

Renate Reschke

### **Vom Schein der Authentizität.**

#### ***Elisabeths Wille* von Sabine Schirdewahn im Kontext früher Nietzsche-Fotografien**

Tagtäglich macht sich unabweisbar das Bedürfnis geltend, des Gegenstands aus nächster Nähe im Bild, vielmehr im Abbild [...] habhaft zu werden.  
(Walter Benjamin, 1936)

Es wäre [...] denkbar, dass der kranke Nietzsche, der durch seine Schwester zu einem lebendigen Exponat seiner eigenen Gedenkstätte avanciert war, nicht nur photographiert, sondern auch gefilmt worden ist.  
(Sabine Schirdewahn, 2000)

I

Die rekonstruierten Sequenzen *Elisabeths Wille* von Sabine Schirdewahn<sup>1</sup> gehörten zu den Exponaten der Weimarer Ausstellung „*Wann ist der Gotthardtunnel fertig?*“ *Friedrich Nietzsche – Leben und Werk* im Jahre 2000 im Schiller-Museum in Weimar<sup>2</sup> und wurden dort zum ersten Mal der Öffentlichkeit vorgestellt<sup>3</sup> (Abb. 1). Sie schufen tiefe Verwirrung und ungläubiges Staunen bei vielen Besuchern. In einem kleinen abgedunkelten Raum sahen sie sich unerwartet bewegten Bildern Friedrich Nietzsches gegenüber, die den kranken Philosophen in der besorgt-fürsorglichen Obhut seiner Schwester zeigten. War dies eine Sensation? Gab es doch filmische Lebenszeugnisse, die bisher unbekannt geblieben waren und jetzt das geheimnisvolle Zentrum der Ausstellung bildeten?

Alles schien zu stimmen, alles schien stimmig, alles schien glaubhaft. Die ‚lebensechten‘ Bilder, die imaginierte Umgebung, die Porträt-Ähnlichkeit der Akteure, das flimmernde, fleckige Filmmaterial, die Anzeichen chemischer Zersetzung infolge der Alterung, die Kratzer, die Aufnahme- und Abspiel-Geschwindigkeit, die typischen Geräusche der Handkurbelkamera. Eine schnelle Überlegung betreffs der historischen Wahrscheinlichkeit der Existenz solchen Filmmaterials – und der letzte Zweifel konnte beiseite geschoben werden: Ja, diese Aufnahmen konnten echt, wahrhaftig, authentisch sein. Diese Filmkostbarkeit schien das I-Tüpfelchen einer Ausstellung, in der vieles von dem wenigen versammelt worden war, was an persönlichen (oder ihnen vergleichbaren) Gegenständen Nietzsches noch vorhanden ist: Brillen, Knöpfe seiner Militäruniform, ein Schnittmuster aus der *Vossischen Zeitung*, nach dem die Mutter 1849 eine Sommerhose geschneidert hatte, eine Spezialtasse für Bartträger (ein Geschenk Richard Wagners), die fast mythisch überbewertete Mailing-Hansen-Schreibmaschine. Dazu Rechnungsbelege, Postkarten, zeitgenössische Reismöbel, ein Klavier, Tapeten, Bilder der Orte, die sein Leben bestimmt haben, ein Rollstuhl, die Totenmaske, die berühmten Gemälde und Fotos des kranken, dahindämmernden Nietzsche von Louis Held, Curt Stoeving und Hans Olde. In das aufgefaltete Panorama solcher ‚Lebenszeugnisse‘ passten die filmischen Sequenzen aus dem letzten Lebensjahr des Philosophen. Wie der krönende Abschluss zu einem Rundgang, bei dem Nietzsches Leben dem Besucher als *tableau vivant* seiner überkommenen familiären und privaten Habseligkeiten präsentiert wurde, wie um die letzten Reste eines wirkungsgeschichtlichen Menetekels, des Spuks der kultischen Verehrung ebenso zu verscheuchen wie die gegensätzlichen Ideologien, die sich mit oder gegen ihn profiliert haben: mit Bildern, die im Sinne des Wortes eine ‚lebendige‘ Sprache sprachen.

---

<sup>1</sup> *Elisabeths Wille*, Rekonstruierte Sequenzen, Weimar 2000: Video-Präsentation, 4.13 Minuten (Loop), unterlegt mit 35mm Projektorengeräusch. Produktion: Stiftung Weimarer Klassik - Besucherfilm. Idee, Skript und künstlerische Leitung: Sabine Schirdewahn; Regie: Sven Hain, Sabine Schirdewahn; Handkurbelkamera: Jürgen Rumbucher; Spezialeffekte: Lutz Garmsen; Schauspieler: Helga K. Männche-Kolb, Alfred Hartung.

<sup>2</sup> Die Ausstellung (Kurator Stephan Oettermann) fand vom 15. April bis 31. Dezember 2000 statt, veranstaltet von der *Stiftung Weimarer Klassik* anlässlich des 100. Todestages des Philosophen.

<sup>3</sup> Im gleichen Jahr wurde die Video-Präsentation auch in Berlin in der Ausstellung *Artistenmetaphysik – Friedrich Nietzsche in der Kunst der Nachmoderne* im Haus am Waldsee (9. Dezember 2000 bis 25. Februar 2001) gezeigt.

chen: in der Hoffnung, das Wahrnehmungs- und Reflexionsvermögen der Betrachter möge ausreichen, sich nicht nur überrumpeln zu lassen von der Macht der laufenden Bilder, sondern zugleich diesen Akt performativer Gewalt zu durchschauen. Die Filmsequenzen sollten in Frage stellen, was der Wahrnehmung scheinbar so eingängig war, sie sollten nachdenklich stimmen, was den Umgang mit ‚dem Bild‘ Nietzsches angeht, sie sollten verunsichern in dem Sinne, dass man nicht sicher sein kann, dass das, was man weiß, unhinterfragte Gültigkeit besitzt. Auch und gerade das vermeintlich ‚Authentische‘ nicht.

Sabine Schirdewahn über ihren Film: „*Elisabeths Wille* besteht aus vier Filmsequenzen, die kurze Blicke auf den kranken Friedrich Nietzsche gewähren. Die dabei gezeigten Gesten zwischen ihm und seiner Schwester Elisabeth Förster-Nietzsche sind denkbar unspektakulär. Nietzsche ist mal auf einem Stuhl oder Sessel, mal halb sitzend auf einer Krankenliege zu sehen. Er bewegt sich langsam, reagiert teilweise auf seine Schwester, welche mit ihm redet oder seine Decke ordnet. Die Sequenzen gehen von Photographien des kranken Nietzsche aus, welche von Hans Olde 1899 angefertigt worden sind. Erste bewegte Bilder gab es seit 1895. Dabei wurden gerade in den ersten Jahren häufig Alltagssituationen aufgenommen. Es wäre also denkbar, dass der kranke Nietzsche, der durch seine Schwester zu einem lebendigen Exponat seiner eigenen Gedenkstätte avanciert war, nicht nur fotografiert, sondern auch gefilmt worden ist.“<sup>4</sup> Die Denkbare eines solchen filmischen Zeitzuzeugnisses war es, die die Künstlerin fasziniert hat und 1999/2000 am Originalschauplatz in den Räumen der Villa *Silberblick* in die ästhetische Tat umsetzen ließ. Und es war eine wirkungsästhetische Absicht: auszuloten, wie weit sinnliche Wahrnehmung sich gefangen nehmen lässt von der Magie des dargebotenen Materials, sich involvieren lässt in die ästhetischen Grauzonen zwischen Fiktion und Wirklichkeit, Narrativität und Fälschung, in das ‚Spiel‘ der Differenz der Bilder und der Realität(en). Und inwieweit der Betrachter willens ist, den Weg mitzugehen in ein gelebtes Leben, von dem er bisher glaubte, es per Bild, das heißt literarischer Beschreibungen, Gemälden oder Photographien zu kennen und das nun, quasi in neuer und letztgültiger Dimension, ihm als unverrückbares Filmdokument vor Augen gestellt worden ist. Dem quasi dokumentarfilmischen Erzeugnis kommt die Authentizität als ästhetisches Kriterium *per se* zu. Es besitzt superlativische Qualität: Authentizität ist nicht steigerungsfähig. Und ist auch dann nur schwer zu unterlaufen, wenn man um den Schein weiß, der diesem Authentischen anhaftet. Das filmische Material ist so manipuliert, dass sich die Spuren eines tatsächlichen Verschleißes durch Alterung filmtechnisch herstellen, um den Spannungsbogen zum modernen Zuschauer herzustellen, um bei ihm (so die Absicht der Künstlerin) die gewohnte Sicht anzusprechen und sie zugleich zu problematisieren. Die mediale Botschaft selbst soll als problematisch erkannt werden, die Kritik an der Gier nach Authentischem liegt wie ein unbequemes, aber tragfähiges Fundament unter der Filmabsicht.

