

CHRISTOPH SCHMÄLZLE

## Die ›Wahrheit‹ der Gesichtszüge

*Konkurrierende Nietzsche-Bilder in der Kunst um 1900*

Die Suche nach einer gültigen Darstellung Friedrich Nietzsches, die die Erwartungen seiner Verehrer befriedigte und dem Urteil der Kunstkritik standhielt, begann noch zu Lebzeiten des todkranken Denkers. Dieser Prozess war eng verbunden mit der Gründung des Nietzsche-Archivs und dem Wirken der Schwester des Philosophen. Nach ihrer Rückkehr aus Paraguay im Jahr 1893 widmete sich Elisabeth Förster-Nietzsche nicht nur der Pflege von Nietzsches Werk, sondern knüpfte gezielt Kontakte zu bildenden Künstlern, um den Autor des *Zarathustra* porträtieren zu lassen. In den 1890er-Jahren existierte nur eine überschaubare Anzahl meist konventioneller Atelierfotografien Nietzsches; die subtil erotische Inszenierung, die Lou von Salomé auf einem Leiterwagen mit Nietzsche und Paul Rée als ihren ›Zugtieren‹ zeigt, kannten nur Eingeweihte (Abb. 1, S. 27).<sup>1</sup> Anders als etwa Richard Wagner, der sich mehrfach in Öl malen ließ, verfolgte Nietzsche bis zu seinem Zusammenbruch keine stringente ›Bildpolitik‹ in eigener Sache. Das Wachstum seines Ruhms machte diese Lücke zum Desiderat, sodass sich gegen Ende des Jahrhunderts mehrere Künstler der Aufgabe annahmen, einen möglichst kanonischen Nietzsche-Typus zu entwerfen.<sup>2</sup>

Die Anforderungen an ein ›kultgerechtes‹ Bildnis waren in diesem Fall besonders hoch. Nietzsches Schriften schienen jeden Maßstab zu sprengen; seine körperliche Erscheinung – und namentlich sein Blick – beeindruckten schon die Zeitgenossen. Angesichts des Siechtums seiner letzten Jahre war die Signatur des Werks mit der Physiognomie der Person indes kaum mehr in Einklang zu bringen – es sei denn, man erhob entweder den Wahnsinn zum Gegenstand der Kunst oder deutete diesen als Konsequenz einer märtyrerhaft-prophetischen Lehre.<sup>3</sup> In diesem Sinne erklärte Egon Friedell in der *Kulturgeschichte der Neuzeit* von 1931: »Nietzsche ist an seiner Philosophie zugrunde gegangen; aber dies ist kein Einwand gegen sie, sondern im Gegenteil ihr höchster Beweis.«<sup>4</sup>

1 Vgl. Hansdieter Erbsmehl: »Habt Ihr noch eine Photographie von mir?«. Friedrich Nietzsche in seinen fotografischen Bildnissen. Weimar 2017, S. 122–137, 244–249.

2 Vgl. Arthur Seidl: Nietzsche-Bildwerke (1901/2). In: Ders.: Kunst und Kultur. Aus der Zeit – für die Zeit – wider die Zeit! Produktive Kritik in Vorträgen, Essays, Studien. Berlin, Leipzig 1902, S. 380–400, hier S. 385.

3 Vgl. ebd., S. 394.

4 Egon Friedell: Kulturgeschichte der Neuzeit. Die Krisis der europäischen Seele von der schwarzen Pest bis zum Weltkrieg. München 1927–1931. Bd. 3. München 1931, S. 458.

I. *Welcher Nietzsche?*

Der von Nietzsches Ende ausgehende Sog war so groß, dass um 1900 – analog zur Schiller-Ikonografie – der Ruf nach einem ›gesunden‹ Nietzsche-Bild laut wurde.<sup>5</sup> Die Frage, in welcher Lebenssituation und mit welchem Ausdruck man Nietzsche jeweils porträtieren sollte, stellte sich dabei immer wieder neu. Selbst Karl Bauer, ansonsten bekannt für seine dezidiert heroischen Bildnisse ›großer Deutscher‹, behandelte Nietzsche ambivalent und zeigte ihn mal als Melancholiker, mal als ›unzeitgemäßes‹ Kraftgenie. Für eine Postkartenserie des Münchner Kunstverlags A. Dümpelmann steuerte er ein Porträt mit wachem Ausdruck bei, das auf den Anfang der Karriere Nietzsches verweist (Abb. 1). Die mit lockeren Schraffuren modellierte Frontalansicht setzt den Blick des kraftvollen Denkers in Szene, während der wuchernde Bart zurückgenommen ist. Das Zitat unter dem Bildnis stammt aus Nietzsches letztem in Schulpforta entstandenen Gedicht, das seine Schwester 1924 unter dem Titel *Dem unbekanntem Gotte* publizierte: »Ich will dich kennen, Unbekannter, Du tief in meine Seele greifender, mein Leben wie ein Sturm durchschweifender, Du Unfaßbarer, mir Verwandter! Ich will Dich kennen, selbst Dir dienen.«<sup>6</sup>

Der Text geht auf ein Kirchenlied zurück, dessen Formulierungen der Abiturient kreativ umarbeitete.<sup>7</sup> Im Kontext der hagiografischen Postkarten-Edition ergibt sich ein spezifischer Sinn: Nietzsches Nähe zum Numinosen scheint sich schon in seiner Jugend anzudeuten. Sein Sehertum steht damit in einer lebenslangen, organisch-vitalen Kontinuität und korreliert nicht mit der geistigen Umnachtung des reifen Mannes. Diese populäre Fiktion wäre ohne Elisabeth Förster-Nietzsches Bild- und Editions politik nicht möglich gewesen. Sie verdeckt den Blick auf die Anfänge von Nietzsches Nachleben in der Kunst, die

5 Vgl. Jürgen Krause: »Märtyrer« und »Prophet«. Studien zum Nietzsche-Kult in der bildenden Kunst der Jahrhundertwende. Berlin, New York 1984, S. 147–151; Christoph Schmälzle: Dichterkult und nationales Heil. Friedrich Schiller als Garant ›deutscher Größe‹. In: Zaal Andronikashvili, Giorgi Maisuradze, Matthias Schwartz u. a. (Hg.): Kulturheros. Genealogien. Konstellationen. Praktiken. Berlin 2017, S. 242–281, hier S. 265–269.

6 Elisabeth Förster-Nietzsche (Hg.): Der werdende Nietzsche. Autobiographische Aufzeichnungen. München 1924, S. 239. Vgl. Friedrich Nietzsche: Noch einmal eh ich weiter ziehe. In: Ders.: Werke. Kritische Gesamtausgabe. Begründet v. Giorgio Colli,azzino Montinari. Weitergeführt v. Volker Gerhardt, Norbert Miller, Wolfgang Müller-Lauter u. a. Berlin, New York 1967 ff. [im Folgenden KGW]. Abt. I, Bd. 3. Berlin, New York 2006, S. 391. Die Wiedergabe folgt der Postkarte, auf der die Verse ohne Zeilenfall abgedruckt sind.

7 Vgl. Karl Pestalozzi: Nietzsches Gedicht »Noch einmal eh ich weiter ziehe ...« auf dem Hintergrund seiner Jugendlyrik. In: Nietzsche-Studien 13 (1984), S. 101–110, hier S. 105, 109.

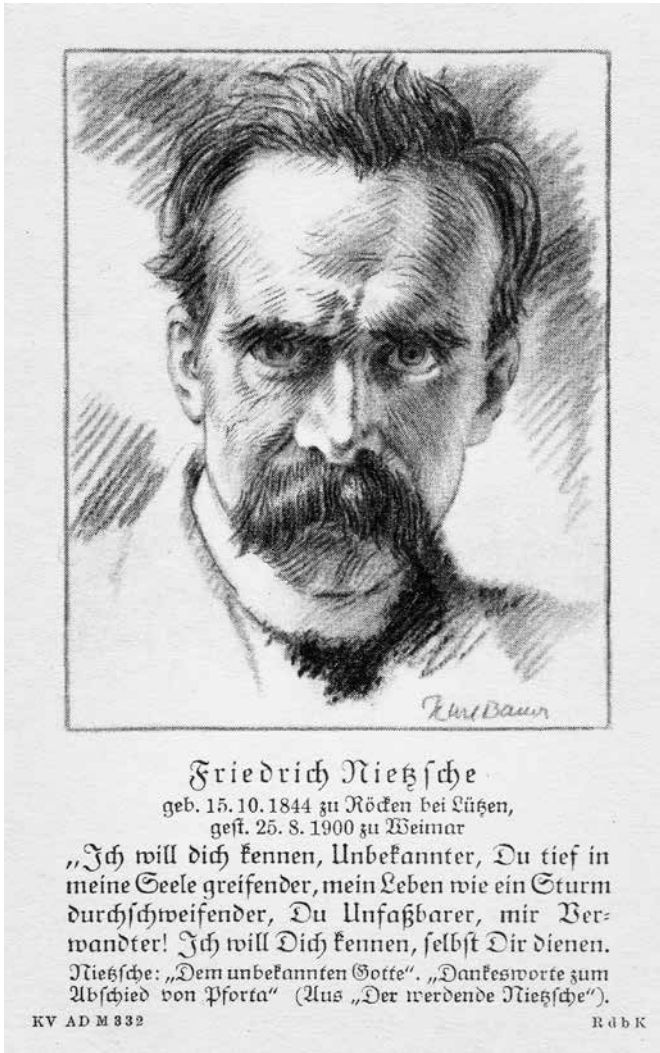


Abb. 1  
 Karl Bauer, Friedrich Nietzsche,  
 Bildpostkarte im Kunstverlag A. Dümpelmann, um 1940

gerade in der Ikonisierung seiner Krankheit liegen.<sup>8</sup> Weit besser als bei anderen ›Kulturheroen‹ lassen sich diese Anfänge im Detail rekonstruieren.

8 Vgl. den Beitrag von Anna-Sophie Borges im vorliegenden Band.

## II. Curt Stoevings Naumburger Porträts

Nietzsches Karriere als Gegenstand der bildenden Kunst begann im Naumburger Haus seiner Mutter. Dort lebte er ab 1890 nach der Entlassung aus der Jenaer Nervenklinik. Die ersten Jahre unter der Anschrift Weingarten 18 waren wenig spektakulär, zumal sich Franziska Nietzsche, die Pfarrerswitwe, sehr darum bemühte, den Schein bürgerlicher Normalität zu wahren. Der Schriftsteller Heinrich Landsberger, dessen Pseudonym Lee auf den Nachnamen von Gottfried Kellers *Grünem Heinrich* verweist, berichtete 1893 im *Berliner Tageblatt* über einen Besuch *Bei Friedrich Nietzsche*. Die Visite fiel also noch in die Zeit, bevor Elisabeth Förster-Nietzsche das Regiment übernahm. Bereitwillig gab die Mutter Auskunft über die Diät des Philosophen: »Früh eine Tasse Milch mit Honig, den ißt er gern, zum zweiten Frühstück Blaubeeren wegen der Verdauung, Mittags eine Suppe und Fleisch, Nachmittags ein großes Glas Limonade und Abends saure Milch.«<sup>9</sup> Da ihr Sohn nur ungern Treppen steige, habe sie die Wohnung im ersten Stock entsprechend erweitert: »Damit er immer frische Luft genießt, hab ich die Veranda angebaut. Da ist er viel, Abends schläft er da ein, bis ich ihn so gegen elf zu Bett bringe.«<sup>10</sup> Die eigentliche Veranda ging nahtlos in eine luftige Pergola über, die auf der Umfassungsmauer des Grundstücks (mit dem Durchgang zum Innenhof) ruhte. Der Kranke war von der Straße aus sichtbar und konnte selbst auf die Straße hinunterblicken, worauf auch Lee in seinem Artikel einging:

Noch einmal führt mich der Weg an dem Hause vorbei. Auf der Veranda sitzt zusammengesunken, den Kopf gebeugt, ein Mann, wohl schlummernd. Fahles ungescheiteltes Haar, die Stirn des Sokrates, über der scharf hervorspringenden Nase eine Brille, ein mächtiger, struppiger Schnurrbart, das Kinn, soweit ich sehe, scharf und massig, die Wangen eingefallen, mit eingegrabenen Zügen. Friede ist auf seinem Gesicht. Er schläft. Ein Wagen rollt vorbei. Mag er ihn nicht wecken ...<sup>11</sup>

Die zwei repräsentativen Nietzsche-Porträts des Berliner Malers Curt Stoeving von 1894 haben hier, auf der Naumburger Veranda (beziehungsweise Pergola), ihren Schauplatz (Taf. 5, S. 44 u. Taf. 6, S. 45).<sup>12</sup> Mit ihnen begann die memo-

9 Heinrich Lee [= Heinrich Landsberger]: *Bei Friedrich Nietzsche*. In: *Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung* 22 (1893), Nr. 462 (11. September 1893, Montags-Ausgabe), unpag.

