belangstelling in Nietzsche in aanraking gekom, en sterk geprojekteer op dié verering van Nietzsche. Leo Stein (1872-1947) beskryf met ironie hoe Picasso in 1905 geweier het om by 'n busstop tou te staan, omdat 'Le Surhomme' (die 'Übermensch') as sterkste vooruit moet gaan en neem wat hom toekom.⁶⁴

Rainer Maria Rilke begin woon ongeveer dieselfde tyd as Picasso in Parys, en so vroeg as 1905 leer ken Picasso Rilke deur die kunshandelaar Wilhelm von Uhde, deur wie Rilke Picasso se "Death of a Harlequin"(1905) bekom het.⁶⁵ Ook, Max Jacob, wie Picasso reeds in 1901 ontmoet het, beïndruk Picasso veral deur sy reaksie op Nietzsche se gebruik van paradoks en ironie.⁶⁶ Jacob was ook saam met Picasso vriende van Jarry. Picasso leer ken Apollinaire en Jarry in 1905 by die galery van Ambriose Vollard. Die groep ontmoet ook by die kafee Gare St. Lazare in Montmartre

-
62. MARK ROSENTHAL. "The Nietzschean Character of Picasso's Early Development" p. 87.
63. PHOEBE POOL "Sources and Background of Picasso's Art 1900-06", p. 180.
64. LEO STEIN, Appreciation, Painting, Poetry and Prose, aangehaal deur PHOEBE POOL, Op. cit., p. 180.
65. DORE ASHTON, "Picasso and Frenhofer: The Idea of Modern Art", Arts Canada, Vol. 37, Oktober 1980, p. 2.
66. C GRAY, Op. cit., p. 120, nota 17.

en Picasso skakel hier ook met André Salmon, Derain, Maurice Utrillo (1883–1955), Constantin Brancusi (1876–1957), Kees van Dongen (1877–1968) en Amedeo Modigliani (1844–1920), wie almal in belangstelling in Nietzsche gehad het. Vanaf 1906 neem Picasso en Jarry ook saam met ander lede van die Montmartre-groep deel aan Paul Fort se besprekingsgroepe in die Closeries des Lilas in Puteaux.

In 1906 was Picasso se eie interpretasie van Nietzsche waarskynlik tot 'n groot mate al gevorm. So vroeg as 1932 wys C.G. Jung alreeds op die Dionisiese aard van Picasso se kuns.⁶⁷ In die 1970's pas Leo Steinberg die konsep toe op Picasso se "Les Demoiselles d'Avignon" van 1906–07 (Afb. 45) en wys veral op Picasso se navolging van 'n Nietzscheaanse konfrontasie-tegniek.⁶⁸ Ron Johnson ondersteun Steinberg se hipoteses in 'n verdere ondersoek van die skildery, en pas die Nietzscheaanse hipotese van kuns as destruksie en revaluasie toe op die skildery. Johnson wys verder op die ooreenkoms tussen Picasso se uitdagende vitale seksualiteit, en Nietzsche se kunsbeskouing van intense Dionisiese betrokkenheid.⁶⁹

Primitivisme is dikwels, veral in Duitse kuns met Nietzsche se Dionisiese 'Rausch' geassosieer, byvoorbeeld deur Marc wie sy dierebeelde as 'n uitdrukking van Dionisiese natuur aan Nietzsche toegeskryf het. Daar is geen algemene ooreenstemming onder kunshistorici oor die definieering van die begrip primitivisme as 'n invloed op Picasso se "Les Demoiselles D'Avignon" (Afb. 45) nie, maar die invloed van Iberiese beeldhou, negermaskers, en Gauguin se ondersoek van primitiewe kulture word sonder teenstrydigheid aanvaar.

Meer as 'n blote teruggryping na die vorms en beelde van ander kulture, was Gauguin se gebruik van primitiewe kuns alreeds 'n radikale ontkenning van die kodes en norme van die Westerse kultuur. Gauguin vind in Primitivisme

67. C.G. JUNG, Collected Works, "The Spirit in Man, Art and Literature" (1932) (Routledge & Kegan Paul, London, 1966) p. 140.

68. LEO STEINBERG, "The Philosophical Brothel" (Part II), p. 40.

69. RON JOHNSON, "'Les Demoiselles D'Avignon' and Dionysian Destruction"; RON JOHNSON, "Picasso's 'Demoiselles D'Avignon' and the Theatre of the Absurd".

'n affektiewe, transformerende krag, waardeur die strukture en kodifisering van die eksistensiële en seksuele moraliteit van die geïndustrialiseerde Westerse gemeenskap, verbreek kan word.⁷⁰

Die invloed van Gauguin op Fauvisme word gekenmerk deur 'n arkadiese en liriese kwaliteit, waarvan Matisse se "Joie de Vivre" (Afb. 44) 'n sprekende voorbeeld is. Picasso wie sedert 1901 reeds Gauguin se werk ondersoek het, stel egter meer belang in die beswerende gebruik van primitiewe elemente deur Gauguin, en herlei die primitivisme van Gauguin in 'n baie breër sin na Nietzsche se Dionisiese 'Rausch'. Ron Johnson merk op: "This was in direct opposition to hedonistic or sensuous art personified in Matisse's contemporary 'Bonheur de Vivre'. The 'Demoiselles d'Avignon' is in many ways a Nietzschean reversal of this theme, substituting mockery, destructiveness, and tragedy for happiness".⁷¹

Na 'n onderhoud met Picasso in 1910, skryf G. Burgess dat "only the very joy of life" Picasso kon lei tot sulke brutaliteit as in "Les Demoiselles d'Avignon".⁷² Later, in 1935, herhaal Picasso nog in dieselfde sin, in 'n onderhoud met Christian Zervos, sy aanvaarding dat,

"A picture used to be a sum of additions. In my case a picture is a sum of destructions."⁷³

Dionisiese destruksie is aan die een kant die opheffing van die gekodifiseerde beperking van Apolliniese skyn, en as sulks analogies tot die sterk verbreking van vorm en ruimte, die verbuiging en forsering van liggaamsvorme in "Les Demoiselles d'Avignon". Aan die ander kant is Nietzsche se Dionisiese destruksie ook in konfrontasie met paniese momente in die realm van die chaoties-struktuurlose. Tragedie as die konstituering van 'n werklikheid vir Nietzsche, is 'n wil tot vormgewing, 'n kreatiewe

70. RON JOHNSON, "'Les Demoiselles D'Avignon' and Dionysian Destruction", p. 96.

71. Ibid., p. 101.

72. G. BURGESS, "The Wild Men of Paris", Architectural Record, 22 Mei 1910, p. 408.

73. C. ZERVOS, "Conversations avec Picasso", Cahiers d'Art, Vol. X, 1935, pp. 173-178. Engelse vertaling in ALFRED H. BARR, Picasso: Fifty Years of his Art, (Museum of Modern Art, New York, 1946) p. 274.

daarstelling van 'n leefbare tussenruimte, onafhanklik van paniese destruktiewiteit, maar ook van die reglementering van Apolliniese orde. In 1937, in 'n tyd wanneer Picasso deur die invloed van Georges Bataille weer belangstel in Nietzsche, verklaar hy teenoor André Malraux die gebruik van primitiewe elemente in "Les Demoiselles d'Avignon", in besonder Nietzscheaanse terme:

"The masks weren't just like any other pieces of sculpture. Not at all. They were magic things ... They were against everything - against unknown, threatening spirits ... I understood; I too am against everything. I too believe that everything is unknown ... I understood what the Negroes used their sculpture for ... They were weapons. To help people avoid coming under the influence of spirits again, to help them become independent. They're tools. If we give spirits a form, we become independent ... I understand why I was a painter. All alone in that awful museum, with masks, dolls made by the redskins, dusty manikins. 'Les Demoiselles d'Avignon' must have come to me that very day, but not at all because of the forms; because it was my first exorcism-painting."⁷⁴

Ron Johnson ondersoek ook die invloed van die musiek-beskouing in *The Birth of Tragedy* op Picasso se gebruik van die tema in werke soos "The Old Guitarist" van 1903.⁷⁵ Dieselfde skrywer wys ook daarop dat die familie-tema, soos in Picasso se "Family of Saltimbanques" van 1905, ten minste gedeeltelik teruggevoer kan word na Nietzsche se denke.⁷⁶ Mark Rosenthal ondersoek die tema van armoede en tragedie in Picasso se blou periode vanuit die begrip tragedie in *The Birth of Tragedy*.⁷⁷ In dieselfde sin is die danser op 'n ronde sfeer in Picasso se sirkus-werke soos die "Familie de Barteleurs" van 1905, nou verwant aan die koorddanser in Duitse kuns met 'n sirkus-tema.

-
74. P.PICASSO, aangehaal deur ANDRÉ MALRAUX, Picasso's Masks, (MacDonald and Jane's, London, 1976) pp. 10-11.
75. RON JOHNSON, "Picasso's 'Old Guitarist' and the Symbolist Sensibility."
76. RON JOHNSON, "Picasso's Parisian Family and the 'Saltimbanques'".
77. MARK ROSENTHAL, "The Nietzschean Character of Picasso's early Development".

Christopher Gray het so vroeg as 1953 reeds die basiese verband tussen Picasso se kubistiese werk en Nietzsche aangetoon. Gray wys veral op die bekende uitspraak waarin Picasso, Nietzsche so duidelik eggo,

"Through art we express our conception of what nature is not."⁷⁸

- en vergelyk die benadering in Picasso se kubisme met die uiteensetting van kuns as 'n illusie in *The Birth of Tragedy*. Mark Rosenthal bied ook 'n breë raamwerk aan waarvolgens die ondersoek van Nietzsche se invloed op Picasso voor 1914, georiënteer kan word.⁷⁹ Hierdie studies wys oortuigend dat Picasso se kuns voor die eerste wêreldoorlog effektief in Nietzsche se invloed begrond is. 'n Verdere ontleding van Nietzscheaanse elemente in Picasso se kuns, sal dus eerder gelaat word vir die afdeling oor Surrealistiese kuns.

Teen die einde van die eerste dekade van die eeu, is die Puteaux-groep by die Closerie des Lilas die dominante verwerkers van Nietzsche se invloed in Parys. Die invloed blyk veral duidelik in die teoretiese werke *La jeune peinture française* van Andre Salmon in 1912, Gleizes en Metzinger se *Du Cubisme* van 1912, en Apollinaire se *Les Peintres Cubistes* van 1913.

Soos reeds aangetoon, haal Salmon, Nietzsche aan om sy hipotese van die dinamiese aard van Kubisme te ondersteun.⁸⁰ Salmon volg Nietzsche ook in 'n pleidooi vir nuwe en breër horisonne in kuns, en hipotetiseer in kuns,

"ineluctable laws for which the anonymous genius is responsible"⁸¹

In Gleizes en Metzinger se *Du Cubisme* is die effek van Nietzsche egter duideliker en meer uitgesproke. Die skrywers se werk is nie alleen toegespits op Kubisme nie, maar is 'n poging tot die formulering van 'n besondere kunsbeskouing. Die eerste vertrekpunt van *Du Cubisme*, is dat elke nuwe kunswerk onvoorspelbaar moet wees, en soos Nietzsche bepleit hulle dus 'n desentrering van enige poging tot kodifisering:

78. P. PICASSO, aangehaal deur C. GRAY, *Op. cit.*, p. 154.

79. MARK ROSENTHAL, "The Nietzschean Spirit in the Art of Picasso" (Ongepubliseerde seminaar, Universiteit van Iowa, 1972).

80. A. SALMON, *Op. cit.*, nota 27.

81. A. SALMON, *Op. cit.*, Engelse aanhaling in C. GRAY, *Op. cit.*, p. 57.

"Cubism, which has been accused of being a system, condemns all systems."⁸²

Soos Nietzsche, konsentreer die skrywers op die aard van die skeppingsproses in besonder, eerder as op die formele aspekte van die kunswerk. Gleizes en Metzinger hipotetiseer dan ook die kunstenaar as 'n elitistiese figuur wie ingestel is op 'n kwalitatiewe beleving van kuns en werklikheid.

"Taste is innate; but like sensitivity, which enhances it, it is tributary to the will."⁸³

In teenstelling met Henri Kahnweiler (1884–1979) se poging om Kubisme met die estetiese van Emmanuel Kant te koppel⁸⁴ in sy *Der Weg zum Kubismus* van 1915; volg Gleizes en Metzinger Nietzsche se kritiek teen Kant, deur ook Kant se onderskeid tussen die fenomeen en die ding-opsigself te ontken. Gleizes en Metzinger se kritiek word byna woordeliks uit Nietzsche se *The Will to Power* uit oorgeneem:

"It therefore amazes us that well-meaning critics explain the remarkable difference between the forms attributed to nature and those of modern painting, by a desire to represent things not as they appear, but as they are ... What naïveté! An object has not one absolute form, it has several; it has as many as there are planes in the domain of meaning."⁸⁵

In Apollinaire se *Les Peintres Cubistes* is daar 'n groter betrokkenheid by Nietzsche se siening van 'n Dionisiese kuns en Apolliniese realiteit as 'n illusie, en kuns se doelstelling daarvolgens. Apollinaire se werk is

82. A. GLEIZES & J. METZINGER, *Du Cubisme*, Engelse aanhaling in J.M. NASH, "The Nature of Cubism: A Study of Conflicting Explanations", p. 440.

83. A. GLEIZES & J. METZINGER, *Op. cit.*, Engelse aanhaling in J.M. Nash, *Op. cit.*, p. 440

84. Sien J.M. NASH, *Op. cit.*, pp. 435–447. Sien ook PAUL CROWTHER, "Cubism, Kant, and ideology", *Word and Image*, Vol. 3/2, April–Junie 1987, pp. 195–201.

85. A. GLEIZES & J. METZINGER, *Op. cit.*, Engelse vertaling van Hoofstukke 1, 2 en 4 in H.B. CHIPP, *Op. cit.*, sien p. 24. Vergelyk met F. NIETZSCHE, *The Will to Power*, paragrawe 515 en 569, W.Kaufman, pp. 287 en 307.

nader aan *The Birth of Tragedy* terwyl Gleizes en Metzinger ook steun op *The Will to Power*, waarin 'n duideliker geformuleerde begrip van die formeel-filosofiese dimensie van Nietzsche se kunsbeskouing aangebied word.

Beide *Les Peintres Cubistes* en *Du Cubisme* is in reaksie op die problematiek van Kubisme en 'n poging om die radikale breuk tussen Kubisme en representatiewe kuns te verwoord. Beide werke het egter ook 'n verdere invloed in die kuns, en as 'n enkele voorbeeld kan Picabia se reaksie op Apollinaire se Nietzsche-beeld verder ondersoek word.

Francis Picabia het reeds van vroeg in die eeu af 'n aktiewe belangstelling in Nietzsche gehad. Na hy sy eerste vrou Gabrielle Buffet (gebore 1880) in 1908 ontmoet, skryf sy dat Picabia reeds op daardie stadium 'n literêre skryfstyl ontwikkel het, wat gebaseer was op Nietzsche se aforistiese vorm.⁸⁶ Gabriella het voor 1908 musiek in Berlyn studeer, waar sy direk beïnvloed is deur die Nietzscheaanse estetiese van Furroccio Busoni, en die Duitse belangstelling in Nietzsche se musiekbeskouing. Gabriella beïnvloed Picabia se Nietzsche-belangstelling met haar agtergrond in 'n estetiese wat musiek sentraal stel as die suiwerste kunsvorm. Reeds in 1908 begin Picabia praat van:

"forms and colours freed from the sensorial attributes; a kind of painting that would reside in pure invention and would recreate the world of form according to one's own will."⁸⁷

Picabia se musikale idees op die stadium, korrelleer baie nou met die gebruik van Nietzsche deur Busoni in sy *Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst* van 1907, en kan toegeskryf word aan die invloed van Gabriella Buffet.⁸⁸ In Orphisme is Picabia se belang in 'n musikale suiwer

86. GABRIELLE BUFFET, *Francis Picabia* (Galeries Nationales du Grand Palais, Jan 23 - Mars 29, 1976, Parys, 1976) P. 6.

87. FRANCIS PICABIA (1908) aangehaal deur GABRIELLE BUFFET, "Musique d'aujourd'hui", *Les Soirées de Paris*, No. 22, 15 Maart 1914, p. 181. Engelse vertaling aangehaal in M.L. BORRÀS, *Picabia*, p. 53.

88. Vir 'n meer uitgebreide bespreking van Gabrielle se invloed op Picabia se Nietzsche-beeld, en die verband met Busoni se Nietzsche-interpretasie, sien my artikel H. JANSE VAN RENSBURG, "Picabia en Nietzsche", pp. 361-362.

kuns aangevul deur gelykstaande idees van Frank Kupka (1871–1957) wie veral entoesiasies was oor Kandinsky se *Concerning the Spiritual in Art*. Picabia en Kupka se musikale belangstelling was bepalend vir die abstrakte neiging in Orphisme.

Picabia en Apollinaire ontmoet vir die eerste keer in 1911 wanneer Picabia betrokke raak by die Puteaux-groep. 'n Nuwe vriendskap ontwikkel vroeg in 1912 en Picabia en Apollinaire werk nou saam in die somer van 1912. In hierdie tydperk voltooi Apollinaire die derde en vierde hoofstukke van sy *Les Peintres Cubistes*, wat in Mei 1912 in Parys gepubliseer word as "La Peinture moderne". In die essay sluit Apollinaire 'n anekdote in uit Nietzsche se *The Twilight of the Idols* om sy eie hipotese van 'n nuwe serebrale kuns te motiveer:

"... the new possibilities of spatial measurement which, in the language of the modern studios, are designated by the term: the 'fourth dimension', ... takes the infinite universe as its ideal, and it is to this ideal that we owe a new norm of the perfect, one which permits the painter to proportion objects in accordance with the degree of plasticity he desires to have. Nietzsche divined the possibility of such an art: 'O divine Dionysos, why pull my ears?' Ariadne asks her philosophical lover in one of the celebrated dialogues of the Isle of Naxos. 'I find something pleasant and delightful in your ears, Ariadne; why are they not even longer?'"⁸⁹

Katia Samaltanos beskou die verwysing na Dionisus en Ariadne as 'n spottery tussen Apollinaire en Picasso oor "Les Demoiselles d'Avignon".⁹⁰ Meer belangrik ten opsigte van Picabia, is die assosiasie tussen Dionisus en 'n

89. G. APOLLINAIRE, "La peinture moderne" Les Soirées de Paris, No. 3, April 1912, pp. 89–92; No. 4, Mei 1912, pp. 113–115. In Engels gepubliseer in G. APOLLINAIRE, Apollinaire on Art, Essays and Reviews 1902–1918, "The Cubist Painters: Aesthetic Meditations" p. 223. Die Nietzsche-aanhaling kom uit: F. NIETZSCHE, The Twilight of the Idols, "Skirmishes in a War with the Age", paraf. 19, sien Levy-uitgawe p. 75.

90. KATIA SAMALTANOS, Apollinaire – Catalyst for Primitivism, Picabia and Duchamp, p. 25.

suiwer serebrale kuns. Tydens Picabia se besoek aan die Armory-skou in New York in 1913, verdedig Picabia sy abstrakte kuns met groot entoesiasme in die New York pers. In verskeie onderhoude en publikasies⁹¹ kan die wisselwerking van Apollinaire en Nietzsche se invloed op Picabia duidelik gemeet word. Picabia verwys voortdurend na 'n serebrale kuns, na suiwer kuns, of na die belang van musiek in sy kuns. Op 'n stadium haal Picabia, Nietzsche byna woordeliks aan in 'n verduideliking van sy kuns:

"Music makes us feel the tragedy of life ... we feel the emotions and we have no need to visualise them. The performance of an opera which reveals visably the thought in the creator's mind is not the highest form of musical expression."⁹²

In die uitspraak volg Picabia, Nietzsche se pleidooi vir 'n Dionisiese kuns wat nie langer afhanklik is van die taak om die feitelike wêreld te kopieer nie. In die afdeling in *The Birth of Tragedy* waaruit Picabia aanhaal, verwys Nietzsche ook na die musiek van Orpheus as 'n musiek van "supreme purity".⁹³ Picabia gebruik ook Apollinaire se onderskeiding van Orphistiese kubisme, van September 1912,⁹⁴ in 'n artikel in New York.⁹⁵

In New York ontmoet Picabia ook die Nietzsche-komentator Benjamin de Casseres (1873-1945) wie 'n groot invloed op sy Dadakuns sou uitoefen. De Casseres het reeds in 1910 en in 1912 artikels oor Nietzsche in *Camera Work* in New York gepubliseer,⁹⁶ waarvan Picabia voor sy vertrek na

-
91. M.L. BORRÁS, *Picabia*, publiseer 'n hoeveelheid van die belangrikste artikels oor en deur Picabia in New York in 1913. Sien pp. 106-112.
 92. FRANCIS PICABIA, "How I see New York", *New York American*, 30 Maart 1913; M.L. BORRÁS, *Op. cit.*, pp. 110-111.
 93. F. NIETZSCHE, *The Birth of Tragedy*, paraf. XIX, Golffing, pp. 114-115.
 94. G. APOLLINAIRE, Ongetiteld, gepubliseer in *L'Intermédiaire des chercheurs et des curieux*, Parys, 10 Oktober 1912. Die artikel vorm later afdeling VII van *Les Peintres Cubistes*.
 95. FRANCIS PICABIA, "Towards Amorphism", *Camera Work*, Spesiale uitgawe opgedra aan Picabia, Junie 1913.
 96. BENJAMIN DE CASSERES, "Decadence and Mediocrity", *Camera Work*, October 1910; BENJAMIN DE CASSERES, "Modernity and the Decadence", *Camera Work*, Januarie 1912.

New York bewus was deur die toedoen van Apollinaire.⁹⁷ De Casseres se artikel oor Nietzsche, "Decadence and Mediocrity" van 1910, word ook duidelik gereflekteer in Gleizes en Metzinger se *Du Cubisme* van 1912.⁹⁸

Picabia keer terug na Parys in April 1913. In die Salon d'Automne in November 1913 stal hy twee pas voltooide werke uit, die skilderye "Udnie" (Afb. 46) en "Edtaonist". As 'n hoogtepunt van Orphistiese kubisme, en van Picabia se eie strewe na 'n Nietzscheaanse nie-representatiewe musikale kuns, bereik Picabia op die stadium 'n punt van abstrakte vormgewing vergelykbaar met die ontwikkeling van Kandinsky en die Blaue Reiter groep in München. Wanneer Picabia in 'n onderhoud in 1913 gevra word om die abstrakte vorme en onverstaanbare titels te verduidelik, antwoord hy:

"A certain melody by Mendelssohn is entitled 'The Marriage of the Bees'. Let the gods be my witness, nothing in this admirable music ever brought to mind a hornet. It cannot therefore be a matter of an imitative harmony ... However ... one accepts its title by tradition and without debating it. Then, for a painting, why not accept a sign which does not evoke accepted conventions? Udnie is no more the portrait of a young girl than Edtaonist is the image of a prelate, such as we commonly conceive them. They are memories ... evocations ... which, subtly opposed like musical harmonies, become representative of an idea ..."⁹⁹

In die afdeling van *The Birth of Tragedy* waaruit Picabia in New York aangehaal het, kritiseer Nietzsche representatiewe kuns en die element van representasie in opera wanneer 'n teks gebruik word,

"... where music acts the part of the servant, the text that of the master; where music is likened to the body, the text to the soul;

97. Apollinaire verwys na die later artikel van De Casseres op 'n stadium toe hy en Picabia die somer van 1912 saam deurgebring het. G. Apollinaire, "Faik Bég Konitza", *Anecdotiques*, 1 Mei 1912. Ook gepubliseer in G. APOLLINAIRE, *Oeuvres complètes de Guillaume Apollinaire*, Vol. 3, pp. 349-352. Sien p. 352.

98. Veral die uiteensetting van "superior sensibility" as 'n sentrale tema in De Casseres se artikel, word oorgeneem in *Du Cubisme*.

99. FRANCIS PICABIA, Onderhoud in *Le Matin*, Parys, 7 Desember 1913. Engelse teks aangehaal in W.A. CAMFIELD, *Francis Picabia, His art, Life and Times*, p. 59.

the ultimate goal is at best a periphrastic tone painting ... and seems content to be the slave of appearance, to imitate the play of phenomenal forms ..."¹⁰⁰

Musiek, in *The Birth of Tragedy*, geniet 'n hierargiese prioriteit bo die ander kunste. Waar Dionisiese "wil" nie formuleerbaar is nie, verskyn musiek as die wil, en is die eerste vormgewing en die naaste aan Dionisiese ongeïndividueerde natuur. In dié sin is Picabia se drang na 'n suiwer kuns en die ontwikkeling van 'n abstrakte styl in sy werk, direk binne 'n verband met die Dionisiese in Nietzsche se *The Birth of Tragedy*.

Picabia se belangstelling in musiek is in 'n noue verband met die belang van Orphistiese kuns, en ook Kandinsky se belangstelling in musiek. Picabia gebruik soortgelyke deurskynende en geronde vorme as 'n evokasie van musiek, as Kandinsky in sy "Improvisation"-reeks van 1912, en soos by Kandinsky is die assosiasie met musiek sentraal in die ontwikkeling van 'n abstrakte kuns by Picabia. Picabia se "Udnie, jeune fille américaine" (Afb. 46) is verder ook ontwikkel rondom die tema van die danseres waardeur die assosiasie met musiek direk beklemtoon word, en waardeur ook 'n verdere tematiese analogie geskep word vir Picabia se belangstelling in Nietzsche.

Orphisme is 'n beweging waarbinne 'n uitgebreide en diepte-onderzoek van Nietzsche se invloed besonder relevant is, en 'n aanduiding van die verdere aard van die Nietzsche-invloed moet hier gegee word. Die sirkel of sfeer, as een van die mees sentrale beelde in Orphistiese kuns, is in een sin 'n voortsetting van die son-simboliek wat in Duitse kuns voordurend verwys na *Thus spoke Zarathustra*. Waar Zarathustra se son by Munch (Afb. 20) ontwikkel tot 'n dominante sirkelmotief in Munch se skildery "Son" (Afb. 21); is die sirkelmotief in Orphisme soortgelyk 'n belangrike verwysing na kosmiese inhoude. Die sirkelmotief is ook 'n verwysing na 'n Orphistiese konsep van tyd, deur Robert Delaunay gedefinieer as 'Simultanisme', 'n perspektivistiese oorvloeiing van tydsfases. Die

100. F. NIETZSCHE, *The Birth of Tragedy*, paraf. XIX, F. Golffing, pp. 118-119.

tydsteorieë van Apollinaire in sy *Les trois vertus plastiques* van 1908, en Metzinger in sy *Note sur la peinture* van 1910 is 'n direkte reaksie op Henri Bergson se tydsteorieë in sy *Evolution créatrice* van 1907. Die belangstelling in Nietzsche en Bergson se filosofieë was in 'n noue verband op die tydstop, beide in Italië en Frankryk. Nietzsche se begrip 'ewige wederkeer van dieselfde' het analogiese verbande met Bergson se tydsdinamiek. Bergson onderskei sy tydsbegrip veral deur 'n beklemtoning van 'n gesentreerde essensie in 'n innerlike dinamiek,¹⁰¹ waardeur die invloed van sy tydsbegrip meer direk relevant word vir die Orphiste as die van Nietzsche. Die Kosmiese assosiasies van Nietzsche se 'ewige wederkeer van dieselfde' is egter ook van belang, en Nietzsche se "ring van ringe", of die dubbele ring van die 'ewige wederkeer van dieselfde' verskyn herhaaldelik as 'n kosmologiese begrip van beweging in tyd in werke van Kupka, soos die vroeë "L'Origine de la vie" (1908) of sy belangrike "Le Premier Pas" van 1910. Die begrip 'ewige wederkeer van dieselfde' sal eerder ondersoek word in Max Ernst se werk van die 1920's waar Nietzsche se invloed baie meer direk is, en die invloed van Nietzsche se beeld van die kosmologiese begrip 'beweging' vanuit sy lesing oor Heraklitus, sal ondersoek word in die Bauhaus teorieë van Paul Klee.

101. VIRGINIA SPATE, Orphism, (Clarendon Press, Oxford, 1979), pp. 20–21.

HOOFSTUK 4

ITALIAANSE KUNS VOOR 1914

4.1 AGTERGROND: NIETZSCHE EN ITALIAANSE FASCISME

In Italiaanse kuns voor die eerste wêreldoorlog vind die invloed van Nietzsche uitdrukking in twee uiteenlopende pole, en twee uiters onversoerbare interpretasies van Nietzsche in die kuns. Aan die een kant is daar 'n Fascistiese en anargistiese interpretasie van Nietzsche deur Fillipo Marinetti en die Futuriste. Daarteenoor word Nietzsche deur Giorgio De Chirico geïnterpreteer as 'n 'metafisiese' enigma, en eventueel as 'n verheerliker van die klassieke. Beide interpretasies van Nietzsche sou 'n groot invloed uitoefen op Dada se Nietzscheaanse kunsbeskouing.

Na die traumatiese ervarings wat in ons eeu voor die deur van Fascisme gelê kan word, is Nietzsche dikwels geblameer as 'n bron vir die Fascistiese neiging in Futurisme, wie byvoorbeeld hulle oorlogspropaganda aan Nietzsche toegeskryf het. 'n Meer resente neiging, sedert Walter Kaufmann se poging vanaf die vyftigerjare om Nietzsche van die Fascistiese interpretasie te bevry,¹ is om die Futuriste te blameer vir hulle waninterpretasie van Nietzsche en hulle oorvereenvoudiging van sy filosofie. Eckhard Philipp skryf byvoorbeeld dat Nietzsche se beeldspraak deur die Futuriste letterlik opgeneem word, wanneer hulle van "gevaarlik lewe", van oorlog as "higiëne" van die mensdom of die wêreld, redeneer of skryf.²

-
1. W. KAUFMANN, Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist sien ook, Verskeie outeurs, "Political uses and abuses of Nietzsche: A Special session at the Convention of the Modern Language Association of America in December, 1980, in Houston/Texas" gepubliseer in Nietzsche-Studien, Vol. 12, 1983.
 2. E. PHILIPP, Dadaismus: Einführung in den literarischen Dadaismus und die Wortkunst des 'Sturm'-Kreisler, pp. 113-114. Vrylik vertaal, die Duitse teks lees: "Was Nietzsche bildlich meinte, nehmen die Futuristen wörtlich, wenn sie vom 'gefährlichen leben', vom Krieg als 'Hygiene' der Menschheit oder der Welt (Grundungsmanifest) reden und schreiben".

Dit is nie moeilik om die Fascistiese interpretasie van Nietzsche te weerlê op grond van Nietzsche se eie tekste nie, soos Georges Bataille reeds in 1937 aangedui het.³ Die problematiek bly egter voortbestaan in die Nietzsche-literatuur, en Bernd Magnus skryf in 1986: "We have been beset by proto-fascist 'ideal type' interpretations of Nietzsche's 'Übermensch', not only in the distant past, but in recent revivals of such interpretations".⁴ Magnus identifiseer die ideaal-tipe interpretasie van die 'Übermensch', soos wat byvoorbeeld in aspekte van Duitse kuns voor 1914 aangedui is, as 'n besondere waninterpretasie van Nietzsche. Nietzsche plaas 'n essensiële belang in die kreatiewe vermoë van die mens. Die ideaal van die 'Übermensch' verskyn dus as 'n metafoor van kreatiewe denke, eksperimentering, en 'n groeiende proses van wording wat op geen voorafbepaalde eindpunt afgestem is nie. Martin Heidegger het die element in Nietzsche se werk gekritiseer as 'n oorblyfsel van metafisika⁵ en sy kritiek teen Nietzsche later beskryf as sy persoonlike dispuut met Nazi-sosialisme.⁶ Teenoor die ideaal-tipe interpretasie van die 'Übermensch', staan byvoorbeeld Magnus se interpretasie van die 'Übermensch' as, "only a particular *attitude* towards life ... The attitude towards life which is captured is the expression of nihilism already overcome. That form of life is supposed to be the opposite of decadence, decline of life, world-weariness. the attitude portrayed is supposed to be that of affirmation, overfulness, ... life in and as celebration".⁷

Die 'Übermensch' in Nietzsche se werk is 'n voortdurend ongedetermineerde metafoor wat nooit in 'n finale vorm geformuleer word nie, en na *Thus spoke Zarathustra* verdwyn die metafoor selfs uit sy werk uit. Dit is deel van Nietzsche se denkstrategie om enige moontlike poging tot 'n normatiewe definisie van 'n ideaal-tipe voortdurend te ondermyn en af te speel teen

-
3. GEORGES BATAILLE, "Nietzsche et les Fascistes" Acéphale, No. 2, Januarie 1937. Engelse vertaling in GEORGES BATAILLE, Visions of Excess: Selected writings, 1927-1939, "Nietzsche and the Fascists", pp. 182-196.
 4. BERND MAGNUS, "Nietzsche's Philosophy in 1888: 'The Will to Power' and the 'Übermensch'", p. 95.
 5. M. HEIDEGGER, Nietzsche. Sien bespreking in Hoofstuk 1, pp. 14-17.
 6. Sien "Spiegelgespräch mit Martin Heidegger", Der Spiegel, No. 23, 1976, p. 204.
 7. B. MAGNUS, "Perfectibility and Attitude in Nietzsche is 'Übermensch'" p. 635.

die onbepaaldheid van die mens se intellektuele, geestelike, emosionele, sintuiglike en fisiese potensiaal.

Wanneer Fascistiese denkers 'n "Elite-ras" met Nietzsche se 'Übermensch' assosieer, is dit alreeds 'n redusering van die ongedetermineerde ge-openheid van Nietzsche se metafoor. In die Fascistiese gebruik van Nietzsche tree daar 'n duidelike aanpassing van Nietzsche se 'Übermensch' na vore. Nietzsche se monistiese integrasie van die mens se uiteenlopende potensialiteit word eerstens gereduseer tot 'n beklemtoning van die fisiese eienskappe waaruit 'n materiële begrip 'mag' gehipotetiseer word. Eric Blondel oordeel die Fascistiese interpretasies van Nietzsche se 'Übermensch' as volg: "The interpretations ... are possible on the ground of a dualistic interpretation of Nietzsche. That is to say they seem to separate man himself in two parts: in body and spirit! And they seem to have interpreted the will to power as the attempt at a kind of 'vergrößerung' of the body to the detriment of the spirit ... It is on this dualistic conception of Nietzsche that most fascist interpretations of Nietzsche are based."⁸ Ironies genoeg is Nietzsche se filosofie essensieel anti-dualisties in dieselfde sin dat sy kunsbeskouing 'n skeiding tussen essensie en representasie weier. Nietzsche stel sy filosofie teenoor die dualistiese tradisie in Westerse denke sedert Descartes, en in besonder teenoor materialistiese filosofieë van die Negentiende eeu.

Die vroegste absorbering van Nietzsche in die Italiaanse kultuur bied reeds 'n basiese raamwerk vir die latere Fascistiese interpretasie van Nietzsche. Die simbolistiese digter Gabrielle D'Annunzio was in vele opsigte 'n voorloper van Marinetti se Futuristiese interpretasie van Nietzsche.

Reeds in 1894 wys D'Annunzio se roman *Trionfo della Morte* (Triomf van die Dood) 'n duidelike invloed van Nietzsche. Dit is egter in sy roman *Le Vergini delle Rocce* (Maagd van die Rotse) van 1896 waarin sy 'Übermensch'-

8. ERIC BLONDEL in 'n seminaargesprek met Robert McGinn, gepubliseer as 'n bylaag tot ROBERT MCGINN, "Verwandlungen von Nietzsches Übermensch in der Literatur des Mittelmeerraumes: D'Annunzio, Marinetti und Kazantzakis", pp. 610-611.

beeld die mees volledigste geformuleer word. D'Annunzio spreek die probleem van 'n vitaliteitslose Italiaanse kultuur aan, wat verval het in dekadensie en agterlikheid. Hy bepleit 'n herbevestiging van 'n Romeinse Ryk, en as 'Übermensch' hipotetiseer hy 'n Romeinse ideaaltipe. Essensieel vreemd aan Nietzsche se denke koppel hy dus 'n 'vrye denker' met 'n vorm van patriotisme wat eventueel in Futurisme oorgeneem word as 'n sterk anargistiese en rewolusionêre begrip van patriotisme.

Die temas van dood en wellus tree ook duidelik tevoorskyn in *Le Vergini delle Rocce*. Nietzsche se kreatiewe 'Rausch' word gekoppel met die visionêre delirium van Dante voor die skoonheid van die dooie Beatrice in Dante se *La Vita Nuova* (Die Nuwe Lewe), en D'Annunzio skryf:

"Het die krag van 'n onuitspreekbare volkomeheid nie uit 'n soortgelyke fantasie tot my gekom nie?"⁹

Teenoor Dante se geestelike en metafisiese metafoer, word die ideaal vir D'Annunzio gekenmerk deur 'n uitgebreide spektrum van die perverse, die eksotiese, en 'n uitvoerige wellustigheid. Gemotiveer uit Nietzsche se 'Rausch' is die materieële variasie op Dante se geestelikheid vir D'Annunzio 'n vertrekpunt tot die 'Übermensch' en 'n nuwe Romeinse ryk.¹⁰

Die politiese dimensies van D'Annunzio se interpretasie van die 'Übermensch' vind duidelikste uitdrukking in sy lang gedig "Laus Vitae" (Lof van die Lewe) van 1903, waarin Nietzsche se nomadiese grensfiguur vervang word met 'n verering van stakende werkers en stormende ruitery op die slagveld. Hierdie gedig word weer geëggo in Marinetti se *The Manifesto of Futurism* van 1909.¹¹ Na 1906 is D'Annunzio en Marinetti se interpretasies op 'n stadium so ooreenstemmend dat beide hierna romans publiseer wat 'n soortgelyke interpretasie van Nietzsche se 'Übermensch' voorhou,

9. GABRIELLE D'ANNUNZIO, *Prose di Romanzi*, Vol. III, "Le Vergini delle Rocce" (Mondatori, Verona, 1955) p. 483. My vertaling vanaf die Duitse teks aangehaal in R. MCGINN, *Op. cit.*, p. 599. Die Duitse teks lees: "Ist die Kraft einer unaussprechlichen Vollkommenheit nicht aus einer ähnlichen Einbildung zu mir gekommen?"

10. Sien bespreking in R. MCGINN, *Op. cit.*, pp. 597-100.

11. C. TISDALL & A. BOZZOLLA, *Futurism*, p. 21.

D'Annunzio in sy *More than Love* van 1906, en Marinetti in sy *Małarka Le Futuriste* van 1909. Marinetti, wie tot 'n groot mate die Futuriste se Nietzsche-beskouing geformuleer het, werk in Parys vanaf vroeg in die eeu, waar hy beïnvloed word deur die digkuns van Mallarmé, Arthur Rimbaud (1854–1891) en in besonder Walt Whitman se *Songs of Life*, Emile Verhaeren (1855–1916) se geloof in die wetenskap, en die filosofie van Henri Bergson wie se werk dikwels naby aan die Nietzsche-kultus staan, en Nietzsche self. Hierdie invloede, meestal uit 'n simbolistiese sfeer, speel 'n groot rol in die vroeë werk van Marinetti, en hy sou vanaf 1905 sy tydskrif *Poesia* gebruik om die figure in Italië bekend te stel.

Marinetti se eerste belangrike gedig *La conquête de l'Etoile* (Conquest of the stars), oorspronklik in Frans geskryf, word in 1902 deur Sarah Bernhardt (1844–1923) in haar literêre salon voorgedra. Hierdie lang epiese gedig stel Marinetti effektief bekend in Parys en wys ook die eerste tekens van Nietzsche se invloed op sy werk. Carolyne Tisdall skryf: "Marinetti whipped Hugoesque and Nietzschean influences into a ferocious depiction of man as the conqueror of the universe."¹² Marinetti kom na 1902 in kontak met die sentrale Nietzsche-kring by die uitgewers Mercure de France. Hy ontmoet Alfred Jarry wat 'n groot invloed op hom sou hê en tussen 1905 en 1907 in Marinetti se *Poesia* sou publiseer. Marinetti raak ook bevriend met Apollinaire wie hom in kontak bring met die Nietzsche-groep van Paul Fort by die Closerie des Lilas.¹³

In 1905 vestig Marinetti homself weer in Milaan in Italië, waar hy die tydskrif *Poesia* begin. teen die einde van die dekade is Marinetti ook in kontak met Herwarth Walden se *Der Sturm* in Berlyn, en saam met die musiek teoretikus Ferruccio Busoni, wie se werk onder andere Kandinsky en Picabia beïnvloed het, kom Marinetti in noue kontak met die Duitse Nietzsche-kultus.¹⁴

Marinetti publiseer in 1909 sy roman *Małarka Le Futuriste* waarin die invloed van Nietzsche duidelik wys. Armin Arnold skryf dat daar soveel

12. Ibid, p. 89.

13. HELMUT METER, Apollinaire und der Futurismus, pp. 30–66.

14. H. JANSE VAN RENSBURG, "Picabia and Nietzsche", p. 362 en 371, nota 11.

ooreenkomste in die idees, in die toon, in die houding, in die atmosfeer is, dat mens vermoed dat Marinetti Nietzsche se epos, *Thus spoke Zarathustra*, langs hom op die skryftafel gehou het, 'n hoofstuk gelees het, self een geskryf het, weer Nietzsche gelees het, ens.¹⁵ Marinetti neem etlike idee-konstellasies direk uit Nietzsche oor, soos die idee van gevaarlike lewe, die 'Übermensch'-ideaal, en die verwerping van die tradisionele skoonheidsbegrip, Christendom, demokrasie en kommunisme. Metafories gryp hy ook Nietzsche se son-simboliek aan, wat volgens Marinetti die pad van progressie verlig terwyl die maan passiewe faktore verteenwoordig.¹⁶ Marinetti volg D'Annunzio se interpretasie van Nietzsche, en soos in D'Annunzio is hier 'n besondere verarming van die komplekse subtiliteite van Nietzsche se denke. Christa Baumgart blameer Marinetti vir die daarstelling van 'n "hel, slagtingsplek en 'n onrusbrousel van die gees" wanneer hy Nietzsche se metafoor van die hoër stad relegeer tot 'n apokaliptiese sfeer van ondergang.¹⁷ 'n Selfs meer kritiese oordeel oor Marinetti se gebruik van Nietzsche word uitgespreek deur Robert McGinn teenoor 'n Simposium-gehoor in 1981: "I would like to think that the laughter in response to the descriptions of D'Annunzio's and Marinetti's so-called 'Übermenschen' reflects our recognition of the fact that they are nothing less than grotesque caricatures of Nietzsche's richer notion of a 'höherer Menschentypus'".¹⁸

Marinetti se *Mařarka Le Futuriste* het 'n duidelike invloed op Futuristiese kuns gehad. Nietzsche se son- en maan-simboliek word verder uitgebou tot 'n anargistiese beeld in Marinetti se *Let's Murder the Moonshine* van 1909.

-
15. ARMIN ARNOLD, Die Literatur des Expressionismus, (W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart, 1968) p. 69 Vrylik vertaal, die Duitse teks lees: "... so findet Man so viele Übereinstimmungen in den Ideen, im Ton, in der Haltung, in der Atmosphäre dass Man vermutet, Marinetti habe Nietzsches Epos neben sich auf dem Schreibtisch gehabt, ein kapitel gelesen, selbst ein geschreiben, wieder Nietzsche gelesen, usw."
 16. SHERRY A. BUCKBERRROUGH, Robert Delaunay: The discovery of Simultaneity, (UMI Research Press, Ann Arbor, Michigan, 1982), p. 191.
 17. CHRISTA BAUMGART, Geschichte des Futurismus, (Reinbek, Hamburg, 1966, p. 127, skryf: "Sie ist ... vielmehr lebensvernichterin, Hölle, Schlachthaus und Gärküche des Geistes und aller grossen Gefühle; des halb gebühre ihr nur der zerstörende Untergang."
 18. R. MCGINN, Op. cit., Simposium-gesprek gepubliseer as 'n bylaag, p. 613. Die gesprek is in Duits en Engels gevoer.

Die teks word eers formeel gepubliseer in 1914, maar was voor publikasie reeds 'n sleutelteks in Futurisme. Die werke van Marinetti was byvoorbeeld 'n direkte bron vir die lig-simboliek in Giacomo Balla (1871-1958) se "Staatlamp" van 1909 (Afb. 48), waar die lig van tegnologie 'n fyn sekelmaan verdring. Marinetti se verwerking van Nietzsche se stad-metafoor word ewe-eens 'n belangrike tema in Futuristiese kuns, en die apokaliptiese interpretasie word byvoorbeeld teruggevind in Umberto Boccioni (1882-1916) se "Die stad rys op" van 1910 (Afb. 49).

Marinetti se invloed kring ook uit na verdere Futuristiese literatuur, en 'n direkte navolging van Marinetti se 'Superuomo' kan byvoorbeeld gevind word in Enrico Gacacchioli se *La Rivoluzione* (1910-1912) en Paulo Buzzi se "Il verso Libero" wat in 1912 in Marinetti se *Poesia* gepubliseer is.¹⁹ Dit is reeds opvallend dat die term 'Übermensch' hier na 'Superuomo' vertaal word, gelykstaande aan die vroeë Engelse term 'Superman', en 'n teenstelling met die Franse 'Surhomme' of die huidige gebruik van 'Overman' in Engels.

Die latere Italiaanse diktator Benito Mussolini (1883-1945), publiseer in 1908 'n artikel in 'n koerant in Romagna, waarin hy reeds duidelik laat blyk hoe Nietzsche aangepas word vir sy politieke doeleindes, en hoe die 'Übermensch' aangepas word na Supermens. Mussolini skryf:

"For Nietzsche ... the state is oppression organized to the detriment of the individual. But nevertheless, even for animals of prey there exist a principle of solidarity ... It is impossible to imagine a human being living outside the infinite chain of his fellow men ... The Nietzschean superman tries to escape the contradiction: he lets loose his will to power and directs it against the mob ..."²⁰

19. HELMUT METER, *Apollinaire und der Futurismus*, pp. 30-66, en p. 308, nota 147.

20. BENITO MUSSOLINI, Artikel in 'n koerant in Romagna, 1908. Herdruk in 'n Franse vertaling in G. SARFATTI, *Mussolini*, (Albin Michel, Parys, 1927) pp. 117-121. Engelse vertaling aangehaal in GEORGES BATAILLE, *Op. cit.*, p. 187.

In 1911 publiseer Mussolini 'n artikel oor Nietzsche in die tydskrif *La Voce* in Floraans, waarin sy anargistiese interpretasie van die 'wil tot mag' – as politieke mag, selfs duideliker blyk:

"We must envisage a new race of 'free spirits' strengthened in war, in solitude, in great danger ... spirits endowed with a kind of sublime perversity, spirits which will liberate us from the love of our neighbour."²¹

Mussolini is reeds in sy eie tyd gekritiseer oor die oorvereenvoudiging en die versteuring van die konteks van Nietzsche se filosofie, en die letterlike interpretasie van Nietzsche se term die 'wil tot mag'. In 'n bespreking van Mussolini se *Fascismo* skryf Bataille in 1937:

"The vocabulary, and even more than the vocabulary, the spirit, are Hegelian and not Nietzschean. Mussolini twice is able to use the expression 'will to power', but it is no coincidence that this will is only an attribute of the idea that unifies the crowd ... Official fascism has been able to use invigorating Nietzschean maxims, displaying them as walls; its brutal simplifications must nevertheless be sheltered from the too-free, too-complex, and too-rendering Nietzschean world ... Nietzsche's thought constitutes, without any hope of appeal, a labyrinth, in other words, the very opposite of the directives that current political systems demand from their sources of inspiration."²²

In die misbruik van Nietzsche se werk, het Mussolini egter 'n invloed op die Futuriste, en Mussolini se, "liberate us from the love of our neighbour", 'n aspek van Nietzsche se kritiek teen die Christendom wat deur Mussolini in 'n politieke konteks geplaas word, verskyn byvoorbeeld weer terug in Marinetti se latere Futuristiese manifesto.²³ Mussolini is vanaf

21. BENITO MUSSOLINI, "Fascismo", *La Voce*, 1911. Die artikel is later opgeneem as die eerste artikel in B. MUSSOLINI, *Fascismo*. Herdruk in 'n Franse vertaling as B. MUSSOLINI, *Le Fascism* (Denoël et Steele, Parys, 1933) sien p. 22, Engelse vertaling aangehaal in C. TISDALL & A. BOZZOLLA, *Op. cit.*, p. 19.

22. G. BATAILLE, *Op. cit.*, pp. 186-7.

23. C. TISDALL & A. BOZZOLLA, *Op. cit.*, p. 19. 'n Bespreking van die Mussolini-Marinetti verhouding word aangebied op pp. 201-209. sien ook CHRISTIANA J. TAYLOR, *Futurism, Politics, Painting and Performance*, (UMI Research Press, Ann Arbor, Michigan, 1979) pp. 1-28.

1911 betrokke op die redaksie van die tydskrif *la Voce*, saam met Ardengo Soffici (1879–1964) en Giovanni Papini (1881–1956). Mussolini raak ook bevriend met Marinetti, wat lei tot noue samewerking tussen 1915 en 1919. Mussolini bestudeer die Futuriste se kuns-ideologie, en Marinetti neem deel aan Mussolini se politiese vergaderings en byeenkomste, en staan in die 1919-verkieping as 'n parlamentskandidaat vir Mussolini se Fascistiese party. Hierna breek Marinetti en Mussolini hulle samewerking, en D'Annunzio word Mussolini se volgende kulturele skakelfiguur.

Ardengo Soffici is as kunskritikus belangrik in die bekendstelling en verwerking van Nietzsche se idees in die kunswêreld in Italië, en bied in sy uitgebreide geskrifte ook 'n meer redelike interpretasie van Nietzsche aan. Tydens sy verblyf in Parys tussen 1904 en 1907, raak Soffici bevriend met Apollinaire, en kom in kontak met die Nietzsche-belangstelling by die groep by die *Closeries des Lilas* in Puteaux. Hier raak hy vertrouwd met Kubisme en die Kubistiese kunsbeskouing, wat Soffici later in Italië bekendstel en propageer. Soffici word veral beïnvloed deur die Nietzsche-beskouing van Remy de Gourmont wie 'n groot rol gespeel het om Nietzsche aanvanklik in Parys bekend te stel.²⁴

In Italië werk Soffici sedert 1907 saam met die Nietzsche-kenner Giovanni Papini by die tydskrif *La Voce* in Floraans, maar verlaat die tydskrif in 1912 as gevolg van die toenemende politiese aard daarvan, soos gevind word in Mussolini se publikasie van die artikel oor Nietzsche, "Fascismo", in *La Voce* in 1911. Soffici en Papini stig in 1912 'n nuwe tydskrif, *Lacerbu*, waarin Avant Garde-idees ontwikkel word. Buiten sy goeie kennis van Nietzsche, was Papini ook 'n groot dryfveer agter die Futuriste, en in besonder Boccioni se belangstelling in Henry Bergson. Reeds in 1909 stel Papini Bergson se *Essai sur Les données immédiates de l'expérience* (1889) (*Time and Free Will*) in Italië bekend, en neem Bergson se konsep van 'dinamisme' oor as 'n element van Futuristiese teorie.²⁵ Soffici maak 'n

-
24. JOAN M. LUKACH, "De Chirico and Italian Art Theory 1915–1920", Gepubliseer in W. RUBIN (Red.), *De Chirico*, p. 52, nota 21.
25. AARON SCHARF, "Futurism = states of mind + states of matter", p. 245. Sien ook IVOR DAVIES, "Western European Art forms influenced by Nietzsche and Bergson before 1914, particularly Italian Futurism and French Orphism", pp. 49–50.

belangrike bydrae tot Futuristiese teorie in publikasies soos "Principî di una estetica futurista: Necessita di una nuova estetica, origine del fatto artistico", gepubliseer in *La Voce* in 1916, waarin Nietzsche se vraag na 'n 'nuwe estetika' gereflekteer word. Soffici raak ook bevriend met De Chirico wie hy tydens 'n besoek aan Parys in 1914 ontmoet, en daarna in 'n artikel in *Lacerba* bespreek.²⁶ Soffici breek in 1916 finaal met Marinetti se Futurisme, en word deur sy vriend Carlo Carrà gevolg. Hierna is Soffici se teoretiese werk, soos sy "Acrobatismo-Clownismo" van 1917 baie nader aan die milieu van De Chirico se metafisiese kuns, en ook aan die ironiserende en enigmatiese aspekte van Nietzsche se denke.

Soffici styg tot 'n groot mate uit bo die rewolusie-drang van die Futuriste, en sy idees wys eerder die invloed van die Nietzsche-interpetasie van die Franse Orphiste, as die van die Futuriste. In teenstelling met die Futuriste skryf Soffici byvoorbeeld in 1916:

"It is necessary that the artist like the scientist work with maximum calm, (and) clarity ... His role is not ... to educate, incite, or dominate, but solely to accomplish a new and perfect accord of sensations, forms, and images ... In pure art all is resolved in a serene enjoyment, an ecstatic contemplation, in a perfect equilibrium of the senses and the intelligence"²⁷

Die gebruik van die term "pure art" wys terug na Apollinaire en Picabia se interpretasie van Nietzsche in die Puteaux-groep. In teenstelling met die Futuriste is hier ook 'n doelbewuste gelykstelling van kalmte en ekstase, analogies tot Nietzsche se relasie tussen die Dionisiese en die Apolliniese, 'n interpretasie van Nietzsche wat aansluit by De Chirico se Nietzsche-beeld.

Uit 'n ontleding van verskeie manifeste van Futuristiese kunstenaars, blyk dit dat hulle uit 'n besondere simbolistiese Nietzsche-interpretasie

26. ARDENGO SOFFICI, "De Chirico e Savinio", *Lacerbu*, I Julie, 1914.

27. ARDENGO SOFFICI, "Principî di una estetica Futurista: Necessità di una nuova estetica, origine del fatto artistico", *La Voce*, Aflewering II, 31 Maart 1916, pp. 142-3. Engelse vertaling aangehaal in JOAN M. LUKACH, *Op. cit.*, p. 38.

vertrek het, en geleidelik wegbeweeg van Nietzsche se filosofie en nader beweeg aan die filosofie van Henry Bergson. Ardengo Soffici, daarteenoor het in sy teoretiese werk geleidelik nader beweeg aan Nietzsche se denke en 'n meer subtiele interpretasie van Nietzsche ontplooi. Soffici breek dan eventueel weg van Marinetti en die kring om hom, en vind homself nader aan die Nietzsche beskouing van De Chirico. Hierdie pole in Italiaanse kuns moet vervolgens ondersoek word.

4.2 NIETZSCHE IN ITALIAANSE KUNS: FUTURISME EN DE CHIRICO

Die Italiaanse vroeë benadering tot Nietzsche vanuit 'n simbolistiese vertrekpunt, word gereflekteer in Luigi Russolo (1885–1947) se "Portret van Nietzsche" (Afb. 47) wat in 1909 geëts is. Nietzsche word in profiel uitgebeeld saam met 'n vroue-figuur. Die vroue-figuur se hare is op 'n tipies simbolistiese manier van agter om die filosoof se portret gevou, en die suggestie is die kenmerkende "Femme Fatale" uit die kuns van die 1890's wie haar slagoffer in haar hare verstrengel. Marianne Martin beskryf die werk as, "Nietzsche imprisoned in the tresses of his 'alter-ego' - a fierce-looking female representing a muse or personification of madness recalling German fin de siècle and Romani drawings".²⁸ Soos in D'Annunzio se *Vergini delle Rocce* word Nietzsche hier op 'n eg-simbolistiese wyse geassosieer met die dualisme van die fatale en inspirerende vrou, in D'Annunzio die tema van wellus en die dood.

In Oktober 1911 neem Marinetti die kunstenaars Severini, Boccioni, Carrò en Russolo na Parys om groter blootstelling aan die ontwikkeling in Franse kuns en in besonder Kubisme te bewerkstellig. Boccioni, wie alreeds voorheen uitgebreide reise onderneem het, het Severini reeds in 1900 in Parys ontmoet. Severini het vanaf 1900 met lang tussenposes in Parys gewoon. Beide Severini en Boccioni was egter steeds nie in tred met die ontwikkeling in Franse kuns nie. In 1906 was Severini se belangrikste

28. MARIANNE MARTIN, Futurist Art and Theory 1909–1915, p. 71.

kontak in Parys die latere Nabis-groep van kunstenaars en skrywers. Severini werk op daardie stadium in 'n ateljee agter Lugne-Poë se Théâtre de l'oeuvre waar Jarry se *Ubu Roi* in 1896 opgevoer is.

In 1906 ontmoet Severini Max Jacob wie hom later aan Picasso voorstel met wie Severini jare lank vriende bly. Severini ontmoet Marinetti eers in 1910 in Parys, en in dieselfde jaar stel Marinetti hom voor aan Paul Fort, Apollinaire, Salmon, Legér, Gleizes en Metzinger by die Closeries des Lilas in Puteaux. Severini trou in 1913 met Paul Fort se sestienjarige dogter Jeanne Fort. Deur sy kontak met die Puteaux-groep was Severini in 1911 reeds in aanraking met die verwerking van Nietzsche se denke in die visuele kunste, anders as die ander Futuristiese kunstenaars.

Die meer aktiewe blootstelling aan Franse Kubisme sedert 1911 het gelei tot 'n breuk met die Futuriste se vroeër Simbolistiese simpatieë. Terselfdertyd het Boccioni geleidelik na vore begin tree as 'n belangrike teoretiese segsman vir Futurisme, wat eventueel 'n wegbeweeg van enige Nietzsche-belangstelling sou inhou. Boccioni was vroeër in die eeu bekend met Nietzsche se werk. In sy dagboeke teken hy op dat hy in Padua in 1911 Nietzsche weer bestudeer het, maar maak 'n opmerking oor die "onaangename elemente" wat in Nietzsche se 'Übermensch' verskuil is.²⁹ Boccioni het in die eerste plek 'n belangstelling in Henry Bergson se filosofie gehad, en sou die Futuriste geleidelik oorlei na 'n aanpassing van Bergson se denke.³⁰

Die eerste belangrike Futuristiese manifes, is Marinetti se "The Founding and Manifesto of Futurism",³¹ voltooi in 1909 in dieselfde tyd dat Marinetti sy Nietzscheaanse *Mařarka le Futuriste* afrond. Alhoewel Marinetti Nietzsche nooit in die manifes noem nie, is Marinetti se elf Futuristiese beginsels in duidelike ooreenstemming met die 'Superuomo'-

29. UMBRIO APOLLONIO, Futurist Manifestos, p. 15.

30. BRIAN PETRIE, Boccioni and Bergson, pp. 140-147.

31. F.I. MARINETTI, "The Founding and Manifesto of Futurism" (1908) Oorspronklik gepubliseer in Le Figaro (Parys) 20 Februarie 1909. Engelse vertaling in UMBRIO APOLLONIO, Futurist Manifestos, pp. 19-24.

ideaal in *Maľarka le Futuriste* en met Marinetti se verwerking van Nietzsche se idees in die roman.³² Marinetti gebruik byvoorbeeld die volgende uitsprake wat ten spyte van die vereenvoudigde variasie, wel na Nietzsche teruggevoer kan word:

- (1) We intend to sing the love of danger, the habit of energy ...
- (3) We intend to exalt aggressive action, a feverish insomnia ...
- (6) The poet must spend himself with ardour ... to swell the enthusiastic fervour of the primordial elements.
- (7) Except in struggle, there is no more beauty ..."³³

Dit is opvallend in die enkele aanhalings, hoe Marinetti Nietzsche aanpas. Nietzsche se Dionisiese 'Rausch' is geïmpliseer in elke punt, en word vervang met die term "feverish insomnia". "Primordial elements" is 'n direkte terugverwysing na 'ur-eines' in *The Birth of Tragedy*, en word behou sonder Nietzsche se motivering, naamlik om Schopenhauer se pessimisme te oorkom. Nietzsche se Dionisiese word oorbeklemtoon in die aanhaling, sonder om die teenpool, die Apolliniese in ag te neem. Waar die relasie tussen hierdie beginsels die basis van Nietzsche se begrip tragedie is, behou Marinetti Nietzsche se verwysing na tragedie as die "skoonheid van stryd" wat egter die Apolliniese relasie uitsluit. Marinetti se verheerliking van hubris en oorvloed ten koste van die Apolliniese sfeer kwalifiseer vir wat Nietzsche in *The Birth of Tragedy* spesifiseer as die feesvieringe van,

"... Dionysiac barbarians, ... all the savage urges of the mind were unleashed ... until they reached that paroxysm of lust and cruelty which has always struck me as the 'witches' cauldron *par excellence*"³⁴

Gevolgtlik kan Marinetti 'n eggo van anargisme neerlê deur Nietzsche se afirmatiewe aksie, as die proses van tragedie, te vervang met blote "aggressive action". Soos D'Annunzio in sy *Vergini delle Rocce* praat

32. Vir 'n vergelyking tussen die twee werke, sien A. ARNOLD, *Op. cit.*, p. 69.

33. F.T. MARINETTI, "The Founding and Manifesto of Futurism", U. APOLLONIO, *Op. cit.*, p. 21.

34. F. NIETZSCHE, *The Birth of Tragedy*, paraf. II, F. Golfing, pp. 25-26.

Marinetti dan ook in een asem van militarisme en patriotisme wat onversoenbaar is in Nietzsche se denke, en Marinetti skryf in teenspraak met Nietzsche:

"We will sing of great crowds excited by work, by pleasure, and by riot."³⁵

Marinetti se manifeste het 'n duidelike invloed op die eerste kunsmanifeste, die "Manifesto of the Futurist Painters" van 1919.³⁶ Die kunsmanifeste is egter minder anargisties, en die Nietzscheaanse elemente meer gebalanseerd. Die pamflet word hoofsaaklik saamgestel deur Boccioni, Carrà en Russolo, en word ook onderteken deur Severini en Giacomo Balla.

Die kunsmanifeste is vry van Marinetti se militarisme en politiese doelstellings. Die manifeste verwys slegs twee maal na "violence", maar dan binne 'n konteks wat nader is aan die Dionisiese hipotese van destruksie en rekreasie, en dus gekoppel met kreatiwiteit en oorspronklikheid:

"Elevate all attempts at originality, however daring, however violent."³⁷

Waar Marinetti alreeds Nietzsche se "lewe gevaarlik," skei van 'n kreatiewe konteks, behou die kunsmanifeste nog hierdie verband. Nietzsche se Dionisiese word ook gesuggereer in 'n uitspraak wat binne verband staan met 'n kunsbeskouing as 'n gewaagde lewenswyse:

"In the land where traditional aesthetics reigned supreme, new flights of artistic inspiration are emerging and dazzling the world with their brilliance."³⁸

Ook interessant is dat die aanhaling ook verwys na *Thus spoke Zarathustra* se ligsimboliek soos dit in Duitse kuns uitdrukking gevind het. Die

35. F.T. MARINETTI, "The Founding and Manifesto of Futurism", U. APOLLONIO, *Op. cit.*, p. 21.

36. "Manifesto of the Futurist Painters, 1910", oorspronklik gepubliseer in Marinetti se *Poesia*, 11 Februarie 1910 as 'n afsonderlike bylaag. Engelse vertaling in U. APOLLONIO, *Op. cit.*, pp. 24-27.

37. *Ibid*, p. 26.

38. *Ibid*, p. 26.

Futuriste het op die stadium kontak met die Duitse Nietzsche-kultus begin opbou, en Marinetti se Futuristiese Manifes sou in 1911 in *Der Sturm* gepubliseer word. Die "Manifesto of the Futurist Painters" gee alreeds erkenning aan Marinetti se "victorious science",³⁸ 'n hipotese in Futurisme wat altyd in teenspraak met Nietzsche se anti-naturalisme is. Marinetti se tegnologiese lig, as 'n verwerking van Duitse ligsimboliek in sy *Let's Murder the Moonshine* (1909) word nog nie in ag geneem nie, alhoewel Balla, wie die manifes onderteken, reeds in 1909 in sy "Straatlamp" (Afb. 48) erkenning gee aan Marinetti se tegnologiese lig.

Die manifes se aanval op tradisie bly ook nog tot 'n mate binne konteks van Nietzsche se verheerliking van die vitaliteit van jeug, en die jeugkultus in Duitse kuns:

"We consider the habitual contempt for everything which is young, new and burning with life to be unjust and even criminal."⁴⁰

Ewe-eens is die enigste verwysing na oorlog binne perke van Nietzsche se metaforiese beeld van stryd, en gemik op 'n revaluasie van waardes. Die volgende aanhaling, wat binne konteks van Nietzsche se denke bly, verwys ook terug na Worringer se *Abstraktion und Einfühlung* van 1908.⁴¹

"We declare war on all artists and all institutions which insists on hiding behind a facade of false modernity, while they are actually ensnared by tradition, academicism and, above all, a nauseating cerebral laziness."⁴²

Die manifes bly ook in ooreenstemming met die gedagte aan die kreatiewe waansin van Dionisiese 'Rausch' wat saamhang met die verbreking van imitasie, of die verbreking van die representatiewe funksie van kuns, wanneer die manifes verklaar:

"Bear bravely and proudly the smear of 'madness' with which they try to gag all innovators"⁴³

39. Ibid, p. 26.

40. Ibid, p. 24.

41. Vergelyk Hoofstuk 2, p. 63 nota 48.

42. "Manifesto of the Futurist Painters, 1910", U. APOLLONIO, Op. cit., p. 25.

43. Ibid, p. 26.

Die hipotese word ondersteun deur 'n weerstand teen "middelmatigheid" wat later baie duideliker uitdrukking sal vind in Dadakuns se interpretasie van Nietzsche. Terselfdertyd is daar op die vroeë stadium van Futurisme nog 'n inbeskermmame en assosiasie met tradisionele begrippe van genialiteit in die kuns-tradisie:

"Rebel against the tyranny of words: 'Harmony' and 'good taste' and other loose expressions which can be used to destroy the works of Rembrandt, Goya, Rodin ..."⁴⁴

Die "Manifesto of the Futurist Painters" van 1910 staan dus nog steeds binne 'n Avant Garde reaksie teen wat in die tyd geïdentifiseer is as 'n bourgeoisie-teenpool, en in die sin is die manifes nog naby aan die interpretasie van Nietzsche in Duitse en Franse kuns van die eerste dekade in die eeu. Twee maande later, in April 1910, onderteken dieselfde kunstenaars die "Futurist painting: Technical Manifesto, 1910",⁴⁵ en dan is daar 'n duidelike klemverskuiwing in die Futuristiese doelstellings.

Die tweede skilder-manifes behou die Nietzscheaanse beswaar teen akademisisme, imitasie in die kuns, goeie smaak as 'n teken van middelmatigheid, en die verering van kreatiewe waansin. Die konsekwente analogieë met Dionisiese kuns in *The Birth of Tragedy* is egter nou grootliks verlore, en die enigste nuwe toevoeging tot die manifes wat steeds ooreenstem met Nietzsche se kunsbeskouing, verwys eerder na *The Will to Power*:

"Our art will probably be accused of tormented and decadent cerebralism. But we shall merely answer that we are, on the contrary, the primitives of a new sensitiveness, multiplied hundredfold, and that our art is intoxicated with spontaneity and power."⁴⁶

44. Ibid, p. 26.

45. "Futurist Painting: Technical Manifesto 1910", oorspronklik gepubliseer in Poesia, 11 April 1910. Engelse vertaling in U. APOLLONIO, Op. cit., pp. 27-31.

46. Ibid, pp. 27-28.

Die konsep 'mag' is steeds gemik op 'n vitale kuns, en word nog nie in verband gestel met Marinetti se ideaal van politieke mag nie. Van belang ten opsigte van Futurisme se invloed op Dada, is die klemverskuiwing na Nietzsche se teks *The Will to Power*, wat 'n sentrale bron sou word vir die Dada-interpretasie van Nietzsche.

Waar die filosofie van Nietzsche 'n kleiner rol speel in die tweede skilderkuns-manifes, word enkele konsepte uit die filosofie van Henry Bergson nou ingebring, onder andere 'n verwysing na Bergson se begrip van dinamisme:

"The ... canvas shall no longer be a fixed *moment* in universal dynamism. It shall simply be the *dynamic sensation* itself ... On account of the persistency of an image upon the retina, moving objects constantly multiply themselves; their form changes like rapid vibrations, in their mad career."⁴⁷

Die aanhaling verwys na Bergson se *Essai sur les Données Immédiates de l'expérience* (vertaal as *Time and Free Will*) van 1889, en *L'Évolution créatrice* (Creative Evolution) van 1907, waarin Bergson sy teorie van die dinamisme van visuele persepsie uiteensit.⁴⁸

Die eerste gesamentlike uitstalling van die Futuriste word in Milaan gehou vanaf 11 April 1911. Die uitstalling word daarna aangebied by die gallery Bernheim-Jeune in Parys vanaf Februarie 1912. Boccioni stel vir die uitstalling in Parys 'n voorwoord tot die katalogus op. Die teks, *The Exhibitions to the Public, 1912*⁴⁹ dien as Futuristiese kuns se derde manifest. Die teks behou byna geen analogie met Nietzsche se Dionisiese kunsbeskouing nie, buiten die pleidooi dat die toeskouer homself aan die kunswerk moet oorgee, "(to) *deliver one's self up to it heart and soul*") Die empatiese inlewing word egter gekwalifiseer deur die eis "to forget entirely one's intellectual culture"⁵⁰ Ander uitsprake in die manifest

47. Ibid, pp. 27-28.

48. Siën IVOR DAVIES, Op. cit., (nota 25), pp. 53-55.

49. U. BOCCIONI, The Exhibitions to the Public, 1912, Parys, 5 Februarie 1912. Engelse vertaling in U. APOLLONIO, Op. cit., pp. 45-50.

50. Ibid, p. 48.

ondersteun die neiging om nader te beweeg tot die absolute en uitsluitende benadering van Fillipo Marinetti. Bergson se filosofie speel ook nou 'n groter rol in die manifes, en ook sy konsep van "force lines" word nou aangebied as 'n element van Futurisme.⁵¹

In April 1912 verskyn Boccioni se "Technical Manifesto of Futurist Sculpture, 1912" in *Poesia*. Die manifes kan beswaarlik langer met Nietzsche geassosieer word, en dieselfde geld vir Boccioni se "The Plastic Foundation of Futurist Sculpture and Painting", gepubliseer in Soffici se tydskrif *Lacerbu* in Maart 1913. In die manifes rus Boccioni steeds swaar op Bergson se dinamisme, maar in teenspraak met Nietzsche en selfs met Bergson, keer Boccioni terug na die tradisionele estetiese kategorieë van Emmanuel Kant. Boccioni gebruik byvoorbeeld Kant se hipoteses van die ding-opsigself, en a-priori-realiteit, en kombineer Bergson se kreatiewe intuïsie met Kant se sintetiese intuïsie.⁵² Hierin beweeg Boccioni finaal uit die invloed sfeer van Nietzsche uit.

Luigi Russolo, wie se visuele kuns langer simbolistiese eienskappe behou, en ook minderwaardiger is as kunswerke, was egter die mees gesofistikeerde teoretikus van die Futuristiese kunstenaars. In sy teoretiese werk vind ons selde die implisiete teensprake wat in die bogenoemde manifes van Boccioni aangedui is. Russolo, wie 'n professionele musiekopleiding gehad het, was ook saam met Marinetti en Boccioni vriende van die musiekteoretikus Ferruccio Busoni. Busoni wie in Duitsland direk betrokke was by die Nietzsche-kultus, het sy estetiese geskrif *Saggio di uno nova estetica musicale* van 1906 tot 'n groot mate gebaseer op Nietzsche se musiekbeskouing in *The Birth of Tragedy*.⁵³

Russolo se uiteensetting van 'noise-sound' in sy manifes *The Art of Noises* van 1913, is baie naby aan die idee van dissonante musiek van

51. *Ibid*, p.48.

52. U. BOCCIONI, "The Plastic Foundation of Futurist Sculpture and Painting, 1913", oorspronklik gepubliseer in *Lacerbu*, 15 Maart 1913. Engelse vertaling in U. APOLLONIO, *Op. cit.*, pp. 88-90. Sien p. 90.

53. Sien my bespreking H. JANSE VAN RENSBURG, "Picabia en Nietzsche", pp. 361-362.

Busoni en sy vriend Arnold Schönberg. Russolo erken die verband, sonder om egter hierdie "composers of genius" spesifiek te identifiseer.⁵⁴ Russolo gebruik nooit direk Nietzscheaanse terme nie, maar sy definisie van 'noise-sound' is baie naby aan Nietzsche se beskouing van musiek as die eerste uittrede van klank uit die Dionisiese sfeer van pyn en plesier.⁵⁵ 'Noise', vir Russolo, het ook:

"the power to conjure up life itself ... Noise, however, reaching us in a confused and irregular way from the irregular confusion of our life, never entirely reveals itself to us, and keeps innumerable surprises in reserve ... Although it is characteristic of noise to recall us brutally to real life, THE ART OF NOISE MUST NOT LIMIT ITSELF TO IMITATIVE REPRODUCTION."⁵⁶

Russolo se onmiskenbare Dionisiese 'noise' gee later aanleiding tot die Futuristiese begrip 'Bruitism', en speel dan ook 'n groot rol in Dadakuns opvoerings in Zurich na 1916.

Ook in Gino Severini se "The Plastic Analogies of Dynamism: Futurist Manifesto" bly daar laat in 1913 nog spore van Nietzsche se kunsbeskouing oor, alhoewel die invloed van Bergson, en die begrip 'analogies' wat uit Marinetti oorgeneem is, dominant is. Severini suggereer onder andere Nietzsche se deurdringing van Apolliniese skyn deur die Dionisiese:

"We must not forget exterior reality and our knowledge of it in order to create the new dimensions ... In addition we are taking *artistic emotion* back to its *physical* and *spontaneous source - nature*, from which anything philosophical or intellectual would tend to alienate it."⁵⁷

-
54. LUIGI RUSSOLO, The Art of Noises, oorspronklik gepubliseer deur Direzione del Movimento Futurista, Milaan, 1 Julie 1913. Engelse uittreksels gepubliseer in U. APPOLONIO, Op. cit., pp. 74-88. Sien p. 88.
55. F. NIETZSCHE, The Birth of Tragedy, paraf. IV, F. Golffing, p. 34.
56. L. RUSSOLO, Op. cit., pp. 85-86.
57. G. SEVERINI, "The Plastic Analogies of Dynamism : Futurist Manifesto". Manuskrip, September-Oktober 1913. Engelse vertaling gepubliseer in U. APOLLONIO, Op. cit., pp. 118-125. Sien pp. 118, 122.

Alhoewel Severini ook nie direk na Nietzsche verwys nie, is sy terme besonder Nietzscheaans. Severini, wie vroeër in 1913 met Paul Fort se dogter getroud is, was steeds in kontak met die Puteaux-groep in Parys, en die invloed op die Orphistiese kunstenaars wys ook in Severini se belang in suiwer kleur en lig-in-ruimte, aspekte van Nietzsche se musikale analogie met kuns waarin die Orphiste soos Picabia 'n belang gehad het.

Severini se manifes van 1913 is egter die laaste werklike aanduiding van die Futuriste se poging om hulle kunsbeskouing in Nietzscheaanse terme te formuleer. Filippo Marinetti beskryf 'n aand in Desember 1914 wanneer hy en die Futuriste die bande met die verlede geknip het, en weggedraai het van Nietzsche. Die beskrywing, in Frans gepubliseer met die titel "Contre les professeurs" in 1915, verskyn later as "Ce qui nous separe de Nietzsche" (Wat ons onderskei van Nietzsche).

Marinetti verwerp Nietzsche se passie vir die verlede, en ontken die assosiasie tussen Futurisme en Nietzsche in veral Engelse tydskrifte. Hy dui aan dat die Futuriste slegs die 'konstruktiewe' aspekte van Nietzsche gebruik het, maar nie Nietzsche se terugkeer na paganisme en mitologie aanvaar nie:

"Nietzsche, ten spyte van sy sterk impetus na die toekoms, is een van die mees ywerigste verdedigers van antieke grootsheid en skoonheid. Hy is 'n pasifis wat loop op die rand van die Thessaliese gebergtes, sy voete ongelukkig vasgevang deur lang Griekse tekste. Sy 'Übermensch' is 'n produk van die Hellenistiese verbeelding, gekonstrueer op die drie groot verrotte kadawers Apollo, Mars en Dionisus."⁵⁸

As teenstelling met Nietzsche, stel Marinetti 'n program van geweld voor, 'n leerprogram op skole waar kinders blootgestel word aan vure, vloede en

58. F.T. MARINETTI, "Ce qui nous separe de Nietzsche", gepubliseer in F.T. MARINETTI, *Le Futurisme*, pp. 123-127. Sien p. 123. My vertaling. Die Franse teks lees: "Nietzsche restera, malgré tous ses élans vers l'avenir, l'un des plus acharnés défenseurs de la grandeur et de la beauté antiques. C'est un passéiste qui marche sur les cimes des monts thessaliens, les pieds malheureusement entravés de longs textes grecs. Son surhomme est un produit de l'imagination hellénique, construit avec les trois grands cadavres pourrissants d'Apollon, de Mars et de Bacchus."

ineenstortende plafonne. Italiaanse kinders, volgens Marinetti, moet geleer word om geweld te verduur. Omdat Nietzsche nog nie begrip gehad het hiervoor nie, omdat Nietzsche nog nie 'gebraak' het oor die smaakloosheid van museums, biblioteke en universiteite nie, skryf Marinetti, het die Futuriste nie langer tyd vir "redelike, wyse manne soos Nietzsche nie."⁵⁹

Teenoor die Futuriste se Nietzsche-interpretasie het twee ander Italiaanse kunstenaars voor die eerste wêreldoorlog alreeds 'n besondere belangstelling in Nietzsche gehad, Amedeo Modigliani en Giorgio de Chirico. Modigliani vestig homself in Parys in 1905, en skakel eventueel eerder in by die Franse Nietzsche-belangstelling. De Chirico daarteenoor is 'n uitsonderingsfiguur in die voor-oorlogse Nietzsche-belangstelling, en wys eerder vooruit na die interpretasie van Nietzsche in Surrealisme in die 1930's. Beide kunstenaars is egter teenpole vir die Futuristiese beeld van Nietzsche.

Modigliani kom alreeds met Nietzsche se werk in aanraking as kind. Sy moeder en haar suster Laura Garsin begin 'n eksperimentele skool in Livorno in 1886, waar Modigliani se opvoeding gebaseer word op die werk van Nietzsche, Bergson en Piotr Alekseïvitch Kropotkin (1842–1921).⁶⁰ In 1898, op veertienjarige ouderdom, skryf Modigliani in by die kunsskool van Guglielmo Micheli in Livorno. Op die stadium het die jong Modigliani, wie by elke moontlike geleentheid uit *Thus spoke Zarathustra* kon aanhalings aanbied, so sterk met Nietzsche geïdentifiseer dat hy bekend gestaan het as die "Superuomo".⁶¹

Modigliani raak in 1903 in Venesië bevriend met Papini, Soffici en Boccioni, en deel op die stadium die groep se entoesiasme oor Nietzsche. Modigliani leer ken Severini in Parys in 1906, maar weier in 1909 Severini se versoek dat hy die eerste Futuristiese manifes van Marinetti moet teken. Modigliani werk vanaf 1906 in Montmartre in Parys waar hy bevriend raak met Picasso, André Salmon, André Derain, Apollinaire en Max Jacob, en

59. Ibid, p. 123.

60. CAROL MANN, Modigliani (Thames and Hudson, London, 1980), p. 9.

61. PIERRE SICHEL, A Biography of Amedeo Modigliani (W.H. Allen, London, 1967) p. 47.

hy kom in aanraking met die sentrale Nietzsche-groepe in Parys. Daar is egter weinig literêre toegewings in Modigliani se kuns wat hom tematies met Nietzsche kan koppel.

Anders as Modigliani, het De Chirico doelbewus en gedissiplineerd gewerk om visuele ekwivalente vir inhoude uit Nietzsche se filosofie te vind. Nie alleen is De Chirico se kuns fundamenteel deur Nietzsche beïnvloed nie, maar waar kunstenaars Nietzsche dikwels selektief en tematies benader, toon De Chirico 'n baie subtiele begrip van Nietzsche se denke wat geïntegreer word in alle aspekte van sy kuns. Alhoewel Nietzsche se invloed op De Chirico 'n afsonderlike dieptestudie verdien, kan hier slegs enkele idee-strukture aangetoon word wat duidelik uit die invloed van Nietzsche voortvloei.

De Chirico studeer aan die Akademie vir Skone Kunste in München tussen 1905 en 1907, waar hy die werk van Böcklin, Klinger, Schopenhauer en Nietzsche, as die blywendste invloede op sy werk, ontdek. Schopenhauer se *The World as Will and Idea* het ook 'n groot invloed op De Chirico, en hy neem later sy term 'Metafisiese kuns' hieruit oor.⁶² De Chirico het dan ook 'n spesifieke belangstelling in Nietzsche se vroeë kommentare op Schopenhauer, naamlik *The Birth of Tragedy* en die artikel "Schopenhauer as educator" gepubliseer in Nietzsche se *Untimely Meditations*.⁶³ Beide Böcklin en Klinger is in München met Nietzsche geassosieer, en De Chirico mag in München met Klinger se beeldhouportret van Nietzsche van 1904 (Afb. 4) bekend gewees het, asook die werk "Der Philosoph" (Afb. 13) wat in München as 'n portret van Nietzsche bekend was voor De Chirico se terugkeer na Italië.

Die jare wat De Chirico in München deurbring is die hoogtepunt van die Nietzsche-kultus in die stad.⁶⁴ De Chirico se broer Andrea de Chirico

62. G. DE CHIRICO, "Noi Metafisici", *Cronache d'Attualità* (Rome) 15 Februarie 1919, p. 6. Sien ook JAMES THRALL SOBY, *Giorgio de Chirico*, (Museum of Modern Art, New York, 1966) p. 70.

63. ISABELLA FAR, *De Chirico*, (Harry N. Abrams, Inc. New York, 1968) p. 13. Die skryfster was getroud met De Chirico. T.o.v. Schopenhauer, sien ook IVOR DAVIES, "Giorgio de Chirico: The sources of Metaphysical painting in Schopenhauer and Nietzsche", p. 56.

64. Vir 'n bespreking van die Nietzsche-kultus in München, sien H. JANSE VAN RENSBURG, "Kandinsky's exposure to the Nietzsche cult 1896-1914", pp. 247-251.

(1891–1952), later bekend as Alberto Savinio, studeer in dieselfde tyd musiek in München, en begin op die stadium saam met Giorgio de Chirico in dieptestudie van Nietzsche se werk. Die twee broers se gesamentlike ondersoek van Nietzsche sou vir jare volgehou word.

De Chirico keer in 1909 terug na Italië, en werk 'n jaar lank in Floraans:

"In Florence ... I had begun to paint subjects in which I tried to express the strong and mysterious feelings I had discovered in the books of Nietzsche: the melancholy of beautiful autumn days, afternoons in Italian cities."⁶⁵

In June 1911 volg De Chirico sy broer na Parys. De Chirico raak in die stad bevriend met Apollinaire, Max Jacob, Derain en Picasso. De Chirico behou voortdurend kontak met Apollinaire, en skryf dat hy op 'n stadium elke Saterdag-byeenkoms by Apollinaire se woning bywoon.⁶⁶ Hier ontmoet De Chirico en Savino ook Brancusi, en Jean Cocteau (1889–1963) wie Savinio assosieer met die Orphiese digter uit Nietzsche se *The Birth of Tragedy*.⁶⁷

Apollinaire beveel aan dat De Chirico aan die Salon d'Automne van 1912 moet deelneem. De Chirico skryf:

"I submitted one of my self portraits and two small compositions, one inspired by the Piazza Santa Croce in Florence and containing that exceptional poetry I had discovered in the books of Nietzsche."⁶⁸

Die werke waarna De Chirico verwys, is onder andere sy "Selfportret: Ed Quid Amabonisi Qued Aenigma est?" van 1911 (Afb. 51) en "Die Enigma van 'n Herfsnamiddag" van 1910 (Afb. 50). In 1913 stal De Chirico uit by beide die Salon d'Automne en die Salon d'Independents, waarna sy naam gevestig is in die Franse kunswêreld. Deur die toedoen van Apollinaire sluit

65. G. DE CHIRICO, The Memoirs of Giorgio de Chirico, p. 61.

66. Ibid, p. 66.

67. M.F. DELL'ARCO, "De Chirico in Paris, 1911–1915", p. 28.

68. G. DE CHIRICO, The Memoirs of Giorgio de Chirico, p. 65.

Paul Guillaume laat in 1913 'n kontrak met De Chirico en Picabia, die eerste kunstenaars wie ondersteun word deur die latere bekende kunshandelaar. De Chirico kom dan ook in kontak met Picabia, wie hy glo, sy skilderye naskilder. Picabia, wie soos De Chirico 'n intense belangstelling in Nietzsche gehad het, bly egter een van die min figure wie voortdurend deur De Chirico as kunstenaar gerespekteer word.⁶⁹ Apollinaire word redakteur van *Les Soirées de Paris* in Februarie 1912, en in 1913 wanneer die tydskrif in hoogtepunt bereik, publiseer Apollinaire, Savinio se musiek en gedigte. Apollinaire, Max Jacob en Blaise Cendrars ondersteun op die stadium De Chirico se kuns, en al drie skrywers stel ook in besonder belang in die kuns van Modigliani. Modigliani het 'n noue vriendskap met veral Blaise Cendrars en ook Paul Guillaume. Alhoewel beide De Chirico en Modigliani dan in 'die jare in dieselfde kringe beweeg, waar daar 'n sekere belangstelling in Nietzsche is, is daar nie besondere belangstelling in mekaar se werk nie.

De Chirico gee in 'n brief aan Paul Guillaume 'n aanduiding van die teenwoordigheid van Nietzsche se denke in hulle interaksie:

"You must, my dear friend, have a rare, a very rare, intelligence, since the longer I live, the more I know people, the more I realise how this gift of the Gods is something quite uncommon: I even believe that intelligence as we ourselves understand it, Nietzschean intelligence, the kind of intelligence that has to do with God and the acrobat, the hero and the beast, is so rare that one could almost say that it is not to be found."⁷⁰

Die brief is ook 'n interessante aanduiding van die benadering tot Nietzsche wat in De Chirico se kuns gevind word, en terselfdertyd 'n aanduiding van 'n benadering tot Nietzsche wat kenmerkend van Dada-kuns word. Guillaume was 'n belangrike skakel tussen De Chirico en Dada, en dit is op Guillaume se aanbeveling dat De Chirico in Mei 1917 in Zürich saam met Dada uitstal. Apollinaire bewerkstellig ook kontak met die Amerikaanse

69. M.F. DELL'ARCO, *Op. cit.*, p. 15.

70. G. DE CHIRICO, brief aan Paul Guillaume tussen 1915 en 1918, aangehaal in M.F. DELL'ARCO, *Op. cit.*, p. 20.

tydskrif 291 waarin Savinio se musiek gereeld gepubliseer word.⁷¹ Deur die kontak sou De Chirico ook bewus gewees het van die Dada-teoretikus Benjamin de Casseres wie vanaf 1910 Nietzsche-studies in 291 gepubliseer het.

De Chirico se broer Alberto Savinio ontwikkel reeds in die tydperk in München 'n musiekbeskouing gebaseer op *The Birth of Tragedy*. Savinio, wie Nietzsche se vereiste van die opera as 'n nie-representatiewe kunsvorm, as musikale vertrekpunt gebruik, assosieer besonder sterk met Nietzsche, en teken byvoorbeeld die manuskrip vir sy ballet *Niobé* in 1914 met die naam "Alberto Savinio artisan dionysiaque"⁷² Savinio se bekende vertonings van "Dionisiese ekstase" op die klavier, is deur onder andere Apollinaire opgeteken.⁷³ De Chirico en Savinio beskou hulle gemeenskaplike ondersoek van Nietzsche as verteenwoordigend van die vereniging van die Dionisiese en Apolliniese kreatiewe magte, 'n verhouding waarin De Chirico die Apolliniese rol vervul.⁷⁴ Beide De Chirico en Savinio keer na die uitbreek van die eerste wêreldoorlog in Augustus 1914 terug na Italië, en tussen 1915 en 1918 werk die broers saam in Ferrara waar hulle deur die Italiaanse weermag geplaas word.

Die invloed van Nietzsche op De Chirico se kuns, is alreeds deur enkele skrywers ondersoek. James Thrall Soby deel De Chirico se werk voor 1920 in hoofsaaklik drie temas in, naamlik die tonele van argitektoniese pleine van Italië, die metafisiese stillewes, en die mannekyn of pop-figure. Soby assosieer veral die argitektoniese tonele en die stillewes met Nietzsche se invloed.⁷⁵ Marianne Martin ondersteun die interpretasie, deur die verband tussen De Chirico se gebruik van argitektoniese ruimte en die konsep van teater in *The Birth of Tragedy* aan te toon,⁷⁶ en James Beck

-
71. *Ibid*, p. 21. Savinio se musiek verskyn die eerste maal in 291, Junie 1915.
72. MARIANNE MARTIN, "On De Chirico's Theater", gepubliseer in W.RUBIN (Red) *De Chirico*, p. 84.
73. G. APOLLINAIRE, *Apollinaire on Art, Essays and Reviews, 1900-1918*, "New Music", pp. 391-393.
74. W. BOHN, "Giorgio de Chirico and the Paradigmatic Method", p. 38.
75. JAMES THRALL SOBY, "De Chirico; Case history of a metaphysician", p. 28.
76. MARIANNE MARTIN, "On De Chirico's Theater", *Op. cit.*, p. 84f.

wys op die verband tussen Nietzsche en De Chirico se gebruik van klassieke vorms.⁷⁷ Ivor Davies koppel ook De Chirico se mannekyn-figure, deur die invloed van Savinio en Soffici, met dié tema in Nietzsche se werk.⁷⁸

Die belangrikste studies oor Nietzsche se invloed op De Chirico is gedoen deur Maurizio Dell'Arco en Willard Bohn. Dell'Arco ondersoek onder andere die tema van die enigmatiese by De Chirico, in relasie tot Nietzsche, en wys dat die konsep onderliggend is aan al De Chirico se werk voor die twintigerjare.⁷⁹ Willard Bohn ondersoek verskeie teenstellende temas in De Chirico se werk as analogie van Nietzsche se Dionisus-Apollo relasie. Bohn wys op De Chirico se gebruik van Nietzsche se ikonografie van lente en herfs, beelde van seksuele dualiteit en sensualiteit as 'n metafoor vir die rekreatiewe kragte in die natuur, en bied 'n analise van die De Chirico se gebruik van torings en boë in 'n skildery soos "Die vreugdes en enigmas van 'n vreemde uur" (Afb. 52) as voorbeeld. Die skrywer argumenteer dat Nietzsche se Dionisus-Apollo relasie as 'n sentrale kreatiewe beginsel onderliggend is aan byna elke skildery van De Chirico voor ongeveer 1920.⁸⁰ Alhoewel 'n breë raamwerk vir die ondersoek na Nietzsche se invloed op De Chirico dus reeds bestaan, is die moontlikhede van studieveld nog nie uitgeput nie. Hier sal slegs 'n breë orientasie aangebied word ten opsigte van die aard van De Chirico se gebruik van Nietzsche, en enkele verdere verbande sal aangedui word.

Die begrip 'enigmatiese' vir De Chirico, het 'n duidelike verband met wat beide Nietzsche en Schöpenhauer noem:

"the tremendous awe which seizes man ... at the shattering of the principium individuationis."⁸¹

-
77. JAMES BECK, "The Metaphysical De Chirico, and otherwise", pp. 84-85.
78. IVOR DAVIES, Op. cit., pp. 56-57.
79. M.F. DELL'ARCO, Op. cit., pp. 11-33. Sien ook M.F. DELL'ARCO, Giorgio de Chirico, (Milan, 1979) Dell'Arco publiseer ook verskeie studies oor Nietzsche en De Chirico in Italiaans.
80. W. BOHN, "Giorgio de Chirico and the Paradigmatic Method"; W. BOHN, "Phantom Italy: The return of Giorgio de Chirico"; W. BOHN, "Metaphysics and Meaning: Appolinaire's Criticism of Giorgio de Chirico."
81. A. SCHÖPENHAUER, bespreek deur F. NIETZSCHE, The Birth of Tragedy, paraf. 1, F. Golffing, p. 22.

De Chirico volg egter Nietzsche, eerder as Schöpenhauer deur die verwonderings-ervaring met die verbreking van die beperkinge van individuasie te beklemtoon. In 'n vroeë geskrif skryf De Chirico:

"To be truly immortal a work of art must go completely beyond the limits of the human: logic and common sense will have to be completely absent. In this way it will approach the dream state and mental attitude of a child. I remember that often after reading Nietzsche's immortal work *Thus spoke Zarathustra*, I received from various passages of the book an impression that I had formerly had as a child in reading *The Adventures of Pinocchio*. A strange similarity that reveals the profundity of the work. In this case, there is no naiveté, there is none of the naive charm of the primitive artist."⁸²

Enigmatiese verwondering as terselfdertyd 'n oopstelling vir kinderlikheid en 'n weiering van naïewiteit en primitivisme, is 'n besondere analogie vir Nietzsche se stillistiese metode om denke uit die ruimte van die logiese te vervreem deur inkongruensie en kontradiksie. De Chirico se uitspraak is 'n nabye eggo van die openings-aforisme tot *The Will to Power*.

"Of what is great one must either be silent or speak with greatness. With greatness - that means cynically and with innocence."⁸³

De Chirico volg Nietzsche in die opheffing van kongruensie deur die samewerking van ongepaste, selfs teensprekende elemente. Verwondering

82. G. DE CHIRICO, aangehaal deur M.F. DELL'ARCO, "De Chirico in Paris, 1911-1915", p. 31.

83. F. NIETZSCHE, *The Will to Power*, "Preface", paraf. 1, W. Kaufmann, p. 300.

word 'n onthulling van 'n enigmatiese ruimte buite die bewussynsstrukture.⁸⁴ De Chirico skryf:

"When Nietzsche tells how he came to conceive Zarathustra and says 'I was surprised by Zarathustra', all the enigma of a sudden revelation is contained in this participle 'surprised'. When (in another case) a revelation is generated by the sight of a composition of objects, then the work that is manifested in our thoughts is closely connected with the circumstances that provoked its birth. The one resembles the other, but in a strange way ... as though there had been a slight and mysterious transformation."⁸⁵

In Nietzsche se *Ecce Homo* waarna De Chirico hier verwys, beskryf Nietzsche ook kreatiewe inspirasie as:

"The concept of revelation - in the sense that suddenly, with indescribable certainty and subtlety, something becomes visible, audible ... one hears, one does not seek; one accepts, one does not ask who gives; like lightning, a thought flashes up, with necessity, without hesitation regarding its form."⁸⁶

Die enigma as tema ontwikkel in De Chirico se kuns tussen 1910 en 1913. In 1910 gee De Chirico direkte erkenning aan Nietzsche in die skildery "Selfportret: Ed Quid Amabonisi Qued Aenigma est?" (Afb. 51), deur homself te skilder, gebaseer op 'n foto van Nietzsche (Afb. 2). Die komposisie van die selfportret is 'n direkte spieëlbeeld van 'n foto van Nietzsche wat

84. MICHEL FOUCAULT, The Order of Things, (Pantheon, New York, 1970) p. 48, gebruik later die term 'Heterotopias' om die enigmatiese as 'n deurbreking van orde-strukture te beskryf: "... a worse kind of disorder than that of the incongruous, the linking together of things that are inappropriate; I mean the disorder in which a large number of possible orders glitter separately ... 'Heterotopias' are disturbing ... dessicate speech, stop words in their tracks, contest the very possibility of language at its source ..." In 'n ontleding van die kuns van Magritte, wat in die opsig in besonder deur De Chirico beïnvloed is, beskryf Foucault die enigmatiese: "Similitude freed from its old complicity with representative affirmation: perfidiously mixing (and by a ruse that seems to indicate just the opposite of what it means) the painting and what it represents." M. FOUCAULT, This is not a pipe, (University of California Press, Los Angeles, 1982) p. 50.

85. G DE CHIRICO, (1913) aangehaal deur M.F. DELL'ARCO, Op. cit., p. 11

86. F NIETZSCHE, Ecce Homo, On "Thus spoke Zarathustra", paraf. 3, W. Kaufmann, p. 300.

reeds in 1905 deur Munch gebruik is vir sy portretstudie van Nietzsche (Afb. 5). De Chirico skilder die onderskrif op die raam onder die selfportret: "ET QUID AMABONISI QUED AENIGMA EST?" ("What shall I love if not the Enigma?")⁸⁷

Die "Die Enigma van 'n Herfsnamiddag" van 1910 (Afb. 50), volgens De Chirico,

"inspired by the Piazza Santa Croce in Florence and containing that exceptional poetry I had discovered in the books of Nietzsche"⁸⁸

gebruik 'n onthoofde standbeeld met De Chirico se voorletters op die voetstuk, moontlik 'n suggestie van die ontkenning van rasonale denkstrukture. Die koplose figuur word later in die 1930's deur Masson gebruik vir sy beeld van 'Acéphale', 'n koplose ras wie op instink lewe. In De Chirico se skildery wys die seile van 'n boot wat agter die geboue van die plein verbyvaar, 'n verwysing na Schöpenhauer en Nietzsche se "frail craft" as 'n beeld van individuasie en Apolliniese denkstrukture.⁸⁹ In die agtergrond van die plein beweeg twee klein agtergrondsfigure oorgeneem uit Nietzsche se "The Wanderer and his Shadow"⁹⁰ as beeld van die nomadiese figuur op die grense van die ordestrukture van die rasonale denkwêreld.

Die titel wat verwys na 'n herfs-namiddag, word duideliker uit De Chirico se bespreking van Nietzsche se beskrywing van die stad Turyn:

-
87. Onderskrif vertaal in M.F. DELL'ARCO, Op. cit., p. 30.
88. G. DE CHIRICO, The Memoirs of Giorgio de Chirico, p. 85. Sien ook p. 159, aanhaling 65 hierbo.
89. A. SCHÖPENHAUER, aangehaal deur F. NIETZSCHE, The Birth of Tragedy, paraf. 1, F. Golffing, p. 22. Sien Hoofstuk I, p. 31, nota 80 hierbo.
90. F. NIETZSCHE, Human, All-too-Human, "The Wanderer and his Shadow", Levy Uitgawe, p. 179f.

"This novelty is a strange and profound poetry, infinitely mysterious and solitary, which is based on the *Stimmung* ... of an autumn afternoon, when the sky is clear and the shadows are longer than in summer, for the sun is beginning to be lower. this extraordinary sensation can be found ... in Italian cities ... but the Italian City *par excellence* where this extraordinary phenomenon appears is Turin."⁹¹

De Chirico woon vir 'n tyd in Turin voor hy in Junie 1911 na Parys vertrek. Turyn is ook die stad wat Nietzsche uitsonder as sy gunsteling Europese stad, en waar hy woon in 1888 wanneer hy in 'n tydperk van drie weke sy laaste werk *Ecce Homo* skryf. In die werk, en in Nietzsche se briewe uit Turyn, beskryf hy die stad as 'n plek van geborgenheid, 'n onwerklike Arcadia:

"Here day after day dawns with the same boundless perfection and plenitude of sun: the glorious foliage in glowing yellow, the sky and the big river delicately blue, the air of the greatest purity – a Claude Lorrain such as I never dreamed I would see. Fruits, grapes in the brownest sweetness ..."⁹²

Dit is egter veral Nietzsche se beskrywing van die leë binnepleine, die stiltes en ruimtelikheid van Turyn wat 'n groot indruk op De Chirico maak. Nietzsche beskryf die lang herfs-skaduwees oor,

"severe and solemn public squares ... the style of the palaces, without any pretentiousness; ... and a classical place for the feet as for the eyes! ... These arcades are somewhat necessary when the climate is so changeable, but they are spacious – they do not oppress one ..."⁹³

De Chirico se besoek aan Turyn is 'n draaipunt in die ontwikkeling van wat hy noem 'n "*Stimmung* ... of an autumn afternoon"⁹⁴ in sy reeks skilderye

91. G. DE CHIRICO, The Memoirs of Giorgio de Chirico, p. 55.

92. F. NIETZSCHE, The Selected Letters of Friedrich Nietzsche, (Red C. Middleton). brief aan Peter Gast, 30 Oktober 1888, p. 318.

93. Ibid, Brief aan Peter Gast, 7 April 1888, p. 291.

94. Sien aanhaling, nota 91 hierbo.

oor Italiaanse argitektoniese pleine. Turyn is egter ook die stad waar Nietzsche geestelik ineengestort het, en volgens populêre vertelling 'n perd om die nek geval het op die Piazza Carlo Alberti.⁹⁵ De Chirico verwys in 1915 na die gebeure in die skildery "Stillewe, 'Torino 1888'" (Afb. 54). As verwysing na Nietzsche skilder De Chirico 'n plein gevul met kinder-speelgoed. Op een van die vorme is 'n perd geteken met die byskrif "Torina, 1888".

De Chirico skryf oor Nietzsche se *Thus spoke Zarathustra*:

"The work possesses a strangeness similar to that which is often created by the impressions of children - but consciously.

To live in the world as in an immense museum of strange things, of curious variegated toys that change their appearances, which we as children sometimes break to see how they are made inside, and, disappointed, we discovered they are empty."

Dell'Arco beskou die aanhaling⁹⁶ as 'n verklaring vir die gereelde gebruik van speelgoed as onderwerp in De Chirico se werk rondom 1915. Spel verwys ook na die verwondering in, en die geopenheid vir die enigmatiese. Dit is 'n geopenheid wat De Chirico vergelyk met Zarathustra se "dream state and mental attitude of a child", maar is egter nie naïwiteit, primitivisme⁹⁷ of nie-bewustelikheid nie. Spel is dan vir De Chirico 'n omgangswyse met die enigmatiese. In die opsig is De Chirico se begrip van Nietzsche besonder gesofistikeerd in terme van die Nietzsche-kultus voor die eerste wêreldoorlog, en is 'n belangrike voorganger van die Nietzsche-interpretasie in Dada.

Spel is vir Nietzsche 'n belangrike aspek van kreatiwiteit in *The Birth of Tragedy*⁹⁸ en De Chirico volg Nietzsche deur ook te verwys na die spel in die verbreking van die beperkinge van individuasie. As 'n verwysing na

-
95. WIELAND SCHMIED, "De Chirico and the Realism of the Twenties", gepubliseer in W. RUBIN, *De Chirico*, p. 102.
96. G. DE CHIRICO, aangehaal deur M.F. DELL'ARCO, *Op. cit.*, p. 39.
97. Sien aanhaling, nota 82 hierbo.
98. F. NIETZSCHE, *The Birth of Tragedy*, paraf. 1, F. Golffing, p. 23. Sien bespreking Hoofstuk 1, p. 44, nota 130.

Nietzsche se waansin, is die skildery nie slegs 'n illustrasie van die wanorde van die waansinnige nie, maar 'n spel met die enigma van die opheffing van orde. Eerder as wanorde skep die skildery deur die verbreking en verskuiwing van perspektief-vlakke 'n inkongruente stemming, 'n stemming van ongewone en gedesentreerde orde-relasies wat op 'n verskeidenheid vlakke mekaar oorvleuel. In visuele terme is die gedesentreerdheid van perspektiewe in die skildery 'n besonder analogie vir Nietzsche se filosofiese perspektivisme.

Die tema van spel word in die oorlogsjare ook deur De Chirico in verband gestel met die figuur van die harlekyn. In 1919, wanneer De Chirico nou betrokke is met Ardengo Soffici en sy ondersoek na die harlekyn in Nietzsche se werk,⁹⁹ skryf De Chirico dat dit Nietzsche was, "who taught the profound non-sense of life",¹⁰⁰ en dat die ontkenning van die logies normatiewe in kuns en die oopstelling van die enigmatiese, nie sy eie skepping was, of die van Soffici nie, maar wel die van Nietzsche.

'n Verdere direkte verband met die enigmatiese van Nietzsche in De Chirico se kuns, is die tema van die Ariadne waaraan hy werk sedert 1912. Die tema word ook belangrik in Surrealisme, en die Surrealistiese interpretasie van Nietzsche, en De Chirico se invloed in die opsig, is veral belangrik ten opsigte van die werk van André Masson en Picasso.

Ariadne kom voor as 'n besondere sentrale metafoer in Nietzsche se filosofie en is veral bekend vanuit die gedig "Klage der Ariadne" in die *Dionysus Dithyrambs*, 'n gedig wat ook alreeds in 'n vroeër weergawe in *Thus spoke Zarathustra* gebruik is as die stem van 'n towenaar. As die leidster in die labirint, en Dionisus se minnares, het Ariadne ook in Nietzsche se werk verskeie betekenisvlakke. In een sin vervang die Dionisus-Ariadne verhouding in die latere werke die Dionisus-Apollo relasie van die vroeër werke, en as sulks is Ariadne as labirint 'n

99. ARDENGO SOFFICI, "Acrobatismo-Clownismo", L'Italia Futuriste, Desember 1917 - Januarie 1918, pp. 714-716.

100. G. DE CHIRICO, "Noi metafisici", Cronache d'Attualità, 15 Februarie 1919. Engelse aanhaling in JOAN M. LUKACH, "De Chirico and Italian Art Theory, 1915-1920", Op. cit., p. 48.

alternatief vir 'waarheid' in Nietzsche se denke, en ook die sfeer van Dionisiese tragiese affirmasie.¹⁰¹ In *Thus spoke Zarathustra* stel Nietzsche onder andere die verband tussen Ariadne en die enigmatiese:

"To you, intoxicated with enigmas and happy in the twilight, to you whose souls are led astray by flutes to labyrinthine abysses. Since you do not want to grope with a cowardly hand along a thread; and where you are capable of *guessing*, you hate to *deduce*. To you alone I tell this riddle that I *saw* - the vision of the most solitary man."¹⁰²

De Chirico begin werk aan die tema van Ariadne na sy aankoms in Parys in 1912. In die derde en vierde hoofstukke van Apollinaire se *Les Peintres Cubistes* wat in Mei 1912 in Parys verskyn het, haal Apollinaire 'n Nietzsche teks oor Ariadne aan, wat ongetwyfeld aan De Chirico bekend sou wees.¹⁰³ De Chirico skilder sewe Ariadne figure in 1912 en 1913, waarin sy meestal geassosieer word met die faliiese toring en trein, 'n gebou met ronde boeë, en figure van wandelaars met hulle skadus. Die figure is meestal in 'n duidelike grys skemerlig geskilder, die tyd van dag wat dikwels deur Nietzsche met Ariadne geassosieer word in haar onbereikbare aspekte van nostalgie. In die sin is Nietzsche se Ariadne 'n uitdrukking van wat Carl Jung later die anima-strewe noem, 'n verinnerlikte selfbeeld in die labirint van die onderbewussyn.¹⁰⁴ De Chirico beklemtoon voortdurend die nostalgiese aspekte van Ariadne, en sy "Melankolie" van 1912 skilder hy Ariadne op 'n voetstuk waarop die woord "MELANCONIA" gegraveer is. In "Die waarsêer se beloning" van 1913 skilder hy haar teen die agtergrond van palmbome en die woestyn, oorgeneem uit Nietzsche se gedig "Klage der Ariadne". Die titel van die skildery is 'n verwysing na die gebruik van dieselfde gedig in *Thus spoke Zarathustra*.¹⁰⁵ Die woestyn word ook gesuggereer in "Die Vreugdes en Enigmas van 'n Vreemde Uur" van 1913 (Afb. 52).

101. DAVID KRELL, Postponements: Women, Sensuality and Death, in Nietzsche, p. 28-30.

102. F. NIETZSCHE, Thus spoke Zarathustra, "Of the Vision and the Riddle", W. Kaufmann, p. 156.

103. Sien Hoofstuk 3, p. 133, nota 89.

104. Sien W. KAUFMANN, Nietzsche, Philosopher, Psychologist, Antichrist, p. 34.

105. F. NIETZSCHE, Thus spoke Zarathustra, "The Sorcerer", R.J. Hollingdale, p. 265.

Indien melankolie 'n dominante aspek is van De Chirico se Ariadne-beeld, is die tema van die reis ewe-eens belangrik. Die trein is teenwoordig in die meeste van sy Ariadne werke, sy word ook geplaas voor die see, voor 'n Afrika-woestyn, en in "Die Lusteloosheid van Ewigheid" van 1912-13 word sy geassosieer met die tema van die oneindige. Die tema van Ariadne en reis, kan ook teruggevoer word na die aangehaalde teks oor die reis deur die enigmatiese labirint in *Thus spoke Zarathustra*, waar die reis 'n sentrale tema is¹⁰⁶ as 'n reis deur die labirintiese enigma van bestaan. Nietzsche se wandelaar-figure uit "The Wanderer and his Shadow" verskyn in die meeste van De Chirico se Ariadne-skilderye tussen Ariadne en die verdwynpunt in die skildery. In 1913, wanneer Ariadne uit die skildery verdwyn, word slegs die argitektoniese vorme as labirintiese vorme behou, soos in die skildery "Die Beangsde Reis" van 1913 (Afb. 53) waar die reis duidelik 'n reis deur Ariadne se labirint word.

Dat De Chirico sy Ariadne figure herhaaldelik as klassieke marmerfigure skilder word verder belig deur die reeds aangehaalde afdeling "On the vision and the riddle" in *Thus spoke Zarathustra*, waar Nietzsche die moed vir die reis deur die labirint beskryf as die "stone of wisdom", of die "philosopher's stone",¹⁰⁷ wat reeds in Dürer se ets "Melancholia" van 1514 met Melankolie gekoppel is.¹⁰⁸ In die sin suggereer melankolie in De Chirico se werke, die melankolie vir die wysheid van Ariadne as leidster deur die labirintiese reis.

106. *Ibid*, "Of the Vision and the Riddle", W. Kaufmann, p. 156.

107. *Ibid*, p. 156.

108. R. KLIBANSKY, E. PANOFSKY, F. SHXL, Saturn and Melancholy Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art, (Kraus Reprint, Nendeln, Lichtenstein, 1979).

HOOFSUK 5

DADAKUNS 1914-1922

5.1 AGTERGROND: DIE BETEKENIS VAN NIHILISME

In 1888 skryf Nietzsche 'n nota wat later in *The Will to Power* opgeneem word:

"What I relate is the history of the next two centuries. I describe what is coming, what can no longer come differently: the advent of nihilism. This history can be related even now; for necessity itself is at work here ... For some time now, our whole European culture has been moving as towards a catastrophe, with a tortured tension that is growing from decade to decade."¹

Die eerste wêreldoorlog as 'n krisistydperk in die westerse kultuur, intensiever die denkproblematiek van die tyd; en die Dada-beweging spreek tydens die oorlog denkinhoude aan, en neem konsepspronge wat die invloed van Dada steeds aktueel maak in kontemporêre denkvragestukke. Dit is soms verrassend om op te merk dat sentrale temas in die filosofiese debat van die tagtigerjare, soos die desentrering van die subjek, spel, die vraag na kreatiwiteit, of die de-konstruering van kulturele strukture, reeds in Dadakuns en letterkunde verskyn. Die invloed van Dada op kontemporêre kuns is aktueel sedert die oplewing van Neo-Dada in die 1960's. Die huidige afwesigheid van 'n werklike begronde kritiese waardering van Dada, veral in die veld van die visuele kunste, is egter 'n probleem in die interpretasie van Dada. Omdat Dada oënskynlik min werk van blywende visuele waarde.

1. F. NIETZSCHE, The Will to Power, "Preface", paraf. 2 (Nov. 1887 - Maart 1888), W. Kaufmann, p. 3.

gelewer het, is Dada steeds nie werklik bevry van die beeld van 'n destruktiewe of absurde ontkenningfase in die kuns nie. 'n Begrip van die betekenis van nihilisme in Dada wat tot so 'n groot mate deur Nietzsche beïnvloed is, hoop om die posisie van Dada in die kuns van die eeu, uit die hoek uit te belig.

In die Dada-beweging is daar 'n samevloeiing van die verskeidenheid van Nietzsche-interpretasies uit die jare voor die oorlog, en in die Dada-beweging ontstaan daar uit dié agtergrond 'n volgende fase in die interpretasie van Nietzsche in die kuns. Divers en ontmoontlik om in een formule saam te voeg soos die Dada-beweging by uitstek was, is dit in 'n sin egter ook die eerste kunsbeweging in die eeu waarby die belangrikste sentra van die westerse kultuur betrek word.

Die interpretasie van Nietzsche in die Dada-beweging is eerstens belangrik omdat Dada 'n oorgang is tussen die beklemtoning van Nietzsche in Duitse kuns voor die eerste wêreldoorlog, en Franse kuns na die oorlog. Die Dada-interpretasie van Nietzsche, kom tweedens tot 'n hoogtepunt in Franse Surrealisme in die dertigerjare.

Nietzsche se werk het 'n direkte invloed op Dada en word erken deur die belangrikste Dada-kunstenaars in Duitsland, Zürich, Parys en New York. Ten spyte van Dada se opvallende analogieë met aspekte van Nietzsche se filosofie, bly 'n ondersoek van Nietzsche se rol in Dadakuns steeds 'n grootliks nagelate studie veld. Die invloed van Nietzsche op Dada-letterkunde is aangeraak in enkele studies wat hoofsaaklik op die Duitse digter Hugo Ball (1886–1927) konsentreer. Van belang is veral die studies van Rex Last,² Eckhard Philipp³ en Carl-Peter Buschkühle.⁴

-
2. R.W. LAST, German Dadaist literature: Kurt Schwitters, Hugo Ball, Hans Arp. Last ondersoek slegs die Nietzsche-invloed op Hugo Ball.
 3. E. PHILIPP, Dadaismus: Einführung in den literarischen Dadaismus und die Wortkunst des 'Sturm'-Kreisler.
 4. C-P. BUSCHKÜHLE, Dada-Kunst in der Revolte, Eine existenz philosophische Analyse des Dadaismus.

Hugo Ball voltooi sy nagraadse studies in München in 1910 met 'n tesis oor Nietzsche, *Nietzsche und die Erneuerung Deutschlands*. Ball ondersoek veral Nietzsche se kritiek teen Luther, Protestantisme, idealisme en materialisme, en Nietzsche se perspektivisme word in die tesis uitgebou as 'n teenpool van negentiende eeuse positivismes. Die basiese benadering tot Nietzsche word veral gereflekteer in Ball se formele geskifte soos *Die Folgen der Reformation* van 1918, en *Zur Kritik der deutschen Intelligenz*⁶ van 1919.

