

GERDA WENDERMANN

Der einsame Wanderer

*Edvard Munch malt Friedrich Nietzsche
und dessen Schwester*

I. Der Auftrag

Edvard Munchs erste Reise nach Thüringen und Weimar im März 1904 kam durch die Vermittlung Harry Graf Kesslers zustande, der den Künstler bereits seit 1895 persönlich kannte und mehrfach in seine Berliner Wohnung eingeladen hatte. Als Gründungsdirektor des Großherzoglichen Museums für Kunst und Kunstgewerbe in Weimar beauftragte Kessler den norwegischen Künstler 1904 mit einem Porträt, das dieser in einem improvisierten Atelier im Hotel Elephant begann. In einem Brief an seine Tante Karen Bjølstad vom 18. März 1904 beschrieb Munch die spezielle Atmosphäre in der thüringischen Residenzstadt, wo er durch Kessler rasch Zugang zu den einflussreichsten gesellschaftlichen Kreisen fand und auch dem jungen großherzoglichen Paar Wilhelm Ernst und Caroline begegnete. Als besonders beeindruckend schilderte Munch seinen Besuch bei Elisabeth Förster-Nietzsche, durch deren geschickte Einladungs- politik sich das 1902 von Henry van de Velde umgestaltete Nietzsche-Archiv zu einem zentralen gesellschaftlichen Treffpunkt in Weimar entwickelt hatte. Unter ihren Gästen verkehrten Nietzsche-Verehrer und Hofbeamte ebenso wie angesehene Künstler und renommierte Wissenschaftler. Es ist bemerkenswert, wie begeistert Munch, der gesellschaftlichen Zusammenkünften meist aus dem Weg ging, von seinem Empfang durch Förster-Nietzsche berichtete: »Das Interessanteste war mein Besuch in Friedrich Nietzsches Wohnung wo er seine letzten Jahre verbrachte und starb – Seine Schwester Frau Förster wohnt dort – und dort ist Sonntag ein Empfang – dorthin gehe ich auf jeden Fall«.¹

Schon während dieses ersten kurzen Weimar-Aufenthaltes saß Elisabeth Förster-Nietzsche dem norwegischen Künstler Modell. Es existieren sowohl

1 Edvard Munch an Karen Bjølstad, 18. März 1904; zit. nach: Munch und Deutschland. Konzept, Ausstellung u. Katalog: Uwe M. Schneede, Dorothee Hansen. Katalogredaktion: Dorothee Hansen. Übersetzungen aus dem Norwegischen: Hinrich Schmidt-Henkel. Ausstellungskatalog München, Hamburg, Berlin. Ostfildern-Ruit 1994, S. 68 f., hier S. 69. Der vorliegende Aufsatz geht detailliert anhand der Korrespondenz auf die Entstehungsgeschichte der beiden Nietzsche-Porträtfassungen ein und zitiert auch bislang unpublizierte Briefe. Erstmals wird parallel die Entstehung der beiden Porträts von Elisabeth Förster-Nietzsche mitberücksichtigt.

eine Porträtstudie (Abb. 1) als auch mehrere Vorzeichnungen.² Offenbar war Förster-Nietzsche von den Porträts und von Munchs Persönlichkeit so angetan, dass sie bereits ein Jahr später den Versuch unternahm, ihn erneut nach Weimar zu locken. Helfen sollte ihr dabei der schwedische Magnat und Kunstsammler Ernest Thiel, der als überzeugter Nietzscheaner nicht nur *Jenseits von Gut und Böse* ins Schwedische übersetzt hatte, sondern seit einem Weimar-Besuch im April 1905 auch das Archiv auf großzügige Weise mäzenatisch unterstützte.³ Am 3. Juli 1905 schrieb Förster-Nietzsche an Thiel:

Einige Künstler, Künstlerinnen und Kunsthistoriker sprechen immer den lebhaften Wunsch aus: ob nicht etwa Hr. Edward Munch bald wieder einmal nach Weimar käme. Er hat bei seinem letzten Aufenthalt hier in Künstler- und Hofkreisen lebhaftes Interesse erregt, sodass seine weitere künstlerische Entwicklung eifrig verfolgt wird. Es wäre wünschenswerth ihn einmal einige Wochen hier zu haben. [...] Da ich nun leider in diesen Jahren zur Sparsamkeit verpflichtet bin und Sie bei Ihrem letzten Besuch hier den Wunsch aussprachen, dass Sie gern ein Bild von Munch haben möchten, so bin ich auf den Gedanken [ge]kommen ob Sie nicht bei Munch vielleicht ein Bild meines Bruders bestellen möchten?⁴

Und sie fügte einen aufschlussreichen Nachsatz an: »Im schlimmsten Fall eines von mir selbst? Ich kann mir zwar nicht vorstellen, dass ein Maler wer er auch sei, ein leidliches Bild von mir malen könnte (ich habe gar kein Malgesicht!) aber um verschiedenen Künstlern hier die Freude zu machen, Munch einmal wieder hier zu haben, will ich mich opfern«. Da ihr die Empfindlichkeit Munchs bewusst war, bat sie Thiel, einen Auftrag gegenüber dem Künstler ausdrücklich als eigenen Wunsch darzustellen. Schon drei Tage später nahm Thiel Kontakt zu Munch auf:

Frau Förster-Nietzsche in Weimar teilt mir mit, daß sie und ihre Freunde Anstrengungen machen wollen mit der Absicht, Sie zu einem erneuten Be-

2 Vgl. Gerd Woll: *Edvard Munch. Werkverzeichnis der Graphik*. Aus dem Englischen übers. v. Matthias Wolf. München 2001 [im Folgenden: Woll], Woll G 250 I (102–6, Hamburg), mit Widmung »Frau Elisabeth Förster-Nietzsche in Verahrung und freundlich Gruss | Edvard Munch 1908«. Vgl. auch die Zeichnungen MM T 652, T 741.

3 Vgl. Elisabeth Förster-Nietzsche an Ernest Thiel, 25. April 1905. Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv (im Folgenden GSA), GSA 72/725 b (Ausgegangene Briefe (Konzepte), April – Juni 1905), o. Bl. Sie lädt ihn hier zum Frühstück und zum Konzert ein. Außerdem erteilt sie ihm sämtliche Übersetzungsrechte für die Werke Nietzsches ins Schwedische. Im Jahr 1908 steuerte Thiel 300.000 Reichsmark zur Gründung der Stiftung Nietzsche-Archiv bei.

4 Elisabeth Förster-Nietzsche an Ernest Thiel, 3. Juli 1905. Thielska Galleriet, Stockholm; zit. nach Detlef Brennecke: *Die Nietzsche-Bildnisse Edvard Munchs*. Berlin 2000, S. 25.



Abb. 1
 Edvard Munch, Elisabeth Förster-Nietzsche,
 Radierung, 1904

such in Weimar zu überreden [...]. Aus diesem Anlaß erlaube ich mir zu fragen, ob Sie nicht bei derselben Gelegenheit Lust dazu verspüren möchten, Friedrich Nietzsche für mich zu malen. Auf diese Weise erhielte ich zum einen ein Bild von Ihnen aus Ihrer jüngsten Periode, was schon lange mein Wunsch ist; zum anderen ein Portrait jenes Mannes, dem gegenüber ich eine größere Dankesschuld habe als gegenüber irgendeinem anderen Menschen. Hätten Sie *Lust* dazu?⁵

5 Ernest Thiel an Edvard Munch, 6. Juli 1905. Munchmuseet, Oslo; zit. nach ebd., S. 25 f.

Edvard Munch hielt sich zu diesem Zeitpunkt zur Erholung in einem Kurhotel in Klampenborg bei Kopenhagen auf und reagierte erst fast drei Wochen später:

Ich danke Ihnen sehr für Ihren freundlichen Brief und für das Interesse, das Sie meiner Kunst entgegenbringen. – Auch hat es mich sehr gefreut, daß Frau Förster-Nietzsche und andere Leute in Weimar mich wiedersehen wollen – Ich habe in Weimar unvergeßliche Tage verbracht und nicht zuletzt bei Frau Förster-Nietzsche, in deren Haus der Geist ihres großen Bruders überall zugegen war – Es wäre gewiß eine schöne Aufgabe für mich, Ihrem Wunsch gemäß ein Bild von ihm zu malen.⁶

Munch scheint diese neue Herausforderung sehr ernst genommen zu haben. Vermutlich noch aus Klampenborg teilte er Thiel seine ersten Gedanken zu einem Porträt Nietzsches mit und erwähnte auch die Probleme, die er sah: »Ich habe darüber nachgedacht, wie ich die Aufgabe anpacken könnte, Nietzsche zu malen – Ich glaube, es sollte in großem dekorativem Stil gehalten werden – Es hat ja seine Schwierigkeiten, einen Toten zu malen – aber es wird umso leichter bei jemand wie ihm, der in seinen Werken lebt«.⁷ In dem folgenden Antwortbrief vom 29. August 1905 versuchte Thiel, ihm seine Bedenken zu nehmen: »Sie sollen das Portrait ganz so malen, wie *Sie* wollen; weder kann noch will ich Sie in dieser Sache irgendwie binden. Dies umso weniger, als ich primär ein Werk von *Ihnen* bekommen möchte, außerdem ein Werk, das *Ihren* Nietzsche wiedergibt – *mein* Nietzsche, das ist etwas völlig anderes«.⁸ Erst in diesem Schreiben bat Thiel noch um ein weiteres Werk, nämlich um ein kleines Bildnis seiner »werten Freundin, Frau Elisabeth Förster-Nietzsche«.⁹

