

MAREN-SOPHIE FÜNDERICH

VOM KULT ZUR MARKE. DAS NIETZSCHE-ARCHIV IN WEIMAR UND SEIN NETZWERK

Für den Aufbruch in die Moderne um 1900 steht in Weimar das Nietzsche-Archiv, das sich in einer repräsentativen Gründerzeitvilla auf einer Anhöhe am damaligen südlichen Stadtrand befindet.¹ Die Räume im Erdgeschoss der Villa Silberblick, 1897 eingerichtet und 1903 nach einem größeren Umbau wiedereröffnet, waren der Mittelpunkt eines einflussreichen Netzwerks um Elisabeth Förster-Nietzsche (1846–1935). Die Schwester Friedrich Nietzsches (1844–1900) war dessen alleinige, ebenso ehrgeizige wie durchsetzungsstarke Nachlassverwalterin. Aus Friedrich Nietzsche, der Leitfigur einer jungen Generation von Intellektuellen und Künstlern um die Jahrhundertwende, machte sie eine Ikone. Es war ihre Absicht, gemeinsam mit dem Kunstsammler und Mäzen Harry Graf Kessler (1868–1937) und dem belgischen Architekten und Designer Henry van de Velde (1863–1957) der Klassikerstadt zu neuem Glanz zu verhelfen. Auf das „klassische Weimar“ um Johann Wolfgang Goethe (1749–1832) und das „romantische Weimar“ um Franz Liszt (1811–1886) sollte das *Neue Weimar* um Friedrich Nietzsche folgen.²

¹ Die Recherchen in Weimar wurden im Frühjahr 2022 durch ein zweimonatiges Junior Fellowship des Forschungsverbundes Marbach-Weimar-Wolfenbüttel bei der Klassik Stiftung Weimar gefördert. Im Mittelpunkt der Forschung stand das Verhältnis von Kunstgewerbe, Handwerk und Industrieproduktion zwischen 1880 und 1920. Es ging um die Designausbildung vor dem Bauhaus sowie um die Verbindung von Elisabeth Förster-Nietzsche zu Henry van de Velde. Vgl. dazu M.-S. Fänderich, *Perfektion in Technik und Form*, „Zeitschrift für Unternehmensgeschichte“ 2023, 68 (1), S. 37–62; Vgl. M.-S. Fänderich, *Henry van de Velde und die Raumkunst in Weimar*, „MWW Forschungsverbund Blog“, 5.4.2022, verfügbar unter: <<https://www.mww-forschung.de/blog/-/blogs/henry-van-de-velde-und-die-raumkunst-in-weimar>> (letzter Zugriff: 30. Juli 2023).

² Vgl. U. Lorenz, Th. Valk (Hrsgg.): *Kult – Kunst – Kapital. Das Nietzsche-Archiv und die Moderne um 1900*, Klassik Stiftung Weimar Jahrbuch 2020, Göttingen 2020.; Vgl. S. Walter, Th. Föhl, W. Holler (Hrsgg.), *Neues Museum Weimar. Van de Velde, Nietzsche*

Die Grundzüge wurden in einem Brief umrissen, den Förster-Nietzsche am 22. März 1901 an Kessler schrieb.³ Von entscheidender Bedeutung war allerdings die Unterstützung des jungen Großherzogs Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar (1876–1923), der es zu Beginn seiner Regentschaft im Jahr 1901 seinem Großvater Carl Alexander (1818–1901; Regierungszeit 1853–1901) gleich tun und ebenfalls Kunst und Kultur im Großherzogtum Sachsen-Weimar-Eisenach fördern wollte. Allerdings hielt die Bereitschaft des Regenten, die kulturelle Avantgarde in Weimar zu unterstützen, nur wenige Jahre an, so dass sich Harry Graf Kessler im Sommer 1906 nach einigen Querelen und einem Eklat zurückzog. Sein Entschluss gilt als Ende des *Neuen Weimar*.

Dieser eng begrenzte Zeitraum von nur fünf Jahren bietet genug Material, um Struktur und Entwicklung eines Netzwerks sichtbar zu machen. Es geht hierbei nicht um eine streng quantifizierende Netzwerkanalyse wie in den Sozialwissenschaften, denn in der historischen Forschung bieten die lückenhaften Quellen keine geeignete Grundlage für statistische Erhebungen.⁴ Doch einzelne Netzwerkbeziehungen lassen sich schon nachverfolgen und nicht nur in ihrer Existenz erfassen, sondern auch in ihrer Bedeutung und in ihrem Verlauf genauer beschreiben.⁵ Ein solches Verfahren folgt der „Grundannahme der sozialen Einbettung des Menschen durch soziale Beziehungen“.⁶ Diesen Blickwinkel, also „die Neigung, das Einzelne und Substanzielle in Wechselwirkungen aufzulösen“⁷, beschrieb schon im Jahr 1908 Georg Simmel (1858–1918), einer der Begründer der Soziologie und ein Vordenker der

und die Moderne um 1900, München 2019. Vgl. Klassik Stiftung Weimar (Hrsgg.), *Nietzsche Archiv*, Berlin-München 2023.

³ Vgl. E. Förster-Nietzsche an H. Graf Kessler, Weimar 22. März 1901, in: Th. Föhl (Hg.), *Von Beruf Kulturgenie und Schwester. Harry Graf Kessler und Elisabeth Förster-Nietzsche. Der Briefwechsel 1895–1935*, Weimar 2013, S. 297–299.

⁴ Vgl. M. Düring, L. von Keyserlingk, *Netzwerkanalyse in den Geschichtswissenschaften. Historische Netzwerkanalyse als Methode für die Erforschung historischer Prozesse*, in: R. Schützeichel, S. Jordan (Hrsgg.), *Prozesse. Formen, Dynamiken, Erklärungen*, Wiesbaden 2015, S. 337–350, hier: S. 337–338; vgl. M. Reitmayer, Chr. Marx, *Netzwerkansätze in der Geschichtswissenschaft*, in: Chr. Stegbauer, R. Häußling (Hrsgg.), *Handbuch Netzwerkforschung*, Wiesbaden 2010, S. 868–880, hier: S. 868.

⁵ Vgl. A. Hepp, *Netzwerkanalyse und Kultur*, in: Stegbauer, Häußling (Hrsgg.), *Handbuch Netzwerkforschung* (wie Anm. 4), S. 227–234, hier: S. 228–229; vgl. M. Düring, U. Eumann, *Historische Netzwerkforschung. Ein neuer Ansatz in den Geschichtswissenschaften*, in: „Geschichte und Gesellschaft“ 2013, 39, S. 369–390.

⁶ Düring, Eumann, *Historische Netzwerkforschung* (wie Anm. 5), S. 371.

⁷ G. Simmel, *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Frankfurt/M. 1992 [1908], S. 14. Vgl. J. Bergmann, *Von der Wechselwirkung zur Interaktion. Georg Simmel und die Mikrosoziologie heute*, in: H. Tyrell, O. Rammstedt, I. Heyer

Netzwerkanalyse.⁸ Damit verweist er auf die Bedeutung sozialer Beziehungen für eine Untersuchung des „geschichtlich-gesellschaftlichen Lebens“.⁹ Simmel spricht von sozialen Kreisen, die sich überschneiden und voneinander abgrenzen können und für jeden Einzelnen zentral sind:

Denn einerseits findet der Einzelne für jede seiner Neigungen und Bestrebungen eine Gemeinschaft vor, die ihm die Befriedigung derselben erleichtert, seinen Tätigkeiten je eine als zweckmäßig erprobte Form und alle Vorteile der Gruppenangehörigkeit darbietet; andererseits wird das Spezifische der Individualität durch die *Kombination* [Hervorhebung im Original, MSF.] der Kreise gewahrt, die in jedem Fall eine andere sein kann. So kann man sagen: aus Individuen entsteht die Gesellschaft, aus Gesellschaften entsteht das Individuum.¹⁰

Innerhalb der gegenwärtigen historischen Forschung sind Netzwerkansätze vor allem in der Wirtschafts- und Unternehmensgeschichte verbreitet.¹¹ Aber auch in anderen Teildisziplinen

untersuchen Historiker die Einbettung historischer Akteure in soziale Netzwerke; hauptsächlich, aber keineswegs ausschließlich um deren Fähigkeit zur Mobilisierung von Ressourcen, die innerhalb des Netzwerks zirkulieren bzw. die sich aus der Mitgliedschaft im Netzwerk ergeben, zu erforschen.¹²

Die sozialen Beziehungen, die im Folgenden untersucht werden sollen, bildeten ein Netzwerk um das Nietzsche-Archiv, eine Sammlung zu Nietzsches Person und Werk, die Elisabeth Förster-Nietzsche aufgebaut hatte und bis zu ihrem Tod leitete. Das Nietzsche-Archiv und sein Netzwerk erlangten kulturpolitische Bedeutung, weil eine Reihe von Künstlern und Intellektuellen deswegen zu Besuchen in die kleine Residenzstadt Weimar kamen. Die Anfänge des Netzwerks waren allerdings eher nüchtern und zweckmäßig. Alle Mitglieder suchten für sich nach einer neuen Aufgabe und nach gesellschaftlicher Anerkennung. Das traf auf Förster-Nietzsche genauso zu wie auf Harry Graf Kessler oder auf Henry van de Velde. Gemeinsam verfolgten sie mit dem *Neuen Weimar* ein Projekt, von dem jeder auf seine Weise zu pro-

(Hrsgg), *Georg Simmels große „Soziologie“. Eine kritische Sichtung nach hundert Jahren*, Bielefeld 2011, S. 125–148.

⁸ Vgl. M. Schnegg, *Die Wurzeln der Netzwerkforschung*, in: Stegbauer, Häußling, *Handbuch Netzwerkforschung* (wie Anm. 4), S. 21–28, hier: S. 21.

⁹ Simmel, *Soziologie* (wie Anm. 7), S. 64.

¹⁰ *Ibidem*, S. 485.

¹¹ Vgl. Reitmayer, Marx, *Netzwerkansätze* (wie Anm. 4), S. 870–871, 876.

¹² Vgl. *ibidem*, S. 870.

fitieren hoffte. Es hatte auch für den jungen, noch unerfahrenen Großherzog Bedeutung. Wilhelm Ernst besaß zwar den sozialen Status und die gesellschaftliche Anerkennung, die den anderen in Weimar noch fehlte. Aber als neuer Regent musste er erkennbar werden und seiner Herrschaft gleich zu Beginn einen Stempel aufdrücken.

Am Kosmos Weimar nach der Jahrhundertwende lässt sich also nachvollziehen, wie in einem historischen Moment ganz unterschiedliche Akteure zusammenfanden und sie mit Hilfe bereits vorhandener und neu geschaffener Institutionen ihre Interessen verfolgten, bis ihre Gemeinsamkeit aus unterschiedlichen Gründen wieder auseinanderbrach. Das Projekt *Neues Weimar* war zwar gescheitert, aber die Moderne war in der Residenzstadt angekommen. Sie sollte schließlich 1919 mit der Gründung des Bauhauses Kultur- und Architekturgeschichte schreiben.

In den vergangenen Jahren hat die Klassik Stiftung Weimar in ihren Jahrbüchern die Geschichte des Nietzsche-Archivs, der handelnden Personen und des Projekts *Neues Weimar* aufgearbeitet.¹³ Im Neuen Museum Weimar wird das gemeinsame Wirken von Förster-Nietzsche, Kessler, van de Velde und Wilhelm Ernst anschaulich und in einem Ausstellungskatalog dokumentiert.¹⁴ Anhand unbekannter Dokumente untersuchte Ulrich Sieg Förster-Nietzsches verfälschenden Umgang mit dem Nachlass ihres Bruders und ihre Bedeutung für die Kulturpolitik in Weimar.¹⁵ In den Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Thüringen sind bedeutsame Dokumente und Berichte in einem Band zusammengefasst.¹⁶ Weitere Einblicke in das Netzwerk vermitteln auch die Erinnerungen van de Veldes.¹⁷

Der vorliegende Beitrag will am Beispiel des Nietzsche-Archivs die Bedingungen eines Netzwerks beschreiben und die unterschiedlichen Interessen seiner Mitglieder untersuchen. Deshalb steht zunächst die von Förster-Nietzsche zusammengetragene Sammlung mit Nietzsches Schriften, Dokumenten und Arrangements im Vordergrund, bevor auf die anderen Akteure des

¹³ Vgl. U. Lorenz, Th. Valk, *Kult – Kunst – Kapital*. (wie Anm. 2); H.Th. Seemann, Th. Valk, *Prophet des Neuen Stil. Der Architekt und Designer Henry van de Velde*. Klassik Stiftung Weimar Jahrbuch 2013, Göttingen 2013.