10 Ebd.

11 Ebd.

12 Vgl. Sebastian Schütze (Hg.): *Friedrich Nietzsche and the Artists of the New Weimar*. Ausstellungskatalog Ottawa. Ottawa, Mailand 2019, S. 82 f.; Angelika Wesenberg: »...um jeden tiefen Geist wächst fortwährend eine Maske.« Bildnisse Friedrich Nietzsches von Stoeving bis Munch. In: Kai Buchholz, Rita Latocha, Hilke Peck-

rialpolitische Wirksamkeit Elisabeth Förster-Nietzsches. Anlässe waren der 50. Geburtstag des Philosophen und die Gründung des Nietzsche-Archivs, das nicht zuletzt Förster-Nietzsches Auskommen sichern sollte. Während die Mutter der Meinung war, dass nur Franz von Lenbach infrage komme, »wenn wir ihn wirklich als *Kranken* wollten malen lassen«,<sup>13</sup> wandte sich die Schwester auf Vermittlung von Fritz Kögel an Stoeving. In den Folgejahren führte dieser zahlreiche Arbeiten im Umfeld des Nietzsche-Archivs aus, bevor er zugunsten von Henry van de Velde und Max Klinger zurückstecken musste. Seine Gemälde sind Pioniertaten, die er minutiös mit Fotografien und Messungen vorbereitete.<sup>14</sup> Es gab zu diesem Zeitpunkt noch keine tradierte Nietzsche-Ikografie, auf die Stoeving hätte zurückgreifen können.

Das konventionelle Kniestück zeigt Nietzsche auf einer weißen Bank in der Ecke der dicht bewachsenen Pergola (Taf. 6, S. 45). Die starre Frontalansicht und das kappenartige Haar, dem die für Nietzsche typische Dynamik fehlt, frappieren ebenso wie die etwas ungelenke, wohl der Krankheit geschuldete Hand- und Körperhaltung. Das großformatige, für Privaträume kaum geeignete Pendant bietet dagegen den Blick von der Straße, wie schon Lee ihn beschrieben hat (Taf. 5, S. 44): Der Kranke sitzt am vorderen Rand der Pergola, einen Arm auf das Geländer gestützt. Der Bewuchs formt einen Baldachin, der ihn wie ein Rahmen umschließt und in Szene setzt. Die Wiedergabe der Szenerie ist peinlich korrekt, von der hölzernen Veranda am linken Bildrand bis zu den Blumentöpfen auf der Umfassungsmauer. An die Stelle des Durchgangs zum Hof, der am unteren Bildrand zu sehen sein müsste, tritt ein Zitat aus dem *Zarathustra*: »Mein Leid und mein Mitleiden! | Was liegt daran! | Trachte ich denn nach Glücke? | Ich trachte nach meinem Werke!« (KGW VI, I, S. 404).<sup>15</sup> Der heute verlorene Prunkrahmen im Stil einer dorischen Tempelfront verstärkte die Überblendung von Autor und Werk (Abb. 2): Im Giebfeld waren Adler und Schlange des Propheten dargestellt, darunter ein Zitat zur ewigen Wiederkehr des Gleichen, das dem Abschnitt *Der Genesende* entstammt: »Alles stirbt, Alles blüht wieder auf, ewig läuft das Jahr des Seins« (KGW VI, I, S. 268).<sup>16</sup>

Stoevings Nietzsche wirkt wie ein gescheiterter Zarathustra, der in seiner (Laub-)Höhle brütet; anders als sein Protagonist wird er sie nicht mehr aus

mann u. a. (Hg.): Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900. Darmstadt 2001. Bd. 2, S. 35–41.

13 Franziska Nietzsche an Adalbert Oehler, Juli/August 1895. In: Gernot U. Gabel, Carl Helmuth Jagenberg (Hg.): Der entmündigte Philosoph. Briefe von Franziska Nietzsche an Adalbert Oehler aus den Jahren 1889–1897. Hürth 1994, S. 42–48, hier S. 43.

14 Vgl. Hansdieter Erbsmehl: »Habt Ihr noch eine Photographie von mir?« (Anm. 1), S. 158–163, 262 f.

15 Die Interpunktion und der Zeilenfall folgen der Wiedergabe auf dem Gemälde.

16 Vgl. Jürgen Krause: »Märtyrer« und »Prophet« (Anm. 5), S. 99 f.

eigener Kraft verlassen.<sup>17</sup> Der Widerspruch zwischen dem Realismus der kleinstädtischen Genreszene und ihrem alle Grenzen sprengenden Gegenstand ist nicht lösbar: Nietzsche, den Friedell ein »tellurisches Ereignis« nannte,<sup>18</sup> sitzt hier teilnahmslos an der frischen Luft, was ebenso wahr wie erschütternd ist. Vor allem die Mutter des Philosophen machte sich das Kunsturteil des Hausarztes der Familie zu eigen, der an Stoevings Bildern die Größe und Kraft seines Patienten vermisste:

Das Verandabild sei noch das ähnlichste, doch fehle da die Hauptidee den *großen Nietzsche* darzustellen, das Ganze habe ihn den Eindruck gemacht wie ein Vögelchen im Bauer, und er werde fast von dem Laubwerk (gar nicht abschattiert) erdrückt. Das andere wäre *gar nicht* gelungen, die Stirne trüge eine fahle Farbe und nicht die prächtig gesunde Gesichtsfarbe des Herrn Professors, graues Haar und er hat doch kein einziges auf dem Kopfe, vorstehende Backenknochen eine Nasenspitze fast auf den Lippen liegend, und so krank aussehend, wie er nicht annähernd in seinen schlimmsten Tagen sieht.<sup>19</sup>

Ungeachtet der vielfach geäußerten Kritik wurde das ›Herrenporträt‹ 1895 in der Avantgarde-Zeitschrift *PAN* abgedruckt und wenig später mit Spendenmitteln für das Nietzsche-Archiv erworben.<sup>20</sup> Die monumentale Version verkaufte der Künstler für 10.000 Reichsmark an die Berliner Nationalgalerie.<sup>21</sup> In seinem Aufsatz *Nietzsche-Bildwerke* von 1901/1902 führte Arthur Seidl das »Befremden« einiger Zeitgenossen auf Stoevings »ungewohnt ›moderne[n]‹ Vortrag der Gestalt« zurück, »im Sinne nämlich des Freiluft-Porträts, mit ausgeprägter Grünschimmer-Beleuchtung«. <sup>22</sup> Dass der Maler Bahnbrechendes geleistet habe, stand für Seidl außer Frage:

Den Nietzsche-Typus in persönlich-freier Auffassung erst einmal künstlerisch fest gelegt, ihn in eine größere Öffentlichkeit zugleich eingeführt und zu weiterer Befassung damit die Kollegen angeregt zu haben: *das* bleibt doch auf alle Fälle, mein' ich, sein großes Verdienst; und alle wirklichen Kenner bewunderten zudem noch stets, außer der durchaus zutreffenden Darstellung eben jenes Krankenbildes mit dem wie geistesabwesenden Blicke, die eminente Charakteristik der Haltung [...].<sup>23</sup>

17 Vgl. Angelika Wesenberg: »... um jeden tiefen Geist wächst fortwährend eine Maske.« (Anm. 12), S. 35.

18 Egon Friedell: Kulturgeschichte der Neuzeit (Anm. 4). Bd. 3. München 1931, S. 459.

19 Franziska Nietzsche an Adalbert Oehler, Juli/August 1895 (Anm. 13), S. 44 f.

20 Vgl. *PAN* 1 (1895/1896), H. 3, vor S. 143.

21 Vgl. Sebastian Schütze (Hg.): Friedrich Nietzsche and the Artists of the New Weimar (Anm. 12), S. 82.

22 Arthur Seidl: *Nietzsche-Bildwerke* (Anm. 2), S. 387.

23 Ebd., S. 388.

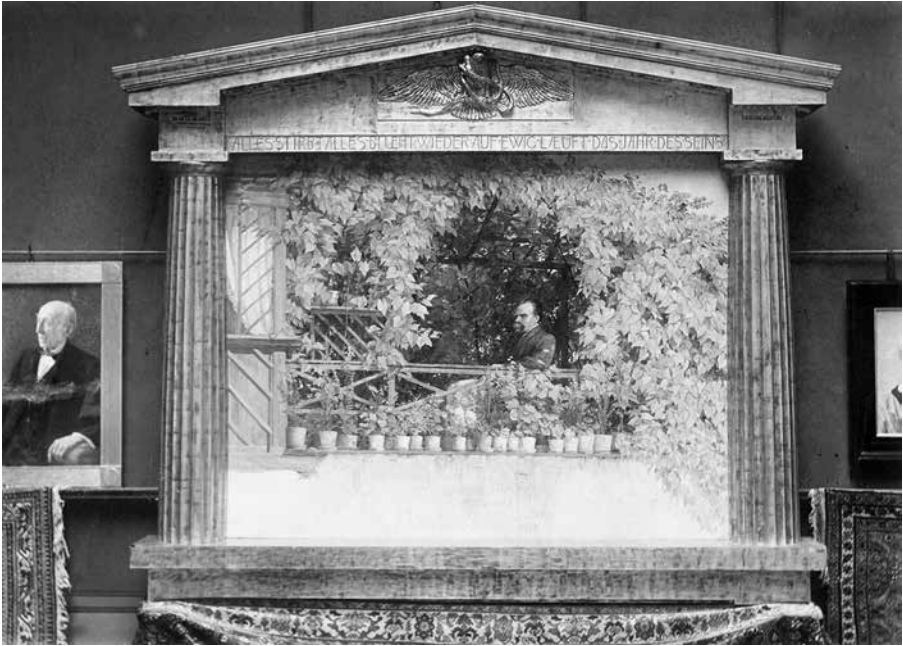


Abb. 2

Curt Stöving, Nietzsche-Porträt mit dem heute verlorenen Prunkrahmen,  
Fotografie, um 1900

Aus heutiger Sicht zeigt vor allem das sogenannte ›Verandabild‹ die immanenten Widersprüche des Naumburger Nietzsche-Kults. Gerade sein Gelingen, seine dekulvrierte Wahrhaftigkeit gegenüber der vorgefundenen Situation machten es für Propagandazwecke unbrauchbar, zumindest aus Sicht der Familie, die an einer eng gefassten Vorstellung von ›Größe‹ festhielt. Freiere Geister wie der mit Nietzsche befreundete Autor Paul Lanzky verstanden den Wahnsinn dagegen als Teil der Legende, statt ihn zu verleugnen. So trägt Lanzkys 1897 erschienener Gedichtband *Sophrosyne* die Widmung »Seinem Meister Friedrich Nietzsche über die Qual hinaus«. <sup>24</sup> Einen starken Akzent setzen die wagnerianisch alliterierenden Kapitelüberschriften: »Wille«, »Wahn«, »Wehe«, »Wahrung«, »Wandlung«, »Wende der Not«. <sup>25</sup> Das Gedicht *Friedrich Nietzsche. Nach dem Gemälde von Stöving* eröffnet das Kapitel »Wehe«. Sein Gegenstand ist der »ins dunkle Innre« gekehrte Blick des »Meisters«, den

<sup>24</sup> Paul Lanzky: *Sophrosyne. Gedichte*. Dresden, Leipzig 1897, S. III.