Ob Munch noch in Klampenborg oder erst nach seiner Ankunft in Thüringen erste Skizzen des Nietzsche-Porträts entwarf, ist in der Forschungsliteratur umstritten.¹⁰ Leider geben die Briefe des Künstlers keine Anhaltspunkte, da sie nicht datiert sind. Von besonderer Aussagekraft ist ein Schreiben, das wahrscheinlich noch vor Munchs Abreise im September 1905 entstand. In diesem Brief informierte er Thiel über »eine Idee« für ein Konzept: »Nietzsche am Fenster sitzend – (In seinem Wohnzimmer in Weimar) wie Sie vielleicht wissen, befindet sich vor diesem eine für ihn sehr bezeichnende – sehr melancholische

6 Edvard Munch an Ernest Thiel, 25. Juli 1905. Thielska Galleriet, Stockholm; zit. nach ebd., S. 26.

7 Edvard Munch an Ernest Thiel, undat. [August 1905]. Thielska Galleriet, Stockholm; zit. nach ebd.

8 Ernest Thiel an Edvard Munch, 29. August 1905. Munchmuseet, Oslo; zit. nach ebd., S. 27.

9 Ebd.

10 Vgl. ebd. sowie Volker Wahl: Edvard Munch in Thüringen. Der norwegische Maler in Elgersburg im Thüringer Wald 1905/06. In: Mitteldeutsches Jahrbuch für Kultur und Geschichte 9 (2002), S. 113–141, hier S. 122.

Landschaft«. ¹¹ In der Tat prägt dieses Fenstermotiv zwei der erhaltenen Skizzen, auf die an anderer Stelle noch einzugehen ist.

Die neuerliche Deutschlandreise führte Munch zunächst nach Chemnitz, wo er die Familie des vermögenden Strumpffabrikanten Herbert Esche malte. Noch während dieses für ihn schwierigen Aufenthaltes erreichte Munch Ende Oktober 1905 ein mahnender Brief von Elisabeth Förster-Nietzsche, die durch van de Velde über den labilen psychischen Zustand des Norwegers informiert worden war und nun wiederum die Initiative ergriff: »Da nun Herr Ernest Thiel Ihnen den Auftrag gegeben hat ein Bild meines Bruders zu malen u[nd] wir jedenfalls deswegen miteinander Rücksprache nehmen müssen, so möchte ich Sie nur fragen, wann Sie die Absicht haben nach W[eimar] zu kommen, damit ich auch wirkl[ich] hier bin u[nd] Zeit habe diese Angelegenheit ernstl[ich] mit Ihnen zu überlegen«. ¹² In seiner prompten Antwort kündigte Munch an, dass er Förster-Nietzsche voraussichtlich schon am 29. Oktober 1905 aufsuchen wolle. ¹³ An jenem 29. Oktober, einem Sonntag, war das Ehepaar Esche mit Munch bei Henry und Maria van de Velde in deren Weimarer Wohnung in der Cranachstraße eingeladen. Diese Einladung unterstreicht die besondere Vermittlerrolle van de Veldes, der die elegante Villa des Fabrikanten in Chemnitz nebst deren Innenausstattung entworfen und sicher den Porträtauftrag an seinen Künstlerkollegen angeregt hatte, zumal er sich selbst von Munch porträtieren lassen wollte. In der Tat entstanden später zwei Lithografien vom Charakterkopf van de Veldes und von seinen Kindern. ¹⁴

II. Der Prozess der Motivfindung

Anstatt dem Nietzsche-Archiv einen Besuch abzustatten, folgte Munch einem Rat van de Veldes und reiste umgehend in den Thüringer Wald, wo er sich von Anfang November 1905 bis Mitte März 1906 in dem kleinen Kurort Elgersburg aufhielt. Seine Besuche in Weimar versuchte er auf ein Minimum zu beschränken und ausschließlich für die Arbeit am Nietzsche-Porträt zu nutzen. In Elgersburg, das ihn an die hoch gelegene Fjell-Landschaft seiner Heimat erinnerte, führte er in den Wintermonaten ein ruhiges Leben mit vielen Wanderungen durch die verschneite Landschaft. ¹⁵ Am 9. November wandte sich

¹¹ Edvard Munch an Ernest Thiel, undat. [September 1905]. Thielska Galleriet, Stockholm; zit. nach Detlef Brennecke: Die Nietzsche-Bildnisse (Anm. 4), S. 27.

¹² Elisabeth Förster-Nietzsche an Edvard Munch, 23. Oktober 1905. GSA 72/725 d (Oktober – Dezember 1905), o. Bl.

¹³ Vgl. Edvard Munch an Elisabeth Förster-Nietzsche, 26. Oktober 1905. GSA 72/480, Bl. 3.

¹⁴ Woll G 285, 284.

¹⁵ Vgl. Volker Wahl: Edvard Munch in Thüringen (Anm. 10), S. 119–127. Wahl spricht von 14 Ölgemälden mit Elgersburger Motiven, inklusive Wiederholungen und späteren Bearbeitungen.

Munch an die Schwester des Philosophen: »Können Sie mir einige der besten Fotografien Nietzsches zeigen? Ich denke hier einige Entwürfe zu machen – und ich habe einige Ideen zu ein Nietzsche-Portrait schon bekommen«. ¹⁶ Eine Woche später bedankte er sich für die »schönen Tage im Nietzsche-Archiv« ¹⁷ und berichtete ihr: »Hier habe ich bei mir verschiedene Nietzsche-Werke und meine Stimmung ist glaube ich für Ausführung eines Nietzsche-Portraits günstig«. ¹⁸ Man kann davon ausgehen, dass Förster-Nietzsche Munch alle Fotografien gezeigt hat, die sie verwahrte. Sicherlich waren darunter die offiziellen Porträtaufnahmen, aber auch jene Fotografien und Ölstudien, die Hans Olde 1899 in Vorbereitung seiner Nietzsche-Radierung für die Berliner Avantgarde-Zeitschrift *PAN* anfertigen durfte (Abb. 1, S. 233). ¹⁹ Auch andere Künstler wie Max Klinger, die dem Philosophen nie persönlich begegnet waren, schufen ihre Entwürfe auf der Grundlage dieser Fotografien. Vermutlich überließ Förster-Nietzsche Munch nur wenige Fotovorlagen für einen längeren Zeitraum, denn in seinem Brief vom 15. November 1905 erwähnt er, dass er sich von der Weimarer Buchhandlung Große verschiedene Nietzsche-Fotografien zusenden lassen wolle. ²⁰

Dem Norweger waren zentrale Aussagen der Philosophie Nietzsches bekannt, denn in seiner ersten Berliner Zeit zu Beginn der 1890er-Jahre hatte er sich in einem internationalen Künstler- und Literatenkreis um den schwedischen Dichter August Strindberg bewegt, dem viele Nietzsche-Verehrer angehörten. In diesem Zirkel nahm der polnische Schriftsteller und Dichter Stanisław Przybyszewski eine zentrale Stellung ein. Er hatte nicht nur eine psychologisierende Studie über *Chopin und Nietzsche*, sondern auch eine Anthologie über Munch veröffentlicht, in der er ihn als exemplarisch »dionysischen« Künstler im Sinne Nietzsches feierte. ²¹ Ungeachtet dieser vielfältigen Anregungen wird Munch bis zum Jahr 1905 kaum Schriften des Philosophen selbst gelesen haben. ²² Erst in der Abgeschiedenheit des Thüringer Waldes

16 Edvard Munch an Elisabeth Förster-Nietzsche, 9. November 1905. GSA 72/480, Bl. 8.

17 Edvard Munch an Elisabeth Förster-Nietzsche, 15. November 1905. GSA 72/1241, Bl. 11.

18 Ebd.

19 Vgl. Hansdieter Erbsmehl: »Habt Ihr noch eine Photographie von mir?«, Friedrich Nietzsche in seinen fotografischen Bildnissen. Weimar 2017, S. 266–284. Vgl. ferner den Beitrag von Anna-Sophie Borges im vorliegenden Band.

20 Vgl. Edvard Munch an Elisabeth Förster-Nietzsche, 15. November 1905 (Anm. 17), Bl. 11.

21 Vgl. Stanisław Przybyszewski: *Zur Psychologie des Individuums*. Berlin 1892. Bd. 1: *Chopin und Nietzsche*; ders. (Hg.): *Das Werk des Edvard Munch*. Vier Beiträge v. Stanisław Przybyszewski, Dr. Franz Servaes, Willy Pastor, Julius Meier-Graefe. Berlin 1894.