¹⁴ Vgl. S. Walter, Th. Föhl, W. Holler (Hrsgg.), *Neues Museum Weimar. Van de Velde, Nietzsche und die Moderne um 1900* (wie Anm. 2).

¹⁵ Vgl. U. Sieg, *Die Macht des Willens. Elisabeth Förster-Nietzsche und ihre Welt*, München 2019.

¹⁶ Vgl. V. Wahl, *Henry van de Velde in Weimar. Dokumente und Berichte zur Förderung von Kunsthandwerk und Industrie (1902 bis 1915)*, Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Thüringen, Bd. 14, Köln–Weimar–Wien 2007.

¹⁷ Vgl. H. van de Velde, *Geschichte meines Lebens*, München 1962.

Netzwerks und ihre Interessen näher eingegangen wird. Anschließend werden weitere Institutionen beschrieben, die das Netzwerk oder einzelne Akteure für ihre Ziele nutzten. Auf diese Weise soll deutlich werden, wie es zum anfänglichen Erfolg des Projekts *Neues Weimar* und zu seinem schnellen Ende nach nur fünf Jahren kommen konnte.

GEDÄCHTNISORT UND KULTSTÄTTE

Nach ihrer Rückkehr aus Paraguay, wo ihr Mann Bernhard Förster (1843–1889), ein wegen antisemitischer Agitation vom Schuldienst suspendierter Lehrer, zusammen mit „völkischen“ Siedlern die Kolonie *Nueva Germania* gegründet hatte, damit scheiterte und sich das Leben nahm, musste sich Elisabeth Förster (Abb. 1) eine neue Existenz aufbauen.¹⁸ Sie kehrte 1893 zu ihrer Mutter nach Naumburg zurück und begann, sich die Kontrolle über das Werk ihres Bruders zu sichern, der nach einem psychischen Zusammenbruch in Turin 1889 dauerhaft auf Hilfe angewiesen war. Die Pflege des Bruders verband sie mit der Herausgabe seiner Schriften. Es war ihr „entschiedener Wille, eine zentrale Rolle in der Verbreitung, Deutung und Vermarktung ihres sehr schnell immer berühmter werdenden Bruders zu spielen“.¹⁹ Sie sammelte unermüdlich Manuskripte, edierte mit verschiedenen Mitarbeitern den Nachlass, schaltete Gegner aus und ließ eigenmächtig erste Bände einer Gesamtausgabe einstampfen. Sie richtete bereits 1893 im Erdgeschoss des beengten Hauses ihrer Mutter das Nietzsche-Archiv ein und feierte am 2. Februar 1894 dessen Eröffnung.²⁰ Dabei behauptete sie für sich als angeblich selbstlose Schwester einen privilegierten Zugang zu Nietzsches Werk. Ab 1895 trug sie mit behördlicher Genehmigung den Doppelnamen „Förster-Nietzsche“.²¹

An der Aura ihres berühmten Bruders wollte sie teilhaben, mit gezielter Erinnerungspolitik seinen Ruhm vergrößern und ihm in der deutschen Geistesgeschichte einen festen Platz sichern, der sich für sie auch ökonomisch auszahlen sollte. Im rigorosen Umgang mit seinem Werk schreckte sie auch vor Fälschungen nicht zurück, so dass Nietzsche für rechte Weltanschauungen instrumentalisiert werden konnte. Außerdem nahm sie Kontakt zu

¹⁸ Vgl. H. Heit, *Vom Kult zum Kapital. Nietzsches Weg zum philosophischen Weltereignis*, in: Lorenz, Valk, *Kult* (wie Anm. 2), S. 19–40.

¹⁹ Vgl. *ibidem*, S. 31; Vgl. E. Förster-Nietzsche, *Die Begründung des Nietzsche-Archivs*, in: Sonderabdruck aus der „Deutschen Allgemeinen Zeitung“ Nr. 390 (22.8.1930) (Goethe-Schiller-Archiv Weimar, im Folgenden: GSA, GSA 72/55, S. 25–26)

²⁰ Vgl. *ibidem*, S. 31.

²¹ Vgl. Sieg, *Macht* (wie Anm. 4), S. 171.



1. Elisabeth Förster-Nietzsche (Datierung unbekannt) (Fotograf: N. Perscheid), Bildnachweis: Klassik Stiftung Weimar, Bestand Goethe-Schiller-Archiv, Signatur: 101/172

Künstlern auf und sorgte dafür, dass von ihrem Bruder, der sich nicht hatte malen lassen, zum Zweck der Popularisierung ebenso anschauliche wie repräsentative Bilder entstehen konnten (Abb. 2). Bald waren Nietzsche-Porträts überall präsent, in Zeitschriften, in Kunstgalerien und in bürgerlichen Wohnungen.²² Schließlich verließ Förster-Nietzsche Naumburg und zog nach

²² Vgl. Th. Valk, *Politik der Apotheose. Vermarktungsstrategien des Nietzsche-Archivs*, in: Lorenz, Valk, *Kult* (wie Anm. 2), S. 9–18, hier: S. 16–18.



2. Fotostudien von Hans Olde zu Friedrich Nietzsche (Klassik Stiftung Weimar, Bestand Goethe-Schiller-Archiv, Signatur: GSA 101/37) (Objektname: 100-2010-1431; Fotothek KSW) (Foto: Olaf Mokansky)

Weimar, als dort 1896 nach mehrjähriger Bauzeit der neue prächtige Bau des Goethe- und Schiller-Archivs feierlich eröffnet wurde.

Als geschickter Strategin gelang es ihr, schon im Jahr darauf über ein repräsentatives Gebäude zu verfügen. Meta von Salis (1855–1929), Nietzsche-Verehrerin und eine der bekanntesten Frauenrechtlerinnen der Schweiz, war ihr zu Hilfe gekommen, hatte 1897 die zum Verkauf stehende Villa Silberblick erworben und stellte sie ihr zur Verfügung. Im Obergeschoss lebte Förster-Nietzsche mit ihrem pflegebedürftigen Bruder, das Nietzsche-Archiv war im Erdgeschoss untergebracht. Der Erwerb der Villa mit dem auffälligen hohen Mansardendach war ein erster entscheidender Schritt zur Ikonisierung Nietzsches.²³ Doch die Freundschaft zu Meta von Salis zer-

²³ Vgl. M. Schwarz, „...ich sehe ein neues Weimar in der Zukunft empor blühen“. Elisabeth Förster-Nietzsche und Weimars Aufbruch in die Moderne, in: G. von Bassermann-Jordan, W. Fromm, K. Kargl (Hrsgg.), *Freunde der Monacensia e.V. Jahrbuch 2021*, München 2021, S. 181–193, hier S. 183, S. 190.

brach kurz darauf, als Förster-Nietzsche eigenmächtig Umbauten in ihrer Wohnung vornahm. Meta von Salis verkaufte das Haus zum vollen Preis von 40.000 Reichsmark an Adalbert Oehler, einen Cousin Förster-Nietzsches, bevor diese selbst die Villa einige Jahre später mit Hilfe eines Kredits von 50.000 Reichsmark erwerben konnte, den ihr der Mäzen Alfred Walter Heymel (1878–1914), der Besitzer des Insel-Verlags und ein Freund Harry Graf Kesslers, bereitstellte.²⁴

Es ist heute kaum nachvollziehbar, mit welcher Hingabe und Begeisterung Nietzsches Schriften um die Jahrhundertwende aufgenommen wurden. Seine radikale Gegenwarts kritik oder die in seinem Werk *Also sprach Zarathustra* (1883–1885) entwickelte Vorstellung vom „Übermenschen“ waren viele Jahre zuvor kaum beachtet worden und nur in Kleinstauflagen erschienen.²⁵ Doch etwa um 1890, kurze Zeit nach Nietzsches geistigem Zusammenbruch, erfuhren seine Schriften plötzlich große Aufmerksamkeit.²⁶ Der allgemeine Eindruck einer Epochenschwelle war zu jener Zeit weit verbreitet. Das Bürgertum als aufstrebende soziale Schicht im Kaiserreich hatte in allen Lebensbereichen, in Wirtschaft, Wissenschaft und Verwaltung, in Technik, Kunst und Kultur einen umfassenden Modernisierungsprozess in Gang gesetzt.²⁷ Er machte sich in den Städten früher bemerkbar als auf dem Land, aber die neuen Möglichkeiten des Reise-, Brief- und Zahlungsverkehrs reichten selbst in die entferntesten Winkel, wie Gustav Schmoller (1838–1917), einer der Begründer der historischen Nationalökonomie, bereits 1870 sehr anschaulich beschrieb:

Deshalb hat dieser neue Verkehr das Größte wie das Kleinste geändert. Überall und in allen Beziehungen hat er die Fäden des wirtschaftlichen Lebens auseinandergezogen, künstlicher und komplizierter geknüpft, er hat geschäftlich und lokal – dem Wohnorte nach – die Menschen anders gruppiert, er hat den Handel

²⁴ Vgl. K. Decker, *Eine Linie mit Willen zur Macht? Die Architekturen des Neuen Weimar*, in: Lorenz, Valk, *Kult* (wie Anm. 2), S. 63–83, hier: S. 73; vgl. H. Erbsmehl, „Nun haben wir ein Haus und ein Wahrzeichen“. *Henry van de Velde und das Nietzsche-Archiv*, in: *ibidem*, S. 219–242, hier: S. 228.

²⁵ Vgl. Heit, *Kult* (wie Anm. 7), S. 31.

²⁶ Vgl. *ibidem*, S. 22–23.

²⁷ Vgl. A. Fahrmeir, *Deutsche Geschichte*, München 2017, S. 64–66; Vgl. W. Plumpe, *Die Gründung des Deutschen Reiches 1871: Ein Ereignis mit wirtschaftshistorischen Folgen?* in: T. Meyer (Hrsg.), *150 Jahre Nationalstaatlichkeit in Deutschland*, Baden-Baden 2021, S. 167–202.

wie die Produktion, die Anschauungen und Bedürfnisse der Menschen, wie ihre Sitten und Lebensgewohnheiten umgestaltet.²⁸

Es war eine Industriegesellschaft mit starken Klassengegensätzen entstanden, ihr wesentliches Kennzeichen war die Beschleunigung. Nietzsche sah vor allem Dekadenz und Auflösung und brachte die ungeheure Dynamik der modernen Kultur auf den Begriff: „Allgemein ist die Hast, weil jeder auf der Flucht vor sich selbst ist.“²⁹ Auch Ferdinand Tönnies (1855–1936), einer der Begründer der Soziologie, war ein Anhänger Nietzsches gewesen, bevor er 1897 jedoch eine viel beachtete Kritik von dessen Schriften veröffentlichte und von einem „Hexensabbat von Gedanken“ sprach.³⁰ Aber trotz dieses Spotts nannte auch er Nietzsche ein „Weltereignis“.³¹

Die erstaunliche Wirkungsgeschichte bestärkte Förster-Nietzsche in ihrem Ziel, ihren Bruder zu einer Ikone zu machen und das Nietzsche-Archiv zu einem Wallfahrtsort. Der Kult sollte zu einer Marke werden, symbolisches Kapital sollte sich in ökonomisches wandeln. Sie gab deshalb 1901, im Jahr nach Nietzsches Tod, die Umgestaltung der Archivräume in Auftrag, die schließlich 1903 fertiggestellt und feierlich „eingeweiht“ wurden.³² Es war der Belgier Henry van de Velde (Abb. 3), der auf Empfehlung von Kessler das Erdgeschoss der Villa Silberblick neu gestaltete und dabei mit der Weimarer Hoftischlerei Scheidemantel zusammenarbeitete.³³ In der Metropole Berlin hielt van de Velde Vorträge, schrieb Aufsätze und wurde als Erneuerer von Architektur und Design gefeiert, in Weimar übersetzte er Nietzsches Werk in gehobene Innenarchitektur. Die teure Einrichtung steht allerdings in auffälligem Gegensatz zu Förster-Nietzsches persönlichem Geschmack. In ihrer eigenen Wohnung im Obergeschoss der Villa Silberblick bevorzugte sie das übliche dunkle, schwere historistische Mo-

²⁸ G. Schmoller, *Zur Geschichte der deutschen Kleingewerbe im 19. Jahrhundert*, Halle 1870, S. 174–175.

²⁹ F. Nietzsche: Digital critical edition (eKGWB)/NF-1874,35[14], Internet: <[http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1874,35\[14\]](http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1874,35[14])> (letzter Zugriff: 25.3.2023).