Voor die oorlog was Ball onder andere naby vriende van Georg Heym en Kandinsky. Wanneer die oorlog in Augustus 1918 uitbreek, was Ball en Kandinsky op die punt om 'n Ekspressionistiese teater in München te begin. Hugo Ball en Kandinsky wie saam die "Georg-Kreis" ontmoetings by Karl Wolfskehl se woning in München bygewoon het, het noue kontak oor Nietzsche gehad. Dit word gereflekteer deur Ball se reaksie op Kandinsky se artikel "Whither the 'new' art?" van 1911. Ball identifiseer Kandinsky se verwysing na Nietzsche in die artikel as 'n verwysing na 'n teks in *Ecce Homo*. In Ball se "Die Kunst unsere Tage" van 1916 keer Ball terug na Nietzsche se teks, en in dieselfde konteks as Kandinsky, kwoteer hy Nietzsche byna direk:

"A world collapses. I am dynamite. World history breaks into two parts. There is a time before me. And a time after me ... Metaphysics thundered, trembled, decayed ..."⁷

-
5. HUGO BALL, "Nietzsche und die Erneuerung Deutschlands" gepubliseer in Almanach der Stadt Pirmasens, pp. 1-52.
 6. E. PHILIPP, Op. cit., pp. 48-62.
 7. HUGO BALL, "Die Kunst unsere Tage", Literature-revolution, Vol. 1, 1916, pp. 136-138. Engelse vertaling aangehaal in JAMES ROLLESTON, "Nietzsche, expressionism and modern poetics", p. 292. Vergelyk met W. KANDINSKY Complete Writings on Art, Vol. 1: "Whither the 'new' Art?", p. 103. Sien Hoofstuk 2, p. 68, nota 70; F. NIETZSCHE, Ecce Homo, "Why I am a Destiny", paraf. 1, W. Kaufmann, pp. 326-327. Sien die bespreking in my studie, H. JANSE VAN RENSBURG, "Kandinsky's exposure to the Nietzsche cult 1896-1914", pp. 249-250, en verdere bespreking in H. JANSE VAN RENSBURG, "Rudolf Steiner's role in the Nietzsche cult and the influences on Kandinsky" (aanhaling nota 93+), waarin ERICH UNGER, "Nietzsche", Der Sturm, no. 48 en 49, 1911, geïdentifiseer word as bron vir die verwysing na Ecce Homo. Nietzsche se uitspraak, "I am no man, I am dynamite", is oorgeneem vanuit 'n kritiese bespreking van sy Beyond Good and Evil, deur J.V. Widmann in Berner Bund, 17 September 1886.

Hugo Ball en Hans Leybold was mederedakteurs van die tydskrif *Die Revolution* waar Ball sy eerste gedigte oor Nietzsche publiseer. Wanneer die tydskrif in 1913 toemaak, wend Ball en Leybold hulle na die tydskrif *Die Aktion*, die mondstuk van 'n pasifistiese anti-nasionale Nietzsche groep wat onder andere die kunstenaar Franz Lehmbruck ingesluit het. Teen 1914 was Ball op die redaksie van die tydskrif. Ball verlaat Duitsland en vertrek na Zurich na die dood van Leybold in die oorlog in 1916.

Uit Duitsland het ook Max Ernst 'n besondere belangstelling in Nietzsche gehad. Ernst skryf in vir 'n graad in filosofie aan die Universiteit van Bonn in 1901, waar hy Nietzsche se werk ontdek. Selfs jare na die Dada-beweging beskryf Ernst, Nietzsche se *The Gay Science* steeds as essensieele leesstof:

"There, if ever, is a book which speaks to the future. The whole of Surrealism is in it, if you know how to read."⁸

Ernst verwys ook in sy Dada geskifte verskeie male na Nietzsche, soos ook George Grosz (1893-1959), die digter Richard Huelsenbeck (1892-1974) en Hans Richter (1888-1976) wie later Nietzsche se begrip nihilisme in sy *Dada: Art and Anti-Art* bespreek.⁹ Kurt Schwitters en Hans Arp het albei aan die "Georg-Kreis" behoort. Alhoewel Arp in sy geskifte selde erkenning aan Nietzsche gee, eggo sy Dada-geskifte 'n besondere gesofistikeerde begrip van Nietzsche se filosofie.

In New York is die belangstelling in Nietzsche gesentreer rondom Benjamin de Casseres. De Casseres, as 'n entoesiastiese verdediger van die nie-rasionele, was ook die sentrale teoretiese stem in die groep rondom Alfred Stieglitz (1864-1946) en die tydskrifte *Camera Work* en *291*. In 1910 publiseer De Casseres 'n eerste artikel oor Nietzsche, "Decadence and Mediocrity", en skryf:

8. MAX ERNST, aangehaal deur J. RUSSEL, *Max Ernst: Life and Work*, p. 20.

9. H. RICHTER, *Dada: Art and Anti-Art*, pp. 90-92.

"The decadent, the révolté: the man with a new vision, the new way, a finer perception, is always a danger to the community of dullards, to the stratified hierarchy of saintly academicians ... In this sense the brain that blossoms with the new idea, the new way – the brain of a Rodin, of a Baudelaire, of a Nietzsche – may be called a decadent brain ... it provokes pain and life ..." ¹⁰

De Casseres se aanslag raak kenmerkend van Dada, maar sy inhoud is 'n duidelike refleksie van Nietzsche se bespreking van dekadensie in *The Will to Power*. ¹¹ De Casseres se tema van revolusie beïnvloed veral Picabia se aanvalle teen akademisisme en institusionalisering van kuns – wat De Casseres "mediocrity" noem. Die artikel word 'n sentrale teks in vroeë Dada-teorie in New York en beïnvloed ook die Dada-groep by die Cabaret Voltaire in Zurich. Ileana Leavens skryf:

"'Superior sensibility' and 'revolt'. These are the key words that describe the basic principles of the 291 group. By 1910 these terms became identified with the notion of decadence" ¹²

In 1912 publiseer De Casseres 'n tweede artikel oor Nietzsche, "Modernity and the Decadence". In die geskrif konsentreer die skrywer op Nietzsche se beklemtoning van nie-permanensie, die belang van die onmiddelijke, en die rol van toeval – aspekte wat sentraal sou wees in Dada. De Casseres skryf:

"'Anarchy'? No, it is the beautification of paradox ... It is just the other extreme of anarchy ... The old ideas that seemed united forever by the power of an indestructible utilitarian principle have been freed from their eternal liaisons by the minds of the great destructive thinkers ..." ¹³

-
10. B. DE CASSERES, "Decadence and Mediocrity", *Camera Work*, October 1910, p. 39.
 11. F. NIETZSCHE, *Op. cit.*, Book 1: "European Nihilism", paraf. 39-42, W. Kaufmann, pp. 25-27.
 12. ILEANA B. LEAVENS, *From "291" to Zurich: The Birth of Dada*, p. 86.
 13. B. DE CASSERES, "Modernity and the Decadence", *Camera Work*, No. 37, Januarie 1912, p. 17. De Casseres publiseer ook later die artikels "The eternal return" en "I dance with Nietzsche". B. DE CASSERES, *The works of Benjamin De Casseres*, (Blackstone publishers, New York, 1936-1938. Herdruk Gordon Press, New York, 1976).

Man Ray (1890–1977) erken later die artikel as 'n essensieële voorloper tot Dada in New York.¹⁴ Ook in Europa geniet die artikel onmiddelik erkenning, en vier maande na publikasie bespreek Apollinaire die artikel in *Anecdotes* in Parys.¹⁵ Dit is egter veral Picabia, wie De Casseres in Februarie 1913 in New York ontmoet, wie De Casseres se Nietzsche-interpretasie in visuele kunsvorm oorsit, soos aangetoon sal word.

In die Dada-beweging in Parys was Picabia die sentrale figuur t.o.v. die belangstelling van Nietzsche. Dit is egter nie slegs by Dada-lede uit die oorspronklike Puteaux-groep, Picabia, Duchamp en Ribemont-Dessaignes, waar 'n aanduiding van 'n belangstelling is nie. Die Dada-skrywer Paul Dermée publiseer alreeds in 1917 'n artikel oor Nietzsche.¹⁶ Marcel Arland (gebore 1899), vriend van André Malraux (1901–1976) skryf in 1924 dat die Dadaïste Nietzsche "op hulle vingerpunte geken het" toe Dada in 1922 in Parys beëindig is.¹⁷

De Chirico, wie in 1917 die eerste maal saam met Dada in Zurich uitstal, se belangstelling in Nietzsche is alreeds bespreek. Dit is veral sy erkenning van enigmatiese kwaliteit van Nietzsche se denke wat besonder relevant vir Dadakuns is. Uit Futurisme word Russolo se Dionisiese geraas-musiek, of 'Bruitisme' deur Dada oorgeneem. Dit is egter veral die kunstenaar Julius Evola (gebore 1898) se entoesiasme vir Nietzsche wat die oorgang van Futurisme, tot die Dada-interpretasie van Nietzsche aandui. Evola sluit in 1918 by die Dadagroep in Zurich aan.

-
14. MAN RAY in 'n onderhoud met Arturo Schwarz, aangehaal in I.B. Leavens, Op. cit., p. 171, nota 15.
 15. G. APOLLINAIRE, "Faik Bég Konitza", Anecdotes, (Mercure de France, Parys), 1 Mei 1912, ook gepubliseer in G. APOLLINAIRE, Oeuvres complètes de Guillaume Apollinaire, Vol. 3, p. 352.
 16. P. DERMÉE, "Nietzsche", Nord-Sud, No. 3, Parys, Mei 1917.
 17. M. ARLAND, ongetitelde essay, Nouvelle review Francaise, Vol. 11/25, Februarie 1924. Aangehaal deur W.H. Frohock, André Malraux and the Tragic Imagination, (Stanford, 1952), p. 30, nota 2.

Van die leiers-figure in die Dada-beweging, is die belang van Nietzsche vir Tristan Tzara (1896-1963) die moeilikste om te bepaal. Tzara het reeds 'n besondere goeie lees kennis van Nietzsche se werk gehad toe hy in 1916 in Zurich arriveer. Later in Parys erken sy Dada-kollegas steeds sy outoriteit oor Nietzsche se werk, en Max Jacob noem hom "Tzara ... thoustra"¹⁸ Tzara noem homself "Mister Aa the anti-philosopher",¹⁹ maar sy voortdurende ontkenning van filosofie verraaie 'n subtiel begrip van filosofie problematieke, en is 'n nabye analogie vir Nietzsche se eie aanvalle teen filosofie.

Dada spreek dikwels in teleurstelling uit met die hoë ideale vir 'n suiwer kuns voor die oorlog. In 'n gesamentlike Dada-manifes word byvoorbeeld geskryf:

"Cubism constructs a cathedral of artistic liver paste.
Expressionism poisons artistic sardines."²⁰

Gevolgtlik word die idealistiese interpretasie van Nietzsche ook verwerp. Raoul Hausmann (1886-1971) kritiseer byvoorbeeld die geestelike aard van die 'wil tot mag', as uitdrukking van 'n patriargale gemeenskap:

"Die diepste gronde vir 'n etiek, moraliteit of kennis het 'n oorsprong in die geslagtelike - die gees is gesublimeerde geslagtelikheid."²¹

Die idealistiese en geestelike mikpunte van voor-oorlogse kuns was nie langer aanvaarbaar in Dada nie, en tot die mate wat Nietzsche gebruik is

-
18. MAX JACOB, aangehaal in M.L. BORRÀS, Picabia, p. 181.
 19. T. TZARA, "Monsieur Aa l'antiphilosophie", Littérature, No. 13, 1920. Engelse vertaling in T. TZARA, Seven Dada Manifestos and Lampisteries, pp. 19-21.
 20. Dada Souleve Tout, pamflet, 12 Januarie 1921, Parys. Engelse vertaling gepubliseer in L.R. LIPPARD, Dadas on Art, pp. 162-163.
 21. R. HAUSMAN, Am Anfang war Dada, "Schnitt durch die Zeit", (Giesen, 1980), p. 97. My vertaling. Die Duitse teks lees: "Den höchsten Ausdruck in Geistigen ... für diese Klassisch bürgerliche Bedingtheit fand aus einer letzten Einsicht in die männlich bestimmte Individualität Nietzsche mit der Formulierung des Willens zur Macht. Aber die tiefsten Gründe einer Ethik, Moral oder Erkenntnis haben im Geschlechtlichen ihren Ursprung - der Geist ist sublimierte Geschlechtlichkeit".

om die geestelikheid te ondersteun, is hy ook verwerp. Georg Grosz skryf in 1925:

"The German Dada movement was rooted in the realization, which came simultaneously to several of my comrades and myself, that it was complete insanity to believe that 'spirit' or people of 'spirit' ruled the world. Goethe under bombardment, Nietzsche in the rucksack, Jesus in the trenches - there were still people who continued to believe in the autonomous power of spirit and art."²²

Die verwerping van die outonomie van kuns en gees, is sentraal tot Nietzsche se filosofie, en konstitueer sy aankondiging van die einde van metafisika, en die dood van 'n metafisiese God. In die verwerping van die hoogste waardes in die kultuur, volg Dada Nietzsche nougeset na. In die afdeling oor nihilisme in *The Will to Power* skryf Nietzsche:

"What does nihilism mean? *That the highest values devalue themselves* ... that we lack the least right to posit a beyond or an in-itself of things that might be 'divine' or morality incarnate."²³

Nietzsche argumenteer teen 'n morele denkwysse waardeur kategorieë soos "absolute waarde", of "waarheid" neergelê word; soos alreeds aangetoon is. Sulke hipotetiese katagorieë volgens Nietzsche, ontken die onbegrensde veelheid van die lewe:

"Morality is a way of turning one's back on the will to existence."²⁴

Nietzsche se beskouing van moraliteit is effektief geabsorbeer in die Dada-sirkels, en by Picabia byvoorbeeld, vind ons 'n aforisme wat ongetwyfeld Nietzscheaans in inspirasie is:

-
22. G. Grosz in G. GROSZ en W. HERZFELDE, Die Kunst ist in Gefahr (Berlin, 1925). Engelse vertaling in L.R. LIPPARD, Op. cit., pp. 79-85.
23. F. NIETZSCHE, Op. cit., paraf. 2-3 (1887), W. Kaufmann, p. 9.
24. Ibid, paraf. 11, (1888), W. Kaufmann, p. 11.

"What improves our personality represents what is good; what harms it represents evil. That's why God has no personality."²⁵

Nietzsche se vitalistiese lewensbeskouing as "a will to existence" was reeds 'n besondere invloed in Fauvisme. Dada herbeklemtoon dié aspek van Nietzsche se denke, en in Dada-geskrifte is die woord "lewe" voortdurend 'n sleutelwoord, en Dada word beskou as 'n revitalisering van lewe. Theo van Doesberg (1883–1931) skryf byvoorbeeld:

"Dada - and for one instant everyone awakens from his daily somnambulism which he calls living."²⁶

Lawrence Hinman het opgemerk dat Nietzsche se ondersoek van nihilisme tot 'n groot mate die problematiek van katagoriserings aanspreek: "... this problem exists on two levels: The inadequacy of particular sets of categories in terms of which the world has previously been interpreted, and a misunderstanding of the relationship between categories and 'the world'".²⁷

Nietzsche ontken alle denkkategorieë soos waarheid, kennis of 'n ware wêreld as 'n ondersteuning van die "fiksie" van 'n stabiele wêreldorde. Nietzsche se kritiek in dié opsig was besonder effektief in Dada, en word voortdurend ondersteun deur Dada-lede. Tristan Tzara, selfs meer transgressief as Nietzsche, skryf:

"If I shout:

Ideal, Ideal, Ideal,

Knowledge, Knowledge, Knowledge,

Boomboom, Boomboom, Boomboom,

I have recorded fairly accurately Progress, Law, Morals, and all the other magnificent qualities that various very intelligent people have discussed in so many books."²⁸

-
25. F. PICABIA, aangehaal deur W. CAMFIELD, Francis Picabia, p. 13.
26. T. VAN DOESBERG, "Karakteristiek van het Dada" (1923). Engelse vertaling gepubliseer in L.R. LIPPARD, Op. cit., p. 112.
27. L.M. HINMAN, "Nihilism and alienation in Marx and Nietzsche".
28. T. TZARA, "Dada Manifesto" (1918). Engelse vertaling in T. TZARA, Seven Dada Manifestos and Lampisteries, pp. 3-13. sien p. 8.

Kategorisering, volgens Nietzsche, lei noodwendig tot 'n teleurstelling met die sfeer waarin die hoogste waardes geplaas word, en gevolglik tot nihilisme:

"Whence comes this uncanniest of all guests?"

vra Nietzsche.

"Point of departure: it is an error to consider 'social distress' or 'physiological degeneration' or worse 'corruption', as the cause of nihilism"²⁹

Dada kunstenaars reageer voortdurend in 'n gelykstaande ontkenning van kategorieë en programme vir kuns. Georg Grosz skryf:

"Nothing was holy to us, Our movement was neither mystical, communistic, nor anarchistic. All of these movements had some sort of program, but ours was completely nihilistic!"³⁰

Richard Huelsenbeck skryf:

"Dada het die wêreldsbeskouings deur sy vingerpunte laat hardloop ... Dada is geen aksiom nie, Dada is 'n denkingesteldheid, wat onafhanklik van skole en teorieë is ..." ³¹

Terseldertyd is Dada se ontkenning van kuns 'n weiering van die kategorisering van kuns. die Dada-kunstenaar Julius Evola wie voor die oorlog aan Futurisme deelgeneem het, identifiseer Dada se ontkenning van kuns as 'n weiering om kuns uit die ondetermineerbare veelheid van die Dionisiese te vervreem:

29. F. NIETZSCHE, *Op. cit.*, paraf. 1 (1885-86), W. Kaufmann, p. 8.

30. G. GROSZ, *A Little Yes and a Big No* (1925) (vertaal deur L.S. Dorer, New York, 1964), Hoofstuk 13, "Dadaïsme, gepubliseer in L.R. LIPPARD, *Op. cit.*, pp. 85-88. Sien p. 88.

31. R. HUELSENBECK, *Dada Almanach* (1920), "Einleitung", paraf. 1, p. 3. My vertaling. Die Duitse teks lees: "Dada hat die Weltanschauungen durch seine Fingerspitzen rinnen lassen ... Dada ist kein Axiom, Dada ist ein Geisteszustand, der unabhängig von Schulen und Theorien ist ..."

"Like a vital Weltanschauung; philosophy, art, morality, common experience, science, everything must be fused and resolved into one in the indeterminate propriety of the aesthetic movement. This will be based on the fundamental will / pure will to live / instead of on form and phenomenon agitation. Sincerity / passionate egoism, humanity or brutality; ... DIONYSIUS is a category for which art becomes an inferior practical form - i.e. nonart."³²

Nietzsche beskou nihilisme as 'n integrale deel van die Europese tradisie. Nietzsche beskou homself nie as verantwoordelik vir nihilisme nie, maar bloot as die identifiseerder in 'n tradisie wat noodwendig tot nihilisme moet lei. Nietzsche maak daarop aanspraak dat hy reeds nihilisme deurleef en agter homself gelaat het.³³ Die onderneming vereis wat Nietzsche noem 'n revaluasie van waardes':

"For why has the advent of nihilism become *necessary*? Because the value we have had hitherto, thus draw their final consequence; because nihilism represents the ultimate logical conclusion of our great values and ideals - because we must experience nihilism before we can find out what value these 'values' really had, - we require, sometime, *new values*." ³⁴

Die erkenning van Nietzsche se 'revaluasie van waardes' is alreeds aangedui in Hugo Ball se Dada-geskrifte.³⁵ In 'n Dada-tekst van Max Ernst van 1919, word Nietzsche se 'revaluasie van waardes' ook geassosieer met die weerstand teen kategorisering. Kategorisering is vir Nietzsche 'n noodwendige (Apolliniese) verskyning wat egter nie deur konvensies gekodifiseer mag word nie. Kreatiwiteit in dié sin is 'n revitalisering van die kodes waarbinne denke en waardevorming binne 'n kultuur afspeel. Max Ernst merk heeltemaal tereg op:

-
32. J. EVOLA, "Arte Astratta" (1921). Engelse vertaling in L.R. LIPPARD, Op. cit., pp. 120-122. Sien p. 120.
33. F. NIETZSCHE, Op. cit., "Preface", paraf. 3 (1888), W. Kaufmann, p. 3.
34. Ibid, "Preface", paraf. 4 (1888), W. Kaufmann, p. 4.
35. HUGO BALL, Op. cit., nota 7.

"In *The Gay Science* skryf Nietzsche daarvoor dat die erkende identiteit van dinge blote konvensies is, maar ook 'n ooplegging vir skeppende werk."³⁶

Ernst haal dan ook 'n teks aan waarin Nietzsche skryf:

"It has caused me the greatest trouble ... to perceive that unspeakably more depends upon *what thing are called*, than on what they are ... so-called 'reality'! It is only as creators that we can annihilate! But let us not forget this: it suffices to create new names and valuations and probabilities, in order in the long run to create new 'things'."³⁷

Die artikel van Ernst, minder anargisties as wat Dada-tekste soms is, bied 'n erkenning van die kreatiewe aspekte van nihilisme. Die erkenning eggo Nietzsche se onderskeiding tussen twee tipes nihilisme. Die onderskeiding is 'n sleutel-uitspraak in Nietzsche se studie oor nihilisme, en is ook van besondere belang vir sy filosofie as geheel. Dit is ook relevant vir die formuleering van nihilisme in Dada. Nietzsche skryf:

"Nihilisme. It is ambiguous:

- A. Nihilism as a sign of increased power of the spirit: as active nihilism.
- B. Nihilism as a decline and recession of the power of the spirit: as passive nihilism."³⁸

Passiewe nihilism is essensieel wat Nietzsche kritiseer as inherent reeds ingesluit in die kategorieë van hoogste waardes in die Europese kultuur. Dada volg Nietzsche besonder duidelik in hierdie opsig. Aktiewe nihilisme aan die anderkant, impliseer 'n doelbewuste transgressie teen die

-
- 36. MAX ERNST (Anonym), "Maccab texte", *Der Ventilator*, nr. 1/2, (Keulen), Februarie 1919. My vertaling. Die Duitse teks lees: "In Die fröhliche Wissenschaft schreibt Nietzsche davon, dass die anerkannte Identität der Dinge reine Konvention sei, aber auch Aufgabe für die schöpferische Arbeit."
 - 37. F. NIETZSCHE, The Joyful Wisdom, ("Die fröhliche Wissenschaft"), Book 2, paraf. 58, Levy-uitgawe, pp. 96-97. Gedeelte van die teks aangehaal deur M. ERNST, Ibid.
 - 38. F. NIETZSCHE, The Will to Power, paraf. 22, W. Kaufmann, p. 17.

kategorieë en waardes van 'n passief nihilistiese wêreldsbeskouing.³⁹ Nietzsche se aktiewe nihilisme vind besondere analogieë in Dada se voortdurende transgressie teen alle waardes, kultuur, kennis, en selfs kuns. Hieruit kan vele aspekte van Dada se voorgehoue doelstellings binne konteks van Dada se nihilisme geplaas word. Hans Arp beskryf Dada byvoorbeeld as 'n nuwe begin, die primitivisme van 'n nuwe kultuur.⁴⁰ In 1916, tydens die oorlog, beskryf Hugo Ball die doelstellings van die Cabaret Voltaire in Zurich in byna idealistiese terme:

"It's aim is to remind the world that there are independent men - beyond war and nationalism - who lived for other ideals."⁴¹

In Hans Arp se geskrifte is daar effektiewe formulering vir die doelstelling van die waarde-ondermynende metodiek van Dadakuns. Die aanhaling eggo die spel tussen passiewe en aktiewe nihilisme, soos in Nietzsche se werk:

"I became more and more removed from aesthetics. I wanted to find another order, another value for man in nature ... Dada wanted to replace the logical nonsense of the men of today by the illogical senseless ... Dada denounced the internal ruses of the official vocabulary of wisdom. Dada is for the senseless, which does not mean nonsense. Dada is senseless like nature ... Dada is for infinite sense."⁴²

As 'n analogie vir Nietzsche se Dionisiese natuur erken Arp in die teks die ontmoontlikheid van die ordening van daardie sfeer, maar ook die stimulerende belang daarvan. Arp skaar homself by die Dada-reaksie teen gekodifikasie waarheid, "the official vocabulary of wisdom", 'n aspek van Dada-transgressie wat besonder duidelik uitdrukking vind in die werk van Picabia.

39. G. DELEUZE, Nietzsche and Philosophy, pp. 39-72, bied 'n belangrike kommentaar oor Nietzsche se onderskeiding tussen twee tipes nihilisme. Deleuze gebruik die terme aktief en reaktief ook as 'n toegangswyse tot Nietzsche se denke.

40. HANS ARP, aangehaal deur HANS RICHTER, Dada, Art and Anti-Art, p. 48.

41. HUGO BALL, Cabaret Voltaire, 15 Mei 1916, Engelse vertaling gepubliseer in R. MOTHERWELL, The Dada Painters and Poets; An Anthology, p. XXV.

42. HANS ARP, On My Way, (New York, 1948). Die afdeling "Dadaland" is gepubliseer in L.R. LIPPARD, Op. cit., pp. 23-31. Sien pp. 27-28.

5.2 DADAKUNS EN NIETZSCHE

As produkte van sinneloosheid lewer Dadakuns selde 'n pleidooi vir erkenning in die amptelike institusies van kuns van die tyd. Soos die kunsinstitusie voortdurend die mikpunt is van Picabia se humor en aggressie, staan Dadakuns in 'n voortdurende transgressie teen 'n normatiewe kunswêreld. Die dekonstruering en revaluering van die hoogste kunsideale van die tyd, maak dikwels Dada se besondere kunsprodukte sekondêr tot Dada se effek in die oopstelling van alternatiewe moontlikhede in kuns van die eeu.

Die proses van aktiewe nihilisme en revaluering in Dadakuns, volg dikwels Nietzsche se voorgelegde beginsels van revaluasie besonder getrou. Die beklemtoning van kans, of toeval, in Dadakuns, Arp se gestrooide papier-skeursels, of Duchamp se stofversamelings, is besonder relevant. Die rol van kans in Dadakuns kan in 'n verband gebring word met Dada se reaksie op Nietzsche se begrip van nihilisme.

As 'n transgressie teen strukture en orde, is 'kans' vir Nietzsche van besondere kreatiewe waarde, en word gebruik as 'n sentrale beginsel van die revaluasie van waardes. In *The Will to Power* skryf Nietzsche:

"Theory of chance. The soul of selective and self-nourishing entity, perpetually extremely shrewd and creative - this creative force is usually overlooked! ... Chance itself is only the clash of creative impulses."⁴³

Nietzsche gebruik die term 'Amor fati' (~~Liefde~~ vir kans) alreeds in *The Gay Science* as 'n beginsel van skoonheid:

"I shall thus be one of those who beautify things. *Amor fati*: let that henceforth be my love."⁴⁴

43. F. NIETZSCHE, *The Will to Power*, "Principles of a New Evaluation", paraf. 673 (1883-1888), W. Kaufmann, p. 355.

44. F. NIETZSCHE, *The Gay Science* (Die fröhliche Wissenschaft), Book IV, paraf. 276, Levy-uitgawe, p. 213.

In *The Will to Power* word 'Amor fati' beskryf as die Dionisiese relasie van bestaan, Dionisiese afirmasie.⁴⁵

In *Ecce Homo* skryf Nietzsche:

"I do not know any other way of associating with great tasks than *play*: As a sign of greatness, this is an essential presupposition ... My formula for greatness in a human being is *Amor fati* ..." ⁴⁶

In 'n noue verband met 'kans' en spel volg Dada in hulle opvoerings 'n gebruik van humor, wat essentieel inskakel by Nietzsche se begrip van humor as 'n transgressiewyse. Richard Huelsenbeck getuig van Nietzsche se belang vir Dada in die opsig, in 'n lang aanhaling uit Nietzsche se *Beyond Good and Evil* in die *Dada Almanach* in 1920. Huelsenbeck se aanhaling uit Nietzsche is 'n gedeeltelike herhaling werd:

"But the 'spirit', especially the 'historical spirit', perceives an advantage even in ...despair, ... we are ... prepared as no other age has been for the carnival in the grand style, for the most spiritual shrovetide laughter and wild spirits, for the transcendental heights of the most absolute nonsense and Aristophanic universal mockery. Perhaps it is precisely here that we are discovering the realms of our *invention*, that realm where we too can still be original, perhaps as parodist of world history and God's buffoons - perhaps, even if nothing else today has a future, precisely our *laughter* may still have a future!"⁴⁷

45. F. NIETZSCHE, *The Will to Power*, paraf. 1041 (1888), W. Kaufmann, p. 536.

46. F. NIETZSCHE, *Ecce Homo*, "Why am I so Clever", paraf. 10, W. Kaufmann, p. 258.

47. F. NIETZSCHE, *Beyond Good and Evil*, "Part Seven; Our Virtues", paraf. 223, R.J. HOLLINGDALE, p. 133.

In 'n bespreking van Nietzsche se teks, herhaal Huelsenbeck weereens dat Dada geen sisteem het nie, geen program of formules vir kuns nie. Huelsenbeck skryf:

"Dada het die ryk van uitvinding ontdek, waarvan Friedrich Nietzsche in die (aangehaalde) lyne verwys, dit het van Dada parodiste van wêreldgeskiedenis en hanswors van God gemaak - Maar dit is nie 'n sodanige mislukking nie. Dada vernietig nie Dada nie. Dada se gelag het 'n toekoms."⁴⁸

Waar Dadakuns voortdurend breë analogieë met Nietzsche se denke vertoon, kan 'n spesifieke toepassing van Nietzsche veral in die werk van Francis Picabia die duidelikste gevolg word.

Na die uitbreek van die oorlog, arriveer Picabia in New York in Junie 1915, en Duchamp arriveer in Augustus. Teen die later maande van die jaar werk albei kunstenaars in 'n masjiniestiese styl wat kenmerkend van Dadakuns sou word. Die temas van die werke is dikwels kuns, kreatiwiteit, vrouens en liefde, masjien-portrette, en in die geval van Picabia, werke wat sy digkuns vergesel. William Camfield beskou die masjiniestiese werke as, "equivalents or symbols to comment on man, his deeds, concepts and experiences much as the ancient Greeks and Romans developed personifications of gods, war, peace, virtues and vices".⁴⁹

'n Direkte bron vir Picabia en Duchamp se masjienkuns was Gaston Pawlowski se kortverhale "Voyage au pays de la quatrième dimensions" (Reise na die land van die vierde dimensie) wat in 1911 en 1912 in die tydskrif *La Comoedia Artistique*⁵⁰ gepubliseer is, op 'n stadium toe beide Picabia

48. R. HUELSENBECK, Dada Almanach (1920). "Einleitung" paraf. III, pp. 6-8. My vertaling. Die Duitse teks lees: "Dada hat das Reich der Erfindung entdeckt, von dem Friedrich Nietzsche in jenem ober angeführten Zeiten spricht, es hat sich zum Parodisten der Weltgeschichte und zum Hansworst Gottes gemacht - aber es ist nicht an sich gescheitert. Dada stirbt nicht an Dada. Sein Lachen hat zukunft."

49. W. CAMFIELD, Francis Picabia, p. 23.

50. JEAN CLAIR, "Les valeurs de la Mariée", L'Arc, (Parys) No. 59, 1974, bied 'n ontleding aan. Sien ook JEAN CLAIR, Marcel Duchamp ou la Grande Fiction, (Parys, 1974).

en Duchamp op die tydskrif ingeteken was. In 'n verheerliking van die 'Übermensch' en die unieke, skep Pawlowski 'n ironiese beeld van wetenskaplike sekerheid en oorsaaklike denke, 'n absurde Utopia gedomineer deur tegnologie, tot 'n groot mate gebaseer op Nietzsche se wetenskapskritiek.⁵¹

'n Frase wat Pawlowski herhaaldelik gebruik, word deur Picabia oorgeneem en gebruik in die tekening "Fantasy" wat in Desember 1915 in die tydskrif 291 gepubliseer word. Die frase in die tekening lees, "Man created God in his own image."⁵² Reeds in Oktober 1915 assosieer Picabia se vriend Paul Haviland die frase met 'n ander tema in Picabia se werk: Haviland skryf:

"Man made the machine in his own image ... The machine is his daughter born without a mother."⁵³

Die gedagte van die mens wat God na sy erebeeld skep was nie besonder nuut in 1915 nie. Waar Pawlowski die gedagte met Nietzsche se 'Übermensch' koppel, sou Picabia waarskynlik bekend gewees het met soortgelyke uitsprake in Nietzsche se werk. 'n Besonder relevante voorbeeld verskyn in 'n bespreking oor kreatiwiteit in *Thus spoke Zarathustra*:

"Once one said God when one looked upon distant seas; but now I have taught you to say: overman.

God is a conjecture; but I desire that your conjectures should not reach beyond your creative will. Could you create a god? Then do not speak to me of any gods ... To be the child who is newly born, the creator must also want to be the mother who gives birth ..."⁵⁴

Picabia werk aan die tema "daughter born without a mother" sedert sy eerste besoek aan New York in 1913, en die 1915 "Daughter born without a Mother" is een van sy eerste masjiniestiese tekeninge. Picabia voltooi 'n

51. M.L. BORRÀS, *Picabia*, p. 153.

52. Geïdentifiseer deur M.L. BORRÀS, *Op. cit.*, Katalogus no. 174, p. 509.

53. PAUL HAVILAND, "Statement", 291, no. 7-8, September-October 1915. Aangehaal deur W. CAMFIELD, *Francis Picabia*, p. 23.

54. F. NIETZSCHE, *Thus spoke Zarathustra*, "Upon the Blessed Isles", W. Kaufmann, pp. 85-87.

belangrike skildery met dieselfde titel in 1918 (Afb. 55) waarop hy skryf: "This machine has the power",⁵⁵ 'n moontlike verwysing na Nietzsche se 'wil tot mag'. In 1918 publiseer Picabia ook 'n bundel tekeninge en gedigte in Parys, met die titel *Poèmes et dessins de la fille née sans Mère*.

Picabia vestig homself in Barcelona vroeg in 1917, en begin sy eie tydskrif *391* waarvan die eerste uitgawe in Januarie 1917 verskyn. In Spanje kom Picabia in kontak met die besonder aktiewe Nietzsche-groep van die tyd, en na die eerste uitgawe van *391* word Picabia in verskeie ander publikasies in Spanje met Nietzsche geassosieer.⁵⁶

In die tydskrif *391* volg Picabia die tipografiese ontwerpe van die Futuriste in die visuele uitleg van die blaaie. Picabia illustreer die tydskrif ook met sy masjiniestiese tekeninge waarby woordfrases en aforismes ingesluit is. Picabia gebruik sy eie literêre frases, "in die styl van die aforismes van Nietzsche" soos dit deur sy vrou beskryf is.⁵⁷ Die tipografiese benadering ontwikkel tot die Dada-tableau in 1920, en reeds in *391* word die aforismes 'n element van die visuele ontwerp van tekeninge, 'n verwydering van die grense tussen letterkunde en visuele kuns.

Picabia gebruik ook aforismes uit die tekste van Nietzsche wat tot onlangs aan Picabia se eie literêre pogings toegeskryf is.⁵⁸ Op die voorblad van die tweede uitgawe van *391* (Afb. 56) – geïdentifiseer as 'n Nietzsche-aanhaling deur Maria Borràs in 1985,⁵⁹ skryf Picabia byvoorbeeld:

"Look into the distance, do not look behind; one loses one's reason in always wanting to know the reason."⁶⁰

55. M.L. BORRÀS, *Picabia*. Sien "Catalogue 189".

56. Vir Picabia en die Spaanse Nietzsche-kultus in 1917, sien my bespreking, H. JANSE VAN RENSBURG, "Picabia en Nietzsche", p. 366.

57. Sien Hoofstuk 3, p. 131, nota 86 hierbo.

58. MICHEL SANAQUILLET, *Francis Picabia et 391*, (Parys, 1966), p. 54, skryf nog: "Le texte, malgré les guillemets tendant à le faire passer pour une citation, semble bien être de Picabia."

59. M.L. BORRÀS, *Picabia*, p. 181, nota 61.

60. F. NIETZSCHE, *Fragments of Dionysius-Dithyramb*; No. 69, Levy-uitgawe, Vol. 17, p. 201. Picabia se Franse teks lees: "Regarde au loin, ne regarde pas en arrière on déraisonne quand on veut toujours connaître les raisons."

Bokant die aanhaling is 'n foto van die meganika van 'n tikmasjien, met die opskrif "Peigne" (kam). Borràs stel die gebruik van ongeïdentifiseerde aformismes van Nietzsche gelyk aan Duchamp se 'ready-mades' of die 'found object'.⁶¹ Die tegniek ontwikkel verder in Picabia se letterkundige werk, en teen die einde van sy lewe voltooi Picabia 'n werk wat geheel opgebou is as 'n "collage" van Nietzsche kwotasies.⁶²

In die vyfde uitgawe van 391 in 1917, publiseer Picabia 'n artikel met die titel "Ideal Doré par L'or" (Ideaal in Goud beslaan), waarin ironies gekyk word na die konstellasië van die ideale vrou as 'n projeksië na 'n onbereikbare toekomst. Picabia haal Nietzsche binne konteks van sy besprekings aan:

"Nee! Nee! Drie maal Nee!

Om die hemel toe te laat as 'n trefwoord!

Ons wil nie na die hemel gaan nie.

Die koninkryk van die aarde behoort aan ons."⁶³

Die eerste lyn van die aanhaling, as 'n ekspressiewe frase van ontkenning, word na Picabia se 1917-aanhaling 'n refrain in Dada tekste, traktate en manifeste. Huelsenbeck gebruik die drie "Nee"-uitroepe herhaaldelik tussen

61. M.L. BORRÀS, Picabia, p. 178.

62. F. PICABIA, "Lettres à Christine" (1950-52). Die werk is nie gepubliseer voor Picabia se dood nie, en die manuskrip word voorberei vir publikasie in 1985. Sien M.L. BORRÀS, Picabia, p. 11, nota 3.

63. F. NIETZSCHE aangehaal deur F. PICABIA, "Ideal Doré par L'or", 391, No. V, Junie p. 2. (M. Sanaouillet Op. cit., p. 42). My vertaling vanaf die Franse teks wat lees:

"Non! Non! Trois fois Non!

Laissez le ciel et sa rengaine!

Nous ne voulons pas aller au ciel.

Le Royaume de la Terre doit être à nous."

Picabia se bron uit Nietzsche vir die aanhaling is onseker. M.L. Borràs, Picabia, p. 178, verwys na Thus spoke Zarathustra as 'n bron vir die samestelling van die lyn. Die lyn "No! No! Three times No!" verskyn herhaaldelik in die werk, en in F. NIETZSCHE, Thus spoke Zarathustra, "The Ass Festival" (R.J. HOLLINGDALE), p. 325 is geskryf: "But we certainly do not want to enter into the kingdom of heaven: we have become men, so we want the kingdom of earth." Die volle aanhaling, soos deur Picabia gebruik, verskyn egter wel in Nietzsche se nagelate notas, die sogenaamde Nachlass. Seleksies van die Nachlass is in verskeie kombinasies en vertalings gepubliseer as The Will to Power, en die fragment mag moontlik opgeneem wees in 'n Franse vertaling hiervan voor 1917. 'n Engelse vertaling van die fragment verskyn as "Fragments of Dionysus-Dithyrambs" in die Levy-uitgawe, Vol. 17, paraf. 56, p. 199.

paragrafe in sy "Collective Dada Manifesto" van 1920.⁶⁴ 'n groeps-manifes van 1921 gebruik die uitroep "never, never never!"⁶⁵ Tristan Tzara gebruik die drieledige ontkenning in tipografiese uitleg wat beide vertikaal en horisontaal funksioneer:

'Ideal, Ideal, Ideal,
Knowledge, Knowledge, Knowledge,
Boomboom, Boomboom, Boomboom."⁶⁶

Francis Picabia skryf in sy "Manifesto Cannibale Dada" van 1920:

"Dada self, voel niks.
Dit is niks, niks, niks.
Dit is soos julle hoop: niks.
Soos julle paradys: niks.
Soos julle afgode: niks."⁶⁷

Die drie ontkenne uitroepe wat 'n kenmerk van Dada-tekste word, blyk in oorsprong te hê in Picabia se aanhaling uit Nietzsche in 1917. In Nietzsche se bespreking van nihilisme in *The Will to Power* sonder hy die ideale uit wat voortdurend ontken moet word in 'n daad van aktiewe nihilisme. Dit is die ideale van die daarstelling van onbereikbare abstraksies soos 'hemel', die ideaal van 'eenheid' as 'n gesistematiseerde

-
64. R. HUELSENBECK, "Collective Dada Manifesto" (1920). Engelse vertaling in R. MOTHERWELL, The Dada painters and Poets: An Anthology, pp. 242-246.
65. COLLECTIVE MANIFESTO, Dada Excites Everything (pamflet, 1921). Engelse vertaling in L.R. LIPPARD, Dadas on Art, p. 162.
66. T. TZARA, "Manifest Dada" (1918). Engelse vertaling in T. TZARA, Seven Dada Manifestos and Lampisteries, p. 8.
67. F. PICABIA, "Manifesto Cannibale Dada", Dadaphone, No. 7, Maart 1920, p. 3 (Collections des réimpressions, p. 213). My vertaling. Die Franse lees:
"Dada lui ne sent rien,
I'l n'est rien, rien, rien.
Il est comme vos espoirs: rien.
Comme vos paradis: rien.
Comme vos idoles: rien."

geheel, en die ideaal van 'waarheid' as die bestaan van die 'ding-opsigself'.⁶⁸ Nietzsche skryf:

"By means of these three categories ... the world begins to be worthless ... Let us see if it is possible to refuse to believe in them. If we can deprive them of their value, the proof that they cannot be applied to the world, is no longer a sufficient reason for depriving that world of it's value."⁶⁹

Die drie Nietzscheaanse fiktiewe ideale world herhaaldelik deur Picabia ontken in sy geskrifte. Die ideaal van 'eenheid' as 'n gesistematiseerde geheel, in besonder, word voortdurend ontken. Picabia sonder veral die institutionalisering van die kunswêreld en akademiese denke uit vir kritiek. In 'n aanval teen die kunswêreld as 'n "Republikeinse kunsstad" skryf Picabia byvoorbeeld:

"Sommige (kunstenaars) is heilige *Übermenschen* omdat hulle dikwels Nietzsche gelees het, en ander is opgehef tot die ereposisie van Keisers maar hulle bly vurige Republikeine ... Laat God die instituut straf!"⁷⁰

Picabia se ontkenning van 'die instituut' word gereeld ondersteun deur verwysings na Nietzsche. In Picabia se eerste digbundel van 1917, waarvan die titel *Cinquante-deux mirrors* (Twee-en vyftig spieëls) oorgeneem is uit 'n kritiek op kulturele institusies in *Thus spoke Zarathustra*;⁷¹ gebruik Picabia 'n aforisme van Nietzsche as 'n inleidende aanhaling:

-
68. F NIETZSCHE, *The Will to Power*, "European Nihilism", paraf. 12 (1888), W. Kaufmann, pp. 12-13. Laasgenoemde ideaal is 'n verwysing na Kant se kategorieë van rede. In dieselfde afdeling skryf Nietzsche: "Conclusion: The faith in the categories of reason is the cause of nihilism."
69. *Ibid*, paraf. 13 (1888) Levy-uitgawe, p. 15. Die vertaling van Anthony Ludovici in die Levy-uitgawe is hier nader aan die konteks van die bespreking as die van Kaufmann.
70. F. PICABIA (Skuilnaam "Pharamousse"), "D'une ville infortunée", 391, No. IV, Maart 1917, p. 8. (M. Sanaouillet, *Op. cit.*, p. 40.) My vertaling. Die Franse teks lees: "D'aucuns sont sacrés surhommes, parce qu'ils ont beaucoup lu Nietzsche et d'autres sont haussés à la dignité d'empereur qui se cont toujours montrés fervents républicains ...Que Dieu punnisse l'Institut!"
71. F. NIETZSCHE, *Thus spoke Zarathustra*, "Of the Land of Culture", R.J. Hollingdale, p. 142.

"How cold they are, these scholars!
May the lightning fall in their food
that their mouths may learn to eat fire!"⁷²

Die gedigte in Picabia se bundel reflekteer 'n duidelike Nietzscheaanse inhoud, en 'n gedig soos "*Magic City*" handel byvoorbeeld oor die Dionisiese aard van ekstase, wat Picabia assosieer met onder andere verdowingsmiddels, en noem "de sublime nihilisme"⁷³

Picabia se kritiek teen die institusionalisering van kuns duur voort in latere digbundels, en Tzara oordeel Picabia se digkuns ewe-eens as 'n weiering van professionalisme:

"Picabia doesn't like professionalism. His poems have no endings, his prose works never start. He writes about working ..."⁷⁴

Teenoor die professionele kunstenaar van die geïstitutionaliseerde kunswêreld, plaas Picabia die kunstenaar-held as transgressiewe figuur. In sy prosa-gedig *Jesus Christ Rastaquouere* (1920) beskryf Picabia 'n nomadiese figuur wie soos Nietzsche se 'Wanderer'-figuur op die grense van die kultuur buite die ruïnes van 'n dekadente gemeenskap lewe. In die werk formuleer Picabia sy eie weiering van professionalisme as volg:

"I am not a painter. I am not a man of letters, I am not a musician. I have no profession ... Now, in this world ... there are no longer anything but specialists. Specialists separate man from all other men."⁷⁵

-
72. F. NIETZSCHE, Nagelate notas. Engelse vertaling gepubliseer in Levy-uitgawe as "Fragments of Dionysos-Dithyramps", Vol. 17, paraf. 99, p. 205.
73. Sien my vertaling van die gedig en bespreking van die Nietzscheaanse inhoud daarvan in H. JANSE VAN RENSBURG, "Picabia and Nietzsche", p. 367.
74. T. TZARA, "Francis Picabia", *Dada*, No. 4 en 5, May 1919. (Collections des réimpressions, p. 189). Resensie van *L'athlète des pompes funèbres* (1918) en *Rateliers platoniques* (1918). Engelse vertaling in T. TZARA, *Seven Dada manifestos and Lampisteries*, pp. 81-82.
75. F. PICABIA, *Jesus-Christ Rastaquouère*, (Parys, 1920). Die werk is gedeeltelik in Engels vertaal en gepubliseer as F. PICABIA, "Jesus-Christ Rastaquouère", *The Little Review*, Vols. 9-10, Autumn-Winter 1924-1925, pp. 51-58. Sien p. 52.

In teenstelling beskryf Picabia die kunstenaar-held in Nietzscheaanse terme as 'n "Über-amateur"⁷⁶ Die "Über-amateur" in die gedig verwoord sy teleurgestelling met "the top of the social basket" en sê:

"... for no one save a few domestic corpses can digest it; ...
Jesus-Christ-Stradivarius, Napoleon the Cascalet, Spinoza the
Sand-Man, Nietzsche Nietzsche the solitary ..." ⁷⁷

Aktiewe nihilisme as 'n revaluasie van waardes, word effektief in *Jesus-Christ Rastaquouère* verwoord:

"... there is nothing to understand, live; for your own pleasure is
nothing, nothing, nothing but the value you yourself give to
everything." ⁷⁸

Picabia se beskouing van kreatiwiteit as 'n transgressie teen die passiewe nihilisme van geïstitutionaliseerde kunstwêreld, vind uitdrukking in 'n werk soos "Contre tous les académismes" (Teen alle Akademisisme.) (Afb. 57) van 1924. Die titel van die werk, geskryf in 'n gebreekte lyn, het as teenwig die woorde "vive la vie" (lank lewe die lewe) wat in die vorm van 'n vraagteken geskryf is. Deur tipografiese komposisie suggereer Picabia dan alreeds die filosofiese inhoud van die werk. As masjienontwerp gebruik Picabia 'n wiel wat reeds op die voorblad van die vierde uitgawe van *391* (Maart 1917) gepubliseer is met die titel "Roulette", die wiel van kans ('Amor fati'). Bo-op die wiel in die werk "Contre tous les académismes" van 1924, plaas Picabia 'n danser, wie op die spanningslyn van die wiel van kans, 'n koorddanser suggereer. Picabia se danser is 'n herhaling van 'n kostuum-ontwerp wat hy in 1924 vir die ballet *Relâche* gedoen het. Picabia het die teks vir die ballet geskryf, gebaseer op die musiek van Eric Satie (1886-1931). Picabia publiseer ook in 1924 'n artikel "Instantanéisme" waarin hy die dans as 'n verheerliking van die momentele beskryf. ⁷⁹ In die betrokke tekening plaas Picabia 'n trompet teenoor die

-
76. F. PICABIA, "Jesus-Christ Rastaquouère", 'n volledige Duitse vertaling verskyn in SCHULDT, *Francis Picabia*, (Keulen, 1980), pp. 187-198. Sien p. 192.
77. F. PICABIA, "Jesus-Christ Rastaquouère", *The Little Review*, pp. 52-53.
78. F. PICABIA, "Jesus-Christ Rastaquouère", *The Little Review*, p. 53.
79. F. PICABIA, "Instantanéisme", *La Danse*, Spesiale uitgawe, November-December 1924.

danser. Die trompet word gevorm deur die woorde "Les Ballets Suidois", die naam van die groep wie *Relâche* opgevoer het. Uit die trompet blaas lyne met musieknote gevorm deur woorde. As 'n suggestie van musiek is die woorde terselfdertyd ook 'n visuele beeld, en 'n gedig; 'n variasie op die idee van die 'Gesamtkunstwerk' waarin Picabia reeds in die Orphistiese tydperk belanggestel het. Die poëtiese teks wat uit die trompet uit kom, handel oor die kunstenaar as geïsoleerde buitestaander, 'n beeld wat Picabia reeds vir Nietzsche "the solitary" gebruik het in *Jesus-Christ Rastaquouère*.⁸⁰ Die danser word voorgestel as kunstenaar-held, as nomadiese 'Wanderer' en volgens die teks as die enigste verteenwoordiger van moderne lewe. Hierin eggo Picabia Nietzsche se beeld van die geïsoleerde 'Wanderer' en 'vrye denke' as "the way of the creator".⁸¹

Die term 'Jesus-Christ Rastaquouère' word in Picabia se werk 'n ekwivalent vir die 'Übermensch', en die woord 'Rastaquouère' 'n besonder, verskyn gereeld as 'n inskrywing in skilderye soos "Le Rastaquouère" van 1920, of die "Rastadada picture" van dieselfde jaar. In die collage gebruik Picabia 'n foto van homself met verskillende frases rondom hom, en "Tableau Rastadada" bokant sy kop. Picabia koppel dan die tema van die kunstenaar-held van *Jesus-Christ Rastaquouère* met Dadakuns, die nomadiese 'Wanderer' en die 'Übermensch'. Ook Christus verskyn in Picabia se werk as 'n kunstenaar-held en ekwivalent van die 'Übermensch'. 'n Voorbeeld is in die masjien-tekening "Narcotic" wat in 1918 in die digbundel *Poèmes et dessins de la fille née sans Mère* gepubliseer is. Christus word in die tekening as teenpool teenoor die "fout" (erreur) van Christendom gestel, en deur die titel "Narcotic" geassosieer met die Dionisiese 'Rausch' van die gedig "Magic City" wat in die bundel verskyn. Christus as 'n kunstenaar-held in Picabia se werk, word ook aangegryp in die Dada-beweging, en Theo van Doesberg (1883-1931) skryf byvoorbeeld:

"Jesus Christ was the first Dada."⁸²

80. Sien die aanhaling, p. 193, nota 77 hierbo.

81. F. NIETZSCHE, *Thus spoke Zarathustra*, "Of the way of the Creator", R.J. Hollingdale, pp. 88-91.

82. T. VAN DOESBERG, "Karakteristiek van het Dadaïsme", *Mechano*, No. 4-5, 1923. Engelse vertaling in L.R. LIPPARD, *Op. cit.*, p. 112.

Die tema van die dogter wat sonder moeder gebore is, word ook deur William Camfield gekoppel met Picabia se beeld van die kreatiewe figuur as hanswors in die bundel *Unique Eunuche* van 1920, en skilderye soos "The Unique Eunuch Ivy" (1920), wat ook 'n verwysing na Dionisus is. Camfield skryf:

"as God created without the aid of a mother, one eventually encounters concepts of the 'unique eunuch' ... (and) the merry widow."⁸³

In die skildery, "The Merry Widow" van 1921 (Afb. 58) beeld Picabia homself uit as dogter wat sonder moeder gebore is. In 'n dubbele portret van homself agter die stuurwiel van sy motor, word 'n foto direk herhaal in 'n rowwe skets, 'n suggestie van die tema van kuns en representasie. Die stuurwiel en blaashoring as Picabia se persoonlike simbole, volgens Maria Borràs,⁸⁴ koppel dan ook die kreatiewe figuur met die masjien, 'n eggo van Paul Haviland se kommentaar op Picabia se kreatiewe tema in 1915:

"Man created the machine in his own image."⁸⁵

Picabia bou dan geïntegreerde spel van betekenis op rondom die tema van kreatiewiteit as 'n transgressie teen die institusionalisering van kuns. Visuele en literêre verwysing is voortdurend afhanklik van mekaar in sy kuns, en kan beswaarlik geskei word. As 'n besondere voorbeeld in Dadakuns, is Nietzsche se denke tot so 'n mate geabsorbeer in Picabia se werk, dat sy Dadakuns die meeste van die tyd ten minste indirek wel verwys na Nietzsche se onderskeiding tussen passiewe en aktiewe nihilisme.

Die reaksie op Nietzsche in Picabia se kuns is tot 'n groot mate 'n vooruitverwysing na die aard van Nietzscheaanse denkinhoude wat verder in Surrealiesiese kuns ontplooi sal word. Elders in Dadakuns wys die reaksie op Nietzsche ook dikwels vooruit na die verdere ontwikkeling van Nietzscheaanse temas in Surrealisme, eerder as in Duitse kuns. 'n Voorbeeld

83. W. CAMFIELD, *Francis Picabia*, p. 24.

84. M.L. BORRÀS, *Picabia*, p. 155.

85. P. HAVILAND, "Statement", 291, No. 7-8, September-Oktober 1915.

is die reaksie op Nietzsche in die collages van Max Ernst, beide in sy Dada-collages en in die vroeë Surrealistiese-collages wat later dieper ondersoek sal word.⁸⁶

Die verband tussen die reaksie op Nietzsche in Dadakuns, en die voortstelling van die belangstelling in Nietzsche in Duitse kuns tussen die twee wêreldoorloë, is nie tot in dieselfde mate 'n linieër aanduibare ontwikkelingsproses as in Franse kuns nie. Alvorens die Nietzsche-beeld in Franse kuns verder ondersoek kan word, moet die Nietzsche-beeld in Duitse kuns tussen die wêreldoorloë allereers van nader beskou word.

86. Sien Hoofstuk 7 hierna.

HOOFSTUK 6

DUITSE KUNS 1918 - 1933

6.1 AGTERGROND: ONTWIKKELING VAN DIE FASCISTIESE BEELD VAN NIETZSCHE

Die geskiedenis en die val van die Weimarrepubliek is sedert die einde van die tweede wêreldoorlog van groot belang in pogings om die oorsprong van die Derde Ryk, wat die Weimarrepubliek vervang het, te bepaal. Die Weimar-tydperk na die eerste wêreldoorlog, is 'n tyd van besondere probleme in die Duitse geskiedenis; ekonomies, sosiaal, polities en kultureel. Na die nederlaag in die eerste wêreldoorlog volg 'n tydperk van sosiale twis en onenigheid in Duitsland, en 'n ekonomiese krisis wat lei tot die groot inflasie-ineenstorting van 1923. Swart markte, prostitusie, misdaad en werkloosheid is deel van Duitsland se sosiale krisis, en in hierdie omstandighede ondergaan Duitse kuns veranderinge wat die avant garde kunstenaar vêr buite die sfeer van voor-oorlogse Ekspressionisme laat.

Die Duitse sosiale omstandighede na 1918 ondersteun ook nie die voortsetting van die idealistiese beeld van Nietzsche onder die intelligentsia wat voor die oorlog so dominant was in die Duitse kultuur nie. Waar so 'n verbasende groot hoeveelheid intellektuele leiers in 1914 met die Bybel en *Thus spoke Zarathustra* in die bladsak, en 'n besondere entoesiasme vrywilliglik front toe vertrek het, het die teleurstelling en skok van die oorlog baie te doen met die opbreking van die Nietzsche-verering in die Duitse kulturele wêreld na 1918. In die nuwe omstandighede na die oorlog is dit Marxisme eerder as Nietzscheanisme wat onder die Duitse intelligentsia 'n dominante tema word in die hoop op verbeterde sosiale omstandighede.

Wanneer die Dada-beweging teen 1920 opbreek is dit in Frankryk, eerder as in Duitsland, waar Dada se interpretasie van Nietzsche voortgesit word. Die Duitse leiers in Dada se Nietzsche-belangstelling spat tot 'n groot

mate uiteen. Arp en Ernst vertrek byvoorbeeld in 1922 na Frankryk. Georg Grosz, Wieland Herzfelde (gebore 1896) en sy broer John Heartfield (Helmut Harzfelde)(1891–1968) raak na die oorlog betrokke by anargistiese sosiale organisasies, en sluit aan by die Kommunistiese party, 'n denkwyse wat beswaarlik versoenbaar is met Nietzsche se individualistiese filosofie.

Waar Ekspressionisme na die oorlog die eerste maal 'n wyer publieke erkenning in Duitsland geniet, word die populêre beeld van Ekspressionisme geassosieer met 'n sterk utopiese ideaal na 'n verbeterde samelewing in die breë Duitse publiek. Terselfdertyd disassosieer die Ekspressionistiese meesters soos Nolde en die Brücke-kunstenaars hulle self van 'n ekspressiewe-ideaal, en toon in hulle kuns 'n meer getemperde belangstelling in die natuur. Kunstenaars soos Beckmann, Kandinsky en Klee reageer op nuwe stylrigtings soos die Bauhaus en die Neue Sachlichkeit. In dieselfde sin word die Ekspressionistiese Nietzsche-beskouing breë volksbesit. Dit is veral voor-oorlogse momente van 'n volksnasionale Nietzsche-beskouing wat na die oorlog verder ontwikkel, en eventueel saamvloei met die Nazi-beeld van Nietzsche.

In die avant-garde kringe van die visuele kunste is daar dus nie langer 'n bewustelike deelname aan 'n Nietzsche-ideaal nie, en in die belangrikste bewegings, die Bauhaus en die Neue Sachlichkeit, kan daar nie langer enige groepsbenadering tot Nietzsche geïsoleer word nie. Individuele kunstenaars behou egter steeds 'n persoonlike belangstelling in Nietzsche, en inkorporeer sy denke in hulle stylbenaderings en die inhoude van hulle kuns. Veral die werk van Dix, Beckmann, Klee en Otto Schlemmer (1888–1943) sal in die hoofstuk ondersoek word.

Nietzsche bly van belang in die werk van leidende literêre figure in Duitsland, soos Hermann Hesse en die Mann-broers. Heinrich Mann publiseer in 1919 'n studie *Kaiserreich und Republik* waarin hy die verskille tussen die ideologie van die Wilhelmistiese Ryk en Nietzsche se denke uitlig, en Nietzsche probeer bevry van die assosiasie met die eerste wêreldoorlog. Martin Heidegger begin sy belangrike reeks lesings oor Nietzsche by die Universiteit van Freiburg-im-Breisgau in 1936. In dieselfde jaar publiseer Karl Jaspers sy *Nietzsche: Einführung in das Verständnis seines Philosophierens* in Berlyn. Heidegger beskou sy eie langdurige ondersoek

van Nietzsche as sy persoonlike twisgeskrifte teen die Nietzsche-beskouing van Nazi-sosialisme,¹ en ook Jaspers beskou sy Nietzsche-studie as 'n poging om die Nazis se tematiese interpretasie van Nietzsche te diskrediteer.² Walter Otto se Nietzsche-geïnspireerde *Dionysos: Mythos und Cultus* verskyn ook in 1933 in Frankfurt. Die werk het 'n besondere invloed op die Nietzsche-beskouing in die Bataille-sirkel in Franse kuns. In Duitse kunsgeskiedenis verskyn daar aanvanklik na die eerste wêreldoorlog enkele studies wat poog om tot 'n waardering van Nietzsche se invloed op Duitse kuns te kom. Van belang is veral Gustav Hartlaub se *Kunst und Religion* van 1919 wat die enorme invloed van Nietzsche se amoralisme en Dionisiese aktivisme in voor-oorlogse kuns ondersoek. Eckart von Sydow se *Die Deutsche expressionistische Kultur und Malerei* van 1920 lewer 'n soortgelyke ondersoek van die invloed van Nietzsche se vitale verheerliking van lewe op Duitse Ekspressionisme.

Die studies dui egter op 'n alternatiewe Nietzsche-beskouing in die tydperk tussen die twee wêreldoorloë in Duitsland, en word eerder oorheers deur die volksnasionale en die Nazi interpretasie van Nietzsche in die tydperk. 'n Reaksie teen die Nazi-beeld van Nietzsche, verskyn eerder in Franse kuns as in Duitse kuns, en sal in 'n latere afdeling ondersoek word. Die Nazi-beeld van Nietzsche word ondersteun deur 'n genre in Duitse kuns, wat die beeld van Nietzsche in visuele werk propageer. Hierdie kuns val tot 'n groot mate buite die ontwikkelingsgang van Duitse kuns in die twintigste eeu, en is 'n teenpool van die Bauhaus en die Neue Sachlichkeit van die 1920's, maar 'n duidelike Nietzsche-beeld kom in die kuns na vore, en enkele voorbeelde moet oorweeg word.

Die ontwikkeling van die Fascistiese of Sosiaal Demokratiese interpretasie van Nietzsche, kan teruggevoer word tot voor die eerste wêreldoorlog en die Imperialistiese oorlogspropaganda van die Wilhelmistiese Ryk. Die simbole van Fascistiese propaganda-kuns, kan ewe-eens teruggevoer word na

-
1. MARTIN HEIDEGGER, "Spiegelgespräch mit Martin Heidegger", Der Spiegel vol. 23, 1976, p. 204.
 2. RUDOLF E. KUENZLI, "The Nazi appropriation of Nietzsche". p. 428.

die Nietzscheaanse temas in die Symbolistiese kuns van Max Klinger en die Secession-groepe aan die begin van die eeu.

Die Nietzsche-beskouing van die "Georg-Kreis" ná die eerste wêreldoorlog, is dikwels geblameer vir die daarstelling van metafore wat deur die Nasis oorgeneem is. Die verhouding tussen Stefan Georg en die Sosiaal-Demokratiese Party was baie kompleks, en Georg het nooit die Nazis ondersteun nie. Walter Kaufmann, wie vanaf die 1950's tot 'n groot mate die begrip "wil tot mag" losgeknoop het van die Nazi-gebruik daarvan,³ skryf: "Georg influenced Nazism precisely where he differed from Nietzsche. (And this is also true of Spengler). Inasmuch as the Georg-Kreis evolved a Führer prinzip and a party line, it stood opposed to Nietzsche's heritage - quite consciously and deliberately opposed to it ..."⁴ Die "Georg-Kreis", in 'n doelbewuste poging om 'n nuwe Duitse mitologie te ontwikkel, was tot 'n groot mate verantwoordelik vir die mistifisering van Nietzsche se beeld na die eerste wêreldoorlog.

Ernst Bertrams (1884-1957) publiseer in 1918 'n werk *Nietzsche: Versuch einer Mythologie* in Berlyn, waarin 'n doelbewuste mite rondom die figuur van Nietzsche gebou word. Alhoewel Bertrams se eie verhouding met die "Georg-Kreis" wisselvallig was, is die boek bekendgestel en versprei deur die Georg-Kreis. Die werk was uitermatig populêr, en tussen 1918 en 1927 is sewe uitgawes gepubliseer, die laaste in 'n oplaag van 21,000 kopieë.⁵ Kaufmann glo dat geen ander boek so 'n negatiewe merk op die Nietzsche-literatuur gelaat het, as Bertrams se studie nie.⁶

Bertrams noem die inleiding van sy boek "legende", en erken dat 'n legende presies is wat hy wil aanbied.⁷ Hy mistifiseer doelbewus Nietzsche se filosofie deur 'n verdraaiing van die ontwikkeling en verbande van Nietzsche se denkinhoude, en selfs 'n verdoeseling van die onmiddellike

-
3. WALTER H. SOKEL, "Political Uses and Abuses of Nietzsche in Walter Kaufmann's Image of Nietzsche". *Nietzsche-Studien*, Vol. 12, 1983.
 4. W. KAUFMANN, *Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist*, p. 417.
 5. HEINZ RASCHEL, *Das Nietzsche-Bild im Georg-Kreis*, p. 134.
 6. W. KAUFMANN, *Op. cit.*, p. 15.
 7. E. BERTRAMS, *Nietzsche: Versuch einer Mythologie* (Georg Bondi, Berlyn, 1919), p.1.

konteks van Nietzsche se uitsprake. Wanneer Nietzsche homself byvoorbeeld 'n radikale antichris verklaar, behandel Bertrams die inhoud in die hoofstuk met die titel "Krankheit", en verduidelik Nietzsche se antichristelikheid as sy misverstand van homself.⁸ Bertrams beskou Nietzsche se geestelike ineenstorting as 'n "afdaling in die mistiese" wat gelyk gestel moet word aan Christus se kruisiging, 'n "trotse transendensie".⁹

In sy inleiding ontken Bertrams die moontlikheid van die onderbeklemtoning van outoritêre strukture in Nietzsche se geskiedsbekouing – 'n doelbewuste aanpassing van Nietzsche se filosofie – en argumenteer dat die noodwendige intrede van interpretasie en waardegewing in Nietzsche se historiografie, slegs legende moontlik maak en geskiedenis as sulks ontken. Die probleem in geskiedsmetodiek is alreeds in die negentiende eeu aangespreek deur historici en filosowe, insluitende Nietzsche. Wat Bertrams onderskei, volgens Kaufmann, is hoe hy Nietzsche se geskiedsbekouing vereenvoudig om openlik te breek met akademiese standaarde.¹⁰ Bertrams verdedig sy standpunt eenvoudig as volg:

"Suffice it that the figure of Nietzsche was at least once envisaged thus"¹¹

Die implikasies is egter belangrik. Nietzsche se geskiedenisbeskouing as 'n genealogiese teenspraak van die oorsprong- en eindpuntshipotese in die geskiedenisbeskouing van Hegel,¹² word in Bertrams se studie vereenvoudig tot die manipulering van geskiedenis vir die doelstellings van politieke mag. Kaufmann merk op: "From such utter relativism it was but one step to the Nazi's 'subjective' historiography; and one may note in passing that Bertrams himself proceeded in this direction, and that, during World War II, he published a defence of the Nazi's suppression of free speech."¹³

8. Ibid, p. 125.

9. Ibid, p. 361.

10. W. KAUFMANN, Op. cit., p. 13.

11. E. BERTRAMS, Op. cit., p. 10. Engelse aanhaling in W. KAUFMANN, Op. cit., p. 13.

12. Sien M. FOUCAULT, "Nietzsche, de Genealogie de Geschiedschrĳving", paraf. 2, pp. 4-15.

13. W. KAUFMANN, Op. cit., p. 13, verwys na E. BERTRAMS, "Van der Freiheit des Wortes".

Wanneer Hitler se Sosiaal-Demokratiese Party in 1933 aan bewind kom, ontwikkel die herskrywing van Nietzsche verder tot 'n effektiewe sisteem van staatsprogaganda waarin Nietzsche voorgehou word as regverdiging van die Nazi-beleid. Alfred Baeumler word die Nazi's se amptelike kenner van Nietzsche se werk. Na Hitler se bewindoorname, word Baeumler aangestel as Professor van filosofie in Berlyn. Baeumler se Nietzsche-beskouwing word reeds geformuleer in 'n vroeër publikasie, die werk *Nietzsche der Philosoph und Politiker* van 1931. In radikale teenstelling met die beklemtoning van Nietzsche as digter, bevryder van instinkte en impulse, van vroeër in die eeu, beklemtoon die werk Nietzsche as -

"... a lonely Greek-Germanic warrior who reconquers the world through his battles against the false values and beliefs of his age, in order to make greatness again possible."¹⁴

In 1934 word die geestelike en filosofiese opvoeding van die Nazi-denkwêreld aan Alfred Rosenberg opgedra, wie die sogenaamde Kampfbund für deutsche Kultur stig. Rosenberg het reeds in sy *Der Mythos des 20 Jahrhunderts* van 1932 die aanpassing van Nietzsche se filosofie vir die Nazi-ideologie ondersoek. Rosenberg skryf:

"When Nazi socialism enumerates the works of those personalities, whom it can immediately and vigorously continue, it has to name the seeming antagonists Nietzsche and Wagner, the great herald Paul de Lagarde, and the prophet Houston Stewart Chamberlain."¹⁵

In die groep, was Nietzsche inderdaad die enigste filosoof wat op 'n wye front erken is. In sy hantering van Nietzsche, volg Rosenberg die proses van vereenvoudiging wat deur Bertrams aangedui is, en interpreteer Nietzsche se metaforiese filosofie besonder letterlik. Die 'wil tot mag' word byvoorbeeld uitdruklik as politieke mag gesien.¹⁶ Waar Bertrams nog

-
14. ALFRED BAEUMLER, *Nietzsche der Philosoph und Politiker*, (Leipzig, 1931) p. 17. Aangehaal in Engels in R.E. KUENZLI, *Op. cit.*, p. 431.
 15. ALFRED ROSENBERG, *Gestaltung der Idee*, (München, 1938) p. 18. Engelse aanhaling in R.E. KUENZLI, *Op. cit.*, p. 430.
 16. Sien GEORGES BATAILLE, "Nietzsche et Les Fascistes", *Acéphale*, nr 2, Januarie 1937, pp. 17-21. Engelse vertaling in G. BATAILLE *Visions of Excess: Selected Writings 1927-1939*, "Nietzsche and the Fascists", pp. 187-190.

Nietzsche se anargistiese weiering van groeps-assosiasies sien as "die mees ongeseeënde individualiteit"¹⁷ word Nietzsche deur Rosenberg uitgebeeld as verteenwoordigend van

"the desperate cry of millions of oppressed people"¹⁸

Rosenberg propageer 'n kuns wat die Nordiese ras in sy krygsglorie uitbeeld, met sy Nordiese huis en familie in die agtergrond. Aangesien kontemporêre Duitse kuns nie aan die ideaal toegeskryf het nie, word dit gebrandmerk as "submenslik", 'n Joodse skepping gemik op die disintegrasie van die Nordiese gees van heroïsme. Die bekende geskiedenis van onderdrukking van Duitse kuns wat hierop volg, vind 'n hoogtepunt in die opening van die uitstalling van "Degeneratiewe Kuns" in München in 1937. Duitse kuns, wat op die uitstalling nie uitgeveel word aan oorsese versamelaars nie, word later vernietig. Onder andere Otto Dix se borsbeeld van Nietzsche (Afb. 8) is in die proses vernietig.

Die formulering van die Nazi's se gebruik van Nietzsche se werk in hulle ideologiese teorie, word opgevolg deur 'n wyer propaganda poging, waarin die assosiasie tussen Nietzsche en die Nazi's uitgebou word. Op 2 November 1933 ontvang Elizabeth Förster-Nietzsche vir Hitler by die Nietzsche-argief in Weimar. Aan Hitler lees sy 'n teks voor uit haar man Bernard Förster se antisemitiese geskrifte, en bied dit aan as getuies van Nietzsche se antisemitiese filosofie.¹⁹ Nietzsche se suster skenk aan Hitler 'n wandelstaf met 'n swaard in, wat aan Nietzsche behoort het, en Hitler laat homself afneem voor Klinger se borsbeeld van Nietzsche. Die fotos word wyd vir propaganda doeleindes gebruik, en Nietzsche se neef Richard Oehler (1878-1948) gebruik in 1935 een van die fotos op die voorblad van sy boek *Friedrich Nietzsche und die deutsche Zukunft*, waarin hy poog om 'n ooreenkoms tussen Nietzsche se filosofie en Hitler se *Mein Kampf* aan te dui.²⁰ Na Hitler se besoek aan die Nietzsche-argief,

17. E. BERTRAMS, *Op. cit.*, p. 361.

18. A. ROSENBERG, *Der Mythos des 20 Jahrhunderts*, (München, 1932) p. 532. Aangehaal in G. BATAILLE, *Op. cit.*, p. 188.

19. G. BATAILLE, *Op. cit.*, p. 183.

20. *Ibid*, pp. 183-184. RUDOLF KUENZLI, *Op. cit.*, p. 430 skryf: "But curiously, the photograph shows only one half of Nietzsche's head. The photographer may have tried to indicate that the Nazi's were only interested in part of Nietzsche's ideas."

stuur Elizabeth Förster-Nietzsche 'n telegram aan Mussolini, waarin sy skryf:

"To Zarathustra's noblest disciple Nietzsche had dreamed of, to the inspired re-awakener of aristocratic values in Nietzsche's sense, the Nietzsche Archive sends the warmest good wishes in deepest respect and admiration."²¹

Die propagandaproses was effektief genoeg om Nietzsche se werk ook buite Duitsland in 'n verband met die Nazi-ideologie te stel. 'n Opskrif in 'n Amerikaanse koerant van 1940, lees byvoorbeeld:

"Hitler War Urge Blamed on insane Philosopher: Nietzsche Nazi Chief's Favourite Author, Catholic Women told"²²

Die assosiasie tussen Nietzsche en die Nazis binne en buite Duitsland, lei eventueel tot 'n algemene disassosiasie van Nietzsche veral in die Engelssprekende wêreld. Die proses van oorlogspropaganda is ook grootliks 'n rede vir die afwesigheid van ondersoeke na Nietzsche se werk veral in Engelse akademie tot en met die 1960's.

Die proses van falsifisering van Nietzsche se filosofie tussen 1918 en die uitbreek van die tweede wêreldoorlog, wat hier in enkele politiese skuiwe aangedui is, is ook sprekend van die Nietzsche-beeld in Duitse propagandistiese kuns. Die visuele bronne vir die Nazi-gebruik van Nietzsche in die kuns, kon teruggevoer word na voorbeelde soos son-simboliek in Simbolistiese kuns, en die idealistiese beeld van Nietzsche in Ekspressionistiese kuns. Verder ontwikkel die krygsbeeld van Nietzsche alreeds in vroeë prototipes in kuns voor en na die eerste wêreldoorlog. Wanneer die Nazis toetree tot die gebruik van Nietzsche as krygsfiguur, is dit nie soseer die visuele en ikonografiese sy van die kuns wat verander nie, maar eerder die Sosiale Demokratiese Party se toepassing en gebruik van kunsinhoude. Nietzscheaanse temas soos ligsimboliek in die werk van Klinger (Afb. 12) of Munch (Afb. 20), of die tema van die strewende jongmansfiguur in die werk van Lehmbrock (Afb. 6), herwerskyn alreeds voor die eerste wêreldoorlog as oorlogspropaganda.

21. ELIZABETH FÖRSTER-NIETZSCHE, telegram aan Mussolini, 1933. Aangehaal in R.E. KUENZLI, Op. cit., p. 430.

22. Boston Evening Transcript, 24 April 1940, Aangehaal in R.E. KUENZLI, Op. cit., p. 429.

Beide sonsimboliek en die strewende jeugfiguur verskyn in 1912/13 in poskaartontwerpe vir die 1913 eeufeesvieringe van die Völkerschlacht by Leipzig, deur die populêre kunstenaar Fidus (Hugo Höppener). Fidus plaas 'n figuur in 'n hemelreikende houding voor die son langs 'n agtergrond. Fidus verwoord die simboliek in die teks vir die poskaart met 'n boodskap aan antisemitisme en vyandskap met Frankryk.²³ Dietrich Schubert beskryf die poskaart as 'n redusering van "Nietzsche tot 'n banale volksnasionale wagersfiguur".²⁴ Alfred Rosenberg se latere populêre cliché "aristokrasie van die swaard"²⁵ vind ook alreeds 'n voorloper in Fidus se werk "Schwertwache" van 1913 (Afb. 59). Hier gebruik Fidus dieselfde Nietzscheaanse jeugidealisme as wagersfiguur oor volksbelang, en kombineer die strewende figuur met die simboliek van die swaard. In nog 'n werk van Fidus, "Gebed aan die lig" van 1922 (Afb. 60) word die strewende figuur voor die son geplaas in 'n eendimensionele verheerliking van die ekstatiëse aspekte van Nietzsche se filosofie. 'n Voorbeeld van Fidus se latere werk as propaganda vir die Sosiaal Demokratiese Party, is die voorbladontwerp vir *Die geistige Monatsschrift* van 1936 (Afb. 61). In die ontwerp word 'n tempelvorm as staatsideaal gebruik as 'n eindpunt van die strewensdrang van die jeugfigure.

Bernard Hoetger (1874–1949) gebruik ook die strewende jongmans as 'n wagersfiguur in sy beplande oorwinningsmonument "Niedersachsenstein" tydens die eerste wêreldoorlog. Die strewende jongmansfiguur wat in *Thus spoke Zarathustra* bo alle 'Vaderland'-assosiasies lê, word gelykgestel met krygsglorie en omgesit in 'n werklike politiese bruikbaarheid en krygsdoel.²⁵ Hoetger gebruik ook die Phoenix of arendsvorm wat later 'n simbool van die Nazi-regime sou word. As 'n ou Duitse heraldiese simbool, is die arend egter ook 'n verwysing na die "trots" van Zarathustra as alleenloper en wandelaarsfiguur in *Thus spoke Zarathustra*.²⁷

23. 'n Afbeelding van die poskaart verskyn in die katalogus van die uitstalling Monte Verità, Ascona, Berlyn en Wenen 1978-1979.

24. D. SCHUBERT, "Nietzsche-Konkretionsformen in der bildenden Kunst 1890-1933", p. 301.

25. A. ROSENBERG aangehaal deur W. HAFTMANN, Painting in the Twentieth Century, p. 304.

26. D. SCHUBERT, Op. cit., p. 301.

27. F. NIETZSCHE, Thus spoke Zarathustra, "Zarathustra's Prologue", paraf. 10, R.J. Hollingdale, p. 53.

In die finale oprigting van Hoetger se "Niedersachsenstein" in 1922 (Afb. 63) is die arend selfs groter en meer oorheersend, 'n monumentale krygsvertoon. Wanneer die arend in die 1930's as simbool van die Fascistiese mag van die Nazi's bekend raak, word die Duitse arend in Frankryk spesifiek gekoppel met die Nazi-interpretasie van Nietzsche. Vir Georges Bataille is die arend byvoorbeeld 'n simbool van die Duitse 'Supermens',

'... in alliance with the sun, which castrates all that enters into conflict with it"²⁸

Soortgelyke simboliek verskyn in Nazi-progaganda kuns, onder andere in Georg Kolbe (1877-1947) se beeld "Zarathustra" van 1933. Nietzsche se metaforiese figuur word uitgebeeld as 'n kragtiggespierde leiersdier. Werner Hofmann beskryf die beeld as in ooreenstemming met die Nietzsche-beeld wat in die dertigs vir kunstenaars voorgehou word as propagandaa-ideaal.²⁹ Nietzsche-portrette verskyn onder andere deur Joseph Thorak (1889-1952). Die nou verlore gipsbeeld van 1944, is volgens Dietrich Schubert waarskynlik die laaste daarstelling en verering van die filosoof as "antisemitiese, en geweld-misbruikte figuur van die Ariese waan."³⁰

Alhoewel daar min teenstand in Duitse kuns is teen die vroeë volksnasionale beeld, en die Nazi-beeld van Nietzsche in progaganda-kuns, is 'n enkele interessante voorbeeld Bruno Taut (1880-1938) se ontwerp vir die "Monument des Neuen Gesetzes" (Afb. 64) Taut publiseer 'n bespreking van sy ontwerp in 1920.³¹ Taut ontwerp 'n "Ekspressionistiese ligtoring"³² met sewe groot panele van glas met teks in, wat van onder gelees word teen die

-
28. G. BATAILLE, "La 'vieille taupe' et le préfixe 'sur' dans les mots 'Surhomme' et 'Surréaliste'" (1930) Engelse vertaling in G. BATAILLE, Visions of Excess: Selected Writing 1927-1939, "The 'Old Mole' and the Prefix 'Sur' in the words 'Surhommes' (Übermensch) and 'Surrealist'".
29. W. HOFMANN, Die Plastik des 20 Jahrhundert, (Berlyn, 1958) p. 73. 'n Afbeelding is in die werk gepubliseer.
30. D. SCHUBERT, Op. cit., p. 314. (Vrylik vertaal uit die Duitse teks) 'n Afbeelding van die portret verskyn in Die Kunst im Dritten Reich, 8 Jg., 1944, p. 184.
31. BRUNO TAUT, "Architektur neuer Gemeinsschaft", Die Erhebung, Bd. 2. Berlyn 1920, pp. 270-282. Geherpubliseer in W. PEHNT, Die Architektur des Expressionismus, (Stuttgart, 1973), p. 208f.
32. D. SCHUBERT, Op. cit., p. 305.

ligruim. Die sewe tafels, gebaseer op "The Seven Seals" in *Thus spoke Zarathustra*, neem byvoorbeeld die volle teks uit die afdeling "Of the New Idols" op, as sentrale deel van Taut se ontwerp. As 'n besondere sterk kritiek teen politiek, in kontras met die volksnasionale Nietzsche-beeld wat reeds in 1920 begin verskyn het, is 'n gedeeltelike aanhaling uit die teks wat Taut vir sy ontwerp wou gebruik, 'n interessante teenspraak van die latere Nazi-beeld van Nietzsche:

"The state? What is that? Well then! Now open your ears, for now I shall speak to you of the death of peoples. The state is the coldest of all cold monsters. Coldly it lies, too; and ... (they) steal for themselves the works of inventors and the treasures of the wise: they call their theft culture -"³³

6.2 BAUHAUS EN NEUE SACHLICHKEIT

In die kuns van Otto Dix kan 'n oorgang gevind word van die interpretasie van Nietzsche voor die eerste wêreldoorlog, tydens die oorlog, en 'n verdere ontwikkeling van sy belangstelling in Nietzsche na die oorlog. Dix se belangstelling in Nietzsche begin in 1911 wanneer hy die filosoof se werk ontdek. In 1912, gefassineerd deur die denker "who revalued all values"³⁴ modelleer hy 'n portretstudie van Nietzsche (Afb. 8), gebaseer op Munch se sketse van Nietzsche van 1905-06 (Afb. 5-7). Na die uitbreek van die oorlog, vertrek Dix met Nietzsche se *The Gay Science* as leesstof na die front.³⁵ Die werk in besonder, waaruit Dix lang aanhalings kon voordra,³⁶ word vir hom die belangrikste werk van Nietzsche. In 'n onderhoud met Maria Wetzel in 1959, dring Dix aan op die blywende invloed van Nietzsche op al sy werk. Dix dui aan dat hy deur sy lewe veral *Thus spoke Zarathustra* en *The Gay Science* herhaaldelik gelees het.³⁷

33. F. NIETZSCHE, Thus spoke Zarathustra, "Of the New Idols" R.J. Hollingdale, pp. 75-76.

34. OTTO DIX, aangehaal deur M. EBERLE, World War I and the Weimar Artists: Dix, Grosz, Beckmann, Schlemmer p. 27.

35. GALERIE DER STADT STUTTGART, Otto Dix um 80. Geburtstag, (Stuttgart, 1971) p. 11.

36. D. SCHUBERT, "Nietzsche Konkretionsformen in der bildenden Kunst 1890-1933", p. 309.

37. MARIA WETZEL, "Dix-Interview: Ein harter Mann dieser Maler", Diplomatischer Kuriër, 14 Jg., Keulen, 1965, p. 740, Geherpubliseer in D. SCHUBERT, Otto Dix - in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, pp. 54-58.

Die invloed van Nietzsche op Otto Dix is deur verskeie kommentators opgemerk. Otto Conzelmann skryf aanvanklik die grusame in Dix se kuns as 'n blootlegging van die wêreld van skyn, aan Nietzsche se invloed toe.³⁸ Hans Kinkel motiveer later die ekstreme realisme van Dix se werk, in dieselfde sin, as 'n ondersoek van Apolliniese skyn.³⁹ Linda McGreevy, in een van die eerste breedvoerige Engelse monografieë oor Dix, interpreteer Dix se kritiese realisme as die werk van 'n morele, eerder as 'n politiese hervormer, "... a Nietzschean artist, seeking to improve man's condition through his work".⁴⁰ Dietrich Schubert lewer die belangrikste ondersoeke van Nietzsche se invloed op Dix in verskeie studies. Schubert stel Dix teenoor die Ekspressionistiese interpretasie van Nietzsche, en sien Dix se bevestiging van die sintuiglike wêreld as enigste realiteit, 'n "Bejahung alles Lebens, antichristlich, dionysisch: Amor fati".⁴¹ Schubert se navorsing word geëggo in verskeie ander studies, onder andere die van Matthias Eberle,⁴² en 'n latere studie van Otto Conzelmann wat argumenteer dat Nietzsche se invloed selfs deurdring tot die temas van Dix se laat landskappe.⁴³

'n Voorbeeld van Dix se Nietzsche-interpretasie uit die oorlogsjare, is die "Selfportret as Mars" van 1915 (Afb. 65) waarin Dix homself as die destruktiewe oorlogsgod uitbeeld, Die artillerie-stêr op Dix se helm word deur Schubert geassosieer met die dansende stêr in *Thus spoke Zarathustra* waarvan Nietzsche skryf:

"One must have chaos in one, to give birth to a dancing star"⁴⁴

-
38. OTTO CONZELMANN, Otto Dix, (Hannover, 1959), p. 9.
39. HANS KINKEL, Otto Dix; Protokolle der Höller, Zeichnungen, (Frankfurt, 1968) Sien p. viii.
40. LINDA F. MCGREEVY, The Life and Work of Otto Dix: German Critical Realist, (Ph.D. Thesis, University of Georgia 1975, UMI Research Press, Michigan, 1981) p. 34.
41. D. SCHUBERT, "Nietzsche-Konkretionsformen in der bildenden Kunst 1890-1933", pp. 311-312. Sien ook: D. SCHUBERT, Otto Dix in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten; D. SCHUBERT, "Die Elternbildnisse von Otto Dix aus den Jahren 1921 und 1924", Städel Jahrbuch, München, 1973.
42. M. EBERLE, Op. cit.
43. OTTO CONZELMANN, Der Andere Dix: Sein Bild vom Menschen und Kriege (Stuttgart, 1983) Sien veral die essay "Nietzsche Nachlang in den Landschaften" pp. 24+.
44. F. NIETZSCHE, Thus spoke Zarathustra, "Zarathustra's Prologue", paraf. 5, R.J. Hollingdale, p. 46.

Schubert assosieer ook die intense beweging in die skildery en die opbreking van vorm, met Nietzsche se Dionisiese verbreking van individuasie, chaos, destruksie en hergeboorte in *The Birth of Tragedy*.⁴⁵

Eberle volg Schubert se interpretasie en skryf: "Zarathustra's dancing star rotates and glows on the warrior's head and shoulder, heightening and expanding the wild, volatile sensuality of the earlier portraits to a spiritual principle that seems capable of displacing the universe".⁴⁶ Dionisiese destruksie en hergeboorte, volgens Eberle, bepaal ook Dix se eie obsessiewe belang in die oorlog. Dix formuleer later sy betrokkenheid in die oorlog as volg.

"The war was a horrible thing, but there was something tremendous about it too. I didn't want to miss it at any price. You have to see human beings in this unleashed state to know what human nature is ... I need to experience all the depths of life for myself, that's why I go out, and that's why I volunteered."⁴⁷

Nietzsche se dansende stêr is die illuminasie van kennis en ervaring vir die 'Übermensch', maar terselfdertyd ook die chaotiese ondergang (untergehen) van tragedie, wat Nietzsche assosieer met die sonsondergang as beeld van destruksie en hergeboorte.⁴⁸ Deur Futuristiese tegnieke van beweging in 'n visuele toneel, fragmenteer Dix die beeld in die skildery tot 'n sikliese beweging van vorme rondom die kop van die selfportret. Die chaotiese beweging genereer verskeie metamorfiese momente en transformasies van visuele elemente na nuwe identiteite. Gesigte verander na geboue of versmelt in die aarde rondom die gesig van Dix as betrokke spilpunt van die proses. Dix se "selfportret as Mars" van 1915 staan in 'n totale ander realiteit as byvoorbeeld Fidus se "Schwertwache" van 1913 (Afb. 59). Dit is die kontras tussen 'n oorlogsbeeld van Nietzsche as 'n gloriebeeld van die oorwinningsdrang, teenoor Dix se metaforiese en verinnerlikte ervaringswerklikheid van die tragedie van verwoesting.

45. D. SCHUBERT, Otto Dix in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, p. 24.

46. M. EBERLE, Op. cit., pp. 27-30.

47. OTTO DIX in 'n onderhoud met M. EBERLE, Op. cit., p. 22, Desember 1963.

48. F. NIETZSCHE, Thus spoke Zarathustra, "Zarathustra's Prologue", paraf. 4, R.J. Hollingdale, p. 44.

Na die oorlog tree Dix in die Neue Sachlichkeit na vore as besonder krities teenoor die oorlog en na-oorlogse chaos. Dix skilder tonele van menslike verwoesting in die oorlog, die lot van na-oorlogse verminktes en werkloses, die tragedies van die prostitusie-bedryf, en die misbruike rondom die kontrole van die staatskoffers na die oorlog. Anders as soveel kulturele figure van sy generasie, verwerp Dix nie die idees van Nietzsche na die oorlog nie. Dietrich Schubert argumenteer dat Dix nie slegs deur die oorlog sy vertroude in 'n idealistiese "goed en skone" verloor nie, maar eerder deur 'n Nietzscheaanse leer van identiteite die afwysing van die onderskeid tussen 'n werklike en 'n skynbare wêreld verder ontplooi.⁴⁹ In 'n verwysing na Nietzsche, sê Dix self later in 'n onderhoud:

"Ek het voor my vroeë werk die gevoel gekry dat een sy van die werklikheid nog glad nie daargestel is nie: die grusame."⁵⁰

In 'n estetiese gegronde in die tragiese, streef Dix in sy realistiese werk nie slegs na 'n representatiewe daarstelling van Apolliniese skyn nie, maar ook na die relasie tussen die Apolliniese en die Dionisiese tragedie, of wat Schubert noem, Dix se "dionysischer Verismus".⁵¹

In die tydperk van die Neue Sachlichkeit (1918-1925) en daarna, bly Nietzsche vir Dix 'n voortdurende leitmotiv. Met die opkoms van die Sosiaal-Demokratiese Party in die vroeë 1930's, word Dix se oorlogs- en sosiale kritiek geleidelik al meer teen Hitler en die Nazis gemik. Die "Sieben Todsünden" van 1933 (Afb. 66) as deel van 'n reeks weerstandskilderye uit die tyd, beeld 'n rumoerige parade uit met groteske gekostumeerde figure wat 'n pad van verwoesting agter hulle laat. 'n Heks, met die figuur van 'Afguns' op haar rug lei die prosessie. Die figuur van Afguns is onmiskenbaar geskilder met die gelaatstrekke van Hitler, en na die tweede wêreldoorlog skilder Dix ook Hitler se snor vir die figuur

-
49. D. SCHUBERT, "Nietzsche-Konkretionsformen in der bildenden Kunst 1890-1933", p. 310.
50. Otto Dix in 'n onderhoud met HANS KINKEL, Vierzehn Berichte, (Stuttgart, 1967) pp. 69-78. Aangehaal deur D. SCHUBERT, Otto Dix in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, p. 56. My vertaling. Die Duitse teks lees: "Ich habe vor dem frühender Bildern das Gefühl gehabt, eine Seite der Wirklichkeit sie noch gar nicht dargestellt: das Hässliche."
51. D. SCHUBERT, "Nietzsche-Konkretionsformen in der bildenden Kunst 1890-1933", pp. 309 & 313.

in.⁵² Agter Hitler-Afguns volg die figure van 'Dood', 'Prostitusie', en verskeie monstervorme. De doodsfiguur dra 'n vaag-identifiseerbare Nazi-hakkekruis. Links teen die agtergrond is 'n sinspreuk uit *Thus spoke Zarathustra* geskilder.

"Die woestyn groei, wee hom wie die woestyn berg!"⁵³

In teenstelling met Otto Dix se beklemtoning van tragedie en die verskrikingsaspekte van Nietzsche se Dionisiese, beklemtoon Oscar Schlemmer die klassieke aspekte van Nietzsche se denke. In 'n definiëring van die klassieke, haal Schlemmer Nietzsche se *Human, All-too-Human* aan:

"The grand style - The grand style comes into being when the beautiful wins a victory over the monstrous"⁵⁴

Teenoor Dix se beklemtoning van Nietzsche se kunsbegrip as tragedie, beklemtoon Schlemmer die klassieke skoonheid van Apolliniese skyn, die serene Apolliniese:

"As Nietzsche said, I have my work - I do not strive for happiness! I have always been wary of happiness. Art, the sublime, is born of suffering."⁵⁵

By die Bauhaus in Weimar, word die sosiale krisis na die eerste wêreldoorlog gereflekteer in 'n poging tot 'n radikale herwaardering van kuns en kunswaardes, 'n poging tot die daarstelling van 'n klaslose gemeenskap waar individue as vakmanne saamwerk tot die skepping van 'n groot "eenheid"; volgens Walter Gropius (1883-1969) in die *Bauhaus Manifesto*.⁵⁶ Walter Gropius neem Henry van de Velde se Kunstgewerbeschule in Weimar oor, en

52. L. McGREEVY, *Op. cit.*, p. 90. Volgens 'n onderhoud met Dix se seun Ursus Dix, Augustus 1973.

53. Geïdentifiseer deur D. SCHUBERT, "Nietzsche-Konkretionsformen in der bildenden Kunst 1890-1933" p. 313. My vertaling. Die Duitse teks lees: "Die Wüste wächst, weh dem der Wüsten birgt" sien F. NIETZSCHE, *Dionysos-Dithyramben*, "Unter Töchtern der Wüste" paraf. 2, De Gruyter-uitgawe, p. 380.

54. F. NIETZSCHE, *Human, All-too-Human*, "The Wanderer and his Shadow", paraf. 96, Levy-uitawe, p. 246; aangehaal deur Oscar Schlemmer. Sien KARIN VON MAUR, *Oscar Schlemmer*, (München, 1979) p. 62.

55. TUT SCHLEMMER (Red), *The Letters and Diaries of Oscar Schlemmer*, brief aan sy vrou Tut Schlemmer 12 November 1919, p. 75.

56. WALTER GROPIUS. "Bauhaus Manifesto", herdruk in HANS WINGLER, *Das Bauhaus*, (Brasche, 1962), p. 37.

stig die Staatliches Bauhaus, Weimar in April 1919. Tot met sy bedanking in 1928, sluit Gropius se personeel kunstenaars in soos Kandinsky en Klee wie voorheen aktief aan die Nietzsche-kultus deelgeneem het, Lyonel Feininger (1871-1956), Johannes Itten (1888-1967), Georg Muche (gebore 1895), en László Moholy - Nagy (1895-1946). Oscar Schlemmer word in April 1921 aangestel as direkteur van die beeldhoukundige werkswinkel van die Bauhaus. Hy skuif saam met die Bauhaus oor na Dessau in 1925, en verlaat die Bauhaus in 1928.

In 1915 beskryf Schlemmer in sy dagboeke Nietzsche as die filosoof van sy jeug,⁵⁷ en uit die dagboeke kan afgelei word dat Schlemmer tot in die vroeë 1920's die meeste van Nietzsche se werke soms herhaaldelik gelees het. Schlemmer assosieer onder andere sy siening van die heroïese aard van kuns met Nietzsche,⁵⁸ en neem ook Nietzsche se Dionisus-Apollo beginsels aan as 'n sentrale aspek van sy eie kunsbeskouing. In die werk van Mathias Grünewald (1470-1528) vind Schlemmer die ideale sintese van beginsels wat later deur Nietzsche geïdentifiseer is:

"My *idée fixe*. I find everything here - most wonderful to behold!
The most Dionysian form and the most Apollinian."⁵⁹

Schlemmer beskryf Nietzsche se Dionisiese as:

"a talent as gift of extreme feelings and even more extreme expression ... (a period of) storm and stress, which naturally give(s) way to a classical period."⁶⁰

Soortgelyk, is kuns nie vir Schlemmer 'n suiwer harmoniese daarstelling van vrye vorm nie, maar ontstaan in 'n relasie met die materiële:

"In the beginning feeling and emotion reign supreme, and form develops out of the conditions set by the materials; the result is order, freer and more original than any pre-established order."⁶¹

Schlemmer staan soms baie na-aan die Ekspressionistiese interpretasie van Nietzsche, maar is tot 'n mate onderskei deur sy beklemtoning van die

57. T. SCHLEMMER (Red.) Op. cit., Dagboek 13 April 1915, p. 24.

58. Ibid, Dagboek 12 Julie 1918, p. 57.

59. Ibid, Dagboek September 1915, p. 30.

60. Ibid, Dagboek 12 Julie 1918, p. 57.

61. Ibid, Brief aan Konrad K. Düssel, 13 Junie 1918, p. 55.

serene-Apolliniese aspekte van Nietzsche se denke. Alhoewel Schlemmer ook, soos Dix, die vertrekpunt uit die tragiese erken, is sereniteit vir hom die algehele sublimering van tragedie, 'n ordening van die noodwendig Dionisiese oorsprong:

"Dionysian in origin, Apollinian in manifestation, symbol of a unity of nature and spirit."⁶²

In Bruno Taut se ontwerp vir die "Monument des neuen Gesetzes" van 1920 (Afb. 64) is daar nog, soos by die Ekspressionistiese generasie, 'n beklemtoning van die Apolliniese ekstase in *The Birth of Tragedy*. Die rol van die klassieke Apolliniese by Nietzsche, word na die oorlog egter ook beklemtoon deur Richarda Huch in sy werk *Blütezeit der Romantik* van 1920. In die studie wat in Schlemmer se besit was en 'n belangrike invloed op hom uitgeoefen het, definieer Huch Nietzsche se klassieke as 'n "vereinigung von Fühlen und Wissen".⁶³ In Weimar kom Schlemmer in kontak met Paul Klopfer wie Nietzsche se Dionisus-Apollo relasie by die Bauhaus aanbied as 'n basiese beginsel van argitektuur. Klopfer bespreek die klassieke aspekte van die argitektuur in 1920 in sy publikasie "Über Apollinisches und Dionysisches in der Baukunst".⁶⁴

In Schlemmer se kuns van die Bauhaus-jare, streef hy na 'n getipifiseerde mensfiguur waarin die Dionisiese oorsprong onder beheer gebring word van die universele eksistensialiteite van die figuur. Die mensfiguur is vir Schlemmer 'n snypunt tussen die rasideel en die mistiese. Die Dionisiese as mistiese word heeltemaal binne konteks van Nietzsche deur Schlemmer geïnterpreteer as 'n grenslose ruimtelikheid, waarna Schlemmer dikwels verwys as die supra-individuele. As 'n beklemtoning van ruimtelikheid is dit interessant om op te merk dat Gropius die Bauhaus-begrip van ruimte verwoord as 'n relasie tussen innerlike en uiterlike ruimte:

-
62. OSCAR SCHLEMMER, aangehaal deur W. HAFTMANN, Painting in the Twentieth Century, p. 241.
63. RICHARDA HUCH, Blütezeit der Romantik, (Leipzig, 1920) sien veral die hoofstuk "Apollo und Dionysos", pp. 81-115; sien ook WULF HERZOGENRATH, Oscar Schlemmer: Die Wandgestaltung der neuen Architektur, p. 280, nota 192.
64. PAUL KLOPFER, "Über Apollinisches und Dionysisches in der Baukunst", Stadtbaukunst alter und neuer Zeit, Jg. 2, 1920, pp. 161-166.

"Through his intuition, through his metaphysical powers, man discovers the immaterial space of inward vision and inspiration. This conception of space demands realization in the material world."⁶⁵

Die beskouing word gereflekteer in Schlemmer se beskrywing van die supra-individuele figuur as,

"... metaphysical space, metaphysical perspective, the metaphysical figure."⁶⁶

Schlemmer se mensfiguur van die 1920's, die sogenaamde "Homo-Figur T" figuur, word gekenmerk deur die ondersoek van figuur-tot-ruimte-relasies. Schlemmer se "Homo-Figur T" vir 'n interieur-ontwerp in Weimar, 1923 (Afb. 67) is 'n enkele voorbeeld. Wulf Herzogenrath identifiseer die kruis in die figuur se kop en die ronde skyf oor die torso; as visuele gelykstelling van intellek en matematiiese rasionaliteit met gevoel en intuïsie. As 'n verwysing na die Dionisus-Apollo relasie, beskryf Herzogenrath die heroïese figuur "als Halb-gott, als ein Übermenschliches Wesen."⁶⁷

Die hoogtepunt van die figuur-ruimte relasie vind Schlemmer egter in die dans en die teater as "suiwer artistiese ruimte".⁶⁸ Schlemmer was self 'n danser en choreograaf, en sy "Triadisches Ballet" word in 1922 in Stuttgart en in 1923 in Weimar opgevoer met die musiek van Paul Hindemith (1895-1963).⁶⁹ Die ballet lei tot 'n hoeveelheid ontwerpe van dansende figure deur Schlemmer (Afb. 68), waarin die dikwels statiese kwaliteit van

-
65. W. GROPIUS, "The Theory and Organisation of the Bauhaus" gepubliseer in H. BAUER, W. GROPIUS, I. GROPIUS (Red.), Bauhaus 1919-1928, (Charles T. Branford Company, Boston, 1959) pp. 20-29. Sien p. 22. Gropius se teks is oorspronklik gepubliseer as W. GROPIUS, Idees und Aufbau des Staatlichen Bauhauses Weimar (Bauhausverlag, München, 1923).
66. OSCAR SCHLEMMER, aangehaal deur W. HAFTMANN, Op. cit., p. 240.
67. W. HERZOGENRATH, Op. cit., pp. 46 en 280, nota 190. Sien ook KARIN VON MAUR, Oscar Schlemmer, Homo-Figur T, (Stuttgart, 1968) p. 4, vir 'n bespreking van die Dionisus-Apollo wisselwerking in die figuur.
68. OSCAR SCHLEMMER, aangehaal deur W. HAFTMANN, Op. cit., p. 240.
69. Schlemmer gebruik Hindemith se "Das Nuschi-Nuschi" en die "Mörder, Hoffnung der Frauen", albei van sy heel vroegste werke. Laasgenoemde komposisie is 'n verwerking van 'n kortverhaal van Oscar Kokoschka wat in 1910 in Der Sturm gepubliseer is (Nr. XX, p. 155).

die "Homo Figur T" figure meer effektief oorkom word. Schlemmer skryf alreeds in 1919 sy belangstelling in die tema van die dans aan Nietzsche se metaforiese figuur van die danser toe.⁷⁰ Die danser in Nietzsche se werk, is 'n metafoor vir die oorkoming van graviteit en die beperkinge van individuasie en begrensing. In 'n voortdurende relasie met ruimtelikheid, beskryf Nietzsche sy metaforiese danser as volg:

"He who wants to learn to fly one day must first learn to stand and to walk and to run and to climb and to dance - you cannot learn to fly by flying! With rope-ladders I learned to climb to many a window, with agile legs I climbed up high masts: to sit upon high masts of knowledge ..."⁷¹

In dieselfde sin skryf Paul Klee in 1923 in 'n Bauhaus-publikasie:

"'To stand despite all possibilities of falling' We are led to the upper ways by yearning to free ourselves from earthly bonds; by swimming and flying, we free ourselves from constraint in pure mobility."⁷²

Paul Klee neem uit Nietzsche die beeld van die koorddanser as 'n meer spanningsvolle metafoor vir eksistensialiteit as die danser alleen. Klee voltooi drie variasies van die tema in 1923, onder andere die kleur-litograaf "Seiltänzer" (Afb. 32). Die werk van Klee is 'n besondere voorbeeld van die ondersoek van die relasie tussen figuur en omringende ruimte as eksistensiële ruimte.

Klee verwys reeds in 1921 na die koorddanser as,

"extreme example of a symbol of the balance of forces."⁷³

70. T. SCHLEMMER (Red.) Op. cit., Brief aan Otto Meyer, 28 Desember 1919, p. 77.

71. F. NIETZSCHE, Thus spoke Zarathustra, "Of the Spirit of Gravity", R.J. Hollingdale, p. 213.

72. PAUL KLEE, "Wege des Naturstudiums", Staatliches Bauhaus Weimar 1919-1923, (Weimar/München 1923) Engelse vertaling gepubliseer in JURG SPILLER (Red.), Paul Klee: The Thinking eye, Notebooks, Vol. 1, "Ways of Nature Study", pp. 63-67. Sien p. 67.

73. JURG SPILLER (Red.), Paul Klee: The Thinking eye, Notebooks, Vol. 1, Bauhaus-lesing 12 Desember 1921, p. 197.

Die komplekse konseptuele daarstelling van Klee se koorddanser, is deur verskeie kommentators opgelet. Mark Rosenthal interpreteer die figuur as die "pivot point between two realms",⁷⁴ en Margaret Plant wys op die verband met Nietzsche se koorddanser in *Thus spoke Zarathustra*.⁷⁵ Janice McCullagh ondersoek die werk teen die agtergrond van die rol van die tema in Ekspresionisme voor die oorlog, en interpreteer die werk as die "awareness of the precariousness of existence that is expressed".⁷⁶ Sy dui ook verbande aan met die ikonografiese agtergrond van die beeld, en die verband met Nietzsche se koorddanser as beeld van menslike aspirasie en die pad na die 'Übermensch'.⁷⁷

Klee se "Seiltänzer" is 'n visuele spel tussen gebalanseerde horisontale en vertikale lyne, 'n kombinasie van gravitale magte waarbo die danser in 'n komplekse balans beweeg. Deel van die gravitale lyne in die komposisie is 'n touleer na die koordvlak, 'n beeld wat reeds aangedui is in Nietzsche se assosiasie van die koorddanser wie as klimmer bo die "gees van graviteit" uitstyg.⁷⁸ In dieselfde sin word die koorddanser in *The Gay Science*, Klee se gunsteling boek van Nietzsche, gebruik as 'n beeld van die vrye denker:

"One could imagine a delight and a power of selfdetermining, and a *freedom* of will whereby a spirit could bid farewell to every belief, to every wish for certainty, accustomed as it would be to support itself on slender cords and possibilities, and to dance even on the verge of abysses."⁷⁹

Mark Rosenthal verduidelik die pyl in die kop van die Seiltänzer aan die hand van Klee se verduideliking van pyle in sy *Pädagogisches Skizzenbuch*:

-
74. M. ROSENTHAL, "Paul Klee's 'Tightrope Walker': An Exercise in Balance", p. 106.
75. M. PLANT, *Paul Klee: Figures and Faces*, (London, 1978) p. 166.
76. J. McCULLAGH, "The Tightrope Walker: An Expressionist Image", p. 642 Sien ook verwysing na die skildery hierbo, Hoofstuk 2, p. 98.
77. F. NIETZSCHE, *Thus spoke Zarathustra*, "Zarathustra's Prologue" paraf. 4, R.J. Hollingdale, p. 43.
78. *Ibid*, "Of the Spirit of Gravity", R.J. Hollingdale p. 213, Sien aanhaling hierbo p. 215, nota 71.
79. F. NIETZSCHE, *The Joyful Wisdom* (Die Fröhliche Wissenschaft), Book 5, paraf 347, Levy-uitgawe p. 287.

"The father of the arrow is the thought, how do I expand my reach?"⁸⁰

Rosenthal suggereer dat die pyl dien as 'n teken van die figuur se transformasie.⁸¹ Die interpretasie word ondersteun deur Janice McCullagh, wie byvoeg: "Klee might have asked, 'How do I become the Übermensch?'"⁸² McCullagh wys op die verband met pyle as 'n wordingstrewes, en as "arrows of longing to the other bank"⁸³ 'n mikpunt na die 'Übermensch in *Thus spoke Zarathustra*.

Teenoor die ruimtelike bewussyn en wordingstrewes in Klee se werk, is in Max Beckmann se "Seiltänzer" van 1921 (Afb. 33) meer literêre verwysings, en sy werk verwys ook sterker terug na die koorddanser-tema in Ekspressionistiese kuns voor die oorlog.

Beckmann, soos Dix, behou sy intense belangstelling in die werk van Nietzsche na die eerste wêreldoorlog. Die sosiaal-kritiese aard van sy kuns na 1918, is reeds ondersoek binne konteks van Nietzsche se invloed deur Dietrich Schubert wat onder andere werke soos Beckmann se litografie "Die Höller" van 1918 met Nietzsche koppel.⁸⁴ Mathias Eberle interpreteer Beckmann se koorddanser as 'n voorbeeld van Beckmann se uitbeelding van die vrouefiguur as 'n fokuspunt van die lewensdrang in sy kuns van die twintigerjare.⁸⁵ Beckmann se "Seiltänzer", wat aan sy vrou opgedra is as "selfportrait of us two"⁸⁶ wys Beckmann en sy vrou wat Nietzsche se koorddanser en die harlekyn op die koord vervang. Beckmann versterk die assosiasie van die toneel met die ekspressionistiese sirkustema van die voor-oorlogse tydperk, deur 'n draaiende groot-wiel uit 'n speelgrond-arena

-
80. PAUL KLEE, Pädagogisches Skizzenbuch, (Mainz, Berlyn, 1968) In Engels vertaal as PAUL KLEE, Pedagogical Sketchbook, Afd. III, p. 37, Sien M. Rosenthal, Op. cit., p. 108.
81. M. ROSENTHAL, Op. cit., p. 108.
82. J. McCULLAGH, Op. cit., p. 643.
83. F. NIETZSCHE, Thus spoke Zarathustra, "Zarathustra's Prologue", paraf. 4, R.J. Hollingdale, p. 44.
84. D. SCHUBERT, "Nietzsche und seine Einwirkungen in die bildenden Kunst", p. 377. Sien ook D. SCHUBERT, Max Beckmann: Auferstehung und Erscheinung der Toten.
85. M. EBERLE, Op. cit., (nota 34), p. 99.
86. MAX BECKMANN, aangehaal in Ibid, p. 99.

in die agtergrond in te voeg. Die wiel word herhaal in die draaiende sambreel van die vroue-figuur; 'n assosiasie met die vroulike koorddanseres wat alreeds in 1910 gebruik is deur Erich Heckel in sy "Seiltänzer" (Afb. 23). Die vrou binne die twee draaiende ringe as fokuspunt van die lewensdrang, verwys ook na die dubbele ring waarmee Nietzsche se begrip "ewige wederkeer" in *Thus spoke Zarathustra* geïdentifiseer word:

"Oh how should I not lust for eternity and for the wedding ring of rings – the Ring of Recurrence! Never yet did I find the woman by whom I wanted children, unless it be this woman, whom I love: for I love you, O Eternity"⁸⁷

In die uitspraak word die komplekse begrip van "ewige wederkeer" ook met die figuur van die danser geassosieer:

"... that everything heavy shall become light, everybody a dancer, all spirit a bird ..."⁸⁸

As 'n portret van sy vrou, skryf Beckmann dan aan die metaforiese vrou, soos Nietzsche, die kwaliteit van die "ewige wederkeer" toe as 'n essensie van die vitale lewensdrang. 'n Meer direkte bron uit Nietzsche se werk is die toneel van die draadloper in *Zarathustra* se proloog.

Beckmann se vrouefiguur, haar bene oopgesprei in 'n dansstappie, vervang Nietzsche se draadloper wie deur sy roeping en tragedie ten gronde sal gaan. In die sin is die Nietzsche-tema ook wat Eberle noem, die teenpool van die lewensdrang in Beckmann se vrouefiguur, naamlik die vrou as "the isolated woman"⁸⁹ Beckmann beeld homself uit as geblinddoekte harlekyn, Nietzsche se harlekyn wie bo-oor die koorddanser se skouer spring:

"... he emitted a cry like a devil and sprang over the man standing in his path. But the latter, when he saw his rival thus triumph, lost his head and the rope; he threw away his pole and fell, faster than it, like a vortex of legs and arms"⁹⁰

87. F. NIETZSCHE, *Thus spoke Zarathustra*, "The Seven Seals", paraf. 6, R.J. Hollingdale, p. 247.

88. *Ibid*, p. 247.

89. M. EBERLE, *Op. cit.*, p. 99.

90. F. NIETZSCHE, *Thus spoke Zarathustra*, "Zarathustra's Prologue", paraf. 6, R.J. Hollingdale, pp. 47-48.

Die vrouefiguur, wie se danshouding in die aanhaling geëggo word, is in Beckmann se werk analogies tot lewensdrif en tragedie as spanningsvolle draadloopakte. Die werk wys dan ook een van die mees direkte oornames van Nietzsche se draadloop-tema in Duitse kuns van die vroeër jare van die eeu, en is slegs 'n enkele voorbeeld van Beckmann se belangstelling in Nietzsche in die twintigerjare.

Paul Klee se "Seiltänzer" andersins, verwys nie so direk na Nietzsche se tekste nie, en Klee inkorporeer byvoorbeeld Nietzsche se twee figure as 'n enkele figuur wat beide tragies en komies is. Klee verwys selde direk na Nietzsche in sy werk en Nietzsche se invloed is tot 'n groot mate subtiel geïnkorporeer in sy werk. In dieselfde sin verwys Klee in sy teoretiese werk uit die Bauhausjare nooit direk na Nietzsche nie, maar tog is Klee se teoretiese werk 'n besondere voorbeeld van Nietzsche se invloed in Kunstorie van die eeu.

Klee formuleer 'n kunsbeskouing in sy uitgebreide reeks lesingnotas gedurende die Bauhausjare. Die verbande tussen sy teoretiese en kreatiewe werk hou steeds uitgebreide ondersoekmoontlikhede in.⁹¹ Belangrike ondersoeke van Klee se teoretiese werk is reeds gedoen deur Jürgen Glaesemer⁹² en Christian Geelhaar.⁹³ Beeke Tower doen 'n vergelykende studie van Klee en Kandinsky se teorieë, en ondersoek onder andere die invloed van Kandinsky se *Über das Geistige in der Kunst*, en Worringer se *Abstraktion und Einfühlung* op Klee se teorieë. Alhoewel Tower aandui dat Klee se "personal outlook on life seems to have been much indebted to Nietzsche",⁹⁴ word 'n ondersoek van Nietzsche se moontlike teoretiese invloed op Klee ter syde gestel. Die moontlikheid van Nietzsche se invloed

-
91. J. SALLER (Red.), Paul Klee: The Nature of Nature; Notebooks Volume 2, "Introduction", p. 57 skryf: "Such a scheme was outlined for the Stuttgart show of 1968, commemorating fifty years of the Bauhaus. Insurmountable difficulties kept it from being executed."
92. J. GLAESEMER, Paul Klee. Die farbigen Werke in Kunstmuseum Bern (Bern, 1976).
93. C. GEELHAAR, Paul Klee und das Bauhaus (Keulen, 1972).
94. B.S. TOWER, Wassily Kandinsky and Paul Klee in Munich and at the Bauhaus: A Comparative study of their Works and Theories, p. 207.

op Klee se teoretiese werk is reeds aangedui deur Mark Rosenthal⁹⁵ en Christina Kröll,⁹⁶ maar is steeds nie verder ondersoek nie. In die huidige studie kan slegs 'n beperkte area van Klee se teorieë gekies word, naamlik waar Klee 'n natuurbeskouing hipotetiseer wat opvallende ooreenkomste met Nietzsche se werk toon. Klee se natuurbeskouing, is 'n basiese vertrekpunt tot sy teorie van styl en die skepping van vorm. Die relasie met Nietzsche se teorieë is nie eenduidig nie. Klee reageer ook op die breë Duitse Romantiese tradisie waarbinne Nietzsche staan, en Beeke Tower beskryf inderdaad Klee se Bauhausteorie as 'n "'morphological theory' along very Goethean lines".⁹⁷ Klee reageer ook op Kandinsky en Worringer se werk, soos Tower aangedui het, en daar is 'n verband met Schlemmer se reaksie op die Dionisus-Apollo relasie uit *The Birth of Tragedy* tydens die Bauhaus-jare.

