

# Überblickskommentar

## IV.1 Entstehungs- und Textgeschichte

Ursprünglich hatte N. wesentlich mehr als vier *Unzeitgemässe Betrachtungen* geplant. In einem nachgelassenen Fragment von 1873/74 nennt er dreizehn provisorische Titel: „Entwurf der ‚Unzeitgemässen Betrachtungen‘. 1. Der Bildungsphilister. / 2. Geschichte. / 3. Philosoph. / 4. Gelehrte. / 5. Kunst. / 6. Lehrer. / 7. Religion. / 8. Staat Krieg Nation. / 9. Presse. / 10. Naturwissenschaft. / 11. Volk Gesellschaft. / 12. Verkehr. / 13. Sprache“ (NL 1873–74, 30 [38], KSA 7, 744–745). Und am 20. Mai 1874 reflektiert N. die Ausgangskonstellation in einem Brief an Richard Wagner sogar humoristisch: „Ich habe ein ganzes Nest voll halbausgebrüteter Eier im Kopfe. Fruchtbarkeit verpflichtet, sagte die Katze als sie 13 Junge warf“ (KSB 4, Nr. 365, S. 230). Diesen Plan erhält N. auch am 25. Oktober 1874 noch aufrecht, wenn er Malwida von Meysenbug mitteilt, er habe jetzt „drei von den 13 Betrachtungen fertig und die vierte spukt im Kopfe“ (KSB 4, Nr. 398, S. 268). Aber nach der Konzeption von UB IV *Richard Wagner in Bayreuth* [= UB IV WB] hatte er an einer so weit ausgreifenden Unternehmung schließlich kein Interesse mehr.

Nachdem UB III SE im Oktober 1874 erschienen war, wendete sich N. der Konzeption seiner Schrift UB IV WB zu (KSA 1, 429–510). Deren Titel *Richard Wagner in Bayreuth* erscheint erstmals Anfang 1874 als Überschrift einer vorläufigen Gesamtdisposition in einer nachgelassenen Planskizze (NL 1874, 32 [18], KSA 7, 760). Den Titel nennt N. auch am 11. Februar 1874 in einem Brief an seinen Freund Carl von Gersdorff (KSB 4, Nr. 345, S. 200). In nachgelassenen Aufzeichnungen aus der gleichen Zeit (NL 1874, KSA 7, 753–775; 787–792) ist seine zwischenzeitlich gewachsene Distanz zu Wagner deutlicher zu erkennen als in der später publizierten Schrift UB IV WB, die den Zenit von N.s Wagner-Kult, zugleich aber auch bereits dessen Umschlagspunkt markiert. Diese von Irritationen keineswegs ungetrübte Eloge auf Wagner verfasste N. gezielt im Hinblick auf die für den Sommer 1876 geplante Eröffnung des Bayreuther Festspielhauses, um die repräsentative Institutionalisierung der Wagnerschen Kunst zu feiern.

Die Briefe aus der Entstehungszeit von UB IV WB enthalten beinahe kontinuierlich Nachrichten zu den auf Bayreuth gerichteten Erwartungen, zu N.s gravierenden, teilweise sogar krisenhaften gesundheitlichen Problemen und zum Entstehungsprozess der Schrift selbst. Angesichts der Schwierigkeiten, auf die Wagners Bayreuth-Pläne stießen, schreibt N. am 11. Februar 1874 an Malwida von Meysenbug über das „Leiden um Bayreuth“ und befürchtet sogar, dass das Unternehmen „scheitert“ (KSB 4, Nr. 344, S. 199). Aber schon vier Tage

später berichtet er Erwin Rohde von einer Zeitungsnotiz „aus bester Quelle (d. h. Frau W<agner>) dass die Aufführungen jetzt endgültig gesichert sind“. Und N. fährt fort: „So wäre denn das Wunder geschehen! Hoffen wir!“ (KSB 4, Nr. 346, S. 202). Allerdings signalisiert N. im selben Brief direkt anschließend zugleich auch bereits Distanz zu Wagners Projekt, indem er bekennt: „Es war ein trostloser Zustand, seit Neujahr, vor dem ich mich endlich nur auf die wunderlichste Weise retten konnte: ich begann mit der grössten Kälte der Betrachtung zu untersuchen, weshalb das Unternehmen misslungen sei: dabei habe ich viel gelernt und glaube jetzt Wagner viel besser zu verstehen als früher“ (KSB 4, Nr. 346, S. 202).

In einem Brief an Gustav Krug, einen anderen Freund, nimmt N. am 31. Oktober 1874 nicht nur auf die Bayreuther Szene Bezug, sondern bringt auch sein vertrautes Verhältnis zum Hause Wagner zum Ausdruck: „Nun sage einmal: wirst Du es denn so einrichten können, dass wir im nächsten Sommer zusammen in Bayreuth sind, genau, von der Mitte Juli bis Mitte August? Ich werde dort mit meiner Schwester zusammen ein Logis haben; von meinen Freunden erscheinen Gersdorff, Rohde und Overbeck. Es wird die Zeit der grossen Instrumentalproben sein. Liszt [der Vater Cosima Wagners] ist auch dort, und wer nicht. Übrigens wird die Partitur der Götterdämmerung wohl in den nächsten Wochen fertig sein; nach den letzten Berichten jammert bereits die arme Guttrune. Klindworth ist in der zweiten Scene des dritten Actes; die beiden ersten Acte sind schon fertig gedruckt, im Sommer spielte sie Klindworth mir vor, denn ich war mit ihm zusammen in ‚Wahnfried‘ ein paar Wochen zu Gaste. / Wie glücklich sind wir daran, gerade in der Zeit unserer besten Jugend, 30 Jahre alt, [...] diese Bayreuther Dinge zu erleben!“ (KSB 4, Nr. 399, S. 271).

Wie eng die Verbindung zum Hause Wagner trotz vorhandener Spannungen zu dieser Zeit noch ist, zeigt auch N.s Empfehlung an die Schwester, während einer mehrwöchigen Konzertreise von Richard und Cosima Wagner „das Bayreuther Hauswesen“ und die Kinder zu betreuen (KSB 5, Nr. 422, S. 16). Am 16. Januar 1875 erkundigt sich Cosima Wagner bei N. brieflich danach, ob seine Schwester dazu bereit sein könnte, sie zu besuchen und für die Dauer der Reise als Ergänzung zum vorhandenen Hauspersonal bei ihren „Kindern als Mutter zu bleiben“ (KGB II 6/1, Nr. 625, S. 16). Und schon am 6. Februar 1875 schreibt N. an Marie Baumgartner in Lörrach, die seine UB III SE ins Französische übersetzt hatte: „Heute siedelt meine Schwester nach Bayreuth über“ (KSB 5, Nr. 423, S. 18; vgl. auch KSB 5, Nr. 424, S. 20).

Trotz zunehmender gesundheitlicher Beschwerden und trotz der Überlastung durch seine Basler Lehrverpflichtungen erklärt N. dem Freund Erwin Rohde am 28. Februar 1875 im Hinblick auf UB IV WB noch zuversichtlich: „Ostern soll die Nr. 4 fertig werden“ (KSB 5, Nr. 430, S. 27). Doch lässt sich dieser Vor-

satz nicht verwirklichen, da sich immer mehr Schwierigkeiten ergeben, die auch konzeptioneller Natur sind. In einem Brief an seine Schwester seufzt N. am 19. April 1875: „Dies bringt mich auf meine Nr. 4; an der arbeite ich wieder, danke es mir der Teufel. [...] Arbeit, nichts als Arbeit!“ (KSB 5, Nr. 440, S. 43). Und am 8. Mai 1875 schreibt er dem Freund Carl von Gersdorff voll Skepsis: „Mit der vierten Unzeitgem. steht es noch schlecht: zwar habe ich ungefähr 40 Seiten mehr von solcherlei Notizen, wie du sie zusammen geschrieben hast. Aber Fluss und Guss und Muth fehlt noch fürs Ganze“ (KSB 5, Nr. 443, S. 48).

In einem Nachlass-Notat aus dem Sommer 1875 betrachtet N. Wagners Schaffen als avantgardistisch und seine eigene Schrift UB IV WB als unzeitgemäß: „Wagner's Kunst gehört nicht zur jetzigen Kunst: er ist weit voraus oder darüber. Man soll seine Existenz nicht unserm Zeitalter zum Verdienst anrechnen, zumal es alles gethan hat um seine Existenz zu verhindern. [...] Meine Betrachtung Wagner's bleibt als ‚unzeitgemäße‘ gerechtfertigt. Denn alle sonstige Kunst und Wissenschaft, die Musiker und Musikgelehrten dazu, haben ihm den Weg verlegen wollen“ (NL 1875, 11 [19], KSA 8, 205). Schon fünf Jahre zuvor hatte N. im Februar 1870 in einem Brief an Paul Deussen Wagner als „den wahren Geistesbruder Schopenhauers“ bezeichnet: als „Genius, der dasselbe furchtbar erhabene Loos empfangen hat, ein Jahrhundert früher zu kommen als er verstanden werden kann“ (KSB 3, Nr. 60, S. 98). – Bis Ende September/Anfang Oktober 1875 verfasst N. die ersten acht von insgesamt elf Kapiteln. In der Folgezeit wächst allerdings seine Unzufriedenheit mit UB IV WB. Sogar als sich die Schrift bereits kurz vor der Fertigstellung befindet, bezweifelt er ihre Qualität. Das zeigt ein Brief vom 7. Oktober 1875 an den Freund Erwin Rohde, in dem N. auch auf sein komplizierter gewordenes Verhältnis zu Wagner anspielt und zugleich erklärt: „‚Richard W. in Bayreuth‘ wird nicht gedruckt“ (KSB 5, Nr. 490, S. 119).

Schon am 12. Juli 1875 teilt N. Gustav Krug mit, er sei „seit Wochen in der Gewalt eines desperaten Magen- und Kopfleidens“ (KSB 5, Nr. 464, S. 73). Die gesundheitlichen Probleme verschlimmern sich von da an und reichen weit ins Jahr 1876 hinein. Von einer katastrophalen Verschlechterung seines Gesundheitszustandes berichtet N. am 18. Januar 1876 in einem Brief an Carl von Gersdorff: „Es macht mir Mühe zu schreiben, ich will drum kurz sein. Liebster Freund, ich habe das schlimmste schmerzhafteste und unheimlichste Weihnachten hinter mir, das ich erlebt habe! Am ersten Weihnachtstage gab es, nach manchen immer häufiger kommenden Ankündigungen, einen förmlichen Zusammenbruch, ich durfte nicht mehr zweifeln, dass ich an einem ernsthaften Gehirnleiden mich zu quälen habe, und dass Magen und Augen nur durch diese Centralwirkung so zu leiden hatten. Mein Vater starb 36 Jahr an Gehirnentzündung, es ist möglich, dass es bei mir noch schneller geht. [...] Ach Bay-

reuth! Entweder ich darf nicht hin oder ich kann nicht hin – so schwebt es mir jetzt vor der Seele“ (KSB 5, Nr. 498, S. 132–133).

In der Zeit von Mai bis Juni 1876 bessert sich N.s gesundheitlicher Zustand immerhin vorübergehend. Diesen Spielraum kann er nutzen, um UB IV WB zügig zu Ende zu bringen. Außerdem schöpft er wieder Hoffnung, am Bayreuther ‚Ereignis‘ nun doch teilnehmen zu können. Nach einer längeren Pause zwischen Herbst 1875 und Frühjahr 1876 setzt er die Arbeit vom Mai 1876 an mit gesteigertem Tempo fort, da das Bayreuther ‚Ereignis‘ bereits für den Sommer desselben Jahres geplant ist. Eine von Heinrich Köselitz angefertigte Abschrift der ersten acht Kapitel wird Mitte Mai an die Druckerei geschickt. Zwischen Ende Mai und dem 11. Juni entstehen dann die letzten drei Kapitel von UB IV WB, und Köselitz fertigt erneut das Manuskript für die Druckerei an. Am 11. Juni 1876 meldet N. seinem Verleger Ernst Schmeitzner die Übersendung der letzten Kapitel an die Druckerei und fügt hinzu: „Eine gute Stimmung gab mir den Muth ein, den ursprünglichen Plan zu Ende durchzuführen“ (KSB 5, Nr. 532, S. 166). Aber bereits wenige Wochen später, am 7. Juli 1876, schreibt er Erwin Rohde: „es geht mir wieder, seit 3–4 Wochen miserabel, und ich muss sehen, mich bis und vor allem durch Bayreuth durchzuschlagen“ (KSB 5, Nr. 534, S. 170).

Anfang Juli 1876 erscheint UB IV WB als die letzte der vier *Unzeitgemässen Betrachtungen* im Verlag von Ernst Schmeitzner in Schloßchemnitz. Den Kontakt zum Verleger Schmeitzner, der bereits UB III SE publiziert hatte, verdankte N. der Vermittlung durch Paul Widemann, einen seiner ersten Bewunderer. Nachdem sich N. von seinem früheren Verleger Ernst Wilhelm Fritzsche gelöst hatte, der in ökonomische Schwierigkeiten geraten war, wurde Ernst Schmeitzner zu seinem neuen Verleger. – In einem am 1. Juli 1876 datierten Brief an Cosima Wagner erklärt N., er sende ihr „die zwei Festexemplare“ seiner „neuesten Schrift“ (KSB 5, Nr. 536, S. 171). Deren Eintreffen bestätigt er dem Verleger am 14. Juli 1876 in einem nachdrücklichen Dankesbrief: „Alles ist bei mir angelangt, und Alles hat mir eine herzliche Freude gemacht. / Die Ausstattung der Festexemplare ist verschwenderisch schön. Auch die zierliche Aufsteckung der Gold-garnitur soll nicht vergessen sein“ (KSB 5, Nr. 540, S. 175). – Ausdrücklich hatte sich N. von seinem Verleger Schmeitzner Folgendes gewünscht: „es werden fünf von den mir zukommenden Freixemplaren auf besonders schönem und starkem Papiere hergestellt (als Festexemplare)“ (KSB 5, Nr. 531, S. 166). Die Adressaten der insgesamt 30 Freixemplare nennt N. am 25. Juni 1876 (KSB, Nr. 533, S. 167–169).

Schmeitzner, der am 28. Mai 1876 zunächst eine erste Auflage von 1000 Exemplaren geplant hatte (KGB II 6/1, Nr. 778, S. 335), sich dann aber doch zu einer Startauflage von 1500 Exemplaren entschloss, wie aus einem Brief N.s

vom 30. Mai 1876 hervorgeht (KSB 5, Nr. 531, S. 165), teilt dem Autor schließlich am 17. September 1876 mit: „Die 4. Betrachtung scheint recht gut zu ‚gehen‘. Es treffen fortwährend Bestellungen darauf ein. Ich habe von den 1500 Exemplaren nur noch ungefähr 300 vorrätig [...]“ (KGB II 6/1, Nr. 817, S. 398).

Marie Baumgartner, die bereits UB III SE übersetzt hatte, fertigte auch zu UB IV WB eine Übersetzung ins Französische an, die – anders als im Falle von UB III SE (vgl. Schaberg 2002, 71–73) – dann auch tatsächlich publiziert wurde: Der Text erschien Anfang 1877 ebenfalls bei Ernst Schmeitzner (KSA 14, 81). Detaillierte Angaben dazu macht Schaberg 2002, 79–81. N. äußerte sich in Briefen an Marie Baumgartner und an Ernst Schmeitzner enthusiastisch über diese Übersetzung, indem er sie als „eine wirklich artistische Leistung“ würdigt, als „die Vereinigung von grösster Deutlichkeit mit Schönheit und Zartgefühl des Ausdrucks“ (vgl. KSB 5, Nr. 592, S. 218). Unter Berufung auf das Urteil „von competenten Personen“ bezeichnet er sie „als ein Meisterstück“ (KSB 5, Nr. 593, S. 219). – Zur Entstehungs- und Textgeschichte von UB IV WB vgl. auch Montinari 1985, 143–147; er weist auf zwei von N. nicht bzw. nur partiell in die Schrift aufgenommene Reflexionen zu zwei „Hauptthemen“ hin: „1. Kunst und Revolution; 2. Der Dichter am Schluß der Religionen“ (ebd., 145). Zur Thematik der Revolution sowie zu den revolutionären Aktivitäten Wagners und deren Auswirkungen auf sein Kunstkonzept vgl. auch NK 448, 4–10; 451, 14–18; 475, 10–11; 476, 8–9; 504, 18–21; 504, 27–30; 508, 29–33.

Am 25. Januar 1877 erkundigte sich N.s Verleger Schmeitzner bereits nach den Plänen seines Autors zu einer fünften *Unzeitgemässen Betrachtung* (vgl. KGB II 6/1, S. 488–490), denn N. hatte ja ursprünglich an dreizehn *Unzeitgemässe Betrachtungen* gedacht (vgl. z.B. KSB 4, Nr. 398, S. 268). Zwar fand UB IV WB anlässlich der Eröffnung der Bayreuther Festspiele immerhin ca. 90 Käufer (bis dahin N.s grösster Einzelerfolg), aber insgesamt hatten N.s Bücher bislang nur wenig Absatz, so dass er von seinem früheren Projekt, dreizehn *Unzeitgemässe Betrachtungen* zu verfassen, Abstand nahm (vgl. Schaberg 2002, 82). So beantwortete N. Schmeitzners Ansinnen mit der rhetorischen Frage: „Wollen wir nicht die Unzeit<gemässen> Betr<achtungen> als abgeschlossen betrachten?“ (KSB 5, Nr. 593, S. 219).

## IV.2 Quellen und Einzugsgebiete

Als wichtigste Basis für UB IV WB sind Wagners theoretische Schriften zu betrachten. In Form von Zitaten und Paraphrasen bestimmen sie maßgeblich die Darstellung der Kunstkonzepte Wagners und der Ideen, die er auch in anderen Bereichen entfaltete. Von zentraler Bedeutung ist Wagners theoretische Haupt-

schrift *Oper und Drama*; darüber hinaus zieht N. aber auch eine ganze Reihe weiterer Schriften Wagners heran. In den Stellenkommentaren werden diese wichtigen Quellen umfassend dokumentiert. Hinzu kommen die Libretti zu Wagners Opern, auf die N. wiederholt rekurriert.

Es lässt sich nicht sicher bestimmen, inwieweit sich N. auf Quellen stützt, wenn er im 2. Kapitel von UB IV WB mit der Retrospektive auf Wagners Biographie beginnt, die er als „Drama seines Lebens“ konzipiert (437, 1). Wahrscheinlich gehen viele Details auf persönliche Gespräche mit Wagner zurück. Nicht weniger als „23 Besuche“ machte N. dem Komponisten im Zeitraum vom 17. Mai 1869 bis zum 25. April 1872 in der „Tribschener Welt“ bei Luzern am Vierwaldstätter See (KSB 3, Nr. 214, S. 317). Noch in seiner Spätschrift *Ecce homo* betont N. die singuläre Bedeutung, die „der intimere Verkehr mit Richard Wagner“ für ihn gehabt habe: „ich möchte um keinen Preis die Tage von Tribschen aus meinem Leben weggeben, Tage des Vertrauens, der Heiterkeit, der sublimen Zufälle – der tiefen Augenblicke ... Ich weiss nicht, was Andre mit Wagner erlebt haben: über unsern Himmel ist nie eine Wolke hinweggegangen“ (KSA 6, 288, 5–11). – In diesem verklärenden Rückblick eskamotiert N. allerdings alle Spannungen, Ambivalenzen und Vorbehalte, die in Notaten und Briefen immer wieder deutlich zum Ausdruck kommen.

Seinem Freund Erwin Rohde berichtete N. bereits am 9. November 1868 über Wagners schauspielerhaftes Unterhaltungstalent, von dem er schon beim ersten Kennenlernen am Tag zuvor einen prägenden Eindruck erhalten hatte: „Nachher las er ein Stück aus seiner Biographie vor, die er jetzt schreibt, eine überaus ergötzliche Scene aus seinem Leipziger Studienleben, an die ich jetzt noch nicht ohne Gelächter denken kann; er schreibt übrigens außerordentlich gewandt und geistreich“ (KSB 2, Nr. 599, S. 341). – N. nahm später lebhaften Anteil an der Entstehung von Wagners Autobiographie, die allerdings erst im Jahre 1911 unter dem Titel *Mein Leben* erschien, fast drei Jahrzehnte nach Wagners Tod. Das freundschaftliche Verhältnis hatte nicht nur für N., sondern auch für Richard und Cosima Wagner einen besonderen Stellenwert (vgl. dazu die Belege in Kapitel IV.3 dieses Überblickskommentars).

N.s Schrift *Richard Wagner in Bayreuth* bietet eine psychologische Analyse von Wagners spannungsreichem und turbulentem Lebenslauf, in die zahlreiche Erfahrungen aus dem vertrauten persönlichen Umgang mit ihm eingeflossen sind. Ihre besondere Intensität gewinnt die Darstellung offensichtlich aus der besonderen Nähe zu Wagner, die es N. ermöglichte, sowohl das Faszinierende als auch das Problematische an seinem Charakter zu diagnostizieren.

### IV.3 Nietzsches ambivalentes Verhältnis zu Richard Wagner im Spiegel seiner Werke, Nachlass-Notate und Briefe

Erstmals erwähnt N. den Namen des Komponisten bereits fünfzehn Jahre vor der Publikation von UB IV WB: In einem Brief an seine Mutter und Schwester wünscht er sich am 5. Dezember 1861 „irgend eine Photographie eines lebenden berühmten Mannes, z. B. Liszt oder Wagner“ (KSB 1, Nr. 290, S. 192). Doch aufgrund seiner Orientierung an einer klassizistischen Musikästhetik hatte N. in den 1860er Jahren zunächst noch über lange Zeit Distanz zu Wagners Musik. Zwar wurde er bereits in Schulpforta mit Wagners Kompositionen und mit seiner Programmatik vertraut, aber die nachträgliche Stilisierung in *Ecce homo* entspricht nicht der Wahrheit: „Alles erwogen, hätte ich meine Jugend nicht ausgehalten ohne Wagnerische Musik. [...] Von dem Augenblick an, wo es einen Klavierauszug des Tristan gab [...], war ich Wagnerianer“ (KSA 6, 289, 20–27).

Während der Bonner Studienzeit bleibt N.s Präferenz für ‚klassische‘ Stilprinzipien zunächst noch erhalten – auch unter dem Einfluss von Eduard Hanslicks Abhandlung *Vom Musikalisch-Schönen* (1854). Zwar gelangt N. bei seiner Beschäftigung mit der griechischen Tragödie, deren Ursprung er im Chor sieht, bereits 1864 zu einer positiven Einschätzung von Wagners Reform des Musiktheaters (vgl. Borchmeyer 2008, 16), aber seiner Musik gegenüber bleibt er damals noch reserviert. So urteilt er in einem Brief an Carl von Gersdorff am 11. Oktober 1866 ambivalent über einen „Klavierauszug der Walküre von Rich. Wagner“: „Die großen Schönheiten und virtutes werden durch eben so große Häßlichkeiten und Mängel aufgewogen“ (KSB 2, Nr. 523, S. 174).

In den Jahren 1867 und 1868 ändern sich N.s musikalische Präferenzen dann grundlegend. Der spätere Wagner-Enthusiasmus ist bereits am 8. Oktober 1868 in einem Brief an Erwin Rohde zu erkennen. Hier geht N. auf das Wagner-Bild des Altphilologen und Mozart-Forschers Otto Jahn ein, dem er ein Hören „mit halbverklebten Ohren“ attestiert: „Ich gebe ihm trotzdem vielfach Recht, insbesondere darin, daß er Wagner für den Repräsentanten eines modernen, alle Kunstinteressen in sich aufsaugenden und verdauenden Dilettantismus hält: aber gerade von diesem Standpunkte aus kann man nicht genug staunen, wie bedeutend jede einzelne Kunstanlage in diesem Menschen ist, welche unverwüstliche Energie hier mit vielseitigen künstlerischen Talenten gepaart ist: während die ‚Bildung‘ [...] gewöhnlich mit mattem Blicke, schwachen Beinen und entnervten Lenden auftritt. [...] Mir behagt an Wagner, was mir an Schopenhauer behagt, die ethische Luft, der faustische Duft, Kreuz, Tod und Gruft etc.“ (KSB 2, Nr. 591, S. 322). – Thomas Mann sieht darin „die geistige Lebensluft“ der Epoche (Bd. IX, 558). Was N. hier als Faszinosum beschreibt, wird er

später zur Ursache seines Bruchs mit Richard Wagner stilisieren: An Wagners *Parsifal*, den Thomas Mann als ‚Greisenwerk‘ von einer „majestätisch-sklerotischen Müdigkeit“ bestimmt sieht (Bd. IX, 367), befremdet N. die christliche Mythologie und die sinnfeindliche Keuschheitsideologie (KSA 6, 429, 1, – 432, 19). Kritisch dazu: Knoopffler (2008, 411–414).

Schon in UB IV WB betont N. die „nervöse Hast“ und „Reizbarkeit“ des jungen Wagner, seine „hochgespannten Stimmungen“ und abrupten Wechsel von „Augenblicken seelenvollster Gemüthsstille in das Gewaltsame und Lärmende“ (KSA 1, 435, 30 – 436, 2). Diese exzentrische Disposition Wagners hebt auch Thomas Mann hervor (Bd. IX, 379, 394, 409): Er betont die „tragische Pathetik seines Wesens“ und attestiert ihm (in Anspielung auf eine Figur E.T.A. Hoffmanns) sogar eine „Kapellmeister-Kreisler-Exzentrizität“ (Bd. IX, 409). – Das extreme Spektrum der Emotionen, das N. dem Komponisten zuschreibt, ist zugleich mit einer großen Spannweite ästhetischer Interessen verbunden. So erklärt N. pointiert: „die Malerei, die Dichtkunst, die Schauspielerei, die Musik kamen ihm so nahe als die gelehrtenhafte Erziehung und Zukunft; wer oberflächlich hinblickte, mochte meinen, er sei zum Dilettantisiren geboren“ (436, 4–7).

Bereits am 27. Oktober 1868 berichtet N. seinem Freund Erwin Rohde von der Intensität eines für ihn ganz neuartigen Musikerlebnisses, als er in einem Konzert das Vorspiel „zu Tristan und Isolde“ und die „Ouvertüre zu den Meistersingern“ hörte: „Ich bringe es nicht übers Herz, mich dieser Musik gegenüber kritisch kühl zu verhalten; jede Faser, jeder Nerv zuckt an mir, und ich habe lange nicht ein solches andauerndes Gefühl der Entrücktheit gehabt als bei letztgenannter Ouvertüre“ (KSB 2, Nr. 596, S. 332). – Schon am 8. November 1868 kann N. dem Freund auch seine erste persönliche Begegnung mit Richard Wagner schildern. Im Hinblick auf seine spätere Polemik gegen Wagner, die den Vorwurf des „Demagogische[n]“ und Tyrannischen sowie der „Selbst-in-Szene-Setzung“ einschließt (NL 1885, 41 [2], KSA 11, 675), ist es symptomatisch, dass N. das Unterhaltungstalent Wagners und seinen schauspielerhaften Habitus von Anfang an deutlich wahrnimmt: „Vor und nach Tisch spielte Wagner und zwar alle wichtigen Stellen der Meistersinger, indem er alle Stimmen imitierte und dabei sehr ausgelassen war. Es ist nämlich ein fabelhaft lebhafter und feuriger Mann, der sehr schnell spricht, sehr witzig ist und eine Gesellschaft dieser privatesten Art ganz heiter macht. Inzwischen hatte ich ein längeres Gespräch mit ihm über Schopenhauer: ach, und Du begreifst es, welcher Genuß es für mich war, ihn mit ganz unbeschreiblicher Wärme von ihm reden zu hören, was er ihm verdanke, wie er der einzige Philosoph sei, der das Wesen der Musik erkannt habe“ (KSB 2, Nr. 599, S. 340–341).

N. betrachtet Richard Wagner geradezu als paradigmatischen Repräsentanten eines Genies nach Schopenhauers Vorstellung. So erklärt er Erwin Rohde

am 9. Dezember 1868 enthusiastisch: „Wagner, wie ich ihn jetzt kenne, aus seiner Musik, seinen Dichtungen seiner Aesthetik, zum nicht geringsten Theile aus jenem glücklichen Zusammensein mit ihm, ist die leibhaftigste Illustration dessen, was Schopenhauer ein Genie nennt: ja die Ähnlichkeit all der einzelnen Züge ist in die Augen springend [...] wir könnten zusammen den kühnen, ja schwindelnden Gang seiner umstürzenden und aufbauenden Aesthetik gehen, wir könnten endlich uns von dem Gefühlsschwunge seiner Musik wegreißen lassen, von diesem Schopenhauerischen Tonmeere, dessen geheimsten Wellenschlag ich mit empfinde, so daß mein Anhören Wagnerischer Musik eine jubelnde Intuition, ja ein staunendes Sichselbstfinden ist“ (KSB 2, Nr. 604, S. 352–353).

In der Zeit nach der ersten Begegnung mit Richard Wagner studiert N. intensiv dessen Schriften. Und in Dresden erlebt er am 21. Januar 1869 erstmals die Aufführung einer Wagner-Oper, und zwar der *Meistersinger von Nürnberg*. Am 17. Mai 1869 besucht N. den Komponisten dann zum ersten Mal in Tribsehen und lernt dabei auch Cosima von Bülow kennen. Auf der Basis wechselseitiger Sympathie setzt sich der Kontakt dann fort. So erklärt N. seinem Freund Erwin Rohde am 29. Mai 1869: „W. ist wirklich alles, was wir von ihm gehofft haben: ein verschwenderisch reicher und großer Geist, ein energischer Charakter und ein bezaubernd liebenswürdiger Mensch, von dem stärksten Wissenstrieb usw.“ (KSB 3, Nr. 6, S. 13).

Mit wechselseitigem Interesse tauschen Wagner und N. in der Folgezeit auch ihre Schriften und Lektüreindrücke über eigene und fremde Arbeiten aus. So übermittelt N. seine Antrittsvorlesung *Homer und die klassische Philologie* sowie seine Vorträge *Das griechische Musikdrama* und *Socrates und die Tragödie* (Borchmeyer 2008, 40–41). Für beide ist der Eindruck einer fruchtbaren Synthese komplementärer Begabungen maßgeblich, den Richard Wagner am 12. Februar 1870 so formuliert: „Wären Sie Musiker geworden, so würden Sie ungefähr das sein, was ich geworden wäre, wenn ich mich auf die Philologie obstinirt hätte. Nun liegt mir aber die Philologie – als bedeutungsvolle Anlage – immer in den Gliedern, ja sie dirigirt mich als ‚Musiker‘. Nun bleiben Sie Philolog, um als solcher sich von der Musik dirigiren zu lassen“ (KGB II 2, Nr. 73, S. 146). – Im Hintergrund steht Wagners ambitioniertes Synthese-Projekt: „Nun zeigen Sie denn, zu was die Philologie da ist, und helfen Sie mir, die große ‚Renaissance‘ zu Stande bringen, in welcher Platon den Homer umarmt, und Homer, von Platons Ideen erfüllt, nun erst recht der allergrösste Homer wird“ (KGB II 2, Nr. 73, S. 146). Auf Wagners Einschätzung dieser Komplementarität von Wissenschaft und Kunst, Philologie und Musik, deren Synthese zum vollendeten Werk führen soll, kommt N. auch selbst zu sprechen, wenn er Wagner am 21. Mai 1870 als den „Dirigent[en] dieser meiner Musik“,

also der Philologie, bezeichnet (KSB 3, Nr. 79, S. 123). Und auch viel später noch greift er auf Wagners Äußerung zurück, wenn er am 11. September 1887 die negative Seite einer derartigen Komplementarität so charakterisiert: Er selbst sei „ein verunglückter Musiker“, Wagner hingegen ein „verunglückter Philologe“ (KSB 8, Nr. 907, S. 150).

Allerdings ist die Perspektive Wagners auch von deutlichen Vorbehalten gegenüber N.s Kulturutopie bestimmt, den „Bruch mit der bisherigen Philologie und ihrer Bildungsperspektive“ zu vollziehen (KSB 3, Nr. 113, S. 165). Bedenken hegt Wagner überdies im Hinblick auf den von N. schon anderthalb Jahre nach Amtsantritt formulierten Wunsch, das „Joch“ seiner Basler Professur abzuwerfen. Mit deutlicher Reserve reagiert er außerdem auf N.s Projekt, zusammen mit Erwin Rohde und anderen Freunden „eine neue griechische Akademie“ zu gründen, um diese dann mit dem „Baireuther Plan Wagners“ zu verbinden (KSB 3, Nr. 113, S. 165). Und auch der Absicht N.s, seine Professur an Rohde als Nachfolger weiterzugeben und, „eingeladen von den Wagnervereinen“, in Deutschland umherzuziehen, „um Vorträge über die Nibelungenbühnenfestspiele zu halten“ (KSB 3, Nr. 207, S. 304), stehen Wagner und seine Frau skeptisch gegenüber. So mahnt Cosima Wagner am 22. August 1872 mit einer Anspielung auf den antiken Antaios-Mythos: „die Philologie ist der feste Boden den Sie immer wieder umfassen müssen, um Ihre Kraft zu erneuern, die in der Himmelsluft der Musik, und der Wassertiefe der Philosophie, gar leicht sich verlieren könnte“ (KGB II 4, Nr. 354, S. 66–67).

