

THORSTEN VALK

Einleitung

Politik der Apotheose Die Vermarktungsstrategien des Nietzsche-Archivs

Als Henry van de Velde im August 1901 zum Grab Friedrich Nietzsches reiste, erwartete ihn eine herbe Enttäuschung. Er hatte sich in geradezu religiöser Stimmung auf den Weg gemacht, um dem Autor des *Zarathustra* an dessen erstem Todestag seine Reverenz zu erweisen. Doch die »Wallfahrt zu Nietzsches Grab« führte ihn nicht, wie er gehofft hatte, an einen auratisch aufgeladenen Ort mit prachtvoller Sepulkralarchitektur, sondern lediglich an ein schmuckloses Familiengrab auf einem unscheinbaren Kirchhof. »Ich war tief betroffen«, so van de Velde, »mich nicht vor einer eindrucksvollen Gedenkstätte oder einem Nietzsches würdigen Denkmal verneigen zu können«.¹ Genau dies hielt er indes für angemessen, und zwar nicht nur aufgrund der epochalen Bedeutung, die er dem Philosophen zumaß, sondern auch angesichts künftiger »Nietzsche-Verehrer«, die er vor seinem inneren Auge bereits zum Grab des Idols »pilgern« sah.² Jene Gedenkstätte, die van de Velde am Ziel seiner »Wallfahrt« so schmerzlich vermisste, sollte er kurz darauf selbst errichten, allerdings nicht in Röcken, wo der Philosoph beerdigt worden war, sondern in Weimar, wo sich Elisabeth Förster-Nietzsche seit 1896 niedergelassen hatte und wohin sie im Folgejahr auch ihren Bruder bringen ließ. Drei Jahre waren dem geistig umnachteten Philosophen in der Villa Silberblick noch beschieden, bevor er dort am 25. August 1900 verstarb.

Mit dem Tod Nietzsches gewann das Haus, in dem er seine letzten Jahre verbracht hatte, die Funktion einer Gedenkstätte und die Aura eines Wallfahrtsortes, an dem man sich der geistigen Gegenwart des verstorbenen Philosophen vergewisserte: »Wer einmal in diesen Räumen geweilt, empfindet die Lebensnähe dieses großen Menschen«, konstatierte Paul Kühn bereits 1904. »Wir glauben ihm nahe zu sein, aus seinem Munde seine Lehren zu hören, hier, wo er verschied«.³ Mit seinen Schilderungen würdigte Kühn nicht nur das Haus, in dem Nietzsche gestorben war, sondern auch dessen aufwendige Neugestaltung, die van de Velde seit 1902 in engem Austausch mit Elisabeth Förster-Nietzsche und Harry Graf Kessler vorangetrieben hatte. Als Resultat

1 Henry van de Velde: *Geschichte meines Lebens*. Hg. u. übertragen v. Hans Curjel. München 1962, S. 191 f.

2 Ebd., S. 191.

3 Paul Kühn: *Das Nietzsche-Archiv zu Weimar*. Darmstadt 1904, S. 2.

dieses ambitionierten Umbaus präsentierte sich im Herbst 1903 ein Raumensemble, das in der modernen Architekturgeschichte seinesgleichen sucht, da es die doppelte Funktion der Villa Silberblick als Gedenkstätte und Archiv nicht nur implizit reflektiert, sondern ostentativ als unauflösbares Amalgam vor Augen führt. Besonders eindrücklich zeigt sich die doppelte und zugleich als spannungsvolle Einheit begriffene Funktion des Gebäudes an den beiden Schmalseiten des zentralen Vortragsraumes: Während van de Velde für die südlich gelegene Wand eine aufwendige Regalkonstruktion entwarf, in die er einen Tresor mit Nietzsches Handschriften integrierte, gestaltete er das im Bodenniveau angehobene Raumareal auf der gegenüberliegenden Seite wie den Altarbereich einer Kirche. In dessen Zentrum wiederum positionierte er eine heroisierende Nietzsche-Büste von Max Klinger, die seither wie ein Kultbild den gesamten Raum beherrscht. »In dieser Büste liegt die ringende Macht und der unbrechbare Stolz des Prometheus, des Geistestitanen, der Welten zusammenrafft und aus ihnen eine neue erstehen läßt«, erklärte Paul Kühn in seiner Festschrift zur Eröffnung der Archivräume.⁴