Gelykstaande aan Nietzsche se 'Ur-eines', of die oorspronklike eenheid van alles in *The Birth of Tragedy*, hipotetiseer Klee 'n 'Ur-element' per se, of 'n 'primordial state'⁹⁸ as kosmologiese vertrekpunt tot sy teorie van styl. Soortgelyk aan die Dionisiese voor-individuele werklikheid, beskryf Klee ook 'n ondefinieerbare milieu wat as energie, slegs uit beweging bestaan;

"... obeying no law ... no special will, nothing specific, nothing partaking of order ... no here, no there, only everywhere ... no yesterday, today, tomorrow, only tomorrow-yesterday. No doing, only being ..."⁹⁹

Klee gebruik ook Nietzsche se term "chaos", wat hy vergelyk met die Griekse 'logos' (sinvolle):

"... not chaos inconceivable, but chaos conceivable as logos"¹⁰⁰

-
95. MARK ROSENTHAL, "Der Held mit dem Flügel. Zur Metapher des Flugs im Werk van Paul Klee", gepubliseer in J. GLAESEMER (Red.), Paul Klee: Das graphische und plastische Werk (Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisberg 1974).
96. C. KRÖLL, Die Bild-titel Paul Klees. Eine Studie zur Beziehung von Bild und Sprache in der Kunst des Zwanzigsten Jahrhunderts (Ph.D. Thesis, Bonn, 1968).
97. B.S. TOWER, *Op. cit.*, p. 312.
98. J. SPILLER (red.), Paul Klee: The Nature of Nature, Notebooks, Volume 2, p. 15.
99. *Ibid.*, p. 13.
100. *Ibid.*, p. 15.

Klee gebruik in besonder Nietzsche se besprekings van die voor-Sokratiese Griekse filosofie, en soos Nietzsche is Klee se kosmologiese vertrekpunt veral naby aan die van Heraklites. Nietzsche, in sy gepubliseerde lesings oor Heraklites, lê besonder klem op Heraklites se ontkenning van dualiteit en die skeiding van teenoorgesteldes.

Nietzsche identifiseer in Heraklites beweging of aktiwiteit as die vertrekpunt tot werklikheid, en in die beweging tussen opposisies die oorsprong van alle wording:

"Whilst the imagination of Heraclitus measured the restlessly moving universe ... he no longer could contemplate the wrestling pairs and the umpires, separated one from another ... not a world of unity ... but a world of eternal essential pluralities ... The world which we see knows only Becoming and Passing, but no Permanence"¹⁰¹

Klee volg Nietzsche se interpretasie van die Heraklitiese kosmologie, en skryf byvoorbeeld:

"All becoming is based on movement"¹⁰²

Klee definieer ook die rol van opposisies in 'n gelykstaande konseptuele raamwerk. Opposies, volgens Klee,

"... were fixed in their relation to the nucleus, but since the nucleus was mobile, they too were mobile"¹⁰³

Klee ontplooi dan sy teorie van styl vanuit die kosmologiese vertrekpunt. Beweging in die 'Ur-element', word lyn, lyn word vlakke, vlakke word vorm in 'n proses van wording wat ooreenstem met die individuasie-prinsipe van die Apolliniese in Nietzsche se *The Birth of Tragedy*. Klee dring aan op die gedesentreerde arbitrariteit van vorm wat steeds gegrond is in die vitaliteit van oorspronklike beweging.

-
101. F. NIETZSCHE, Philosophy in the tragic age of the Greeks, paraf. 5, Levy-uitgawe p. 103. Vir die bespreking van Heraklites, sien pp. 97-103.
102. PAUL KLEE, "Schöpferische Konfession", Tribute der Kunst und Zeit, (Berlin), 1920. Engelse vertaling gepubliseer in J. SPILLER (Red.) Paul Klee: The thinking eye, Notebooks Volume 1, "Creative Credo", p. 78.
103. J. SPILLER (Red.), Paul Klee: The Nature of Nature, Notebooks Volume 2, p. 17.

"The approach to form ... is more important than the goal, the end of the path ... The act of giving form determines form itself, and the process is more important than the form. Form must never and on no account be considered disposal, result, end product, but rather as genesis, essence, growth ... Good means form as movement, action, active form. Bad means form as rest, as end point"¹⁰⁴

Die aanhaling is besonder naby aan Nietzsche se weiering om te onderskei tussen 'n essensiële en 'n oënskynlike wêreld, tussen essensie en representasie; en aan Nietzsche se verwysings na vorm in *The Will to Power*.¹⁰⁵ Vormgewing in kuns kom ook duidelik ooreen met Nietzsche se "wil tot mag" as kuns, en Klee identifiseer dan ook die kreatiewe proses, of wil tot vorm, as 'n proses van mag wat uit die oorspronklike beweging voortvloei:

"The power of creativity cannot be named ... We ourselves, down to the smallest part of us, are charged with this power. We cannot state its essence but we can, in certain measure, move towards its source ..."¹⁰⁶

Soos Nietzsche verwys Klee ook na kuns as tragedie¹⁰⁷ en illusie. In sy *Creative Credo* laat blyk Klee die besondere Nietzscheaanse aard van sy siening van kuns as illusie, en skryf byvoorbeeld:

"Art does not reproduce the visible but makes visible"¹⁰⁸

Klee se aandrag op die prioriteit van vormgewing bo vorm op sigself, veronderstel alreeds die siening van kuns as illusie in sy teorie van styl. Klee behou egter ook die rol van die singewende akte van illusie, of 'n Nietzsche se terme, Apolliniese skyn as

"... the symbolical analogue of the soothsaying faculty and of the arts generally, which makes life possible and worth living"¹⁰⁹

104. *Ibid*, p. 43.

105. Sien bv. F. NIETZSCHE, *The Will to Power*, paraf. 568 (1888), W. Kaufmann, p. 306.

106. J. SPILLER (Red.), *Paul Klee: The thinking eye, Notebooks Volume 1*, p. 262.

107. PAUL KLEE, *Pedagogical Sketchbook, Op. cit.*, Afd. III, p. 44.

108. J. SPILLER (Red.), *Paul Klee: The thinking eye, Notebooks Volume 1*, "Creative Credo", p. 76. Sien ook p. 262.

109. F. NIETZSCHE, *The Birth of Tragedy*, paraf. 1, W. Kaufmann, p. 35.

Klee, in ooreenstemming, skryf:

"... the imperfection of appearance can be partly overcome with the aid of our creative ability which should enable us to attain at least a synthesis of the perfection of transcendental existence ... our artistic instinct must help us to reconstruct the forms of that existence."¹¹⁰

Paul Klee se teorie van styl is nie geformuleer in die drastiese terme of metafore van die jong Nietzsche se *The Birth of Tragedy* nie, maar 'n fundamentele invloed is onmiskenbaar. Uit 'n kosmologiese vertrekpunt, ooreenstemmend met die Dionisus-Apollo relasie, kan daar voortdurend verdere analogieë tussen Klee se teorie van styl, en Nietzsche se filosofie aangedui word.

'n Enkele voorbeeld is die spel tussen gravitasie-magte en ruimtelikheid in Klee se denke en sy kuns. Klee se visuele en stillistiese terme is geïntegreerd met sy lewenswerklikheid, en hy beskryf byvoorbeeld die eerste wêreldoorlog en die weermagslewe met 'n Nietzscheaanse trefwoord, as 'n "bottomless abyss".¹¹¹ Konsekwent tot die beeld in Nietzsche se denke beskryf hy elders die oorkoming van die oorlogsmorbiditeit as volg:

"And to work my way out of my ruins, I had to fly. And I flew."¹¹²

Maar Klee, voortdurend bewus van die balans en beweging tussen uiterstes, verwoord ook die gravitasie-ruimtelikeheids opposisie as tragedie, 'n sentrale tema in *The Birth of Tragedy*, en die metafoor van die koorddanser in *Thus spoke Zarathustra*:

"The contrast between man's ideological capacity to move at random through material and metaphysical spaces and his physical limitations are the origin of all human tragedy"¹¹³

110. J. SPILLER (Red.), Paul Klee: The thinking eye, Notebooks Volume 1, p. 467.

111. PAUL KLEE, aangehaal deur MICHÉLE VISHNY, "Paul Klee and War: A Stance of Aloofness", Gazette Beaux Arts, Vol. XCII, Desember 1978, p. 236.

112. PAUL KLEE, The Diaries of Paul Klee 1898-1918, Afd. 952, p. 315.

113. PAUL KLEE, Pedagogical Sketchbook, Afd. III, p. 44.

Die litografiese druk "Seiltänzer" (Afb. 32) is 'n visuele daarstelling van Klee se gravitasie-ruimtelikhedsrelasie. Die ongedefinieerde beweging tussen opposie is in die laer area van 'n chaotiese spel van balans, beweeg na vormgewing in die figuur van die koorddanser as konsentrasiepunt. Die trapleer laat 'n sekere suggestie van wat Klee in sy teorie van vormgewing genoem het, vorm as "genesis ... growth".¹¹⁴ Die beeld van die koorddanser bo sy balansspel van bewegings is ook 'n besondere analogie vir Nietzsche se beeld van Apolliniese individuasie as 'n balansspel bo die Dionisiese "as on an immense, raging sea, assailed by huge wave crests ..".¹¹⁵

Bote op die see, as 'n verwysing na bogenoemde beeld van Nietzsche, of as 'Wanderer'-analogieë, is besonder volop in Klee se kuns tydens die oorlogsjare. In Klee se kuns is daar etlike verdere tematiese ooreenkomste met Nietzsche se metaforiese raamwerk, onder andere die gebruik van die harlekyn-figuur. Klee se ironiserende humor, toon ook besondere ooreenkomste met Nietzsche se gebruik van humor. Die rol van musiek in Klee se teorie van styl, en as 'n tema in sy kuns is ewe-eens konsekwent tot *The Birth Tragedy* se gebruik van musiek, alhoewel Nietzsche se invloed in die opsig nie bepaal kan word sonder 'n vergelykende ondersoek van byvoorbeeld die invloed van Kandinsky se beskouing van musiek op Klee nie.

Klee is 'n besondere interessante kunstenaar ten opsigte van Nietzsche se invloed op twintigste-eeuse kuns. Wat Beeke Tower beskryf as Nietzsche se invloed op Klee se "personal outlook on life"¹¹⁶ is relevant vir soveel kunstenaars wie hulle identiteite as kunstenaars in die tydperk van die Nietzsche-kultus ontplooi het. Verwysings na Nietzsche in Klee se werk is nooit direk en een-dimensioneel toegepas nie, maar is eerder fundamenteel geabsorbeer in Klee se kunsbeskouing. In Klee se teorie van styl is 'n besondere heldere metodiek vir die vertaling van 'n lewensfilosofie na formele aspekte van kuns en styl in die kuns.

-
114. J. SPILLER (red.), Paul Klee: The Nature of Nature, Notebooks Volume 2, p. 43.
115. F. NIETZSCHE, The Birth of Tragedy, paraf. 1, F. Golfing, p. 22.
116. B. TOWER, Op. cit., p. 207.

Wanneer Martin Heidegger na 1933 in sy lesings oor Nietzsche se kunsbeskouing reageer teen wat hy sien as 'n metafisiese interpretasie van Nietzsche se "wil tot mag as kuns", is Paul Klee die een kunstenaar in Duitsland wie homself tot 'n groot mate in sy teoretiese denke by die Bauhaus, reeds losgeknoop het van die interpretasie van Nietzsche se kunsbeskouing as 'n soeke na essensies. In die sin is Klee in 'n uitsonderingsposisie ten opsigte van die reaksie op Nietzsche in Duitse kuns voor die tweede wêreldoorlog.

Dietrich Schubert interpreteer Otto Dix se kuns na die eerste wêreldoorlog as 'n vertrouensbreuk met 'n estetiek van die "goeie en skone", 'n Nietzscheaanse afwysing van identiteite en die onderskeiding tussen 'n werklike en 'n skynbare wêreld.¹¹⁷ In die sin word Dix se estetiek essensieel deur Schubert as 'n nie-representatiewe estetiek geïdentifiseer. Dix se denkingesteldheid ten opsigte van Nietzsche vertrek egter steeds vanuit 'n sosiale, eerder as 'n kunswilosophiese problematiek, en uit die aard van Dix se "dionisischer Verismus"¹¹⁸ is 'n nie-representatiewe estetiese oriëntering in sy werk minder toeganklik.

Oscar Schlemmer se uitsprake oor Nietzsche as 'n funksionele kontras met Klee se kunsbeskouing, is essensieel steeds gevestig binne die soeke na essensies en vasstaande identiteite as 'n vertrekpunt tot kuns. In die sin is Schlemmer se Nietzsche-beskouing steeds baie naby aan die interpretasie van Nietzsche in Ekspressionistiese kuns voor die eerste wêreldoorlog, en aan die soeke na 'n balans van uiterstes, onder andere in die formulering van 'n Nietzsche beskouing deur Erich Unger in *Der Sturm* in 1911.¹¹⁹

Hierteenoor formuleer Klee 'n kunsbeskouing wat essensieel 'n weiering van oorspronge en identiteite impliseer, 'n nie-representatiewe estetiek wat newestellend teenoor die dualistiese problematiek in Duitse kunsteorie van

117. D. SCHUBERT, "Nietzsche-Konkretionsformen in der bildenden Kunst 1890-1933", p. 319. Sien p. 210, nota 49 hierbo.

118. *Ibid*, pp. 309 + 313, Sien p. 210, nota 51 hierbo.

119. ERICH UNGER, "Nietzsche", *Der Sturm*, no 48 en 49, 1911. Sien my bespreking in H. JANSE VAN RENSBURG, "Rudolf Steiner's role in the Nietzsche cult, and the influences on Kandinsky".

voor die eerste wêreldoorlog staan. In Klee se Bauhaus teorie word daar die duidelikste navolging gevind van Nietzsche se verwerping van die problematieke van Schopenhauer se estetiek¹²⁰ tot dusvêr in Duitsland.

Klee formuleer sy kunsbeskouing in terme van 'n daarstelling van die kreatiewe akte van vormgewing in die kuns, en in Klee se kuns is dit in die eerste plek ook in die sin dat Nietzsche se invloed op sy kuns gesoek moet word. Inhoudelik is dit eerder in die kuns van Max Ernst na die eerste wêreldoorlog dat 'n nie-representatiewe kunsbeskouing selfs ook tot op 'n ikonografiese vlak deurdring. Die ontwikkeling moet vervolgens in die volgende hoofstuk ondersoek word.

120. Sien die bespreking, hoofstuk 1, p. 37, hierbo.

HOOFSTUK 7

FRANSE KUNS 1921-1929

7.1 AGTERGROND: ANDRÉ BRETON EN SURREALISME

Guillaume Apollinaire gebruik die eerste maal die term 'surrealisme' in 1917 in die voorwoord tot sy toneelstuk *Les mamelles de Tirésias*, en verduidelik die *drame surréaliste* as die erkenning van 'n realiteit wat daargestel word deur die hoër skeppingskrag van die verbeeldingskrag. As 'n variasie op die Franse vertaling van die 'Übermensch' na 'le surhomme', beskou Apollinaire Surrealisme nie bloot as 'n simboliese of verteenwoordigende realiteit, of 'n imitasie van realiteit nie. Surrealisme word eerder gedefinieer in terme van realiteit as 'n skeppende sfeer. Apollinaire se reaksie op Nietzsche word geëggo in 'n siening van surreality as:

"... a complete universe with its creator. In other words nature itself and not only the representation of a small fragment of what surrounds us or what once took place."

Georges Bataille erken in 1930 nog die assosiasie tussen terme Surrealisme en 'Übermensch' in 'n artikel met die titel "La 'vieille taupe' et le préfixe 'sur' dans les mots 'Surhomme' et 'Surréaliste'".²

-
1. G. APOLLINAIRE, Oeuvres Complètes de Guillaume Apollinaire, "L'Enchanteur pourrisant, suivi des les mamelles de Tirésias de Couleurs du Temps", Vol. 1, pp. 609-611. Sien bespreking deur J.M. Nash, The Nature of Cubism, p. 442. Engelse aanhaling in JACQUES GUICHARNAUD, Modern French Theatre, (Yale University Press, London, 1975), p. 280.
 2. G. BATAILLE, "La 'vieille taupe' et le préfixe 'sur' dans les mots 'Surhomme' et 'Surréaliste'" (1930). Engelse vertaling in G. BATAILLE, Visions of Excess: Selected Writings 1927-1939, "The 'Old Mole' and the Prefix 'sur' in the words 'Surhomme' (Übermensch) and 'Surrealist'", pp. 32-45.

Tot in Junie 1924 bly die Dada-tydskrif *Littérature* die enigste mondstuk van 'n groep wat die skrywers André Breton (1896–1966), Louis Aragon (1897–1982), Paul Éluard (1895–1952), Robert Desnos (Rose Sélavy 1900–1915), Ribemont-Dessaignes insluit, asook die kunstenaars Picabia en Ernst. Die Surrealistiese groep word hierna amptelik gestig, en in Desember 1924 verskyn die eerste uitgawe van die nuwe tydskrif *La Révolution Surréaliste*. Vroeë lede van die Surrealiste is onder andere Yves Tanguy (1900–1953), Man Ray (1890–1977), Joan Miro (gebore 1893), André Masson; en die skrywers Georges Limbour (1902–1970), Michel Leiris (gebore 1901), Joseph Delteil (1894–1978) en vir 'n kort tydperk Antonin Artaud (1896–1948). Marcel Duchamp behoort as buitelid tot die groep, terwyl René Magritte (1898–1967) in 1924 die Belgiese Surrealistiese groep stig. Die eerste Surrealistiese uitstalling van 1925 sluit ook die werk van Hans Arp, Paul Klee, De Chirico en Picasso in.

André Breton publiseer die eerste *Manifeste du Surréalisme* in 1924, en na konflik met Breton, breek Picabia en Artaud, beide Nietzsche-kenners, reeds op dié vroeë stadium weg van die Surrealiste. Die sogenaamde Surrealistiese krisis van 1929 poog om die lede van Surrealisme 'n dokument te laat teken waarin hulle toeskryf aan bepaalde rewolusionêre ideologieë. In 'n vergadering in Maart 1929 onttrek Ribemont-Dessaignes van die Surrealiste, terwyl Delteil, Leiris, Limbour en André Masson uit die Surrealistiese groep ge-ekskommunikeer word. Georges Bataille, wat nooit aan die Surrealiste behoort nie, word op die vergadering van 1929 uitgesonder vir 'n besondere skerp aanval deur Breton, wat lei tot die konflik tussen Bataille en Breton in die vroeë 1930's. Van belang in hierdie hoofstuk is veral die tydperk tot die Surrealistiese krisis van 1929, en Breton se tweede *Manifeste du Surréalisme* wat in 1930 uit dié krisis voortvloei. In die dertigerjare vorm Bataille die kern van 'n alternatiewe groep buite Surrealisme in die Franse kunswêreld. Aan die groep behoort Limbour, Leiris en Masson, terwyl daar ook noue skakeling met Picasso is. Na die krisis van 1929 sluit Arp, Dali en Alberto Giacometti (1901–1966) by die Surrealiste aan, terwyl Man Ray, Tanguy, Miro en Ernst op 'n gedistansieerde basis lede van Surrealisme bly. Die geskiedenis van Nietzsche se invloed in Franse kuns is verweef met die teenstelling tussen Bataille as Nietzsche-kenner, en Breton as teenstander van Nietzsche se filosofie.

Van belang in dié hoofstuk is veral die kuns van Masson en Ernst. Alhoewel Nietzsche steeds 'n bepaalde invloed op Picabia se kunsbeskouing is, lewer hy nie in die later 1920's 'n besondere bydrae tot die ontwikkelingsgang van Franse kuns nie. Joan Miro behoort in die vroeë 1920's saam met Masson, Artaud en Ernst aan die Rue Blomet-groep in Montmartre waar Nietzsche aktief bespreek word.³ Miro het reeds in 1918 behoort aan die Nietzsche-groep by die tydskrif *Arc Voltaic* in Spanje, waarin sy eerste tekeninge gepubliseer is.⁴ Miro, soos Tanguy het egter min belang gehad in die intellektuele vraagstukke van filosofie, en wys nooit 'n aktiewe belangstelling in Nietzsche nie. Tristan Tzara dui in 1922 steeds Man Ray se belangstelling in Nietzsche aan in 'n voorwoord tot 'n fotografie-bundel wat nou Ray se primêre medium word.⁵ Magritte ondersoek bewustelik die enigmatiese kwaliteit van De Chirico se Nietzscheaanse temas in die twintigerjare. Magritte se Nietzsche-belangstelling is egter meer relevant vir die tydperk vanaf die tweede wêreldoorlog, en hy haal byvoorbeeld in 1940 uit Nietzsche se *The Will to Power* aan as 'n motivering van sy kunsbeskouing in sy artikel "La Ligne de Vie".⁶

Masson, Ernst, Miro, Arp sowel as Tanguy stel in die 1920's belang in vroeë Surrealistiese tegnieke om onbewustelike prosesse te visualiseer, deur byvoorbeeld outomatisme en die verwerking van drome. Waar Sigmund Freud in die opsig 'n sentrale bron vir die Surrealiste is, is dit werd om daarop te let dat Freud en Nietzsche ten opsigte van die nie-bewustelike en buite-individuele, met mekaar geassosieer word in die Surrealistiese tydskrif *Minotaure* in 1933.⁷ In die belangrike teks oor drome in *The Dawn of Day*, wat reeds in 1917 deur Picabia as 'n bron vir sy gedig "Magic City" gebruik is,⁸ beskryf Nietzsche byvoorbeeld drome as skepping van kreatiewe denke:

-
3. C. LANCHNER, "André Masson: Origins and Development", p. 87.
 4. M.L. BORRÀS, *Picabia*, pp. 175-176.
 5. MAN RAY, *Les champs délicieux*, (Parys, 1922). Voorwoord deur Tristan Tzara. Engelse vertaling gepubliseer in T. TZARA *Seven Dada Manifestos and Lampisteries*, "Inside-out photography", p. 100.
 6. R. MAGRITTE, "La Ligne de Vie", *L'Invention collective*, No. 2, April 1940. Engelse vertaling, "Lifeline", gepubliseer in S. GABLIK, *Magritte*, (Thames and Hudson, London, 1985), pp. 183-187. Sien p. 186.
 7. J. FROIS-WITTMANN, "L'Art Moderne et le principe du Plaisir", *Minotaure*, Vol. 1, No. 1, 1933, pp. 68-69.
 8. Sien my bespreking, H. JANSE VAN RENSBURG, "Picabia and Nietzsche", pp. 126-127.

"Real life has not the freedom of interpretation possessed by dream life; it is less poetic and less unrestrained - but it is necessary for me to show ... that there is no really essential difference between waking and dreaming ... that our moral judgements and valuations are only images and fantasies concerning physiological processes unknown to us ... that all our so-called consciousness is a more or less fantastic commentary of an unknown text, one which is perhaps unknowable but yet felt?"⁹

Die droom, as onderskeidende eienskap van die Apolliniese in *The Birth of Tragedy*, is voortdurend van sentrale belang in Nietzsche se werk:

"Although of the two halves of life - the waking and the dreaming - the former is generally considered not only the most important but the only one which is truly lived, I would, at the expense of sounding paradoxical, propose the opposite view."¹⁰

Nietzsche se *The Birth of Tragedy* is 'n belangrike bron vir James Fraser se *Golden Bough* (1890) wat op sy beurt weer 'n direkte bron was vir Freud se *Totem and Taboo* (1913) asook vir Surrealistiese kunstenaars soos Masson en Ernst.¹¹

Nietzsche se beskrywing van inspirasie in *Ecce Homo*, is 'n wegbereider en 'n vroeë analogie vir die Surrealistiese ideaal van outomatisme:

"The concept of revelation - in the sense that suddenly, with indescribable certainty and subtlety, something becomes *visible*, audible ... that merely describes the facts ... The involuntariness of image and metaphor is strangest of all; one no longer has any notion of what is an image or a metaphor: everything offers itself as the nearest, most obvious, simplest expression ... as if the things themselves approached and offered themselves as metaphors."¹²

9. F. NIETZSCHE, *The Dawn of Day*, Book II, paraf. 116, Levy-uitgawe, pp. 126-127.

10. F. NIETZSCHE, *The Birth of Tragedy*, paraf. IV. F. Golffing, p. 32.

11. W. CHADWICK, *Myth in Surrealist Painting*, p. 11.

12. F. NIETZSCHE, *Ecce Homo*, on "Thus spoke Zarathustra", paraf. 3, W. Kaufmann, pp. 300-301.

Dit is in die werk van Freud wat droom, outomatisme en mite byeengebring word as soortgelyke aktiwiteite van die onderbewuste,¹³ en Nietzsche as 'n faktor in Surrealistiese denke, ondersteun slegs die belangstelling in Freud. Masson heg sedert die 1920's reeds 'n belang aan Nietzsche se Griekse beskouing, die Orphistiese rituele en Dionisuskultus. As fundamentele invloed op Surrealisme in die 1930's, verwys Breton nog in die 1920's skepties na hierdie idees as die "mythe nietzschéen".¹⁴

Breton, wie Nietzsche na die tweede wêreldoorlog beskryf as "what I detest the most",¹⁵ is tot 'n groot mate die teenstander van Nietzsche in Surrealisme, en sy reaksie teen Nietzsche se denke, hang saam met sy poging om Surrealisme as 'n mondstuk van 'n Marxistiese rewolusie daar te stel. In 'n meningsopname deur Robert Delaunay vir die tydskrif *Littérature* in 1921, dui Breton (saam met Paul Éluard) 'n belangeloosheid ten opsigte van Nietzsche aan, terwyl Nietzsche steeds deur veral Aragon en Ribemont-Dessaigues ondersteun word. Waar Marx nog nie in die 1921 vraelys figureer nie, is Nietzsche steeds die belangrikste filosoof vir die Dada-digters en skrywers. Breton toon egter eerder 'n belangstelling in die filosofie van Hegel, wie hy as denker selfs met Freud gelykstel.¹⁶ Marxisme as 'n ideologie, is tot 'n groot mate begrond in 'n Hegeliaanse dialektiek, en is voortdurend 'n belangrike agtergrond tot Breton se Surrealisme.¹⁷

In die *Manifeste du Surréalisme* van 1924 noem Breton onder andere die Marquis de Sade (1740-1814), Edgar Allan Poe (1809-1849), Charles Baudelaire (1821-1907), Arthur Rimbaud (1854-1891), Mallarmé en Jarry as

13. W. CHADWICK, *Op cit.*, p. 10

14. A. BRETON, aangehaal in W. CHADWICK, *Op cit.*, p. 2.

15. C. LANCHNER, *Op cit.*, p. 86. Bron nie aangedui nie.

16. ROBERT DELAUNAY, "Projet de Couverture", *Littérature*, Maart 1924, pp. 4-5.

17. Sien GEORGES BATAILLE, "La critique des fondements de la dialectique Hégélienne", *La Critique sociale*, No. 5, Maart 1932, pp. 209-214. Engelse vertaling in GEORGES BATAILLE, *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939*, "The Critique of the Foundations of the Hegelian Dialectic", pp. 105-115. Sien ook GEORGES BATAILLE, "La 'vieille taupe' et le préfixe 'sur' dans les mots 'Surhomme' et 'Surréaliste'", *Op cit.* (sien nota 2).

voorgangers van Surrealisme,¹⁸ en alhoewel Nietzsche se naam hoort tot die galery van demistifiserende denkers, ignoreer Breton hom heeltemaal in die manifeste.

As vriende van Breton, is dit egter veral die kunstenaars Masson en Ernst wie in die Surrealistiese-groep besonder entoesiasties oor Nietzsche was, en een van Breton se min verwysings na Nietzsche is in 'n artikel oor Ernst in 1942, waarin Breton dan die belang van Nietzsche erken in die vorming van 'n nuwe Surrealistiese mite. In die artikel ken Breton aan Nietzsche 'n posisie toe, gelykstaande aan die belang van Sade, Rimbaud en Comte de Lautréamont (Isidore Ducasse, 1846–1870) vir Surrealisme.¹⁹

Dit is dan veral deur die inwerking van die visuele kunste op Breton se Surrealisme, dat Breton nie die invloed van Nietzsche op Surrealisme kon vryspring nie. Breton self is tot 'n groot mate beïnvloed deur De Chirico se enigmatiese Nietzscheaanse kuns, en eien De Chirico toe as 'n "skildwag" op die ontwikkelingsgang van Surrealisme.²⁰ Breton formuleer sy konsep 'objek insolite' (ongewone objek) tot 'n groot mate volgens De Chirico se enigmatiese verplasing van objekte.²¹ In sy roman *Nadja* ((1928) haal Breton De Chirico aan uit 'n manuskrip waarin De Chirico sy verplasing van objekte toeskryf aan die "vreemde sensasies" van die werk van Nietzsche. De Chirico verwys na Nietzsche se bespreking van inspirasie in *Ecce Homo* as die verrassing, "(in which) is contained the whole enigma of sudden revelation".²² Breton gebruik De Chirico se formulering, sonder om na

-
18. A. BRETON, "Manifeste du Surréalisme" (1924) gepubliseer in A. BRETON, Manifestes du Surréalisme, sien pp. 38–39. 'n Volledige Engelse vertaling verskyn in A. BRETON, Manifestos of Surrealism, (vertaal deur R. Seaver and H.R. Lane, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1969).
 19. A. BRETON, "The Legendary Life of Max Ernst – Preceded by a brief discussion of the need for a new myth", View, Vol. 2, No. 1, May 1942, p. 5.
 20. Ibid, p. 5.
 21. LAURA ROSENSTOCK, "De Chirico's influence on the Surrealists", pp. 112–113.
 22. G. DE CHIRICO, "Meditations of a Painter", (1912). Engelse vertaling in H.B. CHIPP, Theories of Modern Art, p. 398. De Chirico verwys na F. NIETZSCHE, Ecce Homo, on "Thus spoke Zarathustra", paraf. 3, W. Kaufmann, p. 300. Die teks is aangehaal p. 230, nota 12 hierbo. Sien ook Hoofstuk 4, p. 155, nota 85 hierbo.

Nietzsche te verwys en voeg by dat meer interessant as die verrassing van die blote verplasing van objekte, is "die verplasing van geestelikheid deur die oorweging van hierdie objekte".²³

Geen artikel spesifiek oor Nietzsche verskyn in die Surrealistiese tydskrifte voor 1930 nie. In Oktober 1930 is dit Breton self, wat een van die laaste briewe van Nietzsche in die tydskrif *Le Surréalisme au service de la révolution* publiseer.²⁴ In 1937 neem Breton weer dieselfde brief op in sy samestelling van 'n hoeveelheid tekste as voorbeelde van swart humor in sy *Anthologie de l'Humour noir*. Die herhaalde publikasie van die brief is die mees eksplisiete erkenning wat Breton aan Nietzsche gee.

In dié brief geskryf deur Nietzsche aan Jacob Burckhardt van wie Nietzsche vroeër 'n kollega in Basel was, gebruik Nietzsche verskeie metaforiese beelde van kreatiwiteit, en skryf onder andere:

"Dear Professor:- At long last I would much rather be a Professor in Basel than God. But I did not dare to carry my private egotism so far as to give up the creation of the world on its account. You see, one has to bring sacrifices, where-ever and however one lives."²⁵

Die brief is waarskynlik geskryf nadat Nietzsche se geestelike ineenstorting reeds begin het, en Breton speel in sy gebruik van die brief op Nietzsche se waansin as 'n element van kreatiwiteit. Die tema van offerande, en in besonder in 'n religieuse konteks, word egter wel 'n sentrale tema in Surrealistiese kuns in die 1930's, en die aanhaling uit

-
23. A. BRETON, *Nadja*, (1928), (Gallimard, Parys, 1962), p. 16. Vrylik vertaal. Die Franse teks verwys na "... le disposition d'une esprit à l'égard de certains choses". Breton gebruik De Chirico se oorspronklike manuskrip as bron wat op die stadium in die besit van Paul Éluard was.
 24. F. NIETZSCHE, *Unpublished Letters*, (Kurt F. Leidecker - Red). Brief aan Jacob Burckhardt, Januarie 1889, pp. 154-156. Franse vertaling deur René Hubert gepubliseer in *Le Surréalisme au service de la révolution*, October 1930, pp. 29-31. Die brief is gepubliseer onder die titel "Astu" ("pun" of "skertsing"), Nietzsche se benaming vir homself waarmee hy die brief onderteken. Sien ook A. BRETON, *Anthologie de l'Humour noir*, (1937), (Jean-Jacques Pauvert, Parys, 1972), pp. 159-163. Sien verdere bespreking van die brief hierna, p. 253, nota 90.
 25. *Ibid*, p. 154. Die datumstempel op die brief is 6 Januarie 1889, terwyl Nietzsche se ineenstorting waarskynlik op 3 Januarie begin het.

Nietzsche, beklemtoon slegs 'n Surrealistiese belangstelling. Nietzsche se briewe is alreeds as verwysings-materiaal gebruik deur De Chirico tydens sy verblyf in Parys tussen 1911 en 1914, en Breton se publikasie van die brief beklemtoon dus ook 'n reeds gevestigde beeld van Nietzsche. Dit is moontlik dat Breton die brief van Nietzsche reeds vroeër deur Max Ernst se invloed geken het. Ernst maak reeds in 1927 in sy *La Femme 100 Têtes* 'n assosiasie tussen Nietzsche en die Surrealiste se fiktiewe kriminele held, Fatômas (Afb. 77), en die bundel collages word in 1929 in Parys gepubliseer met 'n voorwoord deur Breton, kort voor Breton, Nietzsche se brief publiseer. Die beeld van die kriminele aard van kreatiwiteit in die brief is dus ook besonder relevant vir die Surrealistiese beeld van Nietzsche. In die brief skryf Nietzsche:

"Since I am condemned to entertain the next eternity with cracking bad jokes, I am occupied here with writing which leaves really nothing to be desired ... and to give you an idea of how harmless I can be, listen to the first of my two bad jokes ... I wanted to give my Parisians whom I love a new concept, that of the decent criminal ... a gentleman criminal too. Second joke. I send greetings to the immortals ..."²⁶

Buiten die ouer generasie van Nietzsche-kenners in Franse letterkunde, soos byvoorbeeld André Gide, is veral die invloed van Antonin Artaud en André Malraux 'n teenpool vir Breton se teenstand teen Nietzsche in die 1920's. Artaud, wie aan Surrealisme behoort tussen 1924 en 1927, was ook saam met Masson en Ernst betrokke by Max Jacobs se Rue Blomet-groep waar 'n sentrale belangstelling in Nietzsche na die oorlog voortgeleef het. Artaud, bekend vir "une particulière insistance sur Nietzsche,"²⁷ baseer sy bekende teaterbegrip 'Le Théâtre et la peste' op Nietzsche se konsep van tragedie:

"Theatre, like the plague, is a crisis which is resolved by death or recovery. And the plague is a superior disease because it is a

26. Ibid, p. 155.

27. ALAIN and ODETTE VIRMAUX, Artaud: Un bilan critique, (Pierre Belfond, Parys, 1979), p. 221. Vir die Nietzsche-invloed, sien veral pp. 220-225.

total crisis, after which nothing remains but death or an extreme purification ... and in revealing to collectivities their dark power and hidden force, it invites them to take, in the face of destiny, a heroic and superior attitude ..."²⁸

In die sin is Artaud dan 'n belangrike inisieerder van die Nietzscheaanse begrip van destruksie en hergeboorte in Franse kuns tussen die twee wêreldoorloë, en sy invloed op Masson en Picasso is veral van belang.

André Malraux, wie homself finaal in Parys vestig na sy terugkeer uit die ooste in 1928, lê homself veral vanaf die laat 1920's toe op filosofie en in besonder die werk van Nietzsche. Malraux, wie se kunsbeskouing soos die van Artaud fundamenteel deur Nietzsche beïnvloed is, het in die opsig in die laat 1920's, soos Artaud, 'n invloed op byvoorbeeld Masson en Picasso. Malraux is onder andere verantwoordelik vir die populêre aanname van die Nietzscheaanse hipotese dat die kunstenaar nie realiteit navolg nie, maar eerder ander kunswerke; 'n hipotese wat van opvallende belang is vir Picasso se kuns vanaf die 1930's. As 'n belangrike kunsteoretikus is Malraux se akademiese werk byvoorbeeld deur Dennis Boak gesien as 'n toepassing van *The Birth of Tragedy* op visuele kuns.²⁹ Malraux volg Nietzsche se gebruik in *The Birth of Tragedy*, van retoriese taal, aformisme, metafoor en poëtiese beelde, as 'n konfrontasie met gevestigde akademiese prosedures in die interpretasie van kuns. Malraux se *Le Voix du Silence* en sy rekreatiewe dialoë met ou meesterstukke, is byvoorbeeld streng gekritiseer deur Ernst Gombrich as Nietzscheaanse "half-truths",³⁰ maar ook Gombrich se begrip 'skemata' in sy *Art and Illusion*, is 'n reaksie op Malraux se Nietzscheaanse genealogie van kuns as 'n navolging van kuns, eerder as 'n representatiewe navolging

-
28. A. ARTAUD, *Oeuvres Complètes* (Gallimard, Parys, 1956-1965), Vol. 4, pp. 38-39. Engelse aanhaling in J. GUICHANAUD, *Op. cit.*, P. 284.
29. DENNIS BOAK, *André Malraux*, (Oxford at the Clarendon Press, 1968), p. 180.
30. E. GOMBRICH, *Meditations on a Hobby Horse*, "André Malraux and the Crisis of Expressionism." (London, 1963).

van die natuur.³¹ Denis Boak het aangetoon dat die mees sentrale aspekte van Malraux se kunsteoretiese werk deur Nietzsche se denke beïnvloed is.³² Malraux se teoretiese werk begin eers teen die laaste jare van die 1930's verskyn. Malraux se direkte kontak en die invloed van sy belangstelling in Nietzsche op kunstenaars, is egter alreeds tot 'n mate van belang in die 1920's.

7.2 DIE RUE BLOMET-GROEP EN SURREALISME

Max Jacob inisieer na die oorlog opehuis-ontmoetings van literêre figure en kunstenaars by die Café Savoyard in die Rue Blomet in Montmartre. André Masson kom spoedig in aanraking met die groep na sy aankoms in Parys in 1921, en saam met sy buurman, Joan Miro, ontmoet Masson hier vir Jean Dubuffet, Henry Kahnweiler, Ernst en Artaud, terwyl Ernst Hemmingway (1898–1961) en Gertrude Stein (1874–1946) dikwels die ontmoetings bywoon. Masson se studio word gebruik vir partytjies, boksgevegte tussen homself en Miro met Hemmingway as skeidsregter, en wat Masson noem 'n dansery "à la Nietzsche".³³ Die groep verwissel egter ook idees oor kuns, letterkunde en filosofie, en hou formele voorlesings uit die werke van Lautréamont, Sade, Dostojevski en Nietzsche.³⁴

In die groep, raak Masson ook bevriend met Georges Limbour en Michael Leiris wie later saam met hom in Georges Bataille se Acéphale-groep Nietzsche sou ondersoek. Leiris stel Masson in 1925 aan Bataille voor. Bataille, wat reeds op dié stadium 'n belangstelling in Nietzsche se werk gehad het, beskryf met die ontmoeting Dadakuns aan Masson as, "not idiotic enough".³⁵ Georges Limbour was aanvanklik die enigste lid van die

31. E. GOMBRICH, Art and Illusion, (New York en Londen) 1960.

32. D. BOAK, Op. cit., pp. 180–214.

33. A. MASSON, "45, Rue Blomet", aangehaal deur C. LANCHNER, Op. cit., p. 87.

34. C. LANCHNER, Op. cit., p. 86.

35. G. BATAILLE, aangehaal deur A. MASSON, "Some notes on the unusual Georges Bataille", p. 104.

Rue Blomet-groep wie gereelde kontak met Andre Breton se sirkel gehad het. Masson ontmoet Breton eers in 1923, en in dieselfde tyd leer ken hy ook Aragon en André Malraux.

Masson bestudeer Nietzsche se filosofie reeds sedert 1914. Hy beskryf die ontdekking van Nietzsche se werk as die "neerdaling van Nietzsche uit Parys se lug" om aan hom geboorte te gee, aangesien sy eie denke "nie bestaan het voor die ontdekking van Nietzsche nie".³⁶ Deur Nietzsche ontdek Masson ook die tekste van die vroeë Griekse filosoof, Heraklites van Ephesus wie se werk 'n belangrike bron vir Masson se kuns word. "If it weren't for Nietzsche I do not believe I would have read Heraclitus,"³⁷ sê Masson later in 'n onderhoud. Nietzsche beskryf Heraklites as sy ideale filosoof en die voorganger van sy Zarathustra.³⁸

As 'n kosmologiese filosoof beskou Heraklites vuur as 'n eerste beginsel, die 'arché' in Griekse filosofie. Vuur is dan ook die beginsel van kreatiwiteit, en metafoor vir die proses van dood en hergeboorte, en gevolglik tragedie. Waar Paul Klee die aspek van beweging in Heraklites se filosofie beklemtoon,³⁹ lei die Nietzscheaanse beeld van Heraklites Masson na die eerste gebruik van mitologiese inhoud in Surrealistiese kuns. Heraklitiese vuur as 'n element van tragedie en Dionisiese geweld word besonder kenmerkend van Masson se kuns en is voortdurend onderliggend aan Surrealistiese kuns. William Rubin skryf: "Masson's universe ... is a world where people are born and die, where they are thirsty, where they

-
36. ANDRÉ MASSON, Entretiens avec Georges Charbannier, (Julliard, Parys, 1958), p. 47. Aangehaal in D.A. MILLER, André Masson in America, (UMI Research Press, Ann Arbor, Michigan, 1981), p. 9.
37. A. MASSON, Entretiens avec Georges Charbannier, Op. cit., p. 100. Engelse aanhaling in W. CHADWICK, Op. cit., p. 2.
38. F. NIETZSCHE, Nagelate notas gepubliseer as "Explanatory Notes to Thus spoke Zarathustra", Levy-uitgawe, Vol. 16, paraf. 57, p. 273. Nietzsche se hooftekste oor Heraklites verskyn in F. NIETZSCHE, "Philosophy During the Tragic Age of the Greeks", Oscar Levy-uitgawe, Vol. 2, pp. 94-114.
39. Sien Hoofstuk 6, p. 221 hierbo.

love and kill. This tragic act, which remains a stranger to nothing that is human, is truly the art of a generation which even as it aspires to the Dionysian exaltation of Nietzsche, trembles before the prevailing welt angst."⁴⁰

In Februarie 1924 koop Breton, Masson se skildery "Die vier elemente" van 1923 (Afb. 69). Masson se vriend Michael Leiris, beskryf die skildery as volg:

"... in the distance, the ocean as a reminder of origins. Fire of the flame, air of flight, water of the waves and aquatic creatures, rotundity of the earth, the four elements are there indeed ... the indispensable human kingdom, hands occupied taking hold and letting go, distant silhouette of a desired being."⁴¹

Die skildery verwys na 'n sleutel-aformisme uit die behoue tekste van Heraklites, bespreek in Nietzsche se "Philosophy During the Tragic Age of the Greeks":⁴²

"Fire lives the death of air, and air lives the death of fire, water lives the death of earth, earth that of water."⁴³

Die elemente van vuur, water, aarde en lug word geplaas in die semi-illusionistiese ruimte wat ontwikkel is in die kuns van De Chirico. Dit is nie voor die vroeë 1930's dat die verwysings na Heraklites 'n sentrale tema in Masson se kuns word nie.

Direkte verwysings na die inhoud van Nietzsche se filosofie verskyn in die 1920's moontlik in Masson se skilderye met spel as 'n tema. Caroline Lanchner het reeds gewys op die belang van die kaartspel of dobbeltema in

40. W. RUBIN, "André Masson and Twentieth Century Painting", p. 16.

41. MICHAEL LEIRIS, André Masson and his Universe, (Edition des Trios Collines, Parys, Geneva, 1947), p. 101.

42. F. NIETZSCHE, "Philosophy during the Tragic Age of the Greeks", paraf. 6, Levy-uitgawe, Vol. 2, p. 105.

43. HERAKLITES, aangehaal in W. CHADWICK, Op. cit., p. 2.

die werk en letterkunde van die Rue Blomet-groep, en koppel Masson se dobbelstene net Nietzsche se konsep van toeval, 'amor fati', wat Nietzsche noem "the great dice game of existence".⁴⁴ Die tema van die dobbelsteen word egter ook gevind as 'n sentrale beeld in die laat werk van Mallarmé, wat ook besonder populêr in die Surrealistiese kringe was. In dieselfde konteks as Nietzsche, ontplooi Mallarmé byvoorbeeld die toevalsgedagte "Any thought utters a dice throw"⁴⁵ as 'n tema. In Masson se "Kaarttruuk" (1923) (Afb. 70) wat Lanchner aan Nietzsche-invloed toeskryf, is dit inderdaad moeilik om 'n ooreenkoms met of Nietzsche of Mallarmé se soortgelyke metafoor van die dobbelsteen te onderskei. Kaarte, dobbelstene en hande vul die besige doek, en die kaartsimbole, klawers, diamante, harte en grawe, word duidelik geïdentifiseer sodat die verwysings na lewe, dood, liefde en seksualiteit sterk na voor tree. Lanchner se "the dice seems to be sliding into the unknown, off the edge of the cubistically tilted table top into some abyss below the framing edge,"⁴⁶ ondersteun die metafoor en gees van beide Nietzsche en Mallarmé se beeld van die dobbelsteen.

Masson se variasies op die Ariadne tema, wat begin met die voorblad-antwerp vir Artaud se *L'Ombilic des Limbes* van 1925, is egter 'n meer direkte verwysing na Nietzscheaanse inhoude. Die tema kom tot 'n hoogtepunt in die 1930's wanneer Ariadne met Nietzsche se Dionisus gekoppel word, en sal dus in 'n volgende afdeling bespreek word. Soos in die werk van Max Ernst, is die voël 'n sentrale beeld in sy kuns na 1925. Masson self beklemtoon die belang van die beeld van die voël in Nietzsche se werk, waar die arend as 'n beeld van trots verskyn:

"It is not without significance that Zarathustra's two companions were the serpent and the eagle."⁴⁷

Die beeld van die voël is egter soveel meer effektief ontwikkel in Ernst se kuns van die 1920's, en sal daar ondersoek word.

44. F. NIETZSCHE, aangehaal in C. LANCHNER, *Op. cit.*, p. 93.

45. S. MALLARMÉ, *The Poems*, "A Dice Throw" (1897), (Penguin Books, Middlesex, 1970), pp. 260-297. Sien p. 297.

46. C. LANCHNER, *Op. cit.*, p. 93.

47. A. MASSON, aangehaal deur C. LANCHNER, *Op. cit.*, p. 121.

Die Nietzscheaanse beelde in Masson se kuns van die 1920's inisieer 'n hoeveelheid beelde, visuele verwysings en 'n belang in mitologie, wat die mees sentrale beelde van Surrealistiese kuns van die 1930's vooruitloop. Saam met Masson ontwikkel Ernst tot 'n groot mate in die 1920's sentrale temas van latere Surrealisme. Ernst, wat tematies, soos Masson, baie naby aan die inhoude van Nietzsche se werk staan, bied 'n kuns wat ook in visuele kwaliteit steeds meer erkenning geniet as dié van Masson.

Max Ernst vestig homself finaal in Parys in 1922. Ernst wie Nietzsche se werk aanvanklik ontdek het toe hy vroeg in die eeu filosofie in Bonn bestudeer het, verwys in die Dada-tydperk enkele male na Nietzsche in sy publikasies. In die vroeë 1940's beskryf Ernst nog Nietzsche se *The Gay Science* as 'n boek van sentrale belang in sy eie lewe:

"There, if ever, is a book which speaks to the future. The whole of Surrealism is in it, if you know how to read."⁴⁸

In die vroeër 1920's is Ernst in gereelde kontak met die Rue Blomet-groep in Montmartre, waar hy in aanraking kom met die Nietzsche-belangstelling van figure soos Artaud en Masson. Nadat Ernst in 1924 by die Surrealiste aansluit beweeg hy nader aan André Breton, en teen die einde van die dekade is daar 'n noue band tussen hom en Breton. Ernst se reeks van 147 collages *La Femme 100 Têtes (The Hundred Headless Woman)* sal hier oorweeg word as 'n voorbeeld van sy verwerking van Nietzscheaanse denkinhoude. Die reeks is voltooi in 1927, en word in 1929 in Parys gepubliseer met 'n voorwoord deur André Breton.

Die reeks *The Hundred Headless Woman* is op een vlak 'n hantering van Ernst se eie psigologiese selfbewussyn en kinderervaringe, en wys op sy belangstelling in Freud en die onderbewussyn in die 1920's.⁴⁹ Lucy Lippard skryf: "Yet for his identification with and understanding of the unconscious, the naive, the 'primitive', Max Ernst remains the product of a highly refined intellectual tradition."⁵⁰

48. MAX ERNST in 'n onderhoud met Werner Spies, aangehaal in J. RUSSEL, Max Ernst, Life and Works, p. 20.

49. W. CHADWICK, Op. cit., p. 89.

50. L.R. LIPPARD, "The World of Dadamax Ernst", p. 30.

Die oordeel is besonder relevant vir die reeks *The Hundred Headless Woman*. Die reeks is besonder ryk aan betekenis-assosiasies, en tematies duik verwysings op na die inhoud van bronne so uiteenlopend soos Dante se *Divinia Comedia*, Nietzsche se *The Gay Science* en *Thus spoke Zarathustra*, of T.S. Eliot se gedig "Sweeney Among the Nightingales" van 1920. Visuele bronne rus tot 'n groot mate op eie-tydse populêre tydskrifte, maar sluit ook die gebruik in van figure uit die werk van kunstenaars soos Gustav Doré (1832-1883), William Blake (1757-1827), Titiaan en Franse akademiese kuns uit die negentiende eeu.⁵¹

In sy artikel "Au delà de la peinture" van 1937, skryf Ernst:

"WHAT IS THE TECHNIQUE OF COLLAGE? If it is plumes that make plumage, it is not glue (colle) that makes gluings (collage) ... a hallucinating succession of contradictory images, of double, triple, and multiple images which were superimposed on each other with the persistence and rapidity characteristic of amorous memories ... He who says collage, says the irrational."⁵²

Die belangrike aanhaling is 'n besondere aanduiding van die ikonografiese aard van Ernst se collages. Soortgelyk aan Picabia se gebruik van Nietzsche-aforismes as 'gevonde voorwerpe' of as collage-elemente, is Ernst se reeks collages, as voortsetting van die Dada-collage, terselfdetyd ook 'n idee-collage, 'n superimponering van denkinhoude. Geen eenduidige relasie met die bronne word gehandhaaf nie, en deur 'n proses van vrye assosiasie word bronne, verwysings na temas, en metaforiese konstellaties vrylik vermeng en oorvleuel. Ikonografiese identiteit van figure wissel voortdurend, sodat sentrale figure in die reeks selfs van geslag kan verander. Die aanhaling van Ernst is ook 'n besondere analogie van Nietzsche se begrip 'perspektivisme'. Nietzsche beskryf perspektivisme

-
51. WERNER SPIES, Max Ernst, Collagen: Inventor und Widerspruch, pp. 185-188 bied 'n bespreking van die belangrikste visuele bronne in sy afdeling "Dokumentationsbilder" afbeeldings 595-661. In die studie, wat met Max Ernst se medewerking saamgestel is, wys Spies ook op die belang van besondere passasies uit The Gay Science vir Ernst.
52. Max Ernst, "Au delà de la peinture" Cahiers d'Art spesiale uitgawe oor Max Ernst, 1937, pp. 13-46. In Engels vertaal as MAX ERNST, "Beyond Painting", en gepubliseer in L.R. LIPPARD, Surrealists on Art, pp. 127-128.

as 'n oriëntasie tot werklikheid as voortdurend weersprekende verskynings van Apolliniese illusies, as 'n meervoudige oorvleueling van gesuperimponeerde werklikhede.⁵³

"There is *only* a perspective seeing, *only* a perspective 'knowing'; and the *more* affects we allow to speak about one thing, the more complete will our 'concept' of this thing, our 'objectivity' be."⁵⁴

Ernst se assosiasie tussen die perpektivistiese collage en die "irrational" is ook analogies tot Nietzsche se begrip 'perspektivisme', wat 'n oorsprong het in Nietzsche se beklemtoning van die Dionisiese veelheid van werklikheid.⁵⁵ In die betrokke afdeling oor perspektivisme skryf Nietzsche ook:

"Suppose such an incarnate will to contradiction and antinaturalness is induced to *philosophize*: upon what will it vent its innermost contrariness? ...It will, for example ... downgrade physicality to an illusion; likewise ... the entire conceptual antithesis 'subject' and 'object' - errors, nothing but errors! To renounce belief in one's ego, to deny one's own 'reality' - what a triumph! not merely over the senses, over appearance, but ... a violation and cruelty against *reason*."⁵⁶

In die betrokke bespreking van die collage in "Au delà de la peinture", gee Ernst 'n duidelike aanduiding van sy begrip van die implikasies van perspektivisme:

"Who knows if we are not somehow preparing ourselves to escape from the principle of identity."⁵⁷

53. Sien Hoofstuk 1, pp. 48-51 hierbo.

54. F. NIETZSCHE, On the Genealogy of Morals, paraf. 12, W. Kaufmann, p. 119.

55. Sien Hoofstuk 1, p. 49.

56. F. NIETZSCHE, On the Genealogy of Morals, paraf. 12, W. Kaufmann, p. 118.

57. MAX ERNST, "Beyond Painting", p. 127.

Die gedesentreerde aard van identiteite in die reeks *The Hundred Headless Woman*, en in Ernst se begrip van die collage, kom ook in besonder ooreen met 'n teks uit Nietzsche se *The Gay Science* wat in 1919 deur Ernst in sy "Maccab Texte" in *Der Ventilator* aangehaal word:

"The name and appearance, the importance, the usual measure and weight of things - each being in origin most frequently an error and arbitrariness thrown over the things like a garment, and quite alien to their essence and even their exterior - have gradually ... grown as it were on and into things and become their very body; the appearance at the very beginning becomes almost always the essence in the end, and *operates* as the essence! What a fool he would be who would think it enough to refer here to this origin and this nebulous veil of illusion ... let us not forget this: it suffices to create new names and valuations and probabilities in order in the long run to create new 'things'."⁵⁸

In die komposisie van Ernst se visuele reeks *The Hundred Headless Woman* as geheel, is daar ook 'n besondere analogie met Nietzsche se konsep van die 'ewige wederkeer van dieselfde'. Terselfdertyd kom die struktuur van die reeks ooreen met die sfere-indeling van Dante se *Divinia Comedia*. Ernst se werk is 'n nege hoofstukke opgedeel wat elk 'n basiese tematiese eenheid vorm. Die hooftema is 'n lewenssiklus wat begin by geboorte en jeug in die eerste twee hoofstukke, en eindig by dood en hergeboorte in die laaste twee hoofstukke. Die middelste hoofstukke is rondom die reis of wandelaarstog gebaseer. Die reis begin by geweldservaring soos oorlog en natuurgeweld, en gaan oor in die geweld van skepping en vernietiging deur 'n voormenslike mitiese ras Titane, wat Ernst, soos Nietzsche, met die Prometheus-mite koppel.⁵⁹ Die tema van die soektog na die wysheid van die honderd koplose vrou ontwikkel geleidelik vanuit die geweldsfase, en eindig eventueel in tonele van haar sereniteit en rustigheid, maar

58. F NIETZSCHE, The Joyful Wisdom (Die Fröliche Wissenschaft), Boek II, paraf. 58, Levy-uitgawe, p. 58. aangehaal deur Max Ernst, "Maccab Texte", Der Ventilator, Nr. 1/2, Februarie 1919.

59. Ernst gebruik Prometheus en die Titane in verskeie collages uit die reeks. Nietzsche gebruik Prometheus as beeld van tragedie in The Birth of Tragedy, paraf. IX, F. Golffing, p. 62.

beklemtoon steeds die weerhouing van haar geheim voor dood en hergeboorte. Waar daar soms direkte en soms ironiese verwysing is na Dante se reis deur hel, purgatory en paradys, en sy soektog na Beatrice in die *Divinia Comedia*, lei Ernst se reis nie na 'n hemelse sfeer nie, maar na 'n Dionisiese dood en hergeboorte en 'n Nietzscheaanse "ewige wederkeer".

Charlotte Stokes in 'n ondersoek van ikonografiese ooreenkomste tussen enkele van Ernst se collages en Nietzsche se werk, skryf veral Ernst se motief van die voël aan Nietzsche toe: "The bird is also a fit alter ego because of the company it keeps. In the form of an eagle it is the companion of the god Zeus and the wanderer Zarathustra. The Wanderer, like the wild bird, is free of the regimentation which society imposes on its members and, by his very example, a threat to that regimentation. That the great artist or thinker - like the criminal - is outside and opposed to civilization is an idea which Nietzsche uses to the full in *Thus spoke Zarathustra*." ⁶⁰

Dit is selfs meer ten opsigte van Nietzsche se *The Gay Science* dat die assosiasie van Charlotte Stokes relevant is. Die laaste afdeling van die werk is opgedra aan die gedigte van Nietzsche se metaforiese karakter, Prinz Vogelfrei. 'n Collage soos *The Hundred Headless Woman*. (Plaat 78) "But the Waves are Bitter" is 'n byna direkte ekwivalent vir die gedig "A Dancing Song to the Mistral Wind" uit die afdeling "Prinz Vogelfrei" in *The Gay Science*.

Nietzsche se Prinz Vogelfrei, waaruit die metaforiese karakter Zarathustra in sy volgende boek *Thus spoke Zarathustra* verder ontwikkel word, is 'n figuur van nomadiese vryheid, wandelaar, en as voëlvry-verklaarde ook 'n kriminele figuur. Nietzsche beskryf Prinz Vogelfrei as:

-
60. C. STOKES, "Surrealist persona: Max Ernst's Loplop, Superior of Birds", p. 228.
61. F. NIETZSCHE, The Joyful Wisdom (Die Fröhliche Wissenschaft), "Songs of Prince Free-as-a-bird", Levy-uitgawe, p. 368.

"that unity of singer, knight and free spirit ... an exuberant dancing song in which, if I may say so, one dances right over morality."⁶²

Charlotte Stokes argumenteer dat Ernst, Nietzsche se wandelaarsbeeld in verband gebring het met sy eie wandeltog deur die Rynland as vyftienjarige seun (1906). Die lang staptog was in navolging van die Duitse kulturele jeugorganisasie die 'Wandersvogel', wat deur die generasie van Ekspressionistiese skilders voor die eerste wêreldoorlog gesien is as 'n prototipe van 'n avant garde-kunsbeweging.⁶³ In 1942 beskryf Breton nog — steeds die wandelaarskonsep as 'n basiese oriëntasie van Ernst se lewe, en — assosieer dit met die voël as metafoor in sy kuns. Breton skryf die volgende oordeel aan Ernst toe:

"Second Commandment: Wander, the wings of augury will attach themselves to your heels."⁶⁴

Buiten die assosiasie tussen Nietzsche se Prinz Vogelfrei as wandelaarsfiguur, en die motief van die voël, na 1927 bekend as 'Loplop' in Ernst se kuns, is daar etlike verdere ikonografiese verbande tussen *The Hundred Headless Woman* en Nietzsche se werk. 'n Collage soos Plaat 84, met die onderskrif:

"Gray, black or volcanic blacksmiths will whirl in the air over the forges and ..."⁶⁵

beeld 'n situasie uit waar 'n ystersmit 'n arend se vlerke smee terwyl die slang toekyk. Die arend en die slang, as metafore van trots en wysheid, is voordurend Zarathustra se hoof metgeselle in *Thus spoke Zarathustra*, en is alreeds as 'n verwysing na Nietzsche gebruik deur André Derain in sy "La Danse" van 1906 (Afb. 43). Weerlig word ook deur Ernst gebruik as 'n assosiasie met die honderd koplose vrou, haar kennis, vervuldheid en die geheim wat sy nooit opgee nie. In *Thus spoke Zarathustra* skryf Nietzsche:

62. F. NIETZSCHE, *Ecce Homo*, "The Gay Science - La gaya scienza", W.Kaufmann, p. 294.

63. C. STOKES, *Op. cit.*, p. 228.

64. A. BRETON, "The legendary life of Max Ernst, preceded by a brief discussion of the need for a new myth," *View*, Vol. 2, No. 1, May 1942, p. 6.

65. MAX ERNST, *The Hundred Headless Woman*, Plaat 84, p. 189.

"My wisdom has long collected itself like a cloud, it is growing stiller and darker. Thus does every wisdom that shall one day give birth to lightnings. I do not want to be *light* for these men of the present, or be called light by them. *These men* - I want to blind: lightning of my wisdom! put out their eyes!"⁶⁶

In Ernst se reeks, Plaat 79 (Afb. 74) met die onderskrif:

"Truth will remain simple, and gigantic wheels will ride the bitter waves",

wys Ernst die wiel van 'ewige wederkeer' wat uit wolke en weerlig te voorskyn kom, terwyl die honderd koplose vrou op die voorgrond rustig lê en slaap.

Ernst se vriend en biografis Werner Spies het reeds gewys op die verband tussen die reeks *The Hundred Headless Woman* en Nietzsche se 'ewige wederkeer', sonder om egter die assosiasie verder te ondersoek.⁶⁷ 'n Eerste opvallende assosiasie met die sentrale en uiters komplekse begrip in Nietzsche se filosofie, is Ernst se herhaling van Plaat I aan die einde van die reeks as Plaat 147, met die onderskrif, "End and continuation" (Afb. 71). Hierdeur keer die reeks voortdurend siklies terug na die herhaling van die hele lewenskringloop. As 'n voortdurende herhaling, en gewilliglike herhaling van die lewe en elke aspek daarvan, is Nietzsche se 'ewige wederkeer' beide die sirkel van bestaan en die ewige moment as 'n ervaringsbenadering.⁶⁸ Nietzsche beskryf die 'ewige wederkeer' as terselfdertyd die mees nihilistiese maar ook die mees kultiverende idee.⁶⁹

66. F. NIETZSCHE, Thus spoke Zarathustra, "Of the higher man", paraf. 7, R.J. Hollingdale, p. 300.

67. W. SPIES, Op. cit., p. 186.

68. F. NIETZSCHE, Thus spoke Zarathustra, "Of the vision and the riddle", R.J. Hollingdale, p. 178; "The Convalescent", R.J. Hollingdale, p. 234. Sien ook BERND MAGNUS, "Nietzsche and the project of bringing philosophy to an end", p. 316, PIERRE KLOSSOWSKI, "Nietzsche's experience of the Eternal Return". Klossowski en Ernst beweeg in the 1930's in dieselfde kringe.

69. F. NIETZSCHE, The Will to Power, paraf. 1053-1055 (1884-1886), W. Kaufmann, p. 544.

"To *endure* the idea of the recurrence one needs: freedom from morality; new means against the fact of *pain*; ... the enjoyment of all kinds of uncertainty, the experimentalism, as a counterweight to this extreme fatalism; abolition of the concept of necessity; abolition of the 'will'; abolition of 'knowledge' in itself: greatest elevation of the consciousness of strength in man, as he creates the overman."⁷⁰

In *The Gay Science*, waar Nietzsche die eerste keer na "ewige wederkeer" verwys, word die begrip aangekondig as die begin van tragedie en "the heaviest burden". Terselfdertyd is die 'ewige wederkeer' egter ook "a tremendous moment" en in *Thus spoke Zarathustra* is die moment ook die weerligstraal uit die wolk van Zarathustra se wysheid wat verblind.⁷² In 'n gesprek met die lewe, metafores as 'n vrou, sê Zarathustra:

"If I be a prophet and full of that prophetic spirit that wanders on high ranges between two seas, wanders between past and future like a heavy cloud, ... ready for prophetic lightning-flashes! ... In truth, he who wants to kindle the light of the future must hang long over the mountains like a heavy storm! Oh how should I not lust for eternity and for the wedding ring of rings - the Ring of Recurrence!"⁷³

Nietzsche gebruik herhaaldelik die dubbel ring as assosiasie met die 'ewige wederkeer'.⁷⁴ Ernst gebruik die 'ewige wederkeer', in Frans vertaal as "Le Cercle Vicieux", as 'n ring of sfeer, en ook as die mees gereelde assosiasie met die honderd koplose vrou in sy reeks collages. In Plaat 79 met die onderskrif:

"Truth will remain simple, and gigantic wheels will ride the bitter waves" (Afb. 74),

70. *Ibid*, paraf. 1060 (1884), W. Kaufmann, pp. 545-546.

71. F. NIETZSCHE, *The Joyful Wisdom* (Die Fröhliche Wissenschaft), Book IV, paraf. 341-342, Levy-uitgawe, pp. 270-271.

72. F. NIETZSCHE, *Thus spoke Zarathustra*, "Of the higher man", paraf. 7, R.J. Hollingdale, p. 300. Sien aanhaling nota 37 hierbo.

73. *Ibid*, "The Seven Seals", paraf. 1, R.J. Hollingdale, p. 244.

74. Sien ook die bespreking Hoofstuk 1, p. 26, nota 72, vir die verband tussen die dubbele ring en die Platoniese tradisie.

gebruik Ernst die dubbele ring wat tevoorskyn kom uit weerligstrale en 'n wolk in 'n swaar storm wat oor die see en die berge hang, 'n besondere direkte analogie vir die aangehaalde beskrywing in *Thus spoke Zarathustra*. Die sirkel word voortdurend deur Ernst geassosieer met die honderd koplose vrou:

"Living alone on her phantom globe, beautiful and dressed in her dreams: Perturbation, my sister, the hundred headless woman."⁷⁵

In Plaat 66 is die sirkel ook die,

"Unlimited meetings and robust effervescence in the wheel known as poison" (Afb. 72)

waarbinne Ernst die honderd koplose vrou laat ronddraai. Soos die sirkel oneindige ontmoetings is, is die onderskrif wat die meeste in die reeks voorkom "continuation"; wat finaal geëggo word in die laaste onderskrif "end and continuation" (Afb. 71). Soos die reis na "ewige wederkeer" die visie en die raaisel van Zarathustra se skeepsreis is,⁷⁶ is die sirkel in Ernst se reeks die vrou se geheim wat sy nooit opgee nie, die 'alsiende oog' as haar sirkel of sfeer, en teen die einde van die reeks (Plaat 127-141) gebruik Ernst herhaaldelik die onderskrif:

"The eye without eyes, the hundred headless woman keeps her secret."

Soos Zarathustra se wysheid wil verblind,⁷⁷ word die onderskrif gebruik waar die honderd koplose vrou 'n mansfiguur se oë uitgrawe. In Plaat 133 sit die honderd koplose vrou op 'n eiervorm as haar 'magiese sfeer' terwyl sy die man verblind. In Plaat 134 speel die aksie af teen 'n agtergrond waar 'n dubbele reënboog die dubbele ring suggereer. In Plaat 138 (Afb. 78) word haar torso 'n groot oog, terwyl die mansfiguur oogloos langs haar staan. Die verblindings van die mansfiguur word enersyds verklaar deur die honderd koplose vrou wat haar geheim behou. Andersyds wys die teenwoordigheid van die donkie in die agtergrond van Plaat 134 en

75. MAX ERNST, *The Hundred Headless Woman*, Plaat 72, p. 163.

76. F. NIETZSCHE, *Thus spoke Zarathustra*, "Of the vision and the riddle", R.J. Hollingdale, pp. 176-180. Hierin is ook 'n oorsleueling met Dante se visie van Beatrice as 'n verdere betekenisdimensie van die reeks.

77. *Ibid*, "Of the higher man", paraf. 7, R.J. Hollingdale, p. 300. Sien aanhaling hierbo, nota 57.

Plaat 138 (Afb. 78) moontlik 'n verwysing na Nietzsche se denke as beeld van kennisloosheid in *Thus spoke Zarathustra*. Die moontlikheid word ondersteun deur beide Ernst en Nietzsche se gebruik van die figuur van die pous direk na die verwysing na die donkie.⁷⁸ Die mansfiguur wat in die torso as oog van die honderd koplose vrou staar (Afb. 78) eggo ook 'n teks uit "The Second Dance Song" uit die afdelings oor 'ewige wederkeer' in *Thus spoke Zarathustra*:

"Lately I gazed into your eyes, O Life: I saw gold glittering in your eyes of night ... at my feet, my dancing-mad feet, you threw a glance, a laughing, questioning, melting tossing glance."⁷⁹

In die agtergrond van die collage voeg Ernst ook 'n beeld van 'n akrobatiese koorddanseres in, 'n beeld waarmee die besondere afdeling van *Thus spoke Zarathustra* dikwels voorheen geassosieer is in Duitse kuns.

Martin Heidegger neem waar dat tragedie en stilte kenmerkend is van Nietzsche se 'ewige wederkeer', en dat die twee eienskappe alreeds in 'n verband gestel word in *The Gay Science*: "Tragedy prevails where the frightful is affirmed as the opposite that is intrinsically proper to the beautiful ... He (Zarathustra) is silent inasmuch as he is communing with his own soul alone, because he has found what defines him, has become who he is."⁸⁰

Dieselfde beginsel funksioneer ook in Ernst se *The Hundred Headless Woman*. Tragedie en stilte is nie slegs elemente wat teenoormekaar gestel word in die tonele van stormsee en sereniteit nie (Plate 97-101) (Afb. 98). Kontraste van sereniteit in tonele van tragedie en verwoesting funksioneer deur die hele reeks, hetsy die temas van collages oorlog of liefde is; en tragedie en stilte is ook komposisionele elemente in die konstruksie van die reeks as geheel. Zarathustra se eerste verskyning in *The Gay Science*, die begin van sy reis na die aanvaarding van 'ewige

78. *Ibid*, "The Ass Festival", paraf. 1, R.J. Hollingdale, pp. 323-324. Sien Max Ernst, *Plaat* 142-143.

79. *Ibid*, "The second dance song," paraf. 1, R.J. Hollingdale, p. 241.

80. M. HEIDEGGER, "Tragedy, Satyr-Play, and Telling Silence in Nietzsche's Thought of Eternal Recurrence", pp. 27+ 37.

wederkeer', is ook die geboorte van tragedie en die afwaartse gang vanuit sy serene stilte en wysheid:

"He went before the sun and spoke thus to it: 'Thou great star! What would be thy happiness if thou hadst not those for whom thou shinest! ... I am weary of my wisdom, like the bee that hath gathered too much honey; I need hands outstretched to take it ... Therefore must I descend into the deep, as thou doest in the evening, when thou goest behind the sea and givest light also to the netherworld.'"⁸¹

Nietzsche se terme van selfopoffering, wat in die 1930's deur Picasso en Masson direk met die son gekoppel word, word deur Ernst gebruik in 'n toneel waar die honderd koplose vrou seremonieel geoffer word voor 'n grot met 'n oorvorm binne in. Die onderskrif van die werk, Plaat 102, is:

"Night screams in her lair and approaches our eyes like raw flesh" (Afb. 76).

In ooreenstemming met die Nietzscheaanse tema, korrelleer die toneel met Zarathustra se grot van serene stilte waaruit hy vertrek in die tragedie van sy afwaartse gang. Die oor word in *The Gay Science* geassosieer met die labirint wat in die eerste plek met 'n fyn gehoor ervaar word. Nietzsche skryf:

"Have I still ears? Am I only ear, and nothing else besides?"⁸²

In die sin is die oor dan ook die ervaring van tragedie. Selfopoffering as offergawe van die honderd koplose vrou in Ernst se reeks, volg direk op die tonele van sereniteit in die stormsee, en lei die tragedie in na tonele van die onderbewuste, tonele van geeste, en wat Ernst noem:

"the way to the womb that serves to make postage stamps."⁸³

-
81. F. NIETZSCHE, The Joyful Wisdom (Die Fröhliche Wissenschaft), paraf. 342: "Incipit Tragodia", Levy-uitgawe, pp. 271-272.
82. Ibid, Book II, paraf. 60, Levy-uitgawe, p. 98.
83. MAX ERNST, The Hundred Headless Woman, Plaat 104, p. 233.

Die reis in die reeks, word voortdurend met die reis deur die onderbewuste geassosieer. In Plaat 126 met die onderskrif "Fantômas, Dante and Jules Verne" (Afb. 77) word die drie figure uitgebeeld in 'n reis met 'n lugballon. Dante se *Divinia Comedia* en Jules Verne se *Journey to the Centre of the Earth* is beide reisverhale, en in Freudiaanse terme metafores vir die reis na selfvervulling en geïntegreerde menslikheid. Om die assosiasie met Fantômas te verklaar moet die 'Übermenschlichkeit' van figure in die reeks eers ondersoek word.

'Übermenschlichkeit', is vir Nietzsche noodwendig 'n aspek van die ervaring en aanvaarding van die "ewige wederkeer".⁸⁴ In *The Hundred Headless Woman* onderskei Ernst in die meeste collages 'n figuur in wit teen die ingevulde omgewing van die res van die figure in die collage. Visueel is die uitsonderingsfiguur dikwels 'n figuur wat vlieg (Afb. 71), hetsy man, vrou of voël, en verskyn ook as die mitiese ras Titane, soms as meer as een persoon (Afb. 72), soms as 'n objek soos die sfeer of 'n seil van 'n boot (Afb. 73). Die figuur is meestal die honderd koplose vrou (Afb. 72, 74, 75, 76, 78) maar is soms ook 'n manlike selfbeeld van Ernst, waaruit sy persona van 'Loplop' na 1927 sou voortspruit. Ernst se 'Loplop', as verdere ontwikkeling van die voël-tema, is as 'Übervogel' dus 'n direkte verwysing na Nietzsche se 'Übermensch'. Die wit uitsonderingsfiguur in *The Hundred Headless Woman* funksioneer as beide serene en destruktiewe figuur, maar as 'n uitsonderingsfiguur is die figuur gewoonlik 'n superioriteitsfiguur in die omstandighede van die toneel. Ernst skryf:

"After having composed my novel *La femme 100 Têtes* with systematic violence, I was visited nearly every day by the *Bird Superior*, named *Loplop*, an extraordinary phantom of model fidelity who attached himself to my person."⁸⁵

Die uitsonderingsfiguur is egter ook 'n kriminele figuur, en in die onderskrif tot die eerste collage van die reeks kondig Ernst alreeds die tema aan:

"Crime or miracle: a complete man." (Afb. 71).

84. Sien bespreking, Hoofstuk 1, p. 26.

85. MAX ERNST, "Beyond Painting", (Op. cit., nota 52), p. 123.

Die kriminele aard van die figuur as 'n geïntegreerde mens, as of deel van die reis na integrasie, word duideliker deur die belang van die Comte de Lautréamont se karakter Maldoror in die novellenlengte prosa-gedig *Les Chants de Maldoror* van 1870, vir Surrealisme. Ernst assosieer Maldoror herhaaldelik met die reeks *The Hundred Headless Woman* in sy *Au delà de la peinture* van 1937.⁸⁶ Maldoror is deur die Surrealiste geassosieer met Pierre Souvestre en Marcel Allain se populêre booswig Fantômas uit 'n reeks populêre kortverhale wat tussen 1912 en 1914 in Parys gepubliseer is. Pierre Souvestre se film oor Fantômas verskyn in 1918, en in die middel 1920's was Fantômas 'n bewustelike heldefiguur in Surrealistiese kringe. As 'n kriminele anargis buite die sosiale strukture, is Fantômas die perfekte misdadiger wat nooit gevang word nie, en dan 'n revaluering van die begrip kriminaliteit bewerkstellig.⁸⁷

In die assosiasie teen Fantômas, Jules Verne en Dante word Fantômas se transgressiewe kriminaliteit dan ook gelykgestel met interieure reis van Verne, en Dante se reis na die paradys. Fantômas se reis word die reis van die 'Wanderer' buite die grense van die normatiewe, soos Nietzsche se 'Wanderer', 'Übermensch' of Prinz Vogelfrei, waaruit Ernst se Loplop ontwikkel. In die sin is die "mis-daad" van Ernst se reisiger nie 'n blote kriminele wandaad nie, maar 'n oortreding van die grense van normatiewe denke. Wanneer Ernst die tema aankondig van "Crime or miracle, a complete man" (Afb. 71) is dit ook 'n aanduiding dat sy geïntegreerde mens nie die transgressiewe uiterstes uitsluit nie, soos Nietzsche se 'Übermensch' en Zarathustra. In *Ecce homo* skryf Nietzsche:

"Zarathustra, the first psychologist of the good, is - consequently - a friend of the evil ... it was his insight precisely into the good, the 'best' that made him shudder at man in general; that it was from this aversion that he grew wings 'to soar off into distant futures'; he does not conceal the fact that *his* type of man ... is 'Übermensch' precisely in its relation to the *good* - that the good and the just would call his overman devil."⁸⁸

86. *Ibid*, p. 126.

87. S. GABLICK, *Magritte*, (Op. cit., nota 6), pp. 42, 47-52.

88. F. NIETZSCHE, *Ecce Homo*, "Why I am a Destiny", paraf. 5. W.Kaufmann, p. 331.

In dieselfde sin is Ernst se toneel van selfopoffering (Afb. 76) 'n verwysing na 'n Sataniese offer-ritueel, en in 'n latere verwysing na *The Hundred Headless Woman* skryf Ernst:

"I had already said hello to Satan."⁸⁹

Kort na die publikasie van Ernst se *The Hundred Headless Woman* met 'n voorwoord deur Breton, publiseer Breton, Nietzsche se laaste brief waarin Nietzsche skryf:

"I wanted to give my Parisians whom I love a new concept, that of a decent criminal ... a gentleman criminal too."⁹⁰

'n Enkele verdere aspek wat hier oorweeg moet word is die identiteit van Ernst se honderd koplose vrou. In haar assosiasie met die sfeer of ring van "ewige wederkeer" is reeds gedui op haar aspekte van tragedie en sereniteit. Sy is beide die alsiende oog en die wiel van gif. In 'n besondere toneel met die onderskrif "... at every stop" (Afb. 73) word die honderd koplose vrou as die wit seil van 'n boot uitgebeeld, terwyl haar sfeer in die agtergrond hang. In die teks wat tot die toneel lei, skryf Ernst:

"Living alone on her phantom globe, beautiful and dressed in her dreams: Perturbation, my sister, the hundred headless woman.
Each bloody riot will help her to live in grace and truth.
Her smile of fire will fall on the mountain sides in the form of black jelly and white rust,
And her phantom globe will track us down at every stop."⁹¹

In die afdeling oor die kunstenaar in *The Gay Science* waaruit Ernst reeds in 1919 'n lang aanhaling gepubliseer het,⁹² vergelyk Nietzsche die

89. MAX ERNST, "Beyond Painting", *Op. cit.*, p. 123.

90. F. NIETZSCHE, *Unpublished letters*, (Kurt F. Leidecker - Red). Brief aan Jacob Burckhardt, Januarie 1889, pp. 154-156. Franse vertaling deur René Hubert, gepubliseer as F. NIETZSCHE, "Astu", *Le Surréalisme au service de la révolution*, Oktober 1930, pp. 29-31. Sien bespreking hierbo, p. 233, nota 24.

91. MAX ERNST, *The Hundred Headless Woman*, Plaat 71-76, pp. 163-171.

92. F. NIETZSCHE, *The Joyful Wisdom*, (Die Fröhliche Wissenschaft), Boek II, paraf. 60, Levy-uitgawe, p. 99. Ernst kwoteer in 1919 uit paraf. 58 (volgens die Levy-uitgawe, p. 96). Sien p. 243, nota 58 hierbo.

metaforiese geheim van vroulikheid met die beeld van 'n seilskip. Die teks is 'n sleutelteks in *The Gay Science*, en Ernst, wie die werk as sy gunsteling boek van Nietzsche beskryf kon beswaarlik die opvallende belang van die teks in *The Gay Science* oorsien. Die teks is 'n direkte anaalogie vir Ernst se collage met die onderskrif "... at every stop" (Afb. 73) en insiggewend ten opsigte van die honderd koplose vrou in die reeks as geheel. Nietzsche se beeld is ook 'n herhaling van die beeld van individuasie wat in *The Birth of Tragedy* uit Schopenhauer oorgeneem is as 'n sentrale metafoor van Apolliniese illusie.⁹³ In *The Gay Science* skryf Nietzsche:

"Here I sat in the midst of the surging of the breakers, whose white flames fork up to my feet; – from all sides there is howling, threatening, crying and screaming at me ... Then, suddenly, as if born out of nothingness, there appears before the portal of this hellish labyrinth, ... a great sailing-ship gliding silently along like a ghost ... Has all the repose and silence in the world embarked here? Does my happiness itself sit in this quiet place, my happier ego, my second immortalised self? ... Similar to the ship, which, with its white sails, like an immense butterfly, passes over the dark sea! Yes! Passing *over* existence! ... When a man is in the midst of *his* hubbub, ... he there sees perhaps calm, enchanting beings glide past him, ... *they are women*. He almost thinks that there with the women dwells his better self; ... and life itself a dream of life. But still ... there is also in the most beautiful sailing-ship so much noise and bustling ... The enchantment and the most powerful effect of woman is, to use the language of philosophers, an effect at a distance ... primarily and above all – distance!"⁹⁴

Ernst assosieer die seilskip met sy honderd koplose vrou deur haar ronde sfeer van 'ewige wederkeer' in die toneel in te voeg. Die assosiasie word

93. F. NIETZSCHE, *The Birth of Tragedy*, paraf. 1, F. Golffing, p. 22. Sien bespreking Hoofstuk 1, p. 31, nota 80.

94. F. NIETZSCHE, *The Joyful Wisdom* (Die Fröhliche Wissenschaft), Boek II, paraf. 60, Levy-uitgawe, p. 98–99.

verder ondersteun deurdat die honderd koplose vrou ook in die reeks as 'n skoenlapper gebruik word (Plaat 120) soos Nietzsche hier die metafoor gebruik. Die vrou as afstand is konsekwent tot Ernst se herhaaldelike beklemtoning van die honderd koplose vrou as onverklaarbare verwarring (perturbation), as "phantom", en as geheim. Jacques Derrida se latere bespreking van die besondere teks van Nietzsche waarna hier verwys word, beklemtoon die enigmatiese aard van die metaforiese vrou besonder effektief: "Perhaps woman - a non-identity, a non-figure, a simulacrum - is distance's very chasm, the out-distancing of distance, the interval's cadence ... There is no such thing as the essence of woman because woman averts, she is averted of herself."⁹⁵

Derrida beklemtoon Nietzsche se beeld van die vrou, en die vrou as seilskip, as metafoories van waarheid as die voortdurend onbereikbare as waarheid sonder essensie of identiteit, dus 'n werklikheid en nie-waarheid. Dieselfde waarneming van Nietzsche se metaforiese beeld funksioneer effektief in Ernst se beeld van die koplose vrou.

Die soektog na die geheim van die honderd koplose vrou wat nooit haar geheim opgegee nie, is tegelyk 'n reis deur die enigmatiese realiteit van haar geheimsinnigheid, en soos die relevante teks van Nietzsche, 'n reis deur die eie psige, waar die vrou - in Jungiaanse terme - as anima funksioneer. Die besondere teenstelling tussen enkelvoud en meervoud in die titel honderd koplose vrou, suggereer alreeds haar arbitêre en onbepaalbare identiteit. In sy artikel "Au delá de la peinture" beskryf Ernst collage as 'n halusinerende opeenvolging van weersprekende beelde, 'n ooreenlegging van veelvuldige betekenisse, en beklemtoon die desentrering van die subjek wat deur die collage-metode ingehou word:

"Who knows if we are not somehow preparing ourselves to escape from the principle of identity."⁹⁶

95. J. DERRIDA, *Spurs - Nietzsche's Styles*, pp. 49-51.

96. MAX ERNST, "Beyond Painting", *Op. cit.*, p. 127. Sien ook bespreking hiervan, en aanhalings pp. 241-242, notas 52-57 hierbo.

As 'n uitstaande interpreteerder van Nietzsche se denke in die visuele kunste, is Ernst ook 'n belangrike invloed op die interpretasie van Nietzsche in Surrealisme van die 1930's. Na die reeks *The Hundred Headless Woman* eggo Ernst se eie kuns van die 1930's voortdurend Nietzsche se invloed, onder andere in die verdere ontwikkeling van die voël-tema na 1927 en in die vroeë 1930's, Ernst se 'Loplop' die 'Übervogel'.

Vanuit sy eie agtergrond en deeglike begroning in die problematieke van die filosofie, getuig Ernst se interpretasie van Nietzsche van 'n besondere sofistikasie, en die invloed van Nietzsche op Ernst kan inderdaad gesien word as 'n hoogtepunt van Nietzsche se invloed in die visuele kunste. Die sofistikasie van Ernst se interpretasie van Nietzsche spreek uit die kompleksiteit van denkinhoude wat aangespreek word. Nietzsche se begrip 'ewige wederkeer' was voor die eerste wêreldoorlog steeds 'n bron van groot verwarring vir filosowe en in kunsteoretiese denke,⁹⁷ veral in die Duitse Nietzsche-kultus waaraan Ernst self deelgeneem het. Ernst se hantering van die begrip dui vooruit op die latere interpretasie van Nietzsche se 'ewige wederkeer' deur filosowe soos Pierre Klossowski⁹⁸ met wie Ernst in die 1930's in kontak kom. Ernst se interpretasie van konsepte soos Nietzsche se perspektivisme, of die desentrering van die subjek dui vooruit op 'n benadering tot Nietzsche wat in die 1960's ten volle sou ontplooi en verder ontwikkel word in die werk van Franse filosowe soos Klossowski, Derrida, Foucault, Deleuze en Granier.

-
97. Die problematiek word uitgebreid bespreek in my artikel, H. JANSE VAN RENSBURG, "Rudolf Steiner's role in the Nietzsche cult, and the influences on Kandinsky."
98. PIERRE KLOSSOWSKI, Nietzsche et le Cercle Vicieux, (Mercure, Parys, 1969.)

HOOFSTUK 8

FRANSE KUNS IN DIE 1930's

8.1 AGTERGROND: BATAILLE SE NIETZSCHE-BEELD IN STRYD MET FASCISME

Die rol van Nietzsche se denke in die kuns van die dertigerjare in Frankryk is in 'n direkte relasie met die opkoms van Fascisme in Europa en die politieke omstandighede in Frankryk. Hoe duideliker die Fascistiese bedreiging raak, hoe duideliker formuleer Bataille 'n Nietzscheaanse standpunt as opposisie teenoor Fascisme en later ook teen Marxisme. As sentrale denker in die ondersoek van Nietzsche het Bataille veral invloed op die kuns van figure soos Masson, en politieke inhoude in die kuns van Picasso.

Die Nietzsche-problematiek in dié jare is in 'n besondere mate gesentreer rondom die onderskeid tussen Dionisiese destruksie en hergeboorte, teenoor Fascitiese geweld. Gewelddadigheid, wreedheid, heiligskending (wat Nietzsche "hubris" noem), perversie en subversie is sentrale vraagstukke in die Nietzsche-beeld in Franse kuns in die dertigerjare. Verder is daar ook 'n duidelike poging om te onderskei tussen die Duitse variasie van die 'Übermensch' as 'n heroïese volksvegter, of as Ariese Supermens, en die Franse variasie van die 'Übermensch' wat deur Bataille die "soewereine wese" genoem word. In 1964, na die dood van Bataille, kies André Masson in sy artikel "Some Notes on the Unusual Georges Bataille" 'n aanhaling wat hy as kenmerkend van Bataille se werk in die dertigerjare beskou:

"Only the 'sovereign' being knows ecstasy ... It supposes lewdness, spitefulness, which the break of morality does not stop ... Man is his own law, if he strips himself bare in front of himself. The mystic before God had the aspect of a *subject*. Who strips himself bare in front of himself has the aspect of a *sovereign*." ¹

1. G. BATAILLE, aangehaal deur A. MASSON, "Some Notes on the Unusual Georges Bataille", pp. 108-109.

Soewereiniteit en blootlegging van die self is 'n tema wat die Bataille-groep tot 'n groot mate onderskei van Breton en die Surrealistiese-groep. Terwyl die denkinhoude van Nietzsche en Marx se filosofieë moeilik versoenbaar is, deel Breton as Marxis, en Bataille as Nietzscheaan 'n tematiese belang in die problematiek van geweld, en 'n politiese opposisie teen Fascisme. Die afwesigheid van die soewereiniteitsbeginsel by Breton is egter dikwels 'n punt van kritiek deur Nietzscheaans-georiënteerde denkers in die tyd. Ribemont-Dessaignes, wie se belangstelling in Nietzsche uit die Dada-tydperk strek, skryf byvoorbeeld in 1926 die artikel, "In Praise of Violence," waarin geweld as proses van destruksie en hergeboorte, as revaluerende mag ondersoek word:

"Nothing is lost sooner than violence, ... War or revolution is all right; between two bombs nothing keeps man from dreaming of his armchair ... An epoch of violence has just ended - we do not mean the war, but the one which assailed all the moral defences."²

Met die Surrealistiese krisis van 1929, stap Ribemont-Dessaignes egter uit die vergadering by Bar du Château waar Breton van die Surrealistiese lede vereis om aan 'n rewolusionêre Marxistiese standpunt toe te skryf. Hierna skryf Ribemont-Dessaignes in 'n brief aan Breton:

"... I strongly oppose the style you have adopted, ... and the badly organized (or efficient, if one adopts a *commissariat de police* viewpoint) ambush concealed under the Trotsky pretext ..."³

Na die 1929 vergadering by Bar du Château stel Breton die tweede "Manifeste du Surréalisme" op, waarin hy skryf:

"Surrealism was not afraid to make for itself a tenet of total revolt, ... it still expects nothing safe from violence. The simplest Surrealist act consists of dashing down the street, pistol

2. G. RIBEMONT-DESSAIGNES, "In Praise of Violence", The Little Review (London), Vol. 11-12, Lente en Somer 1926, p. 40.

3. G. RIBEMONT-DESSAIGNES, 'n brief aan Andre Breton 12/3/1929 na die vergadering by Bar du Château op 11/3/1929. Aangehaal in M. NADEAU, The History of Surrealism, p. 158, nota 5.

in hand, and firing blindly, as fast as you can pull the trigger, into the crowd."⁴

Breton word uit verskeie oorde gekritiseer vir sy standpunt van geweld in die tweede Surrealistiese Manifes. in sy artikel "La 'vieille taupe' et le préfixe 'sur' dans les mots 'Surhomme' et 'Surrealiste'" van 1930, verwys Bataille na bogenoemde beeld, en skryf:

"That such an image should present itself so insistently to his view proves decisively the importance in his pathology of castration reflexes: such an extreme provocation seeks to draw immediate and brutal punishment ... when bourgeois society refuses to take them seriously and to take up the challenge they offer ... the Surrealist have found the destiny they were seeking ... For them it was never a question of really terrifying: The intrinsic character of the bogeyman they play is sufficient, for they are eager to play the role of juvenile victims, despicable victims of a general incomprehension and degradation."⁵

Bataille se onderskeid tussen die "really terrifying" en die "bogeyman", eggo Nietzsche se onderskeid tussen Dionisus en blote barbarisme.⁶ Bataille self het teen 1930 egter nog sterk Kommunistiese simpatieë gehad, en sy eie beeld van Nietzsche was nog nie duidelik geformuleer nie. In die betrokke artikel beskuldig Bataille, Breton se Surrealisme van 'n metafisiese idealisme waarin soewereiniteit afwesig is:

-
4. A. BRETON, "Manifeste du Surréalisme" (1929) gepubliseer in A. BRETON, "Manifestes du Surréalisme". Engelse aanhaling geneem uit 'n gedeeltelike vertaling van die manifes in LUCY R. LIPPARD, Surrealists on Art, p. 29, 'n Volledige Engelse vertaling deur R. Seaver en H.R. Lane; A. BRETON, Manifestoes of Surrealism is gepubliseer deur University of Michigan Press, Ann Arbor, 1969.
 5. G. BATAILLE "La 'vieille taupe' et le préfixe 'sur' dans les mots 'Surhomme' et 'Surréaliste'." Die artikel is in 1930 deur die Surrealistiese tydskrif Bifur aanvaar vir publikasie, maar Bifur word beëindig voor Bataille se artikel in druk kon verskyn. Die artikel word die eerste maal in 1968 in Tel Quel gepubliseer. 'n Engelse vertaling verskyn in G. BATAILLE Visions of Excess: Selected Writings 1927-1939, "The 'Old Mole' and the prefix 'Sur' in the words 'Surhomme' (Übermensch) and 'Surrealist'" pp. 32-45. Sien pp. 39-40.
 6. F. NIETZSCHE, The Birth of Tragedy, paraf. II, F. Golffing, p. 26. Sien bespreking Hoofstuk 1, p. 28, nota 69.

"Servile idealism rests precisely in this will to poetic agitation ... a completely unhappy desire to turn to upper spiritual regions."⁷

Bataille is besonder krities teenoor die idealistiese interpretasie van Nietzsche, en argumenteer op die stadium nog dat Surrealisme en Nietzsche se denke steeds vanuit 'n Bourgeoisie-vertrekpunt geformuleer word.⁸ In dié sin is Bataille se standpunt nog duidelik beïnvloed deur Marxisme:

"At the heart of Nietzsche's demands lies such flagrant disgust for the senile idealism of the establishment ... so spiteful towards the hypocrisy and the moral shabbiness that precedes over current world exploitation - that it is impossible to define his work as one of the ideological forms of the dominant class ... Nietzsche was condemned by circumstances to imagine his break with conformist ideology as an Icarian adventure ... The same double tendency is found in contemporary Surrealism, which maintains, of course, the predominance of higher ethereal values clearly expressed by the addition of the prefix 'sur', the trap into which Nietzsche had already fallen with 'Surhomme'."⁹

Bataille wat in 1929 geweer het om die vergadering by Bar du Château by te woon omdat daar volgens hom "too many fucking idealists"¹⁰ in Surrealisme was, se artikel dien as 'n reaksie op Breton se aanval op hom in die "Manifeste du Surréalisme" van 1929. Die vroeë 1930's was die hoogtepunt van die konflik tussen Bataille en Breton, maar buite die direkte sirkels van die twee figure word Nietzsche egter wel in die vroeë 1930's bevestig as 'n transgressiewe denker. Gaston Bachelard (1884–1962) se bespreking van Nietzsche in sy artikel "*Surrationalisme*" bevestig

7. G. BATAILLE, Op. cit., p. 41.

8. 'n Soortgelyke kritiek teen die idealisme van die vroeë Duitse metafisiese interpretasie van Nietzsche, is ook in 1924 deur George Grosz uitgespreek. Sien Hoofstuk 5, p. 178, hierbo.

9. G. BATAILLE, Op. cit., pp. 33–36.

10. G. BATAILLE, brief aan A. Breton, Maart 1929, aangehaal deur M. NADEAU, Op. cit., p. 156.

Nietzsche se opposisie teen die denkstrukture van die gesagsorde, sonder om egter by Bataille en Breton se konflik oor betekenis van geweld betrokke te raak:

*"In the domain of thought imprudence is a method. Only imprudence can have success. One must go on as quickly as possible into the regions of intellectual imprudence. Nietzsche recognised at once the backward and methodical nature of sane transmutations. 'The most valuable standpoints are always the last to be found: but the most valuable standpoints are the methods'. Facts long amassed, patiently juxtaposed, avariciously preserved, are suspect. They bear the stigma of prudence, of conformism, of constancy, of slowness."*¹¹

Na die Surrealistiese krisis van 1929, word die nuwe tydskrif *Le·surréalisme au service de la révolution* die amptelike mondstuk van die Surrealistiese groep. Bataille stig in 1929 die tydskrif *Documents* wat aanvanklik die belangrikste mondstuk van die Bataille-groep is. *Documents* publiseer verskeie artikels van 'n argeologiese en antropologiese aard, en studies oor Abyssiniese grafte, Sikladiese afgodsbeeldjies, voorvaderskopbene van primitiewe rasse, ritualistiese offerhandes, Afrika-kuns, argaïese-Europese kuns en demoniese- en heretiese Christelike-kuns as deel van die tydskrif se doelstelling om die grense van rasionaliteit tot op die uiterste te beproef. *Documents* is sentraal in die heroplewing van primitivisme, en mitologiese temas in Surrealistiese kuns van die 1930's, en Nietzsche se denke word tot 'n groot mate met dié inhoud geassosieer. Die tydskrif publiseer studies oor primitivistiese temas deur skrywers soos Bataille, Leiris en Robert Desnos (1900–1945) wat afsonderlik vertrouwd was met die werk van Nietzsche.

11. GASTON BACHELARD, "Surrationalisme", *Inquisitions*, Vol. 1, No. 1. datum onbekend, maar voor 1936. Engelse vertaling gepubliseer in JULIAN LEVY, *Surrealism*, (The Black Sun Press, New York, 1936), pp. 186–189 sien p. 189. Die aanhaling in die teks is uit F. NIETZSCHE, *The Anti-Christ*, paraf. 13, R.J. Hollingdale, p. 123.

In 1931 stig Bataille die tydskrif *La Critique sociale* wat meer polities ingestel was. Die tydskrif ondersteun Kommunisme, maar neem 'n standpunt in teen die Russiese leier, Stalin. Saam met Bataille was ook die filosoof Pierre Klossowski betrokke by die tydskrif, asook Leiris en die fotograaf Dora Maar wat op dié stadium in 'n verhouding met Bataille was. Klossowski – kenner en vertaler van Nietzsche se werk na Frans, is self ook 'n kunstenaar, en is ook die broer van die kunstenaar Balthus (gebore 1908). Dora Maar wat later in 'n verhouding met Picasso is, het 'n belangrike invloed op anti-Fascistiese politiese inhoud in Picasso se kuns na 1935. In *La Critique sociale* is verwysings na Nietzsche meer direk as in *Documents*, wat 'n aanduiding is van die politiese beklemtoning van Nietzsche in die groep. Bataille publiseer in *La Critique sociale* onder andere sy "La critique des fondements de la dialectique hégélienne" en "La structure psychologique du fascisme",¹² beide studies waarin sy hipoteses vir die latere onderskeid tussen Fascisme en Nietzsche die eerste maal neergelê word.

Die tydskrif *Minotaure*, 'n luukse variasie van *Documents* verskyn die eerste maal in 1933. In *Minotaure* beweeg die groepe van Breton en Bataille die naaste aan mekaar, en *Minotaure* publiseer ook studies deur Bataille, Desnos, Leiris en Limbour. Nadat die titel van Dali en Luis Bunuel (gebore 1906) se film "L'Age d'Or" eers as titel vir die tydskrif oorweeg is, is dit Bataille en Masson wie die titel "Minotaure" deurveg. Albert Skira, saam met J. Tériade redakteur van die tydskrif, skryf in die redaksionele inleiding van die eerste uitgawe in 1933, dat die titel "Minotaure" gekies is as gevolg van die "aggressiewe en Dionisiese karakter van die mite".¹³ Masson skryf later:

"... not only in its title was *Minotaure* indebted to Bataille for it was infused with his spirit, especially in its beginning."¹⁴

-
12. G. BATAILLE, "La critique des fondements de la dialectique hégélienne", *La critique sociale*, No. 5, Maart 1932, pp. 209-214; G. BATAILLE, "La structure psychologique du fascisme", *La Critique sociale*, No. 10, November 1933, pp. 159-165 en No. 11, Maart 1934, pp. 205-211. Engelse vertalings in G. BATAILLE, *Visions of Excess: Selected Writings 1927-1939*, "The Critique of the Foundations of the Hegelian Dialectic", pp. 105-115; en "The Psychological structure of Fascism", pp. 137-161.
 13. A. SKIRA, Inleiding tot *Minotaure*, No. 1, Junie 1933. Geen bladsynommer aangedui nie.
 14. A. MASSON, *Op. cit.*, p. 111.

Hierdeur begrond en bevestig Bataille 'n sentrale mite van Surrealistiese kuns, en ook 'n sentrale beeld wat in die kuns met Nietzsche geassosieer sou word. Alhoewel daar in *Minotaure* soos in sy voorganger *Documents* geen direkte studies oor Nietzsche of enige ander filosoof verskyn nie, word die primitivistiese en psigologiese inhoude van die tydskrif herhaaldelik met Nietzsche geassosieer.¹⁵

Polities word die vroeë dertigerjare gekenmerk deur die opkoms van die Fascistiese bedreiging deur Hitler in Duitsland, en Mussolini in Italië. Die Franse-Kommunistiese Party word tydens 'n internasionale kongres in Parys 1933, bevestig as die leiers in die Franse anti-Fascistiese beweging, en soos in Duitsland en Spanje, bly die Kommuniste ook in Frankryk die belangrikste teenstanders van Fascisme. Picasso verduidelik later sy aansluiting by the Kommunistiese Party as volg:

"Have not the Communists been the bravest in France, ... and in my own Spain? ... The French Communist Party have opened their arms to me, and I have found there all whom I respect most, the greatest thinkers, the greatest poets, and all the faces of the Resistance fighters in Paris ..."¹⁶

1933 is egter ook die jaar wanneer Breton, Éluard en René Crevel uit die Kommunistiese Party geskop word, wat tot 'n groot mate sou lei tot die vervreemding tussen Surrealisme en offisiële Kommunisme. Die regering van die Franse "Radikale Party", val vroeg in 1934, waarna Frankryk in 'n lang en uitgerekte politiese krisis verval. Die val van die regering lei tot betogings en oproer in Parys in Februarie 1934, en gewelddadige burgerlike gevegte tussen Franse Fasciste en Franse Kommuniste. In Februarie stel die Surrealiste die traktaat "Appel à la lutte"¹⁷ op waarin 'n oproep gemaak word op 'n verenigde aksie teen die regse Fasciste. Die document word onder andere onderteken deur Breton, Éluard, Léger, Leiris, Malraux en Dora Maar. Bataille, hierteenoor, stig na die val van die regering sy

-
15. Sien byvoorbeeld J. FROIS-WITTMANN, "L'Art Moderne et le principe du Plaisir," *Minotaure*, Vol. 1, No. 1, 1933, pp. 68-69. Sien ook Hoofstuk 7, p. 229 hierbo.
 16. P. PICASSO, October 1944, aangehaal in JEAN SUTHERLAND BOGGS, "Picasso and Communism", *Arts Canada*, Spesiale uitgawe., Vol. 37, October 1980, p. 37.
 17. "Appel à la lutte", 10 Februarie 1934, sien M. NADEAU, L'Historie du surréalisme et documents surréalistes (Parys, 1964), pp. 381-386.

Contre Attaque-groep en tydskrif laat in 1935. In 'n iewat mislukte poging om polities direk betrokke te raak, skryf Bataille 'n populêr-gerigte artikel "Front Populaire dans la rue" wat hy in November 1935 op 'n ope vergadering van Contre Attaque voorlees. Die artikel, waarin Bataille die party "Front Populaire" oproep teen Fascisme, word in Mei 1936 gepubliseer in die enigste uitgawe van *Cahiers de Contre Attaque*¹⁸ Breton en die Surrealiste disassosieer hulself van Contre Attaque alreeds voor die eerste uitgawe van die tydskrif verskyn. Breton beskuldig Bataille van "sur-fascisme",¹⁹ 'n woordspel op Bataille se ongepubliseerde "La 'vieille taupe' et le préfixe 'sur' dans les mots 'Surhomme' et 'Surrealiste'." Bataille erken later dat daar 'n paradoksale Fascistiese neiging verskuil was in die Contre Attaque-groep,²⁰ wat ontbind word kort na die verskyning van die eerste uitgawe van die tydskrif.

Die Franse Front Populaire in alliansie met die Franse-Kommunistiese Party en die nie-Kommunistiese Sosialistiese Party, wen die Franse algemene verkiesing in Maart 1936, en vorm 'n nuwe regering in Junie van dieselfde jaar. Alhoewel Bataille nog laat in 1935 die Front Populaire ondersteun het, breek hy op die stadium finaal weg van Kommunisme, en verwerp die hoop op subversiewe geweld deur 'n breë massa wie geen belangstelling in 'n deeglike teoretiese onderbou vir politiese idees het nie. In teenstelling konsentreer Bataille hierna op klein nie-politiese elitistiese groepe, gebaseer op die filosofie van Nietzsche.

Kort na die Spaanse burgeroorlog in April 1936 uitbreek, besoek Bataille vir Masson in Tosca in Spanje waar hy op daardie stadium woon; en hulle beplan saam die tydskrif *Acéphale* waarvan die eerste uitgawe in Junie 1936 verskyn. *Acéphale*, waarvan die naam gebaseer is op die mite van die ras koplose mense sonder 'n leier, is beplan as 'n private en geslote kultus, waarin psigiese eienskappe van die mens deur ritueel ondersoek moes word.

-
18. G. BATAILLE, "Front Populaire dans la rue", *Cahiers de Contre Attaque*, 1 Mei 1936. Engelse vertaling in G. BATAILLE, Visions of Excess: Selected Writings 1927-1939, "Popular Front in the Streets", pp. 161-168.
 19. A. BRETON, aangehaal deur A. STOEKL, voorwoord tot G. BATAILLE, Visions of Excess: Selected Writings 1927-1939, p. xviii.
 20. G. BATAILLE, Oeuvres complètes, "Notice autobiographique" (1958), Vol. VII, p. 461.

Die doelstelling om die Fascistiese interpretasie van Nietzsche teen te werk, word ook geformuleer:

"To unmask the religious behind the political,"²¹

volgens André Mason. Terseldertyd stig Bataille ook die Collège de Sociologie, 'n publieke oop groep, wat as platvorm moes dien vir 'n ondersoek van die psigiese inligting wat die Acéphale-aktiwiteite sou ooplê. Saam met Bataille en Masson was onder andere Jules Monnerot, Robert Callois, en die filosowe Jean Wahl (1888–1974) en Klossowski, lede van Acéphale. Leiris het nie belanggestel om aan die groep deel te neem nie, maar sluit wel aan by die Collège de Sociologie.²² Beide Wahl en Klossowski sou as filosowe later belangrike publikasies lewer in die oplewing van Nietzsche in Franse filosofie van die 1960's.²³ In die praktyk het die rituele van die Acéphale-groep nie daarin geslaag om die groepseenheid te behou nie. Van die rituele wat uitgevoer is, wys vooruit na die "Happenings" van die 1960's. Ontmoetings is byvoorbeeld gehou by 'n "heilige" boom wat deur weerlig raakgeslaan is – "n ontmoetingspunt tussen magte uit die onderwêreld en vallende hoër magte".²⁴ Wanneer daar egter op 'n stadium sprake is van 'n werklike menslike slagoffer – waarvoor 'n vrywillige gevind is – is dit veral Callois²⁵ en Leiris wie sterk beswaar aanteken. Leiris, 'n opgeleide antropoloog, beskuldig Bataille van 'n waninterpretasie van antieke rituele.²⁶ Wat egter meer relevant is as die ritualistiese eksperimente van die groep, is die formulering van 'n Nietzsche-beskouing in *Acéphale*.

21. A. MASSON, *Op. cit.*, p. 107.

22. ALLAN STOEKL, *Politics, Writing, Mutilation: The Cases of Bataille, Blanchot, Roussel, Leiris and Ponge*, p. 57.

23. J. WAHL, *La Pensée philosophique de Nietzsche les années 1885–88*, (Parys, 1959); J. WAHL, *L'avant-dernière pensée de Nietzsche*, (Parys, 1961); P. KLOSSOWSKI, *Nietzsche et le Cercle Vicieux* (Parys, 1969) Klossowski vertaal ook M. Heidegger se *Nietzsche, en Nietzsche se Thus spoke Zarathustra* na Frans.

24. G. BATAILLE, *Oeuvres complètes*, "Instructions pour la 'recontre' en forêt", Vol. II, pp. 277–278. Vrylik vertaal.

25. R. CALLOIS, "The 'Collège de Sociologie': Paradox of an Active Sociology", pp. 61–64.

26. M. LEIRIS, brief aan G. Bataille 1939, gepubliseer in G. BATAILLE, *Oeuvres complètes*, Vol. II, pp. 454–455.

Bataille bepaal die temas van die vier uitgawes van *Acéphale* wat gepubliseer word, en voorsien ook die grootste volume van die artikels. Die eerste uitgawe in Junie 1936, is opgedra aan die "heilige sameswering", met 'n inleidende artikel, "La conjuration sacrée", geskryf deur Masson en Bataille in Spanje in April 1936. 'n Ontwerp deur Masson (Afb. 84) word as voorblad gebruik. Die tweede uitgawe van *Acéphale* in Januarie 1937, is opgedra aan Nietzsche en die pre-Klassieke filosoof Heraklites. Bataille skryf 'n inleidende artikel, "Propositions" oor Nietzsche, asook sy belangrike artikel "Nietzsche et les fascistes", en publiseer ook 'n gedeeltelike vertaling, "Héraclite" uit Nietzsche se lesings oor Heraklites in "Philosophy in the Tragic Age of the Greeks". Klossowski skryf 'n artikel "Creation du Monde" oor Nietzsche, en Max Raphael se "A propos du fronton de Corfou", waarin hy die herlewing van antieke argitektuur aan Nietzsche toeskryf, word in *Acéphale* herpubliseer. Die studie het reeds 'n 1933 in die eerste uitgawe van *Minotaure* verskyn. Die derde uitgawe van *Acéphale* wat in Julie 1937 verskyn, is opgedra aan Nietzsche se beeld van Dionisus, en die Nietzsche-geïnspireerde *Dionysos: Mythos und Cultus* (1933) van Walter Otto. Jules Monnerot skryf 'n artikel "Dionysos philosophe" waarin hy pleit dat die mitiese waarhede van Nietzsche se Dionisus, feite en wetenskaplike bewysvoering moet vervang. Bataille lewer 'n boekbespreking van Karl Jaspers se *Nietzsche, Einführung in das Verständnis seines Philosophierens* wat in 1936 gepubliseer is, en skryf die artikel "Chronique nietzschéen" oor die Dionisiese misterieë". Masson publiseer vier tekeninge oor die tema van Dionisus in dié uitgawe van *Acéphale* (Afb. 82). Bataille publiseer in April 1938 die artikel "L'obélisque" oor die obelisk, Nietzsche en die mite van die labirint in die tydskrif *Mesures*. In die laaste uitgawe van *Acéphale*, wat eers in Julie 1939 verskyn, publiseer Bataille sy "La folie de Nietzsche". Bataille se artikel "La pratique de la joie devant la mort" is die mees relevante bydra ten opsigte van Nietzsche in dié uitgawe van *Acéphale*. In die artikel is die vraag na die singewing van destruktiewe geweld direk gekoppel is met die dreigende oorlog wat 'n maand later sou uitbreek.

Na die mislukking van *Contre Attaque*, motiveer Bataille 'n sterk a-politiese standpunt in *Acéphale* en 'n ideologies-kritiese houding teenoor politiese groepsvorming soos in Kommunisme en Fascisme.

Transgressie en subversiewe denke in *Acéphale* is eerder gemik op 'n Nietzscheaanse revaluasie van sosiale waardes, 'n konfrontasie met absolute en vasstaande waardes in die gemeenskap, en geïstitutionaliseerde strukture in politiese bewegings. Bataille skryf:

"This 'Dionysian' truth cannot be an object of propaganda."²⁷

In sy aanval teen Fascisme gebruik Bataille, Nietzsche se kritiek teen anti-Semitisme om die filosoof te disassosieer van die Nazis in Duitsland, en haal byvoorbeeld aan uit 'n brief van Nietzsche aan 'n anti-Semiet:

"BUT FINALLY, WHAT DO YOU THINK I FEEL WHEN ZARATHUSTRA'S NAME COMES OUT OF THE MOUTH OF AN ANTI-SEMITE!"²⁸

Bataille argumenteer dat Elizabeth Förster-Nietzsche – Bataille noem haar Elizabeth Judas-Förster – haar broer se werk aan Hitler uitverkoop het, en dat sy ter wille van haar eie anti-Semitiese belange, doelbewus 'n vals beeld van Nietzsche uitgebou het deur byvoorbeeld haar man, Bernhard Förster se tekste aan Hitler voor te lees en aan Nietzsche toe te skryf. Bataille beklemtoon 'n brief waarin Nietzsche alle bande met sy suster verbreek as gevolg van haar huwelik met die anti-Semiet, Bernhard Förster.²⁹

Bataille ontleed ook die waninterpretasie van Nietzsche deur Hitler, Mussolini, Alfred Rosenberg, Alfred Bäumler in sy *Nietzsche, der Philosoph und Politiker* van 1931, en Emmanuel Lévinas se "Quelques reflexion sur la philosophie de l'hitlerisme" wat in 1934 in *Esprit* in Parys gepubliseer is. Bataille wys op 'n emosionele en nostalgiese teruggryping na die verlede in al dié figure, 'n teruggryping na 'n verwyderde 'hoër' realiteit, wat direk in teenspraak met Nietzsche se denke is:

-
27. G. BATAILLE, "Chronique nietzschéen", *Acéphale* 3-4, Julie 1937, pp. 15-23. Engelse vertaling in G. BATAILLE, Visions of Excess: Selected Writings 1927-1939, "Nietzsche Chronicle", p. 210.
28. F. NIETZSCHE, aangehaal deur G. BATAILLE, "Nietzsche et les fascistes", *Acéphale* 2, Januarie 1937, pp. 3-13. Engelse vertaling in G. BATAILLE, Visions of Excess: Selected Writings 1927-1939, "Nietzsche and the Fascists", p. 183.
29. Ibid, pp. 182-183. Die brief is in Engels gepubliseer in F. NIETZSCHE, Selected letters, brief aan E. Förster, Desember 1888, Red. Oscar Levy, pp. 252-254.