Schon früh manifestiert sich in N.s Briefen ein regelrechter Wagner-Kult. So schreibt er Erwin Rohde am 16. Juni 1869: Wagner „macht alles wahr, was wir nur wünschen konnten: die Welt kennt gar nicht die menschliche Größe und Singularität seiner Natur. Ich lerne sehr viel in seiner Nähe: es ist dies mein praktischer Kursus der Schopenhauerschen Philosophie. – Die Nähe Wagners ist mein Trost“ (KSB 3, Nr. 8, S. 17). Und am 15. August 1869 lässt er sogar eine Apotheose folgen: „Dafür will ich Dir noch etwas von meinem Jupiter [sic] erzählen, von R. Wagner“ (KSB 3, Nr. 22, S. 42). Im selben Brief bringt N. den Komponisten auch bereits mit der Vorstellung der Unzeitgemäßheit in Verbindung, indem er – sechs Jahre vor der Konzeption der vierten der *Unzeitgemässen Betrachtungen* – Richard Wagner als „unzeitgemäß im schönsten Sinne“ bezeichnet: „Ein fruchtbares, reiches, erschütterndes Leben, ganz abweichend und unerhört unter mittleren Sterblichen! Dafür steht er auch da, festgewurzelt durch eigne Kraft, mit seinem Blick immer drüber hinweg über alles Ephemere, und unzeitgemäß im schönsten Sinne. Da hat er mir kürzlich ein Manuscript gegeben ‚über Staat und Religion‘, bestimmt als Memoire an den jungen Baiernkönig, von einer Höhe und Zeitentrücktheit, von einem Edelsinn und Schopenhauerischem Ernst, daß ich König zu sein wünschte, um solche Ermahnungen zu bekommen“ (KSB 3, Nr. 22, S. 42).

Enthusiastisch beschreibt N. am 26. Juli 1869 die – wie er meint – ganz von Idealismus geprägte Existenz Wagners: Inzwischen kenne er ihn „als einen der idealsten Menschen, und übervoll der edelsten und größten Gedanken und völlig frei von allen jenen armseligen Äußerlichkeiten und Flecken, mit denen ihn die lasterhafte Frau Fama behängt hat“ (KSB 3, Nr. 16, S. 31). Am 4. August 1869 wendet er sich in einem Brief an Carl von Gersdorff energisch gegen die „in der Presse“ und in musikwissenschaftlichen Schriften kursierenden negativen Urteile über Wagner und hält ihnen selbst enthusiastisch seinen eigenen Eindruck entgegen, der bis zur Apotheose reicht: In Wagner „herrscht eine so unbedingte Idealität, eine solche tiefe und rührende Menschlichkeit, ein solcher erhabener Lebensernst, daß ich mich in seiner Nähe wie in der Nähe des Göttlichen fühle“, ja „erschüttert von dieser Idealität, die durchaus dem Geiste Schopenhauers entsprungen schien“ (KSB 3, Nr. 19, S. 36). Noch am selben Tag attestiert N. Wagner in einem anderen Brief „eine so unbedingte makellose Größe in allen seinen Eigenschaften, eine solche Idealität seines Denkens und Wollens“, dass er glaubt, „vor einem Auserwählten der Jahrhunderte zu stehen“ (KSB 3, Nr. 20, S. 37). Und am 19. Juni 1870 idealisiert er im Brief an Cosima von Bülow einen seiner Besuche in Tribschen, indem er enthusiastisch erklärt: „Dies Dasein der Götter im Hause des Genius erweckt jene religiöse Stimmung“ (KSB 3, Nr. 81, S. 125).

Am 25. August 1869 berichtet N. in einem Brief an Paul Deussen begeistert über die „beglückende Annäherung der wärmsten und gemüthvollsten Art an Richard Wagner, das will sagen: den größten Genius und größten Menschen dieser Zeit, durchaus incommensurabel!“ (KSB 3, Nr. 24, S. 46). N. charakterisiert „diese Annäherung als die größte Errungenschaft meines Lebens, nächst dem, was ich Schopenhauer verdanke“ (KSB 3, Nr. 24, S. 46). Und sogar zweieinhalb Monate nach Wagners Tod beschreibt N. sein Verhältnis zu ihm am 27. April 1883 in einem Brief an Heinrich Köselitz mit emphatischer Nostalgie: „Damals liebten wir uns und hofften Alles für einander – es war wirklich eine tiefe Liebe, ohne Nebengedanken“ (KSB 6, Nr. 407, S. 367). Noch in einem Nachlass-Notat von 1885 erklärt N. im Rückblick auf die frühere Freundschaft mit Wagner: „Ich habe ihn geliebt und Niemanden sonst“ (NL 1885, 34 [254], KSA 11, 506).

Allerdings erklärt N. seinen Enthusiasmus für Wagner in einem nachgelassenen Notat von 1880 selbstkritisch mit einem „sacrificium intellectus propter amorem! Ach ich selber habe es gelobt! W<agner> i<n> B<ayreuth>“; und dieses Opfer schließt auch die „Fälschung der Wahrheit“ ein (NL 1880, 5 [14], KSA 9, 184). Doch sogar noch am 14. Juli 1886 betont N. seine besondere Beziehung zu Wagner in einem Brief an Overbeck: „Alles in Allem gerechnet, war R<ichard> W<agner> der Einzige bisher, mindestens der Erste, der ein Gefühl

davon gehabt hat, was es mit mir auf sich habe“; für seine problembelastete Existenz habe gerade Wagner „ein Mitgefühl“ gehabt, so dass ihm „Tribschen [sic] eine solche Erholung“ habe werden können (KSB 7, Nr. 721, S. 207–208). Eine kongeniale Empathie beschreibt N. auch am 12. November 1887 als Spezifikum dieser Freundschaft: „Wenn ich R. Wagner ausnehme, so ist mir Niemand bisher mit dem Tausendstel von Leidenschaft und Leiden entgegeng gekommen, um mich mit ihm ‚zu verstehn‘“ (KSB 8, Nr. 951, S. 196).

Demzufolge beansprucht N. auch lange nach der Entfremdung von Richard Wagner noch ein Urteilsmonopol: In einem nachgelassenen Notat von 1885 erklärt er seine „Loslösung“ von Wagner damit, dass er „sein Ideal g e s c h a u t“ und „die Enttäuschung vom Sommer 1876 nicht überwunden“ habe, „die Menge des Unvollkommenen, am Werke und am Menschen“ (NL 1885, 34 [205], KSA 11, 491). Dennoch betont er abschließend mit einem geistesaristokratischen Pathos der Distanz, „daß ich Niemandem so leicht das Recht zuge stehe, diese meine Schätzung zur seinigen zu machen, und allem unehrerbietigem Gesindel [...] soll es gar nicht erlaubt sein, einen solchen großen Namen, wie der R<ichard> W<agner>s ist, überhaupt in das Maul zu nehmen, weder im Lobe, noch im Widerspruche“ (NL 1885, 34 [205], KSA 11, 491).

Auch für Wagner selbst hatte die Freundschaft mit N. singuläre Bedeutung: So bekundet er in einem Brief vom 7. Februar 1870, er habe N. „lieb gewonnen“: „ich habe jetzt Niemand, mit dem ich es so ernst nehmen könnte, als mit Ihnen, – die Einzige ausgenommen“ (KGB II 2, Nr. 73, S. 145–146). Und am 25. Juni 1872 erklärt Wagner sogar: „Genau genommen sind Sie, nach meiner Frau, der einzige Gewinn den mir das Leben zugeführt: nun kommt zwar glücklicher Weise noch Fidi dazu; aber zwischen dem und mir bedarf es eines Gliedes, das nur Sie bilden können, etwa wie der Sohn zum Enkel“ (KGB II 4, Nr. 333, S. 29). Erstaunlicherweise finden Isolde und Eva, die außerehelichen Töchter von Richard Wagner und Cosima von Bülow, in diesem Bekenntnis keine Erwähnung. Die mentale ‚Adoption‘ N.s verbindet Wagner überdies mit der pädagogischen Utopie, seinen Sohn Siegfried (Fidi), der am 6. Juni 1869 während N.s Aufenthalt in Tribschen geboren wurde, später in die Obhut N.s als eines väterlichen Mentors zu geben (vgl. Borchmeyer 2008, 32–33).

N.s Strategie eines diplomatisch kalkulierten Werbens sicherte ihm in der ersten Phase seiner Beziehung zu Richard Wagner rasch das Vertrauen des neugewonnenen väterlichen Freundes. Dabei ging N. vorübergehend sogar so weit, beflissen dessen antisemitische Tendenzen zu übernehmen, etwa wenn er explizit den „germanischen Lebensernst“ Wagners und Schopenhauers rühmt und sich gegen „vordringliches Judenthum“ wendet (vgl. KSB 3, Nr. 4, S. 9). Nach seiner entschiedenen Distanzierung von Wagner attackiert N. dann allerdings auch dessen Antisemitismus mit polemischer Schärfe, etwa wenn er

die „verfluchte Antisemiterei“ am 2. April 1884 in einem Brief an Franz Overbeck nachträglich sogar zur Ursache für den Dissens mit Wagner stilisiert: „sie hat R<ichard> W<agner> und mich verfeindet“ (KSB 6, Nr. 503, S. 493). Und kurz vor seinem geistigen Zusammenbruch erklärt er dann in *Nietzsche contra Wagner*: „Schon im Sommer 1876, mitten in der Zeit der ersten Festspiele, nahm ich bei mir von Wagnern Abschied. Ich vertrage nichts Zweideutiges; seitdem Wagner in Deutschland war, condescendirte er Schritt für Schritt zu Allem, was ich verachte – selbst zum Antisemitismus ...“ (KSA 6, 431, 23–27). Im Hintergrund steht hier vor allem das antisemitische Pamphlet *Das Judenthum in der Musik*, das Wagner 1850 als Aufsatz zunächst nur unter Pseudonym und 1869 dann in erweiterter Version unter seinem eigenen Namen publiziert hatte.

In der Anfangsphase der Freundschaft jedoch fällt in N.s Briefen an Richard Wagner oft sogar ein serviler Gestus auf. Das gilt exemplarisch schon für den Tenor von N.s erstem Brief an ihn: Hier bekundet N. am 22. Mai 1869, also an Wagners 56. Geburtstag, er denke nur an dessen „großen Geistesbruder Arthur Schopenhauer [...] mit gleicher Verehrung, ja religione quadam“; und in der Schlussformel bezeichnet er sich dann emphatisch „als Ihren treuesten und ergebensten Anhänger und Verehrer“ (KSB 3, Nr. 4, S. 8–9). Geradezu habituell werden in den Jahren des engen Kontakts mit Wagner superlativisch forcierte Briefformeln wie die Anrede „Verehrtester Meister“ (vgl. z. B. KSB 3, Nr. 185, S. 271; KSB 4, Nr. 304, S. 144). Vgl. noch zahlreiche weitere Belege solcher devoten Formeln N.s im Briefkontakt mit Richard Wagner (sowie Varianten zu ihnen) in der Dokumentation von Borchmeyer/Salaquarda 1994 (Bd. 1, 106, 142, 150, 158, 188, 191, 193, 197, 206, 220, 224, 226, 222, 232, 250, 267, 283). – Am 25. Dezember 1883, also mehr als zehn Monate nach Wagners Tod, reflektiert N. dann allerdings halb gerührt, halb amüsiert, dass er durch den ersten Verehrer, der ihn selbst als „verehrtester Meister!“ titulierte, „anfange, zum Erben Wagner's zu werden“ (KSB 6, Nr. 478, S. 464). Und in einem Brief an Carl Fuchs schreibt N. am 29. Juli 1888: „[...] Ein mir unbekannter Wiener Verehrer, der mich seinen ‚Meister‘ nennt (oh!!!) und mich zu einer Art Großmuths-Akt gegen den Parsifal auffordert [...]“ (KSB 8, Nr. 1075, S. 375).

Aber schon lange vor der Konzeption und Niederschrift von UB IV WB zeugt bereits ein Brief, den N. am 2. März 1873 an Carl von Gersdorff richtet (KSB 4, Nr. 298, S. 131–132), von N.s tiefreichenden Ambivalenzen gegenüber Wagner, ja er offenbart sogar schwelende Konflikte:

„Gott weiß übrigens, wie oft ich dem Meister Anstoß gebe: ich wundere mich jedes mal von Neuem und kann gar nicht recht dahinter kommen, woran es eigentlich liegt. Um so glücklicher bin ich, daß jetzt wieder Frieden geschlossen ist. [...] Ich kann mir gar nicht denken, wie man W. in allen Hauptsachen mehr Treue halten könne und tiefer ergeben

sein könne als ich es bin: wenn ich es mir denken könnte, würde ich's noch mehr sein. Aber in kleinen untergeordneten Nebenpunkten und in einer gewissen für mich nothwendigen beinahe ‚sanitarisch‘ zu nennenden Enthaltung von häufigerem persönlichen Zusammenleben muß ich mir eine Freiheit wahren, wirklich nur um jene Treue in einem höheren Sinne halten zu können. Darüber ist natürlich kein Wort zu sagen, aber es fühlt sich doch – und es ist dann verzweifelt, wenn es gar Verdrießlichkeiten Mißtrauen und Schweigen nach sich zieht. Ich hatte diesmal keinen Augenblick daran gedacht, solchen heftigen Anstoß gegeben zu haben; und ich fürchte immer durch solche Erlebnisse noch ängstlicher zu werden als ich es schon bin. – Bitte, liebster Freund, Deine offene Ansicht!“

Im selben Brief rühmt N. allerdings Wagners Schrift „über Staat und Religion“ von 1864 als „im edelsten Sinne ‚erbaulich‘“ und möchte ihn mit einer eigenen Schrift „‚der Philosoph als Arzt der Cultur‘ [...] zu seinem nächsten Geburtstag [...] überraschen“ (KSB 4, Nr. 298, S. 131, 132), die er selbst als ein „Seitenstück zur ‚Geburt‘“ versteht (ebd.). – Dass N. damit noch nicht die erst von Mitte April bis zum 25. Juni 1873 (vgl. KSA 14, 59) entstandene UB I *David Strauss der Bekenner und der Schriftsteller* gemeint hat, sondern die ebenfalls kulturdiagnostisch akzentuierte Schrift *Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen*, zeigt seine Fokussierung auf die Philosophie der Vorsokratiker in den meisten der Nachlass-Notate von 1872/73 zwischen 21 [6] und 26 [23] (vgl. KSA 7, 524–585). Unter den Titelvarianten, mit denen N. hier (mehrfach bereits in deutlicher Affinität zum späteren Titel von PHG) experimentiert, findet sich auch „Der Philosoph als Arzt der Cultur“ (NL 1872–73, 23 [15], KSA 7, 545).

Verlustangst auf der Basis einer geradezu existentiellen Abhängigkeit signalisiert N. schon am 20. Mai 1873 im Gratulationsbrief zu Wagners 60. Geburtstag: Nach der Anrede „Geliebter Meister“ spricht N. erst von der „höchsten Dankbarkeits-Verpflichtung“ der Deutschen gegenüber Wagner, um dann zu bekennen: „Was wären wir denn, wenn wir Sie nicht haben dürften, und was wäre ich zum Beispiel anderes (wie ich jeden Augenblick empfinde) als ein todtgebornes Wesen! Mich schaudert immer bei dem Gedanken, ich könnte vielleicht abseits von Ihnen liegen geblieben sein: und dann lohnte sich wahrlich nicht zu leben, und ich wüßte gar nicht, was ich mit der nächsten Stunde beginnen sollte“ (KSB 4, Nr. 309, S. 153). – Mehr als ein Jahrzehnt später resümiert N. die singuläre Bedeutung, die Richard Wagner für ihn hatte, in einem nachgelassenen Notat (NL 1885–1886, 2 [34], KSA 12, 80–81):

„Ich habe Richard Wagner mehr geliebt und verehrt als irgend sonst Jemand; und hätte er zuletzt nicht den schlechten Geschmack – oder die traurige Nöthigung – gehabt, mit einer mir unmöglichen Qualität von ‚Geistern‘ gemeinsame Sache zu machen, mit seinen Anhängern, den Wagnerianern, so hätte ich keinen Grund gehabt, ihm schon bei seinen Lebzeiten Lebewohl zu sagen: ihm, dem Tiefsten und Kühnsten, auch Verkanntesten aller Schwer-zu-erkennenden von heute, dem begegnet zu sein meiner Erkenntniß mehr als

irgend eine andere Begegnung förderlich gewesen ist. Vorangestellt, was voran steht, daß seine Sache und meine Sache nicht verwechselt werden wollte, und daß es ein gutes Stück Selbst-Überwindung bedurfte, ehe ich dergestalt ‚Sein‘ und ‚Mein‘ mit gebührendem Schnitte zu trennen lernte. Daß ich über das außerordentliche Problem des Schauspielers zur Besinnung gekommen bin – ein Problem, das mir vielleicht ferner liegt als irgend ein andres, aus einem schwer aussprechbaren Grunde – daß ich den Schauspieler im Grunde jedes Künstlers entdeckte und wiedererkannte, das Typisch-Künstlerhafte, dazu bedurfte es der Berührung mit jenem <Manne> – und es scheint mir, daß ich von Beiden höher und – schlimmer denke als frühere Philosophen. – Die Verbesserung des Theaters geht mich wenig an, seine ‚Verkirchlichung‘ noch weniger; die eigentliche Wagner’sche Musik gehört mir nicht genug zu – ich würde sie zu meinem Glücke und zu meiner Gesundheit entbehren können (quod erat demonstrandum et demonstratum). Was mir am fremdesten an ihm war, die Deutschthümelei und Halbkirchlichkeit seiner letzten Jahre – – – “

In diesem Sinne schreibt N. in *Ecce homo* über die Entstehungszeit von *Menschliches, Allzumenschliches*: „Die Anfänge dieses Buchs gehören mitten in die Wochen der ersten Bayreuther Festspiele hinein; eine tiefe Fremdheit gegen Alles, was mich dort umgab, ist eine seiner Voraussetzungen [...]. Ich erkannte Nichts wieder, ich erkannte kaum Wagner wieder. Umsonst blätterte ich in meinen Erinnerungen. Tribschen – eine ferne Insel der Glückseligen: kein Schatten von Ähnlichkeit. [...] Man hatte Wagner ins Deutsche übersetzt! Der Wagnerianer war Herr über Wagner geworden!“ (KSA 6, 323, 15–29).

In einem Nachlass-Notat aus dem Sommer 1878 attestiert N. den Wagnerianern eine ihm selbst philiströs erscheinende innere Stagnation und ein eskapistisches Bedürfnis nach ästhetischer Erhebung; sie ermögliche ihnen vorübergehend mentale Fluchten aus einer banalen und konventionellen Existenz: „Wagnerianer wollen nichts an sich ändern, leben im Verdruss über Fades Conventiionelles Brutales – die Kunst soll z e i t w e i l i g magisch sie darüber hinausheben. Willensschwäche“ (NL 1878, 29 [46], KSA 8, 519). In diesem Sinne sieht N. die Kunst für die Wagnerianer zum Medium einer Weltflucht deprivieren. In derselben Zeitphase reflektiert er zeittypische Aspekte an Wagner, denen er eine besondere Wirkung auf die Zeitgenossen zuschreibt: „Was aus unserer Zeit drückt Wagner aus? Das Nebeneinander von Roheit und zartester Schwäche, Naturtrieb-Verwilderung und nervöser Über-Empfindsamkeit, Sucht nach Emotion aus Ermüdung und Lust an der Ermüdung. – Dies verstehen die Wagnerianer“ (NL 1878, 27 [32], KSA 8, 492). Diese spezifischen Effekte der Wagnerischen Musik korrespondieren nach N.s Auffassung einerseits mit Charaktereigenschaften des Komponisten: „Roheit neben überreizter Sensibilität“ (NL 1878, 30 [166], KSA 8, 552); andererseits entsprechen sie seines Erachtens bestimmten künstlerischen Defiziten Wagners, der zum „Princip“ erhoben habe, „was seiner Ausbildung fehlt“: „Die S t i m m u n g ersetzt die Composi-

tion“, so dass er mit seinen Werken „überfallen, umwerfen, quälen, spannen, entsetzen“ könne (NL 1878, 27 [29], KSA 8, 492).

In einem nachgelassenen Notat von 1887 beschreibt N. rückblickend seine aporetische Situation im Hinblick auf Wagner und bringt dabei die eigene Ratlosigkeit und Resignation deutlich zum Ausdruck: „Gegen 1876 hatte ich den Schrecken, mein ganzes bisheriges Wollen compromittirt zu sehn, als ich begriff, wohin es jetzt mit Wagner hinauswolle: und ich war sehr fest an ihn gebunden, durch alle Bande der tiefen Einheit der Bedürfnisse, durch Dankbarkeit, durch die Ersatzlosigkeit und absolute Entbehrung, die ich vor mir sah. / Um dieselbe Zeit schien ich mir wie unauflösbar eingekerkert in meine Philologie und Lehrthätigkeit – in einen Zufall und Nothbehelf meines Lebens –: ich wußte nicht mehr, wie herauskommen und war müde, verbraucht, vernutzt“ (NL 1887, 9 [42], KSA 12, 354). Mit Verve thematisiert er die Konstellation zwei Jahre früher in einem Nachlass-Notat von 1885. Aufgrund seiner inzwischen gewonnenen Distanz zum „Sommer 1876“ und zu dem für ihn selbst desillusionierenden Gesellschaftereignis der Festspiele erklärt N. sogar mit aggressiver Vehemenz, er sei „wüthend vor Ekel“ gewesen – „denn ich schien mir unter lauter Cagliostros und unächte Menschen gerathen zu sein, und zürnte und tobte darüber, dort geliebt zu haben, wo ich hätte verachten sollen“ (NL 1885, 41 [9], KSA 11, 683).

N.s kritischen Blick auf die Wagnerianer, von denen er sich keinesfalls für publizistische Zwecke einspannen lassen wollte, dokumentiert bereits anderthalb Jahrzehnte zuvor ein Brief, den er am 22./28. Februar 1869 an Erwin Rohde richtete: Hier konstatiert er, „daß meine Herren Brüder in Wagnero meistens doch gar zu dumm sind und ekelhaft schreiben. Das macht, sie sind im Grunde mit jenem Genius schlechterdings nicht verwandt“ (KSB 2, Nr. 625, S. 378). Gewandelt hat sich die Perspektive N.s allerdings fast zwei Jahrzehnte später in einem Nachlass-Notat von 1888. Hatte er früher den ‚Genius‘ Wagner und die Inferiorität seiner Anhänger entschieden kontrastiert, so konstruiert er nun einen infektiösen Wirkungszusammenhang, indem er erklärt: „Wagner’s Stil hat auch seine Jünger angesteckt: das Deutsch der Wagnerianer ist der verblümteste Unsinn, der seit dem Schellingschen geschrieben worden ist. Wagner selbst gehört als Stilist noch in jene Bewegung, gegen die Schopenhauer seinen Zorn ausgelassen hat: – und der Humor kommt auf die Spitze, wenn er sich als ‚Retter der deutschen Sprache‘ gegen die Juden aufspielt“ (NL 1888, 16 [67], KSA 13, 507).

Vom Vorbehalt gegen Wagners „Deutschthümelei“ (NL 1885–1886, 2 [34], KSA 12, 81) unterscheidet sich allerdings die Perspektive, die N. in *Jenseits von Gut und Böse* entfaltet: Hier erklärt er, „dass die französische Spät-Romantik der Vierziger Jahre und Richard Wagner auf das Engste und In-

nigste zu einander gehören. Sie sind sich in allen Höhen und Tiefen ihrer Bedürfnisse verwandt, grundverwandt: Europa ist es, das Eine Europa, dessen Seele sich durch ihre vielfältige und ungestüme Kunst hinaus, hinauf drängt und sehnt“ (KSA 5, 202, 13–18). Die „Auszeichnung“ der „Wagnerischen Kunst“ bestehe darin, „aus überdeutschen Quellen und Antrieben zu kommen“ (KSA 5, 203, 20–22).

Mit UB IV WB schließt N. im Jahre 1876 die Frühphase seines Schaffens ab, die 1872 mit seinem Erstlingswerk *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* begonnen hatte. Am 2. Januar 1872 kündigt N. „gebundene Exemplare“ der Tragödienschrift als Weihnachtspräsent für Wagner und seine Frau an und bezeichnet dieses Werk sogar als „Wahrzeichen“ seiner Beziehung zu ihm: „Auf jeder Seite werden Sie finden, dass ich Ihnen nur zu danken suche“ (KSB 3, Nr. 185, S. 272). – In der Tat zeugt *Die Geburt der Tragödie* in hohem Maße von dem Einfluss, den Wagner durch seine theoretischen Schriften, insbesondere durch seine *Beethoven*-Festschrift, und durch gemeinsame Gespräche in Tribschen auf N. genommen hat. Noch im „Versuch einer Selbstkritik“, den N. 1886 seiner *Geburt der Tragödie* voranstellt, beschreibt er das Werk als ein „Zwiesgespräch“ mit dem „grossen Künstler [...] Richard Wagner“ (KSA 1, 13, 31–32). Wiederholt spiegelt N. das moderne Musikdrama Wagners und die antike Tragödie ineinander. Bereits in seinem Vortrag *Das griechische Musikdrama* hat N. 1870 im Anschluss an Wagners Konzepte die Idee eines Gesamtkunstwerks entworfen und das „Kunstwerk der Zukunft“ in einer anachronistischen Rückprojektion damit zu legitimieren versucht, dass es vor mehr als 2000 Jahren „schon einmal Wirklichkeit“ war (KSA 1, 532, 3–4).

Wagner dankt dem Autor der *Geburt der Tragödie* emphatisch: „Schöneres als Ihr Buch habe ich noch nichts gelesen! Alles ist herrlich!“ (KGB II 2, Nr. 256, S. 493). Und N. erklärt im selben Monat: „Ich habe mit Wagner eine Alliance geschlossen“; zugleich betont er, „wie nah wir uns jetzt stehen und wie unsre Pläne sich berühren“ (KSB 3, Nr. 192, S. 279). Im Mai 1872 erfolgt in N.s Beisein die Grundsteinlegung des Festspielhauses in Bayreuth. Im selben Jahr löst Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff eine altphilologische Kontroverse aus, indem er sich mit seiner Polemik *Zukunftsphilologie!* vehement gegen N.s *Geburt der Tragödie* wendet. Das Ehepaar Wagner reagiert bestürzt, zumal N.s Reputation im Wintersemester 1872 dadurch so beschädigt ist, dass er „gar keine Studenten“ mehr hat (KGB II 3, Nr. 274, S. 89). Daraufhin setzt sich Richard Wagner mit einem öffentlichen Verteidigungsbrief für N. ein und prophezeit ihm am 21. September 1873, er sehe die Zeit voraus, „in welcher ich Ihr Buch gegen Sie zu vertheidigen haben würde“ (KGB II 4, Nr. 458, S. 295).

N.s wachsende Tendenz, sich in Bayreuth rar zu machen und sich dadurch der dominanten Persönlichkeit Wagners zu entziehen, veranlasst diesen bereits am 6. April 1874 zu der berechtigten Annahme, dass N. mit auffällig

frühzeitigen Angaben zu geplanten Reisen eine „sorgfältige Abwehr einer etwaigen Einladung unserer Seits“ betreibe (KGB II 4, Nr. 529a, S. 654–655). Über diese Unterbrechungen des brieflichen und persönlichen Kontakts hinaus tragen noch weitere Faktoren zur allmählichen Entfremdung bei: Wagner sieht sich durch N.s Urteile über Musik irritiert, etwa über Kompositionen von Brahms, wie ein Tagebuch-Eintrag von Cosima Wagner (8. August 1874) zeigt: „Nachmittags spielen wir das Triumphlied von Brahms, großer Schrecken über die Dürftigkeit dieser uns selbst von Freund Nietzsche gerühmten Komposition, Händel, Mendelssohn und Schumann in Leder gewickelt; R. wird sehr böse [...]“ (Cosima Wagner: Tagebücher, Bd. I, 1976, 843–844).

Ganz anders schildert Elisabeth Förster-Nietzsche in ihrer Biographie *Das Leben Friedrich Nietzsches* die auf Brahms' *Triumphlied* bezogene Episode, indem sie sogar eine provokative Inszenierung für möglich hält: Ihr Bruder habe „den Clavierauszug des ‚Triumphlieds‘“, das er mit ihr gemeinsam im Basler Münster gehört und sehr goutiert habe, im „August 1874 nach Bayreuth“ mitgenommen und den roten Band dort auf den Flügel gelegt – entweder „von dem naiven Glauben geleitet, daß sich Wagner daran freuen müsse“, oder sogar mit der Absicht, ihn mit einer „Art Versuchsobject“ bewusst zu provozieren; jedenfalls sei „Wagner's ungeheurer Zorn“ daraufhin „losgebrochen“ (Förster-Nietzsche 1897, Bd. II/1, 179–180). Mit einer nachträglichen selbstironischen Einfärbung habe Wagner ihr später berichtet, „das rothe Buch“ auf dem Flügel habe ihn gereizt „gerade wie den Stier das rothe Tuch“, weil N. dadurch habe ausdrücken wollen: „sieh mal, das ist auch Einer, der was Gutes machen kann“ (ebd., 180). – Elisabeth Förster-Nietzsche behauptet, diese Geschichte sei von Wagnerianern in eine „Phantasie“ von „gekränkte[r] Eitelkeit“ folgenden Inhalts transformiert worden: Ihr „Bruder habe Wagner eine von ihm selbst componirte Oper überreicht und Wagner habe entrüstet gesagt: sie sei nichts werth, worüber sich mein Bruder tief gekränkt hätte und von Wagner abgefallen sei. Die Wahrheit ist freilich sehr anders“ (ebd., 180). So suggestiv diese Darstellung erscheint: bei Darstellungen von Elisabeth Förster-Nietzsche ist ihre Tendenz zur Glorifizierung des Bruders mit Hilfe von Umdeutungen und Verfälschungen immer mitzubedenken. Zu ihrer problematischen Rolle im N.-Archiv und in der Geschichte der N.-Editionen (vor allem durch die berühmte Nachlass-Kompilation *Der Wille zur Macht*) vgl. Katrin Meyer (NH 2000b, 437–440) und David Marc Hoffmann (NH 2000, 440–443). Thomas Mann schreibt zum obigen Vorfall: „Wenn Wagner [...] eine Brahmspartitur wütend vom Flügel hinunterschmiß, so war eine solche Eskapade von Künstlereifersucht und Alleinherrschaftswillen ein tiefer Schmerz für Nietzsche“ (Bd. IX, 395–396).

Allerdings scheint N.s Dilettieren als Komponist in Bayreuth tatsächlich befremdet zu haben, wie eine Tagebuch-Notiz von Cosima Wagner bereits am

11. April 1873 verrät: „Uns verdrießt ein wenig die musizierende Spielerei unseres Freundes“ (ebd., 669). Übrigens hatte N. seinem Verleger Ernst Wilhelm Fritzsche, der auf Musikalien spezialisiert war, schon am 29. April 1872 „eine vierhändige Composition“ angeboten, dabei allerdings seine eigene Identität verschleiert, indem er vorgab, sie von einem befreundeten englischen Komponisten namens George Chatham erhalten zu haben (vgl. KSB 3, Nr. 211, S. 312). Für eine Publikation des von ihm selbst komponierten Stücks konnte er Fritzsche aber nicht gewinnen (vgl. Schaberg 2002, 55). – Dass N. sogar noch 1882 glaubte, er selbst habe „als Knabe“ im Stil von Wagners *Parsifal* komponiert, offenbart ein Brief (KSB 6, Nr. 272, S. 231 – vgl. das Zitat auf S. 317 dieses Kommentars).

In einem Brief an Erwin Rohde gesteht N. am 15. Februar 1874, er habe die Ursachen für das Misslingen von Wagners Bayreuth-Projekt seit der Jahreswende „mit der grössten Kälte“ analysiert (KSB 4, Nr. 346, S. 202). Und schon vier Tage zuvor kündigt er Malwida von Meysenbug nicht nur die baldige Zusendung von UB II HL an, sondern schreibt zugleich auch über das „Leiden um Bayreuth“, um dann zu erklären, er habe inzwischen „alle Gründe scharf geprüft, weshalb das Unternehmen [...] vielleicht scheitert“ (KSB 4, Nr. 344, S. 199). Dass N. noch am selben Tag in einem Brief an Carl von Gersdorff mitteilt, er habe „Richard Wagner in Bayreuth“ schon „im Kopfe durchgedacht“ (KSB 4, Nr. 345, S. 200), legt die Annahme nahe, dass er den Tenor der Schrift erheblich kritischer gestaltet hätte, wenn es Wagner nicht gelungen wäre, sein Bayreuth-Projekt zu realisieren. Zahlreiche Indizien dafür sind in N.s nachgelassenen Notaten von 1874 und 1875 zu erkennen, die in moderaterer Form bereits wesentliche Aspekte seiner späteren Polemik gegen Wagner antizipieren.

Als symptomatisch für N.s wachsende Distanz zu Wagner kann eine zehnteilige Strukturskizze mit dem Titel „Richard Wagner in Bayreuth“ gelten; sie offenbart, wie kritisch die Darstellungsintention war, mit der N. schon 1874 die Konzeption von UB IV WB anvisierte:

„1. Ursachen des Misslingens. Darunter vor allem das Befremdende. Mangel an Sympathie für Wagner. Schwierig, complicirt. / 2. Doppelnatur Wagner's. / 3. Affect Ekstase. Gefahren [...] / 10. Das Befremden erklärt: vielleicht gehoben?“ (NL 1874, 32 [18], KSA 7, 760). – In anderen nachgelassenen Aufzeichnungen charakterisiert N. den Komponisten als musikalischen Rhetor und als „Schauspieler-Natur“ (NL 1874, 32 [10], KSA 7, 756): „Er steht zur Musik wie ein Schauspieler: deshalb kann er gleichsam aus verschiedenen Musikerseelen sprechen und ganz diverse Welten (Tristan, Meistersinger) nebeneinander hinstellen“ (NL 1874, 32 [24], KSA 7, 762). „Die eine Eigenschaft Wagner's: Unbändigkeit, Maasslosigkeit, er geht bis auf die letzten Sprossen seiner Kraft, seiner Empfindung [...]. Die andere Eigenschaft ist eine grosse schauspielerische Be-

gabung, die versetzt ist, die sich in anderen Wegen Bahn bricht als auf dem ersten nächsten: dazu nämlich fehlt ihm Gestalt Stimme und die nöthige Bescheidung“ (NL 1874, 32 [15], KSA 7, 758–759).