Warum aber überhaupt das ungeheure Interesse an Authentischem, das erst das ästhetische Spiel mit ihm erlaubt und provoziert? Warum wird es als Sensation erfahren, wenn man in abgedunkelten Räumen den kranken Nietzsche sich mühsam bewegen sieht? Kulturkritische und wahrnehmungs- wie wirkungsästhetische Antworten verweisen auf das Moment der Sinngebung und Sinnsicherung durch authentische Darstellungen. Dem filmisch dargestellten Ereignis sichert das Paradigma des ‚So war es‘ seine Realität: die suggestive Kraft der bewegten Bilder beansprucht das Legitimationsrecht des Unverfälschten, Unmittelbaren, Originalen, des Auratischen durchaus im Benjaminschen Sinne. Mehr als es andere Darstellungsformen je konnten oder können werden. Das scheinbar Unantastbare einer material und medial präsentierten Unmittelbarkeit negiert oder kassiert alles Performative und alle Inszenierung und gibt einer Realität Raum, die aus sich selbst bestimmt wahrgenommen wird. Und lässt übersehen, dass sie sich genau dadurch erst konstituiert oder konstituierbar wird.<sup>5</sup> Es ist der Wunsch, sich darauf verlassen zu können, dass es so gewesen ist, dem der ungläubige Mensch der späten Moderne sich (selbstbe)trügerisch überlassen will, der eine Authentizitätssucht verantwor-

---

<sup>4</sup> Sabine Schirdewahn in: *Artistenmetaphysik – Friedrich Nietzsche in der Kunst der Nachmoderne*, hg. von Barbara Straka und Gudrun Gorka-Reimus, Haus am Waldsee Berlin (Ausstellungskatalog) 2001, 114.

<sup>5</sup> Petra Maria Meyer, *Mediale Inszenierung von Authentizität und ihre Dekonstruktion im theatralen Spiel mit Spiegeln*, in: Erika Fischer-Lichte u. a. (Hg.), *Inszenierung von Authentizität*, Tübingen, Basel 2000, 71ff.

tet, die zu den grundlegenden Kennzeichen des gegenwärtigen Kulturverhaltens zu rechnen ist. Wie sollten Nietzsche-Bilder davon frei bleiben? Indem man den Philosophen sich bewegen sieht im authentischen Ambiente des ausgehenden 19. Jahrhunderts, glaubt man gern oder will man gern glauben, dass dies die Realität war, dass die Bilder real seien. Dass solche Vorstellungen von Authentizität etwas mit ‚Versöhnung‘, mit Synthesis zwischen Wirklichkeit und Wahrheit, Wahrnehmung und Mimesis zu tun haben, liegt auf der Hand.<sup>6</sup>

Es hat vermittelt auch etwas damit zu tun, dass der moderne Mensch, wie es die Kulturkritik seit Hegelscher Entfremungsdialektik und Marxscher Kritik am falschen Sinn des Habens und potenziert seit der Kritischen Theorie vor allem Theodor W. Adornos weiß, sich Dingen, Ereignissen und Personen nur noch unmittelbar vereinnahmend zu vergewissern weiß. Und Nietzsche wusste um den kulinarischen Zugriff der Moderne, zumindest ihres Zöglings, des Bildungsphilisters, auf alle Kultur, den er als Form einer neuen Barbarei attackiert hat. In der möglichst vollkommenen Aufhebung jeder Distanz zwischen sich und den unterschiedlichen Realitäten verliert sich der Sinn für die Notwendigkeit und den kulturellen wie ästhetischen Wert des Abstandes zu den Dingen und Personen. Die gesuchte Nähe erschwert die Reflexion oder macht sie unmöglich. Mit der Aufhebung der Distanz aber geht die Sensibilität für die Differenz verloren, für die zwischen den Bildern und dem, was sie darstellen ebenso wie die zwischen der Realität und ihrer technisch-medialen Vermittlung. Der Verlust lässt übersehen, wie sehr das, was als ‚authentisch‘ wahr- und angenommen wird, selbst nur ein Authentizitätseffekt ist und keine unbedingte Authentizität. Da aber der Geist der Reflexion suspendiert ist, gibt es keinen wirklichen Grund, sich nicht dem Schein der Authentizität zu ergeben. Entdeckt man dann doch den Schein als Schein, oder wird auf ihn aufmerksam gemacht, ist das emotionale Moment des Getäuscht-Seins der Auslöser für ausweichende Reaktionen. In jedem Falle soll der Eindruck der Unfähigkeit, das Spiel mit den Bildern durchschaut zu haben, vermieden werden. Oft, so Sabine Schirdewahns Erfahrung mit *Elisabeths Wille*, dominiert dann das Interesse an der Technik, an der medialen Machbarkeit, an der schauspielerischen Leistung. Nicht selten bleibt ein Gefühl des Unbehagens, ohne, dass konkret zu sagen wäre, gegenüber welchem Moment. Dem Gefühl der Machtlosigkeit gegenüber der gewaltsam sensitiven Okkupation durch die Bilder? Dem ihrer zu hohen Selbstreferentialität? Gegenüber der Einsicht, nicht genügend wahrnehmenden Widerstand geleistet zu haben gegen den vermeintlichen Dokumentarismus, gegen die performative Mimesis? Oder gegenüber der Tatsache, dass am Ende nichts bleibt, als die Gewissheit, um ein gewünschtes Zeitdokument ‚betrogen‘ worden zu sein und dass der Betrug durch dieses vermeintliche Dokument als gern angenommener Selbstbetrug entlarvt wird? Das filmische, künstlerische Experiment nicht verstanden und sich um ein ästhetisches Vergnügen gebracht zu haben? Vielleicht von alledem etwas, hauptsächlich jedoch dem gegenüber, dass es kein authentisches bewegtes Bild Nietzsches gibt, dass er unter dieser Optik kein bewegter Zeuge seiner selbst ist und dass Elisabeth Förster-Nietzsche für die Nachwelt ein solches Filmdokument nicht arrangiert hat. Dass man so um ein letztgültiges ‚authentic picture‘ des Philosophen gebracht worden ist.

## II

Was aber wäre dies für ein authentisches Bild gewesen? Der krank-sieche Nietzsche, seine Krankheit sichtbar gemacht durch das Auge der Kamera, seine Hilfsbedürftigkeit, der Philosoph als Pflegefall? Wäre es das, was gesehen werden wollte? Oder der schier unüberbrückbare Kontrast zu seinem eigenen Philosophen-Verständnis, zu dem Bild, das er von sich hatte und der Nachwelt vermitteln wollte? So, wie er es in *Ecce homo* entworfen und das wenig von dem ins literarisch-wortreiche Bild gesetzt hat, was in den Briefen an die Mutter, an die Schwester, an Freunde und manchmal sogar an Fremde zu lesen stand vom Leiden und Überdruß am Leben, von den Krankheiten, Schlaflosigkeiten und Verzweiflungen, den Diäten, samt eingenommenen Medikamenten und ihren Wirkungen, ungefiltert von reflektierender Optik, philosophischen Transformationen und Eitelkeiten?

---

<sup>6</sup> Manfred Hattendorf, *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Programmatik einer Gattung*, Stuttgart 1994, 67f.