"Fascism and Nietzscheanism are mutually exclusive, and are even violently mutually exclusive, as soon as each of them is considered in its totality ... Insofar as Fascism values a philosophical source, it is attached to Hegel and not to Nietzsche."³⁰

In 'n vroeëre ontplooiing van sy Hegeliaanse kritiek in "La critique des fondements de la dialectique hégélienne" van 1932, het Bataille reeds in die Hegeliaanse dialektiek 'n essensiële dualistiese skeiding van "nature and logic" aangedui, waarin hy die problematiese moontlikheid van Fascisme identifiseer:

"The dialectical theme ... (is) class struggle itself, the Hegelian theme of 'master and slave'."³¹

Juis waar Bataille die idealisme van 'n "hoër" bo-werklike sfeer in die Hegeliaanse dialektiek kritiseer, is Nietzsche in die vroeë 1930's nog met 'n gelykstaande 'idealisme' geassosieer. Teen 1936 vervang Nietzsche egter vir Hegel as 'n vertrekpunt tot Bataille se teoretiese orientasie, en Bataille skryf:

"Nietzsche is to Hegel what a bird breaking its shell is to a bird contentedly absorbing the substance within."³²

Nietzsche se filosofie word dan vir Bataille 'n alternatief vir Fascisme en Kommunisme, wat volgens Bataille ook in 'n Hegeliaanse dialektiek gefundeer is. Allan Stoekl skryf: "It became necessary for him to confront any dialectical movement, no matter how transgressive, with another series, or side, of texts that would work to forget that dialectic. That very forgetting, in all its pervasiveness, would therefore seek to devalorize

30. G. BATAILLE, "Nietzsche and the Fascists", Op. cit., pp. 185-186.

31. G. BATAILLE, "The Critique of the Foundations of the Hegelian Dialectic", Op. cit., p. 106.

32. G. BATAILLE, "L'obelisque", Mesures, Jaargang 4, No. 2, 15 April 1938, pp. 35-40. Engelse vertaling in G. Bataille, Visions of Excess: Selected Writings 1927-1939, "The Obelisk", p. 219.

and systematic reading of Bataille ... that process of total forgetting ... constitutes the major intervention of Nietzsche in Bataille."³³

Bataille val ook die Fascistiese opbou van oorlogsomstandighede aan, en argumenteer dat Nietzsche se metaforiese beeld van oorlog wesenlik in konflik is met die letterlike interpretasie van Nietzsche deur Fascisme:

"War, to the extent that it is the desire to ensure the permanence of a nation, ... is the demand for inalterability, the authority of divine right ... opposing the exuberant power of time ... National and Military life are present in the world to try to deny death by reducing it to a component of glory without dread."³⁴

Fascisme volgens Bataille, is veel meer as slegs 'n politieke party wat hy opponeer, maar is ook 'n simptoom van 'n verbrokkelende kultuurfase in 'n oorgangstydperk in die geskiedenis. Bataille beskryf sy tyd as die tyd van 'n krisis van konvensies, 'n tyd waarin die normale gemeenskapsoormaat ("L'excès") nie langer geakkomodeer kan word nie. Gevolglik is Fascisme vir Bataille ook die onderdrukking van kreatiewe kragte in die gemeenskap:

"When communal passion is not great enough to constitute human strengths, it becomes necessary to use constraint and to develop the alliance, contracts, and falsifications that are called politics."³⁵

Bataille verklaar dus die heroplewing van primitivisme en mistisisme in die kuns van die 1930's as 'n anti-politiese nostalgiese nostalgie vir die herwinning van die Dionisiese sfeer van bestaan. Die geweld in Surrealistiese kuns,

-
33. ALLAN STOEKL, "The Death of Acéphale and the will to change: Nietzsche in the text of Bataille", p. 43. Die begrip "forgetting" is later 'n sentrale tema in Bataille se vriend P. KLOSSOWSKI se Nietzsche et la Cercle Vicieux. Die relevante afdeling uit die werk is 'n Engels vertaal as P. KLOSSOWSKI, "Nietzsche's Experience of the Eternal Return". In kunsterme is Bataille in die opsig, soos Max Ernst, een van die vroegste voorbeelde van die interpretasie van Nietzsche se Dionisus as 'n weiering van die onderskeid tussen essensies en representasie.
34. G. BATAILLE, "Propositions", Acéphale, 2 Januarie 1937, pp. 17-21. Engelse vertaling in G. BATAILLE, Visions of Excess: Selected Writings 1927-1939., "Propositions", p. 200.
35. G. BATAILLE, "Nietzsche Chronicle", Op. cit., p. 203.

byvoorbeeld in die werk van Masson, is vir Bataille die Dionisiese konflik tussen die inhererende strukture van politiek, en die drang na die herwinning van 'n milieu waarbinne die kunstenaar sy kreatiewe vermoë kan beoefen. Die Dionisiese kunstenaar sal poog om die beperkinge van sy gemeenskap te verbreek, en hiervoor bepaal Bataille, het hy heroïese en orgastiese rituele nodig, en die hergenerering van mites soos deur *Acéphale*:

"MILITARY SOVEREIGNTY ... IS FOLLOWED OR ACCOMPANIED BY THE BIRTH OF FREE AND LIBERATING SACRED FIGURES AND MYTHS, *RENEWING* LIFE AND MAKING IT 'THAT WHICH FROLICS IN THE *FUTURE*' ... The entire message is expressed by one name : DIONYSOS"³⁷

In die figuur van Nietzsche se Dionisus lê dan Bataille en die *Acéphale*-groep se hoop om 'n vitale mite te promoveer tot vitaliseerder van gemeenskapswaardes, tot 'n 'Übermensch' of soewereine wese. Inderdaad is Dionisus dan ook van die mees sentrale beelde in Surrealistiese kuns in dié jare, en Picasso se "Guernica" (Afb. 95) is waarskynlik die mees uitstaande voorbeeld van die gebruik van Dionisus in dieselfde konteks en raamwerk as Bataille.

Bataille se metaforiese beelde rondom sy Dionisiese orientasie is meestal meer direk gebruik deur kunstenaars as sy teoretiese werk. In die tydskrif *Acéphale* is daar 'n besondere beeld wat van direkte belang vir die visuele kunste is, en dit is die koplose *Acéphale*. Die figuur *Acéphale* is vir Bataille tegelyk Dionisus, 'Übermensch', mitiese figuur, kultuurskepper, en as koplose is hy ook aankondiger van die "dood van God".

"WE ARE FEROCIOUSLY RELIGIOUS!"³⁸

skryf Bataille in die eerste uitgawe van *Acéphale*. Die godsbegrip word dan ook deur Bataille spesifiek gekoppel met Fascisme. As eenheidsbeginsel en inhererende orde verwys Bataille na die organisasie en institusionele soring van mag en militarisme in Fascisme as

"the eternal integration that deifies (that produces God)"³⁹

36. *Ibid.*, p. 204.

37. *Ibid.*, p. 206

38. G. BATAILLE, "La conjuration sacrée", *Acéphale* 1, Junie 1936, pp. 2-4. Engelse vertaling in G. BATAILLE, Visions of Excess: Selected Writings 1927-1939, "The Sacred Conspiracy" p. 179.

39. G. BATAILLE, "Propositions", Op. cit., pp. 197-198.

Die teenstand teen Fascisme bepaal dus 'n ontkenning van daardie godsbegrip, en Bataille skryf:

"(Acéphale) is committed to destruction and the death of God, and in this the identification with the headless man merges and melds with the identification with the superhuman (surhumain) which IS entirely the 'Death of God'"⁴⁰

Vir Bataille is die kop as metafoor, 'n reduksie van die veelvuldige wêreld tot 'n outoritêre militaristiese gemeenskap, waarin die knuppel die sentrale simbool van beide die kop en van militarisme is.⁴¹ Bataille assosieer dan ook Fascisme met die monosephaliese of eenhoofdige gemeenskap. Die beklemtoning van hoofsimboliek deur Bataille verwys ook na Fascistiese oproepe in dié tyd vir 'n genormeerde en geïntegreerde gemeenskap onder 'n fascistiese "hoof", byvoorbeeld in Drieu La Rochelle se pleidooi vir die aanvaarding van die Franse Fascistiese leier Doriot as "hoof" van Frankryk in sy publikasie *Avec Doriat* van 1937.⁴²

Teenoor die monosephaliese gemeenskap bepleit Bataille 'n polisephaliese gemeenskap,⁴³ 'n gedesentraliseerde orde- en magstruktuur, en 'n geopenheid teenoor die multidimensionaliteit van die fundamentele antagonismes van die lewe. Bataille verbeeld hierdie aanvaarding van die "dood van God", of koploosheid, as die toetrede tot die labirint⁴⁴ - 'n sentrale beeld in Surrealistiese kuns vanaf die middel 1930's.

Ook André Masson lê baie klem op die beeld van die "hoof" of koploosheid - nie net in sy visuele werk nie. Masson gebruik Hölderlin se woorde om die beeld verder te omskryf:

40. G. BATAILLE, "The obelisk", *Op. cit.*, p. 215.

42. DRIEU LA ROCHELLE, "Avec Doriat", Sien G. BATAILLE, "Nietzsche and the Fascists", *Op. cit.*, p. 195.

43. G. BATAILLE, "Propositions", *Op. cit.*, p. 199.

44. G. BATAILLE, "The Obelisk", *Op. cit.*, p. 222.

"'Alas, both deceptive and bare

The sky like a prison wall
Bows its weight on my head'

Hölderlin's crushing lines and the word 'head', so heavy in meaning: how well they explain the creation of Acéphale which is without precedent in the intellectual history of France"⁴⁵

8.2 RELIGIEUSE ASPEKTE IN DIE NIETZSCHE-BESKOUING VAN MASSON EN PICASSO

Die tydskrifte *Documents* wat Bataille in 1929 gestig het, en *Minotaure* wat vanaf 1933 verskyn, publiseer verskeie artikels oor primitiewe godsdienste, rituele en demoniese en heretiese-Christelike kuns deur verskeie skrywers. *Documents* publiseer na 1929 artikels oor Abissiniese grafte, sikladiese aanbiddingsbeeldjies, voorvaderskopbene van primitiewe stamme, en artikels oor rituele offerandes.

In 1930 publiseer Bataille 'n artikel oor rituele offerandes, "Soleil pourri", in 'n uitgawe van *Documents*, wat aan Picasso se kuns opgedra is. Ruth Kaufmann toon aan dat Picasso se skildery "Crucifixion" van 1930 (Afb. 79) tot 'n groot mate beïnvloed is deur Bataille se artikel. Die werk is geskilder op die stadium dat Bataille besig was om die artikel te skryf, en Kaufmann voer aan dat Picasso en Bataille in persoonlike gesprekke idees oor die rituele offerande sou uitruil. Kaufmann motiveer onder andere Picasso se oornam van Bataille se beeld van die dubbele son as 'n gelyktydige son en maan regs agter die figuur van die gekruisigde Christus in die skildery.⁴⁶

In 'n artikel "L'Apocalypse De Saint-Sever" wat Bataille in 1929 in *Documents* publiseer, beeld Bataille vyf afbeeldings af uit 'n elfde-eeuse geïllumineerde manuskrip uit die klooster van Saint-Sever. Kaufmann dui aan dat Picasso die toneel getiteld "Flood" gebruik vir die kaartspelende

45. A. MASSON, "Some notes on the Unusual Georges Bataille" p. 106.

46. RUTH KAUFMANN, "Picasso's Crucifixion of 1930", p. 554.

diewe regs voor in die "Crucifixion", en ook vir die beeld van die voël links bo in die skildery. Uit die afbeelding getiteld "The Dream of Nebuchadnezzar", neem Picasso 'n rotsvorm, wat volgens Kaufmann dien as 'n bron vir die sponsvorm in die skildery, wat sy as 'n beeld van sadisme verklaar.⁴⁷ Roland Penrose motiveer ook Bataille se "Soleil Pourri" as 'n bron vir die bul en die son in Picasso se "Guernica" van 1937 (Afb. 95)⁴⁸ en Anthony Blunt wys dat die illustrasie "Flood" in die Bataille-artikel, as visuele bron dien vir die soldaatfigure in "Guernica".⁴⁹ Kaufmann wys ook dat die liggende figure links voor in "Guernica" 'n verwerking is van 'n figuur in dieselfde situasie en posisie in die illustrasie "Flood", en dat "Guernica" ewe-eens met die tema van die offerande gekoppel is. "This borrowing seems completely appropriate when one considers that in both the 'Crucifixion' and the 'Guernica' he is looking at the same subject, human irrationality in the form of hysteria, brutality and sadism - with the same approach derived from Surrealist interest".⁵⁰ Waar die dood van burgerlikes in "Guernica" met die offerande geassosieer word, is dit volgens Kaufmann se interpretasie die figuur van Christus wie in die "Crucifixion" 'n rituele offergawe is.

In Picasso se assosiasie tussen die offerande en die sonbeeld uit Bataille se "Soleil Pourri", is die dubbele betekenis van Bataille se sonbeeld van belang, Bataille skryf:

-
47. Ibid., p. 558. Die illustrasies vir die "Apocalypse" van Beatus van Liebana, nou in die Bibliothèque Nationale in Parys, word deur Kaufmann afgebeeld as figure 34 en 35, pp. 559 & 560. Die afbeeldings verskyn aanvanklik in G. BATAILLE, "L'Apocalypse De Saint-Sever", Documents 2, 1929. Herpubliseer in G. BATAILLE, Oeuvres complètes, Vol. 1, pp. 164-170.
48. ROLAND PENROSE, Picasso, his life and work, (California University Press, Los Angeles, 1981) p. 273, nota 7.
49. ANTHONY BLUNT, Picasso's Guernica, (Oxford University Press, New York, 1969), pp. 53-56.
50. R. KAUFMANN, Op. cit., p. 561.

"The sun, from the human point of view (in other words, as it is confused with the notion of noon) is the most elevated conception ... that sun must be said to have the poetic meaning of mathematical serenity and spiritual elevation. If on the other hand one obstinately focuses on it, a certain madness is implied, and the notion changes meaning because it is no longer production that appears in light, but refuse ..."⁵¹

In dié sin is die son dus gelyktydig serene son en verrotte son. Kaufmann assosieer die tweeledige betekenis van die son met die aspekte van Christus as offergawe, teenoor die elemente van wreedheid, brutaliteit en geweld teenoor Christus, in die skildery. In sy kritiek teen die Surrealiste se gebruik van Nietzsche se son-simboliek in die artikel "La 'vieille taupe' et le préfixe 'sur' dans les mots 'Surhomme' et 'Surréaliste'" van 1930, kritiseer Bataille die Breton-sirkel omdat slegs die idealistiese aspekte van die son-simboliek van Nietzsche gebruik word, en nie die verskrikings-aspekte nie, wat Bataille dan brandmerk as "Icarian naivety".⁵² In die artikel "Soleil Pourri", geskryf in dieselfde tydperk, onderskei Bataille dan Picasso van dié kritiek, sonder om egter direk na Nietzsche te verwys.

"In contemporary painting, however, the search for that which most ruptures elevation, and for a blinding brilliance, has a share in the elaboration or decomposition of forms, though strictly speaking this is only noticeable in the paintings of Picasso"⁵³

Bataille koppel ook sy son-simboliek met die Mithraïese son-kultus uit Persiese en Indiese mitologie. Die God Mithras meet sy eie krag teen die son deur intens in die son te staar voor hy tot 'n ooreenkoms met die son kom en 'n bul aan die son offer. Picasso, wie self die gewoonte gehad het

-
51. G. BATAILLE, "Soleil Pourri", Documents, 3, 1930, pp. 173-174. Engelse vertaling in G. BATAILLE, Visions of Excess: Selected Writings 1927-1930, "Rotten Sun", p. 57.
52. G. BATAILLE, "The 'Old Mole' and the prefix 'Sur' in the words 'Surhomme' and 'Surréaliste'", Op. cit., pp. 42-43.
53. G. BATAILLE, "Rotten Sun", Op. cit., p. 58.

om vir lang tydperke in die son in te staar,⁵⁴ sou ook bewus wees van die verband tussen die Mithras rituele-offerande en die Spaanse bulgeveg.⁵⁵ Picasso verwys op die stadium na die son as "evil scorching-sun" en as "die anus in die nag",⁵⁶ 'n aanduiding dat Picasso ook bekend was met die son-simboliek in Bataille se kortverhaal "L'Anus Solair" van 1927.

In "Crucifixion" vervang Picasso egter Bataille se dubbele son met 'n son-maan sodat die ekstase en verskrikings-aspekte van die maan onderskeidelik verplaas word. Ruth Kaufmann verklaar die omruiling as 'n terugverwysing na die Mithras-mite.⁵⁷ Picasso bring egter ook die simboliek van Bataille in ooreenstemming met Nietzsche se son en maan simboliek, en in besonder met 'n teks waar Nietzsche ook die son-maan beeld gebruik:

"When the moon rose yesterday, I thought it was about to give birth to a sun"⁵⁸

In dié teks assosieer Nietzsche die son met kreatiewe krag en die maan met sonde en 'n slegte gewete.

Die son, in *Thus spoke Zarathustra*, word voortdurend as 'n beeld van selfopoffering gebruik en in besonder die afdeling "Of Old and New Law-Tables", is relevant beide vir Bataille se "Soleil Pourri" en Picasso se "Crucifixion". Nietzsche skryf byvoorbeeld:

-
54. M. GEDO, Picasso's Self-image: A Psycho-Iconographic Study of the Artist's Life and Work, (Ph.D. thesis, Northwestern University, 1972, University Microfilms, Ann Arbor, Michigan, 1986), p. 94.
55. VINCENT MARRERO, Picasso and the Bull, (Henry Regnery Company, Chicago, 1956), pp. 16-20.
56. PICASSO (1927-28) aangehaal deur LYDIA GASMAN, Mystery, Magic and Love in Picasso, 1925-1938, pp. 71 + 1023. In sommige van die voorskette vir die "Crucifixion" draai Picasso die figuur van Christus in 'n kru posisie sodat die anus van Christus as 'n son-oog funksioneer. Sien R. Kaufmann Op. cit., p. 554
57. R. KAUFMANN, Op. cit., p. 554.
58. F. NIETZSCHE, Thus spoke Zarathustra, "Of Immaculate perception", R.J. Hollingdale, p. 144.

"I want to go to man once more: I want to go under *among* them, I want to give them, dying, my richest gift! From the sun when it goes down, that superabundant star, I learned this: ... he who is a first-born is always sacrificed. Now we are first-born. We all bleed at secret sacrificial tables, we all burn and roast to the honour of ancient idols".⁵⁹

Selfopoffering word deur Nietzsche met die 'Übermensch' geassosieer, deur Bataille met die soewereine wese, en in Picasso se "Crucifixion" met die figuur van Christus. In elke geval is daar 'n assosiasie met die son as beeld van ekstase, en met die skrikwekkende aspekte van mitologiese son-mites soos die Mithraïse- en die Dionisus-kultusse, naamlik die rituele offerande.

Waar Picasso, soos Bataille, in ooreenstemming met Nietzsche se metaforiese strukture werk, gaan sy visuele gebruik van die leer in die "Crucifixion" verby Bataille se werke direk terug na Nietzsche. In *Beyond Good and Evil* skryf Nietzsche:

"There is a great ladder of religious cruelty with many rungs; but three of them are the most important. At one time one sacrificed human beings to one's god, ... Then, in the moral epoch of mankind, one sacrificed to one's god the strongest instinct one possessed, one's 'nature'; ... Finally: what was left to be sacrificed? Did one not finally have to sacrifice everything comforting, holy, healing, all hope, all faith in a concealed harmony ... Did one not have to sacrifice God himself and out of cruelty against oneself worship stone, .. nothingness? To sacrifice God for nothingness - this paradoxical mystery of the ultimate act of cruelty was revered for the generation which is even now arising: we all know something of it already."⁶⁰

In die betrokke teks bespreek Nietzsche 'nihilisme' as die groeiende religieuse instink wat in konflik kom met teïstiese denke, en die

59. Ibid., "Of Old and New Law-tables" paraf. 4 + 6, R.J. Hollingdale, pp. 216-217.

60. F. NIETZSCHE, Beyond Good and Evil, "The Religious Nature" paraf. 55, R.J. Hollingdale, p. 63.

evaluasie van waardes as 'n opheffing van teïstiese sekerhede. In die teks assosieer Nietzsche ook die begrip van opoffering met die Mithras-ritueel.

In die gedagtewisseling oor die rituele offerande van Mithras tussen Bataille en Picasso, beskou Ruth Kaufmann dit as Picasso se bydrae om die kruisiging van Christus met die denkinhoude te koppel. Die Nietzsche-tekste as bron verklaar egter ook Picasso se gebruik van die leer as Nietzsche se "ladder of religious cruelty" in die skildery, waarvoor Kaufmann geen bevredigende oplossing aanbied nie. Kaufmann beskryf slegs die figuur op die leer as "particularly brutalizing" waardeur Picasso die kruisiging as 'n fokus van sy ondersoek van sadisme, brutaliteit en irrasionaliteit beklemtoon.⁶¹ Picasso gebruik die leer na 1930 voortdurend in 'n soortgelyke konteks as Nietzsche se simboliese beeld van die leer. Picasso gebruik herhaaldelik die leer as 'n beeld van kreatiwiteit, kennis en 'n persoonlike groei-ervaring, soos aangetoon deur Lydia Gasman.⁶² Dit is ook in ooreenstemming met Nietzsche se,

"I climbed up high masts: to sit upon high masts of knowledge,"⁶³ wat met die kritiese ervaring van die danser en koorddanser geassosieer word. 'n Voorbeeld is Picasso se ets "Minotauromachia" van 1935 (Afb. 93) wat die verskrikings-ervaring van Ariadne teenoor die kennis-ervaring van die figuur teen die leer stel. In een van Nietzsche se bekende gedigte "Klage der Ariadne", word die leer in dieselfde konteks gebruik, en Ariadne roep uit teenoor die God Dionisus:

61. R. KAUFMANN, Op. cit., pp. 557-558.

62. L. GASMAN, Op. cit., p. 1012.

63. F. NIETZSCHE, Thus spoke Zarathustra, "Of the Spirit of Gravity", R.J. Hollingdale, p. 213.

"Waarom die leer?
wil jy in die hart inklim
in my mees geheime gedagtes inkom?
Skaamteloos! Onbekende! Dief!
Waarvoor wil jy steel?
Waarvoor wil jy luister?
Waarvoor wil jy folter?
Jy, folteraar
Jy, - laksman-God!"⁶⁴

Die beeld van die leer wat luister, word deur Picasso in enkele van die 1929 voorskette van die "Crucifixion" gebruik, en die enorme oor teen die leer word deur Gasman geïnterpreteer as 'n "allhearing ear",⁶⁵ wat verder ondersteun word deur die assosiasie met Nietzsche se "Klage der Ariadne". Die figuur van Christus van die finale skildery is in die 1929-voorskette nog 'n vroue-figuur, waarvoor Gasman 'n twaalfde-eeuse reliëf, "The Fall of Simon the Magician" as visuele bron identifiseer.⁶⁶ In Nietzsche se variasie van die gedig in *Thus spoke Zarathustra*, word Ariadne met 'n towenaar vervang. Die aanduiding is dus dat Picasso se Christus-figuur aanvanklik 'n verwysing was na Nietzsche se Ariadne of die towenaar, en dat die toneel aanvanklik verwys na die Dionisus mite, eerder as die Mithras-kultus van son-aanbidding. Die son-beeld verskyn in die voorskette eers saam met die Christus-figuur, en die verandering in Picasso se beplanning kan dan waarskynlik toegeskryf word aan die invloed van Bataille, in die tyd wat "Soleil Pourri" geskryf is.

64. F. NIETZSCHE, Dionysos-Dithyramben, "Klage der Ariadne", W. de Gruyter vol 3/6, p. 397. My vertaling, die Duitse teks lees:

"Wozu die leiter?
willst du hinein, ins Herz einsteigen,
in meine heimlichsten Gedanken einsteigen?
Schamloser! Unbekanntner! Dieb!
Was willst du dir erstehlen?
Was willst du dir erhorchen?
Was willst du dir erfoltern,
du folterer!
du - Henker-Gott!"

Dieselfde gedig verskyn in F. NIETZSCHE, Thus spoke Zarathustra "The Sorcerer", R.J. Hollingdale pp. 265-257, in 'n gedeeltelik aangepaste vorm.

65. L. GASMAN, Op. cit., pp. 1012-1013.

66. Ibid, p. 1012, Sien Illustrasie 315, p. 1803. Reliëf, Autumn Cathedral, "The Fall of Simon the Magician", ca. 1130-1135.

In die 1929 voorskets van die "Crucifixion", is die figuur op die leer eers dominant teen die linker-vertikale sy van die ontwerp, maar vir die finale werk verklein Picasso die beeld sodat die leer teen die kruis geplaas kan word. As 'n groei-ervaring, of as kennis-ervaring van die skrikwekkende aspekte van die rituele offerande word die leer dus geassosieer met gewelddadige selfopoffering van die Christus-figuur in die skildery, en in die sin is daar 'n verband met Nietzsche se 'Übermensch', beide ten opsigte van Nietzsche se beeld van die leer, en sy beeld van selfopoffering.

In die komplekse ikonografiese raamwerk van Picasso se kuns van die 1930's is verwysings na Nietzsche voortdurend geïntegreerd in die algehele konsep van 'n skildery, en verskyn selde meer direk as in die betrokke voorbeeld. Die betrokke inhoud wat hier aangedui is, is egter voortdurend 'n element van sy kuns in die tydperk, en sy assosiasie tussen die Minotaur, die Mithraïse bul, en Nietzsche se Dionisus is van besondere belang.

In die kuns van André Masson, in teenstelling, is die verwysings na Nietzsche dikwels baie meer direk en duideliker identifiseerbaar. Tydens 'n staptoer deur die Andalusiese gebergtes in Spanje in Januarie 1935, spandeer Masson 'n nag op die top van die berg Montserrat. Sy ervaring hier in die oop natuur, word later deur Masson beskryf as misties en visionêr. Masson koppel die ervaring op Montserrat spesifiek met die religieuse kwaliteit van die werk van Nietzsche, en beklemtoon sy eie religieuse ekstase en die beleving van die kosmiese eienskappe van die natuur op Montserrat:

"The sky itself, I thought, appeared an abyss ... the vertigo of heights and the vertigo of depths both at once. I found myself in a kind of maelstrom ... there were shooting stars the whole time, ... the world entirely under a cover of clouds ... and the sun rose. It was sublime. We were on our summit like Moses awaiting the arrival of the lord."⁶⁷

67. A. MASSON, aangehaal deur C. LANCHNER, "André Masson: Origin and Development", p. 141.

Kort na die ervaring skilder Masson twee skilderye "Aube à Montserrat" (Afb, 80) en "Paysage aux Prodiges" (Afb. 81) wat 'n direkte reaksie is op sy ervaring by Montserrat.

In April 1936, besoek Bataille vir Masson in Spanje. Gefassineerd met Masson se weergawe van sy ervaring op Montserrat, skryf Bataille enkele variasies op die ervaring, waarin die Nietzscheaanse assosiasies van Masson se religieuse ekstase sterk beklemtoon word. Bataille publiseer onder andere 'n bespreking van Masson se ervaring in *Minotaure* in Junie 1936. As titel vir die artikel, gebruik Bataille die titel van 'n novelle wat hy in 1935 voltooi het, *Le Bleu du Ciel*. Die novelle, opgedra aan Masson,⁶⁸ is nie 'n direkte portret van Masson nie, maar toon wel ooreenkomste met Masson se vlug na Spanje wanneer sy huwelik verbrokkel. Die hoofkarakter, Troppmann, wat direk vertaal kan word as "oorvloedsmen", is 'n uitbeelding van Nietzsche se 'Übermensch' in ontwrigte omstandighede, en is ook 'n navolging van die hoofkarakter van Mozart se *Don Giovanni* (1787)⁶⁹ en die Don Juan figuur in Sören Kierkegaard se *Diary of a Seducer* (1843).

In die artikel "Le Bleu du Ciel" in *Minotaure*, word Masson se religieuse ekstase geassosieer met Don Juan as ,.

"Die *wese* gevul met transgressie na transgressie - wanneer die duiselende hoogtes hom oorlewer aan die leë ruimtes van die hemellug - word dan nie slegs eenvoudige *wese* nie, maar ook wond en terselfdertyd in sy spel, lyding vir alles wat as *wese* bestaan,"⁷⁰

Don Juan as soewereine-figuur of 'Übermensch' is vir Bataille ook gelykstaande aan die koplose Acéphale-figuur. Tydens Bataille se besoek aan Masson in Spanje, beplan hulle ook die tydskrif *Acéphale* wat aan

68. G. BATAILLE, *Le Bleu du Ciel*, voltooi 1935, gepubliseer in 1957, Engelse vertaling gepubliseer as G. BATAILLE, *Blue of Noon*, (Marion Boyars, London, 1978).

69. A. STOEKL, *Politics, Writing, Mutilation, The Cases of Bataille, Blanchot, Roussel, Leiris and Ponge*, pp. 6-7.

70. G. BATAILLE, "Le Bleu du Ciel", *Minotaure*, no 8, Julie 1936, p. 52. My vertaling. Die Franse teks lees! "L' 'être' qui s'est accompli de transgression èn transgression - après que le vertige croissant l'a abandonné au vide du ciel - est devenu ainsi non plus simplement 'être' mais blessure et même, dans son jeu, agonie de tout ce qui existe en fait d' 'être'."

Nietzsche opgedra sou word, en in 'n artikel oor Nietzsche in die eerste uitgawe van die tydskrif, wys Bataille daarop dat hy en Masson die assosiasies tussen religieuse ekstase, Don Juan en Nietzsche deel:

"What I have thought or represented, I have not thought or represented alone ... My room is next to the kitchen where André Masson is happily moving around and singing; at this very moment, as I write, he has just put on the phonograph a recording of the overture to *Don Giovanni* ... At this very moment, I am watching this acéphalic being, this intruder of two equally excited obsessions, become the 'Tomb of Don Giovanni'."⁷¹

Bataille en Masson se interaksie en assosiasies rondom Nietzsche is op die stadium in 'n noue wisselwerking. In Bataille se artikel oor Masson se Montserrat-ervaring in *Minotaure*, "Le Bleu du Ciel", word 'n vergelyking getref tussen Masson se Montserrat-ervaring en die tragedie van realiteit - Nietzsche se Dionisiese tragedie - wat slegs deur religieuse ekstase bereik kan word, volgens Bataille en Masson. Die ervaring word ook beskryf as "L'exuberance mythologique" - die oormatige mitologie.⁷² In die Nietzsche-artikel, geskryf tydens sy besoek aan Spanje, formuleer Bataille die religieuse ekstase as volg:

"Life has always taken place in a tumult without apparent cohesion, but it only finds its grandeur and its reality in ecstasy and in ecstatic love. He who tries to ignore or misunderstand ecstasy is an incomplete being whose thought is reduced to analysis. Existence is not only an agitated void, it is a dance that forces one to dance with fanaticism. Thought that does not have a dead fragment as its object has the inner existence of flames."⁷³

In die artikel "Le Bleu du Ciel" publiseer Bataille ook Masson se gedig "Du Haut de Montserrat" waarin Masson sy ervaring van religieuse ekstase as 'n saluut aan Nietzsche se Zarathustra opdra:

71. G. BATAILLE, "The Sacred Conspiracy", *Op. cit.*, (Nota 34) p. 181.

72. G. BATAILLE, "Le Bleu du Ciel", *Minotaure*, no 8, Julie, 1936, p. 55.

73. G. BATAILLE, "The Sacred Conspiracy", *Op. cit.*, p. 179. In die Franse teks gebruik Bataille die term "rupture" vir "ecstasy"; "rupture" word ook gebruik as vertaling van Nietzsche se woord "Rausch".

"Alles moet terugkeer na die oorspronklike vuur
Storm van vlamme
So spreek HERAKLITUS.
Veredeling en vernietiging van die skerpsinnige
en volhardende mens.
- Jy moet let op die eb en vloed,
Die minagbare drifte.
- Jy sal die humiditeit aanvaar soos die mens
Se liefde vir die see wat ons genereer.
- Mans en vrouens, julle is opgedra
Aan die vuur en immateriële lawa.
Dit is die lig en verbryseling,
altyd onsterflik,
Altyd lewend,
Om niks lief te hê nie, buiten dit wat in die toekoms lê.
Altyd gewerp in vulkane van lewe en dood,
- En PARASELSUS: die goddelike hande steun
Op die swaard van wysheid,
Van intimiteit met die stêre en rotse,
Verlief op die grotte van die mens,
Ware dermkanaal van die heelal.
- En jy ZARATHUSTRA oog van lig,
Sentraal in 'n wêreld van verskrikking en vreugde
Ek salueer jou vanuit die hoogtes
Van Montserrat."⁷⁴

-
74. A. MASSON, "Du Haut de Montserrat", gepubliseer in G. BATAILLE, "Le Bleu du Ciel", Minotaure, No 8, Julie, 1936, p. 53. My vertaling. Die oorspronklike teks lees:

"Tout doit revenir au feu originel
Tempête de flammes
Ainsi parlait HÉRACLITE
Levant et couchant de l'homme lucide et dur.
- Tu dois voir le flux et le reflux
Des passions méprisables,
- Tu accpeteras l'humide comme on aime
La mère qui nous engendra.
- Hommes et femmes vous êtes voués au
Feu de lave immatérielle.
Ca et là légère, écrasante
Toujours mortelle
Toujours vive
N'aimant que ce qui viendra.
Toujours, jetés aux volcans de vie et de mort.
Et PARACELSE: les deux mains appuyées
Sur l'épée de la sagesse
En intimité avec les astres et les pierres
Amoureux des cavernes de l'homme
Du ventre de l'univers.
Et toi ZARATHOUSTRA oeil de lumière
Au centre d'un monde terrible et joyeux
Je vous salue des hauteurs
Du Montserrat."

In die direkte gebruik van beelde en selfs frases uit Nietzsche se werk uit, en die beklemtoning an die Dionisiese, is Masson tot 'n mate skuldig aan 'n een-dimensionele verarming van die filosoof se denke. Masson bereik ook nie die suggestie-rykheid van Picasso se kuns of Bataille se letterkunde nie.

'n Frase in die gedig soos "om niks lief te hê nie, buiten dit wat in die toekoms lê", is byna onveranderd oorgeneem uit Nietzsche se werk. Masson se "Ainsi parlait HÉRACLITE" vervang slegs die naam in die titel-en-refrein aan die einde van elke afdeling van *Thus spoke Zarathustra*, wat in Frans vertaal is as *Ainsi parlait Zarathustra*. Die gebruik van die naam Heraklites bevestig die noue verband tussen die metaforiek en kosmologie van Nietzsche en Heraklites in Masson se kuns. Die Heraklitiese beelde van vuur, water, aarde en lug het voortdurend 'n verband met Nietzsche se Dionisiese kunsbeskouing en met die mite van Dionisus as 'n beeld van religieuse ekstase in Masson se kuns. Die Heraklitiese vier elemente word byvoorbeeld direk met die Dionisus mite gekoppel in die tekening "Dionysus" van 1933 (Afb. 82). In Masson se gedig word die beelde van die orgastiese vulkaan, die grot van vuur en kosmologiese verwysings dan gekoppel met Nietzsche se figuur Zarathustra. Zarathustra as oog van lig sluit ook aan by die religieuse son-simboliek van Bataille se "Soleil Pourri".

In beide die landskappe "Aube à Montserrat" (Afb. 80) en "Paysage aux Prodiges" (Afb. 81), wat ook deur Bataille in die artikel "Le Bleu du Ciel" afgebeeld word, gebruik Masson kosmiese beelde van planete en hulle bane, stêre, en die son met vlamme tonge van vuur. In die "Paysage aux Prodiges" gebruik Masson ook 'n slang, beeld van die wysheid van Zarathustra in *Thus spoke Zarathustra*. Mitologies is die slang 'n primêre metgesel van Dionisus se saters, en in verskillende variasies van die mite is dit die slang of die ou sater Silenius wat Dionisus aan die druiwetros voorstel, soos aangedui deur Walter Otto in sy *Dionysos: Mythos und Cultus* van 1933.⁷⁵ Wysheid, in die sin, is dus ook die fatale wysheid van Silenius, soos die mite deur Nietzsche gebruik word in *The Birth of Tragedy*.⁷⁶ Masson suggereer die verskrikings-aspekte van wysheid deur

75. WALTER OTTO, *Dionysos: Myth and Cult*, p. 177. Vir die belang van die studie vir die Bataille sirkel, sien hierbo p. 266.

76. Sien bespreking, Hoofstuk 1, p. 38.

die slang in die voorgrond op 'n geringde vlak, of labirint te plaas, wat ook gekoppel word met die kosmiese beelde in die skildery. Masson se slang is ook vuurspuwend soos sy son, wat die wysheid van die slang-assosiasie ook koppel met vuur as die Heraklitiese eerste beginsel, en die vuur van immateriële lawa in Masson se gedig.

Masson koppel voortdurend in sy kuns die slang met die labirint as dermkanaal, soos byvoorbeeld in die skildery "Le Labyrinthe" van 1938 (Afb. 83) waar die labirint die dermkanaal van Dionisus is. Wanneer Masson in die gedig "Du Haut de Montserrat" 'n verwysing maak na die "dermkanaal van die heelal", kan die beeld gesien word as 'n verdere betekenisvlak van die labirint in die skildery. 'n Moontlike born van die assosiasie van beelde is Bataille se kortverhaal "L'Anus Solair" van 1927:

"The terrestrial globe is covered with volcanoes, which serve as its anus. Although this globe eats nothing, it often violently ejects the content of its entrails."⁷⁷

Die kortverhaal "L'Anus Solair" is deel van 'n roman, "W.C." van 1926, wat later deur Bataille vernietig is. "W.C." is geskryf as reaksie op Nietzsche se filosofie van die 'ewige wederkeer'. Bataille se beelde vir die 'ewige wederkeer' is besonder soortgelyk aan die visuele beelde vir die 'ewige wederkeer' in Max Ernst se *La Femme 100 têtes* van 1927 (Sien byv. Afb. 78). Bataille beskryf later 'n tekening vir "W.C." in terme wat sterk aan die besondere werk van Ernst herrinder.

"A drawing for 'W.C.' showed an eye: the scaffold's eye. Solitary, solar, bristling with lashes, it gazed from the lunette of a guillotine. The drawing was named Eternal Recurrence, and its horrible machine was the cross-beam, gymnastic gallows, portico, coming from the horizon, the road to eternity passed through it."⁷⁸

In "L'Anus Solair" gebruik Bataille ook, soos Ernst, die dubbele ringvorm of sfeer as beeld van die 'ewige wederkeer':

-
77. G. BATAILLE, "L'Anus Solair", Engelse vertaling in G. BATAILLE, Visions of Excess: Selected Writings 1927-1939. "The Solar Anus" p. 8.
78. G. BATAILLE, Story of the eye, "W.C. [Preface to 'Story of the Eye' from 'Le Petit': 1943]", p. 75. Die kunstenaar verantwoordelik vir dié tekening word nie geïdentifiseer nie.

"The planetary systems that turn in space like a rigid disk, and whose centers also move, describing an infinitely larger circle, only move away continuously from their own position in order to return to it, completing their rotation."⁷⁹

In Masson se gedig gebruik hy verskeie sikliese beelde om die eb-vloed tydskonsep in die natuur aan te dui. Die oog as beeld van "ewige wederkeer", soos gebruik deur beide Bataille en Ernst, word deur Masson direk met Zarathustra geassosieer as die "oog van lig". In die "Paysage aux Prodiges" (Afb. 81) is 'n oogvorm duidelik identifiseerbaar as 'n verdwynpunt van die kosmiese ruimte, en Nietzsche se "ewige wederkeer" word hierdeur gesuggereer as 'n verdere betekenis-verwysing in die skildery.

Teenoor die slang is die enigste ander figuur in die skildery 'n figuur in 'n lang rooi kleding op die rand van die berg vanwaar hy in die oog-vorm van die ruimte instaar. Op 'n eerste betekenisvlak is die figuur 'n verwysing na Masson se eie wandelaarstog deur die Pireneese gebergtes. Die figuur kan ook geassosieer word met Masson se beskrywing van die mistiese ervaring van religieuse ekstase op Montserrat, waaroor Masson skryf:

"We were on our summit like Moses awaiting the arrival of the Lord"⁸⁰

Ikonografies wys die figuur terug na die assosiasie van religieuse ekstase of melankolie in werke soos Caspar David Friedrich (1774-1840) se "Monnik voor die see" (1809) of Edvard Munch se "Melankolie" van 1892. Masson gebruik die beeld van die see as genererende mag in sy gedig oor Montserrat, maar in die skildery vervang die oog die see. 'n Moontlike bron is Bataille se "L'Anus Solair" waar die oog as manlike element teenoor die see as vroulike genererende mag gestel word.⁸¹ In die faliese silhoeëtvorm

79. G. BATAILLE, "the Solar Anus", Op. cit., p. 6.

80. A. MASSON, aangehaal deur C. LANCHNER, Op. cit., p. 141, sien p. 279, nota 67 hierbo.

81. G. BATAILLE, "The solar Anus", Op. cit., p. 8.

waarmee die figuur die horisonlyn tussen aarde en kosmiese ruimte deurbreek, word Bataille se verband tussen religieuse en seksuele ekstase voor die natuur in "L'Anus Solair", geëggo:

"From the movement of the sea, uniform coitus of the earth with the moon, comes the polymorphous and organic coitus of the earth with the sun"⁸²

In die skildery "Aube à Montserrat" (Afb. 80) is die rotsvorme van die aarde soos hande gevorm wat uitstrek na die kosmiese ruimte en terselfdertyd beskermend om die melankoliese figuur vou. Eerder as slegs "oog van lig" neem die kosmiese ruimte ook die vorm van 'n labirintiese draaikolk aan. Die wandelaarsfiguur staar dan direk in die labirint in, en as 'n effek is die ekstatische en skrikwekkende kennis van die labirint 'n element van die kosmiese magte. Die titel van die skildery wat vertaal kan word as "Dagbreek by Montserrat" eggo die afdeling "Before Sunrise" in *Thus spoke Zarathustra* waar Zarathustra in die kosmiese ruim instaar wat beide bron van lig, en vakuum is:

"Oh sky above me! O pure deep sky! You abyss of light! Gazing into you, I tremble with divine desire ... And when I climbed mountains, *whom* did I alway seek, if not you, upon mountains?"⁸³

Beide Bataille en Masson was op hierdie stadium meegesleur deur die mistiese en kosmiese aspekte van Nietzsche se werk, en in die spanningstydperk voor die uitbreek van die tweede wêreldoorlog, vind 'n visionêre melankolie voortdurend uitdrukking in beide se werk. In die Nietzsche artikel "La conjuration sacrée", geskryf tydens sy besoek aan Masson in Spanje, skryf Bataille:

"When, a few days ago, I was with André Masson in this kitchen ...he suddenly talked of his own death ... and I was no longer able to doubt that the lot and the infinite tumult of human life were open to those who could not longer exist as empty eye sockets, but as seers swept away by an overwhelming dream they could not own."⁸⁴

82. *Ibid.*, p. 7.

83. F. NIETZSCHE, *Thus spoke Zarathustra*, "Before Sunrise", R.J. Hollingdale pp. 184-185.

84. G. BATAILLE, "The Sacred Conspiracy", *Op. cit.*, (nota 38), p. 181.

In dieselfde gees en denkingesteldheid, beplan Bataille en Masson die tydskrif *Acéphale* wat tot 'n groot mate aan Nietzsche se denke opgedra sou word. Tydens Bataille se besoek in Spanje, ontwerp Masson die voorblad vir die eerste uitgawe van *Acéphale* van Julie 1936 (Afb. 81). Masson beskryf die Acéphale-figuur as volg:

"He was headless, as was proper (his decapitated head in the form of a skull had taken refuge where his genitals should be), his body upright, his legs firmly planted apart in the earth, arms outstretched; in his right fist a flaming heart, in his left a dagger-shaped flower. His body is studded with stars but the entrails show through; the centre of the body is a labyrinth constructed like a palace,"⁸⁵

Masson gebruik herhaaldelik die assosiasie tussen die labirint as dermkanaal en paleis, en die beelde verskyn byvoorbeeld in die tekening "Dionysus" van 1933 (Afb. 82), en die skildery "Le Labyrinthe" van 1938 (Afb. 83). Die tekening "Dionysus", van Masson se eerste studies oor die Dionisus-tema, word ook in 1936 as 'n ets gepubliseer in 'n bundel met Bataille se artikel "Sacrifices" as voorwoord. Die antieke argitektuur in die Dionisus-reeks as 'n verwysing na die Pre-Sokratiese filosofie en mitologie in die werk van Nietzsche, is byvoorbeeld ook voorheen gebruik deur Lehmbruck in sy relief "Weg zur Schönheit" (Afb. 15). In Masson se tekening "Dionysus", word ook Dionisus koploos uitgebeeld en 'n druiwetroos in sy hand word gebruik in die plek van die vlamme hart van Dionisiese passie in die voorbladtekening vir *Acéphale*. In die tekening "Dionysus" is die slang om Dionisus se been gekrul, terwyl die "Acéphale" se dermkanaal terselfdertyd ook 'n slang is as beeld van religieuse ekstase, soos in die "Paysage aux Prodiges" (Afb. 81), en in Masson se gedig "Du Haut de Montserrat".

Acéphale en Dionysus se koploosheid as beeld van die 'Übermensch', is terselfdertyd ook die dood van die God,⁸⁶ van rasonale denke. Alhoewel die aanval teen rasionaliteit kenmerkend van Surrealisme is, koppel Masson en Bataille die ontkenning van rede spesifiek met die ervaring van

85. A. MASSON, "Some notes on the unusual George Bataille", p. 107.

86. Sien aanhaling p. 271, nota 40 hierbo.

religieuse ekstase en met Nietzsche. 'n Aanhaling uit die afdeling "Before Sunrise" uit *Thus spoke Zarathustra* wat alreeds as verwysing gebruik is deur Masson in die sy Montserrat-skilderye, is besonder relevant vir Masson en Bataille se religieuse ontkenning van rede, en die beelde en metafore wat hulle gebruik. Nietzsche skryf:

"I set this freedom and celestial cheerfulness over all things like an azure bell when I taught that no 'eternal will' acts over them and through them. I set this wantonness and this foolishness in place of that will when I taught: 'With all things one thing is impossible - rationality!' ... O sky above me, you pure, lofty sky! This is now your purity to me, that there is no eternal reason-spider and spider's web in you."⁸⁷

Bataille krediteer Masson spesifiek vir sy rol in die daarstelling van die betekenis-assosiasies rondom die Acéphale-simboliek. Die religieuse interpretasie van Nietzsche en die beklemtoning van mitologiese en kosmiese elemente, word saamgevat deur Bataille in die Nietzsche-artikel "La conjuration sacrée". Die teks is ook Bataille se beskrywing van Masson se voorblad vir *Acéphale*, en 'n verwysing na die betrokke Nietzsche teks:

"WE ARE FEROCIOUSLY RELIGIOUS and, to the extent that our existence is the condemnation of everything that is recognized today, an inner exigency demands that we be equally impervious ... Human life is exhausted from serving as the head of, or the reason for, the universe ... Man, however, has remained free not to respond to any necessity ... Man has escaped from his prison. He has found beyond himself not God, who is the prohibition against crime, but a being who is unaware of prohibition. Beyond what I am, I met a being who makes me laugh because he is headless; this fills me with dread because he is made of innocence and crime; he holds a steel weapon in his left hand, flames like those of a sacred heart in his right. He reunites in the same eruption Birth and Death. He is not a man. He is not a god either. He is not me but he is more than me: his stomach is the labyrinth in which he has lost himself, loses me with him ..."⁸⁸

87. F. NIETZSCHE, *Thus spoke Zarathustra*, "Before Sunrise", R.J. Hollingdale, p. 186.
88. G. BATAILLE, "The Sacred Conspiracy", *Op. cit.*, pp. 179-181.

8.3 NIETZSCHE SE DIONISUS EN DIE SURREALISTIESE LABIRINT

Alhoewel die tema van die Minotaur in Surrealisme deur Picasso bevestig is as een van die mees sentrale temas van Surrealisme, het Masson herhaaldelik daarop aanspraak gemaak dat dit hyself en Bataille was wie oorspronklik die Minotaur-tema aan Picasso voorgestel het.⁸⁹ Masson werk reeds sedert 1932 aan die tema in die reeks tekeninge en etse wat eers in 1936 gepubliseer word onder die titel *Sacrifices*. Masson en Bataille was verantwoordelik daarvoor dat die Minotaur as titel van die tydskrif *Minotaure* aanvaar is.⁹⁰ Die Minotaur en aspekte van die mite van die labirint verskyn hierna onder andere in die kuns van André Derain, Marcel Duchamp, Miro, Dali, Matisse, Magritte, Ernst, Francis Bacon (gebore 1909) en Jackson Pollock (1912-1956). Dit is egter in die kuns van Picasso en Masson dat die Minotaur, die labirint, Dionisus, Theseus en Ariadne, sentrale temas word tydens die 1930's.

Masson gebruik voortdurend Dionisus as Minotaur, en die Acéphale-figuur, afwisselend as gelykstaande figure binne die metaforiese raamwerk van religieuse ekstase, en inisieer tot 'n groot mate die assosiasie tussen die Surrealistiese Minotaur en Nietzsche se Dionisus. Picasso daarteenoor beklemtoon die kreatiewe aspekte van Nietzsche se Dionisus met die Minotaur en koppel ook die Minotaur met die Surrealistiese esteties van liefde. Beide kunstenaars behou egter die verskikkings-aspekte van die mite. Mitologies is die figure van Dionisus en die Minotaur duidelik onderskei deur goddelikheid en monsteragtigheid as aspekte van passie en ekstase, maar die Minotaur as Surrealistiese held inkorporeer tot 'n groot mate die eienskappe van beide Dionisus en die Minotaur. In die mite van die labirint is Ariadne in beheer oor die labirint, terwyl haar eie noodlot in die hande van die god Dionisus lê.

89. A. MASSON, "Re-'MINOTAURE'", Brief aan die Redakteur van View 4 April 1942, gepubliseer in View II no 2, Mei 1942. Bladsye ongenommerd.
90. Sien hierbo p. 262, nota 13.

Terwyl Nietzsche selde na die Minotaur en die labirint verwys, is Ariadne saam met Dionisus, van die mees sentrale beelde in sy werk. In *Thus spoke Zarathustra* verskyn Ariadne as towenaar, en in die laat werk vervang sy selfs Zarathustra as metafoer.⁹¹ In *Ecce Homo* beskryf Nietzsche die vorm wat hy vir sy gedigte gebruik, die Dionisus-dithyramb, as die gesprek tussen Dionisus en Ariadne, die gesprek met die self, en assosieer Ariadne met die metafoer van kosmiese lig wat later deur Masson as religieuse simboliek gebruik is. Wat in *The Birth of Tragedy* nog onderskei is as die relasie tussen die Dionisiese en die Apolliniese, oorvleuel in Nietzsche se laat werk beide as begrippe en metafore tot so 'n mate dat die kategorieë as eenhede vervloei. Die beeld van Ariadne is dan besonder kompleks en verwys na verskeie aspekte van Nietzsche se denke, en inkorporeer ook die labirintiese aspekte van die oorspronklike mite. In *Ecce Homo* beskryf Nietzsche die tragedie van Dionisus as kosmiese son-figuur:

"Nothing like this has ever been written, felt, or *suffered*; thus suffers a god, a Dionysus. The answer to such a dithyramb of solar solitude in the light would be Ariadne - Who beside me knows what Ariadne is! - For all such riddles nobody so far had any solution; I doubt that anybody even saw any riddles here!"⁹²

Ariadne verskyn hier as die geheim van bestaan, kreatiwiteit en die dubbele ring van 'ewige wederkeer' as 'n draaiende son binne 'n vakuum. In *Beyond Good and Evil* verskyn Ariadne dan ook as die strewende en soekende in die mens, wat weereens met die offerande geassosieer word. Nietzsche plaas dié woorde in die mond van Dionisus:

"Thus he once said: 'Under certain circumstances I love mankind' - alluding to Ariadne, who was present - 'Man is to me an agreeable, brave, ingenious animal without equal on earth, he knows how to make his way through every labyrinth.'"⁹³

-
91. Nietzsche se beeld van Ariadne word bespreek deur D.F. KRELL Postponements: Woman, Sensuality and Death in Nietzsche, pp. 15-31.
92. F. NIETZSCHE, Ecce Homo, on "Thus spoke Zarathustra", paraf 8, W. Kaufmann, p. 308.
93. F. NIETZSCHE, Beyond Good and Evil, Book 9, paraf. 295, R.J. Hollingdale, p. 201.

Die assosiasie tussen Nietzsche se Ariadne en sy son-simboliek wat deur Masson en Bataille oorgeneem is as religieuse beeld, is besonder sterk. Dit is Masson, eerder as Bataille wat Nietzsche se Ariadne oorneem. Vroeg in 1936, kort na sy besoek aan Masson in Spanje, publiseer Bataille 'n filosofiese artikel, "Le Labyrinthe" waarin die mite ondersoek word en Nietzsche se begrip van die gedesentreerde essensieloosheid van bestaan bevestig word. Bataille se beelde verskyn byvoorbeeld terug in Masson se "Le Labyrinthe" van 1938 (Afb. 83). Bataille verwys selde na Ariadne, maar sy interpretasie van die identiteits- en essensieloosheid van die Nietzscheaanse labirint word tot 'n groot mate deur Masson met Ariadne geassosieer, en in die sin is Masson nader aan dié metafoor van Nietzsche as Bataille.

Whitney Chadwick identifiseer De Chirico se Ariadne-skilderye van 1913 as 'n belangrike invloed op Masson se belangstelling in Ariadne alreeds in die 1920's.⁹⁴ Inderdaad word Ariadne se tou deur die labirint reeds in die 1920's vir Masson 'n mitologiese ekwivalent vir outomatisme in Surrealistiese kuns. Masson se vriend Michel Leiris skryf:

"For Masson, who has chosen to grope his way as one seeks a penance, the line represents more than Ariadne's twine - for it is not only his guide in the labyrinth, but also the force which ceaselessly, tirelessly draws him onwards in his wandering."⁹⁵

Die belangrikste eienskappe van Masson se Ariadne is egter in die skilderye van die 1930's. In "Le Fil d'Ariadne" van 1938 (Afb.85) is Ariadne se tou deur die labirint geryg en suggereer twee figure wat inmekaar gevleg is. Ariadne word aangedui deur 'n vloeiende lyn wat op 'n punt 'n vroulike bors omskryf. Die lyn suggereer ook elemente van 'n manlike figuur en 'n vergelyking met "Histoire de Theseus" van 1938 (Afb. 86) maak dit moontlik om die figuur as Theseus te identifiseer. Die blou area in die linkerhoek is 'n oog en terselfdertyd 'n draaiende son met sy strale soos in "Aube à Montserrat" (Afb. 80). In "Le Fil d'Ariadne" is 'n bul-kop

94. W. CHADWICK, Myth in Surrealist Painting, pp. 84 + 123, nota 39.

95. M. LEIRIS, "The Unbridled line", p. 9.

bo-oor die son-oog geskilder, en die figuur is dan tegelyk Minotaur; en as "oog van lig" - Masson se naam vir Zarathustra - ook Dionisus. In "Histoire de Theseus" is die bul-kop in geheel die labirint, en eerder as die Minotaur in die labirint, is die labirint in die Minotaur. Teenoor die 'dood van God' as die koploosheid van Acéphale, suggereer "Histoire de Theseus" die stryd tussen Theseus en die Minotaur as 'n stryd tussen die simboliese elemente soos gevind word in Bataille en Masson se kop-simboliek. In die afdeling "Nietzsche/Theseus" in die artikel "L'Obelisque" geskryf in dieselfde tyd as wat Masson aan die skildery gewerk het, skryf Bataille:

"The pure image of the heavens, ... of the *head* and of its firmness, ... commands the concord and assurance of those who do not *look at it*, and who are not struck by it; but a mortal torment is the lot of the one before whom its reality becomes naked ... It is the 'breath of empty space' that one inhales THERE - there where interpretations based on immediate political events no longer have any meaning: ... For it is the *foundation* of things that has fallen into a bottomless void. And what is fearlessly conquered - no longer in a duel where the death of the hero is risked against that of the monster ... - is not an isolated creature; it is the very void and the vertiginous fall"⁹⁶

Die teks, wat 'n nabye eggo is van Nietzsche se bespreking van die tragedie van Dionisus en Ariadne in *Ecce Homo*, motiveer ook die Surrealistiese weiering om die Minotaur bloot as vernietigende monster te sien. Die held Theseus se stryd is nie soseer met die donker magte van die Minotaur nie, maar die Minotaur word eerder 'n faktor, selfs 'n bydrae tot die stryd teen die vakuum van nihilisme. Die heldedaad word die oorkoming van die vakuum, en die akte van soewereiniteit of 'Übermenschlichkeit', word direk geassosieer met die afirmatiewe filosofie van Nietzsche se begrip van tragedie, die religieuse ekstase van Masson en Bataille. In die sin is daar dus ook 'n gelykstelling tussen Dionisus en die Minotaur. Waar die labirint as dermkanaal van Dionisus of die Minotaur gebruik word in 'Le Labyrinthe' van 1938 (Abf. 83) verskyn die labirint spesifiek in die

96. G. BATAILLE, "The Obelisk", Op. cit., (Nota 37) pp. 221-222.

Minotaur se kop in Masson se voorblad vir die twaalfde en dertiende uitgawe van die tydskrif *Minotaure* in 1939 (Afb. 87) en Ariadne, Minotaur, Theseus en Dionisus word nie langer duidelik van mekaar onderskei nie.

Whitney Chadwick argumenteer dat Masson Ariadne ook uitbeeld as Gradiva, die Surrealiste muse, byvoorbeeld in die skildery "Gradiva" van 1939 (Afb. 88).⁹⁷ Ariadne word dikwels in die skilderye geïdentifiseer deur die vorm van die vroulike bors (Afb. 85 en 86), en in die skildery "Gradiva" is die figuur se torso 'n labirintiese doolhoof waaruit een bors duidelik omlin uitstaan. Heuning stroom uit die bors en 'n swerm bye draai daarom. In die Dionisus mite is Dionisus verantwoordlik vir die ontdekking van heuning, en as 'n beeld van fertiliteit en rypheid word heuning geassosieer met 'n grot van heilige bye waaruit heuning eenmaal 'n jaar uitstroom in 'n oorvloedsgawe.

In die afdeling "The Honey Offering" in *Thus spoke Zarathustra* gebruik Nietzsche dieselfde beeld wanneer Zarathustra die grot van sy hoogtes en sereniteit verlaat om die oorvloed van heuning as 'n offergawe aan te bied'

"What is happening to me happens to all fruits that grow ripe. It is the *honey* in my veins that makes my blood thicker, and my soul quieter ... I have honey ready to hand there, yellow, white, fine, ice-cool golden honey in the comb. For I intend to offer the honeyoffering .. offer - what? I squander what is given me, I, a squanderer with a thousand hands: how could I call that - an offering!"⁹⁸

In die volgende paragraaf vergelyk Nietzsche die heuning-offer met die "visser van mense", met ander woorde Christus. Die heuning-offer word dus geassosieer met "verlossing". In ooreenstemming met die "Caritas Romana"-tema in Negentiende eeuse kuns, assosieer Masson dan ook die rol van Ariadne as leidster deur die labirint, met die ikonografiese beeld van die voedende bors van die vrou. Masson se labirintiese lyn as Ariadne se bors

97. W. CHADWICK, *Op. cit.*, pp. 84 + 123 nota 39.

98. F. NIETZSCHE, *Thus spoke Zarathustra*, "The Honey-offering", R.J.Hollingdale, pp. 251-252.

(Afb. 85 + 86) is steeds konsekwent tot haar rol as heerseres van die labirint, en die voedende bors neem dus die rol van Ariadne se tou oor.

Ariadne verskyn die eerste maal in Picasso se werk in die *Vollard Suite* in 1933. Picasso se Minotaur-sage neem 'n aanvang met sy ontwerp vir die voorblad vir die eerste uitgawe van *Minotaure* in 1933. Picasso koppel die Minotaur hierna in die *Vollard Suite* met erotiese genot, wat op 'n outobiografiese vlak ook na sy verhouding met Marie-Thérèse Walters verwys, en koppel die Minotaur ook met die vitale kreatiewe energie van die kunstenaarsfiguur, tewel Ariadne verskeie male as muse van die Minotaur verskyn. Alhoewel Dale McConathy, byvoorbeeld, die verband tussen die Minotaur-sage en Nietzsche se Dionisus-beeld suggereer,⁹⁹ is die betekenisdimensie van Picasso se Minotaur nog nie ondersoek nie.

Lydia Gasman bied 'n analise vir Picasso en die Surrealiste se bronne vir die figuur van die Minotaur. Sy ondersoek onder andere Atiese rooifiguur-fase in die Louvre en reliëfs en fresko's uit Herkulanium wat Picasso in 1917 in Napels gesien het. Sy ondersoek ook die Minotaur as literêre beeld in onder andere die Comte de Lautréamont se *Les Chants de Maldoror*; asook Paul Décharme se "stormweer-monster" in die populêre *Mythologie de la Grèce antique* van 1886, Sir James Fraser se beeld van die donker son-god in die *Golden Bough*, en André Gide se "completely witless creature" in sy *Considérations sur la mythologie grecque* van 1919. Gasman volg Erwin Panofsky, wat aangedui het dat die Minotaur sedert die middeleeue gesien is as 'n beeld van "lust, carnality, (and the) devil",¹⁰⁰ en lei af: "it is important to stress that virtually all the visual and literary sources which referred to the Minotaur at that time, and of which Picasso might have been aware, had one thing in common: they all remained true to a steady tradition and interpreted the Minotaur as simply 'the monster', as the very incarnation of evil."¹⁰¹

99. DALE McCONATHY, "Picasso: the Transfigurations of the Minotaur", p. 48.

100. E.PANOFSKY, brief aan die redakteur *The Art Bulletin*, Vol. 30, no 3, September 1948, pp. 242-4.

101. L. GASMAN, *Op. cit.*, (Nota 51), p. 1384. Sien ook pp. 1371-1395.

Gasman dui aan dat die Surrealiste in die 1930's die Minotaur in hulle eie terme laat herleef as beeld van die onderbewussyn: "The Surrealist writers attempted to link the world of the Minotaur with that of Theseus and to connect the unconscious and evil with the conscious mind and the good."¹⁰²

Ossip Zadkine skryf in 1944 in die Amerikaans-Surrealistiese tydskrif *View*, dat die Minotaur vir die Surrealiste die ander pool van Daedalus die kunstenaar word, "the black mirror in which the genius faces himself."¹⁰³ Alhoewel Lydia Gasman die invloed van Nietzsche op Picasso deur Georges Bataille suggereer,¹⁰⁴ word Nietzsche se beeld van die Minotaur en die verband tussen Nietzsche se Dionisus en Picasso se Minotaur nie ondersoek nie.

In die *Vollard Suite* verwys Picasso na verskeie aspekte van die mite van die labirint. In die agtergrond van die verskeie variasies van die blinde Minotaur wie deur 'n meisie met 'n bos blomme gelei word (*Vollard Suite* no. 94-97) (Afb. 92) gebruik Picasso die matrose en hulle vissersnette wie Dionisus ontvoer het. In die laaste variasie (*Vollard Suite* no. 97) wys Picasso ook die klimopplante waarmee Dionisus die matrose se nette verstringel het, en hy gebruik ook die stêre in die lugruim wat Dionisus as juwele uit Ariadne se hare neem en die uitspansel ingooi. Ariadne, of ander vrouefigure, bloot as die kunstenaar se modelle, verskyn herhaaldelik met klimop in hulle hare (Afb. 89 en 90) as kenmerk van Dionisus. Eerder as minnares van Theseus, identifiseer Picasso Ariadne as bruid van Dionisus soos sy ook deur Nietzsche gebruik word. Picasso plaas enkele male die slapende Minotaur agter 'n sluier soos in die toneel van 'n meisie met die slapende Minotaur (*Vollard Suite* no. 86) (Afb. 90). In *The Birth of Tragedy* plaas Nietzsche, Dionisus voortdurend agter die sluier van Maya wat Nietzsche ook noem die "sluier van kuns" as uitdrukking van sy beeld van kuns as Apolliniese skyn.¹⁰⁵ Nietzsche se verwysing na

102. *Ibid*, p. 1386.

103. OSSIP ZADKINE, "The Minotaur lost and found", *View*, Vol. 4, Somer 1944, p. 44.

104. L. GASMAN, *Op. cit.*, p. 89.

105. F. NIETZSCHE, *The Birth of Tragedy*, Paraf. XVIII, F. Golffing, p. 108. Sien bespreking, hoofstuk 1, p. 32.

Dionisus en Ariadne, die situasie waarna die ets verwys, is reeds in 1913 deur Apollinaire aangehaal in *Les Peintres Cubistes*.¹⁰⁶

Die ets van die slapende Minotaur agter die sluier suggereer Nietzsche se Dionisus agter die sluier van kuns, en Nietzsche se kunsbeskouing word geëggo in 'n bekende uitspraak van Picasso van 1923:

"Nature and art are two different things. in art we express our conception of what is not visible in nature."¹⁰⁷

Die verband tussen Picasso en Nietzsche se kunsbeskouing is reeds in 1932 deur Will Grohmann opgemerk, wat in *Cahiers d'Art* in Parys skryf:

"Picasso once made the much misunderstood statement that art is a lie which makes it possible to recognise the truth. By this he meant that it is a hypothesis directed at knowing the nature of the world, not the real world but the super-real or surreal world. ... What is transcendental in our time is not to be grasped in purely religious, or in purely philosophical, or in purely artistic terms. All that is certain is that man is seeking to break out of the mental space in which he has lived for a century; that he seeks to transcend himself in the sense of which Nietzsche ... speak(s)."¹⁰⁸

Dit is besonder relevante waarneming van die rol van Nietzsche se Dionisiese- en Apolliniese relasie in Picasso se kuns. Die *Vollard Suite* word eers in 1933 begin en in 1937 voltooi, maar in die reeks vind Picasso visuele beelde waarin sy Nietzscheaanse kunsbeskouing effektief gesuggereer word.

Alhoewel Nietzsche selde is sy werk na die Minotaur verwys, kon sy beeld van die Minotaur onderskei word van die tradisionele beeld van die monster wat deur Lydia Gasman as Picassio se bronne geïdentifiseer is. Nietzsche

106. Sien bespreking hierbo, hoofstuk 3, p. 132, nota 89.

107. P. PICASSO aangehaal deur DALE McCONATHY, *Op. cit.*, p. 49.

108. W. GROHMANN, "Dialektik und Transzendenz in Schaffen Picassos", *Cahiers d'Art*, Vol. 7, No. 3-5, Parys 1932, p. 156. Engelse vertaling gepubliseer in M. McCULLY, *A Picasso Anthology*, (Thames and Hudson, London, 1981), p. 188.

se Minotaur is 'n besondere relevante moontlikheid as literêre bron vir Picasso, en dit wat Picasso se Minotaur onderskei van die bronne wat Gasman aantoon, is eerder analogies tot Nietzsche se Minotaur. Nietzsche weerhou enige morele oordeel oor die Minotaur, en gebruik die assosiasie met die sensualiteit van die Minotaur, as teenpool van rasionale denke. In 'n kritiek teen die vrye denkers van sy tyd, assosieer Nietzsche die Minotaur met 'n elite van vrye denkers wie die rigiede beperking van rasionele denke en die rasionele waarheidsbegrip kan deurbreek. Hierin is Nietzsche dan 'n voorloper in die Surrealistiese assosiasie tussen die Minotaur en die waarde van die onderbewussyn. Nietzsche skryf:

"A hint concerning that symbol and watchword reserved for the highest rank alone as their *secretum*: 'Nothing is true, everything is permitted.' - ... Has any European, any Christian free spirit ever strayed into this proposition and into its labyrinthine consequences? Has one of them ever known the Minotaur of this cave *from experience*? - I doubt it; ... that general renunciation of all interpretation (of forcing, adjusting, abbreviating, omitting, padding, inventing, falsifying, and whatever else is of the essence of interpreting) - all this expresses, broadly speaking, as much ascetic virtue as any denial of sensuality."¹⁰⁹

Die sensuele passie van die Minotaur, wat Nietzsche as teenwaarde van rasionale denke stel, word gelykgestel aan die wil tot interpretasie, wat in 'n breër sin vir Nietzsche kreatiwiteit, perspektivisme en die revaluasie van waardes is. Die Minotaur word dus deur Nietzsche geassosieer met metaforiese figure soos Dionisus, Zarathustra en die 'Übermensch'. Soos altyd is die verskrikings-aspek van Nietzsche se metafoor hier ook teenwoordig in die labirintiese moontlikheid van ordeloosheid.

109. F. NIETZSCHE, Genealogy of Morals, Book III, Paraf. 24, Levy-uitgawe, pp. 150-151.

Dit is voortdurend egter Nietzsche se beeld van Dionisus wat 'n konteks vir Picasso se Minotaur voorsien. Soos Dionisus, in *The Birth of Tragedy*, is die orgie en ekstase en begeerte 'n sentrale aspek van Picasso se Minotaur. Erotiese ekstase en begeerte is ook 'n sentrale tema in Surrealistiese denke, en van die belangrikste Surrealistiese werk oor erotiek verskyn tussen 1927 en 1932. Erotiese begeerte word reeds verheerlik in Breton se *Hands off Love* van 1927.¹¹⁰ Breton, wie kort hierna verwys na Nietzsche se "ordentlike misdadiger"¹¹¹ gebruik in *Hands off Love* 'n beeld van die "kriminele minnaar". Oedipus, wat as kriminele minnaar in die vakuum van bestaan afstaar in *The Birth of Tragedy*,¹¹² word herhaal in die beeld van Oedipus se oog in Bataille se erotiese novelle, *Histoire de L'Oeil* van 1928. Ander belangrike Surrealistiese tekste oor erotiese ekstase is Breton se *Recherches sur la sexualité* van 1928 en Dali se *Le Phénomène de l'extase* van 1933. 'n Kopie van Breton en Éluard se *L'Immaculée Conception* van 1930 was in Picasso se besit,¹¹³ en Masson gebruik in 1932 in sy "Sacrifices" reeds 'n soortgelyke verwysing na die seksuele liefdesspel tussen die Minotaur en die Heilige Maagd, volgens Masson 'n essensiële beeld van tragedie.¹¹⁴ In Picasso se "Crucifixion" van 1930 (Afb. 79) verskyn reeds verwysings na Bataille se artikel oor erotiek, "Le gros orteil" van 1929.¹¹⁵

Dit is Bataille wat in 1937 in 'n artikel oor Nietzsche, die verband tussen die erotiese ekstase in Surrealistiese denke, en Nietzsche se begrip van Dionisiese 'Rausch' herbevestig as die ware natuur van,

"... terrestrial life, which demands ecstatic drunkenness and splendour."¹¹⁶

-
110. A. BRETON, *Hands off Love*, Engelse vertaling gepubliseer in M. NADEAU, *The History of Surrealism*, pp. 262-271.
111. Sien bespreking Hoofstuk 7, p. 233 en p. 253.
112. F. NIETZSCHE, *The Birth of Tragedy*, paraf. IX, F. Golfing, p. 61.
113. L. GASMAN, *Op. cit.*, p. 1402.
114. A. MASSON, *Anatomy of my universe*, "Prologue". Geen bladsy nommers aangedui nie.
115. L. GASMAN, *Op. cit.*, p. 1419.

Soos Nietzsche se Minotaur geassosieer is met vrye denke en nie-rasionele erotiek, koppel Bataille ook ekstase met die erotiek van die soewereine wese:

"Overman (the *Übermensch*) and *Acéphalic man* are bound with a brilliance equal to the position of time as imperative object and explosive liberty of life. In both cases, time becomes the object of ecstasy, and, secondly, it appears as the 'eternal return' in the vision of Surlei or as 'catastrophe' ('Sacrifices'), or again as 'time-explosion': it is, then, as different from the time of philosophers ... as the Christ of erotic saints is from the God of the Greek philosophers."¹¹⁷

Die suggestieryke aanhaling verwys na 'n besondere wye veld van betekenis-inhoude, en koppel erotiek met die mees sentrale aspekte van Bataille se Nietzsche-beskouing. Relevant ten opsigte van Picasso, is die verwysing na "the Christ of erotic saints", die Spaanse mistikus "St. John of the Cross" (1542–1591) wie se digkuns besonder populêr onder die Surrealiste geword het. In sy *L'Amour fou* van 1937 beskryf Breton "St. John" as 'n belangrike bron vir Surrealistiese beelde van erotiek.¹¹⁸ St. John werk in sy leeftyd nou saam met die heilige Teresa, en Picasso, wie 'n besondere voorliefde vir die gedigte van St. John gehad het, assosieer homself verskeie male met St. John, en sy minnares Marie Thérèse Walters met St. Teresa. Picasso gebruik dan ook Bernini (1598–1680) se "The Ecstasy of St. Teresa" van 1645–1652 as 'n visuele bron vir beelde van vroulike ekstase en erotiese ekstase in die *Vollard Suite*,¹¹⁹ byvoorbeeld in die drinkende Minotaur met 'n beeldhouer en twee modelle (*Vollard Suite* – no. 85) (Afb. 89). Breton skryf later dat ekstase in die werk van Nietzsche essensieel nie verskil van dié in die werk van St. John nie,¹²⁰ en bevestig dus Bataille se assosiasie

117. *Ibid*, p. 200.

118. Sien L. GASMAN, *Op. cit.*, pp. 1403 en p. 1419. "St. John of the Cross" word in 1926 opnuut onder die aandag gebring wanneer die Rooms Katolieke kerk hom vereer as "Doctor of the Church". Sien J.D. DOUGLAS (Red). *Dictionary of the Christian Church*, (Paternoster Press, Exeter, 1978), p. 543.

119. L. GASMAN, *Op. cit.*, p. 1433.

120. A. BRETON, "The Legendary Life of Max Ernst – Preceded by a brief discussion of the need for a new myth", *View*, Vol. 2, No. 1, May 1942, p. 5.

tussen Nietzsche en "St. John of the Cross". Die assosiasie tussen religieuse- en erotiese ekstase, dien deur die dekade van die 1930's as 'n verwysingsraamwerk in Surrealisme. Bataille gebruik reeds in 1933 dieselfde konstellasië van beelde in sy voorwoord tot Masson se "Sacrifices".¹²¹ Alhoewel Bataille in dié geval nie direk na Nietzsche verwys nie, is Masson se "Sacrifices" 'n direkte reaksie op Nietzsche se Dionisus, en gebruik hy reeds die assosiasie van erotiese ekstase tussen Dionisus as Minotaur en die Heilige Maagd. In dieselfde tyd stel Bataille en Masson hierdie beeld van die Minotaur aan Picasso voor.

Lydia Gasman toon aan dat Picasso se begrip van begeerte baie naby is aan Bataille se beskouing van erotiese ekstase, en verwys veral na verbande in die gebruik van heiligskending tussen Bataille se "Le gros orteil" en Picasso se "Crucifixion", en Picasso se gebruik van die groot voet vir Christus en later as die hoofkarakter "Big Foot" (Le gros pied) in Picasso se toneelstuk *Le Désir attrapé par la queue* van 1945: "For Picasso as for Bataille, endorsement of perversions ... depended on the strength of taboos. As sacrilege for Picasso presupposed a Catholic faith to be violated, sexual perversions often presupposed for him interdictions, Catholic dogmas or moral, social and even aesthetic imperatives to be transgressed."¹²²

in *The Birth of Tragedy* motiveer Nietzsche transgressie van norme as volg:

"How should man force nature to yield up her secrets but by successfully resisting her, that is to say by unnatural act? This is the recognition I find expressed in the terrible triad of Oedipean fates ... It is as though the myth whispered to us that wisdom and especially Dionysiac wisdom, is an unnatural crime."¹²³

121. G. BATAILLE, *Sacrifices*, (Manuskrip gedateer Somer 1933, gepubliseer deur Galimard, Parys, 1936.) Engelse vertaling in G. BATAILLE, *Visions of Excess: Selected Writings 1927-1939*, "Sacrifices", pp. 130-136.

122. L. GASMAN, *Op. cit.*, p. 1419.

123. F. NIETZSCHE, *The Birth of Tragedy*, Paraf. IX, F. Golffing, p. 61.

Picasso beskryf erotiese ekstase as 'n "revelation",¹²⁴ en later teenoor Francois Gilot as "a window that is opening up."¹²⁵ In dieselfde sin dat Nietzsche ekstase of 'Rausch' verbeeld deur die tragedie en sereniteit van Oedipus, dring Picasso in 1933 teenoor Henry Kahnweiler aan op die "tragedy and saintliness" van die Minotaur.¹²⁶

Die oop venster as erotiese beeld verskyn alreeds in 1929 in Picasso se "La Fenêtre ouverte" waar die oop venster gekoppel word met die groot voet geneem uit Bataille se artikel oor "basis-erotiek", "Le gros orteil" van 1929. Die groot voet verskyn ook in voorskotse van die figuur van Christus in die "Crucifixion". Alhoewel die groot voet verdwyn uit die *Vollard Suite*, behou Picasso beelde van seksuele perversie en taboo, kriminaliteit en begeerte. Die Dionisiese orgie word verheerlik in die toneel van die drinkende Minotaur met 'n beeldhouer en twee modelle (*Vollard Suite* no. 85) (Afb. 89) waarin Picasso ook die komposisie van Bernini se "The Ecstasy of St. Teresa" navolg en gebruik as beeld van seksuele ekstase. Dieselfde morele vryheid verskyn byvoorbeeld in die brutaliteit en donkerte van die Minotaur in die verkragtingstonele in *Vollard Suite* nommers 87 en 93. Skrikwekkend en tandewysend, sonder bewussyn, volgens Picasso se verduideliking aan Françoise Gilot, buk die Minotaur oor die slapende minnares met die wil "to wake ... or to kill."¹²⁷

Die figuur van Ariadne in die toneel van die blinde Minotaur gelei deur 'n meisie met 'n bos blomme (*Vollard Suite* no. 94) (Afb. 92) dien in die eerste plek as 'n muse, en spesifiek as 'n leidster deur die kreatiewe en dus Dionisiese sfeer van 'n labirintiese onderwerêld. As muse kom Picasso se Ariadne ook ooreen met die Surrealistiese 'Femme enfant', aanvanklik geformuleer deur Breton. Besonder populêr in Surrealisme word die dogterjie-vrou in 1925 in *La Révolution surréaliste* in 'n aforisme,

124. P. PICASSO, aangehaal deur L. GASMAN, *Op. cit.*, p. 1438.

125. P. PICASSO, aangehaal deur FRANCOIS GILOT, *Life with Picasso*, (McGraw-Hill Inc., London, 1964), p. 48.

126. P. PICASSO, aangehaal deur H. KAHNWEILER, *Entretiens avec Picasso*, p. 73. Engelse aanhaling in L. GASMAN, *Op. cit.*, p. 1396.

127. P. PICASSO, aangehaal deur F., GILOT, *Op. cit.*, p. 44.

omring deur 'n dik, swart raam, beskryf as 'n uitsonderlike wese, as erotiek en muse in 'n onskuldige vorm.¹²⁸ Die beeld van die 'Femme enfant' word reeks in die laat 1920's deur Picasso in 'n reeks sketse geïllustreer.¹²⁹ Die tema bly sentraal in sy werk tot in die 1950's, en in 1947 skryf Picasso 'n toneelstuk *Les Quatre petites filles* rondom die tema. Picasso koppel Ariadne spesifiek met die 'Femme enfant' in die *Vollard Suite* (Afb. 92) en sy verskyn steeds as 'n 'Femme enfant' in die "Minotaumachie" van 1935 (Afb. 93).

In die *Vollard Suite* no. 94 (Afb. 92) word Ariadne as muse gekontrasteer met 'n labirintiese skildery links in die voorgrond van die ets. Die labirintiese lyne kan geïdentifiseer word as 'n onderstebo weergawe van Picasso se "Dood van Marat" (1934), op een vlak 'n verwysing na die spanningsverhouding tussen Picasso en sy vrou Olga in die vroeë 1930's, terwyl die Ariadne-figuur verwys na Marie Thérèse Walters. Lydia Gasman dui die verbande aan tussen die "Dood van Marat" en die beelde van offerande en die Mithraïese-kultus¹³⁰ wat Picasso reeds in die "Crucifixion" (Afb. 79) gebruik. Picasso koppel dus ook die offerande-tema met die Ariadne-toneel uit die *Vollard Suite*, in een sin 'n verwysing na homself in sy persoonlike omstandighede, en andersins 'n verwysing na die blindheid van die Minotaur.

As selfopofferende figuur is die Minotaur gelyk tragiese figuur en held, gelyk onordelik blind en skaamteloos, soos Bataille se soewereine wese en Nietzsche se Dionisus en 'Übermensch'. As misdadiger in erotiese ekstase is die Minotaur egter ook "siener" in die onnatuurlike misdaad van Dionisiese wysheid. Die blindheid van die Minotaur kan nie uit die oorspronklike mite verklaar word nie, maar eerder uit Picasso se werk van die laat 1920's en die 1930's. In hierdie tyd speel sig, "om te sien", 'n groot rol in Picasso se kuns. Picasso gebruik herhaaldelik die alsiende oog in sy kuns. Sig is dus ook insig en illuminasie en kennis. Die

128. Redaksionele invoeging, *La Révolution surréaliste*, No. 5, 15 Oktober 1925, p. 15.

129. Die reeks sketse in die Picasso familie-argiewe (no. 3863 - 3866) is steeds ongepubliseer. Sien L. GASMAN, *Op. cit.*, p. 1499.

130. L. GASMAN, *Op. cit.*, p. 420. Sien bespreking hierbo, pp. 273-276.

blindheid van die Minotaur is 'n opoffering van sig, en bepaal die belang van Ariadne as muse in die betrokke etse. in Nietzscheaanse terme is blindheid van die Minotaur egter ook vrye denke, wat 'n verbreking van denk-kategorieë impliseer. Blindheid, soos die verblinding van Oedipus in *The Birth of Tragedy*, impliseer 'n verbreking van Apolliniese skyn en 'n verbreking van die beperkinge van individuasie. In die sin is die blindheid van Picasso se Minotaur tegelyk 'n terugkeer na 'n Surrealistiese onderbewussyn, en Nietzsche se Dionisiese sfeer. Picasso se blinde Minotaur word herhaaldelik gekontrasteer met 'n klassieke figuur in 'n peinsende houding, analogies tot Nietzsche se Apolliniese sfeer van sereniteit en kontemplasie.

In die Ariadne-beeld (Afb. 92) is die peinsende figuur nie Theseus nie, wat Picasso in die *Vollard Suite* altyd identifiseer as 'n naakte Griekse vegter met 'n mes (*Vollard Suite* no. 89). Die passiwiteit van die peinsende figuur in die Ariadne-afbeeldings dui eerder op 'n selfbeeld van Picasso as 'n jong vojeur of toeskouer. Dit is 'n deurlopende tema in Picasso se werk, en die vojeur as "siener" verskyn ook in "Minotaurauromachie" (Afb. 93) teen 'n leer as beeld van kennis. In die konteks is die figuur binne verband met die Surrealistiese beeld van die vojeur se erotiek as beeld van sy insig of kennis, en ook met Nietzsche se Apolliniese sfeer, of die Apolliniese droom.

Ten spyte van die verheerliking van erotiek in die *Vollard Suite* is Picasso se Minotaur ook onderwerp aan momente van onmiskenbare tragedie. In die toneel van die sterwende Minotaur in die arena (*Vollard Suite* no. 90) (Afb. 91) is die Minotaur afgebeeld sonder die teenwoordigheid van Theseus wie hom verslaan het. Die Minotaur gooi sy kop agteroor in 'n sterwenskreet, 'n houding wat Picasso ook gebruik vir seksuele ekstase (Afb. 89). Die assosiasie tussen dood en erotiese ekstase is voortdurend van belang in Surrealisme, en is kenmerkend van die Nietzsche-interpretasie van Masson en Bataille. Nou verbonde aan Bataille se begrip van die rituele offerande, is dood en erotiek 'n sentrale en deurlopende tema in Bataille se werk, en in die artikel "La Pratique de la joie devant la mort" van 1939, word die tema direk met Nietzsche gekoppel. Bataille skryf die ekstatische dood toe aan die soewereine wese as

"a shameless, indecent saintliness".¹³¹ In Picasso se kuns is die tema ook binne verband met sy verwysings na die rituele offerande en die Mithraïese-kultus wat alreeds in die "Crucifixion" van 1930 verskyn. In die betrokke ets speel die offerande van die Minotaur nie in 'n labirint af nie, maar in 'n arena soos vir bulgevegte, terwyl 'n skare van vroue-gesigte toekyk. 'n Vrou met die gesig van Marie Thérèse leen oor die muur van die arena om die sterwende Minotaur aan te raak.

Die beklemtoning van die erotiese aspekte van die Minotaur word vanaf 1935 al duideliker vervang deur die tragedie van die Minotaur in Picasso se kuns. in een sin is dié klemverskuiwing direk in 'n verband met Picasso se finale breuk met sy vrou Olga, die verbrokkeling van sy verhouding met Marie Thérèse, en die verskyning van Dora Maar as 'n nuwe minnares. Andersins is die klemverskuiwing ook 'n refleksie van Picasso se toenemende betrokkenheid by politieke omstandighede, en van besondere belang, in dié geval, by Bataille se anti-Fascistiese posisie in die politieke arena in die voor-oorlogse jare.

Die Minotaur se tragedie is die eerste maal ook 'n politiese tragedie in die "Komposisie met Minotaur" van 28 Mei 1936 (Afb. 94). Na die oorwinning van die Front Populaire in die Franse verkiesings, skenk Picasso die skets as 'n ontwerp om gebruik te word in die oorwinningsfeeste van die Front Populaire.

Die polities-aktivistiese fotograaf Dora Maar, was vroeër in 'n verhouding met Bataille betrokke, en behoort tot in 1935 nog saam met Bataille aan die Kommunistiese groep, Le Cercle. Wanneer Bataille na die oorwinning van die Front Populaire van Kommunisme af wegbreek en sy Contre Attaque-groep organiseer, is sy steeds in kontak met Bataille. In Oktober 1935, in die tyd van die eerste vergadering van Bataille se Contre Attaque, ontmoet

131. G. BATAILLE, "La Pratique de la joie devant la mort", *Acéphale*, 5 Junie 1939, pp. 1-8. Engelse vertaling gepubliseer in G. BATAILLE, Visions of Excess: Selected Writing 1927-1939, "The practice of joy before death", pp. 236-237. Die tema van dood en erotiek lei tot een van Bataille se belangrikste werke, L'Erotisme (1957) in Engels vertaal as Death and Sensuality (1962).

Dora Maar vir Picasso, en raak vroeg in 1936 in 'n verhouding met Picasso betrokke. Dora Maar bly in kontak met Bataille, ook deur die tydperk wat hy die Acéphale-groep organiseer. Dora Maar reël in 1937 dat Picasso die saal in 'n ou huis in die Rue des Grands Augustins, waar Bataille se Contre-Attaque ontmoet het, gebruik as 'n ateljee om sy "Guernica" in te skilder. Dora Maar het 'n belangrike invloed gehad in die politiese inhoud in Picasso se kuns vanaf 1936,¹³² en as 'n kontak tussen Picasso en Bataille het sy moontlik 'n invloed gehad in Picasso se herondersoek in "Guernica" van Bataille se beeld en metafoor.

In Picasso se "komposisie met Minotaur" van 1936, word die Minotaur uitgebeeld as 'n slagoffer van Fascisme. Voor die oorwinnings-optog van die Front Populaire na die Mur des Fédérés op 25 Mei 1936, moedig die Kommunistiese koerant, *L'Humanité*, Parysenaars aan om in die optog die saluut met 'n gebalde vuis te gebruik,

"... to express their invincible might and their will to resist and challenge Fascism."¹³³

Picasso gebruik dié houding vir die mansfiguur met die masker in sý komposisie, en die seun op die figuur se skouers is oorgeneem vanaf 'n foto van die optog, gepubliseer in *Le Figaro* van 25 Mei 1936, waarop Picasso op die stadium ingeteken was.¹³⁴

In die tekening word Fascisme deur Picasso geassosieer met die voël-figuur wat die sterwende Minotaur sleep. Die politieke simboliek van die arend as beeld van mag in Duitsland, is alreeds in 1930 deur Bataille aangedui en gekritiseer as 'n voorbeeld van 'n waninterpretasie van Nietzsche in sy artikel "La 'vieille taupe' et le prefixe 'sur' dans les mots 'Surhomme' et 'Surrealiste'",

132. SIDRA STICH, "Picasso's Art and politics in 1936", pp. 115-116.

133. *L'Humanité*. 24 Mei 1936, p. 8. Engelse aanhaling in S. STICH, *Op. cit.*, p. 114.

134. JAIME SABARTES, *Picasso: An intimate portrait*, (New York, 1948), p. 107. Die foto uit *Le Figaro* verskyn in S. STICH, *Op. cit.*, p. 113.

"The eagle's hooked beak, which cuts all that enters into competition with it ... has formed an alliance with the sun, which contrasts all that enters into conflict with it (Icarus, Prometheus, the Mithraic Bull). Politically the eagle is identified with imperialism, that is with the unconstrained development of individual authoritarian power."¹³⁵

Wanneer Bataille die metaforiese beelde teenoor mekaar stel, was Hitler nog nie aan bewind in Duitsland nie, maar in die opvolgende jare word Fascisme al sterker met die Duitse arend geassosieer, beide in Frankryk, Duitsland en elder. Die negatiewe arend-beeld verskyn ook in 1935 as Nazi-figure in Max Ernst se skildery "Barbare wat weswaarts masjeer", 'n verwysing na Hitler se magsuitbreiding. Bataille, Ernst en Picasso se gebruik van die arend as vernietigende politiese mag stem duidelik ooreen, en as Mithraïese-bul is Picasso se Minotaur ook gelykstaande aan Bataille se geprojekteerde slagoffer van die arend. Picasso se sterwende Minotaur is ook uitgebeeld in 'n harlekyn-pak, wat verskeie vroeë selfportrette van Picasso oproep,¹³⁶ en ook die assosiasie tussen die Minotaur en die kunstenaar in die *Vollard Suite*. Waar die vraag na die aard van kreatiwiteit voordurend 'n onderliggende tema in die Minotaur-figuur in die *Vollard Suite* is, word die bedreiging van kreatiwiteit deur die gesnawelde voël van Fascisme die tragedie van die Minotaur in "Komposisie met Minotaur" van 1936. Alhoewel Picasso se verwysings na aktuele politiese omstandighede besonder direk is, universaliseer hy ook die inhoude deur 'n mitologisering van die tema.

"Guernica" van 1937 (Afb. 95) is ewe-eens universeel in 'n aanklag teen oorlog, ten spyte van verwysings na besondere omstandighede en die Spaanse burgeroorlog. Dit is slegs as 'n verdere ontwikkeling van Picasso se Minotaur-sage in die 1930's, dat "Guernica", en die figuur van die bul in besonder, met Nietzsche se Dionisiese werklikheidsbeskouing geassosieer kan word, en selfs in die sin is Picasso se bewussyn van Nietzsche

135. G. BATAILLE, "The 'Old Mole' and the prefix 'Sur' in the words 'Surhomme' and 'Surrealist'", *Op. cit.*, p. 34.

136. Sien H.B. CHIPP, "Guernica: Love, war and the bullfight", p. 111.

geïntegreerd in die ryke veelheid van betekenis-inhoude in "Guernica". Picasso se bul is egter in 'n noue relasie met die Dionisiese elemente in sy kuns van die 1930's, en ook 'n direkte analogie vir aspekte van Bataille se ondersoeke van Nietzsche se Dionisus in *Acéphale* vanaf 1936.

Die tema van die offerande en selfopoffering in "Guernica" is dikwels erken en ondersteun, en John Russel beklemtoon byvoorbeeld die verband tussen die tema van selfopoffering en die kruisiging van Christus as 'n dimensie van betekenis in die skildery.¹³⁷ Picasso keer in die skildery terug na Bataille se simboliek van die rituele offerande, die Mithraïese- en son-beelde wat aanvanklik in die "Crucifixion" gebruik is, en gebruik ook weer die afbeeldings uit Bataille se artikel "L'Apocalypse de saint-Sever" as 'n visuele bron vir figure in die skildery.¹³⁸ Ruth Kaufmann argumenteer dat die terugverwysings na sy "Crucifixion" weer die temas van menslike histerie, brutaliteit en sadisme as tematiese aspek van "Guernica" inkorporeer.¹³⁹ Terseldertyd identifiseer Martin Ries die tema van dood en erotiek in die verskeie sterwingstonele in die skildery.¹⁴⁰

Die verskillende tematiese inhoude, die rituele offerande, die Mithraïese konfrontasie met die son, brutaliteit, dood en erotiek is deur die 1930's 'n refleksie van die problematiek van geweld in Surrealisme. Bataille se formulering van sy Nietzsche-beskouing in *Acéphale* is 'n hoogtepunt in die ondersoek van die Nietzscheaanse problematiek van geweld in Surrealisme. In die artikel "Chronique Nietzscheën", geskryf in die somer van 1937, in dieselfde tyd wat Picasso aan "Guernica" werk, skryf Bataille:

"The Nietzschean audacity demanding for the figures it creates a power that bows before nothing - that tends to break down old sovereignty's edifice of moral prohibition - must not be confused with what it fights. The marvellous Nietzschean KINDERLAND is

137. J. RUSSEL, *Picasso's Guernica*, (Thames and Hudson, London, 1980), pp. 9-31.

138. Sien p. 273-274, notas 48-51 hierbo.

139. R. KAUFMANN, "Picasso's Crucifixion of 1930", p. 558.

140. MARTIN RIES, "Picasso and the Myth of the Minotaur", *Art Journal*, Vol. 32/2, Winter 1972/73, p. 145. Sien ook WILLIAM DARR, "Images of Eros and Thanatos in Picasso's 'Guernica'", *Art Journal*, Vol. 25, Somer 1966, pp. 343-345.

nothing less than the place where the challenging of everyman's VATERLAND takes on a meaning that is no longere impotent negation ... The very first sentences of Nietzsche's message comes from realms of dream and intoxication. The entire message is expressed by one name: DIONYSOS."¹⁴¹

Teen 1937 dwing die bedreiging van Fascisme hierdie onderskeiding tussen Nietzsche se Dionisiese destruksie en hergeboorte, en geweld as 'n onderdrukkende mag op die voorgrond, en Bataille se Nietzsche-artikel in *Acéphale* is tot 'n groot mate 'n poging om 'n kloof te kap tussen Nietzsche se Dionisus, en die Fascistiese gebruik van Nietzsche as 'n regverdiging van geweld. Fascistiese geweld, volgens Bataille, is grootliks gemotiveerd deur die idealisme van homogeniteit en 'n onderdrukking van heterogeniteit,¹⁴² wat kenmerkend van die veelheid van Nietzsche se Dionisus is. Bataille disassosieer homself reeds in 1930 van 'n idealistiese interpretasie van Nietzsche in sy "La 'vieille taupe' et le prefixe 'sur' dans les mots 'Surhomme' et 'Surréaliste'".

Bataille se weiering van die 'supermens'-benadering tot Nietzsche word geëggo in 'n uitspraak van Picasso in 1932:

"I will never make art with the preconceived idea of serving the interest of political, religious or military art of a country. I will never fit in with the followers of the prophets of Nietzsche's Superman."¹⁴³

Soos Bataille se Nietzsche-beskouing, is die Dionisiese veelheid kenmerkend van Picasso se ondersoek van Dionisus en die Minotaur in die *Vollard Suite* in 1933 en 1934. In "Guernica", anders as wat nog in die "Crucifixion" van 1930 gevind is, identifiseer Picasso geweld en brutaliteit tot 'n groot mate as 'n onderdrukkende en destruktiewe mag.

141. G. BATAILLE, "Nietzschean Chronicle", *Op. cit.*, (nota 25), p. 206.

142. G. BATAILLE, "La structure psychologique du fascisme", *La Critique Sociale*, No. 10, November 1933, pp. 159-165. Engelse vertaling gepubliseer in G. BATAILLE, *Visions of Excess: Selected Writings 1927-1939*, "The Psychological Structure of Fascism", pp. 137-160.

143. P. PICASSO, teenoor F. del Pomar, aangehaal deur DORE ASHTON, *Picasso on Art*, (Thames and Hudson, London, 1972), p. 148.

Brutaliteit, verkragting en erotiese perversie in "Guernica" funksioneer nie langer as transgressiewe mag nie, maar as agente van die degraderende lamp-son wat oorgeneem is uit Bataille se artikel in kritiek teen lig en son as 'n beeld van idealistiese homogeniteit, "Soleil Pourri".¹⁴⁴

In die gehele beeld van brutale geweld van "Guernica", is die bul enigmaties uitgesluit as 'n serene en stabiele moment in die skildery. Verskeie kommentators het opgemerk dat die bul in "Guernica" die enigste teken van hoop is in die skildery.¹⁴⁵ In soverre die bul ooreenstem met Bataille se beeld van die soewereiniteit van die bul, of met die Nietzscheaanse Dionisus, is die tragedie van "Guernica" nie slegs die verwoesting van oorlogsgeweld nie, maar is ook die tragedie van die offergawe van die bul as soewereine figuur, in dieselfde sin as die Minotaur in "Komposisie met Minotaur". As offergawe eggo Picasso se bul die afirmatiewe aspekte van Nietzsche se Dionisus.

In Picasso se beeld van die Minotaur as Dionisus-figuur is daar 'n versigtige onderskeiding tussen rituele geweld en blote destruktieweiteit. Salvador Dali se beskouing van Nietzsche, waar die onderskeid nie getrek word nie, moet vervolgens oorweeg word.

8.4 DIE NIETZSCHE-BEELD VAN SALVADOR DALI

"The surrealists have found the destiny they were seeking, such that they would accept no other at any price. For them it was never a question of really terrifying: the intrinsic character of the bogeymen they play is sufficient, for they are eager to play the role of juvenile victims, despicable victims of a general incomprehension and degradation,"¹⁴⁶

skryf Georges Bataille in 1930 in 'n kritiek teen Breton se tweede

144. ROLAND PENROSE, Picasso: His life and work, Op. cit., p. 273, nota 1.

145. Sien EUGENE B. CANTELUPE, "Picasso's Guernica", Art Journal, Vol. 31/1, Herfs 1971, p. 21.

146. G. BATAILLE, "The 'Old Mole' and the prefix 'Sur' in the words 'Surhomme' and 'Surrealist'". Op. cit., (Nota 5), p. 40.

"Manifeste du surréalisme" in die artikel. "La 'vielle taupe' et le préfixe 'sur' dans les mots 'Surhomme' et 'Surrealiste'". Alhoewel Bataille in die artikel nooit na Salvador Dali verwys nie, is Bataille se kritiek teen die Surrealste se idealistiese beeld van Nietzsche ondermeer gemik teen Dali se verering van Nietzsche.

Dali is oombliklik 'n sensasionele en arbitrêre figuur na sy aankoms in Parys en sy aansluiting by Breton se Surrealistiese groep kort na die vergadering van Maart 1929.

In die daaropvolgende konflik tussen Breton en Bataille land Dali voortdurend in die middel. Bataille se reaksie op die Breton-groep, vind onder andere uitdrukking in die artikel "Le 'Jeu lugubre'" van Desember 1929, waarin Bataille Dali se skildery "Le Jeu lugubre" van 1929 (Afb. 96) krities bespreek. Die artikel, waarvoor Dali reproduksieregte van sy skildery weier, is aangepas vanaf Bataille se vroeër onvoltooide artikel oor die minderwaardigheidskompleks as 'n psigologiese verskynsel. Bataille skryf:

"Intellectual despair results in neither weakness nor dreams, but in violence ... It is only a matter of knowing how to give vent to one's rage; whether one only wants to wander like madmen around prisons, or whether one wants to overturn them ... This is said without any critical intention, for it is evident that violence, even when one is besides oneself with it, is most often of sufficient brutal hilarity to exceed questions about people. My only desire ... is to squeal like a pig before his canvases"¹⁴⁷

In reaksie op Bataille se kritiek, en ook in 'n verwysing na Bataille se studie "Le bas matérialisme et la gnosse" van 1930, skryf Dali in sy artikel "The Stinking Ass" in 1932:

147. G. BATAILLE, "le 'Jeu lugubre'", Documents 8, Desember 1929, pp. 297-302. Engelse vertaling gepubliseer in G. BATAILLE, Visions of Excess: Selected Writings 1927-1939", "The 'Lugubrious Game'", pp. 24 + 28. Sien ook bespreking deur DAWN ADES, Dali, (Thames and Hudson, London, 1982), pp. 67-69.

"(Materialism) adapts itself so readily to the violence of images, which materialist thought idiotically confuses with the violence of reality ... What I have in mind here are, in particular, the materialist ideas of Georges Bataille, but also, ... all the old materialism which this gentleman dodderingly claims to rejuvenate when he bolsters it up with modern psychology".¹⁴⁸

Die konflik tussen Dali en Bataille is meer opvallend as in aanmerking geneem word dat Dali nié Breton se kommunisme ondersteun het nie, en dat Dali 'n besondere voorliefde vir die werk van Nietzsche gehad het. Maar in Februarie 1934 belê Breton 'n Surrealistiese vergadering om Dali te verhoor op 'n aanklag van Fascistiese simpatieë, en as 'n teenstander van die Proletariaat. Hierin is 'n eggo van Bataille se implisiete kritiek teen Dali se idealistiese Nietzsche-beskouing as,

"This servile nobility, this idiotic idealism that leaves us under the spell of a few comical prison bosses".¹⁴⁹

Alhoewel Dali aandui dat hy as "ware Surrealis" uit die staanspoor met Nietzsche geassosieer is in die "truly Nietzschean" tydperk van sy lewe;¹⁵⁰ volg Dali se belangrikste besprekings van Nietzsche eers in sy outobiografiese geskrifte vanaf 1942. Dali se dagboeke is geskryf met die oog op publikasie en is nie intieme of private tekste nie. Ook Nietzsche word in die tekste hanteer met Dali se besondere humor en sy half-histeriese voorgehoue paranoia. Dit skep uit die aard van die saak 'n vraag na betroubaarheid van Dali se verwysings na Nietzsche. Oor 'n tydperk van twintig jaar in verskillende publikasies, bly Dali se verwysings na Nietzsche egter konsekwent en enkele duidelike temas kan geïdentifiseer word, waarvan die godsdienstige tema, en die assosiasie tussen Nietzsche en sy eie selfbeeld, die belangrikste is.

Dali, wie sonder godsdiens opgevoed is, maak verskeie verwysings na die godsdienstige dimensies van Nietzsche se effek op hom, en skryf aan Nietzsche sy eerste bewussyn van die godsdienstige toe:

148. S. DALI "The Stinking Ass", This Quarter, 5, no. 1, September 1932. Geherpubliseer in LUCY R. LIPPARD, Surrealists on Art, p. 98.

149. G. BATAILLE, The 'Lugubrious Game', Op. cit., p. 28.

150. S. DALI, The Diary of a Genius, May 1952, pp. 30 + 22.

"In black and white he had the audacity to affirm: 'God is dead!' What? I had ... learned that God did not exist, and now some-one was informing me that He had died .. Nietzsche awoke in me the idea of God ... Nietzsche, instead of driving me further into atheism, initiated me into the questions and doubts of pre-mystical inspirations..."¹⁵¹

h Effek hiervan is dat Dali ook, soos Masson, deur Nietzsche gelei word na die vroeë Griekse filosoof, Heraklites.

In Dali se geskifte vervang die naam Heraklites Nietzsche se beeld van Dionisus as h kreatiewe beginsel. Heraklites word byvoorbeeld gekoppel met Dali se paranoïese kritiese metode. In 1932 skryf Dali:

"The new images which paranoiac though may suddenly release ... will make us yearn for the old metaphysical mechanism, having about it something we shall readily confuse with the very essence of nature, which, according to Heraclitus, delight in hiding itself."¹⁵²

Paranoïese denke, in Dali se kunsbeskouing, is geassosieer met Nietzsche se Dionisiese 'Rausch', en Dali definieer sy metode as volg:

"Paranoiac-critical activity: spontaneous method of irrational knowledge based upon the interpretive-critical association of delirious phenomena".¹⁵³

Dali, wat homself noem "The Nietzsche of the irrational",¹⁵⁴ dui dan ook aan dat dit aan Nietzsche te danke is dat hy deterministiese rasionalisme en die logika van die "juriste" oorkom het.¹⁵⁵ Dali ontwikkel sy

151. Ibid., May 1952, p. 20.

152. S. DALI, The Stinking Ass, Op. cit., p. 99. Dali lewer in Junie 1934 h lesing in Brussels, la Conquête de l'irrationnel, waaraan h afdeling afgestaan is aan "The Tears of Heraclitus". Engelse vertaling gepubliseer in S. DALI. The Secret life of Salvador Dali, "Conquest of the irrational", pp. 415-423.

153. S. DALI, "Conquest of the irrational", Op. cit., p. 418.

154. S. DALI, Diary of a Genius, (Mei 1952) p. 23.

155. S. DALI, aangehaal deur G. LASCAULT, Eine Scheherazade des Klebrigen zu den Texten von Salvador Dali, p. 235.

paranoïese kritiese metode in noue samewerking met Jaques Lacan (gebore 1901) wat in die dertigjare enkele artikels oor psigo-analise in *Minotaure* publiseer. Lacan, 'n Freud-kenner het ook in die vroeë 1930's 'n dieptestudie gemaak van J. Bachofen, medeprofessor van Nietzsche in Basel in die 1870's. Lacan speel hierdeur 'n belangrike rol in die oplewing van mitologie in Surrealism in die tyd.¹⁵⁶ Dali self skryf sy eie belangstelling in mites en legendes aan Nietzsche se invloed toe.¹⁵⁷

Dali se publieke beeld van paranoïese waansin, word ook direk met Nietzsche gekoppel. en Dali skryf

"The one thing the world will never have enough of is the outrageous. That was the great lesson taught by ancient Greece, a lesson that I believe was first revealed to us by Friedrich Nietzsche."¹⁵⁸

Dali onderskei egter sy voorgehoue paranoïese waansin van Nietzsche se werklike geestelike ineenstorting:

"(Nietzsche) had been feckless enough to go mad, when it is essential, in this world not to go mad! These reflections furnished the elements of my first motto, which was to become the theme of my life: "The only difference between a madman and myself is that I am not mad,"¹⁵⁹

Dali kritiseer die gebruik van die irrasionele om irrasionaliteit se eie onthalwe, en die "narcistiese" en passiewe irrasionaliteite wat volgens Dali in Surrealisme beoefen word. Elders motiveer Dali die rol en belang van sy eie voorgehoue waansin:

156. W. CHADWICK, Myth in Surrealist painting, p. 32. Lacan aanvaar in 1986 'n uitnodiging van SAVAL om Suid-Afrika te besoek, maar word eventueel deur siekte verhoed om te kom.

157. G. LASCAULT, Op. cit., p. 235.

158. S. DALI, Diary of a Genius (Aug. 1953) p. 106.

159. Ibid., (Mei 1952) p. 21.

"I know and make use of all methods further to increase my genius by ceaselessly sowing the fields of the earth with the diamond seed of madness ... I have become a magus of delirious explorations and a sage whose secrets are part of the treasures of humanity. And this confession, these confidences are a spiritual testament capable of setting future Nietzsches on the road to the great mutation."¹⁶⁰

Wanneer Dali van Nietzsche se *Thus spoke Zarathustra* skryf,

"I could do better in this vein myself"¹⁶¹

in sy paranoïese-kritiese metode as variasie op Nietzsche se Dionisiese 'Rausch', die antwoord.

n Verdere interessante en arbitrêre interpretasie van Nietzsche, is Dali se assosiasie tussen die 'Übermensch' en die vrou, Dali se eie vrou Gala Dali:

"My superman was destined to be nothing less than a woman, the superwoman, Gala."¹⁶²

Dali gaan dan so vêr om met sardoniese humor Nietzsche se "wil tot mag" as vroulik te identifiseer, en dit vir homself toe te eien as die essensiële eienskap van sy skildery "Anti-Protonic Assumption" van 1956 (Afb. 97) Dali skryf:

"The Assumption is the culminating point of Nietzsche's feminine will to power, the superwoman who ascends to heaven by the virile strength of her own antiprotons."¹⁶³

Dali met sy uitgebreide kennis van die psigologie van Freud, Lacan en Otto Rank was ongetwyfeld bekend met die psigologiese hipotese van die psige as vroulik. Dali teken sy doeke dikwels as Gala/Dali, en verwys dikwels na Gala as sy eie psige, die innerlike vrou (anima), byvoorbeeld in sy gedig

160. S. DALI, The Unspeakable Confessions of Salvador Dali, p. 135.

161. S. DALI, The Secret life of Salvador Dali, p. 140.

162. S. DALI, The Diary of a Genius (Mei 1952) p. 22.

163. Ibid., p. 48. Die oorspronklike dagboek inskrywing is gedateer Julie 1952, terwyl die skildery waarna Dali verwys eers in 1956 geskilder is. Dali het waarskynlik die oorspronklike inskrywing verander vir die eerste uitgawe van die dagboeke in 1964. Sien ook D. ADES, Op. cit., p. 175.

vir die skildery "metamorphosis of Narcissus" van 1936-37.¹⁶⁴ Dali assosieer dus bloot die "wil tot mag" en die 'Übermensch' met die psige as psigologiese beginsel van kreatiwiteit. Carl Jung het reeds in 1930, die 'Übermensch' as beeld van kreatiewe vermoë gedefinieer, en skryf:

"the man as an artist ... (is) in the highest degree objective, impersonal, and even inhuman - or suprahuman - ... as an artist he is 'man' in a higher sense ... a vehicle and moulder of the unconscious psychic life of mankind."¹⁶⁵

In "Anti-Protonic Assumption" kombineer Dali egter die mistiek van die anima met sy belangstelling in atomiese fisika, en skilder Gala as "Superwoman". As ideaal-tipe supermens, eerder as 'Übermensch', is die beeld vër verwyderd van die soewereine wese van Bataille, of "Acéphale" van Masson (Afb. 84), en ewe-eens verwyder van die Dionisiese kunsbeskouing van destruksie en herskepping.

Dali verwys voortdurend na Nietzsche se "wil tot mag" en dan ook sy eie "wil tot mag" wat deel is van sy beeld van Dali as kunstenaar:

"After reading *Zarathustra* I allowed my sideburns to cover my cheeks to the corner of my mouth and my jet black hair to grow as long as a woman's ... only one detail of the philosopher's personality was left for me, only one bone to gnaw: his moustache! ... Even in the matter of moustaches I was going to surpass Nietzsche! Mine would not be depressing, catastrophic, burdened by Wagnerian music and mist - No! It would be line-thin, imperialistic, ultra-rationalistic, and pointing towards heaven."¹⁶⁶

In 1956 skets Dali 'n portret van Nietzsche. "Nietzschéens vers le haut" (Afb. 98) waarin Nietzsche se swaar hangende snor duidelik geïdentifiseer word. Op die tekening skryf Dali:

164. S. DALI, "Narcissus", gepubliseer in W. CHADWICK, Op. cit., p. 37. Sien ook pp. 37-39.

165. C.G. JUNG, "Psychology and Literature" (1930), gepubliseer in C.G. JUNG, The Spirit in Man, Art and Literature, (Routledge and Kegan Paul, London, 1966), p. 101.

166. S. DALI, The Diary of a Genius (Mei 1952) p. 21.

"Nietzscheane na die hoogtes, na die hemel .. na die substansie."¹⁶⁷

Dali maak 'n hoeveelheid verwysings waarin sy selfbeeld, of die publieke beeld van sy waansin, uit die ideaal-beeld van Nietzsche gemotiveer word. Dali argumenteer dat Nietzsche vir hom 'n "argetipe" gestel het om te bewonder en na te volg, en dat dit daartoe gelei het dat hy eers uit sy ouerhuis en later uit Surrealisme geskop is.¹⁶⁸ Dali maak ook etlike verwysings na sy eie imperialisme, "pointing towards heaven"; en dit is hierdie aspekte wat eers deur Bataille, en later deur Breton teengestaan is. Bataille kritiseer in 1930 die "bogey-man"-aspek en die Icariese idealisme van die Surrealistiese gebruik van Nietzsche, sonder om direk na Dali te verwys.¹⁶⁹ Bataille se identifikasie van die Fasciste se letterlike en dualistiese interpretasie van Nietzsche in *Nietzsche et les fascistes* van 1936, is ook besonder relevant ten opsigte van Dali se gebruik van Nietzsche.

Breton se aanklag van Fascisme teen Dali in Februarie 1934, word later deur Dali as volg verduidelik.

"The Nietzschean Dionysos accompanied me everywhere like a patient governess and soon I could not help noticing that he was wearing a swastika armband."¹⁷⁰

In die Surrealistiese vergadering verduidelik Dali dat sy fanatisisme oor Hitler, en sy gebruik van die swastika in skilderye bloot paranoïes en suiwer a-polities was:

"Dali, the complete Surrealist, preaching an absolute absence of aesthetic or moral constraint, actuated by Nietzsche's 'will to power', asserted that every experiment could be carried to its extreme limits ... But Breton said 'no' to Dali."¹⁷¹

-
167. S. DALI, inskrywing op die tekening "Nietzschéens vers le haut". My vertaling, Dali se teks lees: "Nietzschéens vers le haut, vers le ciel ... vers la substance ..."
168. S. DALI, The Diary of a Genius (Mei 1952) pp. 21-23.
169. G. BATAILLE, "The 'Old Mole' and the prefix 'Sur' in the words 'Surhomme' and 'Surrealist'", Op. cit., pp. 36-43. Sien p. 309, nota 146 hierbo.
170. S. DALI, The Diary of a Genius (Mei 1952) p. 25.
171. Ibid, (Mei 1952), p. 30.

Bataille identifiseer in Dali se "The Lugubrious Game " (Afb. 79)

"... sudden cataclysms, great popular manifestations of madness, riots, enormous revolutionary slaughter ... idiotic idealism."¹⁷²

Dit is ook element wat duidelik na vore kom in Dali se beeld van Nietzsche in sy outobiografiese geskrifte. In die Nietzsche-beskouing van die Surrealistiese-groep, volgens Bataille, is die werklike skrikwekkende, die Dionisiese, sekondêr tot die "bogey-man"-sindroom,¹⁷³ waarvan Dali se verwysings na Nietzsche beide in letter en beeld, 'n voorbeeld is.