Van de Velde gestaltete den zentralen Raum der Villa Silberblick als Gesamtkunstwerk. Jedes noch so unscheinbare Ornament unterwarf er seiner übergeordneten architektonischen Idee. An den Längsseiten des Raumes, aber auch an dessen südlicher Schmalseite schuf er eine Vielzahl eleganter Podeste, Regale und Vitrinen für Nietzsche-Memorabilien. Einen markanten architektonischen Akzent setzte er mit dem Kaminofen an der westlichen Längsseite des Raumes, dessen reich verzierte Messingtüren und Stuckornamente an einen Heiligeschrein erinnern. Über den Messingtüren platzierte er zudem ein typografisch elaboriertes, das populäre Signet des französischen Kaisers Napoleon imitierendes ›N‹ (Abb. 1). Die einprägsame Gestaltung des Buchstabens macht bis heute darauf aufmerksam, dass für van de Velde ebenso wie für Förster-Nietzsche die kultische Überhöhung des Philosophen nicht zuletzt im Dienste einer ökonomisch motivierten Markenbildung stand. Wenn die Gäste der Villa Silberblick das ikonische ›N‹ sowohl auf dem Kaminofen als auch auf edlen Streichholzschildern und anderen luxuriös gestalteten Gebrauchsgütern wiederfanden, so wuchs ihnen ein suggestives Erkennungszeichen zu, das ihre Teilhabe an einer neuen Glaubensgemeinschaft symbolisierte. Für das Nietzsche-Archiv wiederum eröffnete der identitätsstiftende Buchstabe aufgrund seiner nahezu unbegrenzten Applikationsmöglichkeiten die Aussicht, durch geschickte Kommerzialisierung symbolisches in ökonomisches Kapital zu überführen.

Der um 1900 in Weimar gepflegte Nietzsche-Kult trieb seltsame Blüten, doch er war zu keinem Zeitpunkt das Resultat einer lediglich irrationalen Idolatrie. Vielmehr stand er im Dienste einer Memorialpolitik, die ihrerseits auf eine umfassende Vermarktung Nietzsches abzielte. Bereits in der Frühphase des

4 Ebd., S. 15.



Abb. 1
Kaminofen im Nietzsche-Archiv, 1903
(Foto 2018)

Archiv verfolgte die ehrgeizige Schwester des Philosophen einen klaren Plan, indem sie sich zur einzig legitimen Hüterin seines Nachlasses erklärte, alle Gegner ihrer Ambitionen rücksichtslos ausschaltete und mithilfe einer geschickten Geschäftspolitik ein Nietzsche-Imperium aufbaute. Sie beförderte die Etablierung ihres Bruders als Klassiker neben Geistesgrößen wie Goethe und verstand es, sein Konterfei durch geschickte Indienstnahme der zeitgenössischen Kunst binnen weniger Jahre so zu popularisieren, dass es in unzähligen Kunstgalerien, Zeitschriften und Bürgerhäusern präsent war. Förster-Nietzsche

baute akademische Netzwerke auf, machte die Philosophie ihres Bruders ideologisch anschlussfähig und sicherte sich die daraus resultierenden ökonomischen Potenziale. Für deren Aktivierung war allerdings eine rigorose Werkpolitik erforderlich, die sie von Beginn an mit Entschlossenheit betrieb (Abb. 2).

Rigorose Werkpolitik

Als Elisabeth Förster-Nietzsche 1893 aus Paraguay nach Deutschland zurückkehrte, fasste sie den Entschluss, ihr eigenes Leben fortan in den Dienst des Bruders zu stellen. Ihre Berufung sah sie freilich weniger in der Sorge um den Kranken als in der Pflege seines philosophischen Werks und in der beharrlichen Förderung seines Ruhms. Dass sie dabei auch an ihren eigenen Bedeutungsgewinn dachte und handfeste ökonomische Interessen verfolgte, demonstriert ihr skrupelloses Vorgehen gegen Franz Overbeck und Heinrich Köselitz. Die beiden Weggefährten des Philosophen hatten sich nach dessen geistigem Zusammenbruch sowohl um die Sicherung des Nachlasses gekümmert als auch eine erste Gesamtausgabe seiner Schriften in Angriff genommen. Doch für diesen selbstlosen Einsatz durften sie weder Dank noch Anerkennung erwarten. Im Gegenteil: Zuerst riss Förster-Nietzsche die Nachlassverwaltung an sich, um anschließend auch das bereits angelaufene Editionsprojekt zu stoppen und die in der Zwischenzeit erschienenen Bände makulieren zu lassen. Nachdem Overbeck und Köselitz erfolgreich kaltgestellt waren, rief Förster-Nietzsche am 2. Februar 1894 das zunächst in Naumburg ansässige Nietzsche-Archiv ins Leben. Ausschließlich hier sollten fortan unter ihrer Aufsicht die Schriften des Bruders ediert werden. Gleichzeitig entwickelte sie das Archiv zu einem säkularen Wallfahrtsort und erprobte damit erstmals, was einige Jahre später in Weimar für die Neueinrichtung der Villa Silberblick durch van de Velde konstitutiv werden sollte: die Verschränkung von Archiv und Kultstätte.