Er wollte immer selbst bestimmen, in welchen ‚Bildern‘ er die Zeitgenossen und die Nachwelt sich seiner erinnern sollten. Dies galt in besonderem Maße für seine Fotografien. Er wusste früh, wie sehr die technische Apparatur das Bild bestimmt, sie ihm seine vermeintliche Objektivität verleiht und an dem ‚Image‘ des Porträtierten arbeitet. Zudem, wie unerbittlich sie Alltägliches, Menschlich-Allzumenschliches, „lauter Vordergrund“ (KSA, NF, 11, 57) hervorbringt, das dann den Anspruch auf ‚Wahrheit‘ für sich reklamiert und zugleich die absolute Opposition gegen jede Verklärung ist: „Die Photographie ist ein genügender Gegenbeweis gegen die gröblichste Form des ‚Idealismus‘“ (ebd., 92), stellte Nietzsche lapidar dazu fest. An Arthur Schopenhauer hat er diesbezüglich bewundert, dieser habe sich absichtlich mit falsch zugeknöpfter Weste fotografieren lassen, um so gegen die Behauptung medialer Objektivität zu opponieren und sich jeder Konvention zu verweigern (vgl., KSA, NF, 13, 328). Nietzsche selbst lässt für sich allerdings einen solchen kritischen oder gegen den Strich der Anerkennung gehenden Umgang mit dem Medium Fotografie vermissen. Seine eigenen Fotos vor dem Zusammenbruch (und seine Kommentare dazu) deuten keineswegs auf eine (in dieser Hinsicht) Vorbildwirkung des verehrten Vorgängers. Vielmehr lassen sie vermuten, er habe sich auf das Medium ganz eingelassen, um es für sich arbeiten zu lassen, will heißen, sich zum einen zunutze zu machen, dass es ‚objektiv‘ sei und zum anderen, eingedenk der Tatsache, man könne sich vor der fotografischen Apparatur so inszenieren, in Positur stellen, wie man sich selbst sieht und gesehen werden will. Dass dabei im Atelier des Fotografen vor vorbereiteter Kulisse posiert worden ist und die immer gleichen Requisiten sich in allen Ateliers fanden, haben trotz retuschierender Korrektur Fotos von verwechselbarer Ähnlichkeit zu Hunderttausenden entstehen lassen. Insofern ordnen sich die Nietzsche-Fotoporträts in die unendliche Reihe der beliebigen Zeitzeugenschaft überkommener Fotografien ein. Der Schüler Nietzsche ließ sich im Frühjahr 1861 selbstbewusst in napoleonischer Pose im neoklassizistischen Ambiente mit Säulenpodest und antikisierender Vase mit den obligaten Kunstblumen ablichten (Abb. 2) und 1862 eine Fotoserie anfertigen, wie sie üblich war: Die Porträts zeigen, dass der Nachahmungsgestus des neuen Mediums gegenüber der tradierten Malerei noch in vollem Gange war (Abb.3). Fast in jedem Jahr ließ er Fotos von sich anfertigen, wie übrigens alle seine Freunde, Mitschüler und Kommilitonen auch.<sup>7</sup> Im Sommer 1868 entstand das martialische Porträt als Kanonier (Abb. 4): Nietzsche posierte in Uniform und mit Waffe neben einem Tisch mit preußischem Helm. Gegenüber dem Freund Erwin Rohde, dem er das Foto schickte, schob er die Verantwortung dafür auf den Fotografen: „Heute folgt eine Photographie, die mich in einer etwas gewagten Situation darstellt. Im Grunde ist es eine Unhöflichkeit mit gezogenem Säbel vor seine Freunde zu treten und dazu mit einem so sauren bitterbösen Gesicht [...] Und wenn wir nun energisch dem schlechten Photographen zu Leibe wollen, was macht er? Er kriecht hinter seine Kappe und ruft ‚Jetzt!‘“ (KSB, 2, 307). Eher war es aber wohl so, dass er den Anweisungen des Fotografen nicht ungerne gefolgt ist, weil er (zumindest zu diesem Zeitpunkt) genau so gesehen werden wollte. Briefbelege, in denen er mit Stolz über seinen Militärdienst und die damit verbundenen vielfältigen Ausbildungsziele berichtete, finden sich zur Genüge. Auch das berühmt-berüchtigte Foto von Jules Bonnet mit Paul Rée und Lou von Salomé (Abb. 5), entstanden im Frühjahr 1882 in Luzern, entbehrt jeder Sensation und sprengt keineswegs den erlaubten Rahmen bildungsbürgerlich-erlaubter Frivolität. Es ist gut zeitgemäß unzeitgemäß. Das Arrangement der Figuren und Requisiten gehörte zum gängigen Repertoire der Foto-Ateliers, dessen sich die Porträtierten nicht nur bedienten, sondern mit eigenen Anordnungswünschen ‚vervollkommneten‘.<sup>8</sup> Man posierte oft vor alpi-

<sup>7</sup> Im Begleitband *Friedrich Nietzsche. Chronik in Bildern und Texten*, im Auftrag der Stiftung Weimarer Klassik zusammengestellt von Raymond J. Benders, Stephan Oettermann zur Ausstellung „Wann ist der Gotthardtunnel fertig?“ *Friedrich Nietzsche – Leben und Werk*, München, Wien 2000 findet sich eine bemerkenswerte Anzahl an vergleichbaren Fotos von Freunden und Zeitgenossen Nietzsches. Ihre genauere Besichtigung wäre eine lohnende Aufgabe. Er war sehr darauf bedacht, sein ‚Bild‘ Freunden, Verwandten und Bekannten zukommen zu lassen, um ihnen präsent zu sein: „Die Übersetzerin Gräfin D<iodati> hat wieder etwas von sich lauten lassen, ich will ihr nächstens mein Bild schicken. Man will Ritschl in Leipzig ein Album machen, also muß ich mich photographieren lassen. Auch unsre gute Mutter soll ein Bild bekommen“, heißt es an Elisabeth Nietzsche im November 1872 (KSB, 4, 84). Sogar an Therese von Sachsen-Altenburg wollte er sein Bild schicken als Zeichen verehrender Dankbarkeit gegen die Königliche Hoheit (ebd., 109).

<sup>8</sup> Lou berichtete, dass Nietzsche selbst die Komposition des Bildes arrangiert habe: „Gleichzeitig betrieb Nietzsche auch die Bildaufnahme von uns Dreien [...] Nietzsche, in übermütiger Stimmung [...] befasste sich persönlich und eifrig mit dem Zustandekommen von den Einzelheiten – wie dem kleinen [zu klein geratenen] Leiterwagen, sogar dem Kitsch des

ner Kulisse und mit mehr oder weniger ländlichen Gerätschaften. Für die letztlich peinliche Szenerie wies Nietzsche wieder dem Fotografen die Verantwortung zu: „Oh, der schlechte Photograph!“<sup>9</sup>, so hieß es an die mit der Peitsche Porträtierte (KSB, 6, 198).

Die Fotos, die den Intellektuellen hervorheben (von der Studentenzeit bis in die späten achtziger Jahre), bedienen sich ebenso einer eher biederen Ikonographie. Ob es Gruppenbilder vom *Leipziger Philologenverein* oder von der *Société* Friedrich Ritschls (Abb. 6) sind: Es sind Versammlungen jüngerer Intellektueller, ihre Haltung zeigt sie distinktiert und elitebewusst, so wie in dieser Zeit sich viele für die Ewigkeit haben ablichten lassen. Nietzsche war einer unter und von ihnen. Durchaus in gleichem Habitus, in gleicher Pose. Oder seine Personalporträts, für die in den achtziger Jahren seine Verleger den Auftrag hatten, sie zu vertreiben und zu verschicken. Um sein Bild zu verbreiten, das er als für sich kennzeichnend angesehen hat. Soweit er sich nicht ausdrücklich Exemplare für den Eigengebrauch erbeten hat.<sup>9</sup> - Sieht man sich diese näher an, zeigt sich, sie führen fort, was seit den Schülerfotos zu bemerken ist. Nietzsche unterscheidet sich kaum von den Dutzendfotos, die im letzten Drittel des 19. Jahrhundert europaweit in den Fotoateliers entstanden sind. Er hat wie alle in den Fotoateliers posiert, ganz zeitgenössisch *en vogue*, hat sich die Haltungen vorschreiben und in die wuchernden Kulissen stellen lassen, nicht ohne Gefahr, in der Atelier-Staffage nur auswechselbares Requisit zu sein. Die so entstandenen Porträts waren bereits abgemildert in der frühen „brutale[n] Exaktheit der Schwarz-Weiß-Registrierung“, sie waren „die fotografische Synchronisation von gesellschaftlichen Idealbildern, tradierten Konventionen, individueller Physiognomie, technischem Verfahren und künstlerischer Ambition.“<sup>10</sup> Diese Fabrikationsräume von ‚Ähnlichkeit‘ als technisierte Porträtindustrie fokussierten sich auf bildliche Gestaltungsstrategien, durch die der Dargestellte quasi mit fotografischem Blick als Moment festgehalten, semantisch arretiert wurde. Dieser „Momentanität“<sup>11</sup> ausgeliefert zu sein, darin bestand einer der ‚Mängel‘ des Mediums, dessen zweiter sich als scheinbarer (jedenfalls so wahrgenommener) Verlust an Individualität bei den Fotografien bemerkbar machte. So wundert es nicht, dass Nietzsche oder andere mit schriftlichen Zusätzen, wie zum Baseler Foto aus der Serie F. Hartmanns von 1874 (Abb. 12) versuchten, seine Außerordentlichkeit und das Besondere seiner Persönlichkeit, seines Philosophendaseins hervorzuheben. Wobei er nicht selten mit seinem eingebildeten oder tatsächlichen Bekanntheitsgrad spekuliert und wohl auch oft mit der Differenz von Foto und tatsächlichem Aussehen gespielt resp. kokettiert hat. Fast immer wies er in seinen Briefen, denen Fotos von ihm beigelegt waren, daraufhin, dass der Fotograf nicht den richtigen Augenblick getroffen habe, die Lichtverhältnisse ungünstig gewesen seien oder er selbst nicht in einer glücklichen körperlichen resp. psychischen Verfassung gewesen war. Wofür die Äußerungen über sein Foto von 1872 (Abb. 7) symptomatisch sind, in denen er durchweg auf die angebliche Diskrepanz zwischen seinem Äußeren und seiner Gesinnung und Stimmung aufmerksam macht und das Medium Fotografie generell dem Zweifel aussetzt, ob es in der Lage sei, wirklich das Ganze einer Persönlichkeit zu erfassen.<sup>13</sup>

---

Fliederszweiges an der Peitsche usw.“ (Lou Andreas-Salomé, *Lebensrückblick*, aus dem Nachlass hg. von Ernst Pfeiffer, Frankfurt am Main 1974, 81).