<sup>25</sup> Ebd., S. V–VIII.

es zu ergründen gilt. Vielleicht droht Gefahr auch denen, die ihm folgen: »O grauses Los, was immer es in sich schließt, | Daraus uns Jüngern selber Verzagen sprießt: | Zu selig war des Daseins Lachen, | Marterndes Leid muß uns nun durchfachen«. <sup>26</sup>

### III. Stoevings Totenmaske und Klingers Nietzsche-Bildnisse

Elisabeth Förster-Nietzsches Bemühen um die Kontrolle und Monopolisierung der Bildproduktion zu Friedrich Nietzsche war auf Dauer nicht durchzuhalten. Das zeigte schon der Streit um die Büste, die der Naumburger Bildhauer Siegfried Schellbach 1895 in ihrem Auftrag anfertigte und deren Verbreitung sie – unzufrieden mit dem Ergebnis – gerne verhindert hätte. <sup>27</sup> Analog zu Stoevings Gemälden erregte das Werk als erste Nietzsche-Büste überhaupt einiges Aufsehen, auch wenn ihr, wie Förster-Nietzsche glaubte, »der Ausdruck einer prachtvollen Energie, der markante edle Knochenbau« fehlte. <sup>28</sup> Erst nach dem Umzug in die Weimarer Villa Silberblick und dem Schulterchluss mit den Künstlern des Neuen Weimar gelang eine wirkungsvolle Kanonisierung des Nietzsche-Bildes, die allerdings mehr den Netzwerken Harry Graf Kesslers als der Autorität der Hausherrin geschuldet sein dürfte.

Die Abkehr von lediglich regional wirksamen Künstlern wie Schellbach diente vor allem der Qualitätssicherung, schuf aber auch logistische Probleme. So verstarb Nietzsche, bevor Max Klinger ihn nach dem Leben modellieren konnte. Weder Klinger noch Ernst Moritz Geyger konnten rechtzeitig vor Ort sein, um die Totenmaske abzunehmen. Daher kam als dritte Wahl doch wieder Stoeving zum Zuge, den Kessler zu den »gute[n], aber ganz mittelmässige[n] Menschen« zählte. <sup>29</sup> Indes war der ideale Zeitpunkt für die Anfertigung eines solchen Abdrucks längst verstrichen, als Stoeving ins Nietzsche-Archiv eilte.

In seinem Geleitwort zu Ernst Benkards Publikation über Totenmasken hat Georg Kolbe deren anspruchsvolle, einige Erfahrung verlangende Herstellung beschrieben. Um eine Totenmaske abzunehmen, müsse der Künstler vor allem

<sup>26</sup> Ebd., S. 55.

<sup>27</sup> Vgl. Jürgen Krause: »Märtyrer« und »Prophet« (Anm. 5), S. 92–96.

<sup>28</sup> Elisabeth Förster-Nietzsche: Erklärung. Betr. Nietzsche-Büste von Schellbach; Ende 1895 / Anfang 1896. Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv (im Folgenden GSA), GSA 72/828, fol. 1r. Am Ende ihres Berichts (fol. 3r) kommt Förster-Nietzsche zu dem Schluss: »[D]ie Büste des Philosophen Nietzsche, wie sie der Nachwelt überliefert werden soll, ist noch nicht geschaffen«.

<sup>29</sup> Tagebucheintrag vom 27. August 1900. In: Harry Graf Kessler: Das Tagebuch. 1880–1937. Hg. v. Roland S. Kamzelak, Ulrich Ott unter Beratung v. Hans-Ulrich Simon, Werner Volke (†), Bernhard Zeller. Stuttgart 2004–2018. Bd. 3. Stuttgart 2004, S. 314 f., hier S. 315.



»schnell kommen«, also noch vor Eintritt der Totenstarre, und dann den Toten »richtig behandeln«. <sup>30</sup> Was damit gemeint ist, schildert er anschließend im Detail: »Ich bette das Haupt tief, lege es genau in die Gleichgewichtsachse, so daß Quetschungen und Verschiebungen der schlaffen Muskeln und Haut vermieden werden. Augenlider und Lippen drückt man leicht zu, stützt das Kinn usw. [...] Wieviel kann man nicht mit dem Toten anstellen, ihn auch entstellen. Besonders die Gesichtszüge sind enorm empfindlich, die kleinsten Eingriffe wichtig, verbessernd oder verderbend«. <sup>31</sup>

Das Anfertigen einer Totenmaske ist eben kein mechanischer ›Abdruck‹, sondern ein Prozess mit mehreren Variablen, die das Ergebnis determinieren. Als Stoeving am 27. August 1900 (zwei Tage nach Nietzsches Tod) im Beisein Kesslers die Gipsform erstellte, unterliefen ihm einige – durchaus gattungstypische – Fehler. Die fertige Maske wies somit ›technische‹ Mängel auf, die sich im Nachhinein nicht mehr korrigieren ließen und ihre hagiografische Brauchbarkeit einschränkten. Am auffälligsten ist die durch versehentliche Druckausübung nach links verschobene Nase. Die rechte Augenbraue zeigt eine tiefe Kerbe und hängt wie ein Lappen nach unten. Auch der platte, ungegliederte Bart vermag optisch nicht zu befriedigen. Dennoch galt dieses letzte ›Porträt‹ in den Augen der Zeitgenossen nicht als durchweg misslungen. Hugo von Tschudi etwa, der Direktor der Berliner Nationalgalerie, orderte einen Bronzeabguss für sein Museum. <sup>32</sup> Auch Klinger äußerte sich in mehreren Briefen »tief ergriffen« über den Anblick der Maske und begann umgehend, sich künstlerisch mit ihr auseinanderzusetzen. <sup>33</sup> Noch 1909 entschuldigte er in einem Leserbrief seine Absenz am Totenbett und nahm dabei den Künstlerkollegen in Schutz: »Es soll dies übrigens keine abfällige Kritik Stöving's sein. Wir sind im Gegenteil ihm vielen Dank schuldig. Ohne sein richtiges Handeln wären wir um dies wundervolle Denkmal Nietzsches ärmer. Das Abgießen von Totenmasken verlangt eine ganz spezielle Praxis«. <sup>34</sup>

Bei seinem Pariser Gießer Pierre Bingen ließ Klinger eine Gipskopie der Totenmaske, die ihm Elisabeth Förster-Nietzsche überlassen hatte, in Bronze

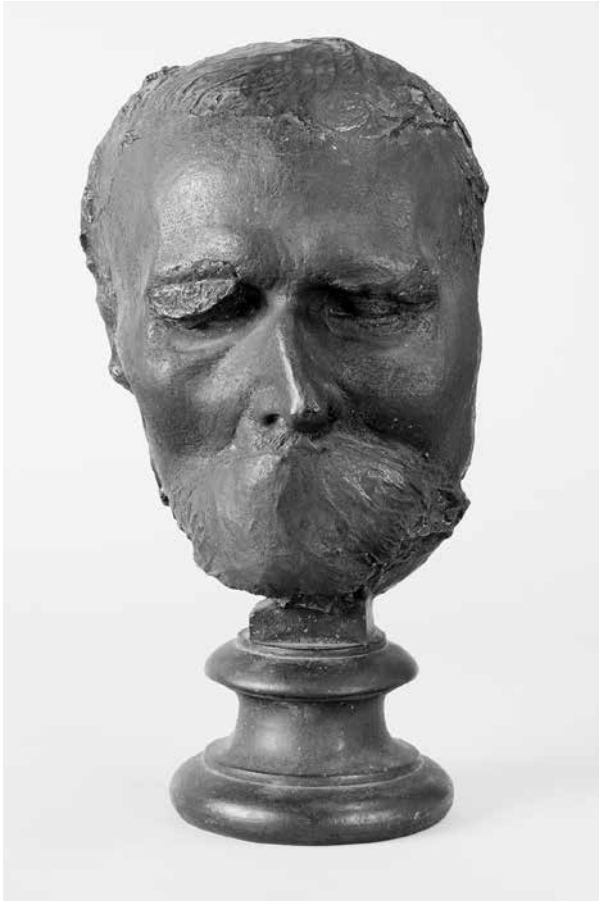
30 Georg Kolbe: Das Abnehmen von Totenmasken. In: Ernst Benkard (Hg.): Das ewige Antlitz. Eine Sammlung von Totenmasken. Berlin 1927, S. XLI–XLIII, hier S. XLI.

31 Ebd., S. XLIf.

32 Vgl. Bernard Maaz (Hg.): Nationalgalerie Berlin. Das XIX. Jahrhundert. Bestandskatalog der Skulpturen. Leipzig 2006. Bd. 2, S. 778 f.

33 Max Klinger an Elisabeth Förster-Nietzsche, 6. September 1901. GSA 72/BW 2787, fol. 46r. Vgl. Conny Dietrich, Hansdieter Erbsmehl: Klingers Nietzsche. Wandlungen eines Portraits 1902–1914. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des »neuen Weimar«. Hg. v. Justus H. Ulbricht im Auftrag der Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen. Ausstellungskatalog Weimar, Berlin. Jena 2004, S. 82 f.

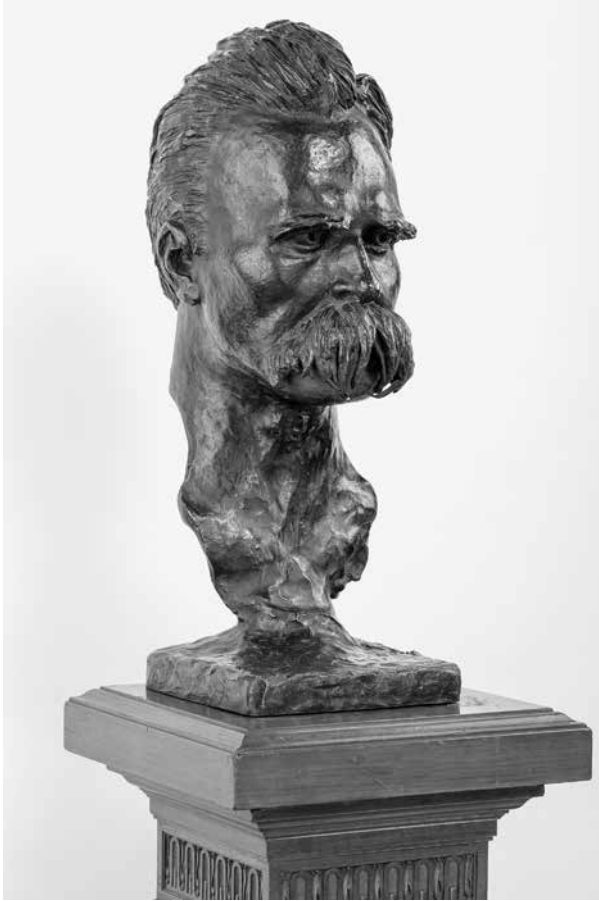
34 Max Klinger: Nietzsches Totenmaske. In: Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung 38 (1909), Nr. 610 (1. Dezember 1909, Abend-Ausgabe), unpag.



*Abb. 3*  
*Max Klinger nach Curt Stoeving,*  
*Abguss der Totenmaske Friedrich Nietzsches, Bronze, 1901*

übertragen (Abb. 3).<sup>35</sup> Der mitgegossene Sockel wertete das Stück enorm auf. Auf diese Weise konnte die Maske als Büste präsentiert werden, statt wie üblich in einer Vitrine zu liegen oder als Wandschmuck zu dienen. Mit der für den Abguss erstellten Form experimentierte Klinger weiter. Er versuchte, nicht zu-

35 Vgl. Herwig Guratzsch (Hg.): Max Klinger. Bestandskatalog der Bildwerke, Gemälde und Zeichnungen im Museum der bildenden Künste Leipzig. Leipzig 1995, S. 66 f.; Hans-Dieter Mück: Von der herben Zartheit schöner Formen. Max Klinger. Leben und Werk 1857 bis 1920. Weimar 2015, S. 106–109; Sebastian Schütze (Hg.): Friedrich Nietzsche and the Artists of the New Weimar (Anm. 12), S. 98 f.



*Abb. 4*  
*Max Klinger, Friedrich Nietzsche,*  
*Bronze, 1902*

letzt auf Bitten Förster-Nietzsches, die »Nase wieder zu richten«<sup>36</sup> und »die durch den Gipsguss verursachten Schiebungen« auszugleichen.<sup>37</sup> Die Totenmaske verwandelte sich dadurch mehr und mehr zum Bild eines Lebenden: »Die Rectifizierung der Nase zog den Ausgleich der sichtlich verschwellenen

36 Max Klinger an Alexander Hummel, 25. September 1901. Museum der bildenden Künste Leipzig, Singer Abschrift Nr. 847 (Verbleib des Originals unbekannt); zit. nach Conny Dietrich, Hansdieter Erbsmehl: Klingers Nietzsche (Anm. 33), S. 83.