Nach dem Bruch mit Overbeck und Köselitz war Förster-Nietzsches eigene Mutter an der Reihe, bezog diese doch als Vormund und Inhaberin aller Urheberrechte an den Schriften des Sohnes beträchtliche Tantiemen. Hätte sie diese in den Ausbau des Archivs investiert oder freigebig der Tochter überlassen, wäre es möglicherweise nicht zum Konflikt gekommen. Doch Franziska Nietzsche war eine sparsame und allein um das Wohl ihres Sohnes besorgte Protestantin, die eingehende Autorenhonorare für die Krankenpflege beiseitelegte und somit den wachsenden Widerstand der Tochter provozierte. Da Förster-Nietzsche das Nachlassmaterial bereits unter ihre alleinige Kontrolle hatte bringen können, versuchte sie nun auch die lukrativen Urheberrechte an sich zu ziehen. Nach einem hässlichen Streit und unter Vortäuschung falscher Tatsachen kaufte Förster-Nietzsche schließlich ihrer Mutter und ihrem Onkel sämtliche Autorenrechte ab. Damit lag die ökonomische Verwertung des von ihrem Bruder hinterlassenen Werks fortan allein in ihren Händen.



Abb. 2
Elisabeth Förster-Nietzsche
im Bibliotheks- und Vortragsraum des Nietzsche-Archivs,
um 1912

Förster-Nietzsche erwies sich zwar als geschickte Strategin, wo es um die effiziente Vermarktung ihres Bruders und seines nur teilweise veröffentlichten Œuvres ging, doch in philosophischer und philologischer Hinsicht war sie auf professionelle Unterstützung angewiesen. Ihre vorrangige Sorge nach dem Bruch mit Köselitz bestand folglich darin, so rasch als möglich einen neuen Editor für das noch junge Archiv zu gewinnen. Mit Fritz Koegel, einem aufstrebenden Philologen, Schriftsteller und Komponisten, war bald ein Nachfolger gefunden. Dieser machte sich sogleich mit großem Engagement an eine zweite, nunmehr unter der alleinigen Aufsicht von Förster-Nietzsche stehende Werkausgabe und legte binnen weniger Jahre zwölf Bände vor. Die eindrucksvolle Leistungsbilanz wurde von Förster-Nietzsche indes nicht honoriert, sondern als Bedrohung empfunden, hatte sich Koegel doch im Rahmen seiner Tätigkeit zu einem eigenständigen Nietzsche-Experten mit einem der Archivleiterin zunehmend suspekten Selbstbewusstsein entwickelt. Als es 1896 zur Krise kam, entzog Förster-Nietzsche ihrem Editor das Vertrauen und blieb sich damit treu: Neben ihr durfte niemand zu einer Autorität eigenen Rechts emporwachsen.

Nach der Entlassung Koegels ruhte der Archivbetrieb, während Förster-Nietzsche den Umzug in die Villa Silberblick organisierte und ihren Bruder von Naumburg nach Weimar holte. Mit der Verlegung des Kranken war Förster-

Nietzsche ihrem großen Ziel wieder einen Schritt nähergekommen, denn fortan regierte sie nicht mehr nur über das Werk ihres Bruders, sondern auch über seinen gebrechlichen Körper, den sie geschickt zu inszenieren verstand. Die Arbeit an der zwischenzeitlich verwaisten Werkausgabe wurde erst im Oktober 1898 wieder aufgenommen. Förster-Nietzsche entschied sich nun für einen Mitarbeiter, der ihr nicht gefährlich werden konnte, da er weder eine philologische Ausbildung durchlaufen hatte noch eine besondere Nietzsche-Expertise besaß. Mit der Verpflichtung des Schriftstellers und Dramaturgen Arthur Seidl wurde die von Koegel betreute Ausgabe freilich nicht fortgesetzt. Vielmehr nötigte Förster-Nietzsche den Verlag, die bereits veröffentlichten Bände zurückzukaufen, um so den Weg für eine profitablere Edition freizumachen. Die von 1899 bis 1913 veröffentlichte Großoktavausgabe sollte mit ihren 19 Bänden die erste abgeschlossene, wenn auch keineswegs vollständige Werkedition des Nietzsche-Archivs werden.