³⁰ F. Tönnies, *Der Nietzsche-Kultus – Eine Kritik*, Klagenfurt 2012 (zuerst Leipzig 1897), zit. in: U. Sieg, *Macht* (wie Anm. 4), S. 189.

³¹ *Ibidem*; vgl. Ph. Zitzlsperger, *Das Design-Dilemma zwischen Kunst und Problemlösung*, Berlin 2021, S. 109.

³² Van de Velde, *Geschichte* (wie Anm. 17), S. 244; Vgl. H. Erbsmehl, *Van de Velde und das Nietzsche-Archiv* (wie Anm. 13), S. 225–232.

³³ *Ibidem*, S. 226; Vgl. Rechnungen Scheidemantel an E. Förster-Nietzsche für die Umgestaltung der Villa (1.7.1903, GSA 72/897, Bl. 145-146; 10.7.1903, GSA, 72/897, Bl. 13-24; 1.1.1904, GSA 72/897, Bl. 167-168).



3. Henry van de Velde (um 1910) (Fotograf: unbekannt) (Klassik Stiftung Weimar, Fotothek)

biliar. Es war ein Stil, für den van de Velde in seinen Schriften nur Gering-schätzung übrighatte.³⁴ (Abb. 4)

Für das Nietzsche-Archiv gestaltete der Architekt ein beeindruckendes Raumentsemble und entwarf gemäß Förster-Nietzsches Intentionen ein ästhetisch überzeugendes Gesamtkunstwerk. Die Villa war kein Privathaus mehr, sondern wurde zu einem öffentlichen Gebäude.³⁵ Über dem Eingang

³⁴ Vgl. H. van de Velde, *Der neue Stil*, in: Ders., *Zum neuen Stil*, München 1955, S. 156–168, hier: S. 156–157; ders., *Prinzipielle Erklärungen*, in: *ibidem*, S. 115–134.

³⁵ Vgl. O.W. Fischer, *Weimarer Transkriptionen. Henry van de Velde interpretiert Friedrich Nietzsche*, in: Seemann, Valk, *Prophet* (wie Anm. 13), S. 53–64, hier: S. 61–64; Vgl. Zitzlsperger, *Design-Dilemma* (wie Anm. 20), S. 110–112; Vgl. M.-S. Fänderich, *Henry van de Veldes Raumschöpfungen in Weimar*, in: Ch. Schmälzle, M. Schwarz (Hrsgg.), *Wohnen – Sammeln – Erinnern – Visualisieren. Raumpraktiken gestern und heute*, Göttingen 2024.



4. Wohnung Elisabeth Förster-Nietzsche (Klassik Stiftung Weimar, Bestand Goethe-Schiller-Archiv, Signatur: GSA 101, 622, Seite 13) (Fotograf: F. Hertel)

ließ van de Velde die Inschrift „Nietzsche-Archiv“ anbringen. (Abb. 5) Im Inneren verband er die Funktionen eines Archivs mit denen einer Gedenkstätte. Während an der einen Seite des Vortrags- und Bibliotheksraums für Bücher und Handschriften eine bis an die Decke heranreichende Regalkonstruktion angebracht ist, schuf van de Velde an der gegenüberliegenden Seite eine Weihstätte mit Marmorstele und einer heroisierenden Nietzsche-Büste des Bildhauers Max Klinger (1857–1920). (Abb. 6) (Abb. 7). An den Längsseiten des Raumes befinden sich weitere elegante Regale, Podeste und Vitrinen für Memorabilien, und in einem für Besucher unsichtbaren Tresor liegen Manuskripte, Briefe, Hefte und Mappen Nietzsches, Notizbücher, Exzerpte und private Dokumente.³⁶ Gegenüber einer Sitzgruppe befindet sich ein aufwendig gestalteter, weißer Kaminofen, der mit seiner teuren Messingverkleidung und den Stuckornamenten an einen Heiligenschrein erinnert. Er ist einer

³⁶ Vgl. E. Förster-Nietzsche, *Begründung* (wie Anm. 8), o.S. (GSA 72/55, S. 25); Vgl. Erbsmehl, van de Velde (wie Anm. 21), S. 234–235.



5. Außenansicht Nietzsche-Archiv Weimar (Objektname: 100-2019-0833, Fotothek KSW)
(Foto: Candy Welz)

von vier Öfen, die die Weimarer Hoftöpferei und Ofenfabrik J. F. Schmidt für das Nietzsche-Archiv anfertigte. Die teure Messingverkleidung stammte von der Berliner Firma Walter Elkan und verweist mit dem stilisierten Adler auf Nietzsches Werk *Also sprach Zarathustra*.³⁷ Ein großes, in Messing gefasstes ikonisches „N“ in einem Kreis oberhalb des Stuckofens belegt eindrucksvoll, wie sehr es im Nietzsche-Archiv auf Markenbildung und Kommerzialisierung ankam. Dieses Signet wurde auf Einladungen des Nietzsche-Archivs, auf Streichholzschachteln und teurere Gebrauchsgüter gedruckt.³⁸ In seiner Bildsprache bezieht es sich auf das Signet Napoleon Bonapartes.

Mit dem Nietzsche-Archiv ging Henry van de Velde in der Werbung ähnliche Wege wie die Unternehmen, die mit den ersten eigenen Reklameabteilungen und besonderen Verkaufsmaßnahmen neue Märkte schufen und weitere

³⁷ Zur Weimarer Hoftöpferei und Ofenfabrik J.F. Schmidt: Vgl. Th. Föhl, A. Neumann (Hrsgg.), *Henry van de Velde: Raumkunst und Kunsthandwerk, Bd. 3: Keramik*, Leipzig 2016, S. 513–519; Zur Firma Walter Elkan vgl. *ibidem*, S. 515.

³⁸ Vgl. Van de Velde, *Geschichte* (wie Anm. 17), S. 207–208; Vgl. Valk, *Apotheose* (wie Anm. 11), S. 10.



6. Vortragssaal Nietzsche-Archiv (Fotograf: unbekannt) (Datierung: unbekannt) (Klassik Stiftung Weimar, Bestand Goethe-Schiller-Archiv, Signatur: GSA 101, 623, Seite 17)

Konsumentengruppen erreichen wollten.³⁹ Dabei kam es nicht mehr allein auf die Qualität eines Produktes an, sondern auch auf seinen emotionalen Wert. „Die Interaktion mit dem Markt wurde zu einem zentralen Element der Unternehmen.“⁴⁰ Schon in den 1880er Jahren war das sogenannte „Ankündigungs- und Reklamewesen“⁴¹ entstanden, das dem Soziologen und Volkswirt

³⁹ Vgl. R. Banken, *Absatz und Reklame. Die Anfänge von modernem Einzelhandel und die Werbung bis zum Ersten Weltkrieg*, in: Chr. Kleinschmidt, J. Logemann (Hrsgg.), *Konsum im 19. und 20. Jahrhundert. Handbücher zur Wirtschaftsgeschichte*, Berlin/Boston 2022, S. 191–207, hier: S. 203; Vgl. Chr. Lamberty, *Reklame in Deutschland 1890–1914. Wahrnehmung, Professionalisierung und Kritik der Wirtschaftswerbung* (Beiträge zur Verhaltensforschung, Bd. 38), Berlin 2000, S. 239–240.

⁴⁰ R. Rossfeld, *Unternehmensgeschichte als Marketinggeschichte*, in: Chr. Kleinschmidt, F. Triebel (Hrsgg.), *Marketing. Historische Aspekte der Wettbewerbs- und Absatzpolitik*, Essen 2004, S. 17–39, hier S. 32.

⁴¹ V. Mataja, *Großmagazine und Kleinhandel*, Leipzig 1891, S. 27.



7. Vortragssaal Nietzsche-Archiv mit Stele (Fotograf: unbekannt) (Datierung: unbekannt) (Klassik Stiftung Weimar, Bestand Goethe-Schiller-Archiv, Signatur: GSA 101, 623, Seite 29)

Werner Sombart (1863–1941) 1902 als ein „unentbehrlicher Teil rationeller Wirtschaftsführung“⁴² erschien. Der Volkswirt Victor Mataja (1857–1934) veröffentlichte 1910 das Standardwerk *Die Reklame* und befasste sich darin auch ausführlich mit Markenartikeln, die ab 1890 den Handel zu verändern begannen.⁴³ Denn die Marke bündelt in der industriellen Massenproduktion jene Informationen, die früher im Verkaufsgespräch zwischen Hersteller oder

⁴² W. Sombart, *Der moderne Kapitalismus, Bd. 2: Theorie der kapitalistischen Entwicklung*, Leipzig 1902, S. 372.

⁴³ Vgl. V. Mataja, *Die Reklame. Eine Untersuchung über Ankündigungswesen und Werbetätigkeit im Geschäftsleben*, Leipzig 1910, S. 415–436; Vgl. Chr. Lamberty, *Reklame in Deutschland* (wie Anm. 39), S. 109–110.

Händler und Konsument ausgetauscht worden waren. Die Markenkenntnis ersetzte damit die Warenkenntnis.⁴⁴ Dabei verband die Marke den Massenartikel mit einem Qualitätsversprechen und „erfüllte eine für die anonyme Konsumgesellschaft wichtige Informations- und Vertrauensfunktion“⁴⁵.

Betriebe schalteten nicht mehr nur Zeitungsanzeigen, sondern machten Werbung in Prospekten, Broschüren und auf Flugblättern oder verteilten Kalender oder Notizbücher als Werbegeschenke, verschenkten Muster oder Proben.⁴⁶ Es gab große Werbekampagnen zur Einführung neuer Markenartikel wie die für das Mundwasser Odol 1893, die rund 1,5 Millionen Mark (ca. 11,6 Millionen Euro) kostete.⁴⁷ Noch bevor das Waschmittel Persil 1907 überhaupt zu kaufen war, machten es Annoncen überall bekannt.⁴⁸ In den Unternehmen arbeiteten nicht nur Werbefachleute, sondern auch Gebrauchsgrafiker, die moderne Kunst nutzten, als sie begannen, „durch Werbung, Markenzeichen und *Verpackungen* [Hervorhebung im Original, MSF] ikonische und wiedererkennbare Verbrauchermarken zu kreieren“⁴⁹, zum Beispiel Priester-Streichhölzer, Maggi-Würze oder Pelikan-Tinte. Zu den berühmten frühen Grafikern, die auch für Henkell, Stollwerck, Faber-Castell und zahllose andere Firmen arbeiteten, zählen Lucian Bernhard (1883–1972), der später in die USA übersiedelte, und der noch bekanntere Ludwig Hohlwein (1874–1949), der ebenfalls für US-Unternehmen arbeitete, aber in Deutschland blieb und später das visuelle Erscheinungsbild des NS-Regimes mitgestalten sollte.⁵⁰

Signets oder Markenzeichen an sich waren gar nicht neu. Bereits Mitte des 19. Jahrhunderts versahen zum Beispiel Matthias Hohner seine Mundharmonika und Michael Thonet seine Bugholzmöbel mit wiedererkennbaren

⁴⁴ Vgl. V. Mataja, *Reklame* (wie Anm. 43), S. 417.

⁴⁵ Vgl. A. Schug, *„Deutsche Kultur“ und Werbung. Studien zur Geschichte der Wirtschaftswerbung 1918–1945*, Berlin 2011, S. 55–56.

⁴⁶ Vgl. V. Mataja, *Reklame* (wie Anm. 43), S. 40–58.

⁴⁷ Vgl. Chr. Lamberty, *Reklame in Deutschland* (wie Anm. 39), S. 119; Deutsche Bundesbank: Kaufkraftäquivalente historischer Beträge in deutschen Währungen (Stand: März 2023). Internet: <<https://www.bundesbank.de/de/statistiken/konjunktur-und-preise/-/kaufkraftaequivalente-historischer-betraege-in-deutschen-waehrungen-615162>> (letzter Zugriff: 29.7.2023).

⁴⁸ Vgl. Chr. Lamberty, *Reklame in Deutschland* (wie Anm. 39), S. 119.

⁴⁹ Banken, *Absatz und Reklame* (wie Anm. 37), S. 205; vgl. V. Mataja, *Reklame* (wie Anm. 43), S. 120–122; S. 353–355; Vgl. Chr. Lamberty, *Reklame in Deutschland* (wie Anm. 39), S. 369–370.

⁵⁰ Vgl. H. Berghoff, *Marketing im 20. Jahrhundert*, in: Ders. (Hrsg.), *Marketinggeschichte. Die Genese einer modernen Sozialtechnik*, Frankfurt/New York 2007, S. 11–58, hier: S. 34–35. Vgl. R. Banken, *Absatz und Reklame* (wie Anm. 37), S. 205.