37 Max Klinger an Elisabeth Förster-Nietzsche, 2. Januar 1902. GSA 72/BW 2787, fol. 6v.

linken Wange nach sich, und die Herstellung der Augenbrauen, diese des Bartes und Mundes – und einmal soweit gegangen mussten die Augen präzisiert werden. Der Schritt lag nahe dass aus der Maske des Todten ein Versuch wurde den Lebenden wieder zu geben und nun ich soweit bin möchte ich die Maske zum Kopfe ergänzen«. <sup>38</sup>

Statt die Totenmaske zu korrigieren, arbeitete Klinger also ein vollplastisches Porträt aus. Bingen goss die Büste 1902 im Wachsausschmelzverfahren, französisch ›cire perdue‹. Das unikale Werk besticht durch die struppigen (Bart-) Haare, die in einer anderen Gusstechnik so nicht darstellbar gewesen wären, und den frei modellierten, nahtlos in die Sockelplatte übergehenden Hals (Abb. 4). <sup>39</sup> Bereits im Folgejahr war die Büste in Weimar auf der von Kessler organisierten Klinger-Ausstellung zu sehen, ohne dass es jedoch zu einem Ankauf kam. <sup>40</sup> Erst vor Kurzem konnte sie, nach mehr als einem Jahrhundert in wechselndem Privatbesitz, für die Klassik Stiftung Weimar erworben werden. <sup>41</sup>

Die Folge von Klingers Nietzsche-Bildnissen nahm hier ihren Anfang – auf der Grundlage von Stoevings viel geschmähter Totenmaske. Nach mehreren Vor- und Zwischenstufen vollendete der Künstler 1905 die ›Archivherme‹ für den von Henry van den Velde gestalteten Salon der Villa Silberblick. <sup>42</sup> 1914 folgte die Hermenbüste für den Leipziger Verleger Alfred Kröner; sie gelangte 1938 nach Weimar, um die Nietzsche-Gedächtnishalle zu schmücken. <sup>43</sup> An den Reliefs für ihren monolithischen Sockel hatte Klinger bis zu seinem Schlaganfall im Oktober 1919 gearbeitet. Während Klingers oft reproduzierte Hermenbüsten die Nietzsche-Memoria bis heute prägen, kennen nur noch Fachleute das konkurrierende Porträt, das Stoeving fast zeitgleich geschaffen hat (Abb. 5). <sup>44</sup>

Der Vergleich beider Stücke ist aufschlussreich: Standen bei Klingers früher Bronze die Unruhe und Energie des Dargestellten im Vordergrund, so gestaltete Stoeving vornehmlich das ›Pathos der Distanz‹. Er behandelte die Oberflächen viel glatter; selbst die Barthaare legte er ornamental und symmetrisch an. <sup>45</sup> Der

38 Ebd., fol. 7r–7v.

39 Vgl. Jürgen Krause: »Märtyrer« und »Prophet« (Anm. 5), S. 185; Conny Dietrich, Hansdieter Erbsmehl: Klingers Nietzsche (Anm. 33), S. 132–137 (mit ausführlichem Nachweis der älteren Literatur).

40 Vgl. Conny Dietrich, Hansdieter Erbsmehl: Klingers Nietzsche (Anm. 33), S. 27–29, 95 f.

41 Klassik Stiftung Weimar, Direktion Museen, Inv.-Nr. Pl-2018/2.1 (Sammlung Burger).

42 Vgl. Conny Dietrich, Hansdieter Erbsmehl: Klingers Nietzsche (Anm. 33), S. 156 f. Die 1903 vorläufig aufgestellte Hermenbüste wurde 1905 nach Russland verkauft.

43 Vgl. ebd., S. 158–165.

44 Vgl. Josef Adolf Schmoll genannt Eisenwerth: Curt Stoevings Nietzsche-Büste von 1901 und die Problematik eines Bildnisdenkmals. In: Harald Seubert (Hg.): Verstehen in Wort und Schrift. Europäische Denkgespräche – Für Manfred Riedel. Köln, Weimar, Wien 2004, S. 35–50.

45 Vgl. ebd., S. 45.



*Abb. 5*

*Curt Stoeving, Friedrich Nietzsche, Bronze, 1901*

durch die wulstigen Brauen verschattete Blick, der Klingers Nietzsche auszeichnet, weist bei Stoeving nach oben. Auf diese Weise verlieh er dem Philosophen die Aura eines apollinischen Sehers. Die noble Eleganz der Jugendstilbüste erklärt die positive Resonanz, die sie auf internationalen Kunstgewerbeausstellungen erfuhr.<sup>46</sup> Wie der ›Universalkünstler‹ van de Velde konzipierte auch

<sup>46</sup> Vgl. [Anon.:] *Modernes Kunstgewerbe. Plastische Werke von Curt Stoeving*. In: *Illustrierte Zeitung* 118 (1902), Nr. 3054 (9. Januar 1902), S. 69; [Anon.:] *Das deutsche Kunstgewerbe auf der Turiner Ausstellung*. In: *Deutsche Kunst und Dekoration* 11 (1902), S. 65–72, hier S. 65.

Stoeving in dieser Zeit Interieurs ›aus einem Guss‹, die er mit eigenen Möbeln und weiteren Kunstgegenständen ausstattete. 1904 reüssierte er auf der Weltausstellung in St. Louis mit dem ›Zimmer eines Kunstfreundes‹, in dem auch seine Nietzsche-Bronze zu sehen war.<sup>47</sup> In dieser Zeit wurde Nietzsche zum Accessoire des progressiven Bürgertums – analog zu Schiller, der in Gestalt der Dannecker-Büste in keinem gebildeten Haushalt des 19. Jahrhunderts fehlen durfte. Es ist kein Zufall, dass die verschollen geglaubte Plastik um 2000 im Arbeitszimmer des Erlanger Philosophen Manfred Riedel wiederauftauchte, nachdem sie zuvor jahrelang einen privaten Garten bei Bayreuth geschmückt hatte.<sup>48</sup>

#### IV. Postume Kosmetik

Mit großer Hartnäckigkeit hielt Elisabeth Förster-Nietzsche an ihrem Wunsch fest, die ›Fehler‹ der von Stoeving abgenommenen Totenmaske korrigieren zu lassen. Sie bat sowohl Klinger als auch Stoeving um die Ausführung entsprechender Veränderungen. Während Klinger von der Totenmaske seine späteren Porträts ableitete und dem Nietzsche-Archiv eng verbunden blieb, kam Stoeving zu keinem befriedigenden Ergebnis. Im Jahr 1904 schickte er das Original der Totenmaske und ein ›verbessertes‹ Exemplar zurück an Elisabeth Förster-Nietzsche.<sup>49</sup> Damit endete nach einem Jahrzehnt die gemeinsame Arbeit am Nachruhm des Philosophen:

Mit Paket sende ich Ihnen die 2 gewünschten Abgüsse in Gips; das getönte Exemplar ist das erste, von dem die übrigen Abgüsse genommen wurden. An einem anderen Exemplar hatte ich eine damals von Ihnen angeregte Veränderung (gerade Stellung der Nase etc versucht, es aber nicht fertig gemacht; es sollte für event. Reprodukt. an Ferner-Stehende vielleicht verwendet werden.<sup>50</sup>

In der Tat existiert eine revidierte Version der authentischen Totenmaske, die bisher allerdings nicht Stoeving, sondern Klinger zugeschrieben wurde

47 Deutsches Kunstgewerbe St. Louis 1904. Einleitung v. Leo Nachlicht. Berlin 1904, S. 86 f.

48 Vgl. Hans Kock: Nietzschebildnisse als Begegnungsdenkmal. Hans Olde und Curt Stoeving. In: Harald Seubert (Hg.): Natur und Kunst in Nietzsches Denken. Köln, Weimar, Wien 2002, S. 1–3, hier S. 2; Josef Adolf Schmoll genannt Eisenwerth: Curt Stoevings Nietzsche-Büste (Anm. 44), S. 35.

49 Vgl. Angelika Wesenberg: »... um jeden tiefen Geist wächst fortwährend eine Maske.« (Anm. 12), S. 36 f.; Conny Dietrich, Hansdieter Erbsmehl: Klingers Nietzsche (Anm. 33), S. 129, Anm. 3.

50 Curt Stoeving an Elisabeth Förster-Nietzsche, 20. Dezember 1904. GSA 72/BW 5343, fol. 79v.

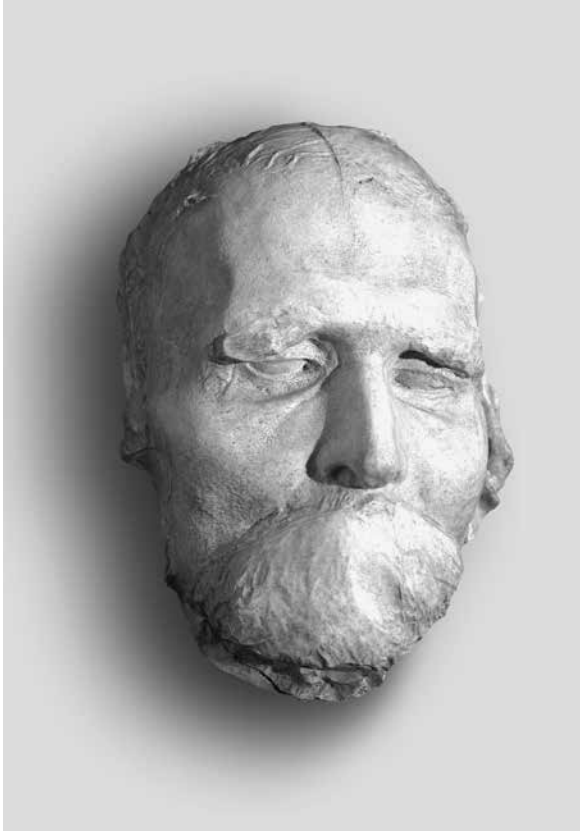


Abb. 6

*Mutmaßlich durch Curt Stoeving überarbeitete Totenmaske Friedrich Nietzsches, Gips, um 1901/1904*

(Abb. 6).<sup>51</sup> Das in der Weimarer Sammlung zweifach belegte Stück zeichnet sich vorrangig durch eine begradigte Nase und eine (nicht ganz zufriedenstellend) neu modellierte Augenbraue aus.<sup>52</sup> Grundlage der traditionellen Zuschreibung ist Klingers Leserbrief über *Nietzsches Totenmaske* von 1909. Dort heißt es: »Der bekannte Cire-perdue-Gießer Pierre Bingen in Paris machte nach der Maske einen dünnwandigen Wachsausguß, an dem die entstandene Ungleichheit von innen her durch ruhigen Druck und Erwärmung zurechtgerückt werden konnte. Der auf diese Weise entstandene Kopf, der selbstverständlich

51 Vgl. Michael Hertl: *Der Mythos Friedrich Nietzsche und seine Totenmasken. Optische Manifeste seines Kults und Bildzitate in der Kunst*. Würzburg 2007, S. 44–46.

52 Klassik Stiftung Weimar, Direktion Museen, Inv.-Nr. KPl/02367, KPl/02366.

den Charakter der Leichenhaftigkeit trägt, diente dann mit dem vorhandenen Photographienmaterial [...] zu der Nietzsche-Stele im Archiv«. <sup>53</sup>

Einer überzeugenden Neuinterpretation zufolge meint dieser retrospektive Bericht nicht, dass Klinger im Werkprozess eine Totenmaske als Zwischenprodukt ausgekoppelt oder Hand an die Gussform gelegt habe. <sup>54</sup> Vielmehr nutzte er das Wachsmo-  
dell, um den Bronzekopf von 1902 zu gestalten, von dem ausgehend die Werkgruppe der Hermenbüsten entstand. Es liegt daher nahe, die revidierte Maske mit jener zu identifizieren, die Stoeving 1904 nach Weimar geschickt hat. Durchgesetzt hat sich die Korrektur ohnehin nicht. Anders als die authentische Fassung wurde sie weder in Bronze gegossen noch in die einschlägigen Publikationen zu Totenmasken aufgenommen. Diese zeigten selbst in der Zeit des Nationalsozialismus das Original mit der schiefen Nase. <sup>55</sup> Schon Klinger vermochte in den Zügen der Totenmaske kein Zeichen von »Geisteschwäche« zu erkennen. <sup>56</sup> Das zerdrückte Gesicht wirkt nicht zwingend defizitär, sondern erlaubt ebenso eine heroisierende Deutung.