In der Grundtendenz findet diese Einschätzung in abgeschwächter Form dann sogar in UB IV WB Eingang: Hier vermutet N. „eine schauspielerische Urbegabung“ Wagners, „welche es sich versagen musste, sich auf dem nächsten trivialsten Wege zu befriedigen und welche in der Heranziehung aller Künste zu einer grossen schauspielerischen Offenbarung ihre Auskunft und ihre Rettung fand“ (467, 32 – 468, 2). Auf diese Stelle rekurriert N., wenn er später in *Ecce homo* auf seine *Unzeitgemässen Betrachtungen* eingeht und im Zusammenhang mit UB IV WB erklärt, dass er „mit tiefer Instinkt-Sicherheit bereits hier das Elementarische in der Natur Wagners als eine Schauspieler-Begabung“ bezeichne (KSA 6, 319, 23–25). – Dass N. den Komponisten mit diesem Etikett nicht nur individualpsychologisch zu charakterisieren versucht, sondern zugleich auch wesentliche Züge seiner Musikästhetik diagnostizieren will, zeigt eine Feststellung in der Spätschrift *Der Fall Wagner* von 1888. Dort behauptet N., Wagner gehe von einer „Hallucination [...] von Gebärden“ aus, zu denen er „die Ton-Semiotik“ erst nachträglich suche (KSA 6, 27, 33 – 28, 1).

Für ein adäquates Verständnis dieser Aussagen ist es erforderlich, den folgenreichen Paradigmenwechsel innerhalb von Wagners Musikästhetik mitzubetrachten: Hat Wagner in seiner Schrift *Oper und Drama* noch die Auffassung vertreten, dass die Musik als Mittel zum Zweck des dramatischen Ausdrucks fungiere, so ändert er seine Prämissen unter dem Einfluss von Schopenhauers Musikphilosophie später grundlegend und hält fortan die Musik für ‚das Allgemeine‘, das durch das Drama exemplifiziert werde. In diesem Sinne schreibt N. schon in einem nachgelassenen Notat von 1874 (NL 1874, 32 [52], KSA 7, 770):

„Wagner bezeichnet als den Irrthum im Kunstgenre der Oper, dass ein Mittel des Ausdrucks, die Musik, zum Zwecke, der Zweck des Ausdrucks aber zum Mittel gemacht war.

Also die Musik gilt ihm als Mittel des Ausdrucks – sehr charakteristisch für den Schauspieler. Jetzt war man bei einer Symphonie gefragt: wenn die Musik hier Mittel des Ausdrucks ist, was ist der Zweck? Der kann also nicht in der Musik liegen: das, was seinem Wesen nach Mittel des Ausdrucks ist, muss nun etwas haben, was es ausdrücken soll: Wagner meint das Drama. Ohne dies hält er die Musik allein für ein Unding: es erweckt die Frage ‚warum der Lärm?‘. Deshalb hielt er die 9te Symphonie für die eigentliche That Beethovens, weil er hier durch Hinzunahme des Wortes der Musik ihren Sinn gab, Mittel des Ausdrucks zu sein.

Mittel und Zweck – Musik und Drama – ältere Lehre.

Allgemeines und Beispiel – Musik und Drama – neuere Lehre.

Ist die letztere wahr, so darf das Allgemeine ganz und gar nicht abhängig vom Beispiel sein, d. h. die absolute Musik ist im Recht, auch die Musik des Drama's muss absolute Musik sein“.

Von den musikästhetischen Prämissen Schopenhauers ausgehend, präferiert N. hier die späteren Publikationen Wagners gegenüber den Züricher Reformschriften. In der *Geburt der Tragödie* beruft sich N. wörtlich auf *Die Welt als Wille und Vorstellung I* (KSA 1, 103, 32 – 104, 6), und zwar auf Schopenhauers These, die Musik als „eine im höchsten Grad allgemeine Sprache“ (WWV I, § 52, Hü 309) sei „darin von allen andern Künsten verschieden, daß sie nicht Abbild der Erscheinung [...], sondern unmittelbar Abbild des Willens selbst ist und also zu allem Physischen der Welt das Metaphysische, zu aller Erscheinung das Ding an sich darstellt“ (WWV I, § 52, Hü 310).

Auch in seiner Streitschrift *Zur Genealogie der Moral* von 1887 geht N. auf die Wagnersche ‚Konversion‘ ein, mithin auf sein ‚Übertreten‘ vom „Glauben“ an eine instrumentelle Funktion der Musik für das Drama zu „seinem späteren ästhetischen Glauben“ an die Musikphilosophie Schopenhauers: Entstanden sei dadurch „ein vollkommener theoretischer Widerspruch“ bei Wagner (KSA 5, 345, 23–27). Die skeptische Distanz N.s wird durch die kritische Weiterführung seiner Perspektive auf Wagners ‚Konversion‘ evident: „Er begriff mit Einem Male, dass mit der Schopenhauer'schen Theorie und Neuerung mehr zu machen sei in majorem musicae gloriam, – nämlich mit der Souveränität der Musik, so wie sie Schopenhauer begriff: die Musik abseits gestellt gegen alle übrigen Künste, die unabhängige Kunst an sich [...], die Sprache des Willens selbst redend [...], als dessen eigenste, ursprünglichste, unabgeleitete Offenbarung. Mit dieser ausserordentlichen Werthsteigerung der Musik, wie sie aus der Schopenhauer'schen Philosophie zu erwachsen schien, stieg mit Einem Male auch der Musiker selbst unerhört im Preise: er wurde nunmehr ein Orakel, ein Priester, ja [...] eine Art Mundstück des ‚An-sich‘ der Dinge, ein Telephon des Jenseits, – er redete fürderhin nicht nur Musik, dieser Bauchredner Gottes, – er redete Metaphysik“ (KSA 5, 346, 1–16). Ironisch karikiert N. hier Wagners Tendenz, den Status der Musik unter Rückgriff auf Schopenhauers Ästhetik für eigene Zwecke zu instrumentalisieren, um aus einer quasi-metaphysischen Dignität der Musik für sich selbst eine numinose Aura als Komponist abzuleiten.

Zuvor problematisiert N. 1882 bereits in der *Fröhlichen Wissenschaft* die Prägung Wagners durch Schopenhauer, wenn er im Text 99 unter dem Titel „Die Anhänger Schopenhauer's“ konstatiert: „Richard Wagner [...] verkannte die unausgesprochene Philosophie seiner eigensten Kunst“, irregeführt zunächst „durch Hegel“, dann dadurch, dass er „Schopenhauer's Lehre aus seinen Gestalten herauslas und mit ‚Wille‘, ‚Genie‘ und ‚Mitleid‘ sich selber zu

formuliren begann. Trotzdem wird es wahr bleiben: Nichts geht gerade so sehr wider den Geist Schopenhauer's, als das eigentlich Wagnerische an den Helden Wagner's: ich meine die Unschuld der höchsten Selbstsucht“ sowie den „Glaube[n] an die grosse Leidenschaft als an das Gute an sich, mit Einem Worte, das Siegfriedhafte im Antlitze seiner Helden“ (KSA 3, 455, 6–16). Die „Benzauberung“ durch Schopenhauer habe Wagner gegen Denkalternativen „blind gemacht; immer mehr will seine ganze Kunst sich als Seitenstück und Ergänzung der Schopenhauerschen Philosophie geben“ (KSA 3, 455, 19–24).

Im später entstandenen Fünften Buch der *Fröhlichen Wissenschaft* führt N. seine Problematisierung von Wagners Musikästhetik weiter, die er im Text 368 folgendermaßen zum Ausdruck bringt (KSA 3, 616, 29 – 618, 3):

„Meine Einwände gegen die Musik Wagner's sind physiologische Einwände: wozu dieselben erst noch unter ästhetische Formeln verkleiden? Meine ‚Thatsache‘ ist, dass ich nicht mehr leicht athme, wenn diese Musik erst auf mich wirkt; dass alsbald mein Fuss gegen sie böse wird und revoltirt – er hat das Bedürfniss nach Takt, Tanz, Marsch [...]. Meine Schwermuth will in den Verstecken und Abgründen der Vollkommenheit ausruhn: dazu brauche ich Musik. Was geht mich das Drama an! Was die Krämpfe seiner sittlichen Ekstasen [...]! Was der ganze Gebärden-Hokuspokus des Schauspielers! ... Man erräth, ich bin wesentlich antitheatralisch geartet, – aber Wagner war umgekehrt wesentlich Theatermensch und Schauspieler, der begeistertste Mimomane, den es gegeben hat, auch noch als Musiker! .. Und, beiläufig gesagt: wenn es Wagner's Theorie gewesen ist ‚das Drama ist der Zweck, die Musik ist immer nur dessen Mittel‘, – seine Praxis dagegen war, von Anfang bis zu Ende, ‚die Attitüde ist der Zweck, das Drama, auch die Musik ist immer nur ihr Mittel‘. Die Musik als Mittel zur Verdeutlichung, Verstärkung, Verinnerlichung der dramatischen Gebärde und Schauspieler-Sinnenfälligkeit; und das Wagnerische Drama nur eine Gelegenheit zu vielen dramatischen Attitüden! Er hatte, neben allen anderen Instinkten, die commandirenden Instinkte eines grossen Schauspielers, in Allem und Jedem: und, wie gesagt, auch als Musiker. [...] Im Theater ist man nur als Masse ehrlich; als Einzelner lügt man, belügt man sich“.

N. hat die Passage aus der *Fröhlichen Wissenschaft* (KSA 3, 616, 29 – 618, 14) fast wörtlich in seine Schrift *Nietzsche contra Wagner* übernommen (KSA 6, 418, 20 – 420, 18), die er kurz vor seinem geistigen Zusammenbruch allerdings nicht mehr zum Druck freigeben hat.

Anders als im oben schon zitierten Nachlass-Notat (NL 1874, 32 [52], KSA 7, 770) vertritt N. in der *Fröhlichen Wissenschaft* und in *Nietzsche contra Wagner* die Auffassung, Wagner instrumentalisire Musik und Drama für die ‚Attitüde‘ als den eigentlichen Zweck (KSA 3, 617, 22–33). Aus argumentationsstrategischen Gründen übergeht N. dabei die spätere, an den musikphilosophischen Prämissen Schopenhauers ausgerichtete ästhetische Position Wagners. Offenbar setzt er jetzt voraus, dass die früheren theoretischen Konzepte des Komponisten weitaus mehr Übereinstimmungen mit seiner musikalischen Praxis er-

kennen lassen als die späteren. Dadurch schafft er sich eine Basis, um Wagners Musiktheorie und seine Kompositionsstrategien gleichermaßen zu attackieren. In diesem Sinne äußert sich N. auch 1888 in seiner Schrift *Der Fall Wagner*: „Thatsächlich hat er sein ganzes Leben Einen Satz wiederholt: dass seine Musik nicht nur Musik bedeute! Sondern mehr! Sondern unendlich viel mehr! ... ‚Nicht nur Musik‘ – so redet kein Musiker. [...] Wagner konnte nicht aus dem Ganzen schaffen, er hatte gar keine Wahl, er musste Stückwerk machen, ‚Motive‘, Gebärden, Formeln, Verdopplungen und Verhundertfachungen, er blieb Rhetor als Musiker – er musste grundsätzlich deshalb das ‚es bedeutet‘ in den Vordergrund bringen. ‚Die Musik ist immer nur ein Mittel‘: das war seine Theorie, das war vor Allem die einzige ihm überhaupt mögliche Praxis. Aber so denkt kein Musiker“ (KSA 6, 35, 23 – 36, 3).

Aus dieser Bewertung zieht N. in seiner Schrift *Der Fall Wagner* die Konsequenz: „Ich habe erklärt, wohin Wagner gehört – nicht in die Geschichte der Musik. Was bedeutet er trotzdem in deren Geschichte? Die Heraufkunft des Schauspielers in der Musik: ein capitales Ereigniss, das zu denken, das vielleicht auch zu fürchten giebt. In Formel: ‚Wagner und Liszt.‘ – Noch nie wurde die Rechtschaffenheit der Musiker, ihre ‚Echtheit‘ gleich gefährlich auf die Probe gestellt. Man greift es mit Händen: Der grosse Erfolg, der Massen-Erfolg ist nicht mehr auf der Seite der Echten, – man muss Schauspieler sein, ihn zu haben! – Victor Hugo und Richard Wagner – sie bedeuten Ein und Dasselbe: dass in Niedergangs-Culturen, dass überall, wo den Massen die Entscheidung in die Hände fällt, die Echtheit überflüssig, nachtheilig, zurücksetzend wird“ (KSA 6, 37, 21–33). Anschließend erklärt N. dezidiert: „Das espressivo um jeden Preis, wie es das Wagnerische Ideal, das *décadence*-Ideal verlangt, verträgt sich schlecht mit Begabung“ (KSA 6, 38, 33 – 39, 1). Und in einer anderen Passage von *Der Fall Wagner* betont er: „Der Schauspieler Wagner ist ein Tyrann, sein Pathos wirft jeden Geschmack, jeden Widerstand über den Haufen“ (KSA 6, 29, 27–29).

Im Text 99 der *Fröhlichen Wissenschaft* hingegen beurteilt N. Wagner und die Künstler generell noch erheblich konzilianter: „Man kann sich nicht genug davor hüten, einem Künstler um einer gelegentlichen, vielleicht sehr unglücklichen und anmaasslichen Maskerade willen gram zu werden; vergessen wir doch nicht, dass die lieben Künstler sammt und sonders ein wenig Schauspieler sind und sein müssen [...]. Bleiben wir Wagnern in dem treu, was an ihm wahr und ursprünglich ist“ (KSA 3, 456, 22–31). N.s eigene Rhetorik, die durch eine Fülle von Stilmitteln ebenfalls auf maximale Wirkung bei den Lesern zielt und vor allem in seinen Spätschriften immer stärker hervortritt, weist durchaus gewisse Affinitäten zu den wirkungsästhetischen Strategien Wagners auf. Oft inszeniert N. dort selbst eine pathetische Emphase, die sich mitunter bis zu

manieristischer Virtuosität steigern kann, und setzt gezielt rhetorische Rauschmittel ein, um mithilfe starker Effekte Aufmerksamkeit zu erregen oder sogar zu provozieren (vgl. Jochen Schmidt 2016, 44–49).

Der moderaten Einschätzung von Wagners schauspielerhafter Attitüde im Text 99 der *Fröhlichen Wissenschaft* stehen sieben Jahre später die kritischen Urteile N.s in *Der Fall Wagner* und in *Nietzsche contra Wagner* diametral gegenüber. In seiner Spätschrift *Der Fall Wagner* diskreditiert N. mit Nachdruck das schauspielerhafte, auf Effekt zielende Kalkül des Komponisten, wenn er eine strategische Expressivität als ein Ideal der *Décadence* charakterisiert, das „mit Begabung“ nicht kompatibel sei (KSA 6, 39, 1). An diese markante Formulierung schließt N. dann in *Nietzsche contra Wagner* an, indem er das lapidare Negativ-Fazit zieht: „Das espressivo um jeden Preis und die Musik im Dienste, in der Sklaverei der Attitüde – das ist das Ende ...“ (KSA 6, 422, 25–27). Zum Stellenwert der ‚Attitüde‘ in Wagners Wirkungsstrategien und in N.s Verdikt über sie vgl. NK 474, 3–11.

Schon in nachgelassenen Notaten, die bis zum Frühjahr 1874 entstanden, sind N.s Perspektiven auf Wagners Werdegang pejorativ eingefärbt: „Keiner unserer grossen Musiker war in seinem 28ten Jahr ein noch so schlechter Musiker wie Wagner. [...] Die Jugend Wagner's ist die eines vielseitigen Dilettanten, aus dem nichts Rechtes werden will“ (NL 1874, 32 [15], KSA 7, 759). In UB IV WB mildert N. diese Perspektive dann allerdings erheblich ab, indem er sie ins Hypothetische eines ersten Eindrucks zurücknimmt und dadurch relativiert: „die Malerei, die Dichtkunst, die Schauspielerei, die Musik kamen ihm so nahe als die gelehrtenhafte Erziehung und Zukunft; wer oberflächlich hinblickte, mochte meinen, er sei zum Dilettantensiren geboren“ (436, 4–7).

Obwohl N. UB IV WB in einem Briefentwurf an Wagner vom Juli 1876 als „eine Art von Bayreuther Festpredigt“ offeriert und der Apostrophe „geliebtester Meister“ noch die (längst nicht mehr aufrichtige) Grußformel folgen lässt „Mit ganzem, vollen Herzen Ihnen zugehörig“ (KSB 5, Nr. 537, S. 173), kritisiert er schon im Sommer 1875, also ein Jahr vor der Publikation von UB IV WB, „das Maaßlose [...] die Neigung zu Pomp und Luxus [...], das Eifersüchtige“ an Wagner: Wie er „der Entwicklung auf sich hin Nothwendigkeit zumißt, so sieht er die andern Entwicklungen als Ab- und Nebenwege, auch Irrwege an, als entzogene Kräfte, als Vergeudung, und zürnt darüber“ (NL 1875, 11 [6], KSA 8, 191–192). Außerdem kritisiert N. Wagners „List und Kunst der Täuschung“, sein „Immer Recht haben“ und erklärt: „So gewöhnt er sich, sich lieben zu lassen und dabei zu herrschen“ (NL 1875, 11 [6], KSA 8, 192). – In der Spätschrift *Der Fall Wagner* von 1888 spitzt N. diese psychologische Konstellation dann satirisch zu. Hier karikiert er die „drei werthvollsten Prozeduren“ in den Schriften des Komponisten (KSA 6, 35, 10):

„Alles, was Wagner nicht kann, ist verwerflich. / Wagner könnte noch Vieles: aber er will es nicht, – aus Rigorosität im Princip. / Alles, was Wagner kann, wird ihm Niemand nachmachen, hat ihm Keiner vorgemacht, soll ihm Keiner nachmachen ... / Wagner ist göttlich ... / Diese drei Sätze sind die Quintessenz von Wagner's Litteratur; der Rest ist – ‚Litteratur.‘“ (KSA 6, 35, 11–18.)

Kritische Charakterisierungen der auf Dominanz bedachten Persönlichkeit des Komponisten finden sich deutlich vor der Publikation von UB IV WB (Anfang Juli 1876) bereits in Nachlass-Notaten von 1874: „Wagner ist eine regierende Natur, nur dann in seinem Elemente, nur dann gewiss mässig und fest: die Hemmung dieses Triebes macht ihn unmässig, excentrisch, widerhaarig“ (NL 1874, 32 [20], KSA 7, 761). „Wagner ist für einen Deutschen zu unbescheiden“ (NL 1874, 32 [29], KSA 7, 763). Noch radikaler fällt eine psychologische Diagnose aus, in der N. auch seinen eigenen Part in der Beziehung zu Wagner mitzureflekieren scheint, der ihn 1872 gleichsam mental adoptiert und ihm dabei die Rolle eines Sohnes zugewiesen hatte (vgl. KGB II 4, Nr. 333, S. 29): „Die ‚falsche Allmacht‘ entwickelt etwas ‚Tyrannisches‘ in Wagner. Das Gefühl ohne Erben zu sein – deshalb sucht er seiner Reformidee die möglichste Breite zu geben und sich gleichsam durch Adoption fortzupflanzen. Streben nach Legitimität. / Der Tyrann lässt keine andre Individualität gelten als die seinige und die seiner Vertrauten. Die Gefahr für Wagner ist gross, wenn er Brahms usw. nicht gelten lässt: oder die Juden“ (NL 1874, 32 [32], KSA 7, 764–765). – Ebenfalls bereits in der Zeitphase bis zum Frühjahr 1874 attestiert N. dem Komponisten einen „Tyrannensinn für das Colossale“ (NL 1874, 32 [34], KSA 7, 765) und erklärt: „Es ist ein Glück, dass Wagner nicht auf einer höheren Stelle, als Edelmann, geboren ist und nicht auf die politische Sphäre verfiel“ (NL 1874, 32 [35], KSA 7, 765). Zugleich hebt er ein spezifisches Charakterdefizit bei ihm hervor: „Wagner beseitigt alle seine Schwächen, dadurch dass er sie der Zeit und den Gegnern aufbürdet“ (NL 1874, 32 [33], KSA 7, 765).

In einem anderen nachgelassenen Notat von 1874 beschreibt N. die Problematik von Wagners Musiker-Naturell so: „Als Schauspieler wollte er den Menschen nur als den wirksamsten und wirklichsten nachahmen: im höchsten Affect. Denn seine extreme Natur sah in allen andern Zuständen Schwäche und Unwahrheit. Die Gefahr der Affectmalerei ist für den Künstler ausserordentlich. Das Berauschte, das Sinnliche Ekstatische, das Plötzliche, das Bewegtsein um jeden Preis – schreckliche Tendenzen!“ (NL 1874, 32 [16], KSA 7, 760). Außerdem notiert N. 1874: „Hauptsache: die Bedeutung der Kunst, wie sie Wagner hat, passt nicht in unsre gesellschaftlichen und arbeitenden Verhältnisse. Daher instinktive Abneigung gegen das Ungeeignete“ (NL 1874, 32 [28], KSA 7, 763). Geradezu vernichtend erscheint N.s Verdikt, wenn er die Qualitäten des Komponisten in demselben Jahr auf ein Talent zur Imitation reduziert und ihm

dadurch ästhetischen Eigenwert abspricht: „Was auf Wagner stark wirkte, das wollte er auch machen. Von seinen Vorbildern verstand er nicht mehr, als er auch nachmachen könnte. Schauspieler-Natur. [...] / Die Musik ist nicht viel werth, die Poesie auch <nicht>, das Drama auch nicht, die Schauspielkunst ist oft nur Rhetorik – aber alles ist im Grossen Eins und auf einer Höhe“ (NL 1874, 32 [10], KSA 7, 756).

Solche kritischen Urteile hat N. dann allerdings entweder in deutlich abgemilderter Form oder gar nicht in die publizierte Schrift UB IV WB übernommen, in der er auf Wagners theoretische Schriften aus dem Zeitraum zwischen 1849 und 1872 Bezug nimmt und ein stilisiertes, wenngleich von Vorbehalten keineswegs freies Porträt des Komponisten bietet. – Dennoch finden sich in der Forschung konträre Einschätzungen. So liest etwa Martin Vogel UB IV WB als „ein glühendes Bekenntnis zu Wagner“, um anschließend die Frage, ob damals N.s „persönliches Verhältnis“ zu ihm bereits „getrübt“ gewesen sei, „strikt zu verneinen“ (Vogel 1984, 121, 122), und zwar in einem offenkundigen Widerspruch zur gut dokumentierten Quellenlage. Kurt Hildebrandt hingegen betont bereits 1924 den „skeptischen Einschlag“ von N.s Entwürfen zu dieser Schrift, die dieser „als kritische einschränkende Besinnung“ über Wagner konzipiert habe (Hildebrandt 1924, 300, 299). In diesem Sinne erklärt später auch Thomas Böning, UB IV WB sei als „geschickte Kompilation von Wagnerschen Texten“ durchaus „nicht apologetisch gemeint“, sondern „als Mahnung an Wagner“ adressiert, seinen „unzeitgemäßen Idealen treu zu bleiben“ (Böning 1988, 327–328). – Montinari formuliert bereits sechs Jahre früher analoge Einschätzungen (vgl. Montinari 1982, 45, 46) und betont zugleich, es sei N. in UB IV WB „nur mit äußerster Mühe“ gelungen, eine Verbindungslinie „zwischen *seiner* Vision der Zukunft und dem Kunstwerk Wagners herauszufinden“ (ebd., 50).

Auf ähnliche Weise deutet übrigens Elisabeth Förster-Nietzsche im zweiten Band ihrer Biographie *Das Leben Friedrich Nietzsches* (1897) die Folgen der „tiefe[n] Enttäuschung“ ihres Bruders über die Bayreuther Festspiele von 1876, die Wagner sehr irritiert habe: „Wagner war davon äußerst peinlich berührt! Mein Bruder erschien ihm wie das verkörperte Gewissen [...]. Zu deutlich fühlte Wagner, daß mein Bruder von ihm und dem Fest ein Idealbild gezeichnet hatte, das unerreichbar hoch über Beidem schwebte, – ein bitterer Vorwurf für die Gegenwart!“ (Förster-Nietzsche 1897, Bd. II/1, 256). Die Etappen der Entfremdung zwischen ihrem Bruder und Wagner versucht sie unter Rekurs auf Schriften N.s und auf biographische Dokumente aus ihrer Sicht zu schildern (vgl. ebd., 179–266). In Übereinstimmung mit mehrfach dokumentierten Auffassungen N.s sieht sie das Naturell Wagners „bei aller Herzlichkeit und Wärme“ zugleich zu „Gereiztheit“, Konkurrenzgefühl „gegen Rivalen“ sowie zu „maßlose[r] Heftigkeit“ und „kleinliche[m] Mißtrauen“ geneigt (ebd., 215). In dieser

Hinsicht korrespondiert ihre Einschätzung mit dem kritischen Urteil N.s. Zudem habe Wagner „durchaus dem Gotte Zebaoth“ geglichen, „der keine anderen Götter neben sich duldet und die Hingabe des ganzen Wesens vom Größten bis zum Kleinsten fordert“ (ebd., 228).

Folgenreiche Entwicklungen in der Biographie des Komponisten trugen maßgeblich zur Abmilderung von N.s Kritik in UB IV WB bei. Denn Wagners Schicksalsjahr 1874, das leicht zu einem ökonomischen Desaster und infolgedessen zum Abbruch seines Bayreuther Festspiel-Projekts hätte führen können, erfuhr wider Erwarten doch noch eine positive Wende, und zwar durch die großzügige finanzielle Unterstützung, zu der sich König Ludwig II. bereit erklärte. Vor dem Eintritt dieser überraschenden Schicksalswende analysiert N. jedoch schon Anfang 1874 mit kühler Distanz die Gründe für Wagners (vermeintlich) umfassendes Scheitern: „Er hat sich vom Nachdenken über politische Möglichkeiten nicht frei gehalten: zu seinem Unglücke auch mit dem K<önig> v<on> B<ayern>, der ihm erstens sein Werk nicht aufführte, zweitens es durch vorläufige Aufführungen halb preisgab und drittens ihm einen höchst unpopulären Ruf schaffte, weil man die Ausschreitungen dieses Fürsten Wagner allgemein zuschreibt. Ebenso unglücklich liess er sich mit der Revolution ein: er verlor die vermögenden Protectoren, erregte Furcht und musste wiederum den socialistischen Parteien als ein Abtrünniger erscheinen: alles ohne jeden Vortheil für seine Kunst und ohne höhere Nothwendigkeit, überdiess als Zeichen der Unklugheit, denn er durchschaute die Lage 1849 gar nicht. / Drittens beleidigte er die Juden, die jetzt in Deutschland das meiste Geld und die Presse besitzen. Als er es that, hatte er keinen Beruf dazu: später war es Rache“ (NL 1874, 32 [39], KSA 7, 766).

Die letzte persönliche Begegnung N.s mit Richard und Cosima Wagner findet bereits im Spätherbst 1876 in Sorrent statt, also noch im selben Jahr, in dem UB IV WB im Juli rechtzeitig zur Eröffnung der ersten Bayreuther Festspiele erscheint. Im Jahr 1877 endet dann auch der Briefkontakt zwischen den einstigen Freunden. In einem nachgelassenen Notat aus diesem Jahr charakterisiert N. „Musik als Austönen einer Cultur. Wagner“ (NL 1877, 24 [1], KSA 8, 477). – Noch Jahre nach der letzten Begegnung ist N. ängstlich darum bemüht, eine persönliche Begegnung mit Richard Wagner zu vermeiden. Da ihm sehr daran liegt, auch ein zufälliges Aufeinandertreffen auszuschließen, bittet er seine Schwester am 6. Juli 1879: „Kannst Du etwas Gen a u e s über R. Wagner's Winter-Reise nach Neapel erfahren, Zeit, Reiseroute usw – ich möchte jede Art Zusammentreffen verhüten“ (KSB 5, Nr. 862, S. 423).

Spätestens seit dem Jahr 1878 hält N. den Bruch mit Wagner für notwendig, um seine intellektuelle Eigenständigkeit nicht zu gefährden. So erklärt er am 18. November 1878 in einem Brief an Reinhard von Seydlitz: „Über Wagner

empfinde ich ganz frei. Dieser ganze Vorgang mußte so kommen, er ist wohlthätig und ich verwende meine Emancipation von ihm reichlich zu geistiger Förderung“ (KSB 5, Nr. 772, S. 364). Demgemäß ist auch die Vorrede zu *Menschliches, Allzumenschliches* zu verstehen, in der N. emphatisch von „einer grossen Loslösung“ (KSA 2, 15, 29–30) und vom „Willen zur Selbstbestimmung, Selbst-Verthsetzung“ spricht (KSA 2, 16, 34 – 17, 1). Dennoch erhofft er sich von Wagner die Größe, die Abkehr von seiner geistigen Welt souverän zu respektieren: „Ich will warten, bis Wagner eine Schrift anerkennt, die gegen ihn gerichtet ist“ (NL 1878, 28 [45], KSA 8, 510), notiert N. noch im Frühjahr/Sommer 1878. – Acht Jahre später stellt N. am 27. Oktober 1886 im Brief an Franz Overbeck sogar selbst einen Bezug zum Werktitel *Menschliches, Allzumenschliches* her, indem er konstatiert, „daß ich heute noch so gut als ehemals an das Ideal glaube, an welches Wagner glaubte, – was liegt daran, daß ich an dem vielen Menschlich-Allzumenschlichen gestolpert bin, das R<ichard> W<agner> selbst seinem Ideal in den Weg gelegt hat“ (KSB 7, Nr. 769, S. 273).

Sehr viel schärfer charakterisierte N. den Dissens allerdings acht Jahre zuvor in der akuten Konfliktsituation. Nachdem am 25. April 1878 der erste Teil von *Menschliches, Allzumenschliches* in Bayreuth eingetroffen war, mithin knapp vier Monate, nachdem ihm Wagner den Privatdruck seiner *Parsifal*-Dichtung zugesandt hatte, wurde das Zerwürfnis zwischen N. und Wagner irreversibel. Diese zeitliche Differenz ignoriert N. übrigens nachträglich, wenn er in *Ecce homo* im Rückblick auf die Absendung von *Menschliches, Allzumenschliches* nach Bayreuth erklärt: „Durch ein Wunder von Sinn im Zufall kam gleichzeitig bei mir ein schönes Exemplar des Parsifal-Textes an, mit Wagners Widmung an mich ‚seinem theuren Freunde Friedrich Nietzsche, Richard Wagner, Kirchenrath‘. – Diese Kreuzung der zwei Bücher – mir war’s, als ob ich einen ominösen Ton dabei hörte. Klang es nicht, als ob sich D e g e n kreuzten?... Jedenfalls empfanden wir es beide so: denn wir schwiegen beide“ (KSA 6, 327, 16–23). Dieselbe unzutreffende Koinzidenz inszeniert N. 1882 auch in einem Brief an Lou von Salomé (KSB 6, Nr. 269, S. 229). Die humoristische Intention von Wagners selbstironischer Unterschrift „Richard Wagner (Oberkirchenrath: zur freundlichen Mittheilung an Professor Overbeck.)“ in der besagten Widmung (KGB II 6/2, Nr. 1025, S. 788) hat N. offenbar gründlich missverstanden, wie auch Thomas Mann meint, wenn er den „absoluten Ernst“ N.s betont (Bd. IX, 395).

Auch die Stilisierung des *Parsifal*-Textes zum eigentlichen Grund für den Kontaktabbruch hält einer genaueren Überprüfung nicht stand: De facto war diese Dichtung N. nämlich bereits seit dem ersten Weihnachtsfest bekannt, das er 1869 bei Wagner in Tribschen verbrachte; daher konnte sie für ihn keineswegs den finalen Schock bedeuten, zu dem er sie nachträglich stilisierte (vgl.

dazu Montinari 1982, 51; Borchmeyer 2008, 97–98). Am 10. Oktober 1877 schrieb N. in einem Brief an Cosima Wagner sogar emphatisch: „Die herrliche Verheißung des Parcival mag uns in allen Dingen trösten, wo wir Trost bedürfen“ (KSB 5, Nr. 669, S. 288). Nur knapp drei Monate später äußerte sich N. in einem Brief allerdings kritisch über Wagners *Parsifal*-Text: „Alles zu christlich zeitlich beschränkt; lauter phantastische Psychologie; kein Fleisch und viel zu viel Blut (namentlich beim Abendmahl geht es mir zu vollblütig her)“ (KSB 5, Nr. 678, S. 300). – Vgl. dazu die kritische Bewertung dieser Ansicht bei Knoepfler (2008, 411), der in Wagners *Parsifal* „entscheidend Christliches“ geradezu „pervertiert“ sieht und N.s Deutung insofern als einen Irrtum betrachtet. Montinari betont generell das „Antinationalistische, Antigermanische, Antiromantische, Antiantisemitische, Antiobskurantistische, Antimetaphysische, Antiirrationalistische, Antimythische (d. i. Antijesuitische) von Nietzsches antiwagnerischem Kampf“ (Montinari 1982, 53).