8.5 DIE OORGANG NA 'N LATERE NIETZSCHE-BEELD

Die rol en betekenis van Salvador Dali se ontplooiing van 'n persoonlikheidskultus, die aanbod van die kunstenaar se persoonlikheid as 'n kunswerk, wag steeds op 'n deurgronde kritiese evaluering. Die invloed van Nietzsche se kunsbeskouing op Dali in die opsig is van besondere belang. Dali beklemtoon voortdurend Nietzsche se konsep 'wil tot mag' as 'n "wordingsproses".¹⁷⁴ Die "metafisiese" benadering tot Nietzsche impliseer die daarstelling van 'n "Dionisiese self", waarvoor die eksterne persoonlikheidsaspekte van Dali aangebied word as Apolliniese illusies of estetiese verskynings. Dali se voorgehoue waansin en sy aanbieding van die kunstenaarspersoonlikheid, funksioneer dus as kreatiewe bemaskeringsaspekte van Dionisiese identiteit, in terme van Nietzsche se filosofie.

Die benadering tot Nietzsche is tot 'n groot mate in teenpraak met Bataille se gedesentreerde benadering tot Nietzsche, sy spesifieke weiering van 'n "dialektiese" relasie tussen die Dionisiese en die Apolliniese, sy weiering van die "dialektiese" idealisme en "bogey-man"-sindroom in Surrealisme, en die benadering tot Nietzsche soos

172. G. BATAILLE, The "Lugubrious Game", Op. cit., p. 28.

173. Ibid., p. 28.

174. Vergelyk byvoorbeeld met die benadering tot Nietzsche se kunsbeskouing deur ROSE PFEFFER, Nietzsche: Disciple of Dionysus. Sien bespreking Hoofstuk 1, p. 17.

geïdentifiseer in sy artikels "la 'vieille taupe' et le préfixe 'sur' dans les mots 'Surhommes' et 'Surréaliste'" en "Nietzsche et les fascistes".¹⁷⁵ Dali se benadering tot Nietzsche is ook in teenspraak met die beklemtoning van die elemente van destruksie en herskepping en die weiering van 'n afgrensing van die Dionisiese en Apolliniese in die werk van Picasso en Masson, die disoriëntering en identiteitsweiering ten opsigte van ikonografiese motiewe in die werk van Max Ernst en Picasso.

In hierdie sin gee Dali toe aan 'n dualistiese skeiding tussen Nietzsche se Dionisus en Apollo, 'n benadering wat dikwels tekenend is van 'n breë popularisering van Nietzsche se denke soos onder andere gevind is in volksnasionale propagandakuns in Duitsland in die 1930's. Andersins is 'n soortgelyke skeiding tussen die Dionisiese en die Apolliniese ook kenmerkend van 'n populêre herverskyning van die Nietzsche-beeld in Amerikaanse en Europese kuns vanaf die 1960's. Die historiese aanloop en ontplooiing van die popularisering van Nietzsche se denke kan op die stadium nie duidelik aangedui word nie. Ewe-eens is die invloed van Dali se ontplooiing van 'n estetiese persoonlikheidskultus op veral Amerikaanse kuns steeds onduidelik. Dali se outobiografiese geskrifte, geskryf vanaf 1942, en in Engels gepubliseer in die 1960's en 1970's, toon opvallende analogieë met die beklemtoning van die sensasionele aspekte van die Nietzsche-beeld en die popularisering van Nietzsche in dieselfde tydperk.

Die herverskyning van Nietzsche se denke in die 1960's en 1970's, speel af op 'n wye kulturele front, en enkele voorbeelde kan 'n aanduiding gee van die aard van die nuwe ontwikkeling van die Nietzsche-beeld. Max Baumer identifiseer 'n "dionysiese beweging" met 'n sterk pseudowetenskaplike inslag in Amerikaanse en Europese populêre kultuur in die 1960's en 1970's, in besonder in populêre psigologie, godsdienste en in die verskeie kunste.¹⁷⁶ Allan Bloom skryf: "In politics, in entertainment, in religion, everywhere, Americans find the language connected with Nietzsche's value

175. Sien hierbo p. 259, nota 5.

176. MAX L. BAUMER, "Das Moderne Phänomen des Dionysischen und seine 'entdeckung' durch Nietzsche", p. 124. Sien ook ROLF-DIETER HERRMANN, "Art, Technology, and Nietzsche", Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 32, Herfs 1973.

revolution ... Words such as *charisma, lifestyle, commitment, identity* and many others, all of which can easily be traced to Nietzsche, are now practically American slang."¹⁷⁷ Max Bauemer dui onder andere op die Nietzscheaanse motivering in publikasies oor opvoedkunde-strukture, die verskyning van Dionisiese misterieë in enkele Katolieke sentra, en die herverskyning van Nietzsche se Dionisus in verskeie aspekte van die kunste.¹⁷⁸ Theodore Lidz en Albert Rothenberg assosieer en motiveer die oplewing van die "psigedeliese-kultus" en L.S.D.-eksperimente van die 1960's met Nietzsche se Dionisus.¹⁷⁹ Tom Wolfe, in sy *The Kandy-Kolored Tangerine Flake Streamline Baby*, bespreek die musiek van die Beatles as Apollinies, en die musiek van die Rolling Stones as Dionisies.¹⁸⁰ Allan Bloom skryf in sy artikel, "Nietzsche in America": "*Stay loose* (as opposed to uptight) is supposed to have been an insight of rock music and not a translation of Heidegger's *gelassenheit* ... American stars are singing a song they do not understand, translated from a German original ... But behind it all, the master lyricists are Nietzsche and Heidegger."¹⁸¹

Die populêre herverskyning van Nietzsche word egter ook geëggo in die ernstiger kunsvorme. In 1969 voer Richard Schechner die teaterstuk *Dionysus in 69* in New York op. Die akteurs tree deurgans naak op in die produksie waarin die Dionisiese rituele vereer word. Stefan Brecht, seun van Bertold Brecht, skryf in 1969:

"The end of this production presents a Dionysiac spirit in something like Nietzsche's sense."¹⁸²

In 1972 bespreek Melvin Maddocks die stuk in *Time Magazine* in 'n artikel met die titel "The New Cult of Madness: Thinking as a Bad Habit". Maddocks

-
177. ALLAN BLOOM, "Nietzsche in America", *Dialogue*, nr. 80, (2), 1988, p. 19.
178. MAX L. BAUEMER, "Das Moderne Phänomen des Dionysischen und seine 'Entdeckung' durch Nietzsche", pp. 124-132.
179. THEODORE LIDZ & ALBERT ROTHENBERG, "Psychedelismus: Die Wiedergeburt des Dionysos", *Zeitschrift für psychoanalyse und ihre Anwendungen*, Jaargang 24, 1970. pp. 359-374. Oorspronklike Engelse teks in *Psychiatry: Journal for the Study of Interpersonal Processes* vol. 31, 2 Mei 1968, pp. 116-125.
180. TOM WOLFE, *The Kandy-Kolored Tangerine Flake Streamline Baby*, in Duits vertaal as TOM WOLFE, *Rororo*, (Reinbek, 1968), pp. 78-97.
181. ALLAN BLOOM, *Op. cit.*, p. 22.
182. STEFAN BRECHT, "'Dionysus in 69' from Euripides' 'The Bacchae'. The Performance Group.", *The Drama Review*, Vol. 13, New York 1969, pp. 156-169.

beskryf die stuk as, "the madness revolution - the second coming of Nietzsche", en skryf: "The new cult of madness, the far-out wing of Dionysus, has passed its judgement on reasons more harshly than Nietzsche could have foreseen".¹⁸³ Die bespreking in *Time Magazine* word gemotiveer met lang aanhalings uit Nietzsche se *The Birth of Tragedy*.

In die visuele kunste is kunsuitstallings met 'n Dionisiese tema vanaf die 1960's opvallend, byvoorbeeld die Uitstalling "Dionysosmythos - Religion - Rausch - Raserei" in die Staatlichen Museum in Berlin-Dahlem in 1974.¹⁸⁴ 'n Uitstalling in Amsterdam in 1961, bied 'n verskeidenheid van kunswerke en kunsvoorwerpe aan onder die titel "Polariteit: De Apollinische en de Dionysische". In die inleiding tot die uitstallingskatalogus neem Hans Jaffé die eerste vier afdelings uit *The Birth of Tragedy* waarin Nietzsche die Dionisiese fases van die geskiedenis identifiseer, en bespreek die ordening van die kunsvoorwerpe van oor 'n tydperk van 2500 jaar, hiervolgens.¹⁸⁵

Max Bauemer neem 'n sterk kritiese houding in teenoor die popularisering van die Nietzsche-beeld, en beskryf die tendense as meer as 'n blote modeverskynsel van die era. Bauemer wys op die redusering van Nietzsche se Dionisus- en Apollobeelde tot uitsluitende en teenoorstaande pole. Nietzsche se Dionisus, volgens Bauemer, verloor die eienskappe van 'n kreatiewe kunsskeppende lewensprinsipe,

"und wird zum Symbol für lustvolle Dekadenz, Nihilismus und Destruktion."¹⁸⁶

In soverre dié reduksie alreeds in Dali se Nietzsche-beeld teenwoordig is, is 'n alternatiewe en meer geïntegreerde kontinuasie van die Nietzsche-beeld in die kunste na die tweede wêreldoorlog, eerder in 'n relasie met Masson, en veral Picasso en Ernst se Nietzsche-beeld. André Masson se

183. MELVIN MADDOCKS, "The New Cult of Madness: Thinking as a bad Habit", Time Magazine, 13 Maart 1972, pp. 51-52.

184. GERHARD AICHINGER, "Drei Gesichter des Dionysos", Rheinischer Merkur, Jg. 29, nr. 46, 1974, p. 26.

185. Sien M.L. BAUEMER, Op. cit., p. 127.

186. Ibid, p. 132.

beeld van die Nietzscheaanse labirint het in die laat 1940's 'n onmiddellike en direkte invloed op Jackson Pollock en Abstrakte Ekspressionisme.¹⁸⁷ Die labirint in besonder, word 'n belangrike metafoor van gedesentreerde denke vanaf die 1960's,¹⁸⁸ en die invloed van Georges Bataille is in die opsig van spesifieke belang vir denkers soos Pierre Klossowski, Michel Foucault en Jacques Derrida. Picasso, en Max Ernst in besonder, soos reeds aangetoon,¹⁸⁹ se disoriëntering van ikonografiese motiewe dui vooruit op die latere ontplooiing van 'n Nietzsche-interpretasie van hierdie denkers.

Picasso se eie kuns in die 1960's, is inhoudelik en in terme van ikonografiese konstruksie, 'n besondere analogie vir die Franse 'dekonstruktiewe' interpretasie van Nietzsche in dieselfde tyd, alhoewel daar nie langer enige waarneembare Nietzsche invloed in die werke aanduibaar is nie. Reeds in 1948 poog Jean Cassou om in Picasso se kuns 'n benadering te identifiseer wat gebaseer is op 'n alternatiewe etiek buite 'n tradisionele gesentreerde etiek wat sistematies ontplooi in vaste identiteite, "another kind of ethics .. which could be called 'heroic'. For the hero is without memory and does not try to project himself as the image of a continuous person; he affirms himself only by sudden explosive acts which break the continuity of his personal conscience".¹⁹⁰ Die terme is besonder Nietzscheaans, maar Cassou gebruik ook terme wat vooruit wys na die 'dekonstruktiewe' interpretasie van Nietzsche: "In Picasso ... the spirit ... proceeds along ... a series of straight lines - broken lines. He ... selects his references his points of departure or contrasts, in the huge repertory of existing styles."¹⁹¹ In Nietzscheaanse terme, gebruik Picasso nie slegs Nietzscheaanse ikonografiese motiewe nie, sy mees primêre benadering tot kuns is perspektivisties, 'n beklemtoning van spel, kreatiwiteit en desentrering. In die 1960's wys Picasso se kuns 'n

-
187. PARKER TYLER, "Jackson Pollock: The Infinite Labyrinth", Magazine of Art, Vol. 43(3), Maart 1950.
188. Sien J. HILLIS MILLER, "Ariadne's Thread: Repetition and the Narrative Line", Critical Enquiry, vol. 3(19), Herfs 1976.
189. Sien Hoofstuk 7, p. 256 hierbo.
190. JEAN CASSOU, "On the Demarche of the Creative Thought", Gazette des Beaux-Arts, vol. 36, April 1948, p. 249.
191. Ibid., p. 248.

voortdurende disoriëntering van ikonografiese motiewe, 'n genealogiese konstruering van ikonografiese motiewe waar 'n labirintiese netwerk van ikonografiese strominge funksioneer, eerder as 'n daarstelling van gesentreerde ikonografiese identiteite.¹⁹²

Jean Cassou se poging om Picasso se kuns met 'n alternatiewe kunsbeskouing te identifiseer is besonder relevant. So 'n kunsbeskouing kan nie uitsluitlik aan Nietzsche se invloed toegeskryf word nie, alhoewel Nietzsche se kunsbeskouing 'n benadering bied waarvolgens veel meer kuns ná die tweede wêreldoorlog benader kan word. Verder is die werklike relevante invloed van Nietzsche in 'n veelheid van aspekte van kontemporêre kuns selde langer waarneembaar en isoleerbaar, maar kan eerder gesoek word in 'n besondere denkorientasie en benadering in die visuele kuns.¹⁹³ Die Surrealistiese werk van Ernst, Picasso en Masson is 'n aanduiding hiertoe.

-
192. Sien in die opsig GERT SCHIFF, "Picasso's Suite 347, or Painting as an act of Love", gepubliseer in T.B. HESS & L. NOCHLIN (Red.), Women as Sex Object: Studies in Erotic Art, 1730-1970 (Allen Lane, New York, 1972) vir 'n ikonografiese ooplegging van enkele van die labirintiese lae van betekenisverwysings in Picasso se "Suite 347" van 1968.
193. Sien in die opsig byvoorbeeld ROLF-DIETER HERRMANN, "Art Technology and Nietzsche", ten opsigte van Nietzsche se invloed op kunstenaars soos die Pulsa-groep in New York, Stand Van der Beek, Takis, en ander voorbeelde van omgewingskuns en Kinetiese kuns.

NAWOORD

Die sentrale doelstelling van hierdie studie is geformuleer as die vraag na die verspreiding van die invloed van Nietzsche se werk deur die visuele kunste, 'n vraag na die aard van sy invloed, of die invloed bloot sporadies en arbitrêr is, en of daar 'n kontinuasie en 'n ontwikkeling in die persepsie van Nietzsche deur die verskeie kunsbewegings in die eeu is.

Deur die verloop van die studie het dit duidelik geword dat Nietzsche se invloed op die visuele kunste van 'n baie groter omvang, en baie meer uitgebreid is, as wat aanvanklik voorsien is. Verder is Nietzsche se invloed op die visuele kunste nie bloot sporadies nie, maar daar is 'n waarneembare ontwikkelingsgang in die ontplooiing van 'n invloed van Nietzsche se werk in die visuele kunste.

As 'n vertrekpunt tot die studie van Nietzsche se invloed op die visuele kuns, is twee ontwikkelingsstrome geïdentifiseer. Hierdie strome is eerstens die rol van Nietzsche in Duitse kuns, wat beskou is as 'n 'metafisiese' benadering tot Nietzsche. Die Duitse belangstelling in Nietzsche is gevolg vanaf die heroïese verering van Nietzsche vroeg in die eeu, tot en met die verval van die Nietzsche-kultus in 'n oorname deur die propaganda-proses van Nazi-Fascisme. Daar is aangedui hoe die Nietzsche-kultus in Rusland en Skandinawië by die breë Duitse geskiedslyn aangesluit het, en hoe die interpretasie van Nietzsche se werk deur die Italiaanse Futuriste in besonder, direk aansluit by 'n denkingesteldheid wat sou lei tot 'n redusering van die subtiliteite van Nietzsche se denke in Fascistiese propaganda voor die tweede wêreldoorlog, ook in propagandistiese kuns. Verder is aangedui hoe die 'avant garde' aspekte van Duitse kuns, geleidelik losgeknoop is van die Fascistiese reaksie op Nietzsche se werk.

Tweedens, is die belangstelling in Nietzsche in Franse kuns nagevolg vanaf die vroeë 'vitalistiese' benadering tot Nietzsche vroeg in die eeu, tot en met die Franse reaksie teen die Fascistiese interpretasie van Nietzsche voor die tweede wêreldoorlog. Die poging in Franse kuns en denke om tot 'n evaluering van die betekenis van die rol van destruksie in Nietzsche se

beskouing van kreatiwiteit te kom, is aangedui as 'n essensiële teenpool van die Fascistiese interpretasie van Nietzsche. Daar is ook aangedui hoe spore van die Spaanse Nietzsche-kultus, en in besonder die Italiaanse benadering tot Nietzsche in die werk van De Chirico, aansluit by die breë Franse belangstelling in Nietzsche.

Dadakuns tydens die eerste wêreldoorlog, is in die studie benader as die sentrale ontmoetingspunt van die Duitse en Franse strome van die belangstelling in Nietzsche se werk en die visuele kunste. Dadakuns is beskou as die teelaarde van, en tydperk waarin, die primêre hipoteses van die latere Duitse en Franse benaderings tot Nietzsche neergelê is.

Hierdie breë benadering en uiteensetting van die ontwikkelingsfases van Nietzsche se invloed op die visuele kunste voor die tweede wêreldoorlog, is essensieel 'n oriëntasiemodel tot die studieveld, en 'n skematiese basis tot die ondersoek van Nietzsche se invloed in die kunste. Enkele afleidings, en verskeie verdere studiemoontlikhede spruit hieruit voort. Moontlikhede wat deur die verloop van die studie ontstaan het, en reeds gepubliseer is as verdere studies, word tot die studie toegevoeg as bylae. Enkele verdere studiemoontlikhede moet egter kortliks aangedui word.

Alternatiewe kleiner strominge in die proses van die geskiedenis van die interpretasie van Nietzsche in die visuele kunste, is nie in die studie ondersoek nie. Hier word byvoorbeeld gedink aan die Engelse reaksie op, en interaksie met, Franse Surrealisme. Francis Bacon se gesofistikeerde kennis van Nietzsche se werk, die invloed van Picasso en Georges Bataille, en die verwerking daarvan in sy kuns, bied besondere interessante studiemoontlikhede. So 'n moment in die geskiedenis van die interpretasie van Nietzsche se werk in die visuele kunste, word hier egter beskou as 'n verdere afsplitsing van die sentrale strome wat aangedui is, maar steeds binne 'n verband daarmee. Ook in Suid-Afrikaanse kuns waar die invloed van Duitse en Franse kuns van vroeg in die eeu dikwels besonder sterk is, is daar moontlikhede van ten minste indirekte beïnvloeding van Nietzsche se

denke.¹ Dit is byvoorbeeld interessant om daarop te let dat Judith Mason onlangs haar belangstelling in Nietzsche aangedui het tydens dié tydperk in die 1950's wat sy betrokke was in die kunsringe van die Universiteit van die Witwatersrand.² Mason dui ook aan dat sy die beeld van Dionisus byvoorbeeld, nooit direk gebruik het nie, maar dat die beeld geïnkorporeer is in haar gebruik van gekruisigde dierevorme.³

Verder is die oriëntasiemodel wat in die studie neergelê is, 'n ondersoek na die direkte reaksie op Nietzsche deur die belangrike kunstenaars binne dié ontwikkelingslyn. Die oriëntasiemodel onderskei tussen 'n Duitse- en 'n Franse stroom in die ontwikkelingsgang van die invloed van Nietzsche op die visuele kunste. Daar moet egter veronderstel word dat die strominge in 'n baie nouer wisselwerking met mekaar staan as wat in die bestek van die studie aangedui kon word, soos die wisselwerking tussen Duitse en Franse kuns in dieselfde tydperk inderdaad ook 'n baie komplekse proses is. 'n Enkele voorbeeld van die meer indirekte invloed van Nietzsche op 'n kunstenaar, kan gevind word in die werk van Kupka. Kupka toon nie 'n direkte belangstelling in die werk van Nietzsche nie, maar gebruik tog ikonografiese motiewe van byvoorbeeld die 'ewige wederkeer' wat deur Kandinsky se invloed wel na die werk van Nietzsche teruggelei kan word.⁴ Die breë oriëntasiemodel tot die studieveld wat in die studie aangebied is, bied 'n konteks waaruit die problematiek aangespreek kan word. Die oorbrugging van die leemte t.o.v. 'n ikonografiese raamwerk van Nietzsche se werk,⁵ is egter 'n belangrike vereiste vir verdere studie in hierdie opsig.

-
1. 'n Interessante voorbeeld in Suid Afrikaanse letterkunde, word vanaf die dertigerjare gevind rondom die werk en denke van N.P. Van Wyk Louw, byvoorbeeld Van Wyk Louw se bekende Raka waarin Nietzsche se Dionisus duidelik gereflekteer word. 'n Ondersoek van die invloed van Nietzsche se denke op Van Wyk Louw, en die interaksie daarvan met invloede in ander aspekte van die Nietzsche-beeld in Franse kultuur, is na my wete steeds nie in diepte bestudeer nie.
 2. Ongepubliseerde voordrag gelewer op 'n kongres van die Suid-Afrikaanse Vereniging van Kunshistorici, Potchefstroom, April 1987.
 3. Onderhoud met Adriaan Landman, beskikbaar in A.A. LANDMAN, "Die simbole in die werk van Judith Mason-Attwood", M.A.-tesis, Universiteit van Pretoria, October 1987. Sien p. 206.
 4. Sien hoofstuk 3, p. 136 hierbo.
 5. Sien hoofstuk 1, pp. 20-21 hierbo.

In hierdie studie is slegs geïsoleerde aspekte van 'n Nietzsche-ikonografie gevolg. Die beeld van die danser, byvoorbeeld, in 'n ikonografiese relasie tot Nietzsche se werk, is slegs in Franse kuns voor die eerste wêreldoorlog aangedui, die beeld van die koorddanser is slegs in Duitse kuns ondersoek. Sentrale ikonografiese beelde uit Nietzsche se werk, soos die 'Übermensch' of Dionisus, as temas in die visuele kuns, kan afsonderlike en uitgebreide ondersoeke regverdig.⁶ Die ondersoek van die reaksie op ikonografiese inhoude uit Nietzsche se werk, is 'n belangrike aspek van die indirekte invloed van Nietzsche op die visuele kuns.

Die daarstelling van 'n oriëntasiemodel t.o.v. die invloed van Nietzsche op die visuele kunste in hierdie studie, dui dus aan hoe uitgebreid Nietzsche se invloed op die visuele kunste in die eeu is, en hoe grondiglik 'n bewussyn van Nietzsche se denke deur twintigste eeuse kuns deurvleg is.

'n Belangrike verdere aspek van die oorspronklike doelstelling van hierdie studie, is die vraag na die aard van Nietzsche se invloed op die visuele kunste. In die eerste plek impliseer hierdie vraagstelling die poging tot die evaluering van die rol en belang van Nietzsche in sentrale aspekte van die kuns van die eeu. Andersins is dit ook 'n vraag na die evaluering, die deurgronding, en die begrip van Nietzsche se denke in die kuns. Enkele afleidings kan gemaak word op grond van die materiaal wat in die studie ondersoek is.

In 1888 skryf Nietzsche in die finale afdeling van sy laaste werk, *Ecce Homo*:

"I know my fate. One day my name will be associated with the memory of something tremendous - ... a decision that was conjured up *against* everything that had been believed, demanded, hallowed so far. I am no man, I am dynamite."⁷

-
6. BARBARA C. BUENGER, "The tightrope walker, an Expressionist Image", is belangrike bydrae in hierdie opsig.
 7. F. NIETSCHE, *Ecce Homo*, "Why I am a Destiny", paraf. 1, W. Kaufmann, p. 326.

Wanneer aanhalings uit hierdie afdeling van *Ecce Homo* gebruik word deur Kandinsky en Hugo Ball tussen 1912 en 1916, word dit steeds gebruik met 'n bepaalde hoop op 'n verbeterde wêreldorde, en 'n optimisme oor 'n "nuwe" kuns.⁸ Vandag is die vraag na die aard van die verandering van kuns in die eeu, oneindig gekompliseerd deur die kompleksiteit en die diversiteit van kuns in die eeu, en veronderstel 'n voortdurende konfrontasie met die perspektivistiese veronderstelling van die begrip 'kuns' in die eeu. In 'n vraag na 'n metodologiese benadering tot die begrip 'geskiedenis', en die ontplooiing van die geskiedsprosesse, is dit beswaarlik langer moontlik om sondermeer 'n oorsaaklike relasie tussen geskiedsmomente en strominge te aanvaar.

Nietzsche se 'perspektivisme' het egter tot 'n groot mate bygedra tot dié metodologie posisie. In terme van filosofies-estetiese denke, formuleer Nietzsche die eerste maal 'n kunsbeskouing wat 'n teoretiese begroning bied vir die diversifisering en die desentrering van kuns, soos in die eerste hoofstuk aangedui is. Die orientasie model tot die ondersoek van Nietzsche se invloed in die kuns, dui aan dat 'n bewussyn van Nietzsche se denke voortdurend teenwoordig is, en erken word in die belangrikste strominge waar die diverse aspekte van 'n 'avant garde'-kunsbeskouing ontplooi word.

Sentrale aspekte van idees wat funksioneer in die begrip 'avant garde' is voordurend analogies tot Nietzsche se eie kunsbeskouing. Dit is egter opvallend dat die invloed van Nietzsche in hierdie opsig nog nie na waarde geskat word nie. In die andersins belangrike onlangse studie oor die teorie van die 'avant garde' van P. Burger, word Nietzsche se invloed op die begrip 'avant garde', byvoorbeeld, steeds nie oorweeg nie, en daar word selfs nie enigsins na Nietzsche se werk verwys nie.⁹

Die rol van Nietzsche se werk en sy invloed in the visuele kunste staan egter voortdurend in 'n noue wisselwerking met die invloede van ander denkstrominge, denkkonstellasies en idees in die visuele kunste. Voorbeelde is die interaksie van Nietzsche se invloede, en die analogieë

8. Sien bespreking hoofstuk 2, p. 68.

9. P. BURGER, Theory of the Avant Garde (University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984).

daarvan met die invloede van onder andere Henry Bergson, Mallarmé en Rimbaud in Franse kuns, of tussen die invloede van Nietzsche en Rudolf Steiner in Duitse kuns. Die belang van hierdie wisselwerkinge word verder beklemtoon deur die verbande tussen die interpretasie van Nietzsche in die visuele kunste, en ander aspekte van 'n gegewe tyd se belangstelling in Nietzsche, byvoorbeeld die interpretasie van Nietzsche in letterkunde, en die teoretiese en filosofiese ondersoeke van sy werk in 'n gegewe tyd.¹⁰

Verder het dit deur die verloop van die studie duidelik geword dat 'n begrip van Nietzsche se invloed op besondere aspekte van die kuns, die interpretasie van hierdie kuns besonder verhelder. Hierin is van die duidelikste aanduidings van die belang en die aard van Nietzsche se invloed in die kunste. Die begrip van die inwerking van Nietzsche se invloed op Dadakuns, as voorbeeld, bied nie slegs 'n teoretiese begroning vir die doelstellings van Dadakuns nie, maar ook die posisie en die rol van Dadakuns in die kuns van die eeu word hierdeur belig en beklemtoon. Ewe-eens is 'n begrip van Nietzsche se Dionisiese kunsbeskouing van destruksie en herskepping, besonder insiggewend ten opsigte van die rol van destruktiwiteit in Surrealistiese kuns. Hierdeur word besondere interpretasiemoontlikhede in Surrealisme en Dadakuns oopgelê, en dit is ook 'n aanduiding van die sentrale belang van Nietzsche se denke in dié kuns.

Die vraag na die deurgroning van Nietzsche se denke in die kuns, is besonder problematies. Die vereenvoudiging en verdraaiing van Nietzsche se denke in Futurisme of in Nazi-propagandakuns, is opvallend. Die oënskynlike oppervlakkigheid van die kultiese verering van Nietzsche in Duite Ekspressionisme getuig egter nie van dieselfde gebrek aan sofistikasie in die interpretasie van Nietzsche se werk nie. Die benadering tot Nietzsche in die werk van Beckmann, Heckell of Marc is ook in 'n relasie met die problematieke van die interpretasie van Nietzsche in die filosofie van Duitsland in die tyd. Alhoewel die metafisiese benadering tot Nietzsche op hierdie stadium tot 'n groot mate

10. Sien my artikel, H. JANSE VAN RENSBURG, "Rudolf Steiner's role in the Nietzsche cult, and the influences on Kandinsky".

gediskrediteer is, getuig Beckmann se verwerking van Nietzsche, byvoorbeeld, nooit van 'n eendimensionele redusering van denkinhoude nie. Uit die aard van die kultiese verering van Nietzsche vroeg in die eeu, is daar dikwels 'n onkritiese navolging van sy werk. Terwyl kunstenaars soos Klinger en Kandinsky reageer op die populêre teenwoordigheid van Nietzsche in die Duitse kultuur, is sy invloed duidelik nie van sentrale belang in hulle werk nie. In terme van die belang van die werk van kunstenaars soos Beckmann, Lehmbruck of Dix, waar Nietzsche se werk wel 'n sentrale invloed was, bly die Nietzsche-kultus egter steeds van groot belang in Duitse kuns vroeg in die eeu.

Wanneer kunstenaars se interpretasies van Nietzsche gestel word teenoor dominante tendense in die latere verdere ontplooiing van die Nietzsche-kritiek en die Nietzsche literatuur, tree kunstenaars soos Picasso in sy kubistiese werk, Giorgio de Chirico, Francis Picabia, Max Ernst, en tot 'n mate André Masson na vore as verteenwoordigend van besondere hoogtepunte in Nietzsche se invloed op die kuns. Picasso se Surrealistiese werk, en Paul Klee se Bauhausteorië ewe-eens, getuig van 'n meer indirekte reaksie op Nietzsche se invloed, maar is ook voorbeelde van 'n gesofistikeerde integrering van die invloed. Die belang van die werk van die kunstenaars in tydperke waar Nietzsche se invloed duidelik waarneembaar is, is ook 'n aanduiding van die belang en integrering van Nietzsche se invloed in die kuns van die eeu.

Die vraag na die deurgronding van Nietzsche se denke in die kuns, is egter steeds problematies. Die evaluering van die interpretasie van Nietzsche in die kuns, is voortdurend ook 'n konfrontasie met die denk-apparaat en die veronderstellings van die ondersoek. Dit is 'n voortdurend revaluering van die moontlikhede van die uiteenlopende filosofiese benaderings tot Nietzsche wat gebruik kan word in 'n ondersoek van sy invloed. In die oorweging van 'n soortgelyke problematiek in die filosofie, skryf Bernd Magnus, "It would be a great comfort to suppose that one could decide on textual grounds which of the competing versions of Nietzsche's perspectivism, eternal recurrence and *Übermensch* is the correct one or is more nearly correct. No such comfort is available, however. That is

because textual evidence can be found to support any of the rival interpretations."¹¹

Martin Heidegger, as voorbeeld, se kritiek teen Nietzsche as 'n metafisiese denker, is 'n oriëntasie wat duidelik 'n oorsprong het in die benadering tot Nietzsche in die vroeë Nietzsche-kultus in Duitsland, selfs in sovêre Heidegger se oriëntasie 'n reaksie is teen die metafisiese verwerking van Nietzsche. Diedrich Schubert en Jurgen Krause,¹² as voorbeeld, se ondersoek van Duitse kuns is tot 'n groot mate bepaald vanuit die oriëntasie. Andersins het Michel Foucault of Pierre Klossowski se benaderings tot Nietzsche 'n duidelike verband met die belangstelling in Nietzsche in die Surrealistiese kringe, in besonder in die aktiwiteite van Georges Bataille, en 'n formulering van 'n interpretasie van Nietzsche in die dertigerjare. Die gedesentreerde benadering tot Nietzsche in Franse filosofie van die 1960's vind egter ook alreeds 'n vroeë voorspel in die Dionisiese 'de-konstruering' van Picasso se Kubisme, die perspektivistiese Kubistiese-teorieë van Gleizes en Metzinger, die revaluerende nihilisme in die Dadakuns van Picabia, of die desentrering van die subjek in die vroeë Surrealistiese collages van Max Ernst. Franse filosofie as 'n evaluasiemodel, beklemtoon dus die besondere belang van Nietzsche se invloed in hierdie aspekte van die visuele kunste.

'n Vraag na die aard van Nietzsche se invloed is egter meer arbitrêr wanneer die kunshistorikus die invloed van Nietzsche op die ontwikkeling van byvoorbeeld abstrakte kuns oorweeg. In terme van 'n Heideggeriaanse kritiek van Nietzsche, impliseer die invloed van Nietzsche se Dionisiese beskouing van musiek, 'n interpretasie van Duitse abstrakte kuns as 'n soeke na essensies en identiteite, 'n metafisiese soeke na 'n onderliggende Dionisiese werklikheid. In terme van die gedesentreerde Franse filosofiese benadering tot Nietzsche, impliseer die invloed van Nietzsche se musiekbeskouing op Orphisme egter 'n interpretasie van abstrakte kuns as 'n gedesentreerde weiering van essensies, 'n perspektivistiese weiering van 'n

11. BERND MAGNUS, "Nietzsche and the project of bringing philosophy to an end", p. 317.

12. Sien die bibliografie vir 'n uiteensetting van die onderskeie studies van die outeurs.

representatiewe model van 'n onderliggende werklikheid. Die Orphistiese abstrakte kuns van Francis Picabia is beïnvloed deur beide die Franse en die Duitse reaksie op Nietzsche se musiekbeskouing in die tyd, deur beide die verwerking van Nietzsche in die Kandinsky-sirkel, en die interpretasie van Nietzsche deur Apollinaire, Gleizes en Metzinger.

In die inleiding in hierdie studie is 'n leemte aangedui in die oorbrugging van die gaping tussen die formeel estetiese ondersoeke van Nietzsche se werk in die filosofie, en die besondere problematiek van die kunsteoretikus en die kunshistorikus.¹³ Die vraag na die metodologiese benadering tot die ondersoek van die aard van Nietzsche se invloed op Picabia se abstrakte kuns, is een voorbeeld van die probleem wat ontstaan as gevolg van dié leemte. Deur die verloop van die studie het dit egter duidelik geword dat die probleem in die eerste plek vanuit 'n kunsteoretiese vertrekpunt benader moet word, eerder as vanuit 'n primêr filosofiese vertrekpunt tot Nietzsche se kunsbeskouing.¹⁴

Die evaluasie van die aard van Nietzsche se invloed behels diepteondersoeke van die agtergrond en konteks waarbinne kunstenaars op Nietzsche se werk reageer het, 'n genealogiese eerder as 'n oorsaaklike ondersoek van die wisselwerking van invloede, die klemverskuiwings en perspektivistiese strominge in die proses van die geskiedenis. Nietzsche self, skryf in 1888:

"But precisely because we seek knowledge, let us not be ungrateful to such resolute reversals of accustomed perspectives and valuations with which the spirit has, with apparent mischievousness and futility, raged against itself for so long: ... to *want* to see differently, is no small discipline and preparation of the intellect for its future 'objectively' - the latter understood ... as the ability *to control* one's Pro and Con and to dispose of them, so that one knows how to employ a *variety* of perspectives and affective interpretations in the service of knowledge."¹⁵

13. Sien p. 7 hierbo.

14. H. JANSE VAN RENSBURG, Op. cit., is 'n poging om hierdie problematiek verder te ondersoek.

15. F. NIETZSCHE, On the Genealogy of Morals, Book 3, paraf. 12, W. Kaufmann, p. 119.

10. BYLAE VAN PUBLIKASIES

BYLAAG 1

"KANDINSKY'S EXPOSURE TO THE NIETZSCHE CULT 1896-1914"

Gepubliseer in *Suid-Afrikaanse Tydskrif vir Kultuur- en Kunst-
geskiedenis*, Vol. 2 (3), September 1987.

Kandinsky's exposure to the Nietzsche cult 1896 — 1914

H. Janse van Rensburg

Department of Art History, University of Pretoria, Pretoria 0002, Republic of South Africa

The reception of Nietzsche's philosophical ideas in the twentieth century has been a long neglected field of study in Art History. In this study I first offer a summary discussion on the role of the Nietzsche cult in the German culture of the early part of the century. The effect on the visual arts is briefly outlined. Problems in the interpretation of Nietzsche's aesthetics, his role in the visual arts, and the reasons for his absence in art history are discussed. The reader is briefly referred to major studies in Nietzschean aesthetics, and the interest in Nietzsche in art history since the early 1980s. I proceed to examine Kandinsky's exposure to the Nietzsche cult in Munich between 1896 and 1914. Sources for Nietzschean ideas which are considered are Kandinsky's association with literary figures such as Stefan Georg and the *Georg Kreis* and Frank Wedekind and the Munich theatrical world. I briefly refer to Kandinsky's contact with the Berlin and the Russian Nietzsche cult. Thirdly an analysis of the references to Nietzsche in Kandinsky's formal writings on art is offered. I conclude with a summarized discussion of Nietzsche's effect on Kandinsky's own theories of art.

Die Nietzsche-inwerking op twintigste-eeuse kuns is 'n studieveld wat lank agterweë gelaat is in Kunsgeskiedenis. Ek gee eerstens 'n kort opsommende bespreking van die rol van die Nietzsche-kultus in die Duitse kultuur vroeg in die twintigste eeu en toon verbande met die visuele kunste aan. Probleme in die interpretasie van Nietzsche se estetiese, sy belang vir die visuele kunste, en redes vir sy afwesigheid in Kunsgeskiedenis word aangetoon. 'n Kort bronneleiding na studies in Nietzsche se estetiese word aangebied, asook van sleutelstudies in die oplewing van die Nietzsche-belangstelling in Kunsgeskiedenis sedert die vroeë 1980's. Tweedens word Kandinsky se blootstelling aan die Nietzsche-kultus in München tussen 1896 en 1914 ondersoek. Besondere aandag word gegee aan Kandinsky se kontak met literêre figure soos Stefan Georg en die Georg-groep, asook Frank Wedekind en die München-teaterwêreld. Die Berlynse en Russiese Nietzsche-kultus word kortliks aangetoon as moontlike bronne van 'n blootstelling aan Nietzscheaanse kuns-idees deur Kandinsky. Derdens volg 'n ontleding van verwysings na Nietzsche in Kandinsky se kunsteoretiese geskrifte. Ek sluit af met 'n kort bespiegeling oor die effek van Nietzsche op Kandinsky se eie kunsteorieë.

Nietzsche's place in art history

In 1888 George Brandes (1842–1927) delivered the first lecture on Friedrich Nietzsche (1844–1900) in Copenhagen, which marked the arrival of the Nietzsche cult in Europe.¹

For the first time Nietzsche's fame began to spread rapidly through Europe. Nietzsche fell ill in 1889 and his sister, Elizabeth Förster-Nietzsche, took control of his writings. Displaying a considerable talent for propaganda, she published edition after edition of Nietzsche's collected works, constantly rearranging the material or including something new for another edition. Unwittingly, Frau Förster-Nietzsche laid the foundations for a legend that was to be built around Nietzsche's name: Thus, while becoming immensely popular throughout Europe, the legend was also generated through clearly incompatible interpretations of the work.

After Nietzsche's death in 1900, the Nietzsche fashion reached cult-like proportions everywhere except perhaps in England and the English-speaking world, where the interest in Nietzsche was always considerably cooler. The Nietzsche cult was usually spearheaded by literary figures, who subsequently introduced Nietzsche to the art world, and then to general intellectual life.

Gottfried Benn (1886 – 1929) claimed that by 1900 nobody with any cultural pretensions in Germany could have escaped Nietzsche's influence:

'Virtually everything my generation discussed, tried to think through — one might say, suffered; one might also say, spun out — had long been expressed and exhausted by Nietzsche, who had found definitive formulations; the rest

was exegesis.'²

Nietzsche indeed became of central interest in German literature between the 1890s and the First World War. Nietzsche's influence was acknowledged by authors and poets such as Hugo von Hoffmannsthal (1874–1929), Frank Wedekind (1864–1918), Alfred Döblin (1878–1957), George Trakl (1887–1914), and Franz Kafka (1878–1945). Studies have already appeared on the effect of Nietzsche on Rainer Maria Rilke (1875–1928), Gottfried Benn, George Heym (1887–1912), and Robert Musil (1888–1963). Authors who themselves had written and published about Nietzsche include Rilke, Heinrich Mann (1871–1950), Thomas Mann (1875–1955), Herman Hesse (1877–1962), Gottfried Benn, Rudolph Pannwitz (1881–1969), and Stefan Georg (1868–1933).³

At times, the admiration for Nietzsche became excessive and indeed cultic. George Heym classified Nietzsche with the 'liebsten Heiligen';⁴ Kasimir Edschmid (1890–1966) referred to 'Nietzsches heiligen Namen'.⁵ George Kaiser wrote: 'Ich kenne nur zwei Unsterbliche: Plato und Nietzsche'.⁶ Kurt Hiller (1885–1972) called Nietzsche 'der grösste Mensch aus den beiden letzten Jahrtausenden'.⁷ Even the more sober Benn described Nietzsche 'selbst über Goethe als das grösste'.⁸

Paging through the diaries, journals, and writings of German artists, it is not difficult to find similar attitudes of admiration expressed by Emil Nolde (1867–1956),⁹ Max Beckmann (1884–1950),¹⁰ Paula Modersohn-Becker (1876–1907)¹¹ or Henry van der Velde (1863–1957),¹² to name but a few examples. It soon becomes clear that the same interest in Nietzsche existed amongst

many artists of the early years of the century.

However, art historians had not studied the Nietzsche phenomenon, despite early attempts by historians such as Fritz Burger, Gustav Hartlaub, and Carl Einstein.¹³ In post-World War II art history, Nietzsche is often referred to, but the references were merely vague associations and unfounded suggestions of his possible influence. Reinhold Grimm wrote:

'The vast Nietzschean heritage ... seems to be uncommonly, indeed unbelievably, hidden. Hidden, I daresay, to such an extent that it has gone unnoticed by most people, critics and scholars alike, for over a century ...'¹⁴

There are various reasons for this situation: Nietzsche was frequently important in the individuation process of the developing personality of individual artists. This is not directly evident in their artistic productions — unlike German literature where the medium affords opportunities for direct literary reference. Except for some portraits of Nietzsche, the visual arts had seldom given direct expression to its interest in Nietzsche. Yet Nietzsche presented artists with a view of art which relates directly to the essential avant-garde movement of this century. Nietzsche, however, offered no system or programme for art and his effect is very often implicit rather than explicit. For this reason an iconographical study of Nietzschean themes is needed.

Nietzschean aesthetics presents the art historian with peculiar difficulties. In a sense, Nietzsche turned traditional aesthetics upside down. He claimed that all aesthetics from Plato to Emmanuel Kant (1724 – 1804) was formulated

'from the point of view of the receiver in Art. In the whole of philosophy hitherto the artist has been lacking.'¹⁵

Traditionally and essentially art is approached by a way of thinking for which Nietzsche found final expression in what he called Kant's 'moral kingdom'.¹⁶ Art and aesthetics were always secondary to a moral view of life. In Friedrich Hegel's writings (1770 – 1831) the status of art reached that of a moment of 'absolute spirit' but remained secondary to the state and morality. Wassily Kandinsky (1866 – 1944), as will be shown, credited Nietzsche for opposing and changing this approach to aesthetics. Nietzsche rejected any principle of a descriptive aesthetics, and placed art central to his philosophy:

'It was against morality therefore, that my instinct, as an intercessory instinct for life, turned ... inventing for itself a fundamental counter-dogma and counter-valuation of life, purely artistic.'¹⁷

In an attempt to achieve a post-metaphysical philosophy of life, Nietzsche equated art with life itself, as the basis of such a philosophy.

For the artist, interested in the formal problems of philosophy, Nietzsche's aesthetics was naturally adopted and developed into various expressions of 'vitalism': the glorification of instinct, inner life, and the expression thereof; central concepts to European art of the early part of the century. The art theoretician is, however, faced with the difficulty of being unable to react to Niet-

zsche's programme — less aesthetics without also dealing with the implications of Nietzsche's *Lebensphilosophie*, his denial of such philosophical categories as truth, essence, ethics, etc. Consequently we find in studies of Nietzsche's aesthetics an immense gap between the problems that would interest the philosopher, and problems that would interest the art theoretician. The absence of a study that could cover the ground between these two extremes, and offer a methodology of Nietzschean interpretation in the arts, must still be considered a major reason for his absence in the history of art.

A further problem in art history is the lack of documentation of the exposure and interest of artists in Nietzsche's work. Dietrich Schubert blamed this neglect in the history of art on the negative image that Nietzsche's name achieved through political abuse of his philosophy, first by Wilhelmian imperialism, and then by Nazi fascism and anti-semitism. These political concepts represent principles to which Nietzsche's philosophy was explicitly opposed. Schubert discussed the role of art historians such as Erich Heller and Georg Lukács in attacking Nietzsche's name in art history.¹⁸

The association of Nietzsche with the Nazis had already been opposed since the 1930s in France, by intellectuals such as Pierre Klossowski (b. 1905), Jean Wahl, and George Bataille (1897 – 1962) in the circle of the Surrealist artist André Masson (b. 1896) and the magazine *Acéphale*. In 1961 Martin Heidegger's (1889–1976) important two-volume *Nietzsche* was published in German.¹⁹ This work initiated a renewed response to Nietzsche in France. Linked with the efforts to promote Nietzschean philosophy by Klossowski's generation, he was brought to the centre of the French philosophical stage. Alan Schrift wrote:

'... Immediately following the publication of Heidegger's two-volume "Nietzsche" in 1961, there developed in French circles a significant revival of interest in Nietzsche, and the next two decades were to be marked by a virtual explosion of new approaches to Nietzsche interpretation.'²⁰

Studies followed by such eminent philosophers as Gilles Deleuze (b. 1925), Michel Foucault (1926–1984), Jacques Derrida (b. 1930), Jean Granier, and Klossowski himself who translated Heidegger's *Nietzsche* into French. An important implication for art was that French philosophy approached the question of metaphor and language in Nietzsche, and evolved a more effective methodology for the interpretation of the work of Nietzsche.

The renewed French explorations of Nietzsche's work exerted an impact on German philosophers such as Eugen Fink, Eric Blondel, and American philosophers such as George Stack and David B. Allison. From the philosophical reinitiation of Nietzsche studies, the interest eventually reached art history around the early 1980s, and Nietzsche became the subject of serious study in the history of art for the first time.

The most important essays were published by the German art historian Dietrich Schubert. From 1980 Schubert explored the programme for a Nietzsche monument

by the early Weimar artists who gathered around Henry van der Velde. Aspects of the interest in Nietzsche were also explored in the art of Otto Dix (1891 – 1969), Max Klinger (1857 – 1920), and Frans Lehmbruck (1881 – 1919). Schubert's study on Max Beckmann, published in 1985, must be considered the most serious effort to evolve a methodology for the interpretation of Nietzsche's influence in the visual arts to date.²¹ Other noteworthy efforts are evident in the work of Gosta Sveneaus on Edvard Munch (1863–1933),²² F.S. Levine on Franz Marc (1880–1916),²³ Janice McCullagh on August Macke (1887–1914) and Paul Klee (1879–1940),²⁴ Ivor Davies on Futurism and Giorgio de Chirico (1888 – 1978),²⁵ Ellen Oppler on Fauvism,²⁶ J.M. Nash on Cubism,²⁷ and Mark Rosenthal and Ron Johnson on the influence of Nietzsche on the art of Pablo Picasso (1881 – 1973).²⁸

In this study I will focus on the exposure of Wassily Kandinsky to the Nietzsche cult in Munich between 1896 and 1914. The similarity between Kandinsky's theories and Nietzsche's *Die Geburt der Tragödie (The Birth of Tragedy)* (1872) is at times striking. Yet Kandinsky seldom acknowledged Nietzsche, and interpreters of Kandinsky hardly noticed the presence of Nietzsche in the background of Kandinsky's cultural milieu. Armin Zweite pointed to similarities between Kandinsky and Nietzsche's *The Birth of Tragedy* without, however, exploring it.²⁹ Hans Roethel suggested that Arnold Schönberg's (1874 – 1951) and Kandinsky's most common sources were Richard Wagner (1813 – 1883) and Nietzsche.³⁰ Peg Weiss — in an otherwise excellent study of Kandinsky's sources in Munich — failed even to mention Nietzsche.³¹ Klaus Lankheit mentioned traces of Nietzsche in *Der Blaue Reiter Almanac* but failed to identify them.³²

Kandinsky's sources were widely scattered and extensive. Possible Nietzschean influence cannot be fully explored without considering either the subtle interaction with other influences, or the relation of Nietzsche's thought to the German tradition. It is clear that Nietzsche's influence reached Kandinsky in a diluted form at times, for instance through the work of Stefan Georg or Frank Wedekind. Consequently a detailed comparison of Kandinsky's and Nietzsche's theories cannot be attempted within the scope of the present study. I will concentrate instead on Kandinsky's exposure to Nietzschean ideas in the Munich milieu.

Nietzsche cult in Munich

When Kandinsky arrived in Munich from Moscow in 1896 the city was a centre of artistic and intellectual activity. His arrival also coincided with the formative years of the Nietzsche cult, initiated at first by literary figures, who either resided in or were in constant contact with the cultural life of Munich.

Only months before Kandinsky's arrival, Georg Fuchs (1868 – 1949) published his first essay on Nietzsche and art, in Munich.³³ In 1896 August Endell (1871 – 1925) had achieved instant acclaim with his critical pamphlet on the Munich art exhibitions of that year.³⁴ Endell relied strongly on Nietzschean terminology. In 1896 the

brothers Thomas and Heinrich Mann had already discovered in Munich a haven for their literary activities, and that year Heinrich Mann published his first essays on Nietzsche, in Munich.³⁵ Rilke arrived in Munich in 1896. Having discovered the work of Nietzsche the previous year, he met Nietzsche's former mistress Lou Andreas-Salome (1861 – 1937) there in 1896, and became involved in a relationship with her. In 1896 Frank Wedekind returned to Munich from Paris, where he has assisted with the translation of Nietzsche's work into French.³⁶ The year 1896 also saw the 'premiere' in Munich of Richard Strauss' symphonic tone-poem *Also sprach Zarathustra*. Strauss (1864 – 1949), then official *Kapellmeister* in Munich, composed the music as an interpretation of Nietzsche's book of the same title.

Frank Wedekind and Albert Langen founded the periodical *Simplicissimus* in Munich in 1896. In the same year George Hirth (1841 – 1916) founded the periodical *Jugend*, also in Munich. Stefan Georg had already been active in Munich for some time, publishing his *Blätter für die Kunst* since 1892. These magazines were to include the writings of such Nietzsche enthusiasts as Rilke, Von Hofmannsthal, Wedekind, and Georg himself, and would become mouthpieces for the participants in the Nietzsche cult.³⁷

Thus Nietzsche was 'in the air' on Kandinsky's arrival in Munich in 1896. Although Kandinsky could hardly have established contact with these leading figures of the Nietzsche cult at once, he eventually became involved with many of the dominant figures. Kandinsky responded soon enough to the activities of Munich's cultural life, as Peg Weiss' study convincingly shows. It is likely that Kandinsky would have taken notice of the importance of Nietzsche in Munich soon after his arrival there.

In the art world, Kandinsky's arrival in Munich coincided with the ascent of the *Jugendstil* movement and the growing importance of the Munich Secession, with both of which Kandinsky soon established contact. It has been suggested that the name *Jugendstil* derived from Nietzsche's metaphorical images of youth. Ahlers-Hestermann has spoken about *Zarathustrastil*.³⁸ The development of the *Jugendstil* and the Munich Secession is well documented, but it should be noted that the artists involved in this process could not have escaped the impact of Nietzsche. Henry van der Velde, who exhibited at the Secession's exhibition in 1899, had been instrumental in introducing Nietzsche to Belgian cultural life through the periodical *La Société Nouvelle* in 1894 – 1895. When appointed at the School of Applied Art in Weimar in 1901, he played a leading role in the Nietzsche circle of Weimar and also in the projected Nietzsche memorial, conceived in 1904 and abandoned when war broke out in 1914.³⁹ Peter Behrens (1868–1956), co-founder of the Munich Secession, had always been involved with the Nietzsche cult, and participated for instance in the Nietzsche-related activities of the *Georg Kreis*. His architectural *Vorhalle des Deutschen Reiches* (Turin, 1902) was ascribed by Georg Fuchs at the time to depict the passage *Haus der Macht und die Schönheit* from Nietzsche's *Also sprach Zarathustra*.⁴⁰ Arnold Böcklin (1827 – 1901), also co-founder of the Munich

Secession, was associated with Nietzsche by Georg Fuchs in 1895.⁴¹ Georg Fuchs himself became a friend of Kandinsky, as did Behrens and Van der Velde.

In the *Jugendstil* movement, Endell was central in giving expression to William Morris' (1834 – 1896) Arts and Crafts ideas which had reached the Continent, and were initiated in Germany by Henry van der Velde. Endell arrived at the University of Munich in the early 1890s to study philosophy, and probably came into contact with Nietzsche's work. It was the teaching of Theodore Lipps (1851 – 1914) which eventually turned Endell's interest towards aesthetics. Endell became a prophet of an art

'with forms that signify nothing, represent nothing and recall nothing, but that will be able to excite our souls as deeply as only music has been able to do with tones.'⁴²

In Nietzschean terms this would be seen as Dionysian art.

In 1896, Endell received public recognition with his pamphlet on the Munich art exhibitions of that year. With a sensuous orchid as its emblem, the publication aggressively attacked Naturalism with the claim that

'... There is no greater error than the belief that the painstaking imitation of nature is art.'⁴³

Conversely Endell propagated, like Nietzsche, an art of sensuous immediacy, an utter independence from nature, and a reliance on form and colour to be seen and felt, not understood. These terms which proved to be so important to Kandinsky did not directly refer to Nietzsche, but in its effect on Munich artists would certainly prepare the atmosphere for the reception of Nietzsche's ideas on art.

In the late 1890s Endell worked in close association with the *Jugendstil* artist, Hermann Obrist (1863–1927), who was to become a friend of Kandinsky in 1902. Direct contact between Kandinsky and Endell is, however, not recorded. The most likely evidence of their possible association that we have is particularly Nietzschean. A photograph exists depicting Endell in the middle, surrounded by Rilke, Lou Andreas-Salome, and Frieda von Bülow.⁴⁴ A friendship with Frau Lou Andreas-Salome and Rilke supports the likelihood of Endell's contact with Nietzschean circles, although it does not necessarily prove contact with Kandinsky. Peg Weiss has argued, however, that Endell's connection with Frau Lou had apparently been established by Henry von Heiseler (1875–1928), a member of the *Georg Kreis*. Heiseler was a Russian German, as were Frau Lou and Kandinsky. They all had ties with the St. Petersburg German colony and the Munich Russian colony. Thus, according to Peg Weiss, Kandinsky knew both Heiseler and Frau Lou and through them probably Endell and Rilke.⁴⁵

Endell's influence on Kandinsky's thought is certain and had been acknowledged by Kandinsky himself. Peg Weiss points to the importance of various Endell principles that are reflected in Kandinsky's *Über das Geistige in der Kunst* (1912) and particularly in his *Punkt und Linie zu Fläche* (1914 – 1926).⁴⁶

© University of Pretoria

Kandinsky and Munich's literary circles

The Nietzsche cult in Munich had been initiated by literary figures, with most of whom Kandinsky seems to have come into contact. Rilke, who became the leading German poet of the 1900s, was also an important vehicle for Nietzschean ideas.⁴⁷ Rilke was closely associated with the art world of Germany and of Paris where he was also in contact with the Nietzsche cult. Rilke was a friend of André Gide (1869 – 1951), Henry van der Velde, and the Weimar-circle; he was in contact with Edvard Munch, Stanislaw Przybyszewski (1868 – 1928), and August Strindberg's (1849 – 1912) circle in Berlin, and he was a close friend of Paula Modersohn-Becker in Worpswede. All these figures shared his interest in Nietzsche.

In Munich, Rilke was involved in a relationship with Lou Andreas-Salome between 1896 and 1900, and remained in contact with her afterwards. Between 1882 and 1883, Frau Lou had been the only woman with whom Nietzsche had a serious relationship. Frau Lou had received acknowledgement for her own literary efforts, and Nietzsche had even composed music for one of her poems.⁴⁸ She wrote extensively about Nietzsche in the 1890s and published the first monograph on him in 1894.⁴⁹ Her authority on Nietzsche was questioned only recently,⁵⁰ and was still accepted in the *Georg Kreis* with whom she was involved. Here she might again have come into contact with Kandinsky.

Another important catalyst for Nietzschean ideas was Frank Wedekind who became the major German playwright of the 1900s. Wedekind's influence on Expressionist art has often been acknowledged.⁵¹

Wedekind achieved some success in Munich as of the early 1890s, during which time he was already involved with the cult of Nietzsche in Munich, and helped for instance with the translations of Nietzsche into French. From Nietzsche, Wedekind evolved his central theme of modern man's estrangement from his subconscious and inner life-giving forces. Thus Wedekind propagated an early form of vitalism⁵² which found expression in his play *Erdgeist* through which Wedekind was rocketed into the public eye in 1902.

Equally successful was the production of Wedekind's *Büchse der Pandora* in 1904. Hereafter Wedekind became a leading figure in German theatre as well as in the Nietzsche cult.

When Kandinsky studied under Anton Azbé (1859 – 1951) in 1896, Azbé was already acquainted with Wedekind, and frequented the literary gatherings which revolved around Wedekind at the Café Simplicissimus.⁵³

It is not clear whether Kandinsky associated with Wedekind through Azbé, but by 1901 there was contact through Kandinsky's recently formed Phalanx exhibition gallery. Wedekind was then active in the *Elf Scharfrichter*-group, at the stage the most avant-garde cabaret group in Munich. Kandinsky's friend Georg Fuchs had enthusiastically cited the *Elf Scharfrichter*-cabaret in his important *Revolution des Theaters*. Fuchs commended the group for their involvement of the various arts; dance, song, mime, and painting, referring specifically to

what he called Wedekind's and Ernst Stern's (b. 1876) 'true art of Gesture'.⁵⁴

Ernst Stern, one of the *Elf Scharfrichter*-group, was an assistant to Franz von Stuck (1863 – 1928) in 1900 when Kandinsky studied there, and he participated in Kandinsky's first Phalanx exhibition in 1901. The Phalanx sculptor, Wilhelm Hüsgen (1877 – 1962), also designed masks for the *Elf Scharfrichter*-group, which were also exhibited at the first Phalanx exhibition.⁵⁵ Kandinsky himself was directly involved with the *Elf Scharfrichter*-group. As evidence we have a photograph wherein he appeared with the major members of the group, including Wedekind.⁵⁶ Kandinsky might once again have been exposed to Nietzschean ideas in the art world through his close association with the *Elf Scharfrichter*-group.

Kandinsky's theatrical interest is ascribed by Long not only to Wagner's ideas about the total artwork (*Gesamt Kunstwerk*), but also to Nietzsche

'who emphasized the Greek drama as a form of religious art which united the entire community, and added to the intense interest in the theatre as the basis for a multiple art work.'⁵⁷

It has also often been pointed out how close Kandinsky's theatrical interest, activities, and theories were to the ideas and practices of Peter Behrens and George Fuchs. Both in their turn acknowledged the importance of Nietzsche in the development of their ideas about art and the theatre.

Peter Behrens, who was the first to recognize and encourage Kandinsky's talents in the 1890s⁵⁸ was in close contact with Kandinsky from 1902 when he exhibited at Kandinsky's Phalanx exhibition. Behrens was also in contact with the Nietzsche cult through the *Georg Kreis* at the same time as Kandinsky. Behrens' ideas on theatre were largely incorporated into Fuchs' plans for the Munich Artist Theatre, and it will therefore be sufficient to refer to Fuchs.

Georg Fuchs had been active in Munich's cultural life since the early 1890s. He published extensively on art, the theatre, and various other subjects in periodicals of the time — not only in Munich but as far afield as Russia. In 1895, shortly before Kandinsky's arrival in Munich, Fuchs published an article on Nietzsche and art, wherein he pointed out the importance of Nietzschean aesthetics for artists such as Max Klinger and Arnold Böcklin.⁵⁹ Elsewhere Fuchs also described with some irony Munich's interest in Nietzsche in the late 1890s.

'It was then in Munich on this side as on the other of the triumphal arch, full of "overmen" or many more of the sort, who wanted to be seen as such and assumed the corresponding pose...'⁶⁰

Fuchs had been a high-school colleague of Stefan Georg in Darmstadt and an early associate of the *Georg Kreis* and their Nietzschean activities in Munich. His first contact with Kandinsky is not certain, but it might have been through the *Georg Kreis* which Kandinsky joined around 1903. Kandinsky first referred to Fuchs in his notebooks of 1904, and thereafter frequently in the 1908 notebooks at the time when Fuchs was initiating the

Munich Artist Theatre.⁶¹ The Munich Artist Theatre opened in May 1908. The names of Kandinsky, Franz Marc, Hugo Ball (1886 – 1927), Paul Klee, Alexei Jawlensky (1864 – 1941), and Arnold Schönberg — all friends of Kandinsky — had been linked with the theatre by 1914. This alone suggests Kandinsky's strong involvement with Fuchs' theatre.

Fuchs' influence on Kandinsky and his theories is pronounced. Peg Weiss writes:

'A comparison between Kandinsky's expressed ideas on theatre and those of Fuchs indicate that Kandinsky was not only aware of the general European symbolist movement in the theatre but specially of its manifestation in the Munich Artist Theatre, and further, that he was also aware of Fuchs' writings on the subject.'⁶²

Furthermore, Fuchs had published an anonymous pamphlet as early as 1892, suggesting the creation of an artists' colony, with the goal of achieving a total aesthetic environment.⁶³ The idea can be traced back from Fuchs through Nietzsche to Wagner. Fuchs conceived of the *Darmstadt Künstlerkolonie* which was commissioned by the Grand Duke of Darmstadt-Hesse, Ernst Ludwig, in 1899. Peter Behrens was one of the first figures called to Darmstadt in 1899, to assist with the development of the Art Community. The Darmstadt project must have stimulated Kandinsky's own ideas on the experience of a total art and is considered by Peg Weiss to be important in Kandinsky's conception of his own Phalanx School of Art in 1901 – 1902.⁶⁴

Hugo Ball participated with Kandinsky in the Munich Artist Theatre in 1914. By then he was an enthusiastic admirer of Kandinsky and a friend of both Kandinsky and Franz Marc. Ball, who later started the Cabaret Voltaire in Zurich, exhibited Kandinsky's work at the Dada exhibitions from 1916. In 1914 Ball was producer at another Munich theatre, the *Kammerspiele*. When the Munich Artist Theatre was threatened by financial collapse in 1914, the association turned to Ball for help with productions. When war broke out in 1914, Ball and Kandinsky were on the point of initiating an 'expressionistic theatre' in Munich.⁶⁵

Ball at that stage would have presented Kandinsky with another important source of Nietzschean ideas. Ball had been a friend of the poet Georg Heym who had dominated the Nietzsche activities of *Der Neue Club* in Berlin, and Ball was also in contact with Frank Wedekind in Munich.⁶⁶ The discovery of Nietzsche, after 1901, had stimulated Ball's own first attempts at writing poetry and drama. He then enrolled at the University of Munich and graduated in 1910 with a thesis on Nietzsche.⁶⁷ Hugo Ball and Hans Leybold co-edited the periodical *Die Revolution* until its closure in 1913. In this magazine, Ball published his first poetry on Nietzsche. Hereafter he and Leybold turned to the magazine *Die Aktion* which had become the most aggressive platform for the anti-nationalism and pacifist branches of the Nietzsche cult before the war. When Ball became friendly with Kandinsky, he was on the editorial staff of *Die Aktion*.⁶⁸

In Kandinsky's essay 'Whither the "new" art?', written in 1911, he discusses the decay of the metaphysical⁶⁹

values of a purely material world-view:

'Our epoch is a time of tragic collision ... everything that once appeared to stand so eternally, so steadfastly, that seemed to contain eternal, true knowledge, suddenly turns out to have been crushed, ... the genius of Nietzsche began the "transvaluation of values";...'⁷⁰

Hugo Ball was familiar with Kandinsky's essay, and apparently also with the specific passage in Nietzsche's work to which Kandinsky was referring. Hugo Ball wrote an essay in 1916, which he titled 'The art of our day'. In the same context as Kandinsky's reference to Nietzsche, Ball did not refer directly to Nietzsche, but instead adopted Nietzsche's words almost directly. He wrote:

'A world collapses. I am dynamite. World history breaks into two parts. There is a time before me. And a time after me... Metaphysics thundered, trembled, decayed...'⁷¹

In *Ecce Homo*, which was published for the first time in 1908, Nietzsche, in a discussion of the 'transvaluation of values', wrote:

'... My name will be associated with the memory of something tremendous, ... the most profound collision of conscience, a decision that was conjured up against everything that had been believed, demanded, hallowed so far. I am no man, I am dynamite, ... only from my time and after me will politics on a large scale exist on earth.'⁷²

The passages in the texts of Kandinsky and Ball are obviously taken from the same section in Nietzsche's *Ecce Homo* and used in a similar context in their articles about 'New Art'. It seems unlikely that Kandinsky and Ball did not communicate about the Nietzschean reference in Kandinsky's article. It also implies that Kandinsky was playing the leading role in their shared Nietzschean interest, despite the fact that the younger Ball had written a dissertation about Nietzsche.

For Kandinsky, however, the most direct contact with Nietzschean ideas about art would have been the *Georg Kreis* around the poet Stefan Georg.⁷³

Stefan Georg and the *Georg Kreis* represented what Gisela Deesz in an early study called the 'Blood-Red' interpretation of Nietzsche.⁷⁴ Georg was associated with Nietzsche as early as 1891 in a study predicting the cultic interest in Nietzsche.⁷⁵ Nietzsche became a theme in his poetry, and is especially reflected in the collections *Der Jahr der Seele* (1897) and *Der Siebende Ring* (1907). As the dominant poetic influence around the turn of the century, Georg propagated an aesthetic elite, antagonistic towards its time, which commits itself to pre-classical Greece, the Dionisiac, the anti-rational. He supported his attitude with Nietzsche's writings.⁷⁶

Georg had been criticized for the distortion of Nietzsche's philosophy, for ascribing to Nietzsche some of his own attacks against 'modern vulgarity', for blaming Nietzsche's mental illness on the ignorance of his contemporaries, and most of all, for supplying the symbolism which the Nazis would pick up in their distortion of

Nietzsche.⁷⁷ The *Georg Kreis* often approached Nietzsche in a mythical way, or at least made mythical use of Nietzsche in their own arbitrary transgression against the norms of their time. Ernst Bertram (1884 – 1957), influential in creating the Nietzsche cult early in the century, published his *Nietzsche: Versuch einer Mythologie* in 1918.⁷⁸ Here he unabashedly mystified Nietzsche, even calling his introduction 'Legend'. The book became immensely popular in the 1920s.⁷⁹ Towards the 1930s, the *Georg Kreis* came to represent very much what Nietzsche opposed.

Earlier in the century, however, circumstances were different, during which time the *Georg Kreis* was an initiating force in German intellectual life. Various members of the *Georg Kreis* became professors at the German universities in different subjects. In Walter Kaufmann's valuation,

'it was primarily as an educator of educators and writers that Georg made his influence felt. And as Nietzsche became one of the heroes of the "Kreis", the poet's influence on the Nietzsche legend was considerable.'⁸⁰

Ileana Leavens points out that Georg was considered by his generation as 'a man who was to embody Nietzsche's dicta in his life and thought'.⁸¹ Indeed, we do find in a study by Kurt Hillebrandt, a *Georg Kreis* member, the explicit statement that 'Georg was what Nietzsche compulsively tried to be'.⁸² Kaufmann stated that 'Georg ... like Wagner received the unswerving obedience of his followers, who called him "master"; and instead of transcending him, his disciples accepted his every word religiously.'⁸³

The *Georg Kreis* had extensive links with the visual arts. Marsden Hartley (1877 – 1943), a New York Dada artist, visiting Germany in 1913, claimed that he 'had an audience at once in Munich, of Kandinsky and Marc for artists, and a group of literary people some of whom belong to the Stefan Georg Circle...'⁸⁴

The art historian, Botho Graef and Ernst Morwitz, members of the *Georg Kreis*, were at the same time 'besten Freunde von Kirchner und Erich Heckel'.⁸⁵ The *Georg Kreis* was also in contact with Lehbruck, Van der Velde, Behrens, and before the war, Hans Arp (1887 – 1966) and Kurt Schwitters (1887 – 1948).

In the art world, Stefan Georg was also strongly associated with Nietzsche. Erich Unger for instance, who published articles about Nietzsche in *Der Sturm*, discussed Georg in the same magazine in strong Nietzschean terms, calling him 'ein Ruhepunkt' in the mechanical quality of the time's thought-processes.⁸⁶

Georg's closest associate in Munich was Karl Wolfskehl, 'a dynamic personality of prodigious learning and talent',⁸⁷ whose reading of Nietzsche led him to admire Greek mystery religions.⁸⁸ Known as the 'Zeus of Schwabing' his home became Munich's most famous centre of intellectual and cultural life until the 1920s, and also the meeting place of Stefan Georg with his disciples. Visitors included Martin Buber (1878 – 1965),⁸⁹ Heinrich Wölfflin (1864 – 1945), Rilke, Behrens, Von Hoffmannsthal, Albert Verwey, Thomas Mann, and of

course Kandinsky. Kandinsky had lived since 1908 just around the corner from Wolfskehl's Römerstrasse house and was to become a regular visitor.

Kandinsky had associated with the *Georg Kreis* since 1903⁹⁰ and still corresponded with Wolfskehl from Weimar after the war. In December 1911, at the time of the first *Blaue Reiter*-exhibition, Kandinsky requested Wolfskehl's help concerning an art transaction, because Wolfskehl's name, Kandinsky stated, would help the *Blaue Reiter*-group achieve higher prices.⁹¹ This suggests close collaboration with Kandinsky on matters of art. A student living in the Wolfskehl house in 1910 recalled that Kandinsky was asked to hang his paintings in the house. The paintings were accepted by *Georg Kreis*-members with some admiration and much 'headshaking', she noted.⁹² Also in the Wolfskehl house hung paintings of Marc and Klee. Wolfskehl corresponded with both artists and at Kandinsky's first exhibition at *Der Sturm*-gallery in 1912, he bought a painting by Kandinsky.⁹³

Stefan Georg, who presented artists with a facial profile that was as striking as his social persona, also found his way into artworks. The German abbreviation for Stefan is 'St.', as is the abbreviation for 'saint' both in German and in English. This association could hardly have been missed, and in 1902 the poet's unique profile appeared as St. George in Karl Bauer's (1868 – 1942) *Ritter vor dem Kampfe*. This drawing, exhibited at the Munich Secession at the Spring Exhibition in 1902, had been acknowledged as a source for Kandinsky's own ongoing explorations of the St. George theme.⁹⁴ The reflection of Georg's poetry in Kandinsky's painting is pointed out by Peg Weiss.⁹⁵

Georg's poetry became a frequent source for the artists of his time and various examples could be quoted. Interestingly enough, a Nietzschean theme was present in the first link that was forged between Kandinsky and the composer Arnold Schönberg. Schönberg used the poem *Litanei* from Georg's *Der Siebende Ring* in a composition in 1908. The poetry which reflects Georg's Nietzschean interpretation was adopted for the third part of Schönberg's *Second String Quartet (Opus 10)* which presents a turning-point in Schönberg's own development towards atonal and twelve-tone music.⁹⁶ Kandinsky's enthusiasm towards this music after the January 1911 performance, which he attended, led to the first contact and eventually a friendship with Schönberg.

Admittedly Kandinsky was more impressed with the musical structure than its Nietzschean content (which is never referred to in the letters to Schönberg).⁹⁷ The example, however, once again serves to illustrate how deep Nietzsche was absorbed and incorporated into the art of the time.

Kandinsky and the Nietzsche cult outside Munich

Kandinsky eventually built up such extensive contact with so many aspects of the German art world and cultural life, that all possible exposure to Nietzschean ideas cannot be considered. Yet Berlin, which frequently led

the German Nietzschean cult, deserves a short reference. Secondly, the Russian Nietzsche cult should be considered.

Kandinsky first published in the Berlin periodical *Der Sturm* in 1912, and entered drawings for the magazine in 1913. His first major participation in Herwarth Walden's (1878 – 1933) *Der Sturm*-gallery was during the seventh exhibition in 1912, the year of the gallery's foundation. By 1912 *Der Sturm*-magazine was well established as a leading periodical in Germany, and Kandinsky is likely to have known the periodical from its inception in 1910. *Der Sturm* soon became a mouthpiece for the Nietzsche cult that centered around the poet Georg Heym and the *Neue Club*. The *Neue Club* was the centre of Nietzschean activities in Berlin between 1910 and 1913, and Nietzsche became a central theme in the programmes of the Club's *Neopathetische Cabaret*.⁹⁸ The *Neue Club* also supplied an important link between Nietzschean aesthetics and the art world, in particular *Die Brücke*-artists and artists associated with *Der Sturm* in Berlin. Herwarth Walden himself belonged to the *Neue Club* and performed his own musical compositions at the meetings of the *Neopathetische Cabaret*.⁹⁹ The *Cabaret* also became a platform for the music of Kandinsky's friend, Arnold Schönberg, in Berlin. The music of Schönberg, as with the readings from and discussions of Nietzsche's aesthetics, was regularly commented upon in the periodical *Der Sturm*. By 1912 *Der Sturm* had carried various articles on Nietzsche by *Neue Club* members such as S. Friedlaender (1871 – 1946), Erwin Loewenson (1888 – 1963), Fritz Hübner, Erich Unger, and Kurt Hiller. *Der Sturm* had also propagated Frank Wedekind and the *Georg Kreis* with similar enthusiasm to that which the magazine displayed towards Nietzsche.

The opportunity for Kandinsky to make contact with the *Neue Club*, or to attain a certain awareness of the Club's Nietzschean programmes, seems likely. Franz Marc, at the same time when joining Kandinsky's *Blaue Reiter* and participating with Kandinsky in the *Georg Kreis*, was close to Else Lasker-Schüller (1876 – 1945), a central member of the *Neue Club* and a major contributor on art to *Der Sturm*.

Kandinsky had remained in contact with the cultural life of Russia for years, an association which presented an equally likely opportunity for exposure to Nietzschean ideas. Kandinsky was in contact with a number of people who were central to the Russian Nietzsche cult.

A central mouthpiece for the Nietzsche cult in Russia was Sergei Diaghilev's (1872 – 1929) periodical *Mir Iskusstva* (The World of Art), which was published in St. Petersburg between 1898 and 1904. Although Kandinsky was not a member of the Diaghlev circle, he contributed to the magazine in 1902.¹⁰⁰ Kandinsky still referred in his 'On the spiritual in art' to the symbolist author Dmitry Merezhovsky (1865 – 1941), a frequent contributor to *Mir Iskusstva*.¹⁰¹ Merezhovsky had published a novel *Julian the Apostate* in 1896 in which he developed the hypothesis that Nietzsche's Zarathustra and Christ represented the same principle of transcendence.¹⁰²

Kandinsky was also in contact with Anatoly Lunacharsky (1875 – 1933), who was later the Soviet Commissar of

Art.¹⁰³ Lunacharsky published an essay on Nietzsche in 1902, pointing to the importance of Nietzsche even above Fyodor Dostoevsky (1821 – 1881), whom Lunacharsky labelled as ‘moralistic and semitic’ in contrast to Nietzsche. Nietzsche became an important basis for Lunacharsky’s ideas on developing Russian art.¹⁰⁴ Another important contact for Kandinsky was Aleksandr Blok (1880 – 1921). Blok’s interest in Nietzsche was clearly expressed in his play *Balaganshik* (The Puppet Show) (1906) which was essentially based on Nietzsche’s *The Birth of Tragedy*.¹⁰⁵

Of particular interest was the Russian sculptor Vladimir Izdebsky who belonged with Kandinsky and Alfred Kubin (1877 – 1959) to the *Neues Künstlervereinigung*¹⁰⁶ and possibly to the *Georg Kreis*. Izdebsky, who achieved more fame as an organizer of exhibitions than from his sculpture, wrote an article in 1909 entitled ‘The city of the future’, which relied heavily on Nietzsche.¹⁰⁷ The article was published in the catalogue for the Salon International Exhibition of Art in Odessa in 1909, which was organized by Izdebsky. The front cover of the catalogue was designed and illustrated by Kandinsky. In 1911 Kandinsky still referred to Izdebsky’s article in his own writings.¹⁰⁸

Kandinsky’s contact with Kazimir Malevich (1887 – 1935), particularly since 1914, was another source of exposure to Nietzschean ideas. Malevich was an avid Nietzsche reader. His ideal of the radical transformation of art and culture based on the importance of the individual was essentially derived from Nietzsche’s *Übermensch*. Similarly his idea of the ‘supremacy of pure feeling in art’ reflects a basic hypothesis from Nietzsche’s *The Birth of Tragedy*.¹⁰⁹

Kandinsky’s references to Nietzsche

It would seem that Kandinsky, in the 18 years that he had spent in Munich, was continuously in contact with circles where the ideas of Nietzsche were of primary importance. Furthermore, for most of this time, Kandinsky was in contact with the major exponents of the Nietzsche cult, particularly in Munich. This direct and prolonged involvement with the Nietzsche cult indicates his acceptance of Nietzschean ideas as one of the major catalysts for the development of cultural ideas in these years.

A comparison between Kandinsky’s and Nietzsche’s ideas on art is required, which should take into account Kandinsky’s ‘On the spiritual in art’ and Nietzsche’s *The Birth of Tragedy* in particular. This, however, falls outside the scope of the present study. Instead, in the final section of the study an analysis of Kandinsky’s references to Nietzsche will be offered, and an attempt will be made to indicate the importance of Nietzsche’s thought on Kandinsky. In his formal writings Kandinsky referred to Nietzsche only **twice**.

A close analysis of the references within their context, however, shows that Kandinsky had not only a thorough understanding of Nietzschean aesthetics, but that his understanding of Nietzsche was superior to the superficial cultic admiration of which the Expressionist generation

was so often guilty.

In his crucial manifesto, ‘On the spiritual in art’ of 1912, Kandinsky wrote:

‘When religion, science, and morality are shaken (the last by the mighty hand of Nietzsche), when the external supports threaten to collapse, then man’s gaze turns away from the external towards himself.

Literature, music and art are the first and most sensitive realms where this spiritual changes becomes noticeable in real form ...’¹¹⁰

This first reference reveals the essential Expressionist interpretation of Nietzsche. In this quotation, Kandinsky’s reference to the ‘spiritual’ acquiring ‘real form’ through music and art relates closely to the Dionysian and Apollonian distinction and interaction as set out in Nietzsche’s *The Birth of Tragedy*. Art, for Kandinsky in this passage,

‘reflects the great darkness that appeared with hardly any warning ... (and) ... turned away from the soulless content of modern life, towards materials and environments that give a free hand to the non material (*sic*) strivings and searchings of the thirsty soul.’¹¹¹

There are passages in *The Birth of Tragedy* which express the same idea. For Nietzsche, the Dionysian in art relates to the deep, imageless levels of ‘pure being’, which Nietzsche often calls the state of ‘original pain’.¹¹² Darkness is one aspect of this state and Nietzsche often uses the metaphor of the wisdom of Silenus who had ‘looked deeply into the true nature of things’.¹¹³ Kandinsky’s ‘soulless content of modern life’ is equalled by what Nietzsche called the ‘Socratic spirit’ of too much reflection which isolates man from ‘the icy flood of existence’ and leaves him ‘externally hungry’.¹¹⁴ For Nietzsche it is only through the

‘supreme jeopardy of the will, art ... which (is) ... on the one hand the spirit of the sublime’,¹¹⁵

that man can heal his bonds with existence.

Art for Nietzsche was essentially tragic:

‘Tragedy developed on this foundation, and so has been exempt since its beginning from the embarrassing task of copying actuality.’¹¹⁶

To reduce art merely to the dark knowledge of the terrors of existence would be too simple and this is where Nietzsche transcends Arthur Schopenhauer’s (1788 –1860) philosophy of art. As we shall see, Kandinsky followed Nietzsche in this. Schopenhauer had already pointed to the ‘deep relation which music bears to the true nature of all things’,¹¹⁷ but Schopenhauer’s hypothesis of music as ‘embodied will’ had remained within the pessimism of art as mere tragic salvation. Nietzsche states:

‘Dionysiac art, too, wishes to convince us of the eternal delight of existence, but it insists that we look for this delight not in the phenomena but behind them.’¹¹⁸

This was to develop into Nietzsche’s later ‘will to power as art’, and the process of ‘becoming’. In the first instance, one should note Nietzsche’s resistance to the ‘copying of actuality’ and superficial phenomena. Nietzsche

also followed Schopenhauer in the idea of music as most direct expression of the will, and at one point in the *The Birth of Tragedy* he stressed the consequent role of the artist as 'visionary'.¹¹⁹

In Kandinsky's reference to Nietzsche, he credits Nietzsche with shaking the 'external supports' of 'religion', 'science', and particularly 'morality'. This statement becomes clearer if we compare it to an earlier reference that Kandinsky made to Nietzsche. In an essay of 1911, Kandinsky wrote:

'And our epoch is a time of tragic collision between matter and spirit and of the downfall of the purely material worldview (*sic*); for many people it is a time of a terrible, inescapable vacuum, a time of enormous questions; but for a few people it is a time of presentiment or of precognition of the path of Truth. Be that as it may, everything that once appeared to stand so eternally, so steadfastly, that seemed to contain eternal, true knowledge, suddenly turns out to have been crushed ... Consciously or unconsciously, the genius of Nietzsche began the "transvaluation of values".'¹²⁰

In the passage in *Ecce Homo*, which was the direct source for Kandinsky's reference,¹²¹ Nietzsche referred to

'... a crisis without equal on earth, the most profound collision of conscience, a decision that was conjured up against everything that had been believed, demanded, hallowed so far, ...'¹²²

In this passage from his autobiography, however, Nietzsche did not describe himself merely as a destroyer. He wrote:

'I contradict as has never been contradicted, and am nevertheless the opposite of a No-saying spirit. I am a bringer of glad tidings like no one before me, ... Revaluation of all values: that is my formula for an act of supreme self-examination on the part of humanity.'¹²³

Revaluation of all values, therefore, corresponds with Kandinsky's 'time of presentiment or of precognition of the path of truth'. Kandinsky's article 'Whither the "new" art?' addressed the Russian Symbolist tradition, reiterating art's spiritual 'inner aim' against the 'apparent beauty', the 'superficiality and flippancy of the nineteenth century' and its deification of materialism and realism.

Elaborating on the 'concept of the inner meaning or resonance beyond external appearance', Kandinsky ascribes to art an important role:

'One way or another true art inevitably acts on the soul. The soul vibrates and "grows". That is the exclusive aim of the artist, whether he himself is fully aware of it or not...'¹²⁴

This concept is implicit in Nietzsche's *The Birth of Tragedy* but was only fully developed in his concept of the 'will to power', which in art terms found clearest expression in the late work with the same title.¹²⁵ Although the terms differ and Nietzsche might have used the term 'soul' with more care, the process of becoming (*werdung*) is the essence of Nietzsche's 'will to power', and as

Heidegger had pointed out, the basic tenet of what is still metaphysical in Nietzsche.¹²⁶ Furthermore, the highest form of the 'will to power' for Nietzsche was art. He had already in *The Birth of Tragedy* stated that 'art is the highest human task, the true metaphysical activity' of man.¹²⁷

In Kandinsky's article Nietzsche is referred to as the harbinger of a crumbling material world-view with his 'transvaluation of values'.¹²⁸ This, however, causes the confrontation with a 'vacuum' for which Kandinsky, at the conclusion of his essay, finds a solution in art and its dimension of feelings:

'For any one who cannot feel, art is dark and silent. But only in art will he find salvation. Art will give him both hunger and nourishment...'¹²⁹

Looking once again at the central passage in which Kandinsky ascribes to Nietzsche's 'transvaluation of values' the exposure of the 'collision between matter and spirit', it is significant to see that Kandinsky draws a distinction between two possible reactions — the experience of the vacuum or 'precognition of the path of Truth'. This statement acknowledges the essential advance that Nietzsche's philosophy made beyond Schopenhauer's pessimism. Art is not merely considered a reactive escapism from what Kandinsky called 'darkness' and what Nietzsche called 'original pain' in the manner of Schopenhauer. Art is also considered an active advancement towards what Nietzsche calls 'power', and what Kandinsky called the 'path of truth'. The central statement in Kandinsky's essay reveals more of its source when compared to a passage from Nietzsche's *The Joyful Wisdom*:

'Every art ... may be regarded as a healing and helping appliance in the service of growing, struggling life: they always presuppose suffering and sufferers. But there are two kinds of sufferers: on the one hand those that suffer from overflowing vitality ... and require a tragic view and insight into life; and on the other hand those who suffer from reduced vitality, who seek repose ...'¹³⁰

Two isolated references to Nietzsche then reveal that Kandinsky absorbed the central tenet of Nietzsche's aesthetic thought. It also shows that Kandinsky, in his understanding of the philosophical issues, grasped the meaning and importance of Nietzsche's advance beyond Schopenhauer's philosophical aesthetics.

In Nietzsche, the particular distinction between 'two kinds of sufferers' later develops into a positively wilful and active form of nihilism, which is set as a weapon against the materialistic world-view and the 'passive nihilism' of the 'world-weary'.¹³¹ At this point of transgression, Kandinsky no longer seemed to follow Nietzsche. It is, however, this definition of transgression which became a basis for the Dada activities and the interest in Nietzsche by Kandinsky's friend, Hugo Ball.

Many more concurrences between Kandinsky's 'On the spiritual in art' and Nietzsche's philosophy could be cited. There are also significant differences and Kandinsky's theosophical interest might serve as the chief point of divergence. Although the Expressionist generation found no difficulty in merging Nietzsche's Zarathustra

and the spiritual principles of Christ,¹³² they hardly pushed Nietzsche's transgressive philosophy to its most severe anti-metaphysical extremes. Like Rudolph Steiner (1861 – 1925), Kandinsky's theosophical interests may have conflicted with the extreme implications of Nietzsche's philosophy. Rudolph Steiner, once director of the Nietzsche Archives and co-editor of the *Grossoktavausgabe* of Nietzsche's work from 1894, later questioned essential aspects of Nietzsche's philosophy, as a product of the advent of his mental illness.¹³³ Kandinsky never questioned the spiritual quality of Nietzsche's philosophy of art. He also never pursued Nietzsche's concept of 'transgression' as far as the generation of Hugo Ball, who continue to pursue its implications from the beginning of the Great War.

References and Notes

1. For a discussion of the development of the Nietzsche cult, see W. KAUFMANN, *Nietzsche — Philosopher, Psychologist, Antichrist* (Princeton, 1974) pp. 3 – 20, 412 – 423.
2. G. BENN, 'Nietzsche nach 50 Jahren.' Quoted by W. KAUFMANN, *Nietzsche — Philosopher, Psychologist, Antichrist* (Princeton, 1974), p. 412.
3. The reception of Nietzsche's philosophy in German literature has been reasonably well documented. A good introductory study is: G. MARTENS, 'Im Aufbruch das Ziel: Nietzsches Wirkung im Expressionismus.' Published in H. STEFFEN (ed.), *Nietzsches Werk und Wirkungen* (Göttingen, 1974). For studies on individual literary figures, see also the bibliography of W. KAUFMANN, *Nietzsche — Philosopher, Psychologist, Antichrist* (Princeton, 1974).
4. G. HEYM, *Dichtungen und Schriften* (München, 1960), p. 86.
5. K. EDSCHMID, *Über die Dichterische Deutsche Jugend* (Hamburg, 1957), p. 18.
6. G. KAISER, *Werke* (Frankfurt-am-Main, 1971), p. 591.
7. K. HILLER, *Leben gegen die Zeit* (Hamburg, 1969), p. 8.
8. G. BENN, *Gesammelte Werke* Volume 1 (Wiesbaden, 1958 – 1961), p. 482.
9. E. NOLDE, *Jahre der Kämpfe* (Berlin, 1934), p. 175.
10. M. BECKMANN, *Schöpferische Konfession; Tribune der Kunst und Zeit* (Berlin, 1920).
11. PAULA MODERSOHN-BECKER, *Journals and Letters* (Metuchen, 1980), p. 119.
12. H. VAN DER VELDE, *Geschichte meines Lebens* (München, 1962), p. 183.
13. F. BURGER, *Einführung in Moderne Kunst* (Berlin, 1917); G.F. HARTLAUB, *Kunst und Religion* (Leipzig, 1919); O.F. BEST, *Theorie des Expressionismus* (Germany, 1982).
14. R. GRIMM, 'The hidden heritage: Repercussions of Nietzsche in modern theater and its theory', *Nietzsche Studien*, Volume 12, 1983, p. 358.
15. F. NIETZSCHE, *The Will to Power* (New York, 1964), Volume 2, Section 811, p. 256.
16. F. NIETZSCHE, *The Dawn of Day* (New York, 1964) p. 5.
17. F. NIETZSCHE, 'Foreword', *The Birth of Tragedy* (New York, 1956), p. 11.
18. D. SCHUBERT, 'Nietzsche und seine Einwirkung in die bildende Kunst — Ein Desiderat heutiger Kunstgeschichtswissenschaft?' *Nietzsche Studien* Volume 9, 1980, pp. 375 – 382; see G. LUKACS, *Von Nietzsche zu Hitler oder der Irrationalismus in der Deutsche Politik* (Frankfurt-am-Main, 1966); E. HELLER, 'Die Bedeutung F. Nietzsches', *Reise der Kunst* (Frankfurt-am-Main, 1966).
19. The *magnum opus* on Nietzsche's philosophy of art is still M. HEIDEGGER'S *Nietzsche*, published in English as *Nietzsche: Volume 1. The Will to Power as Art* (New York, 1979). An important later study, with an overview of the literature pertaining to Nietzsche's aesthetics, is A. DEL CARO, *Dionysian Aesthetics* (Frankfurt-am-Main, 1981).
20. A.D. SCHRIFT, *Nietzsche and the Question of Interpretation. Hermeneutics, Deconstruction, Pluralism* (Michigan, 1983) p. 138.
21. D. SCHUBERT, 'Nietzsche und seine Einwirkung in die bildende Kunst — Ein Desiderat heutiger Kunstgeschichtswissenschaft?' *Nietzsche Studien* Volume 9, 1980; D. SCHUBERT, 'Nietzsche-Konkretionsformen in der bildende kunst 1890 – 1933', *Nietzsche Studien* Volume 10, 1981; D. SCHUBERT, 'Anmerkungen zur Kunst Lehmbrucks', *Pantheon* 1, 1981; D. SCHUBERT, *Max Beckmann — Auferstehung und Erscheinung der Toten* (Worms, 1985).
22. C. SVENAEUS, 'Der heilige Weg: Nietzsche-Fermente in der Kunst Edvard Munch's', published in H. BOCK & G. BUSCH (eds), *Edvard Munch — Probleme, Forschungen, Thesen* (München, 1973).
23. F.S. LEVINE, 'Marc's fate of the animals', *Art Bulletin*, Volume 58, June 1976; F.S. LEVINE, *The Apocalyptic Vision: The Art of Franz Marc as German Expressionism* (New York, 1979).
24. JANICE M. McCULLACH, *August Macke and the Vision of Paradise* (Michigan, 1980); JANICE M. McCULLACH, 'The tightrope walker: An expressionist image', *Art Bulletin*, Volume 66, No. 4, December 1984.
25. I. DAVIES, 'Western European art forms influenced by Nietzsche and Bergson before 1914, particularly Italian Futurism and French Orphism', *Art International*, Volume 19, No. 3, March 1975; I. DAVIES, 'Giorgio de Chirico: The sources of metaphysical painting in Schopenhauer and Nietzsche', *Art International* Volume 26, No. 1, January 1983.
26. E.C. OPLER, *Fauvism Re-examined* (New York, 1976).
27. J.M. NASH, 'The Nietzsche of Cubism', *Art History*, Volume 3, 1980.
28. M. ROSENTHAL, 'The Nietzschean character of Picasso's early development', *Arts Magazine*, Volume 79, 1980; R. JOHNSON, 'The demoiselles d'Avignon and Dionysian destruction', *Arts Magazine*, Volume 79, 1980; R. JOHNSON, 'Picasso's "Old Guitarist" and the symbolist sensibility', *Art Forum*, Volume 13, 1974.
29. A. ZWEITE, *Kandinsky und München — Begegnungen und Wandungen 1890 – 1914* (München, 1982), p. 173.
30. H. ROETHEL, *Kandinsky* (London, 1979), p. 119.
31. PEG WEISS, *Kandinsky in Munich: The Formative Ju-*

- gendstil Years* (Princeton, 1979).
32. K. LANKHEIT, 'Die Geschichte des Almanac. Appendix to the re-publication of *Der Blaue Reiter Almanac* (München, 1965). p. 186.
 33. G. FUCHS, 'Friedrich Nietzsche und die bildende Kunst', *Die Kunst für Alle*, 11. Jahrgang, Hefte 3, 5 & 6.
 34. A. ENDELL, *Um die Schönheit. eine Paraphrase über die Münchener Kunstausstellungen 1896* (München, 1896).
 35. H. MANN, 'Untitled Essay', *Das Zwanzigste Jahrhundert — Blätter für Deutsche Art und Wohlfahrt*, 6. Jahrgang, 1. Band; 1896, p. 561 f; H. MANN, 'Zum Verständnis Nietzsche', *Das Zwanzigste Jahrhundert — Blätter für Deutsche Art und Wohlfahrt*, 6. Jahrgang, 2. Band; 1896, pp. 246 – 251.
 36. F. WEDEKIND in a letter to his brother Armin, 14/3/1892. *Gesammelte Werke Volume 1* (München, 1924), p. 424. Wedekind most likely helped Henri Albert, who was at that time working on his well-known French translations of Nietzsche.
 37. PEG WEISS, *Kandinsky in Munich: The Formative Jugendstil Years* (Princeton, 1979), p. 6. Periodicals of equal importance for the Nietzsche cult were *Mir Iskusstva*, founded in St. Petersburg in 1899; *La Société Nouvelle*, founded in Belgium in 1894; and *Pan*, founded in Berlin in 1895.
 38. F. AHLERS-HESTERMAN, *Stilwende* (Berlin, 1941), pp. 67 & 120. See also D. SCHUBERT, 'Nietzsche-Konkretionsformen in der bildende Kunst 1890 – 1933', *Nietzsche Studien* Volume 10, 1981, p. 294.
 39. D. SCHUBERT, 'Nietzsche und seine Einwirkung in die bildende Kunst — Ein Desiderat heutiger Kunstgeschichtswissenschaft?' *Nietzsche Studien* Volume 9, 1980, pp. 274 – 382. Van der Velde was also commissioned by Nietzsche's sister to create interior designs for the Nietzsche Archives in Weimar, as well as various *Jugendstil* cover-designs for the publication of editions of Nietzsche's works. See K.H. HÜTER, *Henry van der Velde — Sein Werk bis zum Ende seiner Tätigkeit in Deutschland* (Berlin, 1967), pp. 48 – 52, 254.
 40. G. FUCHS, 'Die Vorhalle zum Haus der Macht und die Schönheit', *Deutsche Kunst und Dekoration*, 11. Band, Oktober 1902, März 1903, pp. 2 – 12. Behrens and Nietzsche are discussed by D. SCHUBERT, 'Nietzsche-Konkretionsformen in der bildende Kunst 1890 – 1933', *Nietzsche Studien* Volume 10, 1981, p. 293.
 41. G. FUCHS, 'Friedrich Nietzsche und die bildende Kunst', *Die Kunst für Alle*, 11. Jahrgang, Hefte 3, 5 & 6.
 42. A. ENDELL, 'Formschönheit und dekorative Kunst', *Dekorative Kunst* 1, 9 Juni 1898, p. 121, English translation by PEG WEISS, *Kandinsky in Munich: The Formative Jugendstil Years* (Princeton, 1979) p. 34.
 43. A. ENDELL, *Um die Schönheit. eine Paraphrase über die Münchener Kunstausstellungen 1896* (München, 1896). English translation by PEG WEISS, *Kandinsky in Munich: The Formative Jugendstil Years* (Princeton, 1979) p. 22.
 44. The photo (c. 1896 – 1900) is reproduced in H. AHRENS, *Unsterbliches München; Streifzüge durch 200 Jahre Literarischen Lebens der Stadt* (München, 1968), p. 160. Frieda von Bülow was the second wife of the conductor Hans von Bülow, a friend of Richard Wagner and Nietzsche. Von Bülow said of Nietzsche's countercomposition to Wagner's *Manfred* that he 'had never seen the like before on paper'; F. NIETZSCHE, 'Why I am so clever', *Ecce Homo* (Translated by W. KAUFMANN, New York, 1969). Section 4, pp. 245 – 246. Von Bülow's first wife Cosima (Liszt) later married Wagner. Cosima was also close to Nietzsche.
 45. PEG WEISS, *Kandinsky in Munich: The Formative Jugendstil Years* (Princeton, 1979), p. 172, note 97. The *Georg Kreis* (another important source for Endell's own exposure to Nietzschean ideas) will be discussed later.
 46. PEG WEISS, *Kandinsky in Munich: The Formative Jugendstil Years* (Princeton, 1979), pp. 34 – 40, gives a detailed comparison between the ideas of Endell and Kandinsky.
 47. W. KAUFMANN, 'Nietzsche and Rilke' in *From Shakespeare to Existentialism* (Boston, 1959).
 48. During her relationship with Nietzsche, she wrote a poem *Hymn to Life* which was published, with Nietzsche's musical script, in F. NIETZSCHE, *Ecce Homo* (1888) (New York, 1964), pp. 208 – 213. Frau Lou had probably also had a relationship with Freud around 1911.
 49. LOU ANDREAS-SALOME, *Friedrich Nietzsche in Seinem Werken* (Wien, 1894). For her various essays on Nietzsche, see R. KRUMMEL, *Nietzsche und der Deutsche Geist: Ausbreitung und Wirkung des Nietzsche'schen Werkes in Deutschen Sprachraum bis zum Totesjahr des Philosophen* (Berlin, 1974), Items 111, 114, 131, 146, 158. Frau Lou's first literary work *Im Kampf um Gott* was published in 1885.
 50. R. BINION, *Frau Lou: Nietzsches Wayward Disciple* (Princeton, 1968), showed for the first time that Frau Lou had distorted facts about Nietzsche.
 51. F.S. LEVINE, *The Apocalyptic Vision: The Art of Franz Marc as German Expressionism* (New York, 1979), p. 18.
 52. F.S. LEVINE, *The Apocalyptic Vision: The Art of Franz Marc as German Expressionism* (New York, 1979), p. 13.
 53. PEG WEISS, *Kandinsky in Munich: The Formative Jugendstil Years* (Princeton, 1979), p. 13.
 54. G. FUCHS, *Revolution des Theaters — Ergebnisse aus dem Münchener Künstler Theater* (München, 1909).
 55. PEG WEISS, *Kandinsky in Munich: The Formative Jugendstil Years* (Princeton, 1979), p. 58.
 56. Reproduced in A. ZWEITE, *Kandinsky und München: Begegnungen und Wandungen 1896 – 1914* (München, 1982), catalogue item 220.
 57. R.C. LONG, *Kandinsky — The Development of an Abstract Style* (Oxford, 1980), p. 53.
 58. PEG WEISS, *Kandinsky in Munich: The Formative Jugendstil Years* (Princeton, 1979), p. 166, note 19.
 59. G. FUCHS, 'Friedrich Nietzsche und die bildende Kunst', *Die Kunst für Alle*, 11. Jahrgang Hefte 3, 5 & 6. The essay is discussed by R. KRUMMEL, *Nietzsche und der Deutsche Geist: Ausbreitung und Wirkung des Nietzsche'schen Werkes in Deutschen Sprachraum bis zum Totesjahr des Philosophen* (Berlin, 1974), p. 160.
 60. G. FUCHS, 'Sturm und Drang in München um die Jahrhundertwende', published in G.D.W. CALLWEY,

- München (München, 1936), p. 226 f, my translation. The German text reads:
 'So war denn damals München diesseits wie jenseits des Siegestores voll von Übermenschen oder vielmehr von solchen, die dafür gehalten sein wollten und auch die entsprechende Pose annahmen...
 At times Fuchs gave a humorous view of the activities of the Nietzsche cult, from explorations in the musical theatre, to parents raising three-year-old *Übermenschen*.
61. PEG WEISS, *Kandinsky in Munich: The Formative Jugendstil Years* (Princeton, 1979), p. 199, note 23.
 62. PEG WEISS, *Kandinsky in Munich: The Formative Jugendstil Years* (Princeton, 1979), p. 94. Weiss explored the Kandinsky – Fuchs relationship on pp. 92 – 103.
 63. PEG WEISS, *Kandinsky in Munich: The Formative Jugendstil Years* (Princeton, 1979), p. 166, note 8.
 64. PEG WEISS, *Kandinsky in Munich: The Formative Jugendstil Years* (Princeton, 1979), p. 62.
 65. According to Richard Huelsenbeck from his diaries (1926); Ileana B. LEAVENS, *From '291' to Zurich: The Birth of Dada* (Michigan, 1983), p. 29.
 66. Ileana B. LEAVENS, *From '291' to Zurich: The Birth of Dada* (Michigan, 1983), p. 28. Hugo Ball's diaries contain thoroughly documented information about his contacts with Heym, Wedekind, Kandinsky, and Marc.
 67. R.W. LAST, *German Dadaist Literature: Kurt Schwitters, Hugo Ball, Hans Arp* (New York, 1973), p. 64.
 68. R.W. LAST, *German Dadaist Literature: Kurt Schwitters, Hugo Ball, Hans Arp* (New York, 1973), pp. 84 – 88.
 69. Kandinsky did not qualify these values with the term 'metaphysical'; but for Ball and Nietzsche alike, the metaphysical is part of a material world-view.
 70. W. KANDINSKY, 'Whither the "new" art?' *Complete Writings on Art* Volume 1 (Boston, 1982), p. 103. The passage is analysed hereafter. See Note 121.
 71. H. BALL, 'Die Kunst unsere Tage', *Literatur-revolution*, Volume 1, 1916, pp. 136 – 138. English translation quoted in J. ROLLESTON, 'Nietzsche, expressionism and modern poetics', *Nietzsche Studien*, Band 9, 1980, p. 292.
 72. F. NIETZSCHE, 'Why I am a destiny', *Ecce Homo* (New York, 1969), pp. 326 – 327.
 73. The German word *Georg Kreis* (in translation — Georg circle) is usually adopted to denote this group in English literature.
 74. GISELA DEESZ, *Die Entwicklung des Nietzsches-Bildes in Deutschland* (Würzburg, 1933). Quoted by W. KAUFMANN, *Nietzsche — Philosopher, Psychologist, Antichrist* (Princeton, 1974), p. 416.
 75. K. EISER, 'Friedrich Nietzsche und die Apostel der Zukunft', *Monatsschr. Literatur, Kunst, Sozialpolitik* 7. Jahrgang, 4. Quartal, Heft 11. November & Dezember 1891, pp. 1505 – 1536, 1600 – 1664.
 76. F.S. LEVINE, *The Apocalyptic Vision: The Art of Franz Marc as German Expressionism* (New York, 1968), p. 19.
 77. W. KAUFMANN, *Nietzsche — Philosopher, Psychologist, Antichrist* (Princeton, 1974), pp. 9 – 16, 415 – 418.
 78. E. BERTRAM, *Nietzsche: Versuch Einer Mythologie* (Berlin, 1918).
 79. W. KAUFMANN, *Nietzsche — Philosopher, Psychologist, Antichrist* (Princeton, 1974), p. 15. Kaufmann wrote with certain misgivings: 'No other book left such a mark on Nietzsche-literature (*sic*)'.
 80. W. KAUFMANN, *Nietzsche — Philosopher, Psychologist, Antichrist* (Princeton, 1974), p. 9.
 81. ILEANA B. LEAVENS, *From '291' to Zurich: The Birth of Dada* (Michigan, 1983), p. 29.
 82. K. HILLEBRANDT, *Nietzsche als Richter Unsere Zeit* (Breslau, 1923), p. 31.
 83. W. KAUFMANN, *Nietzsche — Philosopher, Psychologist, Antichrist* (Princeton, 1974), p. 12.
 84. Letter to A. Stieglitz dated 13/3/1913. Quoted by ILEANA B. LEAVENS, *From '291' to Zurich: The Birth of Dada* (Michigan, 1983), p. 28.
 85. K.H. GABLER, *E.L. Kirchner Dokumenten* (Aschaffenburg, 1980), p. 28.
 86. E. UNGER, 'Vom Pathos: Die um Georg', *Der Sturm*, Volume 1, No. 40, 1. Dezember 1910, p. 316. The Nietzsche-related activities of the first *Neopathetische Cabaret* are discussed. See also E. UNGER, 'Nietzsche', *Der Sturm* Volume 1, No. 48, 28. Januar 1911, pp. 380 – 381; Volume 2, no. 49, 4. Februar 1911, p. 388.
 87. PEG WEISS, *Kandinsky in Munich: The Formative Jugendstil Years* (Princeton, 1979), p. 82.
 88. R.C. LONG, *Kandinsky — The Development of an Abstract Style* (Oxford, 1980), p. 23. The reference is to Nietzsche's admiration for the pre-classical Greek philosophers.
 89. M. BUBER translated part of Nietzsche's *Also Sprach Zarathustra* into Polish during these years; W. KAUFMANN, *Nietzsche — Philosopher, Psychologist, Antichrist* (Princeton, 1974), p. 419.
 90. PEG WEISS, *Kandinsky in Munich: The Formative Jugendstil Years* (Princeton, 1979), p. 83.
 91. PEG WEISS, *Kandinsky in Munich: The Formative Jugendstil Years* (Princeton, 1979), p. 83. Kandinsky's letter to Wolfskehl, December 1911. The sale involved a painting of Franz Marc to the art dealer Thannhauser.
 92. PEG WEISS, *Kandinsky in Munich: The Formative Jugendstil Years* (Princeton 1979), pp. 83 & 192, note 24. Quotation of a letter by Marie Buchold.
 93. PEG WEISS, *Kandinsky in Munich: The Formative Jugendstil Years* (Princeton, 1979), p. 84. *Landscape with Red Spots*.
 94. PEG WEISS, *Kandinsky in Munich: The Formative Jugendstil Years* (Princeton, 1979). Appendix B, pp. 147 – 148. Weiss sees the association with St. Georg as 'consistent' with the ideas of the *Georg Kreis*.
 95. PEG WEISS, *Kandinsky in Munich: The Formative Jugendstil Years* (Princeton, 1979) pp. 86 – 91. Unfortunately Weiss does not explore the effects of Georg's 'Nietzschean' themes on Kandinsky.
 96. The Schönberg – Nietzsche relationship is discussed in A.L. RINGER, 'Arnold Schoenberg and the prophetic image in music', *J. Arnold Schoenberg Instit.* Volume 1, No. 3, June 1977, pp. 26 – 38.
 97. J. HAHN-KOCH, *Arnold Schoenberg – Wassily Kandinsky: Letters, Pictures and Documents* (London, Boston, 1964), pp. 135 – 140.

98. For the *Neue Club* and its Nietzsche activities, see G. BURCKHARDT, *Georg Heym: Dokumenten zu seinem Leben und Werk* (Berlin, 1968), pp. 402 – 411.
99. The effect of Nietzsche on Herwarth Walden himself can easily be measured in an article such as 'Rausch des Künstlers und des Nichtkünstlers', *Der Sturm*, Volume 5 Nos 15 & 16, 1914.
100. W. KANDINSKY, 'Correspondences from Munich', *Complete Writings on Art Volume 1* (Boston, 1982), pp. 46 – 51.
101. W. KANDINSKY, 'On the spiritual in art', *Complete Writings on Art Volume 1* (Boston, 1982), p. 176.
102. R.C. WILLIAMS, *Artists in Revolution. Portraits of the Russian Avant-Garde, 1905 – 1925* (London, 1977) p. 18.
103. W. KANDINSKY, 'Artistic life in Russia', *Complete Writings on Art Volume 1* (Boston, 1982); p. 444; A. LUNACHARSKY, 'A Russian Faust', *Vestn. Zhizni*, 1907.
104. R.C. WILLIAMS, *Artists in Revolution: Portraits of the Russian Avant-Garde, 1905 – 1925* (London, 1977), pp. 40 – 41.
105. W. KANDINSKY, 'Whither the "new" art?', *Complete Writings on Art Volume 1* (Boston, 1982), p. 97. At the time that Blok wrote this poem, later a play, his notebooks were filled with references to Nietzsche's *The Birth of Tragedy* in particular. See R.C. WILLIAMS, *Artists in Revolution. Portraits of the Russian Avant-Garde, 1905 – 1925* (London, 1977).
106. W. KANDINSKY, 'Correspondence from Munich', *Complete Writings on Art Volume 1* (Boston, 1982), p. 63.
107. V. IZDEBSKY, 'Griadush chii gorod' (The city of the future), *Catalogue for the Salon International Exhibition of Art* (Odessa, 1909). For a comparison with Nietzsche, see C. DOUGLAS, *Swans of Other Worlds: Kazimir Malevich and the Origins of Abstraction in Russia* (Michigan, 1980), p. 12.
108. W. KANDINSKY, 'Context and form', *Complete Writings on Art Volume 1* (Boston, 1982), pp. 84 – 85.
109. The relationship between Malevich and Nietzsche was discussed on the *Colloque International Kazimir Malevich, 4 et 5 Mai 1978* in Paris. The text by J.-C. Marcadé and E. Maritineau is published in J.-C. MARCADÉ, *Malevich 1878 – 1978* (Lousanne, 1979), p. 110 f.; see also J. PADRA, 'Malevich et Khlebnikov', in the same publication, pp. 41 – 42.
110. W. KANDINSKY, 'On the spiritual in art', *Complete Writings on Art Volume 1* (Boston, 1982), p. 145.
111. W. KANDINSKY, 'On the spiritual in art', *Complete Writings on Art Volume 1* (Boston, 1982), p. 145.
112. F. NIETZSCHE, *The Birth of Tragedy* (New York, 1956), Section V, p. 39.
113. F. NIETZSCHE, *The Birth of Tragedy* (New York, 1956), Section VIII, p. 51.
114. F. NIETZSCHE, *The Birth of Tragedy* (New York, 1956), Section XVIII, pp. 109 – 112.
115. F. NIETZSCHE, *The Birth of Tragedy* (New York, 1956), Section VII, p. 52.
116. F. NIETZSCHE, *The Birth of Tragedy* (New York, 1956), Section VII, p. 50.
117. A. SCHOPENHAUER, *The World as Will and Idea*, quoted by F. NIETZSCHE, *The Birth of Tragedy* (New York, 1956), Section XVI, p. 99.
118. F. NIETZSCHE, *The Birth of Tragedy* (New York, 1956), Section XVII, p. 102.
119. F. NIETZSCHE, *The Birth of Tragedy* (New York, 1956), Section XVIII, p. 57.
120. W. KANDINSKY, 'Whither the "new" art?', *Complete Writings on Art Volume 1* (Boston, 1982), p. 103.
121. See the discussion in Note 70.
122. F. NIETZSCHE, 'Why I am a destiny', *Ecce Homo* (New York, 1969), Section 1, p. 326.
123. F. NIETZSCHE, 'Why I am a fatality', *Ecce Homo* (New York, 1969), Section 2, pp. 326 – 327. 'Revaluation' is Kaufmann's translation of the term *Umwertung*. In the older English translations of Nietzsche, the term 'transvaluation' was mostly used.
124. W. KANDINSKY, 'Whither the "new" art?', *Complete Writings on Art Volume 1* (Boston, 1982), p. 103.
125. The concept 'will to power' was already central to *Thus Spoke Zarathustra* (1883 – 1885), but was not as yet essentially related to art. *The Will to Power* was published in complete form after Nietzsche's death. 'The Will to Power as Art' forms a major section of this book. The will to power was abused as a political concept by the Nazis. Nietzsche's concept, however, refers primarily to the process of becoming (*Werdung*); hence the importance of Art as the 'highest form' of this process of 'becoming'. Kandinsky's 'soul' which 'vibrates and grows' through art, obviously relates to the 'will to power'.
126. M. HEIDEGGER, *Nietzsche: Volume 1. The Will to Power as Art* (New York, 1979), pp. 3 – 6.
127. F. NIETZSCHE, 'Preface to Richard Wagner', *The Birth of Tragedy* (New York, 1956), p. 17.
128. The phrase refers to Nietzsche's work of the same title from 1887.
129. W. KANDINSKY, 'Whither the "new" art?', *Complete Writings on Art Volume 1* (Boston, 1982), pp. 103 – 104.
130. F. NIETZSCHE, *The Joyful Wisdom* (New York, 1964), p. 332.
131. F. NIETZSCHE, *The Will to Power* (New York, 1964), Volume 1, Book 1 'European Nihilism', Section 22, p. 21.
132. The convergence of Christ and Zarathustra had been considered to be a central theme of Expressionist literature. See E. BLOCH, *Geist der Utopie* (Frankfurt-am-Main, 1977).
133. R. STEINER, 'Die Philosophie Friedrich Nietzsche's als psychopathologisches Problem', *Wiener Klin. Rundschau* 1900, Nr. 30, pp. 598f., 618 – 621.

BYLAAG 2

"PICABIA AND NIETZSCHE"

Gepubliseer in *Suid-Afrikaanse Tydskrif vir Kultuur- en Kunst-
geskiedenis*, Vol. 1 (4), Desember 1987.

Picabia and Nietzsche

H. Janse van Rensburg

Department of Art History, University of Pretoria, Pretoria 0002, Republic of South Africa

The purpose of this article is to explore the effect of the philosophy of Nietzsche on Francis Picabia, and to determine the nature of the Nietzschean influence on Picabia's Dada work. In the years before Dada art, Picabia's artistic ideas evolved around concepts such as 'pure art' and the equivalence of music and painting. In the first section these aesthetic qualities of 'Orphic-Cubism' are considered in relation to the Nietzschean ideas that Picabia was exposed to through such figures as Gabrielle Buffet and Apollinaire. The second section considers the long-neglected question of Nietzsche's importance to Dada art. Dada's acknowledgement of Nietzsche is briefly indicated. A foundational outline is offered as a theoretical proposition towards a Nietzschean interpretation of Dada's incongruous and arbitrary views of art. The last two sections approach Picabia's Dada art from this theoretical background. Picabia's written and literary references to Nietzsche are analysed and discussed. Secondly, central themes in Picabia's visual art which reflect his Nietzschean views, are considered.

Die doel van die artikel is om die invloed van Nietzsche se filosofie op Francis Picabia te ondersoek, en om die aard van die Nietzsche-invloed op Picabia se Dadawerk te bepaal. In die jare voor Dadakuns ontwikkel Picabia se kunsideses rondom konsepte soos 'suiwer kuns' en die ooreenkoms tussen musiek- en skilderkuns. In die eerste afdeling word die estetiese eienskappe van 'Orfiese Kubisme' oorweeg en in verhouding gestel tot die Nietzscheaanse invloed waaraan Picabia blootgestel was deur figure soos Gabrielle Buffet en Apollinaire. In die tweede afdeling word 'n vraag oorweeg wat geruime tyd al agterweë gelaat is; die belang van Nietzsche vir Dadakuns. Dada se erkenning van Nietzsche word kortliks aangedui. 'n Funderende raamwerk word aangebied as 'n teoretiese voorstel tot 'n Nietzscheaanse interpretasie van Dada se inkongruente en arbitrêre kunsbeskouing. In die laaste twee afdelings word Picabia se Dadakuns vanuit die teoretiese agtergrond benader. Picabia se geskrewe en letterkundige verwysings na Nietzsche word geanaliseer en bespreek. Tweedens volg 'n ondersoek na sentrale temas in Picabia se visuele kuns waarin sy Nietzscheaanse kunsbeskouing weerspieël word.