Schutzmarken und Prägestempeln.⁵¹ Ihnen ging es um den Schutz vor Nachahmern, noch nicht um Absatzförderung. Um die Jahrhundertwende, als mit Warenzeichen bewusst Reklame gemacht wurde, erhielten Signets eine andere Bedeutung: „Die Werbung stellte um 1900 den sichtbarsten Teil einer zunehmend ausdifferenzierten und medial vermittelten Konsumgesellschaft dar, in der Marken und Produkte nun zunehmend selbst kulturelle ‚Medien‘ wurden.“⁵² Von da an war es nicht mehr weit bis zu einer einheitlichen Marketingstrategie als *corporate identity*, wie sie etwa Peter Behrens für den Elektrokonzern AEG schuf.⁵³

Um 1900 sollte ein Signet ästhetische und kulturelle Modernität vermitteln. Insofern war es folgerichtig, dass Henry van de Velde bei der Umgestaltung des Nietzsche-Archivs diesen Weg der Kommerzialisierung und Markenbildung ging. Damit setzte er sich bewusst von den gesellschaftlichen Eliten ab, die damals Werbung noch ablehnten und wie etwa der Industrielle Werner von Siemens „[e]ine ausgeprägte Abneigung [...] gegen das Geschäftsmodell von Händlern, Kaufleuten und Bankiers [hatten], die Erlöse nicht durch Fertigung, sondern einzig durch Verkauf erzielten“.⁵⁴ Elisabeth Förster-Nietzsche hingegen wird mit van de Veldes ästhetischer Strategie der Kommerzialisierung sehr zufrieden gewesen sein, obwohl sie nicht genauer eingeweiht war.

Es ist bemerkenswert, dass Förster-Nietzsche, ohne deren Einwilligung im Nietzsche-Archiv nichts geschehen konnte, von van de Velde über die Einzelheiten des Umbaus weitgehend im Unklaren gelassen wurde. Der Architekt hatte in dieser Zeit „nicht allein im Geist des Philosophen gelebt“⁵⁵ und sich mit dessen Schriften befasst. Er besprach sich schließlich auch mit Kessler und anderen Nietzsche-Anhängern, wie man „den drei Räumen des Erdgeschosses ein weniger banales und bürgerliches Aussehen geben konnte“⁵⁶, aber er redete darüber nicht mit Förster-Nietzsche, seiner Auftraggeberin. Er entfernte eine Wand, denn van de Velde wollte einen „größeren, feierlichen Bibliothekssaal gewinnen, in dem fünf oder sechs Dutzend Menschen für

⁵¹ Vgl. H. Berghoff, *Zwischen Kleinstadt und Weltmarkt. Hohner und die Harmonika 1857–1961. Unternehmensgeschichte als Gesellschaftsgeschichte*, Paderborn 1997, S. 84; Vgl. W. Thillmann, *Perfektes Design: Thonet Nr. 14*, Bielefeld 2015, S. 84–85.

⁵² Banken, *Absatz und Reklame* (wie Anm. 37), S. 205.

⁵³ Vgl. F.J. Schwartz, *Commodity Signs: Peter Behrens, the AEG, and the Trademark*, „Journal of Design History“ 1996, 9, S. 153–184.

⁵⁴ J. Bähr, *Werner von Siemens 1816–1892. Eine Biographie*, München 2016, S. 303.

⁵⁵ Van de Velde, *Geschichte* (wie Anm. 17), S. 244.

⁵⁶ *Ibidem*.

Vorträge, Konzerte und andere Veranstaltungen Platz finden konnten“.⁵⁷ Als Förster-Nietzsche dann erfuhr, dass die Umbaukosten in Höhe von 47.000 Reichsmark höher waren, als die ganze Villa einmal gekostet hatte, war sie entsetzt.⁵⁸ Aber mit van de Velde Werk hatte Förster-Nietzsche ihr wichtigstes Ziel erreicht. Es war ein Gesamtkunstwerk entstanden, das Nietzsche in Beziehung zu Goethe setzte und den „Philosophen auf dem Hügel dem klassischen Dichter im Tal“ gegenüberstellte.⁵⁹

RÜCKBLICK: EIN NETZWERK ENTSTEHT

In dem Umbau des Nietzsche-Archivs wird das Netzwerk um das *Neue Weimar* zum ersten Mal für die Öffentlichkeit erkennbar. Förster-Nietzsche, Kessler und van de Velde trafen Absprachen und verfolgten bei allen Unterschieden in ihrer Persönlichkeit doch ein gemeinsames Ziel. Zwar hingen van de Velde und Kessler der ästhetischen Moderne an und stießen sich an Förster-Nietzsches bürgerlicher Spießigkeit und ihrer völkisch-reaktionären Gesinnung.⁶⁰ Aber alle verband miteinander das Werk Nietzsches und dessen Aura. Diese Gemeinsamkeit war eine Bedingung für das Zustandekommen des Netzwerks. Während Förster-Nietzsche mit ihrer strategischen Erinnerungspolitik handfeste Geschäftsinteressen verfolgte, gehörten Kessler und van de Velde zu dem Kreis von kosmopolitisch gebildeten, ästhetisch progressiven Künstlern und Intellektuellen, die sich in ihrer Weltsicht bei Nietzsche wiedererkannten. Kessler (Abb. 8) wurde von dessen Schriften beeinflusst, als er an der neuen Berliner Kunstzeitschrift *Pan* mitwirkte. Sie wurde zwischen 1895 und 1900 von einer Genossenschaft ohne materielle Interessen herausgegeben, wollte alle Zweige der Kunst miteinander verbinden und brachte Kessler in Kontakt zu einer Vielzahl zeitgenössischer Künstler. Van de Velde dagegen nahm Nietzsche anfangs nur als Kritiker des Historismus wahr, als er sich von der Malerei abgewandt hatte und dabei war, in Architektur und Kunstgewerbe seinen *Neuen Stil* zu entwickeln.⁶¹ Später, unter dem Einfluss von Kessler und Förster-Nietzsche, sah van de Velde in dem Philosophen auch

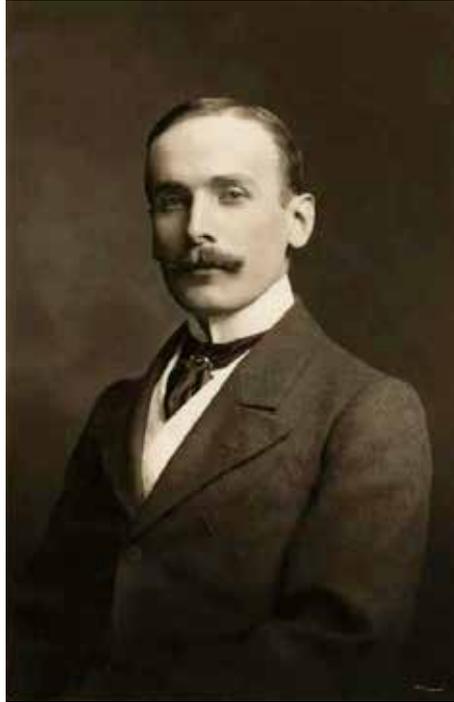
⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ Vgl. Th. Föhl, *Die Weimarer Wohnungsausstattung für Baron von Münchhausen*, in: Kulturstiftung der Länder/Klassik Stiftung Weimar (Hrsg.): *Henry van de Velde, „Patrimonia“* 2009, 218, S. 6–49, hier: S. 20.

⁵⁹ Fischer, *Weimarer Transkriptionen* (wie Anm. 35), S. 64.

⁶⁰ Vgl. Erbsmehl, van de Velde (wie Anm. 13), S. 238.

⁶¹ Van de Velde, *Der neue Stil*, (wie Anm. 23), S. 156–168.



8. Harry Graf Kessler (GSA, 101/488, Bl 49) (Fotograf: Lafayette, London) (Datierung: unbekannt) (Klassik Stiftung Weimar, Bestand Goethe-Schiller-Archiv, Signatur: GSA 101/488, Bl. 49)

den Propheten einer neuen Lebenskultur.⁶² So schrieb er über seinen ersten Besuch im August 1901 in Weimar aus Anlass einer Feier zum Nietzsche-Gedenken:

Als ich [...] die Stufen des Bahnhofs in Weimar hinabstieg, empfand ich die Bewegung aller jener Intellektuellen, die wie ich zum ersten Male den heiligen Boden Ilm-Athens berührten. Während aber seit fast einem Jahrhundert Goethe das Ziel der Pilgerfahrten war, zu denen man auszog wie die Moslems zu Mohammed nach Mekka, galt mein Kult einem anderen Titanen, zu dem sich in jener Zeit nur wenige bekannten.⁶³

Als Gründungsdokument dieses Netzwerks um das *Neue Weimar* gilt, auch wenn es den Begriff selbst gar nicht enthält, ein Brief Förster-Nietzsches vom 22. März 1901 an Kessler. Zu dieser Zeit war van de Velde noch gar nicht

⁶² Vgl. Fischer, *Weimarer Transkriptionen* (wie Anm. 35), S. 58.

⁶³ Van de Velde, *Geschichte*, S. 188.

in der Stadt, und über den Umbau des Nietzsche-Archivs war mit ihm auch noch nicht gesprochen worden. Förster-Nietzsche ging es in ihrem Brief nicht um die Villa Silberblick, ihren Bruder oder die Vermarktung seines Werks. Sie hatte ungleich größere Dinge vor und umriss vielmehr ihr „Programm für das Großherzogtum Weimar“, mit dem sie Handwerk und Industrie unterstützen und deren Produkte verbessern wollte.⁶⁴ Kurz zuvor war sie in Berlin gewesen und hatte dort, ein halbes Jahr nach Nietzsches Tod, auf Kesslers Vermittlung van de Velde kennengelernt, der in dem berühmten Salon von Cornelia Richter (1842–1922) gerade Vorträge über modernes Kunstgewerbe hielt. Wieder zurück in Weimar, schickte Förster-Nietzsche dem Architekten noch unveröffentlichte Kapitel aus dem Nachlass ihres Bruders über die Kunst.⁶⁵ Sie muss von van de Velde beeindruckt gewesen sein und in Gesprächen mit ihm wichtige Anregungen bekommen haben, denn sie erkannte ihm in ihrem Programm eine zentrale Rolle zu, wie sie in ihrem Brief an Kessler schreibt:

Sie wissen, daß das kleine Großherzogtum, Porzellanfabriken, Glasbläsereien, renommirte große Töpfereien, oder besser ausgedrückt: Porzellanerde, vorzüglichen Thon und eine Fülle von guten Hölzern besitzt; daß außerdem die Thüringer ein sozusagen künstlerisch begabtes Völkchen sind. Wenn nun hier im Anschluß an die Kunstschule eine Reihe Werkstätten unter der Leitung eines hervorragenden Künstlers wie van de Velde gebildet würden, wo sozusagen für all diese Fabriken neue Muster hergestellt würden, die von diesen Fabriken oder deren besten Arbeitern ganz allein ausgeführt werden dürften, so wäre das doch gewiß ein Ziel, das einen ebenso idealen als realen Werth haben würde.⁶⁶

Förster-Nietzsche greift hier van de Veldes Vorstellungen von einem modernen Kunstgewerbe auf und sieht darin Chancen für eine gezielte Gewerbeförderung in Sachsen-Weimar-Eisenach. Zugleich benennt sie mit van de Velde den zentralen, für die Durchführung verantwortlichen Akteur. Mit ihrem Vorschlag stellt sie sich zugleich an die Seite der modernen Kunstgewerbebewegung, die in der Tradition der englischen Arts and Crafts Bewegung eine zweckmäßige Gestaltung, eine materialgerechte Verarbeitung und einen erschwinglichen Preis zum Grundsatz erhob.⁶⁷ Wie van de Velde und viele

⁶⁴ E. Förster-Nietzsche an H. Graf Kessler, Weimar 22. März 1901, in: Wahl, *van de Velde* (wie Anm. 16), S. 62.

⁶⁵ Vgl. Erbsmehl, van de Velde (wie Anm. 13), S. 223.

⁶⁶ E. Förster-Nietzsche an H. Graf Kessler, Weimar 22. März 1901, in: Wahl, *van de Velde* (wie Anm. 16), S. 62.