<sup>9</sup> So heißt es an Ernst Schmeitzner in Chemnitz (Herbst 1882): „Werthester Herr Verleger, es handelt sich um einen Auftrag – er will von Ihnen meine Photographie. (die große)“ (KSB, 6, 278). 1873 fragte er bei der Mutter an: „Apropos: wo bleibt denn mein Bild, das ja der Photograph längst fertig haben muß! Sobald Du ein Exemplar hast – sechs sind bestellt, so sende es *eiligst* nach Leipzig [...] Mir selbst sende *ein Paar!* Der Photographien. Die übrigen 3 stehen zu Eurer Disposition für Verwandte“ (KSB, 4, 118).

<sup>10</sup> Bernd Busch, *Fotografie/ fotografisch*, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hg. von Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs, Friedrich Wolfzettel, Stuttgart, Weimar 2001, Bd. 2, 507.

<sup>11</sup> Ders., ebd., 510.

<sup>12</sup> Die Schwester hat das Foto mit der handschriftlichen Untertitelung *Friedrich der Unzeitgemässe* in den zweiten Band ihres Buches über das Leben des Bruders: Elisabeth Förster-Nietzsche, *Das Leben Friedrich Nietzsches*, Leipzig 1897 aufgenommen.

<sup>13</sup> An Franziska und Elisabeth Nietzsche: „Eben habe ich mein Bild gesehn – wilder denn je. Wenig ergötlich. Aber sehr kräftig“ (KSB, 4, 99); an Carl von Gersdorff: „Hier bekommst Du das erste Bild [...] Die Nach bevor es aufgenommen wurde, wurde ich durch ein großes Feuer erschreckt, auch habe ich ein paar Stunden durch Wassertragen usw mit geholfen, kurz, es wird wohl an der Photographie etwas zu merken sein, daß ich die Nacht vorher nicht geschlafen

Am Wert und der Gültigkeit einer seiner Fotografien allerdings rüttelte er nicht; es ist zu seinem ‚offiziellen‘ Conterfei geworden. Im September 1882 nutzte er seinen Aufenthalt in Naumburg, um im Fotoatelier Gustav Schultzes (der auch Maler war, was man dem Kompositorisch-Gemäldehaften ansieht: Nietzsche hebt es ausdrücklich positiv hervor) eine Serie von fünf Fotos machen zu lassen, von denen eines zu seinen bekanntesten geworden ist (Abb. 8). Es war wohl die nach Nietzsches Auffassung gelungenste seiner Fotografien; er ließ von ihr mehrfach Reproduktionen herstellen. Sie zeigt ihn sitzend im Seitenprofil, achtunddreißigjährig, den Kopf in die rechte Hand gestützt, den brillenlosen Blick nachdenklich in eine unsichtbare Ferne gerichtet, die linke Hand leicht auf eine Tischplatte gelegt. Gewollte Distanz ist unübersehbar. Dem Verleger Ernst Schmeitzner kündigte er zwei Exemplare mit der Bemerkung an: „Zwei *vorzügliche* Photographien folgen, besser kann’s ein Maler nicht machen“ (KSB, 6, 253) und an Franz Overbeck hieß es: „Dies *Bild*, welches ich beilege, mag auf Deinem Geburtstagstisch zu finden sein (es wird als Photographie bewundert.)“ (ebd., 276). Sollte es dem Bildungsbürger Nietzsche ein Stachel in seinem Selbstbewusstsein gewesen sein, sein Bild nur durch das als ‚demokratisch‘ geltende Massenmedium Fotografie produziert zu sehen? Und nicht in dem noch immer das Image aufwertende Medium der Kunst, der Malerei? Sich dem Fotografen im Fotoatelier und dem Auge seiner Kamera überlassen zu müssen? Dass Schultze beide Medien resp. Künste in Personalunion repräsentierte, schien Nietzsche jedenfalls als Glücksfall zu sehen.<sup>14</sup> - Wie dem auch sei. Wenn er auch Jenny Rée das Foto mit der Bemerkung geschickt hat: „[...] sehen Sie dies Bild an und erschrecken Sie nicht: das bin ich“ (ebd., 258): mit dieser Fotografie hat er ‚sein‘ Bild der Mit- und Nachwelt übergeben. Ihm sind jene bildsemantischen Codes ‚eingeschrieben‘, an denen er erkennbar sein wollte und an denen er erkennbar geblieben ist. Er war sich sehr wohl bewusst, wie sehr der bildliche Eindruck Identifikations- und Erinnerungswerte besitzt, die er in seine Vorstellungen einer zukünftigen Wirksamkeit seiner Philosophie kalkuliert einbezogen hat. So hat er sich sein repräsentatives Bild geschaffen, das vor allem in der künstlerischen Rezeption fortgesetzt Bezugsbild der Auseinandersetzung geworden ist.<sup>15</sup> Im Spektrum zwischen Erwartungshaltung und Wiedererkennungseffekt geht von dem Bild jener Reiz und Zauber aus, der nur frühen Fotografien eigen ist und die jenen „magischen Wert“ besitzen, den Benjamin an ihnen entdeckt hat, der sich als Einspruch des Zufalls gegen die technische Perfektion einstellt: „Aller Kunstfertigkeit des Photographen und aller Planmäßigkeit in der Haltung seines Modells zum Trotz fühlt der Betrachter unwiderstehlich den Zwang, in solchem Bild das winzige Fünkchen Zufall, Hier und Jetzt, zu suchen, mit dem die Wirklichkeit den Bildcharakter gleichsam durchsenkt hat, die unscheinbare Stelle zu finden, in welcher, im Sosein jener längstvergangenen Minute das Künftige noch heut und so beredt nistet, daß wir, rückblickend, es entdecken können.“<sup>16</sup>

### III

Was aber nun ist an Hans Oldes Bildern (den Fotografien und den an sie anschließenden Radierungen), die ohne Pathos, doch nicht ohne innere Dramatik sind, das Filmemacher und Künstler so fasziniert, dass sie zum Ausgangsmaterial für ihre Auseinandersetzung mit Nietzsche werden (Abb. 9/10)? Sie sind ebenso ins Bildgedächtnis der Nachwelt eingebrennt wie die von Nietzsche selbst In-Szene gesetzten Porträts. Sind sie es nicht, die ebenso oder vielleicht weit ein-

---

hatte. Sie hat etwas Wildes und Bojarenhaftes“ (ebd., 101); an Hugo von Senger: „Hier, mein werthgeschätzter Freund, meine Photographie, die sehr viel freundlichere Mienen machen müsste, wenn sie ein treues Bild meiner Gesinnung gegen Sie sein sollte“ (ebd., 103); an Malwida von Meysenbug heißt es, sein Foto sei wieder „vom alten Seeräuberstil, so dass ich zu der metaphysischen Annahme gedrängt werde, es möge das, was die Photographen immer wieder so darstellen, mein ‚intelligibler‘ Charakter sein; denn mein intellektueller ist es so wenig daß ich Bedenken trug, Ihnen dies Conterfei meiner schlechteren Hülle anzubieten“ (ebd.).

<sup>14</sup> Zum ästhetischen Wert-Diskurs zwischen Malerei und Fotografie in dieser Zeit: Gerhard Plumpe, *Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*, München 1990, 15ff.

<sup>15</sup> Barbara Straka, *Die Spur des Wanderers. Zu Nietzsches Ikonographie und ihrer Rezeption in der Kunst der Nachmoderne*, in: Dies., Gudrun Gorka-Reimus (Hg.), *Artistenmetaphysik – Friedrich Nietzsche in der Kunst der Nachmoderne*, 148ff.

