

Stellenkommentar

1.

431, 2 *Damit ein Ereignis Grösse habe*] Das Motiv der „Grösse“ hat im 1. Kapitel von UB IV WB zentrale Bedeutung. Bereits in UB III SE sieht N. die einzige „Aufgabe“ der „Menschheit“ darin, große Individuen „zu erzeugen“ (KSA 1, 383, 32 – 384, 2). Wenn er anschließend betont, allein derjenige, „welcher sein Herz an irgend einen grossen Menschen gehängt hat“, empfangen „die erste Weihe der Kultur“ (KSA 1, 385, 24–26), dann spielt er damit auf seine eigene Wagner-Verehrung und auf den damit verbundenen kulturellen Anspruch an. Zu den zahlreichen Aspekten von N.s ambivalentem Verhältnis zu Richard Wagner vgl. die ausführliche Darstellung im Kapitel IV.3 des Überblickskommentars. – In einem Nachlass-Notat N.s findet sich eine apodiktische Aussage mit Appellfunktion: „Wagner ist groß, damit wir Alle groß werden“ (NL 1875, 11 [36], KSA 8, 227). Dieses Diktum modifiziert N. dann so, dass UB IV WB mit einer nur „scheinbar entpersonalisiert“ klingenden Feststellung beginnt (vgl. Görner 2008, 429).

432, 3 *Das, was jetzt in Bayreuth vor sich geht*] N. verfasste UB IV WB mit Unterbrechungen im Zeitraum zwischen Herbst 1874 und Juli 1876. Anlässlich der für den Sommer 1876 geplanten Eröffnung des Bayreuther Festspielhauses fungierte diese Schrift als Eloge auf Richard Wagner, um die repräsentative Institutionalisierung seiner Kunst zu feiern. – Wagner hatte zunächst das Markgräfliche Opernhaus in Bayreuth wegen seiner großen Bühne für Aufführungen seiner eigenen Werke in Betracht gezogen, sah dann jedoch den Orchestergraben als nicht geräumig genug für die große Anzahl von Musikern an, die beispielsweise seine Tetralogie *Der Ring des Nibelungen* erforderlich macht. Deshalb entschloss er sich dazu, in Bayreuth ein neues Festspielhaus zu errichten. Die Stadt unterstützte ihn, indem sie ihm ein Grundstück außerhalb von Bayreuth offerierte. Außerdem kaufte Wagner ein Grundstück, auf dem er dann sein Wohnhaus Wahnfried bauen ließ. – Aus ökonomischen Gründen war die Durchführung von Wagners Großprojekt wiederholt in Frage gestellt. Erst die großzügige finanzielle Unterstützung, die ihm König Ludwig II. von Bayern gewährte, sicherte den Bau des Festspielhauses. Hier wurde im August 1876 Wagners Tetralogie *Der Ring des Nibelungen* im Beisein des deutschen Kaisers Wilhelm I. aufgeführt. Seither finden dort alljährlich die Bayreuther Festspiele statt.

432, 14–15 *in jener Weihe-Rede vom zwei und zwanzigsten Mai 1872*] Es handelt sich um die Rede, die Richard Wagner zur Grundsteinlegung des Bayreuther

Festspielhauses hielt. Bei diesem Festakt am 22. Mai 1872 war auch N. anwesend. Noch im selben Jahr wurde Wagners Rede im *Musikalischen Wochenblatt* von Ernst Wilhelm Fritzsche publiziert, in dessen Verlag auch Werke N.s erschienen. Wagner nahm sie 1873 in einen Bericht mit dem Titel *Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth* auf (GSD IX, 322–344). Zum Inhalt dieser Rede vgl. NK 432, 16–23.

432, 16–23 „Nur Sie, sagte er damals, die Freunde meiner besonderen Kunst [...], hatte ich, um für meine Entwürfe mich an Theilnehmende zu wenden: [...] trotzdem sie ihnen nur noch unrein und entstellt bisher vorgeführt werden konnte.“] N. zitiert hier aus Richard Wagners Schrift *Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth* (GSD IX, 329), verändert dabei allerdings teilweise Orthographie und Interpunktion. Wagner schreibt: „Meine Freunde und werthen Gönner! Durch Sie bin ich heute auf einen Platz gestellt, wie ihn gewiß noch nie vor mir ein Künstler einnahm. Sie glauben meiner Verheißung, den Deutschen ein ihnen eigenes Theater zu gründen, und geben mir die Mittel, dieses Theater in deutlichem Entwurfe vor ihnen aufzurichten. Hierzu soll für das Erste das provisorische Gebäude dienen, zu welchem wir heute den Grundstein legen. [...] Nur Sie, die Freunde meiner besonderen Kunst, meines eigensten Wirkens und Schaffens, hatte ich, um für meine Entwürfe mich an Theilnehmende zu wenden: nur um Ihre Mithilfe für mein Werk konnte ich Sie angehen: dieses Werk rein und unentstellt Denjenigen vorführen zu können, die meiner Kunst ihre ernstliche Geneigtheit bezeugten, trotzdem sie ihnen nur noch unrein und entstellt bisher vorgeführt werden konnte, – dieß war mein Wunsch, den ich Ihnen ohne Anmaaßung mittheilen durfte. Und nur in diesem, fast persönlichen Verhältnisse zu Ihnen, meine Gönner und Freunde, darf ich für jetzt den Grund erkennen, auf welchen wir den Stein legen wollen, der das ganze, uns noch so kühn vorschwebende Gebäude unserer edelsten deutschen Hoffnungen tragen soll“ (GSD IX, 326–329).

432, 24 *In Bayreuth ist auch der Zuschauer anschauenswerth*] Bereits in der *Geburt der Tragödie* betont N. die Bedeutung der „wahrhaft aesthetischen Zuschauer“ (KSA 1, 151, 2–3). Und zuvor erklärt N. hinsichtlich von Wagners Bayreuth-Projekt: „So ist mit der Wiedergeburt der Tragödie auch der aesthetische Zuhörer wieder geboren [...]“ (KSA 1, 143, 9–10).

432, 32–34 *So werden alle Die, welche das Bayreuther Fest begehen, als unzeitgemässe Menschen empfunden werden*] In UB IV WB finden sich zahlreiche Anspielungen auf die ‚Unzeitgemäßheit‘ Wagners, den N. schon am 15. August 1869 in einem Brief an Erwin Rohde als „unzeitgemäß im schönsten Sinne“ bezeichnete (vgl. KSB 3, Nr. 22, S. 42). Rückblickend konstatiert N. auch noch in *Ecce homo*, er habe Schopenhauer und Wagner in „der dritten und vierten Unzeitgemässen“ angesichts der kulturellen Krisensituation als „unzeitge-

mässe Typen par excellence“ dargestellt (KSA 6, 316, 22 – 317, 2). – Für seine *Unzeitgemässen Betrachtungen* wertet N. den negativen Begriff des ‚Unzeitgemässen‘ um, der ja eigentlich das für die jeweils relevante historische Epoche nicht (mehr) Angemessene, da Obsolete bezeichnet. N. meint mit ‚unzeitgemäß‘ allerdings keineswegs das Veraltete, sondern verbindet mit seinen kritischen Gegenwartsdiagnosen Perspektiven auf die Zukunft, die gerade das Zeitgemässe als das Negative erscheinen lassen, das der Überwindung bedarf. In diesem Sinne akzentuiert N. den Begriff des ‚Unzeitgemässen‘ prinzipiell positiv, um ihn dann für Personen und Konzepte in Anspruch zu nehmen, die konstruktiv über die Gegenwart hinausweisen. In UB III SE und UB IV WB beschreibt er Schopenhauer und Wagner als ‚unzeitgemässe‘ Persönlichkeiten, weil sie sich auf paradigmatische Weise von konventionellen Normen emanzipiert und die Beschränkungen ihrer Epoche überwunden haben.

Über Schopenhauer und Wagner hinaus sieht N. das große Individuum prinzipiell in einem antagonistischen Verhältnis zur eigenen Zeit. Mit dieser Einschätzung, die auch seinem Selbstverständnis entspricht, verbindet er vor dem Hintergrund seiner kritischen Epochendiagnose einen missionarischen Anspruch auf die Neugestaltung der Kultur. In diesem Sinne formuliert N. in einem Brief an Carl von Gersdorff am 4. Februar 1872 das Plädoyer: „Was Du auch thun magst – denke daran dass wir beide mit berufen sind, an einer Culturbewegung unter den Ersten zu kämpfen und zu arbeiten, welche vielleicht in der nächsten Generation, vielleicht noch später der grössern Masse sich mittheilt“ (KSB 3, Nr. 197, S. 286). Vgl. auch NK 480, 22–24 und NK 484, 2–8. Inwiefern dieser Gestus bereits sein Frühwerk bestimmt, zeigt schon die markante Schlusspassage von UB I DS, in der N. die Überwindung der Denkkonventionen als ein wesentliches Charakteristikum des ‚Unzeitgemässen‘ exponiert. Nachdem er dort (mit der kulturkritisch grundierten Polemik gegen Strauß) sein eigenes ‚unzeitgemässes‘ „Bekenntniss abgelegt“ hat (KSA 1, 241, 34), ermutigt er die Gleichgesinnten angesichts der gegenwärtigen Epochenproblematik: „So lange nämlich das noch als unzeitgemäss gilt, was immer an der Zeit war und jetzt mehr als je an der Zeit ist und Noth thut – die Wahrheit zu sagen“ (KSA 1, 242, 9–11). Indem N. mit der mehrdeutigen Formulierung „was [...] an der Zeit ist“ spielt, rückt er einerseits das Aktuelle oder Zeitgemässe und andererseits das dringend Gebotene, da Notwendige ins Blickfeld und schafft so ein Spannungsfeld mit changierenden Bedeutungswaleurs, in dem der letztere Aspekt dominiert. Zugleich bringt N. seinen Vorbehalt gegenüber einer Common-sense-Perspektive auf das ‚Unzeitgemässe‘ zum Ausdruck, wenn er das, was „als unzeitgemäss gilt“, implizit relativiert und die Bedeutung eines ‚unzeitgemässen‘ Wahrheitsethos betont.

Wie sehr N.s Ideal der ‚Unzeitgemäßheit‘ (vgl. auch KSA 1, 346, 13; 361, 9–14) von Schopenhauer geprägt ist, zeigen etliche Beispiele aus dessen *Œuvre*

(vgl. dazu NK 242, 9–11). Zu N.s ‚unzeitgemäßer‘ Kulturkritik gehören auch Reflexionen, in denen er aus der zeitübergreifenden Metaperspektive der Zukunft ein Verdikt über die Gegenwart formuliert. Vgl. dazu NK 364, 7–11 (mit analogen Schopenhauer-Belegen) sowie NK 242, 9–11, NK 346, 12–14 und NK 407, 29–31. Im 20. Kapitel „Ueber Urtheil, Kritik, Beifall und Ruhm“ der *Parerga und Paralipomena II* beispielsweise konstatiert Schopenhauer: „Die ausgezeichneten Geister dringen selten bei Lebzeiten durch; weil sie im Grunde doch bloß von den ihnen schon verwandten ganz und recht eigentlich verstanden werden“ (PP II, Kap. 20, § 242, Hü 505). Während die „gewöhnlichen“ Werke „dem Geiste der Zeit, d. h. den gerade herrschenden Ansichten“ entsprechen und „auf das Bedürfniß des Augenblicks berechnet“ sind, bleiben die „außerordentlichen Werke“, die „Jahrhunderte zu leben“ vermögen, „der Bildungsepoche und dem Geiste ihrer eigenen Zeit fremd“, weil sie „einer höhern Bildungsstufe und einer noch fern liegenden Zeit“ angehören“ (PP II, Kap. 20, § 242, Hü 504). Solche Produkte einer intellektuellen oder künstlerischen Avantgarde entsprechen N.s Konzept von ‚Unzeitgemäßheit‘. Im vorliegenden Kontext von UB IV WB sieht er die kongenialen Rezipienten an diesem Sonderstatus des Künstlers partizipieren: Indem sie „das Bayreuther Fest begehen“ erweisen auch sie sich „als unzeitgemässe Menschen“.

Dass sich N.s programmatische Intention auf eine philosophische ‚Unzeitgemäßheit‘ bis in seine letzte Schaffensphase prolongiert und auch dann noch eine konstitutive Bedeutung hat, geht aus einem Passus seiner Spätschrift *Der Fall Wagner* hervor. Dort nutzt N. das rhetorische Stilmittel des Dialogismus, um sein philosophisches Selbstverständnis emphatisch deutlich zu machen: „Was verlangt ein Philosoph am ersten und letzten von sich? Seine Zeit in sich zu überwinden, ‚zeitlos‘ zu werden. Womit also hat er seinen härtesten Strauss zu bestehn? Mit dem, worin gerade er das Kind seiner Zeit ist. Wohlan! 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. Der Philosoph in mir wehrte sich dagegen“ (KSA 6, 11, 14–20).

433, 5 Parodie] Im vorliegenden Kontext wendet sich N. kritisch gegen die parodistische Distanz der ‚Gebildeten‘ gegenüber Wagner, die er als Indiz für einen problematischen „Geist der Entfremdung und Feindseligkeit“ bewertet (433, 9–10). Nur ein Jahr nach UB IV WB erschien ein Kompendium der Invektiven gegen Wagner, nämlich Wilhelm Tapperts Buch *Ein Wagner-Lexicon. Wörterbuch der Unhöflichkeit, enthaltend grobe, höhnnende, gehässige und verläumerische Ausdrücke, welche gegen den Meister Richard Wagner, seine Werke und seine Anhänger von den Feinden und Spöttern gebraucht worden sind. Zur Gemüths-Ergötzung in müssigen Stunden gesammelt* (1877). Zu den Parodien auf

Wagner vgl. außerdem Wolfgang W. Parths Sammelband *Der Ring, der nie gelungen. Richard Wagner in Parodie, Satire und Karikatur* (1983).

433, 7 *die sehr unmagische Laterne*] Als ‚Laterna magica‘ wurde ein im 17. Jahrhundert erfundener Lichtbildprojektor bezeichnet, den Schopenhauer als „Zauberlaterne“ charakterisiert (WWV I, § 28, Hü 182).

433, 8–11 *Und glücklich, wenn es bei der Parodie bleibt! Es entladet sich in ihr ein Geist der Entfremdung und Feindseligkeit, welcher noch ganz andere Mittel und Wege aufsuchen könnte, auch gelegentlich aufgesucht hat.*] Eine Vorstufe lautet: „Das mag ihm denn gegönnt sein; und es mag ihm sogar anempfohlen werden, Fest und Festgenossen sich parodisch vorzuführen. So ist für sein Vergnügen gesorgt, und das unsere nicht gestört. Denn das muß man wissen, daß in jenen Parodien sich ein Geist der Feindseligkeit nur entladet [...]“ (KSA 14, 82). – Dass N. im direkten Kontext „die sehr unmagische Laterne unsrer witzelnden Zeitungsschreiber“ erwähnt (433, 7–8), signalisiert seine schon im Frühwerk ausgeprägte Distanz gegenüber Kritikern und Journalisten, die er als Exponenten des Zeitgemäßen betrachtet. Schon in der *Geburt der Tragödie* bezeichnet N. die „Journalist[en]“ als „papierne Slave[n] des Tages“ (KSA 1, 130, 20), und in UB III SE spricht er vom „Geist und Ungeist des Tages und der Tageblätter“ (KSA 1, 365, 6–7).

Mit dem „Geist der Entfremdung und Feindseligkeit“ spielt N. wahrscheinlich nicht nur auf zeitgenössische Wagner-Parodien an (vgl. NK 433, 5), sondern auch auf negative Rezensionen von Musikkritikern, insbesondere von Eduard Hanslick (1825–1904), einem Universitätsprofessor für Ästhetik und Geschichte der Musik, der im 19. Jahrhundert als Musik-Kritiker und Musik-Theoretiker sehr bekannt war und über großen Einfluss verfügte. Vgl. dazu im Kapitel IV.7 des Überblickskommentars zu UB IV WB die ironische Resonanz auf N.s Schrift *Richard Wagner in Bayreuth*, die Hanslick in sein Buch *Musikalische Stationen. Neue Folge der „Modernen Oper“* integrierte (1880, 254–255). – Die musikalischen Präferenzen Hanslicks unterschieden sich erheblich von den musikästhetischen Überzeugungen Wagners. Denn Hanslick sah in der Wiener Klassik den Zenit der musikalischen Entwicklung und betrachtete Robert Schumann und Johannes Brahms als legitime Nachfolger der Komponisten dieser Musikepoche. Hanslick gilt zwar allgemein als Gegner und Kritiker Wagners, äußerte sich um 1845 allerdings durchaus noch positiv über ihn: Ein Jahr nach seiner ersten Begegnung mit dem Komponisten im Sommer 1845 verfasste Hanslick 1846 eine ausführliche, sogar mehrteilige Würdigung zu Wagners romantischer Oper *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*, deren Uraufführung am 19. Oktober 1845 in Dresden stattgefunden hatte. Später reagierte er skeptisch auf die musikalischen Neuerungen in den Opern Wagners und

formulierte seine Verdikte mitunter sogar in polemischer Schärfe. Dass Richard Wagner die Figur des Sixtus Beckmesser in seiner Oper *Die Meistersinger von Nürnberg* als Hanslick-Parodie konzipiert hat, geht eindeutig daraus hervor, dass er diese Figur 1862 im zweiten Prosaentwurf des Librettos zunächst sogar als „Hans Lick“ bezeichnet hatte. Zum Konflikt zwischen den diametral entgegengesetzten zeitgenössischen Positionen im Felde der Musikästhetik vgl. NK 497, 8–12. Zu einer symptomatischen Episode, die Wagners Aversion gegen Brahms offenbart, siehe oben S. 306.

Auch wenn N. den Kult der „schönen Form“ kritisiert, wendet er sich gegen Eduard Hanslick. In UB IV WB kontrastiert er den bloßen „gefälligen Anschein“ einer äußerlich bleibenden „Form“ mit dem ‚wahren‘ Begriff von „Form“ als einer „nothwendigen Gestaltung“ (457, 15–21). In N.s persönlicher Bibliothek (NPB 275) befand sich das Buch *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst* (Erstausgabe 1854, Neuausgabe 2010), in dem Eduard Hanslick zwischen Form und Inhalt der Musik differenziert und das „ästhetische Aufnehmen der Musik gegenüber dem *pathologischen*“ abgrenzt. Laut Hanslick werden durch Melodie, Harmonie und Rhythmus „*Musikalische Ideen*“ zum Ausdruck gebracht (Hanslick 2010, 52). Während N. in UB IV WB die „Leidenschaft“ der Musik Wagners (488, 18) und die „Sprache des Pathos“ (491, 12) betont, die auch „den Zuhörer zum leidenschaftlichen Miterleben“ motivieren soll (489, 27–28), propagiert Hanslick gegenläufige Prämissen: „Ein Erleiden unmotivirter ziel- und stoffloser Affecte durch eine Macht, die in keinem Rapport zu unserm Willen und Denken steht, ist des Menschengeistes unwürdig“ (Hanslick 2010, 91). In diesem Sinne spricht er sich entschieden für eine genuin ästhetische Wirkung der Musik aus und signalisiert Distanz gegenüber einem bloß pathologischen Effekt, den diejenigen unter den Hörern erfahren, die lediglich „das Elementarische der Musik in passiver Empfänglichkeit auf sich wirken lassen“ (ebd., 88). Dieser Auffassung Hanslicks steht der musikalische Wirkungsanspruch Wagners mithin diametral gegenüber, der auf die Evokation größter emotionaler Intensität beim Publikum zielt. – Zur Chronologie der Entwicklung von Hanslicks Aversion gegen Wagner und zu N.s Polemik gegen Hanslick vgl. Christoph Landerer 2008, 373–385.

Trotz der entschiedenen Vorbehalte, die N. gegen Hanslick hegte, lässt ein von ihm mehrere Jahre zuvor verfasstes, in musikästhetischer Hinsicht sehr aufschlussreiches nachgelassenes Notat von 1871 (vgl. NL 1871, 12 [1], KSA 7, 359–369) Affinitäten zu Hanslicks Musiktheorie erkennen: Denn dort attestiert N. denjenigen, „die der Musik nur mit ihren Affekten beizukommen vermögen [...], daß sie immer in den Vorhallen bleiben und keinen Zutritt zu dem Heiligtum der Musik haben werden: als welches der Affekt [...] nicht zu zeigen, sondern nur zu symbolisiren vermag“ (NL 1871, 12 [1], KSA 7, 365). In diesem

Zusammenhang grenzt sich N. auch von Schopenhauers musikästhetischer Willensmetaphysik ab, indem er erklärt, der „Ursprung der Musik“ könne „nie und nimmer im ‚Willen‘ liegen“, vielmehr ruhe er „im Schooße jener Kraft“, die „unter der Form des ‚Willens‘ eine Visionswelt aus sich erzeugt“ (ebd.). Dann verweist N. auf den „Gegensatz des Dionysischen und des Apollinischen“ (ebd.), der für sein damals entstehendes Erstlingswerk *Die Geburt der Tragödie* konstitutive Bedeutung hat, um abschließend die „Einsicht“ zu formulieren, „der künstlerische Mensch“ müsse „die Musik sich durch die Symbolik der Bilder und Affekte deuten“ (NL 1871, 12 [1], KSA 7, 369).

433, 14–15 *etwas durchaus Neues*] Das Wort „durchaus“ gebraucht N. hier wie an anderen Stellen noch in dem älteren, im 19. Jahrhundert üblichen Sinn von „gänzlich“. Die Betonung des ‚Neuen‘, ja einer ‚neuen Kunst‘ (433, 24; 433, 31) entspricht dem von Wagner in den theoretischen Schriften erhobenen Anspruch, mit seinem Werk etwas musikästhetisch Innovatives zu bieten und dadurch zu einer Erneuerung von Kunst und Kultur überhaupt beizutragen.

433, 21–22 *den langen Weg zum Ziele und das Ziel selber wusste Keiner ausser Wagner*] N. versucht in UB IV WB einen teleologisch ausgerichteten Werdegang Wagners zu rekonstruieren, zu dessen Darstellung er außer biographischen Dokumenten auch Wagners Schriften heranzieht.

433, 23 *Es ist die erste Weltumsegelung im Reiche der Kunst*] Durch diese Metaphorik analogisiert N. die künstlerischen Innovationen Wagners mit den Entdeckungen von Kolumbus oder Vasco da Gama. Dabei überträgt N. einen Vergleich, den Wagner im Hinblick auf Beethoven verwendet hatte, auf ihn selbst. Wagner hatte in seiner Schrift *Das Kunstwerk der Zukunft* Beethoven mit Kolumbus verglichen. Dieser Vergleich war ihm so wichtig, dass er in einer Anmerkung seiner Schrift *Oper und Drama* noch einmal auf ihn zurückkommt: „Schon in meinem ‚Kunstwerk der Zukunft‘ verglich ich Beethoven mit Columbus: ich muß diesen Vergleich hier nochmals aufnehmen [...]“ (GSD III, 278). Zu N.s Strategien experimentellen Denkens vor dem Horizont wissenschaftlicher Paradigmenwechsel vgl. NK 396, 24 sowie NK 3/1, 382–384. Vgl. auch Volker Gerhardt 1986, 45–61.

433, 27–29 *die unsicheren, übel zusammenhängenden Erinnerungen an eine wahre Kunst, die wir Neueren von den Griechen her hatten*] Mit den unsicheren, bruchstückhaften Reminiszenzen an eine ‚wahre Kunst‘ meint N. die Überlieferungen zum Ursprung und zum Wesen der Tragödie, die er in Wagners Musikdrama ‚wiedergeboren‘ glaubt. Vgl. dazu bereits sein Erstlingswerk *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* von 1872.

434, 3–4 *wir, die Jünger der wiederauferstandenen Kunst*] Anspielung auf die biblische Vorstellung von der Auferstehung Christi, die den ‚Jüngern‘ als Heils-

zeichen galt. Derartige pathetisch-religiöse Überhöhungen setzt N. strategisch vor allem in Textpassagen ein, in denen er Wagners Schaffen als eine Art von Kunstreligion zu exponieren versucht. In diesem Sinne erklärt N. in einem Nachlass-Notat über Wagner, dass „die Religion der Musik um sein ganzes Wesen“ liege (NL 1875, 11 [6], KSA 8, 192). Vgl. auch NK 434, 10–12 und NK 463, 31 – 464, 1. Die Vorstellung einer Jüngerschaft spielt später auch in N.s Werk *Also sprach Zarathustra* eine wesentliche Rolle.

434, 8 *zum fünfjährigen pythagoreischen Schweigen*] Wer in den Kreis des griechischen Philosophen Pythagoras aufgenommen werden wollte, wurde in den Probejahren eingehend geprüft und durfte während dieser Zeit nur schweigend an den Verhandlungen des Pythagoreer-Bundes teilnehmen.

434, 8–10 *Wer von uns hätte nicht an dem widerlichen Götzendienste der modernen Bildung Hände und Gemüth besudelt!]* Seit der Geburt der Tragödie gehören Bildungsüberdruß und eine ausgeprägte Skepsis gegenüber dem Typus des Gebildeten zu den zentralen Themen N.s, die in den *Unzeitgemässen Betrachtungen* besondere Bedeutung erhalten. Im vorliegenden Textzusammenhang kontrastiert er mit dem „Götzendienste der modernen Bildung“ eine durch Wagner vermittelte genuine Kunstreligion. Insofern verschiebt sich hier die im Frühwerk N.s übliche Akzentsetzung: Denn gerade der Begriff ‚Bildung‘, der bei N. ansonsten positiver konnotiert ist und insofern von bloßer ‚Gebildetheit‘ abgegrenzt wird, gerät hier ebenfalls in einen pejorativen Kontext. Die Gegenüberstellung von ‚Bildung‘ und ‚Gebildetheit‘ übernahm N. von Richard Wagner, der diese Opposition in seiner Schrift *Über das Dirigiren* von 1869 betont. Im Rahmen einer Polemik gegen den Komponisten, Pianisten und Dirigenten Felix Mendelssohn Bartholdy kontrastiert Wagner hier die seines Erachtens „nichtige Gebildetheit“ mit der „wahren Bildung“; anschließend attackiert er auch den Musikkritiker Eduard Hanslick, der seiner Musik gegenüber kritisch eingestellt war: Wagner weist ausdrücklich auf den „Unmuth“ hin, der den „deutschen Musiker“ befall, „wenn er heut’ zu Tage gewahren muß, daß diese nichtige Gebildetheit sich auch ein Urtheil über den Geist und die Bedeutung unserer herrlichen Musik anmaßen will“ (vgl. GSD VIII, 313–315). Aus Wagners Schrift *Über das Dirigiren* (GSD VIII, 387) zitiert N. in UB III SE sogar wörtlich (KSA 1, 391, 30–33). Zur antisemitischen Motivation von Wagners Polemik gegen Felix Mendelssohn Bartholdy und Eduard Hanslick vgl. ausführlicher NK 450, 8–13.

Schon in UB I DS kritisiert N. einen Habitus selbstzufriedener Philistrosität, der dann entsteht, wenn die ‚Gebildeten‘ ihre Bildung als eine Form des Besitzes missverstehen: In diesem Sinne wendet er sich entschieden gegen den „Bildungsphilister“ (KSA 1, 165, 6 – 168, 17 und KSA 1, 352, 27) sowie gegen eine

„Philister-Kultur“ (KSA 1, 205, 11–12) mit dem „Ausdruck der Zufriedenheit im Gesichte“, die „nichts Wesentliches an dem gegenwärtigen Stande der deutschen Gebildetheit geändert haben“ will (KSA 1, 205, 15–17). Die „grossen heroischen Gestalten“ der Kultur, die ernsthaft „Suchende waren“ (KSA 1, 167, 12, 15), grenzt N. nachdrücklich sowohl von den bloßen „Philistern“ als auch von den unkreativen „Epigonen“ ab (vgl. dazu NK 165, 6 und NK 169, 16–18). – In UB III SE verschärft er die Differenz zwischen echter ‚Bildung‘ und bloßem ‚Gebildetsein‘ sogar bis zum Antagonismus, indem er konstatiert: „Die gelehrten Stände sind nicht mehr Leuchthürme oder Asyle inmitten aller dieser Unruhe der Verweltlichung [...]. Alles dient der kommenden Barbarei, die jetzige Kunst und Wissenschaft mit einbegriffen. Der Gebildete ist zum grössten Feinde der Bildung abgeartet, denn er will die allgemeine Krankheit weglügen und ist den Ärzten hinderlich“ (KSA 1, 366, 14–20). Zu den Implikationen von ‚Gebildetheit‘ konkret im Zusammenhang mit N.s Wagner-Lektüre vgl. ferner Sommer 2014, 219–237. Vgl. darüber hinaus NK 450, 8–13 mit weiteren Belegen zur Gegenüberstellung von genuiner ‚Bildung‘ und bloßer ‚Gebildetheit‘ bei N. Zu den vielfältigen Aspekten im begrifflichen Spannungsfeld zwischen Gebildetheit, Bildung, Kultur und Barbarei bei N. vgl. ergänzend NK 161, 2–3.

434, 10–12 *Wer bedürfte nicht des reinigenden Wassers, wer hörte nicht die Stimme, die ihn mahnt: Schweigen und Reinsein! Schweigen und Reinsein!* Die für die Bayreuth-Inszenierung beanspruchte kultische Aura analogisiert N. hier emphatisch mit Zügen von Mysterien-Ritualen und mit sakramentalen Elementen. Das ‚reinigende Wasser‘ gehört zum Reinigungsritual der Mysterien sowie zur christlichen Taufe. Dies gilt auch für das Schweigen angesichts der Weihe-Handlung, die im Zentrum des Mysteriums steht und wenig später als „das Ereigniss von Bayreuth“ vorgeführt wird (434, 14). – Mit der zu hörenden „Stimme“ nimmt N. einen häufig vorkommenden biblischen Topos auf, der sich auf die Offenbarung des Heils bezieht oder einen Akt der Auserwählung signalisiert. Vgl. dazu exemplarische Belege, z. B. Jesaia 6, 8: „ich hörte die Stimme des Herrn“; Joh. 18, 37: „wer aus der Wahrheit ist, der höret meine Stimme“; Apg. 9, 7: „sie hörten die Stimme und sahen niemand“; Offb. 1, 10: „hörte hinter mir eine große Stimme“; Offb. 10, 4: „da hörte ich eine Stimme vom Himmel“. – Emphatische Anaphern und Steigerungsfiguren orchestrieren den ganzen Absatz: Sie reichen von der nachdrücklichen Akzentsetzung in der Formulierung „zum Ernste, zum tiefen heiligen Ernste“ (434, 4) bis zur Geminatio „Schweigen und Reinsein! Schweigen und Reinsein!“ (434, 12), um sich am Ende des Absatzes dann mit der Evokation einer ‚großen Zukunft‘ zu verbinden. Den mithilfe dieser Wiederholungsfiguren bereits erzielten Nachdruck forciert N. zusätzlich dadurch, dass er darüber hinaus auch rhetorische Fragen verwendet: „Wer von uns hätte nicht [...]“; „Wer bedürfte nicht [...]“; „wer hörte

nicht [...]“ (434, 8–11). Auf diese Weise lässt N. durch den gezielten Einsatz von Stilmitteln eine Rhetorik der Ergriffenheit entstehen, die der Aura des Mysteriums entspricht. Anlässlich von Wagners Bayreuth-Projekt wird die ästhetische Sphäre im vorliegenden Zusammenhang durch ein religiöses Fluidum überhöht.

Inwiefern Aspekte einer Kunstreligion auch auf die kulturhistorische Entwicklungsdynamik der modernen Säkularisierung zurückzuführen sind, die kompensatorische Reflexe zur Folge hatte, zeigt ein nachgelassenes Notat von 1875: Gerade in seiner Gegenwart als einer Epoche „der untergehenden Religionen“ sieht N. dort eine neuartige „Periode der Kunst“ entstehen (NL 1875, 11 [20], KSA 8, 207). Die religiösen Topoi, die N. in UB IV WB auf Wagners Musik bezieht, entsprechen dem eigenen Wirkungsanspruch des Komponisten und reichen bezeichnenderweise bis zu Erlösungsvorstellungen (vgl. NK 463, 31 – 464, 1 und NK 464, 6–12). In welcher Hinsicht die Kunstkonzepte Wagners den Bereich des Ästhetischen transzendieren, erläutert N. in einem nachgelassenen Notat von 1875: „Wie Unrecht thäte man, anzunehmen, Wagner sei es um die Kunst allein zu thun und er betrachte sie als das Heilpflaster für alle übrigen elenden Zustände! Sie ist ihm nur der Trost der ἀνάγκη gegenüber“ (NL 1875, 11 [20], KSA 8, 205). Kurz darauf veranschaulicht N. diese spezifische Funktion der Kunst folgendermaßen durch suggestive Bilder: „Die Kunst ist der Traum für den Schlaf des Kämpfers [...]. Der Tag bricht gleich wieder an, die heiligen Schatten verschweben, und da ist die Kunst fern. Aber ihre Tröstung liegt über dem Menschen von der Frühstunde her. So ist sie die höchste Weltbeglückerin, obschon ihr Glück wie ein Schatten ist“ (NL 1875, 11 [20], KSA 8, 206). Hier prolongieren sich Aspekte der Ästhetik Schopenhauers, der die Kunst ebenfalls als einen vorübergehenden „Trost“ beschreibt (vgl. WWV I, Hül 316). Vgl. dazu Neymeyr 1996a, 409–424.

Kulturhistorische Akzente setzt N., wenn er in diesem Nachlass-Notat anschließend Kunst und Religion korreliert: „So ist die Kunst eine höhere Stufe der Religion, ohne deren gemeine Grundmotive, Betteln bei den Göttern und Abkaufen von etwas, ohne die niedrige Sucht nach Gewinn. Und so erscheint auch historisch die Kunst am Aussterben der Religionen; freilich werden dann gewöhnlich die Religionen noch durch die Kunst conservirt, durch Tempel Festaufzüge Ritual, dramatische Schaustellungen; dazu die vererbte Dankbarkeit gegen die mythischen Gestalten, welche der Kunst zu Gute kommen“ (NL 1875, 11 [20], KSA 8, 206). Gerade weil „dem Einzelnen“ in der Epoche „der untergehenden Religionen“ eine „immer höhere Spannung zugemuthet wird“, sieht N. die Menschen seiner eigenen Zeit in eine neuartige Kunstperiode gelangen, „wie sie noch nie nöthig war und noch nie da war“ (NL 1875, 11 [20], KSA 8, 207). Diese generelle Charakterisierung der Kunst lässt sich – N.s

Darstellung in UB IV WB zufolge – auch konkret durch das Wagnersche Musikdrama spezifizieren.

Inwiefern N. auch kritisch auf Tendenzen zur Überhöhung und religiösen Stilisierung der Kunst reagiert, und zwar bereits während der Entstehungszeit von UB IV WB und mit ausdrücklicher Bezugnahme auf Wagner, zeigt ein nachgelassenes Notat von 1874. Dort charakterisiert N. „Wagner’s Kunst“ als „überfliegend und transscendental“ und fragt sich sogar: „was soll unsre arme deutsche Niedrigkeit damit anfangen!“ (NL 1874, 32 [44], KSA 7, 767). Anschließend attestiert er der Musik Wagners eine eskapistische Grundtendenz: Indem sie „der absterbenden Religion einen Theil ihrer Kraft“ abnehme, praktiziere sie durch „magische Zaubereien der Beleuchtung“ eine Art „Flucht aus dieser Welt“, verhindere dabei durch deren Negation eine Bewältigung der Realität und ziele stattdessen auf ein „Hinwegtäuschen des Wirklichen“ (NL 1874, 32 [44], KSA 7, 767–768). Symptomatisch erscheint in diesem Kontext N.s hypothetische Spekulation, „dass vielleicht bald einmal die Kultur nur noch in der Form klosterhaft abgeschiedener Sekten existirt: die sich zu der umgebenden Welt ablehnend verhalten“ (NL 1874, 32 [44], KSA 7, 768). Dass N. selbst mit solchen Ausprägungen esoterischer Gruppenbildung in der Kultur durchaus sympathisiert, erhellt daraus, dass er in einem „sectirerischen Character“ der Kunst sogar deren „Stärke“ erblickt: Denn „sie ist extrem“ und nötigt den Menschen daher zur „unbedingte[n] Entscheidung“ (ebd.).

434, 17 *an jenem Maitage des Jahres 1872*] Am 22. Mai 1872 fand die Grundsteinlegung für das Festspielhaus in Bayreuth statt, der dann am 13. August 1876 die feierliche Eröffnung folgte.

434, 28–30 *Was mag Alexander der Grosse in jenem Augenblicke gesehen haben, als er Asien und Europa aus Einem Mischkrug trinken liess?*] Der griechische Historiker Arrian, also Lucius Flavius Arrianos (ca. 86–160 n. Chr.), der ein Schüler Epiktets war, erzählt in einem umfangreichen, aus sieben Büchern bestehenden Werk die Geschichte der Feldzüge Alexanders des Großen (Ἀλεξάνδρου ἀνάβασις). Die Episode, auf die N. hier anspielt, findet sich im 7. Buch (11. Kapitel): „Zum Dank brachte Alexander den Göttern Opfer, denen das Herkommen zu opfern gebot, und hielt ein allgemeines Festmahl, wobei er sich in ihrer aller Mitte niederließ, die Makedonen um ihn herum, anschließend die Perser und dahinter die nach Rang und Verdienst besonders geachteten Persönlichkeiten der anderen Völker. Dabei schöpften er und die, die in seiner Nähe waren, gemeinsam aus einem Mischkrug (ἀπὸ τοῦ αὐτοῦ κρατῆρος; VII, 11, 8) und brachten ihre Trankopfer, wobei griechische Seher wie persische Magier die Gebete sprachen. Neben anderem Segen erlebte er dabei Eintracht und das Gefühl von Zusammengehörigkeit in *einem* Reiche für

Makedonen und Perser. Wie es heißt, nahmen an diesem Opferfest 9000 Menschen teil, die ein und dasselbe Opfer brachten und dazu religiöse Gesänge anstimmten“ (Arrian: Der Alexanderzug. Indische Geschichte. Griechisch und deutsch, 1985, 558/561). – Der von N. erwähnte „Mischkrug“ ist ein charakteristisches griechisches Gefäß (Kratér, κρατήρ), dem unsere Bowlen ähneln. Darin mischte man üblicherweise zwei Fünftel Wein mit drei Fünfteln Wasser. Alexander der Große ließ aus einem solchen „Mischkrug“ gleichsam Asien und Europa trinken, um symbolisch zu zeigen, dass er nach seinen ausgedehnten Eroberungsfeldzügen in seinem Reich beide Erdteile verbinden und dabei hellenische und orientalische Völker zu einer Einheit zusammenführen wollte. – Zum Durchschlagen des sogenannten ‚gordischen Knotens‘ durch Alexander den Großen vgl. NK 447, 21–24. – Das 1. Kapitel von UB IV WB, das sich auf das Ereignis der Größe bezieht, erreicht seinen Höhepunkt dort, wo Wagner mit Alexander dem Großen analogisiert wird. Hier hebt N. jeweils einen besonders bedeutsamen Augenblick im Leben beider Persönlichkeiten hervor. Dabei verrät der hybride Aspekt in diesem Vergleich, wie vorbehaltlos sich N. auf Wagners Größenwahn einlässt.

Zum Motiv des Mischkrugs in medizinischem Kontext vgl. *Die fröhliche Wissenschaft* (FW 299; KSA 3, 538, 14). Metaphorisch verwendet N. das Motiv des Mischkrugs in einem nachgelassenen Notat von 1878, in dem er Ausdrucksformen einer pessimistischen Lebenshaltung kritisiert. Den ‚Mischkrug‘ lädt er hier mit existentieller Bedeutung auf, indem er ihn in einen metaphysischen Kontext stellt: „Die überfeinen Unglücklichen, wie Leopardi, welche für ihren Schmerz stolz am ganzen Dasein Rache nehmen, bemerken nicht, wie der göttliche Kuppler des Daseins dabei über sie lacht: eben jetzt trinken sie wieder aus seinem Mischkrug; denn ihre Rache, ihr Stolz, ihr Hang zu denken, was sie leiden, ihre Kunst, es zu sagen – ist das nicht alles wieder – Honigseim?“ (NL 1878, 38 [2], KSA 8, 575). Zur Mischkrug-Metapher vgl. außerdem *Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen*: „Der Honig ist, nach Heraklit, zugleich bitter und süß, und die Welt selbst ist ein Mischkrug, der beständig umgerührt werden muß“ (KSA 1, 825, 14–16). Die Mischkrug-Metapher korreliert N. auch mit der Naturphilosophie des Anaxagoras (vgl. KSA 1, 861, 3–9).

434, 31 *wie er wurde, was er ist, was er sein wird*] Diese Pathosformel wählt N. in Anlehnung an eine von griechischen Autoren verwendete Umschreibung ewiger Dauer. So heißt es bei seinem erklärten Lieblingsphilosophen Heraklit (Frg. 30, Diels/Kranz): „κόσμον τόνδε, τὸν αὐτὸν ἀπάντων, οὔτε τις θεῶν οὔτε ἀνθρώπων ἐποίησεν, ἀλλ’ ἦν αἰεὶ καὶ ἔστιν καὶ ἔσται [...]“ („Diese Weltordnung, dieselbige für alle Wesen, schuf weder einer der Götter noch der Menschen, sondern sie war immerdar und ist und wird sein [...]). Zu weiteren kulturhisto-

rischen Kontexten im Zusammenhang mit dem Feuer, das Heraklit im selben Fragment 30 als Grundprinzip propagiert, vgl. NK 462, 21–23.

434, 33–34 *und erst von diesem Wagnerischen Blick aus werden wir seine grosse That selber verstehen können*] In der Schlusspartie des 1. Kapitels wird der „Blick“ zu einem wichtigen Motiv. Dem pythagoreischen „Schweigen“ folgt die Offenbarung durch eine „Stimme“, über deren Wirkung sich N. folgendermaßen äußert: „Nur als Denen, welche auf diese Stimme hören, wird uns auch der grosse Blick zu Theil, mit dem wir auf das Ereigniss von Bayreuth hinzusehn haben: und nur in diesem Blick liegt die grosse Zukunft jenes Ereignisses“ (434, 12–16). Wenn N. anschließend hervorhebt, dass Wagner während der Rückfahrt nach der Grundsteinlegung in Bayreuth im Mai 1872 ausdauernd „schwieg“ und „dabei mit einem Blick lange in sich hinein“ sah (434, 20–21), betont er die existentielle Tiefendimension und die visionäre Intensität dieses Blicks und spielt zugleich auf das pythagoreische „Schweigen“ an. Dass N. im vorliegenden Kontext die „grosse That“ Wagners betont, entspricht dessen Tendenz, sein künstlerisches Werk zur „That“ zu stilisieren. Kurz zuvor ist im Hinblick auf den Komponisten bereits von der „Grösse seiner That“ die Rede (432, 8). Der vorangehende Vergleich mit Alexander dem Großen bildet nicht nur das Fortissimo zum Leitmotiv der „Grösse“, sondern dient zugleich auch dazu, Wagner in der Sphäre der Tat zu positionieren.

Eine radikale Umdeutung von UB IV WB vollzieht N. in *Ecce homo*. Dort behauptet er im Kapitel „Warum ich so gute Bücher schreibe“ emphatisch: „an allen psychologisch entscheidenden Stellen ist nur von mir die Rede“ (KSA 6, 314, 3–4). Mithin sei der Name Wagner in UB IV WB durch ‚Nietzsche‘ oder ‚Zarathustra‘ zu ersetzen. Seine eigenen Charakteristika habe er in UB IV WB auf Wagner projiziert, auch seinen singulären „Wille[n] zur Macht“ und „zur That“ (KSA 6, 314, 24–26). Entsprechendes gelte für den intensiven „Wagnerischen Blick“ (434, 33), den N. in UB IV WB als ein „unendlich beschleunigtes“ und „alles Erlebte“ konzentrierendes „inneres Schauen“ deutet (434, 26). In *Ecce homo* hingegen erklärt N., „der Blick“ in der Anfangssequenz von UB IV WB sei tatsächlich nicht derjenige Wagners, sondern „der eigentliche Zarathustra-Blick“ (KSA 6, 314, 17–19). Ihn lädt N. mit einem utopischen Zukunftspotential auf, um ihn mit der „Vision eines Festes“ in Verbindung zu bringen, das er selbst „noch erleben werde...“ (KSA 6, 314, 16). Auch das von ihm als „welthistorisch“ bezeichnete „Pathos der ersten Seiten“ von UB IV WB ist in *Ecce homo* nicht mehr auf „Wagner, Bayreuth“ bezogen, sondern auf „eine unendliche fata morgana der Zukunft“ (KSA 6, 314, 17–21). In diesem Sinne sei „Alles“ an UB IV WB als „vorherverkündend“ zu verstehen (KSA 6, 314, 27). – Zu den unterschiedlichen Aspekten der kryptischen Schlusspassage von UB IV WB, in der Wagner für N. „nicht der Seher einer Zukunft“ ist, „sondern

der Deuter und Verklärer einer Vergangenheit“ (510, 4–6), vgl. NK 509, 32 – 510, 6. Zu den Selbstaussagen N.s vgl. auch die ausführlicheren Darlegungen in Kapitel IV.6.

434, 34 – 435, 2 [...] *um mit diesem Verständniss ihre Fruchtbarkeit zu verbürgen*] Auch hier lehnt sich N. eng an Wagners eigene Vorstellungen an. „Verständniss“ hebt Wagner selbst in seinen theoretischen Schriften immer wieder als besonderes Anliegen hervor: Mithilfe seiner Schriften wirbt er um „Verständniss“, um seiner Kunst schließlich zu einer angemessenen Wirkung zu verhelfen. Ein zentrales Motiv von UB IV WB ist der wiederkehrende Hinweis auf Wagners Bedeutung für die Zukunft.

2.

435, 10–14 *Das Leben des epischen Dichters wird Etwas vom Epos an sich tragen – wie diess, beiläufig gesagt, mit Goethe der Fall ist, [...] das Leben des Dramatikers wird dramatisch verlaufen.*] J. W. Schaefer schreibt in seiner Biographie *Goethe's Leben* (Bd. 1, 2. Aufl. 1858, 5): „Zwar wird in dem Leben Goethe's nicht, wie bei andern hervorragenden Männern, deren Genius und Thatkraft sich durch die Hemmungen der Welt Bahn bricht und zum vorgesteckten Ziele drängt, unsere Theilnahme durch den energischen Fortschritt des Drama's erregt und gespannt. Goethe's Leben hat mehr den ruhigen Fortgang des Epos, in welchem selbst retardirende Zwischenfälle zum Gewinn für das Ganze dienen. Der Kampf ist freilich auch ihm nicht erspart; es verläuft nicht mit der Gemächlichkeit einer Idylle; aber es hat kein gewaltsames Ueberstürzen, kein stürmisches Ueberspringen der Mittelstufen.“

435, 15 *Das Dramatische im Werden Wagner's*] Am 24. Mai 1875 schrieb N. an Wagner: „Ich habe immer, wenn ich an Ihr Leben denke, das Gefühl von einem dramatischen Verlaufe desselben: als ob Sie so sehr Dramatiker seien, daß Sie selber nur in dieser Form leben und jedenfalls erst am Schlusse des fünften Aktes sterben könnten“ (KSB 5, Nr. 449, S. 55). – N. betont, dass Wagners Entwicklung bis zur Gründung der Kulturinstitution Bayreuth nicht linear verlaufen sei, sondern „in den verschlungensten Wegen und Wandelungen“ (435, 19–20). Zu den zahlreichen Lebensstationen, die Wagner teilweise unter abenteuerlichen und für ihn bedrohlichen Umständen durchlaufen hat, vgl. NK 499, 24.

435, 23–25 *Nun gab es aber einen vordramatischen Theil im Leben Wagner's, seine Kindheit und Jugend*] Richard Wagner wurde am 22. Mai 1813 als neuntes Kind der Bäckerstochter Johanna Rosine Wagner, geb. Pätz (1778–1848), und

des Polizeiaktuars und studierten Juristen Carl Friedrich Wilhelm Wagner (1770–1813) in Leipzig geboren. Für künstlerische Belange waren beide Eltern sehr aufgeschlossen. Schon ein halbes Jahr nach der Geburt Richard Wagners starb sein Vater an Typhus. Wagners Mutter heiratete neun Monate später erneut, und zwar einen Freund ihres ersten Mannes, den Schauspieler Ludwig Geyer (1779–1821), der auch Theaterstücke schrieb und zu Richard Wagners Stiefvater wurde, allerdings am 30. September 1821, sieben Jahre nach der Hochzeit, ebenfalls starb. Wichtige Bildungsimpulse erhielt der Junge später durch seinen Onkel Adolph Wagner, einen Philologen, der als Übersetzer der Werke des Sophokles hervorgetreten war und auf Spaziergängen mit seinem Neffen Shakespeare rezitierte. Durch seine Bibliothek bekam Richard Wagner Gelegenheit, die großen Dichter der Weltliteratur kennenzulernen.

435, 31 *eine nervöse Hast*] In einer Vorstufe des Textes heißt es: „Hast [welche krankhafte Ausgeburten des Gehirns]“ (KSA 14, 82).

436, 1–2 *ein unvermitteltes Umschlagen aus Augenblicken seelenvollster Gemüthsstille in das Gewaltsame und Lärmende*] Eine frühere Textversion lautet: „etwas Lärmendes, Schreiendes, Sprudelndes aller Äußerungen, eine Flucht vor dem Gleichmaße, dem Fleiße und einer seelenvollen Gemüthsstille“ (KSA 14, 82).

436, 3–4 *Ihn schränkte keine strenge erb- und familienhafte Kunstübung ein*] N. spielt hier darauf an, dass Richard Wagner seine Kindheit ohne die Autorität eines Vaters verbrachte und deshalb besondere Freiheiten genoss. In KSA 14, 82 findet sich eine Textvariante: „[...] ein; [das Leben lief zerfahren und ohne Steuer zwischen den Anregungen zu den verschiedensten Berufsarten dahin]“.

436, 6–7 *er sei zum Dilettantisiren geboren*] N.s spätere Polemik gegen Richard Wagner, die sich in seinen Schriften *Der Fall Wagner* (1888) und *Nietzsche contra Wagner* (1889) besonders radikal ausprägt, ist schon in UB IV WB präfiguriert. Bereits im Frühjahr 1874 notiert N.: „Die Jugend Wagner’s ist die eines vielseitigen Dilettanten, aus dem nichts Rechtes werden will“ (NL 1874, 32 [15], KSA 7, 759). Zum Zeitpunkt der Niederschrift von UB IV WB beurteilte N. die gattungsüberschreitenden Experimente des Komponisten noch nicht so kritisch wie in den späten Anti-Wagner-Schriften. – Diese Dilettantismus-Problematik reflektiert auch Thomas Mann, wenn er 1933 in seinem Essay *Leiden und Größe Richard Wagners* erklärt: „Sein Verhältnis zu den Einzelkünsten, aus denen er sein ‚Gesamtkunstwerk‘ schuf, ist des Nachdenkens wert; es liegt etwas eigentümlich Dilettantisches darin, wie denn Nietzsche in seiner wagnerfrommen ‚Vierten Unzeitgemäßen Betrachtung‘ über Wagners Kindheit und Jugend sagt: ‚Seine Jugend ist die eines vielseitigen Dilettanten, aus dem

nichts Rechtes werden will [...]. Die Malerei, die Dichtkunst, die Schauspieler, die Musik kamen ihm so nahe als die gelehrtenhafte Erziehung und Zukunft; wer oberflächlich hinblickte, möchte meinen, er sei zum Dilettantieren geboren.' – Tatsächlich und nicht nur oberflächlich, sondern mit Leidenschaft und Bewunderung hingeblickt, kann man sagen, auf die Gefahr hin, mißverstanden zu werden, daß Wagners Kunst ein mit höchster Willenskraft und Intelligenz monumentalisierter und ins Geniehafte getriebener Dilettantismus ist" (Thomas Mann 1990, Bd. IX, 375–376). Wenig später konstatiert Thomas Mann mit enthusiastischem Nachdruck: „Ich denke bei jenen ins kühn Dilettantische eingesprengten Sprachgenialitäten besonders an den ‚Ring des Nibelungen‘ und an den ‚Lohengrin‘, der, als Wortschöpfung genommen, vielleicht das Reinste, Edelste und Schönste darstellt, was Wagner gelungen ist" (ebd., 377). Und im Sinne dieser positiven Akzentuierung fährt Thomas Mann fort: „Sein Genie ist eine dramatische Synthesis der Künste, die nur als Ganzes, eben als Synthese, den Begriff des echten und legitimen Werkes erfüllt" (ebd., 377). Seiner Ansicht nach setzt sich „das Genie Richard Wagners [...] aus lauter Dilettantismen zusammen. / Aber aus was für welchen! Er ist ein Musiker der Art, daß er auch die Unmusikalischen zur Musik überredet" (ebd., 381).

436, 7–9 *Die kleine Welt [...] war nicht der Art, dass man einem Künstler zu einer solchen Heimath hätte Glück wünschen können.*] Eine frühere Textversion lautet: „er schien zum Dilettantisiren geboren. Schon zu einer Geburtsstadt wie Leipzig kann sich niemand Glück wünschen; denn dort bildet sich aus der allgemein anerzogenen Lust am geistigen Anschmecken, der Erregbarkeit und Ungründlichkeit der Empfindung, dem Wechsel der litteratenhaften und buchhändlerischen Gespräche und Moden und dem geschmeidigen Wesen der Sachsen überhaupt, auf dem Grunde einer bürgerlichen tüchtigen, aber beengten Sittlichkeit, ein wunderlich unkräftiges, altkluges, aber rühriges Element, welches man in der Geschichte der deutschen Gesittung durchaus nicht übersehen und unterschätzen darf, aber schwerlich zu verehren hat" (KSA 14, 82).

436, 10–11 *der mit dem Vielerlei-Wissen verbundene Dünkel, wie er in Gelehrten-Städten zu Hause ist*] Spätestens seit den negativen Reaktionen der altphilologischen Fachkollegen auf sein Erstlingswerk *Die Geburt der Tragödie* kritisiert N. wiederholt und nachdrücklich die Gelehrten und ihre bloße Buchstabengelehrsamkeit. Mit dieser Einschätzung schließt er an die Ansichten Richard Wagners an. Zugleich teilt N. auch Schopenhauers Vorbehalte gegenüber dem Typus des sterilen Gelehrten, den dieser immer wieder mit dem kreativen Genie kontrastiert. Auf Schopenhauers Schrift *Ueber die Universitäts-Philosophie* greift N. schon in UB III SE zweimal explizit zurück (KSA 1, 413, 418). Darüber hinaus

lassen sich zahlreiche implizite Bezugnahmen N.s auf diesen polemischen Text Schopenhauers eruieren, die im Kapitel III.4 des Überblickskommentars zu UB III SE en détail nachgewiesen werden. Hervorzuheben ist dabei die pointierte Gelehrten satire, die N. in dieser Schrift präsentiert (KSA 1, 393–399). Analog zu Schopenhauer betont auch N. die Opposition zwischen dem Genie und dem Gelehrten (KSA 1, 399–401).

436, 26 *Vielseitigkeit des modernen Lebens*] Die von N. formulierte Perspektive auf die zunehmende kulturelle Komplexität in der modernen Zivilisation findet sich bereits in Gustav Gerbers zweibändigem Werk *Die Sprache als Kunst* (1871–1874). Hier schreibt Gerber: „Die Welt erscheint zunächst der Wahrnehmung als bloße Vielheit von Einzelheiten, deren zerstreutes und zerstreues Gewirr ein ruhiges Erfassen hindert; wie auch in der Seele sich zuerst der bunte Wechsel von Anregungen der Einheit des Selbstbewußtseins entgegenstellt und das Verlangen nach Sammlung hervorruft“ (Gerber 1871, Bd. 1, 22). N. hatte dieses Werk Gerbers 1872/1873 aus der Basler Universitätsbibliothek entliehen und zog es für seine nachgelassene Frühschrift *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* heran.