Ähnlich schwer zu fassen wie die vermeintliche »Klinger-Maske« ist die mit ihr fast identische »zweite Totenmaske« Nietzsches, die Adalbert Oehler unabhängig von Stoeving und Kessler abgenommen haben soll. <sup>57</sup> Erst 1950 wurde das Stück durch einen Pressebericht bekannt. Das Original, das Oehler »in den Bombennächten gehütet und vor Vernichtung bewahrt« haben will, befindet sich bis heute im Besitz der Familie. <sup>58</sup> Helmuth Oehler, der Sohn Adalberts, ließ in den 1950er-Jahren Kopien anfertigen, für deren Verbreitung er zusammen mit Adalberts Enkel Carl Helmuth Jagenberg sorgte. <sup>59</sup> Auf diese Weise gelangten sowohl das Nietzsche-Haus in Sils-Maria als auch das Weimarer Archiv in den Besitz eines Exemplars. Die Frage bleibt: Ist es möglich, dass ein solches Artefakt in den ersten Tagen nach Nietzsches Tod unbemerkt von Harry Graf Kessler und Elisabeth Förster-Nietzsche entstand? Oder handelt es sich, wie die ältere Forschung vermutet, um eine legendarisch überformte Kopie der wohl von Stoeving korrigierten Maske? <sup>60</sup>

53 Max Klinger: Nietzsche's Totenmaske (Anm. 34).

54 Vgl. Conny Dietrich, Hansdieter Erbsmehl: Klingers Nietzsche (Anm. 33), S. 128.

55 Vgl. Ernst Benkard (Hg.): Das ewige Antlitz (Anm. 30), Nr. 85 (Abbildungsteil unpag.); Rosemarie Clausen: Die Vollendeten. Stuttgart 1941, unpag.

56 Max Klinger an Alexander Hummel, 25. September 1901 (Anm. 36).

57 Vgl. Michael Hertl: Der Mythos Friedrich Nietzsche und seine Totenmasken (Anm. 51), S. 46–57.

58 Ebd., S. 48 f.; persönliche Mitteilung von Carl Helmuth Jagenberg am 16. September 2000. Vgl. Übermensch. Friedrich Nietzsche und die Folgen. Hg. v. Benjamin Mortzfeld für das Historische Museum Basel. Ausstellungskatalog Basel. Basel 2019, S. 244 f.

59 Vgl. Michael Hertl: Der Mythos Friedrich Nietzsche und seine Totenmasken (Anm. 51), S. 51 f.

60 Vgl. ebd., S. 57–59.



Im Jahr 1910 nahm Elisabeth Förster-Nietzsche einen zweiten Anlauf, um eine präsentable Totenmaske zu erlangen, die ihren Ansprüchen an ein postumes Bildnis genüge.<sup>61</sup> Sie beauftragte den Künstler Rudolf Saudek mit der Erarbeitung einer grundlegend neuen Maske und erteilte ihm umfassende gestalterische Freiheiten. Der Impressionist Eduard Einschlag würdigte den mutigen Entwurf in der Leipziger *Illustrierten Zeitung*:

Zehn Jahre sind's jetzt, da Nietzsches Seele den lange toten Körper verließ. Zuerst – nachdem sich sein Gesicht schon verändert hatte, und dann flüchtig, von unerfahrener Hand wurde die Totenmaske abgenommen. Nur spärliche Fragmente, zum Teil verzerrt, waren damals das Resultat. Es bedurfte erst der großen Liebe der Schwester Nietzsches, um sie uns neu wiederzugeben. Im Januar dieses Jahres übergab sie die Fragmente dem Leipziger Bildhauer Rudolph Saudek, der hauptsächlich nach der erhaltenen schönen Stirn, tastend, ergeben in die Aufgabe, und nach dem besten Material von Bildnissen die Maske rekonstruierte. So entstand uns der ergreifende Kopf des toten Nietzsche, ein in olympischen Frieden getauchtes Haupt, das sich vor dem Tode nochmals besann, ob es alles gegeben.<sup>62</sup>

Die Begriffe ›Fragment‹ und ›Rekonstruktion‹ führen in die Irre, denn Stoevings originale Totenmaske war weder unvollständig noch in einzelne Teile zerbrochen. Sie entsprach nur nicht dem Ideal, das Elisabeth Förster-Nietzsche vor Augen stand. Entsprechend begnügte sich Saudek nicht damit, einzelne Unzulänglichkeiten des Originals zu verbessern, sondern gestaltete ein eigenständiges Werk, für das er Porträts des Lebenden heranzog. Die Bart- und Kopfhare sowie die Brauen modellierte er vollkommen neu; ebenso belebte er die glatte Stirn der Totenmaske durch ein ausdrucksvolles Relief, das die an einen Denkerkopf gestellten Erwartungen erfüllte. Dazu kamen weitere Anpassungen, um dem Gesicht mehr Symmetrie und Fülle zu verleihen.

Mit den ›Mängeln‹ eliminierte Saudek allerdings auch alle Charakteristika, die eine Totenmaske ausmachen. Komplex vertiefte Strukturen wie Augen, Nase und Ohren sind durch einen Abguss nicht ohne Weiteres abzubilden; Haare müssen generell abgedeckt oder eingefettet werden, damit sie nicht mit der Gipsform verkleben. Insbesondere Nietzsches ikonischer Bart konnte auf diesem Weg kaum angemessen dokumentiert werden. Zugleich aber bezeugen die flächige Struktur des Schnauzers, die nur teilweise erfassten Ohren und andere Spuren des Herstellungsverfahrens die Authentizität der Stoeving-Maske. Indem Saudek tilgte, was auf den kontingenten Moment der Abnahme verwies, wurde aus der Totenmaske ein Porträt, das unabhängig vom Prestige des Abdrucks überzeugen musste. Gerade diese Abstraktion begründete indes

61 Vgl. ebd., S. 63–69; Jürgen Krause: »Märtyrer« und »Prophet« (Anm. 5), S. 151 f.

62 Eduard Einschlag: Friedrich Nietzsches Totenmaske. In: *Illustrierte Zeitung* 135 (1910), Nr. 3506 (8. September 1910), S. 397 f.

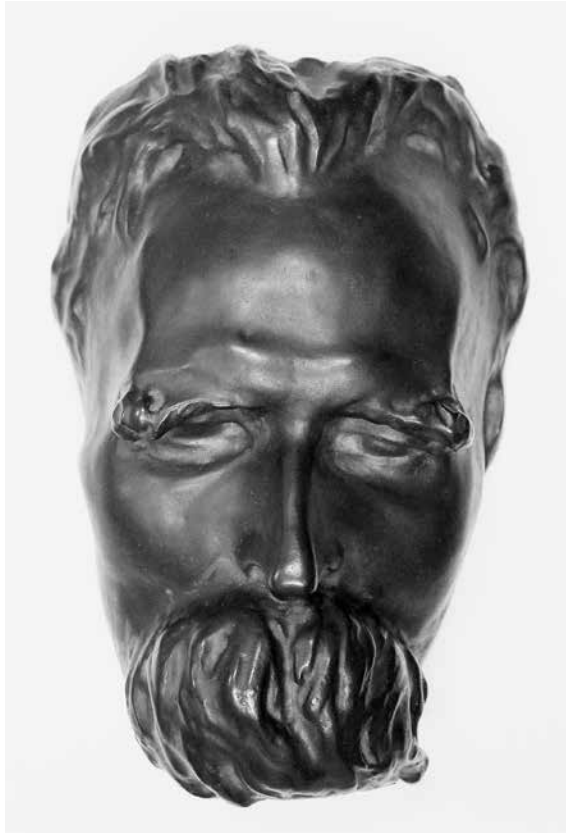
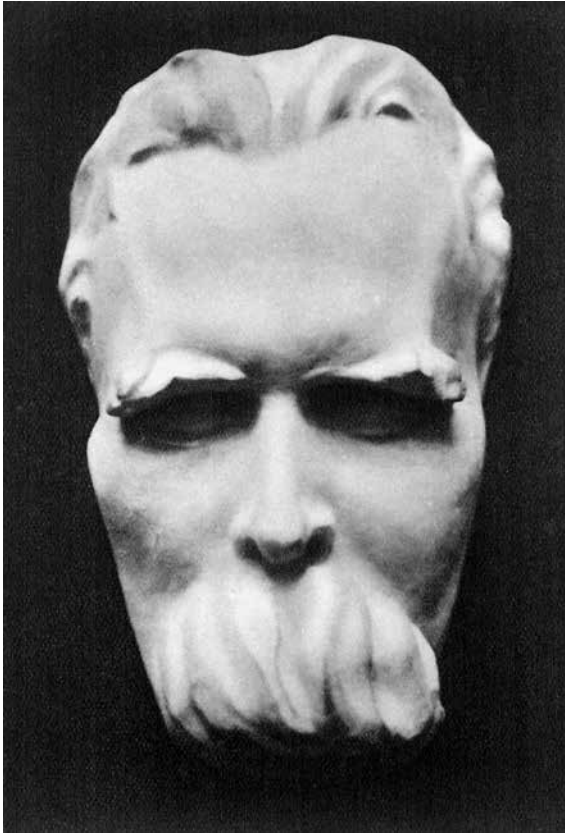


Abb. 7  
 Rudolf Saudek, Neufassung der (Toten-)Maske Friedrich Nietzsches,  
 Bronze, o.J., Entwurf 1910

den Erfolg von Saudeks Entwurf. So enthält etwa das Totenmasken-Buch *Das letzte Gesicht*, für das Egon Friedell die Einleitung verfasste, eine Abbildung just dieser Maske – wohl in der Annahme, Saudek habe hier das ›wahre‹ Antlitz Nietzsches ›rekonstruiert.<sup>63</sup> Die renommierte Kunstgießerei in Lauchhammer nahm Saudeks Werk in ihr Programm auf und vertrieb es als Wandschmuck für das gehobene Interieur (Abb. 7). Dabei verschwammen die Grenzen zwischen

63 Emil Schaeffer (Hg.): *Das letzte Gesicht. 76 Bilder. Eingeleitet v. Egon Friedell.* Zürich, Leipzig 1929, S. 19: »Die Totenmaske, die von unkundiger Hand abgenommen wurde, befindet sich im Nietzsche-Archiv zu Weimar. Im Auftrag von Frau Dr. Förster-Nietzsche hat der Bildhauer Rudolf Saudek eine Rekonstruktion der Maske unternommen, die wir mit seiner Genehmigung abbilden.«



*Abb. 8*  
*Lorenz Zilken nach Rudolf Saudek, Nietzsche-Maske,*  
*Gips, um 1930*

freiem Porträt, Toten- und Lebendmaske zunehmend. Der Katalog lieferbarer Bildnisse von 1929 präsentierte neben Nietzsche drei weitere Saudek-Masken, nämlich von Gerhart Hauptmann, Ludwig van Beethoven und Fjodor Dostojewski; Goethe folgte Anfang der 1930er-Jahre.<sup>64</sup> Herkunft und Entstehung der einzelnen Entwürfe spielten für diese Form der Verbreitung keine Rolle mehr.

Saudek selbst ging noch einen Schritt weiter und fertigte eine Variante seiner Maske als Hochrelief über einer rechteckigen Grundplatte, die sich am unteren Ende zu einer Art Standfuß aufschwingt. Dieser trägt eine Inschrift zur Bezeich-

<sup>64</sup> Lauchhammer-Bildguss. Mitteldeutsche Stahlwerke Aktiengesellschaft. Großenhain in Sachsen 1929, S. 129. Vgl. die unter demselben Titel erschienene Ausgabe des Katalogs von 1933, S. 95.

nung des Dargestellten: »ECCE TERRAE FILIUS«. <sup>65</sup> In Nietzsches publiziertem Werk kommt diese Wendung nicht vor, die mutmaßlich auf *Ecce homo* und *Zarathustra* als Kündler des ›Übermenschen‹ verweisen soll. <sup>66</sup> Der von Saudek eingeschlagene Weg fand viele Nachahmer. Um 1930 brachte etwa Lorenz Zilken eine geglättete Adaption des Typus heraus, was vor allem an der summarischen Auffassung des Barts und der Haare deutlich wird. <sup>67</sup> Dagegen wirken die Augenbrauen nun kantiger als bei Saudek und die Wangenknochen ein wenig pointierter. Friedrich Würzbach publizierte diese Neufassung 1931 in seiner Edition des *Zarathustra* (Abb. 8). <sup>68</sup> In der Folge entstanden weitere, in der Regel anonym überlieferte (Gips-)Masken dieser Art, die aber nicht mehr die Qualität der Arbeiten von Saudek und Zilken erreichten.