⁶⁷ Vgl. M.-S. Fänderich, *Wohnen im Kaiserreich*, Berlin/Boston 2019, S. 271–365.

andere Wortführer aus Kunstgewerbe und Handwerk kritisierte auch Förster-Nietzsche in ihrem Brief die mangelhafte Qualität gewöhnlicher Fabrikware:

Was ich nämlich immer vermisste, ist, daß auch die allergeringsten Gebrauchsgegenstände nach guten, künstlerischen Prinzipien hergestellt werden, und zwar billige Gebrauchsgegenstände, die eben das Volk auch bezahlen kann und woran es selbst seine innige Freude haben würde. Woher kommt es, daß in der Zeit, als die deutschen Städte blühten, auch der kleine Mann einen so guten Geschmack hatte, während jetzt der Mittelstand und das sogenannte Volk sich durch den allerschlechtesten Geschmack auszeichnet? [...] Ich bilde mir ein, daß selbst Fabrikware nicht ganz verächtlich zu sein braucht, sondern daß auch diese Dinge genau dem Zweck angemessen gebildet werden können, dem sie dienen.⁶⁸

Mit diesen Ansichten war Förster-Nietzsche auf der Höhe der Zeit, denn solche Überlegungen führten schließlich 1907 zur Gründung des Deutschen Werkbundes.

In der Sache allerdings konnte die Schwester des Philosophen am Hof in Weimar allein wenig ausrichten. Sie brauchte dafür Verbündete, und bei Kessler fand sie sofort Unterstützung. Er war ein Kunstliebhaber mit vielen Verbindungen, die er auch für das *Neue Weimar* einsetzte. Kessler schrieb einen Brief an seinen Studienfreund Eberhard von Bodenhausen (1868–1918), einen Juristen und Unternehmer, mit dem er bei der Kunstzeitschrift *Pan* zusammengearbeitet hatte. Wie Kessler schätzte auch Bodenhausen den Belgier van de Velde, den Erneuerer des Kunstgewerbes, der nach seinem Durchbruch in Deutschland 1897 auf der Internationalen Kunstausstellung in Dresden noch im selben Jahr in der Kunstzeitschrift *Pan* seinen programmatischen Aufsatz über *Entwurf und Bau moderner Möbel* veröffentlichen konnte.⁶⁹ Außerdem waren Kessler und Bodenhausen, zusammen mit dem Mitbegründer von *Pan*, dem Kunstkritiker und Verleger Julius Meier-Graefe (1867–1935), van de Veldes erste Auftraggeber in Deutschland. Kessler bestellte bei ihm Möbel für seine Berliner Wohnung, und Bodenhausen ließ für seine Firma Tropon, die Eiweißprodukte herstellte, Plakate, Verpackungen, Inserate und Werbematerial von van de Velde entwerfen. Auf diesem Gebiet war van de Velde Vorreiter. Zwar gestalteten bekannte Künstler wie Franz Stuck und Richard Riemerschmid damals Ausstellungsplakate, aber Produktreklame

⁶⁸ E. Förster-Nietzsche an H. Graf Kessler, Weimar, 22. März 1901, in: Wahl, *van de Velde* (wie Anm. 16), S. 62.

⁶⁹ Vgl. H. van de Velde, „Ein Kapitel über den Bau und Entwurf moderner Möbel“, *Pan* 1897, 3(4), S. 260–264; auch in: Ders., *Zum neuen Stil* (wie Anm. 34), S. 57–67.

wurde als minderwertig angesehen.⁷⁰ Van de Velde sah das anders. „Ich sah keinen Grund, das Angebot abzuweisen“⁷¹, schreibt er in der *Geschichte meines Lebens*.

Weil Kessler damals noch keinen direkten Zugang zu Großherzog Wilhelm Ernst hatte, entwarf er in seinem Brief an Bodenhausen einen Plan, wie man am Hof für van de Velde werben und auf seine Berufung durch den Großherzog hinarbeiten könnte. Er schrieb am 6. September 1901 an Bodenhausen:

Van de Velde wäre nun geneigt, diese Stelle anzunehmen, wenn man sie ihm anböte; und Du sollst dazu behülflich sein, indem Du an die Gräfin Werthern schreibst, die wieder auf ihre Schwägerin Palézieux (geb. Gräfin Werthern) wirken soll. [Palézieux ist der Vermögensverwalter des Großherzogs; MSF] Also ein richtiges Intriguenspiel. Was Van de Velde da leisten könnte, ist garnicht abzusehen, wenn er die ganze Industrie des kleinen Landes (Töpferei, Spielwaaren, Tischlereien u. s. w.) unter seinen Einfluß bekäme. Die Sache wäre geradezu ein Glücksfall für ganz Deutschland. Und schön, daß es wieder Weimar wäre, das an der Spitze marschierte.⁷²

Tatsächlich war der Vorschlag von erheblicher kulturpolitischer Bedeutung. Das Großherzogtum Sachsen-Weimar-Eisenach könnte mit dem Großherzogtum Hessen-Darmstadt gleichziehen. Dort hatte der junge Großherzog Ernst Ludwig (1868–1937; Regierungszeit: 1892–1918) zwei Jahre zuvor, 1899, in Darmstadt die Künstlerkolonie Mathildenhöhe gegründet und eine Reihe von Künstlern um die jungen Architekten Joseph Maria Olbrich (1867–1908) und Peter Behrens (1868–1940) berufen. Ernst Ludwig beabsichtigte, mit der Verbindung von Kunst und Handwerk die hessische Wirtschaft und ihre Exportgeschäfte zu unterstützen.⁷³ Den mitwirkenden Architekten, Malern und Bildhauern auf der Mathildenhöhe ging es darum, in den Wohn- und Künstlerhäusern alle Bereiche des Lebens neu zu gestalten, mit Kunst den Alltag zu durchdringen und neue Maßstäbe zu setzen. Die nach Olbrichs Plänen realisierte erste Ausstellung „Ein Dokument Deutscher Kunst“ 1901

⁷⁰ Vgl. Chr. Lamberty, *Reklame in Deutschland* (wie Anm. 39), S. 190.

⁷¹ H. van de Velde, *Geschichte* (wie Anm. 17), S. 143.

⁷² H. Kessler an E. von Bodenhausen, Berlin 6. September 1901, in: Wahl, *van de Velde*, (wie Anm. 16) S. 63.

⁷³ Vgl. J.M. Olbrich, *Das „Dokument Deutscher Kunst“*, „Deutsche Kunst und Dekoration“ 1900, 6, S. 370–371; Vgl. Nationalkomitee der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg), *„Eine Stadt müssen wir erbauen, eine ganze Stadt!“ Die Künstlerkolonie Darmstadt auf der Mathildenhöhe*, ICOMOS Hefte des Deutschen Nationalkomitees 64, Berlin 2017.

fand große internationale Aufmerksamkeit, endete jedoch in einem finanziellen Fiasko. Es wurde so gut wie nichts verkauft.

Kessler hatte das Geschehen in Darmstadt verfolgt und war davon überzeugt, dass mit van de Velde als Berater des Großherzogs in Weimar die Voraussetzungen für eine Förderung von Handwerk und Industrie durch angewandte Kunst viel günstiger seien: „Kunsthandwerk fördern für Mittelstaat lohnender als große Kunst“, schrieb Kessler in seinem Tagebuch.⁷⁴ Denn Kunsthandwerker bleiben seiner Ansicht nach im Lande, während hervorragende Maler und Bildhauer in die Metropolen gehen. Deshalb schrieb er in seinem Brief an Bodenhausen weiter:

Gerade das lächerliche Darmstädter Fiasko hat gezeigt, daß es der Ruhe und der Zeit bedarf, um Etwas Vernünftiges zu schaffen, des allmählichen Heranreifens eines ganzen Industrieenkomplexes; daß nicht die Laune plötzlich Etwas aus dem Boden stampfen kann; und daß der Erfolg nur in der Akzeption des modernen Lebens mit seiner Technik u. s. w. liegen kann. [...] Ich selbst habe schon sehr ausführlich an den Grafen Werthern geschrieben. Ich halte es aber für gut, wenn Du noch einmal durch die Gräfin nachheizst und namentlich die Lehren aus dem Darmstädter Fiasko ziehst, die für Van de Veldes Berufung sprechen.⁷⁵

In den Wochen und Monaten danach warb Kessler bei vielen Frühstückstischen und Dinern, wie van de Velde später notierte, für ihn mit „solch zielbewußtem Eifer“⁷⁶, dass van de Velde nach einer Berufungsverhandlung in einem Berliner Hotel mit zwei hohen Beamten aus Weimar und einem späteren Abendessen beim Großherzog am 21.12.1901 von diesem per Handschlag zu seinem Berater ernannt wurde. Der Dienstvertrag galt ab dem 1.4.1902 und nannte als Aufgabe „die Pflege und Förderung der Kunst auf gewerblichem und kunstgewerblichem Gebiete“.⁷⁷ In der Ausgestaltung seiner Tätigkeit war Henry van de Velde völlig frei. „Ein ganzes industriereiches Stückchen Deutschland wird ihm unumschränkt in die Hände gegeben“, schrieb Kessler an Bodenhausen und hob eine weitere Besonderheit von van de Veldes Arbeit hervor: „Es wird eine Art von Kunstlaboratorium in den

⁷⁴ Tagebuch Harry Graf Kessler vom 26. Oktober 1901, in: Wahl, *van de Velde* (wie Anm. 16), S. 65.

⁷⁵ Kessler an Bodenhausen, Berlin 6. September 1901, in: *ibidem*, S. 63.

⁷⁶ Van de Velde, *Geschichte* (wie Anm. 17), S. 197–198.

⁷⁷ Dienstvertrag zwischen der Großherzoglich Sächsischen Schatullverwaltung in Weimar und Henry van de Velde in Berlin vom 29. Januar/1. Februar 1902, (Landesarchiv Thüringen – Hauptstaatsarchiv Weimar [künftig LATH HStA Weimar] Hofmarschallamt Nr. 3721, Bl. 99-101 (Abschrift).

Dienst der Industrie gestellt, das die der Industrie sich stellenden künstlerischen Aufgaben und Probleme bearbeitet und ihr die Lösungen zur Ausbeutung überläßt.“⁷⁸

ERSTE ERFOLGE DES NETZWERKS

Mit van de Velde Berufung war das Netzwerk um das *Neue Weimar*, wie schließlich der prägende Begriff aus einem Zeitungsartikel von 1903 lautete, einen entscheidenden Schritt vorangekommen.⁷⁹ Noch bevor der Architekt seinen Dienst antrat, vermittelte ihm Kessler bei Förster-Nietzsche den Umbau des Nietzsche-Archivs, das als repräsentative Gedenkstätte in den Plänen für das *Neue Weimar* eine zentrale Rolle spielte. Für van de Velde war das Netzwerk, dem er nun angehörte, ein Glücksfall. Es war so gekommen, wie es Förster-Nietzsche ihm gegenüber bei seinem ersten Besuch in Weimar vorausgesagt hatte: „Weimar könnte eines Tages ein günstiger Boden für die Verwirklichung meiner Mission werden, die ich entschlossener als je zu verfolgen trachtete.“⁸⁰

Das Netzwerk verschaffte ihm als Berater des Großherzogs neben der Reputation großen Einfluss auf das Kunstgewerbe in Sachsen-Weimar-Eisenach. Mit dem Umbau in der Villa Silberblick bekam van de Velde außerdem eine weitere Gelegenheit, ein Gesamtkunstwerk zu schaffen. Seine wichtigste Arbeit war bislang der Innenausbau des Folkwang-Museums in Hagen für den Kunstmäzen Karl Ernst Osthaus (1874–1921) gewesen. Vor allem aber erhielt van de Velde in Weimar endlich ein sicheres Einkommen für sich und seine Ehefrau mit zunächst drei und später fünf Kindern. Die vorangegangenen Jahre in Berlin waren von wirtschaftlichen Fehlschlägen, Auseinandersetzungen mit Geschäftspartnern und einem Nervenzusammenbruch gekennzeichnet gewesen.⁸¹

Aber das Netzwerk war noch nicht am Ziel. Harry Graf Kessler, der aufgrund seines Vermögens nicht auf Erwerbsarbeit angewiesen war und in Berlin und Paris lebte, suchte weiter nach einer Aufgabe für sich im *Neuen Weimar*. Die erhoffte Aufnahme in den diplomatischen Dienst hatte sich für den

⁷⁸ Kessler an Bodenhausen von Weihnachten 1901, zit. in: H.-U. Simon, *Eberhard von Bodenhausen – Harry Graf Kessler. Ein Briefwechsel 1894–1918*, Marbach am Neckar 1978, S. 65–67, hier S. 66.

⁷⁹ Vgl. V. Wahl, 1903 – „Das neue Weimar“ und seine Folgen, in: Seemann, Valk, *Prophet* (wie Anm. 13), S. 323–336.

⁸⁰ Van de Velde, *Geschichte* (wie Anm. 17), S. 191.

⁸¹ Vgl. *ibidem*, S. 183–187.