22 Vgl. hierzu die polemische Studie von Detlef Brennecke: *Die Nietzsche-Bildnisse* (Anm. 4), S. 27–29, 55.

vertiefte er sich in jene Werke Nietzsches, die dessen Schwester ihm empfahl. Von zentraler Bedeutung war *Also sprach Zarathustra* (1885), doch erwähnte Munch in seiner Korrespondenz auch ausdrücklich die von Förster-Nietzsche verfasste Biografie ihres Bruders: »Ich lese mit groszer Freude, was Sie über Ihren groszen Bruder geschrieben haben«.²³

Ende November 1905 kündigte Munch eine zweite Reise nach Weimar an, um »etwas näheres über die Gestalt Nietzsches [zu] erfahren«.²⁴ Gleichzeitig plante er, bei diesem Aufenthalt auch einen ersten Entwurf von der Archivleiterin zu beginnen.²⁵ Nach einem zweitägigen Besuch Mitte Dezember waren seine Planungen schon so weit entwickelt, dass er ankündigen konnte, das »grosse Nietzsche-Bild«²⁶ zunächst zu beenden und im Anschluss das Porträt der Schwester zu malen. Für dieses Porträt machte er ihr einen konkreten Vorschlag: »Ich glaube es ist eine gute Idee Ihnen in Nietzsche-Archiv zu malen – Ihnen mit uns sprechend wie eine freundliche Priesterin des Nietzsche-Tempels«.²⁷ Hierauf antwortete Förster-Nietzsche eher ablehnend: »Ich muss es aufrichtig sagen, dass es mir leid tut, dass Sie mich im Winter malen wollen; Sie erinnern sich gewiss des netten Platzes im Garten, der vielleicht als Umgebung für mein Bild besser geeignet wäre als die festen Linien des Archivs, aber schliesslich müssen Sie das besser wissen«.²⁸ Ihr Einlenken an dieser Stelle ist als ungewöhnliches Entgegenkommen zu werten, griff sie doch oft mit großem Nachdruck in künstlerische Prozesse ein, wie etwa bei der von Hans Olde ausgeführten Porträttradierung.²⁹

Kurz vor Weihnachten 1905 berichtete Munch ihr von seinen neuen Fortschritten: »Ich habe auf ein groszes Leinwand schon ein Entwurf von Nietzsche gemacht – Er ist in Übergrosze und steht in seinem langen Überzieher auf einer Veranda hat den Blick hinaus – | Es ist Gebirgslandschaft – unten ein Thal mit einer Stadt und über die Gebirge geht ein strahlende Sonne auf«.³⁰ Der Künst-

23 Edvard Munch an Elisabeth Förster-Nietzsche, 30. November 1905. GSA 72/480, Bl. 15. Er bezieht sich hier auf ihr Buch: *Das Leben Friedrich Nietzsches*. Leipzig 1895–1904. Bd. 2, Abt. 2: *Der einsame Wanderer*. Leipzig 1904.

24 Edvard Munch an Elisabeth Förster-Nietzsche, 30. November 1905. GSA 72/480, Bl. 15.

25 Vgl. Edvard Munch an Elisabeth Förster-Nietzsche, 27. November 1905. Ebd., Bl. 13.

26 Ebd.

27 Ebd.

28 Elisabeth Förster-Nietzsche an Edvard Munch, 20. November 1905. GSA 72/725 d (Oktober – Dezember 1905), o. Bl.

29 Vgl. Thomas Föhl (Hg.): *Von Beruf Kulturgenie und Schwester*. Harry Graf Kessler und Elisabeth Förster-Nietzsche. Der Briefwechsel 1895–1935. Weimar 2013. Bd. 2, S. 1321–1327.

30 Edvard Munch an Elisabeth Förster-Nietzsche, 18. Dezember 1905, GSA 72/480, Bl. 20.

ler beschreibt hier seinen großen Entwurf, der nicht nur das Format, sondern auch das Motiv der ersten Ölfassung direkt vorbereitete (Taf. 17, S. 199). Wie bei anderen Werken, die ihm wichtig waren, malte Munch zwei Versionen, von denen eine in seinem Besitz verblieb (Taf. 18, S. 200), während eine zweite auftragsgemäß an Ernest Thiel ging (Taf. 19, S. 201). Zu diesem Zeitpunkt waren für Munch noch Detailfragen wie die Haut-, Haar- und Augenfarbe offen. Hierauf lud ihn Förster-Nietzsche noch einmal ins Weimarer Archiv ein, um ihm zwei Porträts zu zeigen: »wenn auch nicht gerade gute Portraits, die aber als Farbenskizze ziemlich gut sind, woran Sie aber besser sehen können, als wie das durch Worte zu beschreiben ist«. ³¹ Welche Werke sie Munch präsentierte, ist nicht bekannt; wahrscheinlich handelte es sich um einige der in ihrem Besitz verbliebenen Ölstudien Oldes. ³²

Ab Mitte Januar 1906 hielt sich Munch für einen längeren Zeitraum in Weimar auf und richtete zunächst im Hotel Kaiserin Augusta, ab Anfang Februar dann im Russischen Hof ein provisorisches Atelier ein. ³³ Hier organisierte er um den 10. Februar eine offizielle Präsentation seiner neuen Werke und lud neben der Archivleiterin auch verschiedene andere Mitglieder ihres Kreises ein, darunter Hans Olde. ³⁴ Kurz nach diesem Treffen informierte Förster-Nietzsche Ernest Thiel über den Stand der Arbeit. »Wir sahen vor einigen Tagen die gr[oße] Nietzsche-Skizze, die sehr viel verspricht. Sie ist großzügig und erregte die Zustimmung v. einer ganzen Reihe vorzüg[licher] Leute, die jetzt in W[eimar] gleichfalls zum Besuch waren, z. B. H. v. Hofmannsthal u. Dehmels, aber auch v. de Velde, Graf Kessler u. a. sprachen sich sehr anerkennend darüber aus«. ³⁵ Parallel zum Nietzsche-Bild hatte Munch auch intensiv am Porträt der Schwester gearbeitet und einige Studien von ihr im Innenraum des Archivs gemacht, wozu sie Modell stehen musste. In einem undatierten Brief teilte er ihr mit, dass nunmehr die Stellung fixiert sei und sie nur noch für die Ausarbeitung des Kopfes Modell sitzen müsse (Taf. 20, S. 202 u. Taf. 21, S. 203). ³⁶

Etwa Mitte März 1906 zog Munch in das von Weinbergen umgebene Saale-tal bei Bad Kösen um, wo er im Kurhaus Mutiger Ritter ein »schönes groszes

31 Elisabeth Förster-Nietzsche an Edvard Munch, 21. Dezember 1905. GSA 72/725 d (Oktober – Dezember 1905), o. Bl.

32 Vgl. folgende Ölstudien Oldes im Besitz der Klassik Stiftung Weimar: Inv.-Nr. NGe/00612; NGe/00643; NGe/00644; NGe/00645.

33 Volker Wahl schildert die verschiedenen Umzüge Munchs detailliert. Vgl. Volker Wahl: Edvard Munch in Thüringen (Anm. 10), S. 126–128.

34 Vgl. Edvard Munch an Elisabeth Förster-Nietzsche, undat. [Januar/Februar 1906]. GSA 72/480, Bl. 24.

35 Elisabeth Förster-Nietzsche an Ernest Thiel, 14. Februar 1906. GSA 72/726 a (Januar – März 1906), o. Bl.

36 Vgl. Edvard Munch an Elisabeth Förster-Nietzsche, undat. [Januar 1906]. GSA 72/480, Bl. 23.

Zimmer als Atelier« einrichtete.³⁷ Die Fertigstellung des Nietzsche-Porträts belastete ihn noch immer, wie ein Brief des Künstlers an den deutschen Sammler Gustav Schiefler vor Augen führt: »Das grosze Nietzschebild thut nur Sorgen – In nächste Monat kommt die schwedische Besteller und es musz dann fertig sein«.³⁸ Nur wenig später traf Ernest Thiel in Bad Kösen ein. Sein Begleiter und künstlerischer Berater Tor Hedberg beschrieb etwa ein Jahr später die entscheidende Begegnung: »Das [Nietzsche-]Portrait fand sich dort in drei Versionen, alle in demselben Aufbau, aber in unterschiedlicher farbllicher Wirkungsabsicht. Das letzte, jenes, das sich jetzt in Thielska Galleriet befindet, war das kühnste, das mächtigste mit seinen Farben, die zu einem leidenschaftlichen Pathos emporgetrieben waren«.³⁹ Munchs Auftraggeber hatte trotzdem einiges an der ihm zugedachten Version zu bemängeln und bat vor allem darum, die beiden Hände gefälliger zu malen.⁴⁰ Am 18. Juni konnte Munch gegenüber Thiel erklären: »Frau Förster-Nietzsche war überschwenglich in ihrem Lob des Nietzsche-Portraits. Sie kannte ihn ja. Ich habe das Bild, seit Sie es gesehen haben, verbessert: das Ohr, den Hals und die Hände«.⁴¹

Mit diesen Korrekturen war für Munch die Arbeit an der großen Version des Nietzsche-Porträts abgeschlossen. Ob er noch auf weitere Änderungswünsche bezüglich des Bildnisses von Förster-Nietzsche eingehen musste, ist nicht belegt. Am 7. Juli 1906 informierte er Schiefler mit Erleichterung: »Das letzt Nietzsche bild ist sehr gut gelungen und ist nach Schweden Geschieckt«.⁴² Nachdem beide Gemälde sechs Tage später in Stockholm eingetroffen waren, sandte Thiel einen Brief voll des Lobes an Munch: »Jetzt sind sie angekommen, und ich bin ganz und gar bezaubert von diesem imponierenden Bildnis – wie da Prophet und Mensch in eins verschmelzen«.⁴³ Und er fügte an: »Auch das kleine Porträt von ihr mag ich sehr – es ist in malerischer Hinsicht interessant und ganz charakteristisch«.⁴⁴

37 Edvard Munch an Gustav Schiefler, 15. März 1906; zit. nach Edvard Munch / Gustav Schiefler. Briefwechsel. Bearb. v. Arne Eggum. Hamburg 1987–1990. Bd. 1: 1902–1914. Hamburg 1987, S. 165.