<sup>16</sup> Walter Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie*, in: Ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 2/1, Frankfurt am Main 1977, 371.

prägsamer das Bild Nietzsches bis heute prägen? Sie geben die ikonografischen Codes, das selbstverständlich scheinende ‚Bild‘ des kranken Philosophen in einer immer möglichen Wiederholung zu präsentieren. Es sind die Bilder, die der Philosoph nicht (mehr) selbst arrangieren, auswählen und bestimmen konnte. Es sind, so gesehen, ‚entmündigte‘ Porträts, die ihn zum einen in einer grausamen Realitätsnähe zeigen und die zum anderen neue Inszenierungen sind, mit denen die Zeitgenossen und die Nachgeschichte sich konfrontiert sehen. Und sie sind so ganz und gar nicht im Geiste der Zeit, der inzwischen den Wert der Porträtfotografie darin entdeckt hatte, „ein Residuum authentischer Ich-Expression zu bieten.“<sup>17</sup> Und der Fotograf wie der Porträtierte konnten sich darin wiederfinden: „Gleich dem Originalgemälde übt sie einen eigenen künstlerischen Reiz auf den Beschauer aus: eigenes sprühendes, prickelndes Leben scheint in ihr zu pulsieren. Neben dem Vorzug der größten Wohlfeilheit erweckt sie in dem Besitzer das stolze Gefühl, daß er sich seinen Bilderschmuck *selbst geschaffen*, daß dieser nicht nur sein persönliches, sondern durch die Art des Sujets, durch die wohl überlegte Wahl des Kopiervfahrens, durch die *nur ihm eigene* Auffassung des Vorwurfs auch *sein geistiges Eigentum* bildet.“<sup>18</sup> An Olde Fotoserie vom Mai 1899, die im Auftrag der Zeitschrift *Pan* angefertigt wird, sind solche Äußerungen, die Mitte der neunziger Jahre des vorletzten Jahrhunderts hoch im (Dis)kurs standen, nur mit Blick auf den Fotografen, nicht auf den Porträtierten nachvollziehbar. Es sind ‚decisive moments‘ einer kranken Persönlichkeit, an denen die scheinbare Ungeschminktheit das Dokumentarische hervorhebt und zugleich lädiert, als fragil-problematische Fotorealität, will heißen: als inszenierte Realität, als Rollenspiel und Maskerade, ganz in der keineswegs geheimen Regie der geltungssüchtigen Schwester, für die der Fotograf sich und seine technische Apparatur zur Verfügung stellt. Vielleicht, ohne sich selbst darüber im klaren zu sein. Seine Bildfolge ist der Höhepunkt einer langfristig geplanten und ausgeführten Inszenierungsabsicht von Elisabeth Förster-Nietzsche: Nicht ihr Philosophenbruder inszeniert sich, er wird inszeniert. Er wird von der Schwester präsentiert, dem Intimkreis der Nietzsche-Freunde und einer größer werdenden Öffentlichkeit. Ganz nach (in) ihrem Sinne und ohne die Gefahr eines Einspruches. Olde hat, von den Fotos ausgehend, eine Reihe von Radierungen angefertigt, die in den Zeitschriften *Pan* und *Jugend* aufgenommen werden. Und Elisabeth hat eine davon ihrem Buch *Das Leben Friedrich Nietzsches* beigefügt. Bezeichnenderweise mit dem Kommentar: „Er lebte hier in Weimar wirklich von Neuem auf, sodaß ich mich der seligen Hoffnung hingab, er könnte wieder ganz gesund werden. Wie freute er sich der schönern Aussicht auf Weimar und die dahinter liegenden Berge, des weiten Horizontes, der Wolkenbildung und der Sonnenuntergänge! Mein lieber Freund Prof. Hans Olde hat von ihm in seinem letzten Lebensjahr, während er einen solchen Sonnenuntergang genoß, eine rührend schöne Skizze gemacht, die nebenan der Biographie beigefügt ist. Es waren meines Bruders glücklichste Stunden, die er auf seiner hochgelegenen Veranda verlebte. Aber auch die hohen Innenräume, die sonnigen Wohn- und Schlafzimmer [...] erfreuten ihn außerordentlich. Er hatte doch immer gesagt, daß seine Natur auf Luft und Licht ausgerichtet sei; auch dieses Mal zeigte sich die Wirkung in überraschendster Weise. Er fing auch wieder an, sich zu unterhalten, machte Bemerkungen zu dem Vorgelesenen und versuchte sogar ein wenig zu schreiben [...].“<sup>19</sup>

Beginnen hat die Inszenierungswut der Schwester bereits in Naumburg, kurz nach ihrer endgültigen Rückkehr aus Paraguay und ihrem Entschluss, sich fortan dem Bruder und der Verbreitung seines Werkes zu widmen. Seine Bilder konnten dabei in einer beispiellosen Werbestrategie wirken; ihre Semantik kam dem einer Werkikone und später eines Archiv-Logos sehr nahe. Worum es ging, war, die Gesichtszüge des Philosophen, seine Figur und seine Gestik zur selbstverständlichen Erkennungsmarke, zu einer Art geistigen *Trade Mark* für seine Gedanken zu machen, in eindrucklichen Bildern, von denen eine Abstraktionskraft ausging, die das Philosophenporträt fortan auf seine markantesten Momente konzentrieren resp. reduzieren ließen und dem Erkennungseffekt keinen Abbruch taten. Ab 1896 gab die Schwester immer wieder Porträtbüsten, Reliefs, kleinere und größere Bronzestatuen- und Statuetten, Radierungen, Ölgemälde und Fotoserien gezielt in Auftrag. Sie nur annähernd zu würdigen, würde hier den Rahmen sprengen. Nur soviel: Oft

<sup>17</sup> Gerhard Plumpe, *Der tote Blick*, 136.

<sup>18</sup> Fritz Stahl, *Photographie und Kunst*, in: *Die Kunst-Halle 1896*, 8 (zit. nach: Gerhard Plumpe, *Der tote Blick*, 136).

<sup>19</sup> Elisabeth Förster-Nietzsche, *Das Leben Friedrich Nietzsches*, Bd.2 (Zweite Abtheilung), Leipzig 1904, 927f.

unter dem Protest der Mutter Franziska entstanden Bilder mit dem unübersehbaren Trend zur Verklärung und Idealisierung, ganz nach dem Willen Elisabeth Förster-Nietzsches, den Bruder zu einem Kultgegenstand der *Villa Silberblick* werden zu lassen, die Grenzen verschwimmen zu machen zwischen Realität und Illusion, zwischen Krankheit und hoher Geistigkeit, zwischen dem idealen Bild eines Philosophen und der Musealisierung eines lebenden Leichnams.<sup>20</sup> In den Werken der Künstler wurde er zum Bild-Exponat, das nach den Interessen der Schwester ausgerichtet war und mit dem sie ihre Vorstellungen in die Köpfe, in die Bildwelt, in die ästhetische und philosophische Semantik langfristig wirksam lancieren konnte und lanciert hat. Der Wirkung konnte sie sich sicher sein. Vor allem Kurt Stoevings und Oldes Fotografien sind es, die jenen Kult der Krankheit entscheidend gefördert resp. hervorgebracht haben, von dem die Nietzsche-Rezeption infiziert und ihrerseits krank geworden ist. Stoevings unsägliches *Friedrich Nietzsche in der Weinlaube* von 1896 (Abb.), angefertigt nach Fotovorlagen des Malers, in einem antikisierenden Tempelrahmen mit den Tieren Zarathustras im Giebel, stellt den Philosophen nach Aussagen der Mutter und von Freunden und Ärzten kränker dar, als es den äußerlichen Tatsachen entsprach.<sup>21</sup> Kitsch und Verehrung geben sich in diesem Bild nicht nur zu einer fragwürdigen Bildästhetik die Hand, vielmehr: die Krankheit selbst wird zum Thema, nur der kranke Nietzsche taugt für die *publicity*, die den Ambitionen der Schwester entgegenkommt.<sup>22</sup> Der Bruder ohne die Krankheit würde weit weniger taugen für die Infiltration der Öffentlichkeit mit dem Gedanken seiner Außerordentlichkeit.