Während die ersten acht Bände der neuen Ausgabe die von Nietzsche selbst veröffentlichten Werke enthielten, wurde in den folgenden elf Bänden erstmals der Nachlass ediert. Ihm widmete sich ein ganzes Herausgeberteam, dem auch der zwischenzeitlich aus dem Archiv verbannte Köselitz angehörte. Im Jahr 1901 veröffentlichte er, nunmehr als Peter Gast, zusammen mit den Brüdern Horneffer ein Werk unter dem Titel *Der Wille zur Macht*, das knapp 500 kurze Texte enthielt, die von den Herausgebern in Kapiteln zusammengefasst und mit Überschriften versehen worden waren. Beim Publikum entstand somit der Eindruck, Nietzsche selbst habe die fragmentarischen Texte in Gruppen gegliedert und als geschlossene Sinneinheiten konzipiert. Waren die Herausgeber der Nachlassbände von Beginn an mit erstaunlicher Willkür ans Werk gegangen, so ließen sie bei der Edition des *Willens zur Macht* alle editorischen Grundsätze fahren, um einem Wunsch der Archivleiterin zu entsprechen. Förster-Nietzsche war der Überzeugung, dass als großer Denker nur anerkannt werde, wer ein geschlossenes Ideensystem vorweisen könne. Daher litt sie darunter, dass ihr Bruder kein ›Hauptwerk‹ im Sinne einer systematischen Zusammenfassung seiner Gedanken hinterlassen hatte. Um diesen vermeintlichen Makel zu tilgen, verfolgte Förster-Nietzsche die Idee, dass ihr Bruder bis zum geistigen Zusammenbruch an einem Hauptwerk gearbeitet habe und an dessen Vollendung lediglich durch den Ausbruch seiner Krankheit gehindert worden sei. Tatsächlich hatte Nietzsche während seiner letzten Lebensjahre über ein Werk unter dem Titel *Der Wille zur Macht* nachgedacht, dessen Konzeption jedoch nicht einmal in Ansätzen verschriftlicht. Vor diesem Hintergrund war es ein abwegiges Unterfangen, aus unzähligen Skizzen und Fragmenten des Nachlasses ein von Nietzsche selbst nie geschriebenes Hauptwerk zu rekonstruieren. Doch wo ein Wille war, musste auch ein Weg geebnet werden: Und so machte sich Peter Gast zusammen mit den Brüdern Horneffer ans Werk einer gigantischen Fälschung.

Fünf Jahre nach dem erstmaligen Erscheinen des *Willens zur Macht* veröffentlichten Förster-Nietzsche und Peter Gast unter demselben Titel eine

zweite Fassung, die sich schon im Umfang deutlich von ihrer Vorgängerversion abhob. Den 483 Einheiten der Erstfassung standen nun 1067 Stücke gegenüber. Zudem waren zahlreiche Texte in einzelne Teile zerlegt worden, um diese in teils weit entlegenen Kapiteln neu zu platzieren. Einige Texte der Erstfassung verschwanden sogar vollständig, während Nietzsches Exzerpte anderer Autoren mehrfach als dessen eigene Texte ausgegeben wurden. Man musste kein Experte sein, um bereits anhand eines Vergleichs beider Fassungen zu erkennen, dass das Archiv bei der Edition des *Willens zur Macht* nach allen Regeln der Kunst manipuliert hatte. Und dennoch ließ sich der Siegeszug der zweiten, fortan kanonischen Ausgabe nicht bremsen. Ungeachtet mancher Kritiker, die den Betrug des Archivs aufdeckten, hatte Förster-Nietzsche ihr Ziel erreicht: *Der Wille zur Macht* wurde als ›Hauptwerk‹ des Philosophen im Sinne einer Synthese seines Denkens gelesen, und die Archivleiterin konnte ihren Bruder in die Reihe jener Systemdenker einordnen, die wie Kant oder Hegel einflussreiche Schulen begründet hatten.