38 Edvard Munch an Gustav Schiefler, undat.; zit. nach ebd., S. 168. 1907 erarbeitete Schiefler das erste Werkverzeichnis von Munchs Grafik.

39 Tor Hedberg: Thielska galleriet. Nyare förvärf. In: Svenska Dagbladet, 8. Februar 1907; zit. nach Detlef Brennecke: Die Nietzsche-Bildnisse (Anm. 4), S. 49.

40 Vgl. Ernest Thiel an Edvard Munch, 2. Juli 1906. Thielska Galleriet, Stockholm; zit. nach ebd., S. 67.

41 Edvard Munch an Ernest Thiel, 18. Juni 1906. Thielska Galleriet, Stockholm; zit. nach ebd., S. 90f., Anm. 286.

42 Edvard Munch an Gustav Schiefler, 7. Juli 1906; zit. nach Edvard Munch / Gustav Schiefler. Briefwechsel (Anm. 37), S. 186.

43 Ernest Thiel an Edvard Munch, 13. Juli 1906. Munchmuseet, Oslo; zit. nach Detlef Brennecke: Die Nietzsche-Bildnisse (Anm. 4), S. 50. Vgl. auch den diesbezüglichen Brief von Munch an Förster-Nietzsche, undat. [Juli/August 1906]. GSA 72/480, Bl. 40.

44 Ernest Thiel an Edvard Munch, 13. Juli 1906 (Anm. 43).

Elisabeth Förster-Nietzsche, die über Thiels enthusiastische Reaktion informiert worden war, sandte Munch im August 1906 einen weiteren Brief:

Es freut mich sehr, daß Herr Thiel mit den Bildern so zufrieden ist, denn schließlich kommt es auf sein [...] Urtheil doch am meisten an. Ich selbst stand ziemlich urtheilslos beiden Bildern gegenüber, vorzüglich meinem eigenen, denn ich habe immer gefunden, daß man niemals weiß, wie man für andere Leute aussieht u. vor allem, mit welchen anderen Augen von Freunden wir betrachtet werden, welche man am meisten liebt.

Ich möchte aber noch ausdrücklich hervorheben, daß Sie, lieber Herr M., mich absolut nicht mit Ihrer Malerei gequält haben, denn ich habe dabei an unseren heiteren u. ernsten Unterhaltungen viel Freude gehabt u. denke an die Wochen, wo ich ›Modell stand‹ mit großem Vergnügen zurück.⁴⁵

III. Die beiden Porträts von Friedrich Nietzsche

Wie die komplexe Entstehungsgeschichte der beiden Nietzsche-Porträtfassungen deutlich macht, erstreckte sich der Prozess der Bildfindung über einen längeren Zeitraum. Aus ihm gingen schließlich, wie Detlef Brennecke zu Recht betont hat, zwei Bildnisse hervor, die sich jeweils als Pasticcio verschiedener Themenmotive mit unterschiedlicher Herkunft beschreiben lassen.⁴⁶

Die erste erhaltene Skizze, die vermutlich noch in Klampenborg während des Spätsommers 1905 entstand, zeigt in flüchtigen Strichen den Philosophen als Brustbild in Profilansicht nach links vor einem angedeuteten Fenster, den Kopf aufgestützt auf den rechten Arm im charakteristischen Gestus des Melancholikers.⁴⁷ Jenseits des Fensters ist eine Hügellandschaft angedeutet; im Tal ist der Umriss einer Kirche zu erkennen. Eine zweite, detailreichere Skizze führt das Motiv weiter aus (Abb. 2): Nietzsche ist auf einem angedeuteten Sofa sitzend und versonnen nach links blickend in einem Wohnzimmer dargestellt. Der auf den rechten Arm abgestützte Kopf erscheint in Profilansicht zwischen zwei hohen Fenstern mit seitlich gerafften Vorhängen. Im linken Fenster ist eine nur angedeutete Landschaft zu erkennen. Dieses Motiv entstammt einem älteren Motivkreis Munchs: dem bürgerlichen Interieurbild. So stellte der Künstler bereits um 1899 seine unter Depressionen leidende Schwester Laura in der Zimmerecke eines ähnlichen Raumes dar, zwischen hohen Fenstern an einem Esstisch sitzend. Dieses Bild trägt den Titel *Melancholie (Laura)* (Munch-

45 Elisabeth Förster-Nietzsche an Edvard Munch, 27. August 1906. GSA 72/726 c (Juli – September 1906), o. Bl.

46 Vgl. Detlef Brennecke: Die Nietzsche-Bildnisse (Anm. 4), S. 27–39, 42.

47 Bleistift auf Papier, 21,3 × 28 cm, Munchmuseet, Oslo. Vgl. ebd., S. 30, Abb. 2.



Abb. 2

*Edvard Munch, Friedrich Nietzsche im Zimmer sitzend,
Farbkreide, Tusche auf Karton, 1905*

museet, Oslo). Auch hier eröffnet sich durch das linke Fenster der Ausblick in eine Landschaft, stehen sich Innen- und Außenwelt gegenüber.⁴⁸

Munchs Nietzsche-Darstellung basiert auf einer bekannten Porträtaufnahme von Gustav Schultze, die als Teil einer Fotoserie im September 1882 in Naumburg entstanden war und auch auf populären Ansichtskarten für das Nietzsche-Archiv warb (Abb. 3).⁴⁹ Im Gegensatz zur Skizzenhaftigkeit des umgebenden Raums weist das Brustporträt kräftige, vielfach nachgezogene Konturlinien auf, mit denen Munch die ikonischen Merkmale des Philosophen betonte: die

48 Vgl. Gösta Svenaeus: Der heilige Weg. Nietzsche-Fermente in der Kunst Edvard Munchs. In: Henning Bock, Günter Busch (Hg.): Edvard Munch. Probleme, Forschungen, Thesen. München 1973, S. 25–46, hier S. 26 f.

49 GSA 101/18. Vgl. Hansdieter Erbsmehl: »Habt Ihr noch eine Photographie von mir?« (Anm. 19), S. 144–146 u. Abb. S. 140, Nr. 19/5.

hohe Denkerstirn, den buschigen Schnurrbart, die starken Augenbrauen und die auffällige Tolle am vorderen Haaransatz. Obwohl diese Komposition an die Zeichnungen und Ölstudien von Hans Olde erinnert, der Nietzsche in mehreren Variationen gleichfalls im Profil sitzend vor einem Fenster dargestellt hat, ist doch ein deutlicher Unterschied zu erkennen. Der norddeutsche Künstler zeigt den kranken, seiner selbst nicht mehr bewussten Menschen, während Munch ein Idealbild des in Gedanken versunkenen Intellektuellen im korrekten bürgerlichen Anzug wiedergibt. Da beide Entwurfszeichnungen vermutlich noch in Dänemark entstanden, kannte Munch zu diesem Zeitpunkt weder die Fotografien noch die Ölstudien Oldes.⁵⁰ Darüber hinaus sind auch keine Analogien zu dessen sehr verbreiteter Porträttradierung zu erkennen, die Munch sicherlich in seiner Berliner Zeit gesehen hatte.

Vermutlich zu Beginn seines Aufenthaltes in Elgersburg entstanden zwei weitere Entwurfsstudien. Munch verzichtete hier auf das Wohnzimmerambiente und stellte den Philosophen unmittelbar in eine hügelige Landschaft. Die kleinere Bleistiftstudie zeigt noch einen zwischen Innen und Außen changierenden Raum, in dem Nietzsche als aufrechte Figur frontal mit dem Rücken vor einer Art Fensterkreuz steht. Seine linke Hand liegt jedoch auf einer Balustrade, während im linken Bildhintergrund zwei sich überschneidende Hügel vage erscheinen.⁵¹ In der Tuschezeichnung sitzt oder steht der Philosoph im Dreiviertelprofil nach links gewendet und in einen Anzug mit Weste gekleidet vor einer hügeligen Landschaft, deren geschwungene Farbflächen in einen wolkgigen Himmel mit einer eingezeichneten Sonnenscheibe in der oberen rechten Bildecke übergehen.⁵²

In einem weiteren, entscheidenden Schritt entstand ein farbiger bildhafter Entwurf, der mit seinen Maßen der kleineren Fassung der beiden späteren Ölgemälde entspricht (Taf. 17, S. 199). Munch stellt hier den Philosophen als Kniestück im Dreiviertelprofil nach links gewendet dar. Er trägt einen langen Überzieher über einem Anzug mit Krawatte. Sein rechter Arm liegt abgestützt auf einer Brüstung, die diagonal vom unteren linken Bildrand zur Mitte des rechten Bildrandes verläuft. Seine linke Hand liegt auf der rechten. Der Kopf ist leicht geneigt, die Augen liegen tief unter den dichten Augenbrauen und sind nach innen gekehrt. Seine Haltung entspricht einer sinnenden Pose. Von diesem Standpunkt einer hoch gelegenen Veranda aus öffnet sich der Blick in ein zwischen zwei Hügeln gelegenes Tal, in dem einige Gebäude zu sehen sind. Darüber ziehen geschwungene Farbbänder, die den wolkgigen Himmel andeuten. Eine Sonnenscheibe prägt das obere rechte Bildfeld.