Die von Elisabeth Förster-Nietzsche in Auftrag gegebene Neufassung der Totenmaske ihres Bruders widersprach dem Gattungsgesetz eines solchen Abdrucks. Das dürfte mit ein Grund dafür gewesen sein, dass das Projekt im ersten Anlauf zu keinem brauchbaren Ergebnis führte und erst Saudek die Aufgabe künstlerisch befriedigend löste. Der Wahrheitsanspruch, der einer Totenmaske als dem letzten Gesicht eines Verstorbenen zukommt, schließt deren spätere Überarbeitung eigentlich aus. In seinem Bericht *Das Abnehmen von Totenmasken* hat Georg Kolbe einen Ehrenkodex formuliert, der keine Missverständnisse zulässt. Das einzig legitime Mittel, um die Qualität einer Maske zu sichern, sei ihre kunstgerechte Herstellung auf der Grundlage langer Erfahrung: »Ich rühre dann nicht mehr daran, denn sie muß gut sein. Dagegen gibt es leider Masken, die überarbeitet ja sogar ergänzt wurden, – nein, noch schlimmer, sie wurden frisiert, verschönert. Dies aber sind Undinge, ist vergewaltigtes, gefälschtes Leben.« <sup>69</sup> Die einschlägigen Negativbeispiele für stark überformte Totenmasken nannte Kolbe ausdrücklich nicht. Es handelt sich – ausgerechnet – um Luther und Nietzsche. <sup>70</sup>

65 Vgl. Michael Hertl: Der Mythos Friedrich Nietzsche und seine Totenmasken (Anm. 51), S. 89–92. Zu weiteren Varianten des Typus vgl. Jürgen Krause: »Märtyrer« und »Prophet« (Anm. 5), S. 152, 256.

66 Zur Verbindung von ›Übermensch‹ und Erde im *Zarathustra* vgl. KGW VI, I, S. 8 f.

67 Vgl. Michael Hertl: Der Mythos Friedrich Nietzsche und seine Totenmasken (Anm. 51), S. 93 f.

68 Friedrich Nietzsche: Also sprach Zarathustra. Ein Buch für alle und keinen. Hg. v. Friedrich Würzbach. Berlin 1931, Tafel zwischen S. 64 u. 65.

69 Georg Kolbe: Das Abnehmen von Totenmasken (Anm. 30), S. XLIII.

70 Vgl. Michael Hertl: Totenmasken. Was vom Leben und Sterben bleibt. Stuttgart 2002, S. 118–121, S. 152–159.

### V. Lob der Maske

Der Gedanke, dass einem durch Messungen, Abdrücke oder Fotografien fundierten Porträt besondere Dignität und ›Wahrheit‹ eigne, ist ein Trugschluss. Gerade das Beispiel Nietzsche zeigt, wie sehr das Authentische der nachgelagerten Stilisierung bedarf, um ›authentisch‹ zu wirken. Der Bilddiskurs der Nachwelt verlangt keine ›echten‹ Bilder, keine ›verae icones‹, sondern wirk-same Bilder. Da die Kultgemeinde zugleich aber nach reliquienhafter Beglaubigung strebte, entstanden immer wieder Mischformen wie Klingers von der Totenmaske abgeleitete Bronzestütze oder Saudeks ›frisierte‹ Maske. Schon früh würdigte die Kunstkritik, dass sich der Erfolg von Klingers Nietzsche-Porträts ihrer materialgerechten Faktur und intellektuellen Substanz verdanke, also gerade nicht auf Ähnlichkeit oder magischer Beglaubigung fußt: »Wie in der Lisztbüste ist in den beiden Nietzschebüsten (aus Bronze und Marmor) Geistiges und Seelisches in seinen innersten Tiefen erfaßt [...]. Beide Büsten sind nicht porträt-treu; aber sie sind eine gewaltige Paraphrase über das Thema Nietzsche. Ein Vergleich der beiden beweist eklatant, wie Klinger in seinem Material denkt.«<sup>71</sup>

Ausgerechnet die gewagteste aller frühen Nietzsche-Büsten, die dem Gestus seiner Schriften vielleicht am nächsten kommt, entstand unabhängig von den Bildbeständen des Weimarer Archivs und zudem ohne Auftrag. Noch als Student der Dresdner Kunstgewerbeschule modellierte Otto Dix 1914 die einzige Plastik seiner Laufbahn: einen Nietzsche-Kopf aus grün bemaltem Gips (Abb. 9).<sup>72</sup> Wie viele Künstler seiner Zeit war Dix ein begeisterter Leser des Philosophen. Mit Verve übersetzte er dessen Gedanken in eine Form, die den Paragone mit Klingers Bronze sucht. Sein Nietzsche streckt sich dynamisch-kühn nach vorn; er besticht durch expressiv und in groben Strähnen gestaltetes Haar, während die Augen fast ganz unter den struppigen Brauen verschwinden.

Dix' Zeitgenossen erkannten den Rang des Werkes sofort. Seine Lebensgefährtin Marga Kummer zeichnete ihn bei der Arbeit daran in derselben Pose wie Auguste Hervieu 1837 Dannecker vor der Kolossalbüste Schillers.<sup>73</sup> Um

71 Paul Kühn: Max Klinger. Mit einer Lichtdrucktafel u. 104 Abbildungen. Leipzig 1907, S. 486 f.

72 Vgl. Jürgen Krause: »Märtyrer« und »Prophet« (Anm. 5), S. 190 f.; Renate Müller-Buck: Der Gekreuzigte. Zur Nietzsche-Rezeption bei Otto Dix. In: Renate Reschke, Marco Brusotti (Hg.): »Einige werden posthum geboren«. Friedrich Nietzsches Wirkungen. Berlin, Boston 2012, S. 253–261; Olaf Peters: Otto Dix. Der unerschrockene Blick. Eine Biographie. Stuttgart 2013, S. 30–35 (mit Herleitung der grünen Farbe aus Dix' Nietzsche-Lektüre).

73 Vgl. Ulrike Lorenz (Hg.): Dix avant Dix. Das Jugend- und Frühwerk. 1903–1914. Ausstellungskatalog Gera, Albstadt. Jena 2000, S. 62; Christoph Schmälzle: Schiller als Heros und Heiliger der Deutschen. In: Jonas Maatsch, Christoph Schmälzle (Hg.): Schillers Schädel. Physiognomie einer fixen Idee. Ausstellungskatalog Weimar. Göttingen 2009, S. 95–113, hier S. 98 f.

1920 erwarb Paul Ferdinand Schmidt das Bildnis als »Dokument frühreifen Genies« für das Stadtmuseum Dresden.<sup>74</sup> Von den Nationalsozialisten kaltgestellt, brach Schmidt noch 1934 (unter dem Pseudonym F. Paul) eine Lanze für Dix, indem er in der Zeitschrift *Kunst der Nation* ausführte, der Künstler habe Klingers »Zaghafteigkeit« überwunden und durch »Steigerung ins Dämonische« die »bis zum Wahnsinn gesteigerte[-] Genialität, das Urbild des schöpferischen Denkers unserer Zeit« sichtbar gemacht.<sup>75</sup> Diese Fürsprache konnte allerdings nicht verhindern, dass die als »entartet« klassifizierte Büste 1939 auf der Luzerner Auktion »Gemälde und Plastiken moderner Meister aus deutschen Museen« angeboten wurde und seitdem verschollen ist.<sup>76</sup> Dix hat diesen Verlust bis ins hohe Alter bedauert und darüber nachgedacht, eine Neufassung anzufertigen.<sup>77</sup>

Seine Lobrede auf Dix' Nietzsche verband Schmidt mit dem Hinweis, »daß wir mit »naturechten« Nachbildungen eines bedeutenden Menschen wenig anfangen können«.<sup>78</sup> Damit legitimierte er nicht generell alle Freiheiten der künstlerischen Moderne, sondern die Abweichung vom Ideal der Porträttreue zugunsten einer vertieften Charakterschilderung. Dass besonders Nietzsche sich dem Bemühen seiner Schwester entzog, für ihn postum eine verbindliche Ikonografie zu schaffen, mag mit ihm selbst, mit seinem Wesen als Mensch und Philosoph zu tun haben. Bereits Lou Andreas-Salomé hatte in ihrer Nietzsche-Biografie von 1894 erklärt: »In jeder Periode seiner Geistesentwicklung finden wir daher Nietzsche in irgend einer Art und Form der Maskirung, und immer ist sie es, welche die jeweilige Entwicklungsstufe recht eigentlich charakterisiert.«<sup>79</sup> Paul Lanzky soll, wie die Schriftstellerin Carmen Kahn-Wallerstein berichtet, über seine Freundschaft mit Nietzsche gesagt haben: »Er war damals sozusagen in allem das Gegenteil von dem, was er in seinem Werk verherrlicht hat. [...] Glauben Sie nie an eine Kolossalbüste von ihm, an keine aus Stein und an keine andere.«<sup>80</sup> Nietzsche selbst scheint das Problem in *Jenseits von Gut*

74 Paul Ferdinand Schmidt: Otto Dix. Mit 10 Reproduktionen. Köln 1923, unpag. [S. 3].

75 F. Paul [= Paul Ferdinand Schmidt]: Nietzsche-Bildnisse. In: *Kunst der Nation* 2 (1934), Nr. 20, S. 1 f., hier S. 2.

76 Galerie Fischer (Hg.): *Gemälde und Plastiken moderner Meister aus deutschen Museen*. Auktionskatalog. Luzern 1939, S. 20f.

77 Vgl. Renate Müller-Buck: *Der Gekreuzigte* (Anm. 72), S. 254. Irritierenderweise erschien Karl Bauers vitalistisch geglätteter Nietzsche-Typus (Abb. 1) just in der Zeit, in der Dix' Büste verschwand.

78 F. Paul [= Paul Ferdinand Schmidt]: *Nietzsche-Bildnisse* (Anm. 75), S. 1. Vgl. ders.: *Bildnis und Ähnlichkeit*. In: *Kunst der Nation* 2 (1934), Nr. 17, S. 1.

79 Lou Andreas-Salomé: *Friedrich Nietzsche in seinen Werken*. Mit 2 Bildern und 3 facsimilirten Briefen Nietzsches. Wien 1894, S. 14.

80 Carmen Kahn-Wallerstein: *Paul Lanzky erzählt von Nietzsche. Eine Begegnung*. In: *Neue Schweizer Rundschau* 15 (1947/1948), S. 268–274, hier S. 270.



*Abb. 9*  
*Otto Dix, Friedrich Nietzsche,*  
*Gips, 1914*

*und Böse* vorhergesehen zu haben, wo es in einer viel zitierten Passage heißt: »Jeder tiefe Geist braucht eine Maske: mehr noch, um jeden tiefen Geist wächst fortwährend eine Maske, Dank der beständig falschen, nämlich flachen Auslegung jedes Wortes, jedes Schrittes, jedes Lebens-Zeichens, das er giebt« (KGW VI, 2, S. 54).

Das Studium der Nietzsche-Ikonografie ist kulturhistorisch überaus aufschlussreich. Die Geschichte der Bildnisse und derer, die sie sammeln, trägt zur Deutung von Nietzsches Person und Werk bei. Hinter dem festgefügtten Ausstattungskanon des Nietzsche-Archivs, wie es Harry Graf Kessler und Elisabeth Förster-Nietzsche gestaltet haben, verbirgt sich ein weites Feld konkurrierender künstlerischer Positionen, die wieder sichtbar zu machen sich lohnt.