436, 28–31 *Das wunderbar strenge Urbild des Jünglings, den Siegfried im Ring des Nibelungen, konnte nur ein Mann erzeugen und zwar ein Mann, der seine eigene Jugend erst spät gefunden hat.*] Eine gestrichene frühere Textpassage, die zur Vorstufe gehört, rekurriert folgendermaßen auf Wagners Siegfried-Figur: Dort ist die Rede von „Siegfried“, den Wagner „als Urbild des Jünglings für alle Zeiten hingestellt hat, heraus aus einer inneren Erfahrung vom Wesen des Jüngling<s>“ (KSA 14, 82). In der Vorstufe erklärt N., dass Wagners „physische Jugend lange hinter ihm“ lag; „und doch wurde er damals erst jung und blieb es sehr lange“ (KSA 14, 82). Vgl. auch die Notiz: „[Und so möchte ich in jenem vorher bezeichneten vordramatischen Theil vom Leben Wagner's eine sonderbar verlängerte Kindheit erkennen, eine in tausend Dingen spielsüchtig und spielselig verbrachte Kindheit, freilich in Dingen, die gewöhnlich gar nicht in das [sic] Bereich von Kindern zu kommen pflegen]“ (KSA 14, 83).

Wagners Siegfried-Figur entsprach in besonderem Maße dem Wunsch N.s nach einer zukunftsweisenden kulturellen Veränderung. Schon in der *Geburt der Tragödie* bringt er Wagners Siegfried mit der Utopie einer gesellschaftlichen Wiedergeburt in Verbindung: „Denken wir uns eine heranwachsende Generation mit dieser Unerschrockenheit des Blicks, mit diesem heroischen Zug ins Ungeheure, denken wir uns den kühnen Schritt dieser Drachentöchter, die stolze Verwegenheit, mit der sie allen den Schwächlichkeitsdoctrinen jenes Optimismus den Rücken kehren, um im Ganzen und Vollen ‚resolut zu leben‘“ (KSA 1, 118, 34 – 119, 5). Zu Wagners Siegfried-Figur vgl. auch NK 443, 7 und NK 506, 29 – 507, 3.

Richard Wagner selbst erklärt in seinem Text *Eine Mittheilung an meine Freunde*: „Ich war mit der Konzeption des ‚Siegfried‘ bis dahin vorgedrungen, wo ich den Menschen in der natürlichsten, heitersten Fülle seiner sinnlich belebten Kundgebung vor mir sah; kein historisches Gewand engte ihn mehr ein; kein außer ihm entstandenes Verhältniß hemmte ihn irgendwie in seiner Bewegung, die aus dem innersten Quelle seiner Lebenslust jeder Begegnung gegenüber sich so bestimmte, daß Irrthum und Verwirrung, aus dem wildesten Spiele der Leidenschaften genährt, rings um ihn bis zu seinem offenbaren Verderben sich häufen konnten, ohne daß der Held einen Augenblick, selbst dem Tode gegenüber, den inneren Quell in seinem wellenden Ergüsse nach Außen gehemmt, oder je etwas Anderes für berechtigt über sich und seine Bewegung gehalten hätte, als eben die nothwendige Ausströmung des rastlos quillenden inneren Lebensbrunnens. Mich hatte ‚Elsa‘ diesen Mann finden gelehrt: er war mir der männlich verkörperte Geist der ewig und einzig zeugenden Unwillkür, des Wirkers wirklicher Thaten, des Menschen in der Fülle höchster, unmittelbarster Kraft und zweifellosester Liebenswürdigkeit“ (GSD IV, 328).

Dass N. in UB IV WB im Anschluss an Wagners Konzeption einer autonomen und heroischen Siegfried-Figur mit dem Helden Siegfried geradezu leitmotivisch die Idealvorstellung eines freien Menschen der Zukunft verbindet, erhellt beispielsweise aus der appellativen Frage: „Wo sind [...] die Freien, Furchtlosen, in unschuldiger Selbstigkeit aus sich Wachsenden und Blühenden, die Siegfriede unter euch?“ (509, 26–31). Indem N. den ‚freien Menschen‘ als den jenseits aller entfremdenden Konventionen Lebenden beschreibt, schließt er an Grundkonstellationen von Wagners *Siegfried*-Oper an (vgl. NK 508, 29–33 und NK 508, 33 – 509, 5). Hier wird Siegfried, der dem ehebrecherischen Inzest von Siegmund und Sieglinde entstammt, als der freie Mensch inszeniert, der letztlich gerade deshalb dazu imstande ist, die Problematik konventioneller Machtverhältnisse zu überwinden: „der freie furchtlose Mensch erscheint, er ist im Widerspruche gegen alles Herkommen entstanden; seine Erzeuger büßen es [...], aber Siegfried lebt“ (508, 29–33).

Etwa ein Jahrzehnt nach seiner Distanzierung von Wagner verbindet N. auch in *Jenseits von Gut und Böse* das Freiheitsmotiv mit Wagners Siegfried-Figur, die er zugleich als unkonventionellen Gegenentwurf zur zeitgenössischen *Décadence* charakterisiert: „[...] vielleicht ist sogar das Merkwürdigste, was Richard Wagner geschaffen hat, der ganzen so späten lateinischen Rasse für immer und nicht nur für heute unzugänglich, unnachfühlbar, unnachahmbar: die Gestalt des Siegfried, jenes sehr freien Menschen, der in der That bei weitem zu frei, zu hart, zu wohlgemuth, zu gesund, zu antikatholisch für den Geschmack alter und mürber Culturvölker sein mag. Er mag sogar eine Sünde wider die Romantik gewesen sein, dieser antiromantische Siegfried“ (KSA 5, 203, 33 – 204, 7).

In seiner Schrift *Der Fall Wagner* (1888) interpretiert N. die Siegfried-Figur später aus der Perspektive von Wagners ursprünglicher Revolutionsbegeisterung: „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 ... Siegfried fährt fort, wie er begonnen hat: [...] er wirft alles Ueberlieferte, alle Ehrfurcht, alle Furcht über den Haufen. Was ihm missfällt, sticht er nieder. Er rennt alten Gottheiten unehrerbietig wider den Leib. Seine Hauptunternehmung aber geht dahin, [...] ‚Brünnhilde zu erlösen‘ ... Siegfried und Brünnhilde; das Sakrament der freien Liebe; der Aufgang des goldnen Zeitalters; die Götterdämmerung der alten Moral“ (KSA 6, 19, 27 – 20, 18). 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.

Im Anschluss an Wagners Konzeption einer heroisch-autonomen Siegfried-Figur verbindet N. in UB IV WB die Idealvorstellung von einem freien Menschen der Zukunft geradezu leitmotivisch mit dem Helden Siegfried. Dabei greift er auf elementare Konstellationen aus Wagners Opern-Tetralogie *Der Ring des Nibelungen* zurück, die einen solchen Zukunftshorizont bereits präfigurieren. Zu den Figuren Siegfried und Brünnhilde vgl. die jeweils relevanten Handlungszusammenhänge aus Wagners Opern *Die Walküre*, *Siegfried* und *Götterdämmerung*, die den zweiten, dritten und vierten Teil seiner Tetralogie *Der Ring des Nibelungen* bilden und die Voraussetzungen für die Liebe zwischen Siegfried und Brünnhilde entstehen lassen: Zu Brünnhilde und Siegfried vgl. NK 438, 4; NK 443, 7; NK 500, 21–22; 508, 33 – 509, 5; 509, 6–10.

437, 4–6 *ein heftiger Wille in jähler Strömung, der gleichsam auf allen Wegen, Höhlen und Schluchten an's Licht will und nach Macht verlangt* Im vorliegenden Kontext spricht N. Wagner einen forcierten ‚Willen zur Macht‘ zu, dessen Wirkungsradius er hier primär auf den künstlerischen Bereich beschränkt sieht, während er ihn später zum existentiellen Grundtrieb erklärt. In *Ecce homo* behauptet N. dann, er habe in UB IV WB eigene Charakteristika auf Wagner projiziert: „Selbst psychologisch sind alle entscheidenden Züge meiner eignen

Natur in die Wagners eingetragen – das Nebeneinander der lichtesten und verhängnisvollsten Kräfte, der Wille zur Macht, wie ihn nie ein Mensch besessen hat“ (KSA 6, 314, 21–24). – An die Euphorion-Figur in Goethes Drama *Faust II* erinnert die ursprüngliche Textversion der Vorstufe, in der N. Wagners Naturell so beschreibt: „springend, kletternd, wild an die Wände stoßend und flatternd; auf verborgenen Klippen wund geworden, friedlos, sich und Andren zur Qual – so nimmt sich die eine Seite der Wagnerischen Natur jetzt aus. Wie der holländische Seefahrer erschien er verdammt, auf dem Meere in alle Ewigkeit rastlos umher zu segeln, den Fluch gegen das Dasein im Herzen“ (KSA 14, 83). Eine Variante des letzten Satzes lautet: „Mir gab die Norn den Geist der stets unbefriedigt ist“ sagt er selber von sich“ (KSA 14, 83). Die Nornen fungieren in der germanischen Mythologie als Schicksalsgöttinnen.

Den im vorliegenden Zusammenhang exponierten Motivkomplex von Strom und Strömung entfaltet N. in einer späteren Textpassage von UB IV WB mit allegorischer Anschaulichkeit, um den leidenschaftlichen Rhythmus der Wagnerschen Musik zu charakterisieren: „Wir spüren es schon zu Anfang, dass wir widerstrebende einzelne Strömungen, aber auch über alle mächtig, einen Strom mit Einer gewaltigen Richtung vor uns haben: dieser Strom bewegt sich zuerst unruhig, über verborgene Felsenzacken hinweg, die Fluth scheint mitunter aus einander zu reißen, nach verschiedenen Richtungen hin zu wollen [...]; und plötzlich, am Schluss, stürzt der Strom hinunter in die Tiefe, in seiner ganzen Breite, mit einer dämonischen Lust an Abgrund und Brandung“ (494, 12–23). Dieses allegorische Szenario, dessen Klimax hier der Wasserfall bildet, überträgt N. anschließend auf Wagners Musikerpersönlichkeit: „Ungestüme, widerstrebende Massen zu einfachen Rhythmen bändigen, durch eine verwirrende Mannichfaltigkeit von Ansprüchen und Begehrungen, Einen Willen durchführen – Das sind die Aufgaben, zu welchen er sich geboren, in welchen er seine Freiheit fühlt“ (494, 26–30). – Bereits seit der literarischen Tradition der Antike und dann vor allem in der Sturm-und-Drang-Periode war die metaphorische Identifikation des kreativen Genies mit einem wilden Strom als Topos präsent. Inwiefern N. Wagner als Genie apostrophierte, erhellt beispielsweise aus KSB 2, Nr. 604, S. 352 und KSB 3, Nr. 24, S. 46. Zur topologischen Strom-Metaphorik im Kontext der Genieästhetik, für die Goethes Hymne *Mahomets-Gesang* ein repräsentatives Beispiel darstellt, vgl. die Angaben zum kulturellen Kontext in NK 438, 28–30.

Auch in einem Nachlass-Notat von 1875 entfaltet N. die Strom-Metaphorik mit auffallender Emphase; dabei korrespondiert die syntaktische Dynamik mit dem voluntativen Impetus (NL 1875, 11 [42], KSA 8, 234): „Ein heftiger Wille, der gleichsam auf allen Wegen, Höhlen und Schluchten ans Licht will, springend, kletternd, fliegend, wild an die Wände stoßend und flatternd; eine

jähe elementare Strömung, die unbefriedigt nach allen Seiten über das Strombett hinausschießt; eine auf verborgenen Felsen unruhig ruhende, wund und wild gewordene Meeresgottheit, die am Sturme mehr Lust hat als an der glatten Spiegelung des Himmels – dies ist die eine Seite der Wagnerischen Natur, furchtbar und friedlos, sich und anderen zur Qual (mir gab die Norn den Geist, der stets „unbefriedigt“). – Die metaphorische Ausgestaltung voluntativen Getriebenseins, mit der N. auf Aspekte der Schopenhauerschen Willensmetaphysik zurückgreift (vgl. Belege dazu in NK 478, 24–28), erscheint zugleich auch als varierende Anspielung auf eine Charakterisierung Fausts durch die „Sorge“ im 5. Akt von Goethes *Faust II*: „Im Weiterschreiten find’ er Qual und Glück, / Er, unbefriedigt jeden Augenblick“ (V. 11451–11452). – Den ausgeprägten Machtwillen Wagners brachte N. auch mit Alexander dem Großen (vgl. 434, 28–34) und mit Napoleon in Verbindung (vgl. z. B. NL 1885, 2 [101], KSA 12, 111). Und in der Phase seines Übergangs in die geistige Umnachtung erklärte N. am 3. Januar 1889 im Brief an Cosima Wagner sogar „Alexander und Caesar“ sowie „Voltaire und Napoleon, vielleicht auch Richard Wagner“ zu „Inkarnationen“ seiner selbst (KSB 8, Nr. 1241, S. 573).

437, 16–17 *gleichsam unterschwürig*] Mit einem Geschwür behaftet. N. thematisiert den physischen Defekt eines Geschwürs hier nur per analogiam, um damit eine negative psychische Befindlichkeit zu charakterisieren. Konkret meint er damit Wagner, den der Hiat zwischen „Streben“ und „Erfolglosigkeit“ schließlich „reizbar und ungerecht“ gemacht habe (437, 12, 15, 17).

438, 2 *Rienzi*] Rienzi ist der Protagonist aus Wagners *Rienzi, der letzte der Tribunen*, einer tragischen Oper in fünf Akten auf der Basis des Romans *Rienzi* von Edward Bulwer Lytton. Die Uraufführung der Oper fand am 20. Oktober 1842 in Dresden statt. Im Zentrum von *Rienzi* steht das Leben des Cola di Rienzi (1313–1354), der im Interesse des einfachen Volkes engagiert und als Volkstribun zunächst auch erfolgreich gegen die Willkür der Aristokraten kämpfte, später allerdings auf der Treppe zum Kapitol in Rom gewaltsam zu Tode kam. Das Werk thematisiert das Schicksal mehrerer miteinander verfeindeter Adelsfamilien, die damals in Rom die Herrschaft innehatten. Zwar stellte sich Rienzi entschlossen gegen den Terror, den die verfeindeten Nobili auf Kosten des Volkes ausübten, aber schließlich erlitt er eine Niederlage. – Auf diese Handlungselemente greift auch Wagner in seiner Oper zurück. Hier versucht der Protagonist Rienzi im Rahmen politischer Konflikte zwischen den verfeindeten Parteien zu vermitteln: In Rom engagiert er sich für Recht, Freiheit und Frieden. Die ihm angebotene Königskrone schlägt er jedoch aus, weil er sich als Volkstribun versteht. Obwohl er als Rhetor die Massen anzusprechen weiß, zieht er im Zuge politischer Konflikte und Intrigen den Zorn der Menge auf

sich und wird schließlich von stürzenden Trümmern des brennenden Kapitols begraben.

438, 2–3 *den fliegenden Holländer und Senta*] Der Holländer und Senta, die Tochter Dalands, fungieren als Hauptpersonen in Wagners dreiaktiger romantischer Oper *Der fliegende Holländer*, die im Jahre 1843 in Dresden uraufgeführt wurde. Wagner lernte die vermutlich um 1600 entstandene, durch Seeleute mündlich überlieferte Volkssage in der Fassung kennen, die ihr Heinrich Heine in seinen *Memoiren des Herren von Schnabelewopski* (1834) gegeben hatte. Wagner konzipierte die Handlung seiner Oper weitgehend unter Rückgriff auf die Sagenversion Heinrich Heines, ersetzte den Namen der Figur Katharina alderdings durch Senta.

Der ‚fliegende Holländer‘, ein niederländischer Kapitän, ist infolge seiner Gotteslästerung dazu verdammt, auf einem Geisterschiff ruhelos über die Weltmeere zu segeln. Nur alle sieben Jahre darf er das Land betreten. Allein die selbstlose Treue einer opferbereiten Frau könnte ihn aus dieser Situation erlösen. Obwohl der Holländer in Wagners Oper seine Hoffnung auf Erlösung eigentlich längst aufgegeben hat, wirbt er bei dem norwegischen Seefahrer Daland erfolgreich um die Hand von dessen Tochter Senta, fürchtet jedoch zugleich, dass sie ihm nicht die Treue zu halten vermag. Zwar gelobt Senta ihm noch im Vorfeld der Hochzeit ewige Treue, aber aufgrund eines Missverständnisses glaubt er sich von ihr verraten. Daher will er wieder in See stechen, um sie zu retten und selbst auf ewig unerlöst zu bleiben. Senta allerdings folgt ihm mit der Absicht, ihn zu erlösen, und stürzt sich mit erneutem Treueschwur von einem Felsenriff ins Meer. Aufgrund dieses Liebesbeweises durch den Opfertod erfährt der Holländer schließlich Erlösung und kann nun gemeinsam mit seiner Retterin Senta in die Verklärung eingehen. – In einer Nachlass-Notiz, die N. 1874 unmittelbar nach dem ersten Entwurf zu einer Gesamt-Disposition von UB IV WB angefertigt hat, beschreibt er das Motiv der Treue in Wagners Oper *Der fliegende Holländer* folgendermaßen: „Die Sehnsucht nach der Ruhe Treue – aus dem Unbändigen, Grenzenlosen – im fliegenden Holländer“ (NL 1874, 32 [19], KSA 7, 761).

438, 3 *Tannhäuser und Elisabeth*] Tannhäuser und Elisabeth sind Protagonisten in Wagners *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*, einer romantischen Oper in drei Akten, die am 19. Oktober 1845 in Dresden uraufgeführt wurde. Die Sage von Tannhäuser, der nach seinem Aufenthalt im Venusberg, dem Reich der Sinnlichkeit, Erlösung sucht, amalgamiert Wagner in dieser Oper mit einem Sängerkriegstreit auf der Wartburg. Der zwischen irdischer und himmlischer Liebe schwankende Tannhäuser gibt sich zunächst im Venusberg bacchantischer Lust hin, entzieht sich dann aber diesem Treiben und dem Ein-

fluss der Göttin, um sich nach den erotischen Exzessen wieder der Erde zuzuwenden. Bei der andächtigen Verehrung eines Marienbildes überrascht ihn der Landgraf mit seinen Sängern. Wolfram von Eschenbach erkennt in Tannhäuser einen schon lange vermissten Sängergefreund wieder.

Auf der Wartburg begegnet Tannhäuser der von ihm faszinierten Elisabeth, die nach dem Sängerpokalstreit den Sieger auszeichnen soll. In der Konkurrenzsituation zwischen den Sängern kommt es schließlich zur Kontroverse zwischen Wolfram, der die hohe Minne besingt, und Tannhäuser, der sich zum leidenschaftlichen Liebesgenuss und zur Frau Venus bekennt und damit allgemeine Empörung evoziert. Nur Elisabeth verhindert, dass er zum Opfer einer gewalttätigen Attacke wird, indem sie an das ewige Heil des Sünders erinnert. Die Pilgerfahrt nach Rom, zu der Tannhäuser dann aufbricht, um Buße zu tun und vom Papst Vergebung seiner Sünden zu erlangen, erweist sich zunächst als vergebliches Unterfangen. Elisabeth entschließt sich zur Entsagung und engagiert sich bis zu ihrem Tod für die Armen. Tannhäuser findet schließlich doch Entsöhnung, als er an der Bahre der heiligen Elisabeth niedersinkt, die ihm durch ihre reine Liebe den ewigen Frieden ermöglicht hat.

438, 3 *Lohengrin und Elsa*] Elsa von Brabant und der Gralsritter Lohengrin fungieren als Hauptpersonen in Richard Wagners Oper *Lohengrin*, die auf einer Sage aus dem 13. Jahrhundert basiert. Wagner greift in seiner Oper auf eine Nebenhandlung am Ende des mittelalterlichen Versepos *Parzival* von Wolfram von Eschenbach zurück. Diese Textsequenz konzentriert sich auf den Sohn Parzivals, den Gralsritter Lohengrin, der sich für Recht und Unschuld engagiert, allerdings nur unerkannt an einem Ort verweilen kann. – Wagners Oper *Lohengrin* repräsentiert den Übergang von der romantischen Oper zum Musikdrama. Die Uraufführung dieses dreiaktigen Werkes fand am 28. August 1850 in Weimar statt.

In der Anfangssequenz der Opernhandlung wirft der von seiner Frau Ortrud angestiftete Friedrich von Telramund Elsa, der Tochter des verstorbenen Herzogs von Brabant, Brudermord und eine heimliche Liaison mit einem Unbekannten vor, den sie zum Herrscher von Brabant machen wolle. Als Elsa von Brabant durch König Heinrich vor Gericht geladen wird, erklärt sie, ihr sei im Traum ein Ritter erschienen, der sich im bevorstehenden Gottesgericht für sie engagieren werde. Tatsächlich erscheint nach Elsas Gebet alsbald ein Ritter unbekannter Herkunft in einem von einem Schwan gezogenen Boot. Als Helfer und Beschützer zeigt er sich bereit, in dem als Gottesurteil vorgesehenen Zweikampf Elsas Unschuld zu bezeugen. Allerdings muss sie ihm versprechen, ihn niemals nach seinem Namen und seiner Herkunft zu fragen. Telramund wird durch den Unbekannten im Zweikampf besiegt und verfällt der Ächtung. Im Umfeld der Hochzeitsvorbereitungen für Lohengrin und Elsa will Telramund

den Anonymus wegen Betrugs anklagen. Zugleich verlangt er von ihm die Preisgabe seiner Identität. Zudem entsteht ein Konflikt zwischen Ortrud und Elsa, weil Ortrud der Braut eines Namenlosen beim Betreten des Münsters keinesfalls den Vortritt lassen will. Infolge einer Intrige bricht Elsa nach der Vermählung mit dem Unbekannten das strikte Frageverbot, indem sie ihren Mann jetzt doch dazu veranlasst, seine Identität zu offenbaren. In der anschließenden Szene erhebt Lohengrin Anklage gegen Telramund und bekennt sich dazu, Lohengrin, ein Ritter des heiligen Grals, zu sein, der nur unerkannt unter Menschen weilen dürfe. Aufgrund dieser Rahmenbedingungen muss er nun Abschied von Elsa nehmen. Zugleich stellt sich heraus, dass Elsas totgeglaubter Bruder Gottfried durch Ortrud in den Schwan verzaubert worden ist, der Lohengrins Boot gezogen hat. Nachdem Gottfried, der zum künftigen Herrscher von Brabant werden soll, in seine menschliche Gestalt zurückverwandelt worden ist, sinkt Elsa tot in seine Arme, während Lohengrin in der Ferne verschwindet.

438, 3–4 *Tristan und Marke*] Tristan und Marke sind die Protagonisten in Richard Wagners Oper *Tristan und Isolde*, die am 10. Juni 1865 in München uraufgeführt wurde. Als Vorlage für diese dreiaktige Oper fungierte das um 1210 entstandene höfische Versepos *Tristan*, das Hauptwerk des mittelalterlichen Dichters Gottfried von Straßburg, das den Tristan-und-Isolde-Stoff gestaltet. – Die Opernhandlung beginnt mit Isoldes Seefahrt nach Cornwall, auf der sie ihrer Vertrauten Brangäne wichtige Stationen ihrer Vergangenheit enthüllt: Tristan, der sich auch auf dem Schiff befindet, tötete im Kampf einst Isoldes Verlobten Morold, wurde dabei aber ebenfalls verletzt. Unter falschem Namen ließ er sich von Isolde gesund pflegen. Nachdem sie aufgrund bestimmter Indizien in Tristan den Mörder Morolds erkannt hatte, wollte sie ihn im Schlaf mit einem Schwert erschlagen. Als sie gerade im Begriff war, ihren Plan auszuführen, schlug Tristan jedoch die Augen auf und hinderte sie durch seinen Blick an dieser Tat. Später kehrte Tristan dann als Brautwerber für seinen Onkel König Marke zurück.

Isolde, die den Heiratsantrag schließlich widerstrebend angenommen hat, gerät angesichts von Tristans Rolle im vorangegangenen Handlungszusammenhang in einen Zustand heftiger und ambivalenter Emotionen. Brangäne vermutet indes, Isolde Sorge sich darum, wie sie Markes Gunst gewinnen könne, und preist daher die Wirkung eines Liebestrankes. Um Morolds Tod zu sühnen, verabreicht Isolde Tristan aber einen Trank, den sie für tödlich hält, und greift auch selbst nach dem Becher. Tatsächlich handelt es sich dabei jedoch um den Liebestrank, den Brangäne wohlweislich gegen den Todestrank ausgetauscht hat. Wechselseitige heftige Liebesglut zwischen Tristan und Isolde ist die Folge. Ein großes Nachtgespräch der Liebenden im Garten schließt sich

an: Sie betrachten die Tageshelle als trügerisch und empfinden sich im Sinne romantischer Unendlichkeitssehnsucht in ekstatischer Entrückung als ‚Nachtgeweihte‘, die ewige Liebesverbundenheit nur im Tod erreichen können.

Als König Marke wenig später die beiden Liebenden entdeckt, reagiert er mit Betroffenheit, Tristans ehemaliger Freund Melot hingegen mit einer Attacke. Im Zweikampf stürzt sich Tristan in das Schwert Melots und wird dadurch schwer verwundet. Im 3. Akt verwünscht Tristan aus verzweifelter Sehnsucht nach Isolde den Liebestrank und sein eigenes Schicksal. Als Isolde dann endlich in einem Schiff naht, reißt sich der verletzte Tristan in Ekstase den Verband von der Wunde und taumelt sterbend seiner Geliebten entgegen. Schließlich trifft auch König Marke ein, der durch Brangäne vom Geheimnis des Liebestrankes erfahren hat und die beiden Liebenden miteinander vereinen will. Nun aber sieht er sich überraschend mit den tragischen Ereignissen konfrontiert und reagiert mit tiefer Erschütterung auf die Katastrophe. Am Ende folgt Isolde ihrem geliebten Tristan in den Liebestod.

438, 4 *Hans Sachs*] Bei Hans Sachs handelt es sich um einen der Protagonisten aus Richard Wagners dreiaktiger Oper *Die Meistersinger von Nürnberg*, deren Uraufführung am 21. Juni 1868 in München stattfand. Die Handlung spielt im Nürnberg der Reformationszeit. Der wohlhabende Goldschmied Veit Pogner verspricht dem Sieger beim Wettsingen am bevorstehenden Johannistag seine Tochter Eva zur Frau. Der Stadtschreiber Sixtus Beckmesser hält sich selbst bereits für den Gewinner, weil er in der Zunft der Meistersinger die Funktion des Merkers innehat (vgl. NK 443, 25–30). Der junge Ritter Walther von Stolzing interessiert sich allerdings ebenfalls für die Tochter Pogners und will deshalb der Zunft der Meistersinger beitreten. Man beschließt, dass Evas Stimme den Ausschlag geben solle, so dass ihr der künftige Ehepartner nicht oktroyiert werden kann. Walther von Stolzing begehrt regelkonform seine Aufnahme in die Zunft. Bei einer Gesangsprobe kreidet Beckmesser dem Aspiranten zahlreiche Verstöße gegen die etablierten Gesangsnormen an und versucht die Meister von dessen fehlendem Talent zu überzeugen.

Nur der Schuster und Poet Hans Sachs schließt sich dem allgemeinen Vorurteil gegenüber Walther von Stolzing nicht an, weil er die Strategien Beckmessers zu durchschauen vermag, der damit gezielt seine eigenen Interessen verfolgt. Anschließend engagiert sich Hans Sachs für Stolzing: Er lässt sich von ihm seinen Traum aus der vergangenen Nacht erzählen und stellt mit ihm auf dessen Basis dann ein Lied zusammen, das den Regeln der Zunft standhält und bei den Hörern später sogar Begeisterung auslöst. Beckmesser jedoch scheitert mit seiner Gesangsdarbietung im Wettstreit vor dem Meistergericht. So avancieren Stolzing und Eva zum Helden-Liebespaar. Nachdem Stolzing sein Lied vorgetragen hat, soll er feierlich in die Gilde der Meistersinger aufge-

nommen werden. Dies lehnt er selbst allerdings zunächst ab, bis ihn daraufhin Hans Sachs ermahnt, er möge den Wert der Meistersinger-Tradition achten. – N. erwähnt den berühmten Meistersinger Hans Sachs auch in UB I DS (KSA 1, 235, 26). Vgl. die biographischen Angaben zu Hans Sachs in NK 235, 26.

438, 4 *Wotan*] Wotan, der oberste Gott der germanischen Mythologie, fungiert als wichtiger Protagonist in Wagners Oper *Das Rheingold*, die am 22. September 1869 in München uraufgeführt wurde. In Bayreuth fand die erste Aufführung am 13. August 1876 statt. Wie die Opern *Die Walküre*, *Siegfried* und *Götterdämmerung* gehört auch *Das Rheingold* zur Tetralogie *Der Ring des Nibelungen*. Im *Rheingold* führt Wagner die grundlegenden Themenkomplexe der Tetralogie ein, darunter das konfliktgeladene Verhältnis zwischen Liebe und Machtstreben.

Das Orchestervorspiel setzt mit dem berühmten Es-Dur-Dreiklang ein, der das aus dem Urzustand der Ruhe hervorgehende Werden klanglich symbolisiert. Die Handlung beginnt mit dem anmutigen Tauchspiel der drei Rheintöchter, die sich dem Werben des Zwergs Alberich nur scheinbar geneigt zeigen, sich seinem Zugriff aber immer wieder spöttisch entziehen. Dabei entdeckt Alberich in der Tiefe des Rheins an einem Felsenriff das Rheingold, das die Mädchen bewachen. Sie verraten ihm das Geheimnis des Goldes, das demjenigen singuläre Macht verleihen kann, dem es gelingt, aus dem Metall einen Ring herzustellen. Die unerlässliche Voraussetzung dafür besteht allerdings in der Liebesentsagung. Von seinen Erfahrungen enttäuscht, verflucht der Zwerg Alberich die Liebe und reißt das Rheingold an sich.

Im zweiten Akt ändert sich die Szene: Der Donnergott Wotan hat von den Riesen Fasolt und Fafner die Götterburg Walhall erbauen lassen, für die er ihnen als Belohnung die lichte Göttin Freia versprochen hat. Als die Riesen den Preis einfordern, stellt Wotan die Abmachung als Scherz hin, um Zeit zu gewinnen. Denn für die Götter ist die Gegenwart Freias lebensnotwendig, weil nur sie ihnen die goldenen Äpfel reichen kann, deren Genuss ewige Jugend ermöglicht. Durch Loges Bericht über den Raub des Rheingolds wird dann aber die Gier der Riesen geweckt, die sich nun bereit zeigen, das Gold als Ersatz für Freia zu akzeptieren.

Zwischenzeitlich ist es Alberich gelungen, aus dem geraubten Rheingold einen Ring zu verfertigen, dessen Magie ihm besondere Macht verleiht. Und durch seinen Bruder Mime hat er sich zudem einen Tarnhelm schmieden lassen. Mithilfe einer List verführt Loge den Zwerg dazu, die Zauberkraft des Tarnhelms zu demonstrieren, und vermag ihn dabei zu überwältigen. Als Lösegeld soll Alberich seine Schätze, darunter den Ring und den Tarnhelm, an Wotan übergeben. Nach seiner Freilassung verflucht Alberich den Ring, der Neid erwecken und jedem Besitzer den Tod bringen soll. Anschließend verlangen die

beiden Riesen von Wotan vereinbarungsgemäß den erbeuteten Hort als Ersatz für Freia. Der Fluch des Ringes, vor dem die Urmutter Erda Wotan warnt, wird dann insofern wirksam, als Fafner seinen Bruder Fasolt wegen des Ringes erschlägt. Die Götter ziehen danach über eine Regenbogenbrücke in die Festung Walhall ein, während die Rheintöchter über den Raub des Goldes klagen.

438, 4 Brünnhilde] Bei Brünnhilde handelt es sich um die Lieblingstochter des Göttervaters Wotan aus der Oper *Die Walküre*, die den zweiten Teil von Wagners Tetralogie *Der Ring des Nibelungen* bildet. Die Uraufführung dieser Oper fand am 26. Juni 1870 in München statt, die Bayreuther Erstaufführung folgte dann am 14. August 1876. Im ersten Akt dieser Oper gelangt der erschöpfte Siegmund bei einem Gewittersturm zur Hütte Hundings und sucht dort Zuflucht. Dann findet ihn Sieglinde, die Ehefrau des vorübergehend abwesenden Hausherrn Hunding, die den ausgehungerten Mann versorgt und sich von seinem Anblick seltsam bewegt fühlt. Hunding stellt nach seiner Rückkehr misstrauisch eine auffallende Ähnlichkeit zwischen dem Fremden und seiner eigenen Frau fest, akzeptiert ihn aber dennoch kurzzeitig als Gast. Von Hunding nach seiner Identität gefragt, gibt Siegmund eine ausweichende Antwort, indem er sich den sprechenden Namen Wehwalt als Pseudonym zulegt und in Kurzform Stationen seiner Vorgeschichte skizziert. Dabei betont er seine existentielle Isolation und erklärt, er sei gemeinsam mit seinem Vater ruhelos in menschenferner Einsamkeit umhergestreift. Zugleich erwähnt Siegmund auch die Geburt seiner Zwillingschwester sowie den Verlust von Mutter und Schwester. Nun vermag Hunding in dem Gast den Mann zu erkennen, zu dessen Verfolgung ihn seine Verwandten animiert hatten. Er verlangt von ihm Blutsühne in einem Zweikampf, der am nächsten Morgen stattfinden soll.

Siegmund wird durch Sieglinde auf eine im Wohnraum aufragende Esche aufmerksam gemacht, in deren Stamm ein Schwert steckt, und erinnert sich daraufhin an einen Hinweis seines Vaters, der ihm für den Augenblick größter Not ein Schwert versprochen hat. Durch Sieglinde erfährt er, dass ein geheimnisvoller Fremder dieses Schwert, das nur dem Stärksten gehören solle, am Tage ihrer Hochzeit in den Stamm gestoßen hat. In leidenschaftlicher Gefühls-erregung erkennen sich Siegmund und Sieglinde nun als Zwillinge sowie als Liebende, die dem Wälsungenstamm entsprossen sind. Jubelnd sinken sie einander in die Arme. Siegmund gelingt es mit übermenschlicher Kraft, das Schwert Notung aus dem Eschenstamm zu reißen. Dann stürmen beide hinaus in die Frühlingsnacht: „So blühe denn, Wälsungenblut!“

Im zweiten Akt der Oper gibt der Gott Wotan seiner Lieblingstochter Brünnhilde den Auftrag, den bevorstehenden Kampf mit Hunding zugunsten Siegmunds zu entscheiden. Fricka als Hüterin der Ehe will ihren Mann Wotan jedoch dazu überreden, den Normbruch des inzestuösen Zwillingspaars zu

ahnden, indem er Siegmund und Sieglinde seinen Schutz entzieht. Vergeblich versucht Wotan seiner Frau zu erklären, dass er Siegmund benötige, um den Nibelungenring zurückzugewinnen. Im Verlauf des Gesprächs weist ihn Fricka auch darauf hin, dass Siegmund kein freier Held sei, sondern als Geschöpf Wotans existentiell von dessen Willen abhängen. Anschließend teilt Wotan Brünnhilde die Geschichte des Ringes mit, erklärt ihr zugleich aber auch seine eigene Unfähigkeit, ihn zurückzugewinnen, und widerruft seinen ersten Auftrag an sie, indem er ihr nun befiehlt, im Kampf die Wünsche Frickas zu erfüllen. Brünnhilde eröffnet Siegmund die Aussicht auf seinen nahenden Tod und den darauf folgenden Einzug in Walhall, der ihm allerdings nichts bedeutet, wenn ihn nicht Sieglinde dorthin begleiten darf. Daher erhebt er das Schwert Notung, um sie zu töten. Von der Allmacht der Liebe beeindruckt, gewährt ihm die Walküre dann jedoch ihren Schutz. Beim anschließenden Zweikampf mit Hunding schützt Brünnhilde Siegmund durch ihren Schild, bis Wotan erscheint und das Schwert Notung mit seinem Speer zerschlägt, so dass Hunding seinen Gegner Siegmund überwältigen und töten kann. Brünnhilde rafft die Trümmer Notungs zusammen und flieht mit Sieglinde auf dem Walkürenross.

Im dritten Akt erscheint Brünnhilde mit Sieglinde auf dem Walkürenfelsen und erfleht von ihren Schwestern Schutz vor Wotan, der sie für ihren Ungehorsam bestrafen will. Als Sieglinde von Brünnhilde erfahren hat, dass sie mit einem Walsung schwanger ist, will sie sich selbst und ihr ungeborenes Kind retten und eilt mit den Trümmern Notungs davon. Mit Blitz und Donner stürmt nun Wotan heran: Er verbannt Brünnhilde und nimmt ihr die göttliche Kraft. Brünnhilde versucht sich vor ihm zu rechtfertigen, indem sie einerseits betont, ihre Tat sei durch Mitleid mit den Verfolgten motiviert gewesen, und andererseits mutig darauf beharrt, dass sie den ursprünglichen Willen Wotans doch vollstreckt habe. Dieser zeigt sich durch die Erklärung seiner Tochter zwar erschüttert, vermag aber die von ihm verhängte Strafe nicht zurückzunehmen. Allerdings erfüllt er Brünnhilde immerhin den Wunsch nach einer entscheidenden Abwandlung der Rahmenbedingungen: Aus dem tiefen Schlaf auf dem Walkürenfelsen, zu dem er sie verurteilt hat, bis ein Mann sie erweckt, um sie zu seiner Frau zu machen, soll nur der kühnste Held sie befreien können. Um dies sicherzustellen, wird ein „Feuerzauber“ inszeniert, der den Felsen der Schlafenden mit einem Flammenmeer umbrandet. – Schon in der *Geburt der Tragödie* spielt N. auf Wagners Oper *Die Walküre* an, wenn er von der „Erneuerung und Läuterung des deutschen Geistes durch den Feuerzauber der Musik“ spricht (KSA 1, 131, 18–19).

438, 5–7 *es geht ein verbindender unterirdischer Strom von sittlicher Veredelung und Vergrößerung durch alle hindurch, der immer reiner und geläuterter fluthet*]
Mit dieser Aussage rekurriert N. darauf, dass die Protagonisten verschiedener

Wagner-Opern durch die Motive der Treue, Selbstaufopferung, Läuterung und Tugendhaftigkeit miteinander verbunden sind.

438, 16–18 *im Ringe des Nibelungen finde ich die sittlichste Musik, die ich kenne, zum Beispiel dort, wo Brünnhilde von Siegfried erweckt wird*] Später notierte N. selbstkritisch: „Ich nannte ‚sittlichste Musik‘ die Stelle, wo es am ekstatischsten zugeht. Charakteristisch!“ (NL 1878, 27 [26], KSA 8, 491).

438, 19–20 *das Glühen der Eis- und Schneegipfel in den Alpen*] Die mit Pathos aufgeladene Metaphorik der Bergeshöhe gehört traditionell zu den Topoi der Ästhetik des Erhabenen.

438, 22–23 *das Erhabene*] Das Erhabene fungiert als eine ästhetische Leitkategorie Wagners. Vgl. z. B. seine Schrift *Beethoven* (GSD IX, 78), auf die sich N. in seiner *Geburt der Tragödie* bereits im „Vorwort an Richard Wagner“ bezieht. Hier hebt er das ‚Erhabene‘ sogar eigens hervor, besonders markant in der abschließenden Widmung: „Diesen Ernsthaften diene zur Belehrung, dass ich von der Kunst als der höchsten Aufgabe und der eigentlich metaphysischen Thätigkeit dieses Lebens im Sinne des Mannes überzeugt bin, dem ich hier, als meinem erhabenen Vorkämpfer auf dieser Bahn, diese Schrift gewidmet haben will“ (KSA 1, 24, 13–18). – Zur ästhetischen Kategorie des Erhabenen vgl. NK 1/1, 60–62.

438, 28–30 *der gesammte Strom stürzte sich bald in dieses, bald in jenes Thal und bohrte in die dunkelsten Schluchten*] Eine frühere Textversion lautet: „[riß ungestüm Felsen und Wälder an sich, zertrümmerte, tobte]“ (KSA 14, 83). Die metaphorische Gleichsetzung des Genies mit einem wilden Strom, die auf die Antike zurückgeht, war in der literarischen Tradition seit dem Sturm und Drang zu einem Topos avanciert. Bereits an früherer Stelle wird Wagners „heftiger Wille“ von N. durch das Bild „jäher Strömung“ veranschaulicht (437, 4–6), das er in einem Nachlass-Notat zu UB IV WB sogar allegorisch entfaltet (vgl. NL 1875, 11 [42], KSA 8, 234). Vgl. dazu NK 437, 4–6. – Dass N. in der Frühphase seines Schaffens Richard Wagner als Inbegriff des Genies bewunderte, erhellt auch aus seinen Briefen. So erklärt er Erwin Rohde am 9. Dezember 1868 mit Enthusiasmus: „Wagner [...] ist die leibhaftigste Illustration dessen, was Schopenhauer ein Genie nennt [...]“ (KSB 2, Nr. 604, S. 352). Und am 25. August 1869 bezeichnet er Wagner in einem Brief an Paul Deussen als „den größten Genius und größten Menschen dieser Zeit, durchaus incommensurabel!“ (KSB 3, Nr. 24, S. 46). – Für die topologische Gleichsetzung des schöpferischen Genies mit einem wildbrausenden Strom galten in der deutschen Literatur Goethes Hymne *Mahomets-Gesang* und Hölderlins Hymne *Der Rhein* als paradigmatisch. In einem nachgelassenen Notat zitiert N. eine (auf das ‚Genie‘ bezoge-

ne) Strophe aus Hölderlins Hymne *Der Rhein* (vgl. NL 1873, 29 [202], KSA 7, 711). Die vorliegende Passage von UB IV WB lässt deutliche Anklänge an diese kulturgeschichtliche Tradition des Genie-Topos erkennen. Das Grundmodell dafür bot allerdings bereits Horaz, der in seiner Ode *carm.* IV, 2 die elementare Kreativität Pindars mit einem wild vom Gebirge herabstürzenden Strom analogisiert (Vgl. Horaz: Oden und Epoden. Lateinisch und deutsch, 2000 [die dieser Edition zugrundegelegte Übersetzung von Christian Friedrich Karl Herzlief (1760–1794) und Johann Peter Uz (1720–1796) wurde bereits 1787–1791 publiziert].)

[...]
 monte decurrens velut amnis, imbres
 quem super notas aluere ripas,
 fervet immensusque ruit profundo
 Pindarus ore,
 laurea donandus Apollinari
 seu per audacis nova dithyrambos
 verba devolvit numerisque fertur
 lege solutis

Wie vom Gebirge der Strom stürzt,
 Den Regengüsse über sein Bett anschwellten,
 So brauset, so stürmet des unerreichbaren Pindars
 Vollströmender Gesang.

Er verdient den Lorbeer Apollos,
 Wenn er neue Worte durch kühne Dithyramben
 Fortwälzt und in regellosen
 Rhythmen dahinrauscht.

439, 4–5 *Treue von Bruder zu Schwester, Freund zu Freund, Diener zum Herrn*
 Mit der Treue im Verhältnis zwischen Bruder und Schwester sind im Rahmen von Wagners Opern sowohl Cola und Irene Rienzi (in *Rienzi*) als auch Siegmund und Sieglinde (in der *Walküre*) gemeint. Die Aussage über die Freundes-treue bezieht sich auf König Marke und Tristan (in *Tristan und Isolde*). Und mit der Beziehung zwischen Herrn und Diener spielt N. auf Tristan und Kurwenal an (ebenfalls in *Tristan und Isolde*).

439, 9–17 *Es ist die eigenste Urerfahrung, welche Wagner in sich selbst erlebt [...] – jene wundervolle Erfahrung und Erkenntniss, dass die eine Sphäre seines Wesens der anderen treu blieb, aus freier selbstlosester Liebe Treue wahrte, die schöpferische schuldlose lichtere Sphäre, der dunkelen, unbändigen und tyrannischen.]* Wie N. in UB IV WB betonte später auch Thomas Mann in seiner Rede *Leiden und Grö-*

ße Richard Wagners (1933) die besondere Treue zu sich selbst als einen hervorragenden Charakterzug des Komponisten (vgl. Thomas Mann 1990, Bd. IX, 363–426). Jahrzehntelang verfolgte Wagner trotz ökonomischer Engpässe und gesundheitlicher Probleme mit großer Beharrlichkeit seine Ziele und hielt konsequent an seinen Ideen fest, um sie in Musikdramen produktiv umzusetzen und zur Aufführung zu bringen.

3.

440, 6–29 *Es geht gefährlich und verzweifelt zu [...] mitunter geräth er in die tiefste Dürftigkeit.*] Damit spielt N. auf die Lebenssituation Wagners an, die sich über lange Zeit sowohl in existentieller als auch in ökonomischer Hinsicht geradezu prekär gestaltete. Aufgrund seines aufwendigen Lebensstils neigte Wagner zum Schuldenmachen und war über seine Konzerteinnahmen hinaus auf großzügige Mäzene angewiesen. – In einer Vorstufe zu dieser Textstelle heißt es: „[...] Unaufhörlich lockt die edelste Art der Neugierde die einzelne Begabung bei Seite; seine schaffenden Vermögen wollen selber ihren Weg gehen und sich einmal in die Ferne wagen. Um nur ein Beispiel zu geben: selbst aus der höchsten Meisterschaft seiner späteren Musik heraus tönt für den, welcher hören kann, die Klage über die Grausamkeit der dramatischen Form, es zieht ihn fast unwiderstehlich in's Symphonische, er unterwirft sich nur mit bitterm Entschlusse dem Gange des Drama's, der wie das Schicksal unerbittlich ist, und so herrscht er gewaltsam über das gegen die Zügel schäumende Flügelroß der reinen Musik. – Es geht gefährlich und verzweifelt zu, im ganzen Lebenswege Wagner's. Er hätte auf viele Arten zu Ehren und Macht kommen können, Ruhe und Genügen bot sich ihm mehrfach in der Gestalt an, wie der moderne Mensch sie kennt. Hierin, aber auch in dem Gegenstück dazu lagen seine Gefahren, in dem Ekel an den modernen Arten, Lust und Ansehn zu erwerben, in der Wuth, die sich gegen alles Behagen wendet. Nachdem er einmal auf dem Boden des deutschen Theaters gelandet war, hielt er sich mit Gewalt und vielem Verdruß in dieser unsteten und leichtfertigen Welt fest, nahm so viel von ihr an und in sich auf, um in ihr leben zu können und fand sich doch immer von Neuem wieder vom Ekel ergriffen, so stark ihn auch eine geheime Liebe mit den Zigeunern und Ausgestoßenen unsrer Cultur verknüpfte. Sich aus einer Lage losreißend verband er sich selten mit einer besseren, mitunter gerieth er in tiefe Dürftigkeit“ (KSA 14, 84).

440, 12 *Brodem*] Der mit dem englischen Wort ‚breath‘ verwandte Begriff ‚Brodem‘ ist vom althochdeutschen Wort ‚brâdam‘ abgeleitet. ‚Brodem‘ verweist

auf den sichtbaren Dunst, der von erhitzten Körpern aufsteigt. Früher wurde der Begriff verwendet, um Dampf oder Qualm zu bezeichnen.

440, 18–19 *so wie Wagner das Amt eines Kapellmeisters an Stadt- und Hoftheatern zu versehen hatte*] Bereits 1833 wurde Wagner im Alter von nur 19 Jahren als Chordirektor nach Würzburg engagiert. Im folgenden Jahr schloss sich für ihn eine Tätigkeit als Kapellmeister einer Theatertruppe in Bad Lauchstädt und Magdeburg an. Nachdem er 1836 seine erste Frau Minna Planer geheiratet hatte, erhielt er im April 1837 am Theater in Königsberg die Position eines Musikdirektors, wechselte aber bereits im August 1837 nach Riga, um am dortigen Stadttheater die Stelle des Kapellmeisters zu übernehmen, die er dann im März 1839 verlor. Im Anschluss an einen Aufenthalt in Paris folgte in der Zeit von 1843 bis 1849 Wagners Anstellung als Hofkapellmeister in Dresden. Nach seiner Beteiligung am Dresdner Aufstand im Mai 1849 wurde Wagner wegen seiner politischen Aktivitäten steckbrieflich gesucht, floh in die Schweiz und übersiedelte nach Zürich. Weitere sowohl privat als auch ökonomisch bedingte Turbulenzen hatten für Wagner im Zeitraum zwischen 1849 und 1872 erneut Ortsveränderungen zur Folge. Zu den Stationen in London, Paris, Biebrich, Stuttgart, München und Luzern kamen noch etliche Konzertreisen im europäischen Raum. Die von häufigem Wechsel des Wohnorts geprägte unruhige Lebensphase endete erst nach seiner Entscheidung, mit seiner zweiten Frau Cosima Wagner und den gemeinsamen Kindern dauerhaft in Bayreuth ansässig zu werden und dort das Festspielhaus zu errichten. Weitere biographische Details zu Wagners zahlreichen Ortswechseln und deren Gründen finden sich in NK 440, 29–32 und NK 499, 24. Zu biographischen Fakten und Hintergründen zu Leben und Schaffen Richard Wagners vgl. Gregor-Dellin 1980; Müller/Wapnewski 1986; Geck 2004; Lütteken 2012.

440, 25–27 *wie er den Ort nicht findet, wohin er flüchten könnte und er immer wieder zu den Zigeunern und Ausgestossenen unserer Cultur als einer der Ihrigen zurückkehren muss*] Vgl. dazu auch das Zitat aus KSA 14, 84 in NK 440, 6–29, in dem ebenfalls von „Zigeunern und Ausgestoßenen unsrer Cultur“ die Rede ist. In seinem Text *Epilogischer Bericht über die Umstände und Schicksale, welche die Ausführung des Bühnenfestspiels ‚Der Ring des Nibelungen‘ bis zur Veröffentlichung der Dichtung desselben begleiteten* (1871) erklärt Richard Wagner: „[...] wo mir beim Theater noch etwas Tröstliches aufgestoßen war, hatte ich es unter diesen verlorenen Kindern unserer modernen bürgerlichen Gesellschaft angetroffen [...] für diese, die ich wie Zigeuner durch das Chaos einer neuen bürgerlichen Weltordnung herumstreichen sah, wollte ich nun meine Fahne aufpflanzen [...]“ (GSD VI, 260). Zu den gravierenden Lebenserfahrungen Wagners gehörte zunächst sein Scheitern im zeitgenössischen Kulturbetrieb. Aller-

dings sah er sich auch aus privaten, politischen und ökonomischen Gründen dazu genötigt, seinen Wohnort zu ändern. Die Konsequenzen aus der langjährigen Erfahrung heimatlosen Umherirrens zog Wagner, indem er sich durch die Bayreuther Festspiele eine eigene Institution schuf, in der er seine künstlerischen Vorstellungen realisieren konnte. Zu Wagners häufigen Ortswechseln vgl. auch NK 440, 18–19, NK 440, 29–32 und NK 499, 24.

440, 29–32 *So wechselte Wagner Städte, Gefährten, Länder, und man begreift kaum, unter was für Anmuthungen und Umgebungen er es doch immer eine Zeit lang ausgehalten hat*] Jahrelang führte Wagner ein unstetes Leben mit wechselnden Wohnsitzen und profitierte zeitweilig von finanziellen Zuwendungen vermögender Gönner. Seine Anstellung als Musikdirektor am Theater in Königsberg endete, als dieses Theater wenig später Konkurs anmelden musste. Nach seiner Tätigkeit als Kapellmeister am Theater in Riga flüchtete Wagner nach London, um seinen Gläubigern zu entgehen. Auch der anschließende Paris-Aufenthalt brachte ihm keine nachhaltige Verbesserung seiner ökonomischen Situation. Aufgrund seiner finanziellen Misere sah sich Wagner dazu genötigt, verschiedene Auftragsarbeiten anzunehmen. Die Jahre in Dresden, wo er 1843 eine Anstellung als Hofkapellmeister gefunden hatte, endeten mit Wagners Flucht in die Schweiz, weil er aufgrund seiner Beteiligung an den Dresdner Aufständen im Mai 1849 steckbrieflich gesucht wurde. Von 1864 an fungierte König Ludwig II. von Bayern schließlich als der entscheidende Mäzen für Wagner: Er befreite ihn von seinen ökonomischen Engpässen, beglich seine Schulden und verschaffte ihm die erforderlichen finanziellen Mittel, um einen festen Wohnsitz zu etablieren, die Bayreuther Festspiele zu begründen und einen luxuriösen Lebensstil zu pflegen. Zu Wagners unsteter Existenz vgl. auch NK 440, 18–19, NK 440, 25–27 und NK 499, 24.

441, 4–6 *ein plötzlicher Tod erschien dann vor seinen Blicken nicht als Schreckniss, sondern als verlockendes liebreizendes Gespenst*] Vgl. dazu Richard Wagners Text *Eine Mittheilung an meine Freunde* (1851): „[...] Nie ward mir der scheußliche Zwang, mit dem ein unzerreißbarer Zusammenhang unserer modernen Kunst- und Lebenszustände ein freies Herz sich unterjocht und zum schlechten Menschen macht, klarer, als in jener Zeit. War hier für den Einzelnen ein anderer Ausweg zu finden, – als der Tod?“ (GSD IV, 304).

441, 9–19 *Aber in der Art, wie er es that, lag fast immer eine Maasslosigkeit [...]. Mit dem Gegensatze seines Begehrens und seines gewöhnlichen Halb- oder Unvermögens, es zu befriedigen, wurde er wie mit Stacheln gequält, durch das fortwährende Entbehren aufgereizt, verlor sich seine Vorstellung in's Ausschweifende [...]. Das Leben ward immer verwickelter; aber auch immer kühner, erfindungsreicher waren die Mittel und Auswege, die er, der Dramatiker, entdeckte*]

Im Hinblick auf die Diskrepanz zwischen Wagners tatsächlichen Fähigkeiten und den von ihm intendierten Zielen spricht N. auch von „dramatische[n] Nothbehelfe[n]“ (441, 19). Insgesamt attestiert er Wagner eine Disposition zur Maßlosigkeit, die sich sowohl in seinem Leben als auch in seiner Kunst manifestiere. Bereits Anfang 1874, also im Vorfeld der Entstehungszeit von UB IV WB, konstatiert N. in nachgelassenen Notizen die Maßlosigkeit Wagners, die er zugleich auch als kompensatorischen Reflex charakterisiert. Die Konsequenzen für den künstlerischen Ausdruck beschreibt er folgendermaßen: „Er sammelt alle wirksamen Elemente, in einer Zeit, die sehr rohe und starke Mittel wegen ihrer Stumpfheit braucht. Das Prachtige Berauschende Verwirrende das Grandiose das Schreckliche Lärmende Hässliche Verzückte Nervöse Alles ist im Recht. Ungeheure Dimensionen, ungeheure Mittel“ (NL 1874, 32 [57], KSA 7, 774).