50 Vgl. Anm. 32.

51 Bleistift auf Papier, 22,3 × 13,8 cm, Munchmuseet, Oslo. Vgl. Detlef Brennecke: Die Nietzsche-Bildnisse (Anm. 4), S. 36, Abb. 7.

52 Tusche auf Papier, 27,8 × 21,3 cm, Munchmuseet, Oslo. Vgl. ebd., S. 37, Abb. 8.

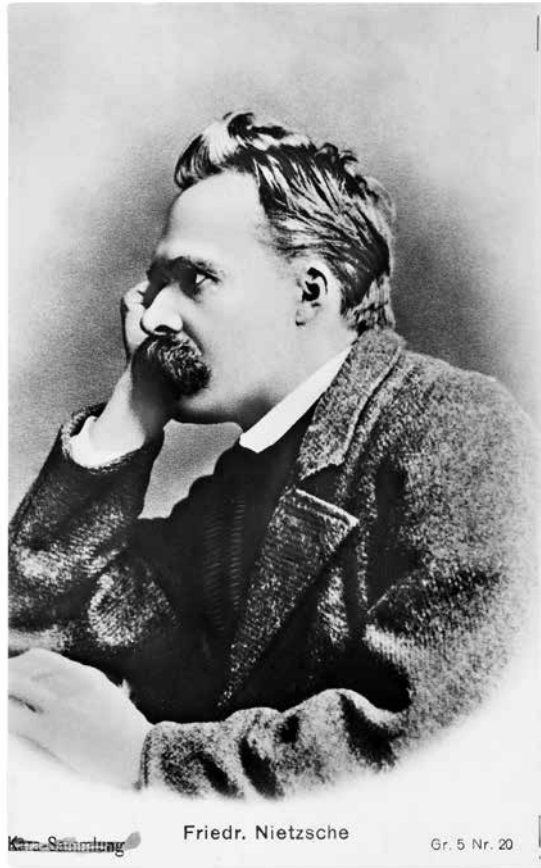


Abb. 3
Friedrich Nietzsche,
Naumburg, 1882

Zum Jahresende 1905 schickte Munch seinem Auftraggeber eine Zwischenbilanz:

Ich habe in Weimar Studien für die beiden Bilder machen können. Zuerst male ich Nietzsche, und habe auch schon Entwürfe gemacht, die vielversprechend sind. Ich habe, wie schon angedeutet, entschieden, ihn monumental und dekorativ zu malen. Ich finde nicht, daß es richtig von mir wäre, ihn illusorisch darzustellen – da ich ihn nicht mit meinen äußeren Augen gesehen habe.

Ich habe deshalb meinen Standpunkt dadurch pointiert, daß ich ihn ein wenig überlebensgroß male. Ich habe ihn als Zarathustras Dichter zwischen

den Bergen in seiner Höhle dargestellt. Er steht auf seiner Veranda und schaut in ein tiefes Tal hinab, über den Fjellen geht eine strahlende Sonne auf. – Man könnte an die Stelle denken, wo er sagt, daß er im Licht steht, aber sich wünscht, im Dunkel zu sein – aber auch vieles andere.⁵³

Als Grundlage zu dieser Bildfindung diente Munch ein Foto vom Winter 1890/1891, das den bereits kranken Nietzsche mit leerem Blick neben seiner Mutter zeigt (Abb. 4). Während der Philosoph hier im Profil zu sehen ist, mit strähnigem Haar, das in die Stirn fällt, und mit struppigem, ausgewachsenem Bart, überträgt der Künstler dessen Haltung in ein Dreiviertelprofil und gibt ihn als konzentrierten Denker mit hoher Stirn wieder. Alles Nachlässige der Fotovorlage wird korrigiert: Nietzsche trägt nun eine korrekte Krawatte und einen Anzug unter dem offenen Überzieher, sein Schnurrbart ist gestutzt. Obwohl oder gerade weil Munch in der Zwischenzeit die Fotografien und Ölstudien Oldes kennengelernt hatte, verfestigte sich bei ihm die Entscheidung, Nietzsche nicht als Kranken, sondern als Visionär und Propheten zu zeigen. Sicherlich geschah dies auch unter dem Einfluss des Weimarer Nietzsche-Kreises, der einen visionären »Volkserzieher« propagierte.⁵⁴ Daher blieb Munch der Darstellung des bürgerlichen Philosophen treu und verzichtete dementsprechend auf das weiße »Priesterkleid«, wie es Förster-Nietzsche in ihrer Biografie bezeichnete: eine euphemistische Umschreibung des eigentümlichen Frotteegehwandes, das auf den Fotografien Oldes zu erkennen ist.⁵⁵ Parallelen zu dessen Werken sind wiederum das Motiv der Veranda und der Brüstung sowie der Blick in das Tal bei Sonnenaufgang, die sich bei beiden Künstlern finden, wobei sich Oldes Darstellungen an den realen Gegebenheiten des oberhalb Weimars gelegenen Nietzsche-Archivs orientieren. Diese Motive tauchen jedoch bereits in älteren Werken Munchs auf. Schon 1896 hatte er für ein Programmplakat zu Henrik Ibsens Theaterstück *Peer Gynt* einen Bildhintergrund mit ähnlicher Landschaftsdarstellung entworfen. Insofern bezog sich Munch in seinem Nietzsche-Entwurf weder auf die spezifische topografische Lage des Archivs noch auf die Saalelandschaft bei Bad Kösen, wie oft in der wissenschaftlichen Literatur spekuliert worden ist.⁵⁶ Auch die dominante Perspektivachse mit dem diagonal verlaufenden Geländer einer Veranda oder einer Brücke findet sich bei Munch in unterschiedlichen Versionen seit den frühen 1890er-Jahren in zentralen Gemälden wie *Verzweiflung* (1892, Thielska Galleriet, Stockholm) oder

53 Edvard Munch an Ernest Thiel, undat. [Dezember 1905]. Thielska Galleriet, Stockholm; zit. nach Detlef Brennecke: Die Nietzsche-Bildnisse (Anm. 4), S. 42.

54 Vgl. Jürgen Krause: »Märtyrer« und »Prophet«. Studien zum Nietzsche-Kult in der bildenden Kunst der Jahrhundertwende. Berlin, New York 1984, S. 149.

55 Elisabeth Förster-Nietzsche: Das Leben Friedrich Nietzsches (Anm. 23). Bd. 2, Abt. 2: Der einsame Wanderer. Leipzig 1904, S. 931.

56 Ich folge hier Brenneckes stichhaltiger Argumentation. Detlef Brennecke: Die Nietzsche-Bildnisse (Anm. 4), S. 59.



Abb. 4

*Friedrich Nietzsche mit seiner Mutter Franziska Nietzsche,
Naumburg, 1892*

Der Schrei (1893, Munchmuseet, Oslo). In diesen beiden Gemälden trägt die extrem angeschnittene Diagonale dazu bei, den Betrachter in den Bildraum hineinzuziehen, während in Werken wie *Mädchen auf der Brücke* (um 1902, Staatliches Museum für Bildende Künste A. S. Puschkin, Moskau) oder *Die Tante des Künstlers auf der Brücke* (1891, Munchmuseet, Oslo) die Diagonalachse vornehmlich zu einer dynamischen Staffelung des Bildraums führt.

Nachdem Munch mit dieser Komposition seine endgültige Bildgestaltung gefunden hatte, führte er in den folgenden Monaten die großen Leinwandver-

sionen aus. In motivischer Hinsicht unterscheiden sich diese beiden Fassungen nur geringfügig, doch in der Farbigkeit und Pinseltechnik sowie im Farbauftrag weichen sie stark voneinander ab. Das mit 201 mal 130 Zentimetern etwas schmalere Gemälde wirkt mit seinen sehr bewegten Pinselstrichen und dem lasierenden Farbauftrag wie eine große Ölskizze (Taf. 18, S. 200). Auch die grellere Farbigkeit, insbesondere der blutroten Wolkenbänder, unterstreicht den unmittelbaren Charakter dieser Ausführung, die Munch für sich selbst behielt. Die etwas breitere, für den Auftraggeber Ernest Thiel bestimmte Version weist hingegen deckende Farbflächen auf und ist in ihrer Farbigkeit deutlich gedämpfter (Taf. 19, S. 201). Insbesondere der Kopf Nietzsches ist in seinen Details sorgfältig ausgeführt, während die auf der Brüstung übereinanderliegenden Hände deutliche Spuren einer Überarbeitung zeigen. Diese Beobachtung entspricht Munchs eigener Aussage gegenüber Thiel: »Ich habe das Nietzsche-Bild bedeutend verbessert, indem ich die Hände feiner und kleiner gemacht habe«. ⁵⁷ Anders als in der skizzenhaften Version ist hier die Sonne am oberen rechten Bildrand deutlich zu erkennen, ebenso die Gebäudegruppe im Tal, die eine zentrale große Kirche umschließt. Diese Gruppe ist in der kleineren Fassung flüchtig übermalt.