Juristen nicht ergeben, so dass er sich mit moderner Kunst und der Förderung des Kunstgewerbes befasste und aufstrebende Künstler durch Aufträge förderte. Eine Möglichkeit deutete sich für Kessler an, als nach einem der Diners in den Wochen und Monaten vor van de Velde Berufung der Vermögensverwalter des Großherzogs, Oberhofmarschall Aimé von Palézieux-Falconnet (1843–1907) noch zu ihm ins Hotel kam und ihm von seinem Lebenswerk, der *Permanenten Ausstellung* in Weimar, berichtete.⁸²

Palézieux war Direktor dieses Museums und hoffte, dass es nun, da van de Velde in Weimar tätig war, noch mehr Aufmerksamkeit erhalten würde. Bei dem Museum handelte es sich um eine Sammlung von Bildern, Möbeln, Bronzen und Kunstgegenständen aller Art. Nach van de Velde Erinnerung war es „eigentlich ein Magazin, in dem ohne Sinn und Methode aufgestapelt war, was der von seinem Hofmarschall zu Antiquaren geschleppte Großherzog auf seinen Reisen in Deutschland und im Ausland mit ebensowenig Kenntnissen und Geschmack erworben hatte“.⁸³ Damit wollte Palézieux, wie es damals üblich war, Vorbilder für Kunst und Handwerk ausstellen, den Geschmack des Publikums schulen und heimischen Künstlern Ausstellungsflächen zur Verfügung stellen.

Als diese *Permanente Ausstellung* in eine staatliche Einrichtung umgewandelt und zum *Großherzoglichen Museum für Kunst und Kunstgewerbe* werden sollte, ergab sich für Kessler die große Chance: Großherzog Wilhelm Ernst bot ihm eine Anstellung an. Wie van de Velde schreibt, hatte der Großherzog „den Charme, der von Harry Kessler als einem vollendeten Gentleman ausging, die Autorität seiner breiten Kultur wie auch seine Leidenschaft für die Kunst deutlich empfunden.“⁸⁴ Kessler wurde 1902 zunächst Vorsitzender einer Kommission zur Vorbereitung der Umwandlung, verhandelte schließlich im Juni 1902 erfolgreich über die Leitung des Museums und wurde im März 1903 zum Museumsdirektor ernannt.⁸⁵ Van de Velde besorgte in der Nähe seines Hauses ein Haus für Kessler, in dem er seine Berliner Einrichtung unterbringen konnte und das kurz vor der Fertigstellung war, „so daß wenigstens im Inneren eine gewisse Haltung geschaffen werden konnte, die Kesslers aristokratischer Lebensführung entsprach“.⁸⁶ Auch diese Wohnung ließ Kessler von van de Velde ausstatten.

⁸² Tagebuch Henry Graf Kessler vom 4. November 1901, in: Wahl, *van de Velde* (wie Anm. 16), S. 66.

⁸³ Van de Velde, *Geschichte* (wie Anm. 17), S. 223.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ Vgl. Erbsmehl, van de Velde, S. 226 (wie Anm. 21); Van de Velde, *Geschichte* (wie Anm. 17), S. 223.

⁸⁶ Van de Velde, *Geschichte* (wie Anm. 17), S. 225.

EIN EKLAT UND DAS ENDE

Um Weimar zu einem Zentrum der ästhetischen Moderne zu entwickeln, hatte das Netzwerk in den Jahren von 1901 bis 1903 die wesentlichen Voraussetzungen geschaffen. Der Erneuerer van de Velde und der Kunstliebhaber Kessler waren durch Anstellung an Weimar gebunden, und neben dem neu gestalteten Nietzsche-Archiv mit Förster-Nietzsche als machtbewusster Gründerin und Leiterin gab es mit dem Großherzoglichen Museum für Kunst und Kunstgewerbe einen weiteren Ort, an dem die neue Zeit sichtbar werden sollte. Hier organisierte Kessler Lesungen und vor allem Ausstellungen, die nicht mehr die Werke einheimischer Künstler zeigten, sondern die von Kessler bevorzugten Kunstrichtungen des Impressionismus und des Neoimpressionismus. Aber die Werke von Courbet, Manet, Cézanne, Seurat und van Gogh sorgten beim Publikum für erhebliche Irritationen, wie van de Velde beobachtete:

Die instinktlosen Besucher, die keinerlei Vorbildung besaßen, waren oft aufgewühlt, ja entrüstet. Mit der Gemütsruhe, mit der die Betrachter bisher von ihrem sonntäglichen Besuch nach Hause zurückkehrten, war es vorbei. Viele fühlten sich beleidigt, und an den Familientischen, an denen man früher über die Banalitäten geschwärmt hatte, gab es nun scharfe Auseinandersetzungen.⁸⁷

Zu Anfang besaß Kessler das Vertrauen des Großherzogs, der sich zu Beginn seiner Regentschaft durch das Netzwerk und dessen Verbindungen von den Plänen des *Neuen Weimar* überzeugen ließ. Es war, wie Kessler am 4. November 1901 in seinem Tagebuch notierte, der Versuch, „[e]twas zu thun, das seine Regierung für das Land in einer glänzenden Weise einleitet“.⁸⁸ Wilhelm Ernst hoffte in Weimar mit dem berühmten belgischen Architekten van de Velde und dem europaweit vernetzten Mäzen Harry Graf Kessler international bedeutsame kulturpolitische Zeichen zu setzen, auf ähnliche Weise wie Großherzog Ernst Ludwig mit der Mathildenhöhe in Darmstadt. Die Verfassung des Kaiserreichs ließ den deutschen Territorien keine großen Spielräume für eine eigenständige Politik. So förderten die Staaten Kultur und Bildung, Kunst und Gewerbe, nicht nur in Darmstadt, München, Dresden oder Stuttgart, sondern eben auch in Weimar und, etwas später, in Preußen.⁸⁹

⁸⁷ Van de Velde, *Geschichte* (wie Anm. 17), S. 227; vgl. Wahl, *van de Velde* (wie Anm. 16), S. 10.

⁸⁸ Tagebuch H. Graf Kessler vom 4. November 1901, in: Wahl, *van de Velde* (wie Anm. 16), S. 66.

⁸⁹ J.V. Maciuika, *Before the Bauhaus*, Cambridge 2005, S. 25–68; Van de Velde, *Geschichte* (wie Anm. 17), S. 212.

Doch die Pläne zum *Neuen Weimar* gingen nicht auf. Weit entfernt von der Reichshauptstadt Berlin, wo Kaiser Wilhelm II. bei jeder Gelegenheit seine Verachtung für moderne Kunst zum Ausdruck brachte, konnte auch die kleine Residenzstadt Weimar nicht zu einem Experimentierfeld für die ästhetische Moderne werden, wie van de Velde und Kessler es gehofft hatten. Dabei waren die Anzeichen zunächst günstig. Denn auf Kesslers Initiative wurde in Weimar im Dezember 1903 der Deutsche Künstlerbund ins Leben gerufen, eine Vereinigung für die Freiheit der Kunst und gegen die Bevormundung durch die Reichsregierung und den preußischen Kultusminister. Die Vereinsgründung wurde als deutliches Zeichen der Erneuerung in Kunst und Kultur wahrgenommen und Wilhelm Ernst hatte sie als Protektor unterstützt.⁹⁰ Deshalb schrieb Kessler bald darauf in der Zeitschrift *Kunst und Künstler* über die Residenzstadt: „Luther und Cranach, Herder und Goethe, Liszt und Wagner waren Moderne für ihre Zeit und wurden als solche in Weimar aufgenommen. [...] Und der junge Fürst, der jetzt regiert, hat bewiesen, dass er die stolzen Traditionen seines Hauses fortzuführen fest entschlossen ist.“⁹¹ Kessler sollte sich gründlich irren.

Es waren nicht nur die Museumsbesucher in Weimar, denen die Kunstausstellungen nicht gefielen, auch der Hof reagierte bald reserviert oder misstrauisch.⁹² Vor allem aber unterließ es der Großherzog, wie sich van de Velde erinnerte, „sein Interesse an unseren Bemühungen und Zielen öffentlich und in aller Form zu bezeugen“.⁹³ Wilhelm Ernst stand bald an der Seite konservativer Kreise, denen Kesslers Förderung moderner Kunst viel zu weit ging. Zum Eklat kam es im Januar 1906 anlässlich einer Ausstellung mit Aktdarstellungen von Auguste Rodin (1840–1917), die der Bildhauer dem Museum anschließend schenken wollte.⁹⁴ Diese Großzügigkeit Rodins wurde in einem Leserbrief in eine Beleidigung des Großherzogs umgedeutet, und Oberhofmarschall Palézioux, inzwischen ein einflussreicher Gegner Kesslers, zog im Hintergrund die Fäden. Die weitere Unterstützung moderner Kunst hätte Wilhelm Ernst wahrscheinlich in einen Konflikt mit dem Kaiser gebracht.⁹⁵

⁹⁰ Vgl. Wahl, 1903 – „Das neue Weimar“ und seine Folgen, in: Seemann, Valk, *Prophet* (wie Anm. 13), S. 323–336, hier: S. 330, 332.

⁹¹ H. Graf Kessler, „Der Deutsche Künstlerbund“, „Kunst und Künstler“ 1904 (2), S. 191–196, hier: S. 196.

⁹² Vgl. Van de Velde, *Geschichte* (wie Anm. 17), S. 227.

⁹³ *Ibidem*, S. 233.

⁹⁴ Vgl. *ibidem*, S. 286–289.

⁹⁵ Vgl. H. Erbsmehl, *Moderne „Überkultur“ in Weimar. Harry Graf Kessler, Elisabeth Förster-Nietzsche und der erotische Nietzscheanismus*, in: Lorenz, Valk (Hrsgg.), *Kult* (wie Anm. 13), S. 85–105, hier: S. 95.

Ungefähr ein halbes Jahr später, nach Rückkehr von einer Indienreise, verweigerte der Großherzog Kessler vor dem versammelten Hof den Händedruck und ging wortlos weiter. Wilhelm Ernst hatte Kessler öffentlich die Unterstützung entzogen, Kessler reichte danach seine Entlassung ein.⁹⁶ Damit war das Netzwerk am Ende.

WAS DAS NETZWERK HINTERLASSEN HAT

Während Kessler als Museumsdirektor an den Widerständen in Weimar gescheitert war, konnte van de Velde seine Beratertätigkeit nutzen, um nicht nur Handwerk und Industrie zu beraten, sondern auch entscheidende Anstöße für die Kunstgewerbereform zu geben.⁹⁷ In diesem Punkt sollte Kessler mit seiner Einschätzung recht behalten, dass sich in einem mittelgroßen Staat wie Sachsen-Weimar-Eisenach das Kunstgewerbe einfacher fördern lässt als die Kunst. Die van de Velde geschaffenen Institutionen entfalteten eine nachhaltige Wirkung nicht nur im Großherzogtum, sondern weit darüber hinaus.⁹⁸

Bei seinen Inspektionsreisen gleich nach Beginn seiner Beratertätigkeit stellte van de Velde fest, dass die kunstgewerblichen Betriebe auf dem Land, aber auch in den größeren Städten wie Weimar, Eisenach, Jena und Apolda „ohne jede Aussicht, gegen die besser ausgerüsteten und günstiger gelegenen deutschen Firmen aufzukommen, die sich zur Verführung des kaufkräftigen Publikums der Mitarbeit schöpferischer Künstler versichern konnten“.⁹⁹ In seinem Inspektionsbericht vom Dezember 1902 schrieb er, „daß alles, was die Handwerke und Industrien hervorbringen, von geringer Qualität und von offenbar wenig vollkommener Ausführung ist“.¹⁰⁰

Traditionelles Gewerbe bestand neben mittleren und großen Industriebetrieben.¹⁰¹ Porzellanfabriken zählten dazu, die Glasindustrie und die op-

⁹⁶ Vgl. Van de Velde, *Geschichte* (wie Anm. 17), S. 289.

⁹⁷ Vgl. M.-S. Fänderich, „Perfektion in Technik und Form“ (wie Anm. 1).

⁹⁸ K. Kuenzli, *Educating the Gesamtkunstwerk: Henry van de Velde and Art School Reform in Germany 1900–1914*, in: C. Ruhl, Ch. Dähne, R. Hoekstra (Eds.), *The Death and Life of the Total Work of Art*, Berlin 2015, S. 24–40; J.V. Maciuika, *A collision of worlds. Arts and Commerce in the Age of Henry van de Velde*, in: *ibidem*, S. 41–62.

⁹⁹ Van de Velde, *Geschichte* (wie Anm. 17), S. 197.