*Tafel 4 (zu S. 93)*  
*Sascha Schneider, Hohes Sinnen,*  
*Öl auf Leinwand, 1903*



*Tafel 5 (zu S. 276 und 277)*  
*Curt Stoeving, Friedrich Nietzsche in der Pergola*  
*am Haus seiner Mutter in Naumburg, Öl auf Leinwand, 1894*





*Tafel 6 ( zu S. 266, 276 und 277)  
Curt Stoeving, Friedrich Nietzsche in der Pergola  
am Haus seiner Mutter in Naumburg, Öl auf Leinwand, 1894*

## Bildnachweis

S. 11, Abb. 1: Henry van de Velde, Kaminofen im Nietzsche-Archiv, Weimar 1903, Klassik Stiftung Weimar, Fotografie: Candy Welz (2018). © Klassik Stiftung Weimar / VG Bild-Kunst Bonn 2020.

S. 13, Abb. 2: Elisabeth Förster-Nietzsche im Bibliotheks- und Vortragsraum des Nietzsche-Archivs, um 1912, Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv, Signatur GSA 101/175. © Klassik Stiftung Weimar.

S. 25, Abb. 1: Friedrich Nietzsche, Paul Rée und Lou Andreas-Salomé, Atelier von Jules Bonnet in Luzern, 1882. © Bridgeman Images.

S. 29, Abb. 2: Seite aus Friedrich Nietzsches Notizbuch, 1885–1887, Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv, Signatur GSA 71/210. © Klassik Stiftung Weimar.

S. 36, Abb. 3: Lothar Schreyer und Max Olderoock, Blatt 46 aus dem Spielgang *Kreuzigung / Bühnenwerk VII*, 1921, Holzschnitt, aquarelliert, 24,6 × 39,5 cm, Klassik Stiftung Weimar, Museen, Inv.-Nr. DK 54/79. © Klassik Stiftung Weimar / Michael Schreyer.

S. 41, Tafel 1: Dora Wibiral und Dorothea Seeligmüller, Huldigungsblatt auf Elisabeth Förster-Nietzsche, 1927, Aquarell, Deckfarben, Goldbronze, 31,9 × 26,5 cm, Klassik Stiftung Weimar, Museen, Inv.-Nr. NHZ/03516. © Klassik Stiftung Weimar.

S. 42, Tafel 2: Auguste Rodin, Zwei weibliche Akte, um 1906, Grafit mit wässrigem Pinsel in Braun und Ocker auf Papier, 49,7 × 32 cm, Klassik Stiftung Weimar, Museen, Inv.-Nr. KK 1263, Fotografie: Papenfuss Atelier. © Klassik Stiftung Weimar.

S. 43, Tafel 3: Auguste Rodin, Das Eherne Zeitalter, 1875/1876, Bronze, gegossen, 184 × 70 × 63 cm, Klassik Stiftung Weimar, Museen, Inv.-Nr. G 981, Fotografie: Alexander Burzik. © Klassik Stiftung Weimar.

S. 44, Tafel 4: Sascha Schneider, Hohes Sinnen, 1903, Öl auf Leinwand, 247,5 × 408 cm, Klassik Stiftung Weimar, Museen, Inv.-Nr. G 569 b, Fotografie: Alexander Burzik. © Klassik Stiftung Weimar.

S. 44, Tafel 5: Curt Stoeving, Friedrich Nietzsche in der Pergola am Haus seiner Mutter in Naumburg, 1894, Öl auf Leinwand, 180 × 242 cm, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Alte Nationalgalerie, Inv.-Nr. A II 898, Fotografie: Klaus Göken. © Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz.

S. 45, Tafel 6: Curt Stoeving, Friedrich Nietzsche in der Pergola am Haus seiner Mutter in Naumburg, 1894, Öl auf Leinwand, 105,6 × 77,3 cm, Klassik Stiftung Weimar, Museen, Inv.-Nr. NGe/00605, Fotografie: Sigrid Geske. © Klassik Stiftung Weimar.

S. 46, Tafel 7: Henry van de Velde, Neuer Vorbau des Nietzsche-Archivs, Weimar 1903, Klassik Stiftung Weimar, Fotothek, Fotografie: Candy Welz (2018). © Klassik Stiftung Weimar / VG Bild-Kunst Bonn 2020.

S. 47, Tafel 8: Henry van de Velde, Nietzsche-Archiv, Bibliotheks- und Vortragsraum, 1903, Klassik Stiftung Weimar, Fotothek, Fotografie: Candy Welz (2018). © Klassik Stiftung Weimar / VG Bild-Kunst Bonn 2020.

S. 47, Tafel 9: Henry van de Velde, Nietzsche-Archiv, Bibliotheks- und Vortragsraum, 1903, Klassik Stiftung Weimar, Fotothek, Fotografie: unbekannt (vor 2006). © Klassik Stiftung Weimar / VG Bild-Kunst Bonn 2020.

S. 48, Tafel 10: Henry van de Velde, Türbeschläge am Portal des Nietzsche-Archivs, Weimar 1903, Klassik Stiftung Weimar, Fotothek, Fotografie: Toma Babovic (vor 2013). © Klassik Stiftung Weimar / VG Bild-Kunst Bonn 2020.

S. 51, Abb. 1: Franziska Nietzsche und ihr Haus in Naumburg, Entwurf für eine Postkarte, o.J., Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv, Signatur GSA 101/54a (ÜF 286). © Klassik Stiftung Weimar.

S. 55, Abb. 2: Elisabeth Förster-Nietzsche auf dem Friedhof in Röcken anlässlich der Feier von Nietzsches 25. Todestag, 25. August 1925, Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv, Signatur GSA 101/188. © Klassik Stiftung Weimar.

S. 58, Abb. 3 u. S. 59, Abb. 4: Pläne für die Änderung der Grabstätte Nietzsches in Röcken, Entwürfe von Friedrich Tamms, 1937, Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv, Signatur GSA 72/2828a (ÜF 248). © Klassik Stiftung Weimar.

S. 61, Abb. 5: Die Grabstätte von Friedrich Nietzsche, Elisabeth Förster-Nietzsche, Carl Ludwig Nietzsche, Ludwig Joseph Nietzsche und Franziska Nietzsche in Röcken, 2018, Fotografie: Ralf Eichberg. © Privat.

S. 65, Abb. 1: Franz Kullrich, Henry van de Velde, o.J., Fotografie, Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv, Signatur GSA 101/454. © Klassik Stiftung Weimar.

S. 67, Abb. 2: Harry Graf Kessler, 1914, fotografiert vom Fotostudio Apollo, Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv, Signatur GSA 101/252. © Klassik Stiftung Weimar.

- S. 97, Abb. 1 u. 2: Aristide Maillol und Gaston Colin vor der Statue *Le Cycliste*, Maillols Atelier, 16. Juli 1907, Deutsches Literaturarchiv Marbach. © Deutsches Literaturarchiv Marbach.
- S. 104, Abb. 3: Elisabeth Förster-Nietzsche mit Elisabeth von Alvensleben, Marie von Protz und einer weiteren Frau im Garten des Nietzsche-Archivs, um 1900, Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv, Signatur GSA 101/185. © Klassik Stiftung Weimar.
- S. 109, Abb. 1: Brief Elisabeth Förster-Nietzsches an Hugo von Hofmannsthal, 30. September 1903, erste Seite, Freies Deutsches Hochstift / Frankfurter Goethe-Museum, Signatur Hs-30627,1. © Freies Deutsches Hochstift / Frankfurter Goethe-Museum.
- S. 111, Abb. 2: Brief Hugo von Hofmannsthal an Elisabeth Förster-Nietzsche, 3. Oktober 1903, erste Seite, Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv, Signatur GSA 72/BW 2394. © Klassik Stiftung Weimar.
- S. 123, Abb. 3: Programm zur Einweihungsfeier des Nietzsche-Archivs am 15. Oktober 1903, Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv, Signatur GSA 72/2473. © Klassik Stiftung Weimar.
- S. 127, Abb. 4: Widmung Hugo von Hofmannsthal für Elisabeth Förster-Nietzsche, in: Hugo von Hofmannsthal, Vorspiele, Leipzig 1908, Klassik Stiftung Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Signatur C 3650. © Klassik Stiftung Weimar.
- S. 135, Abb. 1: Oswald Spengler, 1926, Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv, Signatur GSA 101/440. © Klassik Stiftung Weimar.
- S. 141, Abb. 2: Brief Oswald Spenglers an Elisabeth Förster-Nietzsche, 23. März 1923, erste Seite, Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv, Signatur GSA 72/BW 5219. © Klassik Stiftung Weimar.
- S. 149, Abb. 3: Austrittsschreiben Oswald Spenglers an das Nietzsche-Archiv, 23. September 1935, Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv, Signatur GSA 72/1581. © Klassik Stiftung Weimar.
- S. 150, Abb. 4: Brief Elisabeth Förster-Nietzsches an Oswald Spengler, 10. Oktober 1935, Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv, Signatur GSA 72/755d. © Klassik Stiftung Weimar.
- S. 160, Abb. 1: Fritz Möller, Hans Vaihinger, o. J., Fotografie, Stadtarchiv Tübingen. © gemeinfrei.
- S. 163, Abb. 2: Rudolf Dührkoop, Rudolf Eucken, um 1920, Fotografie, in: Rudolf Eucken, Lebenserinnerungen, Ein Stück deutschen Lebens, Leipzig 1921. © gemeinfrei.

- S. 166, Abb. 3: Max Brahn, o. J., Fotografie. © Universitätsarchiv Leipzig.
- S. 175, Abb. 1: Friedrich Hertel, Elisabeth Förster-Nietzsche in Weimar, 1901, Fotografie, Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv, Signatur GSA 101/162. © Klassik Stiftung Weimar.
- S. 177, Abb. 2: Franz Overbeck, um 1900, in: Carl Albrecht Bernoulli, Franz Overbeck und Friedrich Nietzsche, Eine Freundschaft, Jena 1908, Bd. 2, Klassik Stiftung Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Signatur C 1824 (b). © Klassik Stiftung Weimar.
- S. 179, Abb. 3: Titelblatt der von Elisabeth Förster-Nietzsche verfassten Schrift *Das Nietzsche-Archiv, seine Freunde und Feinde*, Berlin 1907, Klassik Stiftung Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Signatur C 936. © Klassik Stiftung Weimar.
- S. 181, Abb. 4: Fritz Schumann, Heinrich Köselitz, um 1890, Fotografie, Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv, Signatur GSA 101/214. © Klassik Stiftung Weimar.
- S. 183, Abb. 5: Elisabeth Förster-Nietzsches Einleitung zu Nietzsches Vortrag *Ueber die Zukunft unserer Bildungs-Anstalten* im *Magazin für Litteratur*, 30. Dezember 1893. © gemeinfrei.
- S. 187, Abb. 6: Titelblatt der Erstausgabe von Friedrich Nietzsches *Der Wille zur Macht. Versuch einer Umwerthung aller Werthe*, Leipzig 1901, Fotografie: Johannes Waßmer. © Privat.
- S. 193, Tafel 11: Henry van de Velde, Einband zu Nietzsches *Ecce homo*, 1908, Klassik Stiftung Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Signatur C 8545. © Klassik Stiftung Weimar / VG Bild-Kunst Bonn 2020.
- S. 194, Tafel 12: Otto Dorfner, Einband zu Nietzsches *Dionysos Dithyramben* nach einem Entwurf von Henry van de Velde, 1914, Klassik Stiftung Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Signatur Haar 278. © Klassik Stiftung Weimar / Privat / VG Bild-Kunst Bonn 2020.
- S. 195, Tafel 13: Henry van de Velde, Titelseite zu Nietzsches *Dionysos Dithyramben*, 1914, Klassik Stiftung Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Signatur Haar 278. © Klassik Stiftung Weimar / VG Bild-Kunst Bonn 2020.
- S. 196, Tafel 14: Otto Dorfner, Einband zu Nietzsches *Also sprach Zarathustra* nach einem Entwurf von Henry van de Velde, 1914, Privatbesitz. © Privat / VG Bild-Kunst Bonn 2020.
- S. 197, Tafel 15: Otto Dorfner, Einband zu Nietzsches *Also sprach Zarathustra* nach einem Entwurf von Henry van de Velde, 1914, Privatbesitz. © Ketterer Kunst GmbH und Co. KG / Privat / VG Bild-Kunst Bonn 2020.