Picabia and Nietzsche: Pre-Dada years

Throughout his life, Francis Picabia (1879–1953) left traces of his interest in the philosophy of Friedrich Nietzsche (1844–1900). The presence of Nietzsche's philosophy in his work was noticed by Picabia's major commentators such as Michel Sanaouillet. Sanaouillet records the relevant references to Nietzsche, but considers Nietzschean influence to be primarily related to the shocking aspects of Picabia's work.¹ Maria Lluïsa Borràs published a comprehensive biographical study and catalogue on Picabia's work in 1985. She offers some valuable new information on Picabia's interest in Nietzsche, and states:

'Picabia ... who began his career as a writer in Barcelona under the auspices of Nietzsche, was to remain faithful to him ... to the end of his life. Without taking account of this, it would be difficult to attempt any valid approach to his life and work.'²

Borràs, however, does not work towards a conclusive interpretation of the specifically Nietzschean elements in Picabia's visual work. This study is an attempt to respond to the information that Borràs' research has made available about Picabia's interest in Nietzsche.

Picabia's interest in Nietzsche dated back to long before the Dada years. Picabia later claimed that he approached Nietzsche when he was on a holiday in Switzerland in 1899. Picabia and his mistress were residing at the *Hotel Mont Blanc* in Morges at the time, when he apparently met Nietzsche.³

The story is very unlikely to be authentic, because Nietzsche was then, months before his death, in an advanced state of mental collapse. It is of value, however, to note that Picabia's interest in Nietzsche dated from at

least as early as the turn of the century, when the philosopher's name was beginning to become very fashionable all over Europe.

Picabia's proclaimed meeting with Nietzsche also furnished him with some prankish authority over the subject of Nietzsche in the Dada circles. Tristan Tzara (1896–1963) remarked with some irony in 1920:

'Funny Guy invented Dadaism in 1899, cubism in 1870, Futurism in 1867 and Impressionism in 1856. In 1867 he met Nietzsche ...'⁴

Picabia's first wife, Gabrielle Buffet (born 1880) stated that when she met Picabia in 1908, he had already developed a literary style, and that he preferred to write short aphorisms in the manner of Nietzsche.⁵

Picabia met Gabrielle Buffet in Paris when she was on a holiday from Berlin, where she was studying music. From her statement we know that she must have discussed Nietzsche with Picabia soon after they met. Gabrielle brought from Berlin ideas about the paralleling of art and music that we know Picabia soon absorbed. In Berlin, Gabrielle was in contact with the philosophical streams⁶ which is unlikely not to have included Nietzsche's ideas. The Nietzsche cult reached Berlin in the late 1890s and dominated the intellectual life of Berlin in the first decade of this century.⁷

In Berlin, Gabrielle studied under Vincent D'Indy (1851–1931). D'Indy was intensely active in the avant-garde circles of Berlin, and participated in the Symbolist poets' and painters' enthusiasm with the ideal of Richard Wagner (1813–1883), to integrate all the arts into scenic art. D'Indy transmitted these ideas to his students.⁸

Gabrielle's major interest, however, was in the musical ideas and aesthetics of Furroccio Busoni (1886–

1924),⁹ a leading pianist in Europe and at the time working in Berlin. Busoni was involved in Berlin with figures in the Nietzsche cult such as Arnold Schönberg (1874–1951), which he knew since 1903, Frank Wedekind (1864–1918),¹⁰ and Rainer Maria Rilke (1875–1928).¹¹

There is no certain indication that Gabrielle met Busoni, but her interest would certainly have led her to Busoni's major publication, *Outline for a New Musical Aesthetic*, published in Italian in 1906 and in German in 1907.¹² This work, dedicated to Rilke, relied heavily on Nietzsche's aesthetics, and Nietzsche was also generously quoted from. Stuckenschmidt writes:

'The influence of Nietzsche is unmistakable, in the first place in the aphoristic style of writing, but equally in the absence of all partiality and the revaluation of all accepted musical values.'¹³

As a central argument in his aesthetics, Busoni stated:

'If music ... is to tend ... towards its own pure essence ..., it must shed all its conventions and formulas like an outworn garment in order to shine forth in all its naked beauty.'¹⁴

Borràs writes that Picabia immediately absorbed the musical ideas from Gabrielle Buffet.¹⁵ In his interaction with Gabrielle, Picabia soon began to talk about

'forms and colours freed from their sensorial attributes; a kind of painting that would reside in pure invention and would recreate the world of forms according to one's own will.'¹⁵

These ideas correspond closely to the general move towards abstraction in German art at the time, and are also expressed in peculiarly Nietzschean terms. Gabrielle had in later years repeatedly stated her interest in Nietzsche. From her *Petit Manifeste* of 1919 we learn something of Gabrielle's views on Nietzsche. In her manifesto she criticized those who wish to advance by grotesque and preposterous leaps without proper thought, and drag into the heroism of Nietzsche and that of Jesus an atmosphere that numbs the nervous system.¹⁷ Her association between the heroism of Nietzsche and Jesus is consistent with the Nietzsche interpretation of the German Expressionist generation, where the merging of Christ and Zarathustra was indeed a central theme in the various arts.¹⁸ The musical ideas that Gabrielle contributed to Picabia's aesthetics from her own musical background are also consistent with the Expressionist ideal of music as the most direct expression of the will, which Nietzsche referred to as the 'will to power as art'¹⁹ — or as Kandinsky (1866–1944) expressed it, the 'soul' that 'grows' through art.²⁰

The contribution of Gabrielle's musical interest in Nietzsche enriched Picabia's own Nietzschean views of art, with ideas that were to become essential for Picabia's so-called 'Orphist' phase (1911–1914). After his marriage to Gabrielle in 1909 the Picabias settled in Paris, and Picabia joined the Société Normande de Peinture Moderne in Rouen. Here Picabia met Marcel Duchamp (1887–1968) and Frank Kupka (1871–1957). They established contact with the Cubist artists of the Paris Salon des Indépendants by 1911, and formed a group which regularly met at the Café Closerie des Lilas

© University of Pretoria

in Puteaux. Here they frequented with Roger de la Fresnaye (1885–1925), Jean Metzinger (1883–1956), Ferdinand Léger (1881–1955), Jacques Villon (1875–1963), Robert Delaunay (1885–1941), and Albert Gleizes (1881–1953), in whose studio they painted. Poets who participated in the Puteaux group were Jean Moréas (1865–1910), Guillaume Apollinaire (1880–1918), André Salmon (1881–1969), Georges Ribemont-Dessaignes (1884–1974), and the 'Prince of Poets', Paul Fort (1872–1960), who was to become the father-in-law of Gino Severini (1883–1966) in 1913. William Camfield writes about the Puteaux group:

'They engaged in a steady round of exhibitions, publications and meetings where discussions ranged from the latest developments in science and technology to the concept of synesthesia, non-Euclidian geometry and the philosophies of Nietzsche and Bergson.'²¹

Nietzsche was immensely popular in Paris at the time. Henri Albert's translations of his major writings were all published by 1904. By 1909 14 volumes of translations into French were published and by the same date, at least 19 critical studies on Nietzsche were available in French.²² The most popular was Jules de Gaultier's *Nietzsche et la Réforme Philosophique* ('Nietzsche and the philosophical reform') of 1904, which quickly ran into a third printing.²³

From their Cubist background, Gleizes and Metzinger contributed their interest in Nietzsche to the group, and published their *Du Cubisme* with its strong Nietzschean overtones in 1912.²⁴ Kupka, who studied in Prague and Vienna, had a strong interest in music, Kandinsky's *On the Spiritual in Art* (1911), and in theosophy,²⁵ which is in accordance with Picabia's interest in musical ideas and Nietzsche.

The poets in the Puteaux group were all involved with Nietzsche's work in one way or another. André Gide (1869–1951) recorded in his journals that he attended a lecture of Moréas at the Odéon in 1908, where Moréas spoke more about Nietzsche than about the subject of the lecture, Euripides' *Electra*.²⁶ Ribemont-Dessaignes, who might have evolved his interest in Nietzsche in the Puteaux group, still indicated his high regard for Nietzsche in a survey that Robert Delaunay conducted for the magazine *Littérature* in 1921.²⁷ André Salmon, who otherwise never referred to philosophers in his work,²⁸ made an exception and quoted Nietzsche in the essay 'La jeune peinture française' ('The young French painters') of 1912.²⁹ In Salmon's essay the aspects of change and dynamism in Cubism are supported from Nietzsche's *Thus Spoke Zarathustra*.³⁰

The most supportive of Picabia's enthusiasm about Nietzsche, however, was Guillaume Apollinaire. Apollinaire, who frequently referred to Nietzsche in his writings, wrote an essay on Nietzsche in 1904.³¹ In 1905 he published a single issue magazine *La Revue Immoraliste* which took its title from Nietzsche's *Ecce Homo*.³²

Apollinaire's aesthetics, which he first formulated in *Le Peintres Cubistes* ('The Cubist painters') of 1912, is very similar to Nietzsche's essay on art in *The Will to Po-*

wer.³³ Christopher Gray notices that Nietzsche's Dionysian spirit of creative vitality is the very essence of Apollinaire's 'new spirit', *l'esprit nouveau*. Apollinaire's attitude to nature, truth, and reality, furthermore, reflects a philosophy which was hinted at by Arthur Schopenhauer (1788–1860), but found full expression only in Nietzsche's *The Will to Power*. Gray considers these points of comparison to be essential to Apollinaire's aesthetics.³⁴

Picabia met Apollinaire for the first time in 1911. A close friendship evolved early in 1912 and they spent the summer of 1912 together.³⁵ At that time Apollinaire completed the third and fourth chapters of his *Les Peintres Cubistes*, which he published as 'La peinture moderne' ('The modern painter') in May of the same year. In this essay Apollinaire included an anecdote from Nietzsche's *Twilight of the Idols* to support his hypothesis of a new 'cerebral' art, an art preoccupied with

'... the new possibilities of spatial measurement which, in the language of the modern studios, are designated by the term: the "fourth dimension", ... (which) takes the infinite universe as its ideal, and it is to this ideal that we owe a new norm of the perfect; one which permits the painter to proportion objects in accordance with the degree of plasticity he desires to have. Nietzsche divined the possibility of such an art ...'³⁶

Picabia's paintings during these years gradually moved towards abstraction. When he arrived in New York in 1913 he ardently defended his abstract paintings in the *New York Press*. These reviews³⁷ clearly reflect Picabia's debt to Nietzsche, and to Apollinaire's Nietzschean aesthetics. Picabia often expressed himself in a way which referred back to Apollinaire's *Les Peintres Cubistes*. Picabia used, for instance, Apollinaire's distinction of Scientific, Physical, Instinctive, and Orphic Cubism in his essay on Amorphism, and adapted Apollinaire's principle of a cerebral art and its aspiration towards an universal energy.³⁸

Picabia's ideas at the time reflected the influence of Nietzsche as well. Picabia once quoted almost directly from Nietzsche's *The Birth of Tragedy*:

'Music makes us feel the tragedy of life ... we feel the emotions and we have no need to visualize them. The performance of an opera which reveals visibly the thought in the creator's mind is not the highest form of musical expression.'³⁹

In this passage, Picabia followed Nietzsche's plea for a Dionysian art which is no longer dependent on the task of copying actuality, a non-representational art such as evolved in Picabia's own Orphist paintings.

Dada and Nietzsche: Meaning of nihilism

'What I relate is the history of the next two centuries. I describe what is coming, what can no longer come differently: the advent of nihilism. This history can be related even now; for necessity itself is at work here.'⁴⁰

With these words, Nietzsche opened the book on 'European nihilism' in his work *The Will to Power*. This

© University of Pretoria

book was to become the *locus classicus* of all subsequent discussions of nihilism.⁴¹ Albert Camus (1913–1960) later claimed that nihilism first became conscious of itself through Nietzsche.⁴²

Nietzsche exercised a direct influence on Dadaism, and it was acknowledged by various Dadaists in Germany, Zurich, Paris, and New York. Despite Dadaism's close approximation of Nietzsche's philosophy, however, little research into his importance to Dadaism has been attempted, perhaps since Dada also disclaimed all theoretical elocution and philosophy itself — as did Nietzsche. In the visual arts in particular, the effect of Nietzsche on Dada remains a subject in need of serious research. The problem of Nietzsche's influence on the literary arts of Dada has been approached by relatively few studies, and these aimed chiefly at the German poet Hugo Ball (1886–1927). Noteworthy studies are especially those by Rex Last,⁴³ Eckhard Philipp,⁴⁴ and Carl-Peter Buschkühle.⁴⁵

The German Dadaists participated mostly in the Nietzsche cult of the Expressionist generation, or else expressed a debt to Nietzsche during the Dada years. Hans Arp (1887–1966) and Kurt Schwitters (1887–1948) belonged to the *Georg Kreis*,⁴⁶ the most important exponent of the Nietzsche cult in Germany before the First World War.⁴⁷ Max Ernst (1891–1976) enrolled for a degree in philosophy at the University of Bonn in 1901, where he had discovered Nietzsche and became enthusiastic about his work. Even years after the Dada movement Nietzsche's *The Gay Science* was still essential reading matter for him, and Ernst stated:

'There, if ever, is a book which speaks to the future. The whole of Surrealism is in it, if you know how to read.'⁴⁸

Hugo Ball completed his post-graduate studies with a dissertation on Nietzsche at the University of Munich in 1910.⁴⁹ Hans Richter discussed Dada's nihilism in his *Dada: Art and Anti-Art* and referred to Nietzsche and Camus in particular.⁵⁰ Richard Huelsenbeck (1892–1974) made various references to Nietzsche in his Dada writings,⁵¹ as did Georg Grosz (1893–1959).⁵²

Of the Dadaists other than the Germans, the importance of Nietzsche to Tristan Tzara is the most difficult to determine. We know that Tzara was an avid reader of Nietzsche, when he arrived in Zurich in 1916. Later in Paris, his Dada colleagues still acknowledged his authority on Nietzsche, and Max Jacob (1876–1943) dubbed him 'Tzara...thoustra'.⁵³ Tzara, however, presented himself as 'Mister Aa the anti-philosopher' in his Dada writings;⁵⁴ but his perpetual denials of philosophy revealed a subtle understanding of philosophical questions, and a close similarity to Nietzsche's own attacks against philosophy.

In New York the interest in Nietzsche was centred on Benjamin De Casseres who published various essays on the philosopher.⁵⁵ In France the circle of literary figures and artists around Picabia was not the only source of enthusiasm for Nietzsche. The Dadaist Paul Dermée published an essay on Nietzsche as early as 1917,⁵⁶ before Picabia returned to Paris. Marcel Arland (born 1899), friend of André Malraux (1901–1976) noted in an essay

of 1924 that, when Dada broke up in Paris in 1922, the Dadaists 'had Nietzsche on their fingertips'.⁵⁷

Dada's interpretation of Nietzsche represents a new phase of the Nietzsche cult, and a concentration on different aspects of his philosophy than before the First World War. Dada often expressed its disillusionment with the high ideals of a 'pure art' represented by the Expressionist generation in Germany, and the circle of the Orphic Cubists in Paris.

Dada disassociated itself from what was considered to be merely another form of spirituality, and often disclaimed the soundness of the 'pure art ideal', by contradicting it in incongruous phrases. A collective manifesto, for example, stated:

'Cubism constructs a Cathedral of artistic liver paste. Expressionism poisons artistic sardines.'⁵⁸

The Expressionist interpretation of Nietzsche, accordingly, is also suspect. Raoul Hausmann (1886–1971) found Nietzsche's formulation of *The Will to Power* to be the highest expression in spirituality, and one last insight of a male-centred society; but male-centred nevertheless:

'... the deepest foundations of an ethic, morality or knowledge had its origin in gender — the spirit is sublimated sexuality.'⁵⁹

The spiritual aims of pre-war art were no longer tenable, and as far as Nietzsche was used to support this quality, he was rejected as well. Georg Grosz wrote in 1925:

'The German Dada movement was rooted in the realization, which came simultaneously to several of my comrades and myself, that it was complete insanity to believe that "spirit" (geist) or people of "spirit" ruled the world. Goethe under bombardment, Nietzsche in the rucksack, Jesus in the trenches — there were still people who continued to believe in the autonomous power of spirit and art.'⁶⁰

The rejection of the autonomous power of spirit and art is central to Nietzsche's philosophy and constitutes his announcement of the end of metaphysics. In this respect the Dadaists followed Nietzsche closely. In the essay on nihilism, Nietzsche asked:

'What does nihilism mean? That the highest values devalue themselves ... that we lack the least right to posit a beyond or an in itself of things that might be "divine" or morality incarnate.'⁶¹

Nietzsche argued against a moral way of thinking which imposes categories such as 'absolute value', 'truth', and 'true-world'. These illusionary categories, Nietzsche claimed, deny the variegated flux of life:

'Morality is a way of turning one's back on the will to existence.'⁶²

This is of course a basic tenet of Nietzsche's thought, which addresses not only a specific morality, but also the European philosophical tradition which, according to Nietzsche, found its zenith in the 'moral Kingdom' of Emmanuel Kant (1724–1804)⁶³ and the positivistic materialism represented by August Comte (1798–1857).⁶⁴

Although Nietzsche called himself an 'immoralist',

© University of Pretoria

this does not imply that Nietzsche was without morals. Instead Nietzsche opposed the supremacy of morality above 'life', and claimed that morality poses an illusory 'highest good'. For Nietzsche what is 'life-giving' is good and what is 'life-denying' is evil. Nietzsche then, claimed morality to be secondary to the complexities of his vitalistic definition of 'life'.⁶⁵ Nietzsche's views on morality were well understood and absorbed by the Dadaists and in Picabia, for instance, we find this aphorism which is undeniably Nietzschean in its inspiration:

'What improves our personality represents what is good; what harms it represents evil. That's why God has no personality.'⁶⁶

Nietzsche's philosophy of life had already influenced artists in various expressions of vitalism in art before the First World War; for instance Expressionism in Germany, and in France in Fauvism including the literary vitalism of André Gide. Dada art retained the interest in this central aspect of Nietzsche's philosophy. In Dada tracts and texts we often find the word 'life' to be a key word, and Dada art is considered to be a revitalization of life. Theo van Doesberg (1883–1931), for instance, wrote:

'Dada — and for one instant everyone awakens from his daily somnambulism which he calls living.'⁶⁷

The forming of categories for Nietzsche is an unavoidable necessity in dealing with the complex flux of life, but should be secondary to life itself. Once categorization transcends its natural purpose, it arrests life, and becomes essentially opposed to life. In Nietzsche's criticism of the European culture, categorization had become distorted through the misapplication of reason. Illusory values had attained false supremacy, and consequently Nietzsche required a 'revaluation of values' and a denial of existing values. Lawrence Hinman notices that Nietzsche's views of nihilism dealt primarily with the problem of categories:

'... this problem exists on two levels: the inadequacy of particular sets of categories in terms of which the world has previously been interpreted, and a misunderstanding of the relationship between categories and "the world".'⁶⁸

Nietzsche consequently denied all philosophy with an inadequate set of categories, which is all philosophy that is not a life-philosophy. The negative pole is represented by Kant's 'categorical imperative'.⁶⁹ In Nietzsche's own philosophy he avoided categories such as 'ethics', 'aesthetics'; or an aesthetical programme for his own views on art. In the same sense Dada constantly denied programmes for art. Georg Grosz wrote:

'Nothing was holy to us. Our movement was neither mystical, communistic, nor anarchistic. All of these movements had some sort of program, but ours was completely nihilistic!'⁷⁰

Richard Huelsenbeck wrote:

'Dada lets the worldviews run through its fingers ... Dada is no axiom, Dada is a spiritual condition which is independent from schools and theories ...'⁷¹

Since Nietzsche denied 'truth' even as a category, he also repudiated knowledge in the traditional sense of the

word as being 'inextricably bound up with the notion of a stable world order'.⁷² Tristan Tzara, even more transgressive and impertinent than Nietzsche, wrote:

'If I shout:
 Ideal, Ideal, Ideal,
 Knowledge, Knowledge, Knowledge,
 Boomboom, Boomboom, Boomboom,
 I have recorded fairly accurately Progress,
 Law, Morals, and all the other magnificent
 qualities that various very intelligent people
 have discussed in so many books.'⁷³

Categories and values such as an 'ideal world', 'knowledge', and 'truth' are to Nietzsche a fiction; and when 'we see that we cannot reach the sphere in which we have placed our values';⁷⁴ it necessarily leads to disappointment and weariness:

'Whence comes this uncanniest of all guests?'

Nietzsche asked.

'Point of departure: it is an error to consider "social distress" or "physiological degeneration" or, worse, "corruption", as the cause of nihilism.'⁷⁵

Instead Nietzsche found that nihilism is already part of the tradition, inextricably built into our culture. The European tradition, Nietzsche stated, must necessarily lead to nihilism. Nietzsche did not consider himself responsible for nihilism, and claimed that he merely identified what was already present; that he had already lived through nihilism and had left it behind.⁷⁶

This venture requires what Nietzsche called a 'revaluation of values':

'For why has the advent of Nihilism become necessary? Because the values we have had hitherto, thus draw their final consequence; because nihilism represents the ultimate logical conclusion of our great values and ideals — because we must experience nihilism before we can find out what value these "values" really had, — we require, sometime, new values.'⁷⁷

The concept of the 'revaluation of values' in Nietzsche was already acknowledged and commented upon by Kandinsky in 1911, who noticed that it implies

'... a time of terrible, inescapable vacuum, a time of enormous questions; but for a few people it is a time of presentment or of precognition of the path of Truth.'⁷⁸

Kandinsky transmitted his acknowledgement of Nietzsche's 'revaluation of values' to his friend Hugo Ball,⁷⁹ who responded in 1916 by adapting the concept as his own Dada aim. Ball's statement is almost a collage of quotes from the discussion of 'revaluation of values' in Nietzsche's *Ecce Homo*:

'God is dead. A world collapsed. I am dynamite. World-history breaks into two parts. There is a time before me. And a time after me ... Meta-physics thundered, trembled, decayed ...'⁸⁰

Rex Last writes that Ball

'demonstrates what consequences the Dadaist tenets of art and philosophy hold for an individual of uncertain temperament and unstable personality. And it also goes some way towards

explaining why Dada is generally held to be totally negative and nihilistic.'⁸¹

Yet in the original pamphlet for the Cabaret Voltaire, also written in 1916, Ball stated the aims of the Cabaret Voltaire in positive terms:

'Its aim is to remind the world that there are independent men — beyond war and Nationalism — who live for other ideals.'⁸²

To penetrate into Dada's own variant of 'idealism', it is worth looking at a key-passage from Nietzsche's work on nihilism. In drawing a distinction between two kinds of nihilism, this passage must also be considered of central importance for Nietzsche's philosophy as a whole. Nietzsche wrote:

'Nihilism. It is ambiguous:

A. Nihilism as a sign of increased power of the spirit: as active nihilism.

B. Nihilism as a decline and recession of the power of the spirit: as passive nihilism.'⁸³

Passive nihilism is essentially what Nietzsche found to be already present in the European culture, the devaluation of the highest values, the collapse of the categories of truth and absolute value. Dada clearly followed Nietzsche in their criticism of the passively nihilistic. Active nihilism, on the other hand, is essentially the attempt at a revaluation of values. It implies a wilful and deliberate transgression against the categories and values of a passively nihilistic world-view.⁸⁴ It is related to Nietzsche's figure of Zarathustra, his infamous overman (*Übermensch*), and the superfluity of Dionysian creative energy in Nietzsche's views on art.

Nietzsche's 'active' nihilism is clearly approximated by Dada's insistent transgression against all values, culture, knowledge, and even art. In Hans Arp we find the clearest expression of the well-founded positive aims of Dada. A quotation such as the following relates very closely to Nietzsche's 'active nihilism':

'I became more and more removed from aesthetics. I wanted to find another order, another value for man in nature ... Dada wanted to replace the logical nonsense of the men of today by the illogically senseless ... Dada denounced the internal ruses of the official vocabulary of wisdom. Dada is for the senseless, which does not mean nonsense. Dada is senseless like nature ... Dada is for infinite sense.'⁸⁵

Dada closely followed Nietzsche in the use of humour as a major means of transgression.⁸⁶ Richard Huelsenbeck testified to Nietzsche's importance to Dada in the use of transgressive humour as a means towards active nihilism. Huelsenbeck quoted a long passage from Nietzsche's *Beyond Good and Evil* in the *Dada Almanach*. It is worth repeating in part:

'But the "spirit", especially the "historical spirit", perceives an advantage even in this despair ... we are ... prepared as no other age has been for the carnival in the grand style, for the most spiritual shrovetide laughter and wild spirits, for the transcendental heights of the most absolute nonsense and Aristophanic universal mockery.

Perhaps it is precisely here that we are discovering the realms of our invention, that realm where we too can still be original, perhaps as parodists of world history and God's buffoons — perhaps, even if nothing else today has a future, precisely our laughter may still have a future!⁸⁷

In discussing Nietzsche's quote, Huelsenbeck once again repeated that Dada has no systems, no programmes, no formulas. Referring directly to Nietzsche, Huelsenbeck wrote:

'Dada has discovered the realm of invention, which Friedrich Nietzsche refers to in the (quoted) lines above. Dada made itself into parodists of World-History and into the clown of God — but that is not a failure as such. Dada is not fatal to Dada. Its laughter has a future.'⁸⁸

Nietzsche's impact on Dada did not stand alone, but seems to have been more important than is often acknowledged. As a theory of humour, Henri Bergson's (1859–1941) important work *Laughter* (1901)⁸⁹ was directly used by Marcel Duchamp.⁹⁰ Interest in Bergson's work is very often present where artists are engrossed in Nietzsche. Nietzsche's 'meaning of nihilism' has further implications which relate directly to Dada art, such as Dada's use of 'chance'. It is especially in Hans Arp's Dada diaries that references to chance closely approximates Nietzsche's concept of '*Amor Fati*' — the love of fate. It is necessary, however, rather to consider an exponent of nihilism in Dada circles, Benjamin De Casseres, and his interaction with Francis Picabia.

De Casseres was a Nietzsche admirer and an enthusiastic defender of the non-rational. He also was the major theoretician of the group around Alfred Stieglitz (1864–1946) and the magazines *Camera Work* and *291* in New York. De Casseres published a first essay on Nietzsche entitled 'Decadence and mediocrity' in 1910.

'The decadent, the révolté: the man with a new vision, the new way, a finer perception, is always a danger to the community of dullards, to the stratified hierarchy of saintly academicians ... In this sense the brain that blossoms with the new idea, the new way — the brain of a Rodin, of a Baudelaire, of a Nietzsche — may be called a decadent brain ... it provokes pain and life ...'⁹¹

The tone of voice that De Casseres used is, at times, in comparison with Nietzsche, embarrassingly aggressive, and indeed lacking in the humour of Nietzsche or Tzara. But the text clearly reflects Nietzsche's passages on decadence in *The Will to Power*.⁹² De Casseres' interpretation of Nietzsche also provided the themes of revolt that would reappear in Picabia's Dada texts. This is particularly true for the attacks against academicism and institutionalization — what De Casseres called 'mediocrity'. The essay of 1910 became a central text in pre-Dada theory in New York, and also exercised an influence on the formation of ideas at the Cabaret Voltaire in Zurich.⁹³ Ileana Leavens writes:

'"Superior sensibility" and "revolt". These are the key words that describe the basic principles of the "291" group. By 1910 these terms became identified with the notion of decadence.'⁹⁴

© University of Pretoria

De Casseres published a second essay on Nietzsche, 'Modernity and the decadence', in 1912. In this essay he concentrated on Nietzsche's hypothesis of the importance of the instantaneous moment, impermanence, and the concept of chance, all of which was to become crucial for Dadaism. De Casseres wrote:

'Anarchy? No, it is the beautification of paradox ... It is just the other extreme of anarchy ... The old ideas that seemed united forever by the power of an indestructible utilitarian principle have been freed from their eternal liaisons by the minds of the great destructive thinkers ...'⁹⁵

Four months after the publication of De Casseres' essay on Nietzsche in 1912, Apollinaire referred to the article in a publication in Paris⁹⁶ at a time when Apollinaire and Picabia were spending the summer together. It is likely, therefore, that Picabia knew De Casseres' work even before he left for New York to attend the Armory show of 1913.

Picabia arrived in New York in January 1913. He came into daily contact with the group around Alfred Stieglitz and met Benjamin De Casseres. In June 1913, a special issue of *Camera Work* was devoted to Picabia, and De Casseres, in an essay, ascribed to Picabia

'... the feeling of the irrational as a principle of existence, the deification of chance, the apostheosis of the intuitive ...'⁹⁷

Picabia and Nietzsche: The Dada writings

The First World War broke out in August 1914. Picabia, after a short spell in the French army, left for New York for the second time, and arrived there in June 1915. He immediately became involved with De Casseres and the magazine *291*. Marcel Duchamp arrived in New York in August 1915 and started to work with Picabia on the first machinist paintings and drawings. After a stay of about one year in New York, Picabia left for Barcelona in Spain. He arrived there before December 1916.

Frequent and direct references to Nietzsche began to appear in Picabia's various artistic activities by 1917. Picabia founded his own magazine *391* in Barcelona. After the publication of the first issue in January 1917 Picabia's influence on the Spanish avant-garde soon began to show. Of interest is a short collection of poetry by the poet Salvat-Papasseit which appeared in March 1917.⁹⁸ In these first examples of Dada poetry in Spanish, Salvat-Papasseit quoted lavishly from Nietzsche. He founded a Dada magazine *Arc Voltaic* in 1918, wherein he continued to publish poetry that relied heavily on Nietzsche.⁹⁹ Jacques Torres-Garcia published a Dada manifesto in the magazine *Art Evolució* (Art Evolution) in November 1918,¹⁰⁰ which closely followed the thought of Nietzsche and Bergson and the literary style that Picabia was beginning to establish in *391*, as well as in his first collections of poetry.¹⁰¹ The very strong Nietzsche cult in Spain which had reached a high point between 1900 and 1909 seems to have revived around 1917–1926 when a new flood of publications on Nietzsche appeared in Spain.¹⁰² What is of interest is that Picabia was so soon associated with Nietzsche.

In his magazine *391* Picabia concentrated from the first issue on the visual layout of the magazine, following the typographical designs of the Futurists. Picabia also used his machinist style of including phrases and axioms within the drawings. This typographical approach was to develop towards the Dada tableau by 1920. It enabled Picabia to include his own literary phrases 'in the manner of the aphorisms of Nietzsche'¹⁰³ as fillers in the open spaces. Soon the aphorisms that began to appear all over the pages of *391* assumed an independent function, and also became an element of the visual design, erasing the borders between literature and the visual arts.

Picabia did not only use his own aphorisms, but also adapted aphorisms from the French translations of Nietzsche. These quotations from Nietzsche are seldom identified as such, and was until recently ascribed to Picabia himself. An example is the aphorism on the front page of the second issue of *391*,¹⁰⁴ which was identified as a quotation from Nietzsche by Borràs in 1985.¹⁰⁵ The quotation reads:

'Look into the distance, do not look behind; one loses one's reason in always wanting to know the reason.'¹⁰⁶

Above the quotation is a photograph of the mechanics of a typewriter, with the caption *Peigne* ('Comb').

Borràs considers the use of unidentified aphorisms by Picabia to be related to Marcel Duchamp's 'readymades'. The aphorism is considered a 'found-object' which is then presented as an art work.¹⁰⁷ Her suggestion is supported by the gradual development of the technique in Picabia's literature after the Dada years. Towards the end of his life, Picabia completed a work which was completely built up as a 'collage' of Nietzsche quotations.¹⁰⁸ The art work, then, is the re-arrangement of the Nietzschean material, to create different associations, and a new play of meaning between the phrases.

The Nietzschean theme of nihilism in the magazine *391* can be distinctly measured by an analysis of the first lines of the poem *Magic City* published in *391* in 1917.

'A dangerous wind and tempter of sublime nihilism
 pursues us with a prodigious liveliness.
 Elusive Ideal.
 Rapture of equilibrium.
 Growing nervous irritation.
 Emancipations.
 Everywhere men and women with a music that
 pleases me
 publicly or secretly
 unearth their sterile passions.'¹⁰⁹

Picabia's *Magic City* refers to opium (which Picabia used, but Nietzsche abhorred), whisky, and the tango as inducing states of passion. The artificially induced unchaining of passions is hardly compatible with Nietzsche, who expressed himself strongly against it as 'that terrible witches brew concocted of lust and cruelty'.¹¹⁰ Rapture, however, is an essential quality of Nietzsche's Dionysian art, for which Nietzsche used the German word *rausch*.¹¹¹ Nietzsche might have been more lenient towards the tango as a state of rapture, for music and

dance are throughout Nietzsche's work a central metaphor for the state of mental transport of artistic creativity. Picabia's phrase 'Growing nervous irritation', furthermore, is particularly Nietzschean, and fits in very well with the state of mind that Picabia suggested in the poem. But instead of relating 'nervous irritations' to drug-induced hallucinations, Nietzsche associated it with the state of dreaming in sleep. This passage is particularly relevant to Picabia's poem:

'How does it come about that in this dream I enjoy indescribable beauties of music, and in that one I soar and fly upwards with the delight of an eagle (?) ... These inventions ... are interpretations of our nervous irritations.'¹¹²

Picabia's 'prodigious liveliness' is crucially relevant to Nietzsche's description of active nihilism, as over-abundance and 'increased spiritual strength'.¹¹³ It is this definition of active nihilism which led Nietzsche to talk of nihilism as 'a divine way of thinking'¹¹⁴ in the same sense that Picabia used the phrase 'sublime nihilism'. Active nihilism then, in Nietzsche — as in Picabia — is a process of re-vitalizing life and generating the flux of creative energy. The difference between Picabia and Nietzsche is the meaning that Picabia attached to drugs in this poem, which is only metaphorically related to Nietzsche's state of dreaming.

In the following edition of *391* appeared an article by Picabia with the title *Ideal Doré par L'or* ('Ideal gilded in gold'); dealing critically with the constellation of the ideal women as a projection into an unreachable future.¹¹⁵ Above the article appeared a combination of phrases from Nietzsche:

'No! No! Three times No!
 But we certainly do not want to enter
 into the kingdom of heaven: we have become
 men,
 so we want the kingdom of earth.'¹¹⁶

The last three lines relate both to Picabia's short article, and to the importance of the 'immediate' in Dada art. To this Picabia added the first line, an expressive statement of denial, that was adopted by Dada tracts, tableaus, and manifestos. Huelsenbeck, for instance, used the 'three times no' repeatedly between paragraphs in his *Collective Dada Manifesto* of 1920;¹¹⁷ creating the effect of a chant: 'No, no, no'. A collective manifesto of 1921 stated 'never, never, never'.¹¹⁸ Tristan Tzara related the triple denial to Nietzschean nihilism with these phrase from his *Dada Manifesto* of 1918:

'Ideal, Ideal, Ideal,
 Knowledge, Knowledge, Knowledge,
 Boomboom, Boomboom, Boomboom.'¹¹⁹

In the example from Tzara's manifesto, the denial functions both horizontally and vertically. Picabia wrote in his *Canibal-manifesto* of 1921:

'Dada itself, feels nothing.
 It is nothing, nothing, nothing.
 It is like your hopes: nothing.
 Like your paradises: nothing.
 Like your idols: nothing.'¹²⁰

The three 'noes', which became almost like a trade-

mark of Dada manifestos, were never used before Picabia's quote from Nietzsche: 'No! No! Three times No!' in 1917. It seems, therefore, to be a source for the series of triple denials in Dada texts. In Nietzsche's essay on nihilism, we find a passage that is particularly relevant. Nietzsche described three ideals in the European metaphysical tradition which he considered implicitly nihilistic in the 'passive' sense of the word, and therefore worth transgressing. These ideals are purpose, unity, and truth. All previous hypotheses about purpose, or aims in the metaphysical tradition, are to Nietzsche inadequate, because they 'aim at nothing and achieve nothing'. Secondly Nietzsche denied the ideal of 'totality of systematization ... some sort of unity, some form of monism'. Thirdly he denied the ideal of truth as an attempt to invent an elusive 'true world' beyond the immediate world.¹²¹ Nietzsche considered it necessary to deny these three ideals:

'By means of these three categories ... the world begins to be worthless ... Let us see if it is possible to refuse to believe in them. If we can deprive them of their value, the proof that they cannot be applied to the world, is no longer a sufficient reason for depriving that world of its value.'¹²²

The three Nietzschean 'fictitious ideals' are constantly denied by Picabia. Of 'purpose' he wrote:

'What I like is ... to make myself a new man every moment, then forget him, forget everything. We should be equipped with a special eraser ...'¹²³

Denying truth, Picabia wrote:

'I am anti-metaphysical. I am against faith and science. The truth is not divine, for the idea of God is the greatest and most serious lie.'¹²⁴

The ideal of unity, totality or systematization, is most emphatically and consistently denied. Picabia's denial applies particularly to the institutionalization of the art world and academic thought. In a short article in 391, for example, Picabia described the art 'institute' as a 'Republican art city' that suffered from one change of Government after another, until Picasso (1881–1973) eventually took control. Picabia, who always admired Picasso's independence from the art institutions, put the following statement in 'King-Picasso's' mouth:

'Some (artists) are sacred overmen, because they had read much Nietzsche, and others were raised to the dignity of an Emperor but always turn out to be fervent republicans.'¹²⁵

Picabia made the fictitious voice of Picasso honour some of the old masters and his art dealer Henry Kahnweiler (born 1884) and ended the statement with the cry: '*Que Dieu punisse l'Institut!*' ('let God punish the institute!').

Picabia's denials of institutions were constantly supported by references to Nietzsche, even in the poetry. Picabia published his first collection of poetry in Barcelona in 1917.¹²⁶ As one of the first examples of the technique of automatism, it was an important publication in Dada literature. Picabia's title *Cinquante-deux miroirs* ('Fifty-two mirrors') was adopted from a section in *Thus spoke Zarathustra* where Nietzsche vented an attack against

cultural institutions.¹²⁷ As an introductory heading for the collection, Picabia quoted Nietzsche:

'How cold they are, these scholars!
 May the lightning fall in their food
 that their mouths may learn
 to eat fire!'¹²⁸

The poems in the collection clearly reflect a debt to Nietzsche, as can be seen in the poem *Magic City* discussed before.¹²⁹ The collection is centred around the themes of faith, thought, creativity, and art. In the subsequent collections of poetry, Picabia continued to pursue the Nietzschean transgression against the institutionalization of art. Tzara wrote in a review in 1918:

'Picabia doesn't like professionalism. His poems have no ending, his prose works never start. He writes about working ...'¹³⁰

Picabia affirmed Tzara's judgement in a Nietzschean manner in the prose poem *Jesus-Christ Rastaquouère* (1920) by describing himself as an *Über-amateur*.¹³¹

The prose poem relates the story of an artist-hero, Jesus Christ Rastaquouère, who lives a nomad existence such as Nietzsche's Zarathustra and Nietzsche's *Wanderer*-figure, amongst the ruins of culture. He elaborates on his refusal of professionalism as follows:

'I am not a painter. I am not a man of letters,
 I am not a musician. I have no profession ...
 Now, in this world there are no longer
 anything but specialists. Specialists separate
 man from all other men.'¹³²

The artist-hero expresses his discomfort with 'the top of the social basket' and states:

'... for no one save a few domestic corpses can digest it; ... Jesus-Christ-Stradivarius, Napoleon the Cascalet, Spinoza the Sand-Man, Nietzsche Nietzsche the solitary ...'¹³³

The theme of the artist-hero is central in Picabia's machinist drawings and paintings, as will be shown,¹³⁴ and represents the affirmative side of Picabia's interpretation of Nietzsche. It is therefore worth noting that Picabia related the artist-hero with the active-nihilist in a way which essentially reflects Nietzsche's concept of the 'revaluation of values' as a creative act. In *Jesus-Christ Rastaquouère* the artist-hero states:

'... there is nothing to understand, live; for your own pleasure is nothing, nothing, nothing but the value you yourself give to everything.'¹³⁵

In his views of creativity, which will be explored in an analysis of some of the visual art works, Picabia comes peculiarly close to Nietzsche's views on art. Dada's performance of the transgressive act of active nihilism has a precise function for Picabia in his art. Dada's extreme rejection of tradition is well known, and Picabia's views corresponded closely with the Dada movement. But in Picabia the 'Dada principles' are intrinsically integrated with the philosophy of Nietzsche, which he clearly had a thorough knowledge of. Picabia's attacks against the institutionalized art world were more than mere expressions of either justifiable or unjustifiable anger. The attacks were a well devised attempt to deconstruct institutionalized art in its basic underlying principles. The attempt at a devaluation of the art institution, however,

clearly reveals an underlying idealism; a revaluation of values, a revaluation of art. In 1923 Picabia said of the Salon des Indépendants:

'Today it is an institution of public utility, enabling various personages to become knights ... The Salon des Indépendants, like the Salon d'Automne, is now in the hands of art dealers, who gamble on the rising and falling market in what is considered, after Love, the most beautiful thing in the world: Art.'¹³⁶

Picabia and Nietzsche: The Dada paintings

In Picabia's machinist art of the Dada years, the themes are very often art and creativity, women and love, machine portraits, or works created as companion pieces for his poetry. William Camfield considers the machine-drawings and paintings to be

'equivalents or symbols to comment on man, his deeds, concepts and experiences much as the ancient Greeks and Romans developed personifications of gods, war, peace, virtues and vices.'¹³⁷

The machines are psychological rather than mechanical. In some instances the content of the works is open to thoughtful observation, more often the works are private and deliberately ambiguous.

Thematically, the visual work shows less concern with the institutionalized art world than Picabia's writings: If these works approach the problem of the 'institution', it is very often the institutionalization of love and marriage, which both Picabia and Duchamp questioned with unending irony. Picabia's approach to his visual work is consistent with the Nietzschean model of his writings, but we find less direct references to Nietzsche in the visual art, excepting the typographical designs of his magazines and tableaux. In the drawings and paintings, the Nietzschean content is usually subtly integrated into Picabia's visual metaphor.

In the exploration of words and phrases as a visual element of drawings and paintings, however, Picabia sometimes clearly revealed the Nietzschean iconography. An example is the work *Against all Academicism* of 1924.¹³⁸ In this work, the title *Contre tous les académismes* is written in bold type in a broken zigzag form in the upper right-hand corner. As counterweight, the words 'Hurray for life' (*vive la vie*) are written in comparably bold type in the lower right-hand corner in the form of a question mark. By mere composition of the words, then, Picabia already suggests a opposition between 'academicism' and 'life', and proposed the quality of an 'quest for life', directly related to Nietzsche's philosophy, and Picabia's use of Nietzsche in his writings.

The machine-design that Picabia used in this work, is adopted from the front cover of the fourth issue of *391* of 1917, where it was used with the title *Roulette*.¹³⁹ The roulette wheel as a wheel of fate, suggests the importance of the concept *Amor Fati* — the love of fate, in Nietzsche's philosophy, where a receptive openness to fate is required as a supreme quality of the diverse flux of life.¹⁴⁰ On top of the roulette wheel Picabia balanced a dancer. The dancer is a central Nietzschean metaphor

for the will to life and 'self-overcoming' in all of Nietzsche's philosophy, but particularly in *Thus spoke Zarathustra*:

'He who wants to learn to fly one day must first learn to stand and to walk and to run and to climb and to dance — you cannot learn to fly by flying!'¹⁴¹

The dancer is also similar to the tightrope-walker, walking the thin line of fate as a heroic struggle to revitalize life.¹⁴² The dancer and the tightrope-walker 'is a bridge to the overman',¹⁴³ a phrase from which the German *Brücke* group adopted their name.¹⁴⁴ The Nietzschean imagery of the dancer and the tightrope-walker were used particularly by the Expressionist artists Erich Heckel (1883–1970), E.L. Kircher (1880–1938), and August Macke (1887–1914) before the First World War, and the tightrope-walkers still appear in the work of Paul Klee (1879–1940) in 1923.¹⁴⁵

Picabia's dancer is drawn in a costume from his designs for the Ballet *Relâche* ('Relaxation') of 1924. To the left of the dancer figure is a trumpet, formed by the words *Les Ballets Suedois*,¹⁴⁶ the Swedish ballet group who performed the ballet *Relâche* to the music of Eric Satie (1866–1931). Out of the trumpet's mouth, lines and a huge musical note are being blown out, all are formed by sentences and phrases. Suggesting sound or music, these lines are at the same time both a visual image and poetry; an interesting variation on the idea of combining the various arts, originally suggested to Picabia by Gabrielle Buffet.¹⁴⁷ The 'lines and notes' coming from the trumpet deals with the subject of 'Solitary persons', an image Picabia already used for Nietzsche in *Jesus Christ Rastaquouère*, when he called the philosopher 'Nietzsche Nietzsche the Solitary'.¹⁴⁸ The prose-poem represented the Artist-hero as a Nietzschean 'wanderer-figure', the thinking-nomad¹⁴⁹ opposed to institutionalized art world and academic world. The same theme is suggested by phrases in the drawing that refer to the dancers as the only representatives of modern life. Nietzsche repeatedly used the image of the solitary figure as the necessary 'way of the creator'¹⁵⁰ and also as an essential quality of his nomad figure, the wanderer.¹⁵¹

The particularly Nietzschean images of the dancer, the artist-hero, the creative figure as solitary wanderer as in *Jesus-Christ Rastaquouère* are adopted as values of Picabia's image of vitalism, life (*la vie*). It is, however, a central theme throughout the Dada years and already began to evolve in 1913 in Picabia's visual work.

Picabia and Marcel Duchamp were working together on the Machinist style in New York in 1915. Jean Clair showed that one of the sources for Duchamp's machine-drawings¹⁵² were the stories of Gaston Pawlowski, *Travels to the Land of the Fourth Dimension*.¹⁵³ The stories were published in *Comoedia* in 1911 and 1912, when both Picabia and Duchamp were receiving the magazine.¹⁵⁴ Pawlowski, with ironical humor, denounces scientific certainty and creates in his stories an absurd future world dominated by technology. Pawlowski's stories were decisively influenced by Nietzsche. Borràs writes:

'In contrast to the mechanical slavery of the

masses, Pawlowski exalts the figure of the superman, betraying the evident influence of Nietzsche, and places considerable emphasis on the unique and on uniqueness.¹⁵⁵

It would be simplistic to assume that Picabia, in the early machine-drawings, wanted to illustrate the stories of Pawlowski, or for that matter, the philosophy of Nietzsche. The stories of Pawlowski probably contributed to the preoccupations and fermenting ideas of Picabia's own. But Picabia did adopt a phrase that repeatedly appeared in the stories for a drawing of 1915. Picabia wrote the phrase; 'Man created God in his image' in the drawing *Fantasy* which was published in *291* in December 1915.¹⁵⁶

Two months before the publication of the drawing, the phrase was associated in *291* with another Picabia theme, by his friend Paul Haviland. Haviland wrote:

'Man made the machine in his own image ... The machine is his "daughter born without a mother".'¹⁵⁷

The idea of man creating God in his own image was even in 1915 not a very new idea. Associated, as it was in the stories of Pawlowski, with Nietzsche's overman; Picabia is not likely to have missed the similarity of the phrase with various statements in Nietzsche's work. A significant example comes from the well-known section on the 'Blessed Isles' in *Thus spoke Zarathustra*. Nietzsche wrote:

'Could you create a god? Then do not speak to me of any gods! But you could well create the overman ... To be the child who is newly born, the creator must also want to be the mother who gives birth ...'¹⁵⁸

Picabia worked on the theme of 'the daughter born without a mother' since his first visit to New York in 1913. He made a pen-and-ink drawing on the theme in that year which remained in Alfred Stieglitz's possession. The 1913-drawing was published in the magazine *291* at the time of Picabia's return to New York, in June 1915.¹⁵⁹ Picabia then resumed work on the theme, and completed a second *Daughter born without mother*, one of his first machinist drawings.¹⁶⁰ Picabia completed a major painting with the same title in 1918, on which he inscribed: 'This Machine has the power',¹⁶¹ possibly a reference to Nietzsche. In the same year Picabia published a collection of drawings and poems on the theme.¹⁶²

The titles of the drawings are, like the individual poems, independent units within the theme.

A drawing from this collection, with the title of *Narcotic*, recalling the Dionysian rapture of the poem *Magic City*, deals with the subject of Christ.¹⁶³ Conceived as simple horizontal and vertical lines, each with a name, the drawing shows in Nietzschean fashion 'truth' (*vérité*) turning into 'mistake' (*erreur*) by a turn of the line. On the opposite pole of 'mistake', Christ (*Jew-Juif*) is represented as the starting point of truth. From the point of 'Christ', the line of Christianity — in the form of a pendulum — descends in the opposite direction as the line of 'truth', recalling Nietzsche's phrase: 'There never was more than one Christian and he died on the Cross.'¹⁶⁴

The drawing is consistent with Picabia's treatment of

Christ as the creative artist-hero in the poem *Jesus-Christ Rastaquouère*.¹⁶⁵ It is also consistent with the merging of Christ and Zarathustra in German art before the First World War, and similar to the association of Christ with the overman as expressed in Gabrielle Buffet's 'Petit manifeste' of 1919.¹⁶⁶

The phrase 'Jesus Christ Rastaquouère' became a favourite expression of Picabia's, and the word 'Rastaquouère' in particular, appeared regularly as an inscription on paintings. An example is the work *The Rastaquouère* of 1920,¹⁶⁷ and the *Rastadada picture* of the same year.¹⁶⁸ This collage shows a portrait photograph of Picabia with various phrases around him, and 'Tableau Rastadada' above his head. Picabia, then, associated the artist-hero theme of 'Jesus Christ Rastaquouère' with Dada art, anticipating Theo van Doesberg's phrase, 'Jesus Christ was the first Dada'¹⁶⁹ of 1923. Secondly he associates his own image with the theme of the artist-hero, the nomad-wanderer, and the overman.

The imagery in Picabia's works is never purely illustrative, but the use and combination of images and references to his literature builds up a subtle and rich texture of various levels of suggestion and meaning around the theme of the Godlike creative artist figure. The theme¹⁷⁰ can be traced back through Symbolist iconography,¹⁷¹ the romantic tradition,¹⁷² the divine artist or *divino artista* of the Renaissance, to Plato's concept of the 'Demiurge' or first creator, who creates without a model. Picabia is likely to have been familiar with the Demiurge of Plato¹⁷³ since at least 1913, when he quoted long passages from Plato's dialogues to the New York press.¹⁷⁴

In the theme of 'daughter born without a mother', creativity is performed without a model, and is therefore on a par with Plato's Demiurge, but also with Nietzsche's Dionysian artist, who is not representational, but creates from the 'original oneness' or *ur-eines*.¹⁷⁵ In terms of the Aesthetics of Plato, Picabia associates with the tradition of the 'Demiurge', and not with the tradition of 'Mimesis'.¹⁷⁶ Nietzsche's discussions of Socrates in *The Birth of Tragedy* refers to the same distinction in Plato's philosophy.¹⁷⁷

William Camfield notes:

'As God created without the aid of a mother, one eventually encounters concepts of the "unique eunuch" ... (and) the merry widow.'¹⁷⁸

which he then associates with the theme of creativity. Picabia completed a painting *The Unique Eunuch Ivy* in 1920¹⁷⁹ and published a collection of poetry *Unique Eunuche* in the same year.¹⁸⁰ The painting is abstract, but the poetry deals with the theme of creativity around the clown and the circus.

In the painting *The Merry Widow* of 1921,¹⁸¹ Picabia depicted himself in a double portrait behind the steering wheel of his car. One portrait is a photograph, the second is an oil sketch imitating the photograph, a play on the theme of art and representation. Only the steering wheel and the horn of the car is visible. The steering wheel is an essential form in Picabia's machinist style, and the horn, Borràs observes, is a personal symbol of Picabia as artist.¹⁸² The creative figure is then associated with the machine, or as Paul Haviland suggested, 'Man

created the machine in his own image', referring to Picabia's *Daughter born without a mother*.¹⁸³

Picabia therefore built up a comprehensive play of meaning around various images of artistic creativity. He combined visual and literary references and used suggestive levels of meaning amongst images of the artist as creative god, the figure of Jesus, the Nietzschean overman, the wanderer, and the Dionysian artist. The presence of Nietzschean imagery of art is subtly incorporated into a rich iconography. The references to Nietzsche are neither direct, nor illustrative. Yet Picabia clearly awarded Nietzsche a central role, and related directly to Nietzsche's affirmative value of art as a life-giving principle.

After Paris-Dada came to an end in 1922, Picabia retained his interest in Nietzsche, and references to the philosopher appeared constantly until the end of his life. One of the final tributes to Nietzsche was an exhibition in 1948.¹⁸⁴ Exhibiting a series of abstract paintings, Picabia adopted the titles from the headings of various sections of Nietzsche's *The Gay Science*. Borràs writes: 'This unashamed recourse to Nietzsche may indicate that Picabia was trying to translate in the painting certain ideas of "Die fröhliche wissenschaft" which had almost unnoticeably come to constitute his moral code.'¹⁸⁵

Acknowledgement

I express my gratitude to Mr Eugene Drotski of the Department of Philosophy, Unisa; who patiently controlled my translations from the French and German texts.

References and Notes

1. M. SANAUILLET, *Francis Picabia et '391'* (Paris, 1966), p. 21.
2. MARIA LLUÏSA BORRÀS, *Picabia* (London, 1985), p. 178.
3. M. SANAUILLET, *Dada à Paris* (Paris, 1965), p. 21, note 1.
4. T. TZARA, 'Dada Intirol Augrandair der Söngerkrieg', *Dadaphone* no. 7, March 1920, p. 9. (*Collections des réimpressions des revues d'avant garde* no. 20. Paris, 1981, p. 219). My translation. The French text reads:
Funiguy a inventé le dadaïsme en 1899, le cubisme en 1970, le futurisme en 1867 et l'impressionisme en 1856. En 1867 il a rencontré Nietzsche ...'
Funny Guy is a pseudonym that Picabia used.
5. GABRIELLE BUFFET, *Francis Picabia* (Paris, 1976), p. 6.
6. MARIA LLUÏSA BORRÀS, *Picabia* (London, 1985), p. 53.
7. D. SCHUBERT, 'Nietzsche-konkretionsformen in der Bildende Kunst 1890–1933', *Nietzsche Studien*, Volumes 10 & 11, 1981–1982, pp. 289–290.
8. E. SALZMAN, *Twentieth-Century Music: An Introduction* (New Jersey, 1974), p. 14.
9. MARIA LLUÏSA BORRÀS, *Picabia* (London, 1985), p. 53.
10. E.J. DENT, *Ferruccio Busoni: A Biography* (London, 1974), pp. 141 & 196. For Schönberg's interest in Nietzsche, see A.L. RINGER, 'Arnold Schoenberg and the prophetic image in music', *J. Arnold Schoenberg Institut.*, Vol. 1, No. 3, June 1977.
11. H.H. STUCKENSCHMIDT, *Ferruccio Busoni: Chronicle of a (sic) European* (London, 1970), p. 136. In Italy, Busoni was also later a friend of the Futurist artists and Nietzsche enthusiasts. Marinetti and Boccioni.
12. F. BUSONI, *Saggio di Uno Nova Estetica Musicale* (Milano, 1906); F. BUSONI, *Entwurf einer Neuen Aesthetik der Tonkunst* (Trieste, 1907).
13. H.H. STUCKENSCHMIDT, *Ferruccio Busoni: Chronicle of a (sic) European* (London, 1970), p. 136.
14. F. BUSONI, *Outline for a New Musical Aesthetics*. Quoted in English by MARIA LLUÏSA BORRÀS, *Picabia* (London, 1985), p. 53; Compare with F. NIETZSCHE, *The Birth of Tragedy* (1872) (New York, 1956), Section XIX, pp. 114–115.
15. MARIA LLUÏSA BORRÀS, *Picabia* (London, 1985), p. 53.
16. GABRIELLE BUFFET, 'Musique d'aujourd'hui', *Les Soirées de Paris* No. 22, Paris, 15 March 1914, p. 181; MARIA LLUÏSA BORRÀS, *Picabia* (London, 1985), p. 53.
17. GABRIELLE BUFFET, 'Petit manifeste', 391, VIII, February 1919, p. 2. (*Collection 391* Re-edition by M. Sanaouillet, Paris, 1960, p. 58). The French text reads:
'...Ils avancèrent par bonds grotesques et saugrenus et ne rapportèrent jamais qu'une blague — Ce n'est pas drôle — beaucoup en moururent le chagrin. Voilà donc où nous en sommes: traîner dans l'héroïsme de Nietzsche où celui de Jesus, atmosphère engourdie du système vasomoteur.'
18. G. MARTENS, 'Im Aufbruch das Ziel-Nietzsches Wirkung im Expressionismus.' Published in H. STEFFEN (ed.), *Nietzsches Werk und Wirkungen* (Göttingen, 1974).
19. M. HEIDEGGER, *Nietzsche: Vol. 1. The Will to Power as Art* (New York, 1979), is still a basic study on the subject in the Nietzsche literature. The 'will to power', as the basis of Nietzsche's 'philosophy of life' is, in a concise definition, the process of 'becoming' (*werdung*); and as Heidegger pointed out, the basic tenet of what is still metaphysical in Nietzsche. For this reason the Nietzsche cult had very often found Nietzsche's philosophy compatible with their ideal of Christ. The highest form of the 'will to power', for Nietzsche, is art. Music is considered the most direct expression of the will, the driving force towards becoming, since it is independent from the representational element in art. Consequently participators in the move towards abstraction in art were often very receptive for Nietzsche's philosophy.
20. W. KANDINSKY, 'Whither the "New" Art?' Vol. 1 (1911), *Complete Writings on Art* (Boston, 1982), p. 103.
21. W.A. CAMFIELD, *Francis Picabia* (New York, 1970), p. 19.
22. ELLEN C. OPPLER, *Fauvism Re-examined* (New York, 1976), p. 202, note 1.

23. J.M. NASH, 'The nature of Cubism: A study of conflicting explanations' and 'Postscript: The Nietzsche of Cubism', *Art History*, Vol. 3, No. 4, December 1980, p. 445.
24. A. GLEIZES & J. METZINGER, *Du Cubisme* (Paris, 1912). A comparison of this important publication with Nietzsche's aesthetics is offered by J.M. NASH, 'The nature of Cubism: A study of conflicting explanations' and 'Postscript: The Nietzsche of Cubism'. *Art History* Vol. 3, No. 4, December 1980, pp. 439–440 & pp. 444–445.
25. VIRGINIA SPATE, 'Orphism', published in N. STANGOS, *Concepts of Modern Art* (London, 1981), p. 88. Apollinaire's term 'Orphic Cubism' for this group, refers to an art which would dispense with recognizable subject matter and rely on form and colour to communicate meaning and emotion, just as Orpheus did through the pure form of music.
26. A. GIDE, *Journals 1889–1949* (Translated by J. O'Brien, Middlesex, 1984), 13 February 1908, p. 131.
27. R. DELAUNAY, 'Projet de Couverture', *Littérature* Vol. 3, No. 18, March 1921, pp. 1–7.
28. J.M. NASH, 'The nature of Cubism: A study of conflicting explanations' and 'Postscript: The Nietzsche of Cubism', *Art History* Vol. 3, No. 4, December 1980, p. 442.
29. A. SALMON, 'La jeune peinture Francaise' (Paris, 1912). The particular chapter from this work referred to, is published in English as 'Anecdotal history of Cubism', H.B. CHIPP, *Theories of Modern Art* (California, 1968), pp. 199–206. See Section III, p. 204.
30. F. NIETZSCHE, 'Prologue', *Thus Spoke Zarathustra* (1885), (Middlesex, 1974), Section 5, p. 46. Salmon misquotes Nietzsche in the essay. Salmon's use of Nietzsche is discussed by C. GRAY, *Cubist Aesthetic Theories* (Baltimore, 1953), p. 57.
31. G. APOLLINAIRE, 'Notes du mois', *Le Festin d'Esophage*, June 1904.
32. G. APOLLINAIRE, *La Revue Immoraliste*, Paris, April 1905. The title is an amused reference to the popular 'Nietzscheisme' of the time, and referred also to a novel which was considered to be a portrait of Nietzsche; A. GIDE, *L'immoraliste* (Paris, 1901). Nietzsche called himself 'the first immoralist' in F. NIETZSCHE, 'Why I am a destiny', *Ecco Homo* (1888), (Translated by W. Kaufmann, New York, 1969), Section 2, p. 327.
33. G. APOLLINAIRE, *Les Peintres Cubistes: Meditations Esthetiques* (Paris, 1913), English translation in G. APOLLINAIRE, *Apollinaire on Art. Essays and Reviews, 1902–1918* (London, 1972); F. NIETZSCHE, 'The will to power as art', *The Will to Power* (Translated by W. Kaufmann, New York, 1967), Book IV, pp. 419–456.
34. C. GRAY, *Cubist Aesthetic Theories* (Baltimore, 1953). Gray offers a detailed comparison between Nietzsche and Apollinaire, pp. 35–69.
35. KATIA SAMALTANOS, *Apollinaire — Catalyst for Primitivism, Picabia and Duchamp* (Michigan, 1984), p. 25.
36. G. APOLLINAIRE, 'La peinture moderne', *Les Soirées de Paris*, No. 3, April 1912, pp. 89–92; No. 4, May 1912, pp. 113–115. Published in English in G. APOLLINAIRE, 'The Cubist painters: Aesthetic meditations', *Apollinaire on Art. Essays and Reviews, 1902–1918* (London, 1972), p. 223. The anecdote from Nietzsche follows the quotation in the text, and reads ' "O divine Dionysius, why pull my ears?"' Ariadne asks her philosophical lover in one of the celebrated dialogues on the Isle of Naxos. "I find something pleasant and delightful in your ears, Ariadne; why are they not even longer?"' The anecdote is from F. NIETZSCHE, *The Twilight of the Idols* (1889), (New York, 1964), p. 75. Samaltanos considers the use of the anecdote to be a joke between Picasso and Apollinaire on Picasso's *Les Femmes d'Alger*. (The anecdote was indeed a joke for Nietzsche, who often referred to himself as Dionysus, and to Wagner's wife Cosima, as Ariadne). See KATIA SAMALTANOS, *Apollinaire — Catalyst for Primitivism, Picabia and Duchamp* (Michigan, 1984), p. 25.
37. MARIA LLUÏSA BORRÀS, *Picabia* (London, 1985), published a selection of the most important articles, reviews, and comments on and by Picabia in New York in 1913. See pp. 106–112.
38. F. PICABIA, 'Towards Amorphism', *Camera Work*, special issue devoted to Picabia, June 1913. Reprinted in MARIA LLUÏSA BORRÀS, *Picabia* (London, 1985), pp. 111–112. Apollinaire's identification of the various kinds of cubism appears in G. APOLLINAIRE, 'The Cubist painters: Aesthetic meditations', *Apollinaire on Art. Essays and Reviews, 1902–1918* (London, 1972), p. 227.
39. F. PICABIA, 'How I see New York', *New York American*, 30 March 1913. Reprinted in MARIA LLUÏSA BORRÀS, *Picabia* (London, 1985) pp. 110–111. Compare Picabia's passage to F. NIETZSCHE, *The Birth of Tragedy* (New York, 1956), Section XIX, pp. 113–121, particularly pp. 114–115. In the same section Nietzsche refers to the music of Orpheus as a music of 'supreme purity', one of Picabia's favourite phrases for his own art of the time. Apollinaire derived his name for Orphic-Cubism from the Greek god Orpheus.
40. F. NIETZSCHE, 'European Nihilism', *The Will to Power* (New York, 1968), Book 1: 'Preface', Section 2, p. 3. This book had a curious history. Uncomplete and abandoned by Nietzsche, the notes were arranged and first published by Nietzsche's sister Elizabeth Förster-Nietzsche in 1901. She propagated the book as representing Nietzsche's crowning achievement to which one had to turn for his final views. This view persisted until the Second World War. The notes were translated and published in French by Henri Albert in 1904. It was translated into English by Anthony Ludovici and first published in the Oscar Levy-edition of Nietzsche's complete works in 1911.
41. Heidegger's study on Nietzsche's Nihilism is still considered a major study on the subject. It is published in English as M. HEIDEGGER, *Nietzsche: Vol. 4. Nihilism* (New York, 1979).
42. A. CAMUS, *The Rebel — An Essay on Man in Revolt*

- (New York, 1956), p. 65.
43. R.W. LAST, 'Hugo Ball: A Man in Flight from his Age', Published in R.W. LAST, *German Dadaist Literature: Kurt Schwitters. Hugo Ball. Hans Arp* (New York, 1973). In this study, however, Last does not explore the interest of Arp and Schwitters in Nietzsche. Although seldom acknowledged by Arp, his Dada writings in particular suggest a very sophisticated understanding of Nietzsche's philosophy.
 44. E. PHILIPP, *Dadaismus: Einführung in den Literarischen Dadaismus und die Wortkunst des 'Sturm'-Kreisler* (München, 1980).
 45. C.-P. BUSCHKÜHLE, *Dada-Kunst in der Revolte, Eine Existenz Philosophische Analyse des Dadaismus* (Essen, 1985). Buschkühle discusses the relation of Camus to Dada and refers to two works by Camus in particular. The English titles are A. CAMUS, *The Rebel — An Essay on Man in Revolt* (New York, 1956); A. CAMUS, *The Myth of Sisyphos — An Essay on the Absurd* (Harmondsworth, 1969). Camus himself was decisively influenced by Nietzsche.
 46. R.W. LAST, *German Dadaist Literature: Kurt Schwitters, Hugo Ball, Hans Arp* (New York, 1973).
 47. W. KAUFMANN, *Nietzsche — Philosopher, Psychologist, Antichrist* (Princeton, 1974), pp. 9–16, pp. 415–418.
 48. Max Ernst, quoted by J. RUSSEL, *Max Ernst — Life and Work* (London, 1967), p. 20.
 49. E. PHILIPP, *Dadaismus — Einführung in den Literarischen Dadaismus und die Wortkunst des 'Sturm'-Kreisler* (München, 1980), p. 49.
 50. H. RICHTER, *Dada: Art and Anti-Art* (London, 1965), pp. 90–92.
 51. See for instance Note 88.
 52. See Notes 60 & 70.
 53. MARIA LLUÏSA BORRÀS, *Picabia* (London, 1985), p. 181.
 54. T. TZARA, 'Monsieur Aa l'antiphilosophie', *Littérature*, No. 13, 1920. English translation in T. TZARA, *Seven Dada Manifestos and Lampisteries* (London, 1977), pp. 19–21.
 55. B. DE CASSERES, 'Decadence and mediocrity', *Camera work*, October 1910; B. DE CASSERES, 'Modernity and the decadence', *Camera work*, January 1912.
 56. P. DERMEE, 'Nietzsche', *Nord-Sud*, No. 3, Paris, May 1917.
 57. M. ARLAND, 'Untitled essay', *Nouvelle Review Française*, Vol. 11, No. 125, February 1924. Quoted by W.H. FROHOCK, *André Malraux and the Tragic Imagination* (Stanford, 1952), p. 30, Note 2.
 58. COLLECTIVE DADA MANIFESTO, *Dada Souleve Tout* ('Dada excites everything'), pamphlet dated 12 January 1921. Published in an English translation in LUCY R. LIPPARD, *Dadas on Art* (New Jersey, 1971), pp. 162–163.
 59. R. HAUSMAN, 'Schnitt durch die Zeit', *Am Anfang war Dada* (Giessen, 1980), p. 97, my translation. The German text reads:
 'Den höchsten ausdrück in Geistigen ... für diese Klassisch-bürgerliche Bedingtheit fand aus einer letzten Einsicht in die männlich bestimmte Individualität Nietzsche mit der Formulierung des Willens zur Macht. Aber die tiefsten Gründe einer Ethik. Moral oder Erkenntnis haben im Geschlechtlichen ihren Ursprung — der Geist ist sublimierte Geschlechtlichkeit.'
 60. Georg Grosz in G. GROSZ & W. HERZFELDE, *Die Kunst ist in Gefahr* (Berlin, 1925). English extract in LUCY R. LIPPARD, *Dadas on Art* (New Jersey, 1971), pp. 79–85. See pp. 80–81. 'Nietzsche in the rucksack' is a reference to Grosz himself, who took *Also Sprach Zarathustra* and the Bible with him to the front at the beginning of the war.
 61. F. NIETZSCHE, 'European Nihilism', *The Will to Power* (New York, 1968), Book 1: Section 1–2, p. 9.
 62. F. NIETZSCHE, 'European Nihilism', *The Will to Power* (New York, 1968), Book 1: Section 11, p. 11.
 63. F. NIETZSCHE, 'Preface', *The Dawn of Day* (1881), (New York, 1964), Section 3, p. 5.
 64. F. NIETZSCHE, 'European Nihilism', *The Will to Power* (New York, 1968), Book 1: Section 79, p. 50.
 65. P. RICOEUR, 'Religion, atheism and faith', published in D. IHDE, *The Conflict of Interpretations — Essays in Hermeneutics* (Evanston, 1974), pp. 440–467. For a central discussion on the problem of morality, see F. NIETZSCHE, 'On the natural history of morals', *Beyond Good and Evil* (1886), (translated by R.J. Hollingdale, Middlesex, 1974), Book 5: pp. 90–109.
 66. Francis Picabia, quoted by W. CAMFIELD, *Francis Picabia* (New York, 1970), p. 13.
 67. T. VAN DOESBERG, *Karakteristiek van het Dada* (1923). English translation published in LUCY R. LIPPARD, *Dadas on Art* (New Jersey, 1971), p. 112.
 68. L.M. HINMAN, 'Nihilism and alienation in Marx and Nietzsche', *Philosophy Today*, Vol. XXI, No. 1, Spring 1977, p. 92.
 69. F. NIETZSCHE, *The Future of our Educational Institutions* (1872), (New York, 1964), fifth lecture, p. 139.
 70. G. GROSZ, *A Little Yes and a Big No* (Translated by L.S. Doren, New York, 1964). Chapter 13, 'Dadaism', reprinted in LUCY R. LIPPARD, *Dadas on Art* (New Jersey, 1971), pp. 85–88. See p. 86.
 71. R. HUELSENBECK, 'Einleitung', *Dada Almanach* (1920), (Paris, 1980), Paragraph 1, p. 3, my translation. The German text reads:
 'Dada hat die Weltanschauungen durch seine Fingerspitzen rinnen lassen ... Dada ist kein Axiom, Dada ist ein Geisteszustand, der unabhängig von Schulen und Theorien ist ...'
 72. R.H. GRIMM, *Nietzsche's Theory of Knowledge* (New York, 1977), p. 17.
 73. T. TZARA, *Dada Manifesto* (1918), published in T. TZARA, *Seven Dada Manifestos and Lampisteries* (London, 1977), pp. 3–13. See p. 8.
 74. F. NIETZSCHE, 'European Nihilism', *The Will to Power* (New York, 1968), Book 1: Section 8, p. 11.
 75. F. NIETZSCHE, 'European nihilism: Toward an outline', *The Will to Power* (New York, 1968), Book 1: p. 8.
 76. F. NIETZSCHE, 'European nihilism: Preface', *The Will to Power* (New York, 1968), Book 1: p. 3.

77. F. NIETZSCHE, 'European nihilism: Preface', *The Will to Power* (New York, 1968), Book 1: p. 4.
78. W. KANDINSKY, 'Whither the "new" art', *Complete Writings on Art* (Boston, 1982), Vol. 1, p. 103.
79. See my discussion; H. JANSE VAN RENSBURG, 'Kandinsky's exposure to the Nietzsche cult 1896–1914', *S. Afr. J. Cult. Art Hist.*, Vol. 1, No. 3, September 1987. See Note 70.
80. H. BALL, 'Die Kunst unsere Tage', (1916) *Literaturrevolution*, Vol. 1, No. 1, 1916, pp. 136–138. Compare to F. NIETZSCHE, 'Why I am a destiny', *Ecce Homo* (New York, 1969), Section 1, pp. 326–327.
81. R.W. LAST, *German Dadaist Literature: Kurt Schwitters, Hugo Ball, Hans Arp* (New York, 1973), pp. 67–68.
82. H. BALL, *Cabaret Voltaire*, 15 May 1916. English translation published in R. MOTHERWELL, *The Dada Painters and Poets: An Anthology* (Massachusetts, 1981), p. XXV.
83. F. NIETZSCHE, 'European Nihilism', *The Will to Power* (New York, 1968), Book 1: Section 22, p. 17.
84. G. DELEUZE, *Nietzsche and Philosophy* (London, 1983). Deleuze offers an important commentary on Nietzsche's two kinds of Nihilism. Deleuze adopts the terms 'active' and 'reactive'. See pp. 39–72.
85. H. ARP, *On my Way* (New York, 1948). The section 'Dadaland' is republished in LUCY R. LIPPARD, *Dadas on Art* (New Jersey, 1971), pp. 23–31. See pp. 27–28.
86. For a discussion of Nietzsche's use of humour, see T. KUNNAS, *Nietzsches Lachen: Eine Studie über das Komische in Nietzsches Werken* (München, 1982).
87. F. NIETZSCHE, 'Part seven: Our virtues', *Beyond Good and Evil* (Middlesex, 1974), Section 223, p. 133.
88. R. HUELSENBECK, 'Einleitung', *Dada Almanach* (1920) (Paris, 1980), Paragraph III, pp. 6–8, my translation. The German text reads:
 'Dada hat das Reich der Erfindung entdeckt, von dem Friedrich Nietzsche in jenem ober angeführten Zeiten spricht, es hat sich zum Parodisten der Weltgeschichte und zum Hanswurst Gottes gemacht — aber es ist nicht an sich gescheitert. Dada stirbt nicht an Dada. Sein Lachen hat zukunft.'
89. H. BERGSON, *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic* (London, 1913).
90. I. DAVIES, 'New reflections on the large glass', *Art History*, Vol. 2, No. 1, March 1979.
91. B. DE CASSERES, 'Decadence and mediocrity', *Camera Work*, October 1910, p. 39.
92. F. NIETZSCHE, 'European Nihilism', *The Will to Power* (New York, 1968), Book 1: Sections 39–44, pp. 25–27.
93. ILEANA B. LEAVENS, *From '291' to Zurich: The Birth of Dada* (Michigan, 1983), p. 108.
94. ILEANA B. LEAVENS, *From '291' to Zurich: The Birth of Dada* (Michigan, 1983), p. 86.
95. B. DE CASSERES, 'Modernity and the decadence', *Camera Work*, No. 37, January 1912, p. 17. Man Ray, in an interview with Arturo Schwarz, later acknowledged this essay to foreshadow the advent of Dada in New York. See ILEANA B. LEAVENS, *From '291' to Zurich: The Birth of Dada* (Michigan, 1983), p. 171. Note 15.
96. G. APOLLINAIRE, 'Faik Bég Konitz', *Anecdotes*, *Mercure de France*, Paris, 1 May 1912. Republished in G. APOLLINAIRE, *Oeuvres complètes de Guillaume Apollinaire* (Paris, 1955), Vol. 3, pp. 349–352. See p. 352.
97. B. DE CASSERES, 'The Renaissance of the irrational', *Camera Work*, special issue between numbers 41–43, devoted to Francis Picabia, June 1913.
98. SALVAT-PAPASSEIT, *Un enemic del poble*, (Barcelona, March 1917).
99. *Arc Voltaic* (February 1918) also published the first drawings by Joan Miró.
100. J. TORRES-GARCIA, 'Manifes', *Art Evolució*, November 1917.
101. MARIA LLUÏSA BORRÀS, *Picabia* (London, 1985), pp. 175–176.
102. U. RUKSER, *Nietzsche in der Hispania: Ein Beitrag zur Hispanischen Kultur- und Geistesgeschichte* (Bern, 1962). If translations can be considered a measure of the interest in Nietzsche, then it is worth mentioning that of Nietzsche's various works, 42 translations and re-editions appeared in Spanish and Catalan before 1907. No new translations appeared until 1918, and between then and 1926, 13 more new translations were published. More translations of Nietzsche's work in Spanish were produced than into either French, English or Italian.
103. See Note 5.
104. F. PICABIA, Cover design, *391*, No. II, 10 February 1917, (Collection *391*, re-edition by M. Sanaouillet, Paris, 1960, p. 21).
105. MARIA LLUÏSA BORRÀS, *Picabia* (London, 1985), p. 181, Note 61. Michel Sanaouillet still wrote: 'Le texte, malgré les guillemets tendant à le faire passer pour une citation, semble bien être de Picabia.'; M. SANAUILLET, *Francis Picabia et 391* (Paris, 1966) p. 54.
106. F. NIETZSCHE, *Fragments of Dionysius-Dithyramb*, No. 69, published in F. NIETZSCHE, *Ecce Homo* (New York, 1964), p. 201. Picabia's French translation is taken from F. NIETZSCHE, *Les Maximes et Chants de Zarathoustra* (translated by H. Albert, Paris, 1909), p. 233. It reads:
 'Regarde au loin, ne regarde pas en arrière on déraisonne quand on veut toujours connaître les raisons.'
107. MARIA LLUÏSA BORRÀS, *Picabia* (London, 1985), p. 178.
108. F. PICABIA, *Lettres à Christine* (1950–1952). The work was completed in manuscript form, but not published before Picabia's death. The book was in the process of going into publication in 1985. See MARIA LLUÏSA BORRÀS, *Picabia* (London, 1985), p. 11, Note 3.
109. F. PICABIA, 'Magic City', *391*, No. IV, 25 March 1917, p. 8. (Collection '391', re-edition by M. Sanaouillet, Paris, 1960, p. 40), my translation. The full poem in

French reads:

- 'Un vent dangereux et tentateur de sublime nihilisme.*
Nous poursuivait avec une allégresse prodigieuse.
Idéal inattendu.
Rupture d'équilibre.
Enervement croissant.
Emancipations.
Partout hommes et femmes avec une musique qui me plaît
publiquement ou en secret
déchainent leurs passions stériles.
Opium.
Whisky.
Tango.
Spectateurs et acteurs
de plus en plus subtils
Surmontent les satisfactions grossières.
Femmes moins fortes
plus belles et plus inconscientes.
Les hommes avec une silencieuse arrière-pensée
regardent leur plaisir.
Années de génie et de soleil oriental.
1914–1915.'
110. F. NIETZSCHE, *The Birth of Tragedy* (New York, 1956), Section 2, pp. 26–27. Nietzsche stated that the 'medicinal drug', in contrast to Dionysian passion, reveals in every joy 'an undertone of terror, or else a wistful lament over an irrecoverable loss'. Picabia was in ill health by the end of 1918, a state to which drugs seem to have contributed. When Picabia's first marriage finally broke up early in 1919, he was under medical treatment for severe anxiety depressions. See MARIA LLUÏSA BORRÀS, *Picabia* (London, 1985), pp. 158 & 197.
111. Nietzsche's German word *rausch* has no exact equivalent in French or English, and the words 'rapture' or 'frenzy' are often used (in French *la rupture* which, however, also suggests 'breaking'). In German the word *Rauschgift* is also used for chemical drugs.
112. F. NIETZSCHE, *The Dawn of Day* (1881), (New York, 1964), Section 119, p. 126. The text that follows, crucial for the later use of Nietzsche by the Surrealists, offers a long discussion of the similarity between consciousness and the state of dreaming.
113. F. NIETZSCHE, 'European Nihilism', *The Will to Power* (New York, 1968), Book 1: Section 22, p. 17.
114. F. NIETZSCHE, 'European Nihilism', *The Will to Power* (New York, 1968), Book 1: Section 15, p. 15.
115. F. PICABIA, 'Idéal Doré par L'or', 391, No. V, June 1917, p. 2. (Collection '391', re-edition by M. Sanaouillet, Paris, 1960, p. 42).
116. The first line is an exclamation that repeatedly appeared in Nietzsche's *Also Sprach Zarathustra*. The last three lines in an English translation are from F. NIETZSCHE, 'The Ass Festival', *Thus spoke Zarathustra* (1885), (Translated by R.J. Hollingdale, Middlesex, 1969), Section 2, p. 325. Picabia's French text was adopted from F. NIETZSCHE, *Ainsi parlait Zarathoustra* (Paris, 1904).
'Non! Non! Trois fois Non!
Laissez le ciel et sa rengaine!
- Nous ne voulons pas aller au ciel.*
Le Royaume de la Terre doit être à nous.
117. R. HUELSENBECK, *Collective Dada Manifesto* (1920). English translation published in R. MOTHERWELL, *The Dada Painters and Poets: an Antology* (Massachusetts, 1981), pp. 242–246.
118. COLLECTIVE MANIFESTO. *Dada Excites Everything* (Pamphlet, 1921), English translation in LUCY R. LIPPARD, *Dadas on Art* (New Jersey, 1971), p. 162.
119. T. TZARA, *Manifest Dada* (1918). English translation published in T. TZARA, *Seven Dada Manifestos and Lampisteries* (London, 1977), p. 8. See discussion, Note 73.
120. F. PICABIA, 'Manifesto Cannibale Dada', *Dadaphone*, No. 7, March 1920, p. 3. (Collections des réimpressions des revues d'avant-garde, No. 20, Paris, 1981, p. 213). My translation, the French text reads:
'Dada lui ne sent rien,
Il n'est rie, rien, rien
Il est comme vos espoirs: rien.
Comme vos paradis: rien.
Comme vos idoles: rien.'
121. F. NIETZSCHE, 'European Nihilism', *The Will to Power* (New York, 1968), Book 1: Section 12, pp. 12–13. In terms of philosophy as a formal discipline, the denial of these ideals is a refusal of Kant's 'categories of reason'. In the same section Nietzsche wrote:
 'Conclusion: The faith in the categories of reason is the cause of nihilism.
122. F. NIETZSCHE, 'European Nihilism', *The Will to Power* (New York, 1964), Book 1: Section 13, p. 15. This quotation is adopted from the Anthony Ludovici translation, which is normally considered a more 'poetic' translation than Kaufmann's 'factual' translation. In this case the Ludovici translation is closer to the context of the discussion.
123. F. PICABIA, 'Francis Merci!', *Littérature*, No. 8, January 1923. English translation published in LUCY R. LIPPARD, *Dadas on Art* (New Jersey, 1971), p. 171.
124. F. PICABIA, Undated letter to Gabrielle Buffet, quoted in MARIA LLUÏSA BORRÀS, *Picabia*, (London, 1985) p. 456.
125. F. PICABIA (pseudonym *Pharamousse*), 'D'une ville infortunée', 391, No. IV, March 1917, p. 8. (Collection '391', re-edition by M. Sanaouillet, Paris, 1960, p. 40), my translation. The French text reads:
'D'aucuns sont sacrés surhommes, parce qu'ils ont beaucoup lu Nietzsche et d'autres sont haussés à la dignité d'empereur qui se sont toujours montrés fervents républicains.'
126. F. PICABIA, *Cinquante-deux miroirs* (Barcelona, October 1917).
127. F. NIETZSCHE, 'Of the land of culture', *Thus Spoke Zarathustra* (Middlesex, 1969), Book 2: p. 142. Identified by MARIA LLUÏSA BORRÀS, *Picabia* (London, 1985), p. 178.
128. F. NIETZSCHE, *Fragments of Dionysos — Dithyramps*, No. 99. Published in F. NIETZSCHE, *Ecce Homo* (New York, 1964). p. 205. Picabia adopted the French quotation from F. NIETZSCHE, *Les Maximes*

- et chants de Zarathoustra* (translated by H. Albert, Paris, 1969).
129. See Notes 109–114.
130. T. TZARA, 'Francis Picabia', *Dada*, Nos 4 & 5, May 1919. (Collections des réimpressions des revues d'avant-garde, No. 20, Paris, 1981, p. 189). English translation in T. TZARA, *Seven Dada Manifestos and Lampisteries* (London 1977), pp. 81–82. Review of 'L'athlète des pompes funèbres' (1918) and 'Rateliers platoniques' (1918).
131. F. PICABIA, *Jesus-Christ Rastaquouère* (Paris, 1920). The quotation in the text is from the complete German translation in SCHULDT, *Francis Picabia* (Köln, 1980), pp. 187–198. See p. 192.
132. F. PICABIA, *Jesus-Christ Rastaquouère* (Paris, 1920). The work was partly translated into English, and published as F. PICABIA, 'Jesus-Christ Rastaquouère', *The Little Review*, Vols 9–10, Autumn and Winter 1924–1925, pp. 51–58. The quotation in the text is from this translation, p. 52.
133. F. PICABIA, 'Jesus-Christ Rastaquouère', *The Little Review*, Vols 9–10, Autumn and Winter 1924–1925, pp. 52–53.
134. See discussion, Notes 170–180.
135. F. PICABIA, 'Jesus-Christ Rastaquouère', *The Little Review*, vols 9–10, Autumn and Winter 1924–1925, p. 53.
136. F. PICABIA, 'Le Salon des Indépendants', *La Vie Moderne*, Paris, 11 February 1923, p. 1. English translation quoted in MARIA LLUÏSA BORRÀS, *Picabia* (London, 1985), p. 238. Picabia's article was written as an admission to André Breton after Picabia refused to serve as chairman for the committee of Breton's counter-exhibition to the Spring exhibition of the Salon des Indépendants in 1923. The reason for Picabia's refusal, Jacques-Emil Blanche wrote, is that
 'In the end, what's at the back of Picabia's head, is to present us with Nietzsche, how to exercise the "goyasciència"...' (*Mais qu'en sentira, derrière sa tête, Picabia notre présent Nietzsche, comment s'exercera sa goyasciència.*) (My translation)
 Letter to André Breton, 5/12/1922, published in M. SANAOLLET, *Dada à Paris* (Paris, 1965), p. 539. 'Goyasciència' is a play of words on Nietzsche's 'Gay Science'.
137. W. CAMFIELD, *Francis Picabia* (New York, 1970), p. 23.
138. F. PICABIA, *Contre tous les académismes*, 1924; MARIA LLUÏSA BORRÀS, *Picabia* (London, 1985), Catalogue 374, Plate 529. (Medium not indicated).
139. F. PICABIA, *Roulette*, frontcover of 391, No. IV, March 1917; MARIA LLUÏSA BORRÀS, *Picabia* (London, 1985), Catalogue 204, Plate 305.
140. R. OKÔCHI, 'Nietzsches Amor Fati in Lichte von Karma des Buddhismus', *Nietzsche Studien*, Vol. 1, 1972.
141. F. NIETZSCHE, 'Of the spirit of gravity', *Thus Spoke Zarathustra* (Middlesex, 1974), p. 213.
142. F.D. LUKE, 'Nietzsche and the imagery of height', *Publications of the English Goethe Society*, New Series, Vol. 28, 1959, pp. 83–108.
143. F. NIETZSCHE, 'Prologue', *Thus Spoke Zarathustra* (Middlesex, 1974), Section 4, p. 44.
144. D. SCHUBERT, 'Nietzsche Konkretionsformen in der Bildende Kunst 1890–1933', *Nietzsche Studien*, Vols 10–11, 1981–1982, p. 315.
145. JANICE McCULLAGH, 'The tightrope walker: An Expressionist image', *Art Bulletin*, Vol. LXVI, No. 4, December 1984.
146. Picabia wrote the script for *Relâche* and devoted an article to the Swedish Ballet; F. PICABIA, 'Instantanéisme', *La Danse*, special issue, November–December 1924.
147. See Note 6. For the ballet *Relâche* Picabia also planned to use the film *Entr'acte*, produced by himself and René Clair in 1924.
148. F. PICABIA, 'Jesus-Christ Rastaquouère' (1920), *The Little Review*, Vols 9–10, Autumn and Winter 1924–1925, pp. 52–53. See Note 133.
149. G. DELEUZE, 'Nietzsche-Nomade-Denken', published in M. FOUCAULT & G. DELEUZE, *Nietzsche als Genealoge en als Nomade* (Nijmegen, 1981).
150. F. NIETZSCHE, 'Of the way of the creator', *Thus Spoke Zarathustra* (Middlesex, 1974), pp. 88–91.
151. F. NIETZSCHE, 'The wanderer and his shadow', *Human-all-too-Human* (1879), (New York, 1964), Vol. 2, Part 2, pp. 179–366. The Nietzschean figure of the Wanderer was repeatedly used in later Symbolist art, for instance by Max Klinger as late as 1909, or by Wilhelm Lehmbruck as 'Weg zur Schönheit' in 1905. See D. SCHUBERT, 'Nietzsche-Konkretionsformen in der Bildende Kunst 1890–1933', *Nietzsche Studien*, Vols 10–11, 1981.
152. JEAN CLAIR, 'Les vapeurs de la Mariée', *L'Arc*, No. 59, Paris, 1974; JEAN CLAIR, *Marcel Duchamp ou la Grande Fiction*; See MARIA LLUÏSA BORRÀS, *Picabia* (London, 1985), p. 153.
153. G. PAWLOWSKI, 'Voyage au pays de la quatrième dimension', ('Travels to the land of the fourth dimension') *La Comoedia Artistique*, Nos IX–XI, 1911–1912.
154. MARIA LLUÏSA BORRÀS, *Picabia* (London, 1985), p. 153.
155. MARIA LLUÏSA BORRÀS, *Picabia* (London, 1985), p. 153.
156. F. PICABIA, *Fantaisie* reproduced in 291, Nos 10–11, December 1915, p. 3; MARIA LLUÏSA BORRÀS, *Picabia* (London, 1985), Catalogue 174, Plate 281. The inscription is not visible in the reproduction of Borràs' *Picabia*. See Catalogue notes, p. 509.
157. P.B. HAVILAND, 'Statement', 291, nos 7–8, September–October, 1915, quoted by W.A. CAMFIELD, *Francis Picabia* (New York, 1970), p. 23.
158. F. NIETZSCHE, 'Upon the blessed isles', *Thus Spoke Zarathustra* (translated by W. Kaufmann, New York, 1966), pp. 85–87.
159. F. PICABIA, 1912. *Fille née sans Mere*, reproduced in 291, No. 4, June 1915; MARIA LLUÏSA BORRÀS, *Picabia* (New York, 1985), Catalogue 155, Plate 275 (Pen and ink on paper).
160. F. PICABIA, 1915. *Fille née sans Mere*, reproduced in W.A. CAMFIELD, *Francis Picabia* (New York, 1970), Plate 41.
161. F. PICABIA, 1918. *Fille née sans Mère*; MARIA LLUÏSA BORRÀS, *Picabia* (London, 1985), Catalo-

- gue 189. Plate 308 (Gouache and oil on paper).
162. F. PICABIA, *Poèmes et dessins de la fille née sans Mère* (Paris, 1918).
 163. F. PICABIA, 1918. *Narcotic*; MARIA LLUÏSA BORRÀS, *Picabia* (London, 1985), Catalogue 219. Plate 336.
 164. F. NIETZSCHE, *The Antichrist* (1888) (New York, 1964), Section 39, p. 178.
 165. See Notes 131–133. F. PICABIA, *Jesus-Christ Rastaquouère* (Paris, 1920).
 166. GABRIELLE BUFFET, 'Petit Manifeste', 391, No. VIII, February 1919, p. 2. See Note 17.
 167. F. PICABIA, 1920. *Le Rastaquouère*; MARIA LLUÏSA BORRÀS, *Picabia* (London, 1985), Catalogue 254, Plate 377. (Destroyed, medium unknown).
 168. F. PICABIA, 1920. *Tableau Rastadada*; MARIA LLUÏSA BORRÀS, *Picabia* (London, 1985), Catalogue 253, Plate 376 (Collage).
 169. T. VAN DOESBERG, 'Karakteristiek van het Dadaïsme', *Mecano*, Nos 4–5, 1923. English translation in LUCY R. LIPPARD, *Dadas on Art* (New Jersey, 1971), p. 112.
 170. For a discussion of the imagery around the figure of the artist, see E. KRIS & O. KURZ, *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist* (London, 1979).
 171. The word 'Rastaquouère' in its abbreviated form 'Rasta' was used in Symbolist literature by Joris-Karl Huysmans in the late nineteenth century. See *Grand Larousse Encyclopédique* (Paris, 1964), Vol. 9 p. 23.
 172. For a discussion of the artist-figure in French literature, see M. SHRODER, *Icarus: The Image of the Artist in French Romanticism* (Cambridge, 1961).
 173. PLATO, *Timaeus and Critias* (Middlesex, 1971). The Greek word *demiorgos* means 'builder' or 'creator' for the sake of mankind (*demos*) and is mythologically related to the life-giving principles of Prometheus who gave man fire and civilization.
 174. See for instance Picabia's long quote from a discussion on Aesthetics by Plato; F. PICABIA, *Preface to the Exhibition at the Little Gallery*, '291' (17 March 1913). Republished in MARIA LLUÏSA BORRÀS, *Picabia* (London, 1985), pp. 109–110.
 175. F. NIETZSCHE, *The Birth of Tragedy* (New York, 1956), Section 1. p. 23.
 176. Plato's 'Demiurge' belongs to his earlier work, the *Dialogues*. 'Mimesis' or imitation is his aesthetic principle of the later work *The Republic*. Broadly speaking the 'Demiurge' can be associated with romanticism and 'Mimesis' with classicism in art.
 177. F. NIETZSCHE, *The Birth of Tragedy* (New York, 1956), Sections 12–18, pp. 76–112.
 178. W. CAMFIELD, *Francis Picabia* (New York, 1970), p. 24.
 179. F. PICABIA, 1920. *Le Lierre unique Eunuque*; MARIA LLUÏSA BORRÀS, *Picabia* (London, 1985), Catalogue 167, Plate 396. (Ripolin paint on cardboard).
 180. F. PICABIA, *Unique Eunuque* (Paris, 1920).
 181. F. PICABIA, 1921. *La Veuve Joyeuse*; MARIA LLUÏSA BORRÀS, *Picabia* (London, 1985), Catalogue 275, Plate 394. (Oil and Collage on paper and photograph on canvas).
 182. MARIA LLUÏSA BORRÀS, *Picabia* (London, 1985), p. 155. In the same sense the Camera lens in Picabia's work is a reference to Alfred Stieglitz.
 183. P. HAVILAND, 'Statement', 291, Nos 7–8, September–October 1915, quoted by W. CAMFIELD, *Francis Picabia* (New York, 1970), p. 23. See Note 157.
 184. Exhibition at Michel Seuphor's Galerie des Deux Iles, November 1948. The exhibition catalogue with the titles is published in MARIA LLUÏSA BORRÀS, *Picabia* (London, 1985), p. 461, Note 54.
 185. MARIA LLUÏSA BORRÀS, *Picabia* (London, 1985), p. 454.

BYLAAG 3

"RUDOLF STEINER'S ROLE IN THE NIETZSCHE CULT, AND THE INFLUENCES ON
KANDINSKY"

Gepubliseer in *Suid-Afrikaanse Tydskrif vir Kultuur- en Kunst-
geskiedenis*, Vol. 2 (4), October 1988.

Steiner's role in the Nietzsche cult, and the influences on Kandinsky

H. Janse van Rensburg

Department of Art History, University of Pretoria, Pretoria 0002, Republic of South Africa

Received 25 April 1988; accepted 16 June 1988

In considering Rudolf Steiner as a possible source of Wassily Kandinsky's views of Nietzsche, Steiner's role in and interaction with the Nietzsche cult is explored. A background to Steiner's extensive publications on Nietzsche is traced, and the debate on Nietzsche between Steiner and Ernst Horneffer in 1900 is considered. Some of the changes in Steiner's approach to Nietzsche after this debate are examined, and Steiner's views of Nietzsche are contrasted with some developments in the Nietzsche cult after 1910. Finally the influences on Kandinsky's responses to the Nietzsche cult are reconsidered against this background.

In oorweging van Rudolf Steiner as 'n moontlike invloed op Wassily Kandinsky se Nietzsche-beskouing, word Steiner se rol in en interaksie met die Nietzsche-kultus ondersoek. 'n Agtergrond vir Steiner se uitvoerige publikasies oor Nietzsche word nagespoor, en die Nietzsche-debat tussen Steiner en Ernst Horneffer in 1900 word ondersoek. Van die klemverskuiwings in Steiner se benadering tot Nietzsche ná die debat word ondersoek, en Steiner se Nietzsche-beskouing word teenoor enkele ontwikkelinge in die Nietzsche-kultus na 1910 gestel. Kandinsky se reaksie op die Nietzsche-kultus word laastens vanuit dié agtergrond heroorweeg.

Nietzsche and Steiner's opposition to materialism

'Kandinsky's exposure to the Nietzsche cult 1896–1914'¹ offered the following observations: That the Nietzsche cult, early in the century, was playing a role in art that is increasing in interest in art history; that Wassily Kandinsky (1866–1944) was extensively exposed to the Nietzsche cult; and that there is clear evidence of this exposure in his art-theoretical writings, which needs to be examined in the light of other influences. That I have to return to some of the questions raised by my original article is largely due to Cyril Coetzee's informative article 'Rudolf Steiner's philosophical influence on Kandinsky's aesthetic theory',² published partly in response to the views expressed in my examination of Kandinsky's exposure to the Nietzsche cult. Coetzee discusses the relevance of Rudolf Steiner's (1861–1925) work to Kandinsky and suggests that Steiner's writings on Friedrich Nietzsche (1844–1900) might be the real source of Kandinsky's response to the work of Nietzsche. Coetzee discloses the importance of Steiner from a point of view not considered in the debate on the influence of Steiner on Kandinsky by Rose Carol Long and Peg Weiss.³ Coetzee notices that:

'The discussion concerning Steiner's theosophical influence on Kandinsky has, it seems, obscured a fact of fundamental importance: This is the influence of Steiner as a philosopher, aesthetician, literary essayist, dramatist and architect.'⁴

In the current upsurge of studies on the Nietzsche cult in Germany, Steiner's interaction with the cult has hardly been noticed. Coetzee shows that various figures who were active in the Nietzsche cult, such as Stefan Georg (1868–1933), Karl Wolfskehl (1868–1948), and various Russian authors with whom Kandinsky retained contact, also had a keen interest in Steiner.⁵ In a similar vein Dietrich Schubert remarks that an artist such as Max Beckman (1884–1950) tempered the influence of Nietzsche with an interest in the theosophical writings of Steiner and Russian authors.⁶ In an article which

initiated the investigation of the Nietzsche cult in the visual arts, 'Nietzsche und seine Einwirkungen in die bildende Kunst — ein Desiderat heutiger Kunstgeschichtswissenschaft?', Schubert notices Steiner's enthusiasm for the work of Nietzsche, but does not explore the effect of his writings on Nietzsche.⁷ The prominent study on the role of the Nietzsche cult in the art of Weimar, 'Martyrer' und 'Prophet': Studien zum Nietzsche-Kult in der bildenden Kunst der Jahrhundertwende by Jürgen Krause, merely records the presence of Steiner in the Nietzsche cult.⁸ Herbert Cancik, in his recent study 'Der Nietzsche-Kult in Weimar: Ein Beitrag zur Religionsgeschichte der wilhelminischen Ära', refers to Steiner's role in the development of the religious interpretation of Nietzsche in Weimar, but does not explore it.⁹ Coetzee's article therefore opens a significant perspective on the Nietzsche cult earlier on in the century. It is this perspective which I wish to examine in order to arrive at a closer understanding of Steiner's role in the Nietzsche cult.

Steiner had become acquainted with Nietzsche's writings in 1889, and his first essay on Nietzsche was published in Weimar in 1892.¹⁰ While appointed to the Goethe-Schiller archives in Weimar, Steiner was approached by Nietzsche's sister Elizabeth Förster-Nietzsche (1846–1935) and became the first archivist of the Nietzsche archives, then still in Naumburg, in 1894. Steiner published his *Friedrich Nietzsche, A Fighter Against His Time* in Weimar in 1895. As his most extensive study on Nietzsche, it also represents his early interpretation of Nietzsche. The publication was well received¹¹ and may have been the most influential of his studies on Nietzsche, in the artistic circles of Germany. Other important philosophical writings from this period are Steiner's *Philosophy of Freedom* that was published in 1894, and *Goethe's World View (sic)* that followed in 1897.

Steiner assisted in the move of the Nietzsche archives from Naumburg to Weimar in September 1896. During this period Steiner instructed Frau Förster-Nietzsche in

the philosophy of her brother. Steiner was also involved, along with various other scholars under the general supervision of Frau Förster-Nietzsche, as co-editor of the first edition of the *Grossoktavausgabe* of Nietzsche's collected works. The first volumes, published by Steiner's friend Fritz Koegel (1860–1904) in Naumburg, appeared in 1896. Disagreement on the methods to be followed in publishing Nietzsche's *Nachlass* — the notes, fragments, and other unpublished manuscripts — led to Steiner's break with the Nietzsche archives, and developed eventually into a debate with various scholars in 1900.

In 1897 Steiner moved to Berlin where he purchased and edited the *Magazin für Literatur*, in which some of his articles on Nietzsche were published in 1898.¹² Steiner subsequently published a series of articles on Nietzsche in the debate of 1900.¹³ Steiner seems to have altered his opinion on some aspects of his interpretation of Nietzsche's thought in the course of this debate. An emphasis on different aspects of Nietzsche's philosophy finally formulated in his last two essays published in 1900, 'The philosophy of Friedrich Nietzsche as a psychopathological problem' and 'Friedrich Nietzsche's personality and psychotherapy'.¹⁴

Coetzee's discussion of Steiner and Nietzsche is centred within the problematic of the division between materialism and spiritualism, which Coetzee refers to as the world of the senses and the world of ideas.¹⁵ Nineteenth-century materialism was considered by both Steiner and Nietzsche to sustain this dichotomy or dualism. The reaction against materialism around the turn of the century was also of direct concern in the art world, and Wilhelm Worringer (1881–1961) for instance, writes in 1908:

'Since the florescence of art history took place in the 19th Century, it was only natural that the theories concerning the genesis of the work of art should have been based on the materialistic way of looking at things.... Nevertheless, this ... right down to our own time has been tacitly accepted as the presupposition for most art historical investigation, ... (and) is for us today a point of support for hostility to progress and mental laziness.... There are everywhere signs of a reaction against this jejune and indolent artistic materialism.'¹⁶

Coetzee convincingly argues that Steiner's 'Goethean Science' opposes the 'artificial concepts about the relationship of the world of ideas and experience' of nineteenth-century materialistic science.¹⁷ Steiner identifies an objectively given percept and a subjectively or intuitively given concept of reality, claiming that:

'Reality is ... contained in thoughtful observation, which does not one-sidedly consider either concept or percept alone, but rather the union of the two.'¹⁸

Coetzee shows that Steiner's epistemology simultaneously schools outer and inner perception, and therefore: 'a "higher organ" ultimately capable of spiritual research as an organic extension of material research.'

This epistemology, furthermore, also implies an aesthetic that is free from 'servile imitation of Nature'. Here, in Coetzee's reading of Steiner, is:

'the "path of truth" that Nietzsche had unconsciously been yearning for.... This unites ... the Dionysian and the Apollonian.'¹⁹

Nietzsche approaches the investigation of tragedy in Greek culture through the Dionysian and Apollonian world conceptions, which he attributed in *The Birth of Tragedy* (1872) to the classical views of Johann Wolfgang von Goethe (1749–1882) and Friedrich Schiller (1759–1805).²⁰ *The Birth of Tragedy* is Nietzsche's most direct exposition of his views on art; along with the metaphorical and poetical *Thus Spoke Zarathustra* (1883–5), this work was the most influential of Nietzsche's books in the artistic circles of the Nietzsche cult around the turn of the century. It has often been assumed that Nietzsche contrasts Dionysus with Apollo and Walter Kaufmann indeed calls this a most common misinterpretation of Nietzsche.²¹ Reinhold Grimm writes:

'The celebrated "duality" of the Apollonian and the Dionysian does not designate a pair of "separate" yet coequal powers or entities, much less their absolute dichotomy.... Their "fraternal union" ... constitute(s), as Apollonian form or appearance of Dionysian content or substance ... tragedy, the finest work of art ever created according to Nietzsche.'²²

In opposition to materialism Nietzsche sets the Dionysus–Apollo relation, with 'the Socratic notion that knowledge alone makes men virtuous'.²³ In *The Birth of Tragedy*, Socrates represents to Nietzsche an unprecedented emphasis on the rational structures of thought. Rational thought alone, in Nietzsche's view, leads to a denial of the diversity and multiplicity of life, thought, and the Dionysian reality, which is

'subjected to a multitude of shiftings, transfers, superimpositions, overlappings, and sedimentations.'²⁴

The Dionysian diversity, according to Nietzsche, can only be cognized in its Apollonian form-giving aspects, and in contrast to rational idea-structures, this cognizance is also aesthetical and interpretative. The exclusive emphasis on reason in materialism and the positivistic sciences is therefore a form of decadence²⁵ to Nietzsche, and should be exposed as such. Accordingly, Nietzsche's thought advances on a course which Martin Heidegger describes as follows:

'It means to tap all things with the hammer to hear whether or not they yield that familiar hollow sound, to ask whether there is still solidity and weight in things or whether every possible center of gravity has vanished from them.'²⁶

The disquieting effect of Nietzsche's thought was acknowledged by Kandinsky in 1912, when he wrote: 'When religion, science and morality are shaken, the two last by the strong hand of Nietzsche, and when the outer supports threaten to fall, man turns his gaze from externals in on to

(sic) himself.²⁷

Steiner readily acknowledges the influence of Nietzsche, as Coetzee indicates. Yet Coetzee also relates Steiner's view that science, according to Nietzsche:

'seemed to indicate that Man has evolved merely in accordance with a struggle for existence and a will to dominate other animals. Power rather than truth or morality, must therefore be the fundament of all advancement.'²⁸

Coetzee also identifies the opposition of Steiner's 'spiritual law' to Nietzsche's views of science as a central aspect in Steiner's interpretation of Nietzsche.²⁹

Although Steiner, in his last essay on Nietzsche in 1924, still acknowledges the effect of Nietzsche on himself,³⁰ it is necessary to show that between 1895 and 1900 Steiner considerably adapted his position on the relation of the material and the spiritual in Nietzsche's thought. This change seems to originate from Steiner's involvement in the debate on Nietzsche's concept of eternal return in 1900.

Against the sophistication of recent commentary on Nietzsche, Steiner's interpretation of Nietzsche appears to be literal or extremely 'dated', as Walter Kaufmann points out.³¹ Steiner wrote against a background of Nietzsche-literature that was particularly concerned with the question of materialism and spiritualism in Nietzsche's thought. Despite Nietzsche's clearly antichristian position, the early reception of Nietzsche was generally characterized by various shades of religiosity, spirituality, and mysticism. These interests were enthusiastically discussed by philosophers and artists alike. Nietzsche's figure of Zarathustra was generally associated with Christ,³² and in Weimar the religious fervour with which Nietzsche's work was received in the circles around Frau Förster-Nietzsche, finally led to the conception and planning of a Nietzsche temple by Harry Graf Kessler (1868–1937) and Henry van de Velde (1863–1957) between 1904–1914.³³ This is exemplary of what Martin Heidegger calls a metaphysical interpretation of Nietzsche.³⁴ In the light of this metaphysical approach to Nietzsche, a definition of the meaning of science and 'thought' for Nietzsche was required; and an extensive debate evolved on whether Nietzsche's concepts of eternal return, *Übermensch*, and particularly the will to power are metaphysical or materialistic concepts. Attacks on Nietzsche's views of science signify the major tendency of the materialistic and positivistic reception of Nietzsche in the last years of the nineteenth century, writes Vivetta Vivarelli³⁵ and are characterized by an explicitly literal understanding of Nietzsche's concepts of eternal return, *Übermensch*, and the will to power as concepts of material power. At the height of the disputation, the Nietzsche archives planned the publication of *The Will to Power*, an arrangement of a selection of notes from Nietzsche's *Nachlass* by Frau Förster-Nietzsche. The first edition of *The Will to Power* appeared in 1901.

Debate between Steiner and Horneffer in 1900

Steiner's considerable difficulties with Nietzsche's work

© University of Pretoria

and the discrepancies in his interpretation of Nietzsche in 1900, can also serve to illustrate the manipulation of the Nietzsche cult by Frau Förster-Nietzsche. The debate between Steiner and other scholars in 1900 is marked by the inaccessibility of the material that Frau Förster-Nietzsche still controlled. Kaufmann writes:

'She jealously established and guarded her authority by first gaining exclusive rights to all of her brother's literary remains and then refusing to publish some of the most important amongst them, while insisting doubly on their significance. Nobody could challenge her interpretations with any authority, since she was the guardian of yet unpublished material.'³⁶

Although Steiner in his extensive writings on Nietzsche in 1900 frequently refers to Nietzsche's *Ecce Homo* (1889), he and others had to rely on the little information that Frau Förster-Nietzsche parted with, in publications such as the second edition of her equally controversial *Das Leben Friedrich Nietzsches* (1897). *Ecce Homo* was not published until 1908. Kaufmann claims that:

'The long delay of the publication of *Ecce Homo* was fateful because the book contains explicit repudiations of many ideas that were meanwhile attributed to Nietzsche.... Possibly still more fatefully was his sister's decision to patch together some of the thousands of jottings, scribbles, and notes which Nietzsche had accumulated over a period of years, ... and to publish this fabrication as his system, under the title *The Will to Power*.... Ignored ... was the fact that, in 1888, Nietzsche had abandoned the entire project of *The Will to Power*.'³⁷

Steiner, who had instructed Frau Förster-Nietzsche in her brother's philosophy in 1896, writes in 1900:

'*Frau Förster-Nietzsche is a complete laywoman in all that concerns her brother's doctrine*.... (She) lacks any sense for fine, and even for crude, logical distinctions; her thinking is void of even the least logical consistency; and she lacks any sense of objectivity.'³⁸

In 1900 Steiner was caught in the centre of the controversy around the arrangement of the material for *The Will to Power*. In this study, *Nietzsches Lehre von der Ewigen Wiederkunft und derer bisherigen Veröffentlichungen* published in Leipzig early in 1900, Ernst Horneffer (1871–1954) severely criticized the arbitrary scheme for *The Will to Power* adopted by Frau Förster-Nietzsche, that was due for publication by Fritz Koegel in 1901. In defence of Koegel, Steiner responded with an attack on the general treatment of the *Nachlass* by the Nietzsche archives.³⁹ This led to a debate on the Nietzsche archives' manipulation of the interpretation of Nietzsche by the control and arrangement of material. The approach to the concept of eternal return, in particular, was in question in this polemical discussion. Participants in the debate were Steiner,⁴⁰ Frau Förster-Nietzsche,⁴¹ the scholars Ernst Horneffer,⁴² Arthur Seidl (1863–1928),⁴³ Georg Conrad (1846–1927),⁴⁴ and the publisher Gustav Naumann.⁴⁵

Nietzsche's eternal return of the same, a concept of the unconditional and infinitely repeated circular course of all things, has its sources in a tradition of metaphorical images of wisdom that extends back to pre-Socratic philosophy, and Plato's view of the double circle of the soul and the cosmic sphere in the *Timaeus*.⁴⁶ In more recent times the doctrine was adopted in Blaise Pascal's (1623–62) *Pensées*, Arthur Schopenhauer's (1777–1860) *Parerga und Paralipomena*,⁴⁷ and Nietzsche was markedly influenced by passages in Heinrich Heine's (1797–1856) *Letzte Gedichte und Gedanken von H. Heine*, published in 1869.⁴⁸ As a supra-historical view, Nietzsche's eternal return is opposed to Immanuel Kant's (1724–1804) transcendental view of endless improvement and immortality in the *Critique of Practical Reason*; and G.W.F. Hegel's (1770–1831) conception of infinite progress or the 'Bad Infinite' in the *Encyklopädie der philosophischen Wissenschaften und Grundrisse*.⁴⁹ As an extreme repudiation of any depreciation of the moment, or of direct experience by the desire for a 'beyond',⁵⁰ Nietzsche's eternal return, as Robin Small points out, is also a critical attitude towards the idea of scientific progress in the nineteenth-century materialistic view of the world.⁵¹ Similarly, Bernd Magnus describes the eternal return as an attitude to life, rather than a literal concept of the recurrence of time.⁵²

However, the eternal return, as Heidegger shows, is essentially related to the process of 'becoming' in Nietzsche's *Will to Power*, the *Übermensch*, and his affirmative view of the aesthetics of tragedy.⁵³ This difficulty was a critical point of confusion in the literature on Nietzsche in the closing years of the nineteenth century. In his *Friedrich Nietzsche, Fighter Against His Time* of 1895, Steiner could still write:

'At present it seems impossible for me to have a definite opinion about what idea Nietzsche connected with the words "eternal return". It will be possible to say something more specific only when Nietzsche's notes for the incomplete parts of his *Willens zur Macht* have been published in the second part of the complete edition of his works.'⁵⁴

Ernst Horneffer in his *Lehre von der Ewigen Wiederkehr und deren bisherigen Veröffentlichungen* of 1900, also suggests that authors should refrain from discussing, assessing or judging the eternal recurrence, since Nietzsche himself had not sufficiently formulated it.⁵⁵ However, Horneffer then emphasizes the religious nature of Nietzsche's thought, and describes him as a 'Vorläufer der Religion der Zukunft'.⁵⁶

Steiner, in his first polemical essay of 1900, had required a more 'spiritual' understanding of Horneffer's views of Nietzsche.⁵⁷ Later, however, Steiner criticizes the eternal return for the first time in the article 'Die "sogenannte" Wiederkehr des Gleichen von Nietzsche'. In the Nietzsche archives, Steiner discovered that Nietzsche had a copy of E. Dühring's (1833–1921) *Kursus der Philosophie* (1875) in his possession, where Dühring disclaims the possibility of eternal return on the grounds of the opposition to the points of view which the natural

sciences represent. In an answer to Horneffer's metaphysical view of the eternal return, Steiner then qualifies Nietzsche's eternal return as a deliberate antithesis to Dühring's scientific denial of the eternal return.⁵⁸ Steiner elaborates on the hypothesis in 'The philosophy of Friedrich Nietzsche as a psychopathological problem', published later in 1900, and interprets the eternal return as Nietzsche's counter-argument against the notion of truth and the truth value of the sciences.⁵⁹

In his study of 1895 Steiner argued that Nietzsche's *The Birth of Tragedy* closely follows Schopenhauer's distinction between the 'thing in itself' and the 'world of reflection',⁶⁰ and that Nietzsche

'had allowed himself to be led astray into idealism through the study of Schopenhauer's philosophy.'⁶¹

Consequently Steiner still sees in Nietzsche's Dionysian will, adopted from Schopenhauer, an opposition to materialism and in the creative Dionysian spirit, 'the essence of things in the form of *primordial will*'⁶² — a basic thesis for the metaphysical interpretation of Nietzsche. Steiner notices in Nietzsche's later philosophy a rejection of Schopenhauer's idealism, yet Nietzsche remains to Steiner the exceptional thinker for whom logic:

'... is merely a form in which a person expresses himself ... the means of expression of deeper fundamental instincts ... the outflow for the super-logical in a personality.'⁶³

Steiner acknowledges Nietzsche's rejection of Schopenhauer's ascetic ideal and also Nietzsche's opposition to the ascetic ideal implanted in modern science, the opposition to:

'the ascetic ideal which controls the fanatics of factuality.'