441, 22–25 *Das Leben Wagner's, ganz aus der Nähe und ohne Liebe gesehen, hat, um an einen Gedanken Schopenhauer's zu erinnern, sehr viel von der Comödie an sich, und zwar von einer merkwürdig grotesken.*] N. stellt Wagner hier wie eine Exemplifikation dessen dar, was Schopenhauer in der *Welt als Wille und Vorstellung* so beschreibt: „Das Leben jedes Einzelnen ist, wenn man es im Ganzen und Allgemeinen übersieht und nur die bedeutsamsten Züge heraushebt, eigentlich immer ein Trauerspiel; aber im Einzelnen durchgegangen, hat es den Charakter des Lustspiels. Denn das Treiben und die Plage des Tages, die rastlose Neckerei des Augenblicks, das Wünschen und Fürchten der Woche, die Unfälle jeder Stunde, mittelst des stets auf Schabernack bedachten Zufalls, sind lauter Komödienscenen“ (WWV I, § 58, Hü 380). Und in den *Parerga und Paralipomena II* schreibt Schopenhauer: „Wenn man von der Betrachtung des Weltlaufs im Großen und zumal der reißend schnellen Succession der Menschengeschlechter und ihres ephemeren Scheindaseyns sich hinwendet auf das Detail des Menschenlebens, wie etwan die Komödie es darstellt; so ist der Eindruck, den jetzt dieses macht, dem Anblick zu vergleichen, den, mittelst des Sonnenmikroskops, ein von Infusionsthierchen wimmelnder Tropfen, oder ein sonst unsichtbares Häuflein Käsemilben gewährt, deren eifrige Thätigkeit und Streit uns zum Lachen bringt. Denn, wie hier im engsten Raum, so dort in der kürzesten Spanne Zeit, wirkt die große und ernstliche Aktivität komisch“ (PP II, Kap. 11, § 147, Hü 308).

Während das Lustspiel unterhaltsame Illusionen inszeniert, bloße Maskierungen der kruden Realität, die durch kunstvolle Oberflächenpolitik die Abgründigkeit willensbedingten Leidens zu kaschieren vermögen, verwirklicht die Tragödie gemäß Schopenhauers Dramentheorie die ästhetischen Konsequenzen seiner Willensmetaphysik. In der *Welt als Wille und Vorstellung II* charakterisiert Schopenhauer Trauerspiel und Lustspiel zunächst kontrastiv:

„Wenn nun als die Tendenz und letzte Absicht des Trauerspiels sich uns ergeben hat ein Hinwenden zur Resignation, zur Verneinung des Willens zum Leben; so werden wir in seinem Gegensatz, dem Lustspiel, die Aufforderung zur fortgesetzten Bejahung dieses Willens leicht erkennen“ (WWV II, Kap. 37, Hü 500).

Am Ende dieser Textpassage relativiert Schopenhauer dann allerdings die Opposition zwischen Trauerspiel und Lustspiel, indem er zu letzterem das Fazit formuliert: „Es besagt also, im Resultat, daß das Leben im Ganzen recht gut und besonders durchweg kurzweilig sei. Freilich aber muß es sich beeilen, im Zeitpunkt der Freude den Vorhang fallen zu lassen, damit wir nicht sehn, was nachkommt; während das Trauerspiel, in der Regel, so schließt, daß nichts nachkommen kann. Und überdies, wenn wir jene burleske Seite des Lebens ein Mal etwas ernst ins Auge fassen, wie sie sich zeigt in den naiven Aeußerungen und Geberden, welche die kleinliche Verlegenheit, die persönliche Furcht, der augenblickliche Zorn, der heimliche Neid und die vielen ähnlichen Affekte den [...] Gestalten der sich hier spiegelnden Wirklichkeit aufdrücken; – so kann auch von dieser Seite, also auf eine unerwartete Art, dem nachdenklichen Betrachter die Ueberzeugung werden, daß das Daseyn und Treiben solcher Wesen nicht selbst Zweck seyn kann, daß sie, im Gegentheil, nur auf einem Irrwege zum Daseyn gelangen konnten, und daß was sich so darstellt etwas ist, das eigentlich besser nicht wäre“ (WWV II, Kap. 37, Hü 500–501).

Letztlich konvergieren also die nur scheinbar widersprüchlichen Perspektiven auf die Welt, die durch Tragödie und Komödie vermittelt werden: Was sich für den kritischen Beobachter einer Lustspiel-Inszenierung, der die Oberfläche bloßen Scheins zu durchdringen vermag, als nachträgliche Erkenntnis eher indirekt ergibt, präsentiert das Trauerspiel bereits durch das Bühnengeschehen selbst – direkt und mit maximaler Anschaulichkeit. Insofern entsprechen letztlich beide Dramentypen Schopenhauers Grundüberzeugung von der Negativität der Existenz. Zum besonderen Status des Trauerspiels im Rahmen von Schopenhauers Ästhetik sowie zur systematischen Problematik im Spannungsfeld von Kunst und Erhabenem vgl. Neymeyr 1996a, 387–424.

441, 25–29 *Wie das Gefühl hiervon, das Eingeständniss einer grotesken Würdelosigkeit ganzer Lebensstrecken auf den Künstler wirken musste, der mehr als irgend ein anderer im Erhabenen und im Ueber-Erhabenen allein frei athmen kann* [Bereits seit dem 18. Jahrhundert gilt das ‚Erhabene‘ als eine zentrale Kategorie im Bereich der Ästhetik, in Deutschland vor allem durch Kants *Kritik der Urteilskraft* und durch Schillers Schriften *Vom Erhabenen* und *Über das Erhabene*, die von Kants Ästhetik nachhaltig geprägt sind. Ebenfalls unter dem Einfluss Kants geht auch Schopenhauer in der *Welt als Wille und Vorstellung* ausführlich auf das Erhabene ein. Ähnlich wie vor ihm bereits Kant und Schil-

ler bestimmt Schopenhauer das Erhabene durch ein charakteristisches Spannungsverhältnis, durch das es sich vom Schönen unterscheidet: Angesichts eines Objekts, das den Menschen durch feindliche Übermacht bedroht oder durch unermessliche Größe zum Nichts verkleinert, ist „ein bewußtes und gewaltsames Losreißen von den als ungünstig erkannten Beziehungen des selben Objekts zum Willen“ erforderlich, um eine ästhetische Kontemplation auch des Erhabenen zu ermöglichen (WWV I, § 38, Hü 238). Vgl. dazu Neymeyr 1996a, 365–385. – N. selbst bringt das Erhabene in der *Geburt der Tragödie* mit Wagner in Verbindung, auch weil dieser der ‚erhabenen‘ Tragödie des Aischylos besondere Wertschätzung entgegenbrachte. Im „Vorwort an Richard Wagner“, das N. der *Geburt der Tragödie* voranstellte, bezeichnet er den Komponisten im Hinblick auf die Kunstmetaphysik als seinen „erhabenen Vorkämpfer“ (KSA 1, 24, 17). Ihm widmet er abschließend sein Erstlingswerk.

441, 29–30 *das giebt dem Denkenden zu denken*] N. verwendet hier die Figura etymologica als rhetorisches Mittel, um eine Akzentuierung zu erzielen.

441, 32–33 *Mitleiden, Schrecken und Verwunderung*] Hier nimmt N. auf zentrale Aspekte der Aristotelischen *Poetik* Bezug: Aristoteles definiert die Tragödie im 6. Kapitel seiner *Poetik* als Nachahmung einer edlen Handlung mit dem Ziel, Jammer (ἔλεος) und Schauer (φόβος) in den Zuschauern zu evozieren und ihnen dadurch eine emotionale Reinigung, die Katharsis (κάθαρσις), zu ermöglichen. Lessing greift in seiner *Hamburgischen Dramaturgie* auf diese wirkungsästhetische Konzeption des Aristoteles zurück. Er korreliert Mitleid und Furcht als Reaktionen der Zuschauer auf die Tragödie, wenn er im 75. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* die These vertritt: „Furcht ist das auf uns selbst bezogene Mitleid“. Diese Definition begründet Lessing damit, dass die Furcht, das Übel einer uns ähnlichen Dramenfigur könne auch uns selbst zustoßen, Mitleid erwecke.

441, 34 – 442, 1 *bei Deutschen, dem eigentlichen Lern-Volke*] Diesen Ausdruck hat N. aus Bogumil Goltz' Buch *Die Deutschen. Ethnographische Studie* (1860) übernommen. Vgl. ebd., 249: „Die Deutschen sind ihrer Natur zufolge ein Lehr- und Lern-Volk, eine prädestinierte Kultur-Race; sie sind nicht nur dieses, sondern die auserwählten Kulturträger, Kultivatoren, Schulmeister und Philosophen des Menschen-Geschlechts, also können sie keine Virtuosen der That, keine politischen Schablonen-Menschen [...] sein, wie die Engländer und Franzosen.“

442, 3–4 *eines entwurzelt und unstät scheinenden, vom friedlosen Wahne kreuz und quer geführten Lebens*] Abweichend von der heute primären Wortbedeutung von ‚Wahn‘ ist hier nicht in spezifischem Sinne ein pathologischer Zu-

stand gemeint, sondern generell die ruhelose Existenz, unter der Wagner jahrzehntelang litt. Er selbst verwendete im Zusammenhang mit dieser Situation auch das Verb ‚wähnen‘. Dass er diesen Zustand nach seiner Etablierung in Bayreuth als beendet betrachtete, zeigt auch der Name, den er seiner Villa in Bayreuth gab: „Hier wo mein Wähnen Frieden fand – Wahnfried – sei dieses Haus von mir benannt.“ Diesen Spruch ließ Wagner auf der Vorderseite der Villa Wahnfried eingravieren und mit seinem Namen versehen. Im Garten dieses repräsentativen Hauses, das Richard Wagner seit 1872 errichten ließ und 1874 mit seiner Familie bezog, wurde er nach seinem Tod in Venedig im Jahre 1883 bestattet. – Auch in Wagners Werken spielt der „Wahn“ eine wichtige Rolle: So hat er seiner Oper *Die Meistersinger von Nürnberg* einen Wahnmonolog eingeschrieben: Hans Sachs grübelt im 3. Akt zunächst über den Wahn der betörten Welt, den er zu einem positiven Ende lenken möchte; und dann singt er: „Wahn! Wahn! Überall Wahn!“

442, 18–22 *Der Erneuerer des einfachen Drama's, der Entdecker der Stellung der Künste in der wahren menschlichen Gesellschaft, der dichtende Erklärer vergangener Lebensbetrachtungen, der Philosoph, der Historiker, der Aesthetiker und Kritiker Wagner, der Meister der Sprache, der Mytholog und Mythopoët]* Hier exponiert N. Aspekte, die Wagners ästhetische Konzeption eines Gesamtkunstwerks bestimmen. Wesentlich ist in diesem Zusammenhang der Anspruch auf eine Neudefinition der Künste, die sich nach Wagners Auffassung im Bereich von Musik, Sprache, bildnerischer Gestaltung und gestischem Ausdruck zu einer umfassenden Einheit zusammenschließen sollen. Im Rahmen des Gesamtkunstwerks will Wagner den Musikdramen auch mithilfe neugedichteter Mythen eine maximale Wirkung sichern.

442, 23–25 *der zum ersten Male einen Ring um das herrliche uralte ungeheure Gebilde schloss und die Runen seines Geistes darauf eingrub]* Wagner legte seinen Musikdramen Sagen und Mythen zugrunde, um sie durch künstlerische Transformation zu revitalisieren. Daher wird er von N. in UB IV WB als „Mytholog und Mythopoët“ bezeichnet (442, 22). Das regressive und antiaufklärerische Moment, das dieser Grundtendenz innewohnt, charakterisiert N. in *Menschliches, Allzumenschliches* später folgendermaßen: „Wagner's Aneignung der altheimischen Sagen, sein veredelndes Schalten und Walten unter deren so fremdartigen Göttern und Helden [...], die Neubeseelung dieser Gestalten, denen er den christlich-mittelalterlichen Durst nach verzückter Sinnlichkeit und Entsinnlichung dazugab [...]: dieser Geist führt den allerletzten Kriegs- und Reactionszug an gegen den Geist der Aufklärung [...]“ (KSA 2, 451, 8–19).

Richard Wagner selbst erläutert sein Interesse am Mythos beispielsweise in seiner Abhandlung „*Zukunftsmusik*“: „Als den idealen Stoff des Dichters

glaubte ich daher den ‚Mythos‘ bezeichnen zu müssen, dieses ursprünglich namenlos entstandene Gedicht des Volkes, das wir zu allen Zeiten von den großen Dichtern der vollendeten Kulturperioden immer wieder neu behandelt antreffen; denn bei ihm verschwindet die konventionelle, nur der abstrakten Vernunft erklärliche Form der menschlichen Verhältnisse fast vollständig, um dafür nur das ewig Verständliche, rein Menschliche, aber eben in der unnachahmlichen konkreten Form zu zeigen, welche jedem ächten Mythos seine so schnell erkenntliche individuelle Gestalt verleiht“ (GSD VII, 104–105).

Mit der Vorstellung vom „ursprünglich namenlos entstandene[n] Gedicht des Volkes“, mit der sein eigenes Verständnis des „Mythos“ korrespondiert, erweist sich Wagner als Erbe einer romantischen Ideologie des Volkes, wie sie schon Herder propagierte. Vor allem seit der Romantik wurde die Idee des Volkes durch die Volksmärchen-Sammlung der Brüder Grimm, durch Görres' Sammlung von ‚Volksbüchern‘ sowie durch Volkslieder populär. Als besonders wirkungsmächtig erwies sich die durch Achim von Arnim und Clemens Brentano erstmals in den Jahren 1805 bis 1808 publizierte Sammlung *Des Knaben Wunderhorn*, die N. in der *Geburt der Tragödie* erwähnt (KSA 1, 49, 4–5).

442, 34 – 443, 4 *Es ist wahr, ein solches Wesen wie das Goethe's hat und macht mehr Behagen, es liegt etwas Mildes und Edel-Verschwenderisches um ihn herum, während Wagner's Lauf und Stromgewalt vielleicht erschrecken und abschrecken kann.]* Bei der hier mit Wagner korrelierten Strom-Metaphorik, die N. an späterer Stelle in allegorischer Anschaulichkeit ausgestaltet (494, 12–29), handelt es sich um einen alten, bereits seit der Antike etablierten Topos für die kreative Leidenschaft des Genies. Zum kulturhistorischen Hintergrund des Strom-Motivs vgl. NK 438, 28–30. Zum Motivkomplex von Strom und Strömung als allegorischer Figuration von Wagners musikalischem Gestaltungswillen vgl. NK 437, 4–6. Auch „Sturm und Feuer“ verbindet N. mit der „Leidenschaft“ Wagnerscher Musik (vgl. 493, 28–32). – Auf Goethe bezieht sich N. wiederholt in seinen Werken und Notaten. In einem nachgelassenen Notat von 1871 etwa stilisiert N. Wagner zum legitimen Nachfolger der Weimarer Klassiker, indem er erklärt: „Wagner vollendet, was Schiller und Goethe begonnen haben“ (NL 1871, 9 [23], KSA 7, 280). Im vorliegenden Kontext von UB IV WB hingegen lässt N. Goethe als Antipoden zu Wagner erscheinen. – Aufschlussreiche Akzentverschiebungen und Umdeutungen bietet ein Nachlass-Notat von 1888: „die Romantiker, welche alle [...] in Gefahr sind (mit Goethe zu reden) ‚am Wiederkäuen sittlicher und religiöser Absurditäten zu ersticken‘ / das Schiller-sche an Wagner: er bringt ‚leidenschaftliche Beredsamkeit, Pracht der Worte, als Schwung edler Gesinnungen‘ – Legirung mit geringerem Metall [...]“ (NL 1888, 16 [36], KSA 13, 495). Im anschließenden Notat bezeichnet N. die „Wirkung der Wagnerschen Kunst“ als „centnerschwer“ und führt sie auf „das

Wagnersche Pathos“ zurück, „zu dem er sich seine Kunst bloß hinzuerfunden hat“ (NL 1888, 16 [37], KSA 13, 496). Dann charakterisiert er Wagner als „schwerfällig“, weil ihm „Augenblicke übermüthigster Vollkommenheit“ we-sensfremd sind, und stellt sich die skeptische Frage: „Ob man mit einem solchen Pathos ein ‚Genie‘ ist? Oder auch nur sein kann?“ (NL 1888, 16 [37], KSA 13, 497).

443, 7 „das Fürchten nicht gelernt hat“] N. spielt hier auf den 1. Aufzug in Wagners *Siegfried*-Oper an, deren Protagonist naiv und daher furchtlos ist (GSD VI, 110–111). Siegfried verdankt seine Existenz dem Inzest zwischen Siegmund und Sieglinde, kennt seine eigene Vorgeschichte allerdings nicht. Als Unwissender hat er auch keine Furcht. Im 1. Akt der Oper formuliert der Wanderer Wotan die Prognose: „Nur wer das Fürchten nie erfuhr, schmiedet Notung neu.“ Tatsächlich vermag erst Siegfried das Schwert Notung, das Wotan selbst im Handlungsverlauf von Wagners Oper *Die Walküre* mit seinem Speer in Stücke geschlagen hat, wieder zusammenzuschmieden. Zum Inhalt der Oper *Die Walküre* vgl. NK 438, 4.

N.s Aussage über denjenigen, der „das Fürchten nicht gelernt hat“, spielt zugleich auch auf ein Märchen der Brüder Grimm an: auf das *Märchen von einem, der auszog das Fürchten zu lernen* aus dem ersten Band der Grimmschen *Kinder- und Hausmärchen* (1837). Der Protagonist dieses Märchens verlässt sein Zuhause, um die Fähigkeit zu erlangen, sich zu gruseln. Da der junge Mann die gesellschaftlichen Konventionen nicht internalisiert hat, fürchtet er sich weder vor Toten noch vor der Dunkelheit und ist daher sogar dazu imstande, es in einem Geisterschloss auszuhalten. Schließlich wird er durch die Hochzeit mit der Königstochter für seinen Mut belohnt.

Auch Wagners eigener unkonventioneller Umgang mit traditionellen Normen mag N. im vorliegenden Kontext zu dieser doppelten Anspielung veranlassen haben, zumal Affinitäten zwischen dem Grimmschen Märchen von 1837 und Wagners *Siegfried*-Oper evident sind, die fast vierzig Jahre später, am 16. August 1876, in Bayreuth uraufgeführt wurde. Beide Protagonisten lernen am Ende (wenngleich auf recht unterschiedliche Weise) „das Fürchten“ und erhalten schließlich die ihnen zuge dachte Frau. Im dritten Akt von Wagners *Siegfried*-Oper erweckt der Titelheld Siegfried Wotans Tochter Brünnhilde, die aufgrund einer von Wotan verhängten Strafe im dritten Akt der Oper *Die Walküre* auf dem Walkürenfelsen schlafen muss. Als Siegfried entdeckt, dass es sich bei ihr nicht um einen Mann handelt, wie er zunächst meinte, sondern um eine Frau, erbebt er in erotischem Schauer und hat damit das Fürchten gelernt. Wagners Oper endet dann mit einem leidenschaftlichen Duett von Siegfried und Brünnhilde.

443, 8–9 *Ebensowenig hat er gelernt, sich durch Historie und Philosophie zur Ruhe zu bringen*] In UB II HL reflektiert N. die Problematik des Historismus und der Epigonalität in der Kultur des 19. Jahrhunderts, in der er die Ursache für den Niedergang kreativer Kräfte in seinem Zeitalter sieht.

443, 11–13 *Weder der schaffende, noch der kämpfende Künstler wurde durch das Lernen und die Bildung von seiner Laufbahn abgezogen.*] In einer früheren Textversion heißt es: „Er geht nicht nur durch das Feuer, sondern auch durch den Dampf des Wissens und der Gelehrsamkeit hindurch – [die Treue gegen sich selbst oder] [was war es, das ihn rettete? War es nicht Treue] mit jener Treue gegen ein höheres Selbst [...], welche ihn aus seinen schwersten Gefahren herausrettete. Dieses höhere Selbst verlangte von ihm eine Gesamthat seines Wesens und hieß ihn leiden und lernen, um jene That thun zu können; es führte ihn zur Prüfung und Stärkung an immer schwereren Aufgaben vorbei. Die höchsten Gefahren und Prüfungen waren aber nicht die des Leidenden, nicht die des Lernenden, sondern die des Schaffenden“ (KSA 14, 85).

443, 20–23 *in das einzelne Ereigniss das Typische ganzer Zeiten hineindichten und so eine Wahrheit der Darstellung erreichen, wie sie der Historiker nie erreicht*] In mehreren seiner theoretischen Schriften betont Wagner, dass sich der Künstler auf das Wesentliche fokussieren kann – anders als der Historiker, der eine Vielzahl von Ereignissen verarbeiten muss. Auch N. erblickt die Aufgabe des Künstlers darin, ein Konzentrat der Geschehnisse hervorzubringen, in dem diese so verdichtet erscheinen, dass ihre Essenz markant hervortritt. Offensichtlich ist Wagner und N. die Differenzierung zwischen Poesie und Historie geläufig, die Aristoteles im 9. Kapitel seiner *Poetik* vornimmt: Nach seiner Auffassung stellt die Dichtung das Allgemeine und Notwendige dar, die Geschichtsschreibung hingegen das Besondere und Zufällige.

443, 23–25 *Wo ist das ritterliche Mittelalter so mit Fleisch und Geist in ein Gebilde übergegangen, wie diess im Lohengrin geschehen ist?*] In dieser rhetorischen Frage übernimmt N. die Selbsteinschätzung Wagners: Am 6. Juni 1879 notiert Cosima Wagner im Tagebuch, ihr Mann habe ihr erklärt, „er würde jetzt etwas aussprechen, was sehr nach Eigenlob klinge: Er gedächte des Lohengrin und fände, dass er darin ein vollkommenes Bild des Mittelalters gegeben hätte. Er erwähnt u. a. der Türme, wie sie da rufen, auch des Kampfes vorher. Ich füge hinzu, daß Lohengrin das einzige Monument für die *Schönheit* des Mittelalters sei“ (Cosima Wagner: Tagebücher, Bd. II, 1977, 361). – Entgegen dieser Einschätzung wurde in der Forschung allerdings immer wieder gezeigt, dass sich Wagners Bild des Mittelalters fundamental von der historischen Realität des Mittelalters unterscheidet.

443, 25–30 *Und werden nicht die Meistersinger noch zu den spätesten Zeiten von dem deutschen Wesen erzählen, ja [...] werden sie nicht vielmehr eine der reifsten Früchte jenes Wesens sein, das immer reformiren und nicht revolviren will und das auf dem breiten Grunde seines Behagens auch das edelste Unbehagen, das der erneuernden That, nicht verlernt hat?*] Die Tradition der Meistersinger bildete sich seit dem 15. und 16. Jahrhundert aus. Damals schlossen sich Handwerker in verschiedenen süddeutschen Städten zu exklusiven Gesellschaften mit strengen Aufnahmeverfahren zusammen, um nach einem festen Kanon komplizierter Regeln Lieder zu verfassen und sie öffentlich in Wettbewerben vorzutragen. Dabei stellte der Adept der Meisterkunst seine Regelkenntnis unter Beweis, indem er zunächst vorgegebene Lieder vortrug, dann auch eigene Liedtexte zu vorgegebenen Melodien verfasste und schließlich einen eigenen Liedtext mit eigener Melodie schrieb. Den sogenannten ‚Merkern‘ kam beim Sängerkrieg die Funktion zu, die Übereinstimmung der Lieder mit den etablierten Kunstregeln sicherzustellen und die Korrektheit von Melodie und Reimschema zu prüfen. Ihren Höhepunkt erreichte die Kunst der Meistersinger durch Hans Sachs (1494–1576), der neben einer Vielzahl anderer Werke ungefähr 4400 Meisterlieder verfasste.

Richard Wagner gestaltete die Mittelalter-Szenerie in seiner Oper *Die Meistersinger von Nürnberg* unter Rückgriff auf Quellenstudien zum Meistergesang im Mittelalter; dabei folgte er zugleich dem romantischen Nürnberg-Mythos. Spießbürgerliche Mentalität und künstlerische Blüte, skurrile Regelfixierung und Ringen um Kreativität spielen hier ebenso eine Rolle wie die Utopie einer wahren deutschen Kunst. Vor dem Hintergrund der etablierten Gesellschaft führt Wagner in seiner Oper Hans Sachs und Walther von Stolzing als Protagonisten vor, die sich in unterschiedlichem Maße aufgeschlossen gegenüber neuen musikalischen Entwicklungen zeigen. Während Walther von Stolzing durchaus künstlerische Innovationen befürwortet, engagiert sich der Schusterpoet Hans Sachs stärker für die Fortführung der ästhetischen Tradition der Meistersinger; dabei tritt er für die Bewahrung überkommener Kunstformen ein.

Zur Thematik der kulturellen Tradition vgl. die kunstpolitische Pointe am Ende des 3. Aktes von Wagners Oper *Die Meistersinger von Nürnberg*. Hier ist die Berufung auf die Tradition der Meistersinger von zentraler Bedeutung. Zur Handlung dieser Oper vgl. NK 438, 4. – Indem N. im vorliegenden Kontext vom „deutschen Wesen“ spricht, „das immer reformiren und nicht revolviren will“, greift er auf eine Aussage in Richard Wagners *Beethoven-Festschrift* von 1870 zurück. Hier erklärt Wagner lapidar: „So ist der Deutsche nicht revolutionär, sondern reformatorisch“ (GSD IX, 85).

443, 31–33 *zu dieser Art des Unbehagens wurde Wagner immer wieder durch sein Befassen mit Historie und Philosophie gedrängt: in ihnen fand er nicht nur*

Waffen und Rüstung] Wenig später schreibt N.: „Man kann sich durch Nichts mehr von der ganzen gegenwärtigen Zeit abheben, als durch den Gebrauch, welchen man von der Geschichte und Philosophie macht“ (444, 2–5). In UB II HL postuliert N. eine konstruktive Bewältigung der Vergangenheit, damit sie die vitalen Energien in der Gegenwart nicht gefährdet, und setzt sich zugleich kritisch mit dem Epigonentum seiner Epoche auseinander. Zur Thematik der Epigonalität bei N. und zu ihrem kulturhistorischen Kontext vgl. die 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 und NK 1/4. – Dass sich N. von Wagner eine Komplexitätsreduktion in der unübersichtlichen modernen Kultur erhofft, wird deutlich, wenn er ihn als „Vereinfacher der Welt“ bezeichnet (447, 34). Vgl. dazu auch NK 447, 33–34.

443, 34 – 444, 2 *den begeisternden Anhauch, welcher von den Grabstätten aller grossen Kämpfer, aller grossen Leidenden und Denkenden her weht*] In einer Vorstufe heißt es: „den begeisternden Antrieb [dazu] zu erneuernden Thaten“ (KGW IV 4, 126).

444, 9–11 *Was der einzelne Montaigne in der Bewegtheit des Reformations-Geistes bedeutet, ein In-sich-zur-Ruhe-kommen, ein friedliches Für-sich-sein und Ausathmen*] Der französische Schriftsteller und Philosoph Michel Eyquem, Seigneur de Montaigne (1533–1592), war auch politisch engagiert. So übernahm er nach seinem Studium der Jurisprudenz politische Verantwortung als Parlamentsrat und dann auch als Bürgermeister von Bordeaux, zog sich später allerdings für seine schriftstellerische Tätigkeit aus der Öffentlichkeit zurück. Aufgrund seiner liberalen Überzeugungen und seiner Bereitschaft zur Toleranz war Montaigne dazu prädestiniert, in der Zeit der Gegenreformation zwischen verfeindeten religiösen Gruppierungen zu vermitteln. Auf diese Weise erwarb er sich große Wertschätzung bei Angehörigen verschiedener Konfessionen. Durch sein im Jahre 1580 publiziertes Hauptwerk *Essais* wurde Montaigne zum eigentlichen Begründer des Essays als einer eigenständigen literarisch-philosophischen Gattung. Unter Rückgriff auf antike Traditionen widmet sich Montaigne, der dogmatisches Denken ablehnte, in seinen *Essais* lebensphilosophischen und moralischen Themenstellungen. Auf der Basis von vorurteilsfreier Beobachtung von Menschen verbindet Montaigne hier unkonventionelle Reflexion mit Tendenzen zur Selbstanalyse. Auf viele Schriftsteller und Philosophen hatte er großen Einfluss, auch auf Voltaire. N. zeigte sich schon früh von Montaigne fasziniert. Nachdem er von Richard Wagner im Jahre 1870 eine Montaigne-Ausgabe als Weihnachtsgeschenk erhalten hatte, teilte N. seiner Mutter und Schwester am 30. Dezember 1870 brieflich mit: „Zu Weihnachten bekam ich

ein prachtvolles Exemplar des ‚Beethoven‘, dann eine stattliche Ausgabe des ganzen Montaigne (den ich sehr verehere) und – etwas ganz Einziges – das erste Exemplar vom Klavierauszuge des ‚Siegfried‘ erster Act, eben fertig geworden“ (KSB 3, Nr. 116, S. 172).

444, 13–17 *Wenn die Deutschen seit einem Jahrhundert besonders den historischen Studien obgelegen haben, so zeigt diess, dass sie in der Bewegung der neueren Welt die aufhaltende, verzögernde, beruhigende Macht sind]* Eine ähnliche Einschätzung vertritt N. auch noch in der „Nachschrift“ zu seiner Schrift *Der Fall Wagner*. Hier beschreibt er die „Deutschen“ als „die Verzögerer par excellence in der Geschichte“ und als „das zurückgebliebenste Culturvolk Europa’s“ (KSA 6, 41, 8–10).

445, 6–7 *Wäre die Historie nicht immer noch eine verkappte christliche Theodicee]* Unter ‚Theodizee‘ versteht man die Rechtfertigung Gottes angesichts der von ihm zugelassenen Übel in der Welt. Der Begriff der Theodizee stammt von Leibniz, dessen *Essais de Théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l’homme et l’origine du mal* im Jahre 1710 erschienen sind. N. variiert in der vorliegenden Textpassage eine These von Ludwig Feuerbach (1804–1872), der die Philosophie seiner Epoche als verkappte Theologie bezeichnete, weil sie noch zu sehr vom Christentum geprägt sei. Vermutlich fand N. den Satz bei Wagner (vgl. GSD III, 3), der jahrelang zu den Anhängern von Feuerbachs Religionskritik zählte. Da sich auch N. selbst in seiner Jugend mit Feuerbachs Konzepten auseinandersetzte, sind markante Parallelen zwischen der Philosophie Feuerbachs und N.s eigenen frühen Positionen zu erkennen. Im vorliegenden Kontext weitet N. das Postulat einer von christlichen Dogmen unabhängigen Philosophie auch auf die Geschichtsschreibung aus.

445, 32–33 *durch den Dampf des Wissens und der Gelehrsamkeit]* Vermutlich implizite Anspielung auf Goethes *Faust I*. In der Szene „Nacht“ spricht Faust schon zu Beginn des Dramas im Zusammenhang mit seinem Überdruß an der sterilen Gelehrtenexistenz von „Wissensqualm“ (V. 396).

445, 31 *durch das Feuer verschiedener philosophischer Systeme]* Richard Wagner entwickelte im Laufe seines Lebens Interesse an unterschiedlichen philosophischen Systemen: In seiner frühen Leipziger Zeit interessierte er sich für den Deutschen Idealismus, in der Revolutionszeit um 1848 für die anarchistischen Schriften Pierre-Joseph Proudhons (1809–1865), die sich gegen bürgerliche Eigentumsverhältnisse richteten, und für die materialistische Lehre des linkshegelianischen Philosophen Ludwig Feuerbach (1804–1872). Zu Proudhon vgl. auch NK 450, 21, zu Feuerbach NK 445, 6–7. Als weiteres Gedankensystem hatte die Philosophie Schopenhauers großen Einfluss auf Wagner. Vor allem wäh-

rend der Entstehungszeit seiner Ring-Tetralogie und seiner Oper *Tristan und Isolde* rezipierte Wagner affirmativ den Voluntarismus sowie die ethischen und musikästhetischen Konzepte Schopenhauers.

Die Pluralität möglicher Perspektiven auf die komplexe moderne Wirklichkeit gehörte zu N.s eigener Erfahrung und ließ ihn zu einem offenen, experimentellen Denken tendieren. Schon in seiner frühen Schaffensphase distanzierte er sich von starren und dogmatischen Denksystemen, weil sie das kreative Potential des Denkenden gefährden. Eines seiner nachgelassenen Notate aus dieser Zeit lautet: „Die ‚Systeme‘ fressen sich auf“ (NL 1872/73, 21 [6], KSA 7, 524). Später erklärt N. in der *Götzen-Dämmerung* prononciert: „Ich misstrauere allen Systematikern und gehe ihnen aus dem Weg. Der Wille zum System ist ein Mangel an Rechtschaffenheit“ (KSA 6, 63, 8–9). Der Anspruch N.s auf besondere Weite seines intellektuellen Horizonts geht aus einer Briefdisposition vom November 1882 hervor: „ich war auf E i n m a l / Philolog, Schriftsteller Musiker Philosoph / Freidenker usw (vielleicht Dichter? usw)“ (KSB 6, Nr. 336, S. 282). Eine experimentelle Offenheit zeigt sich in N.s Werken vor allem durch die Tendenz, bereits erreichte Denkpositionen wieder zu hinterfragen. Zu N.s späterem Konzept einer ‚Experimentalphilosophie‘ vgl. Volker Gerhardt 1986, 45–61. Zu dessen Situierung im Horizont wissenschaftlicher Paradigmenwechsel vgl. NK 396, 24 und NK 3/1, 382–384.

4.

446, 4 *Die Geschichte der Entwicklung der Cultur seit den Griechen*] Bereits in der *Geburt der Tragödie* interpretiert N. die kulturelle Entwicklung als Prozess einer *Décadence*, indem er den Verfall der griechischen Tragödie als Paradigma einer Kulturtypologie darstellt. – Im Sinne Jacob Burckhardts vertritt N. den Primat von Kultur, Geist und Bildung vor Staat und Religion. Dies gilt auch für die von N. 1872 gehaltenen fünf Vorträge *Über die Zukunft unserer Bildungsanstalten*. Im dritten dieser Vorträge führt N. die „Überzahl von Bildungsanstalten“ darauf zurück, dass „der echte deutsche Geist gehaßt wird, weil man die aristokratische Natur der wahren Bildung fürchtet“, und ironisch grenzt er sich von Konzepten einer „auf die Breite gegründete[n] Volksbildung und Volksaufklärung“ ab, wenn er schreibt: „Ein neues Phänomen! Der Staat als Leitstern der Bildung!“ (KSA 1, 710, 12–15, 21–22). N.s Prognose lautet: „dieser deutsche Geist, den man so bekämpft, [...] ist tapfer: er wird sich kämpfend in eine reinere Periode hindurchretten, er wird sich selbst, edel, wie er ist, und siegreich, wie er sein wird, eine gewisse mitleidige Empfindung gegen das Staatswesen bewahren, wenn dies in seiner Noth und auf das Äußerste bedrängt, eine solche Pseudokultur als Bundesgenossen erfaßte“ (KSA 1, 710, 22–29).

446, 7–10 *Die Hellenisierung der Welt und, diese zu ermöglichen, die Orientalisierung des Hellenischen – die Doppel-Aufgabe des grossen Alexander – ist immer noch das letzte grosse Ereigniss*] Gemeint sind hier kulturhistorische Entwicklungsprozesse seit Alexander dem Großen. Die Eroberung des Orients und Ägyptens durch Alexander den Großen hatte zur Folge, dass vor allem der Orient durch die griechische Kultur überformt wurde, die allerdings zugleich auch selbst eine nachhaltige Beeinflussung durch die orientalische Kultur erfuhr. Vgl. NK 434, 28–30 und 447, 21–24. – Schon in der Mitte des 19. Jahrhunderts gebrauchte der deutsche Historiker Johann Gustav Droysen den Begriff ‚Hellenismus‘ als Epochenbezeichnung, und zwar für die Kultur in der Zeitphase von Alexander dem Großen bis zu Augustus, in der es zu Synthesen von griechischer und orientalischer Kultur kam. Zuvor verwendete man den Begriff ‚hellenismós‘ bereits in der Antike, um eine Nachahmung griechischer Kultur zu bezeichnen. Der von N. bewunderte Jacob Burckhardt (1818–1897), der an der Universität Basel seit 1858 als Professor für Geschichte und Kunstgeschichte tätig war, sprach der Hellenisierung der Welt eine besondere kulturelle Bedeutung zu.

446, 22 *die griechischen Analogien*] Indem N. Parallelen zwischen seiner Gegenwart und der griechischen Antike betont, versucht er zugleich der Musik Richard Wagners eine besondere kulturelle Legitimation zu verschaffen. Dadurch, dass er Wagners Musik in eine Affinität zur Tragödie des Aischylos bringt, stellt er den Komponisten in eine Traditionslinie, die ganz in dessen Sinne war. Denn Wagner brachte seine besondere Wertschätzung für Aischylos wiederholt zum Ausdruck. In der *Geburt der Tragödie* reicht N.s Strategie der Analogisierung so weit, dass sich mitunter schwer feststellen lässt, ob von der griechischen Tragödie oder vom Musikdrama Wagners die Rede ist. Zur Relation zwischen Aischylos und Wagner im Kontext der sonstigen von N. exponierten Übereinstimmungen vgl. auch NK 446, 23–25. – Die von 446, 19 bis 447, 7 reichende Textpassage verweist durch das Prinzip geschichtlicher Analogiebildung zugleich auch auf verbreitete Strategien historiographischer Darstellung und lässt insofern Affinitäten zu UB II HL hervortreten. Im vorliegenden Kontext von UB IV WB thematisiert N. „Erscheinungen“, die „unerklärbar in der Luft schweben würden, wenn man sie nicht, über einen mächtigen Zeitraum hinweg, an die griechischen Analogien anknüpfen könnte“; durch „solche Nähen und Verwandtschaften“ sieht er sich an die Relativität der Zeit erinnert (446, 19–26). Dann lässt N. die Generalisierung folgen: „Das Bild unserer gegenwärtigen Welt ist durchaus kein neues: immer mehr muss es Dem, der die Geschichte kennt, so zu Muthe werden, als ob er alte vertraute Züge eines Gesichtes wieder erkenne“ (447, 2–5).

Dass N. mit dem Prinzip historischer Analogiebildung an die akademische Antrittsvorlesung *Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?* anknüpft, die Schiller am 26. Mai 1789 als Professor an der Universität Jena gehalten hat, zeigt sein Schiller-Zitat in UB II HL (KSA 1, 291, 12–18). N., der auch in einem Nachlass-Notat aus der Entstehungszeit der Historienschrift explizit auf Schillers Konzept der Geschichte verweist (NL 1873, 29 [124], KSA 7, 687), reflektiert die Korrelation zwischen Zufall und Notwendigkeit, zwischen objektivem Blick und subjektiver Projektion. Dann beruft er sich auf „Schiller“, der „vom Historiker sagt: ‚eine Erscheinung nach der anderen fängt an, sich dem blinden Ohngefähr, der gesetzlosen Freiheit zu entziehen und sich einem übereinstimmenden Ganzen – das freilich nur in seiner Vorstellung vorhanden ist – als ein passendes Glied einzureihen‘“ (KSA 1, 291, 12–18).

Damit übernimmt N. wörtlich eine Aussage aus der Jenaer Antrittsvorlesung *Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?*, in der Schiller auf Tendenzen des „philosophische[n] Geist[es]“ eingeht, „Stoffe der Weltgeschichte [...] seiner eigenen vernünftigen Natur zu assimilieren“ und in folgedessen historische Kausalzusammenhänge teleologisch zu deuten: „Je öfter also und mit je glücklicherm Erfolge er den Versuch erneuert, das Vergangene mit dem Gegenwärtigen zu verknüpfen: desto mehr wird er geneigt, was er als *Ursache* und *Wirkung* in einander greifen sieht, als *Mittel* und *Absicht* zu verbinden. Eine Erscheinung nach der andern fängt an, sich dem blinden Ohngefähr, der gesetzlosen Freiheit zu entziehen, und sich einem übereinstimmenden Ganzen (das freilich nur in seiner Vorstellung vorhanden ist) als ein passendes Glied anzureihen“ (Schiller: FA, Bd. 6, 427–428). Kurz zuvor befürwortet Schiller das Verfahren historischer Analogiebildung, allerdings nicht ohne gewisse Vorbehalte: „Die Methode, nach der Analogie zu schließen, ist, wie überall so auch in der Geschichte ein mächtiges Hülfsmittel: aber sie muß durch einen erheblichen Zweck gerechtfertigt, und mit eben soviel Vorsicht als Beurteilung in Ausübung gebracht werden“ (Schiller: FA, Bd. 6, 427).

Während N. auf Schiller als Quelle rekurrierte, benutzte dieser August Ludwig Schlözers Werk *Vorstellung einer Universal-Historie* (1772) sowie einige Schriften Herders und Kants. Nach Schlözers Auffassung entdeckt der Historiker im menschlichen Handeln „überall eine frappante Uebereinstimmung und Aehnlichkeit“; allerdings kritisiert Schlözer eine Geschichtsschreibung, welche die Lücken der Überlieferung mit eigenen Spekulationen zu schließen versucht: „Wo nichts ist, da meldet die Weltgeschichte nichts [...] Die *Lücken*, die dadurch notwendig im Zusammenhange der Begebenheiten entstehen, füllt sie nicht durch Hypothesen und Visionen aus, sondern sie zeigt sie nur an“ (ebd., 36 sowie 41–42). – Kant reflektiert in seiner Schrift *Muthmaßlicher Anfang der Menschengeschichte* von 1786 ebenfalls die Möglichkeit hypothetischer Rekon-

struktion von Lücken in der historischen Überlieferung, grenzt sich allerdings entschieden vom exzessiven Gebrauch eines analogisch-spekulativen Verfahrens ab, wie es etwa Herders *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* kennzeichnet. So erklärt Kant dezidiert: „Allein eine Geschichte ganz und gar aus Muthmaßungen entstehen zu lassen, scheint nicht viel besser, als den Entwurf zu einem Roman zu machen. Auch würde sie nicht den Namen einer muthmaßlichen Geschichte, sondern einer bloßen Erdichtung führen können“ (AA 8, 109). Damit antizipiert Kant eine Problemkonstellation, die in N.s Historienschrift 88 Jahre später tatsächlich festzustellen ist. Vgl. dazu die Ausführungen in Kapitel II.9 des Überblickskommentars zu UB II HL.

446, 23–25 *zwischen Kant und den Eleaten, zwischen Schopenhauer und Empedokles, zwischen Aeschylus und Richard Wagner solche Nähen und Verwandtschaften*] Die Suche nach Analogien zwischen der Antike und der Moderne hat für N.s Denken strukturbildende Bedeutung. Hier betont er solche Übereinstimmungen, indem er exemplarisch sechs Vertreter der abendländischen Kultur in ein Korrespondenzverhältnis setzt. Auf diese Weise bildet er drei ‚Paare‘ aus wichtigen Repräsentanten der Philosophie und Kunst.

Erstens korreliert N. Kant mit den Eleaten. Die vorsokratische griechische Philosophenschule der Eleaten (ca. 580–430 v. Chr.), deren wichtigster Vertreter Parmenides ist, wurde nach dem Ort Elea in Unteritalien benannt. Die Eleaten vertraten eine monistische Philosophie und behaupten ein unvergängliches Sein. Da sie bereits von der Unzuverlässigkeit der Sinneseindrücke ausgehen, analogisiert N. ihre Position mit der transzendentalphilosophischen Erkenntnistheorie Kants. Denn die Differenzierung zwischen dem Ding an sich und der sinnlich wahrnehmbaren Erscheinung, die Kant in seiner *Kritik der reinen Vernunft* vornimmt (vgl. z. B. die 2. Auflage der *Kritik der reinen Vernunft* von 1787: B XX), weist im Grundansatz Übereinstimmungen mit der von den Eleaten vollzogenen Unterscheidung zwischen dem Sein und der vergänglichen Erscheinung auf. Allerdings lässt die Lehre der Eleaten, die ein unvergängliches Sein statuieren, zugleich auch eine Affinität zu Prämissen der späteren Platonischen Ideenlehre erkennen, mit der die transzendentalphilosophischen Konzepte Kants nicht kompatibel sind.

In der nachgelassenen Schrift *Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen* erklärt N.: „In der Philosophie des Parmenides präludiert das Thema der Ontologie. Die Erfahrung bot ihm nirgends ein Sein, wie er es sich dachte, aber daraus, daß er es denken konnte, erschloß er, daß es existiren müsse: ein Schluß, der auf der Voraussetzung beruht, daß wir ein Organ der Erkenntniß haben, das in's Wesen der Dinge reicht und unabhängig von der Erfahrung ist. Der Stoff unseres Denkens ist nach Parmenides gar nicht in der Anschauung vorhanden, sondern wird anderswoher hinzugebracht, aus einer außersinnli-

chen Welt, zu der wir durch das Denken einen direkten Zugang haben“ (KSA 1, 845, 18–27). Gegen diese philosophische Spekulation wendet N. dann unter Berufung auf Aristoteles Folgendes ein: „Nun hat Aristoteles gegen alle ähnlichen Schlußverfahren bereits geltend gemacht, daß die Existenz nie zur Essenz, das Dasein nie zum Wesen des Dinges gehöre. Gerade deshalb ist aus dem Begriffe ‚Sein‘ – dessen essentia eben nur das Sein ist – gar nicht auf eine existentia des Seins zu schließen“ (KSA 1, 845, 27–31).

Zweitens analogisiert N. die Lehre des vorsokratischen griechischen Philosophen Empedokles von Agrigent (ca. 495–435 v. Chr.) mit der Philosophie Schopenhauers: In der Willensmetaphysik seines Werks *Die Welt als Wille und Vorstellung* beschreibt Schopenhauer den Willen als den Urgrund, der die essentielle Voraussetzung für alle raumzeitlichen Individuationen darstellt. Empedokles führte die Lehre von den vier Elementen ein, die maßgebliche Bedeutung für das naturwissenschaftliche Weltbild der Antike bekam, und formulierte Vorstellungen zur Kosmogonie, Kosmologie und Reinkarnation. Die Einzeldinge sah Empedokles durch konträre Grundprinzipien in einem ewigen Kreislauf aus dem Urzustand hervorgehen, in dem die vier Elemente noch gemischt sind. – N. selbst plante über Empedokles ein Drama, zu dem Entwürfe erhalten sind. Und in seiner Schrift *Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen* erwähnt er das „wunderbare Gedicht des Empedokles“ (KSA 1, 811, 3).

Indem N. hier drittens auch Korrespondenzen zwischen der Tragödie des Aischylos und dem Musikdrama Wagners behauptet, greift er auf Überzeugungen zurück, die er bereits der *Geburt der Tragödie* eingeschrieben und seither wiederholt vertreten hat. Als der älteste der drei großen griechischen Tragiker des 5. Jahrhunderts v. Chr. war der athenische Dramatiker Aischylos (525–456 v. Chr.) nach N.s Auffassung der ‚Geburt‘ der Tragödie in der Antike am nächsten. Aischylos verfasste ca. 80 Stücke, von denen allerdings nur sieben erhalten geblieben sind, darunter *Die Perser*, *Die Orestie* und *Prometheus*. Die ‚Wiedergeburt‘ der Tragödie, die Wagner mit seinen Musikdramen intendiert, sieht N. in einer Affinität zu Aischylos, weil sich Wagner auf den musikalischen Ursprung der Tragödie aus dem Chorgesang zurückbesinne. Zugleich konstatiert N. Übereinstimmungen zwischen dem archaisch-erhabenen Stil der Tragödien des Aischylos und dem pathetisch-erhabenen Gestus der Musikdramen Richard Wagners, der für Aischylos eine besondere Wertschätzung hegte.

446, 26–29 *das sehr relative Wesen aller Zeitbegriffe [...]: beinahe scheint es, als ob manche Dinge zusammen gehören und die Zeit nur eine Wolke sei, welche es unseren Augen schwer macht, diese Zusammengehörigkeit zu sehen]* N. brachte die Vorstellung einer zeitlosen Natur vor allem mit dem Mythos in Verbindung. Im vorliegenden Kontext stellt er zugleich eine Affinität zu der metaphorischen Vorstellung vom ‚Schleier der Maja‘ her, die Schopenhauer der

indischen Philosophie entlehnte. In der *Geburt der Tragödie* (KSA 1, 28, 10–31) zitiert N. ausführlich aus Schopenhauers *Welt als Wille und Vorstellung I* (WWV I, § 63, Hü 416–417) und übernimmt von ihm auch die markante Metaphorik, wenn er das „Zerbrechen des principii individuationis“ mit der Imagination verbindet, dass „der Schleier der Maja zerrissen“ sei (KSA 1, 29, 34).

Schopenhauer bezeichnet mit dem „Schleier der Maja“ das Täuschende der Erscheinungssphäre, das er auf das principium individuationis zurückführt und zugleich vom Willen als dem Urgrund alles Seienden abgrenzt. So erklärt Schopenhauer in der *Welt als Wille und Vorstellung I*: „den Blick des rohen Individuums trübt, wie die Inder sagen, der Schleier der Maja: ihm zeigt sich, statt des Dinges an sich, nur die Erscheinung, in Zeit und Raum, dem principio individuationis, und in den übrigen Gestaltungen des Satzes vom Grunde: und in dieser Form seiner beschränkten Erkenntniß sieht er nicht das Wesen der Dinge, welches Eines ist, sondern dessen Erscheinungen, als gesondert, getrennt, unzählbar, sehr verschieden, ja entgegengesetzt. [...] Er sieht das Uebel, er sieht das Böse in der Welt: aber weit entfernt zu erkennen, daß Beide nur verschiedene Seiten der Erscheinung des einen Willens zum Leben sind, hält er sie für sehr verschieden, ja ganz entgegengesetzt, und sucht oft durch das Böse, d. h. durch Verursachung des fremden Leidens, dem Uebel, dem Leiden des eigenen Individuums, zu entgehn, befangen im principio individuationis, getäuscht durch den Schleier der Maja“ (WWV I, § 63, Hü 416).

Nach Schopenhauers Auffassung vermögen nur wenige Menschen, „geläutert [...] durch das Leiden selbst“, bis zu dem Punkt der Erkenntnis zu gelangen, „wo die Erscheinung, der Schleier der Maja, sie nicht mehr täuscht, die Form der Erscheinung, das principium individuationis, von ihr durchschaut wird, der auf diesem beruhende Egoismus eben damit erstirbt, wodurch nunmehr die vorhin so gewaltigen Motive ihre Macht verlieren, und statt ihrer die vollkommene Erkenntniß des Wesens der Welt, als Quietiv des Willens wirkend, die Resignation herbeiführt, das Aufgeben, nicht bloß des Lebens, sondern des ganzen Willens zum Leben“ (WWV I, § 51, Hü 299). „Von diesem Wahn und Blendwerk der Maja geheilt seyn, und Werke der Liebe üben, ist Eins. Letzteres ist aber unausbleibliches Symptom jener Erkenntniß“ (WWV I, § 66, Hü 441).

447, 9–10 *dämmert in blassen Zügen wieder das Bild des Hellenischen*] In der Überzeugung von der Vorbildfunktion der griechischen Kunst für die künftige Kunst stimmt N. mit Richard Wagner überein, der in seinem Aufsatz *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849) erklärt: „So haben wir denn die hellenische Kunst zur menschlichen Kunst überhaupt zu machen; die Bedingungen, unter denen sie eben nur hellenische, nicht allmenschliche Kunst war, von ihr zu lösen“ (GSD III, 62). – Diese ästhetische Programmatik weist gewisse

Analogien zu den Konzepten Winckelmanns auf, der als Begründer des Klassizismus in Deutschland gilt und nachhaltigen Einfluss insbesondere auf die Weimarer Klassiker Goethe und Schiller, aber auch auf den von N. sehr geschätzten Hölderlin hatte. Winckelmanns Griechenlandbild ist durch einen utopischen Idealismus gekennzeichnet (vgl. Jochen Schmidt 1992/93, 94–110). Von der prinzipiellen Vorbildlichkeit der griechischen Kunst der Antike überzeugt, propagierte er deren Nachahmung als unabdingbare Voraussetzung für die Produktion hochrangiger Kunstwerke. Dabei ließ Winckelmann die bildende Kunst der Griechen zum ästhetischen Maßstab auch für spätere Epochen avancieren, indem er ihr eine universelle Gültigkeit zusprach.

Richard Wagner charakterisiert die griechische Tragödie in seiner Schrift *Die Kunst und die Revolution* von 1849 als ein ‚Gesamtkunstwerk‘ (GSD III, 12) und beschreibt die soziokulturelle Entwicklung nach der Epoche der Antike so: Mit dem Zerfall des ‚Gemeingeistes‘ in lauter egoistische Partikularinteressen „löste sich auch das große Gesamtkunstwerk der Tragödie in die einzelnen ihm inbegriffenen Kunstbestandteile auf“ (ebd.). Von einer ‚großen Menschheitsrevolution‘ erhofft Wagner außer einer Verbesserung der gesellschaftlichen Situation zugleich auch, dass der Öffentlichkeitscharakter der Kunst restituiert und dadurch eine ‚Wiedergeburt‘ des Gesamtkunstwerks ermöglicht wird (GSD III, 29). Mit Wagners gesellschaftlicher Utopie korrespondiert insofern eine ästhetische: In der Wiedervereinigung der Einzelkünste im ‚Kunstwerk der Zukunft‘ soll sich idealiter die Einheit einer ‚brüderlichen Menschheit‘ abbilden (GSD III, 33). Dass sich Wagner zwar an geschichtsphilosophischen Entwürfen des Deutschen Idealismus orientiert, deren Griechenland-Mythos aber nicht übernimmt, zeigt seine Aussage: „Etwas ganz Anderes haben wir daher zu schaffen, als etwa eben nur das Griechenthum wieder herzustellen; gar wohl ist die thörichte Restauration eines Scheingriechenthums im Kunstwerke versucht worden [...] Nein, wir wollen nicht wieder Griechen werden“ (GSD III, 30).

Implizit macht Wagners Bekenntnis trotz gewisser Analogien zugleich auch seine Distanz zu Konzepten Winckelmanns evident, der die Nachahmung griechischer Kunst als obligatorisch auch für spätere Epochen betrachtet (vgl. zur philosophischen Grundierung Neymeyr 2017, 213–240). – N. selbst stand einem von Winckelmann ausgehenden undialektischen Verständnis der griechischen „Heiterkeit“ skeptisch gegenüber (vgl. den Kommentar zu 480, 2–9). In einem nachgelassenen Notat von 1887/88 formuliert N. später die ambivalente Einschätzung: „Winckelmanns und Goethes Griechen [...] irgend wann wird man die ganze Komödie entdecken: es war Alles über alle Maaßen historisch falsch, aber – modern, wahr!“ (NL 1887/88, 11 [330], KSA 13, 140).

447, 11–12 *Die Erde, die bisher zur Genüge orientalisirt worden ist*] N. bringt seine Vorbehalte gegenüber einer Orientalisierung des Okzidents in seiner

Schrift *Menschliches*, *Allzumenschliches* deutlich zum Ausdruck, wenn er erklärt: „in den dunkelsten Zeiten des Mittelalters, als sich die asiatische Wolkenschicht schwer über Europa gelagert hatte, waren es jüdische Freidenker, Gelehrte und Aerzte, welche das Banner der Aufklärung und der geistigen Unabhängigkeit unter dem härtesten persönlichen Zwange festhielten und Europa gegen Asien vertheidigten; ihren Bemühungen ist es nicht am wenigsten zu danken, dass eine natürlichere, vernunftgemässere und jedenfalls unmythische Erklärung der Welt endlich wieder zum Siege kommen konnte und dass der Ring der Cultur, welcher uns jetzt mit der Aufklärung des griechisch-römischen Alterthums zusammenknüpft, unzerbrochen blieb. Wenn das Christenthum Alles gethan hat, um den Occident zu orientalisiren, so hat das Judenthum wesentlich mit dabei geholfen, ihn immer wieder zu occidentalisiren: was in einem bestimmten Sinne so viel heisst als Europa's Aufgabe und Geschichte zu einer Fortsetzung der griechischen zu machen“ (KSA 2, 310, 23 – 311, 5). Bereits in der *Geburt der Tragödie* wertet N. die orientalischen Kulte gegenüber den griechischen entschieden ab. Vgl. dazu KSA 1, 32, 29 – 34, 27.