- S. 198, Tafel 16: Henry van de Velde, Einband zu Nietzsches *Also sprach Zarathustra*, 1908, Klassik Stiftung Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Signatur Haar gr 49. © Klassik Stiftung Weimar / VG Bild-Kunst Bonn 2020.
- S. 199, Tafel 17: Edvard Munch, Friedrich Nietzsche, 1905, Kohle, Tempera, Pastell auf Papier, 21,7 × 32,8 cm, Munchmuseet, Oslo, Inv.-Nr. MM.T.02555. © Munchmuseet.
- S. 200, Tafel 18: Edvard Munch, Friedrich Nietzsche, 1906, Öl auf Leinwand, 201 × 130 cm, Munchmuseet, Oslo, Inv.-Nr. MM.M.00724. © Munchmuseet.
- S. 201, Tafel 19: Edvard Munch, Friedrich Nietzsche, 1906, Öl auf Leinwand, 201 × 160 cm, Thielska Galleriet, Stockholm, Inv.-Nr. 292. © Foto: Tord Lund / Thielska Galleriet.
- S. 202, Tafel 20: Edvard Munch, Elisabeth Förster-Nietzsche, 1906, Öl auf Leinwand, 164 × 101 cm, Munchmuseet, Oslo, Inv.-Nr. MM.M.00378. © Munchmuseet.
- S. 203, Tafel 21: Edvard Munch, Porträt der Frau Förster-Nietzsche, 1906, Öl auf Leinwand, 115 × 80 cm, Thielska Galleriet, Stockholm, Inv.-Nr. 293. © Foto: Tord Lund / Thielska Galleriet.
- S. 204, Tafel 22: Hans Olde, Elisabeth Förster-Nietzsche, 1906, Öl auf Leinwand, 121 × 100 cm, Klassik Stiftung Weimar, Museen, Inv.-Nr. NGe/00601. © Klassik Stiftung Weimar.
- S. 207, Abb. 1: Henry van de Velde, Entwurf des Einbandes zu seinen *Essays*, um 1914, Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv, Signatur GSA 50/97,2 (ÜF 448). © Klassik Stiftung Weimar / VG Bild-Kunst Bonn 2020.
- S. 221, Abb. 2: Henry van de Velde, Entwurf des Einbandes zu Nietzsches *Dionysos Dithyramben*, 1914, Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv, Signatur GSA 50/97,2 (ÜF 448). © Klassik Stiftung Weimar / VG Bild-Kunst Bonn 2020.
- S. 223, Abb. 3: Henry van de Velde, Entwurf des Einbandes zu Nietzsches *Also sprach Zarathustra*, 1914, Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv, Signatur GSA 50/97,1 (ÜF 447). © Klassik Stiftung Weimar / VG Bild-Kunst Bonn 2020.
- S. 233, Abb. 1: Hans Olde, Friedrich Nietzsche, Profil nach links »7. Aufnahme«, 1899, Fotografie, 11,8/12,2 × 16,5 cm, Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv, Signatur GSA 101/34. © Klassik Stiftung Weimar.
- S. 235, Abb. 2: Hans Olde, Friedrich Nietzsche auf dem Krankenbett, 1899, Kohlezeichnung auf Papier, 95 × 110 cm, Klassik Stiftung Weimar, Museen, Inv.-Nr. Gr-2015/357. © Klassik Stiftung Weimar.

S. 238, Abb. 3: Hans Olde, Friedrich Nietzsche, 1899, Fotografie, Vergrößerung, 19,1 × 14,6 cm, Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv, Signatur GSA 101/37, Bl. 12. © Klassik Stiftung Weimar.

S. 239, Abb. 4: Hans Olde, Friedrich Nietzsche, Probedruck, 1899, Privatbesitz. © Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf.

S. 239, Abb. 5: Hans Olde, Friedrich Nietzsche, Probedruck, 1900, Privatbesitz. © Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf.

S. 241, Abb. 6: Hans Olde, Friedrich Nietzsche, 1900, Radierung, 17,8 × 13 cm (Platte), 39,7 × 31,9 cm (Blatt), Abdruck der Platte vor ihrer Überarbeitung, Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Inv.-Nr. 1956/1439. © Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf.

S. 245, Abb. 7: Hans Olde, Friedrich Nietzsche, Beigabe zu PAN 5 (1899–1900), Heft 4, 1900, Radierung, 17 × 12,5 cm (Platte), 38,5 × 30 cm (Blatt), Druck vom Zustand der Platte nach der Überarbeitung, Klassik Stiftung Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Signatur Tafel 140–15 E, Fotografie: Karin Häberle. © Klassik Stiftung Weimar.

S. 251, Abb. 1: Edvard Munch, Elisabeth Förster-Nietzsche, 1904, Radierung, 32,3 × 23,9 cm, Munchmuseet, Oslo, Inv.-Nr. MM.G.00102–05. © Munchmuseet.

S. 259, Abb. 2: Edvard Munch, Friedrich Nietzsche im Zimmer sitzend, 1905, Farbkreide, Tusche auf Karton, 71 × 91 cm, Munchmuseet, Oslo, Inv.-Nr. MM.M.00254. © Munchmuseet.

S. 261, Abb. 3: Gustav Schultze, Friedrich Nietzsche, Naumburg 1882, Fotografie, Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv, Signatur GSA 101/18. © Klassik Stiftung Weimar.

S. 263, Abb. 4: Carl König, Friedrich Nietzsche mit seiner Mutter Franziska Nietzsche, Naumburg 1892, Fotografie, Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv, Signatur GSA 101/43. © Klassik Stiftung Weimar.

S. 267, Abb. 5: Edvard Munch, Friedrich Nietzsche, 1906, Farblithografie auf Papier, 71,5 × 51,5 cm, Klassik Stiftung Weimar, Museen, Inv.-Nr. NGr/00719. © Klassik Stiftung Weimar.

S. 275, Abb. 1: Karl Bauer, Friedrich Nietzsche, um 1940, Bildpostkarte im Kunstverlag A. Dümpelmann, 14,8 × 10,5 cm, Privatsammlung. © Privat.

S. 279, Abb. 2: Curt Stoeving, Nietzsche-Porträt mit dem heute verlorenen Prunkrahmen, um 1900, Fotografie, Fotopapier auf Pappe montiert, 16 × 21 cm (Pappe), 11,9 × 16,6 cm (Foto), Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv, Signatur GSA 101/82. © Klassik Stiftung Weimar.

S. 282, Abb. 3: Max Klinger nach Curt Stoeving, Abguss der Totenmaske Friedrich Nietzsches, 1901, Bronze, 33 × 18 × 15 cm, Museum der bildenden Künste Leipzig, Inv.-Nr. P 741, Fotografie: PUNCTUM / Bertram Kober. © Museum der bildenden Künste Leipzig.

S. 283, Abb. 4: Max Klinger, Friedrich Nietzsche, 1902, Bronze, 49,5 × 17 × 24,5 cm, Klassik Stiftung Weimar, Museen, Inv.-Nr. Pl-2018/2.1, Fotografie: Alexander Burzik. © Klassik Stiftung Weimar.

S. 285, Abb. 5: Curt Stoeving, Friedrich Nietzsche, 1901, Bronze, in: Deutsche Kunst und Dekoration 11 (1902), S. 65, Klassik Stiftung Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Signatur ZB 673. © Klassik Stiftung Weimar.

S. 287, Abb. 6: Mutmaßlich durch Curt Stoeving überarbeitete Totenmaske Friedrich Nietzsches, um 1901/1904, Gips, 25 × 17,5 × 11,2 cm, Klassik Stiftung Weimar, Museen, Inv.-Nr. KPl/02367. © Klassik Stiftung Weimar.

S. 290, Abb. 7: Rudolf Saudek, Neufassung der (Toten-)Maske Friedrich Nietzsches, o.J., Entwurf 1910, Bronze, 25,5 × 17,2 × 11,5 cm, Nietzsche-Dokumentationszentrum Naumburg. © Friedrich-Nietzsche-Stiftung Naumburg (Saale).

S. 291, Abb. 8: Lorenz Zilken nach Rudolf Saudek, Nietzsche-Maske, um 1930, Gips, in: Friedrich Nietzsche, Also sprach Zarathustra, Ein Buch für alle und keinen, hg. v. Friedrich Würzbach, Berlin 1931, Tafel zwischen S. 64 und S. 65, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Signatur Np 1158/5. © Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz.

S. 295, Abb. 9: Otto Dix, Friedrich Nietzsche, 1914, Gips, in: Galerie Fischer (Hg.), Gemälde und Plastiken moderner Meister aus deutschen Museen, Auktionskatalog, Luzern 1939, S. 21, Abb. 35, Universitätsbibliothek Heidelberg, Heidelberger historische Bestände – digital. © Universitätsbibliothek Heidelberg.

S. 317, Tafel 23: Curt Stoeving, Bronzemedaille auf Friedrich Nietzsche, 1900/1901, Bronze, 422 g, Ø 105 mm, Privatbesitz, Fotografie: Andrzej Heldwein. © Privat.

S. 318, Tafel 24: Curt Stoeving, einseitige Bronzeplakette auf Friedrich Nietzsche, zwischen 1898 und 1920, Bronze, Gewicht unbekannt, 240 × 150 mm, Klassik Stiftung Weimar, Museen, Inv.-Nr. MM-2019/2. © Klassik Stiftung Weimar.

S. 319, Tafel 25: Franz Kounitzky, einseitige Bronzeplakette auf Friedrich Nietzsche, nach 1903/1904, Bronze, 173,48 g, 64 × 165 mm, Leipziger Münzhandlung und Auktion Heidrun Höhn, 15. September 2005, Auktion 45-46, Nr. 2116. © Leipziger Münzhandlung und Auktion Heidrun Höhn.



S. 320, Tafel 26: Reinhold Begas, einseitige Bronzeplakette auf Friedrich Nietzsche, angeblich 1900, Bronze, Gewicht unbekannt, 127 × 178 mm [?], in: Guido Kisch, Die Schaumünzen der Universität Basel und Medaillen auf ihre Professoren, Sigmaringen 1975, S. 44, Nr. 19. © unbekannt.

S. 320, Tafel 27: G. Knoche, einseitige Bronzeplakette auf Friedrich Nietzsche, angeblich 1905, Bronze, Gewicht unbekannt, 145 × 180 mm, Klassik Stiftung Weimar, Museen, Inv.-Nr. MM-2019/5. © Klassik Stiftung Weimar.

S. 321, Tafel 28: Anonym, einseitige Bronzeplakette von Mayer & Wilhelm, o.J. (ca. 1900–1910), Bronze, Gewicht unbekannt, 38 × 49 mm, Klassik Stiftung Weimar, Museen, Inv.-Nr. MM-2019/24. © Klassik Stiftung Weimar.

S. 322, Tafel 29: Anton Grath, versilberte Bronzemedaille auf Friedrich Nietzsche, hergestellt von Carl Poellath, o.J. (ca. 1908), Bronze, versilbert, 95,07 g, Ø 60,4 mm, Leipziger Münzhandlung und Auktion Heidrun Höhn, 17. Mai 2008, Auktion 60–61, Nr. 761. © Leipziger Münzhandlung und Auktion Heidrun Höhn.

S. 322, Tafel 30: Anton Grath, Medaille auf Friedrich Nietzsche, hergestellt von Carl Poellath, vor 1915, Buntmetall, versilbert (Prägung), Gewicht unbekannt, Ø 33 mm, Kunsthistorisches Museum Wien, Inv.-Nr. MK 001821 1914B. © KHM-Museumsverband.

S. 323, Tafel 31: Rodetzky, einseitige Bronzeplakette auf Friedrich Nietzsche, ca. 1910, Bronze, 26,87 g, 28 × 49 mm, Privatbesitz, Fotografie: Andrzej Heldwein. © Privat.

S. 323, Tafel 32: Otto Hofner, einseitige Bronzemedaille auf Friedrich Nietzsche, um 1910, Bronze, 75 g, Ø 59,5 mm, Historisches Museum Basel, Inv.-Nr. 2008.288., Fotografie: A. Seiler. © Historisches Museum Basel.

S. 324, Tafel 33: Lissy Eckart, Medaille auf Friedrich Nietzsche, o.J. (ca. 1939), Buntmetall (Guss), Gewicht unbekannt, Ø 94 mm, Kunsthistorisches Museum Wien, Inv.-Nr. MK 32475/1914B. © KHM-Museumsverband.

Cover-Abbildung: Edvard Munch, Friedrich Nietzsche, 1906, Öl auf Leinwand, 201 × 160 cm, Thielska Galleriet, Stockholm, Inv.-Nr. 292. © Foto: Tord Lund / Thielska Galleriet.