In der einschlägigen Forschungsliteratur ist viel darüber diskutiert worden, inwieweit Munch wirklich mit den Werken Nietzsches vertraut war. ⁵⁸ Aus den wenigen Andeutungen Munchs geht eindeutig hervor, dass er sich für sein Porträt vor allem mit dem Hauptwerk des Philosophen *Also sprach Zarathustra* und mit der von Elisabeth Förster-Nietzsche verfassten Biografie *Das Leben Friedrich Nietzsche's* auseinandergesetzt hat. Für Nietzsche ist Zarathustra »[e]in Seher, ein Wollender, ein Schaffender, eine Zukunft selber und eine Brücke zur Zukunft – und ach, auch noch gleichsam ein Krüppel an dieser Brücke«. ⁵⁹ Dieser große »Schaffende[-]« wird bereits zu Beginn des Buches in *Zarathustra's Vorrede* beschrieben: »Als Zarathustra dreissig Jahr alt war, verliess er seine Heimat und den See seiner Heimat und gieng in das Gebirge. Hier genoss er seines Geistes und seiner Einsamkeit [...]. Endlich aber verwandelte sich sein Herz, – und eines Morgens stand er mit der Morgenröthe auf, trat vor die Sonne hin und sprach zu ihr«. ⁶⁰ Wie Brennecke in seiner Untersuchung zu Recht betont hat, müssen schon diese ersten Sätze für Munch

57 Edvard Munch an Ernest Thiel, 2. Juli 1906. Thielska Galleriet, Stockholm; zit. nach Detlef Brennecke: *Die Nietzsche-Bildnisse* (Anm. 4), S. 49.

58 Vgl. zuletzt Anneliese Plaga: *Sprachbilder als Kunst. Friedrich Nietzsche in den Bildwelten von Edvard Munch und Giorgio de Chirico*. Berlin 2008, S. 57–59.

59 Friedrich Nietzsche: *Werke. Kritische Gesamtausgabe*. Begründet v. Giorgio Colli, Mazzino Montinari. Weitergeführt v. Volker Gerhardt, Norbert Miller, Wolfgang Müller-Lauter u. a. Berlin, New York 1967 ff. Abt. VI, Bd. 1. Berlin, New York 1968, S. 175.

60 Ebd., S. 5.

»das Exposé für die gesuchte Bildgestaltung geliefert« haben.⁶¹ Der Visionär und Prophet verdrängte das Bild des kranken Philosophen. Der norwegische Künstler stellt den Denker als einsamen Seher im Gebirge dar, fernab vom Treiben der Menschen, und lässt die Person Nietzsches mit dem Propheten Zarathustra verschmelzen. Das Motiv der bilddiagonal verlaufenden Veranda wird hier zu einer metaphorischen Brücke in die Zukunft. In der Forschungsliteratur werden überdies zahlreiche weitere motivische *Zarathustra*-Bezüge in Munchs Nietzsche-Bildnissen aufgeführt, die belegen sollen, wie intensiv er diesen Text gelesen haben muss.⁶²

Schon Förster-Nietzsche trieb die Verschmelzung des Propheten Zarathustra mit der realen Person ihres Bruders voran, indem sie den umfangreichen zweiten Band ihrer Nietzsche-Biografie mit dem Titel *Der einsame Wanderer* versah. Auch das Motiv der aufgehenden Sonne in Verbindung mit dem Propheten wird im 20. Kapitel unter dem Titel *Die Entstehung der ›Morgenröthe‹* aufgegriffen. In der winterlichen Waldeinsamkeit von Elgersburg hatte Munch diese Biografie intensiv gelesen, um sich dem hinter seinen Schriften stehenden Menschen Nietzsche besser nähern zu können. Dass er in seiner bildnerischen Interpretation im Wesentlichen den Vorstellungen Förster-Nietzsches gefolgt ist, belegt deren Brief an Ernest Thiel vom 25. September 1906:

[Ich] kann Ihnen nur sagen, daß ausgezeichnete Kunsterkenner wie Graf Kessler, Prof. Graef, v. d. Velde u. Andere, sich mit großer Anerkennung über Ihre beiden Bilder Munchs ausgesprochen haben. Ich selbst war von dem Bild meines Bruders ganz erschüttert; ich kann nicht verschweigen, daß wenn auch Aehnlichkeit vorhanden, der Kopf meines Bruders in Wahrheit viel schöner war, aber wie Munch die ganze Gestalt so in die Einsamkeit gestellt hat, das habe ich noch bei keinem andern Bild meines Bruders gesehen. Munch hat es wirklich in erschütternder Weise getroffen, das einsame Wandern und Denken wiederzugeben. Als ich das Bild das erste Mal sah, bewegte es mich auf das Tiefste!⁶³

Munch erklärte seine Herangehensweise damit, dass er bei der Darstellung des Philosophen eine »dekorative« und »monumentale« Malerei anstrebe. Unter »dekorativ« verstand er die breiten und dicht gemalten Farbflächen mit betonten Konturlinien, die sich von seinem sonst zumeist praktizierten impressionistisch-flüchtigen Farbauftrag unterscheiden. Mit »monumental« bezog er sich hin-

61 Detlef Brennecke: Die Nietzsche-Bildnisse (Anm. 4), S. 57.

62 Vgl. ebd., S. 63–65; Anneliese Plaga: Sprachbilder als Kunst (Anm. 58), S. 63–65, 75 f.; Hilde M. J. Rognerud: Nietzsche, zarathustrisch und geflügelt. Edvard Munchs Visionen eines Philosophen der Moderne. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 77 (2014), S. 101–116, hier S. 105–108.

63 Elisabeth Förster-Nietzsche an Ernest Thiel, 25. September 1906. GSA 72/726 c (Juli – September 1906), o. Bl.

gegen auf die erhabene Haltung des Philosophen. Nietzsche ist nicht als Individuum wiedergegeben, sondern als zeitlos entrückte Idealfigur. Dass Munch der Überzeugung war, mit seinen Nietzsche-Bildnissen eine Art Prototyp für die Darstellung berühmter Dichter und Denker entwickelt zu haben, geht aus einem späteren Brief an Thiel hervor, in dem er ihm mitteilte, »ein dekoratives Bild von Ibsen und Björnson« zu malen, »ähnlich wie das Nietzsche-Bild«. ⁶⁴

Es ist aufschlussreich für Munchs Arbeitsweise, dass er noch 1906 zwei farbige Lithografievarianten des ikonischen Nietzsche-Kopfes anfertigte, die die schwingenden Flächen der Hügellandschaft, des Wolkenhimmels und der kreisenden Sonne aus seinen Gemälden in eine rein lineare Formsprache übertragen (Abb. 5). ⁶⁵ Beide Druckzustände wurden in der Druckwerkstatt der Weimarer Kunstschule hergestellt. ⁶⁶ Den ersten, weniger expressiven Zustand schenkte Munch Förster-Nietzsche als Dank. ⁶⁷ Der Künstler hatte offenbar mit einem guten Verkaufsergebnis dieser Farblithografien unter den Nietzsche-Verehrern gerechnet, doch täuschte er sich darin. Seine stilisierte Darstellung des starr blickenden Philosophen fand nicht dieselbe Resonanz wie Oldes Porträtadierung, die das öffentliche Bild des Philosophen bis heute prägt.

IV. Die beiden Porträts von Elisabeth Förster-Nietzsche

Wie die Korrespondenz zwischen Munch und Förster-Nietzsche deutlich werden lässt, schwebte der Schwester des Philosophen ein Porträt auf einer Bank im Garten des Nietzsche-Archivs vor. Offenbar hatte sie das Bildnis ihres Bruders vor Augen, das Curt Stoeving 1894 im Naumburger Garten der Familie gemalt hatte und dessen kleinere Version ein Jahr später in einer hochwertigen Reproduktion publiziert worden war. ⁶⁸ Stoeving hatte den Kranken auf einer weißen Bank in einer vom dichten grünen Laubwerk der Bäume und Sträucher umgebenen Gartenlaube dargestellt (Taf. 6, S. 45). Diese Bildidee ließ sich

64 Edvard Munch an Ernest Thiel, 15. Juni 1908. Thielska Galleriet, Stockholm; zit. nach Edvard Munch – Ernest Thiel. Briefwechsel 1907–1908. In: Munch und Warnemünde 1907–1908. Hg. v. Annie Bardon, Arne Eggum, Timo Huusko u. a. Redaktion: Sissel Bjørnstad. Ausstellungskatalog Oslo, Rostock, Helsinki. Oslo 1999, S. 131–144 (Briefwechsel), S. 141 f. (Brief), hier S. 142.

65 Woll G 286 II (263–3), 286 III (263–2).

66 In den Jahren 1905 und 1906 wurden auch etliche von Munchs Radierungen in der Druckwerkstatt der Kunstschule gedruckt, vermutlich durch Vermittlung von de Veldes und Oldes.

67 Die Lithografie gehörte zum alten Bestand des Nietzsche-Archivs, bevor sie in den heutigen Besitz der Klassik Stiftung Weimar gelangte. Inv.-Nr. NGr/00719; Woll G 286 II.

68 Klassik Stiftung Weimar, Museen, Inv.-Nr. NGe/00605. Vgl. Hansdieter Erbsmehl: »Habt Ihr noch eine Photographie von mir?« (Anm. 19), S. 159–163.