N.s ambivalente Einstellung zu Wagner, insbesondere zu dessen Spätwerk *Parsifal*, geht in sehr aufschlussreicher Weise aus einem Brief hervor, den er am 25. Juli 1882 an Heinrich Köselitz schrieb. Denn dort bringt N. sogar ein eigenes musikalisches Jugendwerk, ein Oratorium, in symptomatische Affinität zu Wagners Oper *Parsifal*:

„Sonntags war ich in Naumburg, um meine Schwester ein wenig noch auf den Parsifal vorzubereiten. Da gieng es mir seltsam genug! Schließlich sagte ich: ‚meine liebe Schwester, ganz **diese** Art Musik habe ich als Knabe gemacht, damals <als> ich mein Oratorium machte‘ – und nun habe ich die alten Papiere hervorgeholt und, nach langer Zwischenzeit, wieder abgespielt: die Identität von Stimmung und Ausdruck war märchenhaft! Ja, einige Stellen z. B. ‚der Tod der Könige‘ schienen uns Beiden ergreifender als alles, was wir uns aus dem P<arsifal> vorgeführt hatten, aber doch ganz parsifalesk! Ich gestehe: mit einem wahren Schrecken bin ich mir wieder bewußt geworden, wie nahe ich eigentlich mit W<agner> verwandt bin. – Später will ich Ihnen dieses curiose Faktum nicht vorenthalten, und Sie sollen die letzte Instanz darüber sein – die Sache ist so seltsam, daß ich mir nicht recht traue. – Sie verstehen mich wohl, lieber Freund, daß ich damit den Parsifal nicht gelobt haben will!! – Welche plötzliche *décadence*! Und welcher Cagliosticismus!“ (KSB 6, Nr. 272, S. 231).

N.s Ambivalenzen im Hinblick auf Wagners *Parsifal*-Oper reichen bis in seine Spätzeit. In seiner Schrift *Zur Genealogie der Moral* spekuliert N. über mögliche parodistische Absichten, indem er sich fragt, was Wagner „eigentlich jene männliche (ach, so unmännliche) ‚Einfalt vom Lande‘ angieng, jener arme Teufel und Naturbursch Parsifal, der von ihm mit so verführerischen Mitteln schliesslich katholisch gemacht wird – wie? war dieser Parsifal überhaupt ernst gemeint?“ (KSA 5, 341, 24–28). Anschließend erwägt N. die folgende Deutung: „Man könnte nämlich versucht sein, das Umgekehrte zu muthmaassen, selbst zu wünschen, – dass der Wagner’sche Parsifal heiter gemeint sei, gleichsam

als Schlussstück und Satyrdrama, mit dem der Tragiker Wagner auf eine gerade ihm gebührende und würdige Weise von uns, auch von sich, vor Allem von der Tragödie habe Abschied nehmen wollen, nämlich mit einem Excess höchster und muthwilligster Parodie auf das Tragische selbst, auf den ganzen schauerlichen Erden-Ernst und Erden-Jammer von Ehedem, auf die endlich überwundene größte Form in der Widernatur des asketischen Ideals“ (KSA 5, 341, 28 – 342, 6). An diese Überlegung schließt N. die Frage an: „Ist der ‚Parsifal‘ Wagner’s sein heimliches Überlegenheits-Lachen über sich selbst, der Triumph seiner errungenen letzten höchsten Künstler-Freiheit, Künstler-Jenseitigkeit? Man möchte es, wie gesagt, wünschen: denn was würde der ernstgemeinte Parsifal sein? Hat man wirklich nöthig, in ihm [...] ‚die Ausgeburt eines tollgewordenen Hasses auf Erkenntniss, Geist und Sinnlichkeit‘ zu sehn? Einen Fluch auf Sinne und Geist in Einem Hass und Athem? Eine Apostasie und Umkehr zu christlich-krankhaften und obskurantistischen Idealen? Und zuletzt gar ein Sich-selbst-Verneinen, Sich-selbst-Durchstreichen von Seiten eines Künstlers, der bis dahin mit aller Macht seines Willens auf das Umgekehrte, nämlich auf höchste Vergeistigung und Versinnlichung seiner Kunst aus gewesen war?“ (KSA 5, 342, 10–24).

Außerdem konstatiert N. in *Zur Genealogie der Moral*: „Dem Dichter und Ausgestalter des Parsifal blieb ein tiefes, gründliches, selbst schreckliches Hineinleben und Hinabsteigen in mittelalterliche Seelen-Contraste, ein feindseliges Abseits von aller Höhe, Strenge und Zucht des Geistes, eine Art intellektueller Perversität [...] ebensowenig erspart als einem schwangeren Weibe die Widerlichkeiten und Wunderlichkeiten der Schwangerschaft: als welche man [...] vergessen muss, um sich des Kindes zu erfreuen“ (KSA 5, 343, 19–27). Abschließend resümiert N.: „wer möchte nicht überhaupt wünschen, um Wagner’s selber willen, dass er anders von uns und seiner Kunst Abschied genommen hätte, nicht mit einem Parsifal, sondern siegreicher, selbstgewisser, Wagnerischer, – weniger irreführend, weniger zweideutig in Bezug auf sein ganzes Wollen, weniger Schopenhauerisch, weniger nihilistisch? ...“ (KSA 5, 344, 15–21).

In seiner Spätschrift *Nietzsche contra Wagner* nimmt N. erneut auf Wagners Oper *Parsifal* Bezug. Im Unterschied zu den ambivalenten Perspektiven, die er zuvor in *Zur Genealogie der Moral* entfaltet hat, verschärft er seine kritische Einschätzung nun allerdings zu dem polemischen Verdikt: „Richard Wagner, scheinbar der Siegreichste, in Wahrheit ein morsch gewordner verzweifelter *décadent*, sank plötzlich, hilflos und zerbrochen, vor dem christlichen Kreuze nieder ... Hat denn kein Deutscher für dies schauerliche Schauspiel damals Augen im Kopfe“ (KSA 6, 431, 29 – 432, 2).

Thomas Mann referiert dieses kritische Urteil N.s, um ihm dann seine konträre Auffassung entgegenzuhalten. In seinem Wagner-Essay *Leiden und Größe*

*Richard Wagners* erklärt er 1933: „Und wenn Nietzsche es so darstellt, als sei Wagner gegen sein Ende plötzlich, ein Überwundener, vor dem christlichen Kreuz niedergebrochen, so übersieht er oder will übersehen lassen, daß schon die Gefühlswelt des ‚Tannhäuser‘ diejenige des ‚Parsifal‘ vorwegnimmt und daß dieser aus einem im tiefsten romantisch-christlichen Lebenswerk die Summe zieht und es mit großartiger Konsequenz zu Ende führt. Das letzte Werk Wagners ist auch sein theatralischstes, und nicht leicht war eine Künstlerlaufbahn logischer als seine. Eine Kunst der Sinnlichkeit und des symbolischen Formelwesens (denn das Leitmotiv ist eine Formel [...]) führt mit Notwendigkeit ins zelebrierte Kirchliche zurück, ja, ich glaube, daß die heimliche Sehnsucht, der letzte Ehrgeiz alles Theaters der Ritus ist, aus dem es bei Heiden und Christen hervorgegangen“ (Thomas Mann 1990, Bd. IX, 366). Einige Seiten später ergänzt Thomas Mann seine Einschätzung um eine psychologische Deutung von N.s Polemik gegen Wagner, indem er betont, er selbst habe „die unsterbliche Wagnerkritik Nietzsche’s [...] immer als einen Panegyrikus mit umgekehrtem Vorzeichen“ empfunden, „als eine andere Form der Verherrlichung [...]. Sie war Liebeshaß, Selbstkasteiung. Wagners Kunst war die große Liebesleidenschaft von Nietzsche’s Leben“ (ebd., 373).

N. hingegen formuliert sein Verdikt über Wagners *Parsifal* auch anderenorts wiederholt mit demonstrativer Unerbittlichkeit. In einem Briefentwurf vom Sommer 1882 hält er den Klavierauszug des *Parsifal* für den „Beweis großer Armut an Erfindung“ und „ungeheurer Prätension“ sowie „Cagliostroicität“ des Komponisten (KSB 6, Nr. 264, S. 224). Und in einer früheren Textversion zu *Ecce homo* erklärt N. sogar mit provokativer Schärfe und apodiktischem Nachdruck: „Wagner hätte, nach dem Verbrechen des Parsifal, nicht in Venedig, sondern im Zuchthaus sterben sollen“ (KSA 14, 486).

Einen markanten Kontrast zu derartigen Einschätzungen bilden allerdings die enthusiastischen Aussagen in einem nachgelassenen Notat von 1886/87: „Vorspiel des *Parsifal*“, größte Wohlthat, die mir seit langem erwiesen ist. Die Macht und Strenge des Gefühls, unbeschreiblich, ich kenne nichts, was das Christenthum so in der Tiefe nähme und so scharf zum Mitgefühl brächte. Ganz erhoben und ergriffen – kein Maler hat einen so unbeschreiblich schwermüthigen und zärtlichen Blick gemalt wie Wagner“ (NL 1886/87, 5 [41], KSA 12, 198–199). In einem Brief an Heinrich Köselitz fragt N. am 21. Januar 1887 sogar: „hat Wagner je Etwas besser gemacht?“ und rühmt dann die „allerhöchste psychologische Bewußtheit“ sowie die Prägnanz und Nuancierung sublimer Gefühlsaussagen in dem soeben zum ersten Mal gehörten *Parsifal*-Vorspiel (KSB 8, Nr. 793, S. 12): „Die allerhöchste psychologische Bewußtheit und Bestimmtheit in Bezug auf das, was hier gesagt, ausgedrückt, mitgetheilt werden soll, die kürzeste und direkteste Form dafür, jede Nuance des Gefühls bis

aufs Epigrammatische gebracht; eine Deutlichkeit der Musik als descriptiver Kunst [...]; und, zuletzt, ein sublimes und außerordentliches Gefühl, Erlebniß, Ereigniß der Seele im Grunde der Musik, das Wagnern die höchste Ehre macht, eine Synthesis von Zuständen, die vielen Menschen, auch ‚höheren Menschen‘, als unvereinbar gelten werden, von richtender Strenge, von ‚Höhe‘ im erschreckenden Sinne des Worts, von einem Mitwissen und Durchschauen, das eine Seele wie mit Messern durchschneidet – und von Mitleiden mit dem, was da geschaut und gerichtet wird. Dergleichen giebt es bei Dante, sonst nicht. Ob je ein Maler einen so schwermüthigen Blick der Liebe gemalt hat als W<agner> mit den letzten Accenten seines Vorspiels?“ (KSB 8, Nr. 793, S. 12–13). In der „Nachschrift“ zu *Der Fall Wagner* würdigt N. den „Parsifal“ (allerdings in einem Décadence-Kontext) geradezu emphatisch und charakterisiert sein „Raffinement im Bündniss von Schönheit und Krankheit“ sogar als „Geniestreich der Verführung ... Ich bewundere dies Werk, ich möchte es selbst gemacht haben; in Ermangelung davon verstehe ich es ... Wagner war nie besser inspirirt als am Ende“ (KSA 6, 43, 14–19).

Immer wieder schließt N.s höchst ambivalente Passion für Wagner auch positive und negative Extremurteile ein. Als seinen eigenen ‚Anti-Parsifal‘ apostrophiert er sein Werk *Also sprach Zarathustra*, über das er später in *Ecce homo* schreibt: „die Schlusspartie“ des ersten Teils „wurde genau in der heiligen Stunde fertig gemacht, in der Richard Wagner in Venedig starb“ (KSA 6, 335, 25 – 336, 2): eine Selbststilisierung, in der N. das Ende einer alten Kultur mit dem Beginn einer neuen Kultur koinzidieren lassen will.

Wagners Tod am 13. Februar 1883 bewirkte bei N. einerseits eine schwere psychosomatische Erschütterung, andererseits aber auch eine Erleichterung, die er wenig später in einem Brief an Heinrich Köselitz so begründet: „ich glaube sogar, daß der Tod Wagners die wesentlichste Erleichterung war, die mir jetzt geschafft werden konnte. Es war hart, sechs Jahre lang Gegner dessen sein zu müssen, den man am meisten verehrt hat“ (KSB 6, Nr. 381, S. 333). Und seiner mütterlichen Freundin Malwida von Meysenbug macht N. am 21. Februar 1883 das folgende Geständnis: Obwohl ihm der Tod Wagners „fürchterlich zugesetzt“ habe, empfinde er ihn zugleich als „eine Erleichterung“; denn es war „sehr hart, sechs Jahre lang Jemandem Gegner sein zu müssen, den man so verehrt und geliebt hat“, und „selbst als Gegner sich zum Schweigen verurtheilen [zu] müssen – um der Verehrung willen, die der Mann als Ganzes verdient. W<agner> hat mich auf eine tödtliche Weise beleidigt – ich will es Ihnen doch sagen! – sein langsames Zurückgehn und -Schleichen zum Christenthum und zur Kirche habe ich als einen persönlichen Schimpf für mich empfunden: meine ganze Jugend und ihre Richtung schien mir befleckt, insofern ich einem Geiste, der dieses Schrittes fähig war, gehuldigt hatte“ (KSB 6,

Nr. 382, S. 335). Dann bekennt N. sogar heimliche Vernichtungsphantasien: „Hätte er noch länger gelebt, oh was hätte noch zwischen uns entstehen können! Ich habe furchtbare Pfeile auf meinem Bogen, und W<agner> gehörte zu der Art Menschen, welche man durch Worte tödten kann“ (ebd.). Ähnlich äußert sich N. einen Tag später gegenüber Franz Overbeck, allerdings mit dem Unterschied, dass er den kritischen Aussagen nun das positive Bekenntnis voranstellt, er habe durch das Ende der Freundschaft „eine große Entbehrung gelitten“, denn „Wagner war bei weitem der vollste Mensch, den ich kennen lernte“ (KSB 6, Nr. 384, S. 337).

Evident werden nicht nur hier die fundamentalen Ambivalenzen in N.s Verhältnis zu Wagner, die auch in den folgenden Jahren seine Äußerungen über den einstigen Freund bestimmen. Dass N. seine Polemik gegen Wagner später noch radikalisiert, zeigt beispielsweise der Brief, den er am 26. März 1885 an Malwida von Meysenbug richtet. Über „R. Wagner's Musik“ und Charakter findet sich hier das Verdikt: „Was mir diese wolkige, schwüle, vor allem schauspielerische und prätentiöse Musik zuwider ist! [...] Das ist Musik eines mißrathenen Musikers und Menschen, aber eines großen Schauspielers – darauf will ich schwören“ (KSB 7, Nr. 587, S. 30). Noch despektierlicher äußert sich N. am 20. Oktober 1888 gegenüber derselben Adressatin, indem er sogar von „einer durch und durch unsauberen und falschen Creatur wie Wagner“ und von der „Pest der Wagnerischen Musik“ spricht, die eine „Corruption der Musiker“ verursache (KSB 8, Nr. 1135, S. 458–459).

Mit seinem Werk *Menschliches, Allzumenschliches*, dessen erste Ausgabe 1878 erscheint, noch fünf Jahre vor dem Tod des Komponisten, beginnt N. auch öffentlich damit, die Haupttendenzen seiner frühen Wagner-Fixierung abzuarbeiten und sein einstiges Idol zu demontieren. Aus dem Geist skeptisch-aufgeklärter Desillusionierung revidiert N. in *Menschliches, Allzumenschliches* die in der *Geburt der Tragödie* und in UB IV WB vollzogene Identifikation mit Wagner, und zwar sowohl direkt als auch indirekt. Mit radikaler Ideologiekritik wendet er sich gegen die traditionelle Metaphysik, Ästhetik und Moral, um einer Kunst, die sich religiös vereinnahmen lässt, den Untergang zu prognostizieren. Unter seinen neuen Prämissen, die von psychologischen, historischen und naturwissenschaftlichen Formen des Denkens geprägt sind, setzt sich N. nun mit der Ideologisierung einer „Cultur“-Reform auseinander, die er bei Wagner zu erkennen glaubte und sogar mit der Vorstellung der Reformation assoziierte. Außerdem polemisiert N. gegen den Kult des großen Pathos, des ‚großen Menschen‘ und des ‚Genius‘, der für ihn seit der *Geburt der Tragödie* mit Wagner eng verbunden war. Darüber hinaus wendet er sich gegen die Idealisierung und Sakralisierung der ‚Kunst‘, wie sie der Komponist propagierte. Noch in UB IV WB stilisiert auch N. selbst die Kunst gemäß Wagners ästheti-

schen Konzepten bis zur Sphäre der ‚Weihe‘, ja ‚Heiligkeit‘ und umgibt sie sogar mit der Aura antiker Mysterienkulte. Vgl. 463, 31 – 464, 1 (und den Kommentar dazu).

Schon in der Vorrede zu *Menschliches, Allzumenschliches* distanziert sich N. explizit von seinen beiden großen Vorbildern Schopenhauer und Wagner, indem er hypothetisch eine Leserperspektive imaginiert: „Vielleicht, dass man mir [...] mancherlei ‚Kunst‘, mancherlei feinere Falschmünzerei vorrücken könnte: zum Beispiel, dass ich wissentlich-willentlich die Augen vor Schopenhauer’s blindem Willen zur Moral zugemacht hätte, zu einer Zeit, wo ich über Moral schon hellsehtig genug war; insgleichen dass ich mich über Richard Wagner’s unheilbare Romantik betrogen hätte, wie als ob sie ein Anfang und nicht ein Ende sei“ (KSA 2, 14, 16–23). In *Ecce homo* vollzieht N. später eine nachträgliche Umdeutung von UB IV WB im Sinne einer psychologisch grundierten Selbstreflexion, von der er nun sogar behauptet, dass in ihr bereits das Zarathustra-Konzept präfiguriert sei (vgl. KSA 6, 313, 28 – 315, 8). Vgl. dazu detaillierter Kapitel IV.6.

Auf Richard Wagner beziehen sich implizit oder sogar explizit die Texte 109, 220, 221 in *Menschliches, Allzumenschliches I* und der Text 171 in *Menschliches, Allzumenschliches II*. Im Vierten Hauptstück: „Aus der Seele der Künstler und Schriftsteller“ findet sich der Text 220 „Das Jenseits in der Kunst“: „Nicht ohne tiefen Schmerz gesteht man sich ein, dass die Künstler aller Zeiten in ihrem höchsten Aufschwunge gerade jene Vorstellungen zu einer himmlischen Verklärung hinaufgetragen haben, welche wir jetzt als falsch erkennen: sie sind die Verherrlicher der religiösen und philosophischen Irrthümer der Menschheit [...]“ (KSA 2, 180, 9–14). Als exemplarisch für eine solche Kunstform, die „auch eine metaphysische Bedeutung der Kunstobjecte voraussetzt“, erwähnt N. im publizierten Text „die divina commedia, die Bilder Rafael’s, die Fresken Michelangelo’s, die gothischen Münster“ (KSA 2, 180, 20–23). Aber in der Reinschrift, d. h. in der Vorlage des Druckmanuskripts, nennt N. bezeichnenderweise die „Kunst Wagners“ anstelle der „gothischen Münster“ als Beispiel für eine metaphysische Dimension der Kunst (KSA 14, 137).

Im folgenden Text 221 beleuchtet N. problematische Folgen, die sich ergeben, wenn traditionelle Regeln in Literatur und Musik suspendiert werden: Ihm erscheint der „strenge Zwang“ als eine „wichtige Schule“ (KSA 2, 180, 27 – 181, 1) und als *conditio sine qua non* für „die höchste Geschmeidigkeit der Bewegung“; in der „Geschichte der Musik“ sehe man, „wie Schritt vor Schritt die Fesseln lockerer werden, bis sie endlich [, durch Wagner,] ganz abgeworfen scheinen können“ (KSA 2, 181, 9–13). Die Spezifikation „durch Wagner“ stand noch im Druckmanuskript (KSA 14, 137), wurde von N. dann aber getilgt. Kritisch bewertet N. eine Kunst, die „sich daran gewöhnt, alle Fesseln, alle

Beschränkung unvernünftig zu finden; – und so bewegt sich die Kunst ihrer Auflösung entgegen“ (KSA 2, 183, 13–15). – Offensichtlich mitgemeint ist Wagner bereits im Text 109, in dem N. erklärt: „Sicherlich aber ist Leichtsinn oder Schwermuth jeden Grades besser, als eine romantische Rückkehr und Fahnenflucht, eine Annäherung an das Christenthum in irgend einer Form: denn mit ihm kann man sich, nach dem gegenwärtigen Stande der Erkenntniss, schlechterdings nicht mehr einlassen, ohne sein intellectuales Gewissen heillos zu beschmutzen und vor sich und Anderen preiszugeben“ (KSA 2, 108, 30 – 109, 3).

Liest man das Ende von UB IV WB unter Mitberücksichtigung der kritischen Perspektiven, die N. schon lange vor der Publikation dieser Schrift in nachgelassenen Notaten und nur wenige Jahre danach in *Menschliches, Allzumenschliches* entwirft, dann fällt zugleich ein entsprechendes Licht auf seine Schlussprognose in UB IV WB, Wagner werde dem „Volk“, das „seine eigene Geschichte aus den Zeichen der Wagnerischen Kunst herauslesen darf“, etwas sein, „das er uns allen nicht sein kann, nämlich nicht der Seher einer Zukunft, wie er uns vielleicht erscheinen möchte, sondern der Deuter und Verklärer einer Vergangenheit“ (KSA 1, 509, 34 – 510, 6). – In *Menschliches, Allzumenschliches II* erklärt N. im Text 171 „Die Musik als Spätling jeder Cultur“: „mitunter läutet die Musik wie die Sprache eines versunkenen Zeitalters in eine erstaunte und neue Welt hinein und kommt zu spät“ (KSA 2, 450, 9–11). Und seine gattungsästhetische Begründung dafür lautet: „Die Musik ist eben nicht eine allgemeine, überzeitliche Sprache“ (KSA 2, 450, 24–25), wie Schopenhauer behauptet, sondern repräsentiert jeweils „Herbst und Abblühen der zu ihr gehörenden Cultur“ (KSA 2, 450, 6–7). Dies gilt laut N. für Komponisten unterschiedlicher Epochen gleichermaßen: „Erst in Beethoven’s und Rossini’s Musik sang sich das achtzehnte Jahrhundert aus, das Jahrhundert der Schwärmerei, der zerbrochnen Ideale und des flüchtigen Glückes. So möchte denn ein Freund empfindsamer Gleichnisse sagen, jede wahrhaft bedeutende Musik sei Schwanengesang“ (KSA 2, 450, 19–24).

Nachdem N. seine These mit mehreren Komponisten aus verschiedenen Perioden der Musikgeschichte exemplifiziert hat, formuliert er explizit ein kritisches Urteil über Wagner (KSA 2, 450, 31 – 451, 29):

„Vielleicht, dass auch unsere neueste deutsche Musik, so sehr sie herrscht und herrschlustig ist, in kurzer Zeitspanne nicht mehr verstanden wird: denn sie entsprang aus einer Cultur, die im raschen Absinken begriffen ist; ihr Boden ist jene Reactions- und Restaurations-Periode, in welcher ebenso ein gewisser Katholicismus des Gefühls wie die Lust an allem heimisch-nationalen Wesen und Urwesen zur Blüthe kam und über Europa einen gemischten Duft ausgoss: welche beide Richtungen des Empfindens, in grösster Stärke erfasst und bis in die entferntesten Enden fortgeführt, in der Wagnerischen Kunst zuletzt zum Erklingen gekommen sind. Wagner’s Aneignung der altheimi-

schen Sagen, sein veredelndes Schalten und Walten unter deren so fremdartigen Göttern und Helden – welche eigentlich souveräne Raubthiere sind [...], die Neubeseelung dieser Gestalten, denen er den christlich-mittelalterlichen Durst nach verzückter Sinnlichkeit und Entsinnlichung dazugab [...]: dieser Geist führt den allerletzten Kriegs- und Reaktionszug an gegen den Geist der Aufklärung, welcher aus dem vorigen Jahrhundert in dieses hineinwehte, eben so gegen die übernationalen Gedanken der französischen Umsturz-Schwärmerei und der englisch-amerikanischen Nüchternheit [...]. – Ist es aber nicht ersichtlich, dass die hier – bei Wagner selbst und seinem Anhang – noch zurückgedrängt erscheinenden Gedanken- und Empfindungskreise längst von Neuem wieder Gewalt bekommen haben, und dass jener späte musikalische Protest gegen sie zumeist in Ohren hineinklingt, die andere und entgegengesetzte Töne lieber hören?“

Und am Ende dieses Textes, der in *Nietzsche contra Wagner* mit dem Titel „Eine Musik ohne Zukunft“ wiederkehrt (KSA 6, 423, 14 – 424, 25), ergänzt N. dann noch den Affront: „so mag dieses Jahrzehend der nationalen Kriege [...] und der socialistischen Beängstigung in seinen feineren Nachwirkungen auch der genannten Kunst zu einer plötzlichen Glorie verhelfen, – ohne ihr damit die Bürgschaft dafür zu geben, dass sie ‚Zukunft habe‘, oder gar, dass sie die Zukunft habe“ (KSA 2, 452, 1–6). – Hier desavouiert N. den emphatischen Zukunftsanspruch Wagners, dem er in einer Umarbeitung des 3. Textes von *Menschliches, Allzumenschliches I* im Januar 1888 attestiert, er gehöre zu den „Rückständigsten großen Stils, welche unsere Zeit aufzuweisen hat“ (KSA 14, 122). Dieses Verdikt über den Komponisten reicht über die spekulative Generalisierung hinaus, mit der N. Gattungsscharakteristika zu beschreiben versucht: „Es liegt im Wesen der Musik, dass die Früchte ihrer grossen Cultur-Jahrgänge zeitiger unschmackhaft werden und rascher verderben, als die Früchte der bildenden Kunst oder gar die auf dem Baume der Erkenntniss gewachsenen“ (KSA 2, 452, 6–10). Dennoch bezeichnet N. Wagner als „den Cagliostro der Modernität“ (KSA 6, 53, 2) und betrachtet ihn als den „lehrreichsten Fall“, dessen „Vivisektion“ (KSA 6, 53, 9–10) eine „Diagnostik der modernen Seele“ ermögliche (KSA 6, 53, 6).

In der *Fröhlichen Wissenschaft* von 1882 ordnet N. die Musik Wagners zwar ebenfalls einer herbstlich-melancholischen Spätzeitlichkeit zu, integriert diese Perspektive allerdings in einen positiveren Kontext. Zunächst behauptet er hier im Text 87 „Von der Eitelkeit der Künstler“, „dass die Künstler oft nicht wissen, was sie am besten können, weil sie zu eitel sind und ihren Sinn auf etwas Stolzeres gerichtet haben“ (KSA 3, 444, 28–30). Implizit geht N. dann auf die „Meisterschaft“ des Miniaturisten Wagner ein (KSA 3, 445, 4): „Niemand kommt ihm gleich in den Farben des späten Herbstes, dem unbeschreiblich rührenden Glücke eines letzten, allerletzten, allerkürzesten Geniessens, er kennt einen Klang für jene heimlich-unheimlichen Mitternächte der Seele [...]; er hat den scheuen Blick des verhehlten Schmerzes, des Verstehens ohne Trost,

des Abschiednehmens ohne Geständnis; ja, als der Orpheus alles heimlichen Elendes ist er grösser, als irgend Einer, und Manches ist durch ihn überhaupt der Kunst hinzugefügt worden, was bisher unausdrückbar und selbst der Kunst unwürdig erschien [...] – manches ganz Kleine und Mikroskopische der Seele: ja, es ist der Meister des ganz Kleinen. Aber er will es nicht sein! Sein Charakter liebt vielmehr die grossen Wände und die verwegene Wandmalerei!“ (KSA 3, 445, 6–27). – Mithin verkenne und verleugne der Komponist gerade seine eigentlichen Qualitäten, indem er sich geltungssüchtig auf das Monumentale kapriziere. In seiner Schrift *Jenseits von Gut und Böse* rühmt N. „Richard Wagner’s Ouverture zu den Meistersingern“ als „eine prachtvolle, überladene, schwere und späte Kunst, welche den Stolz hat, zu ihrem Verständnis zwei Jahrhunderte Musik als noch lebendig vorauszusetzen“ (KSA 5, 179, 4–8).

In *Der Fall Wagner* verschiebt sich die Perspektive auf den „alte[n] Zauberer“ Wagner dann allerdings ins Pathologische: „Das Erste, was seine Kunst uns anbietet, ist ein Vergrösserungsglas: man sieht hinein, man traut seinen Augen nicht – Alles wird gross, selbst Wagner wird gross...“ (KSA 6, 16, 18–22). Mit „seinem verderbten Geschmack“ habe Wagner als „typischer *décadent*“ (KSA 6, 21, 18–19) Strategien gefunden, um „müde Nerven zu reizen“ und „die Musik damit krank gemacht“ (KSA 6, 23, 13–14). In *Nietzsche contra Wagner* kommt noch ein Verdikt hinzu: „Wagner macht krank“ (KSA 6, 419, 11). Auch *Der Fall Wagner* enthält solche pathologisierenden Aussagen. Hier forciert N. seine aggressive Attacke bis zu der Polemik: „Ich bin ferne davon, harmlos zuzuschauen, wenn dieser *décadent* uns die Gesundheit verdirbt – und die Musik dazu! Ist Wagner überhaupt ein Mensch? Ist er nicht eher eine Krankheit? Er macht Alles krank, woran er rührt, – er hat die Musik krank gemacht –“ (KSA 6, 21, 13–17). – Relativiert wird dieses Urteil allerdings durch N.s Bekenntnis: „Ich bin so gut wie Wagner das Kind dieser Zeit, will sagen ein *décadent*: nur dass ich das begriff, nur dass ich mich dagegen wehrte“ (KSA 6, 11, 17–19). Und in *Ecce homo* erklärt er: „Abgerechnet nämlich, dass ich ein *décadent* bin, bin ich auch dessen Gegensatz“ (KSA 6, 266, 15–16). Diese Ambivalenz in N.s Selbstverständnis ist mit dem irritierenden Extremismus seiner Urteile über Richard Wagner dialektisch vermittelt, die leidenschaftlichen Enthusiasmus ebenso einschließen wie vehemente Ablehnung.

Im „Versuch einer Selbstkritik“ (1886) zu seiner Erstlingsschrift *Die Geburt der Tragödie* verurteilt N. Wagners Musik als „eine Nervenverderberin ersten Ranges, [...] als berauschendes und zugleich benebelndes Narkotikum“ (KSA 1, 20, 24–28). Und in *Ecce homo* bezeichnet er sie als „narkotische Kunst“, ja als „Opiat“ (KSA 6, 325, 21, 29). Vor allem in *Der Fall Wagner* betrachtet N. den Komponisten als einen Verführer, der „mit Musik hypnotisiert“ (KSA 6, 29,

4–5) und der „Meister hypnotischer Griffe“ ist (KSA 6, 23, 16–17). Dennoch attestiert er ihm einen „Reichthum an Farben, an Halbschatten, an Heimlichkeiten absterbenden Lichts“ und betrachtet ihn als „unsern grössten Melancholiker der Musik“ (KSA 6, 29, 8–9) und „als unsern grössten Miniaturisten der Musik, der in den kleinsten Raum eine Unendlichkeit von Sinn und Süsse drängt“ (KSA 6, 28, 22–25).

Auch in der Spätphase von N.s Schaffen finden sich noch positive Aussagen über Wagner und seine Musik. Trotz aller Polemik bekennt er in seiner Schrift *Der Fall Wagner* mit Nachdruck: „ich suche heute noch nach einem Werke von gleich gefährlicher Fascination, von einer gleich schauerlichen und süssen Unendlichkeit, wie der Tristan ist, – ich suche in allen Künsten vergebens“ (KSA 6, 289, 29–32). Und wenig später erklärt N.: „Ich denke, ich kenne besser als irgend Jemand das Ungeheure, das Wagner vermag, die fünfzig Welten fremder Entzückungen, zu denen Niemand ausser ihm Flügel hatte; und so wie ich bin, stark genug, um mir auch das Fragwürdigste und Gefährlichste noch zum Vortheil zu wenden und damit stärker zu werden, nenne ich Wagner den grossen Wohlthäter meines Lebens. Das, worin wir verwandt sind, dass wir tiefer gelitten haben, auch an einander, als Menschen dieses Jahrhunderts zu leiden vermöchten, wird unsre Namen ewig wieder zusammenbringen“ (KSA 6, 290, 10–19).

N.s Hinweis auf Wagners fragwürdigen Mythensynkretismus, vor allem aber die historische Relativierung des Wagnerschen Herrschaftsanspruchs und der Bedeutung seiner Musik sowie die entschiedene Infragestellung ihrer Zukunftschancen in der oben bereits zitierten Textpassage aus *Menschliches, Allzumenschliches* (KSA 2, 450, 31 – 451, 29) lassen es nachvollziehbar erscheinen, dass Wagners Urteil über diese Schrift vernichtend ausfiel. So revanchierte er sich 1878 in seinem Aufsatz *Publikum und Popularität* seinerseits mit polemischen Spitzen gegen N., indem er ihm einen ‚bildungsphiliströsen‘ Fortschrittsglauben vorwarf und seine Umorientierung von der Kunstmetaphysik zur historischen und naturwissenschaftlichen Erkenntnis attackierte (vgl. dazu Borchmeyer 2008, 99–103). – Letztlich können die konträren Auffassungen zur Aufgabe der Kunst innerhalb der Kultur, die N. und Wagner vertraten, als die Hauptursache für den Bruch zwischen ihnen betrachtet werden (vgl. dazu die detaillierte Darstellung von Borchmeyer 2008, 99–106). Zu den Ambivalenzen dieser Freundschaft vgl. auch Borchmeyer 2012, 99–122. N. selbst empfand Wagners Attacke sogar als „die große Exkommunikation“ (KSB 5, Nr. 723, S. 329) und erklärte später ausdrücklich: „Unsere Lebens-Aufgaben sind verschieden; ein persönliches Verhältniß bei dieser Verschiedenheit wäre nur möglich und angenehm, wenn Wagner ein viel delikaterer Mensch wäre“ (KSB 6, Nr. 192, S. 161–162).