This, according to Steiner in 1895, qualifies Nietzsche as the 'really free spirit'.⁶⁴

After the debate with Horneffer in 1900, however, in rejecting the metaphysical interpretation of the eternal return proposed by Horneffer, Steiner adopts aspects of the approach to Nietzsche in the materialistic circles of Germany. Steiner's non-dualistic 'Goethean Science' does not conceive the truth value of the sciences to be a merely factual or materialistic conception. Yet assuming at this point that Nietzsche's refusal of formal logic precludes the possibility of an analogous conception of truth, Steiner opposes the eternal return to the truth value of the sciences. In failing to identify his own non-dualistic conception of the scientific truth, Steiner adopts the terms of criticism in the positivistic circles which his own non-dualistic conception of science opposes. Because Nietzsche, in his view, at this point abandoned Schopenhauer's idealism, Steiner assumes a literal interpretation of the eternal return, and consequently of the will to power as a concept of material force. This is also indicative of the approach to Nietzsche in the materialistic circles at the time. In an essay of late 1900, Steiner writes that Nietzsche abandoned the '*permitted luxury*' of Schopenhauer's idealism:

'Now he needed a world conception of "ego-

affirmation”, ego glorification, a master morality; he needed the philosophy of “eternal return”.⁶⁸

In a second publication of 1900, *Vorträge über Nietzsche. Versuch einer Wiedergabe seiner Gedanken*, Ernst Horneffer points out that Nietzsche’s Dionysian will is indeed an advance upon Schopenhauer’s concept of will, an advance which he qualifies as the process of *Entwicklung*. Significantly, Horneffer notices Nietzsche’s advance beyond the opposition of the thing-in-itself and contemplation in Schopenhauer’s metaphysics. This contribution by Nietzsche is identified as a process of self-advancement by the creative will.⁶⁸ Horneffer’s interpretation is rejected by Steiner in a subsequent publication. Steiner reverts to an explicitly dualistic reading of Nietzsche’s *The Birth of Tragedy*, claiming that Nietzsche advances merely ‘one step’ beyond Schopenhauer:

‘He simply translated the *Welt als Wille und Vorstellung* (Schopenhauer), into the artistic ... the art of reflection is the Apollonian, that of willing the Dionysian.’⁶⁷

Furthermore, it follows that Steiner, in denying Nietzsche’s advance beyond Schopenhauer’s metaphysics, would also deny Nietzsche’s advance beyond Schopenhauer’s view of art as the resignation from life. Accordingly Steiner then assumes Nietzsche’s rejection of the ascetic ideal of Schopenhauer to be a compensation for the ‘morbidness’ inherent in Nietzsche’s character. Late in 1900 he finds ‘a certain incoherence ... explainable through psychology’ in Nietzsche’s thought, and writes:

‘One quality which penetrates the entire creative activity of Nietzsche is the lack of a sense of objective truth. What science strove after as truth was fundamentally non-existent for him.’⁶⁸

In his last essay on Nietzsche in 1900, Steiner opposes Nietzsche’s views of science and ‘thought’ to that of Goethe for the first time:

‘In complete contrast to Nietzsche’s way of reflection stands Goethe’s point of view: We must not interpret the significant saying *Know thyself*, in a ascetic sense.’⁶⁹

Ironically, the defence of a non-dualistic ‘Goethean Science’ situated Steiner’s later interpretation of Nietzsche parallel to the materialistic reception of Nietzsche’s views of science in the Nietzsche cult. An example is Steiner’s association of Charles Darwin’s (1809–1882) theory of evolution with Nietzsche’s *Übermensch*, assuming that Nietzsche’s physiological⁷⁰ view of Dionysus implies:

‘... his completely biological understanding of moral concepts.... The idea of the survival of the fittest in the human “struggle for existence”, quite familiar in the Darwinian literature of the last century, appears in Nietzsche as the idea of the “superman” (*sic*).’⁷¹

While Nietzsche’s term *Übermensch* is in fact adopted from Goethe’s *Faust*⁷² the erroneous and popular association with Darwin in the materialistic reception of Nietzsche was not discounted until the eventual publication

of *Ecce Homo* in 1908. Nietzsche, who had already observed the early associations with his *Übermensch*, rejected both this association and the metaphysical interpretation of his *Übermensch*.

‘The word “overman” ... has been understood almost everywhere with the utmost innocence in the sense of those very values whose opposite ... (it) was meant to represent — that is, as “idealistic” type of a higher kind of man, half “saint”, half “genius”. Other scholarly oxen have suspected me of Darwinism on that account.’⁷³

Furthermore the psychopathological approach to Nietzsche adopted in Steiner’s ‘The philosophy of Friedrich Nietzsche as a psychopathological problem’ and ‘Friedrich Nietzsche’s personality and psychopathology’ of 1900, is distinctive of the materialistic approach to Nietzsche at the time. The neo-Kantian positivist (and Social Democrat) Eduard David had already implemented the pathological approach to Nietzsche in a publication of 1895,⁷⁴ and by 1900 this theory was exemplary of the materialistic and positivistic attempt to discredit Nietzsche’s *Übermensch* and his views of science.⁷⁵

Yet it remains difficult to associate Steiner’s anti-dualistic ‘Goethean Science’ with materialism and positivism. However, the discordance of the apparent similarity with materialistic criticism of Nietzsche, might partly explain Steiner’s relative silence about Nietzsche after 1900. The debate of 1900 refers mainly to authors in the Nietzsche circle around Frau Förster-Nietzsche in Weimar. Ernst Horneffer’s *Vorträge über Nietzsche, Versuch einer Wiedergabe seiner Gedanken*, that develops the thesis of Nietzsche’s advance upon Schopenhauer’s metaphysics, became one of the most popular commentaries on Nietzsche after 1900 and saw 12 reprints or re-editions until the outbreak of the First World War. This study became largely representative of the metaphysical interpretation of Nietzsche.⁷⁶

Steiner’s participation in the Nietzsche cult of Berlin and Munich until 1914 is unclear. In Weimar, Steiner was closely involved with Ernst Horneffer’s brother August Horneffer (1876–1955), a musicologist with an active interest in Nietzsche’s musical ideas⁷⁷ while Steiner’s friend Stoegel published an article about Nietzsche’s music in the magazine *Pan* in 1897.⁷⁸ During the first decade of the twentieth century, however, Furroccio Busoni (1886–1924)⁷⁹ and Kandinsky’s friend Arnold Schönberg (1874–1951) initiated the enquiry into Nietzsche’s musical aesthetics⁸⁰ and should be considered important sources of Kandinsky. Steiner participated actively in the theatre and art worlds of Berlin and Munich until 1916,⁸¹ but never contributed to the discussions of Nietzsche that occupied artistic interest in magazines such as *Pan* and *Der Sturm*.

In Munich and Berlin the concerns of the Nietzsche cult before 1914 had shifted considerably from the problematic that occupies Steiner’s interpretation of Nietzsche. As the war approached, the Nietzsche cult became more complex and diverse, more sophisticated, but also more extreme.

Outstanding examples of a non-dualistic approach to Nietzsche were formulated by scholars such as Samuel

Friedlaender (1871–1946), Eric Loewenson (1888–1963), and Erich Unger (1887–1950) in *Der Sturm* and at the *Neopathetische Cabaret* in Berlin after 1910. Characterized by an interest in Nietzsche's concept of 'pathos' (the source for the name of the *Neopathetische Cabaret*)⁸² these publications repeatedly addressed the question of Nietzsche's concept of 'pathos' and the 'balancing' of opposites such as Dionysian and the Apollonian. Nietzsche is conceived as the creator of a 'Begegnen zwischen Denken und Dingen',⁸³ and Nietzsche's 'Logik ist von Unlogik nicht mehr essential verschieden' in this non-dualistic approach.⁸⁴ In art these interests are particularly reflected in images of the balancing act of the tightrope walker, adopted from Nietzsche's *Thus Spoke Zarathustra* in the work of artists such as Erich Heckel (1883–1970), E.L. Kirchner (1880–1938), August Macke (1887–1914), and Paul Klee (1870–1940).⁸⁵

The problematic of the opposition between the metaphysical and the materialistic interpretations of Nietzsche around the turn of the century, on the other hand, was adopted by an explicitly dualistic new development before the war, the *Völkisch-Nationale* reception of Nietzsche. Actively encouraged by Kaiser Wilhelm II, this widespread popularization of Nietzsche relied on the crudest simplifications of both the materialistic and the metaphysical interpretations of Nietzsche, developed around the turn of the century. Dietrich Schubert writes disgruntledly:

'(Er) gingen in der nationalistischen Nietzsche-Rezeption missverstandener Macht-Wille, völkischer Antisemitismus und Frankreich-Feindschaft Hand in Hand und bereiteten so das imperialistische Völkermorden des 1. Weltkrieges ideologisch vor.'⁸⁶

To what extent Nietzsche's thought was simplified for the sake of war propaganda, is reflected by the one-dimensional adoption of Utopian themes from Nietzsche's work, amongst artists such as Fidus (Hugo Höppener 1848–1948) and Bernard Hoetger (1874–1940).⁸⁷

The *Völkisch-Nationale* use of Nietzsche's work was vehemently opposed by the groups around the magazines *Die Revolution* and *Die Aktion* in Munich. *Die Aktion* endeavoured to dissociate Nietzsche's work from nationalism, and adopted a pacifist and anti-war stance. Artists such as Wilhelm Lehmbruch (1881–1919) participated in the group, and Hugo Ball (1886–1927) was on the editorial staff of *Die Aktion* when he became friends with Kandinsky.

Influences on Kandinsky

Rudolf Steiner's theosophical writings are generally acknowledged as a predominant element in the wide range of influences that Kandinsky absorbed and Coetzee's suggestion that

'Steiner's philosophical and aesthetic writings might be an important source for a clearer understanding of Kandinsky's aesthetics'⁸⁸

is of undeniable value. In this article it has been attempted to provide a fuller context for the interaction of Steiner's 'Goetheanism', his views of Nietzsche, and the perception of Nietzsche in the Nietzsche cult. From this context it should be clear that the late nineteenth-century's metaphysical perception of Nietzsche is in agreement with Steiner's 'Goetheanism', and that Steiner in his early writings on Nietzsche did not oppose these similarities. In particular Steiner's *Friedrich Nietzsche, A Fighter Against His Time* of 1898, and the early philosophical writings such as *Goethe's World View (sic)* and *The Philosophy of Freedom* would clearly have been of value to Kandinsky. However, the suggestion that Kandinsky's references to Nietzsche are 'really paraphrasing Steiner in the closest possible terms'⁸⁹ is insufficient to explain the range of Kandinsky's exposure and response to the Nietzsche cult.

Kandinsky, as pointed out in the article 'Kandinsky's exposure to the Nietzsche cult 1806–1914', was in contact with the Nietzsche cult over a wide spectrum, which included some of the leading commentators on Nietzsche.⁹⁰ After 1910, in referring to Nietzsche, Kandinsky had to consider the development of the Nietzsche cult subsequent to Steiner's publications. What was termed the psychopathological approach to Nietzsche, adopted by Steiner in his last essays of 1900, was then in disesteem within the circles of the Nietzsche cult that Kandinsky was exposed to,⁹¹ and associated with a positivistic and nationalistic approach to Nietzsche. Furthermore, Steiner's treatment of *The Birth of Tragedy* as a mere adherence to Schopenhauer's metaphysics, was discounted by Ernst Horneffer in 1900, and it is the thesis that Nietzsche represents an advance on Schopenhauer's metaphysical aesthetics that persisted in the Nietzsche cult, particularly in the avant-garde artistic circles of Berlin and Munich where there existed an active interest in Nietzsche's artistic ideas. This point of view is for instance clearly stated in Samuel Friedlaender's article on Nietzsche, published in *Der Sturm* in 1910.⁹²

A certain indication of Kandinsky's involvement in the Nietzsche cult and his responses to developments after Steiner's commentaries, is provided by the fact that Nietzsche's *Ecce Homo* was not published until 1908. Frau Förster-Nietzsche's manipulation of the importance of this book has ensured for it an attentive audience, and the various articles on Nietzsche published in *Der Sturm* rely heavily on quotations from *Ecce Homo*.

The book *Ecce Homo* provides texts by Nietzsche that Steiner had no access to in 1900, and that Kandinsky had to consider after 1910.

A comparison with a text by Hugo Ball shows that Kandinsky did indeed turn to *Ecce Homo*. Discussing the disintegration of a materialistic world-view in his essay 'Whither the "new" art?' in 1911, Kandinsky writes:

'Our epoch is a time of tragic collision between matter and spirit and of the downfall of the purely material world view (*sic*); for many people it is a time of terrible, inescapable vacuum, a time of enormous questions; but for a few

people it is a time of presentiment or of precognition of the path of truth.... Everything that once appeared to stand so eternally, so steadfastly, that seemed to contain eternal, true knowledge, suddenly turns out to have been crushed ... the genius of Nietzsche began the transvaluation of values.⁹³

In his essay 'The art of our day' of 1916 Ball discusses the same theme within the same context, but instead adopts Nietzsche's own words almost directly:

'A world collapses. I am dynamite.... There is a time before me. And a time after me.... Metaphysics thundered, trembled, decayed.'⁹⁴

The comparison with Ball's later text serves to identify the particular passage in *Ecce Homo* that Kandinsky is referring to.⁹⁵ Discussing his concept of the 'transvaluation of values' and the act of 'supreme self examination' that it implies, Nietzsche writes:

'My name will be associated with the memory of something tremendous ... the most profound collision of conscience, a decision that was conjured up against everything that had been believed, demanded, hallowed so far. I am no man, I am dynamite.'⁹⁶

The particular passage in *Ecce Homo* was partly quoted and discussed in detail by Erich Unger in *Der Sturm* early in 1911. Unger discusses the revaluation or 'der Umwertung' of values, which Nietzsche in the passage in *Ecce Homo* describes as follows:

'I know tasks of such elevation that any notion of them has been lacking so far; only beginning with me are there hopes again. For all that, I am necessarily also the man of calamity. For when truth enters into a fight with the lies of millennia, we shall have upheavals (*Umwertung*), a convulsion of earthquakes, a moving of mountains and valleys ...'⁹⁷

Unger discusses Nietzsche's notion of elevation and calamity and Nietzsche's 'turning in on himself' in a process of revaluation or 'Umwertung ... den logisch philosophischen Grundbauen'.⁹⁸ The notion of elevation and calamity has to Unger apocalyptic dimensions (which Kandinsky would not have missed); but elevation is also the revaluation of truth. Significantly there is no trace of a materialistic interpretation of Nietzsche's will to power in Unger's discussion. 'Es geht um das Leben', according to Unger.⁹⁹

Unger's discussion of *Ecce Homo* published in *Der Sturm* early in 1911, is likely to have been Kandinsky's most direct source for turning to Nietzsche's work in the same year. It provides a context for Kandinsky's association of Nietzsche's revaluation of values with:

'... a time of enormous questions ... a time of presentiment or of precognition of the path of Truth.'¹⁰⁰

In *Concerning the Spiritual in Art*, Kandinsky's view that:

'when religion, science and morality are shaken ... by the strong hand of Nietzsche, ... man turns his gaze from externals in on himself'¹⁰¹

is similarly within the context of Unger's text and echoes

Nietzsche's claim in the particular passage in *Ecce Homo* that the revaluation:

'... is my formula for an act of supreme self examination on the part of humanity.'¹⁰²

An essay on Nietzsche published by Samuel Friedlaender in *Der Sturm* in 1910, might also have been of value to Kandinsky. Friedlaender discusses the relation of Nietzsche to Kant, Schopenhauer, and artists such as Schiller and Goethe. He notices Nietzsche's project against 'allen Dualismus, auch den von Moral und Natur'.¹⁰³ Friedlaender argues that Nietzsche's reaction against positivism is an attempt to re-evaluate the sciences and bring them within the context of the powers of life. This, in Friedlaender's view, requires Nietzsche's overcoming of religion and morality which bind man with guilt to the 'earthly':

'When man at last wants to get a presentiment of what life can look like, as soon as that dull cover of anxiety for the earthly is lifted from him, then man considers art.'¹⁰⁴

Friedlaender's argument is echoed in Kandinsky's view that when religion, science, and morality are shaken, which state he partly attributes to Nietzsche, man turns in on himself:

'Literature, music and art ... turns away from the soulless life of the present towards those substances and ideas which give free scope to the non-material strivings of the soul.'¹⁰⁵

Kandinsky, therefore, seems to be well aware of the trends in the Nietzsche cult around 1910, and to the attention afforded to Nietzsche in *Der Sturm*. He seems to respond to the questions concerning approaches to Nietzsche within the Nietzsche circles of Berlin and Munich at the time of his own writings. Yet Kandinsky's commitment to Steiner's theosophy is undeniable. If Kandinsky's 'path of truth' is also analogous to Steiner's Goetheanism, as Coetzee claims,¹⁰⁶ then it would follow that this is not in conflict with Kandinsky's perception of the revaluative principle of creativity, called 'will to power' by Nietzsche. It implies an approach to Nietzsche which is primarily non-dualistic, but which does not move out of the parameters of what Heidegger called the 'metaphysical' quality of Nietzsche's thought. In this sense, the will to power, metaphysically perceived, is to Kandinsky compatible with his spiritual interest.

The complexities of Nietzsche's concept of eternal return, confronted by Steiner in 1900 but never quite elucidated by the Nietzsche cult before the First World War, are markedly absent from the examination of Nietzsche in *Der Sturm*. They are also never referred to by Kandinsky. The hope for a better world order before the war, or Kandinsky's hope in the possibilities of theosophy, expressed in *Concerning the Spiritual in Art*, would finally not have been compatible with the more extreme implications of Nietzsche's eternal recurrence. It is in this sense that Kandinsky's interest in Nietzsche does not follow the course indicated by Hugo Ball and Dada art towards the end of the second decade of this century. It is in Dada art, eventually, that the Nietzsche cult was to explore Nietzsche's confrontation with nihilism.¹⁰⁷

References and Notes

1. H. JANSE VAN RENSBURG, 'Kandinsky's exposure to the Nietzsche cult 1896-1914', *S.Afr.J.Cult.Art Hist.*, Vol. 1(3), September 1987.
2. C. COETZEE, 'Rudolf Steiner's philosophical influence on Kandinsky's aesthetic theory', *S.Afr.J.Cult.Art Hist.*, Vol. 2(3), September 1988.
3. R.C. LONG, *Kandinsky: The Development of an Abstract Style* (Oxford, 1980); P. WEISS, 'Review of R.C. Long's Kandinsky: The development of an abstract style', *Art J.*, Spring 1984, pp. 91-5; P. WEISS, *Kandinsky in Munich: The Formative Jugendstil Years* (Princeton, 1979).
4. C. COETZEE, 'Rudolf Steiner's philosophical influence on Kandinsky's aesthetic theory', *S.Afr.J.Cult.Art Hist.*, Vol. 2(3), September 1988, p. 215.
5. C. COETZEE, 'Rudolf Steiner's philosophical influence on Kandinsky's aesthetic theory', *S.Afr.J.Cult.Art Hist.*, Vol. 2(3), September 1988, p. 215.
6. D. SCHUBERT, *Die Kunst Lehmbrucks* (Worms, 1981), p. 153.
7. D. SCHUBERT, 'Nietzsche und seine Einwirkungen in die bildende Kunst — ein Desiderat heutiger Kunstgeschichtswissenschaft?', *Nietzsche-Studien*, Vol. 9, 1980, pp. 374-5.
8. J. KRAUSE, 'Märtyrer' und 'Prophet': *Studien zum Nietzsche-Kult in der bildende Kunst der Jahrhundertwende* (Berlin, 1984), p. 102.
9. H. CANCIK, 'Der Nietzsche-kult in Weimar: Ein Beitrag zur Religionsgeschichte der wilhelminischen Ära', *Nietzsche-Studien*, Vol. 18, 1987, p. 421.
10. R. STEINER, 'Nietzscheanismus', *Literarischer Merkur*, Vol. 12(14), April 2, 1982, pp. 105-8.
11. A glowing review by an anonymous author appeared in *Westermanns Monatshefte* (Braunschweig), Vol. 79(474), March 1896, p. 651. A less enthusiastic review by the philologist Otto Immisch, 'Schriften über Friedrich Nietzsche', *Blätter für literarische unterhaltung*, (Leipzig), 1897, p. 588 acknowledges Steiner's study.
12. R. STEINER, 'Nietzsche in frommer Beleuchtung', *Mag.Literatur*, Vol. 67(339), August 20, 1988, pp. 769-72; R. STEINER, 'Ein wirklicher "Jünger" Zarathustra', *Mag.Literatur*, Vol. 67(43), October 19, 1898, p. 1010.
13. R. STEINER, 'Das Nietzsche-Archiv und seine Anklagen gegen den bisherigen herausgeber. Eine Enthüllung'. Published in two parts which are 'Die Herausgabe von Friedrich Nietzsche's Werken' and 'Zur Charakteristik der Frau Elisabeth Förster-Nietzsche', *Mag.Literatur*, Vol. 69(6), February 10, 1900, pp. 145-58; R. STEINER, 'Erwiderung auf die obigen Ausführungen', *Mag.Literatur*, Vol. 69(15), April 14, 1900, pp. 384-9; R. STEINER, 'Die "sogenannte" wiederkunft des Gleichen von Nietzsche', *Mag.Literatur*, Vol. 69(16), April 21-28, 1900, pp. 401-4, 425-35; R. STEINER, 'Frau Elisabeth Förster-Nietzsche und ihr Ritter von komischer Gestalt. Eine Antwort auf Dr. Seidl's "Demaskierung"', *Die Gesellschaft. Wochenschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben*, Vol. 18(4), May 1900, pp. 197-212; R. STEINER, 'Zum angeblichen "Kampf um die Nietzsche-Ausgabe"', *Mag.Literatur*, Vol. 69(27), July 7, 1900, pp. 673-80; R. STEINER, Letter to the Editor, *Die Zukunft*, Vol. 8,(33), May 1900, p. 314.
14. 'Friedrich Nietzsche', 'A fighter against his time', 'The philosophy of Friedrich Nietzsche as a psychopathological problem', and 'Friedrich Nietzsche's personality and psychotherapy', along with the memorial address delivered after Nietzsche's death in 1900, 'The personality of Friedrich Nietzsche, a memorial address' are published as R. STEINER, *Friedrich Nietzsche, Fighter for Freedom* (New Jersey, 1960).
15. C. COETZEE, 'Rudolf Steiner's philosophical influence on Kandinsky's aesthetic theory', *S.Afr.J.Cult.Art Hist.*, Vol. 2(3), September 1988, p. 217.
16. W. WORRINGER, *Abstraction and Empathy* (London, 1967), pp. 8-9.
17. R. STEINER, *Goethe's World View* (Mercury Press, 1985), p. 18. Quoted by C. COETZEE, 'Rudolf Steiner's philosophical influence on Kandinsky's aesthetic theory', *S.Afr.J.Cult.Art Hist.*, Vol. 2(3), September 1988, p. 218.
18. R. STEINER, *The Philosophy of Freedom* (New York, 1975), p. 213. Quoted by C. COETZEE, 'Rudolf Steiner's philosophical influence on Kandinsky's aesthetic theory', *S.Afr.J.Cult.Art Hist.*, Vol. 2(3), September 1988, p. 218.
19. C. COETZEE, 'Rudolf Steiner's philosophical influence on Kandinsky's aesthetic theory', *S.Afr.J.Cult.Art Hist.*, Vol. 2(3), September 1988, p. 218.
20. F. NIETZSCHE, *The Birth of Tragedy*. Translated by F. Golffing (New York, 1956), Section XX, p. 121. For Nietzsche's sources, see M.L. BAEUMER, 'Das moderne Phänomen des Dionysischen und seine "Entdeckung" durch Nietzsche', *Nietzsche-Studien*, Vol. 6, 1977.
21. W. KAUFMANN, *Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist* (New Jersey, 1974), pp. 168-9.
22. R. GRIMM, 'The hidden heritage: Repercussions of Nietzsche in modern theater and its theory', *Nietzsche-Studien*, Vol. 12, 1983, p. 366. Nietzsche repeatedly contrasts his concept of tragedy with what he considered Aristotle's concept of tragedy as catharsis, Schopenhauer's concept of tragedy as asceticism, and the rational sublimation of tragedy represented by naturalistic thought. Nietzsche holds that his concept of tragedy is also an affirmation of life. See M. HEIDEGGER, 'Tragedy, satyr-play, and telling silence in Nietzsche's thought of eternal recurrence', *Boundry*, Vol. 9(3) Spring-Fall 1981, pp. 25-9.
23. F. NIETZSCHE, *The Birth of Tragedy*. Translated by F. Golffing (New York, 1956), Section XII, p. 79. GILLES DELEUZE, *Nietzsche and Philosophy* (London, 1983), p. 13, considers the opposition between Dionysus and Socrates in Nietzsche's work as being of far greater relevance than the 'opposition' between Dionysus and Apollo.
24. J. GRANIER, 'Nietzsche's conception of chaos', published in D.B. ALLISON, *The New Nietzsche* (New York, 1977), pp. 136-7.

25. Similarly Steiner refers to the dualism between senses and thought as 'a developmental illness from which scientific endeavours still suffer today'. R. STEINER, *Goethe's World View* (Mercury Press, 1985), p. 14, quoted by C. COETZEE, 'Rudolf Steiner's philosophical influence on Kandinsky's aesthetic theory', *S.Afr.J.Cult.Art Hist.*, Vol. 2(3), September 1988, p. 217.
26. M. HEIDEGGER, *Nietzsche: The Will to Power as Art* (New York, 1979), p. 66.
27. W. KANDINSKY, *Concerning the Spiritual in Art* (New York, 1977), p. 14.
28. C. COETZEE, 'Rudolf Steiner's philosophical influence on Kandinsky's aesthetic theory', *S.Afr.J.Cult.Art Hist.*, Vol. 2(3), September 1988, p. 216.
29. C. COETZEE, 'Rudolf Steiner's philosophical influence on Kandinsky's aesthetic theory', *S.Afr.J.Cult.Art Hist.*, Vol. 2(3), September 108, p. 216.
30. RUDOLF STEINER, 'Friedrich Nietzsche in "Lebensgang" Rudolf Steiners (1924)', published in R. STEINER, *Friedrich Nietzsche, Ein Kämpfer gegen seine Zeit* (second edition, Dornach, 1926).
31. W. KAUFMANN, Review of R. Steiner's *Friedrich Nietzsche: Fighter for Freedom* (New Jersey, 1960), *Chicago Rev.*, Vol. XIV/3, Autumn-Winter, 1960, pp. 115-16. The vast differences in the approach to Nietzsche, for instance in the non-representational reading of Nietzsche by Gilles Deleuze and Jean Granier quoted before, are separated not only by the passage of time, but also by the Nazi misuse of Nietzsche, a fact which considerably has altered the approach to Nietzsche in recent criticism.
32. D. SCHUBERT, 'Nietzsche-konkretionsformen in der Bildenden Kunst 1890-1933', *Nietzsche-Studien*, Vols 10-11, 1981-2, p. 297.
33. H. CANKIK, 'Der Nietzsche-kult in Weimar: Ein Beitrag zur Religionsgeschichte der wilhelminischen Ära', *Nietzsche-Studien*, Vol. 18, 1987, p. 414-22.
34. The term 'metaphysical' is adopted here according to the criticism of MARTIN HEIDEGGER, *Nietzsche: The Will to Power as Art* (New York, 1979), pp. 3-6, that Nietzsche is still a metaphysical thinker. Although the metaphysical quality of Nietzsche's thought is contested in recent French philosophy, Heidegger's criticism is also a response to the religious reception of Nietzsche in Germany early in the century.
35. VIVETTA VIVARELLI, 'Das Nietzsche-bild in der Presse der Deutschen Sozialdemokratie um die Jahrhundertwende', *Nietzsche-Studien*, Vol. 13, 1984, p. 538.
36. W. KAUFMANN, *Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist* (New Jersey, 1974), p. 5.
37. W. KAUFMANN, *Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist* (New Jersey, 1974), pp. 6-7. Frau Förster-Nietzsche adopted one of 25 possible schemata rejected by Nietzsche, and arranged a selection of his notes to it.
38. R. STEINER, 'Zur Charakteristik der Frau Elisabeth Förster-Nietzsche', *Mag.Literatur*, Vol. 69(6), February 10, 1900, pp. 4-5. English translation by W. KAUFMANN, *Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist* (New Jersey, 1974), p. 5.
39. R. STEINER, 'Das Nietzsche-Archiv und seine Anklagen gegen den bisherigen herausgeber. Eine Enthüllung', *Mag.Literatur*, Vol. 69(6), February 10, 1900, pp. 245-58. The 'Enthüllung' of this essay is that Frau Förster-Nietzsche 'vollständig laie ist', and Steiner denies Koegel's responsibility for adopting the particular schema for *The Will to Power*.
40. R. STEINER, 'Das Nietzsche-Archiv und seine Anklagen gegen den bisherigen herausgeber. Eine Enthüllung'. Published in two parts which are 'Die Herausgabe von Friedrich Nietzsches werken' and 'Zur Charakteristik der Frau Elisabeth Förster-Nietzsche', *Mag.Literatur*, Vol. 69(6), February 10, 1900, pp. 145-58; R. STEINER, 'Erwiderung auf die obigen Ausführungen', *Mag.Literatur*, Vol. 69(15), April 4, 1900, pp. 384-9; R. STEINER, 'Die "sogenannte" wiederkunft des Gleichen von Nietzsche', *Mag.Literatur*, Vol. 69(16), April 21-8, 1900, pp. 401-4, 425-35; R. STEINER, 'Frau Elisabeth Förster-Nietzsche und ihr Ritter von komischer Gestalt. Eine Antwort auf Dr. Seidl's "Demaskierung"', *Die Gesellschaft. Wochenschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben*, Vol. 16(4) May, 1900, pp. 197-212; R. STEINER, 'Zum angeblichen "Kampf um die Nietzsche-Ausgabe"', *Mag.Literatur*, Vol. 69(27), July 7, 1900, pp. 673-80; R. STEINER, Letter to the Editor, *Die Zukunft*, Vol. 8(33), May 1900, p. 314.
41. ELISABETH FÖRSTER-NIETZSCHE, 'Der Kampf um die Nietzsche-Ausgabe', *Die Zukunft*, Vol. 8(31), April 21, 1900, pp. 110-19.
42. E. HORNEFFER, 'Eine Verteidigung der sogenannten "Wiederkunft des Gleichen" von Nietzsche', *Mag.Literatur*, Vol. 60(15), April 4, 1900, pp. 377-83.
43. A. SEIDL, 'Rudolf Steiner'sche Masken und Mummenschänze. Eine Demaskierung', *Die Gesellschaft. Wochenschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben*, Vol. 16(3), April 1900, pp. 133-47.
44. M.G. CONRAD, 'Steiner contra Seidl', *Die Gesellschaft. Wochenschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben*, Vol. 16(2), June 1900, p. 372.
45. G. NAUMANN, Letter to the Editor, *Die Zukunft*, Vol. 8(32), May 12, 1900, p. 279.
46. Nietzsche uses the metaphor of 'the wedding ring of rings — the Ring of Recurrence!' for the eternal return and frequently refers to the immeasurable quality of music. F. NIETZSCHE, *Thus Spoke Zarathustra*. Translated by R.J. Hollingdale (Middlesex, 1969), p. 247. Iconographically, the eternal return finds a close analogy in what ERICH NEUMANN, *The Origins and History of Consciousness* (London, 1954), p. 8: called 'The uroboros ... circle, sphere, and round are all aspects of the self-contained, which is ... eternal, for in its roundness there is no before and no after, no time.'
- There is no evidence that Kandinsky was aware of the iconographical context of Nietzsche's concept of eternal return. However, Kandinsky's circular musical motifs were first associated with Nietzsche's concept of eternal return by Frantisek Kupka in a series of paintings between 1912-1914.

47. ROBIN SMALL, 'Nietzsche and a platonist tradition of the cosmos: Center everywhere and circumference nowhere', *J.Hist.Ideas*, Vol. XLIV(1), January–March 1983.
48. W. KAUFMANN, *Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist* (New Jersey, 1974), p. 317.
49. W. KAUFMANN, *Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist* (New Jersey, 1974), p. 319.
50. F. NIETZSCHE, *Thus Spoke Zarathustra*. Translated by R.J. Hollingdale (Middlesex, 1969), p. 59.
51. ROBIN SMALL, 'Nietzsche and a platonist tradition of the cosmos: Center everywhere and circumference nowhere', *J.Hist.Ideas*, Vol. XLIV(1), January–March 1983.
52. B. MAGNUS, 'Perfectibility and attitude in Nietzsche's "Übermensch"', *Review of Metaphysics*, Vol. 136, March 1983.
53. M. HEIDEGGER, 'Tragedy, satyr-playing, and telling silence in Nietzsche's thought of eternal recurrence', *Boundry*, Vol. 9(3), Spring–Fall 1981.
54. R. STEINER, 'Friedrich Nietzsche, a fighter against his time', *Friedrich Nietzsche, Fighter for Freedom* (New Jersey, 1960), p. 140.
55. E. HORNEFFER, *Nietzsches Lehre von der Ewigen Wiederkunft und deren bisherigen Veröffentlichungen* (Leipzig, 1900), quoted by R.F. KRUMMEL, *Nietzsche und der deutsche Geist* (Berlin, 1974), p. 178.
56. E. HORNEFFER, *Nietzsches Lehre von der Ewigen Wiederkunft und deren bisherigen Veröffentlichungen* (Leipzig, 1900), quoted by H. CANCEK, 'Der Nietzsche-kult in Weimar: Ein Beitrag zur Religionsgeschichte der wilhelminischen Ära', *Nietzsche-Studien*, Vol. 18, 1987, p. 421.
57. R. STEINER, 'Das Nietzsche-archiv und seine Anklagen gegen den bisherigen Herausgeber. Eine Enthüllung', *Mag.Literatur*, Vol. 69(6), February 10, 1900; see R. KRUMMEL, *Nietzsche und der deutsche Geist* (Berlin, 1974), p. 245.
58. R. STEINER, 'Die "sogenannte" Wiederkunft des Gleichen von Nietzsche', *Mag.Literatur*, Vol. 69(16), April 21–8, 1900, pp. 401–10 & 425–34. See W. KAUFMANN, *Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist* (Princeton, 1974), p. 318.
59. R. STEINER, 'The philosophy of Friedrich Nietzsche as a psycho-pathological problem', *Friedrich Nietzsche, Fighter for Freedom* (New Jersey, 1960), p. 161.
60. R. STEINER, 'Friedrich Nietzsche, a fighter against his time', *Friedrich Nietzsche, Fighter for Freedom* (New Jersey, 1960), p. 126. Nietzsche, however, repeatedly and explicitly rejected this Kantian distinction that Schopenhauer still adheres to, as Schopenhauer's 'uneasy mixture of will and contemplation'. F. NIETZSCHE, *The Birth of Tragedy*. Translated by F. Golffing (New York, 1956), Section V, p. 41.
61. R. STEINER, 'Friedrich Nietzsche, a fighter against his time', *Friedrich Nietzsche, Fighter for Freedom* (New Jersey, 1960), p. 111.
62. R. STEINER, 'Friedrich Nietzsche, a fighter against his time', *Friedrich Nietzsche, Fighter for Freedom* (New Jersey, 1960), p. 132.
63. R. STEINER, 'Friedrich Nietzsche, a fighter against his time', *Friedrich Nietzsche, Fighter for Freedom* (New Jersey, 1960), pp. 181–2.
64. R. STEINER, 'Friedrich Nietzsche, a fighter against his time', *Friedrich Nietzsche, Fighter for Freedom* (New Jersey, 1960), pp. 88–9.
65. R. STEINER, 'Friedrich Nietzsche's personality and psychopathology', *Friedrich Nietzsche, Fighter for Freedom* (New Jersey, 1960), p. 184.
66. C. HORNEFFER, *Vorträge über Nietzsche. Versuch einer Wiedergabe seiner Gedanken* (Weimar, 1900). See discussion in R.F. KRUMMEL, *Nietzsche und der deutsche Geist* (Berlin, 1974), p. 243.
67. R. STEINER, 'The philosophy of Friedrich Nietzsche as a psychopathological problem', *Friedrich Nietzsche, Fighter for Freedom* (New Jersey, 1960), pp. 157–88.
68. R. STEINER, 'The philosophy of Friedrich Nietzsche as a psychopathological problem', *Friedrich Nietzsche, Fighter for Freedom* (New Jersey, 1960), pp. 154 & 169–71.
69. R. STEINER, 'Friedrich Nietzsche's personality and psychopathology', *Friedrich Nietzsche, Fighter for Freedom* (New Jersey, 1960), p. 188. Nietzsche, in general, had no quarrel with Goethe, and claims that 'Goethe is the last German whom I respect'. F. NIETZSCHE, *Twilight of the Idols*, (Levy-edition, Vol. 16, New York, 1964), Section 51, p. 111. Steiner was aware of this opinion, since he quoted from the same section in R. STEINER, 'Friedrich Nietzsche, a fighter against his time', *Friedrich Nietzsche, Fighter for Freedom* (New Jersey, 1960), p. 60.
70. For a discussion of the physiological and the nonmaterial in Nietzsche's thought, see V. GERHARDT, 'Von der ästhetischen Metaphysik zur Physiologie der Kunst', *Nietzsche-Studien*, Vol. 13, 1984.
71. R. STEINER, 'The philosophy of Friedrich Nietzsche as a psychopathological problem', *Friedrich Nietzsche, Fighter for Freedom* (New Jersey, 1960), p. 174. In recent literature and translations of Nietzsche's work, *Übermensch* is retained in the English text, or else is more correctly translated as 'overman'.
72. J.W. GOETHE, *Faust*, Part 1, Line 140. See discussion in W. KAUFMANN, *Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist* (New Jersey, 1974), p. 308.
73. F. NIETZSCHE, *Ecce Homo*. Translated by W. Kaufmann (New York, 1969), Part III, Section 1, p. 261.
74. E. DAVID, Review of C. LOMBROSO, *Entartung und Genie* (Leipzig, 1894), published in *Leipziger Volkszeitung*, March 23, 1895.
75. VIVETTA VIVARELLI, 'Das Nietzsche-Bild in der Presse der deutschen Sozialdemokratie', *Nietzsche-Studien*, Vol. 13, 1984, p. 538; E. BEHLER, 'Zur frühen sozialistischen Rezeption Nietzsches in Deutschland', *Nietzschen-Studien*, Vol. 13, 1984, p. 505.
76. R.F. KRUMMEL, *Nietzsche und der deutsche Geist* (Berlin, 1974), pp. 243–4.
77. H. CANCEK, 'Der Nietzsche-kult in Weimar: Ein Beitrag zur Religionsgeschichte der wilhelminischen Ära', *Nietzsche-Studien*, Vol. 18, 1987, p. 421. Steiner remained convinced that Nietzsche's musical ideas

- closely adhered to Schopenhauer's views of music, but never contrasted these ideas with those of Goethe in this publication on Nietzsche.
78. F. KOEGEL, 'Friedrich Nietzsches Musik'. *Pan*, Vol. 2(2), 1896, p. 144. The magazine *Pan*, founded in 1895, became a central mouthpiece for the Nietzsche cult.
 79. H. JANSE VAN RENSBURG, 'Picabia and Nietzsche', *S.Afr.J.Cult.Art Hist.*, Vol. 1(4) December 1987, p. 362.
 80. A.L. RINGER, 'Arnold Schoenberg and the prophetic image in music', *J.Arnold Schoenberg Instit.*, Vol. 1(3) June 1977, pp. 26–38.
 81. C. COETZEE, 'Rudolf Steiner's philosophical influence on Kandinsky's aesthetic theory', *S.Afr.J.Cult.Art Hist.*, Vol. 2(3), September 1988, p. 221, Note 23.
R. GRIMM, 'The hidden heritage, repercussions of Nietzsche in modern theatre and its theory', *Nietzsche-Studien*, Vol. 12, 1983, p. 362, notices the influence of Nietzsche's *The Birth of Tragedy* on Steiner's work on the theory of the theatre, *The Death of Tragedy* (New York, 1961). Grimm remarks:
'Despite ... (the) massive allusion, *The Birth of Tragedy* isn't mentioned at all, much less taken up and examined: solely its author, in a few casual references, is permitted to make his appearance.... Still, not even he (Steiner) can dispense altogether with Nietzsche's ideas.'
 82. K. HILLER, 'Das Cabaret und die Gehirne', *Der Sturm*, Vol. 1(44), December 29, 1910, p. 351;
E. UNGER, 'Vom pathos', *Der Sturm*, Vol. 1(49), February 4, 1911, p. 316. 'Pathos' is defined by Unger as an 'intermediate link' (*Zwischenglieder*) between will and thought. E. UNGER, 'Nietzsche', *Der Sturm*, Vol. 1(48), January 28, 1911, p. 380.
 83. E. UNGER, 'Nietzsche', *Der Sturm*, Vol. 1(48), January 28, 1911, p. 380.
 84. S. FRIEDLAENDER, 'Menschliches Allzumenschliches', *Der Sturm*, Vol. 1(38), November 17, 1910, p. 301. In this essay Friedlaender also discusses Nietzsche's advance beyond Schopenhauer's 'pessimistische' aesthetics, and explicitly denies any dualistic reading of Nietzsche, and the association with Darwin. The essay in general offers a very relevant reflection of the development of the Nietzsche literature since the publication of Steiner's works and the publication of Nietzsche's *Ecce Homo*.
 85. J. McCULLAGH, 'The tightrope walker: An expressionist image', *Art Bull.*, Vol. 66(4), December 1984. Nietzsche's metaphorical image of the tightrope walker on the rope or bridge between man and *Übermensch* is also the source of the name of the group *Die Brücke*.
 86. D. SCHUBERT, 'Nietzsche-Konkretionsformen in der bildenden Kunst 1890–1933', *Nietzsche-Studien*, Vols 10–11, 1981–1982, p. 301. Theoretically, the movement relied heavily on Houston Chamberlain's (1855–1927) interpretations of Nietzsche and Wagner. The popular movement was also actively encouraged by Frau Förster-Nietzsche.
 87. J. KRUSE, 'Martyrer' und 'Prophet', *Studien zum Nietzsche Kult in der bildenden Kunst der Jahrhundertwende* (Berlin, 1984), pp. 155–172;
 - D. SCHUBERT, 'Nietzsche-Konkretionsformen in der bildenden Kunst 1890–1933', *Nietzsche-Studien*, Vols 10–11, 1981–1982, pp. 301–6.
 88. C. COETZEE, 'Rudolf Steiner's philosophical influence on Kandinsky's aesthetic theory', *S.Afr.J.Cult.Art Hist.*, Vol. 2(3), September 1988, p. 216.
 89. C. COETZEE, 'Rudolf Steiner's philosophical influence on Kandinsky's aesthetic theory', *S.Afr.J.Cult.Art Hist.*, Vol. 2(3), September 1988, p. 216.
 90. H. JANSE VAN RENSBURG, 'Kandinsky's exposure to the Nietzsche cult 1896–1914', *S.Afr.J.Cult.Art Hist.*, Vol. 1(3), September 1987.
 91. See for instance the criticism of this approach in FRITZ HÜBNER, 'Nietzsche Bild', *Der Sturm*, Vol. 1(44), December 29, 1910, p. 350.
'Um einen Nietzsche zu widerleben', writes Hübner, 'dazu braucht es denn doch mehr, als solch einer täppischen, ungesäuerten Dialektik.'
Hübner criticizes W. FISCHER's *Nietzsches Bild* (München 1910).
 92. S. FRIEDLAENDER, 'Menschliches Allzumenschliches', *Der Sturm*, Vol. 1(38), November 17, 1910, pp. 299–300.
 93. W. KANDINSKY, 'Whither the "new" art?', *Complete Writings on Art* (Boston, 1982), p. 103.
 94. H. BALL, 'Die Kunst unsere Tage', *Literaturrevolution*, Vol. 1, 1916, pp. 136–8. English translation quoted in J. ROLLESTON, 'Nietzsche, expressionism and modern poetics', *Nietzsche-Studien*, Vol. 9, 1980, p. 202.
 95. I have identified Kandinsky's reference to *Ecce Homo* and discussed it in fuller detail in H. JANSE VAN RENSBURG, 'Kandinsky's exposure to the Nietzsche cult 1896–1914', *S.Afr.J.Cult.Art Hist.*, Vol. 1(3), September 1987, pp. 240–50.
 96. F. NIETZSCHE, *Ecce Homo*. Translated by W. Kaufmann (New York, 1969), Section 1, p. 326.
 97. F. NIETZSCHE, *Ecce Homo*. Translated by W. Kaufmann (New York, 1969), Section 1, p. 327. This passage was partly quoted by E. UNGER, 'Nietzsche' (Part II), *Der Sturm*, Vol. 1(49), February 4, 1911, p. 389.
 98. E. UNGER, 'Nietzsche' (Part II), *Der Sturm*, Vol. 1(49), February 4, 1911, p. 389. It is worth quoting Unger's well-formulated perception of the tension of opposites, of becoming and destruction, in Nietzsche's principle of transvaluation.
'Immer näher geschah das Zusammenrücken von unheimlich lebendiger Grösse und Vernichtung, immer mehr drohte er in dem Schatten zwischen Vergangenen und Kommendem zu Grunde zu gehen, immer trotziger ward die Gier des an Ohnmacht nich Gewöhnten, sich zu betäuben, der Rausch, sich an neuen grenzenlose Gewalten glauben zu machen "... Ich bin kein Mensch — ich bin Dynamit. Der Blitzschlag der Umwertung".'
 99. E. UNGER, 'Nietzsche' (Part II), *Der Sturm*, Vol. 1(49), February 4, 1911, p. 389.
 100. W. KANDINSKY, 'Whither the "new" Art?', *Complete*

- Writings on Art* (Boston, 1982), p. 103.
101. W. KANDINSKY, *Concerning the Spiritual in Art* (New York, 1977), p. 14.
102. F. NIETZSCHE, *Ecce Homo*. Translated by W. Kaufmann. (New York, 1969), Section 1, p. 326.
103. S. FRIEDLAENDER, 'Menschliches Allzumenschliches', *Der Sturm*, Vol. 1(38), November 11, 1910, p. 300.
104. S. FRIEDLAENDER, 'Menschliches Allzumenschliches', *Der Sturm*, Vol. 1(38), November 11, 1910, p. 301. My translation — the German text reads:
 'When man endlich eine Ahnung davon bekommen will, wie das leben aussehen könnte, sobald jene trübe Decke der Angst des Iridischen von ihm gelüftet würde, dann betrachte man die Kunst.'
- It is worth noting that this passage follows and reflects Nietzsche's reversal of Schopenhauer's view that art is a resignation from life; a central thesis in Nietzsche's *The Birth of Tragedy*.
105. W. KANDINSKY, *Concerning the Spiritual in Art* (New York, 1977), p. 14.
106. C. COETZEE, 'Rudolf Steiner's philosophical influence on Kandinsky's aesthetic theory', *S.Afr.J.Cult.Art Hist.*, Vol. 2(3), September 1988, p. 217.
107. This hypothesis is examined in my article H. JANSE VAN RENSBURG, 'Picabia and Nietzsche', *S.Afr.J.Cult.Art Hist.*, Vol. 1(4), December 1987, pp. 363–6.

GESELEKTEERDE BRONNELYS

1. PRIMÊRE BRONNE: DIE WERKE VAN FRIEDRICH NIETZSCHE

KRONOLOGIE VAN NIETZSCHE SE WERKE

- 1872 *Die Geburt der Tragödie*
The Eirth of Tragedy
- 1873 - 1876 *Unzeitgemässe Betrachtungen*
Untimely Meditations
- 1878 - 1880 *Menschliches, Alzumenschliches*
Human, All-too-Human
- 1881 *Morgenröthe*
The Dawn, ook vertaal as The Dawn of Day
- 1882 *Die Frohliche Wissenschaft*
The Gay Science, ook vertaal as The Joyfull Wisdom
- 1883 - 1885 *Also sprach Zarathustra*
Thus spoke Zarathustra
- 1886 *Jenseits von Gut und Böse*
Beyond Good and Evil
- 1887 *Zur Genealogie der Moral*
On the Genealogy of Morals
- 1888 *Der Fall Wagner*
The case of Wagner
- 1888 *Götzen-Dämmerung*
The Twilight of the Idols
- 1888 *Der Antichrist*
The Antichrist
- 1888 *Ecce Homo*
Ecce Homo
- 1888 *Nietzsche contra Wagner*
Nietzsche contra Wagner

- 1883 - 1888 *Der Willens zur Macht*
The Will to Power. Saamgestel deur Elizabeth FÜRster-Nietzsche uit die *Nachlass*, en gepubliseer in 1901.
- 1869 - 1888 Die *Nachlass* sluit nagelate notas, fragmente, gedigte en verskeie essays in, wat nie deur Nietzsche self gepubliseer is nie.

PUBLIKASIES VAN NIETZSCHE SE WERKE

Aanhalings uit Nietzsche se werke in die teks, word in die verwysings verklaar met die indeling in boekdele en paragraaf-nommers. Die indeling geld vir alle uitgawes van Nietzsche se werke, behalwe vir die verskeie samestellings van die *Nachlass*. Die verwysing na 'n bladsynommer volg op die naam van die betrokke vertaler van 'n gegewe teks. Die Oscar Levy-uitgawe is steeds die mees volledige vertaling van Nietzsche se werke na Engels, maar is onbetroubare vertalings. So vêr as moontlik word Engelse aanhalings in die studie uit alternatiewe vertalings geneem. Waar die vertaling van Nietzsche se terme na Engels arbitrêr is, word die Duitse term in hakkes in die aanhaling ingevoeg. Verwysings na Nietzsche se *Nachlass* word aangedui met die besonderhede van die besondere uitgawe daarvan. Die volgende publikasies is gebruik:

- NIETZSCHE; F, *Nietzsche Werke: Kritische Gesamtausgabe*, Giorgio Colli enazzino Montinari (Redakteurs), 22 volumes, Walter de Gruyter & Co., Berlyn, 1967 - 1976.
- NIETZSCHE; F, *The Complete Works of Friedrich Nietzsche*, Oscar Levy (Redakteur), (1909-1911), 18 volumes, heruitgawe Russell & Russell, Inc., New York, 1964.
- NIETZSCHE; F, *Basic Writings of Nietzsche; The Birth of Tragedy, Beyond Good and Evil, On the Genealogy of Morals, Ecce Homo, The case of Wagner*, vertaal deur W Kaufmann, Random House, Inc., New York, 1968.
- NIETZSCHE; F, *On the Genealogy of Morals, Ecce Homo*, vertaal deur W Kaufmann, Vintage Books, New York, 1969.
- NIETZSCHE; F, *The Will to Power*, vertaal deur W Kaufmann en R J Hollingdale, Vintage Books, New York, 1968.

- NIETZSCHE; F, *Thus spoke Zarathustra*, vertaal deur W Kaufmann, The Viking Press, New York, 1974.
- NIETZSCHE; F, *Thus spoke Zarathustra*, vertaal deur R J Hollingdale, Penguin Books, Middlesex, 1974.
- NIETZSCHE; F, *The Antichrist*, vertaal deur R J Hollingdale, Penguin Books, Middlesex, 1972.
- NIETZSCHE; F, *The Birth of Tragedy, The Genealogy of Morals*, vertaal deur F Golfing, Doubleday Anchor Books, New York, 1956.
- NIETZSCHE; F, "The Birth of Tragic Thought", (Manuskrip Junie 1870), vertaal deur U Bernis, *Graduate Faculty Philosophy Journal*, vol. 9(2), herfs 1983.
- NIETZSCHE; F, *Selected Letters*, Oscar Levy (Redakteur), vertaal deur A Ludovici, heruitgawe Soho Book Co., London 1985.
- NIETZSCHE; F, *Unpublished Letters*, vertaal deur K F Leidecker, Philosophy library, New York, 1959.
- NIETZSCHE; F, *Selected Letters of Friedrich Nietzsche*, vertaal deur C Middleton, The University of Chicago Press, Chicago, 1969.

2. PRIMERE BRONNE, TYDSKRIF-REEKSE, OUTOBIOGRAFIEË, DAGBOEKE, ENS

- APOLLINAIRE; G, *Oeuvres complètes*, M Decaudin (Redakteur), 4 volumes, A Ballard & J Lecat, Parys, 1965 - 1966.
- APOLLINAIRE; G, *Apollinaire on Art: Essays and Reviews 1902 - 1918*, Leroy C Breunig (Redakteur), Thames and Hudson, London, 1972.
- APOLLONIO; U, (Redakteur), *Futurist Manifestos*, Thames and Hudson, London, 1973.
- BAADER; J, *Oberdada: Schriften, Manifesten, Flugblätter, Billets, Werke und Taten*, heruitgawe Anabus-Verlag, Lahn-Giesen, 1977.
- BARLACH; E, *Die Briefe*, 2 volumes, R Piper & Co., München, 1968.
- BATAILLE; G, *Oeuvres complètes*, 7 volumes, Gallimard, Parys, 1970.
- BATAILLE; G, *Visions of Excess: Selected Writings, 1927 - 1939*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1985.

- BATAILLE; G, "Nietzsche" in Duits vertaal vanuit BATAILLE; G, *Sur-Nietzsche*, (Parys, 1945), gepubliseer in SALAQUARDA; J, *Nietzsche*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1980.
- BATAILLE; G, *Story of the Eye*, Marion Boyars Publishers Ltd., London, 1979.
- Bifur*, Parys, Mei 1929 - Junie 1931, heruitgawe Jean Michel Place, Parys, 1976.
- BRETON; A, *Manifestes du Surréalisme*, Gallimard, Parys, 1944.
- BRETON; A, "The Legendary Life of Max Ernst, preceded by a brief discussion on the need for a new Myth", *View*, vol 2(1), Mei 1942.
- BURCKHARDT; G & SCHNEIDER; K L, *George Heym: Dokumenten zu seinem Leben und Werk*, Heinrich Ellermann Verlag, 1968. Stad van publikasie nie aangedui nie.
- Cabaret Voltaire*, een uitgawe, Zürich en Parys, Junie 1916; Collections des réimpressions des revues d'avant garde no. 20, Éditions Jean Michel Place, Parys, 1981.
- CHIPP; H B, *Theories of Modern Art*, University of California Press, Berkeley en Los Angeles, 1968.
- Dada*, 7 uitgawes, Parys, Julie 1917 - September 1921; Collections des réimpressions des revues d'avant garde no. 20, Éditions Jean Michel Place, Parys, 1981.
- Dada Almanach*, R Huelsenbeck, (redakteur), 1 uitgawe, 1920; Éditions Champ Libre, Parys, 1980.
- Dada au Grand Air (Dada in Tirol au Grand Air, Der Sängerkrieg)* Tarrenz-bei-Imst, September - Oktober 1921; Collections des réimpressions des revues d'avant garde no. 20, Éditions Jean Michel Place, Parys, 1981.
- DALI; S, *Conquest of the Irrational*, (Junie 1934), heruitgawe in DALI; S, *The Secret Life of Salvador Dali*, Vision, London, 1968.
- DALI; S, *Diary of a Genius*, Hutchinson of London, London, 1966.
- DALI; S, *The Secret Life of Salvador Dali*, Vision, London, 1968.
- DALI; S, *The Unspeakable Confessions of Salvador Dali, as told to André Parinaud*, H W Allen, London, 1976.

- DE CHIRICO; G, *The Memoirs of Giorgio de Chirico*, Peter Owen, London, 1971.
- DERAIN; A, *Lettres à Vlaminck*, Flammarion, Parys, 1955.
- Der Blaue Reiter*, W Kandinsky en F Marc, (Redakteurs), 1 Uitgawe, München, 1912; Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit, R Piper & Co. Verlag, München, 1965.
- Der Sturm*, Berlyn, Maart 1910 - jaargang 9, 1919; Kraus Reprint, Kraus-Thomson Organization Ltd., Lichtenstein, 1970.
- Der Zeltweg*, Zürich, 1 uitgawe, November 1919; Collections des réimpressions des revues d'avant garde no. 20. Éditions Jean Michel Place, Parys, 1981.
- Die Schammade*, J Baargeld en M Ernst, (Redakteurs), Keulen, 1 uitgawe, April 1920; heruitgawe in HERZOGENRATH; W, *Max Ernst in Köln; die rheinische Kunstzene bis 1922*, Rheinland - Verlag, Keulen, 1980.
- DRIJKONIGEN; F EN FONTIJN; J, (Redakteurs), *Historische Avantgarde: Programmatische Teksten van het Italiaans. Futurisme, het Russisch. Futurisme, Dada, het Constructivisme, het Tsjechisch. Poëtisme*, Huis aan de drie Grachten, Amsterdam, 1982.
- ERNST; M, *The Hundred Headless Woman*, Georg Braziller, New York, 1981.
- ERNST; M, "Some Data on the youth of M E, as told by himself", *View*, vol. 2(1), Mei 1942.
- GABLER; K, *E L Kirchner Dokumenten*, Museum der Stadt Aschaffenburg, Aschaffenburg, 1980.
- HAUSMANN; R, *Am Anfang war Dada*, heruitgawe K Riha & G Kämpf, Anabas - Verlag, Giessen, 1980.
- KANDINSKY; W, *Complete Writings on Art*, K C Lindner & P Vergo, (Redakteurs), 2 volumes, G K Hall & Co., Boston, 1982.
- KANDINSKY; W, *Concerning the Spiritual in Art*, Dover Publications, Inc., New York, 1977.
- KLEE; P, *The Diaries of Paul Klee 1898-1918*, University of California Press, Berkeley en Los Angeles, 1964.
- KLEE; P, *The Thinking Eye: The Notebooks of Paul Klee* (Volume 1), J Spiller, (Redakteur), Lund Humphries, London, 1961.
- KLEE; P, *The Nature of Nature: The Notebooks of Paul Klee* (Volume 2), J Spiller, (Redakteur), Lund Humphries, London, 1973

- KLEE; P, *Pedagogical Sketchbook*, Faber & Faber, Ltd., New York, 1953.
- KOLLWITZ; K, *Ich will wirken in dieser zeit: Auswahl aus den Tagebüchern und Briefen*, H Kollwitz, (Redakteur), Verlag Gebr. Mann, Berlyn, 1962.
- LEIRIS; M, "The Unbridled Line" gepubliseer in LEIRIS; M, *André Masson: Drawings*, Thames and Hudson, London, 1972.
- Le Surréalisme au Service de la Revolution*, Parys, Julie 1930 - Mei 1933; Editions Jean Michel Place, Parys, 1976.
- LIPPARD; L R, (Redakteur), *Surrealists on Art*, Prentice-Hall, Inc., New Jersey, 1970.
- LIPPARD; L R, (Redakteur), *Dadas on Art*, Prentice-Hall, Inc., New Jersey, 1971.
- Littérature*, Parys, Maart 1919 - Junie 1924; Editions Jean Michel Place, Parys, 1978.
- MARINETTI; F T, *Selected Writings*, R W Flint, (Redakteur), Farrar, Straus and Giroux, New York, 1971.
- MARINETTI; F T, *Ce qui nous separe de Nietzsche*, heruitgawe in MARINETTI; F T, *Le Futurisme*, L'Age D'Homme, Lausanne, 1980.
- MASSON; A, *Anatomy of my Universe*, C Valentin, New York, 1943.
- MASSON; A, "Some Notes on the Unusual Georges Bataille", *Art and Literature*, vol. 3, Herfs en Winter 1964.
- Minotaure*, Parys, 13 uitgawes, Februarie 1933 - Mei 1939; Editions D'Art Albert Skira, Genève aux Imprimeries Réunies, Lausanne, Genève, 1981.
- MODERSOHN-BECKER; P, *Journals and Letters*, A S Wensinger en C C Hoey, (Redakteurs), Taplinger Publishing Co., New York, 1983.
- MOTHERWELL; R EN FLAM; J D, (Redakteurs), *The Dada Painters and Poets*, G K Hall, Boston, 1981.
- NOLDE; E, *Mein Leben*, Du Mont Buchverlag, Keulen, 1976.
- OTTO; W, *Dionysos: Myth and Cult*, Bloomington, London, 1965.
- PICABIA; F, "Jesus Christ Rastaquouère", *The Little Review*, vol. 9 - 10, Herfs en Winter 1924 - 1925.
- PICABIA; F, *Poetes d'aujourd'hui*, P de Massot, (Redakteur), Editions Seghers, Parys, 1966.

- RICHTER; H, *Dada Art and Anti-Art*, Thames and Hudson, London, 1965.
- SANAOUILLET; M EN POUPARD-LIESSOU; Y, (Redakteurs), *Documents Dada*, Librairie Weber et Jacques Lecat, Parys, 1974.
- SCHLEMMER; T, (Redaktrise), *The Letters and Diaries of Oscar Schlemmer*, Wesleyton University Press, Middletown, 1972.
- SCHOPENHAUER; A, *The World as Will and Idea*, vertaal deur R B Haldane & J Kemp, 3 volumes, Kegan Paul, London, 1909.
- Sic*, Parys, Januarie 1916 - Desember 1919; Éditions Jean Michel Place, Parys, 1980.
- STEINER; R, *Friedrich Nietzsche, Fighter for Freedom*, Rudolf Steiner Publications, New Jersey, 1960.
- TZARA; T, *Seven Dada Manifestos and Lampisteries*, John Calder, London, 1977.
- VAN DE VELDE; H, *Geschichte Meines Lebens*, Piper, München, 1962.
- View*, New York, Oktober 1940 - Lente 1947; Kraus-Reprint, Kraus & Thomson Organization Ltd., Lichtenstein, 1969.
- WORRINGER; W, *Abstraction and Empathy*, Routledge & Kegan Paul, London, 1967.
- 391, Barcelona en Parys, Januarie 1917 - Oktober 1924, heruitgawe deur SANAOUILLET; M, *391 - Revue publiée de 1917 à 1924 par Francis Picabia*, Réédition intégrale présentée par M Sanaouillet, Le Terrain Vague, Parys, 1960.

3. SEKONDÊRE BRONNE, DIE NIETZSCHE-KULTUS EN NIETZSCHE IN DIE KUNSTE

- BECK; J, "The Metaphysical De Chirico, and otherwise", *Arts Magazine*, vol. 57(1), September 1982.
- BOHN; W, "Phantom Italy; The Return of Giorgio de Chirico", *Arts Magazine*, vol. 56(2), Oktober 1981.
- BOHN; W, "Giorgio de Chirico and the Paradigmatic Method", *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 106(1398+1399), Julie - Augustus 1985.
- BRANDL; H, "Skandinavische Aspekte der Nietzsche-Rezeption", *Nietzsche-Studien*, vol. 12, 1983.

- BUENGER; B C, "Beckmann's Beginnings: 'Junge Männer am Meer'", *Pantheon*, vol. 41(2), April - Junie 1983.
- BUSCHKÜHLE; K-P, *Dada-Kunst in der Revolte: Eine Existenzphilosophische Analyse des Dadaismus*, Verlag Die Blaue Eule, Essen, 1985.
- CANCIK; H, "Der Nietzsche-Kult in Weimar: Ein Beitrag zur Religionsgeschichte der wilhelminische Ara", *Nietzsche-Studien*, vol. 16, 1987.
- COETZEE; C, "Rudolf Steiner's Philosophical influence on Kandinsky's Aesthetic Theory", *Suid-Afrikaanse Tydskrif vir Kultuur- en Kunstgeskiedenis*, vol. 2(3), Julie 1988.
- DAVIES; I, "Western European Art forms influenced by Nietzsche and Bergson before 1914, particularly Italian Futurism and French Orphism", *Art International*, vol 19(3), Maart 1975.
- DAVIES; I, "Giorgio de Chirico: The Sources of Metaphysical Painting in Schopenhauer and Nietzsche", *Art International*, vol. 26(1), Januarie - Maart 1983.
- DELL'ARCO; M F, "De Chirico in Paris, 1911-1915", gepubliseer in RUBIN; W, (Redakteur), *De Chirico*, The Museum of Modern Art, New York, 1982.
- GRAY; C, *Cubist Aesthetic Theories*, The John Hopkins Press, Baltimore, 1953.
- GRIMM; R, "The Hidden Heritage: Repercussions of Nietzsche in Modern Theatre and its Theory", *Nietzsche-Studien*, vol. 12, 1983.
- JANSE VAN RENSBURG; H, "Kandinsky's exposure to the Nietzsche cult 1896 - 1914", *Suid-Afrikaanse Tydskrif vir Kultuur- en Kunstgeskiedenis*, vol. 1(3), September 1987. (Bylaag 1)
- JANSE VAN RENSBURG; H, "Picabia and Nietzsche", *Suid-Afrikaanse Tydskrif vir Kultuur- en Kunstgeskiedenis*, vol. 1(4), Desember 1987. (Bylaag 2)
- JANSE VAN RENSBURG; H, "Steiner's Role in the Nietzsche Cult, and the influences on Kandinsky", dokument aanvaar en geskeduleer vir publikasie, *Suid-Afrikaanse Tydskrif vir Kultuur- en Kunstgeskiedenis*, vol. 2(4), Oktober 1988. (Bylaag 3)
- JOHNSON; R W, "Picasso's 'Old Guitarist' and the Symbolist Sensibility", *Art Forum*, vol. 13, Desember 1974.
- JOHNSON; R W, "Picasso's Parisien Family and the 'Saltimbanques'", *Arts Magazine*, vol. 51(5), Januarie 1977.

- JOHNSON; R W, "'The Demoiselles D'Avignon' and Dionysian Destruction", *Arts Magazine*, vol. 55(2), Oktober 1980.
- JOHNSON; R W, "Picasso's 'Demoiselles D'Avignon' and the Theatre of the Absurd", *Arts Magazine*, vol. 55(2), Oktober 1980.
- KRAUSE; J, *'Martyrer' und 'Prophet': Studien zum Nietzsche-Kult in der Jahrhundertwende*, Walter de Gruyter, Berlyn, 1984.
- KRUMMEL; R F, *Nietzsche und der deutsche Geist: Ausbreitung und Wirkung des Nietzscheschen Werkes im Deutschen Sprachraum bis zum Todesjahr des Philosophen*, Walter de Gruyter, Berlyn, 1974.
- KUENZLI; R E, "The Nazi Appropriation of Nietzsche", Convention of the Modern Language Association of America, Houston, Texas, December 1980; *Nietzsche-Studien*, vol. 12, 1983.
- MARTENS; G, "Im Aufbruch das Ziel: Nietzsches Wirkung im Expressionismus", gepubliseer in STEFFEN; H, (Redakteur), *Nietzsche Werk und Wirkungen*, Van den Hoeck & Ruprecht, Göttingen, 1974.
- McCULLAGH; J, "The Tightrope Walker: An Expressionist Image", *Art Bulletin*, vol. 66(4), Desember 1984.
- McGINN; R, "Verwandlungen von Nietzsches Übermensch in der Literatur des Mittelmeerraumes: D'Annunzio, Marinetti und Kazantzakis", *Nietzsche-Studien*, vol. 10+11, 1981+1982.
- NASH; J M, "The Nature of Cubism; A Study of Conflicting Explanations. Postscript: The Nietzsche of Cubism", *Art History*, vol. 3(4), Desember 1980.
- RASCHEL; H, *Das Nietzsche-Bild im Georg-Kreis; Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Mythologen*, Walter de Gruyter, Berlyn, 1984.
- ROLLESTON; J, "Nietzsche, Expressionism and Modern Poetics", *Nietzsche-Studien*, vol. 9, 1980.
- ROSENTHAL; M, "The Nietzschean Character of Picasso's early Development", *Arts Magazine*, vol. 55(2), Oktober 1980.
- RUKSER; U, *Nietzsche in der Hispania: Ein Beitrag zur Hispanischen Kultur- und Geistesgeschichte*, Francke Verlag, Bern, 1962.
- SCHUBERT; D, *Otto Dix in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Rowohlt, Reinbeck, 1980.

- SCHUBERT; D, "Nietzsche und seine einwirkungen in die Bildende Kunst: Ein Desiderat heutiger Kunstgeschichtswissenschaft?", *Nietzsche-Studien*, vol. 9, 1980.
- SCHUBERT; D, "Anmerkungen zur Kunst Lehmbrucks", *Pantheon*, vol. 1, 1981.
- SCHUBERT; D, *Die Kunst Lehmbrucks*, Weiner, Worms, 1981.
- SCHUBERT; D, "Nietzsche-Konkretionsformen in der Bildenden Kunst 1890 - 1933", *Nietzsche-Studien*, vol. 10+11, 1981 - 1982.
- SCHUBERT; D, *Max Beckmann: Auferstehung und Erscheinung der Toten*, Wernersche Verlagsgesellschaft, Worms, 1985.
- STAMM; G, "Nietzsche and Henri van de Velde: Ideology and Design", *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 33(1), Maart 1974.
- SVENAEUS; G, "Der Heilige Weg: Nietzsche-Fermente in der Kunst Edvard Munchs", gepubliseer in BOCK; H EN BUSCH; G, (Redakteurs), *Edvard Munch: Probleme, Forschungen, Thesen*, Prestel Verlag, München, 1973.

4. SEKONDERE BRONNE, ALGEMEEN

- ALDERMAN; H, *Nietzsche's Gift*, Ohio University Press, Ohio, 1977.
- ALLISON; D B, *The New Nietzsche: Contemporary Styles of Interpretation*, Delta Books, New York, 1977.
- BAEUMER; M L, "Nietzsche and the Tradition of the Dionysian", gepubliseer in O'FLAHERTY; J C, (Redakteur), *Studies in Nietzsche and the Classical Tradition*, University of Carolina Press, Chapel Hill, 1976.
- BAEUMER; M L, "Das Moderne Phänomen des Dionysischen und seine 'entdeckung' durch Nietzsche", *Nietzsche-Studien*, vol. 6, 1977.
- BALAKIAN; A, *André Breton, Magus of Surrealism*, Oxford University Press, New York, 1971.
- BLONDEL; E, "Nietzsche: Life as Metaphor", gepubliseer in ALLISON; D B, (Redakteur), *The New Nietzsche: Contemporary Styles of Interpretation*, Delta Books, New York, 1977.
- BLONDEL; E, "Nietzsche's Style of Affirmation: The Metaphors of Genealogy", gepubliseer in YOVEL; Y, *Nietzsche as Affirmative Thinker*, papers presented at the Fifth Jerusalem Philosophical Encounter, April 1983; Martinus Nijhoff Publishers, Dordrecht, Boston, 1986.

- BOHN; W, "Metaphysics and Meaning: Apollinaire's Criticism of Giorgio De Chirico", *Arts Magazine*, vol. 55(7), Maart 1981.
- BORRAS; M L, *Picabia*, Thames and Hudson, London, 1985.
- BOULTON-SMITH; J, "Portrait of a friendship: Edvard Munch and Frederick Delius", *Apollo*, no. 83, Januarie 1966.
- BROGAN; W A, "The Battle between Art and Truth: A Reconsideration", *Philosophy Today*, vol. 28(4), Winter 1980.
- CALLOIS; R, "The 'Collège de Sociologie': Paradox of an active Sociology", *Sub-stance*, vol. 11+12, 1975.
- CAMFIELD; W A, *Francis Picabia: His Art, Life, and Times*, The Solomon R Guggenheim Foundation, New York, 1970.
- CHADWICK; W, *Myth in Surrealist Painting*, U M I Research Press, Ann Arbor Michigan, 1980.
- CHAPPLE; G EN SCHULTE; H, (Redakteurs), *The Turn of the Century: German Literature and Art, 1850 - 1915*, Bouvier Verlag, Bonn, 1983.
- CHIPPE; H B, "Guernica: Love, War and the Bullfight", *Art Journal*, vol. 33(2), Winter 1973 + 1974.
- DEGENAAR; J J, *Nietzsche's view of the Aesthetic*, gepubliseer in die publikasie van die Filosofiekongres by die Universiteit van Durban Westville, 1985, Durban, 1985.
- DEL CARO; A, *Dionysian Aesthetics: The role of Destruction in Creation as reflected in the Life and Works of Friedrich Nietzsche*, Peter D Lang, Frankfurt am Main, 1981.
- DELEUZE; G, "Nomade-denken", gepubliseer in FOUCAULT; M, EN DELEUZE; G, *Nietzsche als Genealoog en als Nomade*, Socialistische Uitgeverij, Nijmegen, 1981.
- DELEUZE; G, *Nietzsche and Philosophy*, Athlone Press, London, 1983.
- DERRIDA; J, *Spurs - Nietzsche's Styles*, The University of Chicago Press, Chicago en London, 1979.
- DITTMANN; R, *Eros and Psyche: Strindberg and Munch in the 1890's*, U M I Research Press, Ann Arbor, Michigan, 1982.
- EBERLE; M, *World War I and the Weimar Artists: Dix, Grosz, Beckmann, Schlemmer*, Yale University Press, New Haven, London, 1985.

- FOUCAULT; M, "Nietzsche, de Genealogie, de Geschiedschrijving", gepubliseer in FOUCAULT; M EN DELEUZE; G, *Nietzsche als Genealoog en als Nomade*, Socialistiese Uitgeverij, Nijmegen, 1981.
- GASMAN; L, *Mystery, Magic and Love in Picasso, 1925 - 1938*, 3 volumes, U M I Research Press, Ann Arbor, Michigan, 1983.
- GELVIN; M, "Nietzsche and the question of being", *Nietzsche-Studien*, vol. 9, 1980.
- GELVIN; M, "From Nietzsche to Heidegger: A Critical review of Heidegger's Works on Nietzsche", *Philosophy Today*, vol. 25(1), Lente 1981.
- GILOT; F, *Life with Picasso*, McGraw-Hill, London, 1964.
- GOBAR; A, "The Significance of the Mountain Image for the Philosophy of Life", *Philosophy Today*, vol. 25(2), Somer 1981.
- GORDON; D E, *Ernst Ludwig Kirchner*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1968.
- GRANIER; J, "Perspectivism and Interpretation" en "Nietzsche's conception of Chaos", gepubliseer in ALLISON; D B, (Redakteur), *The New Nietzsche: Contemporary Styles of Interpretation*, Delta Books, New York, 1977.
- HAAR; M, *Nietzsche and Metaphysical Language*, gepubliseer in ALLISON; D B, (Redakteur), *The New Nietzsche: Contemporary Styles of Interpretation*, Delta Books, New York, 1977.
- HAFTMANN; W, *Painting in the Twentieth Century*, Praeger Publishers, New York, 1965.
- HEIDEGGER; M, *Nietzsche: Volume 1, The Will to Power as Art*, Harper and Row, New York, 1979.
- HEIDEGGER; M, *Nietzsche: Volume 4, Nihilism*, Harper and Row, New York, 1982.
- HEIDEGGER; M, "Who is Nietzsche's Zarathustra?", gepubliseer in ALLISON; D B, (Redakteur), *The New Nietzsche: Contemporary Styles of Interpretation*, Delta Books, New York, 1977.
- HEIDEGGER; M, "Tragedy, Satyr-Playing, and Telling Silence in Nietzsche's Thought of Eternal Recurrence", *Boundary*, vol. 9(3) - vol. 10(1), Lente - Herfs 1981.
- HERZOGENRATH; W, *Oscar Schlemmer: Die Wandgestaltung der neuen Architektur*, Prestel Verlag, München, 1973.

- HERZOGENRATH; W, *Max Ernst in Köln; die rheinische Kunstszene bis 1922*, Rheinland-Verlag, Keulen, 1980.
- HILLIS-MILLER; J, "Dismembering and Disremembering in Nietzsche's 'On Truth and Lies in a Nonmoral Sense'", *Boundry*, vol. 9(3) - 10(1), Lente - Herfs 1981.
- HINMAN; L M, "Nihilism and Alienation in Marx and Nietzsche", *Philosophy Today*, vol. 21(1), Lente 1977.
- JASPERS; K, *Nietzsche: Einführung in das Verständnis seines philosophierens*, Walter de Gruyter, Berlyn, 1950.
- KAUFMANN; R, "Picasso's Crucifixion of 1930", *Burlington Magazine*, vol. 111(798), September 1969.
- KAUFMANN; W, *Nietzsche, Philosopher, Psychologist, Anti-christ*, Fourth Edition, Princeton University Press, Princeton, 1974.
- KERENYI; K, *Dionysus, Archetypal Image of indestructible Life*, Routledge & Kegan Paul, London 1976.
- KLOSSOWSKI; P, "Nietzsche's Experience of the Eternal Return", gepubliseer in ALLISON; D B (Redakteur), *The New Nietzsche: Contemporary Styles of Interpretation*, Delta Books, New York, 1977.
- KOFMAN; S, "Metaphor, Symbol, Metamorphosis", gepubliseer in ALLISON; D B, (Redakteur), *The New Nietzsche: Contemporary Styles of Interpretation*, Delta Books, New York, 1977.
- KORTE; H, *Georg Heym*, J B Metzlerschen Verlag Buchhandlung, Stuttgart, 1982.
- KRELL; D F, *Postponements: Women, Sensuality and Death in Nietzsche*, Indiana University Press, Bloomington, 1986.
- LANCHNER; C, "André Masson: Origin and Development", gepubliseer in RUBIN; W, EN LANCHNER; C, (Redakteurs), *André Masson*, The Museum of Modern Art, New York, 1976.
- LASCAULT; G, "Eine Scheherazade des Klebrigen zu den Texten von Salvador Dalí", gepubliseer in WALTER; I F, (Redakteur), *Salvador Dalí: Retrospektive 1920 - 1980*, Prestel Verlag, München, 1980.
- LAST; R W, *German Dadaist Literature: Kurt Schwitters, Hugo Ball, Hans Arp*, Twayne Publishers, Inc., New York, 1973.
- LEAVENS; I B, *From '291' to Zurich: The birth of Dada*, U M I Research Press, Ann Arbor, Michigan, 1983.

- LEVINE; F S, *The Apocalyptic Vision: The Art of Franz Marc as German Expressionism*, Harper and Row, New York, 1979.
- LIPPARD; L R, "The World of Dadamax Ernst", *Art News*, vol. 74, April 1975.
- LUKE; F D, "Nietzsche and the Imagery of Height", *Publications of the English Goethe Society*, new series vol. 28, 1958 - 1959.
- MAGNUS; B, "Perfectibility and Attitude in Nietzsche's 'Übermensch'", *Review of Metaphysics*, no. 36, Maart 1983.
- MAGNUS; B, "Nietzsche and the Project of bringing Philosophy to an end", *Journal of the British Society of Phenomenology*, vol. 14(3), Oktober 1983.
- MAGNUS; B, "Nietzsche's Philosophy in 1888: 'The Will to Power' and the 'Übermensch'", *Journal of the History of Philosophy*, vol. 24(1), Januarie 1986.
- MARTIN; M W, *Futurist Art and Theory 1909 - 1915*, Hacker Art Books, New York, 1978.
- McCONATHY; D, "Picasso: The Transfiguration of the Minotaur", *Arts Canada*, September - Oktober 1980.
- McCULLAGH; J M, *August Macke and the Vision of Paradise: An Iconographic Analysis*, U M I Research Press, Ann Arbor, Michigan 1980.
- McCREEVY; L F, *The Life and Works of Otto Dix: German Critical Realist*, U M I Research Press, Ann Arbor, Michigan, 1975.
- METER; H, *Apollinaire und der Futurismus*, Schäuble Verlag, Saarlandes, 1977.
- NADEAU; M, *The History of Surrealism*, Jonathan Cape, London, 1968.
- OPPLER; E C, *Fauvism Re-examined*, Garland Publishing Inc., London, 1976.
- PETRIE; B, "Boccioni and Bergson", *Burlington Magazine*, vol. 116(852), Maart 1974.
- PFEFFER; R, *Nietzsche: Disciple of Dionysus*, Bucknell University Press, Lewisburg, 1972.
- PHILIPP; E, *Dadaismus: Einführung in den literarischen Dadaismus und die Wortkunst des 'Sturm'-kreises*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1980.
- PLANT; M, *Paul Klee: Figures and Faces*, Thames and Hudson, London, 1978.
- POOL; P, "Sources and Background to Picasso's Art 1900 - 1906", *Burlington Magazine*, vol. 101(674), Mei 1959.

- ROSENTHAL; M, "Paul Klee's 'Tightrope Walker': An Exercise in Balance", *Arts Magazine*, vol. 53(1), September 1978.
- RUBIN; W, "André Masson and Twentieth Century Painting", gepubliseer in RUBIN; W EN LANCHNER; C, (Redakteurs), *André Masson*, The Museum of Modern Art, New York, 1976.
- RUBIN; W, (Redakteur), *De Chirico*, The Museum of Modern Art, New York, 1982.
- RUDOLPH; A W, "Nietzsche's Heraclitus", *Philosophy Today*, vol. 9(1), Lente 1965.
- RUSSEL; J, *Max Ernst: Life and Work*, Thames and Hudson, London, 1967.
- SAMALTANOS; K, *Apollinaire: Catalyst for Primitivism, Picabia and Duchamp*, U M I Research Press, Ann Arbor, Michigan, 1984.
- SANAOUILLET; M, *Dada à Paris*, Jean Jacques Pauvert, Parys, 1965.
- SANAOUILLET; M, *Francis Picabia et '391'*, Eric Losfeld, Parys, 1966.
- SCHARF; A, "Futurism = States of Mind + States of Matter", *Studio International*, vol. 173(889), Mei 1967.
- SCHLECHTA; K, *Nietzsche Chronik*, Carl Hanser Verlag, München, 1975.
- SCHRIFT; A D, *Nietzsche and the Question of Interpretation: Hermeneutics, Deconstruction, Pluralism*, U M I Research Press, Ann Arbor, Michigan, 1985.
- SCHULDT, *Francis Picabia*, Michael Werner, Keulen, 1980.
- SOBY; J T, "De Chirico: Case History of the Metaphysician", *Art News*, vol. 54(5), September 1955.
- SOKEL; W F, *Der literarische Expressionismus*, Albert Langen & Georg Muller, München, 1959.
- SPIES; W, *Max Ernst - Collagen: Inventor und Widerspruch*, Verlag M Du Mont, Schauberg, Keulen, 1975.
- STEINBERG; L, "The Philosophical Brothel", *Art News*, vol. 71(5 + 6), September en Oktober 1972.
- STICH; S, "Picasso's Art and Politics in 1936", *Arts Magazine*, vol. 58(2), Oktober 1983.

- STOEKL; A, *Politics, Writing, Mutilation: The Cases of Bataille, Blanchot, Roussel, Leiris and Ponge*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1985.
- STOEKL; A, "The Death of 'Acéphale' and the Will to Change: Nietzsche in the texts of Bataille", *Glyphs*, Baltimore, vol. 6, 1979.
- STOKES; A, "Surrealist Persona: Max Ernst's Loplop, Superior of Birds", *Simiolus*, vol. 13(3 + 4), 1983.
- TAYLOR; C J, *Futurism; Politics, Painting and Performance*, U M I Research Press, Ann Arbor, Michigan, 1979.
- TAYLOR; C S, "Some thoughts on Nietzsche, Kazantzakis and the Meaning of Art", *Nietzsche-Studien*, vol.12, 1983.
- TISDALL; C, EN BOZZOLLA; A, *Futurism*, Thames and Hudson, London, 1977.
- TOWER; B S, *Wassily Kandinsky and Paul Klee in Munich and at the Bauhaus: A Comparative Study of their Works and Theories*, U M I Research Press, Ann Arbor, Michigan, 1979.
- VALADIER; P, "Dionysus versus the Crucified", gepubliseer in ALLISON; D B, (Redakteur), *The New Nietzsche: Contemporary Styles of Interpretation*, Delta Books, New York, 1977.
- VON MAUR; K, "Stuttgarts Beitrag zur klassischen Moderne", gepubliseer in HEISSENBUITTEL; H, (Redakteur), *Stuttgarter Kunst im 20 Jahrhundert*, Deutsche Verlags - Anstalt, Stuttgart, 1979.
- WEST; S K, "Nietzsche on Artistic Reality and Artistic Motivation", *Philosophy Today*, vol. 25(3), Herfs 1981.
- WILLIAMS; R C, *Artists in Revolution. Portrait of the Russian Avant-Garde, 1905 - 1925*, Indiana University Press, London, 1977.

* * * *

LYS VAN AFBEELDINGS

Verwysings na Nietzsche en voorbeelde van Nietzscheaanse inhoude in kunswerke, word aangedui in die volgende afbeeldings. Fotografiese kopieë van die afbeeldings in 'n afsonderlike bylaag, is ingehandig by die kunsargief van die Departement Kunsgeskiedenis, Universiteit van Pretoria.

Afbeelding 1

RAPHAEL

"Transfigurasie"

1522

Olie op hout, 40 X 36 cm

Vatikaangalery, Rome

Foto uit K POSNER, "Raphael's

'Transfiguration' and the

legacy of Leonardo", *Art*

Quarterly, vol. 35(4), 1972



Afbeelding 2

HANS OLDE

Fotografiese portret van

Nietzsche

Laat 1880's

Foto uit H BOCK EN G BUSCH (Red.),

Edvard Munch: Probleme,

Forschungen, Thesen, (Prestel

Verlag, München, 1973)



Afbeelding 3

MAX KRUSE

Borsbeeld van Nietzsche

1899

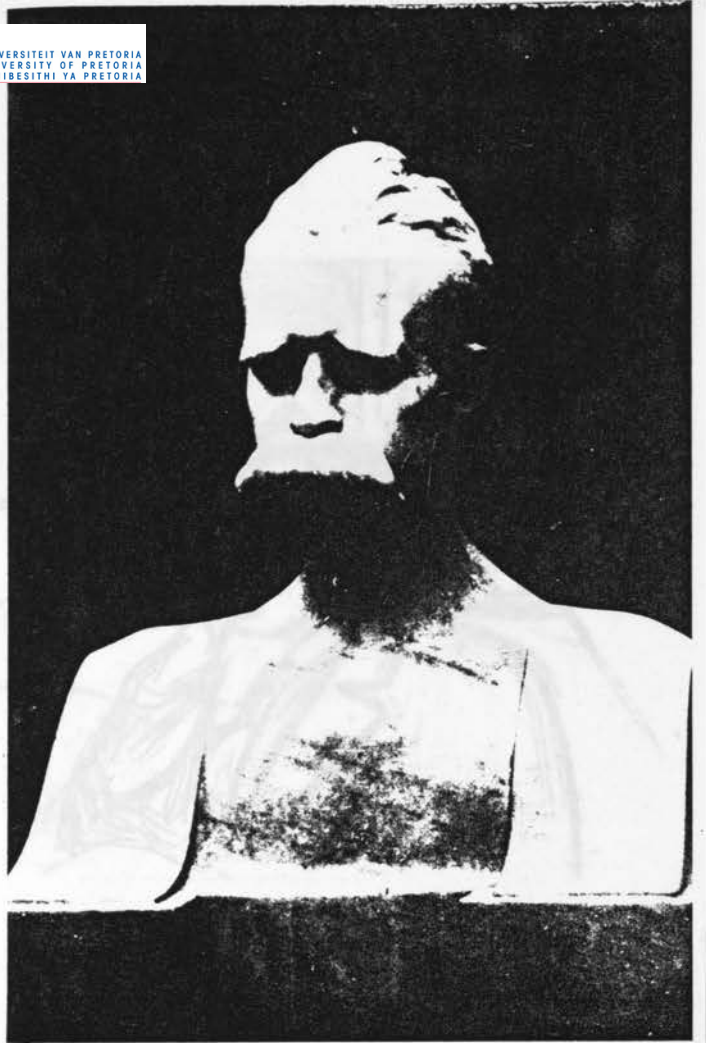
Marmer, grootte onbekend

Beeld verlore

Foto uit D SCHUBERT, "Nietzsche-
Konkretionsformen in der bilden-
den Kunst 1890 - 1933",

Nietzsche-Studien, vol. 10+11,

1981 - 1982



Afbeelding 4

MAX KLINGER

Portret van Nietzsche

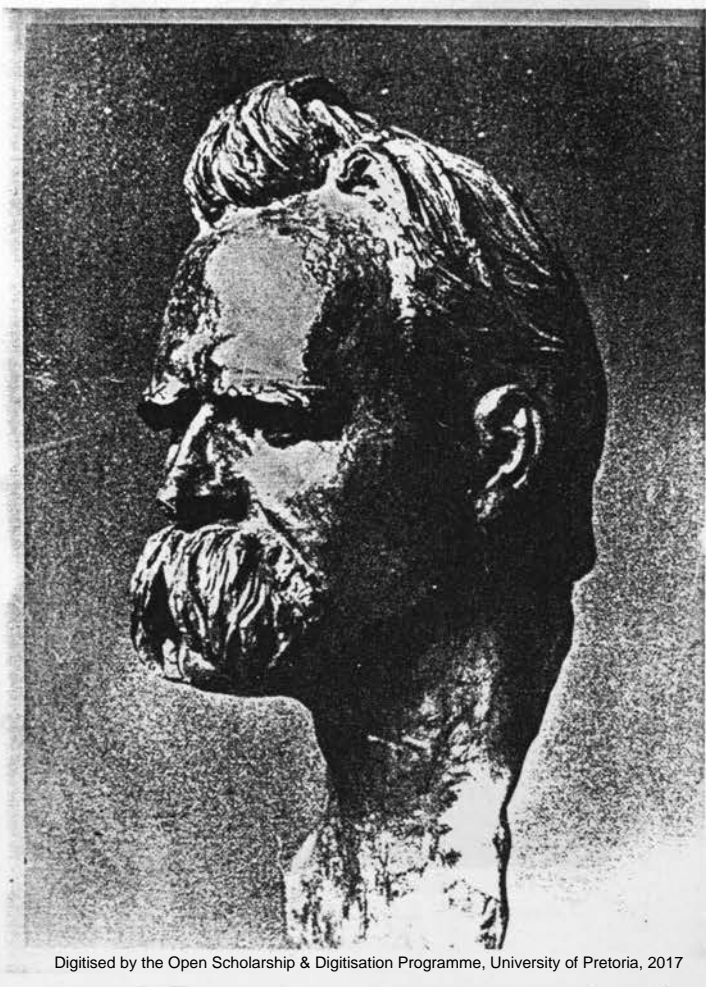
1904

Marmer en brons

Grootte onbekend

Nietzsche-argief, Weimar

Foto uit J KRAUSE, 'Martyrer'
und 'Prophet': Studien zum
Nietzsche-Kult in der bilden-
den Kunst der Jahrhundertwende,
(Walter de Gruyter, Berlyn,
1984)



Afbeelding 5

EDVARD MUNCH

"Nietzsche"

1905

Potlood, pastel en hout-
skool op papier,

21,3 X 28 cm

Munch-museum, Oslo

Foto uit H BOCK EN

G BUSCH (Red), *Edvard*

Munch: Probleme,

Forschungen, Thesen,

(Prestel Verlag, München, 1973)



Afbeelding 6

EDVARD MUNCH

"Nietzsche"

1905

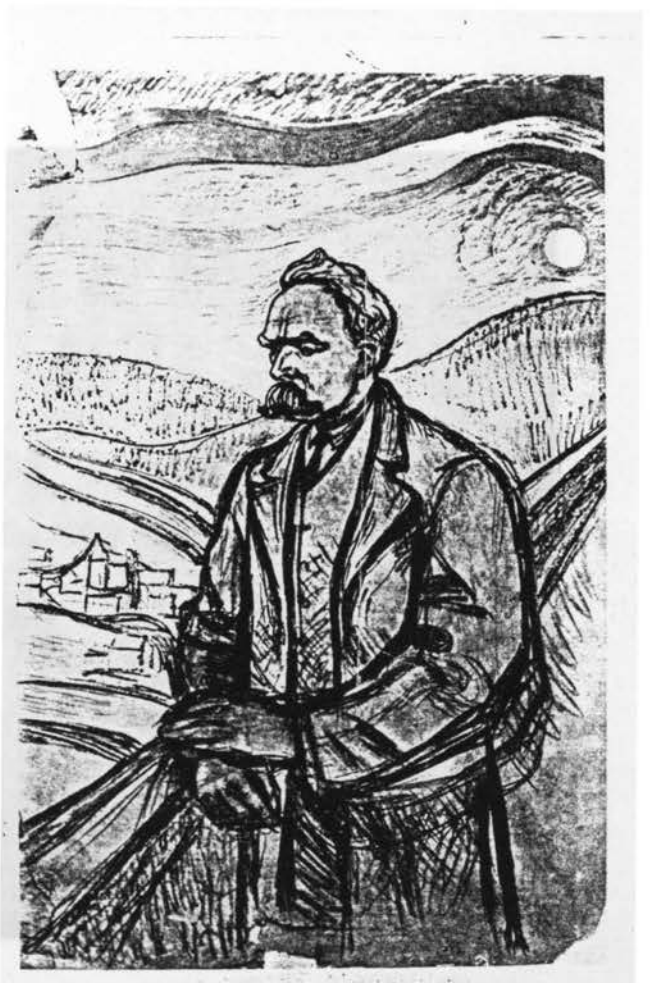
Pastel en tempera op papier, laaste
voorskets vir die finale skildery,
200 X 130 cm.

Munch-museum, Oslo

Foto uit H BOCK EN G BUSCH (Red),
Edvard Munch: Probleme, Forschungen,

Thesen, (Prestel Verlag, München,

1973)



Afbeelding 7

EDVARD MUNCH

"Nietzsche"

1906

Litografie, 61,5 X 46,5 cm

Foto uit J BOULTON-SMITH,

"Portrait of a friendship: Edvard Munch and Frederick Delius",

Apollo, no. 83, Januarie 1966



Afbeelding 8

OTTO DIX

Borsbeeld van Nietzsche

1912

Gips, groen geverf, grootte
onbekend

Vernietig in Duitsland in 1939

Foto deur Hugo Erfurth in besit
van Martha Dix, Hemmenhofen

Foto uit J KRAUSE, *'Martyrer' und
'Prophet': Studien zum Nietzsche-
Kult in der bildenden Kunst der
Jahrhundertwende*, (Walter de
Gruyter, Berlyn, 1984)



Afbeelding 9

HANS THOMA

"Sehnsucht"

1900

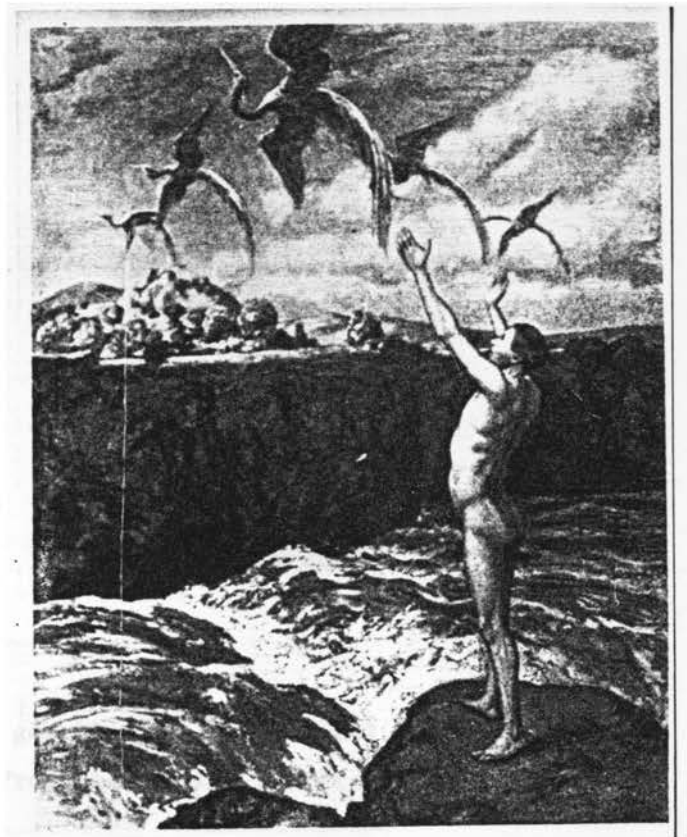
Medium onbekend, 100 X 80 cm

Karlsruhe Kunsthalle

Foto uit B C BUENGER, "Beckmann's

Beginnings: 'Junge Männer am Meer'", *Pantheon*, vol. 41(2),

April - Junie 1983



Afbeelding 10

HANS THOMA, "Allegorie zu Nietzsches Gedichtsfragment 'Zarathustra vor dem Könige'", gepubliseer in *Pan*, vol. 1(1), 1895 - 1896

Foto uit J KRAUSE, 'Märtyrer' und 'Prophet': *Studien zum Nietzsche-Kult in der bildenden Kunst der Jahrhundertwende*, (Walter de Gruyter, Berlyn, 1984)

AUS DEN SPRUECHEN ZARATHUSTRAS

VON
FRIEDRICH NIETZSCHE
(FRAGMENTE)

Krumm gehn große Menschen und Ströme,
krumm, aber zu ihrem Ziele:
das ist ihr bester Mut,
sie fürchten sich vor krummen Wegen nicht.

Wem ziemt die Schönheit?
dem Manne nicht:
den Mann versteckt die Schönheit, —
aber wenig taugt ein versteckter Mann.

Meine Weisheit that der Sonne gleich:
ich wollte ihre Lust sein,
aber ich habe sie geblendet:
die Sonne meiner Weisheit stach
diesen Fledermäusen
die Augen aus.

Noch rauscht die Wetterwolke:
aber schon hängt
glitzernd, still, schwer
Zarathustras Reichthum über die Felder hin.

Mein Jenseits-Glück!
Was heute nur Glück ist,
weilt Schatten in seinem Lichte.

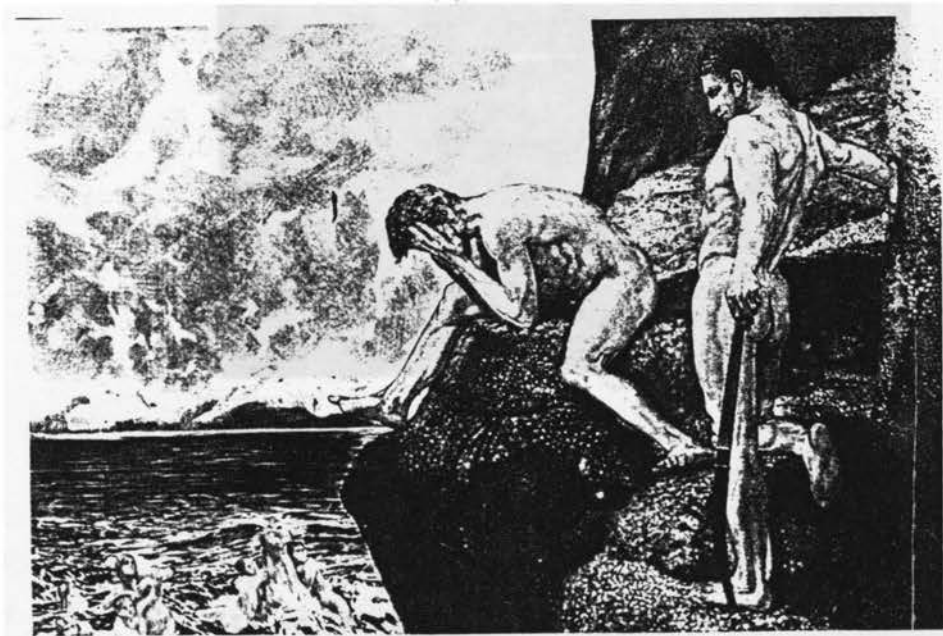
Was geschieht? fällt das Meer?
Nein, mein Land wachet!
Eine neue Glut hebt es empor.

Alles gab ich weg,
all mein Hab und Gut:
nichts bleibt mir mehr zurück
als du, große Hoffnung!