Als Olde seine Fotoserie macht, war dieser Prozess in vollem Gange und zeitigte bereits die erwünschten Früchte. Bisher war allerdings die Krankheit ästhetisiert, in gewisser Weise genie-romantisch verklärt gewesen. Und dieses Bild war (wenig verstörend) von der Nietzsche-Gemeinde als selbstverständlich angenommen worden. Die vielen Berichte von Zeitgenossen über ihre Besuche im Nietzsche-Archiv zeugen davon. Da ist von der Schönheit der Kranken die Rede, von seinem edlen Geist, der sich zeige, von der Hoheit seines Wesens und dem magnetischen geistigen Fluidum, dem man sich nicht entziehen konnte.<sup>23</sup> Selbst Olde war nicht frei von einer derartigen vorbestimmten Sichtweise. An Margarethe Schellhas schreibt er: „Er sieht aber aus wie ein gesunder Mensch, hat nichts von einem Geisteskranken. Er ist wie ein verlöschendes Licht, manchmal, aber in seltenen Momenten bekommt sein wundervolles Auge den großen tiefen Glanz [...] Er ist dann eine durchaus mächtige, ganz seltsame Erscheinung [...] Er wirkt [...] wie ein gefesselter Prometheus, überlebensgroß, hoch über einer sonnigen, herrlichen deutschen Landschaft: Berge, Städtchen, Flüsse.“<sup>24</sup> Gleichzeitig ist der Blick des Maler-Fotografen nüchtern, klar und jenseits aller Verklärungsabsichten. Zwar will er jenen seltenen Augenblick von aufblitzender Größe festhalten (darum sitzt er stundenlang und beobachtet den Philosophen und seine Schwester), aber er weiß, dass er einem Schwerkranken, einem Geisteskranken diese Momente einer kaum noch wahrnehmbaren Großartigkeit bildlich abringen muss: „Von 5-8 bin ich wieder im Archiv. Dann sehe ich den Kranken meist in einem Tragbett auf der Veranda zu zeichnen, photographieren und zu malen. Da er sich aber kaum bewegen kann, nicht sprechen und wohl auch nichts verstehen und meist schläft, muß ich mich bemühen, wenige glückliche Momente festzuhalten [...] Oft wird aber meine Arbeit im Archiv unterbrochen, da ich nur arbeiten kann, wenn Fr. Dr. Förster dabei ist. Sobald sie einen Augenblick fortgeht, wird der Kranke unruhig. Dieser arme wunderbare Mensch ist im letzten Stadium seiner Krankheit [...] und vielleicht kann es bald vorbei sein“, so heißt es im gleichen Brief.<sup>25</sup> Und an seine Frau berichtet Olde am 10. Juni 1899: „Gestern Nachmittag habe ich zum ersten mal bei Friedrich Nietzsche

<sup>20</sup> Barbara Straka hat es genau formuliert: „Nach 1889 konnte Nietzsche nicht mehr über die äußere Form seines Überlebens in Bildern bestimmen; er wurde als lebender Leichnam Modell für Photographen, Maler und Bildhauer im Auftrag seiner Schwester Elisabeth, die Nietzsche zum Kultgegenstand ihrer Sammlung als selbst ernannte Verlegerin, Archivarin und Museumsdirektorin der Weimarer ‚Villa Silberblick‘ erhob [...] Die Musealisierung Nietzsches lag in der Hand Elisabeths“ (Barbara Straka, *Die Spur des Wanderers. Zu Nietzsches Ikonographie und ihrer Rezeption in der Kunst der Nachmoderne*, 149).

<sup>21</sup> *Friedrich Nietzsche. Chronik in Bildern und Texten*, 789ff.

<sup>22</sup> Dazu scheint kein Preis zu hoch. Stoeving verlangte 10 000 Reichsmark.

<sup>23</sup> So hat es Isabella Freifrau von Ungern-Sternberg beschrieben: Elisabeth Förster-Nietzsche hat die Sätze als Bestätigung in die Biografie des Bruders aufgenommen (*Das Leben Friedrich Nietzsches*, Bd.2, Zweite Abteilung, 930f).

<sup>24</sup> Zit. nach: *Friedrich Nietzsche. Chronik in Bildern und Texten*, 805.

<sup>25</sup> Ders., ebd.



gearbeitet [...] Er ist wie ein kleines Kind, und seine Schwester geht auch so mit ihm um. Sie spricht immer ganz leise und lieb, aber mit großer Verehrung zu ihm, und er, fürchte ich aber, versteht nicht mehr davon wie unsere kleine Mausi [...] Frau Dr. ist immer dabei wenn ich arbeite, anders wäre es gar nicht möglich, und seine Augen verfolgen sie überall mit hin.“<sup>26</sup>

Das Resultat der Oldeschen Bemühungen ist eine Fotoserie, die zum Authentischsten zählt, was von Nietzsche überliefert ist. Das Auge der Kamera, möchte man meinen, hat die Realität ‚ungefiltert‘ festgehalten und der Absicht des Künstlers ein folgenreiches Schnippchen geschlagen. Nicht die Augenblicke, in denen philosophische Größe sichtbar wird, sind im Bild festgehalten und der Nachwelt überliefert, sondern die größtwahrscheinlicher Tragik, einer unsäglichen Trostlosigkeit alltäglicher Hilfebedürftigkeit und Aufopferung. Das Endstadium der Krankheit ist in Bildern arretiert, die Unausweichlichkeit des Endes steht vor Augen. Die Diskrepanz zu jeder Verklärung oder kultischen Verehrung könnte größer nicht sein. Das Auge der Kamera sieht anders als das des Fotografen sehen will und setzt sich gegen dieses durch. Es hält keine erhabenen wirkenden „Augensterne[ ]“, die in die Ferne schweifen und doch nach innen zu schauen schienen“ Nietzsches (Isabella Freifrau von Ungern-Sternberg)<sup>27</sup> fest; man kann es auch nicht nachvollziehen, wenn die Schwester behauptet: „Er war mit der Zeit immer schöner geworden, sah die Besucher mit großen freundlichen Augen an“<sup>28</sup> – und dies genau in der Zeit, in der Oldes Fotografien entstanden sind. Auf den Fotos begegnet man einer erschreckenden, aber auch erwarteten Teilnahmslosigkeit, leeren, besser: erloschenen Blicken. Mühsame, ruckartige Bewegungen, den Lähmungen abgetrotzt mit unterstützender Hilfe der Schwester, sind zu ahnen. Den gelähmten Händen ist ihre ehemalige Virtuosität beim Klavierspiel nicht mehr anzusehen, auch nicht, dass mit ihnen weltzerschmetternde Sätze in eleganter Sprache aufs Papier gebracht worden sind. Die erhobene rechte Hand erstarrt in der begonnenen Bewegung, nicht mehr wissend, wozu sie erhoben wurde. Der Fotograf hat sich ganz auf die Person(en) konzentriert. Was der Philosoph nie wollte, zeigen die Fotos eindringlich, ist Realität geworden: Abhängig geworden zu sein von anderen Menschen, abhängig zu sein von der Schwester, nicht, nichts mehr zu sein ohne sie. Und diese Beziehung erscheint in Bildern, die nicht wissen wollen und/ oder nichts aussagen können über die innere, bis zum Zerreißen gebrachte Spannung zwischen Nietzsche und seinem ‚Lama‘. Die vielmehr nichts zeigen als eine liebevolle Betreuung und ihre ebenso dankbare (wenn dies zu sagen ist, denn Dankbarkeit setzt Bewusstheit voraus) Annahme. Mit einer sensitiven Intensität und Intimität, gegen die kaum zu protestieren und der nicht zu widersprechen ist. Benjamins berühmte ‚Aura‘, hier kommt sie als Spur einer Authentizität zum Tragen, an der in der die Dialektik von Ferne und Nähe transparent wird und wie sehr die Sequenzen der Fotografie Realität und Teilhabe an ihr, Fiktion und ideelle Konstruktion auf einer Ebene ästhetischer Wahrnehmung amalgamieren, die nur dem Fotografischen zukommt.<sup>29</sup> Das so als Gedächtnismedium fungiert, dem es den Stoff gibt, dessen Bildzauber wirklich erst die kritische Reflexion zu durchbrechen vermag. Die Anlage dazu allerdings ist im Medium schon selbst angelegt. Es übersteigt sich quasi selbst in durch seine intendierten Möglichkeiten. Wie Oldes Nietzsche-Serie zeigt.

#### IV

Differenzen brechen spätestens hier auf zwischen den Bildern, ihrer Semantik und dem Wissen dessen, was sie offenbaren und was sich hinter (unter) ihnen verbirgt, was sie freilegen und was sie verdrängen. Fragen nach ihren Konnotationen drängen sich auf: Mit ihnen ist auf Sabine Schirdewahns Film zurückzukommen. Wenn es stimmt, dass, nach einem

---

<sup>26</sup> Ders., ebd. 805/808.

<sup>27</sup> Zit. nach: Elisabeth Förster-Nietzsche, *Das Leben Friedrich Nietzsches*, Bd. 2, Zweite Abteilung, 931.

<sup>28</sup> Elisabeth Förster-Nietzsche, ebd., 930.

<sup>29</sup> „Die Spur ist Erscheinung einer Nähe, so fern das sein mag, was sie hinterließ. Die Aura ist Erscheinung einer Ferne, so nah das sein mag, was sie hervorruft. In der Spur werden wir der Sache habhaft, in der Aura bemächtigt sie sich unser“ (Walter Benjamin, *Das Passagenwerk*, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 5.1, Frankfurt am Main 1982, 560).