In Cosima Wagners Tagebüchern finden sich auch nach dem Ende der Freundschaft bis kurz vor dem Tod Richard Wagners zahlreiche Einträge über N., die oft kritische oder abfällige Bemerkungen ihres Mannes wiedergeben, mitunter aber auch deutliche Ambivalenzen erkennen lassen, gelegentlich sogar wehmütig-nostalgische Stimmungen und Mitgefühl offenbaren: Von „Unheimlichkeit der Bedrängnis“ zeugt ein Traum Wagners, den seine Frau am 5. September 1878 notiert: „es seien immer mehr Leute in sein Haus gedrungen [...], zuletzt Nietzsche, welcher ihm lauter schmähhliche Malicen gesagt und ihn auf die Melodie des Pilgerchors aus ‚Tannhäuser‘ verhöhnt habe; d. h. ein Hohngedicht auf ihn gesungen; er habe ihm gesagt: Sie behandeln mich wohl so, weil ich unbewaffnet bin?“ (Cosima Wagner: Tagebücher, Bd. II, 1977, 169).

Den schlechthin elementaren Impuls für die Persönlichkeitsentwicklung des einstigen Freundes sprechen sich Richard und Cosima Wagner selbst zu, wenn sie „über Nietzsche“ zwei Tage später mit biologischer Metaphorik sagen, „daß wir aus dieser Knolle eine Blume getrieben hätten, nur bliebe die Knolle eigentlich ein garstiges Ding“ (ebd., 170–171). Am 22. März 1879 erklärt Wagner verärgert: „N. hat unzeitgemäße Betrachtungen geschrieben, also damit bekannt, daß das, was er bewundert, nicht in unsere Zeit paßt und darüber hinausgeht, und nun entnimmt er aus dem Umstand, daß mein Unternehmen nicht zeitgemäß sei, die Kritik desselben! Kann man sich etwas Schlechteres denken!“ (ebd., 320). Am 9. September 1879 regt sich Wagner mit Bezug auf N. heftig „über die Perversität einer solchen Natur“ auf (ebd., 406), während Cosima am 1. Oktober jedoch „mit Tränen gewahren“ muss, „was an ihm uns verlorring“ (ebd., 419). Am 26. Oktober 1879 folgt aufgrund eines Briefes von Overbeck großes Bedauern „über unseres armen Freund Nietzsche’s trostlosen Zustand – und da nichts tun *dürfen*, nicht nur nicht können“ (ebd., 431). Beide rezipieren am 20. November dann mit „Bewunderung“ den „Mahnruf an die Deutschen von Nietzsche“ (ebd., 447); am 27. Dezember wird abends „einiges aus dem neuen Buche des armen Nietzsche vorgelesen“ (ebd., 467). Allerdings gedenkt Wagner am 14. August 1881 „der kindischen und boshaften Bemerkungen Nietzsche’s“ über die Sixtina (ebd., 780), um fünf Tage später in einem negativen Pauschalurteil apodiktisch „die Schlechtigkeit Nietzsche’s“ zu betonen (ebd., 783, analog: ebd., 1041), durch „dessen seltsames Wesen“ er sich am 24. Juni 1882 zu der abfälligen Behauptung veranlasst sieht, „daß er eigentlich keine Intelligenz hatte, aber zu magnetisieren war“ (ebd., 968).

Von selbstkritischer Nostalgie Wagners hingegen zeugt die Tagebuch-Notiz seiner Frau am 17. Januar 1883: „Dann geht er die treulosen Freundschaften durch: Nietzsche, Gersdorff, meint, es sei förmlich eine Schande für uns, daß wir sie nicht besser zu fesseln wußten“ (Cosima Wagner: Tagebücher, Bd. II, 1977, 1094). Allerdings notiert sie in ihren Tagebüchern auch noch in der letz-

ten Lebensphase ihres Mannes despektierliche Äußerungen über N.: Demnach formulierte Wagner im Hinblick auf Originalitätsansprüche und charakterliche Qualitäten am 3. Februar 1883, also zehn Tage vor seinem Tod, ein scharfes Verdikt über den einstigen Freund, und zwar anlässlich einer Publikation über *Die fröhliche Wissenschaft*: „ich spreche davon, und R[ichard] blickt hinein, um seinen ganzen Widerwillen dagegen kund zu geben. Alles sei von Schopenhauer entlehnt, was Wert habe. Und der ganze Mensch sei ihm widerwärtig“ (ebd., 1105). Am folgenden Tag hält sie fest: „R[ichard] sagt zu mir schließlich: Nietzsche habe gar keine eignen Gedanken gehabt, kein eignes Blut, alles sei fremdes Blut, welches ihm eingegossen worden sei“ (ebd., 1106). Und am 5. Februar, acht Tage vor Wagners Tod am 13. Februar 1883, notiert sie: „Nietzsches Erbärmlichkeit geht ihm auch wieder durch den Sinn“ (ebd., 1106).

Dass bereits N.s UB IV WB Ambivalenzen und Vorbehalte gegenüber Wagner enthält, zeigt nicht zuletzt ein Vergleich mit einigen ähnlichen Akzentsetzungen in den polemisch auf Wagner fokussierten und zugleich tendenziell auch selbstkritischen (vgl. KSA 6, 16, 17) Spätschriften *Der Fall Wagner* und *Nietzsche contra Wagner*. – Darüber hinaus erweisen sich zahlreiche Nachlass-Notate als aufschlussreich, die entweder zur gleichen Zeit entstanden sind wie UB IV WB oder sogar schon in früheren Jahren. In ihnen treten N.s Ambivalenzen gegenüber Wagner erheblich stärker hervor, als es eine isolierte Lektüre von UB IV WB vermuten ließe. Wie sehr N.s Perspektive auf Wagner bereits vor der Konzeption dieser Schrift durch Vorbehalte unterminiert ist, und zwar vor allem im Hinblick auf die (pseudo-)religiöse Stilisierung und Überhöhung der Kunst, in der das frühromantische Konzept einer Kunstreligion weiterwirkt, zeigt ein schon Anfang 1874 entstandenes Nachlass-Fragment. Hier betont N. mit Nachdruck die eskapistische Grundtendenz von Wagners Kunst, die Funktionen der Religion adaptiere und sich als probates Medium anbiete, um den Anforderungen der Realität auszuweichen (NL 1874, 32 [44], KSA 7, 767–768):

„Wagner's Kunst ist überfliegend und transscendental [...]! Sie hat etwas wie Flucht aus dieser Welt, sie negirt dieselbe, sie verklärt diese Welt nicht. Deshalb wirkt sie nicht direkt moralisch, indirekt quietistisch. Nur um seiner Kunst eine Stätte in dieser Welt zu bereiten, sehen wir ihn beschäftigt und activ: aber was geht uns ein Tannhäuser Lohengrin Tristan Siegfried an! Das scheint aber das Loos der Kunst zu sein, in einer solchen Gegenwart, sie nimmt der absterbenden Religion einen Theil ihrer Kraft ab. Daher das Bündniss Wagner's und Schopenhauer's. [...] Selten ein heitrer Sonnenstrahl, aber viel magische Zaubereien der Beleuchtung.

In einer solchen Stellung der Kunst liegt ihre Stärke und Schwäche: es ist so schwer, von dort her zu dem einfachen Leben zurückzukehren. Die Verbesserung des Wirklichen ist nicht mehr das Ziel, sondern das Vernichten oder das Hinwegtäuschen des Wirklichen. Die Stärke liegt in dem sektirerischen Character: sie ist extrem und verlangt von dem Menschen eine unbedingte Entscheidung“.

In UB IV WB versuchte N. seine wachsenden Vorbehalte noch zurückzudrängen, indem er sich angesichts der bevorstehenden Eröffnungsfeier in Bayreuth von einer inszenierten Festtagsstimmung tragen ließ. Gravierende gesundheitliche Probleme, aber auch seine ambivalente Einstellung zu diesem Festgetriebe selbst überlagerten dann allerdings die Euphorie. Das geht aus Briefen hervor, die N. in Bayreuth verfasste. So schrieb er am 25. Juli 1876: „Liebe gute Schwester, / fast hab ich's bereut! Denn bis jetzt war's jämmerlich. Von Sonntag Mittag bis Montag Nacht Kopfschmerzen, heute Abspannung, ich kann die Feder gar nicht führen. / Montag war ich in der Probe, es gefiel mir gar nicht und ich musste hinaus“ (KSB 5, Nr. 544, S. 178–179). Nachdem N. zwischenzeitlich sogar abgereist war (vgl. ebd., S. 179), konnte er seine Schwester nur drei Tage später über deutlich verbesserte physische Konditionen informieren; sie ermöglichten es ihm sogar, eine Aufführung aus Wagners Tetralogie *Der Ring des Nibelungen*, die während der Bayreuther Festspiele sogar in drei Zyklen angeboten wurde (vgl. KSB 5, Nr. 545, S. 180), im Publikum mitzuerleben: „Meine gute liebe Schwester, nun geht es besser, seit drei Tagen habe ich an meinem Befinden nichts mehr auszusetzen [...]. Inzwischen habe ich die ganze Götterdämmerung gesehen und gehört, es ist gut sich daran zu gewöhnen, jetzt bin ich in meinem Elemente“ (KSB 5, Nr. 545, S. 179). Am 1. August 1876 allerdings schrieb er ihr: „Gestern habe ich die Walküre nur in einem dunkeln Raume mit anhören können; alles Sehen unmöglich! Ich sehne mich weg, es ist zu unsinnig wenn ich bleibe. Mir graut vor jedem dieser langen Kunst-Abende“ (KSB 5, Nr. 546, S. 181). – Im Frühling des vorangegangenen Jahres hatte N. am 5. Mai 1875 in einem Brief an Mutter und Schwester noch mit Enthusiasmus vermeldet, „der Clavierauszug der Götterdämmerung ist in den Buchhandlungen erschienen, ich habe schon einen Blick hineingeworfen. Das ist der Himmel auf Erden“ (KSB 5, Nr. 442, S. 46). Mit Bezug auf die vierte Oper von Wagners Tetralogie *Der Ring des Nibelungen* prolongiert sich in dieser Aussage N.s Tendenz zur Idealisierung und Glorifizierung des Komponisten, die seit dem Kennenlernen durch zahlreiche Dokumente belegt ist.

Fünf Jahre nach Wagners Tod seziert N. in einem nachgelassenen Notat vom Oktober 1888 noch radikaler als zuvor die vermeintliche ‚Idealität‘ Wagners, die ihm früher soviel bedeutete (vgl. dazu KSB 3, Nr. 16, S. 31; KSB 3, Nr. 19, S. 36; KSB 3, Nr. 20, S. 37). Nun erscheint ihm der Idealismus und die spätere religiöse Tendenz des einst atheistischen Wagner als eine Art von kompensatorischer Selbstbetäubung, als antagonistischer Reflex auf eine manifeste Sexual-Manie, die auch in die theoretischen Schriften Wagners hineinwirke und sogar seine metaphorischen Wendungen bestimme. Zunächst betont N. die Bedeutung einer „relative[n] Keuschheit“ – insbesondere für den sinnlich affizierbaren Künstler „unter der Gewalt seiner Aufgabe, seines Willens zur

Meisterschaft“ (NL 1888, 23 [2], KSA 13, 600). Dann fährt er fort (NL 1888, 23 [2], KSA 13, 600–601):

„Wagner, im Banne jener unglaublich krankhaften Sexualität, die der Fluch seines Lebens war, wußte nur zu gut, was ein Künstler damit einbüßt, daß er vor sich die Freiheit, die Achtung verliert. Er ist verurtheilt, Schauspieler zu sein. Seine Kunst selbst wird ihm zum beständigen Fluchtversuch, zum Mittel des Sich-Vergessens, des Sich-Betäubens, – es verändert, es bestimmt zuletzt den Charakter seiner Kunst. Ein solcher ‚Unfreier‘ hat eine Haschisch-Welt nöthig, fremde, schwere, einhüllende Dünste, alle Art Exotismus und Symbolismus des Ideals, nur um seine Realität einmal loszusein, – er hat Wagnersche Musik nöthig ... Eine gewisse Katholicität des Ideals vor Allem ist bei einem Künstler beinahe der Beweis von Selbstverachtung, von ‚Sumpf‘: [...] der Fall Wagner’s in Deutschland. – Habe ich noch zu sagen, daß Wagner seiner Sinnlichkeit auch seinen Erfolg verdankt? daß seine Musik die untersten Instinkte zu sich, zu Wagner überredet? daß jener heilige Begriffs-Dunst von Ideal, von Drei-Achtel-Katholicismus eine Kunst der Verführung mehr ist? [...] Die immer mehr um sich greifende Wagnerei ist eine leichtere Sinnlichkeits-Epidemie, die ‚es nicht weiß‘; gegen Wagnersche Musik halte ich jede Vorsicht für geboten. –“

Mit polemischem Nachdruck deutet N. das ‚Ideal‘ als sexualpathologisches Symptom. In seinem tiefenpsychologischen Deutungsversuch glaubt er auch die Vision eines ‚freien‘ Menschen ad absurdum führen zu können, indem er ihren Scheincharakter dekuviert, und zwar mit der Behauptung, hinter der Fassade der Freiheit verberge sich genau das Gegenteil: nämlich Unfreiheit.

Allerdings wechseln solche radikalen Entlarvungsstrategien in N.s Briefen und Nachlass-Notaten mit Dokumenten, die seine Faszination durch Wagner – trotz aller Vorbehalte gegen ihn – auch später noch erkennen lassen. Die Fixierung auf Richard Wagner wurde für N. zum lebenslänglichen Schicksal – auch über das Ende der Freundschaft hinaus. In diesem Sinne ist UB IV WB als Zwischenstation auf einem Weg zu verstehen, als Phase in dem langwierigen Prozess der Distanzierung, mit dem N. seine eigene Identität gegen die Faszinationskraft Wagners zu bewahren versuchte.

Die durch fundamentale Ambivalenzen bestimmte Auseinandersetzung mit ihm vollzieht sich in einem Spannungsfeld zwischen Selbst-Preisgabe und Abgrenzung. Das zeigt auch die nostalgische Perspektive in einem Brief, den N. am 14. Januar 1880 an Malwida von Meysenbug schrieb: „Hören sie [sic] Gutes von Wagner’s? Es sind drei Jahre, daß ich nichts von ihnen erfahre: die haben mich auch verlassen, und ich wußte es längst, daß W<agner> vom Augenblicke an, wo er die Kluft unserer Bestrebungen merken würde, auch nicht mehr zu mir halten werde. Man hat mir erzählt, daß er gegen mich schreibe. Möge er damit fortfahren: es muß die Wahrheit auf jede Art an’s Licht kommen! Ich denke in einer dauernden Dankbarkeit an ihn, denn ihm verdanke ich einige der kräftigsten Anregungen zur geistigen Selbstständigkeit. Frau

W<agner>, Sie wissen es, ist die sympathischste Frau, der ich im Leben begegnet bin. – Aber zu allem Verkehren und gar zu einem Wiederanknüpfen bin ich ganz untauglich. Es ist zu spät“ (KSB 6, Nr. 2, S. 5–6).

Dass die Freundschaft mit Wagner – trotz des Bruchs mit ihm und mehr als fünf Jahre nach seinem Tod – dauerhaft tiefe Spuren in N. hinterlassen hat, geht sogar noch aus seinen letzten schriftlichen Verlautbarungen hervor. Symptomatisch dafür sind zwei kurze Briefe, die N. am 3. Januar 1889 an Cosima Wagner richtete. Offenkundig bereits im Übergang zur geistigen Umnachtung bezeichnet N. hier mit einem Gestus hybrider Identifikation „Alexander und Caesar“ als „meine Inkarnationen [...]“. Zuletzt war ich noch Voltaire und Napoleon, vielleicht auch Richard Wagner ...“ (KSB 8, Nr. 1241, S. 573). In seinem Appell an Cosima Wagner setzt sich N. sogar an die Stelle Wagners und offenbart zugleich einen soteriologischen Anspruch (KSB 8, Nr. 1242, S. 573): „Dies breve an die Menschheit sollst du herausgeben, von Bayreuth aus, mit der Aufschrift: Die frohe Botschaft.“ – Und noch in der „paralytischen Nacht“ horchte N. auf, wenn Wagner erwähnt wurde, und sagte: „Den habe ich sehr geliebt“ (Thomas Mann, Bd. IX, 373).

Ein besonders eindrucksvolles Zeugnis seiner einzigartigen Beziehung zu Richard Wagner bietet die nostalgische Retrospektive, die N. 1882 (also noch vor dem Tod des Komponisten) im Text 279 der *Fröhlichen Wissenschaft* entfaltet (KSA 3, 523, 27 – 524, 19): „Sternen-Freundschaft. – Wir waren Freunde und sind uns fremd geworden. Aber das ist recht so und wir wollen's uns nicht verhehlen und verdunkeln, als ob wir uns dessen zu schämen hätten. Wir sind zwei Schiffe, deren jedes sein Ziel und seine Bahn hat [...] Aber dann trieb uns die allmächtige Gewalt unserer Aufgabe wieder auseinander, in verschiedene Meere und Sonnenstriche und vielleicht sehen wir uns nie wieder [...]. Dass wir uns fremd werden müssen, ist das Gesetz ü b e r uns: ebendadurch sollen wir uns auch ehrwürdiger werden! Ebendadurch soll der Gedanke an unsere ehemalige Freundschaft heiliger werden! [...] – Und so wollen wir an unsere Sternen-Freundschaft g l a u b e n, selbst wenn wir einander Erden-Feinde sein müssten.“

#### **IV.4 Die Konzeption der Schrift *Richard Wagner in Bayreuth* im Werkkontext**

Mit UB IV WB knüpft N. in mehrfacher Hinsicht an seine Erstlingsschrift *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* an, die er schon vier Jahre zuvor ebenfalls unter dem Eindruck Wagners verfasst hatte. Eine Anschlussstelle bildet das Ende der Tragödienschrift. Ohne direkt auf Bayreuth Bezug zu nehmen,

spielt N. dort in der Schlusspassage bereits auf den Gründungsakt an (vgl. NK 1/1, 411 zu KSA 1, 156, 3–8). Auch die von Wagner stammende Leitvorstellung vom „Geist der Musik“ übernimmt N. aus seiner Tragödienschrift für UB IV WB (vgl. z. B. 474, 21). Und der dramatische „Dithyrambus“ (KSA 1, 111–113), den N. als konstitutiv für die Entstehung der griechischen Tragödie betrachtet, personifiziert sich für ihn nun im „Wesen des dithyrambischen Dramatikers“ Wagner (467, 13–19).

Noch weitere Hauptthemen der Tragödienschrift kehren in UB IV WB wieder: das Verhältnis von „Musik und Drama“ (454, 13) sowie von „Mythus und Musik“ (477, 17). Die Attacke auf das abstrakte Denken, auf die „Begriffe“ (455, 21) und den Typus des „theoretischen Menschen“ (485, 28) führt N. hier ebenfalls fort. Schon in der *Geburt der Tragödie* exemplifiziert er die Problematik des Rationalismus mit Sokrates und plädiert selbst entschieden für Gefühl und Leidenschaft. Diese Programmatik intensiviert sich in UB IV WB noch. Die bereits in der Tragödienschrift zentrale Kulturkritik steigert N. hier bis zur Vorstellung eines Kulturkampfes. Dieses Konzept hat für die *Unzeitgemässen Betrachtungen* insgesamt eine konstitutive Bedeutung. Schon UB IDS hat den Charakter einer kulturkritischen Streitschrift. Analog zur *Geburt der Tragödie* intoniert N. in UB IV WB auch die Thematik der „Zukunft“, der er hier in der Schlusspassage (500, 23 – 501, 6) eine programmatische Emphase verleiht.

So markant diese Kontinuitäten erscheinen, so deutlich zeichnen sich zugleich die Unterschiede ab: In UB IV WB verschwindet die Konstellation von Dionysischem und Apollinischem; auch die Darlegungen zur Antike fehlen hier. Entsprechendes gilt für die in der Tragödienschrift noch strukturbildende Adaptation von Konzepten aus Schopenhauers Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung* (vgl. Neymeyr 1996a, 233–251). Auch die Anspielungen auf Schopenhauers Philosophie sowie die Zitate und Paraphrasen zu seinen Werken treten in UB IV WB zurück, wenngleich manche Vorstellungen Schopenhauers noch nachwirken, etwa Aspekte seiner Musikästhetik.

Am Anfang von UB IV WB steht ein Zentralthema, das N. auch in anderen Werken exponiert, etwa im 2. Kapitel seiner Historienschrift: die Vorstellung des ‚großen Menschen‘ und des ‚großen Ereignisses‘. In UB IV WB ist damit natürlich Richard Wagner als derjenige gemeint, der die Institution Bayreuth inauguriert hat. Zugleich spielt N. auf die feierliche Eröffnung des Festspielhauses an. Dabei zieht er alle Register einer pathosgeladenen Wort-Ouvertüre und scheut auch vor hyperbolischen Assoziationen nicht zurück. So wählt er keinen Geringeren als Alexander den Großen als Parameter für Wagners Größe. Ja, Wagner erfährt in UB IV WB durch N. geradezu eine Apotheose: Die von den ‚Jüngern‘ bestaunte Heilstat seiner Kunst soll sogar der des wiederauferstandenen Christus gleichen (434, 3–4). Die Imagination einer Mysterienhand-

lung, in der das Gebot „Schweigen und Reinsein“ herrscht (434, 12), bestimmt die weihevollte Stimmung, die N. als Mystagoge des ‚Meisters‘ beschwört, um mit biblischem Prophetenton „die grosse Zukunft jenes Ereignisses“ zu verkünden (434, 15–16). Markant prägt sich hier die Analogie zu christlichen Vorstellungen vom Advent aus: von der ‚Ankunft‘ des Erlösers.

Auf das hymnische Exordium folgt in UB IV WB eine Retrospektive auf Wagners Leben, die bis zu der (auch entstehungsgeschichtlichen) Zäsur nach dem 8. Kapitel der Schrift reicht: Dieser Rückblick auf Wagners Entwicklungsprozess lässt erkennen, dass sich N. hier einer inneren Biographie des Komponisten anzunähern versucht – zu einer Zeit, in der dieser selbst mit seiner Autobiographie beschäftigt war. Sie erschien 1911 unter dem Titel *Mein Leben* allerdings erst postum, mithin Jahrzehnte nach dem Tod Wagners im Jahre 1883. Analog zu den Musik-Dramen des Komponisten konzipiert N. seine Wagner-Kurzbiographie als eine Art „Drama seines Lebens“ (437, 1). Seine Intention besteht darin, das außerordentlich wechselhafte Leben Wagners, seine von Gefährdungen, Krisen und innerer Zerrissenheit bestimmte Existenz psychologisch zu durchdringen. Dabei reflektiert er auch die Einstellung Wagners zu seiner eigenen Epoche, sein Leben für die Kunst und seine ästhetischen Konzepte.

In die biographische Darstellung von UB IV WB integriert N. auch skeptische Einschätzungen. Die problematischen Aspekte der Persönlichkeit Wagners und seines Werkes führt N. auf dramatische Turbulenzen eines Entwicklungsprozesses zurück, den er als innere Notwendigkeit beschreibt: Durch alles Chaotische und Wechselhafte hindurch manifestiere sich Wagners „Treue“ zu sich selbst. Dabei rückt N. Bayreuth in eine teleologische Perspektive, weil er die innere Entwicklung des Komponisten hier an ihr eigentliches Ziel gelangen sieht. Nach N.s Ansicht erreicht Wagners künstlerischer Anspruch im dritten Teil des Zyklus *Der Ring des Nibelungen* seinen Zenit: in der *Siegfried*-Oper. Bezeichnenderweise fungieren „Reife und Vollendung“ (468, 9) in UB IV WB als Leitvorstellungen; flankiert werden sie von der Idee der „Läuterung“ (474, 20).

Besonderes Gewicht legt N. darauf, „Empfindung“, „Gefühl“ und „Leidenschaft“ als die „Seele“ von Wagners Musik zu beschreiben (458). Damit verfolgt er letztlich ein kulturkritisches Interesse – ähnlich wie schon Wagner selbst in seinen theoretischen Schriften. N. betont den Gegensatz zwischen genuiner Kultur und einer banalen ‚Civilisation‘, in der die Kunst von hektischer Betriebssamkeit überlagert und zugleich depraviert wird, weil sie nur noch den trivialen Unterhaltungsbedürfnissen einer Luxusgesellschaft dient. In UB IV WB verbindet er mit der Musik und Ästhetik Wagners noch die Utopie einer kulturellen Erneuerung durch das Potential einer wiedergewonnenen originären Innerlich-

keit. Bayreuth erscheint ihm hier als geweihter Ort einer ästhetischen Erziehung, der das Fundament für eine umfassende kulturelle Reformation schaffen soll: Von ihr erhofft N. zugleich eine fundamentale Erneuerung des menschlichen Lebens, die weit über den engeren Bereich der Kunst hinausweist und in universellem Sinne „Zukunft“ verspricht. Ähnlich wie bereits in seinem Erstlingswerk *Die Geburt der Tragödie* inszeniert N. auch in UB IV WB eine Vision idealer „Zukunft“. Zugleich betont er allerdings, dass Wagner seinen Rezipienten keineswegs „endgültige ideale Ordnungen“ (506, 3) oder ein „goldenes Zeitalter“ (506, 15) vor Augen stelle, weil er „kein Utopist“ sei (506, 7).

Offenkundig sind N.s Perspektiven hier von der Stimmung der beginnenden Lebensreformbewegung beeinflusst. In die Vorstellung einer kulturellen Erneuerung, die Wagner zum ‚Kunstreformer‘ avancieren lässt, wirkt zugleich die für N.s Frühwerk insgesamt charakteristische Epigonen-Obsession hinein. Vor diesem Hintergrund ist auch die geradezu leitmotivische Inszenierung von Zukunftsvisionen im Schlusskapitel von UB IV WB zu lesen. Damit reagiert N. auf die aporetische Situation der Epigonen, die unkreativ auf geistige Vorbilder der Vergangenheit fixiert bleiben. In dieser Hinsicht erweist sich N. – trotz der von ihm wiederholt proklamierten ‚Unzeitgemäßheit‘ (vgl. dazu NK 242, 9–11) – auch als „zeitgemäß“. Das erhellt bereits aus einer nachgelassenen programmatischen Skizze, die den Beginn der Vorarbeiten zu UB IV WB markiert: „Wagner hat die Desperation vom modernen Menschen genommen, als ob er immer nur Epigone sein müsse. Während sonst in allem wir der alten Cultur verpflichtet sind, mit Staat Gesellschaft Religion: bringt er den Menschen an's Licht, der in uns vor aller Kultur ist und damit wirft er die schwere Last von sich“ (NL 1875, 11 [1], KSA 8, 189). – Zur Thematik der Epigonalität bei N. und zu ihrem kulturhistorischen Kontext vgl. die ausführlichen Stellenkommentare zur *Geburt der Tragödie* (KSA 1, 75, 25–32) in NK 1/1 sowie zu UB I DS (KSA 1, 169, 15–18), UB II HL (KSA 1, 279, 11–13) und UB III SE (KSA 1, 344, 31–34) in NK 1/2 (zu UB I DS und UB II HL) sowie im vorliegenden Band NK 1/4.

Mit dem 8. Kapitel schließt der erste Hauptteil, der die Gesamtdisposition von UB IV WB dominiert, zugleich aber auch bereits Ambivalenzen erkennen lässt, die später in N.s forcierter Polemik gegen Wagner weiterwirken. In UB IV WB 8 stellt N. die Thematik von ‚Wirkung‘ und ‚Erfolg‘ ins Zentrum. Schon in der Anfangspassage attestiert er Wagner, der „herrschende Gedanke seines Lebens“ bestehe darin, „dass vom Theater aus eine unvergleichliche Wirkung, die grösste Wirkung aller Kunst ausgeübt werden könne“ (472, 19–22). Aufgrund „seines eigenen Erfahrens und Fühlens [...] durchdrang ihn eine glühende Hoffnung auf höchste Macht und Wirkung! So verstand er denn die grosse Oper als sein Mittel, durch welches er seinen herrschenden Gedanken ausdrücken könnte; nach ihr drängte ihn seine Begierde [...]“ (473, 25–

30). Emphatisch erklärt N. aus der Perspektive Wagners: „Wirkung, unvergleichliche Wirkung vom Theater aus!“ (475, 15).

Später macht N. gerade diesen Aspekt zum Ausgangspunkt für seine radikalen Attacken in der Spätschrift *Der Fall Wagner*: „er will die Wirkung, er will Nichts als die Wirkung“ (KSA 6, 31, 5–6). Aber schon Anfang 1874 gibt N. im Vorfeld der Konzeption von UB IV WB eine psychologische Analyse von Wagners Wirkungsobsession: „Das früheste Problem Wagners ist: warum bleibt die Wirkung aus, da ich sie empfangen. Dieß treibt ihn zu einer Kritik des Publikums, der Gesellschaft, des Staates. Sein Instinkt führte ihn zuerst dahin, zwischen Künstler und Publicum das Verhältniß von Subjekt und Objekt vorauszusetzen. Seine Erfahrung zeigt ihm, daß das Verhältniß leider ein ganz anderes ist, und er wird zum Kritiker seiner Zeit“ (NL 1874, 33 [6], KSA 7, 789). – Wagner selbst hatte in seiner theoretischen Hauptschrift *Oper und Drama*, die N. intensiv studierte und auch für UB IV WB mit heranzog, an Meyerbeers Musik das Streben nach dem ‚Effekt‘ kritisiert: „Das Geheimniß der Meyerbeer’schen Opernmusik ist – der Effekt [...] wollen wir [...] genauer Das bezeichnen, was wir unter diesem Worte verstehen, so dürfen wir ‚Effekt‘ übersetzen durch ‚Wirkung ohne Ursache‘“ (GSD III, 301). Ein Echo darauf findet sich in UB IV WB, wo N. den Komponisten Meyerbeer auch selbst erwähnt (474, 3–7).

Allerdings betrachtet N. in UB IV WB die Effekthascherei für Wagner ebenfalls als eine große Versuchung, die dieser schließlich aber in einem Prozess der ‚Läuterung‘ überwunden habe (482–483), indem er „seinem eigensten Rhythmus“ (483, 28), mithin seiner inneren künstlerischen Notwendigkeit gefolgt sei, statt seine Wirkungsmittel bloß nach den äußerlichen „Erfolgen“ und „Siegen“ (483, 16) bei einem fragwürdigen Theater-Publikum zu berechnen. Deshalb habe Wagner „den Gedanken von Bayreuth“ erfunden (483, 29–30), um seinen unverwechselbaren „neuen Styl“ zur Geltung bringen (481, 21) und sogar eine eigene „Styl-Ueberlieferung“ begründen zu können (481, 23). In diese Ausführungen nimmt N. programmatische Elemente aus Wagners theoretischen Schriften auf, die man durchaus auch als Mahnung verstehen könnte, der Wirkungsobsession nicht unkontrolliert nachzugeben.

Im 8. Kapitel von UB IV WB erreicht N. einen vorläufigen Abschluss seines Gedankengangs, stößt zugleich aber auch bereits an die Grenzen seiner Wagner-Adoration, indem er sie selbst immer mehr durch skeptische Vorbehalte hinterfragt und relativiert. – Das durch wachsende Ambivalenzen kompliziert gewordene Verhältnis N.s zu Wagner bildete wohl den Hauptgrund dafür, dass er die Niederschrift von UB IV WB an dieser Stelle unterbrach und den Text dann erst nach einer langen Pause im Mai 1876 zügig beendete, um noch rechtzeitig vor dem Bayreuther ‚Ereignis‘ die Drucklegung zu ermöglichen. Daneben trugen allerdings auch die gravierenden gesundheitlichen Probleme N.s maßgeblich zur Retardation der Niederschrift bei.

In den abschließenden Kapiteln 9 bis 11 exponiert N. einige Themen, die Wagner selbst in seinen theoretischen Schriften traktiert hatte. Zunächst reflektiert er im 9. Kapitel das „Dichterische in Wagner“ (485, 15), also seine „Wortsprache“ (486, 7–8), um sich anschließend seiner künstlerischen Ausdrucksabsicht als „Musiker“ (490, 33) zuzuwenden. N. orientiert sich an Wagners eigener ästhetischer Programmatik, wenn er seinen poetisch-musikalischen Impuls vorrangig durch „Gefühl“ und „Leidenschaft“ bestimmt sieht und ihn insofern für naturhaft legitimiert hält: Als eine Kunst intensiven „Ausdrucks“, die auf „Mittheilung“ und „Deutlichkeit“ ziele, wirke sie nicht abstrakt-begrifflich, sondern sinnlich-erlebnishaft. Mit diesen Leitvorstellungen bietet N. ein Konzentrat der Selbstinterpretation, die Wagner in seinen theoretischen Schriften formuliert. Zugleich greift N. dabei auf die bereits seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts etablierte Kunstästhetik zurück. Nach ihren inzwischen längst kanonisierten und überdies auch schon trivialisierten Prämissen soll Kunst authentischer Erlebnisausdruck sein. Auch N. charakterisiert „die Kunst“ demgemäß als „das Vermögen, Das an Andere mitzuthemen, was man erlebt hat“ (484, 31–32).

Im 10. Kapitel von UB IV WB wirft N. auch einen Blick auf Defizite des „Schriftstellers“ Wagner, die dieser im Hinblick auf seine theoretischen Schriften selbst freimütig bekannte (vgl. NK 502, 27 – 503, 8). – Nur wenige Jahre vor der Niederschrift von UB IV WB setzte sich N. in UB I DS kritisch mit stilistischen Schwächen und konzeptionellen Unzulänglichkeiten im Alterswerk *Der alte und der neue Glaube* des Theologen David Friedrich Strauß auseinander: So exponiert er im 12. Kapitel von UB I DS (KSA 1, 227–242) mit polemischer Absicht eine „Sammlung von Stilproben“ aus diesem Buch (KSA 1, 227, 31), um Strauß nicht nur in inhaltlicher, sondern auch in sprachlicher Hinsicht zu diskreditieren.