Afbeelding 11

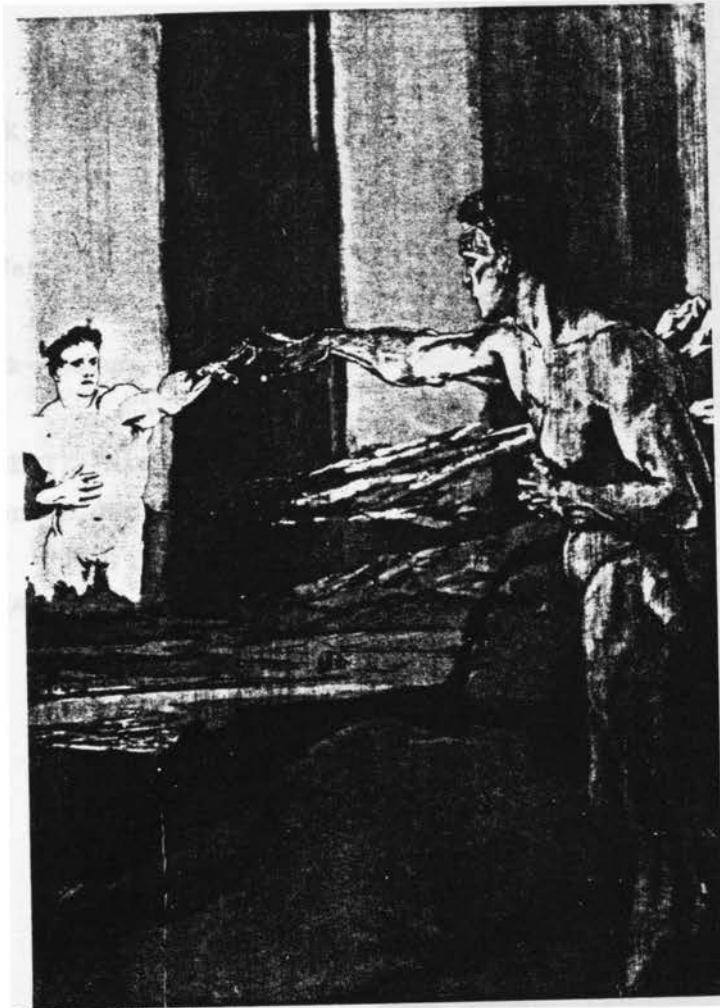
"Aus der Spreuchen Zarathustras", gepubliseer in *Pan*, vol. 2(2), 1896,
met Max Klinger se "Der befreite Prometheus" as illustrasie



Afbeelding 12

MAX KLINGER, "Der befreite Prometheus" uit *Brahmsphantasie*, 1894,
Ets, gravure, akwatint en mezzotint, 27,7 X 36,2 cm, Brehmen Kunsthalle

Afbeelding 11 - 12, fotos uit B C BUENGER, "Beckmann's Beginnings:
'Junge Männer am Meer'", *Pantheon*, vol. 41(2), April - Junie 1983



Afbeelding 13

MAX KLINGER

"Der Philosoph" uit *Vom Tode II*

1898 - 1909

Ets en akwatint, 49,5 X 33,6 cm

Foto uit D SCHUBERT, "Nietzsche-Konkretionsformen
in der Bildenden Kunst 1890 - 1933", *Nietzsche-
Studien*, vol. 10+11, 1981 - 1982

Afbeelding 14

WILHELM LEHMBRUCK

"Freiheit der Prophet"

1904

Voorskets vir "Weg zur Schönheit"
grootte onbekend

Wilhelm Lehmbruck-museum,

Duisberg

Foto uit D SCHUBERT, "Nietzsche-
Konkretionsformen in der Bilden-
den Kunst 1890 - 1933",
Nietzsche-Studien, vol. 10+11,
1981 - 1982



Afbeelding 15

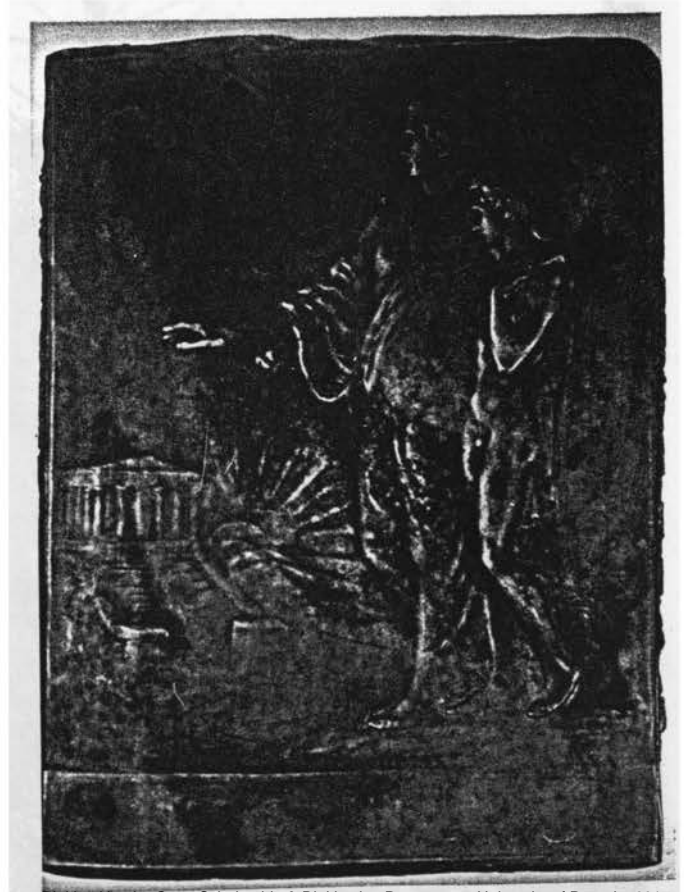
WILHELM LEHMBRUCK

"Weg zur Schönheit"

1905

Brons-reliëf, 32,4 X 24,1 X 12 cm
Wilhelm Lehmbruck-museum, Duisberg

Foto uit D SCHUBERT, "Nietzsche-
Konkretionsformen in der Bildenden
Kunst 1890 - 1933", *Nietzsche-
Studien*, vol. 10+11, 1981 - 1982



Afbeelding 16

WILHELM LEHMBRUCK

"Emporsteigende Jüngling"

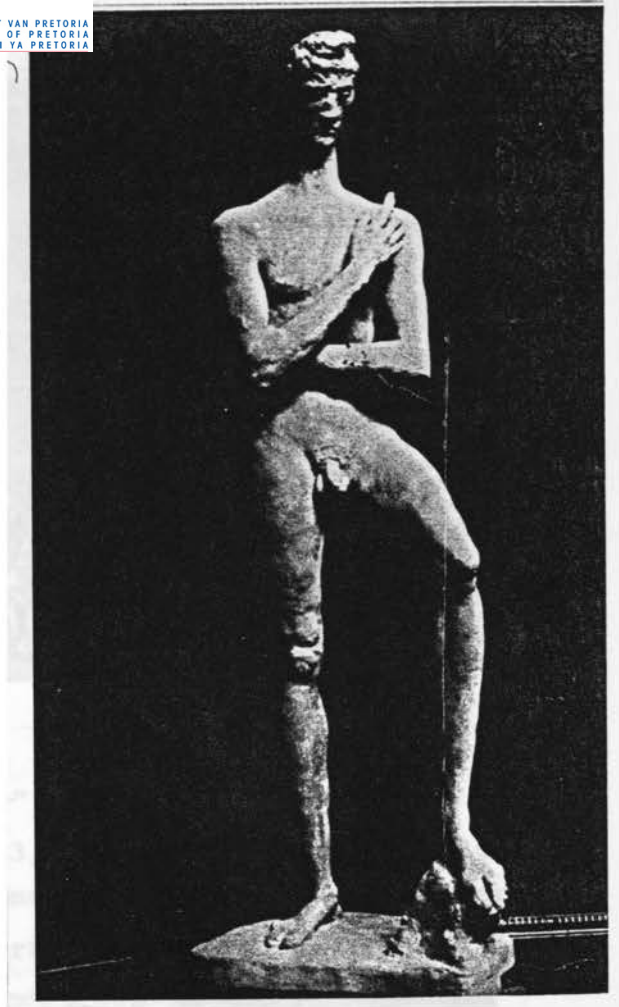
1913 - 1914

Brons, hoogte 221 cm

Staatsgalery, Stuttgart

Foto uit D SCHUBERT, *Die Kunst*

Lehmbrucks, (Weiner, Worms, 1981)



Afbeelding 17

GEORGE KOLBE

"Tänzgruppe für Heine-Denkmal"

1913

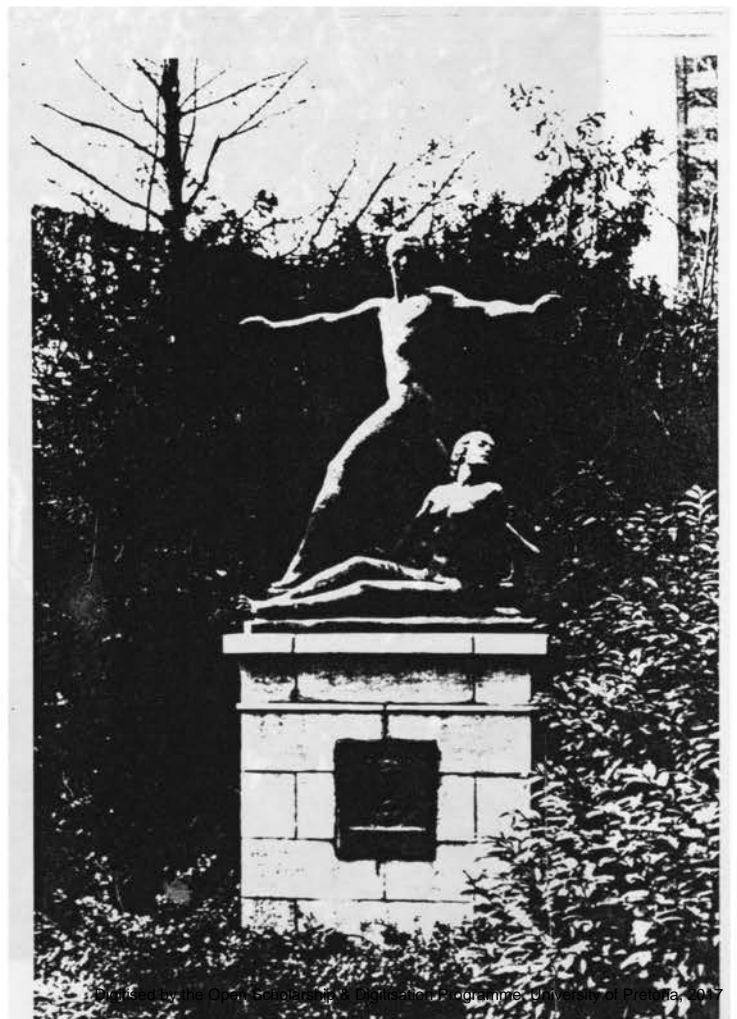
Brons, grootte onbekend

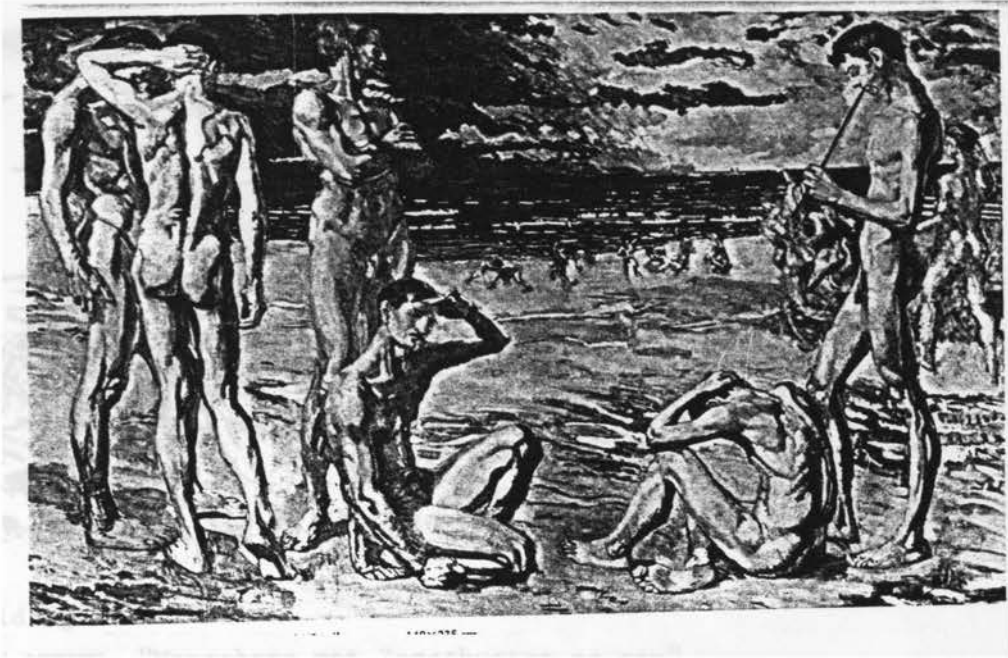
Heine-Denkmal, Frankfurt

Foto uit D SCHUBERT, "Nietzsche-
Konkretionsformen in der Bilden-
den Kunst 1890 - 1933",

Nietzsche-Studien, vol. 10+11,

1981 - 1982





Afbeelding 18

MAX BECKMANN, "Junge Männer am Meer"

1904 - 1905, Olie op doek, 14,8 X 23,5 cm, Staatliche Kunstsammlung, Weimar. Foto uit B C BUENGER, "Beckmann's Beginnings: 'Junge Männer am Meer'", *Pantheon*, vol. 41(2), April - Junie 1983



Afbeelding 19

MAX BECKMANN

"Auferstehung"

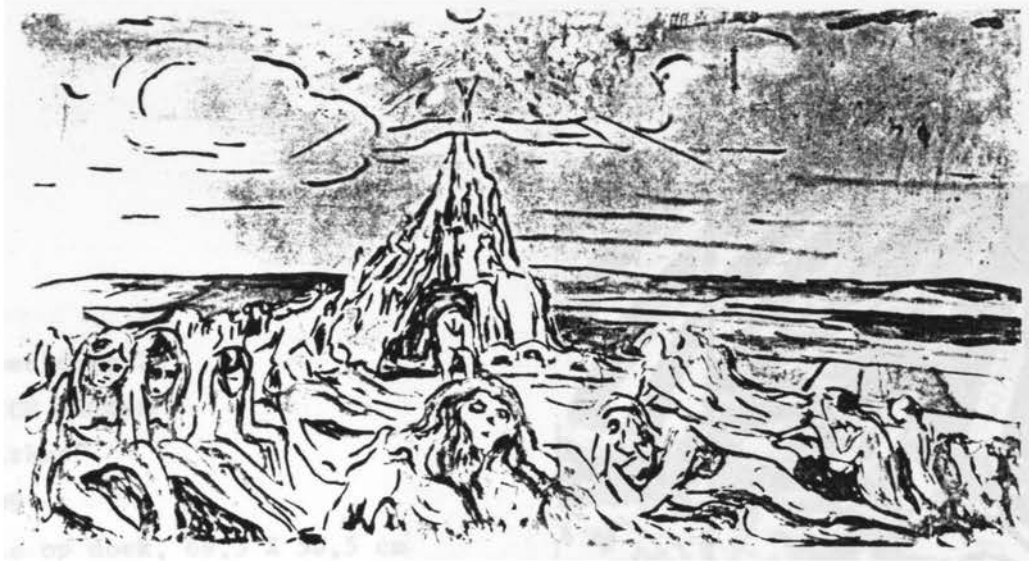
1908 - 1909

Olie op doek, 395 X 250 cm

Staatsgalery, Stuttgart

Foto uit D SCHUBERT, *Max Beckmann: Auferstehung und Erscheinung der Toten*,

(Wernersche Verlagsgesellschaft, Worms, 1985)

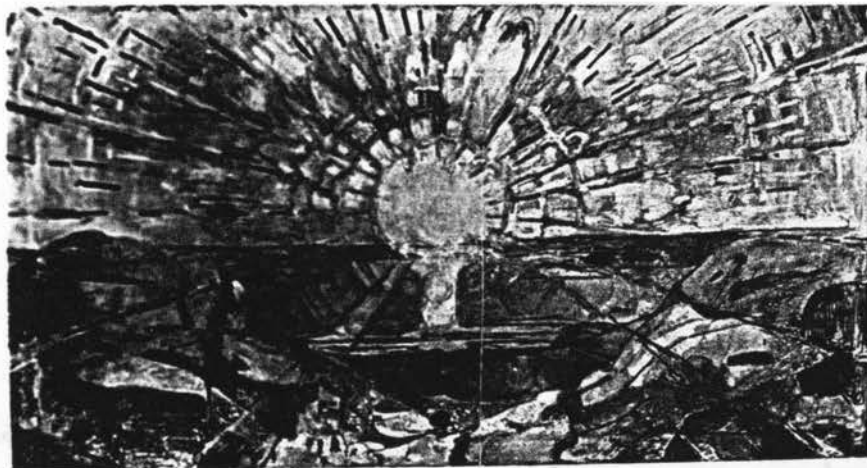


Afbeelding 20

EDVARD MUNCH, "Menseberg met Zarathustra se son"

1910, eerste sketsontwerp vir die middelpaneel van die Oslo Universiteit muurpaneel, 76 X 126 cm, Munch-museum, Oslo

Foto uit H BOCK EN G BUSCH (Red.), *Edvard Munch: Probleme, Forschungen, Thesen*, (Prestel Verlag, München, 1973)



Afbeelding 21

EDVARD MUNCH, "Son"

1909 - 1916, 455 X 780 cm, middelpaneel van Oslo Universiteit muurpaneel, Oslo

Foto uit O BENESCH, *Edvard Munch*, (Phaidon, London 1960)

Afbeelding 22

ERICH HECKEL

"Zirkus"

1909

Olie op doek, 69,3 X 50,5 cm

Staatsgalery, Stuttgart

Foto uit J McCULLAGH, "The Tight-
rope Walker: An Expressionist Image"
Art Bulletin, vol. 66(4), Desember
1980



Afbeelding 23

ERICH HECKEL

"Seiltänzer"

1910

Droënaald-ets, 20 X 24,9 cm

Foto uit J McCULLAGH, "The
Tightrope Walker: An
Expressionist Image", *Art
Bulletin*, vol. 66(4),
Desember 1980



Afbeelding 24

ERNST L KIRCHNER

"Drahtseiltänz"

1910

Olie op doek,

120 X 149 cm

Versameling Joan Blaffer,

Houston, Texas

Foto uit K GABLER,

E L Kirchner Dokumenten

(Museum der Stadt Aschaf-

fenburg, Aschaffenburg,

1980)



Afbeelding 25

ERNST L KIRCHNER

"Blaue Artisten"

1914

Olie op doek, 119 X 89 cm

Versameling Herman Lange, Krefeld

Foto uit D E GORDON, *Ernst Ludwig Kirchner*, (Harvard University Press,

Cambridge, Massachusetts, 1968)



Afbeelding 26

ERNST L KIRCHNER

"Drahtseilleute"

1917 - 1918

Olie op doek, 70 X 60 cm

Verlore

Foto uit K GABLER,

E L Kirchner Dokumenten,

(Museum der Stadt Aschaf-

fenburg, Aschaffenburg,

1980)



Afbeelding 27

ALBERT BLOCH, "Slackwire"

1913, droënaald-ets, 9 X 13,9 cm, privaatversameling, Kansas

Foto uit J McCULLAGH, "The Tightrope Walker: An Expressionist

Image", *Art Bulletin*, vol. 66(4), Desember 1980

Afbeelding 28

AUGUST MACKE

"Kompositionsskizze zum
Seiltänzer"

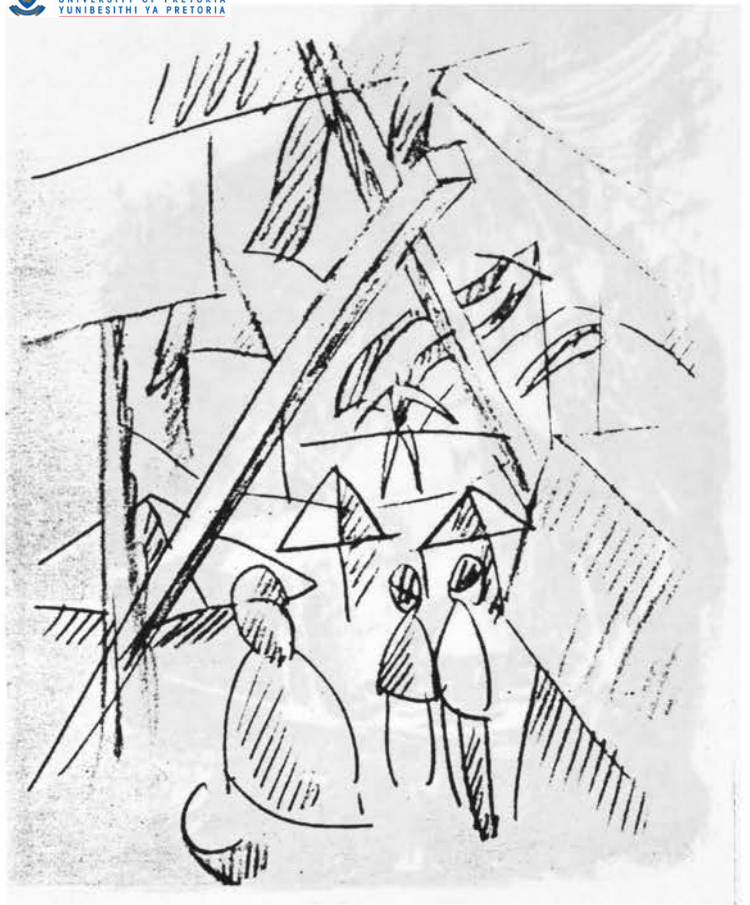
1913 - 1914

Swart kryt, 22 X 17,3 cm

Städtisches Kunstmuseum,

Bonn

Foto uit J McCULLAGH, "The
Tightrope Walker: An Expres-
sionist Image", *Art Bulletin*,
vol. 66(4), Desember 1980



Afbeelding 29

AUGUST MACKE

"Studie zum Seiltänzer"

1914

Houtskool, 35 X 28,5 cm

Städtisches Kunstmuseum,

Bonn

Foto uit J McCULLAGH,
"The Tightrope Walker: An
Expressionist Image", *Art
Bulletin*, vol. 66(4),
Desember 1980



Afbeelding 30

AUGUST MACKE

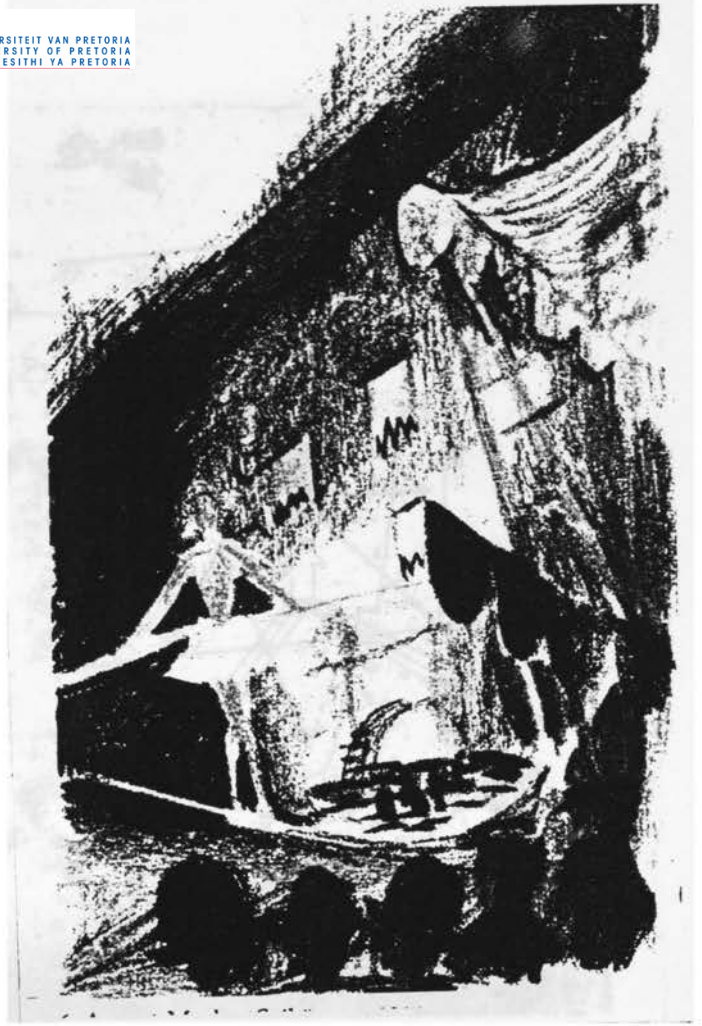
"Seiltänzer"

1914

Kleurkryt, 16,2 X 9,2 cm

The Museum of Modern Art,
New York

Foto uit J McCULLAGH, "The Tight-
rope Walker: An Expressionist
Image", *Art Bulletin*, vol. 66(4),
Desember 1980



Afbeelding 31

AUGUST MACKE

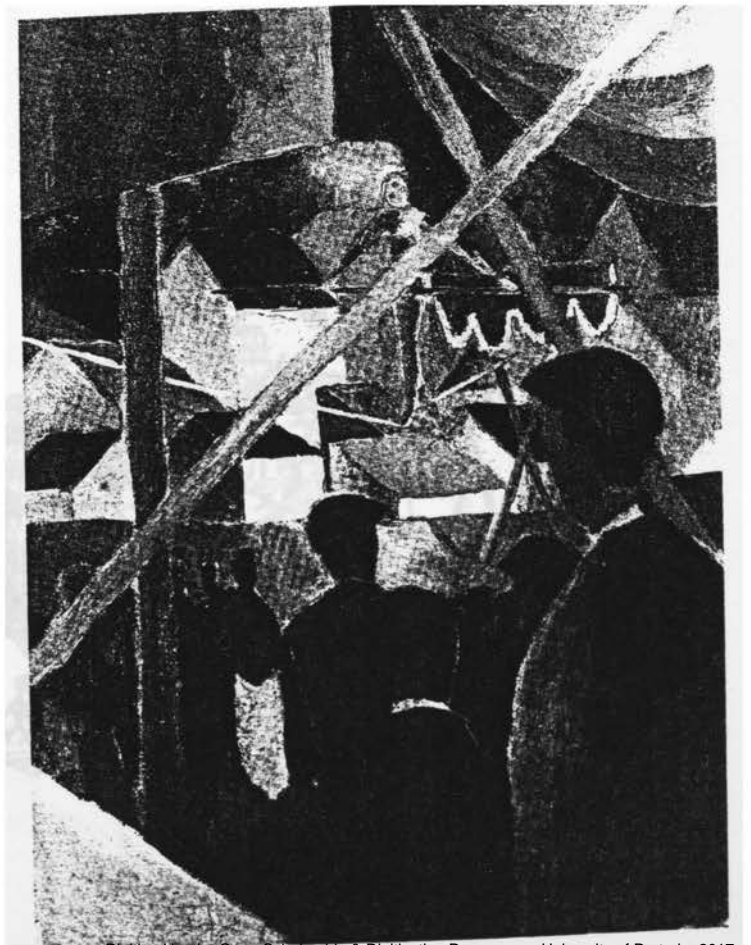
"Seiltänzer"

1914

Olie op doek, 82 X 60 cm

Städtisches Kunstmuseum, Bonn

Foto uit J McCULLAGH, "The
Tightrope Walker: An Expres-
sionist Image", *Art Bulletin*,
vol. 66(4), Desember 1980



Afbeelding 32

PAUL KLEE

"Seiltänzer"

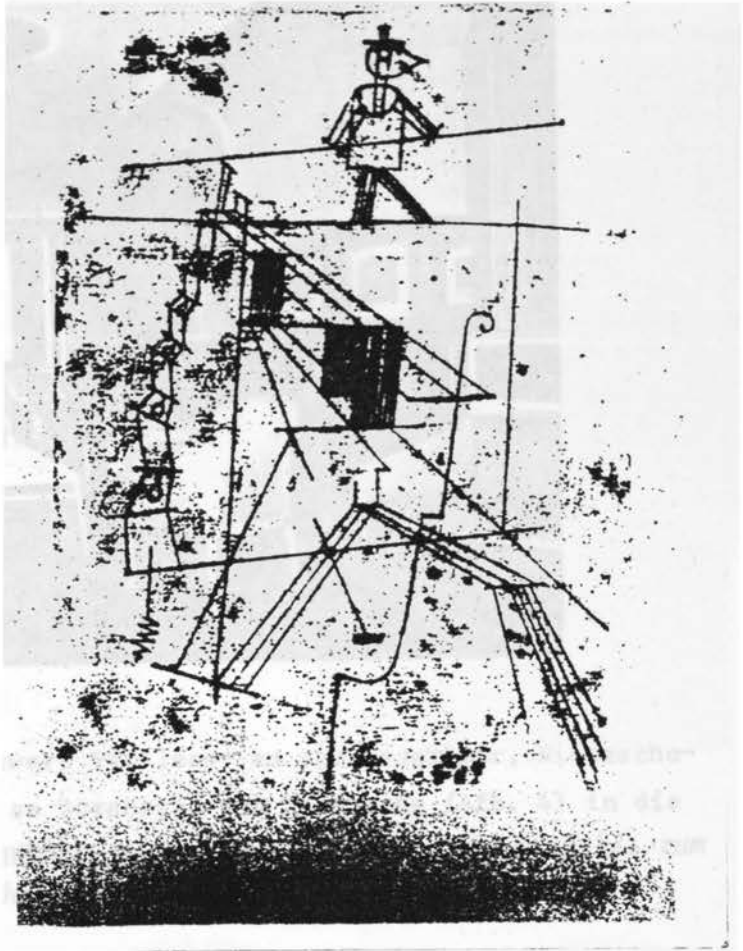
1923

Kleur-litografie, 53,5 X 23,2

cm

Solomon R Guggenheim Museum,
New York

Foto uit PAUL KLEE, *The
Thinking Eye: The Notebooks
of Paul Klee*, (Lund Humphries,
London, 1973)



Afbeelding 33

MAX BECKMANN

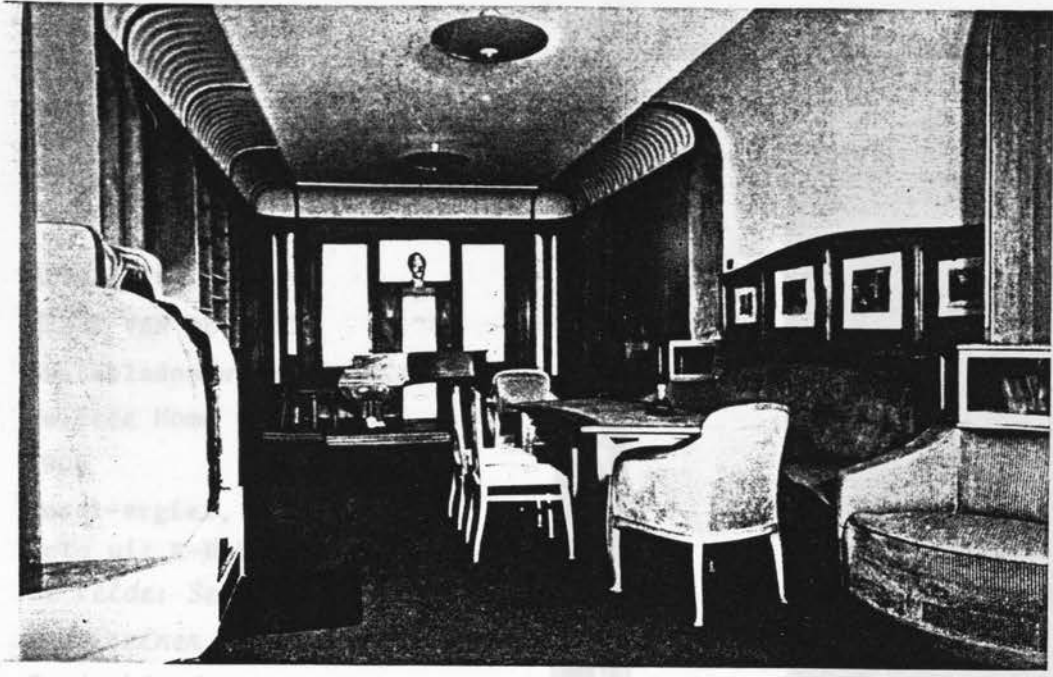
"Seiltänzer"

1921

Ets, 26,2 X 25,3 cm

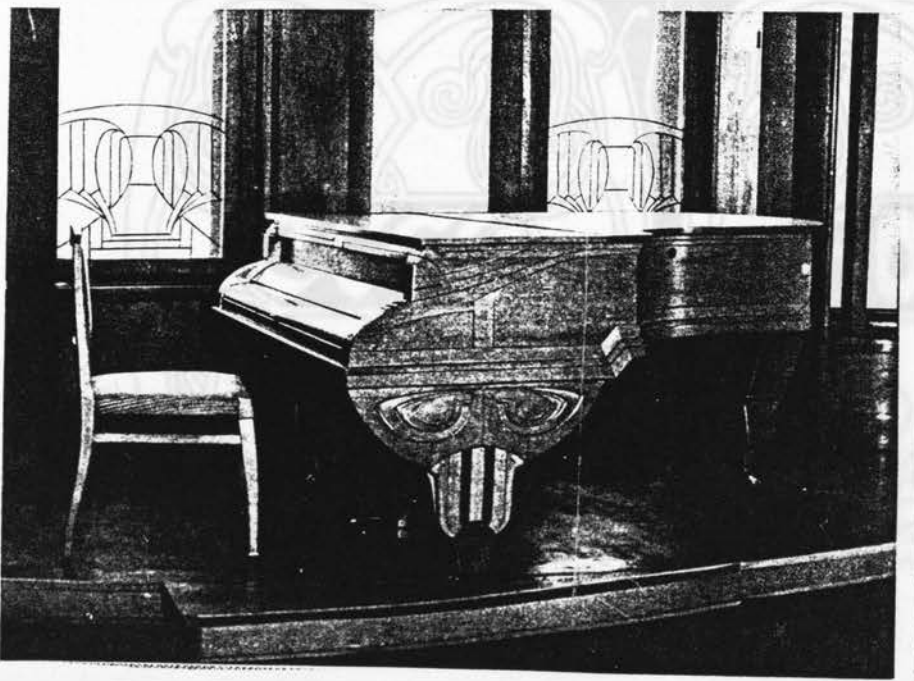
Foto uit M EBERLE, *World War
1 and the Weimar Artists:
Dix, Grosz, Beckmann, Schlem-
mer*, (Yale University Press,
London, 1985)





Afbeelding 34

HENRY VAN DE VELDE, Interieurontwerp vir lees- en voordragkamer, Nietzsche-argief, Weimar; met Max Klinger se borsbeeld van Nietzsche (Afb. 4) in die agtergrond. 1903. Foto uit K-H HÜTER, *Henry van de Velde: Sein Werk bis zum Ende seiner Tätigkeit in Deutschland*, (Akademie Verlag, Berlyn, 1967)



Afbeelding 35

HENRY VAN DE VELDE, vleuelklavier-ontwerp, Nietzsche-argief, Weimar, 1903
Foto uit K-H HÜTER, *Henry van de Velde: Sein werk bis zum Ende seiner Tätigkeit in Deutschland*, (Akademie Verlag, Berlyn, 1967)

Afbeelding 36

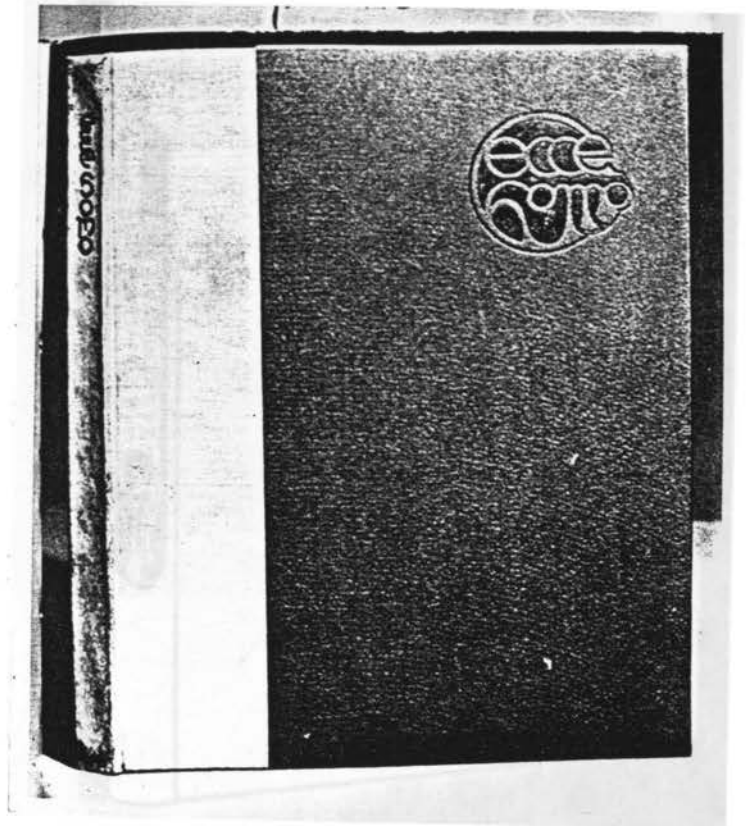
HENRY VAN DE VELDE

Buitebladontwerp vir Nietzsche
se *Ecce Homo*

1908

Insel-argief, Leipzig

Foto uit K-H HÜTER, *Henry van
de Velde: Sein Werk bis zum
ende seiner Tätigkeit in
Deutschland*, (Akademie Verlag,
Berlyn, 1967)



Afbeelding 37

HENRY VAN DE VELDE, Binnebladontwerp vir Nietzsche se *Ecce Homo*
1908, Insel-argief, Leipzig

Foto uit K-H HÜTER, *Henry van de Velde: Sein werk bis zum Ende
seiner Tätigkeit in Deutschland*, (Akademie Verlag, Berlyn, 1967)

Afbeelding 38

HENRY VAN DE VELDE

Buitebladontwerp vir Nietzsche se
Also sprach Zarathustra

1908

Insel-argief, Leipzig

Foto uit K-H HÜTER, *Henry van de
Velde: Sein Werk bis zum ende
seiner Tätigkeit in Deutschland*,
(Akademie Verlag, Berlyn, 1967)



Afbeelding 39

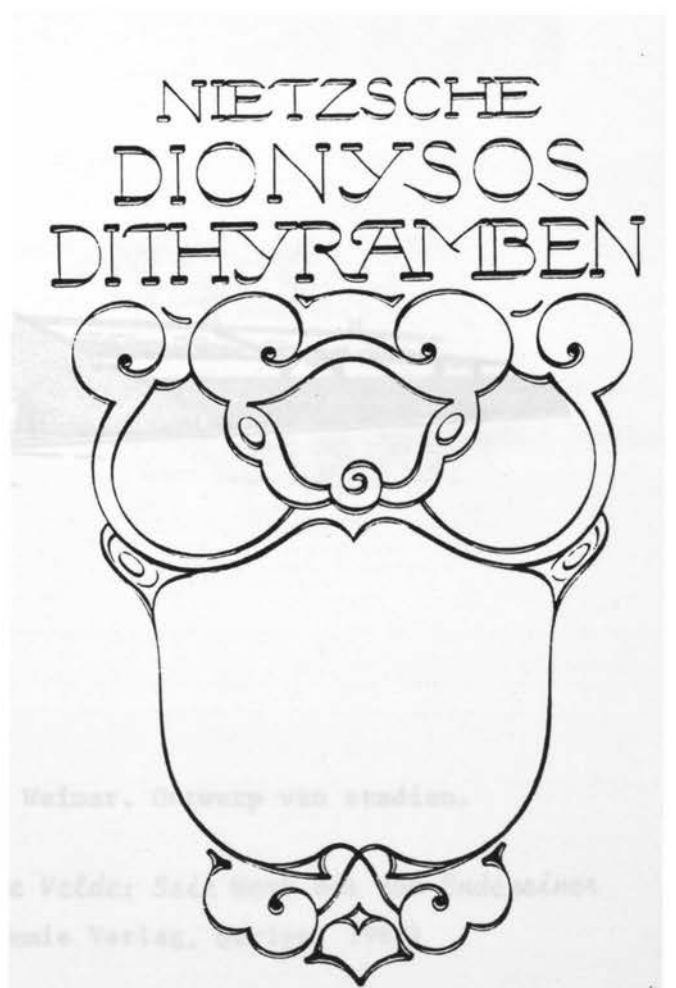
HENRY VAN DE VELDE

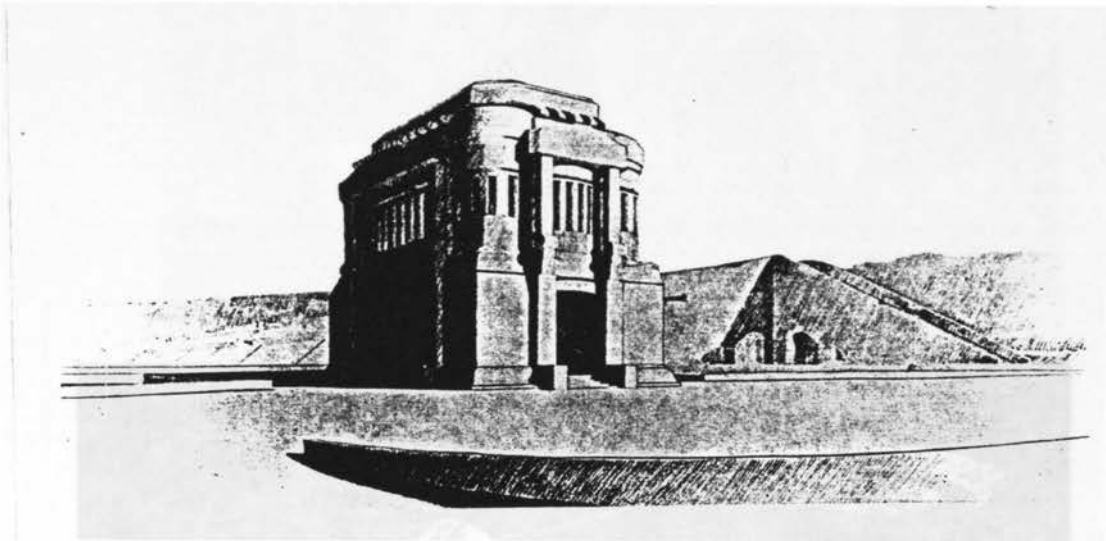
Ontwerp vir titelblad en buiteblad
van Nietzsche se *Dionysos Dithyram-
ben*

1914

Insel-argief, Leipzig

Foto uit K-H HÜTER, *Henry van de
Velde: Sein Werk bis zum Ende
seiner Tätigkeit in Deutschland*,
(Akademie Verlag, Berlyn, 1967)



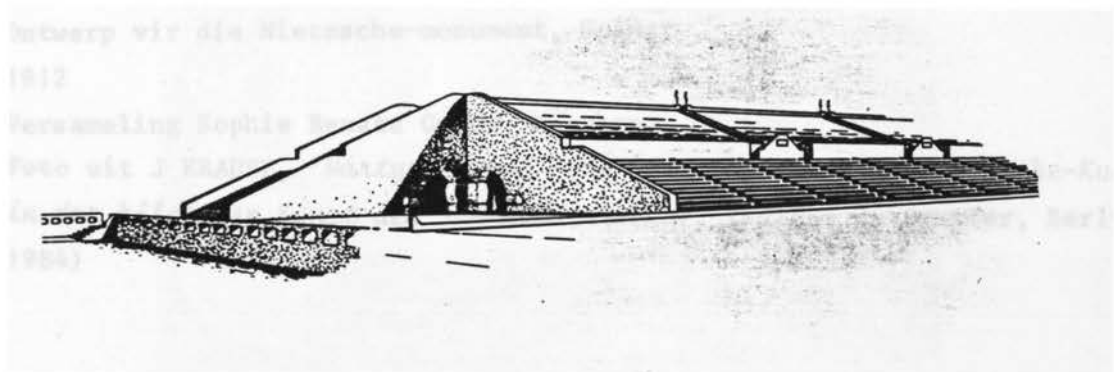


Afbeelding 40

HENRY VAN DE VELDE

Ontwerp vir Nietzsche-monument, Weimar. Model vir feesmonument en stadion,
1912

Foto uit K-H HÜTER, *Henry van de Velde: Sein Werk bis zum Ende seiner
Tätigkeit in Deutschland*, (Akademie Verlag, Berlyn, 1967)

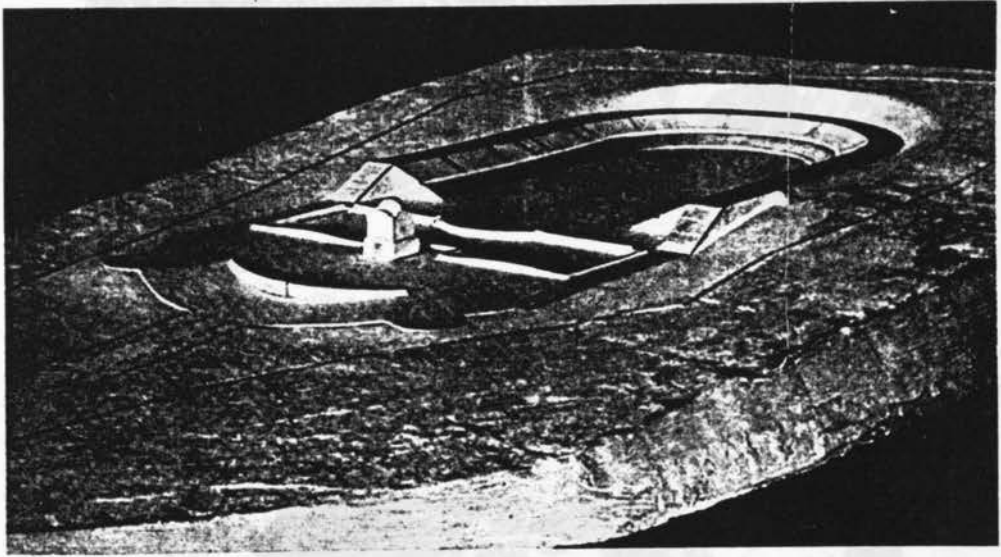


Afbeelding 41

HENRY VAN DE VELDE

Ontwerp vir Nietzsche-monument, Weimar. Ontwerp van stadion.
1912

Foto uit K-H HÜTER, *Henry van de Velde: Sein Werk bis zum Ende seiner
Tätigkeit in Deutschland*, (Akademie Verlag, Berlyn, 1967)



Afbeelding 42

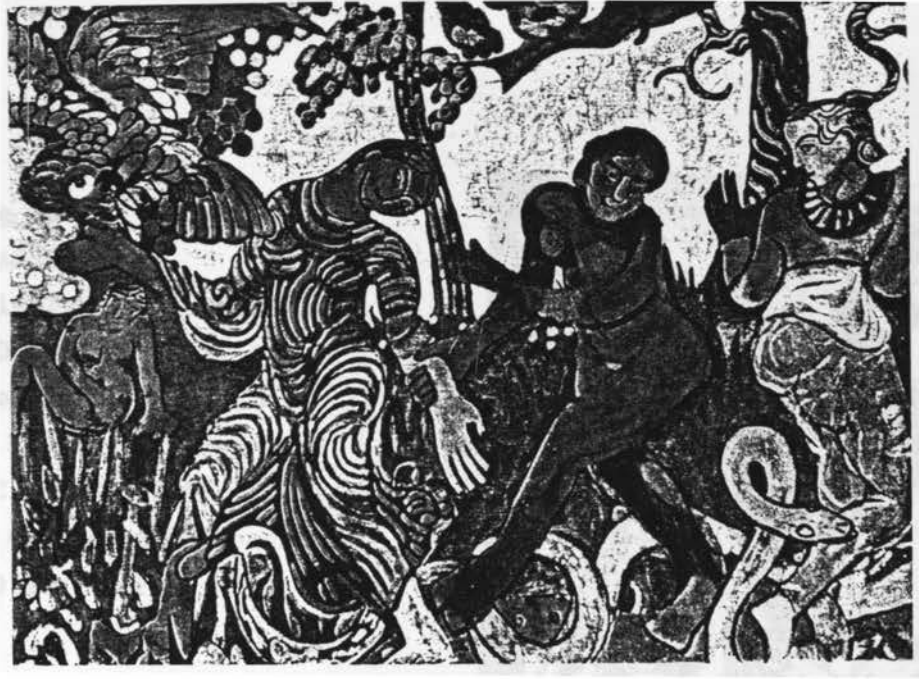
HENRY VAN DE VELDE

Ontwerp vir die Nietzsche-monument, Weimar

1912

Versameling Sophie Renata Gnam, München

Foto uit J KRAUSE, *'Märtyrer' und 'Prophet': Studien zum Nietzsche-Kult in der bildenden Kunst der Jahrhundertwende*, (Walter de Gruyter, Berlyn, 1984)



Afbeelding 43

ANDRÉ DERAÏN, "La Danse"

1905 - 1906, Olie op doek, 185 X 228 cm, Fridart-Stigting, Geneva
Foto uit N STANGOS, *Concepts of Modern Art*, (Thames and Hudson,
London, 1981)



Afbeelding 44

HENRI MATISSE, "Joie de Vivre", (Bonheur de Vivre)

1905 - 1906, Olie op doek, 179 X 240 cm,
Barnes Foundation, Merion, Pennsylvania

Foto uit N STANGOS, *Concepts of Modern Art*, (Thames and Hudson,
London, 1981)

Afbeelding 45

PABLO PICASSO

"Les Demoiselles d'Avignon"

1906 - 1907

Olie op doek, 244 X 233 cm

Museum of Modern Art, New York

Foto uit C ZERVOS, *Pablo Picasso:*

Oeuvres - Catalogue Raisonné,

(Cahiers D'Art, Parys, 1932 - 1978)



Afbeelding 46

FRANCIS PICABIA

"Udnie, jeune fille
américaine (danse)"

1913

Olie op doek, 300 X 300 cm

Musée National d'Art Moderne,

Parys

Foto uit W A CAMFIELD,

Francis Picabia: His Art,

Life and Times,

(The Solomon R Guggenheim

Foundation, New York, 1970)



Afbeelding 47

LUIGI RUSSOLO

Portret van Nietzsche
1909

Ets, grootte onbekend
Civica Raccolta di Stampe
Bertarelli, Castello
Sforzesco, Milaan

Foto uit JANE RYE, *Futurism*,
(Studio Vista, London, 1972)



Afbeelding 48

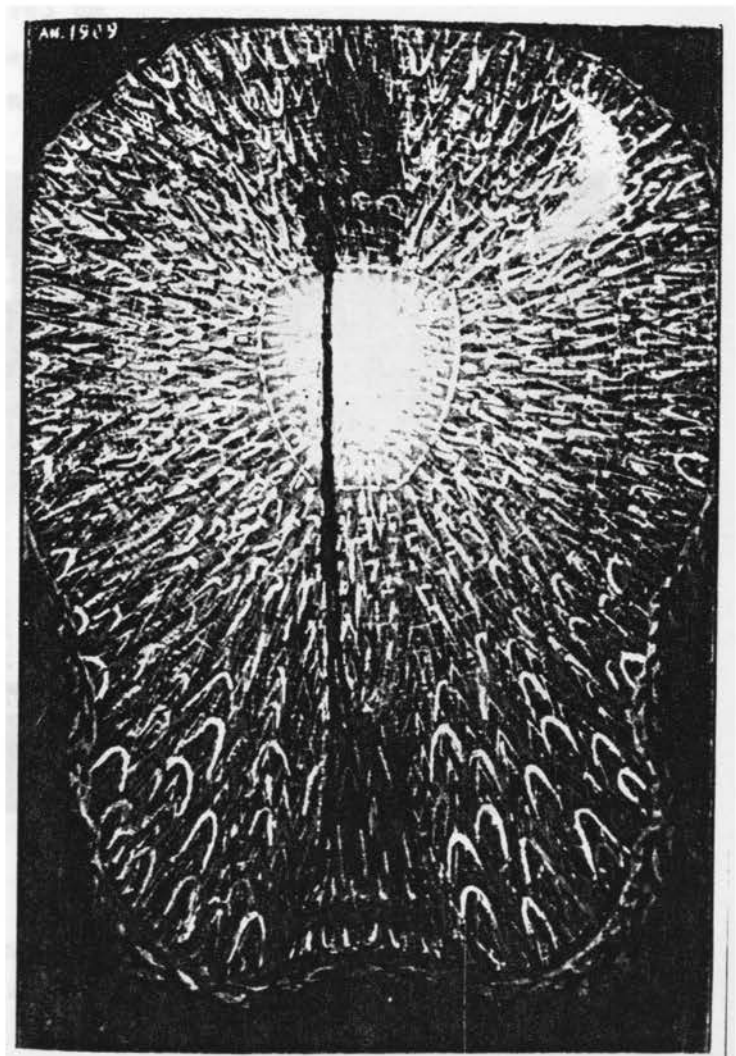
GIACOMO BALLA

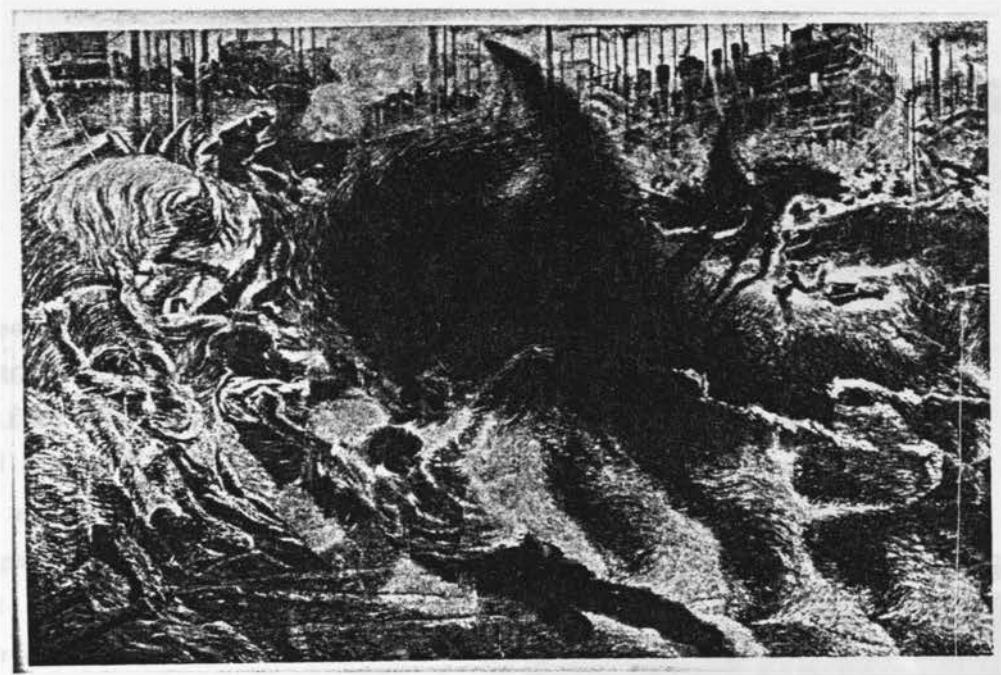
"Straatlamp"

1909

Olie op doek, 174,6 X 115 cm
The Museum of Modern Art,
New York

Foto uit C TISDALL EN A
BOZZOLLA, *Futurism*, (Thames
and Hudson, London, 1977)



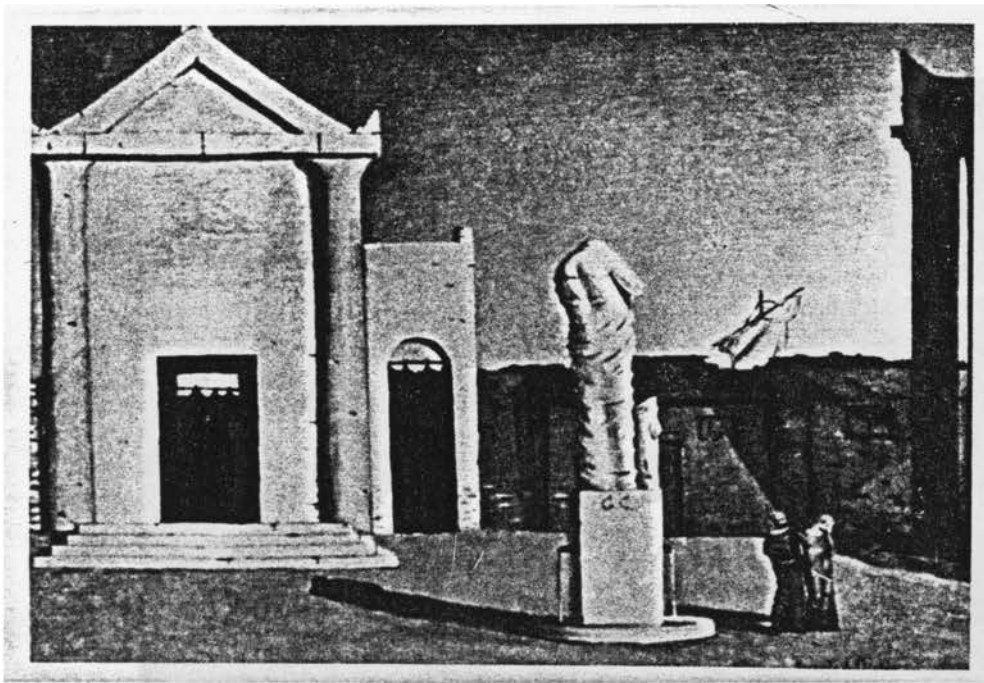


Afbeelding 49

UMBERTO BOCCIONI, "Die stad rys op"

1910, Olie op doek, 199 X 163 cm

The Museum of Modern Art, New York. Foto uit C TISDALL EN A BOZZOLLA,
Futurism, (Thames and Hudson, London, 1977)



Afbeelding 50

GIORGIO DE CHIRICO, "Die enigma van 'n Herfsnamiddag"

1910, Olie op doek, 35,5 X 45,7 cm, privaatversameling

Foto uit W RUBIN (Red.), *De Chirico*, (The Museum of
Modern Art, New York, 1982)

Afbeelding 51

GIORGIO DE CHIRICO

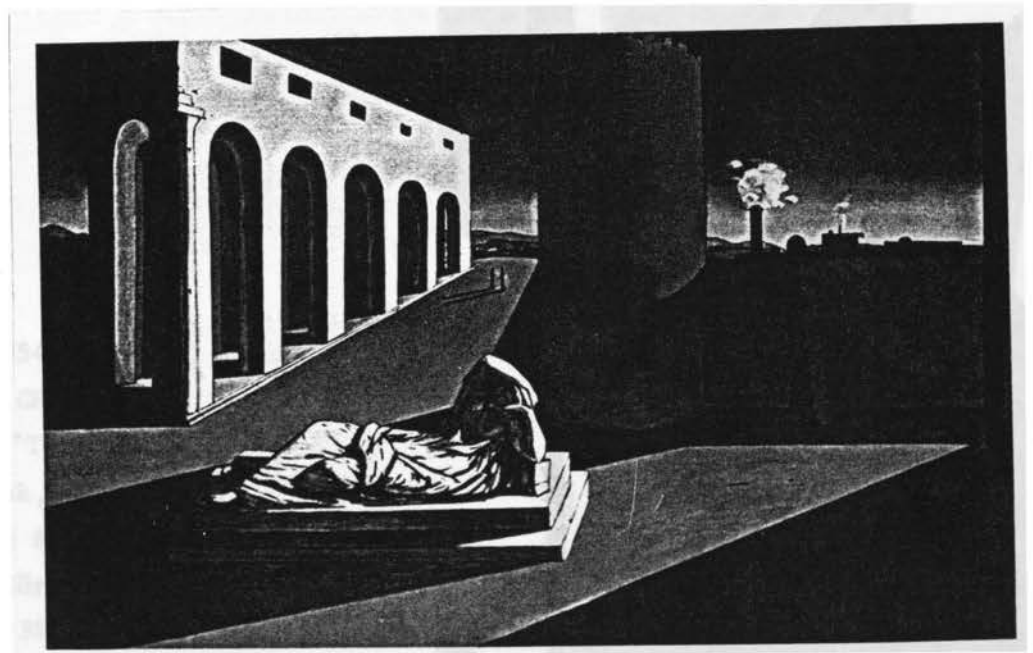
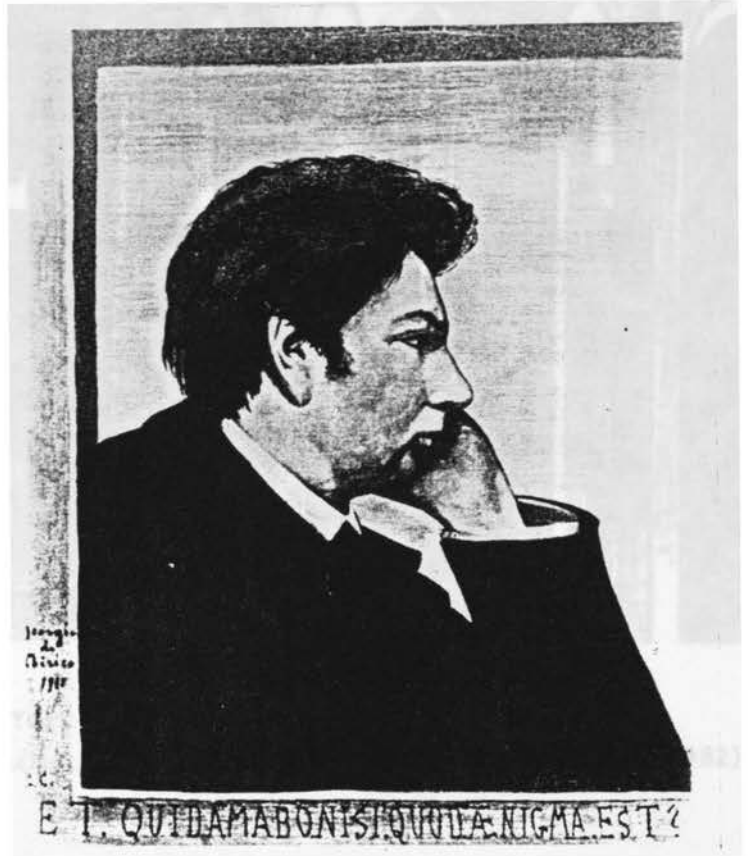
"Selfportret 'Et Quid Amabonisi
Quid Aenigma Est?'" (Waarvoor
sal ek 'n liefde hê behalwe die
enigmatiese?)

1911

Olie op doek, 72,4 X 55 cm

Privaatversameling

Foto uit W RUBIN (Red.),
De Chirico, (The Museum of
Modern Art, New York, 1982)

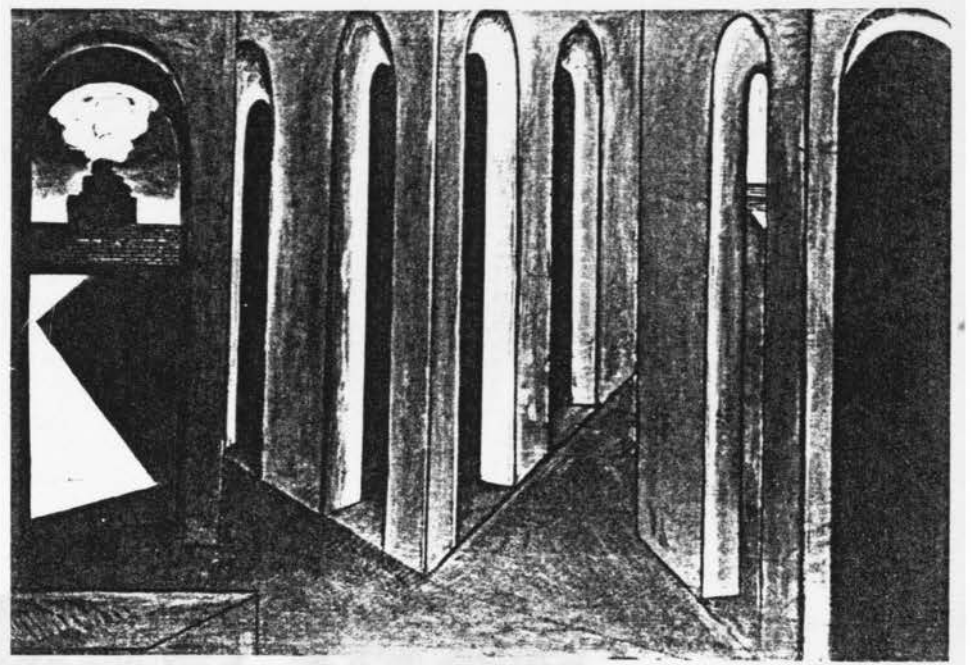


Afbeelding 52

GIORGIO DE CHIRICO, "Die vreugdes en enigmas van 'n vreemde uur"

1913, Olie op doek, 33 X 51 cm, privaatversameling

Foto uit W RUBIN (Red.), *De Chirico*, (The Museum of Modern Art,
New York, 1982)



Afbeelding 53

GIORGIO DE CHIRICO

"Die beangste reis

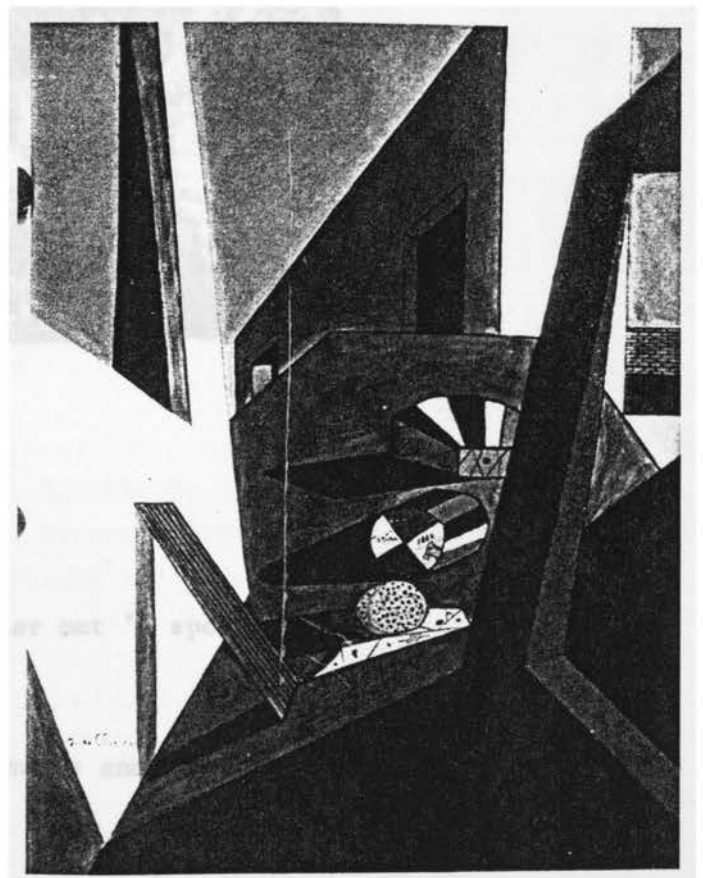
1913

Olie op doek,

74,3 X 106,7 cm

The Museum of Modern Art, New York

Foto uit W RUBIN (Red.), *De Chirico*, (The Museum of Modern Art, New York, 1982)



Afbeelding 54

GIORGIO DE CHIRICO

"Stillewe 'Torina 1888'"

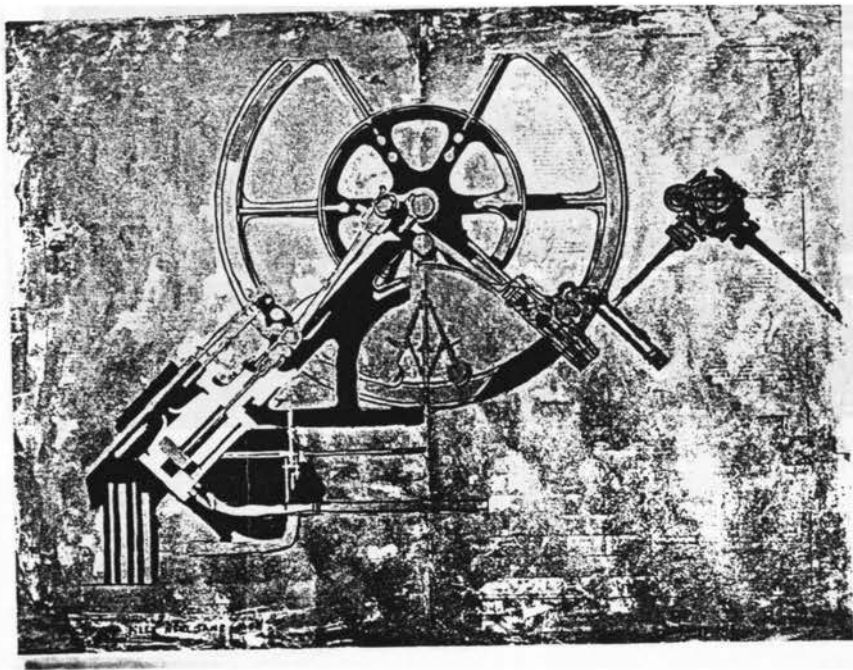
Olie op doek, 60 X 46 cm

Versameling Rolf en Margit

Weinberg, Zürich

Foto uit W RUBIN (Red), *De Chirico*,

(The Museum of Modern Art, New York, 1982)



Afbeelding 55

FRANCIS PICABIA

"Fille née sans Mère"

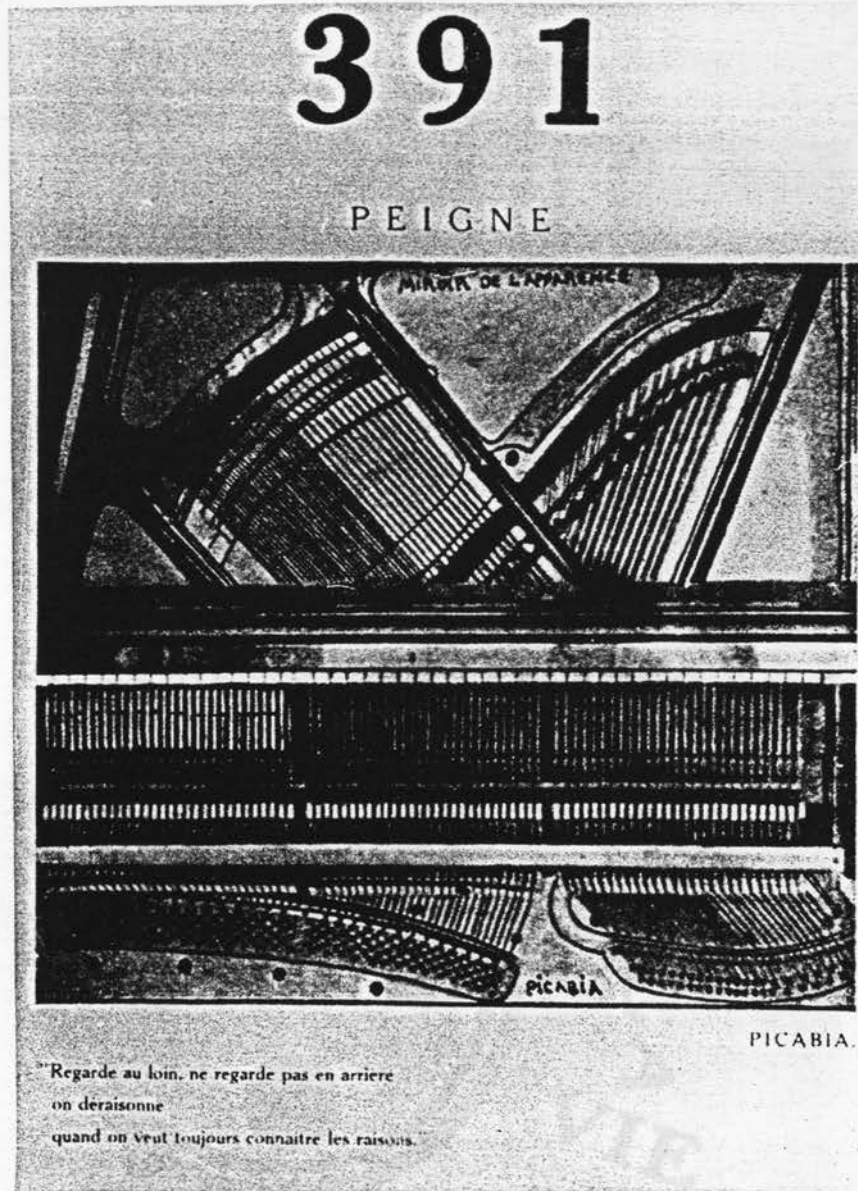
1918

Gouache en metaliese verf op papier met 'n spoorwegdiagram

50 X 65 cm

Versameling onbekend

Foto uit M L BORRÀS, *Picabia*, (Thames and Hudson, London, 1985)



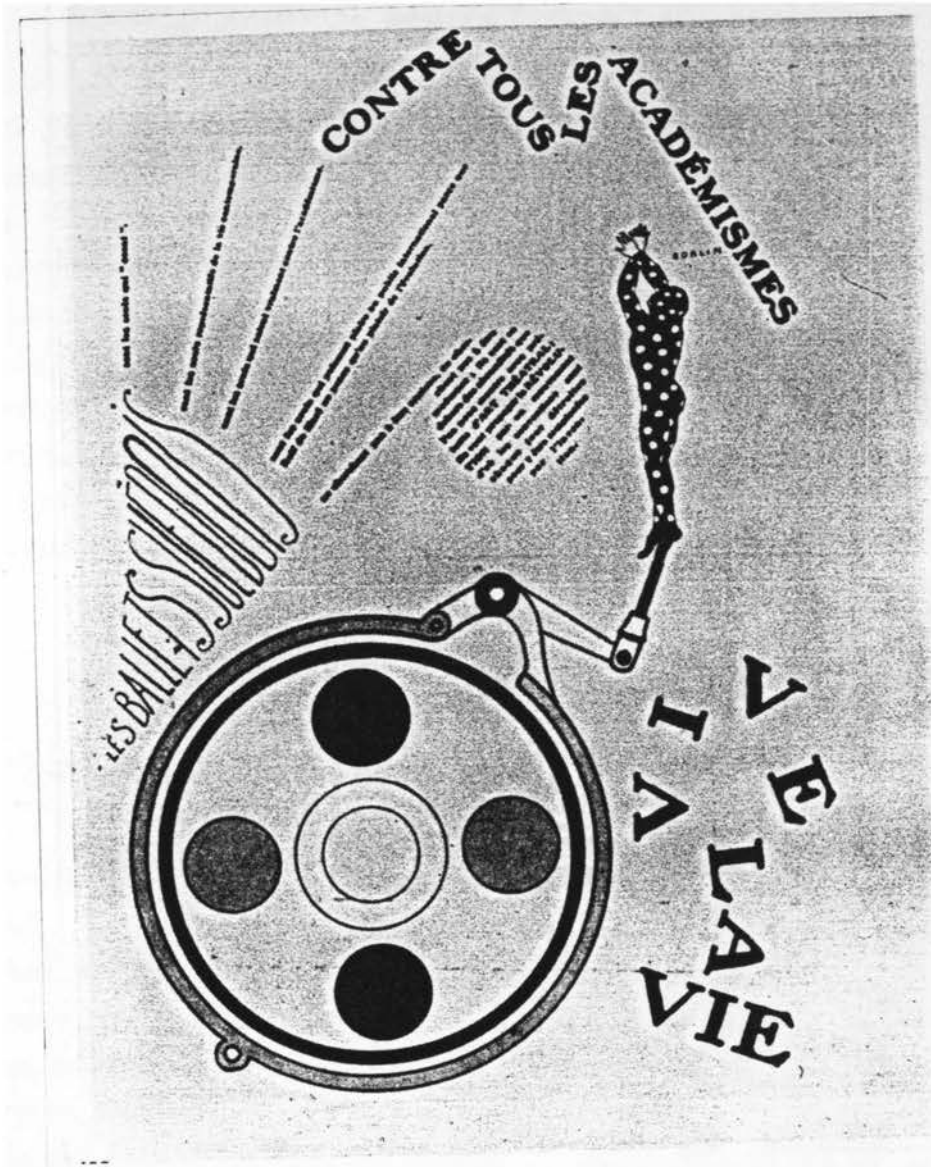
Afbeelding 56

FRANCIS PICABIA

Buitebladontwerp vir 391, nr 2, Barcelona, Februarie 1917

Bibliothèque Littéraire Jacques Doucat, Parys

Foto uit M L BORRÀS, *Picabia* (Thames and Hudson, London, 1985)



Afbeelding 57

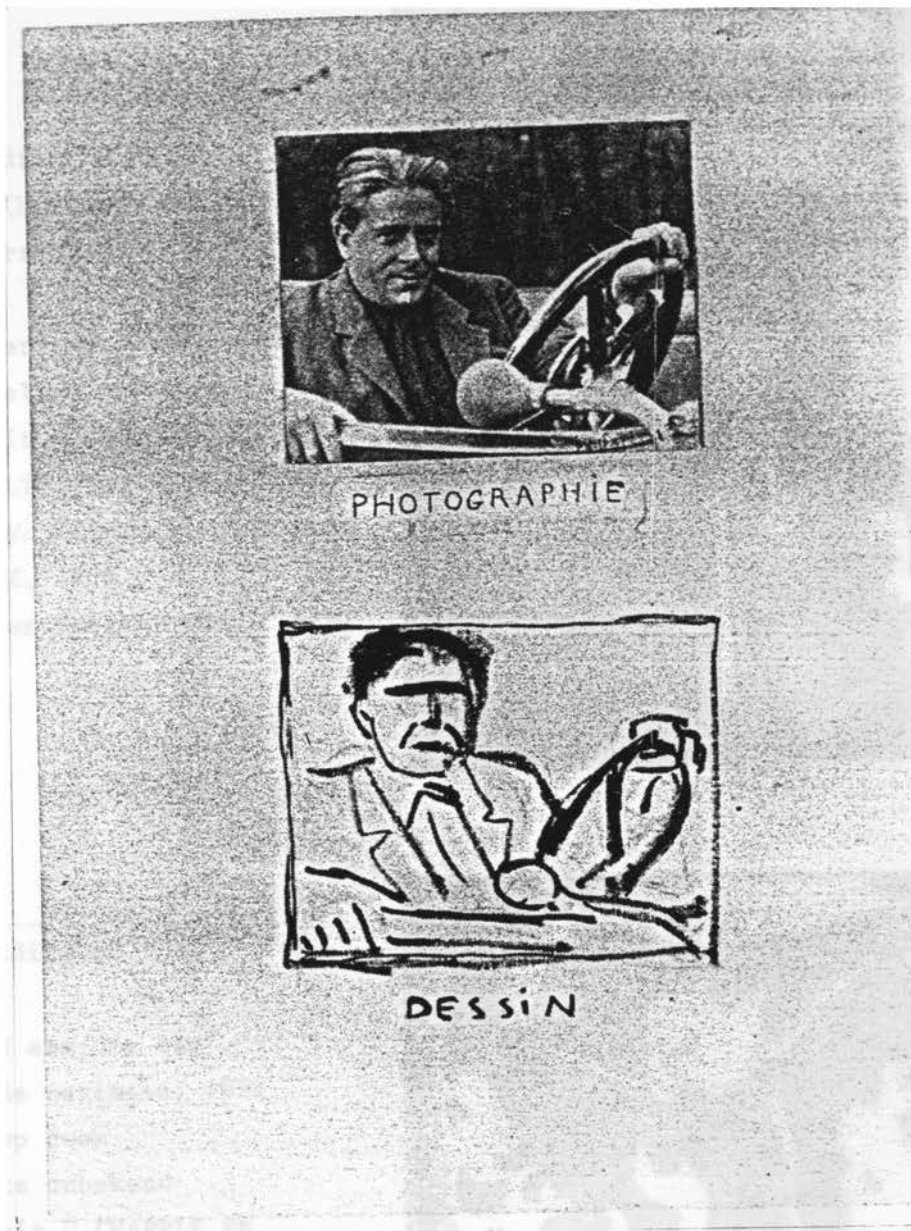
FRANCIS PICABIA

"Contre tous les Académismes"

Gepubliseer in *La Danse*, Parys, November - Desember 1924

Privaatversameling

Foto uit M L BORRÀS, *Picabia*, (Thames and Hudson, London, 1985)



Afbeelding 58

FRANCIS PICABIA

"Merry Widow"

1921

Olie en collage op papier, en foto op doek

Foto geteken: Man Ray, 1921

Privaatversameling

Foto uit M L BORRÀS, *Picabia*, (Thames and Hudson, London, 1985)

Afbeelding 59

FIDUS (HUGO HÖPPENER)

"Schwertwache"

1913

Waterverf, grootte onbekend

Versameling onbekend

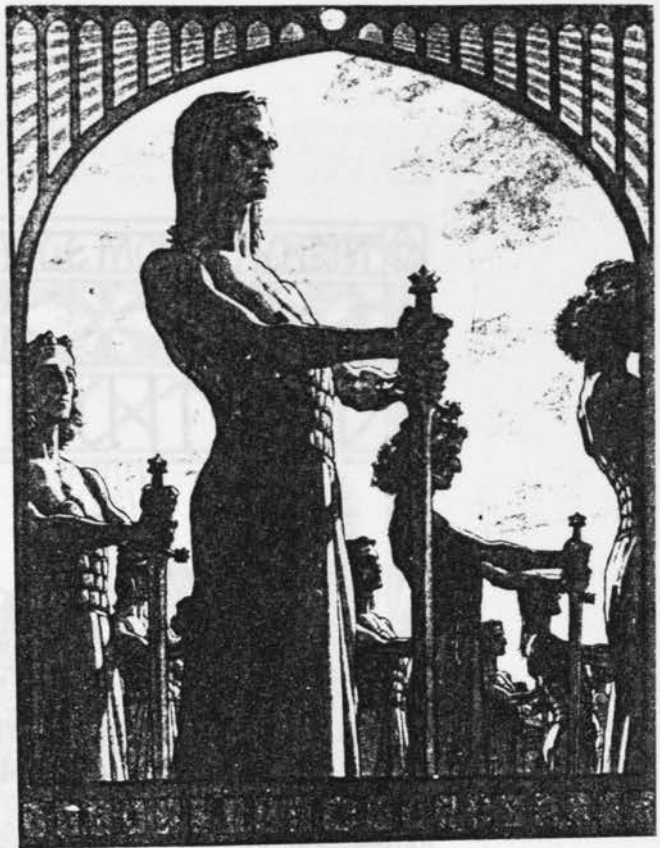
Foto uit G CHAPPLE EN

H SCHULTE, *The Turn of the*

Century: German Literature

and Art, 1850 - 1915,

(Bouvier Verlag, Bonn, 1983)



Afbeelding 60

FIDUS

"Gebed aan die lig"

Negende variasie, 1922

Olie op doek

Grootte onbekend

Foto uit G CHAPPLE EN

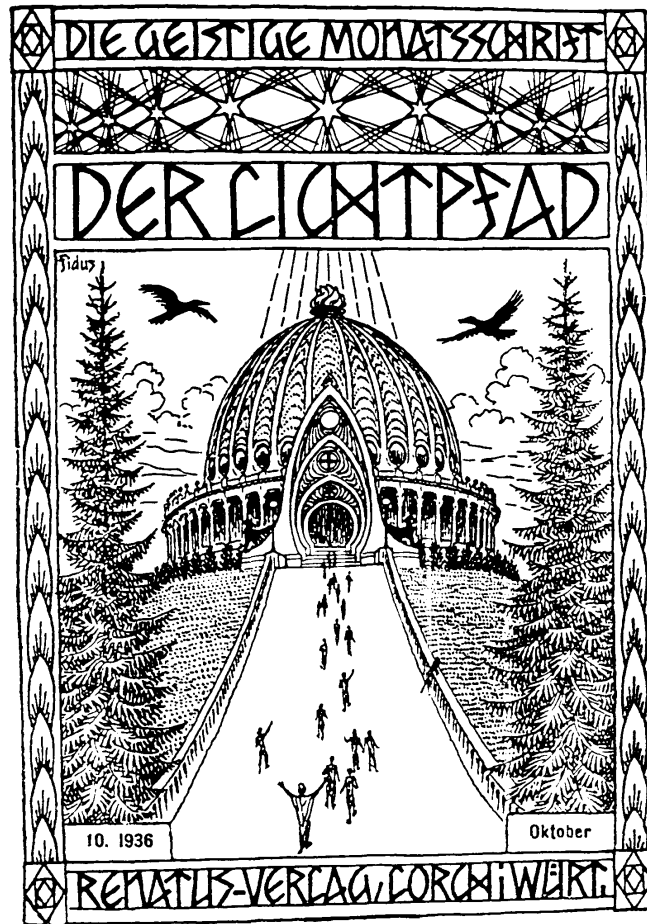
H SCHULTE, *The Turn of the*

Century: German Literature

and Art, 1850 - 1915,

(Bouvier Verlag, Bonn, 1983)





Afbeelding 61

FIDUS

"Der Lichtpfad"

Voorbladontwerp vir *Die Geistige Monatschrift*,

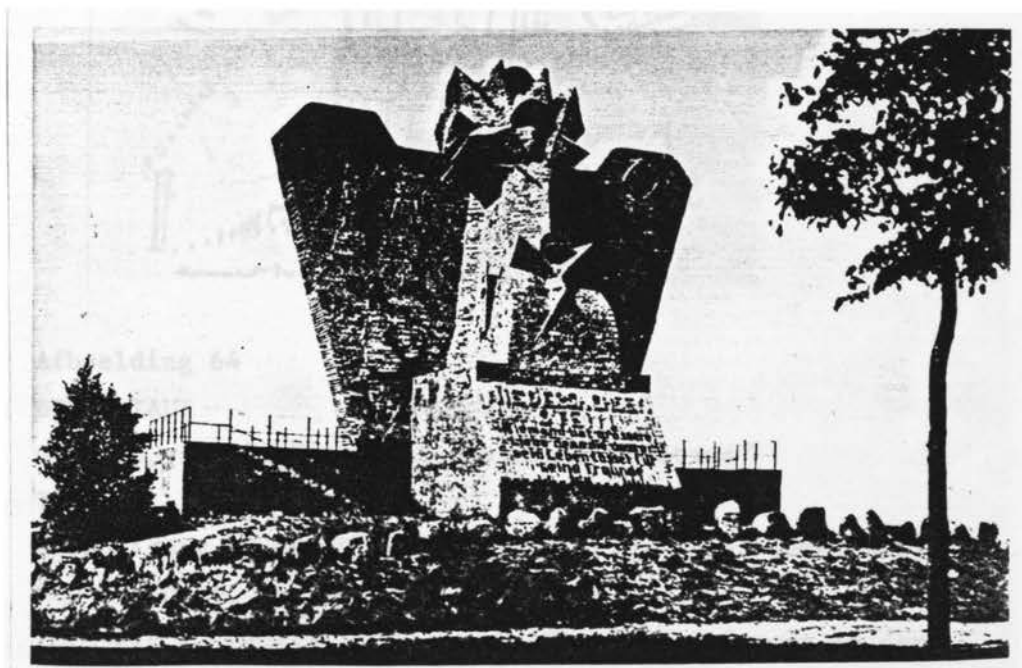
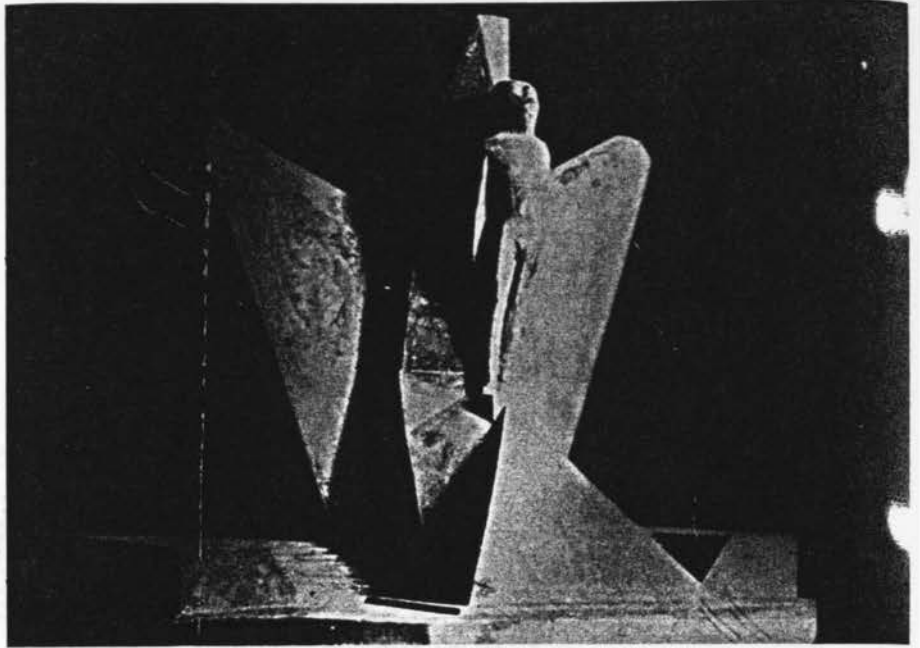
10 Oktober 1936

Foto uit G CHAPPLE EN H SCHULTE (Red.) *The Turn of the Century: German Literature and Art, 1850 - 1915*,

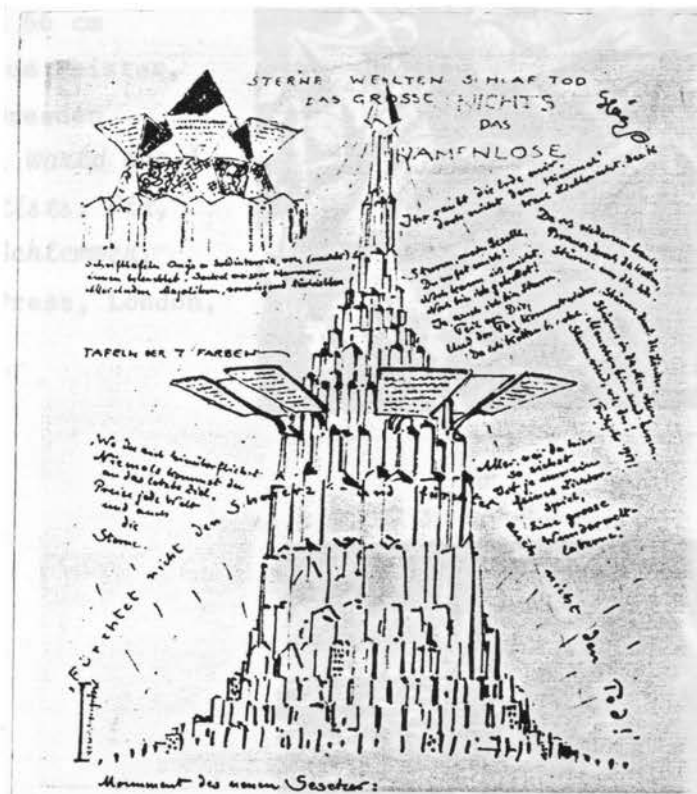
(Bouvier Verlag, Bonn, 1983)

Afbeelding 62
BERNARD HOETGER
Ontwerp vir
"Niedersachsenstein"
1915

Verlore
Foto uit D SCHUBERT,
"Nietzsche-Konkretionsformen
in der bildenden
Kunst 1890 - 1933"
Nietzsche-Studien,
vol. 10+11, 1981 - 1982



Afbeelding 63
BERNARD HOETGER, "Niedersachsenstein"
1922, grootte en medium onbekend. Worpswede
Foto uit D SCHUBERT, "Nietzsche-Konkretionsformen in der
bildenden Kunst 1890 - 1933", *Nietzsche-Studien*, vol. 10+11,
1981 - 1982



Afbeelding 64

BRUNO TAUT

Ontwerp vir die "Monument des neuen Gesetzes"

1920

Gepubliseer in BRUNO TAUT, "Architektur neuer Gemeinschaft",
Die Erhebung, (Berlyn), vol. 2, 1920

Foto uit D SCHUBERT, "Nietzsche-Konkretionsformen in der
bildenden Kunst 1890 - 1933", *Nietzsche-Studien*, vol. 10+11,
1981 - 1982

Afbeelding 65

OTTO DIX

"Selfportret as Mars"

1915

Olie op doek, 81 X 66 cm

Gemälde Galerie neue Meister,

Kunstsammlungen, Dresden

Foto uit M EBERLE, *World War 1
and the Weimar Artists: Dix,
Grosz, Beckmann, Schlemmer,*
(Yale University Press, London,
1985)



Afbeelding 66

OTTO DIX

"Die sieben Todsünden"

1933

Olie op doek, 179 X 120 cm

Karlsruhe Kunsthalle

Foto uit D SCHUBERT, "Nietzsche-
Konkretionsformen in der Bildenden
Kunst 1890 - 1933" *Nietzsche-
Studien*, vol. 10+11, 1981 - 1982



Afbeelding 67

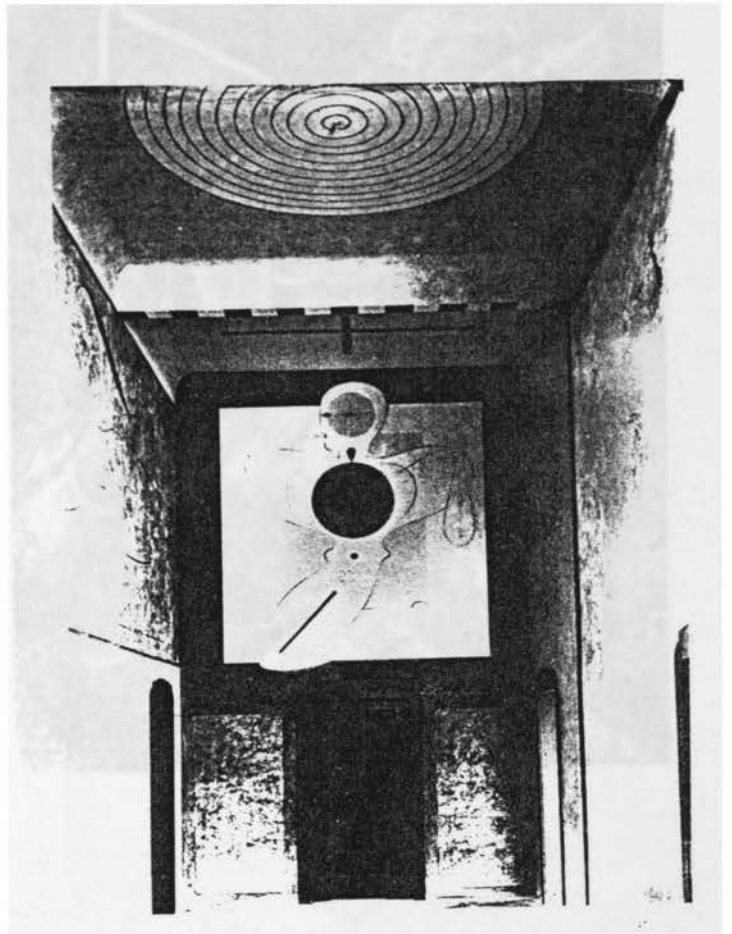
OSCAR SCHLEMMER

"Homo-Figur T"

1923

Muurpaneel vir die huis van
Adolf Meyer in Weimar. Hoofmuur
van kleiner saal

Foto uit W HERZOGENRATH, *Oscar
Schlemmer: Die Wandgestaltung der
neuen Architektur*, (Prestel
Verlag, München, 1973)



Afbeelding 68

OSCAR SCHLEMMER

"Dancers"

1922

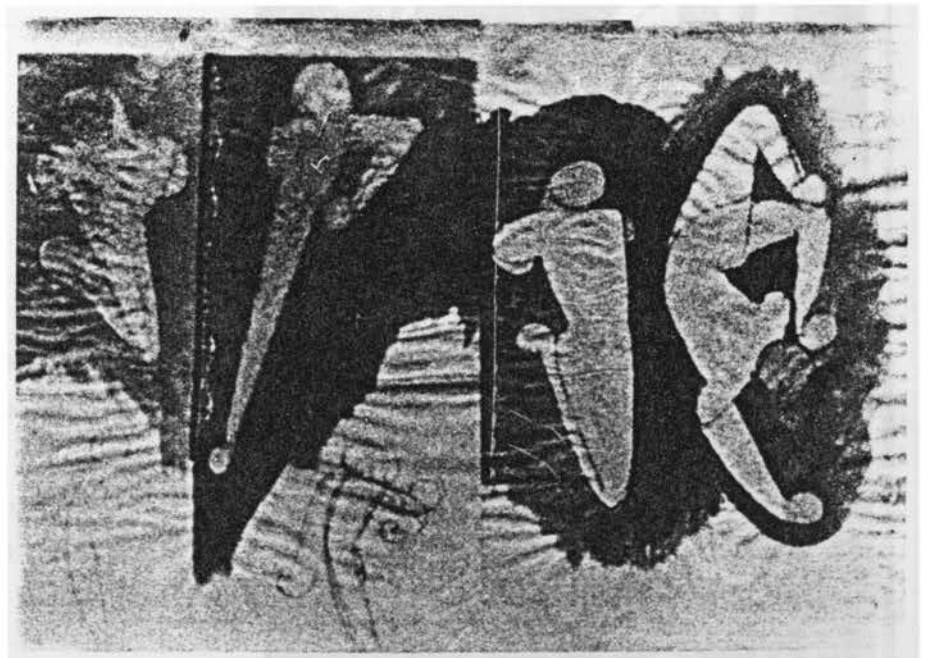
Sketsblad vir die
"Triadischen Ballet"

Nachlass Schlemmer,
Stuttgart

Foto uit

W HERZOGENRATH,

Oscar Schlemmer: Die Wandgestaltung der neuen Architektur,
(Prestel Verlag, München, 1973)



Afbeelding 69

ANDRÉ MASSON

"Les quatre elements"

1923-1924

Olie op doek, 74,5 X 62,8 cm

Privaatversameling, Parys

Foto uit W CHADWICK, *Myth in Surrealist Painting*, (U M I

Research Press, Ann Arbor, Michigan, 1980)



Afbeelding 70

ANDRÉ MASSON

"Kaarttruuk"

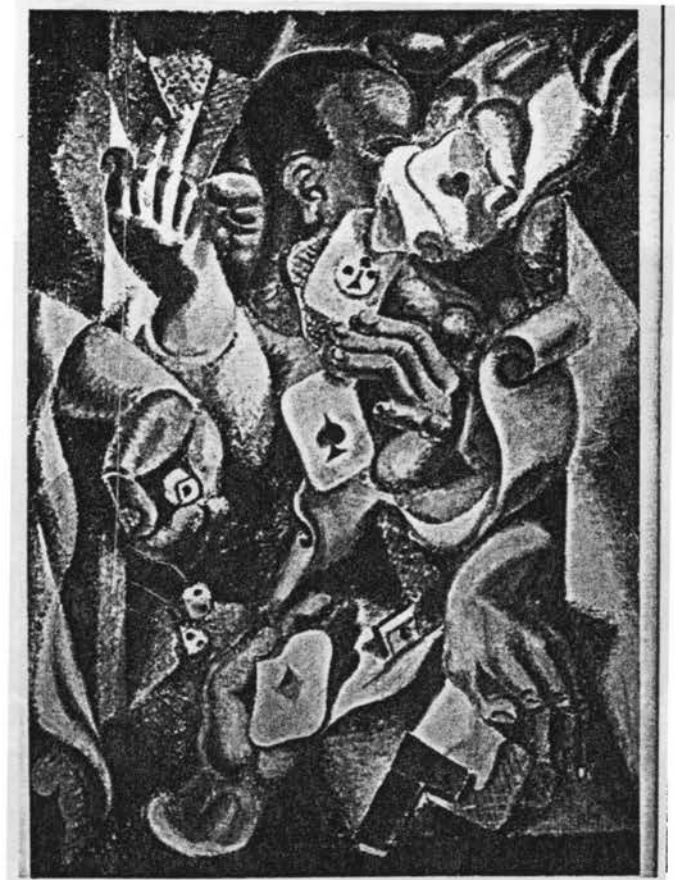
1923

Olie op doek, 74,5 X 49,5 cm

The Museum of Modern Art,
New York

Foto uit W CHADWICK, *Myth in Surrealist Painting*, (U M I

Research Press, Ann Arbor, Michigan, 1980)



Afbeeldings 71 - 78

MAX ERNST, *The hundred headless woman*, (1927), gepubliseer as:
MAX ERNST, *La Femme 100 Têtes*, (Parys, 1929). Fotos uit MAX ERNST,
The hundred headless woman,
(Georg Braziller, New York, 1981)

Afbeelding 71

MAX ERNST

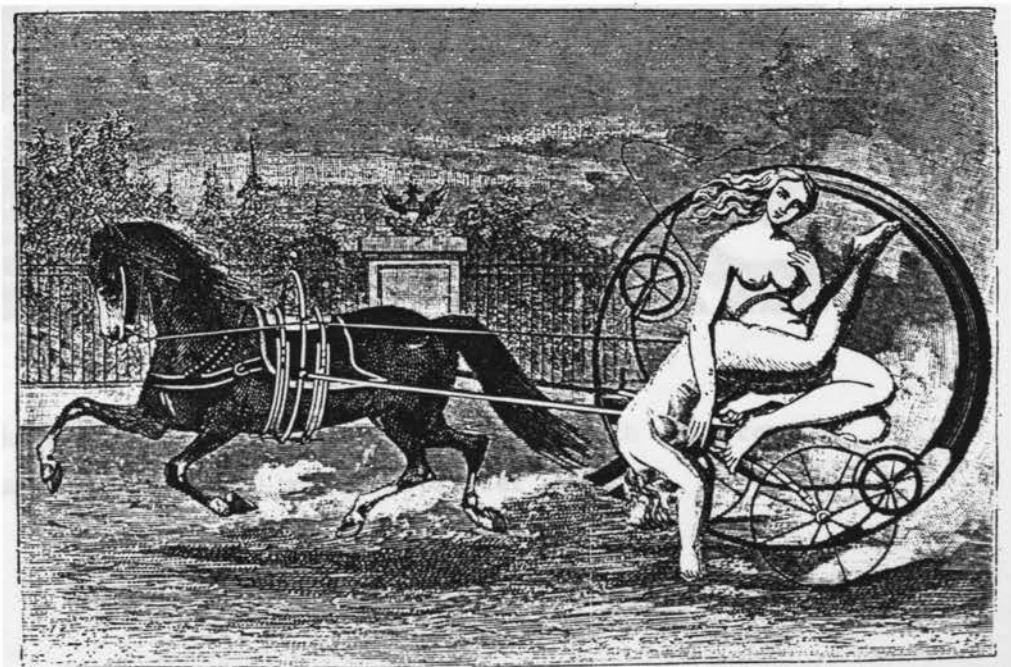
The hundred headless woman, plaat 1,
"Crime or miracle: A complete man";
en plaat 147, "End and continuation".

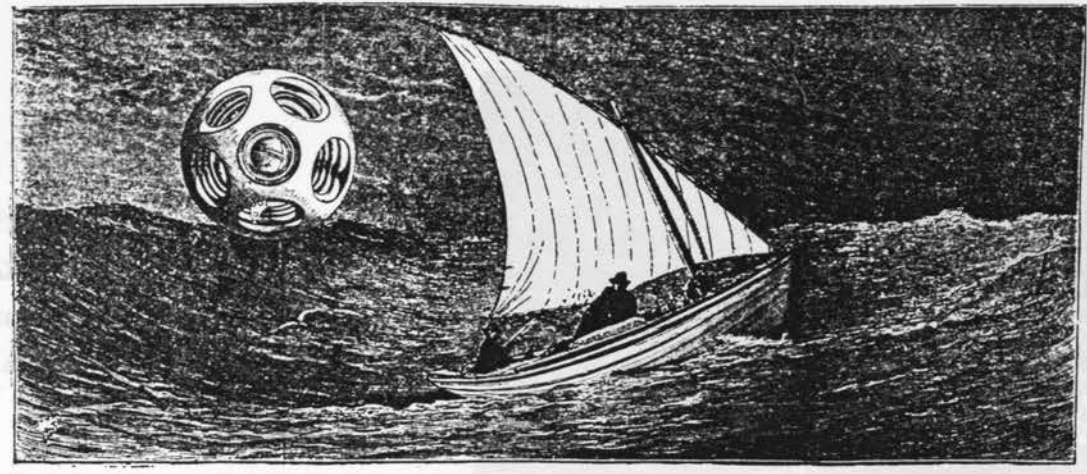


Afbeelding 72

MAX ERNST

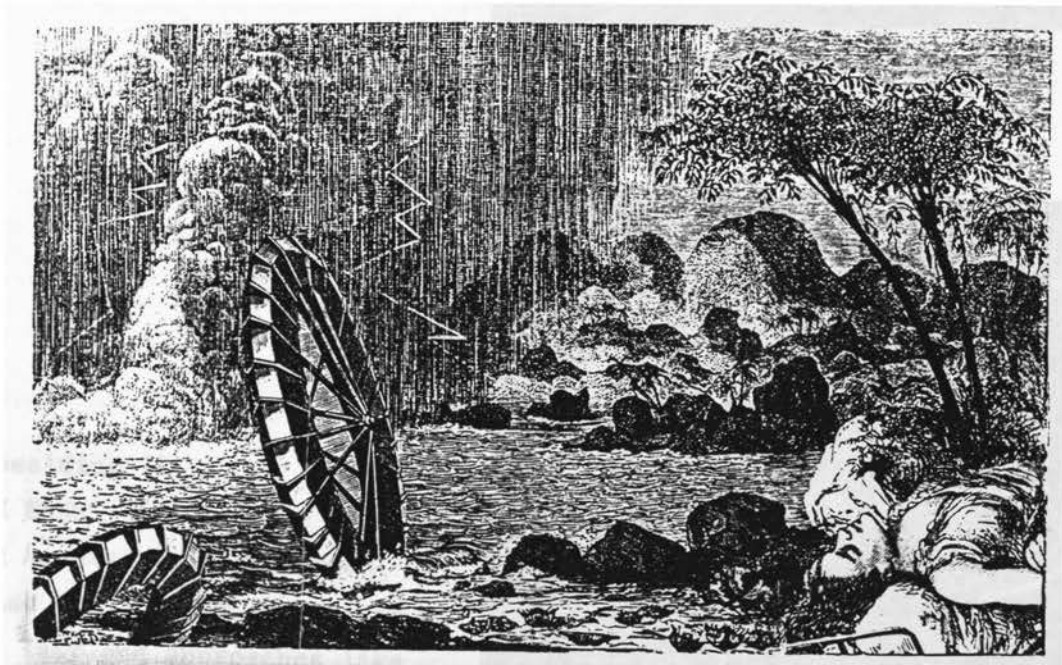
The hundred headless woman,
plaat 66,
"Unlimited
meetings and
robust effer-
vescences in
the wheel known
as poison".





Afbeelding 73

MAX ERNST, *The hundred headless woman*, plaat 76, "...at every stop".



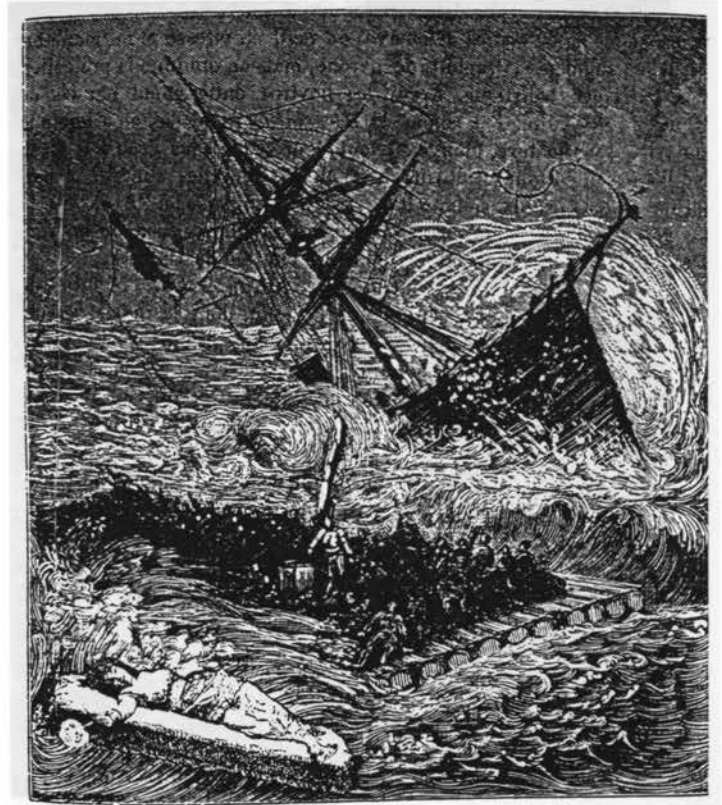
Afbeelding 74

MAX ERNST, *The hundred headless woman*, plaat 79, "Truth will remain simple, and gigantic wheels will ride the bitter waves".

Afbeelding 75

MAX ERNST

The hundred headless woman,
plaat 98, "Sea of serenity".



Afbeelding 76

MAX ERNST

The hundred headless woman,
plaat 102, "Night screams in
her lair and approaches like
raw flesh".



Afbeelding 77

MAX ERNST

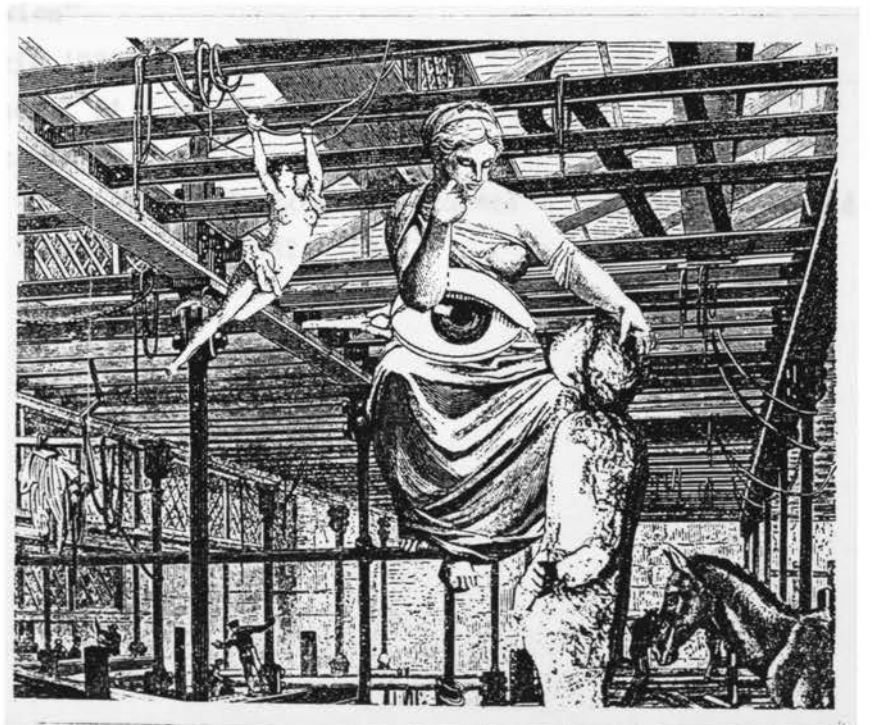
The hundred headless woman,
plaat 126, "Fantômas, Dante
and Jules Verne".



Afbeelding 78

MAX ERNST

The hundred head-
less woman, plaat
138, "The eye with-
out eyes, the hun-
dred headless woman
keeps her secret".





Afbeelding 79

PABLO PICASSO

"Crucifixion"

7 Februarie 1930

Olie op hout, 51 X 66 cm

Musée Picasso, Parys

Foto uit C ZERVOS, *Pablo Picasso: Oeuvres - Catalogue Raisonné*
(Cahiers D'Art, Parys, 1932 - 1978)

Afbeelding 80

ANDRÉ MASSON

"Aube à Montserrat

(Nag op Montserrat)

1935

Olie op doek, grootte

onbekend, versameling

onbekend

Foto uit G BATAILLE,

"Le Bleu du Ciel",

Minotaure (8) 1936



Afbeelding 81

ANDRÉ MASSON

"Paysage aux Prodiges"

(Landskap van wonders)

1935

Olie op doek, 76,8 X 72 cm

Versameling Richard Zeister,

New York

Foto uit G BATAILLE, "Le Bleu

du Ciel", *Minotaure* (8) 1936



Afbeelding 82

ANDRÉ MASSON

"Dionysos"

1933

Ink op papier, grootte onbekend

Privaatversameling

As ets gepubliseer in

A MASSON, *Sacrifices*,

(Parys, 1936)

Foto uit W CHADWICK, *Myth in
Surrealist Painting*, (U M I
Research Press, Ann Arbor,
Michigan, 1980)



Afbeelding 83

ANDRÉ MASSON

"Le Labyrinthe"

1938

Olie op doek, 127,6 X 63,8 cm

Privaatversameling, Rome

Foto uit W CHADWICK, *Myth in
Surrealist Painting*, (U M I Research
Press, Ann Arbor, Michigan, 1980)

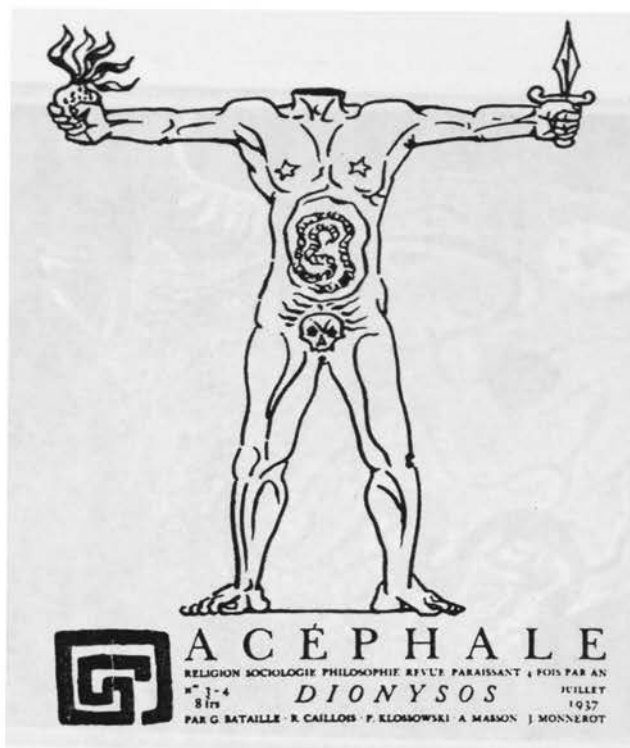


Afbeelding 84

ANDRÉ MASSON

Buitebladontwerp vir *Acéphale*,
nr. 1, Junie 1936

Foto uit W CHADWICK, *Myth in
Surrealist Painting*, (U M I
Research Press, Ann Arbor,
Michigan, 1980)



Afbeelding 85

ANDRÉ MASSON

"Le fil d'Ariadne"

1938

Olie en sand op hout,

18,9 X 24,3 cm

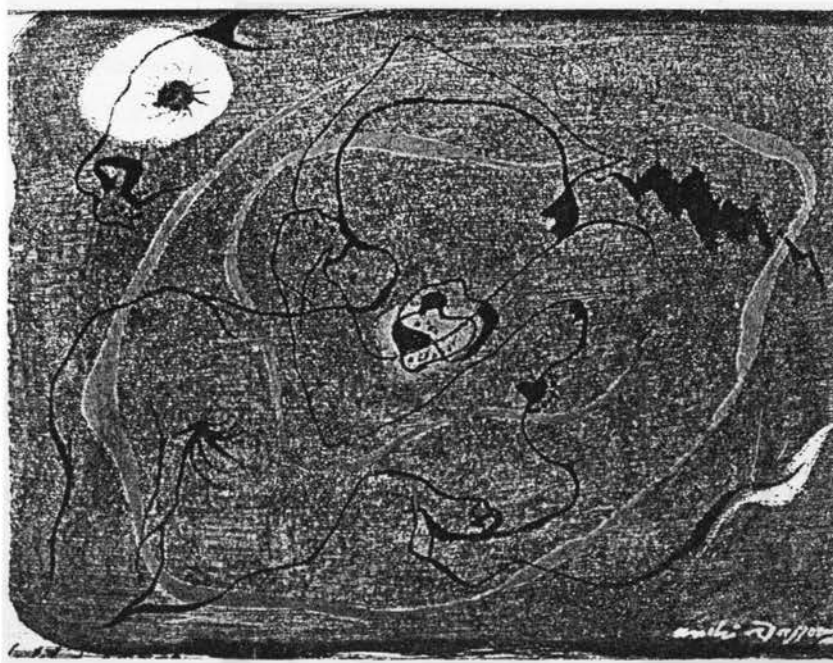
Privaatversameling,

Parys

Foto uit W RUBIN EN

C LANCHNER, *André*

Masson, (The Museum of Modern Art, New York, 1976)



Afbeelding 86

ANDRÉ MASSON

"L'Histoire de Theseus"

1938

Olie en sand op hout,

18,8 X 24,3 cm

Privaatversameling,

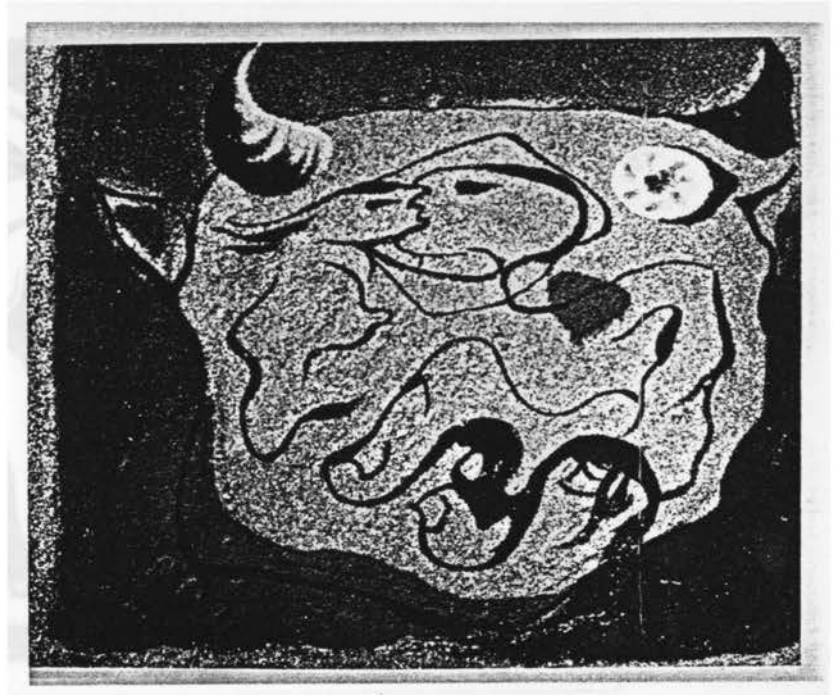
Parys

Foto uit W RUBIN EN

C LANCHNER, *Andre*

Masson, (The Museum of
Modern Art, New York,

1976)



Afbeelding 87

ANDRÉ MASSON

Buitebladontwerp vir

Minotaure, nr 12 en 13,

1939

Foto uit W CHADWICK, *Myth in*

Surrealist Painting, (U M I

Research Press, Ann Arbor,

Michigan, 1980)





Afbeelding 88

ANDRÉ MASSON

"Gradiva"

1939

Olie op doek, grootte onbekend

Versameling Gustave Nellens, Knokke-le-Zoute

Foto uit W RUBIN EN C LANCHNER, *André Masson*,

(The Museum of Modern Art, New York, 1976)

Afbeelding 89
PABLO PICASSO
Vollard Suite plaat 85,
drinkende Minotaur met
beeldhouwer en twee
modelle

18 Mei 1933

Gekombineerde etstegnieke,
31,2 X 37,2 cm

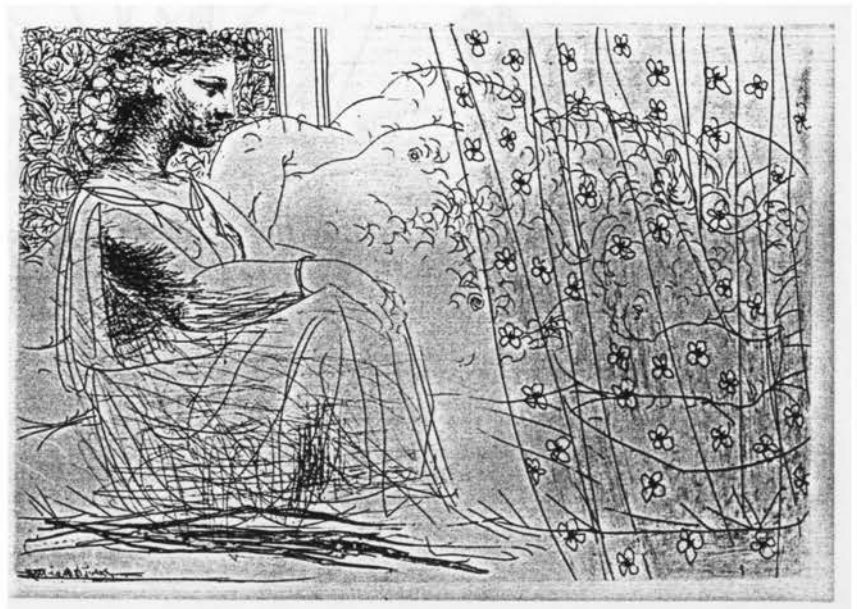
Afbeeldings 89 - 92, fotos uit
H BOLLIGER, *Picasso's Vollard Suite*,
(Thames and Hudson, London, 1977)



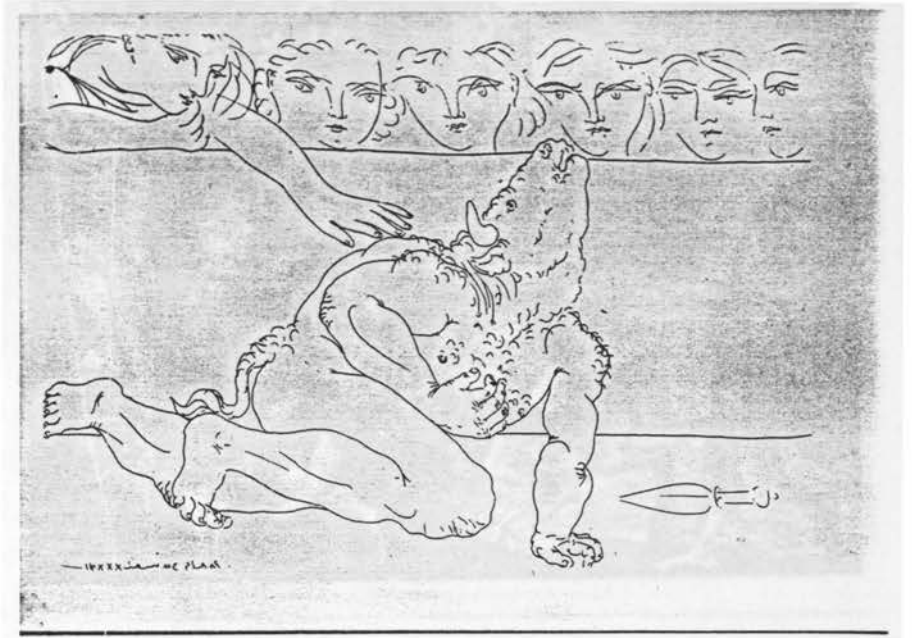
Afbeelding 90
PABLO PICASSO
Vollard Suite plaat 86,
meisie en slapende
Minotaur

18 Mei 1933

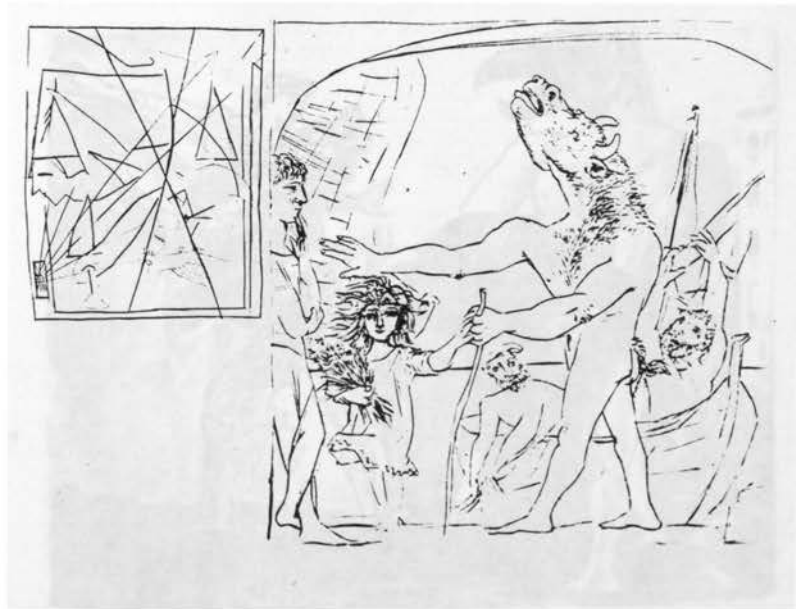
Gekombineerde etstegnieke,
17,6 X 23,9 cm



Afbeelding 91
PABLO PICASSO
Vollard Suite plaat 90,
sterwende Minotaur in
arena
30 Mei 1933
Ets, 17,6 X 24 cm



Afbeelding 92
PABLO PICASSO
Vollard Suite
plaat 94, blinde
Minotaur gelei
deur 'n meisie
met 'n wilde bos blomme
22 September 1934
Gekombineerde etstegnieke, 22,5 X 36,2 cm



Afbeelding 93

PABLO PICASSO

"Minotauromachia"

1935

Gekombineerde ets-
tegnieke,

49,5 X 69,7 cm

The Museum of Modern
Art, New York

Foto uit G BLOCH,

Pablo Picasso: Catalogue.

of the Printed and Graphic Work,

(Kornfeld et Klipstein, Bern, 1968 - 1978)



Afbeelding 94

PABLO PICASSO

"Komposisie met Minotaur"

28 Mei 1936

Indiese ink en gouache,

44 X 54,5 cm

Musée Picasso, Parys

Die tekening is geskenk as ontwerp vir die gordyn van die toneelstuk *Le 14 Juillet* van Romain Roland, opgevoer in Mei en Junie 1936 as deel van die viering van die verkiesings-oorwinning van die Front Populaire.

Foto uit C ZERVOS, *Oeuvres - Catalogue Raisonné*, (Cahiers D'Art, Parys, 1932 - 1978)

© University of Pretoria



Afbeelding 95

PABLO PICASSO, "Guernica"

1 Mei - 4 Junie 1937, olie op doek, 349,3 X 776,6 cm

The Museum of Modern Art, New York

Foto uit C ZERVOS, *Pablo Picasso: Oeuvres - Catalogue Raisonné*, (Cahiers D'Art, Parys, 1932 - 1978)

Afbeelding 96

SALVADORE DALI

"Le Jeu Lugubre"

1929

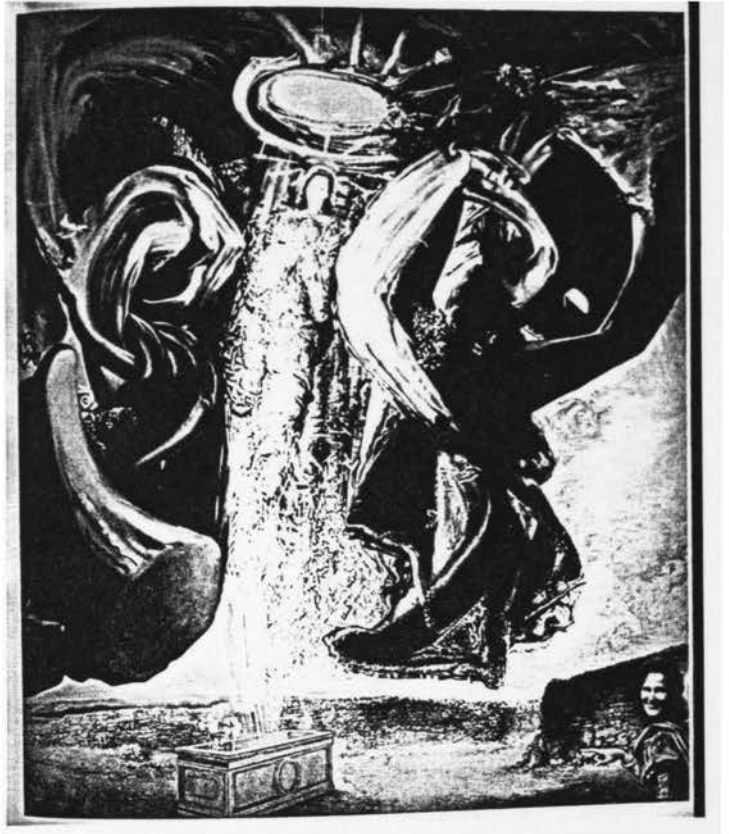
Olie en collage op doek, 31 X 41 cm

Versameling Claude Hersaint, Parys

Foto uit G BATAILLE, *Visions of Excess: Selected Writings 1927 - 1939*, (University of Minnesota Press, Minnesota, 1985)



Afbeelding 97
SALVADORE DALI
"Anti-Protonic Assumption"
1956
Olie op doek, 70,5 X 70 cm
Versameling Mev Bruno Pagliai,
New York
Foto uit DAWN ADES, *Dali*,
(Thames and Hudson, London,
1982)



Afbeelding 98
SALVADORE DALI
"Nietzschéens vers le haut"
1956
Pentekening, 50 X 38 cm
Versameling Félix Labisse,
Neuilly-sur-Sein
Foto uit I F WALTER (Red.),
Salvador Dalí: Retrospektive
1920 - 1980, (Prestel Verlag,
München, 1980)