447, 12–14 *wer ihr hier helfen will, der hat freilich Schnelligkeit und einen geflügelten Fuss von Nöthen*] Hier spielt N. auf den Gott Hermes an, der in der griechischen Mythologie als Götterbote und Seelengeleiter sowie als Gott der Wanderer, Kaufleute und Diebe fungiert. Der antiken Mythologie zufolge sind für Hermes vor allem die geflügelten Schuhe als Attribut charakteristisch. – Im vorliegenden Kontext spricht N. von der Sehnsucht der „zur Genüge orientalisirt[en]“ Erde nach erneuter „Hellenisirung“ (447, 11–12). Indem er für die Unterstützung bei einem solchen Prozess Rahmenbedingungen postuliert, die auf den Hermes-Mythos und damit auf eine übermenschliche Sphäre verweisen, rückt er sie tendenziell in einen utopischen Horizont.

447, 17–18 *So ist denn jetzt eine Reihe von Gegen-Alexandern nöthig geworden*] Nach N.s Überzeugung bedarf es in der zeitgenössischen Epoche, für die eine wachsende Komplexität und die Tendenz zu „unendlicher Zerstreuung“ (447, 6–7) griechischer Kultureinflüsse charakteristisch sind, einer Gegenbewegung. Angesichts der vielfältigen Formen von Diffusion hält er es für notwendig, die Kultur der Gegenwart durch Reduktion und Vereinfachung zu stärken. Die „Aufgabe“ der benötigten „Gegen-Alexander“ (447, 25–26) sieht N. in einer inversen Bewegung zum Zerschlagen des „gordischen Knoten[s] der griechischen Cultur“ (447, 21–22) durch Alexander den Großen: nämlich im Zusammenführen und in der Konzentration divergenter kultureller Strömungen. Wagner erscheint ihm in diesem Sinne als ein paradigmatischer „Gegen-Alexander“.

447, 21–24 *Nicht den gordischen Knoten der griechischen Cultur zu lösen, [...] sondern ihn zu binden*] Alexander der Große eroberte im Winter 334/333 v. Chr. Anatolien. Wie der griechische Historiker Arrian, also Lucius Flavius Arrianos (ca. 86–160 n. Chr.), in seinem Werk über Alexanders Zug nach Asien (Ἀλεξάνδρου ἀνάβασις) berichtet (2. Buch), soll er in Gordion mit seinem Schwert einen vom phrygischen König Gordios geflochtenen Knoten, den sogenannten ‚gordischen Knoten‘, durchschlagen haben. Zuvor war in einem Orakel prophezeit worden, nur derjenige, der diesen Knoten zu lösen vermöge, sei dazu imstande, die Herrschaft über Asien zu erringen. Alexander bewältigte diese Aufgabe gewaltsam, indem er den Knoten mit dem Schwert durchschlug. – Mit der anschaulichen Metapher des Bindens intendiert N. eine Umkehrung der durch das ‚Lösen‘ des Knotens von Alexander eingeleiteten Diffusion. Gemäß N.s Auffassung sollen die Elemente der hellenischen Kultur erneut zusammengeführt werden, um einen zivilisatorischen Prozess umzukehren, dessen Resultat er so diagnostiziert: „Der Geist der hellenischen Cultur liegt in unendlicher Zerstreuung auf unserer Gegenwart“ (447, 6–7). Zu Alexander dem Großen vgl. auch NK 434, 28–30.

Welche Bedeutung diese Vorstellung vom ‚gordischen Knoten‘ für N. hatte, vor allem aber die Imago eines ‚Gegen-Alexander‘, der diesen Knoten nicht zerschlägt, sondern ihn neu bindet, zeigt eine Textpassage aus seinem Spätwerk *Ecce homo*. Dort vollzieht er im Kapitel „Warum ich so gute Bücher schreibe“ eine radikale Umdeutung der Aussageintention von UB IV WB, indem er behauptet: „an allen psychologisch entscheidenden Stellen ist nur von mir die Rede“, so dass der Name Wagner in dieser Schrift überall den Namen Nietzsche oder ‚Zarathustra‘ substituieren müsse (vgl. KSA 6, 314, 3–6). Im Sinne einer impliziten Selbstcharakterisierung interpretiert N. dann auch das „ganze Bild des dithyrambischen Künstlers“ als „das Bild des präexistenten Dichters des Zarathustra“, ohne jeden Bezug zur „Wagnersche[n] Realität“ (KSA 6, 314, 7–10). Demzufolge sieht er als ‚Gegen-Alexander‘ in *Ecce homo* nicht mehr Wagner an, sondern sich selbst. Insgesamt nimmt er dort für UB IV WB in diesem Sinne einen antizipatorischen Charakter und ein zukunftsweisendes Potential in Anspruch: „Es ist Alles an dieser Schrift vorhervorkündend: 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 ...“ (KSA 6, 314, 26–30). Nachdrücklich erklärt N., er habe auch in dieser Hinsicht auf Wagner lediglich projiziert, „was ich bin, [...] die Wahrheit über mich“ (KSA 6, 315, 1–2).

447, 28 *eine adstringirende Kraft*] Eine zusammenziehende Kraft. N. gebraucht die medizinische Bezeichnung hier in metaphorischem Sinne.

447, 31 *der Gegensatz eines Polyhistor]* Anders als ein Universalgelehrter zog Wagner für seine Opern ein kulturelles Spektrum von beschränkter Reichweite heran: vor allem Werke aus dem Mittelalter, Themen aus der germanischen Mythologie und aus der volkstümlichen Tradition. Der Wissensakkumulation eines Polyhistor, der über Kenntnisse in zahlreichen Disziplinen verfügt, stellt N. hier die Selektion und Kontraktion kultureller Errungenschaften gegenüber. Reduktion des thematischen Spektrums, klare Horizontbildung und Vereinfachung betrachtet er als zentrale Charakteristika von Wagners Kunst.

447, 33–34 *Beseeler des Zusammengebrachten, ein Vereinfacher der Welt]* In seinen theoretischen Schriften betont Wagner wiederholt, seine Musik wirke von ‚innen‘ her als ‚Seele‘ der Darstellung und schaffe insofern auch Einheit und Zusammenhang. N. übernimmt diese Einschätzung und bezeichnet Wagner in diesem prägnanten Sinne als einen „Beseeler“ des Disparaten als des „Zusammengebrachten“. Im 4. Kapitel hebt er die „bewegende und gestaltende Seele der Musik“ hervor (458, 26–27). Das Defizit von Kunst und Kultur in der Zivilisation der Gegenwart führt N. auch darauf zurück, dass die „Seele der Musik“ fehle (459, 2). In einem Nachlass-Notat von 1875 reflektiert N. verschiedene Aspekte einer durch Wagner vollzogenen ‚Beseelung‘: So erblickt er in der „Modifikation des Tempo’s“ die „Übertragung des Wagnerischen Seelenrhythmus auf die Seelen der von ihm geleiteten Musiker; und wie so die Seelen der Musiker erlöst und ins Hohe verwandelt sind, ist auch wiederum die Seele der Musik aus dem eisernen Gitterwerk der mathematisch zertheilten Zeit erlöst und redet nun erst vernehmlich zu uns“ (NL 1875, 11 [35], KSA 8, 227).

448, 2 *Aufgabe, die sein Genius ihm gestellt hat]* Unter dem Einfluss von Schopenhauers Genie-Vorstellung kontrastiert N. in seinem Frühwerk wiederholt den ‚Genius‘ mit der bornierten Masse und betont seine prekäre Stellung in der Gesellschaft. In diesem Sinne beschreibt er Schopenhauer und Wagner in UB III SE und UB IV WB als paradigmatische Genies und betrachtet ihre Unzeitgemäßheit als Signum ihrer singulären Qualität. In UB III SE macht N. mehrmals die „Erzeugung des Genius“ zum Thema (KSA 1, 358, 12; 386, 21–22; 387, 13–14). Dass N. Wagner sogar für die Inkarnation des Genies gemäß Schopenhauers Genie-Begriff hält, zeigen mehrere Briefe, die er teilweise schon kurz nach seiner ersten Begegnung mit dem Komponisten verfasste. So erklärt er seinem Freund Erwin Rohde am 9. Dezember 1868 emphatisch: „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: [...] 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). Zuvor bezeichnet er Richard Wagner, der selbst ein enthusiastischer Schopenhauer-Anhänger war, am 25. August 1869 in einem Brief an Paul Deussen als „den größten Genius und größten Menschen dieser Zeit, durchaus incommensurabel!“ (KSB 3, Nr. 24, S. 46). Und bereits in seinem ersten Brief an Richard Wagner vom 22. Mai 1869 apostrophiert N. den ‚verehrten Meister‘ sogar dreimal als „Genius“ – wenn auch indirekt (KSB 3, Nr. 4, S. 8). In einem Brief an Cosima von Bülow erklärt er nach einem seiner Aufenthalte in Tribschen bei Wagner am 19. Juni 1870: „Dies Dasein der Götter im Hause des Genius erweckt jene religiöse Stimmung, von der ich berichtete – “ (KSB 3, Nr. 81, S. 125). Und in einer späteren Textpassage von UB IV WB konstatiert N. im Hinblick auf Wagner: „Kein Künstler irgend welcher Vergangenheit hat eine so merkwürdige Mitgift von seinem Genius erhalten“ (505, 8–9).

Der Begriff ‚Genius‘, der mitunter als Synonym zu ‚Genie‘ verwendet wird, steht für die individuellen Fähigkeiten und das schöpferische Potential eines Menschen. Eigentlich bedeutet ‚Genius‘ Erzeuger. In der römischen Mythologie war der Genius, der zu den niederen Gottheiten zählte und geflügelt dargestellt wurde, ein Schutzgeist: die göttliche Inkarnation des Wesens eines Menschen, einer sozialen Gemeinschaft oder eines Ortes. Bereits Schopenhauer greift in der *Welt als Wille und Vorstellung I* auf die Etymologie des Begriffs ‚Genius‘ zurück: Er betont, dass die „zur willensfreien Auffassung der Ideen“ erforderliche Disposition „nothwendig wieder nachläßt und große Zwischenräume hat“ (WWV I, § 36, Hü 222), um dann den etymologischen Zusammenhang herzustellen: Daher sah man „von jeher das Wirken des Genius als eine Inspiration, ja wie der Name selbst bezeichnet, als das Wirken eines vom Individuo selbst verschiedenen übermenschlichen Wesens [...], das nur periodisch jenes in Besitz nimmt“ (ebd.).

Schopenhauer betrachtet neben der Philosophie vor allem „die Kunst“ als das Terrain „des Genius“, und zwar als „bildende Kunst, Poesie oder Musik“: „Sie wiederholt die durch reine Kontemplation aufgefaßten ewigen Ideen, das Wesentliche und Bleibende aller Erscheinungen der Welt“ (WWV I, § 36, Hü 217). Laut Schopenhauer ist die „Idee“ nur „dem ächten Genius“ zugänglich oder dem vorübergehend „bis zur Genialität Begeisterten“ (WWV I, § 49, Hü 277). Die *conditio sine qua non* von Genialität sieht er in einer vom Willensdienst befreiten Tätigkeit des Intellekts, weil man „das rein objektive Wesen der Dinge, die in ihnen hervortretenden Ideen, nur dann auffassen“ kann, wenn man „kein Interesse an ihnen selbst“ hat (WWV II, Kap. 30, Hü 422). In

der *Welt als Wille und Vorstellung II* erklärt Schopenhauer, als ‚Genie‘ bezeichne man die „überwiegende Fähigkeit zu der [...] Erkenntnißweise, aus welcher alle ächten Werke der Künste, der Poesie und selbst der Philosophie entspringen“ (WWV II, Kap. 31, Hü 429–430). Die notwendige Voraussetzung für Genialität sieht er „in einem abnormen Uebermaaß des Intellekts“, das „auf das Allgemeine des Daseyns verwendet wird“ und so „dem Dienste des ganzen Menschengeschlechts obliegt“ (WWV II, Kap. 31, Hü 431). Zur Thematik der Genialität bei Schopenhauer vgl. auch NK 358, 29–33 und NK 386, 21–22.

N. problematisiert in UB III SE die Voraussetzungen für die Genese des Genies in einem sozialen Umfeld, das dem ‚Genius‘ feindlich gegenübersteht und ihm Hindernisse in den Weg legt, statt seine Entstehung durch günstige Vorbedingungen zu fördern. Über die genialen Individuen schreibt er hier: „Diese Einzelnen sollen ihr Werk vollenden – [...] und alle, die an der Institution theilnehmen, sollen bemüht sein, durch eine fortgesetzte Läuterung und gegenseitige Fürsorge, die Geburt des Genius und das Reifwerden seines Werks in sich und um sich vorzubereiten“ (KSA 1, 402, 34 – 403, 5). Von den Geniekonzepten seiner Frühphase entfernt sich N. dann allerdings bereits in *Menschliches, Allzumenschliches*.

448, 4–10 *Wagner [...]. Man erwartet von ihm eine Reformation des Theaters: gesetzt, dieselbe gelänge ihm, was wäre denn damit für jene höhere und ferne Aufgabe gethan? / Nun, damit wäre der moderne Mensch verändert und reformirt: so nothwendig hängt in unserer neueren Welt eins an dem andern, dass, wer nur einen Nagel herauszieht, das Gebäude wanken und fallen macht.*] Hier reflektiert N. Wagners Intention auf umfassende Veränderungen in Kunst und Kultur mit einer Radikalität, die eher an ‚Revolution‘ als an ‚Reformation‘ denken lässt. N. folgt damit den Konzepten Richard Wagners, der in seiner Schrift *Die Kunst und die Revolution* (GSD III, 8–41) von 1849 im Hinblick auf die Tragödie erklärt: „Aber eben die Revolution, nicht etwa die Restauration, kann uns jenes höchste Kunstwerk wiedergeben [...]“ (GSD III, 30). An idealistische Traditionen anschließend, kontrastiert Wagner die moderne Zivilisation mit dem antiken Griechentum: In der Antike setzt er eine harmonische Einheit von Individuum und Gesellschaft voraus, in der modernen Zivilisation hingegen deren Verlust sowie einen Antagonismus von privaten und öffentlichen Interessen. Von einer ‚großen Menschheitsrevolution‘ erhofft sich Wagner die Überwindung dieser Kluft. Zur Thematik der Revolution und zu den Auswirkungen von Wagners revolutionären Aktivitäten auf sein Kunstkonzept vgl. auch NK 451, 14–18; 475, 10–11; 476, 8–9; 504, 18–21; 504, 27–30; 508, 29–33.

Die Divergenzen zwischen Antike und Moderne betreffen laut Wagner auch die Sphäre der Kunst: „Zur Zeit ihrer Blüte war die Kunst bei den Griechen daher konservativ, weil sie dem öffentlichen Bewußtsein als ein gültiger

und entsprechender Ausdruck vorhanden war: bei uns ist die echte Kunst revolutionär, weil sie nur im Gegensatze zur gültigen Allgemeinheit existiert“ (GSD III, 28). Diese Konstellation exemplifiziert Wagner mit dem antiken und dem neuzeitlichen Theater. Das „große Gesamtkunstwerk der Tragödie“ (GSD III, 12), das nach der griechischen Antike durch den Zerfall des ‚Gemeingeistes‘ verloren ging, soll im Rahmen einer ‚großen Menschheitsrevolution‘ durch ‚Wiedergeburt‘ restituiert werden (GSD III, 29). Und die Wiedervereinigung der einzelnen Künste im ‚Kunstwerk der Zukunft‘ imaginiert Wagner in einem Korrespondenzverhältnis zur Einheit einer ‚brüderlichen Menschheit‘ (GSD III, 33). Seine soziokulturelle Utopie richtet Wagner an geschichtsphilosophischen Konzepten der deutschen Idealisten aus. Allerdings adaptiert er dabei nicht das mit dem Griechenland-Mythos verbundene Nachahmungspostulat, weil er den Anspruch auf die „Restauration eines Scheingriechenthums im Kunstwerke“ für verfehlt hält (GSD III, 30). Vgl. dazu NK 447, 9–10.

Die radikalen ästhetischen Auffassungen Wagners am Ende der 1840er Jahre hängen mit seinen eigenen revolutionären Aktivitäten zusammen und sind nicht nur von geschichtsphilosophischen Kulturmodellen des Deutschen Idealismus, sondern auch von Konzepten Michail Bakunins beeinflusst, der die Idee eines kollektivistischen Anarchismus entfaltete und – wie Wagner selbst – am Maiaufstand 1849 in Dresden beteiligt war. In der revolutionären Bewegung sah Richard Wagner eine Chance, über die politischen und sozialen Verhältnisse hinaus zugleich auch das Theater zu verändern. Insofern gehören sein Bayreuth-Projekt sowie seine auf eine Theaterreform zielenden Schriften, die auf Unabhängigkeit von staatlichen Zwängen und auf Autonomie zielen, „in den Kontext der Revolution; ihr Thema ist gewissermaßen eine Reform des deutschen Theaterbetriebes aus dem Geist der Revolution“ (Kühnel 1986, 488). In den Züricher Kunstschriften Wagners kehren Gedanken wieder, die er zuvor bereits in seinen Revolutionsschriften und in den Konzepten zur Theaterreform entfaltet hat. – Analog zu Wagner betont auch N. in UB IV WB die Kohärenz aller gesellschaftlichen Phänomene (vgl. 448, 8–10). Wie sehr vorübergehend auch N. selbst von Wagners revolutionärem Gestus infiziert war, zeigt der Appell am Ende eines nachgelassenen Notats von 1875: „Nieder mit der Kunst, welche nicht in sich zur Revolution der Gesellschaft, zur Erneuerung und Eini-gung des Volkes drängt!“ (NL 1875, 11 [28], KSA 8, 218).

Eine umfassende Theaterreform propagierte Wagner 1851 in seiner Schrift *Ein Theater in Zürich* (GSD V, 20–52). Durch die Schaffung deutscher ‚Originaltheater‘ wollte er die unfruchtbare „Nachahmung der Pariser Bühnen“ (GSD V, 25) suspendieren. Um das Theater wieder zu einem wichtigen „Moment des öffentlichen Lebens“ zu machen (GSD V, 37), postulierte Wagner 1863 in der Schrift *Das Wiener Hof-Operntheater* (GSD VII, 272–295) eine Abschaffung des

kommerzialisierten Kulturbetriebs, der mit „Vorführungen der allerverschiedensten Art, aus den Gebieten der entgegengesetztesten Stilrichtungen“ (GSD VII, 275) zum Zweck des Profits triviale Unterhaltungsbedürfnisse des Publikums bedient. Stattdessen sprach sich Wagner für eine Konzentration auf wenige Inszenierungen anspruchsvollerer Werke aus. – Dass seine Überlegungen zum Spannungsfeld von Revolution und Reformation auch Vorstellungen von Nationalcharakteristika einschließen, zeigt die Beethoven-Festschrift, in der Wagner konstatiert: „So ist der Deutsche nicht revolutionär, sondern reformatorisch“ (GSD IX, 85). N. nimmt auf diese Einschätzung Wagners Bezug, indem er in UB IV WB vom „deutschen Wesen“ spricht, „das immer reformieren und nicht revolvieren will“ (443, 26, 28). Vgl. dazu auch NK 443, 25–30.

448, 25–32 *Seltame Trübung des Urtheils, schlecht verhehlte Sucht nach Ergötzlichkeit, nach Unterhaltung um jeden Preis, gelehrtenhafte Rücksichten, Wichtigthun und Schauspielerei mit dem Ernst der Kunst von Seiten der Ausführenden, brutale Gier nach Geldgewinn von Seiten der Unternehmenden, Hohlheit und Gedankenlosigkeit einer Gesellschaft, welche an das Volk nur so weit denkt, als es ihr nützt oder gefährlich ist, und Theater und Concerte besucht, ohne je dabei an Pflichten erinnert zu werden]* Hier konzentriert N. systematisch seine Kritik am modernen Kulturbetrieb und greift dabei auf Wagners Schrift *Die Kunst und die Revolution* (1849) zurück. Vgl. dazu konkreter NK 448, 4–10. Im Anschluss an Wagner betont N. nicht allein in den *Unzeitgemässen Betrachtungen*, sondern auch bereits in der *Geburt der Tragödie* wiederholt den ‚Ernst‘ der Kunst. Damit distanziert er sich von der Oberflächlichkeit des modernen Kulturbetriebs, der primär auf Unterhaltungsbedürfnisse ausgerichtet und am Profit orientiert ist.

449, 7 *die einstmalige Wirklichkeit des griechischen Theaters]* Ähnlich wie bereits Schiller in seiner Vorrede zur *Braut von Messina*, auf die sich N. in der *Geburt der Tragödie* ausdrücklich beruft (KSA 1, 55, 12–18), sieht auch er selbst die Lebenswelt der Griechen dadurch ausgezeichnet, dass in ihr Natur und Kunst integriert und miteinander vermittelt sind. Vgl. NK 1/1, 46, 179.

449, 11–12 *für Träumereien von Leuten, welche im Lande Nirgendsheim zu Hause sind]* In seinem dreiteiligen Roman *Lichtenstein* (1826) erwähnt Wilhelm Hauff im 3. Kapitel einen Ort namens Nirgendsheim. Schon in Fischarts *Geschichtsklitterung* ist „Nirgendheim“ nachzuweisen. Gelegentlich wird auch Thomas Morus’ *Utopia* als „Nirgendheim“ übersetzt. Nach N.s Auffassung verbürgt die „Wirklichkeit des griechischen Theaters“ (449, 7), dass Wagners Bayreuth-Projekt zur Realität werden kann, also keine bloße Wunschvorstellung bleiben muss. In diesem Sinne schließt N. seine Abhandlung *Das griechische Musikdrama*, die eine Vorstufe zur *Geburt der Tragödie* darstellt, mit der folgen-

den Bemerkung über das „antike Musikdrama“ ab: „Wer aber bei seinem Anblick an das Ideal des jetzigen Kunstreformators erinnert wird, der wird sich zugleich sagen müssen, daß jenes Kunstwerk der Zukunft durchaus nicht etwa eine glänzende, doch täuschende Luftspiegelung ist: was wir von der Zukunft erhoffen, das war schon einmal Wirklichkeit – in einer mehr als zweitausend-jährigen Vergangenheit“ (KSA 1, 531, 33 – 532, 4).

Wenn sich N. in UB IV WB mit Nachdruck auf die „Thatsache von Bayreuth“ beruft (449, 17), dann suggeriert er seinen Lesern eine optimistische Einstellung zu Wagners Bayreuth-Projekt. Im Gegensatz zu dieser positiven Einschätzung bringt N. in Briefen und nachgelassenen Notaten aus der Entstehungszeit von UB IV WB allerdings seine deutliche Skepsis im Hinblick auf Wagners Erfolgchancen zum Ausdruck und formuliert zugleich kritische Urteile über dessen Persönlichkeit. So äußert sich N. am 11. Februar 1874 in einem Brief an Malwida von Meysenbug über das „Leiden um Bayreuth“ und berichtet hier, er habe inzwischen „alle Gründe scharf geprüft, weshalb das Unternehmen [...] vielleicht scheitert“ (KSB 4, Nr. 344, S. 199). Vermutlich hätte er den Tenor von UB IV WB erheblich verändert, wenn Wagners Bayreuth-Pläne nicht erfolgreich gewesen wären. Indizien dafür bietet beispielsweise eine zehnteilige Strukturskizze mit dem Titel „Richard Wagner in Bayreuth“, die für N.s wachsende Distanz zu Wagner symptomatisch ist: „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).

Auch seine Vorbehalte gegenüber der dominanten Persönlichkeit des Komponisten formuliert N. mit unmissverständlicher Deutlichkeit schon 1874 in mehreren Nachlass-Notaten: „Wagner ist eine regierende Natur, nur dann in seinem Elemente, nur dann gewiss mächtig und fest: die Hemmung dieses Triebes macht ihn unmächtig, excentrisch, widerhaarig“ (NL 1874, 32 [20], KSA 7, 761). Und diese Kritik forciert N. noch in der psychologischen Diagnose: „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“ (NL 1874, 32 [32], KSA 7, 764–765). Charakterliche Defizite attestiert N. dem Komponisten nicht nur, wenn er ihm einen „Tyrannensinn für das Colossale“ bescheinigt (NL 1874, 32 [34], KSA 7, 765), sondern auch, wenn er erklärt: „Wagner beseitigt alle seine Schwächen, dadurch dass er sie der Zeit und den Gegnern aufbürdet“ (NL 1874, 32 [33], KSA 7, 765).

Auch in ästhetischer Hinsicht konstatiert N. eine fundamentale Problematik, da er in Wagners Musiker-Naturell schon früh eine folgenreiche Präferenz

für den „höchsten Affect“ erkennt: „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). Geradezu vernichtend erscheint N.s Verdikt über die künstlerische Qualität des Komponisten, die er bereits 1874 auf eine imitatorische Begabung reduziert: „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). Vgl. darüber hinaus weitere Belege im Kapitel IV.3 des Überblickskommentars.

449, 18–19 *geweihte Zuschauer, die Ergriffenheit von Menschen, welche sich auf dem Höhepunkte ihres Glücks befinden*] In einem Brief an Erwin Rohde schildert N. bereits am 27. Oktober 1868 die Wirkung, welche *Tristan und Isolde* sowie die Ouvertüre zu den *Meistersingern von Nürnberg* auf ihn gehabt haben: „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). Zu solchen Gefühlen und N.s Ambivalenz gegenüber Wagner vgl. das Kapitel IV.3 im Überblickskommentar.

449, 22–25 *das Schauspiel aller Schauspiele, den siegreichen Schöpfer eines Werkes, welches selber der Inbegriff einer Fülle siegreicher Kunst-Thaten ist*] Schon im 1. Kapitel von UB IV WB ist von der „grosse[n] That“ Wagners die Rede (434, 34), und dies sogar in einer Analogie zu den Eroberungszügen Alexanders des Großen. Wagner selbst verband die Sphäre der Kunst gerne mit derjenigen der „That“. Auffälligerweise bevorzugt N. in der *Geburt der Tragödie* Kampf-Metaphern, um Vorgänge im künstlerisch-kulturellen Bereich zu beschreiben (vgl. dort vor allem das Ende des 15. und den Anfang des 16. Kapitels). Im vorliegenden Kontext bereitet N. durch die zweimalige Betonung von Wagners „siegreichen“ Aktivitäten eine Ausdifferenzierung der Kampf-Thematik vor (450, 18 – 452, 27).

449, 26–29 *Müssen nicht Die, welche hier mithelfen und mitschauen dürfen, schon verwandelt und erneuert sein, um nun auch fernerhin, in anderen Gebieten des Lebens, zu verwandeln und zu erneuern?*] Bereits in der *Geburt der Tragödie* gehört die Idee von der Verwandlung und Erneuerung sowohl der Kunst als auch des Lebens zu N.s Leitvorstellungen. Und im 1. Kapitel von UB IV WB spricht er programmatisch von der „neuen Kunst“ (433, 24; 433, 31). Maßgeblich

che Bedeutung hat für ihn auch in dieser Hinsicht Wagner, der für seine eigenen Werke immer wieder einen avantgardistischen Status beansprucht, indem er das Neue gegenüber der Tradition, insbesondere gegenüber der Operntradition, betont und zugleich eine ‚Reformation‘ im Sinne einer umfassenden existentiellen Erneuerung ankündigt.

449, 29–31 *Ist nicht ein Hafen nach der wüsten Weite des Meeres gefunden, liegt hier nicht Stille über den Wassern gebreitet?*] Möglicherweise greift N. hier paraphrasierend auf eine Formulierung Wagners zurück, die ebenfalls den Seefahrtstopos enthält: „[...] um aus dem Ozean unendlichen Sehnsens sein Schiff nach dem Hafen der Erfüllung hinzuleiten?“ (GSD III, 93).

449, 34 – 450, 1 *„Wie ertrug ich’s nur? Wie ertrag’ ich’s noch?“*] Vgl. dazu Richard Wagners *Tristan und Isolde*, 2. Aufzug (GSD VII, 43). Zur Handlung dieser Oper vgl. NK 438, 3–4.

450, 8–13 *Denn einstweilen haben wir nur Einen Feind – einstweilen! – eben jene „Gebildeten“, für welche das Wort „Bayreuth“ eine ihrer tiefsten Niederlagen bezeichnet – sie haben nicht mitgeholfen, sie waren wüthend dagegen, oder zeigten jene noch wirksamere Schwerhörigkeit, welche jetzt zur gewohnten Waffe der überlegtesten Gegnerschaft geworden ist.*] Nachdem N. im Anschluss an Auffassungen Wagners schon in der *Geburt der Tragödie* die genuine ‚Bildung‘ mit bloßer ‚Gebildetheit‘ kontrastiert hatte, integrierte er diese Gegenüberstellung auch in die kulturkritischen Reflexionen der *Unzeitgemässen Betrachtungen*. Im vorliegenden Kontext von UB IV WB greift N. auf Wagners Polemik gegen die „Gebildeten“ zurück, um die Gegner von Wagners Musik und seinem Bayreuth-Projekt zu attackieren. Dabei nimmt er auf Wertungen Bezug, die Richard Wagner selbst in seiner Schrift *Über das Dirigiren* entfaltet hatte (vgl. GSD VIII, 313–315). In diesem Werk, das 1869 erschien und 1907 im Rahmen seiner *Gesammelten Schriften und Dichtungen* dann postum erneut publiziert wurde, bringt Wagner ‚Bildung‘ und ‚Gebildetheit‘ in eine Opposition, indem er die „nichtige Gebildetheit“ der „wahren Bildung“ gegenüberstellt (vgl. GSD VIII, 313–315).

Richard Wagner, der sich selbst gern als Dirigent in Szene setzte, polemisiert in der betreffenden Textpartie gegen die erfolgreichen Dirigenten jüdischer Herkunft in seiner Epoche, insbesondere gegen Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847), dessen Rezeption er durch antisemitisch motivierte Attacken nachhaltig beeinträchtigte, so dass viele Zeitgenossen schon in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts das Œuvre von Mendelssohn Bartholdy unterschätzten. Im selben Jahr, in dem *Über das Dirigiren* erschien, ließ Wagner sein früheres Pamphlet *Das Judenthum in der Musik* in erweiterter Version erneut veröffentlichen, das er 1850 zunächst unter Pseudonym publiziert hatte. Da sich Wagner

über die hohe Reputation ärgerte, die der berühmte Komponist und Klaviervirtuose Felix Mendelssohn Bartholdy auch als Dirigent genoss, erklärt er in seiner Schrift *Über das Dirigiren* mit polemischer Absicht: „Wie der Banquier das Kapital, so brachte dieser die Gebildetheit mit. Ich sage: Gebildetheit, nicht Bildung“ (ebd.). Damit spielt Wagner auf die jüdische Provenienz der angesehenen bürgerlichen Familie des Komponisten an: Felix Mendelssohn Bartholdys Vater Abraham Mendelssohn, ein Sohn des bekannten Philosophen Moses Mendelssohn, war Bankier. Allerdings erzogen Abraham und Lea Mendelssohn ihre Kinder protestantisch und konvertierten 1822 schließlich auch zum Christentum.

Die pejorative Wertung der ‚Gebildetheit‘ führt Wagner in seiner Schrift *Über das Dirigiren* im Sinne seiner antisemitischen Ressentiments fort, indem er betont, ihm sei „kein Fall bekannt“, in dem „selbst bei der glücklichsten Pflege dieser Gebildetheit hier der Erfolg einer wahren Bildung [...] zum Vorschein gekommen wäre“ (ebd.). In der zitierten Textpartie leitet Wagner anschließend zu dem damals bedeutenden Musikkritiker und Musiktheoretiker Eduard Hanslick über, der ebenfalls jüdischer Herkunft war. Hanslick, den Verdi als den ‚Bismarck der Musikkritik‘ bezeichnet hatte, stand der Musik Wagners kritisch gegenüber. Von persönlicher Aversion motiviert, betont Wagner daher in seiner Schrift *Über das Dirigiren* den „Unmuth“, der den „deutschen Musiker“ befall, „wenn er heut’ zu Tage gewahren muß, daß diese nichtige Gebildetheit sich auch ein Urtheil über den Geist und die Bedeutung unserer herrlichen Musik anmaaßen will“ (vgl. GSD VIII, 313–315). Zu Eduard Hanslick, den N. mehrfach als „Feind“ ins Visier nimmt, vgl. die detaillierteren Angaben in NK 433, 8–11 und NK 497, 8–12.

Das vom Partizip Perfekt Passiv abgeleitete Substantiv ‚Gebildetheit‘, das auf das statische Resultat eines abgeschlossenen Vorgangs zielt, wird von N. in eine Opposition zum Begriff ‚Bildung‘ gebracht, den er tendenziell durch eine lebendige, zukunfts offene Dynamik gekennzeichnet sieht und insofern prozessual versteht. Genuine ‚Bildung‘ in diesem Sinne unterscheidet sich nach N.s Auffassung grundlegend von der bloßen ‚Gebildetheit‘ derer, die ihr Bildungsgut wie einen sedimentierten Besitz begreifen. So diagnostiziert N. an den ‚Gebildeten‘ eine Tendenz zum Habitus selbstzufriedener Philistrosität, den er in UB I DS konkret an David Friedrich Strauß beanstandet. Für die geistige Stagnation der Bildungsphilister ist es laut N. charakteristisch, dass sie „nichts Wesentliches an dem gegenwärtigen Stande der deutschen Gebildetheit geändert haben“ wollen (KSA 1, 205, 11–17) und von der „Singularität der deutschen Bildungsinstitutionen, namentlich der Gymnasien und Universitäten, überzeugt“ sind (KSA 1, 205, 18–20). Zudem glauben sie in illusionärer Selbstüberschätzung, durch diese Institutionen zum „gebildetste[n] und ur-

theilsfähigste[n] Volk der Welt“ geworden zu sein (KSA 1, 205, 22). In UB I DS kontrastiert N. das Defizitäre bloßer „Gebildetheit“ mit seiner „Hoffnung auf eine wirkliche ächte [sic] deutsche Bildung“ (KSA 1, 161, 2–3). In UB III SE treibt N. seine Polemik gegen die ‚Gebildeten‘ bis zur Pathologisierung der kulturellen Krisensituation: „Der Gebildete ist zum grössten Feinde der Bildung abgeartet, denn er will die allgemeine Krankheit weglügen und ist den Ärzten hinderlich“ (KSA 1, 366, 18–20). Indem N. den ‚Gebildeten‘ sogar als Bildungsfeind etikettiert, unterstellt er ihm zugleich, er beeinträchtige die erforderlichen kritisch-konstruktiven Zeitdiagnosen und blockiere dadurch auch künftige kulturelle Entwicklungen.

Zur Borniertheit der „gelehrten Stände“ (KSA 1, 162, 4) gehört es nach N.s Überzeugung, dass sie die „Sorge um die allgemeine deutsche Bildung“ nicht verstehen, weil sie „mit dem höchsten Grade von Sicherheit überzeugt [sind], dass ihre eigene Bildung die reifste und schönste Frucht der Zeit, ja aller Zeiten sei“ (KSA 1, 162, 7–10). Zum Begriff ‚Bildungsphilister‘, den N. sowohl in UB I DS (KSA 1, 165, 6, 10) als auch in UB III SE (KSA 1, 352, 27) gebraucht, vgl. die Belege in NK 165, 6. – Im Unterschied zur äußerlich bleibenden ‚Gebildetheit‘ philiströser Geister, vor allem der ‚Bildungsphilister‘, schließt echte ‚Bildung‘ nach N.s Auffassung eine zukunftsorientierte geistige Flexibilität mit ein. So kontrastiert er in UB II HL die bloße Retrospektive der ‚Gebildeten‘ auf die Kulturgeschichte mit dem intellektuellen Zukunftspotential einer „reichen und lebensvollen Bildung“ (KSA 1, 307, 12–13), die wertvolle Impulse für künftige Entwicklungen zu geben vermag. Den Geistesheroen früherer Kulturepochen, die er als kreativ ‚Suchende‘ beschreibt (vgl. KSA 1, 167, 15), stellt N. die ‚Philister‘ seiner Gegenwart aufgrund ihrer leeren Bildungsprätention diametral gegenüber. Ähnlich wie in UB I DS polemisiert N. auch in den *Fünf Vorreden zu fünf ungeschriebenen Büchern* gegen die „Gebildeten“ und die „Philister“ (KSA 1, 779, 34 – 780, 2). In UB III SE forciert er seine Kritik am Habitus der Gelehrten, die den Wert ihrer ‚Gebildetheit‘ seines Erachtens erheblich überschätzen, bis zur Gelehrten satire (vgl. KSA 1, 394, 20 – 400, 8). Zugleich betont er den Antagonismus zwischen dem sterilen ‚Gelehrten‘ und dem kreativen ‚Genius‘ (vgl. KSA 1, 399, 31 – 400, 8).

N.s Polemik gegen sterile „Gebildetheit“ und gegen den sie repräsentierenden Typus des Gelehrten ist wesentlich auch biographisch motiviert: durch seine wachsenden Vorbehalte gegenüber dem eigenen Berufsstand des Philologen. So erwog N. schon Jahre vor der Konzeption seiner *Unzeitgemässen Betrachtungen* aus Überdruß am Philologen-Beruf, sich in den Dienst von Wagners kulturell-reformatorischem Großprojekt zu stellen. Das erhellt – nur anderthalb Jahre nach Amtsantritt an der Universität Basel – aus einem Brief an Erwin Rohde, in dem N. am 15. Dezember 1870 den Wunsch artikuliert, das

„Joch“ seiner Basler Professur abzuwerfen, um einen „Bruch mit der bisherigen Philologie und ihrer Bildungsperspektive“ zu vollziehen (KSB 3, Nr. 113, S. 165) und sich für deutsch-hellenische Kultursynthesen zu engagieren. N.s Intention, mit gleichgesinnten Freunden „eine neue griechische Akademie“ zu gründen und diese mit dem „Baireuther Plan Wagners“ zu verbinden (KSB 3, Nr. 113, S. 165), signalisiert eine tiefreichende Resignation des philologischen Gelehrten N., der im eigenen Terrain offenbar keine Perspektive sah, die Problematik einer statisch-sterilen „Gebildetheit“ überwinden und den Ansprüchen einer genuinen „Bildung“ Geltung verschaffen zu können.

Den defizitären Zustand bloßer ‚Gebildetheit‘ erläutert N. in UB I DS so: „Vieles Wissen und Gelernthaben ist aber weder ein nothwendiges Mittel der Kultur, noch ein Zeichen derselben und verträgt sich nöthigenfalls auf das beste mit dem Gegensatze der Kultur, der Barbarei, das heisst: der Stillosigkeit oder dem chaotischen Durcheinander aller Stile“ (KSA 1, 163, 4–8). N. sieht ‚Bildung‘ wie ‚Kultur‘ in positivem Sinne durch Homogenität ausgezeichnet, durch die „Einheit des künstlerischen Stiles in allen Lebensäusserungen eines Volkes“ (KSA 1, 163, 3–4), mithin im Kontrast zur „chaotischen“ Melange von Stilen, die er als charakteristisch betrachtet für die „moderne Jahrmarkts-Bunttheit“ seiner eigenen Epoche (KSA 1, 163, 22–23). Im fünften seiner bereits im Frühjahr 1872 gehaltenen nachgelassenen Vorträge *Ueber die Zukunft unserer Bildungsanstalten* kritisiert N. die Strategie der „Jünger der ‚Jetztzeit‘“, den „naturgemäßen philosophischen Trieb durch die sogenannte ‚historische Bildung‘ zu paralysiren“ (KSA 1, 742, 11–14). Diese Argumentationslinie führt er in UB II HL fort, wo er die problematischen Folgen einer historisierenden Bildungskultur zum Zentralthema avancieren lässt. – Im Sommer 1872 verfasste N. eine nachgelassene Vorrede für seine fünf Vorträge *Ueber die Zukunft unserer Bildungsanstalten*: Dort setzt er einen anderen Akzent, wenn er unter Rückgriff auf das berühmte Diktum des Sokrates („Ich weiß, dass ich nichts weiß“) erklärt, nur derjenige sei gebildet, welcher „von dem [...] Wissen des Nichtswissens“ ausgehe, in den Bildungseinrichtungen „das Spezifische unserer gegenwärtigen deutschen Barbarei“ zu erkennen versuche (KSA 1, 650, 6–10) und damit letztlich kritische Kulturdiagnosen im Interesse einer besseren Zukunft beabsichtige. Zum begrifflichen Spannungsfeld zwischen Gebildetheit, Bildung, Kultur und Barbarei bei N. vgl. auch die ausführlicheren Darlegungen in NK 161, 2–3.

450, 21 *so weit es Besitz giebt*] Eine Zeitlang hatte sich Wagner mit dem französischen Frühsozialisten Pierre-Joseph Proudhon (1809–1865) beschäftigt. Proudhon veröffentlichte 1840 ein Werk mit dem Titel *Qu'est ce que la propriété*, das 1844 in deutscher Übersetzung publiziert wurde: *Was ist das Eigentum?* Hier verurteilte der Anarchist Proudhon die bestehenden bürgerlichen Eigen-

tumsverhältnisse mit dem bekannten Satz „Eigentum ist Diebstahl“ („La propriété, c'est le vol“), mit dem er zumindest das durch Zinsgewinn erworbene Eigentum verurteilte. Zum heterogenen Spektrum von Wagners ideologischen Prägungen, zu denen in der Zeit seiner Begeisterung für die Revolution auch das Interesse an Proudhon gehörte, vgl. NK 445, 31 und NK 448, 4–10.

450, 26–29 *Könnte man sie des verzagenden Unmuthes berauben! Ich weiss es: wenn man gerade den stillen Beitrag dieser Naturen von dem Ertrage unseres gesamten Bildungswesens abstriche, es wäre der empfindlichste Aderlass* [Zu dieser Passage findet sich in der KGW eine andere Textversion: „Wenn man die tief Unzufriedenen nur einmal zur offenen Empörung und Erklärung treiben und man ihnen den verzagenden Unmuth benehmen könnte! Schiede man nämlich ihre stille Arbeit dem gesammelten Bildungswesen ab [...]“ (KGW IV 4, 127).

451, 5–28 *Wer [...] kämpft, darf sich [...] am wenigsten fürchten: denn seine eigentlichen Feinde stehen erst vor ihm, wenn er seinen Kampf, den er einstweilen gegen ihre Vorhut, die heutige Cultur führt, zu Ende gebracht hat. / Für uns bedeutet Bayreuth die Morgen-Weihe am Tage des Kampfes [...] den Kampf der Einzelnen mit Allem [...] Die Einzelnen [...], wenn sie sich im Kampfe [...] opfern. [...] Der Tag und der Kampf bricht gleich an* [N.s Kampf-Rhetorik, die auf die Kultur zielt (vgl. NK 450, 8–13), erreicht in dieser Textpartie ihren Höhepunkt. Passagenweise ist auch bereits die *Geburt der Tragödie* von einer derartigen Rhetorik des Kampfes bestimmt: vgl. z. B. KSA 1, 102, 17–30. Und schon das „Vorwort an Richard Wagner“, das N. der Tragödienschrift voranstellte, widmet er Richard Wagner als seinem „erhabenen Vorkämpfer“ (KSA 1, 24, 16–17). Mit den „eigentlichen Feinde[n]“, deren Vorhut die gegenwärtige „Cultur“ sei, meint N. – analog zu Wagner – den Staat. Vgl. dazu auch NK 451, 14–18.

451, 14–18 *Wir sehen im Bilde jenes tragischen Kunstwerkes von Bayreuth gerade den Kampf der Einzelnen mit Allem, was ihnen als scheinbar unbezwingliche Nothwendigkeit entgegentritt, mit Macht, Gesetz, Herkommen, Vertrag und ganzen Ordnungen der Dinge.* [Dass Wagners Intention insofern über die ästhetische Sphäre hinausweist, betont N. auch in einem nachgelassenen Notat: „Wie Unrecht thäte man, anzunehmen, Wagner sei es um die Kunst allein zu thun und er betrachte sie als das Heilpflaster für alle übrigen elenden Zustände! [...] Die Kunst ist der Traum für den Schlaf des Kämpfers“ (NL 1875, 11 [20], KSA 8, 205–206). Inwiefern sich N. mit seinen Reflexionen über Kampf, Individualität und gesellschaftliche Ordnung an revolutionären Auffassungen Wagners orientiert, für die er sich zeitweilig begeisterte (vgl. Niemeyer 2016, 113), geht aus dessen Schrift *Oper und Drama* hervor: „[...] die allen Gliedern der Gesellschaft gemeinsame Nothwendigkeit der freien Selbstbe-

stimmung des Individuums, heißt aber so viel, als – den Staat vernichten; denn der Staat schritt durch die Gesellschaft zur Verneinung der freien Selbstbestimmung des Individuums vor, – von ihrem Tode lebte er. / Für die Kunst, um die es bei dieser Untersuchung uns einzig zu thun war, liegt in der Vernichtung des Staates nun folgendes, über Alles wichtige Moment. / Die Darstellung des Kampfes [...]" (GSD IV, 66–67). Ein nachgelassenes Notat von 1875 signalisiert, dass sich N. vorübergehend auch selbst mit den revolutionären Ideen Wagners identifizierte; dort formuliert er die Devise: „Nieder mit der Kunst, welche nicht in sich zur Revolution der Gesellschaft [...] drängt!“ (NL 1875, 11 [28], KSA 8, 218). Zur Thematik der Revolution sowie zu den revolutionären Tendenzen Wagners und deren Folgen für seine Kunstkonzepte vgl. auch NK 448, 4–10; 475, 10–11; 476, 8–9; 504, 18–21; 504, 27–30; 508, 29–33.

451, 21–23 *Der Blick, mit welchem uns das geheimnisvolle Auge der Tragödie anschaut, ist kein erschlaffender und gliederbindender Zauber.* An dieser Stelle greift N. auf Konzepte aus Schopenhauers Ästhetik zurück, deutet sie zugleich aber in seinem Sinne um. Schopenhauers metaphorische Vorstellung, das ästhetische Subjekt werde durch willenlose Kontemplation zum klaren „Welt-auge“ (WWV I, § 36, Hü 219; WWV II, Kap. 30, Hü 424), findet einen Reflex bereits in der *Geburt der Tragödie*, wo N. erklärt, er könne „ohne Objectivität, ohne reines interesseloses Anschauen nie an die geringste wahrhaft künstlerische Erzeugung glauben“ (KSA 1, 43, 4–6). An Schopenhauer schließt er hier mit der Aussage an, dass der Genius, „völlig losgelöst von der Gier des Willens, reines ungetrübtes Sonnenauge“ sei (KSA 1, 51, 16–17).

Während Schopenhauer das Trauerspiel für das „Quietiv alles Wollens“ hält (WWV I, § 48, Hü 275), weil es die Zuschauer zur Resignation und zur Verneinung des Willens zum Leben animiere, sieht N. die Funktion der Tragödie im vorliegenden Kontext in einer „Ruhe“, die nicht nur „Tröstung“ ermöglicht, sondern zugleich alle Kräfte für den anschließenden „Kampf“ zu mobilisieren vermag (451, 23–31). In diesem Sinne versucht N. bereits in UB IV WB aus der ästhetischen Einstellung Potential für die Motivierung künftiger Handlungen zu gewinnen.

Tendenzen dieser Art radikalisiert N. in späteren Werken, in denen er sich sogar polemisch von den Prämissen von Schopenhauers Ästhetik und Tragödientheorie distanziert. So betrachtet er die Tragödie wie die Kunst generell in der *Götzen-Dämmerung* als „das grosse Stimulans zum Leben“ (KSA 6, 127, 21–22), schreibt ihr hier also eine vitalisierende Wirkung zu. Den „Begriff des tragischen Gefühls“ verbindet N. nun mit der „Psychologie des Orgasmus als eines überströmenden Lebens- und Kraftgefühls, innerhalb dessen selbst der Schmerz noch als Stimulans wirkt“ (KSA 6, 160, 6–9). Während Schopenhauer

„ein Hinwenden zur Resignation, zur Verneinung des Willens zum Leben“ als „letzte Absicht des Trauerspiels“ bezeichnet (WWV II, Kap. 37, Hü 500), distanziert sich N. in der *Götzen-Dämmerung* entschieden von einer solchen „Pessimisten-Optik“ (KSA 6, 127, 30). Zu den Differenzen zwischen den Konzepten des Tragischen bei Schopenhauer und N. vgl. Neymeyr 2011, 369–391.

452, 10–15 *Wie sollte man es nun bei diesem dreifachen Gefühle des Ungenügens aushalten, wenn man nicht schon in seinem Kämpfen, Streben und Untergehen etwas Erhabenes und Bedeutungsvolles zu erkennen vermöchte und nicht aus der Tragödie lernte, Lust am Rhythmus der grossen Leidenschaft und am Opfer derselben zu haben*] Hier orientiert sich N. an Konzepten Schopenhauers, der das Trauerspiel in seiner Ästhetik mit dem Dynamisch-Erhabenen im Sinne von Kants *Kritik der Urteilskraft* analogisiert. In der *Welt als Wille und Vorstellung II* erklärt Schopenhauer: „Unser Gefallen am Trauerspiel gehört nicht dem Gefühl des Schönen, sondern dem des Erhabenen an; ja, es ist der höchste Grad dieses Gefühls. Denn, wie wir beim Anblick des Erhabenen in der Natur uns vom Interesse des Willens abwenden, um uns rein anschauend zu verhalten; so wenden wir bei der tragischen Katastrophe uns vom Willen zum Leben selbst ab. Im Trauerspiel nämlich wird die schreckliche Seite des Lebens uns vorgeführt, der Jammer der Menschheit, die Herrschaft des Zufalls und des Irrthums, der Fall des Gerechten, der Triumph der Bösen: also die unserm Willen geradezu widerstrebende Beschaffenheit der Welt wird uns vor Augen gebracht. Bei diesem Anblick fühlen wir uns aufgefordert, unsern Willen vom Leben abzuwenden, es nicht mehr zu wollen und zu lieben“ (WWV II, Kap. 37, Hü 495). Und wenig später fährt Schopenhauer fort: „Im Augenblick der tragischen Katastrophe wird uns, deutlicher als jemals, die Ueberzeugung, daß das Leben ein schwerer Traum sey, aus dem wir zu erwachen haben. Insofern ist die Wirkung des Trauerspiels analog der des dynamisch Erhabenen, indem es, wie dieses, uns über den Willen und sein Interesse hinaushebt und uns so umstimmt, daß wir am Anblick des ihm geradezu Widerstrebenden Gefallen finden“ (ebd.). Zur systematischen Problematik des Trauerspiels in Schopenhauers Ästhetik (vor dem Hintergrund seiner Konzeption von Kunst und Erhabenem) vgl. Neymeyr 1996a, 387–424.

Indem N. in der *Geburt der Tragödie* von der „metaphysischen“ Prämisse ausgeht, „dass das Wahrhaft-Seiende und Ur-Eine, als das ewig Leidende und Widerspruchsvolle, zugleich die entzückende Vision, den lustvollen Schein, zu seiner steten Erlösung braucht“ (KSA 1, 38, 29–32), greift er im Hinblick auf die existentielle Leidensdimension und das Telos der Erlösung auf Schopenhauers Konzeption des Tragischen zurück. In der *Welt als Wille und Vorstellung I* attestiert Schopenhauer dem Trauerspiel als literarischer Gattung einen Sonderstatus, weil es den „Widerstreit des Willens mit sich selbst“ am Leiden des Men-

schen besonders intensiv entfalte und dadurch „der schrecklichen Seite des Lebens“ einen markanten Ausdruck verleihe (WWV I, § 51, Hü 298). Indem die Tragödie Schmerz, Bosheit und katastrophale Zufallskonstellationen inszeniere, leite sie die Zuschauer zu der Einsicht an, dass das Leben „wesentlich ein vielgestaltetes Leiden und ein durchweg unsälgiger Zustand ist“, dem „gänzliches Nichtseyn [...] entschieden vorzuziehen wäre“ (WWV I, § 59, Hü 381, 383). Nach Schopenhauers Auffassung legt die Erfahrung des Tragischen insofern eine Verneinung des Willens zum Leben nahe und vermittelt zugleich zwischen Ästhetik und Ethik (vgl. Neymeyr 1996a, 387–424). Trotz einiger ausgeprägter Unterschiede schließt N. in der *Geburt der Tragödie* tendenziell an Schopenhauers Konzept der Verneinung des Willens zum Leben und der Überwindung des principium individuationis an, deutet es allerdings im Sinne seines dionysischen Vitalismus um: Anders als Schopenhauer, der die „letzte Absicht des Trauerspiels“ im „Hinwenden zur Resignation, zur Verneinung des Willens zum Leben“ sieht (WWV II, Kap. 37, Hü 500), betrachtet N. den „metaphysische[n] Trost“, das Leben sei trotz allem „unzerstörbar mächtig und lustvoll“, als Wirkung jeder wahren Tragödie (KSA 1, 56, 7–11). In seiner eigenen Epoche erhofft sich N. eine Renaissance der griechischen Tragödie in Gestalt der Musikdramen Richard Wagners.

Zu den Implikationen von Schopenhauers Willensmetaphysik vgl. NK 478, 24–28. Während *Die Geburt der Tragödie* sowohl Analogien als auch Differenzen zu Schopenhauers Ästhetik erkennen lässt, zeichnet sich in N.s späteren Werken eine radikale Gegenposition zu Schopenhauer ab. So betrachtet N. den Willen in der *Fröhlichen Wissenschaft* als ein Spezifikum von „intellektuellen Wesen“, weil er „eine Vorstellung von Lust und Unlust“ voraussetze und insofern auf die Tätigkeit eines „interpretirenden Intellekts“ verweise (KSA 3, 483, 21–27). Zu Einflüssen auf N.s Willenskonzepte vgl. Brusotti 2016, 205. Zum fundamentalen Antagonismus zwischen Schopenhauer und N. (vor allem bezüglich der Konzeption des Trauerspiels) vgl. NK 451, 21–23 und NK 472, 1–8. Vgl. auch Neymeyr 2014b, 286–294 und 2018, 293–304.

452, 15–16 *Die Kunst ist freilich keine Lehrerin und Erzieherin für das unmittelbare Handeln*] In seinem Text *Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth* (1873) schreibt Wagner: „wir Alle [dürfen] uns wohl sagen, daß auch das Werk, welches wir heute gründen wollen, kein trügerisches Luftgebäude sein wird, wengleich wir Künstler ihm eben nur die Wahrhaftigkeit der in ihm zu verwirklichenden Idee verbürgen können“ (GSD IX, 327).

452, 25–26 *dafür ist eben die Kunst die Thätigkeit des Ausruhenden*] Dieses Kunstverständnis zeigt Affinitäten zum Spielbegriff bei Friedrich Schiller und bei Gustav Gerber. In seiner Schrift *Über die ästhetische Erziehung des Men-*

schen in einer Reihe von Briefen betont Schiller im 16. Brief „zugleich eine auflösende und eine anspannende Wirkung“ des Schönen (Schiller: FA, Bd. 8, 616), die er im Hinblick auf die Korrelation zwischen ‚Formtrieb‘ und ‚Sachtrieb‘ reflektiert und um das harmonisierende Syntheseprinzip des Spieltriebs ergänzt: Schiller entfaltet seine antithetisch konzipierte Gedankenführung im Hinblick auf kulturelle Entwicklung und künstlerisches Potential des Menschen im Spannungsfeld von Vernunft und Sinnlichkeit in der genannten Schrift vor allem in den Briefen 12–18. – Überlegungen zum besonderen Status des Spiels in der Kunst finden sich auch in Gustav Gerbers zweibändigem Werk *Die Sprache als Kunst* (1871–1874). Hier erklärt Gerber: „In der Kunst also spielen wir. [...] Wir spielen später, um uns abzuspannen von Anstrengungen, um Unangenehmes zeitweilig zu beseitigen, um uns zu betäuben, zu vergessen; wir spielen wohl auch, um zu spielen, um der Heiterkeit, Gesundheit, Kraft einen Ausdruck zu gewähren, immer jedoch, um aus einem gedrückteren in einen freieren, gehobenen Zustand überzugehn“ (Gerber 1871, Bd. 1, 4). N. hatte sich diesen Band 1872/1873 aus der Basler Universitätsbibliothek ausgeliehen und ihn intensiv genutzt, um seine nachgelassene Frühschrift *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* (1873) zu konzipieren, die von Gerbers sprachkritischen Reflexionen geprägt ist.