Im Schlusskapitel 11 von UB IV WB weist N. der Thematik der „Zukunft“ eine geradezu leitmotivische Bedeutung zu. Auch damit reagiert er auf Wagner: Denn dieser lässt sein theoretisches Hauptwerk *Oper und Drama* in die idealisierende Vision einer ‚Zukunft‘ münden (GSD IV, 228–229), die allerdings primär auf seine eigene Musik bezogen ist. Der gleichen Thematik widmete Wagner seine Schrift „*Zukunftsmusik*“. Mit dem von ihm selbst in Anführungszeichen gesetzten Titel griff er die bereits durch den deutschen Musik-Rezensenten Bischoff lancierte Vorstellung einer ‚Zukunftsmusik‘ auf (vgl. NK 481, 12). Besondere Bedeutung erhalten derartige Zukunftsvisionen in Wagners programmatischer Schrift *Das Kunstwerk der Zukunft* (GSD III, 42–177). – Wie sehr auch N. selbst vorrangig an der Zukunft der *Kunst* interessiert ist, obwohl seine idealische Perspektive einer besseren Zukunft der Menschheit insgesamt gilt, zeigen seine Hervorhebungen in dem Satz: „es sind Töne aus jener zukünftigen

Welt, welche der Kunst wahrhaft bedürftig ist und von ihr auch wahrhafte Befriedigungen erwarten kann“ (507, 4–7).

Vergeblich versucht N. den problematischen Spagat zwischen Idealismus und Pragmatismus bei Wagner zu rechtfertigen: die Tatsache, dass dieser trotz aller idealisch forcierten Zukunftsrhetorik mit den „bestehenden Mächten“ paktierte (504, 19). Einerseits exponiert N. das politische Engagement Wagners im Dresdner Aufstand von 1849 und seine fortwirkenden kulturevolutionären Impulse, indem er ihn in UB IV WB zunächst als Revolutionär und dann immerhin noch als Reformator würdigt. Andererseits jedoch begrüßt er auch Wagners Bemühungen, sich „in den Zeiten der Erdbeben und Umstürze“ (504, 20) an die „bestehenden Mächte“ anzuschließen: an den bayrischen König Ludwig II. als seinen Mäzen und nach dem deutsch-französischen Krieg von 1870/71 auch an den neugekrönten deutschen Kaiser Wilhelm I. in Berlin. Für ihn komponierte Wagner sogar rasch den von N. erwähnten *Kaiser-Marsch* – allerdings in der vergeblichen Hoffnung, dieser könne zur Nationalhymne des deutschen Kaiserreichs avancieren. Vgl. dazu NK 504, 31–32.

Die Darstellung, in der N. diese diametral entgegengesetzten Positionen Wagners miteinander kompatibel zu machen versucht, verrät eine gewisse Verlegenheit. Auch Wagners kulturkonservative Wendung zu den „edelsten Besitzthümer[n] der Menschheit“ (504, 21) und sogar zu musealen „Schatzhäusern“ (504, 24) verträgt sich nicht ohne weiteres mit der kulturevolutionären Programmatik und Zukunftsemphase. Zur Vision einer idealen ‚Zukunft‘, die N. in UB IV WB inszeniert, gehört auch die Imago von Wagners Opernheros Siegfried, der den Prototyp des „freien furchtlosen“ Menschen darstellen soll (508, 20, 30). N. betrachtet ihn geradezu als die Inkarnation einer idealen Zukunft und interpretiert Siegfrieds ‚Natur‘, sein ‚freies‘ Wesen, als individuelle Antizipation einer freien Menschheit, um dann die appellative Frage folgen zu lassen: „Wo sind [...] die Freien, Furchtlosen, in unschuldiger Selbstigkeit aus sich Wachsenden und Blühenden, die Siegfriede unter euch?“ (509, 26–31).

Der Nachdruck, mit dem N. in UB IV WB auf Wagners Siegfried-Figur eingeht, hat zugleich auch einen biographischen Hintergrund. Am 15. August 1869 schrieb er seinem Freund Erwin Rohde über einen seiner Aufenthalte bei Wagner in Tribtschen bei Luzern am 6. Juni 1869: „Als ich das vorletzte Mal dort war, kam gerade in der Nacht meines Aufenthaltes ein kleiner Junge zur Welt, ‚Siegfried‘ zubenannt. Als ich das letzte Mal dort war, wurde Wagner gerade fertig mit der Composition seines ‚Siegfried‘ und war im üppigsten Gefühl seiner Kraft“ (KSB 3, Nr. 22, S. 42). Auch schenkte ihm Wagner die Partitur des Klavier-Auszugs zu seiner *Siegfried*-Oper, die den dritten Teil des Zyklus *Der Ring des Nibelungen* bildet, und dies sogar geraume Zeit vor der Veröffentlichung, wie N. am 30. Dezember 1870 in einem Brief an seine Mutter und

Schwester stolz und dankbar berichtet (KSB 3, Nr. 116, S. 172). – Vor allem aber wurde Wagners Siegfried-Gestalt für N. selbst zur idealen Identifikationsfigur. Aufschlussreich sind diesbezüglich die folgenden Darlegungen in seiner Schrift *Der Fall Wagner*, die auch die Siegfried-Figur betreffen: „Wagner hat, sein halbes Leben lang, an die Revolution geglaubt [...] er glaubte in Siegfried den typischen Revolutionär zu finden. – ‚Woher stammt alles Unheil in der Welt?‘ fragte sich Wagner. Von ‚alten Verträgen‘: antwortete er, gleich allen Revolutions-Ideologen. Auf deutsch: von Sitten, Gesetzen, Moralen, Institutionen, von Alledem, worauf die alte Welt, die alte Gesellschaft ruht. ‚Wie schafft man das Unheil aus der Welt? Wie schafft man die alte Gesellschaft ab?‘ Nur dadurch, dass man den ‚Verträgen‘ (dem Herkommen, der Moral) den Krieg erklärt. Das thut Siegfried. Er beginnt früh damit, sehr früh: seine Entstehung ist bereits eine Kriegserklärung an die Moral – er kommt aus Ehebruch, aus Blutschande zur Welt ... Nicht die Sage, sondern Wagner ist der Erfinder dieses radikalen Zugs; an diesem Punkte hat er die Sage corrigirt [...] die Götterdämmerung der alten Moral – das Uebel ist abgeschafft ... Wagner’s Schiff lief lange Zeit lustig auf dieser Bahn. Kein Zweifel, Wagner suchte auf ihr sein höchstes Ziel“ (KSA 6, 19, 27 – 20, 21).

Fünf Jahre nach Wagners Tod rechnet N. 1888 in seiner Spätschrift *Der Fall Wagner* mit dem vermeintlichen Idealismus des Komponisten und zugleich auch mit seiner eigenen Wagner-Verehrung ab; dabei forciert er seine Kritik bis zu scharfer Polemik. Entsprechendes gilt für die Schrift *Nietzsche contra Wagner*, die N. im Januar 1889, unmittelbar vor seinem geistigen Zusammenbruch, allerdings nicht mehr zum Druck freigegeben hat. Auch andere nach UB IV WB entstandene Werke und zahlreiche Nachlass-Notate lassen N.s Distanzierung von Wagner deutlich erkennen (vgl. dazu die Belege in Kapitel IV.3 dieses Überblickskommentars). Die späteren Revisionen, Umkehrungen und Umwertungen reichen bis zum dezidierten Widerruf seiner früheren Aussagen über Richard Wagner. Von fundamentaler Bedeutung ist vor allem die folgende Neubewertung: Während N. den Kompositionen Wagners – analog zu dessen eigenen programmatischen Aussagen – noch in UB IV WB eine spezifische Innerlichkeit zuschreibt, eine „Seele der Musik“ (458, 12; 459, 2), welche das Äußerliche des Schauspiels durchwirke, stellt er in den späten Antiwagneriana gerade das Schauspielerhafte als das für Wagner Primäre und Wesentliche dar und dementiert auch die früher an ihm so emphatisch hervorgehobene Idealität.

Zugleich desavouiert N. in seinen Spätschriften zu Wagner den noch im 9. Kapitel von UB IV WB positiv hervorgehobenen Kult der „Leidenschaft“ (492–494). Außerdem wendet er sich kritisch gegen das „Erhabene“, das Wagner mit einer Tendenz zum „Idealen“ verbindet – ähnlich wie übrigens auch N. selbst in seinen von Wagner nachhaltig beeinflussten Frühschriften. In der

Polemik *Der Fall Wagner* übt N. ironisch-subversiv Kritik an diesem Gestus: „Einen letzten Rath! Vielleicht fasst er Alles in Eins. – Seien wir Idealisten! [...] Um die Menschen zu erheben, muss man selbst erhaben sein. Wandeln wir über Wolken, haranguiren wir das Unendliche, stellen wir die grossen Symbole um uns herum! Sursum! Bumbum! – es giebt keinen besseren Rath. Der ‚gehobene Busen‘ sei unser Argument, das ‚schöne Gefühl‘ unser Fürsprecher“ (KSA 6, 25, 26–33). – Anstelle eines vermeintlich idealistischen Ethos betont N. nun die Bedeutung einer schauspielerhaften Inszenierung für Wagner, der bloße Maskerade an die Stelle echter Überzeugung treten lasse. Nicht mehr den authentischen Gefühlsausdruck stellt N. nun ins Zentrum, sondern die suggestiven Strategien, mit denen Wagner als histrionische Persönlichkeit das Publikum zu verführen trachte.

## IV.5 Die Struktur des Gedankengangs in der Abfolge der Kapitel

Wie bereits die drei vorangegangenen *Unzeitgemässen Betrachtungen* (UB I DS, UB II HL und UB III SE) lässt auch UB IV WB (429–510) eine Binnendifferenzierung erkennen: N. hat UB IV WB in elf nummerierte Kapitel von unterschiedlicher Länge gegliedert. – Durch Elemente eines kritischen Psychogramms weist N.s Wagner-Porträt, das immer wieder auf kulturkritische Diagnosen hin transparent wird, bereits auf seine spätere Polemik gegen den Komponisten voraus.

### 1.

Das erste Kapitel (431–435) von UB IV WB beginnt mit der Feststellung, die Größe eines Ereignisses setze zweierlei voraus: Nötig sei „der grosse Sinn“ seiner Initiatoren und seiner Zeugen, mithin eine Übereinstimmung zwischen „That und Empfänglichkeit“ (431). Fehle hingegen eine dieser konstitutiven Voraussetzungen, so werde selbst das bedeutendste Geschehen historisch nicht dokumentiert und falle folgenlos dem Vergessen anheim. Daher müsse sich ein um die Rezeption seines Werkes besorgter Mensch dafür engagieren, beide Wirkungsbedingungen sicherzustellen, um den eigenen Einfluss in die Zukunft zu perpetuieren.

Im Hinblick auf das Bayreuth-Projekt zählt N. sich selbst zu den „Vertrauensvolleren“ (432), die an Wagners Einsicht in die historische Berechtigung und Bedeutung seiner Aktivitäten glauben. Das spezifische geistige Klima der Festspiele leitet N. aus „tieferen Gründen“ her (432), so dass das Publikum als

Versammlung „unzeitgemässe[r] Menschen“ seine innere Heimat nicht „in der Zeit“, sondern „anderswo“ finde (432–433). Die zeitgenössische Kritik an Wagner hingegen führt N. auf einen „Geist der Entfremdung und Feindseligkeit“ (433) zurück, der letztlich aus einem zu langsamen Entwicklungstempo und einem Mangel an Innovationskraft entspringe und zudem von fehlender Bereitschaft zeuge, sich bereitwillig auf Wagners fundamentale Neuerungen einzulassen.

N. selbst schreibt dem Komponisten emphatisch „die erste Weltumseglung im Reiche der Kunst“ zu (433), bei der er visionär „die Kunst selber entdeckt“ habe (433). Vor dem Hintergrund seines hohen Anspruchs erscheinen der gegenwärtige Kunstbetrieb und die moderne Bildungsform als obsolet. Die Grundsteinlegung für das Bayreuther Festspielhaus im Jahre 1872 beschreibt N. als singuläre „grosse That“ Wagners (434), als Kulminationspunkt seines bereits sechs Jahrzehnte umfassenden Lebens. Und die besondere historische Dimension dieses Gründungsaktes betont er, indem er ihn hyperbolisch mit den siegreichen militärischen Unternehmungen Alexanders des Großen analogisiert.

## 2.

„Menschen von hervorragender Befähigung“ (435) sieht N. im 2. Kapitel (435–439) nicht nur durch charakterliche Qualitäten, sondern auch durch exzeptionelles Talent und einen ausgezeichneten Intellekt bestimmt. Während einem Epiker wie Goethe ein epischer Lebenslauf entspreche, sei einem Dramatiker wie Wagner eine genuin dramatische Biographie gemäß. Im Laufe der Zeit habe Wagner im „Drama seines Lebens“ (437) die „Nebenschösslinge“ (435) seines Wesens konsequent *einem* alles dominierenden Willen unterworfen. Für rätselhaft hält N. indes den „vordramatischen Theil“ von Wagners Lebensgeschichte (435), weil man seine Genialität in Kindheit und Jugend kaum habe erahnen können. Vielmehr hätten sein nervöses Naturell und seine Exzentrik damals sogar eher Anlass zur Skepsis als zu hochgespannten Erwartungen gegeben. Durch eine „gefährliche Lust an geistigem Anschmecken“ (436) – so N. – schien Wagner zum künstlerischen Dilettantismus geradezu prädestiniert. Erst als Mann habe er die für künstlerische Produktivität notwendige jugendliche „Naivetät“ erlangt (436). Das eigentliche Lebensdrama des zum Künstler gereiften Komponisten führt N. auf die Polarität zweier Grundtendenzen zurück: Nur durch eine „ganz reine und freie Kraft“, durch einen milden, befriedenden Geist sei sein „heftiger Wille“ von zerstörerischen Komponenten befreit und ins Produktive gewendet worden (437). So allein sei es möglich gewesen,

die Gefahr seelischer Verwilderung durch ein Ressentiment produktiv zu bewältigen, das durch nachhaltige Frustration mächtiger, aber erfolgloser Impulse entstehe.

Von diesem Wendepunkt aus versucht N. durch die Figurenkonstellationen von Wagners Opern einen weiteren Zugang zu seiner Natur zu finden. Er konstruiert eine Parallelität von Wagners eigener Persönlichkeitsentwicklung und dem unterirdischen „Strom von sittlicher Veredelung und Vergrößerung“ (438), der die inneren Läuterungsprozesse in seiner Dichtung und Musik auszeichne. Nach N.s Auffassung korrespondiert der musikalische Fortschritt Wagners vom unruhigen Frühwerk bis zum künstlerischen Zenit im Zyklus *Der Ring des Nibelungen* mit einem persönlichen Reifungsprozess, der sich durch ein fruchtbares Zusammenwirken polarer Wesenskomponenten in seinen Werken manifestiere: in einer „Treue“ (438–439), die auch die Figurenkonstellationen seiner Opern bestimme.

### 3.

Auf die spannungsreiche Balance von Wagners Charaktereigenschaften und auf ihr komplexes Verhältnis der „Treue“ geht N. auch im 3. Kapitel ein (439–446). Das Gleichgewicht der konträren Wesenskomponenten sieht er durch die Intensität von Wagners „daseinsfreudigen Begabungen“ gefährdet (439), die zudem heftig miteinander konkurrieren und die Integrität der Gesamtpersönlichkeit harten Belastungsproben aussetzen. Diese Dispositionen der modernen Künstlerexistenz, unter denen der Komponist gelitten habe, wirkten auch in die Konflikte der Protagonisten seiner Opern hinein. N. meint, die Funktion des „Kapellmeisters an Stadt- und Hoftheatern“ sei für Wagner problematisch gewesen (440), weil sich der Ernst des Künstlers mit der Leichtfertigkeit dieser Institutionen nicht habe vereinbaren lassen.

N. deutet Wagners ausschweifende Phantasie, die maßlos wirkende Selbstberauschung durch seine künstlerischen Ziele als kompensatorische Impulse, die er benötigt habe, um die Entbehrungen und Frustrationen seiner wechselhaften Existenz zu verdrängen, Verzweiflung und Todessehnsucht abzuwehren und zugleich die Hoffnung auf eine Erfüllung seiner größten Wünsche aufrechtzuerhalten (441). Je komplizierter sich Wagners Lebensweg im Laufe der Zeit gestaltet habe, desto kühner und kreativer seien zugleich auch seine „Mittel und Auswege“ aus der Misere geworden, gleichsam als „dramatische Nothbehelfe“ (441). Diese Entwicklungen des Komponisten analogisiert N. mit Konstellationen einer grotesken Komödie. Gerade aus Wagners spezifischem Leidensdruck erklärt er seine Präferenz für die Dimension des Erhabenen, ja sogar des „Ueber-Erhabenen“ (441).

Von außergewöhnlicher Lernbegabung angetrieben (441), habe sich Wagner durch sein fortgesetztes Studium eine „Fülle des Wissens“ aus unterschiedlichsten Disziplinen angeeignet und sei auf diese Weise „ein allseitiger Meister der Musik und der Bühne“ geworden (442). Anders als Goethe habe er seinen Lernprozess dabei stets konsequent der „Stromgewalt“ seines produktiven Willens untergeordnet und sich auch durch Bildung in „Historie und Philosophie“ nicht in seinem künstlerischen Tatendrang lähmen lassen (443). Mit dem „Hoheitsrecht des Schaffenden“ erreiche er eine besondere „Wahrheit der Darstellung“ (443); zugleich unterscheide er sich beim Gebrauch des Historischen fundamental von den Gepflogenheiten der Gelehrten und der epigonalen Zeitgenossen, die dem Tempo der Moderne durch regressive Tendenzen auszuweichen versuchten. Skeptisch beurteilt N. eine Situation, in der sich die intellektuellen Energien eines Volkes vorrangig auf die Vergangenheit konzentrieren. Denn diese Ausrichtung zeuge „von Erschlaffung, von Rück- und Hinfälligkeit“ (444). Nur starke „Naturen wie Wagner“ (444) seien dazu imstande, eine solche Rückwärtsorientierung zu vermeiden, die Geschichte konstruktiv zu nutzen und Wege zu einer neuen Form von Historie zu bahnen.

Nach N.s Ansicht verhält sich die zeitgenössische Geschichtsschreibung als „verkappte christliche Theodicee“ (445) bloß affirmativ zum historischen Geschehen: Er meint, sie fungiere als „Opiat gegen alles Umwälzende und Erneuernde“ (445) – ähnlich wie die Philosophie, wenn sie bloß „Einschläferungssäfte“ biete (445) und dadurch denjenigen als Beruhigungsmittel und Trost diene, die sich von den Rahmenbedingungen der modernen Realität überfordert fühlten. N. hingegen erblickt die zentrale Aufgabe der Philosophie darin, bestimmte Bereiche der Wirklichkeit als veränderbar zu erkennen, um sich dann nachhaltig für praktische Verbesserungen zu engagieren. Seiner Überzeugung zufolge soll die Philosophie zur Ausbildung eines unbeugsamen Willens genutzt werden. Wagner selbst sei gerade „dort am meisten Philosoph, wo er am thatkräftigsten und heldenhaftesten“ handle (445).

#### 4.

Am Anfang des 4. Kapitels (446–453) betont N. die Kürze der kulturgeschichtlichen Entwicklung seit der griechischen Antike, die zudem von zahlreichen Stillständen und Regressionen gekennzeichnet sei. Für das letzte signifikante historische Ereignis hält er die „Hellenisierung der Welt“ und die parallel dazu vollzogene „Orientalisierung des Hellenischen“, die „Doppel-Aufgabe“ Alexanders des Großen (446). Noch heute sei der Geschichtsprozess vom Dualismus dieser beiden Kulturen in ihrem „rhythmische[n] Spiel“ bestimmt (446): Wäh-

rend sich das Christentum als „ein Stück orientalischen Alterthums“ historisch bereits auf dem Rückzug befinde, wachse zugleich der Einfluss des „hellenischen Culturwesens“ (446), den N. durch Philosophen wie Kant und Schopenhauer sowie durch Künstler wie Richard Wagner repräsentiert sieht. Dass sich zu ihnen geistige Pendants in der antiken Kultur finden lassen, bewertet N. als Indiz für die Relativität der Zeit, in der wiederkehrende Grundmuster zu erkennen seien.

Vor diesem kulturhistorischen Panorama betrachtet N. Richard Wagner als eine Art „Gegen-Alexander“, dessen Aufgabe darin bestehe, nicht „den gordischen Knoten der griechischen Cultur zu lösen“ (447), sondern das Aufgelöste und Divergierende wieder zusammenzubinden. Darüber hinaus sei Wagner dazu berufen, durch die „höchste und reinste Wirkung der theatralischen Kunst“ (448) die neuen Synthesen auch zu ‚beseelen‘ und mithilfe seiner Theaterreform zu einer Verbesserung des modernen Menschen beizutragen. Diesem Gedanken lässt N. eine kulturkritische Betrachtung folgen: Am Verhältnis zwischen Kunst und modernem Leben in seiner Gegenwart diagnostiziert er eine „Entartung dieses Lebens“ selbst, von der seines Erachtens auch „Wichtigkeit“, Geldgier, Schauspielerei und ein exzessives Bedürfnis nach Unterhaltung zeugen (448). Die Depravationen des modernen Theaters sieht N. vor dem Hintergrund „des griechischen Theaters“ in der Antike besonders markant hervortreten (449). Seines Erachtens kann das Wissen um die Überlegenheit der antiken Bühne ein Streben nach höheren künstlerischen Ausdrucksformen fördern. In diesem Sinne beschreibt N. auch das Projekt, das Wagner mit der neuen Institution der Bayreuther Festspiele realisieren will: Es verspreche eine „Fülle siegreicher Kunst-Thaten“ (449).

N. traut Wagners Bayreuther Unternehmung ein Erweckungserlebnis zu, das dem Besucher den maroden Zustand der modernen Kunst und Kultur bewusst zu machen vermag. Vor dem Hintergrund der kulturellen Krisensituation könne Wagners musiktheatralische Meisterschaft um so glanzvoller erscheinen. Der von Wagner gleichsam Erweckte solle von seinem Erlebnis „Zeugniss abzulegen“ versuchen (450) und zugleich energisch dem großen Feind Bayreuths entgegentreten, dem Typus des sogenannten „Gebildeten“, der Wagners Kunst hasse oder ihr zumindest indifferent begegne. Mit diesem Appell verbindet N. kulturrevolutionäre Forderungen, die sich gegen das aktuelle Erziehungs- und Bildungswesen (450) sowie gegen die „heutige Cultur“ (451) überhaupt richten und eine umfassende Reform zum Ziel haben.

In den Ruhepausen zwischen den revolutionären Aktivitäten fungiere die Kunst nicht bloß als „Heil- und Betäubungsmittel“ (451). Vielmehr könne das tragische Kunstwerk von Bayreuth Möglichkeiten eröffnen, im Kulturkampf „zurückblickend und vorahnend das Symbolische“ zu verstehen (451), ein Be-

wusstsein für die erhabene Dimension des Kampfes zu kultivieren und dabei die „Lust am Rhythmus der grossen Leidenschaft“ zu spüren (452). Die zentrale Funktion der Kunst sieht N. darin, dass sie im allgemeinen Ungenügen Alternativen eröffne, die Komplexität des Lebens reduziere und einfachere Lösungen für die „Lebens-Rätsel“ (452) anbiete. Allerdings taugen diese „Vereinfachungen der wirklichen Kämpfe des Lebens“ (452) nicht als konkretes Handlungsmodell, so dass „der Künstler“ nicht als „Erzieher und Rathgeber“ missverstanden werden dürfe (452). Durch ihren überpersönlichen Anspruch könne die Kunst den Menschen aber helfen, die eigene Sterblichkeit zu bewältigen, und zu einer Veredelung durch „die tragische Gesinnung“ anleiten (453).

## 5.

Am Anfang des 5. Kapitels (454–461) erblickt N. Wagners Sonderrolle darin, dass er auf eine für die Kunst ideale Weise als „Vereinfacher der Welt“ fungiere (454) und erstmals zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen Leben und Kunst, Musik und Drama vermittele. Dass in der modernen Zivilisation gerade die Musik ein unvergleichliches Potential erlangt habe (454), sieht N. wie Wagner durch die Problematik einer Sprache begünstigt, die immer mehr in die Abstraktion geraten sei und sich damit auf naturwidrige Weise erschöpft habe. Durch ihre allgemeinen Begriffe eigne sie sich immer weniger dazu, der ursprünglichen „starken Gefühlsregung“ Ausdruck zu verleihen und die „einfachsten Lebensnöthe“ der Menschen wiederzugeben (455). Durch „ein tyrannisches Uebergewicht“ konventionalisierter und dadurch entfremdeter Sprache werde auch das authentische Ausdruckspotential junger Künstler erdrückt (455). Demgegenüber repräsentiere die Musik für Wagner echte und tiefe Empfindungen (456), mithin eine gereinigte und transformierte Natur, die sich in einem Gegensatz zur Künstlichkeit der in allgemeinen Begriffen und Konventionen erstarrten Sprache befinde.

Zustimmend referiert N. Wagners Perspektive auf das Verhältnis zwischen einer authentischen „Hörwelt“ und der bloßen Maskerade der modernen „Schauwelt“ (456): Der oberflächlichen Fassade einer „unsäglichen Buntheit“ (456), die bloß „Ohnmacht“ und „Elend“ kaschieren solle (457), stelle Wagner mit seiner Musik die „wiedergefundene Sprache der richtigen Empfindung“ (458) und überpersönlichen Leidenschaftlichkeit gegenüber (457). Die „bewegende und gestaltende Seele der Musik“ wolle sich einen sichtbaren „Leib“ schaffen (458). So avanciere Wagners Musik zur legitimen „Führerin in eine neue Schauwelt“ (459), die auch den Bildenden Künsten zugute kommen könne. Durch die banal-behagliche Konsumhaltung bloß scheinbarer „Kunstfreun-

de“ sieht N. die Kunst ihrer genuinen Würde beraubt. Geradezu entweiht werde sie durch die Fixierung auf ästhetische Trivialbedürfnisse und brachiale Affekte (459–461). Seiner Ansicht nach hindert unauthentische Kunst den modernen Menschen daran, sich sein Elend ehrlich einzugestehen: Da er nur noch die Sprache der Konvention beherrsche und über Authentizität nicht mehr verfüge, bleibe er zwangsläufig einem falschen Empfinden verhaftet.

## 6.

Anhand zweier Grundtendenzen versucht N. am Anfang des 6. Kapitels (462–466) die Depravation menschlicher Empfindungen in der Gegenwart zu verdeutlichen. Für problematisch hält er sowohl den enormen Bedeutungszuwachs für den ökonomischen Bereich als auch die verbreitete Fixierung auf das Augenblicksgeschehen, die eine Gier nach Zeitungsnachrichten stimuliere. Sie lasse eine dubiose „Geistesgegenwart“ zur modernen Tugend avancieren (462), hinter der sich indes hemmungslose Begehrlichkeit und Neugierde verbergen. Laut N. okkupieren diese Zeittendenzen die Seele des modernen Menschen. Nicht nur Theorien über Staat, Wirtschaft und Recht, sondern auch „Weisheit und Kunst“ der Vergangenheit (462) versuche man mit apologetischem Interesse zu instrumentalisieren, um in der Gegenwart die eigenen Defizite zu kaschieren. „Stumpfsinn oder Rausch! Einschläfern oder betäuben!“ (463): darin erblickt N. die entwürdigende Aufgabe der Kunst in der modernen Gesellschaft. Um ihre „unentweihte Heiligkeit wiederherstellen“ zu können (463), bedürfe es einer Läuterungstat, die von der grossen Mehrheit der Menschen allerdings abgelehnt werde.

Vor dem Hintergrund dieser Kulturkritik stilisiert N. Wagner zum Heilstifter und Mysterienverkünder. Ausdrücklich preist er ihn als „neuen Lichtbringer“, der die „Erlösung der Kunst“ ermögliche (464). Mit pathetischer Rhetorik lässt N. den Komponisten sogar im Gestus einer verpflichtenden Offenbarung sprechen: „Ihr sollt durch meine Mysterien hindurch, ruft er ihnen zu, ihr braucht ihre Reinigungen und Erschütterungen. Wagt es zu eurem Heil [...]“ (464). Das Erscheinen Wagners in dieser „erbärmlichen“ Epoche hält N. nicht für einen Zufall, sondern für „Fatum und Urgesetz“ (464). Unermüdlich rufe er dazu auf, sich den Mysterien seines Schaffens zu unterwerfen und dadurch zu einer neuen Wirklichkeit, einer authentischeren Natur zu gelangen. In dem Maße, wie Wagners Kunst auf Widerstände stösse, wachse proportional ihre Kraft. Nach N.s Auffassung musste die Musik Wagners gerade in einer Zeit entstehen, in der man sie zwar am wenigsten zu schätzen wusste, ihrer zugleich aber am dringendsten bedurfte (466).

## 7.

Am Anfang des 7. Kapitels (466–472) kontrastiert N. die „Kleinheit und Gebrechlichkeit“ der Normalexistenz mit der monumentalen Größe der Wagnerischen Natur (466), der man sich unterwerfen solle, um „an ihrer Kraft“ teilzuhaben (466). Den universellen Anspruch seiner Kunst, die sich im Spannungsfeld zwischen „Hörspiel“ und „Schauspiel“, zwischen innerer Erregung und äußerer Form bewege, erfülle Wagner durch „Heranziehung aller Künste“ (467). So agiere der Komponist und dithyrambische „All-Dramatiker“ (469) als „Schauspieler, Dichter, Musiker“ in Personalunion (467). Da Wagner aufgrund seiner „schauspielerische[n] Urbegabung“ (467) „in allen Künsten zugleich denken“ könne (468), ermöglicht er laut N. eine Kunst, die den „Widerstand der Vernunft aufhebt“ (468), Zustände rauschhafter Grenzüberschreitung erzeugt und den Urgrund des Tragischen schafft. N. hebt das ‚Seelenwunder‘ zwischen Erdverlangen und Himmelsstreben hervor (470–471), das die Besonderheit des „dithyrambischen Dramatikers“ ausmache (471) und ihn dazu befähige, die Geheimnisse der Natur zu offenbaren und das Spiel ihrer Ambivalenzen zu enthüllen. Der melodische Funke verdichte sich im „Reich der Bilder und Begriffe“ und münde in den Prozess eines „heroisch-übermüthigen Wollens“ sowie „eines wonnereichen Untergehens und Nicht-mehr-Wollens“, aus dem die Weisheit „des tragischen Gedankens“ entstehe: die Tragödie (472).

## 8.

Im 8. Kapitel (472–484) beschreibt N. den Konflikt des Wagnerschen Genies mit der feindlichen Umwelt. Die Idee einer fundamentalen Theaterreform habe Wagners ganzes Wesen okkupiert. Durch seinen entschiedenen Willen zur Macht und zur Wirkung sei er zunächst aber der Versuchung erlegen, sich an den ästhetischen Strategien der künstlerischen Konkurrenz zu orientieren. Denn Wagner sei von dem Gedanken beherrscht gewesen, „dass vom Theater aus eine unvergleichliche Wirkung, die grösste Wirkung aller Kunst ausgeübt werden könne“ (472). Mit der großen Oper habe er seinem „herrschenden Gedanken“ Ausdruck verleihen wollen (473). Erst auf seinem Weg zur Meisterschaft sei ihm am Beispiel der Opern Meyerbeers allerdings die Fragwürdigkeit purer Effekthascherei und einer Manipulation des Theaterpublikums durch kalkulierte Kunstmittel bewusst geworden (474).

Überwunden habe Wagner solche Tendenzen in einem Läuterungsprozess (474). So sei er schließlich „seinem eigensten Rhythmus“ gefolgt (483): einer inneren ästhetischen Notwendigkeit anstelle bloß äußerlicher Wirkungsstrate-

gien. Im Zuge seiner weiteren künstlerischen Entwicklung habe sich Wagners Intention dann grundlegend verändert: Statt der „Luxus-Gesellschaft“ gefallen zu wollen (475), die gar kein genuines Bedürfnis nach der Kunst habe, wolle er mit „Mythos und Musik“ (476) auf die Not des Volkes antworten, die er als verwandt mit der seinigen betrachte. Daher habe Wagner dem Mythos seine verlorene Potenz und der Musik eine ausdrucksvolle Sprache zurückgegeben, um dem Volk Trost und ein höheres Glück zuteil werden zu lassen. Zugleich wolle er den einsamen Künstler selbst mit der „Vielheit“ zusammenbringen (477).

Mit diesen Intentionen Wagners kontrastiert N. die Problematik der tatsächlichen Rezeption: Die typische „ästhetische Schreib- und Schwatzseligkeit“ der Deutschen (477) habe dazu geführt, dass man Wagners Kunst gelehrt zerrede. Auch seinen Gegenschriften seien nur kontraproduktive Wirkungen beschieden gewesen. Denn sie hätten ihm das Negativetikett „Theoretiker“ beschert (478) und zur Verbreitung des Vorurteils beigetragen, dass sich seine Kunst in kalkulierter Montage bereits erschöpfe. Zum Elend einer Flüchtlingsexistenz verdammt (477), habe Wagner schließlich einen Wendepunkt erreicht, an dem seine Kunst zu genialer Tiefe gereift sei und ein authentisches Ausdrucksvermögen erlangt habe. Nachdem er zunächst ganz auf die maximale Wirkung beim Publikum fixiert gewesen sei, habe Wagner später – so N. mit deutlicher Affinität zur Schopenhauerschen Musikmetaphysik – „mit seiner eigenen Sprache“ begonnen, „über das Wesen der Welt [...] in Tönen [zu] philosophieren“ (479).