Etablierung als Klassiker

Da Elisabeth Förster-Nietzsche ein Vermarktungsgenie war, erkannte sie schon bald nach der Gründung ihres Archivs in Naumburg, dass die Verfügungsgewalt über den philosophischen Nachlass des Bruders eine zwar wichtige, aber keineswegs hinreichende Voraussetzung für eine ambitionierte und kultische Verehrungsformen einschließende Memorialpolitik bildete. Nietzsche musste außerdem als Klassiker etabliert und zum Gegenstand einer populären Gedenkkultur gemacht werden, die sich von der primär philosophischen Auseinandersetzung abkoppeln ließ. Vor diesem Hintergrund war es nur konsequent, dass Förster-Nietzsche im August 1896 nach Weimar umzog, wo nur wenige Wochen zuvor ein prächtiger Neubau für das Goethe- und Schiller-Archiv eröffnet worden war. Der Architekt Otto Minckert hatte sich bei der Konzeption des Gebäudes an keinem geringeren Vorbild als dem Petit Trianon im Park von Versailles orientiert und damit den kulturpolitischen Anspruch des Archivbaus unterstrichen. Die Idee, für den schriftlichen Nachlass zweier Dichter ein palastartiges Schatzhaus zu errichten, diente Förster-Nietzsche als Vorbild für ihre eigenen Pläne, auch wenn ihre finanziellen Möglichkeiten wesentlich beschränkter waren.

Allzu bescheiden musste Förster-Nietzsche dennoch nicht planen, denn als ihre Mutter im Frühjahr 1897 starb und sich die Möglichkeit ergab, den kranken Bruder von Naumburg nach Weimar zu holen, kaufte eine Schweizer Gönnerin die Villa Silberblick am südlichen Stadtrand, um sie dem Philosophen und seiner Schwester als Wohnhaus zur Verfügung zu stellen. Förster-Nietzsche machte es sich nun zur Aufgabe, bei allen Gelegenheiten die geistige Nähe zwischen ihrem Bruder und Goethe hervorzuheben, um ihn im öffentlichen

Diskurs als einen dem klassischen Universalgenie ebenbürtigen Denker zu profilieren. Die ostentative Betonung einer ideellen Verwandtschaft zwischen Nietzsche und Goethe erwies sich schon bald als eine der tragenden Säulen in der Memorialpolitik des Archivs. Dies belegt nicht zuletzt Förster-Nietzsches umfangreiche Biografie des Bruders, mit der sie ein breites bürgerliches Publikum ansprach. Obwohl Nietzsche vor dem Ausbruch seiner Krankheit nie einen Fuß in die Residenzstadt gesetzt hatte, avancierte Weimar nun zu einem vermeintlichen Sehnsuchtsort des Philosophen.

Förster-Nietzsches Kalkül sollte aufgehen: Schon bald folgten andere Autoren ihrem Vorbild und postulierten eine über den Ort Weimar vermittelte geistige Nähe zwischen Nietzsche und Goethe. So erschien etwa am 19. Juni 1904 in den *Hamburger Nachrichten* ein Reisebericht unter dem Titel *Im Nietzsche-Archiv*, der einen topografischen Bogen von der Villa Silberblick über Goethes Grablage bis zum »weißen Quaderbau des Goethe- und Schillerarchivs« schlug. »So hat es ein eigenartiges Geschickgefügt«, erklärte der Autor, »daß hier in Weimar ganz nah' bei Goethes Grab auch Nietzsche seine Erinnerungsstätte gefunden hat. Wie überaus nahe er Goethe gestanden hat, das geht gerade aus dem letzten unvollendeten Werke hervor. Seine Naturfreude, die griechische Ehrfurcht und Heiterkeit, der kraftvolle Optimismus, der ihn über Schopenhauer hinweg zum unbedingten Lebensbejaher machte, sind echt goethisch«.⁵ Binnen weniger Jahre war Nietzsche unter der Sonne Goethes zum Klassiker gereift, und zwar nicht nur in den Feuilletons deutscher Gazetten, sondern auch bei gelehrten Autoren, die Goethes und Nietzsches Œuvre gleichermaßen differenziert zu überblicken vermochten. Ernst Bertram etwa faszinierte sich für die Idee einer engen geistigen Beziehung zwischen beiden Denkern so sehr, dass er ihr 1918 in seinem berühmt gewordenen Buch *Nietzsche. Versuch einer Mythologie* ein eigenes Kapitel widmete.