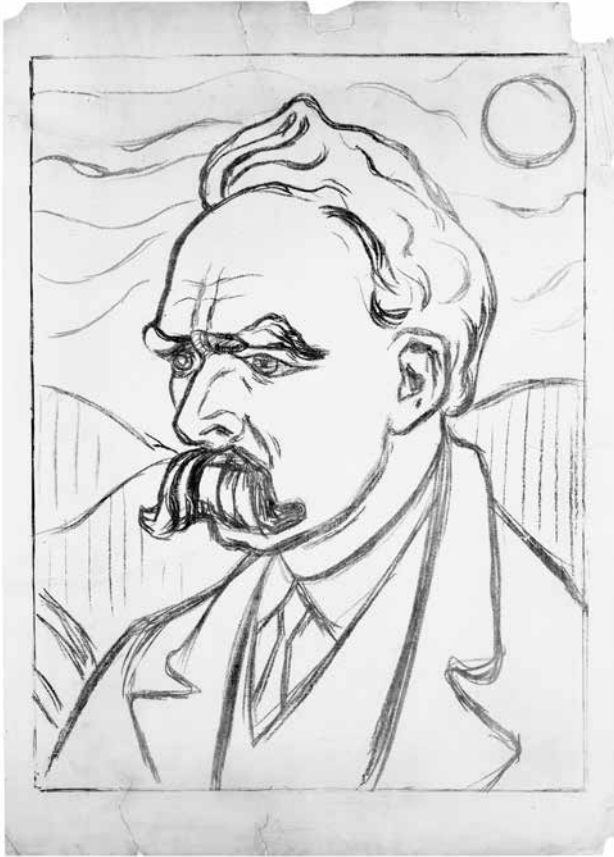


Abb. 5
Edvard Munch, Friedrich Nietzsche,
Farblithografie auf Papier, 1906

allerdings in den Wintermonaten 1905/1906 nicht umsetzen, weshalb Nietzsches Schwester Munch im Inneren des Nietzsche-Archivs Modell stand. Der norwegische Künstler arbeitete wiederum parallel an zwei Fassungen, von denen er die kleinere Version im Juli desselben Jahres an Thiel schickte (Taf. 21, S. 203), während er die größere für sich selbst behielt (Taf. 20, S. 202).

Munch griff bei diesen beiden Porträts auf eine Bildformel zurück, die er seit etwa Anfang 1900 entwickelt hatte: das ganzfigurige Porträt vor einem weitgehend abstrakten, farbigen Hintergrund, der einen Raum oder eine Raumecke lediglich andeutet. Die Figuren erscheinen jeweils in Untersicht, sodass sie übergroß und gelängt wirken. Beide Versionen des Förster-Nietzsche-Porträts entsprechen diesem Typus und unterscheiden sich – ähnlich wie die beiden

Bildnisse des Philosophen – vor allem durch den expressiveren Pinselstrich und eine stärkere Betonung des Gelb-Blau-Kontrastes.⁶⁹ Auch für sein zweites Porträt von Harry Graf Kessler (Neue Nationalgalerie, Berlin), das er im Juli 1906 in Weimar begann, wählte er diesen Bildtypus. Kessler hatte zwei Jahre zuvor in Munchs damaligem Berliner Atelier ein frühes Beispiel dieses Typus gesehen, das Porträt »eines jungen Mannes mit rötlichem Spitzbart in ganzer Figur unter Lebensgrösse: ein Meisterwerk«.⁷⁰ Hierbei handelte es sich um das *Porträt Marcel Archinard (Der Franzose)* von 1904 (Nasjonalmuseet, Oslo), das Kessler begeisterte.

Munch stellt die Archivleiterin in Thiels Version mittig und fast frontal vor einem zweifarbigen Hintergrund dar, der den Zimmerboden und eine Wand andeutet. Sie trägt ein violett-blaues, bodenlanges Kleid mit einer kurzen Schärpe und darüber eine dunkle Pelzweste. In der rechten Hand hält sie ein Lorgnon, mit dem sie in einer sprechenden Geste ihre linke Hand berührt. Auf dem hochgesteckten Haar sitzt eine kleine dunkle Haube. Ihr Blick ist konzentriert und ernst in die Ferne gerichtet. In der größeren Fassung erscheint der Kopf deutlicher nach rechts gewendet. Der Ausdruck ist freundlicher und wärmer, da auch das Gesicht mit den Augen deutlicher gezeichnet ist. Hinter ihrem Oberkörper ist eine Art farbiger Gloriole zu sehen.

Wie schon bei den Porträts ihres Bruders griff Munch auch bei den Bildnissen Förster-Nietzsches auf bereits existierende Fotos und eine eigene Aufnahme zurück. Zu nennen sind hier vor allem die Fotos des Leipziger Fotografen Nicola Perscheid aus dem Jahr 1903, die Förster-Nietzsche an der Eingangstür des Nietzsche-Archivs und im Garten zeigen, das von van de Velde entworfene Lorgnon in der rechten Hand. In Munchs eigener Aufnahme steht sie inmitten des Bibliotheks- und Vortragsraums, im Hintergrund ist der von van de Velde gestaltete Ofen zu erkennen.⁷¹ Sie trägt ein auffälliges, silbrig schimmerndes Kleid, dessen lineares Stoffmuster in Munchs Interpretation zu erkennen ist. Mit Ausnahme des Interieurs, auf dessen Wiedergabe der Künstler komplett verzichtete, hielt er sich sehr eng an die Fotovorlage, obwohl Förster-Nietzsche ihm auch einige Stunden Modell gestanden hatte. Für die Darstellung des Kopfes scheint Munch außerdem ergänzend auf seine Radierung von 1904 und eine Pastellzeichnung aus demselben Jahr zurückgegriffen zu haben.⁷²

69 Woll M 692, Munchmuseet, Oslo; Woll M 693, Thielska Galleriet, Stockholm.

70 Tagebucheintrag vom 28. Juni 1904. 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. 687.

71 Vgl. J. A. Schmoll gen. Eisenwerth: *Munchs fotografische Studien*. In: Henning Bock, Günter Busch (Hg.): *Edvard Munch. Probleme – Forschungen – Thesen*. München 1973, S. 187–225, hier S. 204, Abb. 130.

72 Woll G 250, T 652.

Im Sommer 1906 wurde auch Hans Olde mit einem weiteren Porträt Förster-Nietzsches beauftragt. Das Bildnis sollte ein Geschenk des Freundeskreises des Nietzsche-Archivs zum 60. Geburtstag der Leiterin am 10. Juli 1906 werden. Pikanterweise beteiligte sich Thiel als großzügiger Mäzen auch an der Finanzierung dieses Auftrags. Hierdurch entstand eine heikle Konkurrenzsituation zwischen Munch und Olde, zumal dieser Förster-Nietzsche nun wunschgemäß auf einer Gartenbank im sommerlichen Grün des Archivgartens malen konnte (Taf. 22, S. 204).⁷³ Förster-Nietzsche war dieser Umstand sicher bewusst, denn sie schrieb am 25. September an Thiel: »Es ist mir ja ein wenig bedrückend, daß durch Ihre Güte zwei Portraits von mir [...] entstehen, aber die beiden Künstler haben eine solche Freude daran, u. sind Ihnen dafür so dankbar, daß die Bedrückung nicht Stand hält u. ich Ihnen gerade im Namen der Künstler noch einen besonderen Dank sagen möchte«.⁷⁴ Dass Munch jedoch mit dieser Konkurrenz haderte, wird aus seinem Brief aus Bad Kösen an die Archivleiterin deutlich: »Es freut mich, dass Direktor Olde Ihnen im Garten malt – dasz ist dasz richtige – leider war damals für mich das Wetter zu kalt – sonst hätte ich auch Ihr Portrait auszen gemalt«.⁷⁵ Noch zwei Jahre später bemerkte er selbstkritisch ihr gegenüber: »Es ärgert mich sehr das es mir nicht gelungen ist ein gutes Bild von Ihnen zu malen – [...] Die kleine Radierung von Ihnen – ist von meinem ersten Weimar-Aufenthalt – aber auch nicht richtig gelungen«.⁷⁶ Munch begründete das Nichtgelingen des Gemäldes mit einer schweren psychischen Krise, in der er sich damals befand.

Ernest Thiel lobte nach Empfang der beiden Porträts von Munch auch das Bildnis der Schwester Nietzsches und lud den Künstler für den Winter nach Stockholm ein, um »die beiden Bilder auf Ihrer entstehenden ›Munch-Wand‹ [zu] betrachten«.⁷⁷ Ein zeitgenössisches Foto des zentralen Gemäldesaals in Thiels großzügiger Villa zeigt die frontale Bilderwand, die dem Werk Munchs gewidmet war.⁷⁸ In zentraler Position hängt dort dessen großes Nietzsche-

73 Elisabeth Förster-Nietzsche nahm auch hier direkten Einfluss auf die Gestaltung. Vgl. Thomas Föhl: Elisabeth Förster-Nietzsche, die Philosophen-Schwester. In: Wolfgang Holler, Gudrun Püschel, Gerda Wendermann (Hg.) unter Mitarb. v. Manuel Schwarz: Krieg der Geister. Weimar als Symbolort deutscher Kultur vor und nach 1914. Ausstellungskatalog Weimar. Dresden 2014, S. 111, Kat.-Nr. 104. Es war ihr zum Beispiel auch wichtig, dass ihr schwarzes Kleid zur Geltung kam, denn sie stellte es dem Künstler für Detailstudien zur Verfügung.