¹⁰⁰ Einleitung zu den Spezial-Berichten über die künstlerische Hebung der Industrie im Großherzogtum Sachsen-Weimar [Dezember 1902] LATH HStA Weimar, Departement des Großherzoglichen Hauses Nr. 71, Mappe 1, Einleitung.

¹⁰¹ S. Gerber u.a., *Einleitung*, in: Ders. u.a. (Hrsg.), *Thüringen im Industriezeitalter. Konzepte, Fallbeispiele und regionale Verläufe vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*, Wien 2019, S. 7–24, hier S. 9–10.

tische Industrie sowie Textilfabriken, Töpfereien oder Teppichwebereien. Außerdem gab es eine Reihe größerer Möbelfabriken in Erfurt und herausragende Betriebe wie die Hoftischlerei Scheidemantel in Weimar, die van de Velde schon wenige Tage nach Beginn seiner Beratertätigkeit aufsuchte: „Er äußerte seine größte Anerkennung über die vorzügliche Ausführung“, wie die „Weimarer Zeitung“ schrieb, und er gab bei Scheidemantel später auch eine Reihe seiner Entwürfe in Auftrag. Zur selben Zeit besuchte er auch die Weimarer Hoftöpferei und Ofenfabrik J. F. Schmidt, einen weiteren Hauptauftragnehmer van de Veldes.¹⁰²

Die traditionsreiche Holzschnitzerei im Eisenacher Oberland hatte große Probleme, weil ihre Ornamente und Figuren für die Möbelindustrie nicht nachgefragt wurden, als neue schlichte Möbel nach englischem Vorbild auf den Markt kamen. Als beispielhaft erwähnte van de Velde in einem Inspektionsbericht deshalb eine „Fabrik für kleine Möbel“, die früher reich verzierte Truhen, Borte, Tritte, Nähkästen und Hausapotheken herstellte, sich an den veränderten Kundengeschmack anpasste und schließlich neue Möbel wie Teetische oder alte wie Bücherschränke im modernen Stil produzierte.¹⁰³ In einer solchen Unternehmensstrategie sah er große Chancen für die Bevölkerung: „Die Männer und Lehrlinge werden in die Fabrik von Roltsch Co. gehen, die aufblühen wird, oder in andere, die voraussichtlich dort entstehen, um jener Konkurrenz zu machen.“¹⁰⁴ Korbmachern empfahl er, zusätzlich zu ihren Wäsche-, Henkel- oder Tragekörben auch Korbmöbel herzustellen und damit ihr traditionsreiches Handwerk um einen neuen Industriezweig zu erweitern. Die Korbmacher produzierten bald nach van de Veldes Vorlagen Lehnstühle und Verandamöbel, für die ein Händler in Weimar das Verkaufsmonopol besaß und Absatzmärkte fand.

Die Handelskammer Weimar sprach in ihrem Jahresbericht 1907 von einer „bedeutsamen Entwicklung“.¹⁰⁵ Die Beratung durch van de Velde habe großen Einfluss in der Möbeltischlerei gehabt, „die sie zum Teil willig aufnahm [...], wenn auch das kaufende Publikum in seiner breiten Allgemeinheit der neuen

¹⁰² Weimarer Zeitung vom 9.4.1902 (Nr. 82/1902) über den Beginn der Inspektionsstätigkeit von Henry van de Velde; F. Regel, *Thüringen. Ein geographisches Handbuch*. Band 3, Jena 1896, S. 200; Zur Ofenfabrik J.F. Schmidt: vgl. Föhl, Neumann, *Henry van de Velde* (vgl. Anm. 26), S. 513–519.

¹⁰³ Spezialbericht über Kaltennordheim und Empfertshausen (Dezember 1902) (LATH HStA, Weimar, Departement des Großherzoglichen Hauses Nr. 71, Mappe 1, Bericht III (Ausfertigung)).

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ VII. Jahresbericht der Handelskammer für das Großherzogtum Sachsen 1907, Weimar 1908, S. 28–29 (LATH HStA Weimar, MMD-SWE 07.3, 7.1907).

Stilart noch fremd gegenübersteht und den alten Stilen den Vorzug gibt“.¹⁰⁶ Der Architekt des *Neuen Stils* empfahl den Fabriken diesen neuen Stil, um am Markt Erfolg zu haben. Allerdings benötigten die Firmen dafür nicht nur gutes und teures Material, sondern auch technisches Können, wie der Jahresbericht ausdrücklich hervorhob. Deshalb sei die „auf die billige Massenarbeit angewiesene Großindustrie“ den Empfehlungen von de Veldes weniger gefolgt.¹⁰⁷ In der keramischen Industrie und auch bei billigeren Töpferwaren gab es „vereinzelt[e] Erfolge der kunstgewerblichen Beeinflussung“.¹⁰⁸

Das wichtigste Ergebnis von van de Veldes Inspektionsreisen war das schon 1902 gegründete Kunstgewerbliche Seminar in Weimar, in dem Mitarbeiter aus Handwerksbetrieben und Fabriken an ihren Produkten arbeiteten und unter seiner Anleitung verbessern konnten. Mit dem Seminar stellte van de Velde seine Beratung auf eine neue dauerhafte Grundlage. Die Beziehungen der verschiedenen Gewerbebezüge zum Seminar wurden in dem Jahresbericht 1908 der Handelskammer Weimar als „fruchtbar“ eingeschätzt, „vor allem ist eine bemerkenswerte Erweiterung des Marktes für deren Erzeugnisse festzustellen, die darauf schließen läßt, daß das heimische Kunstgewerbe sich in gesunden Bahnen entwickelt“.¹⁰⁹ Das Seminar bot die Voraussetzung für eine längere Begleitung interessierter Betriebe und ihrer Mitarbeiter bei Entwurf und Gestaltung neuer Produkte und gab wesentliche Anstöße für die Weiterentwicklung des Unterrichts in angewandter Kunst in Deutschland. Aus ihm ging 1908 die ebenfalls von van de Velde geleitete Kunstgewerbeschule Weimar hervor, die Vorläufereinrichtung des 1919 gegründeten Bauhauses, das unter Leitung von Walter Gropius, den er für diese Aufgabe empfohlen hatte, nach ähnlichen Unterrichtsgrundsätzen arbeitete.

Die Anziehungskraft des Nietzsche-Archivs hielt sich dagegen in Grenzen. „Bis zum Jahre 1914 fanden in diesem Raum zahlreiche Vorträge, Konzerte und wissenschaftliche Sitzungen statt“, erinnerte sich van de Velde später.¹¹⁰ Doch tatsächlich muss die Strahlkraft sehr viel geringer gewesen sein. Bis 1907 werden insgesamt nur fünf Veranstaltungen gezählt, nämlich ein Konzert, drei Lesungen und ein Vortrag, die auf Kesslers Initiative als künstlerischem Berater des Nietzsche-Archivs zustande gekommen sind.¹¹¹ Nachdem er Weimar verlassen hatte, lud Förster-Nietzsche keine modernen

¹⁰⁶ Ibidem.

¹⁰⁷ Ibidem.

¹⁰⁸ Ibidem.

¹⁰⁹ Ibidem.

¹¹⁰ Van de Velde, *Geschichte* (wie Anm. 17), S. 245.

¹¹¹ Vgl. H. Erbsmehl, Van de Velde, in: Seeman, Valk, *Prophet* (wie Anm. 2), S. 220–242, hier: S. 235–236.

Künstler mehr ein, sondern umwarb stattdessen „die ideologischen Führer einer Heimatkunstbewegung, die in ihrem Kampf um die kulturelle Hegemonie auf die Erneuerung durch die Kraft der Provinz setzten“. ¹¹² Auch Vorträge über Nietzsche und sein Werk gab es nur noch selten.

Fünf Jahre nach dem Auftakt mit Förster-Nietzsches Brief an Kessler vom März 1901 konnte das Netzwerk nichts mehr bewirken. In einem historischen Moment waren die Interessen der Beteiligten zusammengekommen und hatten sich in sozialen Beziehungen für einige Jahre verfestigt: der nach dem Vorbild seines Großvaters an kulturellem Aufbruch interessierte junge Großherzog Wilhelm Ernst, der sich aber von diesem Vorhaben wieder abwandte; Elisabeth Förster-Nietzsche als machtbewusste Nachlassverwalterin Friedrich Nietzsches mit völkisch-reaktionärer Weltanschauung, die als alleinstehende Frau aus bescheidenen Verhältnissen mit ihrem Programm für das Großherzogtum doch erhebliche Bedeutung erlangte; der Mäzen und Kunstliebhaber Harry Graf Kessler mit großen Ambitionen in Fragen von Kunst und Kultur, für die ihm bald aber in Weimar der Rückhalt fehlte; und der Architekt und Designer Henry van de Velde, der sein Programm zur Reform des Kunstgewerbes im Sinne des *Neuen Stils* in Handwerk und Industrie umsetzen konnte und mit den von ihm geschaffenen Institutionen Maßstäbe setzte.

Diesem Netzwerk war es gelungen, einen ehrgeizigen Plan für ein *Neues Weimar* zu entwerfen. Er konnte aber nur so lange verfolgt werden, wie die Einzelinteressen der Beteiligten dem nicht entgegenstanden. Die Förderung der kulturellen Moderne in Weimar war nicht von Dauer, weil sie nur Kessler und van de Velde ein wirkliches Anliegen war. Sie diente Förster-Nietzsche nur als Vorwand für ihre Geschäftspolitik mit dem Andenken Nietzsches, und Wilhelm Ernst hatte bald das Interesse verloren. Mit ihm zusammen hätte das Netzwerk mehr ausrichten können. Seine fehlende Unterstützung war entscheidend dafür, dass das *Neue Weimar* und sein Netzwerk um das Nietzsche-Archiv schon nach wenigen Jahren scheiterten.

BIBLIOGRAPHIE

QUELLEN

Einleitung zu den Spezial-Berichten über die künstlerische Hebung der Industrie im Großherzogtum Sachsen-Weimar [Dezember 1902] LATH HStA Weimar, Departement des Großherzoglichen Hauses Nr. 71, Mappe 1, Einleitung

¹¹² Ibidem, S. 236.

- Elisabeth Förster-Nietzsche an Harry Graf Kessler, Weimar 22. März 1901, in: Th. Föhl (Hg.), *Von Beruf Kulturgenie und Schwester. Harry Graf Kessler und Elisabeth Förster-Nietzsche. Der Briefwechsel 1895–1935*, Weimar 2013, S. 297–299
- Förster-Nietzsche E., *Die Begründung des Nietzsche-Archivs*, in: Sonderabdruck aus der „Deutschen Allgemeinen Zeitung“ Nr. 390 (22.8.1930) (GSA 72/55, S. 25–26)
- Graf Kessler H., *Der Deutsche Künstlerbund, „Kunst und Künstler“ 1904* (2), S. 191–196
- Mataja V., *Die Reklame. Eine Untersuchung über Ankündigungswesen und Werbetätigkeit im Geschäftsleben*, Leipzig 1910
- Mataja V., *Großmagazine und Kleinhandel*, Leipzig 1891
- Nietzsche F., Digital critical edition (eKGWB)/NF-1874,35[14], Internet: <[http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1874,35\[14\]](http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1874,35[14])> (letzter Zugriff: 25.3.2023)
- Olbrich J.M., *Das „Dokument Deutscher Kunst“, „Deutsche Kunst und Dekoration“ 1900*, 6, S. 370–371
- Regel F., *Thüringen. Ein geographisches Handbuch*. Band 3, Jena 1896
- Schmoller G., *Zur Geschichte der deutschen Kleingewerbe im 19. Jahrhundert*, Halle 1870
- Simmel G., *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Frankfurt/M. 1992 [1908]
- Sombart W., *Der moderne Kapitalismus*, Bd. 2: *Theorie der kapitalistischen Entwicklung*, Leipzig 1902
- Spezialbericht über Kaltennordheim und Empfertshausen* (Dezember 1902) (LATH HStA, Weimar, Departement des Großherzoglichen Hauses Nr. 71, Mappe 1, Bericht III (Ausfertigung))
- Tönnies F., *Der Nietzsche-Kultus – Eine Kritik*, Klagenfurt 2012 (zuerst Leipzig 1897), zit. in: U. Sieg, *Die Macht des Willens. Elisabeth Förster-Nietzsche und ihre Welt*, München 2019, S. 189
- VII. Jahresbericht der Handelskammer für das Großherzogtum Sachsen 1907*, Weimar 1908 (LATH HStA Weimar, MMD-SWE 07.3, 7.1907)
- Velde H. van de, *Der neue Stil*, in: Ders., *Zum neuen Stil*, München 1955, S. 156–168
- Velde H. van de, *Geschichte meines Lebens*, hrsg. u. übertr. von Hans Curjel, München 1962
- Velde H. van de, *Prinzipielle Erklärungen*, in: Ders., *Zum neuen Stil*, München 1955, S. 115–134
- Weimarer Zeitung vom 9.4.1902 (Nr. 82/1902) über den Beginn der Inspektions-tätigkeit von Henry van de Velde