Wort von Benjamin, in der Fotografie bereits der Film virtuell verborgen ist<sup>30</sup>, so hat die Berliner Künstlerin mit ihrem gedanklichen Ansatz der historischen Denkbarkeit von Filmzeugnissen über Nietzsche genau diesen Punkt zum Anlass genommen, die Fotoserie von Olde mit heutigen Darstellern nachzustellen, das heißt zu spielen und in bewegte Bilder zu übersetzen, zu transferieren, um ihnen im medialen *alter ego* der Fotografie, filmisch eine neu dimensionierte Realität, besser: eine Kunstrealität zu geben. Freilich, mit dem gewollten Eindruck (auf den ersten Blick!) des quasi historisch Authentischen.

Dennoch: Von der Intention her gehört die Transparenz des bloßen Scheines der Authentizität zum ästhetischen Kalkül. Es wird keine sensationsheischende Doku-Soap produziert: Die Live-Performance ist als solche von Anfang an durchschaubar (wenn man es will!), Bildsprache und Technik imitieren eine vollzogene Alterung, deren Suggestivkraft zwar schwer zu widerstehen ist, die aber ihren Konstruktcharakter in keinem Moment (ver-)leugnet. War der Fotograf auf der Lauer nach den ‚glücklichen Momenten‘, so stellte sich für die Filmemacherin die Frage nach der Umsetzung im zeitlichen Verlauf, in den Gesten der Zeit, in den Realräumen des ehemals wirklichen Lebens. Im nachgebauten Ambiente der Olde-Bilder in den Weimarer Originalräumen agieren die beiden Schauspieler und inszenieren eine Inszenierung nach. Oldes, resp. Förster-Nietzsches Inszenierung wird noch einmal inszeniert aus der Perspektive Sabine Schirdewahns. Eine Inszenierung in zweiter Potenz sozusagen, die den Ort zu einem aufgeladen mit Authentizität und zu einem Assoziationsraum werden lässt für eine Erinnerungsarbeit, die der Wahrnehmung die Anstrengung abverlangt, sich dem Risiko auszusetzen, das bisher als das selbstverständlich Gewusste infrage stellen zu müssen. Der Zuschauer ist nicht als Voyeur geladen, sondern wird zu einer grundlegend antivoyeuristischen Position ermutigt. Und doch ist ein Anflug von Voyeurismus involviert: man möchte sehen, um über das Gesehene sich bestätigt zu finden in seinem Wissen: man hatte es ja gewusst! Akzeptieren zu können, dass alle Erinnerung ‚gemacht‘ und ‚immer eine Rekonstruktion ist‘<sup>31</sup>, ist da schon schwieriger. Sabine Schirdewahn geht davon aus: „In der Fotografie gibt es Schnittstellen, welche diese Form der Rekonstruktion begünstigen; Schnittstellen der Ähnlichkeit (man kennt das: auf dem Foto siehst du ja aus wie [...]) Diese Schnittstelle nutze ich natürlich in gewisser Weise auch in dem Film, weil es Nietzsche nicht als sich bewegendes ‚Element‘ gibt. Bzw. ich nutze eigentlich eine ‚Leerstelle‘, die nicht festgelegt ist. Für mich hat die Arbeit an diesem Punkt also viel mit der Wahrnehmung von Fotografie zu tun. Die Schnittstelle der Ähnlichkeiten in der Wahrnehmung/ Wahrnehmung der Erinnerung gibt es natürlich auch in der Bewegung/ Gestik/ Mimik eines Menschen. Damit zu agieren ist wesentlich schwieriger, weil die Schnittstelle kleiner wird. Um auf die gleichen Möglichkeiten zu kommen, muss man mit Unschärfen arbeiten“<sup>32</sup>, so beschreibt sie ihre Arbeitsweise und differenziert Fotografie und Film unter der Optik von Schnittstellen der Ähnlichkeit. Wo der Fotograf aufhört, die Geste, den Blick, die Psychologie in der Momentaufnahme festgehalten zu haben, muss die Filmemacherin diese fotografischen Augenblicke wieder auflösen in die Zeit hinein, in die temporäre Ungewissheit des ‚Zwischen-den-Augenblicken‘. Wo das Auge des Betrachters der Endgültigkeit des fotografischen Porträts ausgesetzt ist und sich daran beruhigt, folgt der Film-Zuschauer jeder noch so leisen Bewegung, verlangt von ihr ‚Realität‘, das heißt Authentizität. Das Auge folgt den Händen, dem Zurückziehen der Fenstervorhänge, dem Aufschütteln der Kissen, dem Zurechtziehen der Decke, der behutsamen Hilfe, dem hilflosen Körper eine erträgliche Lage zu geben und nimmt an der vollzogenen Körpersprache wahr, was den einzelnen Fotos (auch ihrer seriellen Anordnung) nicht gestalteter Gegenstand sein konnte. Da ist keine Provokation mehr oder vielmehr dies ist die neue, die andere Provokation: Der letzte Jünger des Dionysos ist verstummt, die große Gesundheit ist keine Frage der Zukunft mehr, die Krankheit zum Tode hin hat schon gesiegt mit bestürzender Endgültigkeit, die Umwertung der Werte hat tragisch schon stattgefunden. Unwiderruflich ist die Differenz von Körperanwesenheit und Geistverlassenheit, die sich auf dem apathischen Antlitz des Philosophen spiegelt. Da geht es um eine Lebendigkeit, die eigentlich

---

<sup>30</sup> Ders., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Zweite Fassung)*, in: Ders., *Allegorien kultureller Erfahrung. Ausgewählte Schriften 1920-1940*, Leipzig 1984, 409.

<sup>31</sup> Sabine Schirdewahn, *E-mail an Renate Reschke vom 7. August 2008*.

<sup>32</sup> Dies., ebd.

keine mehr ist, um eine Physiologie in Bewegung, um Kinetik und Visualität, die eingefangen werden will in dem Stadium, in dem sie sich in ihr Gegenteil verkehrt, derart, dass die wohl komponierten Einstellungen wie unkomponiert wirken und die Bilder für die (gewesene) Realität genommen werden können. Im Konjunktiv! Sie geben eine Vorstellung, wie es gewesen sein könnte. Das Konjunktivische wird ästhetisches Programm. Das ist das Besondere dieser Filmsequenzen. Die Verlagerung der Aufmerksamkeit in die Bewegungsebene lässt die Akteure zu quasi Ideogrammen werden, an denen etwas aufscheint, was an den ‚bloßen‘ Fotografien nicht mehr sichtbar ist: das narrative Moment, das in den ‚bewegten‘ Bildern sich im Widerspiel von Oberfläche und Tiefe realisiert, das dem konkreten Geschehen auf der Leinwand seine Einmaligkeit und Unwiederbringlichkeit verleiht. So ist der Film eine Art Kunstgriff zur Realität hin, das wirklich gelebte Leben zu ‚verlebendigen‘, die ‚Leerstellen‘ zu besetzen und im Sinne des Schirdewahnschen Wortes festzulegen. Mit der Spurensuche eine Wirklichkeit zu umfassen, an die einzig die Annäherung durch Ähnlichkeit möglich ist.

Durch das Zitat des Fotografischen wird das erkenntnis-gefährliche ‚Vielleicht war es so‘ zum verunsichernden Fazit. Die Film-Bilder beginnen ein Eigenleben, die korrodierende Kraft ihrer eigenartigen Verfremdungen konterkariert jede vermeintliche Vertrautheit mit den bekannten Vorlagen und verwandelt als eine Archäologie des Lebens die Wirklichkeit in Fiktion und die Fiktionen in Wirklichkeit(en), die der moderne Zuschauer ebenso bildblind wie bildhörig annimmt, weil sie in jeder Sequenz, mit jeder dargestellten Geste und bewegendem Blick eine ganze Mikroerzählung liefern, in der die Biografie des Philosophen *in nuce* eingezeichnet ist. Nietzsches Frage aus *Ecce homo*: „Wie viel Wahrheit *erträgt*, wie viel Wahrheit *wagt* ein Geist?“ (KSA, EH, 6, 259), die er zum Wertmesser für sich gemacht hat, erhält sie bei Sabine Schirdewahn eine filmische Antwort? Jenes „Nitimur in *vetitum*“ (ebd.), dieser Weg zum Verbotenen, es sichtbar zu machen: sind die Filmsequenzen das Ziel, ist der Film auf dem Weg zu ihm? Der Kommentar zu ihm? Wenn Nietzsches Radikalität darin bestanden hat, seine Subjektivität stets in den Mittelpunkt zu stellen<sup>33</sup>, sind seine in Bewegung gesetzten Bilder der Abgang auf und der Einspruch gegen die Hypertrophierung des eigenen Ichs durch die bildliche Wahrnehmung, in dem reale und geistige Wahrnehmungsräume vorgeführt werden, in denen Subjektivität gegenstandslos (im bildlichen Sinne des Wortes) geworden ist. Das filmische ‚re-writing‘ dieser Lebensphase erlaubt den zustimmenden Bezug nicht mehr. Die Bilder schieben sich zu neuen Aussagevolumina mit anderen Wirkungen zusammen. Keine Garantien mehr für Wahrheiten. Nietzsches Warnung: „*Hört mich! Denn ich bin der und der. Verwechselt mich vor Allem nicht!*“ (ebd., 257) verliert angesichts dieser Bilder ihre selbstverständlichen Konnotationen. Der Zuschauer wird in die Philosophie hineingezogen, er muss andere Perspektiven anerkennen. So wird die letzte dokumentierte Lebensphase zur entscheidenden Infragestellung einer ganzen Philosophie. Dies buchstäblich in Bewegung zu sehen zeitigt die Erkenntnis: Hier ist nichts mehr zu tun. Doch weiß der Zuschauer: Es ist noch nicht zu Ende. Die Endgültigkeit in einer Endlosschleife.