452, 26–32 *Die Kämpfe, welche sie [sc. die Kunst] zeigt, sind Vereinfachungen der wirklichen Kämpfe des Lebens; ihre Probleme sind Abkürzungen der unendlich verwickelten Rechnung des menschlichen Handelns und Wollens. Aber gerade darin liegt die Grösse und Unentbehrlichkeit der Kunst, dass sie den Schein einer einfacheren Welt, einer kürzeren Lösung der Lebens-Räthsel erregt.*] Diese Aussagen lassen deutliche Affinitäten zu Auffassungen Schopenhauers und Wagners erkennen. N.s Begriff „Lebens-Räthsel“ korrespondiert mit den Formulierungen „Problem des Daseyns“ und „Problem des Lebens“, die Schopenhauer wiederholt vor allem im Zusammenhang mit der Aufgabe der Philosophie verwendet, auch in seiner Schrift *Ueber die Universitäts-Philosophie* (vgl. PP I, Hü 153, 169, 171, 203). Hier betont er den „wahren und furchtbaren Ernst, mit welchem das Problem des Daseyns den Denker ergreift und sein Innerstes erschüttert!“ (PP I, Hü 169). Und im Kapitel „Selbstdenken“ der *Parerga und Paralipomena II* konstatiert er, „wie groß und wie nahe liegend das Problem des Daseyns ist, dieses zweideutigen, gequälten, flüchtigen, traumartigen Daseyns; – so groß und so nahe liegend, daß, sobald man es gewahr wird, es alle andern Probleme und Zwecke überschattet“ (PP II, Kap. 22, § 271, Hü 530). N. zitiert die Formulierung „das Problem des Daseins“ in UB III SE (KSA 1, 349, 14).

Das Phänomen einer künstlerischen Verdichtung und Konzentration erläutert Schopenhauer in der *Welt als Wille und Vorstellung I* exemplarisch, indem

er die Charakteristika der Literatur mit den typischen Darstellungsweisen der Geschichte kontrastiert: „Der Dichter stellt mit Wahl und Absicht bedeutende Charaktere in bedeutenden Situationen dar: der Historiker nimmt Beide wie sie kommen“ (WWV I, § 51, Hü 288). Dabei soll „der Historiker“ jeweils der „individuellen Begebenheit genau nach dem Leben folgen, wie sie an den vielfach verschlungenen Ketten der Gründe und Folgen sich in der Zeit entwickelt [...]“. Der Dichter hingegen hat die Idee der Menschheit von irgend einer bestimmten, eben darzustellenden Seite aufgefaßt“ (WWV I, § 51, Hü 289). In der „Dichtkunst [...] hält uns der Genius den verdeutlichenden Spiegel vor, in welchem alles Wesentliche und Bedeutsame zusammengestellt und ins hellste Licht gesetzt uns entgegentritt, das Zufällige und Fremdartige aber ausgeschieden ist“ (WWV I, § 51, Hü 293). Auf jeweils spezifische Weise verfügen die literarischen Gattungen über das Potential zur Konzentration auf das Wesentliche. Als Gemeinsamkeit hebt Schopenhauer hervor: „Die durchgängige Bedeutsamkeit der Situationen soll den Roman, das Epos, das Drama vom wirklichen Leben unterscheiden, eben so sehr, als die Zusammenstellung und Wahl bedeutender Charaktere: [...] wir verlangen [...] den treuen Spiegel des Lebens, der Menschheit, der Welt, nur verdeutlicht durch die Darstellung und bedeutsam gemacht durch die Zusammenstellung“ (WWV I, § 51, Hü 297).

Ähnlich wie Schopenhauer in seiner Ästhetik der Dichtkunst argumentiert auch Richard Wagner in seiner Abhandlung *Oper und Drama* für eine poetische Konzentration, indem er erklärt: „Der Dichter“, der die „Handlungen, wie diese Raum- und Zeitausdehnung, zu Gunsten eines übersichtlichen Verständnisses zusammendrängte, hatte dieß Alles nicht etwa zu beschneiden, sondern seinen ganzen wesentlichen Inhalt zu verdichten [...] In seiner vielhandlichen Zerstreutheit über Raum und Zeit vermag eben der Mensch seine eigene Lebensthätigkeit nicht zu verstehen; das für das Verständniß zusammengedrückte Bild dieser Thätigkeit gelangt ihm aber in der vom Dichter geschaffenen Gestalt zur Anschauung [...] als verständlichste Darstellung der Wirklichkeit [...]“ (GSD IV, 84). In diesem Sinne sieht N. die Werke Wagners, die an die kulturelle Tradition anschließen und thematisch auf germanische Mythologie oder mittelalterliche Dichtung zurückgreifen, durch Konzentration auf das Wesentliche und durch eine klare Horizontbildung gekennzeichnet.

453, 6–9 *Der Einzelne soll zu etwas Ueberpersönlichem geweiht werden – das will die Tragödie; er soll die schreckliche Beängstigung, welche der Tod und die Zeit dem Individuum macht, verlernen*] Unter Rückgriff auf Schopenhauers Überlegungen zur Aufhebung des principium individuationis exponiert N. derartige Vorstellungen mehrmals in der *Geburt der Tragödie*. Schopenhauer beschreibt das Wollen der Individuen in der *Welt als Wille und Vorstellung* als einen mit Leiden verbundenen Drang, der durch die Suspendierung des princi-

pium individuationis im Tod oder durch die Verneinung des Willens zum Leben aufgehoben werden könne. Durch die Inszenierung von Leiden, Bosheit und Katastrophen kann die Tragödie den Zuschauern laut Schopenhauer die essentielle Erkenntnis vermitteln, dass das Leben „wesentlich ein vielgestaltetes Leiden“ sei, dem „gänzliches Nichtseyn [...] entschieden vorzuziehen wäre“ (WWV I, § 59, Hü 381, 383). Auch N. geht davon aus, dass der Untergang des tragischen Helden in der Tragödie den Zuschauern tiefere Einsichten in das Wesen der Existenz eröffnen kann. Dabei ermöglicht die tragische Katastrophe dem Individuum die Teilhabe an einer überindividuellen Ganzheitserfahrung. Vgl. auch NK 452, 10–15.

453, 11–12 *das heisst tragisch gesinnt sein*] Hier sind Affinitäten zu einer Passage in UB II HL zu erkennen: „aber wozu du Einzelner da bist, das frage dich, und wenn es dir Keiner sagen kann, so versuche es nur einmal, den Sinn deines Daseins gleichsam a posteriori zu rechtfertigen, dadurch dass du dir selber einen Zweck, ein Ziel, ein ‚Dazu‘ vorsetzest, ein hohes und edles ‚Dazu‘. Gehe nur an ihm zu Grunde – ich weiss keinen besseren Lebenszweck als am Grossen und Unmöglichen, animae magnae prodigus, zu Grunde zu gehen“ (KSA 1, 319, 13–20). Vgl. auch NK 451, 21–23 und NK 453, 12–23.

453, 12–23 *Und wenn die ganze Menschheit einmal sterben muss [...] so ist ihr als höchste Aufgabe für alle kommenden Zeiten das Ziel gestellt [...], dass sie als ein Ganzes ihrem bevorstehenden Untergange mit einer tragischen Gesinnung entgegengehe [...] Es giebt nur Eine Hoffnung [...], dass die tragische Gesinnung nicht absterbe.*] Vgl. dazu die folgende Textpartie aus der *Geburt der Tragödie*, in der N. auf Überlegungen Schopenhauers zurückgreift: „Mit dieser Erkenntnis ist eine Cultur eingeleitet, welche ich als eine tragische zu bezeichnen wage: deren wichtigstes Merkmal ist, dass an die Stelle der Wissenschaft als höchstes Ziel die Weisheit gerückt wird, die sich [...] mit unbewegtem Blicke dem Gesamtbilde der Welt zuwendet und in diesem das ewige Leiden [...] zu ergreifen sucht. Denken wir uns eine heranwachsende Generation mit dieser Unerschrockenheit des Blicks, mit diesem heroischen Zug ins Ungeheure, denken wir uns den kühnen Schritt dieser Drachentöchter, die stolze Verwegenheit, mit der sie allen den Schwächlichkeitsdoctrinen jenes Optimismus den Rücken kehren“ (KSA 1, 118, 26 – 119, 4). Während N. in den Kapiteln 13 bis 15 seiner *Geburt der Tragödie* die logisch-theoretische Kultur des „Sokratismus“ ablehnt, weil sie von einem trivialen Optimismus erfüllt sei, bekennt er sich zur „tragischen Gesinnung“ jener älteren Kultur, deren Wiederbelebung er durch das Musikdrama Wagners erhofft.

Im 16. Kapitel der *Geburt der Tragödie* erklärt N.: „erst aus dem Geiste der Musik heraus verstehen wir eine Freude an der Vernichtung des Individuums.

Denn an den einzelnen Beispielen einer solchen Vernichtung wird uns nur das ewige Phänomen der dionysischen Kunst deutlich gemacht, die den Willen in seiner Allmacht gleichsam hinter dem *principio individuationis*, das ewige Leben jenseit [sic] aller Erscheinung und trotz aller Vernichtung zum Ausdruck bringt. Die metaphysische Freude am Tragischen ist eine Uebersetzung der instinctiv unbewussten dionysischen Weisheit in die Sprache des Bildes: der Held, die höchste Willenserscheinung, wird zu unserer Lust verneint, weil er doch nur Erscheinung ist, und das ewige Leben des Willens durch seine Vernichtung nicht berührt wird. ‚Wir glauben an das ewige Leben‘, so ruft die Tragödie; während die Musik die unmittelbare Idee dieses Lebens ist“ (KSA 1, 108, 10–24). In der *Götzen-Dämmerung* verbindet N. den „Begriff des tragischen Gefühls“ später sogar mit einer „Psychologie des Orgasmus als eines überströmenden Lebens- und Kraftgefühls, innerhalb dessen selbst der Schmerz noch als Stimulans wirkt“ (KSA 6, 160, 6–9). Zu den fundamentalen Divergenzen im Hinblick auf die Deutung des Tragischen bei Schopenhauer und N., die sich nach der Tragödienschrift durch N.s Abkehr von Schopenhauer ergeben haben, vgl. NK 451, 21–23.

453, 26–29 *und wiederum giebt es keine beseligendere Lust als Das zu wissen, was wir wissen – wie der tragische Gedanke wieder hinein in die Welt geboren ist. Denn diese Lust ist eine völlig überpersönliche und allgemeine]* Zur tragischen „Lust“ vgl. N.s Darlegungen in den Kapiteln 17 und 24 der *Geburt der Tragödie*. Am Anfang von Kapitel 17 schreibt er: „Auch die dionysische Kunst will uns von der ewigen Lust des Daseins überzeugen: nur sollen wir diese Lust nicht in den Erscheinungen, sondern hinter den Erscheinungen suchen. Wir sollen erkennen, wie alles, was entsteht, zum leidvollen Untergange bereit sein muss, wir werden gezwungen in die Schrecken der Individualexistenz hineinzublicken – und sollen doch nicht erstarren: ein metaphysischer Trost reisst uns momentan aus dem Getriebe der Wandelgestalten heraus. Wir sind wirklich in kurzen Augenblicken das Urwesen selbst und fühlen dessen unbändige Daseinsgier und Daseinslust; der Kampf, die Qual, die Vernichtung der Erscheinungen dünkt uns jetzt wie nothwendig, bei dem Uebermaass von unzähligen, sich in's Leben drängenden und stossenden Daseinsformen, bei der überschwänglichen Fruchtbarkeit des Weltwillens; wir werden von dem wüthenden Stachel dieser Qualen in demselben Augenblicke durchbohrt, wo wir gleichsam mit der unermesslichen Urlust am Dasein eins geworden sind und wo wir die Unzerstörbarkeit und Ewigkeit dieser Lust in dionysischer Entzückung ahnen“ (KSA 1, 109, 2–19). Anschließend betont N., „wie das tragische Kunstwerk der Griechen wirklich aus dem Geiste der Musik herausgeboren ist“ (KSA 1, 109, 23–25). Und Wagners Musikdramen hält er für „die Wiedergeburt der Tragödie“ (KSA 1, 129, 6–7). Vgl. auch eine Textpassage aus dem

24. Kapitel der *Geburt der Tragödie* (KSA 1, 152, 1 – 153, 14), in der N. ebenfalls über die Lustdimension reflektiert: „Die Lust, die der tragische Mythos erzeugt, hat eine gleiche Heimat, wie die lustvolle Empfindung der Dissonanz in der Musik. Das Dionysische, mit seiner selbst am Schmerz percipirten Urlust, ist der gemeinsame Geburtsschooss der Musik und des tragischen Mythos“ (KSA 1, 152, 30–34).

5.

454, 5–8 *denn immer besteht die Vereinfachung der Welt darin, dass der Blick des Erkennenden auf's Neue wieder über die ungeheure Fülle und Wüstheit eines scheinbaren Chaos Herr geworden ist*] Für N. ist Wagner „ein Zusammenbildner und Beseeler des Zusammengebrachten, ein Vereinfacher der Welt“ (447, 32–34). Dabei übernimmt N. Einschätzungen, die der Komponist in seinen theoretischen Schriften formuliert, etwa wenn er erklärt, seine Musik schaffe von ‚innen‘ her als ‚Seele‘ der Darstellung Einheit und Zusammenhang. Dabei orientiert sich Wagner an Schopenhauers Musikästhetik. Vgl. dazu auch den folgenden NK 454, 11–14. Görner sieht bei N. „ein Fragen aus dem Geist Wagners“, das sich nach 1872 „in ein kritischeres Befragen des Werkes“ verwandle, um schließlich in ein „radikales Infragestellen von Werk und Person des Komponisten“ überzugehen (Görner 2017, 99).

454, 11–14 *ein Verhältniss [...]: zwischen Musik und Leben und ebenfalls zwischen Musik und Drama. Nicht dass er diese Verhältnisse erfunden oder erst geschaffen hätte: sie sind da*] N. spielt hier auf die Entstehung des Musikdramas in der Antike an, die er bereits in der *Geburt der Tragödie* traktiert. Inwiefern er aber wichtige Aspekte von Wagners ästhetischer Konzeption adaptiert, zeigt seine nachgelassene Abhandlung *Das griechische Musikdrama* (1870). Aus den theoretischen Schriften Wagners übernimmt N. das Ideal einer Einheit aller Künste, die kritische Auseinandersetzung mit traditionellen Formen der Oper und Überlegungen zur Korrelation von Musik und Drama, in denen die Musik eine spezifische Funktion für den dramatischen Vorgang erhält. Die Beziehung zwischen den beiden Kunstgattungen Musik und Drama reflektiert Wagner in seiner umfangreichen Abhandlung *Oper und Drama* (1851). Prägnant formuliert er wesentliche Aspekte auch 1860 in seiner Schrift „*Zukunftsmusik*“ (GSD VII, 87–137).

Wagners Einschätzung der Relation zwischen musikalischen und dramatischen Komponenten veränderte sich im Laufe der Zeit fundamental, und zwar unter dem Einfluss seiner Schopenhauer-Lektüre, die ihn im Hinblick auf das Verhältnis zwischen Musik und Drama zu einem ästhetischen Paradigmen-

wechsel veranlasste (vgl. dazu auch Kapitel IV.3 im Überblickskommentar). In *Oper und Drama* hielt Wagner die Musik noch für ein bloßes Mittel, das in den Dienst des dramatischen Ausdrucks zu stellen sei. Unter dem Einfluss von Schopenhauers Musikphilosophie änderte Wagner seine Prämissen dann allerdings grundlegend: Nach seiner ästhetischen Neuorientierung betrachtete er die Musik als ‚das Allgemeine‘, das durch das Drama exemplifiziert werde. N. charakterisiert die beiden diametral entgegengesetzten Positionen in einem nachgelassenen Notat von 1874 folgendermaßen: „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. [...] 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“ (NL 1874, 32 [52], KSA 7, 770). Hier präferiert N. das spätere Credo Wagners, das von Schopenhauers Musikästhetik beeinflusst ist, gegenüber den Positionen, die Wagner früher in seinen Züricher Reformschriften vertreten hatte.

Wie sehr sich Wagner durch seine musikästhetische Neuorientierung in eine Affinität zu Schopenhauer begibt, zeigen Thesen aus der *Welt als Wille und Vorstellung*. Im Hinblick auf die Synthese von Poesie und Musik in Lied und Oper erklärt Schopenhauer, „die Tonkunst“ zeige ihr besonderes Wirkungspotential dadurch, dass sie „das eigentliche und wahre Wesen“ von Empfindung und Handlung ausspreche und insofern „die innerste Seele der Vorgänge und Begebenheiten“ offenbare, „deren bloße Hülle und Leib die Bühne darbietet. Hinsichtlich dieses Uebergewichts der Musik [...] möchte es vielleicht passender scheinen, daß der Text zur Musik gedichtet würde, als daß man die Musik zum Texte komponirt“ (WWV II, Kap. 39, Hü 513). Vgl. auch NK 458, 12 und NK 488, 24–33. – In der *Geburt der Tragödie* (KSA 1, 103, 32 – 104, 6) zitiert N. Schopenhauers These aus der *Welt als Wille und Vorstellung*, die Musik 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). Im Kontext dieser Aussage erklärt Schopenhauer: „Die Musik ist demnach [...] eine im höchsten Grad allgemeine Sprache“ (WWV I, § 52, Hü 309). Inwiefern das ‚Allgemeine‘ der Musik in Wagners späteren musikästhetischen Konzepten ins Zentrum rückt, geht aus dem oben zitierten Nachlass-Notat N.s von 1874 hervor.

Wagners ‚Konversion‘, also sein ‚Übertreten‘ vom „Glauben“ an eine instrumentelle Funktion der Musik für das Drama zu „seinem späteren ästhetischen Glauben“ an die Musikphilosophie Schopenhauers, beschreibt N. in sei-

ner Streitschrift *Zur Genealogie der Moral* explizit als einen „Widerspruch“ bei Wagner (KSA 5, 345, 23–27). Ironisch betont er hier zugleich Wagners pragmatische Tendenz, den neugewonnenen Status der Musik als einen Selbstzweck von metaphysischer Dignität für seine eigene Aura als Komponist zu instrumentalisieren: „Er begriff mit Einem Male, dass mit der Schopenhauer’schen Theorie und Neuerung mehr zu machen sei in majorem musicae gloriam, – nämlich mit der Souverainetät 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). N. unterstellt Wagner hier also, er benutze die Musik zur Selbstinszenierung, um sich als Komponist eine numinose Aura zu verschaffen.

Zuvor erklärt N. bereits im Text 368 der *Fröhlichen Wissenschaft*: „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!“ (KSA 3, 617, 14–22). Dann relativiert N. den vermeintlichen Selbstzweck der Musik für Wagner: „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“ (KSA 3, 617, 23–33). In Anlehnung an N. bezeichnet Thomas Mann Wagner als „Theatromane[n]“, ja sogar als „Theaterdionysos“ (Bd. IX, 374, 407).

454, 17–20 *Was bedeutet es, fragt sich Wagner, dass im Leben der neueren Menschen gerade eine solche Kunst, wie die der Musik, mit so unvergleichlicher Kraft entstanden ist?* N. bezieht sich hier auf Wagners Schrift „*Zukunftsmusik*“ (1860). Hier äußert sich Wagner folgendermaßen über die Musik: „Die metaphysische Nothwendigkeit der Auffindung dieses ganz neuen Sprachvermö-

gens gerade in unseren Zeiten scheint mir in der immer konventionelleren Ausbildung der modernen Wortsprachen zu liegen [...] Von einer jedenfalls ganz sinnlich subjektiv gefühlten Bedeutung der Worte aus entwickelte sich die menschliche Sprache in einem immer abstrakteren Sinne in der Weise, daß endlich eine nur noch konventionelle Bedeutung der Worte übrig blieb, welche dem Gefühl allen Antheil an dem Verständnisse derselben entzog [...] Seitdem nun die modernen europäischen Sprachen [...] mit immer ersichtlicherer Tendenz ihrer rein konventionellen Ausbildung folgten, entwickelte sich andererseits die Musik zu einem bisher der Welt unbekannten Vermögen des Ausdruckes. Es ist, als ob das durch die Kompression seitens der konventionellen Civilisation gesteigerte rein menschliche Gefühl sich einen Ausweg zur Geltendmachung seiner ihm eigenthümlichen Sprachgesetze gesucht hätte, durch welche es, frei vom Zwange der logischen Denkgesetze, sich selbst verständlich ausdrücken könnte. Die ganz ungemeine Popularität der Musik in unserer Zeit [...] bezeugt [...], daß mit der modernen Entwicklung der Musik einem tief innerlichen Bedürfnisse der Menschheit entsprochen worden ist“ (GSD VII, 110–111).

454, 33–34 *Diese Nothwendigkeit eben ist das Problem, auf welches Wagner eine Antwort giebt.*] Auf den folgenden Seiten referiert N. diese Antwort, die Wagner in seinen theoretischen Schriften formuliert: besonders ausführlich, aber oft auch mit einer gewissen Weitschweifigkeit in der Schrift *Oper und Drama* (1851), prägnanter in der Schrift „*Zukunftsmusik*“ (1860). Deren Titel setzte Wagner selbst in Anführungszeichen, weil der Begriff ‚Zukunftsmusik‘ in der musiktheoretischen und musikkritischen Literatur bereits kursierte und mitunter auch ironisch verwendet wurde. Wagners Darstellung zufolge hatte der deutsche Musik-Rezensent Bischoff den Neologismus ‚Zukunftsmusik‘ auf der Basis eines polemischen Missverständnisses kreiert (vgl. NK 481, 12). Vgl. in NK 454, 17–20 auch das Zitat aus Wagners Schrift „*Zukunftsmusik*“, in dem er die „metaphysische Nothwendigkeit“ für die Genese eines „ganz neuen Sprachvermögens“ im Zeitalter „der immer konventionelleren Ausbildung der modernen Wortsprachen“ betont.

Die erste Hauptthese im Rahmen der „Antwort“, die N. im vorliegenden Kontext exponiert, zielt darauf, dass die Sprache durch Konventionalisierung in der „Civilisation“ ihre ursprüngliche Kraft und die Fähigkeit, Gefühle auszudrücken, verloren habe, weil sie in „Begriffen“ und Abstraktionen verkümmert sei. N. nimmt nicht nur Wagners Leitbegriffe „Civilisation“ und „Convention“ auf (455, 2; 455, 27; 456, 13; 461, 24–25), sondern auch sein Plädoyer für „Gefühl“ (455, 7–8) und „Empfindung“ (456, 4; 456, 13). Allerdings radikalisiert er Wagners Verdikt über eine Sprache, die durch „Civilisation“ und „Convention“ ihre gefühlshafte Intensität verloren habe, indem er sie sogar pathologisierend

als eine erkrankte Sprache bezeichnet. So erklärt er: „überall ist hier die Sprache erkrankt“ (455, 3–4), spricht vom „Druck dieser ungeheuerlichen Krankheit“ (455, 4–5) und hebt „ihre krankhaft wuchernden Mittel und Formen“ hervor (455, 31). Wagners zweite Hauptthese, die N. ebenfalls übernimmt, besagt, dass der Musik in seinem Konzept des „Musikdramas“ eine kulturell allgemeinere Bedeutung zukomme, weil sie die Defizite der zivilisatorisch depravierten Sprache aufzuheben vermöge. Vgl. in NK 454, 17–20 auch das ausführliche Zitat aus der Schrift „Zukunftsmusik“, in dem Wagner seine Thesen zusammenfasst.

455, 3–11 [...] überall ist hier die Sprache erkrankt, und auf der ganzen menschlichen Entwicklung lastet der Druck dieser ungeheuerlichen Krankheit. Indem die Sprache fortwährend auf die letzten Sprossen des ihr Erreichbaren steigen musste, um, möglichst ferne von der starken Gefühlsregung, der sie ursprünglich in aller Schlichtheit zu entsprechen vermochte, das dem Gefühl Entgegengesetzte, das Reich des Gedankens zu erfassen, ist ihre Kraft durch dieses übermässige Sich-Ausrecken in dem kurzen Zeitraume der neueren Civilisation erschöpft worden] Auch hier adaptiert N. zentrale Vorstellungen aus Wagners Schrift „Zukunftsmusik“. Vgl. dazu das Wagner-Zitat in NK 454, 17–20. Wagner seinerseits geht von Grundgedanken Herders aus, der die Entwicklung der Sprache während des Zivilisationsprozesses darstellt und dabei den Übergang von einem genuin sinnlichen und gefühlsintensiven Sprachgebrauch zu immer größerer begrifflicher Abstraktheit beschreibt. Wagner intendiert eine Rückkehr zu ursprünglichen Ausdrucksformen der Sprache und erhofft sich davon eine Überwindung der zivilisatorischen Depravation. Die Erneuerung der Sprache wie der Kultur überhaupt will Wagner durch (seine) Musik vollziehen. Denn als Ausdruck des „Gefühls“ könne die Musik auch die Sprache naturhaft erneuern. N.s Echo darauf lautet: „diese Musik ist Rückkehr zur Natur“ (456, 15). Im Dritten Theil seiner Schrift *Oper und Drama* äußert sich Wagner unter dem Titel „Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft“ folgendermaßen: „Wir mußten als unerläßliche Grundlage eines vollendeten künstlerischen Ausdrucks die Sprache selbst erkennen. Daß wir das Gefühlsverständniß der Sprache verloren haben, mußten wir als einen durch Nichts zu ersetzenden Verlust für die dichterische Kundgebung an das Gefühl begreifen“ (GSD IV, 210). Anschließend reflektiert Wagner „die Möglichkeit der Wiederbelebung der Sprache für den künstlerischen Ausdruck“ und will „aus dieser, dem Gefühlsverständnisse wieder zugeführten Sprache den vollendeten musikalischen Ausdruck“ ableiten (ebd.).

455, 14–21 Der Mensch kann sich in seiner Noth vermöge der Sprache nicht mehr zu erkennen geben, also sich nicht wahrhaft mittheilen: bei diesem dunkel gefühlten Zustande ist die Sprache überall eine Gewalt für sich geworden, welche nun

wie mit *Gespensterarmen die Menschen fasst und schiebt, wohin sie eigentlich nicht wollen; sobald sie mit einander sich zu verständigen und zu einem Werke zu vereinigen suchen, erfasst sie der Wahnsinn der allgemeinen Begriffe*] Durch einen Prozess, der zu immer stärkerer Konventionalisierung der Sprache führt und in ihr ein problematisches Übergewicht der Abstraktion entstehen lässt, geht laut N. die Möglichkeit zu authentischer Mitteilung und Verständigung im Medium der Sprache verloren. Mit dieser Diagnose schließt N. an Aussagen Wagners an, der in seiner Schrift *Oper und Drama* die Bedeutung von ‚Mitteilung‘ und ‚Verständigung‘ betont und ein Defizit für die Kunst darin sieht, dass „wir das Gefühlsverständniß der Sprache verloren haben“ (GSD IV, 210). Vgl. NK 455, 3–11. – Den ästhetischen Konzepten Wagners gemäß richtet sich auch N.s Sprachkritik gegen die Depravationen der Sprache durch abstrakte Begrifflichkeit. Und analog zu Wagner grenzt er diese Tendenzen der Sprache ebenfalls von einer intuitiven und emotionalen Sprechweise ab. Bereits in seiner nachgelassenen Frühschrift *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* (1873) thematisiert er die Lebensferne der Begriffe, die aufgrund sprachlicher Erstarrungsprozesse den Bezug zur konkreten Anschauung und zu sinnlicher Erfahrung verloren haben. Und zuvor beginnt schon die *Geburt der Tragödie* mit einer programmatischen Distanzierung von der Sphäre der Begriffe (KSA 1, 25, 11). Vgl. auch NK 455, 25–26.

455, 25–26 *Hohlheit jener gewaltherrischen Worte und Begriffe*] In seiner nachgelassenen Frühschrift *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* (1873) formuliert N. eine radikale Sprachkritik. Hier beschreibt er den Prozess der Herausbildung von Konventionen des Sprachgebrauchs. In diesem Sinne definiert er „Wahrheit“ als ein „bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen kurz eine Summe von menschlichen Relationen, die, poetisch und rhetorisch gesteigert, übertragen, geschmückt wurden, und die nach langem Gebrauche einem Volke fest, canonisch und verbindlich dünken: die Wahrheiten sind Illusionen, von denen man vergessen hat, dass sie welche sind, Metaphern, die abgenutzt und sinnlich kraftlos geworden sind“ (KSA 1, 880, 30 – 881, 3). Vgl. auch NK 455, 27–29. Zu N.s Experimental-Metaphorik vgl. Neymeyr 2014a, 232–254 und 2016b, 323–353.

455, 27–29 *das Leiden der Convention [...], das heisst des Uebereinkommens in Worten und Handlungen ohne ein Uebereinkommen des Gefühls*] Im Kontext dieser Stelle thematisiert N. die Problematik einer Sprache, die er für „erkrankt“ hält (455, 3), weil sie ihre Mitteilungsfunktion eingebüßt hat (vgl. 455, 5–24), und zwar infolge immer stärkerer Vereinnahmung für Tendenzen zur Abstraktion im „Reich des Gedankens“ (455, 9). Besonders eingehend reflektiert N. die Bedeutung von Sprachkonventionen in seiner nachgelassenen

Frühschrift *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*. Hier setzt er sich kritisch mit der Ansicht auseinander, dass „die Sprache der adäquate Ausdruck aller Realitäten“ sei (KSA 1, 878, 15–16), und konstatiert stattdessen den arbiträren Charakter der Sprache: „Wir theilen die Dinge nach Geschlechtern ein, wir bezeichnen den Baum als männlich, die Pflanze als weiblich: welche willkürlichen Übertragungen! Wie weit hinausgeflogen über den Canon der Gewissheit! Wir reden von einer Schlange: die Bezeichnung trifft nichts als das Sichwinden, könnte also auch dem Wurme zukommen. Welche willkürlichen Abgrenzungen, welche einseitigen Bevorzugungen bald der bald jener Eigenschaft eines Dinges! Die verschiedenen Sprachen neben einander gestellt zeigen, dass es bei den Worten nie auf die Wahrheit, nie auf einen adäquaten Ausdruck ankommt: denn sonst gäbe es nicht so viele Sprachen“ (KSA 1, 878, 30 – 879, 5). Vgl. auch NK 455, 14–21 und NK 455, 25–26. – N.s Einschätzungen zeigen Affinitäten zu Sprachreflexionen Richard Wagners, der in seiner Schrift *Oper und Drama* erklärt: „Diese Sprache beruht vor unserem Gefühle somit auf einer Konvention [...] Wir können nach unserer innersten Empfindung in dieser Sprache gewissermaßen nicht mitsprechen [...] und ganz folgerichtig suchte sich daher in unserer modernen Entwicklung das Gefühl aus der absoluten Verstandessprache in die absolute Tonsprache, unsere heutige Musik, zu flüchten“ (GSD IV, 98).

456, 3–7 [...] *im Kampfe mit einer Bildung, welche ihr Gelingen nicht damit zu beweisen glaubt, dass sie deutlichen Empfindungen und Bedürfnissen bildend entgegenkomme, sondern damit, dass sie das Individuum in das Netz der „deutlichen Begriffe“ einspinne und richtig denken lehre*] Kurz zuvor hat N. die abstrakten Begriffe im Namen des lebendigen Gefühls bereits abgewertet. Nicht ein Rezept, um „richtig denken“ zu können, ist für N. das Entscheidende, sondern die „richtige Empfindung“ (456, 13). Mit seinen Aussagen zum „Netz der ‚deutlichen Begriffe‘“, in das eine fehlgeleitete Bildung die Menschen einspinne, um sie – wie N. ironisch bemerkt – „richtig denken“ zu lehren, distanziert er sich von der Tradition des neuzeitlichen Rationalismus und damit auch von René Descartes als ihrem Begründer. Direkt nach dem obigen Lemma-Zitat geht dies aus der skeptischen Überlegung hervor: „als ob es irgend einen Werth hätte, Jemanden zu einem richtig denkenden und schliessenden Wesen zu machen, wenn es nicht gelungen ist, ihn vorher zu einem richtig empfindenden zu machen“ (456, 7–10).

Die Metaphorik des Netzes und des Spinnens verwendet N. in seinen Werken wiederholt: In der nachgelassenen Frühschrift *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* beschreibt er den Menschen als „gewaltiges Bauge nie“, weil ihm „das Aufthürmen eines unendlich complicirten Begriffsdomes gelingt“, der seine Haltbarkeit der Zartheit und Festigkeit von Elementen „wie

aus Spinnefäden“ verdankt (KSA 1, 882, 24–28). Zur (Spinnen)Netzmetapher bei N. gibt es etliche Belege, vgl. z.B. KSA 1, 313, 354, 885, 887; KSA 5, 369; KSA 7, 101; KSA 8, 113, 335 (vgl. dazu Neymeyr 2014a, 237–238, 246–247). In der *Götzen-Dämmerung* problematisiert N. rationalistische Tendenzen einer philosophischen Metaphysik: Indem die „Begriffs-Götzendienen“ ihre Gegenstände „enthistorisieren, sub specie aeterni“, bringen sie „seit Jahrtausenden“ bloße „Begriffs-Mumien“ hervor: „Sie tötten, sie stopfen aus [...], wenn sie anbeten, – sie werden Allem lebensgefährlich, wenn sie anbeten“ (KSA 6, 74, 6–12); dabei gehen sie von dem Glauben aus, „alle höchsten Begriffe, das Seiende, das Unbedingte, das Gute, das Wahre“ müssten „causa sui sein“ (KSA 6, 76, 24–26). N. pathologisiert Philosophen dieser Art, indem er ihnen sogar polemisch die „Gehirnleiden kranker Spinneweber“ zuschreibt (KSA 6, 76, 30–31).

Als Begründer des frühneuzeitlichen Rationalismus, von dem sich N. im vorliegenden Kontext distanziert, gilt René Descartes (1596–1650), dessen *Meditationes de prima philosophia* (1641) von einer skeptisch reflektierenden Grundhaltung bestimmt sind. In der vierten dieser *Meditationes*, die den Titel „De vero et falso“ trägt, untersucht Descartes die Problematik fehlerhafter (auch voluntativ beeinflusster und verfälschter) Schlüsse infolge von Urteilen über Dinge, die der Verstand nicht klar einzusehen vermag. Um zwischen wahrer und falscher Erkenntnis zu differenzieren, erhebt Descartes die Klarheit und Deutlichkeit des Erkennens zum maßgeblichen Kriterium. Sein Postulat zur Vermeidung von Irrtümern lautet: Vertrauen könne der Mensch nur auf das, was er ‚klar und deutlich‘ (lat. ‚clare et distincte‘) eingesehen habe. Descartes unterscheidet die Ideen, die auf der Basis von Wahrnehmung oder aufgrund der Einbildungskraft zustande kommen, von ‚eingeborenen Ideen‘ (‚ideae innatae‘), die apriorisch gegeben, unmittelbar evident sowie ‚klar und deutlich‘ sind. Später schließt Leibniz an Descartes’ Philosophie und sein Konzept der klaren und deutlichen Erkenntnis an, im 20. Jahrhundert auch Husserl mit seinen *Cartesischen Meditationen*.

N.s Einstellung zu Descartes ist durch Ambivalenzen bestimmt: Während er Descartes’ Kritik an traditionellen Konzepten der Seele durchaus goutiert und *Menschliches, Allzumenschliches* unter dem Titel „An Stelle einer Vorrede“ sogar mit einer markanten Passage aus Descartes’ *Discours de la méthode* eröffnet (KSA 2, 11), steht er unter dem Einfluss von Schopenhauers monistischer Willensmetaphysik dem dualistischen Grundkonzept von Descartes distanziert gegenüber. Obwohl N. dem cartesianischen Rationalismus mit Skepsis begegnet, würdigt er Descartes in methodologischer Hinsicht: So leitet er *Menschliches, Allzumenschliches* mit einem längeren Zitat ein, in dem Descartes den Anspruch, seine „Vernunft auszubilden und den Spuren der Wahrheit“ zu folgen, als selbstgewählten Lebensinhalt exponiert (vgl. KSA 2, 11, 9–10). Im vor-

liegenden Kontext von UB IV WB lassen N.s Aussagen vor allem Vorbehalte gegenüber einem systematischen Philosophieren erkennen, das auf spezifische Weise begrifflich formiert ist. Und in UB II HL wird N.s Abkehr vom cartesianischen Prinzip „cogito, ergo sum“ dadurch evident, dass er ihm seine eigene Maxime „vivo, ergo cogito“ entgegenhält (KSA 1, 329, 8–9) und den Primat des Lebens gegenüber der Erkenntnis behauptet. Dabei ist N.s vitalistische Orientierung von den Prämissen der Willensmetaphysik Schopenhauers geprägt. Auch in späteren Werken und in nachgelassenen Notaten setzt er sich wiederholt mit dem erkenntnistheoretischen Grundprinzip Descartes' auseinander.

N.s Vorbehalt gegenüber einer Dominanz rationalistischer Prinzipien zielt in besonderem Maße auf Descartes (1596–1650). In seinen *Meditationes de prima philosophia* (*Meditationen über die Grundlagen der Philosophie*) von 1641 gelangte René Descartes, der beim skeptischen Hinterfragen des eigenen Erkenntnisvermögens über die Problematik von Sinnestäuschungen und Traumphantasien nachdachte und angesichts solcher Erfahrungen ein ‚unerschütterliches Fundament‘ (‘fundamentum inconcussum’) des Denkens suchte, in der Zweiten seiner *Meditationen* zu der methodischen Einsicht: „Da es ja immer noch ich bin, der zweifelt, kann ich an diesem Ich, selbst wenn es träumt oder phantasiert, selber nicht mehr zweifeln.“ Descartes erklärt: „Wenn ich aber zweifle, so kann ich selbst dann, wenn ich mich täusche, nicht daran zweifeln, dass ich *zweifle* und dass *ich* es bin, der zweifelt, d. h. ich bin als Denkender in jedem Fall existent. Der erste unbezweifelbare Satz heißt also: ‚Ich bin, ich existiere, das ist gewiß‘.“ Die fundamentale Bedeutung dieser Erkenntnis, die im lateinischen Originaltext „ego sum, ego existo, certum est“ lautet, unterstreicht Descartes, indem er ihr Gewissheitsstatus zuschreibt, und zwar durch die „Feststellung, daß dieser Satz: ‚Ich bin, ich existiere‘, sooft ich ihn ausspreche oder in Gedanken fasse, notwendig wahr ist“ (Descartes: *Meditationes de prima philosophia*. *Meditationen über die Grundlagen der Philosophie*, 1977, 44–47). Das zweifelnde Ich charakterisiert Descartes als „res cogitans“, also als „denkendes“ ‚Ding‘ (vgl. ebd., 48–49).

Den berühmten Grundsatz „ego cogito, ergo sum“ (‚Ich denke, also bin ich‘), der zumeist als „Cogito ergo sum“ zitiert wird, formulierte Descartes 1644 im ersten Kapitel (Absatz 7) der *Principia philosophiae* (*Die Prinzipien der Philosophie*): „Indem wir so alles nur irgend Zweifelhafte zurückweisen und für falsch gelten lassen, können wir leicht annehmen, dass es keinen Gott, keinen Himmel, keinen Körper gibt; dass wir selbst weder Hände noch Füße, überhaupt keinen Körper haben; aber wir können nicht annehmen, dass wir, die wir solches denken, nichts sind; denn es ist ein Widerspruch, dass das, was denkt, in dem Zeitpunkt, wo es denkt, nicht bestehe. Deshalb ist die Erkenntnis: ‚Ich denke, also bin ich‘ von allen die erste und gewisseste, welche

bei einem ordnungsmäßigen Philosophieren hervortritt“ (Descartes: *Principia philosophiae*. Die Prinzipien der Philosophie, 2005, Kapitel 1, Absatz 7).

Unter Berufung auf den Primat des Lebens vor dem Erkennen distanziert sich N. in UB II HL mit einer indirekten Argumentation vom cartesianischen „cogito, ergo sum“, indem er erklärt: „als eine solche unlebendige und doch unheimlich regsame Begriffs- und Wort-Fabrik habe ich vielleicht noch das Recht von mir zu sagen cogito, ergo sum, nicht aber vivo, ergo cogito“ (KSA 1, 329, 6–9). Beeinflusst von der Willensmetaphysik Schopenhauers, der die essentielle Abhängigkeit des Intellekts vom Willen behauptet (vgl. z. B. WWV I, § 27, Hü 181; WWV I, § 54, Hü 323; WWV II, Kap. 20, Hü 293), plädiert N. dort im Medium der Negation für ein „vivo, ergo cogito“, indem er das „cogito, ergo sum“ mit einem sterilen Rationalismus assoziiert. In diesem Sinne bringt N. seine kritische Distanz gegenüber Descartes' Diktum „cogito, ergo sum“ wenig später in der rhetorischen Frage zum Ausdruck: „Soll nun das Leben über das Erkennen, über die Wissenschaft, soll das Erkennen über das Leben herrschen?“ (KSA 1, 330, 30–31). Und seine Antwort lautet: „Niemand wird zweifeln: das Leben ist die höhere, die herrschende Gewalt, denn ein Erkennen, welches das Leben vernichtete, würde sich selbst mit vernichtet haben. Das Erkennen setzt das Leben voraus, hat also an der Erhaltung des Lebens dasselbe Interesse, welches jedes Wesen an seiner eignen Fortexistenz hat“ (KSA 1, 330, 32 – 331, 3). Während N. den Grundsatz „cogito, ergo sum“ aus Descartes' *Principia philosophiae* in UB II HL kritisiert und ihm die Maxime „vivo, ergo cogito“ gegenüberstellt (KSA 1, 329, 6–9), hebt er den Kontrast von ‚vivere‘ und ‚cogitare‘ in der *Fröhlichen Wissenschaft* in einer höheren Synthese auf: „Noch lebe ich, noch denke ich: ich muss noch leben, denn ich muss noch denken. Sum, ergo cogito: cogito, ergo sum“ (KSA 3, 521, 13–15).

N.s Kritik an Descartes' erkenntnistheoretischem Prinzip „cogito, ergo sum“ erhellt auch aus *Jenseits von Gut und Böse*, wo N. „jenes alte berühmte ‚Ich‘“ verabschiedet und das „ich [...] denke“ durch „es denkt“ substituiert (KSA 5, 31, 3–8). Dabei vermutet er sogar, dass „schon mit diesem ‚es denkt‘ zu viel gethan“ ist (KSA 5, 31, 8). Außerdem bezweifelt er, dass die Vorstellung des ‚Ich denke‘ als „unmittelbare Gewissheit“ gelten kann (KSA 5, 31, 8), und kritisiert den Status des Grundprinzips ‚Cogito, ergo sum‘ (‚Ich denke, also bin ich‘), das Descartes als ‚fundamentum inconcussum‘ der Erkenntnis verstand. Kritik an der cartesianischen Philosophie impliziert zuvor bereits der Text 115 in der *Morgenröthe*: Schon der Skepsis signalisierende Titel „Das sogenannte ‚Ich‘“ (KSA 3, 107, 9) lässt einerseits N.s kritische Einstellung zu traditionellen idealistischen Subjekt-Konzepten erkennen (vgl. dazu NK 3/1, 196), verrät andererseits aber auch seine Vorbehalte gegenüber Descartes' Grundprinzip „ego cogito, ergo sum“ (vgl. Neymeyr 2012c, 94–96) und zielt insofern

auf eine Diskreditierung der neuzeitlichen Philosophie überhaupt (vgl. dazu die kritische Analyse von Volker Gerhardt 2012, 45–47). Zu verschiedenen Aspekten von N.s Auseinandersetzung mit Descartes vgl. die Untersuchung von Campioni 2001, 49–64.

Sprachkritisch akzentuiert N. seine Kritik am cartesianischen „cogito, ergo sum“, wenn er in *Jenseits von Gut und Böse* eine Fehldeutung der Verbindung von „ich“ und „denke“ von einer „grammatischen Gewohnheit“ verursacht sieht (KSA 5, 31, 3–11). In einem Nachlass-Notat entfaltet er (mit ausdrücklicher Bezugnahme auf Descartes) eine ebenfalls sprachkritisch grundierte Argumentation: „Seien wir vorsichtiger als Cartesius, welcher in dem Fallstrick der Worte hängen blieb“ (vgl. NL 1885, 40 [23], KSA 11, 639). Und in der *Götzen-Dämmerung* schließlich erklärt N.: „das Ich [...] ist zur Fabel geworden, zur Fiktion, zum Wortspiel: das hat ganz und gar aufgehört, zu denken, zu fühlen und zu wollen! ... Was folgt daraus? Es giebt gar keine geistigen Ursachen! Die ganze angebliche Empirie dafür gieng zum Teufel!“ (KSA 6, 91, 7–11). Eine explizite Auseinandersetzung mit Descartes bieten darüber hinaus mehrere Nachlass-Notate von 1885 (NL 1885, 40 [20–25], KSA 11, 637–641), in denen N. auch den „allerbeste[n] Wille[n] de omnibus dubitare, nach Art des Cartesius,“ kritisch hinterfragt (NL 1885, 40 [20], KSA 11, 638) und hypothetisch sogar mit der Vorstellung eines Selbstbetrugs in Verbindung bringt (ebd.), um dann mit dem Fazit zu schließen: „In summa: es ist zu bezweifeln, daß ‚das Subjekt‘ sich selber beweisen kann – dazu müßte es eben außerhalb einen festen Punkt haben und der fehlt!“ (NL 1885, 40 [20], KSA 11, 638).

456, 18–19 *und in ihrer Kunst ertönt die in Liebe verwandelte Natur* Auf den Zusammenhang von Natur, Erkenntnis und Kunst geht Richard Wagner in seiner Schrift *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849) ein, in der er seine Idee vom ‚Gesamtkunstwerk‘ entfaltet. Im Kapitel I „Der Mensch und die Kunst im Allgemeinen“ hat er den 1. Abschnitt mit dem Titel „Natur, Mensch und Kunst“ versehen (GSD III, 42 ff.); der 2. Abschnitt trägt den Titel „Leben, Wissenschaft und Kunst“.

456, 22–25 *Das Verhältniss zwischen Musik und Leben ist nicht nur das einer Art Sprache zu einer anderen Art Sprache, es ist auch das Verhältniss der vollkommenen Hörwelt zu der gesammten Schauwelt.* Das Verhältnis zwischen der „Hörwelt“ der Musik, die mit der Innerlichkeit des Menschen verbunden ist, und der „Schauwelt“ äußerer Erscheinungen auf der Theaterbühne ist für Wagners Konzeption des Gesamtkunstwerks von fundamentaler Bedeutung. Wenn N. ihm attestiert, er wolle „über das Wesen der Welt in Vorgängen denken, in Tönen philosophiren“ (479, 13–14), dann signalisiert er Affinitäten zur Musik-metaphysik Schopenhauers, die Wagners eigene Reflexionen zur Musik nach-

haltig prägte. Schopenhauer betrachtet die Musik als „eine im höchsten Grad allgemeine Sprache, die sich sogar zur Allgemeinheit der Begriffe ungefähr verhält wie diese zu den einzelnen Dingen“ (WWV I, § 52, Hü 309). Zu Schopenhauers Musikmetaphysik vgl. auch NK 454, 11–14, NK 479, 12–14 und NK 479, 18–22. Zum ästhetischen Paradigmenwechsel Wagners unter dem Einfluss seiner Schopenhauer-Lektüre vgl. NK 454, 11–14 sowie Kapitel IV.3 im Überblickskommentar.

456, 31 – 457, 1 *das Schimmern und Aufblitzen zahlloser Steinchen und Stückchen, welche man früheren Culturen abgeborgt hat? [...] Ein Kleid in bunten Fetzen*] Wie Wagner verachtet auch N. die oberflächliche Imitation kultureller Traditionen. Einschlägige Aussagen hierzu finden sich bereits in der *Geburt der Tragödie*, wo N. in diesem Sinne kulturkritisch argumentiert, wenn er erklärt: „Unsere Kunst offenbart diese allgemeine Noth: umsonst dass man sich an alle grossen productiven Perioden und Naturen imitatorisch anlehnt, umsonst dass man die ganze ‚Weltliteratur‘ zum Troste des modernen Menschen um ihn versammelt und ihn mitten unter die Kunststile und Künstler aller Zeiten hinstellt [...]: er bleibt doch der ewig Hungernde, der ‚Kritiker‘ ohne Lust und Kraft, der alexandrinische Mensch, der im Grunde Bibliothekar und Corrector ist und an Bücherstaub und Druckfehlern elend erblindet“ (KSA 1, 119, 32 – 120, 8). Vgl. NK 1/1, 333–334. – Bis ins Spätwerk bringt N. diesen Aspekt der Kulturkritik immer wieder zur Sprache. So erklärt er im Text 223 von *Jenseits von Gut und Böse*: „Der europäische Mischmensch – ein leidlich hässlicher Plebejer, Alles in Allem – braucht schlechterdings ein Kostüm: er hat die Historie nöthig als die Vorrathskammer der Kostüme. Freilich bemerkt er dabei, dass ihm keines recht auf den Leib passt, – er wechselt und wechselt. Man sehe sich das neunzehnte Jahrhundert auf diese schnellen Vorlieben und Wechsel der Stil-Maskeraden an; auch auf die Augenblicke der Verzweiflung darüber, dass uns ‚nichts steht‘ –. Unnütz, sich romantisch oder klassisch oder christlich oder florentinisch oder barokko oder ‚national‘ vorzuführen, in moribus et artibus: es ‚kleidet nicht!‘“ (KSA 5, 157, 2–12). Im Sinne dieser kritischen Epochendiagnose wendet sich N. in seinen polemischen Spätschriften auch gegen das Schauspielerhafte an Richard Wagner (KSA 6, 26, 33 – 32, 9).

457, 12–17 *Ueberall, wo man jetzt „Form“ verlangt, [...] versteht man darunter unwillkürlich einen gefälligen Anschein, den Gegensatz des wahren Begriffs von Form als von einer nothwendigen Gestaltung*] Der Begriff der „nothwendigen Gestaltung“, auf den N. wenig später mehrmals wieder zurückkommt (457, 21; 458, 4–5), bedeutet im Gegensatz zum bloß äußerlich und kosmetisch arrangierten „gefälligen Anschein“ den aus innerer Motivation entstehenden und insofern „nothwendigen“ künstlerischen Ausdruck. Eine derartige Notwendig-

keit ist mit dem Drang der „bewegende[n] und gestaltende[n] Seele der Musik“ verbunden (458, 26–27), die sich im Wagnerschen Gesamtkunstwerk durch die Erscheinungen der theatralischen Szene einen „Leib“ schafft. In diesem Sinne betont N., „dass die Seele der Musik sich jetzt einen Leib gestalten will“ (458, 12–13). Damit trägt er dem Selbstverständnis Wagners Rechnung, das dieser in seinen theoretischen Schriften prononciert zum Ausdruck bringt. Wagner sieht seine Opernkompositionen aus einer inneren Notwendigkeit entstehen. Deshalb tendiert er dazu, sie in Relation zu den Werken früherer Opernkomponisten als einzig legitime darzustellen und für sie insofern einen singulären Status zu beanspruchen. Unter dem Einfluss sensualistischer Tendenzen des ‚Jungen Deutschland‘ spricht Wagner vor allem in seinen um 1850 entstandenen Werken oft konkret vom „Leib“ und der leiblichen „Gebärde“ – ein Echo darauf findet sich bereits in N.s Tragödienschrift. Im vorliegenden Kontext ist sogar von „Gymnastik“ die Rede (458, 4). Auch damit schließt N. an Wagner an; vgl. NK 458, 3–9.

Über die Spezifika der Musikästhetik hinaus ist das Spannungsfeld zwischen einer bloß dekorativen äußerlichen Dimension und einer allein als substantiell geltenden Innerlichkeit auch in einem weiteren Horizont für N.s kritische Kulturdiagnosen relevant: Ähnlich wie Wagner zielt N. auf eine von Innen her formierte und legitimierte „Cultur“ und „Bildung“, die allein er in UB II HL als genuin und substantiell betrachtet, und zwar im Gegensatz zu bloßer „Gebildetheit“ als unauthentischer Äußerlichkeit, die er für das Versatzstück einer lediglich „dekorativen Cultur“ hält (KSA 1, 334, 12–13). Vgl. dazu ausführlicher NK 450, 8–13.

Im zweiten seiner fünf Vorträge *Ueber die Zukunft unserer Bildungsanstalten* bringt N. diese Opposition in Verbindung mit nationalen Gesichtspunkten: mit der Differenz zwischen deutscher und französischer Mentalität, die er plakativ durch die Relation zwischen Kultur und Zivilisation beschreibt; dabei bezieht er exemplarisch auch die Musik mit ein: „Was dagegen sich jetzt mit besonderem Dünkel ‚deutsche Kultur‘ nennt, ist ein kosmopolitisches Aggregat, das sich zum deutschen Geiste verhält, wie der Journalist zu Schiller, wie Meyerbeer zu Beethoven: hier übt den stärksten Einfluß die im tiefsten Fundamente ungermanische Civilisation der Franzosen“ (KSA 1, 690, 6–11). In der 1872 verfassten Vorrede für seine fünf Vorträge *Ueber die Zukunft unserer Bildungsanstalten* plädiert N. dafür, „über die Zukunft unserer Bildung nachzudenken“ (KSA 1, 649, 16), und nimmt für sich selbst in Anspruch, „ein stark entzündetes Gefühl für das Spezifische unserer gegenwärtigen deutschen Barbarei“ zu besitzen (KSA 1, 650, 8–10).

457, 27–29 „Nur die Galeerensclaven kennen sich, – sagt Tasso – doch wir *verkennen nur die Anderen höflich, damit sie wieder uns verkennen sollen.*“] Vgl.

dazu Goethes Drama *Torquato Tasso* (5. Aufzug, 5. Auftritt). Hier erklärt der Protagonist Tasso: „Allein wir selbst betrügen uns so gern, / Und ehren die Verworfenen die uns ehren. / Die Menschen kennen sich einander nicht; / Nur die Galeerensklaven kennen sich, / Die eng an Eine Bank geschmiedet keuchen; / Wo keiner was zu fordern hat und keiner / Was zu verlieren hat, die kennen sich! / Wo jeder sich für einen Schelmen gibt / Und seines Gleichen auch für Schelmen nimmt. / Doch wir verkennen nur die andern höflich, / Damit sie wieder uns verkennen sollen“ (V. 3336–3346). Mit seinem Protagonisten Torquato Tasso gestaltete Goethe einen Dichter, der auf besondere Weise unter der Opposition von Kunst und Leben, unter dem Spannungsverhältnis zwischen dem Künstler und der Gesellschaft leidet.

457, 31 – 458, 2 *die von der Musik erfüllten Seelen [...] in einer Leidenschaft, welche überpersönlich ist, sie erglühn von dem machtvoll ruhigen Feuer der Musik, das aus unerschöpflicher Tiefe in ihnen an's Licht quillt*] Hier greift N. implizit auf Schopenhauers Musikmetaphysik zurück. Mit der Begründung, dass die Musik im Unterschied zu den anderen Kunstgattungen nicht bloß „das Abbild der Ideen; sondern Abbild des Willens selbst“ ist, erklärt Schopenhauer in der *Welt als Wille und Vorstellung I*, dass „die Wirkung der Musik so sehr viel mächtiger und eindringlicher, als die der andern Künste“ ist: „denn diese reden nur vom Schatten, sie aber vom Wesen“ (WWV I, § 52, Hü 304). Er beschreibt die Musik als „überaus herrliche Kunst“, denn sie „wirkt so mächtig auf das Innerste des Menschen, wird dort so ganz und so tief von ihm verstanden, als eine ganz allgemeine Sprache, deren Deutlichkeit sogar die der anschaulichen Welt selbst übertrifft“ (WWV I, § 52, Hü 302). Weil die Musik „nie die Erscheinung, sondern allein das innere Wesen, das An sich aller Erscheinung, den Willen selbst, ausspricht“, drückt sie „nicht diese oder jene einzelne und bestimmte Freude, diese oder jene Betrübniß, oder Schmerz, oder Entsetzen, oder Jubel, oder Lustigkeit, oder Gemüthsruhe aus; sondern die Freude, die Betrübniß, den Schmerz, das Entsetzen, den Jubel, die Lustigkeit, die Gemüthsruhe selbst, gewissermaßen in abstracto, das Wesentliche derselben, ohne alles Beiwerk, also auch ohne die Motive dazu. Dennoch verstehn wir sie, in dieser abgezogenen Quintessenz, vollkommen“ (WWV I, § 52, Hü 308–309). Und in der *Welt als Wille und Vorstellung II* charakterisiert Schopenhauer die Musik dann folgendermaßen: „Weil die Musik nicht, gleich allen andern Künsten, die Ideen, oder Stufen der Objektivation des Willens, sondern unmittelbar den Willen selbst darstellt; so ist hieraus auch erklärlich, daß sie auf den Willen, d. i. die Gefühle, Leidenschaften und Affekte des Hörers, unmittelbar einwirkt, so daß sie dieselben schnell erhöht, oder auch umstimmt“ (WWV II, Kap. 39, Hü 512). Vgl. auch NK 458, 10–11. (Zum Sonderstatus

der Musikästhetik in Schopenhauers Philosophie vgl. Neymeyr 1996a, 335–349.)