LITERATUR

- Bähr J., *Werner von Siemens 1816–1892. Eine Biographie*, München 2016
- Banken R., *Absatz und Reklame. Die Anfänge von modernem Einzelhandel und die Werbung bis zum Ersten Weltkrieg*, in: Chr. Kleinschmidt, J. Logemann (Hrsgg), *Konsum im 19. und 20. Jahrhundert. Handbücher zur Wirtschaftsgeschichte*, Berlin/Boston 2022, S. 191–207
- Berghoff H., *Marketing im 20. Jahrhundert*, in: Ders. (Hg), *Marketinggeschichte. Die Genese einer modernen Sozialtechnik*, Frankfurt/New York 2007, S. 11–58

- Berghoff H., *Zwischen Kleinstadt und Weltmarkt. Hohner und die Harmonika 1857–1961. Unternehmensgeschichte als Gesellschaftsgeschichte*, Paderborn 1997
- Bergmann J., *Von der Wechselwirkung zur Interaktion. Georg Simmel und die Mikrosoziologie heute*, in: H. Tyrell, O. Rammstedt, I. Heyer (Hrsgg), *Georg Simmels große „Soziologie“. Eine kritische Sichtung nach hundert Jahren*, Bielefeld 2011, S. 125–148
- Düring M., L. von Keyserlingk, *Netzwerkanalyse in den Geschichtswissenschaften. Historische Netzwerkanalyse als Methode für die Erforschung historischer Prozesse*, in: R. Schützeichel, S. Jordan (Hrsgg), *Prozesse. Formen, Dynamiken, Erklärungen*, Wiesbaden 2015, S. 337–350
- Düring M., U. Eumann, *Historische Netzwerkforschung. Ein neuer Ansatz in den Geschichtswissenschaften*, „Geschichte und Gesellschaft“ 2013, 39, S. 369–390
- Erbsmehl H., *Moderne „Überkultur“ in Weimar. Harry Graf Kessler, Elisabeth Förster-Nietzsche und der erotische Nietzscheanismus*, in: U. Lorenz, Th. Valk (Hrsgg): *Kult – Kunst – Kapital. Das Nietzsche-Archiv und die Moderne um 1900*. Klassik Stiftung Weimar Jahrbuch 2020, Göttingen 2020, S. 85–105
- Erbsmehl H., „Nun haben wir ein Haus und ein Wahrzeichen“. *Henry van de Velde und das Nietzsche-Archiv*, in: U. Lorenz, Th. Valk (Hrsgg), *Kult – Kunst – Kapital. Das Nietzsche-Archiv und die Moderne um 1900*. Klassik Stiftung Weimar Jahrbuch 2020, Göttingen 2020, S. 219–242
- Fahrmeir A., *Deutsche Geschichte*, München 2017
- Fischer O.W., *Weimarer Transkriptionen. Henry van de Velde interpretiert Friedrich Nietzsche*, in: H.Th. Seemann, Th. Valk, *Prophet des Neuen Stil. Der Architekt und Designer Henry van de Velde*. Klassik Stiftung Weimar Jahrbuch 2013, Göttingen 2013, S. 53–64
- Föhl Th., *Die Weimarer Wohnungsausstattung für Baron von Münchhausen*, in: Kulturstiftung der Länder/Klassik Stiftung Weimar (Hrsg.): H. van de Velde, „Patrimonia“ 2009, 218, S. 6–49
- Föhl Th., A. Neumann (Hrsg.), *Henry van de Velde: Raumkunst und Kunsthandwerk*, Bd. 3: *Keramik*, Leipzig 2016
- Fünderich M.-S., *Henry van de Veldes Raumschöpfungen in Weimar*, in: Ch. Schmälzle, M. Schwarz (Hrsg.), *Wohnen – Sammeln – Ausstellen – Gedenken. Raumpraktiken gestern und heute*, Göttingen 2024 [erscheint 2024]
- Fünderich M.-S., *Perfektion in Technik und Form*, „Zeitschrift für Unternehmensgeschichte“ 2023, 68 (1), S. 37–62
- Fünderich M.-S., *Wohnen im Kaiserreich. Einrichtungsstil und Möbeldesign im Kontext bürgerlicher Selbstrepräsentation*, Berlin/Boston 2019
- Gerber S. u. a., *Einleitung*, in: S. Gerber u. a. (Hrsg.), *Thüringen im Industriezeitalter. Konzepte, Fallbeispiele und regionale Verläufe vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*, Wien 2019, S. 7–24
- Heit H., *Vom Kult zum Kapital. Nietzsches Weg zum philosophischen Weltereignis*, in: U. Lorenz, Th. Valk (Hrsgg), *Kult – Kunst – Kapital. Das Nietzsche-Archiv und die Moderne um 1900*. Klassik Stiftung Weimar Jahrbuch 2020, Göttingen 2020, S. 19–40

- Hepp A., *Netzwerkanalyse und Kultur*, in: Chr. Stegbauer, R. Häußling (Hrsgg), *Handbuch Netzwerkforschung*, Wiesbaden 2010, S. 227–234
- Kuenzli K., *Educating the Gesamtkunstwerk: Henry van de Velde and Art School Reform in Germany 1900–1914*, in: C. Ruhl, Ch. Dähne, R. Hoekstra (Eds.), *The Death and Life of the Total Work of Art*, Berlin 2015, S. 24–40
- Lamberty Chr., *Reklame in Deutschland 1890–1914. Wahrnehmung, Professionalisierung und Kritik der Wirtschaftswerbung* (Beiträge zur Verhaltensforschung, Bd. 38), Berlin 2000
- Lorenz U., Th. Valk (Hrsgg), *Kult – Kunst – Kapital. Das Nietzsche-Archiv und die Moderne um 1900*. Klassik Stiftung Weimar Jahrbuch 2020, Göttingen 2020
- Maciuika J.V., *A collision of worlds. Arts and Commerce in the Age of Henry van de Velde*, in: C. Ruhl, Ch. Dähne, R. Hoekstra (Eds.), *The Death and Life of the Total Work of Art*, Berlin 2015, S. 41–62
- Maciuika J.V., *Before the Bauhaus. Architecture, Politics, and the German State 1890–1920*, Cambridge 2005
- Plumpe W., *Die Gründung des Deutschen Reiches 1871: Ein Ereignis mit wirtschaftshistorischen Folgen?* in: T. Meyer (Hrsg), *150 Jahre Nationalstaatlichkeit in Deutschland*, Baden-Baden 2021, S. 167–202
- Reitmayer M., C. Marx, *Netzwerkansätze in der Geschichtswissenschaft*, in: Chr. Stegbauer, R. Häußling (Hrsgg), *Handbuch Netzwerkforschung*, Wiesbaden 2010, S. 868–880
- Rossfeld R., *Unternehmensgeschichte als Marketinggeschichte*, in: Chr. Kleinschmidt, F. Triebel (Hrsgg), *Marketing. Historische Aspekte der Wettbewerbs- und Absatzpolitik*, Essen 2004, S. 17–39
- Schnegg M., *Die Wurzeln der Netzwerkforschung*, in: Chr. Stegbauer, R. Häußling (Hrsgg), *Handbuch Netzwerkforschung*, Wiesbaden 2010, S. 21–28
- Schug A., *„Deutsche Kultur“ und Werbung. Studien zur Geschichte der Wirtschaftswerbung 1918–1945*, Berlin 2011
- Schwartz F.J., *Commodity Signs: Peter Behrens, the AEG, and the Trademark*, *Journal of Design History*, 1996, 9, S. 153–184
- Schwarz M., *„...ich sehe ein neues Weimar in der Zukunft empor blühen“. Elisabeth Förster-Nietzsche und Weimars Aufbruch in die Moderne*, in: G. von Bassermann-Jordan, W. Fromm, K. Kargl (Hrsgg), *Freunde der Monacensia e.V. Jahrbuch 2021*, München 2021, S. 181–193
- Seemann H.Th., Th. Valk, *Prophet des Neuen Stil. Der Architekt und Designer Henry van de Velde*, Klassik Stiftung Weimar Jahrbuch 2013, Göttingen 2013
- Sieg U. *Die Macht des Willens. Elisabeth Förster-Nietzsche und ihre Welt*, München 2019
- Thillmann W., *Perfektes Design*, Thonet Nr. 14, Bielefeld 2015
- Valk Th., *Politik der Apotheose. Vermarktungsstrategien des Nietzsche-Archivs*, in: U. Lorenz, Th. Valk (Hrsgg), *Kult – Kunst – Kapital. Das Nietzsche-Archiv und die Moderne um 1900*. Klassik Stiftung Weimar Jahrbuch 2020, Göttingen 2020, S. 9–18
- Wahl V., *Henry van de Velde in Weimar, Dokumente und Berichte zur Förderung von Kunsthandwerk und Industrie (1902 bis 1915)*, *Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Thüringen*, Köln–Weimar–Wien 2007

- Walter S., Th. Föhl, W. Holler (Hrsgg), *Neues Museum Weimar. Van de Velde, Nietzsche und die Moderne um 1900*, München 2019
- Zitzlsperger P., *Das Design-Dilemma zwischen Kunst und Problemlösung*, Berlin 2021

INTERNET

- Deutsche Bundesbank: Kaufkraftäquivalente historischer Beträge in deutschen Währungen (Stand: März 2023). Internet: <<https://www.bundesbank.de/de/statistiken/konjunktur-und-preise/-/kaufkraftaequivalente-historischer-betraege-in-deutschen-waehrungen-615162>> (letzter Zugriff: 29.7.2023)
- Fünderich M.-S., *Henry van de Velde und die Raumkunst in Weimar*, „MWW Forschungsverbund Blog“, 5.4.2022, verfügbar unter: <<https://www.mww-forschung.de/blog/-/blogs/henry-van-de-velde-und-die-raumkunst-in-weimar>> (letzter Zugriff: 30. Juli 2023)
- Nietzsche F., Digital critical edition (eKGWB)/NF-1874,35[14], Internet: <[http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1874,35\[14\]](http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1874,35[14])> (letzter Zugriff: 25.3.2023)

Maren-Sophie Fünderich
Stadtarchiv Dortmund

BETWEEN CULT AND BRAND. THE COLLECTION OF THE NIETZSCHE ARCHIVE IN WEIMAR

Summary

The Nietzsche Archive in Weimar, which was reorganised by Elisabeth Förster-Nietzsche (1846–1935) after the death of her brother Friedrich Nietzsche (1844–1900), is regarded as an example of an outstanding collection that stands for the dawn of modernity around 1900. The circumstances of how Nietzsche's sister managed and expanded the archive in Weimar clearly show the structure and development of a network. The archive is located on the ground floor of "Villa Silberblick", a representative Wilhelminian villa on the outskirts of the city, which Förster-Nietzsche had moved into in 1897, and where she cared for her brother and where she remained after his death. This collection in the Nietzsche Archive includes furniture and interiors that Förster-Nietzsche had commissioned from the up-and-coming Belgian architect Henry van de Velde (1863–1957). She wanted to create a place for the Nietzsche cult, which she pursued with all her might, and to have her brother's works translated into interior design. She was helped in this by patron Harry Graf Kessler (1868–1937), who was looking for a reference project in Weimar for Van de Velde, the new artistic advisor to the young Grand Duke of Saxe-Weimar, and recommended him to Förster-Nietzsche. With Van de Velde's establishment, the Nietzsche Archive became not only a focal point of Nietzsche worship at the beginning of the 20th century, but also the centre of the "New Weimar", a cultural-political project for which Kessler and Förster-Nietzsche were able to gain the support

of Grand Duke Wilhelm Ernst (1876–1926; reigned 1901–1918). The essay examines the spatial ensemble created by Van de Velde and relates it to the intended impact of this collection. It becomes apparent that Van de Velde consciously used mechanisms from advertising for this purpose. This fact is all the more astonishing, as the increasing commercialisation in trade and commerce was still met with rejection by social elites at the time. Yet Van de Velde was one of the few artists open to new marketing strategies and created an effective Nietzsche image with the help of product advertising, which was regarded as inferior. He was part of a network whose influential members successfully used social relations as a resource. According to their will, the Nietzsche Archive in Weimar served economic branding as well as cultic exaltation.

Keywords:

Cultural modernism, arts and craft, economic branding, Henry van de Velde, Elisabeth Förster-Nietzsche, Harry Graf Kessler