74 Elisabeth Förster-Nietzsche an Ernest Thiel, 25. September 1906. GSA 72/726 c (Juli – September 1906), o. Bl.

75 Edvard Munch an Elisabeth Förster-Nietzsche, undat. [Sommer 1906]. GSA 72/480, Bl. 53.

76 Edvard Munch an Elisabeth Förster-Nietzsche, 12. Juni 1908. Ebd., Bl. 56v.

77 Ernest Thiel an Edvard Munch, 13. Juli 1906. Munchmuseet, Oslo; zit. nach Detlef Brennecke: Die Nietzsche-Bildnisse (Anm. 4), S. 50.

78 Vgl. Munch und Warnemünde 1907–1908 (Anm. 64), S. 138, Abb. 62.

Porträt dominierend an der Wand, umgeben von weiteren Hauptwerken wie *Die Damen auf der Brücke* (1903) oder *Das kranke Kind* (1907). In dieser Hängung ist das Porträt von Förster-Nietzsche allerdings nicht zu erkennen.

V. Das Urteil der Zeitgenossen

Munch stellte die bei ihm verbliebenen Bildnisse in den folgenden Monaten mehrfach aus. So war das Nietzsche-Porträt bereits von Mai bis Juni 1906 bei Eduard Schulte in Berlin zu sehen. Im September fand zudem eine Präsentation beider Porträts im Weimarer Hotel Kaiserin Augusta statt, der noch im November eine größere Ausstellung mit 28 Landschaftsbildern und Porträts nebst Grafik im Weimarer Museum für Kunst und Kunstgewerbe folgte. Eine überregionale Aufmerksamkeit fanden die Porträts von Bruder und Schwester jedoch erst in der repräsentativen Berliner Gruppenausstellung bei Paul Cassirer, der sie von Januar bis Februar 1907 zeigte. Auf den erhaltenen Fotos dieser Ausstellung ist zu erkennen, dass das ganzfigurige Porträt der Schwester Nietzsches mittig an einer zentralen Wand gegenüber dem gleichfalls ganzfigurigen Bildnis von Harry Graf Kessler hing, das Munch in einem furiosen Schaffensakt kurz nach dessen Demission als Weimarer Museumsleiter im Sommer 1906 gemalt hatte.⁷⁹

Freunde und Kunstkritiker reagierten vor allem auf seine Präsentation bei Paul Cassirer in Berlin Anfang 1907. Gustav Schiefler trug nach einem Besuch dieser Ausstellung in sein Tagebuch ein: »Da war zunächst das ergreifende Idealbildnis Nietzsches, wie ihn sich der Künstler vorgestellt hat: stehend oder wandelnd mit weit in die Ferne gerichteten Blicken vor den roten Wolken der untergehenden Sonne; [...] das Bildnis der Frau Förster-Nietzsche in grau-blauem Kleid vor gelber Wand«.⁸⁰ Der Berliner Kritiker Max Osborn, eine einflussreiche Stimme im deutschen Kaiserreich, charakterisierte Munch als »ekstatische[n] ›Schnellmaler‹«, ⁸¹ der »in die Gründe des sinnlich Wahrnehmbaren blickt«.⁸² Doch konstatierte er: »Manchmal verläßt ihn der Furor. Ein Bild wie das große Nietzscheportrait mit dem flammenden Himmel ist ganz hilflos mißglückt«.⁸³ Diesem Urteil schlossen sich die meisten zeitgenössischen Kritiker an. Auch der Kunstschriftsteller und Sammler Emil Heilbut stellte

79 Vgl. die Abbildung in: Munch und Deutschland (Anm. 1), S. 257.

80 Gustav Schiefler: Tagebucheintrag vom 15./16. Februar 1907; zit. nach Bernhard Echte, Walter Feilchenfeldt (Hg.): Kunstsalon Paul Cassirer. Die Ausstellungen. Wädenswil 2011–2016. Bd. 3. Wädenswil 2016, S. 376.

81 M. O. [Max Osborn]: Aus den Kunstsalons. In: National-Zeitung (Berlin), 16. Februar 1907. Nr. 79; zit. nach ebd., S. 377–381, hier S. 379.

82 Ebd., S. 380.

83 Ebd.

einen »nicht zu ertragende[n] Zwiespalt zwischen seinem Impressionismus und der Verfeinerlichung« fest und kritisierte: »Das Bild hat etwas Heraldisches bekommen«. ⁸⁴

Von dieser Ablehnung unberührt, setzten Förster-Nietzsche und Munch ihren Kontakt noch bis 1933 fort. Im März 1908 dankte sie ihm für eine Sendung von Druckgrafiken und Zeichnungen, ⁸⁵ darunter auch ein gezeichnetes Porträt von ihr. Sie teilte ihm außerdem mit, eine Mappe »für Ihre Schwarz-weiße Kunst« anlegen zu wollen und demnächst einige seiner Blätter in Berlin zu kaufen. ⁸⁶ Der Verbleib dieser Werke ist unbekannt; nur wenige grafische Arbeiten von Munch aus dem früheren Besitz des Nietzsche-Archivs sind noch in Weimar nachweisbar. Hierzu gehören eine frühe Lithografie mit Munchs Selbstporträt von 1895, ⁸⁷ eine Lithografie mit van de Veldes Porträt von 1906 ⁸⁸ und schließlich die Farblithografie mit Nietzsches Porträt. ⁸⁹ Aus einem undatierten Brief von Munch an die Archivleiterin, vermutlich um 1910 geschrieben, geht hervor, dass der Künstler ihr außerdem aus Norwegen ein Gemälde als Geschenk zugesandt hatte: »Ich habe vor einiger Zeit Ihnen ein kleines Bild geschickt – Ein kleines Winterlandschaft aus Elgersburg – Sie haben es damals gesehen und es schön gefunden – Ich habe es lange für Ihnen bestimmt | Ich bitte Ihnen es als Geschenk zu nehmen als Erinnerung an die vielen schönen und oft merkwürdige Tagen damals. Sehr oft | denke ich an Ihre große Liebenswürdigkeit und Geduld«. ⁹⁰ Förster-Nietzsche verkaufte das Gemälde 1916 an den in Jena lehrenden Philosophen Eberhard Grisebach, der seit Mai 1912 den Kunstverein Jena leitete und Munch noch im selben Jahr eine Einzelausstellung gewidmet hatte. ⁹¹

84 Emil Heilbut: Berliner Ausstellungen. Munch. In: Der Tag, 7. Juni 1906, unpag.; zit. nach Detlef Brennecke: Die Nietzsche-Bildnisse (Anm. 4), S. 53.

85 Vgl. Elisabeth Förster-Nietzsche an Edvard Munch, 25. März 1908. GSA 72/728 a (Januar – März 1908), o. Bl.

86 Ebd.

87 Klassik Stiftung Weimar, Graphische Sammlungen, Inv.-Nr. NGr/00887, mit der persönlichen Widmung auf der Rückseite: »An Frau Förster-Nietzsche in Verehrung Edvard Munch«.

88 Klassik Stiftung Weimar, Graphische Sammlungen, Inv.-Nr. NGr/00886.

89 Klassik Stiftung Weimar, Graphische Sammlungen, Inv.-Nr. NGr/00719.

90 Edvard Munch an Elisabeth Förster-Nietzsche, undat. [um 1910]. GSA 72/480, Bl. 65. Fälschlicherweise wird in der Forschungsliteratur oft angegeben, Förster-Nietzsche habe das Gemälde *Schneelandschaft, Thüringen* (Woll M671, heute Von der Heydt-Museum, Wuppertal) von Munch käuflich erworben.

91 Vgl. Gert-Dieter Ulferts: Edvard Munch in Thüringen – Ansichten von Menschen und Landschaften. In: Rolf Bothe, Thomas Föhl (Hg.): Aufstieg und Fall der Moderne. Ausstellungskatalog Weimar. Ostfildern-Ruit 1999, S. 194–207, hier S. 199.



*Tafel 17 (zu S. 256 u. 260)
Edvard Munch, Friedrich Nietzsche,
Kohle, Tempera, Pastell auf Papier, 1905*



*Tafel 18 (zu S. 256 u. 264)
Edvard Munch, Friedrich Nietzsche,
Öl auf Leinwand, Ausführung für den Eigenbesitz, 1906*



*Tafel 19 (zu S. 256 u. 264)
Edvard Munch, Friedrich Nietzsche,
Öl auf Leinwand, Ausführung für Ernest Thiel, 1906*



Tafel 20 (zu S. 256 u. 267)
Edvard Munch, Elisabeth Förster-Nietzsche,
Öl auf Leinwand, Ausführung für den Eigenbesitz, 1906



Tafel 21 (zu S. 256 u. 267)
Edvard Munch, Elisabeth Förster-Nietzsche,
Öl auf Leinwand, Ausführung für Ernest Thiel, 1906



Tafel 22 (zu S. 269)
Hans Olde, Elisabeth Förster-Nietzsche,
Öl auf Leinwand, 1906

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

Gerda Wendermann: Der einsame Wanderer. Edvard Munch malt Friedrich Nietzsche und dessen Schwester.

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. 249–271.