Und was ist mit Frau Dr. Förster-Nietzsche? Mit ihrem Willen, der den Filmsequenzen den Titel gibt? Franz Overbeck hat sie dem Typus der gefährlichen Schwestern zugezählt; sie sei ebenso durch eigene Machtgelüste wie durch den Bruder selbst auf diese Bahn gedrängt worden und habe sie „auffallend leichtsinnig betreten.“<sup>34</sup> Und die Sachwaltschaft über das Werk ihres Bruders und sogar dessen Stellvertreterrolle übernommen, die in der Anmaßung gipfelte, in seinem Namen zu sprechen nicht nur zu Zeitpunkten, an denen er selbst nicht mehr dazu in der Lage war, sondern noch Jahre nach seinem Tode.<sup>35</sup> Oldes Fotoserie legt eine intime Bruder-Schwester-Zweieinigkeit nahe und hält sie fotografisch fest. Seine wiederholten Hinweise, die Schwester sei immer anwesend gewesen, wenn er arbeitete, haben sicherlich

<sup>33</sup> Günther Rösch, *Philosophie und Geste. Sokrates, Diogenes, Nietzsche*, Berlin 2005, 85.

<sup>34</sup> Zit. nach: Heinz Frederick Peters, *Zarathustras Schwester. Fritz und Lieschen Nietzsche – ein deutsches Trauerspiel*, München 1983, 251.

<sup>35</sup> Zu den wohl schlimmsten Bemerkungen in dieser Hinsicht gehören die Passagen in einem Brief an Ernst Thiel, in dem es über die nationalsozialistische Bewegung heißt: „ich fühlte deutlich, wie sehr mein Bruder in dieser ganzen Bewegung mitwirkt“ und „Fritz wäre entzückt von diesem Mann [Adolf Hitler – R. R.], der mit unbeschreiblichem Mut die ganze Verantwortung für sein Volk übernahm“ (Unveröffentlichter Brief vom 31. Oktober 1935, zit. nach: Heinz Frederick Peters, *Zarathustra Schwester*, 300f).

dazu beigetragen, ihre Fürsorge mit in die Bilder zu nehmen. Inwieweit Elisabeths Wunsch und Erwartung dabei eine Rolle spielten, mag dahin gestellt bleiben. Die Macht der Schwester über den Bruder wird nur in leisen Bildern angedeutet. Sabine Schirdewahns Sequenzen folgen den Olde-Fotos darin ziemlich genau. Nur einmal wird die Bilder-Gefolgschaft nachhaltig aufgegeben, der einzige Moment, der alles verändert und der nach Aussage der Künstlerin der allein spektakuläre ist, weil er nicht durch die Fotos ‚gedeckt‘ ist, das heißt keinen Anspruch auf Authentizität erheben kann: Die Schwester (resp. die Schauspielerin) schaut in die Kamera und ihr Blick sagt: ‚Er ist mein Werk!‘, ich bin die geheime Regisseurin alles dessen, was hier geschieht. Der Blick, der wie selbstverständlich in die Kamera fällt, ist der Bild gewordene ‚Wille zur Macht‘ Elisabeth Förster-Nietzsches. Dieser Blick, eine subversive Pose sondergleichen, die das erwartete Bild unterläuft, durchschlägt alle Illusion und dechiffriert die Szenerie als Inszenierungstheater der Schwester und der Filmemacherin gleichermaßen. Es ist die Regiehand der letzteren, die im Bild-Spiel den Interpretationsraum imaginiert, die eigene filmische choreographische Manipulation als ästhetisches Mittel reklamieren und definieren, den Konsensbereich des Authentischen voll auszuschreiten und dahingehend zu überschreiten, dass die affektive Dimension der Filmsequenzen ein Überwältigtsein ist durch den Schein der Bilder. Jedoch eines, das seine temporäre Grenze im Akt des Bewusstwerdens dieser Überwältigung durch die mediale Konstruktion besitzt.

Darin liegt das Problem, das an den Ausgang der Fragestellung zurückführt. Will der Akt der Bewusstwerdung der medialen Konstruktion wirklich durchschaut werden? Von der Bild- und Scheinversessenheit der modernen Kultur ist so oft gesprochen worden, dass ihre Akzeptanz seit längerem bereits zum Repertoire und zum guten Ton der Kulturkritik gehört, sei sie medientheoretisch, ästhetisch oder kulturwissenschaftlich formuliert.<sup>36</sup> Und zu guten Teilen beruft man sich dabei auf Nietzsche, der an den zeitgenössischen Printmedien beobachtet hat, dass der eskalierende Informations- und Bildüberfluss der Massenmedien jede Reflexion blockiert und Sklaven der Wahrnehmungsgläubigkeit gebiert, die sich bereitwillig dem Schein des Authentischen und den „Kaskaden der Ästhetisierung“<sup>37</sup> ergeben und die ohnehin unschärfer werdenden Trennlinien zwischen Realität und Fiktion nicht mehr unterscheiden (wollen). Da kommt der ‚touch‘ des Authentischen gerade recht, der eine Aufmerksamkeitskultur bedient, die sich am vermeintlich Wirklichen delectiert. Und weil ohne Einforderung, den eigenen Gewohnheiten und Bequemlichkeiten zu misstrauen, sich der intellektuelle Energieverbrauch in sparsamen Grenzen hält. So weit, so nicht befriedigend. Denn: dies ist nicht die Klientel für das Experiment Sabine Schirdewahns. Ein ebenfalls schon angerissenes kulturkritisch aufgeladenes, an Nietzsche profiliertes Moment kommt hinzu und verdient abschließende Würdigung: das eines verlorenen ‚Pathos der Distanz‘, in dessen Existenz Nietzsche einen hochdotierten Gradmesser für alle Kultur sehen wollte. Der ‚Sinn des Habens‘, von dem schon Georg Wilhelm Friedrich Hegel und Karl Marx gewusst haben, er dominiere alle Sinne und habe uns so dumm gemacht und dem jüngst unter dem Stichwort „Habenwollen“ erneut (dieses Mal soziokulturell positiv konnotiert) eine führende Position im modernen Konsumverhalten zugesprochen worden ist<sup>38</sup>: dieser konsumistische<sup>39</sup> Faktor der Kultur, die Tendenz einer grundlegend vereinnahmenden aggressiven Kulturgeste, ist es, die auch die Zugänge zur Erinnerung bestimmt und deren kunstmedial vermittelte Inhalte als Möglichkeit sieht, sie sich einzuverleiben, um zu dem zu werden (oder es zu sein, ohne es sich einzugestehen), was die frühe Kulturkritik den ‚möblierten Menschen‘ oder Nietzsche den ‚großen Bauch‘ genannt haben. Davon sind auch die kulturellen Eliten nicht (mehr) frei. Auch die nicht, die in anspruchsvollen Nietzsche-Ausstellungen irritiert sich vom Schein der Authentizität gefangen nehmen lassen und übersehen, dass die Filmemacherin gerade gegen diesen Trend ihre Opposition in die nietzsche-bewegten Bilder eingelassen hat.

---

<sup>36</sup> Ralf Schnell, *Medienästhetik. Zur Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen*, Stuttgart, Weimar 2000; Norbert Bolz, *Das ABC der Medien*, München 2007.

<sup>37</sup> Kaspar Maase (Hg.), *Die Schönheiten des Populären. Ästhetische Erfahrungen der Gegenwart*, Frankfurt am Main 2008, 9.

<sup>38</sup> Wolfgang Ullrich, *Habenwollen. Wie funktioniert die Konsumkultur?*, Frankfurt am Main 2006.

<sup>39</sup> Norbert Bolz, *Das konsumistische Manifest*, München 2002.

Ralf Schnell, *Medienästhetik. Zur Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen*, Stuttgart, Weimar 2000

Volker Bohn (Hg.), *Bildlichkeit*, Frankfurt am Main 1990

Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1976

Vilem Flusser, *Im Universum der technischen Bilder*, Göttingen 2000.

Pierre Bourdieu, *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Fotografie*, Frankfurt am Main 1981