Indienstnahme der Kunst

Als sich Elisabeth Förster-Nietzsche 1894 anschickte, ein Archiv aufzubauen, die Schriften ihres Bruders zu edieren und die Verbreitung seines Œuvres zu fördern, erkannte sie rasch die Notwendigkeit, ihre rigorose Werkpolitik um eine ebenso strikte Bildpropaganda zu ergänzen. Auch wenn sie kein Medienprofi war, so realisierte sie doch umgehend die Bedeutung von Bildern für die Popularisierung ihres Bruders. Bereits im Jahr der Archivgründung knüpfte Förster-Nietzsche erste Kontakte zu Künstlern, um ihren Bruder porträtieren zu lassen. Überzeugende Porträts schienen ihr dringend erforderlich, da sich Nietzsche im Gegensatz zu Zeitgenossen wie Richard Wagner nie hatte malen

5 *Hamburger Nachrichten*, 19. Juni 1904, belletristisch-literarische Beilage.

lassen, sodass nur einige wenige Fotografien existierten, von denen die meisten für Marketingzwecke ungeeignet waren. Neben der Herausforderung, in möglichst kurzer Zeit repräsentative Bilder zu beauftragen, sah sich Förster-Nietzsche mit der Frage konfrontiert, wie die individuellen Gesichtszüge ihres geistig umnachteten Bruders einerseits glaubwürdig und andererseits hinreichend heldenhaft wiederzugeben seien. Man konnte seine Krankheit nicht ignorieren und einen vitalen Jüngling aus ihm machen. Gleichzeitig verbot es sich jedoch, den Autor des *Zarathustra* als apathischen Demenzpatienten zu präsentieren.

Der erste Künstler, dem Förster-Nietzsche ihr Vertrauen schenkte, war der Berliner Maler und Bildhauer Curt Stoeving. Er schuf bereits im Jahr der Archivgründung zwei Gemälde des Philosophen, die aus heutiger Sicht als bedeutende Nietzsche-Porträts angesehen werden dürfen, zum Zeitpunkt ihrer Entstehung jedoch heftige Kontroversen auslösten, da in ihnen genau jener Widerspruch zutage trat, der alle von Förster-Nietzsche beauftragten Künstler umtrieb. Stoeving malte Nietzsche nach akribischen Vorarbeiten als kranken Mann auf der Veranda beziehungsweise Pergola des mütterlichen Wohnhauses in Naumburg und gab damit einer realistisch-glaubwürdigen Darstellung den Vorzug vor einer fragwürdigen Heroisierung. Um jedoch den Philosophen nicht vollends auf das Format eines gebrechlichen Mannes vor dem Hintergrund einer kleinstädtischen Balkon-Idylle reduzieren zu müssen, platzierte Stoeving auf der Hauswand unterhalb der Pergola ein Zitat aus Nietzsches *Zarathustra*. Radikaler als mit diesem etwas bizarr anmutenden Gegenimpuls hätte man den Widerspruch zwischen der Bedeutung des großen Denkers und seiner bescheidenen Naumburger Lebensrealität im Jahr 1894 nicht vergegenwärtigen können.

Einen memorialpolitischen Ausweg aus jener Sackgasse, in die Stoeving geraten war, bot die Modellierung des kranken Philosophen als Märtyrer, denn auf diesem Weg ließ sich die pathologische Dimension mit einem Zug ins Heroische verknüpfen. Es galt, den Philosophen zum Visionär zu stilisieren, der sein Denken im Dienste der Menschheit bis zum Äußersten getrieben und darüber seinen Untergang in Kauf genommen habe. In der Sitzstatuette, die der Dresdner Bildhauer Arnold Kramer 1898 schuf, und in der Porträtadierung, die Hans Olde nur wenige Monate vor dem Tod des Philosophen veröffentlichte, fand dieser Darstellungstypus zwei paradigmatische Umsetzungen. Es wundert kaum, dass die von Olde für ein breites Publikum angelegte Radierung ins kollektive Bildgedächtnis einging und bis heute als bekanntestes Porträt des Philosophen gilt.