Euphorisch lobt N. Wagners Oper *Tristan und Isolde* als „das eigentliche opus metaphysicum aller Kunst“ (479). Kurz danach sei es dem Komponisten überdies gelungen, in der Oper *Die Meistersinger von Nürnberg* „ein Weltbild der verschiedensten Färbung“ zu schaffen (479). Dann habe er sich dem „vierteiligen Riesenbau“ seines Zyklus *Der Ring des Nibelungen* zugewendet (479). N. beschreibt Wagners künstlerische Entwicklung als einen Prozess fortschreitender Versöhnung mit der Welt und betrachtet es als gutes Omen, dass sich um Wagner inzwischen ein Kreis treuer Anhänger formiere (480).

Allerdings habe der einsetzende Erfolg auf problematische Weise öffentliche Missverständnisse hinsichtlich der Musik Wagners gemäß tradierten Konventionen gefördert (482), bis sein „einzig-hoher Gedanke“ im kommerziellen Erfolg seiner Opern, in einer eigentümlichen „Leichtfertigkeit“ der Rezeption untergegangen sei (483). Aus dem Bewusstsein einer inneren Verpflichtung gegenüber seinem Werk habe Wagner dann allerdings beschlossen, eine unverwechselbare „Styl-Ueberlieferung zu begründen“ (481), und zu diesem Zweck „den Gedanken von Bayreuth“ erfunden (483). N. betont Wagners selbstlose Treue und Opferbereitschaft und sieht über dessen Leben einen

„Hauch des Tragischen“ (484), der ihn selbst dazu animiert, an den Heroismus des einstigen „grossen Menschen“ zu denken (484).

## 9.

Am Anfang des 9. Kapitels (484–496) vollzieht N. einen Themenwechsel, indem er von der Biographie Wagners zur Charakterisierung seines Künstlertums übergeht (484). N. sieht „die Grösse Wagner’s“ in der „dämonischen Mittheilbarkeit seiner Natur“, die in seiner Kunst zu einem „vulcanischen Ausbruche“ gelange (485). Nachdem N. zuerst das „Dichterische in Wagner“ (485), sein mythisches Denken und seine „Wortsprache“ (486) thematisiert hat, wendet er sich seiner künstlerischen Intention als „Musiker“ zu (490). Mit der Überzeugung, der poetisch-musikalische Impuls Wagners sei primär durch eine Erneuerung von „Innerlichkeit“, „Gefühl“ und „Leidenschaft“ geprägt (487–488), folgt N. der ästhetischen Programmatik des Komponisten, der im Ring-Zyklus ein „ungeheures Gedankensystem ohne die begriffliche Form des Gedankens“ kreieren (485), die Sprache in ihren „Urzustand“ vor aller Abstraktion zurückversetzen und sie von ihren modernen „Verlusten und Verstümmelungen“ heilen wolle, indem er sie singbar mache (486).

„Leidenschaft im Leben ist selten beredt“ (488): So charakterisiert N. den spezifischen Mangel des Wortdramas. Auch Wagners Opern seien nicht zur Lektüre bestimmt. Vielmehr trage seine Musik die „Grundregungen“ der Figuren unmittelbar in die Seele des Publikums und ermögliche dadurch eine neue Art des Miterlebens (488–489). In Wagners dramatischem Bauplan entstehe die ästhetische Wirkung auf die Hörer allerdings keineswegs erst als kalkulierter Effekt durch gezielt eingesetzte „Kunstgriffe“ (489), sondern durch das Potential einer musikalischen „Gefühlsrede“ (489), die der gesprochenen Sprache durch ihre besondere Eindringlichkeit überlegen sei.

Für die Zukunft prognostiziert N. einen „Wetteifer“ ganzer Generationen von Schauspielern und Sängern (490), um Wagners Opern in höchster Vollendung darzustellen. Die Aufgabe der ausübenden Musiker erblickt er darin, in den Hörern ein inneres Glück zu evozieren, das einen Zustand fern von „Zerstreuung, Lustbarkeit oder Gelehrsamkeit“ ermöglichen soll (490). „Allem in der Natur“ (490) habe Wagner mit seinen Kompositionen Ausdruck verliehen. Die aus Furcht vor emotionalen Ekstasen zuvor noch in konventionelle Formen gedrängte Musik habe erst Beethoven in seinen Kompositionen zu einer Sprache leidenschaftlicher Dramatik weiterentwickelt (491–492). Wagners unvergleichliche Leistung als Komponist sieht N. darin, dass er im Anschluss an Beethovens Pionierarbeit Leidenschaft in der Musiksprache mit besonderer

Deutlichkeit entfalte (493): Er könne „jeden Grad und jede Farbe des Gefühls“ (493) mit größtmöglicher Präzision in Wort und Ton setzen und bringe in der musikalischen Harmonie der Gegensätze „ein Abbild der Welt“ im Sinne von Schopenhauers Musikmetaphysik hervor (494). Dabei sei die „feurige Seele“ (496) von Wagners Musik seiner auf Selbstüberwindung zielenden Willensstrenge unterworfen. Im Hinblick auf „den furchtbaren Ernst“ (495) und die besondere Radikalität seines Schaffens vergleicht N. den Komponisten Wagner mit dem Rhetor Demosthenes (495).

## 10.

Im 10. Kapitel (496–505) geht N. zunächst auf die Bildung eines Freundeskreises um Wagner und auf die Begründung einer Stiltradition durch die Institutionalisierung der von ihm favorisierten Aufführungspraxis in Bayreuth ein (496–501), schließt dann (mit kritischen Einschränkungen) eine Beurteilung von Wagners theoretischen Schriften an (501–503), die nach seiner Vorstellung das Verständnis seiner Opern erleichtern sollen, und gibt abschließend einen Ausblick auf die „Zukunft“, indem er das Thema von Wagners Schrift *Das Kunstwerk der Zukunft* in seine Überlegungen mit aufnimmt.

Die Superiorität Wagners im Vergleich mit allen anderen zeitgenössischen Künstlern führt N. zu Beginn des 10. Kapitels auch auf dessen überlegene Selbstdisziplin zurück. Nie habe er sich von seinen Anhängern vorschnell auf eine künstlerische Entwicklungsstufe festlegen lassen. Auch jeder Dogmatisierung habe er sich konsequent verweigert (497). Wer Wagners ästhetische Überlegenheit nicht anerkennen wolle und sich stattdessen an älteren Musik-Traditionen ausrichte, büße dadurch an künstlerischer Qualität ein. Zwar sei Wagner inzwischen zum Maßstab geworden, an dem man sich orientieren müsse, aber er wünsche sich keine Schule von epigonalen „Wagnerisch komponierenden Musikern“ (498), um eine dauerhafte Wirkung seiner eigenen Kompositionsprinzipien sicherzustellen. Vielmehr wolle er die „Gesetze des Styls für den dramatischen Vortrag“ finden (498) und sie an die Nachwelt überliefern. Mit dieser Perspektive rekapituliert N. die schon im 8. Kapitel hervorgehobene Absicht Wagners, in Bayreuth „eine Styl-Ueberlieferung“ zu inauguriere (481): „Das tiefste Bedürfniss treibt ihn, für seine Kunst die Tradition eines Styls zu begründen“ und auf diese Weise „die Fortdauer seiner Kunst“ zu sichern (498). Von diesem Hauptzweck motiviert, vollbringe Wagner trotz fehlender Resonanz bei den Zeitgenossen ständig neue Leistungen und finde dann allmählich auch mehr Aufmerksamkeit unter denen, die seinem Werk zuvor distanziert gegenüberstanden, bis das ganze Umfeld schließlich zum

universalen „Echo seines Gedankens“ werden könne (499). Zur zukunftsorientierten Wirkungsabsicht Wagners bilde allerdings seine Unbehaustheit in der modernen Welt einen auffälligen Kontrast (500). Daher Sorge er sich um die Vermittlungsmöglichkeiten, die notwendig sind, um auch künftig die Tradierung seines Werkes zu sichern.

In seinen ästhetischen Schriften versuche Wagner Erhellendes über die Genese der Kunst mitzuteilen, seinen eigenen kreativen Impuls zu begreifen und in den Lesern Erkenntnisprozesse zu stimulieren, um sie dadurch auch emotional für seine Musik zu gewinnen (501). Laut N. kann Wagner durch seine theoretischen Schriften sehr unterschiedliche Reaktionen in den Lesern hervorrufen: sowohl „andächtiges Zuschauen“ als auch „Unruhe“ und Aufregung (502). N. diagnostiziert bei der Lektüre von Wagners Schriften dialektische Brechungen, Stilwechsel und einen Gestus „von autoritativer Würde“ (502), der den Eindruck nahelege, er spreche vor seinen Feinden. Trotz seiner bildungsschweren und deshalb nicht populären Prosa sehe Wagner die Adressaten seines Musiktheaters weit entfernt vom „Dunstkreis der Gelehrten“ (503) und hebe den Gegensatz von Gelehrsamkeit und Ungebildetheit in seiner Opernkunst auf: Denn hier bediene er sich nicht des exklusiven Idioms der gebildeten Schicht und könne daher auch den „Niedrigen und Armen im Geiste“ Trost spenden (503).

Anschließend reflektiert N. die Schwierigkeit, wie sich durch die „unheimliche sociale Unsicherheit“ der Moderne die „heimathlose Kunst“ Wagners in eine bessere Zukunft hinüberretten lasse (504). Gerade darum ringe der Komponist auch mit seinen theoretischen Schriften. Mit besonderer Wertschätzung für die Deutschen und ihre politischen Ambitionen verbinde er allerdings eine internationale Ausrichtung seiner Konzepte. Eine für Wagner bittere Disproportionalität liege jedoch darin, dass er seiner eigenen Zeit nicht wirklich angehöre und sich mit der „Sprache seiner Kunst“ entschieden an die künftigen Menschen wende (505).

## 11.

Im abschließenden 11. Kapitel (506–510) führt N. die Zukunftsthematik weiter und verbindet damit die Feststellung, Wagner selbst sei „kein Utopist“ (506). Nach einer prinzipiellen Absage an die Utopie einer kommenden idealen Weltordnung sieht N. den Zukunftsglauben Wagners durch das Vertrauen bedingt, dass der Kunst in den künftigen Entwicklungsprozessen des Menschen eine wichtige Funktion zukomme. Den künftigen Generationen prognostiziert N. eine zunehmende Freiheit und Offenheit auch jenseits moralischer Normierung.

gen. Nachdem in der modernen Zivilisation „Unnatur“ dominiert habe, könne endlich die Wiederherstellung der „Natur“ gelingen, die eine „Verwandlung durch Liebe“ ersehne (507). Die „richtige Empfindung“ stellt N. der in seiner Gegenwart überwiegenden „unrichtigen Empfindung“ gegenüber (507). Und die Vorstellung der „Freiheit“ avanciert zu einem Leitmotiv dieses Schlusskapitels.

Dass Wagner konsequenterweise auch in seinen Opern die Motive der Befreiung und der aufopferungsvollen, liebenden Hingabe gestaltet und variiert, versucht N. anhand mehrerer Figurenkonstellationen zu exemplifizieren (507–509). Dabei legt er den Schwerpunkt schließlich auf den *Ring des Nibelungen*. Sogar der Gott Wotan gerate bei Wagner durch Machthunger in einen Zustand quälender Unfreiheit. Deshalb bedürfe er eines „freien furchtlosen Menschen“ (508), der die entscheidende Tat vollbringe; dann schaue er „voller Wonne am eigenen Unterliegen“ dem heroischen Aufstieg Siegfrieds zu, endlich „frei von sich selbst“ (509). – An seine Zeitgenossen wendet sich N. abschließend mit dem Pathos der appellativen rhetorischen Frage, ob diese Konzeption der „Freien, Furchtlosen, in unschuldiger Selbstigkeit aus sich Wachsenden“ (509) für die Gegenwart entworfen sein könne. Und er beendet UB IV WB mit der Feststellung, dass die künftige Funktion Wagners für das Volk nicht darin liege, Prophezeiungen über die Zukunft abzugeben, sondern ihm als „Deuter und Verklärer einer Vergangenheit“ zu dienen (510).

## IV.6 Selbstaussagen Nietzsches

In einem nachgelassenen Notat aus dem Sommer 1875 versucht N. UB IV WB als „unzeitgemäße“ Betrachtung zu legitimieren, indem er Wagners Schaffen als avantgardistisch charakterisiert: „Wagner’s Kunst gehört nicht zur jetzigen Kunst: er ist weit voraus oder darüber. Man soll seine Existenz nicht unserm Zeitalter zum Verdienst anrechnen, zumal es alles gethan hat um seine Existenz zu verhindern. [...] Meine Betrachtung Wagner’s bleibt als ‚unzeitgemäße‘ gerechtfertigt. Denn alle sonstige Kunst und Wissenschaft, die Musiker und Musikgelehrten dazu, haben ihm den Weg verlegen wollen“ (NL 1875, 11 [19], KSA 8, 205).

Einen Brief an Carl von Gersdorff beendet N. am 26. September 1875 folgendermaßen: „Liebster Freund, Litteratur mache ich nicht, der Ekel gegen Veröffentlichungen nimmt täglich zu. Wenn Du aber kommst, will ich Dir etwas vorlesen, was Dir Freude machen wird, etwas aus der unpublicirbaren Betrachtung Nr. 4 mit dem Titel ‚Richard Wagner in Bayreuth‘. – Stillschweigen erbeten“ (KSB 5, Nr. 487, S. 114–115). Und am 7. Oktober 1875 spielt N. in einem

Brief an Erwin Rohde auch auf sein komplizierter gewordenes Verhältnis zu Wagner an und bekundet seine Unzufriedenheit mit der Schrift, indem er erklärt: „Meine Betrachtung unter dem Titel ‚Richard W. in Bayreuth‘ wird nicht gedruckt, sie ist fast fertig, ich bin aber weit hinter dem zurück geblieben, was ich von mir fordere; und so hat sie nur für mich den Werth einer neuen Orientirung über den schwersten Punkt unserer bisherigen Erlebnisse. Ich stehe nicht darüber und sehe ein, dass mir selber die Orientirung nicht völlig gelungen ist – geschweige denn dass ich andern helfen könnte!“ (KSB 5, Nr. 490, S. 119).

Anders äußert sich N. allerdings im Juli 1876 in dem ambivalenten und zugleich auch etwas kryptischen Entwurf eines Briefes an Richard und Cosima Wagner, in dem er die Übersendung der „zwei Festexemplare“ von UB IV WB ankündigen will (KSB 5, Nr. 536, S. 171–172): „Mir fällt gar nichts ein, was ich hier, bevorwortend und befürwortend, zu Gunsten derselben sagen soll. Denn immer überkommt mich ein Schauer, wenn ich bedenke, was ich gewagt habe: es ist als ob ich wieder einmal mich selber aufs Spiel gesetzt hätte. Ich bitte Sie auf das Herzlichste: lassen Sie geschehen sein was geschehen ist und gewähren Sie einem, der sich nicht geschont hat, Ihr Mitleid und Ihr Schweigen. / Diesmal bleibt mir nichts übrig als Sie zu bitten: lesen Sie diese Schrift als ob sie nicht von Ihnen handelte und als ob sie nicht von mir wäre. Eigentlich ist über die Schrift in der von mir gewagten Art unter Lebenden nicht gut zu reden: es ist etwas für die Unterwelt. / Wenn ich auf ein im Ganzen gequältes Jahr zurücksehe, so kommt es mir so vor als ob ich wirklich alle guten Stunden desselben auf das Ausdenken und Ausarbeiten dieser Schrift gewendet hätte: heute ist es mein Stolz, auch diesem Zeitraume noch eine Frucht abgewonnen zu haben.“ – Diese positive Wendung allerdings wird von N. nur wenige Zeilen später in einer Anwandlung von Panik wieder zurückgenommen, wenn er „ein Grausen“ verspürt, „fast als ob ich mich selber aufs Spiel gesetzt hätte“ (KSB 5, Nr. 536, S. 172). Kurz vor dem Ende dieses etwas mysteriösen Briefentwurfs gebraucht er dann erneut den Begriff „Schauer“, um seine psychische Situation zu charakterisieren (ebd.).

Noch im selben Monat heißt es in einem weiteren Briefentwurf an Wagner: „Wenn ich nur um ein wenig anders über Sie dächte, so würde <ich> diese Schrift nicht veröffentlicht haben“ (KSB 5, Nr. 537, S. 173). Und der Text endet dann mit der (schon längst nicht mehr wahrheitsgemäßen) Schlussformel: „Mit ganzem, vollen Herzen Ihnen zugehörig Fr. N.“ (KSB 5, Nr. 537, S. 173). Anfang Juli 1876 schickt N. „eins der zwei Festexemplare meiner neuesten Schrift“ an Cosima Wagner und erklärt ihr mit devoter Emphase: „Sie werden aus ihr ersehen, daß ich es nicht aushielt, mich so einsam, aus der Ferne, auf das Große Ungeheure dieses Sommers vorzubereiten, daß ich meine Freude mittheilen

mußte. – Wenn ich nur hoffen dürfte, hier und da einen Klang Ihrer Freude errathen und mit ausgedrückt zu haben! – Ich wüßte nichts Schöneres mir zu wünschen“ (KSB 5, Nr. 538, S. 174).

Im Jahrzehnt bis zur Publikation von *Menschliches, Allzumenschliches II* hat sich N.s Perspektive auf UB IV *Richard Wagner in Bayreuth* längst fundamental verändert. Das zeigt die folgende Passage (KSA 2, 370, 19 – 371, 3), in der N. eine aufschlussreiche psychologische Diagnose gibt; mit dem Hinweis auf „Seite 46“ rekurriert er hier ausdrücklich auf UB IV WB (KSA 1, 466, 27–28):

„Selbst meine Siegs- und Festrede zu Ehren Richard Wagner's, bei Gelegenheit seiner Bayreuther Siegesfeier 1876 – Bayreuth bedeutet den grössten Sieg, den je ein Künstler errungen hat – ein Werk, welches den stärksten Anschein der ‚Aktualität‘ an sich trägt, war im Hintergrunde eine Huldigung und Dankbarkeit gegen ein Stück Vergangenheit von mir, gegen die schönste, auch gefährlichste Meeresstille meiner Fahrt ... und tatsächlich eine Loslösung, ein Abschiednehmen. (Täuschte Richard Wagner sich vielleicht selbst darüber? Ich glaube es nicht. So lange man noch liebt, malt man gewiss keine solchen Bilder; man ‚betrachtet‘ noch nicht, man stellt sich nicht dergestalt in die Ferne, wie es der Betrachtende thun muss. ‚Zum Betrachten gehört schon eine geheimnisvolle Gegnerschaft, die des Entgegenschauens‘ – heisst es auf Seite 46 der genannten Schrift selbst, mit einer verrätherischen und schwermüthigen Wendung, welche vielleicht nur für wenige Ohren war.) Die Gelassenheit, um über lange Zwischenjahre innerlichsten Alleinseins und Entbehrens reden zu können, kam mir erst mit dem Buche ‚Menschliches, Allzumenschliches‘“.

Im Zusammenhang mit der eigenen zunehmenden Distanzierung von Wagners Bayreuth-Projekt sieht N. seine „Schrift über Bayreuth“ auch in einem Nachlass-Notat von 1878, wenn er UB IV WB als eine bloße „Pause, ein Zurücksinken, Ausruhen“ charakterisiert und erklärt: „Dort ging mir die Unnötigkeit von Bayreuth für mich auf“ (NL 1878, 27 [80], KSA 8, 500). Im Jahr 1885 schließlich blickt N. auf sein Bayreuther Erlebnis von 1876 zurück und reflektiert zugleich eingehend die inneren Voraussetzungen von UB IV WB sowie den Stellenwert, den er dieser Schrift vom Standpunkt seiner späteren Jahre aus zuspricht (NL 1885, 34 [205], KSA 11, 491):

„Was Richard Wagner betrifft: so habe ich die Enttäuschung vom Sommer 1876 nicht überwunden, die Menge des Unvollkommenen, am Werke und am Menschen, war mir auf Ein Mal zu groß: – ich lief davon. Später begriff ich, daß die gründlichste Loslösung von einem Künstler die ist, daß man sein Ideal geschaut hat. Nach einem solchen Blicke, wie ich ihn in jungen Jahren gethan habe – Zeugniß ist meine übriggebliebene kleine Schrift über Richard Wagner – blieb mir nichts übrig, als, knirschend und außer mir, von dieser ‚unausstehlichen Wirklichkeit‘ – wie ich sie mit Einem Male sah – Abschied zu nehmen. – Daß er, alt geworden, sich verwandelte, geht mich nichts an: fast alle Romantiker dieser Art enden unter dem Kreuze – ich liebte nur den Wagner, den ich kannte, d. h. einen rechtschaffnen Atheisten und Immoralisten, der die Figur Siegfrieds, eines sehr

freien Menschen, erfunden hat. Seither hat er noch, aus dem bescheidenen Winkel seiner Bayreuther Blätter heraus, genugsam zu verstehen gegeben, wie hoch er das Blut des Erlösers zu schätzen wisse, und – man hat ihn verstanden. Viele Deutsche, viele reine und unreine Thoren aller Art glauben seitdem erst an R<ichard> W<agner> als ihren ‚Erlöser‘. Dies geht mir Alles wider den Geschmack. –

Es versteht sich von selber, daß ich Niemandem so leicht das Recht zugestehe, diese meine Schätzung zur seinigen zu machen, und allem unehrerbietigem Gesindel, wie es am heutigen Leibe der Gesellschaft gleich Läusen wimmelt, soll es gar nicht erlaubt sein, einen solchen großen Namen, wie der R<ichard> W<agner>s ist, überhaupt in das Maul zu nehmen, weder im Lobe, noch im Widerspruche.“

In seiner Spätschrift *Der Fall Wagner* bekennt N. 1888 sogar mit dezidiert Selbstkritik, er sei „Einer der corruptesten Wagnerianer“ gewesen (KSA 6, 16, 17). Am 11. März 1870 hingegen hielt er es noch für „eine unendliche Bereicherung des Lebens, einen solchen Genius“ wie Wagner „wirklich nahe kennen zu lernen. Für mich knüpft sich alles Beste und Schönste an die Namen Schopenhauer und Wagner“ (KSB 3, Nr. 65, S. 105). Acht Jahre später allerdings erklärt N. in einem nachgelassenen Notat desillusioniert: „So begabte Wesen, wie ich sie mir als Genies vorstellte, haben nie existirt“ (NL 1878, 29 [16], KSA 8, 515).

Nachträglich scheint N. den enthusiastischen Überschwang seiner frühen Jahre zu bereuen. So erklärt sich auch die radikale Umdeutung in *Ecce homo*. Hier geht N. im Kapitel „Warum ich so gute Bücher schreibe“ auf die *Unzeitgemässen Betrachtungen* ein und konstatiert: „In der dritten und vierten Unzeitgemässen werden, als Fingerzeige zu einem höheren Begriff der Cultur, zur Wiederherstellung des Begriffs ‚Cultur‘, zwei Bilder der härtesten Selbstsucht, Selbstzucht dagegen aufgestellt, unzeitgemässe Typen par excellence, voll souveräner Verachtung gegen Alles, was um sie herum ‚Reich‘, ‚Bildung‘, ‚Christenthum‘, ‚Bismarck‘, ‚Erfolg‘ hiess, – Schopenhauer und Wagner oder, mit einem Wort, Nietzsche ...“ (KSA 6, 316, 22 – 317, 5). Wenige Seiten danach bringt er die Revision seiner früheren Perspektiven zum Ausdruck, indem er erklärt: „Dass die mit den Namen Schopenhauer und Wagner abgezeichneten Unzeitgemässen sonderlich zum Verständniss oder auch nur zur psychologischen Fragestellung beider Fälle dienen könnten, möchte ich nicht behaupten, Einzelnes, wie billig, ausgenommen. So wird zum Beispiel mit tiefer Instinkt-Sicherheit bereits hier das Elementarische in der Natur Wagners als eine Schauspieler-Begabung bezeichnet, die in seinen Mitteln und Absichten nur ihre Folgerungen zieht“ (KSA 6, 319, 19–26).

Ein Nachlass-Notat von 1885 mit dem markanten Titel „Neue unzeitgemässe Betrachtung“ (NL 1885, 41 [2], KSA 11, 669) enthält ebenfalls eine aufschlussreiche Retrospektive N.s auf UB III SE und UB IV WB, in der sich ein

Gestus der Selbstrechtfertigung allerdings stärker ausprägt als selbstkritische Überlegungen. Hier charakterisiert N. die eigene frühere Tendenz zum Glorifizieren als ein altersspezifisches Phänomen und beschreibt dann die Problematik des jugendlichen Extremismus: „Man verehrt und verachtet in jungen Jahren wie ein Narr“ (NL 1885, 41 [2], KSA 11, 669). Seine anschließende generelle Feststellung wirkt wie eine implizite Selbstentlarvung: „Jugend selber ist etwas Fälschendes und Betrügerisches. Es scheint, daß das Ehrfürchtige und Zornige, was der Jugend eignet, durchaus keine Ruhe hat, als bis es sich Menschen und Dinge so zurecht ‚gefälscht hat‘, bis es an denselben seine Affekte entladen kann. Später, wo man stärker, tiefer, auch ‚wahrhafter‘ geworden ist, erschrickt man zu entdecken, wie wenig man damals die Augen offen gehabt hat, als man auf diesen Altären opferte“, und „zürnt sich wegen dieser Selbst-Verblendung“, als wäre sie „eine unredliche Blindheit gewesen“ (NL 1885, 41 [2], KSA 11, 670). In diesem Zusammenhang klingt auch bereits N.s retrospektiver Standardvorwurf an, Wagner sei eine histrionische Persönlichkeit gewesen: „Man zürnt sich, all das Eitle, Übertreibende, Unächte, Geschminkte, Schauspielerische an unseren geliebten Götzen nicht gesehn zu haben“ (ebd.).

In *Jenseits von Gut und Böse* findet sich eine analoge Einschätzung, an die N. eine erhellende Analyse mentaler Dispositionen anschließt. Hier konstatiert er mehrere Entwicklungsphasen, die er mit psychologischer Konsequenz aufeinander folgen sieht: „Jugend ist an sich schon etwas Fälschendes und Betrügerisches. Später, wenn die junge Seele, durch lauter Enttäuschungen gemartert, sich endlich argwöhnisch gegen sich selbst zurück wendet, immer noch heiss und wild, auch in ihrem Argwohne und Gewissensbisse: wie zürnt sie sich nunmehr, wie zerreisst sie sich ungeduldig, wie nimmt sie Rache für ihre lange Selbst-Verblendung, wie als ob sie eine willkürliche Blindheit gewesen sei! In diesem Übergange bestraft man sich selber, durch Misstrauen gegen sein Gefühl; man foltert seine Begeisterung durch den Zweifel, [...] man nimmt Partei, grundsätzlich Partei gegen ‚die Jugend‘. – Ein Jahrzehend später: und man begreift, dass auch dies Alles noch – Jugend war!“ (KSA 5, 49, 25 – 50, 7). – Diese abstrakte Analyse eines reaktiven Ressentiments, dessen Radikalität als genaue Inversion des früheren Enthusiasmus erscheint, kann man konkret auf N.s eigene Abkehr von Schopenhauer und Wagner beziehen und insofern auch als implizite Selbstdiagnose verstehen. Aus nachträglicher Distanz zu beiden emotionalen Extremismen beschreibt er exzentrische Mentalitäten und Gefühlsdispositionen dieser Art gleichermaßen als Symptome jugendlicher Unreife und fehlender Differenzierungsfähigkeit: „Man verehrt und verachtet in jungen Jahren noch ohne jene Kunst der Nuance, welche den besten Gewinn des Lebens ausmacht“ (KSA 5, 49, 14–16).

Zwar ist von UB III SE und UB IV WB hier nicht explizit die Rede; die impliziten Bezüge sind aber an markanten Übereinstimmungen mit dem Nachlass-

Notat „Neue unzeitgemäße Betrachtung“ zu erkennen (NL 1885, 41 [2], KSA 11, 669). Sobald sich N. hier allerdings selbst konkret ins Spiel bringt, reduziert sich der kritische Impuls beim Blick auf den jugendlichen Subjektivismus und macht einer Tendenz zu geistesaristokratischer Selbststilisierung Platz (NL 1885, 41 [2], KSA 11, 670–671):

„Was ich selber einstmals, in meinen ‚jungen Jahren‘, über Schopenhauer und Richard Wagner schrieb und weniger schrieb als malte – vielleicht in einem allzuverwegenen übermüthigen überjugendlichen al fresco – das will ich am wenigsten heute auf ‚wahr‘ und ‚falsch‘ hin ins Einzelne prüfen. Gesetzt aber, ich hätte mich damals geirrt: mein Irrthum gereicht zum Mindesten weder den Genannten, noch mir selber zur Unehre! Es ist etwas, sich so zu irren; es ist auch etwas, gerade mich dergestalt zum Irrthum zu verführen. Auch war es mir in jedem Falle eine unschätzbare Wohlthat, damals als ich ‚den Philosophen‘ und ‚den Künstler‘ und gleichsam meinen eigenen ‚kategorischen Imperativ‘ zu malen beschloß, meine neuen Farben nicht ganz in’s Unwirkliche hinein, sondern gleichsam auf vorgezeichnete Gestalten aufmalen zu können. Ohne daß ich es wußte, sprach ich nur für mich, ja im Grunde nur von mir. Indessen: Alles, was ich damals erlebt habe, das sind für eine gewisse Art von Menschen typische Erlebnisse, welchen zu einem Ausdruck zu verhelfen – – Und wer mit einer jungen und feurigen Seele jene Schriften liest, wird vielleicht die schweren Gelöbnisse errathen, mit denen ich damals mich für mein Leben band, – mit denen ich mich zu meinem Leben entschloß: möchte er Einer jener Wenigen sein, die sich zu einem gleichen Leben und zu gleichen Gelöbnissen entschließen – dürfen!“

Analog entfaltet N. seine desillusionierte Retrospektive in einem Nachlass-Notat mit dem Titel „Vorrede“: „Es liegt mir heute wenig daran, ob ich in Bezug auf R<ichard> W<agner> und Schopenhauer Recht oder Unrecht gehabt habe: habe ich mich geirrt, nun, mein Irrthum gereicht weder den Genannten, noch mir selber zur Unehre. Gewiß ist, daß es mir, in jenen jungen Tagen, eine ungeheure Wohlthat war, meine idealistischen Farben, in welchen ich die Bilder <des> Philosophen und <des> Künstlers schaute, nicht ganz ins Unwirkliche, sondern gleichsam auf vorgezeichnete Gestalten aufmalen zu können; und wenn man mir den Vorwurf gemacht hat, daß ich die Genannten mit einem vergrößernden Auge gesehen habe, so freue ich mich dieses Vorwurfs – und meiner Augen noch dazu“ (NL 1885, 35 [48], KSA 11, 534). Anschließend relativiert N. den Wahrheitsanspruch als Wertungskriterium: „Was ich damals geschrieben – und weniger geschrieben als gemalt habe, noch dazu hitzig und [...] in einem nicht unbedenklichen und verwegenen Alfresco: das würde dadurch noch nicht wahrer werden, daß ich es nunmehr [...] noch einmal zarter, lauter und strenger darstellte. Jedes Lebensalter versteht ‚Wahrheit‘ auf seine eigene Weise; und wer mit jungen und brausenden Sinnen und großen Ansprüchen vor jene Gemälde tritt, wird an ihnen so viel Wahrheit finden, als er zu sehn im Stande ist“ (NL 1885, 35 [48], KSA 11, 534–535). – Das Prinzip des

Perspektivischen verbindet N. beim Rückblick auf die beiden früheren Schriften mit einer Relativierung früherer Einschätzungen, indem er die Bedeutung eines altersspezifischen Enthusiasmus hervorhebt. Dabei schreibt er der Fähigkeit zu idealisierender Vergrößerung allerdings einen Eigenwert zu, der sich nicht nach dem jeweiligen Realitätsgehalt bemisst. Und indem N. UB III SE und UB IV WB sogar als „Gemälde“ charakterisiert, denen idealistische Visionen zugrunde liegen, bringt er sie mit der Vorstellung künstlerischer Produktivität in Verbindung und entwertet das Kriterium der Objektivität als relevanten Maßstab dadurch noch zusätzlich. Auf Adäquatheit der Darstellung scheint es kaum noch anzukommen, wenn ‚Wahrheit‘ primär im Auge des Betrachters liegt.

In einem weiteren Notat von 1885 deutet N. UB III SE und UB IV WB nachträglich sogar instrumentell, und zwar als Mittel zum Zweck intersubjektiver Vermittlung und kommunikativer Vernetzung. Dabei sieht er andere Kriterien wirksam als einen Anspruch auf objektivierende Zeitkritik und Kulturdiagnose: „Meine vier ersten U<nzeitgemäßen B<etrachtungen> [...] waren Versuche, die Art Menschen an mich heranzulocken, welche zu mir gehören: also Angelruthen, ausgeworfen nach ‚Meines-Gleichen‘. Damals war ich jung genug, um mit ungeduldiger Hoffnung auf solchen Fischfang zu gehen“ (NL 1885, 35 [48], KSA 11, 535). Die kulturelle reformatorische Intention auf Überwindung zeitgenössischer Krisensymptome scheint hier hinter dem subjektiven Motiv zurückzutreten.