458, 3–9 *Durch diese Seelen verlangt die Musik nach ihrer ebenmässigen Schwester, der Gymnastik, als nach ihrer nothwendigen Gestaltung im Reiche des Sichtbaren: im Suchen und Verlangen nach ihr wird sie zur Richterin über die ganze verlogene Schau- und Scheinwelt der Gegenwart. Diess ist die zweite Antwort Wagner's auf die Frage, was die Musik in dieser Zeit zu bedeuten habe.]* Während die Musik unmittelbar das Gefühl anspricht, vermittelt die von der Musik inspirierte theatralische Darstellung die plastische Wahrnehmung an das Auge. Die Gymnastik als ein körperliches Training durch rhythmische Bewegung korreliert N. hier mit der visuellen Manifestation des musikalischen Rhythmus. Vgl. hierzu Wagners Schrift *Über musikalische Kritik*: „[...] das Volk, welches den Namen ‚Musik‘ erfand, begriff unter ihm nicht nur Dichtkunst und Tonkunst, sondern alle künstlerische Kundgebung des inneren Menschen überhaupt [...] Alle Erziehung der athenischen Jugend zerfiel demnach in zwei Theile: in Musik und – Gymnastik, d. h. den Inbegriff all' der Künste, die auf den vollendetsten Ausdruck durch die leibliche Darstellung selbst Bezug haben. In der ‚Musik‘ theilte sich der Athener somit an das Gehör, in der Gymnastik an das Auge mit, und nur der in Musik und Gymnastik gleich Gebildete, galt ihnen überhaupt als ein wirklich Gebildeter [...] Um ganze Künstler zu sein, hätten wir uns nun aus der ‚Musik‘ zur ‚Gymnastik‘, d. h. zur wirklichen, leiblich sinnlichen Darstellungskunst, zu der Kunst, die das von uns Gewollte erst zu einem wirklich Gekonnten macht, zu wenden“ (GSD V, 59–63). Vgl. auch charakteristische Aussagen in Richard Wagners Schrift *Oper und Drama*: „Die Gebärde des Leibes, wie sie sich in der bedeutungsvollen Bewegung der ausdrucksfähigsten Glieder und endlich der Gesichtsmienen als von einer inneren Empfindung bestimmt kundgiebt [...] Die Mittheilung eines Gegenstandes [...], den die Wortsprache nicht zu völliger Überzeugung an das nothwendig auch zu erregende Gefühl kundgeben kann, also ein Ausdruck, der sich in den Affekt ergießt, bedarf durchaus der Verstärkung durch eine begleitende Gebärde“ (GSD IV, 174–175).

Wagners Darlegungen lassen Korrespondenzen mit der Musikmetaphysik in der *Welt als Wille und Vorstellung I* erkennen. Hier begründet Schopenhauer die Repräsentation unterschiedlicher Emotionen und Seelenzustände „gewissermaassen in abstracto“, also in einer Art von „Quintessenz“ (WWV I, § 52, Hü 309), damit, dass die Musik „das innere Wesen, [...] den Willen selbst“ (WWV I, § 52, Hü 308), zum Ausdruck bringe (vgl. NK 457, 31 – 458, 2). Anschließend erklärt Schopenhauer, durch das intuitive Verstehen dieser „Quintessenz“ sei es bedingt, „daß unsere Phantasie so leicht durch sie erregt wird und nun versucht, jene ganz unmittelbar zu uns redende, unsichtbare und

doch so lebhaft bewegte Geisterwelt zu gestalten und sie mit Fleisch und Bein zu bekleiden, also dieselbe in einem analogen Beispiel zu verkörpern. Dies ist der Ursprung des Gesanges mit Worten und endlich der Oper“ (WWV I, § 52, Hü 309).

458, 10–11 *meine Musik als die wiedergefundene Sprache der richtigen Empfindung*] Die hier durch N. referierte Musikauffassung Richard Wagners orientiert sich wesentlich an der Musikästhetik Schopenhauers. In der *Welt als Wille und Vorstellung I* beschreibt Schopenhauer die Musik als „überaus herrliche Kunst“, weil sie „als eine ganz allgemeine Sprache“ sehr „mächtig auf das Innerste des Menschen“ wirkt (WWV I, § 52, Hü 302). Und wenig später erklärt Schopenhauer: „Die Musik ist demnach, wenn als Ausdruck der Welt angesehen, eine im höchsten Grad allgemeine Sprache, die sich sogar zur Allgemeinheit der Begriffe ungefähr verhält wie diese zu den einzelnen Dingen“ (WWV I, § 52, Hü 309). Zu Schopenhauers Musikästhetik vgl. auch NK 457, 31 – 458, 2, NK 479, 12–14 und NK 485, 22–28.

458, 12 *die Seele der Musik*] Auch hier manifestieren sich Einflüsse Schopenhauers. In der *Welt als Wille und Vorstellung* beschreibt er die Verbindung von Poesie und Musik im Lied oder in der Oper folgendermaßen: „alsbald zeigt an diesen die Tonkunst ihre Macht und höhere Befähigung, indem sie jetzt über die in den Worten ausgedrückte Empfindung, oder die in der Oper dargestellte Handlung, die tiefsten, letzten, geheimsten Aufschlüsse giebt, das eigentliche und wahre Wesen derselben ausspricht und uns die innerste Seele der Vorgänge und Begebenheiten kennen lehrt, deren bloße Hülle und Leib die Bühne darbietet. [...] Diese Musik aber, da sie mit Rücksicht auf das Drama komponiert wurde, ist gleichsam die Seele desselben, indem sie, in ihrer Verbindung mit den Vorgängen, Personen und Worten, zum Ausdruck der innern Bedeutung und der auf dieser beruhenden, letzten und geheimen Nothwendigkeit aller jener Vorgänge wird“ (WWV II, Kap. 39, Hü 513–514).

Die „Seele der Musik“ avanciert im vorliegenden Abschnitt von UB IV WB zum zentralen Leitbegriff. So erblickt N. den „Mangel in unserer Erziehung“ darin, dass „ihr die bewegende und gestaltende Seele der Musik“ fehlt (458, 24, 26–27). Und weil die Menschen der Gegenwart „bis jetzt die Seele der Musik nicht in sich herbergen lassen, so haben sie auch die Gymnastik im griechischen und Wagnerischen Sinne dieses Wortes noch nicht geahnt“ (459, 1–4). Nachdem N. „die von der Musik erfüllten Seelen“ (457, 31) thematisiert hat, wendet er sich kulturkritisch gegen die von äußerem Schein bestimmte moderne Welt, in der die Oberflächlichkeit schauspielerischer Inszenierungen einen hohen Stellenwert hat. Mit der „Seele der Musik“ exponiert er ein Prinzip intensiver Empfindung, mithin eine Innerlichkeit, die eine wichtige Voraussetzung

für die Möglichkeit authentischen Ausdrucks bildet. In Wagners Schrift *Oper und Drama* kommt dem „Ausdruck“ besondere Bedeutung zu. Auf der Basis einer Interpretation der „Musik“ im Sinne von Innerlichkeit und genuiner Empfindung wird der Begriff der Seele hier mit dem der Musik amalgamiert. Andere ursprünglich religiöse Begriffe, die später säkularisiert wurden, assoziiert N. hier ebenfalls mit der Vorstellung der „Seele“: etwa „Andacht“ (459, 34) und „heilig“ (460, 2).

458, 26–27 *die bewegende und gestaltende Seele der Musik*] Hier greift N. auf die Aristotelische Vorstellung zurück, die Seele sei die lebendig formende Kraft des Leibes (De anima, II 2), und überträgt sie auf die Musik.

459, 13–15 *Sehen sie in ihrem innerlichen Schauen keine neuen Gestalten vor sich, sondern immer nur die alten hinter sich, so dienen sie der Historie, aber nicht dem Leben*] In UB II HL konstatiert N. eine Schwächung des Lebens durch die im 19. Jahrhundert übermächtig und daher problematisch gewordene Historie. Bereits am 19. Dezember 1798 betont Goethe in einem Brief an Schiller den Primat der belebenden Wirkung vor bloßer Belehrung: „Übrigens ist mir alles verhaßt, was mich bloß belehrt, ohne meine Tätigkeit zu vermehren oder unmittelbar zu beleben“ (Goethe: FA, Abt. II, Bd. 4, 621; vgl. auch Goethes Briefe und Briefe an Goethe, Bd. 2, 362). Mit diesem markanten Diktum Goethes, der im Kontext dieser Feststellung auf seine Lektüre von „Kants Anthropologie“ Bezug nimmt (vgl. ebd.), eröffnet N. das Vorwort zu UB II HL. Vgl. dazu NK 245, 2–4. Zur Prägung Spenglers durch N.s Historismus-Kritik, Vitalismus und Antirationalismus und zu Musils Spengler-Satire vgl. Neymeyr 2019/20 und NK 1/2, 344–346.

459, 24–30 *Lieber, als dass er irgend welchen eitelen Vertröstungen Gehör schenkte, erträgt er es, den tief unbefriedigten Blick auf unser modernes Wesen zu richten: mag er voll von Galle und Hass werden, wenn sein Herz nicht warm genug zum Mitleid ist! Selbst Bosheit und Hohn ist besser, als dass er sich, nach der Art unserer „Kunstfreunde“, einem trügerischen Behagen und einer stillen Trunksucht überantwortete!*] Wie N. mit der Konzeption dieses Gedankengangs gerungen hat, zeigen Textvarianten, die in der KGW abgedruckt sind: „[Umgekehrt Nachdem das große Problem der Kunst und des Lebens wieder gefunden ist] Hat man die Noth von Kunst und Leben wieder empfunden, nimmt sich freilich der übliche Begriff ihrer Vereinigung in der Person des ‚Kunstfreundes‘ kaum noch anders als eine verächtliche Sache aus – – – Hat man erst einmal allen eiteln Vertröstungen den Rücken gekehrt und nur das Eine gefaßt, wie [groß furchtbar] ernst das allgemeine Problem von Kunst und Leben ist [und wie es nichts giebt, was nicht auch von diesen], da nimmt sich immerhin freilich der übliche Begriff ihrer Vereinigung in der Person des ‚Kunstfreundes‘ kaum noch anders als eine verächtliche Sache aus; und auf die Dauer [wird es

gar nicht möglich sein, daß] wüßte ich nicht, wie der schlaaffe Betrieb der Kunst durch diese selbstisch glücklichen Kunstfreunde und ihre Art von stillem Trunk, [welchem sich diese weichlichen Liebhaber ergeben] mit der sie sich – – – der Verachtung entgehen sollte: leitet sie nicht die – – – Der bildende Künstler, welcher sich verirrt, ist zu beklagen: aber die, welche ihn nur noch tiefer in das Irrsal treiben, unsre heutigen ‚Kunstfreunde‘ – – – Giebt es hier viele vergeudete Begabungen und Kräfte und [erweckt] macht der irrende Künstler dem Betrachtenden immer besondere Noth, weil ihm mit der Belehrung nicht zu helfen ist: so muß umgekehrt die Gesellschaft, welche – – – Er wendet allen eiteln Vertröstungen den Rücken und erträgt es lieber, den tief unbefriedigten Blick auf unser modernes Wesen zu richten als daß er sich, nach der Art unsrer ‚Kunstfreunde‘, einem trügerischen Behagen und einer stillen Trunksucht überantwortete. [Möge diese immer fortfahren]“ (KGW IV 4, 132–133).

Indem N. auf „Mitleid“ und „Bosheit“ rekurriert, verwendet er Begriffe, die in Schopenhauers Ethik eine zentrale Rolle spielen. In seiner *Preisschrift über die Grundlage der Moral* differenziert Schopenhauer zwischen „drei Grund-Triebsfedern der menschlichen Handlungen: und allein durch Erregung derselben wirken alle irgend möglichen Motive. Sie sind:

- a) Egoismus; der das eigene Wohl will (ist gränzenlos).
- b) Bosheit; die das fremde Wehe will (geht bis zur äußersten Grausamkeit).
- c) Mitleid; welches das fremde Wohl will (geht bis zum Edelmuth und zur Großmuth)“ (Schriften zur Naturphilosophie und zur Ethik, Hü 209–210).

460, 10–11 sogar *der erklärte Kunstfeind als ein wirklicher und nützlicher Bundesgenosse*] Vgl. dazu ein nachgelassenes Notat, in dem N. affirmativ revolutionäre Parolen aus Wagners Perspektive formuliert: „denn bisher war es in meinen Augen eine fast verächtliche Sache, ein ‚Kunstfreund‘ zu heißen, und ich schätzte die deutlich erkennbaren Kunstfeinde mehr; denn bei ihnen verieth sich doch häufig das Gefühl, daß dies eine Beschäftigung einer üppigen und selbstsüchtigen Klasse sei, fern von der Noth des Volkes und im Grunde ein Mittel, sich gerade vom Volke zu ‚distinguiren‘. Nieder mit der Kunst, welche nicht in sich zur Revolution der Gesellschaft, zur Erneuerung und Einigung des Volkes drängt!“ (NL 1875, 11 [28], KSA 8, 218). Mit diesen politischen Devisen greift N. auf die revolutionäre Gesinnung Wagners in der Zeit um 1848 zurück, die etwa in dessen Schrift *Die Kunst und die Revolution* deutlich zu erkennen ist. Im Anschluss an Wagners Konzepte setzt N. voraus, dass eine reformierte Kunst in der Gesellschaft revolutionierende Wirkungen entfalten solle. Lapidar und zugleich apodiktisch erklärt N. wenig später: „Wagner ist groß, damit wir Alle groß werden“ (NL 1875, 11 [36], KSA 8, 227). Zur Thematik

der Revolution und zu den revolutionären Tendenzen Wagners vgl. auch NK 448, 4–10; 451, 14–18; 475, 10–11; 476, 8–9; 504, 18–21; 504, 27–30; 508, 29–33.

Die Polemik gegen die ‚Kunstfreunde‘ findet sich auch in anderen Frühschriften N.s. – Schon gegen Ende des 18. Jahrhunderts war der Begriff des ‚Kunstfreundes‘ aufgekommen. Campe verzeichnet ihn in seinem Wörterbuch als Neologismus mit einer Bedeutung, die Analogien zu der des ‚Dilettanten‘ aufweist. Goethe verwendet ihn gelegentlich bereits vor 1800, im Zeitraum zwischen 1800 und 1832 dann mit auffallender Häufigkeit und fast durchgehend in positivem Sinne. So spricht er von „echten Kunstfreunden“, „geistreichen Kunstfreunden“, „wahren Kunstfreunden“, besonders oft von den „Weimarschen Kunstfreunden“. Vgl. den Artikel „Kunstfreund“ im *Goethe-Wörterbuch* (Bd. V, Sp. 816–817). Im Jahre 1825 wurde in Berlin der ‚Verein der Kunstfreunde im preußischen Staate‘ von prominenten Gründungsmitgliedern initiiert, darunter auch Wilhelm von Humboldt und der Architekt, Stadtplaner und Maler Karl Friedrich Schinkel. Im Jahre 1833 erschien in Nürnberg ein *Neues Maler-Lexicon zum Handgebrauch für Kunstfreunde*.

460, 29–33 ruft man alle bösen Dämonen auf, um sich durch diese Jäger wie ein Wild treiben zu lassen: man lechzt nach Leiden, Zorn, Hass, Erhitzung, plötzlichem Schrecken, athemloser Spannung und ruft den Künstler herbei als den Beschwörer dieser Geisterjagd] In *Menschliches Allzumenschliches II* betont N. im Text 170 die Problematik von Künstlern, die den Einsatz ästhetischer Mittel bis zum Extrem forcieren: „Diese haben in ihren Büchsen die gewaltsamsten Erregungsmittel, bei denen selbst der Halbtodte noch zusammenschrecken muss; sie haben Betäubungen, Berausungen, Erschütterungen, Thränenkrämpfe: mit diesen überwältigen sie den Ermüdeten und bringen ihn in eine übernächtlige Ueberlebendigkeit, in ein Ausser-sich-sein des Entzückens und des Schreckens“ (KSA 2, 624, 11–17).

Eine derartige Wirkungsästhetik sieht N. später gerade durch den Komponisten Richard Wagner repräsentiert. Hatte er ihm Ende 1871 mit Nachdruck seine Erstlingsschrift *Die Geburt der Tragödie* gewidmet (KSA 1, 24, 16–17), so stellt er der neuen Ausgabe der Schrift im Jahre 1886, lange nach seiner Abwendung von Wagner, den „Versuch einer Selbstkritik“ voran: Hier verurteilt N. Wagners Musik als „eine Nervenverderberin ersten Ranges“ (KSA 1, 20, 24–25), „als berauschendes und zugleich benebelndes Narkotikum“ (KSA 1, 20, 27–28). Besonders polemisch geht N. in seiner Schrift *Der Fall Wagner* auf die Problematik einer Berausung durch Wagners Musik ein: „Wagner ist ein grosser Verderb für die Musik. Er hat in ihr das Mittel errathen, müde Nerven zu reizen, – er hat die Musik damit krank gemacht. Seine Erfindungsgabe ist keine kleine in der Kunst, die Erschöpftesten wieder aufzustacheln, die Halbtodten in's Leben zu rufen. Er ist der Meister hypnotischer Griffe, er wirft die

Stärksten noch wie Stiere um. Der Erfolg Wagner's – sein Erfolg bei den Nerven und folglich bei den Frauen – er hat die ganze ehrgeizige Musiker-Welt zu Jüngern seiner Geheimkunst gemacht“ (KSA 6, 23, 12–20).

460, 33 – 461, 2 *Die Kunst ist jetzt in dem Seelen-Haushalte unserer Gebildeten ein ganz erlogenes oder ein schmähhliches, entwürdigendes Bedürfniss, entweder ein Nichts oder ein böses Etwas.*] Eine Vorstufe des Textes lautet: „sie denken viel <zu> wenig oder viel zu gemein von dem Leben, um eine ganz andre Berechtigung der Kunst in diesem Leben auch nur zu ahnen: und wenn man diese ihnen deutlich machen könnte, so würden sie die Kunst ebenso hassen, wie alles was ihre Gedankenlosigkeit und gründliche Verweltlichung [und Verworfenheit]“ (KSA 14, 88).

461, 2–6 *Der Künstler, der bessere und seltenere [...] wiederholt zögernd mit unsicherer Stimme gespenstisch schöne Worte, die er von ganz fernen Orten her zu hören meint*] Vgl. dazu ein nachgelassenes Notat N.s: „Eine Kultur, welche der griechischen nachläuft, kann nichts erzeugen. Wohl kann der Schaffende überall her entlehnen und sich nähren. Und so werden wir auch nur als Schaffende etwas von den Griechen haben können“ (NL 1875, 7 [1], KSA 8, 121). – Wagner hatte in seiner Abhandlung *Die Kunst und die Revolution* (1849) erklärt: „Aber eben die Revolution, nicht etwa die Restauration, kann uns jenes höchste Kunstwerk [die Tragödie] wiedergeben [...] Etwas ganz Anderes haben wir daher zu schaffen, als etwa eben nur das Griechenthum wieder herzustellen; gar wohl ist die thörige Restauration eines Scheingriechenthums im Kunstwerke versucht worden [...] Nein, wir wollen nicht wieder Griechen werden [...]“ (GSD III, 30). Wagner und N. nehmen hier die seit dem 18. Jahrhundert geführte Debatte über Nachahmung und Schöpfung, also über Mimesis (μίμησις) und Poiesis (ποίησις), sowie den Diskurs über Nachahmung (imitatio) und die wett-eifernde eigene kreative Leistung (aemulatio) auf. In diesem Zusammenhang wenden sie sich gegen den Klassizismus. Vgl. auch NK 447, 9–10.

461, 21–22 *die unrichtige Empfindung*] Hier schafft N. einen Kontrast zu der „richtige[n] Empfindung“ beim Erklängen der Musik (456, 13), die er einige Seiten zuvor bereits hervorgehoben hat. Diese echte Empfindung bezeichnet er dort als „die Feindin aller Convention, aller künstlichen Entfremdung und Unverständlichkeit zwischen Mensch und Mensch“; ihr traut er daher die „Rückkehr zur Natur“ und deren „Reinigung und Umwandlung“ zu (456, 13–16). Kurz darauf beklagt N., „wie verkehrt die Empfindung in unserer Zeit geworden ist“ (462, 2–3).

461, 29–31 *So sind sie ganz und gar verwandelt und zu willenlosen Slaven der unrichtigen Empfindung herabgesetzt.*] In früheren Textversionen wird ein Be-

zug zu Sokrates hergestellt: „Wer vermöchte ihnen auch nur zu zeigen, dass sie verzaubert sind, als die Sklaven der unrichtigen Empfindung – um nicht zu fragen: Wer vermöchte sie zu erlösen?“ Eine weitere Textvariante lautet: „Müßte man ihnen nicht das Gebet lehren, welches Sokrates – – –“ (KSA 14, 88). Zum Gebet des Sokrates vgl. Xenophons *Memorabilien*, die *Erinnerungen an Sokrates* (I 3, 2).

6.

462, 4–9 *Ehemals sah man mit ehrlicher Vornehmheit auf die Menschen herab, die mit Geld Handel treiben, wenn man sie auch nöthig hatte; man gestand sich ein, dass jede Gesellschaft ihre Eingeweide haben müsse. Jetzt sind sie die herrschende Macht in der Seele der modernen Menschheit, als der begerlichste Theil derselben.*] Im Zuge der Industrialisierung, die große Investitionen mit entsprechend hohem Kapitalbedarf erforderlich machte, entwickelte sich im 19. Jahrhundert ein umfangreiches modernes Bankenwesen. Da die moderne Kapitalwirtschaft bereits im Italien der frühen Neuzeit etabliert wurde, erklären sich aus dieser Entstehungsgeschichte auch ihre italienischen Termini (banco, saldo, netto, brutto u.ä.), die bis heute gebräuchlich sind.

462, 11 *nil admirari*] Hier zitiert N. aus Horaz' *Epistulae* (I, 6, 1): „Nil admirari prope res est una, Numici, / solaque quae possit facere et servare beatum“ („Nichts in der Welt anstaunen, Numicius, dieses allein wohl, / Dieses nur kann uns verleihn Glückseligkeit, und sie erhalten“, Übersetzung von Johann Heinrich Voß). Im näheren Kontext macht Horaz die Implikationen dieser Maxime deutlich: Seines Erachtens beruht das Fundament des Glücks darauf, dass es gelingt, Emotionen und Begehrlichkeiten zu vermeiden, die das Gemüt in Unruhe versetzen könnten, etwa beim Anstaunen von Begierde weckenden Gütern. Die stoische Provenienz von Horaz' Leitprinzip „Nil admirari“ ist in seinen *Briefgedichten* (*Epistulae*) daran zu erkennen, dass er selbst zugleich die vier schädlichen Affekte thematisiert, vor denen die antiken Stoiker warnen: freudige Erregung, Begierde, Schmerz und Furcht (vgl. Horaz: ebd., V. 12: „gaudeat an doleat, cupiat metuatne“).

In diesem Sinne charakterisiert auch Schopenhauer das Horazische „Nil admirari“ als eine primär praktisch relevante Maxime. Dezidiert erklärt er in seiner *Kritik der Kantischen Philosophie*, dem *Anhang zur Welt als Wille und Vorstellung I*: „Nil admirari mit ‚Nichts bewundern‘ zu übersetzen ist ganz falsch. Dieser Horazische Ausspruch geht nicht sowohl auf das Theoretische, als auf das Praktische, und will eigentlich sagen: ‚Schätze keinen Gegenstand unbedingt, vergaffe dich in nichts, glaube nicht, daß der Besitz irgend einer

Sache Glücksägigkeit verleihen könne“ (WWV I, Anhang: Kritik der Kantischen Philosophie, Hü 616). – Dass diese Auffassung bei Schopenhauer stoisch grundiert ist (vgl. Neymeyr 2008b, 1141–1164), zeigt auch sein eigener expliziter Hinweis auf diese philosophische Tradition. Denn unter Rekurs auf das Erste Buch der *Welt als Wille und Vorstellung I* erklärt Schopenhauer in seiner *Kritik der Kantischen Philosophie*, er habe dort „auseinandergesetzt, daß [...] die Stoische Ethik ursprünglich nichts, als eine Anweisung zu einem eigentlich vernünftigen Leben [...] war. Ein solches preiset auch Horatius wiederholentlich an sehr vielen Stellen. Dahin gehört auch sein Nil admirari“ (WWV I, Anhang: Kritik der Kantischen Philosophie, Hü 616). In den *Aphorismen zur Lebensweisheit* erklärt Schopenhauer: „Erst im spätern Alter erlangt der Mensch ganz eigentlich das Horazische nil admirari, d. h. die unmittelbare, aufrichtige und feste Ueberzeugung von der Eitelkeit aller Dinge und der Hohlheit aller Herrlichkeiten der Welt: die Chimären sind verschwunden. [...] Dies giebt dem Alten eine besondere Gemüthsruhe“ (PP I, Hü 526). Und in den postum publizierten Notaten *Aus Schopenhauer's handschriftlichem Nachlaß* erscheint das Prinzip „nil admirari“ als eine der „treffliche[n] Regeln zur Lebensweisheit“ (Schopenhauer 1864, 445).

Im vorliegenden Kontext von UB IV WB integriert N. den Horazischen Leitsatz „Nil admirari“ in den Zusammenhang der kritischen Epochendiagnose, die er gegen die seines Erachtens pervertierte Mentalität seiner Zeitgenossen richtet, und zwar vor allem gegen den Materialismus als „die herrschende Macht in der Seele der modernen Menschheit“ (462, 8) und gegen die omnipräsente „Neugierde bei Jedermann“ (462, 20). Damit kontrastiert N. das antike „Nil admirari“ als Ausdruck einer von ihm selbst befürworteten Denktradition, die der banalen Fixierung auf „den Augenblick“ die „Sorge für die ewigen Anliegenheiten“ entgegengehalten (462, 10–12) und insofern eine „vornehme“ Gesinnung offenbart habe (462, 25). – Bereits in UB I DS thematisiert N. das „nil admirari“, indem er erklärt: „gerade die Abstumpfung ist jetzt das Ziel dieser unphilosophischen Bewunderer des nil admirari, wenn sie alles historisch zu begreifen suchen“ (KSA 1, 169, 26–28). Vgl. dazu NK 169, 26–28 (zu N.s kulturkritischer Argumentation mit der Horazischen Maxime „nil admirari“).

Später greift N. das Horazische Diktum „Nil admirari“ im Text 207 der *Morgeröthe* noch einmal auf und stellt hier zugleich ausdrücklich eine Beziehung zu Schopenhauer her: „[...] Gar der antike Philosoph! Nil admirari – in diesem Satze sieht er die Philosophie. Und ein Deutscher, nämlich Schopenhauer, geht so weit im Gegentheil zu sagen: admirari id est philosophari“ (KSA 3, 188, 19–22). – Obwohl Schopenhauer positiv auf das Horazische Prinzip „Nil admirari“ rekurriert und es in stoischem Sinne ausdrücklich auf die praktische Dimension bezieht (vgl. WWV I, Anhang: Kritik der Kantischen Philosophie, Hü 616),

behauptet N. hier einen Antagonismus zwischen Horaz und Schopenhauer und verschiebt die Akzentsetzung dabei zugleich auf den Bereich der Theorie. Relevant ist dabei die Affinität von ‚bewundern‘ und ‚staunen‘ durch die Etymologie der lateinischen Verben ‚mirari‘ und ‚admirari‘ (‚staunen‘ und ‚bewundern‘): Schon in der antiken Philosophie galt das *thaumázēin* (θαυμάζειν), das Staunen über die Phänomene der Welt als Ausgangspunkt für philosophische Reflexion. Einschlägige Belege dafür finden sich bei Platon (*Theaitetos* 155 d 2–4) und Aristoteles (*Metaphysik A*, 983 a 12–13). Vgl. dazu NK 3/1, 291–293 (mit einem etymologisch-semantischen Sprachvergleich zur Kritik an N.s Argumentation im Text 207 der *Morgenröthe*).

462, 21–23 *wir wollen die Untersuchung darüber den künftigen Richtern zuschieben, welche die modernen Menschen einmal durch ihr Sieb raiten werden* / Durch ihr Sieb schütteln, also aussieben. Das Verbum „raiten“ gibt es nicht. Es handelt sich um einen Setzerfehler oder um ein Versehen von N. selbst. In dem hier gemeinten Sinn ist das Verbum von einer speziellen Form des Wortes „Reiter“ abgeleitet. Der Eintrag in Grimms *Deutschem Wörterbuch* lautet (Bd. 8, 1893, Sp. 780): „Reiter, f. cribrum, grobes sieb, besonders zum reinigen des getreides“. Im Folgenden findet sich die Erläuterung (Sp. 781): „in dieser Bedeutung eines groben siebes wird das wort, so weit es noch lebt, noch heute gebraucht, doch nicht durchgängig“ (anschließend folgen Belege). Das vom Substantiv ‚Reiter‘ abgeleitete Verbum „reitern“ lässt sich bis ins Althochdeutsche und Mittelhochdeutsche zurückverfolgen. Vgl. dazu in Grimms *Deutschem Wörterbuch* (Sp. 784): „reitern, verb. durch die reiter schlagen, durch ein grobes sieb laufen lassen, reinigen, auslesen“. Dort finden sich auch zahlreiche Hinweise auf frühere Wörterbücher (etwa von Adelung und Campe) sowie Belegstellen.

Den Subtext für den von „künftigen Richtern“ vollzogenen Ausleseprozess, bei dem diese „die modernen Menschen einmal durch ihr Sieb raiten werden“ (462, 22–23), bildet ein biblisches Gleichnis des Jüngsten Gerichts: „Und er hat seine Wurfchaufel in der Hand: Er wird seine Tenne fegen und den Weizen in seine Scheuern sammeln; aber die Spreu wird er verbrennen mit ewigem Feuer“ (Matthäus 3, 12). Diese biblische Vorstellung vom reinigenden Akt des Verbrennens verbindet N. in der *Geburt der Tragödie* mit einer Allusion auf die Feuer-Lehre Heraklits, indem er den „läuternde[n] Feuergeist“ hervorhebt (KSA 1, 128, 3) und zugleich auf das stoische Konzept einer kathartischen Ekpyrosis anspielt. Heraklit betrachtet das Feuer als Urprinzip, das durch die zyklische Abfolge von Aufflammen und Verlöschen das Entstehen und Vergehen des Kosmos verursache. Im 30. Fragment (Diels/Kranz) heißt es: „κόσμον τόνδε, τὸν αὐτὸν ἀπάντων, οὔτε τις θεῶν οὔτε ἀνθρώπων ἐποίησεν, ἀλλ’ ἦν αἰεὶ καὶ ἔστιν καὶ ἔσται πῦρ αἰείζων“ („Diese Weltordnung, dieselbige für alle

Wesen, schuf weder einer der Götter noch der Menschen, sondern sie war immer und ist und wird sein ewig lebendiges Feuer“). Vgl. dazu detaillierter NK 1/1, 355–356.

In UB IV WB thematisiert N. wenig später das „kommende Gerichtsverfahren, mit dem unsere Zeit heimgesucht wird“ (463, 8–9). Derartige eschatologisch ausgerichtete Vorstellungen von einem künftigen „Gerichtsverfahren“, in dem der „Richter“ analog zum Jüngsten Gericht einen absoluten Anspruch repräsentiert, sind für N.s Frühwerk charakteristisch. So betont N. zuvor bereits in UB III SE, Schopenhauer habe „eine furchtbare überweltliche Scene des Gerichts“ gesehen, „in der alles Leben, auch das höchste und vollendete, gewogen und zu leicht befunden wurde: er hatte den Heiligen als Richter des Daseins gesehn“ (KSA 1, 410, 22–25). Mit der Formulierung „gewogen und zu leicht befunden“ spielt N. auf das Alte Testament der Bibel an (Buch Daniel 5, 27). Vgl. auch eine spätere Textpartie in UB III SE (KSA 1, 425, 7–17), in der die Philosophie nach N.s Überzeugung als ein „Tribunal“ fungieren soll (KSA 1, 425, 13). Einen anderen, lebensphilosophischen Akzent setzt N., wenn er schon in der *Geburt der Tragödie* prognostiziert: „alles, was wir jetzt Cultur, Bildung, Civilisation nennen, wird einmal vor dem untrüglichen Richter Dionysus erscheinen müssen“ (KSA 1, 128, 5–7). In UB II HL entfaltet N. eschatologische Vorstellungen von „Richter“ und „Gericht“ im Zusammenhang mit seinem Konzept einer ‚kritischen Historie‘, die im Dienste des Lebens stehen soll (vgl. KSA 1, 269, 8 – 270, 30 sowie KSA 1, 286, 8 – 287, 28). Zu den relevanten Belegstellen in UB II HL vgl. die unterschiedlichen kulturhistorischen Kontextualisierungen des Gerichtstopos in NK 286, 13–14 und NK 287, 1 sowie in NK 304, 10–13 und NK 308, 19–26.

462, 23–32 *gemein ist diess Zeitalter; [...] wenn es nun aber noch die ganze Kostbarkeit vergangener Weisheit und Kunst sich angeeignet hat und in diesem reichsten aller Gewänder einhergeht, so zeigt es ein unheimliches Selbstbewusstsein über seine Gemeinheit darin, dass es jenen Mantel nicht braucht, um sich zu wärmen, sondern nur um über sich zu täuschen. Die Noth, sich zu verstellen und zu verstecken, erscheint ihm dringender, als die, nicht zu erfrieren.]* Eine frühere Textfassung dieser kritischen Zeitdiagnose lautet: „weil es aber noch die ganze Weisheit und Kunst der Vergangenheit sich mit diebischer Gewandtheit angemaßt [?] hat und in diesem kostbarsten aller Gewänder einherstolzirt, so zeigt sich seine Gemeinheit darin, daß es diesen Mantel nicht zu tragen versteht. Ungehörig! – das sagt man sich, wenn man die Kunstfreunde sieht“ (KSA 14, 88).

462, 33 *die Weisheit der Inder und Griechen]* Bereits in UB III SE spricht N. von der „indischen Philosophie“ (KSA 1, 350, 26) und nimmt dadurch implizit auch

auf seinen Lehrer Schopenhauer Bezug, der in der *Welt als Wille und Vorstellung* das Ethos einer Verneinung des Willens zum Leben unter Rekurs auf die Lehren der indischen Philosophie entfaltet und für seine Ästhetik die Ideenlehre Platons adaptiert. Laut Schopenhauer kann der Mensch durch die Abkehr vom Willen zum Leben die mit permanentem Leiden verbundene Bedürftigkeit überwinden und sich dem Zustand „der freiwilligen Entsagung, der Resignation, der wahren Gelassenheit und gänzlichen Willenslosigkeit“ annähern (WWV I, § 68, Hü 448). Im Vorwort zur ersten Auflage der *Welt als Wille und Vorstellung I* empfiehlt Schopenhauer seinen Lesern zunächst die Philosophie Kants und Platons als Basis für die Lektüre seines eigenen Werkes, um dann zu erklären: „Ist er aber gar noch der Wohlthat der Veda's theilhaft geworden, deren uns durch die Upanischaden eröffneter Zugang, in meinen Augen, der größte Vorzug ist, den dieses noch junge Jahrhundert vor den früheren aufzuweisen hat, indem ich vermuthete, daß der Einfluß der Sanskrit-Litteratur nicht weniger tief eingreifen wird, als im 15. Jahrhundert die Wiederbelebung der Griechischen: hat also, sage ich, der Leser auch schon die Weihe uralter Indischer Weisheit empfangen und empfänglich aufgenommen; dann ist er auf das allerbeste bereitet zu hören, was ich ihm vorgetragen habe“ (WWV I, Hü, XII). Und mit einer Paralipse formuliert Schopenhauer das selbstbewusste Understatement, dass er „wenn es nicht zu stolz klänge, behaupten möchte, daß jeder von den einzelnen und abgerissenen Aussprüchen, welche die Upanischaden ausmachen, sich als Folgesatz aus dem von mir mitzutheilenden Gedanken ableiten ließe, obgleich keineswegs auch umgekehrt dieser schon dort zu finden ist“ (WWV I, Hü XII–XIII).

463, 2–5 *Die Forscher der Thiergeschichte bemühen sich, die thierischen Ausbrüche von Gewalt und List und Rachsucht im jetzigen Verkehre der Staaten und Menschen unter einander als unabänderliche Naturgesetze hinzustellen.* Hier spielt N. auf die zeitgenössischen Vertreter der Evolutionslehre an, insbesondere auf den englischen Naturforscher Charles Robert Darwin (1809–1882), von dem sich der sogenannte Darwinismus herleitet. In seinem Hauptwerk *On the Origin of Species (Über den Ursprung der Arten)* entfaltete Darwin 1859 seine Selektionstheorie, nach der sich das Leben aller Arten in der Naturgeschichte durch Anpassung an die Umweltbedingungen und durch natürliche Auslese (Selektion) entwickelt hat. Darwin führte seine evolutionstheoretischen Forschungen 1871 mit seinem Werk *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex (Die Abstammung des Menschen und die geschlechtliche Zuchtwahl)* fort. – Die Theorien Darwins avancierten zum Fundament der modernen Evolutionsbiologie, gerieten zugleich aber in ein Konkurrenzverhältnis zur christlichen Schöpfungslehre. Infolgedessen kam es schon bei den Zeitgenossen oftmals zu gravierenden Missverständnissen und zu heftiger Polemik gegen

Darwin und seine Theorien. So reduzierte man seine komplexe Abstammungslehre auf die These, der Mensch stamme vom Affen ab, die Darwin selbst nicht vertreten hat. Der Darwinismus-Diskurs erfuhr im 19. Jahrhundert eine breite Rezeption.

Im vorliegenden Kontext reflektiert N. Grundtendenzen des sogenannten Sozialdarwinismus, der in unangemessener Simplifizierung davon ausging, dass man die Konzepte Darwins über den Bereich der Zoologie hinaus uneingeschränkt auf die Sphäre der Menschen übertragen könne. N. macht hier auf den fragwürdigen „vorbereitend apologetischen Charakter“ solcher Argumentationen aufmerksam, die durch den Hinweis auf vermeintliche Naturkausalität letztlich darauf zielen, zum „Vertheidigen und Entschuldigen der Gegenwart“ beizutragen (463, 11–16). – Auch in UB I DS nimmt N. bereits auf die Theorien Darwins Bezug: Hier schreibt er über den Darwinisten David Friedrich Strauß, er hülle sich „in das zottige Gewand unserer Affengenealogen“ und preise „Darwin als einen der grössten Wohlthäter der Menschheit“ (KSA 1, 194, 25–26). Wenn N. in dieser Schrift wenig später den „Fundamentalsatz Darwins“ erwähnt (KSA 1, 195, 33), dann spielt er auf die These von der prinzipiellen biologischen Gleichrangigkeit von Mensch und Tier an, die Darwin damit begründete, dass Mensch und Tier denselben Evolutionsprozess durchlaufen haben. Eine umfassende Darstellung zum Darwinismus-Diskurs generell bieten Bayertz/Gerhard/Jaeschke, Bd. 2, 2007. Zu N.s Einstellung zu Darwin vgl. Stegmaier 1987, 264–287 und Sommer 2012b, 223–240. – Unter anderem Aspekt und mit anderer Grundtendenz als in UB IV WB geht N. später im Text 26 der *Morgenröthe* unter dem Titel „Die Thiere und die Moral“ auf das Verhältnis zwischen Mensch und Tier ein (KSA 3, 36, 14 – 37, 28). Sein Fazit lautet hier: „Alles, was wir mit dem Namen der sogenannten sokratischen Tugenden bezeichnen, ist thierhaft: eine Folge jener Triebe, welche lehren, nach Nahrung zu suchen und den Feinden zu entgehen. Erwägen wir nun, dass auch der höchste Mensch sich eben nur in der Art seiner Nahrung und in dem Begriffe dessen, was ihm Alles feindlich ist, erhoben und verfeinert hat, so wird es nicht unerlaubt sein, das ganze moralische Phänomen als thierhaft zu bezeichnen“ (KSA 3, 37, 21–28).

463, 5–10 *Die Historiker sind mit ängstlicher Beflissenheit darauf aus, den Satz zu beweisen, dass jede Zeit ihr eigenes Recht [...] habe, – um für das kommende Gerichtsverfahren, mit dem unsere Zeit heimgesucht wird, gleich den Grundgedanken der Vertheidigung vorzubereiten.* Die Vorstellung, nach der jede Epoche ihre individuelle Berechtigung und ihren spezifischen Eigenwert habe, suspendiert normative Konzepte und impliziert insofern einen Relativismus. Diese Auffassung entspricht der Position des Historismus, der traditionell auf Herder zurückgeführt wird. – Wiederholt exponiert N. im Frühwerk auch an anderen

Stellen das metaphorische Bild von Richter und Gericht, mit dem er auf das Jüngste Gericht anspielt und insofern einen absoluten und eschatologisch perspektivierten Anspruch zum Ausdruck bringt. Besonders evident wird diese semantische Dimension in der *Geburt der Tragödie*, wenn N. der gesamten „Cultur“ seiner Zeit prognostiziert, sie werde künftig vom „untrüglichen Richter Dionysus“ beurteilt (KSA 1, 128, 5–7). Über die vorliegende Textstelle hinaus finden sich in UB IV WB noch weitere Belege für die Gerichtsmetaphorik. So erklärt N. kurz zuvor: „wir wollen die Untersuchung darüber den künftigen Richtern zuschieben, welche die modernen Menschen einmal durch ihr Sieb raiten werden“ (462, 21–23). Vgl. auch NK 462, 23. In einer späteren Passage bezeichnet N. Wagner als den „entscheidenden Herrn der gegenwärtigen Kunst- und Musikzustände“ (496, 31–32) und unterstreicht diesen singulären Status des Komponisten noch mit der Ergänzung: „aber in dem viel höheren Sinne, dass Alles, was auf irgend einem Gebiete der Kunst vorgeht, sich unwillkürlich vor den Richterstuhl seiner Kunst und seines künstlerischen Charakters gestellt sieht“ (497, 1–4). Und in UB III SE wünscht sich N. zur Überwachung und Beurteilung der Universitäten „ein höheres Tribunal“ (KSA 1, 425, 8). Ethisch akzentuiert ist eine Aussage, mit der N. auf Konzepte anspielt, die Schopenhauer im vierten Buch seiner *Welt als Wille und Vorstellung* entfaltet: Schopenhauer habe „eine furchtbare überweltliche Scene des Gerichts“ gesehen, „in der alles Leben, auch das höchste und vollendete, gewogen und zu leicht befunden wurde: er hatte den Heiligen als Richter des Daseins gesehn“ (KSA 1, 410, 22–25).

463, 26–31 *Den Wenigen, welche diese beschämendste Aufgabe, diese schreckliche Entwürdigung der Kunst nur einmal wirklich empfunden haben, wird die Seele von Jammer und Erbarmen bis zum Rande voll geworden sein und bleiben: aber auch von einer neuen übermächtigen Sehnsucht.]* Diese „Sehnsucht“ thematisiert Richard Wagner in seiner theoretischen Schrift *Oper und Drama*: „Der Erzeuger des Kunstwerks der Zukunft ist Niemand Anderes als der Künstler der Gegenwart, der das Leben der Zukunft ahnt, und in ihm enthalten zu sein sich sehnt. Wer diese Sehnsucht aus seinem eigensten Vermögen in sich nährt, der lebt schon jetzt in einem besseren Leben; – nur einer aber kann dieß: – der Künstler“ (GSD IV, 229).

463, 31 – 464, 1 *Wer die Kunst befreien, ihre unentweihete Heiligkeit wiederherstellen wollte, der müsste sich selber erst von der modernen Seele befreit haben; nur als ein Unschuldiger dürfte er die Unschuld der Kunst finden, er hat zwei ungeheure Reinigungen und Weihungen zu vollbringen.]* Hier kommen Aspekte einer Kunstreligion zum Ausdruck, die auch vor dem Hintergrund kulturhisto-

rischer Entwicklungen zu lesen sind. Zugleich lassen sich Affinitäten nicht nur zu Auffassungen der Frühromantiker, sondern auch zu Überzeugungen Wagners feststellen, obwohl N. ihn in einem Nachlass-Notat aus der Entstehungszeit von UB IV WB als „unbefangen“ gegenüber „der Religion“, ja als „unreligiös“ bezeichnet (NL 1875–1876, 14 [6], KSA 8, 275). Allerdings wollte Wagner schon in seiner Schrift *Die Kunst und die Revolution* (1849) Jesus und Apollon als „den zwei erhabensten Lehrern der Menschheit“ in Kunst und Leben „den Altar der Zukunft“ errichten (GSD III, 41) und intendierte damit eine von N.s Ansichten weit entfernte „anti-kirchliche Christlichkeit“ (Niemeyer 2016, 117). Vgl. auch Knoepffler (2008, 411–412), der in Wagners *Parsifal* christliche Auffassungen sogar „pervertiert“ sieht.

Bezeichnenderweise identifiziert sich N. in einem nachgelassenen Notat von 1875 mit einer sehr weit gefassten Vorstellung von Religion, die auch ästhetische Dimensionen mit einschließt. Vom tradierten Religionsbegriff unterscheidet sie sich durch einen Gestus der Selbsttranszendierung, der zugleich mit geistesaristokratisch motivierten pädagogischen Zielsetzungen vermittelt ist. In diesem Nachlass-Notat erklärt N.: „Meine Religion, wenn ich irgendetwas noch so nennen darf, liegt in der Arbeit für die Erzeugung des Genius; Erziehung ist alles zu Hoffende, alles Tröstende heisst Kunst. Erziehung ist Liebe zum Erzeugten, ein Überschuss von Liebe über die Selbstliebe hinaus. Religion ist ‚Lieben über uns hinaus‘. Das Kunstwerk ist das Abbild einer solchen Liebe über sich hinaus und ein vol[1] kommnes“ (NL 1875, 5 [22], KSA 8, 46). In einem anderen Notat aus der gleichen Zeitphase, das auch Folgen der Säkularisierung reflektiert, bezeichnet N. die Kunst sogar als „eine höhere Stufe der Religion“ (NL 1875, 11 [20], KSA 8, 206), um dann zu konstatieren: „im Zeitalter der untergehenden Religionen [...] kommen wir in eine Periode der Kunst, wie sie noch nie nöthig war und noch nie da war“ (NL 1875, 11 [20], KSA 8, 207).

Auf der Basis solcher Einschätzungen erklärt es sich, dass N. die Wagnerische Musik durch religiöse Topoi überformt, zu denen im vorliegenden Kontext von UB IV WB auch Vorstellungen von Katharsis und Erlösung durch die Kunst gehören. In seinen Vorarbeiten zu UB IV WB schreibt N. Wagner selbst eine solche befreiende und reinigende Wirkung zu, indem er ihm in einem weiteren Nachlass-Notat von 1875 einen ‚kathartischen‘ Status attestiert. In diesem Zusammenhang stellt N. auch kulturhistorische Überlegungen an, die Aspekte der Musikgeschichte mit einbeziehen und in einer Gesellschaftsutopie kulminieren: „Daß die Kunst nicht die Frucht des Luxus von Klassen oder Einzelnen ist, sondern gerade einer vom Luxus befreiten Gesellschaft zugehört und ihre Entstehung zu verdanken hat, ist der neue Gedanke. Wie eine solche Gesellschaft beschaffen sein müsse, zeigt im mythischen Bilde

Wagner in den Nibelungen: wo die Götter vernichtet, die Macht und das Geld seine fluchbeladene Bahn zu Ende gelaufen ist, wo der Geist der Treue, Liebe unter den Menschen herrscht. Die bisherige Kunst ist die Frucht des Luxus (doch nicht die kirchliche); auch die Musik hat einen Antheil daran gehabt und einen spielerischen Charakter erhalten, bis sie durch Beethoven zur Besinnung kam und von Wagner gereinigt wurde. Denn er ist der kathartische Mensch für die Kunst“ (NL 1875, 11 [31], KSA 8, 220).

Von der ‚Heiligkeit‘ der Kunst ist in UB IV WB bereits an früherer Stelle die Rede. Hier betont N., dass „dem ganzen genuss-süchtigen Verkehre mit einer so heiligen Kunst ein Ende gemacht werden“ müsse (460, 1–3). Die Sphäre der „heiligen Kunst“ verbindet er mit der Vorstellung von Reinigung und Weihe, also mit zentralen Ritualen der antiken Mysterienkulte. Das Ritual der Reinigung diente der Befreiung vom früheren unreinen Zustand – auch diesen Aspekt übernimmt N. aus der Tradition religiöser Reinigungsrituale: Die ‚Weihe‘ zielte in derartigen Zusammenhängen auf eine Initiation, die einen neuen, zur ‚Erlösung‘ führenden Zustand ermöglicht. Nach N.s Auffassung gehörte sie zu den wesentlichen Komponenten der Inszenierung Bayreuths als Weihe-Ort. In diesem Sinne erklärt er in UB IV WB: „Für uns bedeutet Bayreuth die Morgen-Weihe am Tage des Kampfes“ (451, 10–11). Vgl. dazu auch NK 434, 10–12.

464, 6–12 *Es wäre möglich, dass die Erlösung der Kunst, der einzige zu erhoffende Lichtblick in der neueren Zeit, ein Ereigniss für ein paar einsame Seelen bliebe, während die Vielen es fort und fort aushielten, in das flackernde und qualmende Feuer ihrer Kunst zu sehen: sie wollen ja nicht Licht, sondern Blendung, sie hassen ja das Licht – über sich selbst.]* Für Wagner erhält die Kunst den Status eines Religionssurrogats. Seine von Schopenhauers Philosophie beeinflusste Vorstellung der Erlösung inszeniert Wagner mit einer numinosen Aura: „Dieser Erlösung selbst glauben wir in der geweihten Stunde, wann alle Erscheinungsformen der Welt uns wie im ahnungsvollen Traume zerfließen, vorempfindend bereits theilhaftig zu werden: uns beängstigt dann nicht mehr die Vorstellung jenes gähnenden Abgrundes, der grauenhaft gestalteten Ungeheuer der Tiefe, aller der süchtigen Ausgeburten des sich selbst zerfleischenden Willens, wie sie uns der Tag! – ach! die Geschichte der Menschheit vorführte: rein und friedenssehnsüchtig ertönt uns dann nur die Klage der Natur, furchtlos, hoffnungsvoll, allbeschwichtigend, welterlösend“ (GSD X, 249).

Da N. Wagner im vorliegenden Kontext zur Erlöserfigur stilisiert, erhält die Lichtmetaphorik in diesem Abschnitt eine zentrale Funktion. – Wie bereits in UB III SE (vgl. NK 354, 1–3 und NK 356, 11–17) spielt N. auch hier auf Platons berühmtes ‚Höhlengleichnis‘ im Siebenten Buch der *Politeia* (514 a – 519 d) an, das ein symbolisches Konzentrat seiner idealistischen Erkenntnistheorie bietet: Platon betrachtet die Ideen als die vollkommenen und unvergänglichen Urbil-

der der Wirklichkeit und sieht sie in einer transzendenten Sonderwelt situiert. Die unvollkommenen Abbilder der Ideen manifestieren sich seiner Auffassung zufolge in der irdischen Welt der empirischen, sinnlich wahrnehmbaren Erscheinungen. Die Korrelation zwischen den Ideen als Urbildern und deren Abbildern in der Wirklichkeit wird im Platonischen Höhlengleichnis durch das Verhältnis zwischen den wirklichen Dingen und ihren bloßen Schatten repräsentiert. In seinem Dialog *Menon* behauptet Platon, die Seele des Menschen könne durch Anamnesis (ἀνάμνησις), also durch Wiedererinnerung, eine Verbindung zu den im Zustand der Präexistenz bereits geschauten Ideen herstellen.

Den bloßen Abbildcharakter der realen Dinge analogisiert Platon im ‚Höhlengleichnis‘ mit den Schatten von Objekten der Außenwelt, welche die Höhlenbewohner auf den Innenwänden ihrer Höhle zwar wahrnehmen können, aber falsch beurteilen, weil sie ihren Ursprung nicht kennen: Sie sind sich nämlich nicht darüber im Klaren, dass sie lediglich die Schatten realer Dinge sehen, die das Licht eines außerhalb der Höhle gelegenen Feuers auf die Höhlenwände wirft. Auf diese Situation nimmt N. metaphorisch durch „das flackernde und qualmende Feuer“ Bezug. Bezeichnenderweise verwendet er selbst nur wenig später auch den Begriff der „Höhle“ (464, 20, 22). – In der *Politeia* veranschaulicht Platon mit dem ‚Höhlengleichnis‘ die fundamentale Differenz zwischen philosophischer Erkenntnis und einem naiven vorphilosophischen Weltbild. Dabei ergänzt er sein Gleichnis noch durch die Vorstellung eines Führers, der die Menschen aus der Höhle ans Tageslicht bringen will, um ihnen eine adäquate Erkenntnis der Realität zu vermitteln, dabei aber mühsame Überzeugungsarbeit gegen ausgeprägte Widerstände leisten muss. Im Gleichnis repräsentiert dieser Führer den Philosophen. – In der zitierten Textpassage spielt N. auf diese Konstellation an, indem er eine auffällige Erkenntnisverweigerung oder sogar ein *sacrificium intellectus* konstatiert: „sie wollen ja nicht Licht, sondern Blendung, sie hassen ja das Licht“ (464, 10–11).

Über das Platonische Höhlengleichnis hinaus verweist die Lichtmetaphorik symbolisch auf die Thematik der Aufklärung. In seiner Schrift *Menschliches, Allzumenschliches* polemisiert N. – ebenfalls unter Einbeziehung der topologischen Lichtmetaphorik – gegen die Tradition der philosophischen Metaphysik, indem er „alle Metaphysiker“ als „Schleier-Philosophen und Welt-Verdunkler“ bezeichnet (KSA 2, 384, 17–18). Dabei konterkariert er zugleich ihren Wahrheitsanspruch: Denn der altgriechische Begriff ‚A-letheia‘ (ἀλήθεια) für Wahrheit bedeutet etymologisch ‚Un-verborgenheit‘ im Sinne einer Entschleierung. (Kulturhistorische Kontexte im Zusammenhang mit dem Schleier-Topos bei N. erläutert Sebastian Kaufmann 2016, 75–106.) Entsprechend kritisch bewertet N. den Obskurantismus idealistischer „Schleier-Philosophen und Welt-Verdunkler“.