Bevor Olde sein Porträt des kranken und zugleich in visionäre Fernen blickenden Philosophen vollendete, hielt er sich mehrere Wochen in Weimar auf. Während dieser Zeit machte er zahlreiche Fotos von Nietzsche und fertigte mehrere Bleistift-, Kohle- und Ölstudien an, die eindringlich vor Augen führen, wie im Werkprozess aus einem gebrechlichen Patienten nach und nach ein würdevoller Märtyrer des Denkens wurde. Gänzlich frei war Olde in seiner

Arbeit jedoch nicht, denn Förster-Nietzsche hatte sich hinsichtlich der geplanten Veröffentlichung des Porträts in der Zeitschrift *PAN* ein Einspruchsrecht ausbedungen und machte von diesem auch Gebrauch. Nicht nur Olde sollte Förster-Nietzsches Bildpolitik und deren Konsequenzen zu spüren bekommen. Vor ihm erfuhr bereits der Naumburger Bildhauer Siegfried Schellbach, was es hieß, ein Nietzsche-Porträt anzufertigen, dem die Schwester des Philosophen ihren Segen verweigerte. Immer wieder formulierte Förster-Nietzsche ihr Veto, wenn ein durch sie beauftragter oder von ihrem Einverständnis abhängiger Künstler missliebige Wege beschritt.

Da Förster-Nietzsche trotz intensiver Bemühungen keine vollständige Kontrolle über die Produktion von Bildern oder Büsten mit dem Gesicht ihres Bruders gewinnen konnte, schien es ihr umso wichtiger, einen Künstler wie den hoch angesehenen Bildhauer Max Klinger für ein Porträt zu gewinnen und dadurch einen kanonischen Darstellungstypus zu etablieren, neben dem alternative ikonografische Positionen schlichtweg verblassten. Klinger, dessen künstlerische Auseinandersetzung mit Nietzsches Konterfei bezeichnenderweise durch die von Stoeving abgenommene Totenmaske angestoßen wurde, folgte nicht den Darstellungskonventionen, die sich in den Jahren vor 1900 herausgebildet hatten, sondern entwickelte eine neue Auffassung, bei der die pathologische Dimension zugunsten einer Heroisierung in den Hintergrund trat. Nicht der Märtyrer, sondern der triumphierende Geistesheros wurde Klingers Ideal, dem er sich über zwei Jahrzehnte hinweg immer wieder neu zuwandte. Mit der Verpflichtung Klingers gelang Förster-Nietzsche und ihrem Mitstreiter Harry Graf Kessler, was 1894 noch in weiter Ferne zu liegen schien: Binnen eines Jahrzehnts war aus dem in der Öffentlichkeit fast gesichtslosen Philosophen ein visuell omnipräsenter Star geworden, dessen eindringliche Physiognomie einen hohen Wiedererkennungseffekt hatte und zum Markenzeichen zu werden versprach. Die von Zeitschriften durch teils aufwendige Abbildungen popularisierten Gemälde, Büsten und Statuetten fanden als Reproduktionen außerordentlichen Absatz. Kein Philosoph vor und nach Nietzsche sollte je Gegenstand einer vergleichbaren Bilderflut werden.

Es ist reizvoll, sich für einen Augenblick auszumalen, wie Nietzsches Resonanzgeschichte im 20. Jahrhundert verlaufen wäre, wenn seine Schwester nach dem Tod ihres Mannes Bernhard Förster in Paraguay geblieben wäre und kein Nietzsche-Archiv gegründet hätte. Vermutlich wäre Nietzsche auch ohne die Weimarer Memorialpolitik zum einflussreichsten Philosophen der Moderne aufgestiegen, doch hätten wir heute ein anderes und weniger belastetes Bild von ihm. Die Politik der Apotheose, wie sie vom Nietzsche-Archiv über fast ein halbes Jahrhundert hinweg betrieben wurde, prägt den Blick auf Nietzsche bis in die Gegenwart.

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 101/554a (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 Prott 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.

Erstpublikation

Thorsten Valk: Einleitung. Politik der Apotheose. Die Vermarktungsstrategien des Nietzsche-Archivs.

In: Ulrike Lorenz, Thorsten Valk (Hrsg.): Kult – Kunst – Kapital. Das Nietzsche-Archiv und die Moderne um 1900. Jahrbuch der Klassik Stiftung Weimar 2020. Göttingen: Wallstein Verlag 2020, S. 9-18.