Ein emotionales Bedürfnis, enthusiastisch zu verehren, zu bewundern und zu idealisieren, gesteht N. zuvor bereits in einem Notat von 1884. Zugleich betont er den Wert einer solchen Tendenz zur Glorifizierung persönlicher Vorbildfiguren für die eigene mentale Entwicklung, den selbst die nachträgliche Desillusionierung nicht zerstört. So tituliert er sich selbstironisch als „Maler“, der „einmal ein Bild von Richard Wagner gemalt“ hat, nämlich UB IV WB: „Einige Jahre später sagte ich mir: ‚Teufel! es ist gar nicht ähnlich‘. Noch ein paar Jahre später antwortete ich ‚um so besser! um so besser!‘ – In gewissen Jahren des Lebens hat man ein Recht, Dinge und Menschen falsch zu sehen, – Vergrößerungsgläser, welche die Hoffnung uns giebt. / Als ich 21 Jahre alt war, war ich vielleicht der einzige Mensch in Deutschland, der diese Zwei, der zugleich Richard Wagner und Schopenhauer mit Einer Begeisterung liebte“ (NL 1884, 26 [406], KSA 11, 257–258). – Den Primat der Persönlichkeit Schopenhauers und Wagners vor ihren Leistungen behauptet N. auch in einem Nachlass-Notat von 1880/81, in dem er retrospektiv feststellt: „Als ich Schopenhauer gleich meinem Erzieher feierte hatte ich vergessen, daß bereits seit langem keines seiner Dogmen meinem Mißtrauen Stand gehalten hatte [...]. Als ich später Richard Wagner meine Verehrung bei einem festlichen Anlaß darbrachte, hatte ich wie-

derum vergessen, daß seine ganze Musik für mich auf einige hundert Takte [...] zusammengeschrumpft war, welche mir am Herzen lagen [...] – und nicht weniger hatte ich vergessen über dem Bilde dieses Lebens – dieses mächtigen, in eigenem Strome und gleichsam den Berg hinanströmenden Lebens – zu sagen, was ich von Richard Wagner in Ansehung der Wahrheit hielt. Wer möchte nicht gern anderer Meinung als Schopenhauer sein, habe ich immer gedacht – im Ganzen und Großen: und wer k ö n n t e Einer M<einung> mit Richard Wagner sein, im Ganzen und im Kleinen!“ (NL 1880/81, 10 [B31], KSA 9, 418–419).

In *Ecce homo* deutet N. seine ursprünglichen Intentionen im Hinblick auf UB III SE und UB IV WB acht Jahre später folgendermaßen: „Im Grunde wollte ich mit diesen Schriften Etwas ganz Andres als Psychologie treiben: – ein Problem der Erziehung ohne Gleichen, ein neuer Begriff der Selbst-Zucht, Selbst-Vertheidigung bis zur Härte, ein Weg zur Grösse und zu welthistorischen Aufgaben verlangte nach seinem ersten Ausdruck“ (KSA 6, 319, 26–31). Und mehr noch: N. lässt sogar ein Bedürfnis nach emphatischer Selbstinszenierung erkennen, wenn er Schopenhauer und Wagner, die beiden zentralen Vorbildfiguren aus seiner Vergangenheit, in *Ecce homo* zu bloßen Etappen der eigenen Entwicklung depotenziert. – Wie sehr N.s Strategie der Umdeutung inzwischen darauf zielt, UB III SE und UB IV WB nachträglich für eine genialische Selbststilisierung in Anspruch zu nehmen, zeigt unverkennbar seine forcierte These: „Jetzt, wo ich aus einiger Ferne auf jene Zustände zurückblicke, deren Zeugniß diese Schriften sind, möchte ich nicht verleugnen, dass sie im Grunde bloss von mir reden. Die Schrift ‚Wagner in Bayreuth‘ ist eine Vision meiner Zukunft; dagegen ist in ‚Schopenhauer als Erzieher‘ meine innerste Geschichte, mein Werden eingeschrieben. Vor Allem mein Gelöbniss! ... Was ich heute bin, wo ich heute bin – in einer Höhe, wo ich nicht mehr mit Worten, sondern mit Blitzen rede –, oh wie fern davon war ich damals noch! – Aber ich sah das Land, – ich betrog mich nicht einen Augenblick über Weg, Meer, Gefahr – und Erfolg!“ (KSA 6, 320, 6–17).

Solche nachträglichen Stilisierungen und Umdeutungen N.s schaffen markante Differenzen zum Text 100 der *Fröhlichen Wissenschaft*. Dort reflektiert er in einem allgemeinen Kontext ambivalente Verhaltensweisen, die durch innerpsychische Hemmnisse der Dankbarkeit verursacht sein können: Die Beobachtung, dass viele Menschen auffällig „ungeschickt und arm [...] im Ausdruck ihrer Dankbarkeit sind“, begründet N. psychologisch damit, dass diejenigen, „auf welche gewirkt worden ist, sich im Grunde dadurch beleidigt fühlten und ihre, wie sie fürchten, bedrohte Selbständigkeit nur in allerlei Unarten zu äussern wüssten“ (KSA 3, 457, 23 – 458, 1). – Im Hinblick auf Richard Wagner scheint eine solche Disposition tendenziell auch bei N. selbst vorzuliegen – als einer von mehreren Gründen dafür, dass er gegen seinen einstigen Freund später so scharf polemisiert.

Aufschluss über eine eigene mentale Disposition dieser Art gibt ein Brief vom 20. März 1882, in dem N. zwar selbstbewusst auf seine Werke zurückblickt, dabei aber auch „die Dankbarkeit“ als sein Problem diagnostiziert. Der Adressatin Elise Fincke teilt er mit: „Sie haben noch Alles von mir zu lesen. Jene unzeitgemässen Betrachtungen rechne ich als Jugendschriften: Da machte ich eine vorläufige Abrechnung mit dem was mich am meisten bis dahin im Leben gehemmt und gefördert hatte, da versuchte ich von Einigem loszukommen, dadurch dass ich es verunglimpfte oder verherrlichte wie es die Art der Jugend ist –: Ach die Dankbarkeit im Guten und Bösen hat mir immer viel zu schaffen gemacht! Immerhin – ich habe einiges Vertrauen in Folge dieser Erstlinge eingeeignet, auch bei Ihnen und den ausgezeichneten Genossen Ihrer Studien! All dies Vertrauen werden Sie nöthig haben um mir auf meinen neuen und nicht ungefährlichen Wegen zu folgen und zuletzt – wer weiss? wer weiss? – halten auch Sie es nicht mehr aus und sagen was schon mancher gesagt hat: Mag er laufen wohin ihm beliebt und sich den Hals brechen wenn’s ihm beliebt“ (KSB 6, Nr. 212, S. 181). – In einem zwischen Herbst 1885 und Herbst 1886 verfassten nachgelassenen Notat äußert sich N. zunächst selbstkritisch über den Titel *Unzeitgemässe Betrachtungen*, relativiert seine skeptische Perspektive dann allerdings, indem er selbstbewusst einen avantgardistischen Anspruch erhebt und diesen sogar mit einem Superlativ artikuliert: „Wenn ich einstmals das Wort ‚unzeitgemäß‘ auf meine Bücher geschrieben habe, wie viel Jugend, Unerfahrenheit, Winkel drückt sich in diesem Worte aus! Heute begreife ich, daß mit dieser Art Klage Begeisterung und Unzufriedenheit ich eben damit zu den Modernsten der Modernen gehörte“ (NL 1885–1886, 2 [201], KSA 12, 165).

In *Ecce homo* geht N. im Kapitel „Warum ich so gute Bücher schreibe“ nicht erst im Abschnitt zu den *Unzeitgemässen Betrachtungen* auf UB IV WB ein, sondern zuvor auch bereits in dem Abschnitt, den er seiner Erstlingsschrift *Die Geburt der Tragödie* gewidmet hat. Dort interpretiert N. den Namen ‚Wagner‘ in UB IV WB nachträglich als bloßen Platzhalter für sich selbst und seine Zarathustra-Figur, indem er behauptet: „an allen psychologisch entscheidenden Stellen“ von *Richard Wagner in Bayreuth* „ist nur von mir die Rede, – man darf rücksichtslos meinen Namen oder das Wort ‚Zarathustra‘ hinstellen, wo der Text das Wort Wagner giebt“ (KSA 6, 314, 3–6). Anschließend vollzieht N. in diesem Sinne sogar eine symptomatische Umdeutung des dithyrambischen Dramatikers zu einer impliziten Selbstcharakterisierung, wenn er erklärt: „Das ganze Bild des dithyrambischen Künstlers ist das Bild des präexisten-ten Dichters des Zarathustra, mit abgründlicher Tiefe hingezeichnet und ohne einen Augenblick die Wagnersche Realität auch nur zu berühren. Wagner selbst hatte einen Begriff davon; er erkannte sich in der Schrift nicht wieder“ (KSA 6, 314, 6–11). Dass diese Behauptung N.s unzutreffend ist, erhellt aller-

dings eindeutig aus dem Dankesbrief, den Wagner am 13. Juli 1876 an ihn richtete: „Freund! / Ihr Buch ist ungeheuer! – / Wo haben Sie nur die Erfahrung von mir her? – “ (KGB II 6/1, Nr. 797, S. 362). Voller Stolz zitiert N. Wagners Reaktion acht Tage später in einem Brief an Carl von Gersdorff sogar wörtlich (vgl. KSB 5, Nr. 543, S. 178).

In *Ecce homo* fährt N. fort: „Insgleichen hatte sich ‚der Gedanke von Bayreuth‘ in Etwas verwandelt, das den Kennern meines Zarathustra kein Räthsel-Begriff sein wird: in jenen grossen Mittag, wo sich die Auserwähltesten zur grössten aller Aufgaben weihen – wer weiss? die Vision eines Festes, das ich noch erleben werde... Das Pathos der ersten Seiten ist welthistorisch; der Blick, von dem auf der siebenten Seite die Rede ist, ist der eigentliche Zarathustra-Blick; Wagner, Bayreuth, die ganze kleine deutsche Erbärmlichkeit ist eine Wolke, in der eine unendliche fata morgana der Zukunft sich spiegelt. Selbst psychologisch sind alle entscheidenden Züge meiner eignen Natur in die Wagners eingetragen – das Nebeneinander der lichtesten und verhängnissvollsten Kräfte, der Wille zur Macht, wie ihn nie ein Mensch besessen hat, die rücksichtslose Tapferkeit im Geistigen, die unbegrenzte Kraft zu lernen, ohne dass der Wille zur That damit erdrückt würde. Es ist Alles an dieser Schrift vorherverkündend: die Nähe der Wiederkunft des griechischen Geistes, die Nothwendigkeit von Gegen-Alexandern, welche den gordischen Knoten der griechischen Cultur wieder binden, nachdem er gelöst war ... Man höre den welthistorischen Accent, mit dem auf Seite 30 der Begriff ‚tragische Gesinnung‘ eingeführt wird: es sind lauter welthistorische Accente in dieser Schrift“ (KSA 6, 314, 12–33). Und N. resümiert: „Dies ist die fremdartigste ‚Objektivität‘, die es geben kann: die absolute Gewissheit darüber, was ich bin, projecirte sich auf irgend eine zufällige Realität, – die Wahrheit über mich redete aus einer schauervollen Tiefe“ (KSA 6, 314, 33 – 315, 3).

Bereits einige Monate vor der Konzeption von *Ecce homo* äußert sich N. am 19. Februar 1888 in einem Brief an Georg Brandes in psychologisch dekuvierender Weise über UB III SE und UB IV WB: „Die beiden Schriften über Schopenhauer und Richard Wagner stellen, wie mir heute scheint, mehr Selbstbekenntnisse, vor allem Selbstgelöbnisse über mich dar als etwa eine wirkliche Psychologie jener mir ebenso tief verwandten als antagonistischen Meister. (– ich war der Erste, der aus Beiden eine Art Einheit destillirte: jetzt ist dieser Aberglaube sehr im Vordergrund der deutschen Cultur: alle Wagnerianer sind Anhänger Schopenhauers. Dies war anders als ich jung war: damals waren es die letzten Hegelinge, die zu Wagner hielten, und ‚Wagner und Hegel‘ lautete die Parole in den fünfziger Jahren noch.)“ (KSB 8, Nr. 997, S. 260). Knapp zehn Monate später schreibt N. am 9. Dezember 1888 an Heinrich Köse- litz: „Über die dritte und vierte Unzeitgemäße werden Sie in *Ecce homo*

eine Entdeckung lesen, daß Ihnen die Haare zu Berge stehn – mir standen sie auch zu Berge. Beide reden nur von mir, *anticipando* ... Weder Wagner, noch Schopenhauer kamen psychologisch drin vor ... Ich habe beide Schriften erst seit 14 Tagen verstanden“ (KSB 8, Nr. 1181, S. 515).

## IV.7 Die Rezeption von *Richard Wagner in Bayreuth*

**Cosima Wagner** reagiert auf die Zusendung der beiden Festexemplare von UB IV WB am 11. Juli 1876 mit einem kurzen, aber emphatischen Brief an N.: „Ich verdanke Ihnen jetzt, theurer Freund, die einzige Erquickung und Erhebung, nächst den gewaltigen Kunsteindrücken“ (KGB II 6/1, Nr. 793, S. 357). **Richard Wagner** selbst schreibt N. am 13. Juli 1876 mit Enthusiasmus: „Freund! / Ihr Buch ist ungeheuer! – / Wo haben Sie nur die Erfahrung von mir her? – “ (KGB II 6/1, Nr. 797, S. 362). – **Carl von Gersdorff** dankt N. am 12. Juli 1876 mit pathetischem Nachdruck für die Schrift: „Ergriffenheit ist das rechte Wort für meine Empfindung und wie könnte es anders sein: ein ganzes Stück von dir selbst hast du losgetrennt, mit Herzblut geschrieben, ausgesprochen was unaussprechlich schien, die innerste Seele das treueste Empfinden vor die gemeinste Welt als ein ächtes und frommes und starkes Zeugniß hingestellt, dafür dass der Genius auf seiner einsamen Wanderung durch die entartete Wildniß dieser Zeit doch eine Seele fand, aus der ihm eine verwandte Saite entgegenklang und in ein verständnisvolles Auge blicken durfte während ihm sonst nur Fratzen höhnisch oder stumpfsinnig entgegengrinsten“ (KGB II 6/1, Nr. 794, S. 358). – N. reagiert auf diesen Brief am 21. Juli 1876 seinerseits emphatisch und berichtet zugleich stolz die Reaktion Wagners: „Liebster guter Freund, Du hast mich sehr ergriffen durch Deinen Brief [...]. Du weisst wirklich besser als irgend einer, wie mir zu Muthe ist. – Das Buch hat sich legitimirt, ich denke mit grosser Ruhe daran. W<agner> schrieb ‚Freund! Ihr Buch ist ungeheuer! Wo haben Sie nur die Erfahrung von mir her? usw‘. Auch Frau Wagner und Jakob Burckhardt haben Zeugniß abgelegt. – “ (KSB 5, Nr. 543, S. 178). Insofern wird N.s spätere Behauptung in *Ecce homo*: Wagner „erkannte sich in der Schrift nicht wieder“ (KSA 6, 314, 11) hier eindeutig durch dessen eigene Aussage widerlegt (vgl. KGB II 6/1, Nr. 797, S. 362).

Am 28. Juli 1876 berichtet N. seiner Schwester Elisabeth in einem Brief aus Bayreuth zunächst vom geringen Vorverkauf der Festspiele, um dann stolz zu erklären: „Heute Abend kommt der König. Er hat über meine Schrift telegraphirt, dass sie ihn entzückt habe“ (KSB 5, Nr. 545, S. 180). **Heinrich Romundt** schreibt N. am 16. Juli 1876: „Ich meinte in eine ganz neue Welt zu blicken [...] durchaus wirklich und doch nicht vergleichbar mit dem sonst bekannten; eine

Wunderwelt öffnet sich [...] Was an das Bayreuther Unternehmen heranzuziehen ist, was danach zu folgen hat, das alles ist in Deiner Schrift [...] zusammengeschaut; was sein muss, das nothwendige Leben zu dem nothwendigen Kunstwerke, ist leuchtend gezeichnet“ (KGB II 6/1, Nr. 799, S. 364–365). – Und **Paul Rée** erklärt am 22. Juli 1876 enthusiastisch: „Welchen Dienst haben Sie uns, ja der ganzen Menschheit geleistet! Denn leider glaube ich annehmen zu müssen, daß viele dem Bayreuther Festspiel so barbarisch gegenüberstanden, – wie ich; daß sie die unermeßliche Bedeutung desselben für die Cultur eines ganzen, großen Volkes bis jetzt nur undeutlich verstanden. Aber, wer Ihre Stimme gehört hat, müßte schon geistig taub sein, wenn sie ihm nicht bis in das innerste Herz dringt! er muß verstehen, lieben, bewundern! [...] jede ins Einzelne gehende Zergliederung würde die volle Empfindung schädigen, da auch Ihr Buch nicht vor das Forum des theoretischen Menschen gehört; es will wie Bilder, Statuen, Musik empfunden werden, um verstanden zu werden!“ (KGB II 6/1, Nr. 802, S. 367–368). Damit ordnet Paul Rée UB IV WB dem Bereich ästhetischer Erfahrung zu – analog zur Selbsteinschätzung N.s, der neun Jahre später behauptet, er habe UB IV WB „weniger geschrieben als gemalt“: in einem „verwegenen Alfresco“ (NL 1885, 35 [48], KSA 11, 534–535).

Neben diesen euphorischen Reaktionen aus N.s persönlichem Umfeld gab es auch moderatere oder sogar kritische Äußerungen von Rezensenten zu UB IV WB. **Eduard Hanslick**, ein damals sehr bekannter und einflussreicher Musik-Kritiker und Musik-Theoretiker (vgl. NK 433, 8–11 und NK 497, 8–12), zählte UB IV WB im Hinblick auf die Eröffnung der Bayreuther Festspiele zu den „mit der Peitsche ‚vorbereitenden‘ Flugschriften“ (Hanslick 1880, 254–255, zitiert nach Hauke Reich 2013, 517–518). Mit spöttischem Unterton kritisiert Hanslick das religiöse Pathos sowie die forcierte Inszenierung einer weihevollen Aura durch N., den er „als eine Art Ober-Priester“ des „Gottes“ Wagner beschreibt (ebd.): „Der Philologe Friedrich Nietzsche, durch Talent und Bildung wol der hervorragendste, in seinen Uebertreibungen zugleich der abenteuerlichste unter Wagner’s Kämpen, betrachtet diesen gar nicht als Tondichter – er scheint sich für Musik kaum zu interessiren – sondern als großen, neben Goethe gestellten Dichter, als nationalen Helden, als Stifter einer neuen erlösenden Religion und Philosophie, mit Einem Wort, als einen Messias, an dem zu zweifeln Frevel ist. [...] Seine Sorge ist nur, ‚ob die, welche das Festspiel erleben, *seiner würdig* sein werden‘. Es fehlt nur, daß die Zuhörer verhalten würden, früher das Altarssacrament zu empfangen, um ‚im Stande der Gnade‘ Alberich und den Rheinnixen entgegenzutreten. Herrn Nietzsche sind wirklich die Besucher des Wagner-Theaters ‚*geweihte* Zuschauer [...]‘. Und weiter heißt es: ‚Lernt es, selbst wieder Natur zu werden, und laßt euch dann mit und in ihr durch meinen Liebes- und Feuerzauber verwandeln! Es ist die Stimme der

Kunst *Wagner's*, welche so zu den Menschen spricht. Daß wir Kinder eines erbärmlichen Zeitalters ihren Ton zuerst hören durften, zeigt, wie würdig des *Erbarmens* gerade dieses Zeitalter sein muß [...]“. Und im Anschluss an diese kritischen Bewertungen stellt Eduard Hanslick summarisch fest: „Nietzsche schlägt genau denselben Ton an, fast dieselben Worte, womit unsere Religionsbücher von Jesus Christus sprechen“ (ebd.). Zu Hanslick vgl. auch NK 433, 8–11 und NK 497, 8–12. – Ähnlich akzentuiert **Eduard Kulke** seine Kritik im Text *Richard Wagner, seine Anhänger und seine Gegner* (1884). Obwohl N. für ihn „[v]ielleicht der einseitigste, zugleich aber der hervorragendste von Wagners Anhängern“ ist, sieht er durch UB IV WB „den Geist des Widerspruchs aufs heftigste“ erregt, weil hier „Mysticismus“ und Antirationalismus hervortreten. Daher spricht Kulke ironisch von „Nietzsches aphoristischen Luftballonfahrten im Reiche der Ideen“ und konstatiert: „die Religion, zu welcher sich Friedrich Nietzsche bekennt, ist in Bayreuth nicht gestiftet worden“ (Kulke 1884, zitiert nach Hauke Reich 2013, 520–521).

**Richard Falckenberg** hingegen bezweifelt in seiner ausführlichen Rezension zu UB IV WB im *Musikalischen Wochenblatt* (10./17. 11. 1876), dass N.s *Unzeitgemässe Betrachtungen* die verdiente „Beachtung gefunden haben“ (zitiert nach Hauke Reich 2013, 507). Falckenberg sieht in ihnen eine Fortführung von Johann Gottlieb Fichtes kulturkritischen „Vorlesungen über die Grundzüge des gegenwärtigen Zeitalters und Reden an die deutsche Nation“ (vgl. Reich: ebd., 508). Angesichts von UB IV WB hält Falckenberg N. für „Einen von den Wenigen [...], die Wagner wirklich verstanden haben“ (ebd., 509), und würdigt vor allem die durch N. „besonders lichtvoll und lehrreich“ dargestellte „*Musik des Pathos*“ bei Wagner (ebd., 512). Zwei Jahre später erklärt Falckenberg ebenfalls im *Musikalischen Wochenblatt* (3. 5. 1878), N. habe in UB IV WB „mit festen Strichen die gewaltige Gestalt des Allkünstlers genial und richtig umrissen“ (zitiert nach Reich 2013, 514). – Ein anonymes Rezensionen rühmt an UB IV WB einen „Hauch jugendlichster Begeisterung“, der in diesen „sicher nur ‚zeitgemäßen‘ Betrachtungen“ mit „packender Gewalt auf den Leser“ wirke (ebd., 506). Und N.s Verleger Ernst Schmeitzner kündigt am 15. November 1878 in einem Brief an N. die französische Rezension an, die „ein begeisterter Wagnerfreund Mr. Lequime im Brüsseler Artiste bringen wird“ (KGB II, 6/2, Nr. 1126, S. 995).

Dankesbriefe kommen u. a. von **Marie Baumgartner**, der Mutter eines Studenten von N., die bereits seine „dritte Unzeitgemässe [...] sehr schön ins Französische übersetzt“ hatte (KSB 5, Nr. 422, S. 16). Auch zu UB IV WB fertigte Marie Baumgartner eine Übersetzung ins Französische an, die 1877 erschien (vgl. KSA 14, 81; Schaberg 2002, 79–81). Auf UB IV WB reagierte sie sehr zustimmend, indem sie diese Schrift als „ein Werk der ‚Treue‘“ und als edlen Gefühlsausdruck bezeichnete (KGB II 6/1, Nr. 795, S. 360). – Für **Malwida von**

**Meysenbug** ist UB IV WB „der unübertrefflich schöne Ausdruck für Alles was man selbst diesem Menschen und seinem Werke gegenüber, empfindet. Zu dem seltenen, einzigen Glücke Wagners – nach so vielem bitterem Unglück und Leiden – gehört auch dieses, einen so reinen Spiegel gefunden zu haben, in dem sein Bild sich zeigt wie es auf ewig den Erkennenden und Verstehenden fest stehen muss. Und was Wagner mit seinen Werken, das thun Sie mit Ihren Schriften. Sie zeigen der Menschheit ihre heiligen Ziele, wie es noch Keiner gethan, selbst Schopenhauer nicht, schon im 3ten Stück, [...] und wenn die Zeit kommt [...], wo man Wagner verstehen wird, wo er sein Volk gefunden haben wird, dann wird man auch erst Sie ganz erkennen und mit tiefer Liebe umfassen. Lassen Sie sich einstweilen an der Liebe der Wenigen genügen und gönnen Sie mir das Recht auf Sie glücklich-stolz zu sein wie es nur eine Mutter auf den geliebtesten Sohn sein könnte“ (KGB II 6/1, Nr. 796, S. 361). – Auf N.s Schrift *Der Fall Wagner* wird Malwida von Meysenbug 1888 dann mit tiefem Befremden reagieren: „Ich bin auch der Ansicht daß man eine alte Liebe, selbst wenn sie erloschen ist, nicht so behandeln darf wie Sie W<agner> behandeln; man beleidigt sich damit selbst, denn man hat doch einmal ganz und voll geliebt und der Gegenstand dieser Liebe war doch kein Phantom, sondern eine ganze volle Wirklichkeit [...]“ (KGB III 6, Nr. 591, S. 330).

In ihrem Buch *Friedrich Nietzsche in seinen Werken* konstatiert **Lou Andreas-Salomé** 1894, N. habe UB III SE und UB IV WB zwei „Unzeitgemäßen“ als „Vorzeitgemäßen und Zukunftgemäßen“ gewidmet (Andreas-Salomé 1894, 69). An diesen „mit überströmender Begeisterung aufgerichteten Standbildern des Genius“ sei zu erkennen, dass N.s „Kultur des Unzeitgemäßen in einem Kultus des Genies“ kulminierte (ebd., 69). Sein heroischer Geistesaristokratismus reiche von UB III SE und UB IV WB bis zum Spätwerk. Da „die Wagner-Schopenhauersche Weltanschauung“ für N. von so essentieller Bedeutung gewesen sei, habe er sich später sogar „von ganz entgegengesetzten Richtungen“ aus wieder „ihren Grundgedanken“ angenähert (ebd., 72). Dass N. in Wagner enthusiastisch „das Ideal seines eigenen Wesens verkörpert zu sehen glaubte“, gebe seinen Frühschriften ein spezifisches Fluidum: „etwas Gesundes, beinahe Naives, das von der Eigenart seiner späteren Werke scharf absticht. Es ist, als sähe man ihn erst an dem Bilde seines Meisters Wagner und an dessen Philosophen Schopenhauer sich selbst begreifen und erraten“ (ebd., 73). Diese Sicht ist durch N.s Umdeutung von UB III SE und UB IV WB in *Ecce homo* präformiert (vgl. KSA 6, 313, 28 – 314, 10 und KSA 6, 319, 19 – 321, 6 sowie Kapitel IV.6).

**Theodor Lessing** erblickt in UB IV WB emphatisch „das Hohelied des Wagnerschen Kulturgedankens“ (Lessing 1906, 272), ohne indes die ambivalenten Grundierungen wahrzunehmen, die schon dieser Schrift inhärent sind. Summarisch schreibt Lessing über UB III SE und UB IV WB: „Niemand hat ein

Jünger würdiger und ehrenvoller seinen Meistern gedankt“, um dann konkret auf N.s *Richard Wagner in Bayreuth* einzugehen. Konsterniert betont Lessing den extremen Hiat zwischen N.s Wagner-Bild in seiner Frühschrift UB IV WB und seiner Spätschrift *Der Fall Wagner*, indem er mit konträren Superlativen feststellt: „Und wenn wir die letzte der unzeitgemäßen Betrachtungen lesen, dann begreifen wir kaum, wie dieser edelsten Lobschrift, die je auf Wagner geschrieben wurde, vierzehn Jahre später im ‚Fall Wagner‘ die maßloseste Schmähschrift folgen konnte [...]. Woher kommt der Gärungsstoff, der eine so ungeheuerliche seelische Umwälzung zuwege brachte?“ (ebd., 272).

Wenn der Wagner-Enthusiast **Thomas Mann** im Essay *Leiden und Größe Richard Wagners* (1933) in dessen Konzept des ‚Gesamtkunstwerks‘ „etwas eigentümlich Dilettantisches“ erblickt (Thomas Mann 1990, Bd. IX, 375), dann beruft er sich explizit auf N.s Erwägungen zum Aspekt des Dilettantismus: zur „gefährliche[n] Lust an geistigem Anschmecken“ (436, 9–10), die Wagners Interesse an Malerei, Dichtkunst, Schauspielerei, Musik zunächst so erscheinen ließ, als sei er „zum Dilettantisiren geboren“ (436, 6–7). Diese in UB IV WB skeptisch erwogene Hypothese übernimmt Thomas Mann affirmativ, indem er mit „Bewunderung“ erklärt, „Wagners Kunst“ sei „ein mit höchster Willenskraft und Intelligenz monumentalisierter und ins Geniehafte getriebener Dilettantismus“ (Bd. IX, 376), wie die „ins kühn Dilettantische eingesprengten Sprachgenialitäten“ in Wagners *Ring des Nibelungen* und im *Lohengrin* zeigen (Bd. IX, 377). Nach Thomas Mann setzt sich „das Genie Richard Wagners [...] aus lauter Dilettantismen zusammen. / Aber aus was für welchen!“ (Bd. IX, 381): „Sein Genie ist eine dramatische Synthesis der Künste“ (Bd. IX, 377). Im Hinblick auf ein Changieren zwischen exzentrischer „Leidenschaft“ und Sehnsucht nach „Erlösung“ attestiert Thomas Mann Wagner eine „brüderlich[e]“ Geistesverwandtschaft mit Schopenhauer (Bd. IX, 398), wie sie schon N. betont (KSB 3, Nr. 4, S. 8; Nr. 60, S. 98). Ein „heroischer Lebenslauf“ (Bd. IX, 398–399; KSA 1, 373, 15) gemäß Schopenhauers Maxime (PP II, Kap. 14, § 172a, Hü 342) kennzeichne beide. N.s Wagner-Essays sieht Thomas Mann als Einheit. Nach der „wagnerfrommen“ UB IV WB (Bd. IX, 375) erscheint ihm N.s spätere Wagner-Kritik als „Panegyrikus mit umgekehrtem Vorzeichen“, als Alternativform „der Verherrlichung“ (Bd. IX, 373), in der sich N.s „Wagnerpassion“ (Bd. IX, 405) prolongiere: als „Liebeshaß, Selbstkasteiung“ (Bd. IX, 373).

**Karl Jaspers** geht im Buch *Nietzsche. Einführung in das Verständnis seines Philosophierens* (1936, 3. Aufl. 1950) auf die Freundschaft und Entfremdung von N. und Richard Wagner ein (Jaspers 1950, 65–72) und berücksichtigt dabei auch die positiven Perspektiven N.s auf Wagner sogar noch in den 1880er Jahren. Zugleich beleuchtet Jaspers den besonderen Stellenwert von UB IV WB. Den inneren Konflikt N.s charakterisiert er als ein „qualvolles, sich selbst wi-

derstrebendes Ringen“ unter dem „Antrieb seines unerbittlichen Wahrheitswillens“: „Dieses Ringen“ sei mit der Hoffnung verbunden gewesen, „auf Wagner zu wirken: es war der Wille zu kämpfender Kommunikation“ (ebd., 69). „Daß Wagner sich für nichts interessierte, was nicht unmittelbar dem eigenen Werke diene, daß Nietzsche seit 1873 schon die Gefahren des Wagnerschen Werkes, die Möglichkeiten und faktischen Mängel sah, suchte Nietzsche leise zu überwinden oder zu vergessen“; er wagte in UB IV WB „die liebende Kritik in der Hoffnung, auf das Innerste in Wagner wirken zu können, und war daher in der Sorge, seine Schrift möchte von Wagner ganz abgelehnt werden. Wagner verstand jedoch nicht und hörte darin nur seine Verherrlichung“ (ebd., 69).

Allerdings stellt Jaspers auch fest, dass „Nietzsches Kritik“, die bereits „im Januar 1874 in allem Wesentlichen“ entfaltet war, „selbst in der Schrift ‚R. Wagner in Bayreuth‘ (1876) für den rückblickenden Leser deutlich erkennbar“ ist: „Diese Kritik muß, obgleich sie bei erstem Zusehen vernichtend scheint, doch von einer Art sein, die die engste Verbindung mit dem so Kritisierten nicht ausschließt“ (ebd., 66). Direkt danach relativiert Jaspers N.s Kritik an Wagner aber in erstaunlichem Maße, indem er ihre kulturdiagnostischen Implikationen so sehr betont, dass die zentralen psychologischen Dimensionen des Konflikts dahinter ganz verblassen. Indem Jaspers die individuelle Problematik zwischen N. und Wagner (vgl. dazu das Kapitel IV.3 im Kommentar) vorschnell zum Symptom der zeitgenössischen Krisensituation erklärt, hebt er sie tendenziell in Epochenkritik auf: „Seine Kritik Wagners ist seine Kritik am Zeitalter. Solange Nietzsche dem Zeitalter noch Vertrauen schenkt, in ihm eine Verwirklichung neuer Kultur für möglich hält, steht er bei Wagner; sobald er das Zeitalter im ganzen als dem Ruin verfallen erblickt und die Erneuerung des Menschen aus ganz anderen Tiefenschichten sucht als der von Kunstwerk und Theater, steht er gegen Wagner. Sofern Nietzsche selbst sich als dem Zeitalter angehörig weiß, ist seine Wagnerkritik zugleich Kritik an sich selbst als dem Wagnerianer“ (ebd., 66). Hier ordnet Jaspers die individualpsychologischen Motive und Perspektiven dem Primat kritischer Zeitdiagnose unter. Dabei erklärt er sogar: „An Wagner als dem Genius dieser Zeit wird Nietzsche gegenwärtig, was diese Zeit selbst ist. Solange er in Wagner einen neuen Äschylus sieht, also das ihm Größte, was auf Erden möglich war, [...] glaubt er auch dem Zeitalter. Sobald sein Maßstab von Wahrheit, Echtheit, Substanz sich gegen Wagner infragestellend wendet, versinkt ihm das ganze Zeitalter“ (ebd., 67). Trotz der zeitkritischen Dimension verweist Jaspers aber auch auf einen Brief N.s an Heinrich Köselitz alias Peter Gast (ebd., 68), in dem N. noch am 25. Juli 1882 gesteht: „mit einem wahren Schrecken bin ich mir wieder bewußt geworden, wie nahe ich eigentlich mit W<agner> verwandt bin“ (KSB 6, Nr. 272, S. 231).