In diesem Sinne wird der Text 7 „Licht-Feindschaft“ aus *Menschliches, Allzumenschliches II* zum Ausdruck einer subversiven Entlarvungspsychologie, da N. hinter der positiven Reaktion auf philosophische Skepsis fragwürdige Motive vermutet:

„Licht-Feindschaft. – Macht man Jemandem klar, dass er, streng verstanden, nie von Wahrheit, sondern immer nur von Wahrscheinlichkeit und deren Graden reden könne, so entdeckt man gewöhnlich an der unverhohlenen Freude des also Belehrten, wie viel lieber den Menschen die Unsicherheit des geistigen Horizontes ist und wie sie die Wahrheit im Grunde ihrer Seele wegen ihrer Bestimmtheit hassen. – Liegt es daran, dass sie Alle insgeheim selber Furcht davor haben, dass man einmal das Licht der Wahrheit zu hell auf sie fallen lasse? Sie wollen etwas bedeuten, folglich darf man nicht genau wissen, was sie sind? Oder ist es nur die Scheu vor dem allzuhellen Licht, an welches ihre dämmernden, leichtzublendenden Fledermaus-Seelen nicht gewöhnt sind, so dass sie es hassen müssen?“ (KSA 2, 383, 13–25).

Auch wenn N. hier nur hypothetisch Ursachen für „Licht-Feindschaft“ erwägt, indem er ein *sacrificium intellectus* und die Verweigerung der Selbsterkenntnis in Betracht zieht (vgl. Neymeyr 2012c, 75–76): evident ist die Affinität zum obigen Lemma: „sie wollen ja nicht Licht, sondern Blendung, sie hassen ja das Licht – über sich selbst“ (464, 10–12).

Mit der charakteristischen Hell-Dunkel-Metaphorik eröffnet N. zugleich den gedanklichen Horizont einer philosophischen Aufklärung, deren Ethos über die Epochengrenzen des historischen *siècle des lumières* weit hinausreicht. Nach der Abkehr vom Antirationalismus seiner ästhetischen Metaphysik in der *Geburt der Tragödie* (vgl. dazu Volker Gerhardt 1984, 374–393) richtet sich N. in *Menschliches, Allzumenschliches* sowie später auch in der *Morgenröthe* und in der *Fröhlichen Wissenschaft* zusehends an aufklärerischen Intentionen aus. Mit dem Text 197 „Die Feindschaft der Deutschen gegen die Aufklärung“ (KSA 3, 171, 7 – 172, 30) problematisiert er in der *Morgenröthe* die spekulativen Tendenzen der deutschen Philosophen und die nostalgischen Archaismen deutscher Historiker und Romantiker, die er als gegenaufklärerischen Gestus charakterisiert. N. selbst spricht sich hier entschieden gegen die „Gesellen des verdunkelnden, schwärmenden, zurückbildenden Geistes“ aus (KSA 3, 172, 20–21) und plädiert demgegenüber für eine Weiterführung des Projekts Aufklärung (KSA 3, 172, 25–26). – Wenn N. im Kontext der *Morgenröthe* den antirationalistischen Gefühlskult der deutschen Musiker kritisiert, dann meint er damit sicherlich primär Richard Wagner. Nachdem er ihn noch in der *Geburt der Tragödie* und in UB IV WB als repräsentatives Vorbild inszeniert hatte, erklärt er bereits in *Menschliches, Allzumenschliches* mit programmatischer Absicht: „Der wissenschaftliche Mensch ist die Weiterentwicklung des künstlerischen“ (KSA 2, 186, 4–5). Damit distanziert er sich zugleich

von seinem in UB IV WB noch maßgeblichen Enthusiasmus für die „Erlösung der Kunst“ als „einzige[n] zu erhoffende[n] Lichtblick in der neueren Zeit“ (464, 7–8).

464, 13 *dem neuen Lichtbringer]* Gemeint ist hier Richard Wagner. Kurz zuvor verbindet N. die religiös konnotierte Lichtmetapher mit der Erlösungsidee, indem er die „Erlösung der Kunst“ als ersehnten „Lichtblick“ in der Gegenwart beschreibt (464, 7). Zur Thematik der Erlösung vgl. auch NK 464, 6–12 und NK 465, 32 – 466, 7. – Die Anspielung auf die biblische Lichtmetaphorik evoziert eine Sphäre des Heils und der Erlösung, wie sie insbesondere im Johannes-Evangelium zum Ausdruck kommt. Vgl. dazu Joh. 1, 5: „das Licht scheint in der Finsternis“; Joh. 8, 12: „ich bin das Licht der Welt“; Joh. 12, 46: „ich bin gekommen in die Welt ein Licht“. Am 4. August 1869 formuliert N. in einem Brief an seinen Freund Carl von Gersdorff eine schwärmerische Apotheose Wagners: „Niemand kennt ihn und kann ihn beurtheilen, weil alle Welt auf einem andern Fundamente steht und in seiner Atmosphäre nicht heimisch ist. In ihm 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“ (KSB 3, Nr. 19, S. 36).

464, 15–26 *„Ihr sollt durch meine Mysterien hindurch, ruft er ihnen zu, ihr braucht ihre Reinigungen und Erschütterungen. Wagt es zu eurem Heil und lasst einmal das trüb erleuchtete Stück Natur und Leben, welches ihr allein zu kennen scheint; ich führe euch in ein Reich, das ebenfalls wirklich ist, ihr selber sollt sagen, wenn ihr aus meiner Höhle in euren Tag zurückkehrt, welches Leben wirklicher und wo eigentlich der Tag, wo die Höhle ist. Die Natur ist nach innen zu viel reicher, gewaltiger, seliger, furchtbarer, ihr kennt sie nicht, so wie ihr gewöhnlich lebt: lernt es, selbst wieder Natur zu werden und lasst euch dann mit und in ihr durch meinen Liebes- und Feuerzauber verwandeln.“*] Hier analogisiert N. Wagners Bayreuth-Projekt mit den antiken Mysterien, zu denen als wesentliche Bestandteile Reinigungen und ekstatische Rituale gehörten. Vgl. dazu *Die Geburt der Tragödie* (KSA 1, 73, 26–31). Mit der Höhlenmetaphorik spielt N. – wie auch an anderen Stellen von UB III SE und UB IV WB – auf das Höhlengleichnis in Platons *Politeia* an (vgl. NK 464, 6–12). – Allerdings invertiert N. in der vorliegenden Textpassage in auffälliger Weise die Korrelation zwischen „Höhle“ und „Tag“, die Platon seinem Höhlengleichnis zugrunde gelegt hat. Denn N. ordnet der „Höhle“ die Dimension einer gefühlsintensiven Innerlichkeit zu und stellt diese über den „Tag“, der hier tendenziell eine pejorative Bedeutung erhält – im Sinne trivialer Alltäglichkeit. Die Höhlenmetaphorik weist auch bereits auf Szenerien in *Also sprach Zarathustra* voraus.

Mit dem Ausdruck „Liebes- und Feuerzauber“ (464, 25), den N. hier aus Wagners Perspektive verwendet, spielt er zugleich auf den „Feuerzauber“ auf

dem Walkürefelsen im dritten Akt der Oper *Die Walküre* und auf die in Wagners musikalischen Werken zahlreichen Liebesmotive an. – Bereits in der *Geburt der Tragödie* ist vom „Feuerzauber“ die Rede: Dass N. die „Erneuerung und Läuterung des deutschen Geistes durch den Feuerzauber der Musik“ hier ausdrücklich mit dem „Glauben an eine noch bevorstehende Wiedergeburt des hellenischen Alterthums“ in Verbindung bringt (KSA 1, 131, 15–19), ist ein Indiz dafür, dass er auch hier auf Wagners Musik generell und auf den „Feuerzauber“ in seiner Oper *Die Walküre* speziell anspielt (zur Handlung von Wagners *Walküre* vgl. die Darlegungen zu „Brünnhilde“ in NK 438, 4).

464, 27 *Es ist die Stimme der Kunst Wagner's]* Mit dieser emphatischen Personifikation leitet N. den letzten Abschnitt des 6. Kapitels von UB IV WB ein, den er zugleich rhetorisch forciert – ähnlich wie auch sonst häufig in derartigen Schlusspassagen.

465, 3–4 *Seine Kunst, im Entstehen betrachtet, ist das herrlichste Schauspiel]* Eine Textvariante zu dieser Stelle lautet: „Schauspiel von der Welt, für den Betrachter wird die Erde dabei zu einem sommerlichen Garten“ (KSA 14, 88).

465, 15 *schläft sie, so „schläft sie nur neue Kraft sich an“]* Vgl. dazu Richard Wagners Oper *Die Meistersinger von Nürnberg*. Hier erklärt Hans Sachs im 3. Aufzug: „Wahn, Wahn! Überall Wahn [...] 's bleibt halt der alte Wahn, / ohn' den nichts mag geschehn, / 's mag gehen oder stehen: / steht's wo im Lauf, / er schläft nur neue Kraft sich an“ (GSD VII, 233–234).

465, 32 – 466, 7 *Aber aus der seligsten Ahnung heraus darf man fragen: sollte wirklich das Grössere des Geringeren wegen da sein, die grösste Begabung zu Gunsten der kleinsten, die höchste Tugend und Heiligkeit um der Gebrechlichen willen? Musste die wahre Musik erklingen, weil die Menschen sie am wenigsten verdienten, aber am meisten ihrer bedurften? Man versenke sich nur einmal in das überschwängliche Wunder dieser Möglichkeit: schaut man von da auf das Leben zurück, so leuchtet es, so trüb und umnebelt es vorher auch erscheinen mochte.]* Diese Textpassage weist eine Vielzahl von Bibel-Anklängen auf. Wagner selbst tendierte immer wieder dazu, die Musik in die Sphäre des ‚Wunders‘, der ‚Offenbarung‘, ja sogar der ‚Erlösung‘ zu rücken. N. übernimmt diese Grundtendenz von Wagner, indem er diejenigen, die seine Musik hören, in Analogie zur christlichen Erlösungslehre zu Erlösungsbedürftigen stilisiert. Kurz zuvor hat N. den Komponisten selbst bereits als Erlöser apostrophiert, als „neuen Lichtbringer“ (464, 13).

In *Der Fall Wagner* stellt N. später gerade die Selbststilisierung Wagners zum Erlöser ironisch in Frage, indem er seine Musikdramen Revue passieren lässt. Hier reflektiert N. das „Problem der Erlösung“ (KSA 6, 16, 29) auch an-

hand typischer Figurenkonstellationen in Wagners Opern: „Wagner hat über Nichts so tief wie über die Erlösung nachgedacht: seine Oper ist die Oper der Erlösung. Irgend wer will bei ihm immer erlöst sein: bald ein Männlein, bald ein Fräulein – dies ist sein Problem. – Und wie reich er sein Leitmotiv variirt! Welche seltenen, welche tiefsinnigen Ausweichungen! Wer lehrte es uns, wenn nicht Wagner, dass die Unschuld mit Vorliebe interessante Sünder erlöst? (der Fall im Tannhäuser) Oder dass selbst der ewige Jude erlöst wird, sesshaft wird, wenn er sich verheirathet? (der Fall im Fliegenden Holländer) Oder dass alte verdorbene Frauenzimmer es vorziehn, von keuschen Jünglingen erlöst zu werden? (der Fall Kundry) Oder dass schöne Mädchen am liebsten durch einen Ritter erlöst werden, der Wagnerianer ist? (der Fall in den Meistersingern) Oder dass auch verheirathete Frauen gerne durch einen Ritter erlöst werden? (der Fall Isolde) Oder dass ‚der alte Gott‘, nachdem er sich moralisch in jedem Betracht compromittirt hat, endlich durch einen Freigeist und Immoralisten erlöst wird? (der Fall im ‚Ring‘) Bewundern Sie in Sonderheit diesen letzten Tiefsinn! Verstehn Sie ihn? Ich – hüte mich, ihn zu verstehn ...“ (KSA 6, 16, 30 – 17, 16). Zur Freigeist-Thematik bei N. vgl. NK 407, 7–8 und 466, 9–12.

Bizets „Meisterstück“ (KSA 6, 13, 6), seine Oper *Carmen*, zieht N. in *Der Fall Wagner* mit geradezu euphorischem Nachdruck den Musikdramen Richard Wagners vor. Zugleich bezweifelt er in diesem Zusammenhang den singulären Erlöserstatus Wagners, indem er über Bizets *Carmen* schreibt: „Auch dies Werk erlöst; nicht Wagner allein ist ein ‚Erlöser‘“ (KSA 6, 15, 2). Und schließlich macht N. sogar den Komponisten selbst zum Objekt einer „Erlösung“: Nachdem Wagner die musikalische Transformation der optimistischen Weltanschauung als Grundproblem seines Werkes erkannt habe, sei er auf den „Ausweg“ verfallen, gerade das Scheitern „als Ziel“ zu deklarieren, „als Hinterabsicht“: „Bene navigavi, cum naufragium feci ... Und er übersetzte den ‚Ring‘ in’s Schopenhauerische“ (KSA 6, 20, 29–33). N. fährt fort: „Brünnhilde, die nach der ältern Absicht sich mit einem Liede zu Ehren der freien Liebe zu verabschieden hatte, die Welt auf eine socialistische Utopie vertröstend, mit der ‚Alles gut wird‘, bekommt jetzt etwas Anderes zu thun. Sie muss erst Schopenhauer studiren; sie muss das vierte Buch der ‚Welt als Wille und Vorstellung‘ in Verse bringen. Wagner war erlöst... Allen Ernstes, dies war eine Erlösung. Die Wohlthat, die Wagner Schopenhauern verdankt, ist unermesslich. Erst der Philosoph der *décadence* gab dem Künstler der *décadence* sich selbst –“ (KSA 6, 21, 1–10).

Eine Radikalisierung der Erlösungsproblematik vollzieht N. schließlich in der „Nachschrift“ zu *Der Fall Wagner*. Über die hintersinnige Doppelbödigkeit und ironische Dialektik „eines curious Umstandes“ (KSA 6, 41, 15) amüsiert, beschreibt er hier eine charakteristische Szene: „Es geschah beim Begräbnisse

Wagner's, dass der erste deutsche Wagner-Verein, der Münchener, an seinem Grabe einen Kranz niederlegte, dessen Inschrift sofort berühmt wurde. ‚Erlösung dem Erlöser!‘ – lautete sie. Jedermann bewunderte die hohe Inspiration, die diese Inschrift diktirt hatte, [...] Viele aber auch (es war seltsam genug!) machten an ihr dieselbe kleine Correctur: ‚Erlösung vom Erlöser!‘ – Man athmete auf. –“ (KSA 6, 41, 17 – 42, 2). Vgl. auch NK 464, 6–12 und NK 464, 13.

7.

466, 9–12 *der Betrachtende, vor dessen Blick eine solche Natur wie die Wagner's steht, muss unwillkürlich von Zeit zu Zeit auf sich, auf seine Kleinheit und Gebrechlichkeit zurückgeworfen werden*] Diese Einschätzung N.s ist offenkundig von seinen Erfahrungen mit Richard Wagner geprägt, der durch autoritären Dominanzanspruch beim Gegenüber mitunter ein Gefühl der Verunsicherung erzeugen konnte. Sicherlich trug auch der große Altersunterschied zu Wagner bei N. zur Empfindung von Inferiorität bei. Die Asymmetrien in dieser freundschaftlichen Beziehung führten dazu, dass sich N. seit 1876 allmählich immer mehr zurückzog, um seine Persönlichkeit dem Druck von Wagners charismatischer Übermacht zu entziehen und sich eigene Entfaltungsmöglichkeiten unabhängig von ihm zu bewahren.

Zwar beschreibt N. UB IV WB in einem Briefentwurf an Wagner noch im Juli 1876 als „eine Art von Bayreuther Festpredigt“ und lässt der Apostrophe „geliebtester Meister“ die emphatische Grußformel folgen: „Mit ganzem, vollen Herzen Ihnen zugehörig“ (KSB 5, Nr. 537, S. 173). Aber bereits ein Jahr zuvor, im Sommer 1875, kritisiert er in mehrfacher Hinsicht „das Maaßlose“ an Wagner sowie sein „Immer Recht haben“ und stellt fest: „So gewöhnt er sich, sich lieben zu lassen und dabei zu herrschen“ (NL 1875, 11 [6], KSA 8, 191–192). N.s Nachlass-Notate der Jahre 1874 und 1875 werfen immer wieder ein sehr kritisches Licht auf die dominante Persönlichkeit des Komponisten: „Wagner ist eine regierende Natur, nur dann in seinem Elemente [...]: die Hemmung dieses Triebes macht ihn unmässig, excentrisch, widerhaarig“ (NL 1874, 32 [20], KSA 7, 761). Thomas Mann attestiert dem Komponisten ein Changieren zwischen „depressiver Selbsterniedrigung“ und „diktatorische[r] Selbstgewißheit“ (Bd. IX, 379).

Die Motivation für Wagners Verhalten beleuchtet N. bereits im Frühjahr 1874, also schon lange vor der Publikation von UB IV WB (Anfang Juli 1876), durch eine psychologische Diagnose der persönlichen Konstellation. Dabei berücksichtigt er auch seine eigene Position in der Beziehung zu Wagner, der ihn 1872 gewissermaßen mental adoptiert 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“; dann betont N. unmissverständlich einen autoritären Gestus Wagners, indem er erklärt: „Der Tyrann lässt keine andre Individualität gelten als die seinige und die seiner Vertrauten“ (NL 1874, 32 [32], KSA 7, 764–765). Im näheren Kontext dieser Charakterisierung attestiert N. dem Komponisten einen maßlosen Geltungsanspruch, nämlich einen „Tyrannensinn für das Colossale“ (NL 1874, 32 [34], KSA 7, 765), und betont darüber hinaus ein spezifisches Charakterdefizit: „Wagner beseitigt alle seine Schwächen, dadurch dass er sie der Zeit und den Gegnern aufbürdet“ (NL 1874, 32 [33], KSA 7, 765).

Vor diesem Hintergrund erschien N. eine Distanzierung als unvermeidlich, um seine intellektuelle Eigenständigkeit zu retten. So beschreibt er am 18. November 1878 die Ablösung von Wagner, dem er im Spätherbst 1876 zum letzten Mal begegnet war, in einem Brief als „wohlthätig“ und erklärt zugleich: „ich verwende meine Emancipation von ihm reichlich zu geistiger Förderung“ (KSB 5, Nr. 772, S. 364). Auch die Vorrede zu *Menschliches, Allzumenschliches*, dem Werk, mit dem sich N. 1878 von der Kunstmetaphysik seiner *Geburt der Tragödie* und damit auch von Wagner verabschiedet, ist in diesem Sinne zu verstehen: Wenn hier ausdrücklich von „einer grossen Loslösung“ (KSA 2, 15, 29–30) und vom „Willen zur Selbstbestimmung, Selbst-Werthsetzung“ (KSA 2, 16, 34 – 17, 1) die Rede ist, dann spielt die innerlich notwendig gewordene Abkehr von Wagner dabei eine wesentliche Rolle. So erklärt sich auch der von N. selbst nachträglich explizit gemachte biographische Bezug zum Werktitel *Menschliches, Allzumenschliches* in einem Brief, den er am 27. Oktober 1886, acht Jahre nach der Publikation des Werks, an Franz Overbeck richtete: Ihm teilt N. mit, „daß ich an dem vielen Menschlich-Allzumenschlichen gestolpert bin, das Richard Wagner selbst seinem Ideal in den Weg gelegt hat“ (KSB 7, Nr. 769, S. 273).

Bezeichnenderweise trägt *Menschliches, Allzumenschliches*, das Werk, das unmittelbar auf UB IV *Richard Wagner in Bayreuth* folgte, den Untertitel *Ein Buch für freie Geister*. Wie sehr sich N. selbst mit dem Anspruch eines Freigeistes identifizierte, der die Beschränkungen traditioneller Denkweisen suspendiert, um Autonomie zu erlangen, zeigt ein Brief, den er am 22. September 1876, also im zeitlichen Umfeld seiner letzten Begegnung mit Richard Wagner, an Louise Ott richtete: Dort charakterisiert er sich selbst als „einen Freigeist“, der „nichts mehr wünscht als täglich irgend einen beruhigenden Glauben zu verlieren, der in dieser täglich grösseren Befreiung des Geistes sein Glück sucht und findet. Vielleicht dass ich sogar noch mehr Freigeist sein will als ich es sein kann!“ (KSB 5, Nr. 552, S. 185–186). Einen kontinuierlichen Autonomie-

Anspruch, der vom Frühwerk bis in spätere Schaffensphasen reicht, signalisiert ein nachgelassenes Notat von 1873. Denn schon hier exponiert N. den symptomatischen Titel, den er der letzten der damals geplanten dreizehn Betrachtungen geben will: „Der Weg zur Freiheit. Dreizehnte Unzeitgemässe“ (NL 1873, 29 [229], KSA 7, 722). Zur Thematik des freien Geistes bei N. vgl. Campioni 1976, 83–112 und Gerhardt 2011.

466, 20–21 *jener dämonischen Uebertragbarkeit und Selbstentäußerung seiner Natur*] Hier übernimmt N. Formulierungen aus Richard Wagners Schrift *Über Schauspieler und Sänger* (1872): „Im Grunde ist hierunter eine bedeutende Erweiterung derjenigen Anlagen verstanden, welche den mimischen Trieb selbst ausmachen, da dieser zunächst nur als, fast dämonischer, Hang zur Selbstentäußerung zu verstehen ist“ (GSD IX, 217).

466, 27–28 *Jeder, der sich genau prüft, weiss, dass selbst zum Betrachten eine geheimnisvolle Gegnerschaft, die des Entgegenschauens, gehört.*] Nachgelassene Notate N.s aus den Jahren nach der Publikation der *Geburt der Tragödie*, die er Wagner gewidmet hat (KSA 1, 24, 16–18), signalisieren nicht nur die Abkehr von der frühen Kunstmetaphysik (KSA 1, 24, 14–15), die N. zwischenzeitlich vollzogen hat, sondern auch seine kritische Einstellung zur Persönlichkeit Richard Wagners. N.s Ambivalenzen gegenüber dem Komponisten manifestieren sich in Werken, Nachlass-Notaten und Briefen. Vgl. dazu das Kapitel IV.3 im Überblickskommentar.

Aus der Retrospektive der 1886 publizierten Schrift *Menschliches, Allzumenschliches II* deutet N. die im obigen Lemma zitierte Aussage selbst bereits zum Indiz seiner „Loslösung“ von Wagner um: „Selbst meine Siegs- und Festrede zu Ehren Richard Wagner’s, [...] – ein Werk, welches den stärksten Anschein der ‚Aktualität‘ an sich trägt, war im Hintergrunde eine Huldigung und Dankbarkeit gegen ein Stück Vergangenheit von mir [...] und thatsächlich 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‘“ (KSA 2, 370, 19 – 371, 3).

466, 29–31 *Lässt uns seine Kunst alles Das erleben, was eine Seele erfährt, die auf Wanderschaft geht, [...] aus vielen Augen in die Welt blicken lernt*] Diese

Formulierung lässt sich als Anspielung N.s auf den Gott Wotan lesen, den Wagner in seiner Tetralogie *Der Ring des Nibelungen* auf Wanderschaft gehen lässt.

467, 2–6 *in Wagner will alles Sichtbare der Welt zum Hörbaren sich vertiefen und verinnerlichen und sucht seine verlorene Seele; in Wagner will ebenso alles Hörbare der Welt auch als Erscheinung für das Auge an's Licht hinaus und hinauf, will gleichsam Leiblichkeit gewinnen*] In einer Vorstufe zu dieser Textpassage hebt N. ebenfalls die komplementären Verhältnisse hervor: „Alles Sichtbare will ins Hörbare sich umsetzen, alles Hörbare will auch als Erscheinung für das Auge ans Licht und gleichsam Leiblichkeit gewinnen. Alles was sich erleben lässt, wenn die Seele auf Wanderschaft geht, an anderen Seelen und ihrem Loose theilnimmt, aus vielen Augen in die Welt blicken lernt. Es ist die schauspielerische Anlage und ebenso die entgegengesetzte, für die uns der Name fehlt, das Wollen und Vermögen aus der Welt als ein Schauspiel hinab in eine Welt als Hörspiel, aus dem Schein in das Reich der Wahrheit, gleichsam eine Rückübersetzung der sichtbaren Bewegtheit in eine unsichtbare Beseeltheit“ (KSA 14, 89). – Dass N. mit der Korrelation zwischen visueller und akustischer Wahrnehmung, zwischen Sichtbarem und Hörbarem auf Richard Wagners theoretische Schriften zurückgreift, erhellt beispielsweise aus dessen Text *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849): „Nur, wo Auge und Ohr sich gegenseitig seiner Erscheinung versichern, ist aber der ganze künstlerische Mensch vorhanden“ (GSD III, 95).

467, 6–13 *Seine Kunst führt ihn immer den doppelten Weg, aus einer Welt als Hörspiel in eine räthselhaft verwandte Welt als Schauspiel und umgekehrt: er ist fortwährend gezwungen [...] die sichtbare Bewegtheit in Seele und Urleben zurück zu übersetzen und wiederum das verborgenste Weben des Inneren als Erscheinung zu sehen und mit einem Schein-Leib zu bekleiden.*] Die „sichtbare Bewegtheit“ der Seele ist deren körperliche Manifestation im Ausdruck: also in der von Wagner wiederholt betonten physischen „Gebärde“ und in der Miene. Die Korrelation zwischen seelischem „Urleben“ und leiblichem „Erscheinen“ macht N. hier auf die Konstellation von „Wille“ und „Vorstellung“ hin transparent, die Schopenhauers *Welt als Wille und Vorstellung* zugrunde liegt. Auf dieses Basiskonzept spielt N. im vorliegenden Kontext auch dadurch an, dass er die „Erscheinung“ als „Schein-Leib“ bezeichnet und damit deren Illusionscharakter betont.

467, 13–15 *Diess Alles ist das Wesen des dithyrambischen Dramatikers, diesen Begriff so voll genommen, dass er zugleich den Schauspieler, Dichter, Musiker umfasst*] Im 2. Kapitel der *Geburt der Tragödie* schreibt N.: „Im dionysischen Dithyrambus wird der Mensch zur höchsten Steigerung aller seiner symbolischen Fähigkeiten gereizt [...] eine neue Welt der Symbole ist nöthig,

einmal die ganze leibliche Symbolik, nicht nur die Symbolik des Mundes, des Gesichts, des Wortes, sondern die volle, alle Glieder rhythmisch bewegende Tanzgebärde“ (KSA 1, 33, 27 – 34, 1). Hier projiziert N. Wagners Konzeption des leiblichen Gefühlsausdrucks durch „Gebärde“ und „Miene“ auf den griechischen Dithyrambus, der als kultisches Chorlied an den Gott Dionysos und als Ursprung des Dramas im antiken Griechenland von Bedeutung war. Außer vom „dionysischen Dithyrambus“ (KSA 1, 33, 27) ist in der *Geburt der Tragödie* auch vom „dithyrambische[n] Dionysusdiener“ die Rede (KSA 1, 34, 6–7). Die aus den antiken Ritualen geläufigen Vorstellungen überträgt N. im vorliegenden Kontext auf den Komponisten Wagner. Er versteht ihn als dithyrambischen Dichter, der kulturhistorisch eine Brücke in die Antike schlägt, indem er sich auf den kultischen Ursprung des griechischen Dramas zurückbesinnt, um dann vor diesem Horizont sein Ideal eines künftigen Gesamtkunstwerks zu entwerfen. – Eine symptomatische Umdeutung des dithyrambischen Dramatikers zur Selbstcharakterisierung vollzieht N. später in *Ecce homo*, wo er zunächst affirmativ auf seine bereits in der *Geburt der Tragödie* entfaltete „Hoffnung auf eine dionysische Zukunft der Musik“ Bezug nimmt und eine „Höherzüchtung der Menschheit“ anvisiert, um dann „ein tragisches Zeitalter“ zu versprechen: „die höchste Kunst im Jasagen zum Leben, die Tragödie, wird wiedergeboren werden [...]“ (KSA 6, 313, 15–26). Im Rückblick bescheinigt sich N. selbst aus psychologischer Perspektive eine projektive Rezeption der Wagnerschen Musik, indem er erklärt, „dass was ich in jungen Jahren bei Wagnerischer Musik gehört habe, Nichts überhaupt mit Wagner zu thun hat; dass wenn ich die dionysische Musik beschrieb, ich das beschrieb, was ich gehört hatte, – dass ich instinktiv Alles in den neuen Geist übersetzen und transfiguriren musste, den ich in mir trug“ (KSA 6, 313, 29 – 314, 1). Als „Beweis“ für diese innere Konstellation deklariert N. seine „Schrift ‚Wagner in Bayreuth‘“ und begründet diese kühne Behauptung so: „an allen psychologisch entscheidenden Stellen 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, 2–6). Seine anschließende Erläuterung radikalisiert diese Perspektive noch, und zwar durch konkrete Anwendung des vorgeschlagenen Substitutionsprinzips: „Das ganze Bild des dithyrambischen Künstlers ist das Bild des prä-existent[n] 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). Vgl. aber Wagners Brief (zitiert oben auf S. 361).

467, 16–18 aus der einzig vollkommenen Erscheinung des dithyrambischen Dramatikers vor Wagner, aus Aeschylus] Wagner selbst betrachtete Aischylos als das Urmuster des Dramatikers. Dieser Einschätzung folgt N. schon in der

Geburt der Tragödie, indem er Aischylos mit besonderen archaisch-dionysischen Qualitäten ausstattet. Vgl. dazu auch NK 446, 23–25.

467, 21–22 *wenn zum Beispiel für Goethe das Dichten eine Art Auskunftsmittel für einen verfehlten Malerberuf war*] Mit dem Wort „Auskunftsmittel“ ist hier eine Art von Ausweichlösung gemeint. Der junge Goethe, der zunächst Maler werden wollte, schwankte einige Zeit hindurch unentschieden zwischen Dichtung und bildender Kunst, wie er in seiner Autobiographie *Dichtung und Wahrheit* berichtet (III 3). Im Bereich der bildenden Kunst erreichte allerdings keines seiner Produkte den Rang eines bedeutenden Kunstwerks.

467, 22–24 *wenn man von Schiller's Dramen als von einer versetzten Volks-Beredtsamkeit reden kann*] N. spielt darauf an, dass Schiller mit seinen Dramen didaktische Intentionen verfolgte und auch mithilfe des pathetisch-rhetorischen Stils, der vor allem in seinen frühen Dramen dominiert, zur ästhetischen Erziehung des Menschen beitragen wollte.

467, 24–29 *wenn Wagner selbst die Förderung der Musik durch die Deutschen unter Anderem auch so sich zu deuten sucht, dass sie, des verführerischen Antriebes einer natürlich-melodischen Stimmbegabung entbehrend, die Tonkunst etwan mit dem gleichen tiefgehenden Ernste aufzufassen genöthigt waren, wie ihre Reformatoren das Christenthum*] Vgl. dazu Richard Wagners *Brief an einen italienischen Freund* (1871): „Es ist bemerkt worden, daß der Grund der originalen Produktivität einer Nation weniger in Dem, worin sie von der Natur verschwenderisch, als in Dem, worin sie kärglich von ihr ausgestattet ist, aufzufinden wäre. Daß die Deutschen seit hundert Jahren einen so ungemeinen Einfluß auf die Ausbildung der von den Italienern überkommenen Musik gewannen, kann – physiologisch betrachtet – unter Anderem auch daraus erklärbar erscheinen, daß sie, des verführerischen Antriebes einer natürlich melodischen Stimmenbegabung entbehrend, die Tonkunst etwa mit dem gleichen tiefgehenden Ernste aufzufassen genöthigt waren, wie ihre Reformatoren die Religion der heiligen Evangelien [...]“ (GSD IX, 290).

467, 32 *schauspielerische Urbegabung*] Den Aspekt des Schauspielerhaften, der in UB IV WB noch keine besondere Bedeutung hat, macht N. in *Der Fall Wagner* zu einem Zentralthema seiner Wagner-Kritik. Hier schreibt er: „Der Schauspieler Wagner ist ein Tyrann, sein Pathos wirft jeden Geschmack, jeden Widerstand über den Haufen“ (KSA 6, 29, 27–29). Und wenig später erklärt N., Wagner sei „ein unvergleichlicher Histrio, der grösste Mime, das erstaunlichste Theater-Genie“ der Deutschen, ja ein „Schauspieler-Genie“ par excellence gewesen (KSA 6, 30, 4–5, 12). Durch fehlende Authentizität sowie durch Raffinement, Falschmünzerei und „Verderbniss der Nerven“ (KSA 6, 44, 17–18) sei

Wagner allerdings zu einem typischen Repräsentanten der *Décadence* geworden und habe „einfach schlechte Musik“ komponiert (KSA 6, 30, 28). – Im Text 99 der *Fröhlichen Wissenschaft* formuliert N. allerdings ein erheblich moderateres und konzilianteres Urteil über Wagner und die Künstler generell: „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).

468, 3–7 [...] dass die gewaltigste Musiker-Natur [...] den Zugang zu den anderen Künsten gewaltsam erbrach, um so endlich mit hundertfacher Deutlichkeit sich mitzuthemen und sich Verständniss, volksthümlichstes Verständniss zu erzwingen/ Durch diese Metaphorik der Aggressivität evoziert N. ein Bild des Komponisten Wagner, der als Künstler mit kämpferischer Energie seine Ziele verfolgt. Die Wendung „mit hundertfacher Deutlichkeit sich mitzuthemen“ entspricht der Programmatik, die Wagner selbst in seiner Schrift *Oper und Drama* formuliert: Durch den gezielten Einsatz musikdramatischer Mittel will er einen starken „Ausdruck“ erreichen. Mit dieser Strategie intendiert Wagner eine maximale „Verstärkung“ der Gefühlsdimension bei der Rezeption seiner Musik: Die Zuschauer sollen zu einem emotionalen Erlebnis von höchster Intensität gelangen, zu dem auch die Synthese unterschiedlicher Kunstgattungen beitragen soll. Die von N. exponierten Aspekte „Mittheilung“ und „Verständnis“ sind ebenfalls wichtige Kategorien für Wagner. Vgl. auch NK 502, 27 – 503, 8.

468, 13–14 der Wiederhersteller einer Ein- und Gesamtheit des künstlerischen Vermögens/ Mit dem Begriff „Wiederhersteller“ bezeichnet N. Wagners Konzeption des Gesamtkunstwerks als eine Reintegration „des künstlerischen Vermögens“, das im Laufe der historischen Entwicklung zerfallen und diffundiert sei.

468, 28–33 „wir wollen einen Mann, der in Folge seiner Weisheit alles Mögliche werden und alle Dinge nachahmen könnte, wenn er in unser Gemeinwesen kommt, als etwas Heiliges und Wundervolles verehren, Salben über sein Haupt giessen und es mit Wolle bekränzen, aber ihn zu bewegen suchen, dass er in ein anderes Gemeinwesen gehe.“] Hier greift N. explizit (vgl. 468, 26) auf eine Textpassage in Platons *Politeia* zurück: „Einen Mann also, scheint es, der in Folge seiner Weisheit alles Mögliche werden und alle Dinge nachahmen könnte, werden wir, wenn er in unser Gemeinwesen kommt sammt seinen Kunstwerken, in der Absicht sich zu zeigen, verehren als heilig und bewundernswerth und angenehm, werden aber sagen, daß es einen solchen Mann in unserem Gemeinwesen nicht gebe und geben dürfe, und werden ihn in ein

anderes Gemeinwesen schicken, nachdem wir Salbe über sein Haupt gegossen und es mit Wolle bekränzt haben“ (Politeia 398a).

469, 3–6 [...] *sehnen uns und verlangen darnach, dass der Zauberer zu uns komme [...] gerade damit unser Gemeinwesen und die böse Vernunft und Macht, deren Verkörperung es ist, einmal verneint erscheine*] In Anlehnung an Wagners Einschätzungen formuliert N. hier eine radikale gesellschaftskritische Aussage, mit der er sich gegen den Staat wendet. Wagner selbst propagierte in seiner Schrift *Oper und Drama* sogar dessen „Vernichtung“ (vgl. GSD IV, 67: „den Staat vernichten“). Indem N. auf „die böse Vernunft“ Bezug nimmt, distanziert er sich zugleich auch vom Zeitalter des Rationalismus, das einen bedingungslosen Fortschrittsglauben kultivierte. Den „Zauberer“ entwirft er als positive Gegenfigur, der auch die Funktion eines Retters zukommen könnte.

In der Spätschrift *Der Fall Wagner* (1888) allerdings sind die Prämissen der Wertung im Vergleich zum Frühwerk UB IV WB grundlegend verändert: Nun kritisiert N. den Irrationalismus Wagners und setzt auch die Vorstellung des Zauberers mit negativen Implikationen ein, um sich polemisch von ihm abzugrenzen: „... Ah dieser alte Zauberer! was hat er uns Alles vorgemacht!“ (KSA 6, 16, 18–19). N. bezeichnet Wagner als den „Cagliostro der Modernität“ und analysiert die Mentalität des Komponisten kritisch, indem er seine Fähigkeit zur Bezauberung mit dekadenter Nerven-Kunst in Verbindung bringt: „Gerade, weil Nichts moderner ist als diese Gesamtterkrankung, diese Spätheit und Überreiztheit der nervösen Maschinerie, ist Wagner der moderne Künstler par excellence, der Cagliostro der Modernität. In seiner Kunst ist auf die verführerischste Art gemischt, was heute alle Welt am nöthigsten hat, – die drei grossen Stimulantia der Erschöpften, das Brutale, das Künstliche und das Unschuldige“ (KSA 6, 23, 4–11).

Und wenig später charakterisiert er Wagner als „Verführer grossen Stils. Es giebt nichts Müdes, nichts Abgelebtes, nichts Lebensgefährliches und Weltverleumderisches in Dingen des Geistes, das von seiner Kunst nicht heimlich in Schutz genommen würde – es ist der schwärzeste Obskurantismus, den er in die Lichthüllen des Ideals verbirgt“ (KSA 6, 42, 33 – 43, 3). N. betrachtet Wagner als typischen Repräsentanten der *Décadence* und wirft ihm einen Mangel an Authentizität sowie Raffinement, Falschmünzerei und „Verderbniss der Nerven“ vor (KSA 6, 44, 17–18), die bei ihm mit einem „Genie der Wolkenbildung“ (KSA 6, 37, 1–2) und einem „Todhass auf die Erkenntniss“ (KSA 6, 43, 34) verbunden gewesen seien. In seiner Schrift *Der Fall Wagner* behauptet N. auch: Wagner war vor allem „ein unvergleichlicher Histrion, der grösste Mime, das erstaunlichste Theater-Genie, das die Deutschen gehabt haben, unser Sceniker par excellence“ (KSA 6, 30, 4–6), also ein „Schauspieler-Genie“ besonderen Ranges (KSA 6, 30, 12), dessen Musik allerdings „einfach schlechte Musik“

sei, vielleicht sogar „die schlechteste überhaupt“ (KSA 6, 30, 28): „Wenn ein Musiker nicht mehr bis drei zählen kann, wird er ‚dramatisch‘, wird er ‚Wagnerisch‘ ...“ (KSA 6, 30, 29–31).

Während N. in *Der Fall Wagner* sogar den Genie-Begriff mehrmals pejorativ verwendet (KSA 6, 30, 5, 12), gebrauchte er ihn früher zur Glorifizierung Wagners, wenn er nach einem Aufenthalt in Tribschen am 19. Juni 1870 in einem Brief an Cosima von Bülow erklärt: „Dies Dasein der Götter im Hause des Genius erweckt jene religiöse Stimmung“ (KSB 3, Nr. 81, S. 125). Und am 11. März 1870 hielt er es in einem Brief an Carl von Gersdorff 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). Thomas Mann betont in seinem Essay *Leiden und Größe Richard Wagners*, er habe N.s Wagner-Kritik „immer als einen Panegyrikus mit umgekehrtem Vorzeichen, als eine andere Form der Verherrlichung empfunden“ (Thomas Mann 1990, Bd. IX, 373).

469, 12–14 *welcher den höchsten Augenblick alles Kommenden, vorwegnehmend, erzeugen und fühlen könnte und der dann sofort, gleich Faust, blind werden müsste]* Hier spielt N. auf die letzte Lebensphase des Protagonisten in Goethes *Faust II* an: Zunächst erblindet der alte Faust durch die Sorge (V. 11495–11498), und wenig später erklärt er sterbend: „Im Vorgefühl von solchem hohen Glück / Genieß' ich jetzt den höchsten Augenblick“ (V. 11585–86). – In der *Geburt der Tragödie* fungiert Goethes Faust-Figur für N. als Inbegriff des theoretisierenden Menschen der Moderne: „Wie unverständlich müsste einem ächten Griechen der an sich verständliche moderne Culturmensch Faust erscheinen, der durch alle Facultäten unbefriedigt stürmende, aus Wissenstrieb der Magie und dem Teufel ergebene Faust, den wir nur zur Vergleichung neben Sokrates zu stellen haben, um zu erkennen, dass der moderne Mensch die Grenzen jener sokratischen Erkenntnisslust zu ahnen beginnt und aus dem weiten wüsten Wissensmeere nach einer Küste verlangt“ (KSA 1, 116, 24–31).

469, 16–18 *Plato gegen alles Wirklich-Hellenische mit Recht blind sein durfte, nach jenem einzigen Blick seines Auges, den er in das Ideal-Hellenische gethan hatte]* N. zielt hier auf die Lehre vom Reich der Ideen, das Platon jenseits der empirischen Wirklichkeit situiert. – In seiner *Einführung in das Studium der platonischen Dialoge* erklärt N., Platon sei die „ächte Lust am Wirklichen, das Vollwerden des Herzens beim Anschauen der Welt“ fremd geblieben (KGW II 4, 159–160). Aus diesem Grund betrachtet er Platon als „Antihellenen“ (NL 1887/88, 11 [294], KSA 13, 114). In der *Morgenröthe* heißt es: „So floh Plato vor der Wirklichkeit und wollte die Dinge nur in den blassen Gedankenbildern anschauen; er war voller Empfindung und wußte, wie leicht die Wellen der

Empfindung über seiner Vernunft zusammenschlagen. – So hätte sich demnach der Weise zu sagen: ‚ich will die Wirklichkeit ehren, aber ihr den Rücken dabei zuwenden, weil ich sie kenne und fürchte? –‘ (KSA 3, 271, 12–18). – Zum Verhältnis von Realität und Idealität in Platons Erkenntnistheorie und zu seinem ‚Höhlengleichnis‘ vgl. NK 464, 6–12.

469, 26 *im Reiche der Freiheit*] Das Spannungsfeld von Natur und Freiheit ist in mehreren ästhetischen Schriften Schillers von besonderer Bedeutung, etwa in seinen Abhandlungen *Über Anmut und Würde* und *Über das Erhabene* sowie in *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*. Wiederholt kontrastiert Schiller in seinen ästhetischen Schriften das ‚Reich‘ der Natur, in dem kausale Notwendigkeit dominiert, mit dem ‚Reich‘ der Freiheit. Im 27. Brief seiner Schrift *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* etwa spricht Schiller von der „Natur [...] in ihrem materiellen Reich“ (FA, Bd. 8, 669). Die Sphäre des Ästhetischen situiert Schiller in einem Übergangsbereich zwischen Natur und Freiheit. Auf diese Weise erhält sie einen wichtigen Sonderstatus als Vermittlungsinstanz zwischen Naturkausalität und moralischem Gesetz: „Mitten in dem furchtbaren Reich der Kräfte und mitten in dem heiligen Reich der Gesetze baut der ästhetische Bildungstrieb unvermerkt an einem dritten fröhlichen Reiche des Spiels und des Scheins, worin er dem Menschen die Fesseln aller Verhältnisse abnimmt, und ihn von allem, was Zwang heißt, sowohl im physischen als im moralischen entbindet. / Wenn in dem *dynamischen* Staat der Rechte der Mensch dem Menschen als Kraft begegnet und sein Wirken beschränkt – wenn er sich ihm in dem *ethischen* Staat der Pflichten mit der Majestät des Gesetzes entgegenstellt, und sein Wollen fesselt, so darf er ihm im Kreise des schönen Umgangs, in dem *ästhetischen* Staat, nur als Gestalt erscheinen, nur als Objekt des freien Spiels gegenüber stehen. *Freiheit zu geben durch Freiheit* ist das Grundgesetz dieses Reichs“ (Schiller: FA, Bd. 8, 673–674). Und „das Reich des schönen Scheins [...] erstreckt sich aufwärts, bis wo die Vernunft mit unbedingter Notwendigkeit herrscht, und alle Materie aufhört; es erstreckt sich niederwärts, bis wo der Naturtrieb mit blinder Nötigung waltet, und die Form noch nicht anfängt“ (ebd., 675).

470, 8 *All-Erlebnisse*] In der Frühromantik wurde die Utopie einer Einheit aller Künste entworfen. Friedrich Schlegel (1772–1829) entfaltete im 116. Athenäums-Fragment das Konzept einer ‚progressiven Universalpoesie‘, das auf eine Synthese aller poetischen Gattungen zielt und die Poesie darüber hinaus auch mit Philosophie, Rhetorik und Kritik verbinden will. Schlegels Vorstellung zufolge soll durch universelle Vermittlung die Poesie lebendig und das Leben poetisch werden. – Caspar David Friedrich (1774–1840), der als der bedeutendste Maler

der Frühromantik in Deutschland gilt, schuf Einzelgemälde und Bilder-Zyklen, die mit der Tradition der Landschaftsmalerei durch ihre konstruktiven Kompositionen, einen visionären Gestus und allegorische Überformung brachen, die Rezipienten zu kontemplativer Betrachtung einluden und dabei auch Spielraum für metaphysisch-transzendente Deutungen boten. Tendenzen zur Überschreitung der Gattungsgrenzen ließ Caspar David Friedrichs Plan erkennen, einen musikallegorischen Bilder-Zyklus mit musikalischer Begleitung zu kreieren. – Richard Wagners Intention, Dichtung und Musik in einem Gesamtkunstwerk zu synthetisieren, ist ebenfalls für ästhetische Tendenzen der Epoche charakteristisch. Nach der Premiere der *Tannhäuser*-Oper avancierte Wagner zum Zentrum der damals weit verbreiteten Bestrebungen, die auf eine Vereinigung verschiedener Kunstgattungen zielten.

Charles Baudelaire gestaltete in seinem Gedicht *Correspondances*, das zum Lyrik-Zyklus *Fleurs du Mal* gehört, Einheit als universelle Synästhesie und Analogie. – In seiner Abhandlung *L'art Romantique* (1868) widmete Baudelaire das 10. Kapitel des Abschnitts „Le peintre de la vie moderne“ dem Thema „Richard Wagner et Tannhäuser à Paris“. Darin charakterisiert Baudelaire die Einheit der Künste zunächst mit dem Zentralbegriff der Analogie, mit dem er auf eine „Totalität“ der Wahrnehmung zielt; anschließend präsentiert er die beiden ersten Strophen seines Gedichts *Correspondances*. – Baudelaire schreibt: „[...] car ce qui serait vraiment surprenant, c'est que le son *ne put pas* suggérer la couleur, que les couleurs *ne pussent pas* donner l'idée d'une mélodie, et que le son et la couleur fussent impropres à traduire des idées; les choses s'étant toujours exprimées par une analogie réciproque, depuis le jour où Dieu a préféré le monde comme une complexe et indivisible totalité.

La nature est un temple où de vivants piliers
 Laissent parfois sortir de confuses paroles;
 L'homme y passe à travers des forêts de symboles
 Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
 Dans une ténébreuse et profonde unité,
 Vaste comme la nuit et comme la clarté,
 Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.“

(Oeuvres complètes de Charles Baudelaire III, 215.) – Die Übersetzung lautet: „[...] denn wirklich überraschend wäre es, wenn der Ton nicht im stande wäre, die Farbe zu suggerieren, wenn die Farben nicht im stande wären, die Idee einer Melodie zu geben, wenn Ton und Farbe ungeeignet wären, Vorstellungen zu vermitteln, da ja doch die Dinge sich stets durch eine gegenseitig-

ge Analogie ausgedrückt haben seit jenem Tage, da Gott die Welt als eine zusammenhängende, unteilbare Totalität erschaffen hat“.

Die französische Zeitschrift *Revue Wagnérienne* machte die Musikdramen Wagners bekannt und diskutierte seine Idee des Gesamtkunstwerks. Entgegen dem damaligen common sense hob Baudelaire als erster Autor positive Aspekte an der Décadence hervor; zugleich galt er als Initiator eines dekadenten Wagnerismus, der im europäischen Fin de siècle vor allem durch Décadence und Symbolismus großen Einfluss auf Literatur, Musik, Theater, Philosophie und bildende Kunst hatte. Die Vertreter dieser Richtung betrachteten Wagner weit über die Musik hinaus als wichtigen Impulsgeber, zeigten sich gerade durch das (von ihnen positiv bewertete) Moment des Neuropathischen in seiner Musik fasziniert und engagierten sich für die Assimilation Wagnerischer Motive und Konzepte in unterschiedlichen Bereichen. (Zum Phänomen eines ‚dekadenten Wagnerismus‘ vgl. Erwin Koppen 1973 und 1986, 609–624.) – Von dieser Strömung einer avantgardistisch ausgerichteten kulturellen Moderne ist das nationalkonservative Wagnerianertum des ‚Bayreuther Kreises‘ zu unterscheiden, das nicht in künstlerischer Produktion, sondern vor allem in ideologischer Publizistik Ausdruck fand, insbesondere in den *Bayreuther Blättern*. Nur dieses nationalkonservative Wagnerianertum, das sich im ‚Dritten Reich‘ dann mit antisemitischen und nationalsozialistischen Gruppierungen verband, entsprach den Intentionen Richard Wagners, der den dekadenten europäischen Wagnerismus selbst scharf verurteilte.

470, 9–13 *ja wir werden in's Gefährliche gerathen und versucht sein, das Leben zu leicht zu nehmen, gerade deshalb, weil wir es in der Kunst mit so ungemeinem Ernste erfasst haben: um auf ein Wort hinzuweisen, welches Wagner von seinen Lebens-Schicksalen gesagt hat*] In seiner Schrift *Über Staat und Religion* erklärt Richard Wagner: „Schiller sagt: ‚ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst.‘ Vielleicht kann man aber von mir sagen, daß ich die Kunst schon besonders ernst genommen habe, und dieß mich befähigen dürfte, auch für die Beurtheilung des Lebens unschwer die rechte Stimmung zu finden [...] indem ich die Kunst so ungemein ernst erfaßte, nahm ich das Leben zu leicht; und wie sich dieß an meinem persönlichen Schicksale rächte, sollten auch meine Ansichten hierüber bald eine andere Stimmung erhalten. Genau genommen war ich dahin gelangt, in meiner Forderung den Schiller'schen Satz umzukehren, und verlangte meine ernste Kunst in ein heiteres Leben gestellt zu wissen, wofür mir denn das griechische Leben, wie es unserer Anschauung vorliegt, als Modell dienen mußte“ (GSD VIII, 3–4).

In seiner Autobiographie, die unter dem Titel *Mein Leben* erst 1911 postum erschien, schreibt Richard Wagner über Semper: „er warf mir vor, alles ernst zu nehmen; das Wohltätige der künstlerischen Bildung eines solchen Stoffes

[des Tristan] bestünde eben darin, dass der Ernst desselben gebrochen würde [...] Ich gab zu, dass ich mir es in vielem bequemer machen würde, wenn ich es mit dem Leben ernster, mit der Kunst dagegen etwas leichter nähme; nur würde es bei mir nun einmal wohl bei dem umgekehrten Verhältnisse verbleiben [...]“ (Richard Wagner: *Mein Leben*, 1977, 568). – N. kannte die damals noch unveröffentlichte Autobiographie Wagners, die erst 28 Jahre nach dessen Tod publiziert wurde. Denn während der Zeit der intensiven Freundschaft mit ihm hatte er an der Entstehung des Buches lebhaft Anteil genommen.

470, 14 *eine solche Kunst der dithyrambischen Dramatik*] Bei den antiken Griechen war der Dithyrambus der mit dem Kult des Dionysos eng verbundene Chorgesang. Der Charakter des Dithyrambus galt als dionysisch-ekstatisch, als enthusiastisch und wild bewegt. Vgl. hierzu N.s *Geburt der Tragödie*: KSA 1, 42, 8–9 und KSA 1, 42, 20 sowie den Kommentar zu KSA 1, 33, 27–31 in NK 1/1. Auf den Begriff des „dithyrambischen Dramatikers“ greift N. noch zweimal zurück (471, 5–6; 472, 9–10), indem er ihn folgendermaßen psychologisiert und auf Wagner hin perspektiviert: „In einem ungestüm rhythmischen und doch schwebenden Tanze, in verzückten Gebärden spricht der Urdramatiker von Dem, was in ihm, was in der Natur sich jetzt begiebt: der Dithyramb seiner Bewegungen ist ebenso sehr schauerndes Verstehen, übermüthiges Durchschauen, als liebendes Nahen, lustvolle Selbst-Entäusserung. Das Wort folgt berauscht dem Zuge dieses Rhythmus‘; mit dem Worte gepaart ertönt die Melodie; und wiederum wirft die Melodie ihre Funken weiter in das Reich der Bilder und Begriffe“ (471, 27 – 472, 1). N. schließt dieses 7. Kapitel ab, indem er Wagner emphatisch als „dithyrambische[n] Dramatiker“ preist: „so endlich erwächst der größte Zauberer und Beglückter unter den Sterblichen, der dithyrambische Dramatiker“ (472, 8–10).

470, 19–21 *der einzig Wache, einzig Wahr- und Wirklich-Gesinnte unter verworrenen und gequälten Schläfern, unter lauter Wähnenden, Leidenden*] Stilistisch assimiliert N. seine Schreibweise an die Wagners, indem er die Tendenz zum Stabreim von ihm übernimmt und auch selbst Alliterationen bildet.

470, 30–32 *die Sehnsucht aus der Höhe in die Tiefe, das liebende Verlangen zur Erde, zum Glück der Gemeinsamkeit*] In dieser Textpassage, die das Wesen des dithyrambischen Dramatikers exponiert, nimmt N. Wendungen aus Wagners Schrift *Eine Mittheilung an meine Freunde* (1851) auf. Hier heißt es im Hinblick auf *Lohengrin*: „Gerade diese selige Einsamkeit erweckte mir [...] eine neue [...] Sehnsucht, die Sehnsucht aus der Höhe nach der Tiefe, aus dem sonnigen Glanze der keuschesten Reine nach dem trauten Schatten der menschlichsten Liebesumarmung“ (GSD IV, 295).

470, 32 – 471, 4 wenn er alles Dessen gedenkt, was er als Einsamer-Schaffender entbehrt, als sollte er nun sofort, wie ein zur Erde niedersteigender Gott, alles Schwache, Menschliche, Verlorene ‚mit feurigen Armen zum Himmel emporheben‘, um endlich Liebe und nicht mehr Anbetung zu finden und sich, in der Liebe, seiner selbst völlig zu entäussern!] Hier rekuriert N. auf die letzten Verse aus Goethes Ballade *Der Gott und die Bajadere. Indische Legende*: „Es freut sich die Gottheit der reuigen Sünder; / Unsterbliche heben verlorene Kinder / Mit feurigen Armen zum Himmel empor“ (V. 97–99). – Inhaltlich zeigt N. hier Affinitäten zu Richard Wagners Text *Eine Mittheilung an meine Freunde* (1851). Darin heißt es: „Ich war mir jetzt meiner vollsten Einsamkeit als künstlerischer Mensch in einer Weise bewußt geworden, daß ich zunächst einzig aus dem Gefühle dieser Einsamkeit wiederum die Anregung und das Vermögen zur Mittheilung an meine Umgebung schöpfen konnte“; und er fährt fort: „Lohengrin [...] suchte das Weib, dem er sich nicht zu erklären, nicht zu rechtfertigen habe, sondern das ihn unbedingt liebe. Er mußte deßhalb seine höhere Natur verbergen, denn gerade eben in der Nichtaufdeckung, in der Nichtoffenbarung dieses höheren – oder richtiger gesagt: erhöhten – Wesens konnte ihm die einzige Gewähr liegen, daß er nicht um dieses Wesens willen nur bewundert und angestaunt, oder ihm – als einem Unverstandenen – anbetungsvoll demüthig gehuldigt würde, wo es ihn eben nicht nach Bewunderung und Anbetung, sondern nach dem Einzigen, was ihn aus seiner Einsamkeit erlösen, seine Sehnsucht stillen konnte, – nach Liebe, nach Geliebtsein, nach Verstandensein durch die Liebe, verlangte“ (GSD IV, 294–296). Im Vergleich mit dieser Passage wird deutlich, dass N. den Komponisten Wagner im vorliegenden Kontext implizit mit seiner Lohengrin-Figur analogisiert.

Zugleich schließt N. an den Topos von der Einsamkeit des kreativen Genies an, der bereits im 18. Jahrhundert etabliert war und auch von Schopenhauer in der *Welt als Wille und Vorstellung* zum Thema gemacht wird. Nach Schopenhauers Überzeugung führt geistige Eminenz notwendigerweise zur Ungeselligkeit. So erklärt er in den *Aphorismen zur Lebensweisheit*: „nur wann man allein ist, ist man frei. Zwang ist der unzertrennliche Gefährte jeder Gesellschaft, und jede fordert Opfer, die um so schwerer fallen, je bedeutender die eigene Individualität ist. Demgemäß wird Jeder in genauer Proportion zum Werthe seines eigenen Selbst die Einsamkeit fliehen, ertragen, oder lieben. Denn in ihr fühlt der Jämmerliche seine ganze Jämmerlichkeit, der große Geist seine ganze Größe, kurz, Jeder sich als was er ist. Ferner, je höher Einer auf der Rangliste der Natur steht, desto einsamer steht er, und zwar wesentlich und unvermeidlich“ (PP I, Hü 447). Analog: WWV I, § 39, Hü 240. – Da Schopenhauer die Liebe zur Einsamkeit geradezu als Indikator für den intellektuellen Wert eines Menschen ansieht, betont er vor allem die Tendenz des Genies zur Einsamkeit. So konsta-

tiert er in seiner *Welt als Wille und Vorstellung II*, „daß das Genie wesentlich einsam lebt. Es ist zu selten, als daß es leicht auf seines Gleichen treffen könnte, und zu verschieden von den Uebrigen, um ihr Geselle zu sein“ (WWV II, Kap. 31, Hü 446). – Der Einsamkeitstopos, auf den Schopenhauer hier rekurriert, ist ein wichtiger Aspekt auch in der romantischen Genieästhetik. Zur Thematik des Genius bei Schopenhauer vgl. auch NK 505, 8–9.

N. selbst bezeichnet Schopenhauer in UB III SE als ‚Genius‘ (KSA 1, 410, 12–13). Und im Hinblick auf Wagner betont N. bereits am 28. September 1869 in einem Brief an Carl von Gersdorff, „von welchem Werthe mir dieser Genius ist: als die leibhafte Illustration, dessen, was Schopenhauer ein ‚Genie‘ nennt“ (KSB 3, Nr. 32, S. 61). Zuvor erklärt er Erwin Rohde am 9. Dezember 1868 emphatisch: „Wagner, wie ich ihn jetzt kenne, aus seiner Musik, seinen Dichtungen seiner Aesthetik, [...] 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“ (KSB 2, Nr. 604, S. 352). – Einsamkeit ist ein Grundmotiv in N.s Briefen und Werken. In *Menschliches, Allzumenschliches I* findet sich bezeichnenderweise in einem Text mit dem Titel „Von den Freunden“ die Aussage: „wie vereinsamt ist jeder Mensch!“ (KSA 2, 263, 5). Und ein Gedicht in der *Fröhlichen Wissenschaft* trägt den Titel „Der Einsame“ (KSA 3, 360).

471, 7–12 *Denn es sind die Zeugungs-Momente seiner Kunst, wenn er in diese Kreuzung der Empfindungen gespannt ist, und sich jene unheimlich-übermüthige Befremdung und Verwunderung über die Welt mit dem sehnsüchtigen Drange paart, derselben Welt als Liebender zu nahen.*] Auch hier (vgl. NK 470, 32 – 471, 4) sind Affinitäten zu den ambivalenten Empfindungen festzustellen, die Wagner seinem Opern-Protagonisten Lohengrin zuschreibt (GSD IV, 295).

471, 25–27 *so enthüllt die Natur, indem sie sich verstecken will, das Wesen ihrer Gegensätze.*] Anspielung auf Heraklits Lehre von den Gegensätzen, die im verborgenen All-Einen der Natur aufgehoben sind. Vgl. dazu NK 494, 2–5.

471, 32 – 472, 8 *Das Wort folgt berauscht dem Zuge dieses Rhythmus‘; mit dem Worte gepaart ertönt die Melodie; und wiederum wirft die Melodie ihre Funken weiter in das Reich der Bilder und Begriffe. Eine Traumerscheinung [...] schwebt heran, sie verdichtet sich zu menschlicheren Gestalten, sie breitet sich aus zur Abfolge eines ganzen heroisch-übermüthigen Wollens, eines wonnereichen Untergehens und Nicht-mehr-Wollens: – so entsteht die Tragödie, so wird dem Leben seine herrlichste Weisheit, die des tragischen Gedankens, geschenkt*] Hier überträgt N. die Tragödientheorie, die er in der *Geburt der Tragödie* teilweise unter Rekurs auf die Philosophie Schopenhauers entfaltet hat, auf das Musikdrama

Wagners, den er als „dithyrambische[n] Dramatiker“ bezeichnet (472, 9–13). Zugleich greift er auf wesentliche Aspekte aus der Ästhetik des Musikdramas zurück, die Wagner in seiner Schrift *Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth* in direkter Ansprache an die Zuschauer folgendermaßen erläutert: „so wird nun der geheimnißvolle Eintritt der Musik Sie auf die Enthüllung und deutliche Vorführung von scenischen Bildern vorbereiten, welche, wie sie aus einer idealen Traumwelt vor Ihnen sich darzustellen scheinen, die ganze Wirklichkeit der sinnvollsten Täuschung einer edlen Kunst vor Ihnen kundgeben sollen. Hier darf nichts mehr in bloßen Andeutungen eben nur provisorisch zu Ihnen sprechen; so weit das künstlerische Vermögen der Gegenwart reicht, soll Ihnen im scenischen, wie im mimischen Spiele das Vollendetste geboten werden“; dabei intendiert Wagner „die möglichst vollendete Ausführung seines auf eine erhabene Täuschung abzielenden Theiles“ (GSD IX, 327).

Indem N. im vorliegenden Kontext die „Abfolge eines ganzen heroisch-übermüthigen Wollens, eines wonnereichen Untergehens und Nicht-mehr-Wollens“ zum Thema macht, nimmt er auf zentrale Aspekte von Schopenhauers Willensmetaphysik Bezug: In der *Welt als Wille und Vorstellung* beschreibt Schopenhauer das aus dem Willen als dem Urgrund alles Seienden hervorgehende Wollen der Individuen als einen leidensträchtigen Drang, der nur durch die Verneinung des Willens zum Leben oder durch die Aufhebung des principium individuationis suspendiert werden kann. Das ‚Untergehen‘ der tragischen Helden erscheint nach Schopenhauer und N. als ‚wonnereich‘, weil hier der Schmerz des Individuums in der tragischen Katastrophe überwunden und ein Übergang in das vor- und überindividuelle Ganze vollzogen wird. Vgl. NK 452, 10–15. Zu den Analogien und Differenzen zwischen Schopenhauer und N. vgl. Neymeyr 1996a, 215–263 sowie 2011, 369–391 und 2018, 293–304.

Auch mit der Vorstellung einer „Weisheit [...] des tragischen Gedankens“ orientiert sich N. an Schopenhauers Interpretation des Tragischen. N. konzipiert den Gesamtvorgang hier gemäß den Kategorien Schopenhauers und schließt zugleich an seine eigene Metaphorisierung des tragischen Geschehens an, das er in der Tragödienschrift auf Wagners Musikdramen hin perspektiviert hat: Die „Traumerscheinung“, von der anfangs die Rede ist, entspricht tendenziell dem ‚Apollinischen‘, das N. in der *Geburt der Tragödie* mit dem principium individuationis gemäß der Philosophie Schopenhauers korreliert. Die Vorstellung des „Untergehens“ hingegen verbindet er in Anlehnung an das Konzept der ‚Verneinung des Willens zum Leben‘, das Schopenhauers Ethik bestimmt, mit der Imagination einer Rückkehr in den Urgrund des ‚Dionysischen‘, der sich laut N. in der Musik offenbart. Der *Geburt der Tragödie* zufolge stellt dieser Urgrund des ‚Dionysischen‘ zugleich die existentielle Basis für die apollinischen Traumerscheinungen dar, die sich in den Bildern und Gestalten des dra-

matischen Geschehens manifestieren. Insofern schließt N. hier an Schopenhauers Auffassung des Willens als des Urprinzips alles Seienden an (vgl. dazu NK 478, 24–28).

In der *Geburt der Tragödie* sieht N. „die Fortentwicklung der Kunst an die Duplicität des Apollinischen und des Dionysischen gebunden“ (KSA 1, 25, 5–6). Nach seiner Auffassung ist „jeder Künstler [...] entweder apollinischer Traumkünstler oder dionysischer Rauschkünstler“ (KSA 1, 30, 29–31). In einem weiten kulturhistorischen und geschichtsphilosophischen Kontext differenziert N. „zwischen der Kunst des Bildners, der apollinischen, und der unbildlichen Kunst der Musik, als der des Dionysus“ (KSA 1, 25, 15–17). Den Ursprung der griechischen Tragödie führt er spekulativ auf eine Synthese der beiden Kunstprinzipien zurück; in seiner eigenen Epoche erhofft er eine Renaissance der griechischen Tragödie durch die Musikdramen Richard Wagners.

Dabei geht N. von der „metaphysischen“ Prämisse aus, „dass das Wahrhaft-Seiende und Ur-Eine, als das ewig Leidende und Widerspruchsvolle, zugleich die entzückende Vision, den lustvollen Schein, zu seiner steten Erlösung braucht“ (KSA 1, 38, 29–32). Auch im Hinblick auf das Telos der Erlösung greift er in der *Geburt der Tragödie* auf die Konzeption des Tragischen zurück, die Schopenhauer in der *Welt als Wille und Vorstellung* entfaltet: Schopenhauer schreibt dem Trauerspiel als literarischer Gattung einen Sonderstatus zu, weil es den „Widerstreit des Willens mit sich selbst“ am Leiden des Menschen besonders intensiv entfalte und dadurch „der schrecklichen Seite des Lebens“ Ausdruck verleihe (WWV I, § 51, Hü 298). Indem die Tragödie Schmerz, Bosheit und katastrophale Zufallskonstellationen inszeniere, veranschauliche sie den Zuschauern, dass das Leben „wesentlich ein vielgestaltetes Leiden und ein durchweg unsälgiger Zustand ist“, dem „gänzliches Nichtseyn [...] entschieden vorzuziehen wäre“ (WWV I, § 59, Hü 381, 383). So motiviert die Erfahrung des Tragischen nach Schopenhauers Auffassung zur Verneinung des Willens zum Leben und vermittelt zugleich zwischen Ästhetik und Ethik (zu diesem Spannungsfeld vgl. Neymeyr 1996a, 387–424).

Wenn N. den ‚Willen‘ in der *Geburt der Tragödie* „im Schopenhauerischen Sinne“ definiert, nämlich „als Gegensatz der ästhetischen, rein beschaulichen willenlosen Stimmung“ (KSA 1, 50, 28–30), dann orientiert er sich sowohl an der Willensphilosophie Schopenhauers als auch am Grundkonzept seiner Ästhetik. Auch die Definition des Willens als „das innere Wesen“ (KSA 1, 111, 34 – 112, 1) und die Bestimmung der „Individuation“ als „Urgrund alles Leidens“ (KSA 1, 72, 19–20) übernimmt N. aus Schopenhauers Willensmetaphysik (vgl. dazu ebenfalls NK 478, 24–28), die den Hintergrund für den ästhetischen Dualismus der *Geburt der Tragödie* bildet. Wie Schopenhauer differenziert N. zwischen dem Willen als dem Urgrund alles Seienden und der durch das principi-

um individuationis bedingten Vielheit der Einzelwesen. Allerdings fallen zugleich markante Differenzen auf: Einerseits lässt sich der dionysische Rausch nicht mit Schopenhauers Konzept willenloser Kontemplation in Einklang bringen, und andererseits ist das Moment des schönen Scheins, das N. in der Tragödienschrift als Charakteristikum des Apollinischen beschreibt und später sogar zur Zentralkategorie des Ästhetischen generell erhebt, nicht problemlos kompatibel mit Schopenhauers Postulat einer objektiven Erkenntnis der Ideen, das durch die Philosophie Platons inspiriert ist. (Zu dieser systematischen Problematik vgl. Neymeyr 1996a, 215–263 und 1999, 64–84.)

Bereits in der *Geburt der Tragödie* entfernt sich N. von Schopenhauers pessimistischer Ethik der Resignation, wenn er statuiert: „nur als ästhetisches Phänomen ist das Dasein und die Welt ewig gerechtfertigt“ (KSA 1, 47, 26–27). Während Schopenhauer „ein Hinwenden zur Resignation, zur Verneinung des Willens zum Leben“ als „letzte Absicht des Trauerspiels“ bezeichnet (WWV II, Kap. 37, Hü 500), betrachtet N. den „metaphysische[n] Trost“, das Leben sei trotz allem „unzerstörbar mächtig und lustvoll“, als Wirkung jeder wahren Tragödie (KSA 1, 56, 7–11). Dabei beschreibt er die Kunst als essentielles Therapeutikum: Als „rettende, heilkundige Zauberin“ vermöge sie „Ekelgedanken über das Entsetzliche oder Absurde des Daseins“ in erträgliche Vorstellungen „umzubiegen“ (KSA 1, 57, 21–23). In der *Götzen-Dämmerung* polemisiert N. dann sogar vehement gegen eine „Pessimisten-Optik“ (KSA 6, 127, 30), die auch die Tragödie dementsprechend funktionalisiere. Aufgrund seines dionysischen Vitalismus distanziert er sich hier entschieden von Schopenhauers Auffassung, das Trauerspiel solle zur Verneinung des Willens zum Leben animieren, also „zur Resignation stimmen“ (KSA 6, 127, 28) und als „Quietiv alles Wollens“ fungieren (WWV I, § 48, Hü 275). Im Unterschied zu Schopenhauer betrachtet N. die Tragödie wie die Kunst generell als „das grosse Stimulans zum Leben“ (KSA 6, 127, 21–22), schreibt ihr also eine vitalisierende Wirkung zu. In *Ecce homo* beansprucht N. sogar eine avantgardistische Position für sich, indem er sich „selber als den ersten tragischen Philosophen“ versteht (KSA 6, 312, 24–25). Und damit meint N. jetzt – in radikaler Abgrenzung von Schopenhauer – „den äussersten Gegensatz und Antipoden eines pessimistischen Philosophen. Vor mir giebt es diese Umsetzung des Dionysischen in ein philosophisches Pathos nicht: es fehlt die tragische Weisheit“ (KSA 6, 312, 26–29). – Zu den Analogien und Differenzen zwischen Schopenhauer und N. im Hinblick auf die Konzeption des Tragischen vgl. Neymeyr 2011, 369–391 und 2014b, 290–293.

472, 8–10 *der größte Zauberer und Beglückter unter den Sterblichen, der dithyrambische Dramatiker]* Zur „dithyrambischen Dramatik“ vgl. NK 470, 14. Die erste fragmentarische Fassung der Textpartie lautet: „[...] deutlichen Gestalten,

und breitet sich aus zur Abfolge eines ganzen heldenhaften Daseins: das Dasein regt sich die Tragödie entsteht – – – so wird die Tragödie und der tragische Gedanke geboren, so entsteht der weise Mensch, der uns darauf, in immer höheren Steigerungen, seinen herrlichsten und auch zauberhaftesten Schmuck schenkt – so endlich erwächst der größte Zauberer unter allen Künstlern, der dithyrambische Dramatiker, wie Aeschylus, wie Wagner“ (KSA 14, 90).

Vgl. dazu auch Richard Wagners Schrift *Deutsche Kunst und deutsche Politik*: „Treten wir in ein Theater, so blicken wir, sobald wir mit einiger Besonnenheit einblicken, in einen dämonischen Abgrund von Möglichkeiten des Niedrigsten wie des Erhabensten. [...] Mit Grauen und Schauer nahten von je die größten Dichter der Völker diesem furchtbaren Abgrunde; sie erfanden die sinnreichen Gesetze, die weihevollen Zaubersprüche, um den dort sich bergenden Dämon durch den Genius zu bannen, und Aischylos führte selbst mit priesterlicher Feierlichkeit die gebändigten Erinnyen als göttlich verehrungswerthe Eumeniden zu dem Sitze ihrer Erlösung von unseligen Flüchen. [...] An diesen Abgrund traten die melodischen Zauberer der Tonkunst und gossen Himmelsbalsam in die klaffenden Wunden der Menschheit [...]“ (GSD VIII, 60–61).

8.

472, 19–21 *der herrschende Gedanke seines Lebens [...] eine unvergleichliche Wirkung, die grösste Wirkung aller Kunst]* Der dominierende Antrieb Wagners besteht gemäß N.s Darstellung im Streben nach maximaler Wirkung. Diese Grundtendenz betont N. auch, wenn er Wagner in UB IV WB „eine glühende Hoffnung auf höchste Macht und Wirkung“ attestiert (473, 26–27) und dessen Willen zu einer „tyrannischen Allmacht“ betont (472, 31). In *Der Fall Wagner* kritisiert N. dann nachdrücklich den obsessiven Wirkungswillen des Komponisten: „Das Elementarische genügt – Klang, Bewegung, Farbe, kurz die Sinnlichkeit der Musik. Wagner rechnet nie als Musiker, von irgend einem Musiker-Gewissen aus: er will die Wirkung, er will Nichts als die Wirkung. Und er kennt das, worauf er zu wirken hat!“ (KSA 6, 31, 2–6). – Diese Prämissen haben nach N.s Auffassung problematische Konsequenzen für Wagners Status als Musiker: „Wagner war nicht Musiker von Instinkt. Dies bewies er damit, dass er alle Gesetzlichkeit und [...] allen Stil in der Musik preisgab, um aus ihr zu machen, was er nöthig hatte, eine Theater-Rhetorik, ein Mittel des Ausdrucks, der Gebärden-Verstärkung, der Suggestion, des Psychologisch-Pittoresken“ (KSA 6, 30, 15–20). Und wenig später erklärt N.: „Auch im Entwerfen der Handlung ist Wagner vor Allem Schauspieler. Was zuerst ihm aufgeht, ist eine Scene von

unbedingt sichrer Wirkung [...], eine Scene, die umwirft – diese denkt er in die Tiefe, aus ihr zieht er erst die Charaktere. [...] Er sucht sich selbst zuerst die Wirkung seines Werkes zu garantiren, er beginnt mit dem dritten Akte, er beweist sich sein Werk mit dessen letzter Wirkung“ (KSA 6, 32, 8–22).

Die konkreten Wirkungen Wagnerscher Musik charakterisiert N. als hypnotisch oder narkotisch, ja sogar ausdrücklich als pathogen. Im „Versuch einer Selbstkritik“, den N. der *Geburt der Tragödie* vierzehn Jahre nach der Erstpublikation für die neue Ausgabe von 1886 vorangestellt hat, verurteilt er Wagners Musik als „eine Nervenverderberin ersten Ranges, [...] als berauschendes und zugleich benebelndes Narkotikum“ (KSA 1, 20, 24–28). In *Ecce homo* bezeichnet er die Musik Wagners explizit als „eine narkotische Kunst“, als „Opia“ (KSA 6, 325, 21, 29). Und in *Der Fall Wagner* charakterisiert er den Komponisten als einen Verführer, der „mit Musik hypnotisirt“ (KSA 6, 29, 4–5), ja geradezu „der Meister hypnotischer Griffe“ ist (KSA 6, 23, 16–17). Seine polemische Quintessenz zu diesem „Künstler der *décadence*“, der „uns die Gesundheit verdirbt“ (KSA 6, 21, 12–14), treibt N. mit rhetorischen Fragen schließlich bis zur Pathologisierung: „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, 15–17).

473, 11–14 eine noch „*praesumptuösere*“ Natur als Goethe, der von sich sagte: „immer dachte ich, ich hätte es schon; man hätte mir eine Krone aufsetzen können und ich hätte gedacht, Das verstehe sich von selbst.“] Vgl. Goethe: „Ich habe niemals einen presumptuöseren Menschen gekannt als mich selbst, Und daß ich das sage zeigt schon daß wahr ist was ich sage. Niemals glaubte ich daß etwas zu erreichen wäre immer dacht ich ich hätt es schon. Man hätte mir eine Krone aufsetzen können und ich hätte gedacht das verstehe sich von selbst. Und doch war ich gerade dadurch nur ein Mensch wie andre. Aber daß ich das über meine Kräfte ergriffne durch zu arbeiten, das über mein Verdienst erhaltene zu verdienen suchte, dadurch unterschied ich mich bloß von einem wahrhaft Wahnsinnigen“ (Goethe: FA, Abt. I, Bd. 13, 209).

473, 27–28 So verstand er denn die *grosse Oper* als sein Mittel] In Richard Wagners Text *Eine Mittheilung an meine Freunde* heißt es: „Die ‚große Oper‘, mit all’ ihrer scenischen und musikalischen Pracht, ihrer effektreichen, musikalisch-massenhaften Leidenschaftlichkeit, stand vor mir; und sie nicht etwa bloß nachzuahmen, sondern, mit rückhaltsloser Verschwendung, nach allen ihren bisherigen Erscheinungen sie zu überbieten, das wollte mein künstlerischer Ehrgeiz“ (GSD IV, 258). – Bei der Grand opéra, der ‚großen Oper‘, handelt es sich um den französischen Typus der ernsten oder tragischen Oper, die sich im 19. Jahrhundert vor allem auf bedeutende historische Stoffe konzentrierte

und diese mithilfe einer Synthese von Arien und Ensemble-Partien, von Einzelschicksalen und Massenszenen musikalisch-dramaturgisch gestaltete. Repräsentative große Opern schuf der jüdische Komponist Giacomo Meyerbeer (1791–1864), der in Paris mit seinen Werken großen Erfolg hatte und dadurch für Wagner zum beneideten Vorbild wurde. Vgl. auch NK 474, 5 und NK 474, 3–11.

473, 31–33 *Ein längerer Zeitraum seines Lebens, sammt den verwegenen Wandlungen seiner Pläne, Studien, Aufenthalte, Bekanntschaften, erklärt sich allein aus dieser Begierde*] Wagners „glühende Hoffnung“, durch sein eigenes Operschaffen „höchste Macht und Wirkung“ zu erzielen (473, 26–27), versucht N. im vorliegenden Kontext als Übergangsstadium in der Entwicklung des Komponisten darzustellen, dem dann ein Prozess der „Läuterung“ (474, 20) gefolgt sei. – In *Der Fall Wagner* hingegen behauptet N. dann dezidiert, Wagner verfüge nicht über ein „Musiker-Gewissen“, sondern sei von einem obsessiven Wirkungswillen erfüllt: „er will Nichts als die Wirkung“ (KSA 6, 31, 4–6). Mithilfe von „Theater-Rhetorik“ und Strategien zur „Gebärden-Verstärkung“ (KSA 6, 30, 18–19) bringe er ein dekadentes „espressivo um jeden Preis“ hervor (KSA 6, 38, 33) und instrumentalisieren dafür die Musik. Zu Wagners Wirkungsstrategien und zu N.s Reaktion darauf vgl. auch die ausführlichen Darlegungen in NK 474, 3–11.

474, 5 *Meyerbeer*] Giacomo Meyerbeer geb. Jakob Liebman Meyer Beer (1791–1864) beeinflusste durch die musikalische und szenische Gestaltung seiner Musikdramen, die unterschiedliche nationale Operntraditionen amalgamieren, italienische Opernkomponisten, darunter etwa Giuseppe Verdi. Bei etlichen zeitgenössischen Komponisten fand auch Meyerbeers Vorliebe für historische Sujets Interesse. Im Jahre 1839 verließ Wagner Riga mit dem Ziel, Meyerbeer zu treffen, um dann mit seiner Empfehlung in Paris durch *Rienzi* den künstlerischen Durchbruch zu schaffen. Tatsächlich förderte Meyerbeer den während seines Paris-Aufenthalts um 1840 in prekären ökonomischen Verhältnissen lebenden Wagner. Vor allem seine Opern *Rienzi* und *Tannhäuser* sind maßgeblich durch den Stil Meyerbeers geprägt, der in Paris als Opernkomponist große Erfolge feiern konnte. Da sich Wagners Hoffnung, durch Vermittlung Meyerbeers einen Zugang zur Pariser Oper zu erlangen, allerdings nicht erfüllte, schlug seine Verehrung für ihn schließlich in Enttäuschung um. Seine Oper *Rienzi* wurde erst 1842 in Dresden mit großem Erfolg uraufgeführt. Anlässlich der Aufführung von Meyerbeers Oper *Der Prophet* (1850) publizierte Wagner unter dem Pseudonym K. Freigedank den antisemitischen Artikel *Das Judenthum in der Musik* (GSD V, 66–85). – Wagners Verhältnis zu Meyerbeer problematisiert Martin Geck in seiner Wagner-Biographie mit der Bemerkung, Wagner

habe „den jüdischen Komponisten Meyerbeer mit einer Devothet umworben, die zu seiner Kritik am jüdischen Charakter nicht recht passen will“ (Geck 2004, 34). Einerseits versuchte Wagner Meyerbeer durch strategisches Verhalten für seine Zwecke zu instrumentalisieren, andererseits jedoch polemisierte er später heftig gegen ihn, indem er ihm in seiner Schrift *Oper und Drama* (1851) bloße Effekthascherei vorwarf. (Vgl. dazu NK 474, 3–11.) Die engagierte Unterstützung, die er in der schwierigen Lebenssituation seiner Pariser Jahre durch Meyerbeer erfahren hatte, spielte Wagner im späteren autobiographischen Rückblick herunter.

474, 3–11 *jetzt, da es allmählich bekannt geworden ist, durch welches überaus künstlich gesponnene Gewebe von Beeinflussungen aller Art Meyerbeer jeden seiner grossen Siege vorzubereiten und zu erreichen wusste und wie ängstlich die Abfolge der „Effecte“ in der Oper selbst erwogen wurde, wird man auch den Grad von beschränkter Erbitterung verstehen, welche über Wagner kam, als ihm über diese beinahe nothwendigen „Kunstmittel“, dem Publikum einen Erfolg abzurufen, die Augen geöffnet wurden.*] In seiner Schrift *Oper und Drama* kritisierte Wagner das musikalische Schaffen Meyerbeers, indem er dem Komponisten vorwarf, er richte seine Werke bloß auf äußerliche Effekte aus. In diesem Zusammenhang sprach Wagner sogar polemisch von einer Wirkung ohne Ursache: „Das Geheimniß der Meyerbeer’schen Opernmusik ist – der Effekt. Wollen wir uns erklären, was wir unter diesem ‚Effekte‘ zu verstehen haben, so ist es wichtig, zu beachten, daß wir uns gemeinhin des näherliegenden Wortes ‚Wirkung‘ hierbei nicht bedienen. Unser natürliches Gefühl stellt sich den Begriff ‚Wirkung‘ immer nur im Zusammenhange mit der vorhergehenden Ursache vor: wo wir nun, wie im vorliegenden Falle, unwillkürlich zweifelhaft darüber sind, ob ein solcher Zusammenhang bestehe, oder wenn wir sogar darüber belehrt sind, daß ein solcher Zusammenhang gar nicht vorhanden sei, so sehen wir in der Verlegenheit uns nach einem Worte um, das den Eindruck, den wir z. B. von Meyerbeer’schen Musikstücken erhalten zu haben vermeinen, doch irgendwie bezeichne, und so wenden wir ein ausländisches, unserem natürlichen Gefühle nicht unmittelbar nahe stehendes Wort, wie eben dieses ‚Effekt‘ an. Wollen wir daher genauer Das bezeichnen, was wir unter diesem Worte verstehen, so dürfen wir ‚Effekt‘ übersetzen durch ‚Wirkung ohne Ursache‘“ (GSD III, 301). Vgl. dazu auch Thomas Mann (Bd. IX, 417).

Trotz dieser Kritik an Meyerbeer, die Wagner in seiner Schrift *Oper und Drama* recht umständlich formuliert, lassen sich Charakteristika der Meyerbeerschen Musik wie leichte Melodiefolgen, einprägsame Wiederholungen oder pompöse Auftakte auch in Wagners eigenen Kompositionen finden. Die Faszination durch „Effecte“ relativiert N. in UB IV WB allerdings zu einer nur anfänglichen Versuchung, die Wagner selbst allmählich durch einen Prozess

der ‚Läuterung‘ überwunden habe (482–483), sobald er konsequent der inneren künstlerischen Notwendigkeit gefolgt sei, statt seine Wirkungsmittel primär zugunsten von äußerlichen „Erfolgen“ und „Siegen“ (483, 16) beim Publikum zu kalkulieren.

Zwar attestiert N. Wagner selbst in UB IV WB „eine glühende Hoffnung auf höchste Macht und Wirkung“ (473, 26–27), aber zugleich weist er auf die sich bereits ankündigende ästhetische Neuorientierung des Komponisten hin, indem er erklärt: „Indem er zum Kritiker des ‚Effectes‘ wurde, durchzitterten ihn die Ahnungen einer eigenen Läuterung“ (474, 19–20). Erst im Spätwerk erhält der Vorwurf der Effekthascherei dann eine zentrale Funktion im Rahmen von N.s radikaler Polemik gegen Wagner, den er in seiner Schrift *Der Fall Wagner* so charakterisiert: „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). Außerdem spricht N. dem Komponisten sogar ein „Musiker-Gewissen“ ab und wirft ihm einen geradezu obsessiven Wirkungswillen vor: „er will Nichts als die Wirkung. Und er kennt das, worauf er zu wirken hat!“ (KSA 6, 31, 4–6). In diesem Sinne sieht N. seine Ansicht „Wagner war nicht Musiker von Instinkt“ dadurch bestätigt, dass Wagner „alle Gesetzlichkeit und [...] allen Stil in der Musik preisgab, um aus ihr zu machen, was er nöthig hatte, eine Theater-Rhetorik“ (KSA 6, 30, 15–18). „Auch im Entwerfen der Handlung“ sei „Wagner vor Allem Schauspieler“ gewesen, weil es ihm zuerst um „eine Scene von unbedingt sicherer Wirkung“ gegangen sei, um „eine Scene, die um wirft“ (KSA 6, 32, 8–11).

Und im Text 368 der *Fröhlichen Wissenschaft* kritisiert N. eine symptomatische Inkonsequenz in Wagners Musikästhetik: „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!“ (KSA 3, 617, 23–30). In diesem Sinne konstatiert N. später in *Der Fall Wagner*: „er blieb Rhetor als Musiker“ (KSA 6, 35, 30). – Zu dem fundamentalen musikästhetischen Paradigmenwechsel, den Wagner unter dem Einfluss seiner Schopenhauer-Lektüre vollzog, vgl. Kapitel IV.3 im Überblickskommentar sowie NK 454, 11–14. – Noch in der *Fröhlichen Wissenschaft* formuliert N. im Text 99 eine viel moderatere Perspektive auf Wagner wie auf die Künstler überhaupt: Verständnisvoll konzidiert er, dass sie immer „ein wenig Schauspieler sind und sein müssen“, so dass man ihnen auch „Maskerade“ nicht übelnehmen dürfe (KSA 3, 456, 24–26). Zudem sei Wagners schauspielerhafte Attitüde durchaus mit Aspekten von Authentizität

kompatibel (vgl. KSA 3, 456, 22–31). Dennoch findet sich später in *Nietzsche contra Wagner* ein scharfes, geradezu vernichtendes Verdikt, und zwar durch das lapidare Fazit: „Das espressivo um jeden Preis und die Musik im Dienste, in der Sklaverei der Attitüde – das ist das Ende ...“ (KSA 6, 422, 25–27).

474, 20–22 *Es war, als ob von jetzt ab der Geist der Musik mit einem ganz neuen seelischen Zauber zu ihm redete.*] Wagner selbst exponierte in mehreren Schriften den „Geist der Musik“, etwa in seiner 1870 erschienenen Beethoven-Festschrift zum 100. Geburtstag des Komponisten (GSD IX, 102). Auf sie nahm N. schon im „Vorwort an Richard Wagner“ Bezug, das er der Erstauflage seiner Tragödienschrift (1872) voranstellte. In den vollständigen Werktitel *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* integrierte N. die Wagnersche Formulierung „Geist der Musik“, auf die er auch in der vorliegenden Textpassage von UB IV WB zurückgreift. Ähnlich wie bereits in der *Geburt der Tragödie* schreibt N. der Musik Wagners auch in UB IV WB eine besondere Innerlichkeit zu, einen „ganz neuen seelischen Zauber“, um sie von den auf äußerliche Effekte fixierten Werken zeitgenössischer Musiker abzugrenzen. In seinen späten Anti-Wagneriana *Der Fall Wagner* und *Nietzsche contra Wagner* revidiert N. diese frühere Einschätzung dann allerdings radikal.

474, 24–26 *und so empfand er es als eine wundervolle Entdeckung, dass er noch Musiker, noch Künstler sei, ja dass er es jetzt erst geworden sei.*] In Wagners Schrift *Eine Mittheilung an meine Freunde* (1852), die auch eine autobiographische Skizze und knappe Inhaltsangaben zu seinen wichtigsten theoretischen Werken enthält, findet sich die folgende Äußerung über die Musik: „ich will ihrer hier nur als meines guten Engels gedenken, der mich als Künstler bewahrte, ja in Wahrheit erst zum Künstler machte von einer Zeit an, wo mein empörtes Gefühl mit immer größerer Bestimmtheit gegen unsere ganzen Kulturzustände sich auflehnte [...]“ (GSD IV, 263).

475, 10–11 *Wagner wird zum Revolutionär der Gesellschaft*] Richard Wagner engagierte sich 1849 beim Dresdener Mai-Aufstand und musste danach die Flucht antreten, weil er steckbrieflich gesucht wurde. N. betont wenig später, Wagner sei „aus Mitleid mit dem Volke zum Revolutionär geworden“ und habe sich „nach ihm“ gesehnt, „wie er sich nach seiner Kunst sehnte“, weil er das Volk als „den einzigen Zuschauer und Zuhörer“ ansah, „welcher der Macht seines Kunstwerkes [...] würdig“ sei (476, 8–14). In seiner Schrift *Die Kunst und die Revolution* (GSD III, 8–41) von 1849 erklärt Richard Wagner im Hinblick auf die Tragödie: „Aber eben die Revolution, nicht etwa die Restauration, kann uns jenes höchste Kunstwerk wiedergeben [...]“ (GSD III, 30). Durch die radikalen politischen Überzeugungen, die Wagner am Ende der 1840er Jahre

hatte, ist auch seine Kunstprogrammatik beeinflusst. Zum Spannungsfeld von Revolution und Reformation bei Richard Wagner vgl. NK 448, 4–10.

N.s eigene Haltung dem Volk gegenüber ist von deutlichen Ambivalenzen bestimmt. Schon früh prägte sich bei ihm eine antisoziale Einstellung aus, mit der er sich vorrangig auf eine privilegierte Kultur-Elite und auf den „Genius“ als Idealvorstellung ausrichtete. Dennoch notierte N. im Sommer 1875 nach der Lektüre von Wagners Schrift *Die Kunst und die Revolution*, die auf die 1848er Revolution Bezug nimmt: „Nieder mit der Kunst, welche nicht in sich zur Revolution der Gesellschaft, zur Erneuerung und Einigung des Volkes drängt!“ (NL 1875, 11 [28], KSA 8, 218). Seinen Wunsch nach einer revolutionierenden Kunst begründet N. in demselben Nachlass-Notat folgendermaßen: „Wir, die wir wissen, was alles an der einmal richtig erfaßten Kunst hängt, welches Geflecht von Pflichten – verachten wenigstens alle bestehenden Einrichtungen der Kunstpflege auf das Tiefste“ (NL 1875, 11 [28], KSA 8, 217). Zum Hiat zwischen romantisch grundierter Volksideologie und dezidiertem Geistesaristokratismus in N.s Frühwerk vgl. NK 475, 28–32 sowie das Kapitel II.9 (Abschnitt 8) im Überblickskommentar zu UB II HL.

Ausdrücklich zieht N. dem „Kunstfreund“, den er als fragwürdigen Typus betrachtet, sogar die „deutlich erkennbaren Kunstfeinde“ vor; „denn bei ihnen verrieth sich doch häufig das Gefühl, daß dies eine Beschäftigung einer üppigen und selbstsüchtigen Klasse sei, fern von der Noth des Volkes und im Grunde ein Mittel, sich gerade vom Volke zu ‚distinguiren‘.“ (NL 1875, 11 [28], KSA 8, 218.) Vgl. dazu auch NK 460, 10–11. Diese Einschätzung läßt Affinitäten zu Ansichten erkennen, die Wagner in seiner Schrift *Die Kunst und die Revolution* vertritt. Vgl. dazu konkret NK 448, 4–10. In seinem Text *Eine Mittheilung an meine Freunde* erklärt Richard Wagner: „Ich betrat nun eine neue Bahn, die der Revolution gegen die künstlerische Öffentlichkeit der Gegenwart, mit deren Zuständen ich mich bisher zu befreunden gesucht hatte, als ich in Paris deren glänzendste Spitze aufsuchte [...]“ (GSD IV, 262). 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; 476, 8–9; 504, 18–21; 504, 27–30; 508, 29–33.

475, 12 *das dichtende Volk*] Einige Wagner-Opern sind durch Legenden oder volkstümliche Erzählungen inspiriert, etwa *Der fliegende Holländer*, *Tannhäuser* und *Die Meistersinger von Nürnberg*. Vgl. NK 438, 2–4.

475, 17–21 *die ganze schmachvolle Stellung, in welcher die Kunst und die Künstler sich befinden: wie eine seelenlose oder seelenharte Gesellschaft, welche sich die gute nennt und die eigentlich böse ist, Kunst und Künstler zu ihrem slavischen Gefolge zählt*] Aufgrund seiner frühen Misserfolgserlebnisse als Künstler

gewann Wagner zusehends eine kritische Distanz zum Kunstbetrieb. Dabei erkannte er illusionslos den prekären Status der Künste in einer Gesellschaft, die Künstler lediglich als Sklaven der herrschenden Klasse behandelt und als Medium zur Befriedigung von Luxusbedürfnissen instrumentalisiert. Mit seinem eigenen Anspruch auf Wirkung und Herrschaft war dieser Status der Künstler nicht kompatibel. Allerdings änderte Wagner seine Einstellung zur ‚herrschenden Klasse‘ und zum ‚Luxus‘ grundlegend, sobald er selbst erfolgreich geworden war und im bayerischen König Ludwig II. einen mächtigen Mäzen gefunden hatte.

475, 22–24 *Die moderne Kunst ist Luxus: Das begriff er ebenso wie das andere, dass sie mit dem Rechte einer Luxus-Gesellschaft stehe und falle.*] In seiner Schrift *Das Kunstwerk der Zukunft* erklärt Wagner: „Die Befriedigung des eingebildeten Bedürfnisses ist aber der L u x u s [...] Der L u x u s ist ebenso herzlos, unmenschlich, unersättlich und egoistisch, als das Bedürfnis, welches ihn hervorruft [...] dieser Teufel [...] regiert die Welt; er ist die Seele dieser Industrie, die den Menschen tödtet, um ihn als Maschine zu verwenden [...] er ist – ach! – die Seele, die Bedingung unserer – K u n s t! – “ (GSD III, 48–49). – Vgl. dazu auch NK 475, 17–21.

475, 28–32 *hat sie auch dem Volke das Grösste und Reinste, was es aus tiefster Nöthigung sich erzeugte und worin es als der wahre und einzige Künstler seine Seele mildherzig mittheilte, seinen Mythos, seine Liedweise, seinen Tanz, seine Spracherfindung entzogen*] In Übereinstimmung mit Konzepten, die Wagner in seinen Schriften formuliert (vgl. NK 476, 11–15), folgt hier auch N. einer romantischen Tradition, wenn er das Volk auf diese Weise idealisiert. Dabei reflektiert N. allerdings nicht den Widerspruch zwischen seinem Idealbild des Volkes und seinem im Anschluss an Schopenhauer schon früh energisch vertretenen Geistesaristokratismus, der in den *Unzeitgemässen Betrachtungen* deutlich hervortritt und auch im dritten seiner fünf Vorträge *Über die Zukunft unserer Bildungsanstalten* zu erkennen ist. Dort führt N. die „Überzahl von Bildungsanstalten“ darauf zurück, dass „der echte deutsche Geist gehaßt wird, weil man die aristokratische Natur der wahren Bildung fürchtet“; zugleich distanziert er sich nachdrücklich von Konzepten einer „auf die Breite gegründete[n] Volksbildung und Volksaufklärung“ (KSA 1, 710, 12–15).

Die Divergenz von individualistischem Geistesaristokratismus und romantischer Volksideologie thematisiert auch das Kapitel II.9 „Probleme der Historienschrift“ im Überblickskommentar zu UB II HL. – Einerseits betont N. in UB II HL im Zusammenhang mit der ‚monumentalischen Historie‘ die Vorbildfunktion der starken Persönlichkeit und des großen Individuums, wenn er im 6. Kapitel für den heroischen Typus plädiert, um die Epigonenproblematik dauer-

haft zu überwinden. Andererseits jedoch entwirft er nur wenig später im 7. Kapitel der Historienschrift ein spätromantisches Ideal des Volkes, indem er das Plädoyer formuliert: „Schafft euch den Begriff eines ‚Volkes‘: den könnt ihr nie edel und hoch genug denken“ (KSA 1, 302, 12–13). – Mit diesem von Wagners Volksideologie beeinflussten Appell begibt sich N. in eine Opposition zu seiner durch Schopenhauer angeregten Vorliebe für heroische Ausnahmeexistenzen.

Je stärker sich allerdings N.s Vorbehalte gegenüber dem beginnenden industriellen Massenzeitalter ausprägen, desto größer wird seine Affinität zu einem individualistischen Geistesaristokratismus (vgl. auch die Belege in NK 402, 15–17). Zugleich intensiviert sich seine Distanz zur romantischen Volksideologie Wagners. Insofern erscheint N.s Kult des großen Individuums und des heroischen Menschen, der sich mit einem Gestus der Verachtung gegenüber jeder Art von Mediokrität verbindet, auch als eine antimoderne Gegenstrategie. – Obwohl das ‚Volk‘ für N. im vorliegenden Kontext von UB IV WB sogar „der wahre und einzige Künstler“ ist, verwendet er in UB III SE Schopenhauers Metapher „Fabrikwaare“ (KSA 1, 338, 7), um die lethargische Masse zu bezeichnen, die er in UB II HL als „gemein und ekelhaft uniform“ diffamiert (KSA 1, 320, 10–11). (Zur Sklaven- und Fabrik-Metaphorik bei Schopenhauer und N. vgl. NK 300, 25–29.) Mit Nachdruck polemisiert N. in seiner Historienschrift gegen eine Geschichtsschreibung „vom Standpunkte der Massen“ (KSA 1, 318, 34), die seines Erachtens „nur in dreierlei Hinsicht einen Blick“ verdienen: erstens als schwache „Copien der grossen Männer, auf schlechtem Papier und mit abgenutzten Platten hergestellt“, zweitens „als Widerstand gegen die Grossen“ und drittens „als Werkzeuge der Grossen; im Uebrigen hole sie der Teufel und die Statistik!“ (KSA 1, 320, 3–9).

475, 32–34 *um daraus ein wollüstiges Mittel gegen die Erschöpfung und die Langeweile ihres Daseins zu destilliren – die modernen Künste]* Im Text 169 von *Menschliches, Allzumenschliches II* traktiert N. ein „Kunstbedürfniss zweiten Ranges“. Zunächst bezeichnet er das „Kunstbedürfniss“ des Volkes als so schlicht, dass es bereits durch den „Abfall der Kunst“ befriedigt werden kann (KSA 2, 446, 13–16), und erklärt: „Nur bei Ausnahme-Menschen giebt es jetzt ein Kunstbedürfniss in hohem Stile“ (KSA 2, 446, 27–28). Anschließend stellt N. „noch ein breiteres, umfänglicheres Kunstbedürfniss, aber zweiten Ranges, in den höheren und höchsten Schichten der Gesellschaft“ fest (KSA 2, 447, 2–4) und diagnostiziert seine kompensatorische Funktion im Hinblick auf unterschiedlichste Defizite im Leben: „Und was begehren sie eigentlich von der Kunst? Sie soll ihnen für Stunden und Augenblicke das Unbehagen, die Langeweile, das halbschlechte Gewissen verschuechen und womöglich den Fehler ihres Lebens und Charakters als Fehler des

Welten-Schicksals in's Grosse umdeuten – sehr verschieden von den Griechen, welche in ihrer Kunst das Aus- und Ueberströmen ihres eigenen Wohl- und Gesundseins empfanden und es liebten, ihre Vollkommenheit noch einmal ausser sich zu sehen: – sie führte der Selbstgenuss zur Kunst, diese unsere Zeitgenossen – der Selbstverdruss“ (KSA 2, 447, 24–33). Zentrale Bedeutung hat die Langeweile im Rahmen von Schopenhauers Willensmetaphysik, auf die N. in den *Unzeitgemässen Betrachtungen* wiederholt zurückgreift. Vgl. dazu NK 256, 18–26 und NK 373, 32–34 sowie NK 379, 32–34 und NK 397, 24.

476, 8–9 *er war aus Mitleid mit dem Volke zum Revolutionär geworden*] Kurz zuvor rekurriert N. auf die revolutionäre Phase in Wagners Leben, indem er ihn als „Revolutionär der Gesellschaft“ bezeichnet (475, 10–11). Vgl. auch NK 475, 10–11. Im Jahre 1849 hatte sich Richard Wagner am Dresdener Mai-Aufstand beteiligt. Damals verfasste er auch seine Schrift *Die Kunst und die Revolution* (1849). In seiner biographischen Reflexion *Eine Mittheilung an meine Freunde* erläutert Wagner, inwiefern sein Nachdenken über umfassende Veränderungen der Theatersituation mit der Einsicht in die soziopolitische Problematik zusammenhing (vgl. GSD IV, 308–334). Vgl. Details dazu in NK 478, 13–18. Zum Spannungsverhältnis zwischen Revolution und Reformation bei Wagner vgl. NK 448, 4–10. – Wagners revolutionäres Engagement wurde jedoch von einer konservativeren Haltung abgelöst, als er sich später auf sein Bayreuth-Projekt konzentrierte und sich bei dessen Verwirklichung durch Ludwig II. von Bayern als Mäzen unterstützen ließ. Zur Thematik der Revolution vgl. auch NK 448, 4–10; 451, 14–18; 475, 10–11; 504, 18–21; 504, 27–30; 508, 29–33.

476, 11–15 *nur in ihm, nur im entschwundenen, kaum mehr zu ahnenden, künstlich entrückten Volke sah er jetzt den einzigen Zuschauer und Zuhörer, welcher der Macht seines Kunstwerkes, wie er es sich träumte, würdig und gewachsen sein möchte*] Richard Wagner äußert sich in *Wibelungen oder Wibelungen* folgendermaßen über das Volk: „Religion und Sage sind die ergebnisreichen Gestaltungen der Volksanschauung vom Wesen der Dinge und Menschen. Das Volk hat von jeher die unnachahmliche Befähigung gehabt, sein eigenes Wesen nach dem Gattungsbegriffe zu erfassen und in plastischer Personifizierung deutlich sich vorzustellen. Die Götter und Helden seiner Religion und Sage sind die sinnlich erkennbaren Persönlichkeiten, in welchen der Volksgeist sich sein Wesen darstellt: bei der treffenden Individualität dieser Persönlichkeiten ist ihr Inhalt dennoch von allgemeinsten, umfassendster Art, und verleiht eben deßhalb diesen Gestalten eine ungemein andauernde Lebensfähigkeit, weil jede neue Richtung des Volkswesens sich unmerklich auch ihnen mitzuthellen vermag, sie daher diesem Wesen immer zu entsprechen im Stande sind. Das

Volk ist somit in seinem Dichten und Schaffen durchaus genial und wahrhaftig, wogegen der gelehrte Geschichtsschreiber, der sich nur an die pragmatische Oberfläche der Vorfällenheiten hält, ohne das Band der wesenhaften Volksallgemeinheit nach dem unmittelbaren Ausdrucke desselben zu erfassen, pedantisch unwahrhaftig ist, weil er den Gegenstand seiner eigenen Arbeit selbst nicht mit Geist und Herz zu verstehen vermag und daher, ohne es zu wissen, zu willkürlicher, subjektiver Spekulation hingetrieben wird. Nur das Volk versteht sich selbst, weil es selbst täglich und stündlich das in Wahrheit thut und vollbringt, was es seinem Wesen nach kann und soll, während der gelehrte Schulmeister des Volkes sich vergeblich den Kopf zerbricht, um das, was das Volk eben ganz von selbst thut, zu begreifen“ (GSD II, 123). – N. kennzeichnet Wagners Vorstellung vom Volk allerdings als romantische Verklärung, indem er hier ausdrücklich vom „entschwundenen, kaum mehr zu ahnenden, künstlich entrückten Volke“ spricht.

476, 15–18 *So sammelte sich sein Nachdenken um die Frage: Wie entsteht das Volk? Wie ersteht es wieder?. / Er fand immer nur eine Antwort: – wenn eine Vielheit dieselbe Noth litte, wie er sie leidet, Das wäre das Volk, sagte er sich.* In UB IV WB bezieht sich N. auf Wagners Schrift *Das Kunstwerk der Zukunft*, partiell auch auf seinen Text *Die Kunst und die Revolution*. Dabei übernimmt er die Definition des ‚Volkes‘ fast wörtlich von Wagner, der in seiner Schrift *Das Kunstwerk der Zukunft* erklärt: „Wer ist das Volk? [...] Das Volk ist der Inbegriff aller Derjenigen, welche eine gemeinschaftliche Noth empfinden. Zu ihm gehören daher alle Diejenigen, welche ihre eigene Noth als eine gemeinschaftliche erkennen, oder sie in einer gemeinschaftlichen begründet finden; somit alle Diejenigen, welche die Stillung ihrer Noth nur in der Stillung einer gemeinsamen Noth“ erhoffen können (GSD III, 47–48). Die Gemeinschaftsidee hatte für Wagner große Bedeutung. Nach einem schon längst etablierten Muster stilisierte er die griechische Polis zum Gegenbild der modernen Gesellschaft.

477, 6–7 *die Musik hatte sich unter den Armen und Schlichten, unter den Einsamen erhalten* Im Vorwort zur *Gesammtherausgabe* äußert sich Wagner 1871 zur Kunst des Volkes: „Denn sie wird uns die Gesetze für eine wahrhafte Kunst überhaupt erst wieder geben. So ist es bestimmt, und Jeder muß dieß mit mir erkennen, sobald er die einzig lebenvoll unter uns jetzt wirkende Musik und ihre Macht auf alle Gemüther mit dem Wirken unsrer heutigen Litteraturpoesie, ja einer bildenden Kunst vergleicht, die nur noch nach fremden Schemen mit unsrem so tief gesunkenen modernen Leben verkehren kann. In dem von der Musik verklärten Drama wird aber einst das Volk sich und jede Kunst veredelt und verschönert wiederfinden“ (GSD I, 7). Vgl. auch NK 476, 11–15 sowie NK 476, 17–18 und NK 478, 13–18.

477, 20–24 „*Wo seid ihr, welche ihr gleich leidet und bedürft wie ich? Wo ist die Vielheit, welche ich als Volk ersehne? Ich will euch daran erkennen, dass ihr das gleiche Glück, den gleichen Trost mit mir gemein haben sollt: an eurer Freude soll sich mir euer Leiden offenbaren!*“] Hier assoziiert N. die Rolle Wagners durch Bibelanspielungen mit der des Erlösers. Das ‚Erkennen‘ ist in der Bibel (besonders im 1. Johannes-Brief) eine zentrale Komponente im Verhältnis zwischen Gott und den Menschen. Dies gilt auch für die mit der Gewissheit der Erlösung verbundene ‚Freude‘. Das Motiv des ‚Trostes‘ gehört ebenfalls in diesen Kontext, da der Heilige Geist in der Bibel als Tröster verstanden wird (Parakletos). Vgl. dazu: Apostelgeschichte 9, 31: „erfüllt mit Trost des heiligen Geistes“; 2. Korinther 1, 3: „der Gott alles Trostes, der uns tröstet“ (und passim); Römer 14, 17: „Friede und Freude in dem heiligen Geiste“, 2. Korinther 2, 3: „daß meine Freude euer aller Freude sei“.

477, 25 *Tannhäuser und [...] Lohengrin*] Zu diesen Opern Wagners und ihren Titelhelden vgl. NK 438, 3.

478, 2–4 *Mangel an Scham, welcher den deutschen Gelehrten nicht weniger, als den deutschen Zeitungsschreibern zu eigen ist*] Zu der Polemik, die N. in seinem Frühwerk insbesondere unter dem Einfluss Schopenhauers und vor dem Hintergrund der zeitgenössischen politischen Entwicklungen gegen Journalisten, Zeitungen und Presse richtet, vgl. ausführlich NK 365, 6–7. Zum größeren Kontext der Thematik der „öffentlichen Meinung“ vgl. die Darlegungen in NK 159, 2, daneben auch in NK 425, 27. Wiederholt grenzt N. in den *Unzeitgemässen Betrachtungen* die genuine ‚Bildung‘ von bloßer ‚Gebildetheit‘ ab. Vgl. dazu ausführlich NK 161, 2–3.

478, 6–9 *ein Musiker, der schreibt und denkt, war aller Welt damals ein Unding; nun schrie man, es ist ein Theoretiker, welcher aus erklügelten Begriffen die Kunst umgestalten will, steinigt ihn!*] Über die Ablehnung seiner musiktheoretischen Schriften äußert sich Richard Wagner in seinem Text „*Zukunftsmusik*“ folgendermaßen: „Während ich auf solche Weise, in gänzlicher Resignation auf fernere künstlerische Berührung mit der Öffentlichkeit, mich durch Ausführung neuer künstlerischer Pläne von den Leiden meines mühseligen Ausfluges in das Gebiet der spekulativen Theorie erholte und keine Veranlassung, namentlich auch nicht die thörichtesten Misverständnisse [sic], welche meinen theoretischen Schriften allermeistens zu Theil wurden, mich wieder dazu bestimmen konnten, auf jenes Gebiet zurückzukehren, erlebte ich nun andererseits eine Wendung in meinen Beziehungen zur Öffentlichkeit, auf welche ich nicht im Mindesten gerechnet hatte“ (GSD VII, 114). Im Vorwort zu seiner Schrift *Oper und Drama* macht Wagner deutlich, dass er „vor unseren öffentli-

chen Kunstzuständen in die Ächtung verfiel“, und sieht keine Hoffnung, daraus „als Einzelner erlöst“ zu werden (GSD III, 224–225).

478, 13–18 *Die Möglichkeit eines völligen Umsturzes aller Dinge taucht vor seinen Blicken auf, er erschrickt nicht mehr über diese Möglichkeit: vielleicht ist jenseits der Umwälzung und Verwüstung eine neue Hoffnung aufzurichten, vielleicht auch nicht – und jedenfalls ist das Nichts besser, als das widerliche Etwas. In Kürze war er politischer Flüchtling und im Elend.*] Infolge seiner Beteiligung an der Revolution im Mai 1849 in Dresden und wegen seiner Verbindung zu Revolutionären wie dem Anarchisten Michail Bakunin wurde Wagner von der Polizei steckbrieflich gesucht und sah sich deshalb zur Flucht in die Schweiz genötigt. Wagners revolutionäres Engagement spiegelte sich auch in seinen programmatischen Reflexionen zur Kunst wider; vgl. dazu die Informationen in den unten genannten Stellenkommentaren.

Richard Wagner selbst erläutert in seiner Schrift *Eine Mittheilung an meine Freunde* biographische Hintergründe: „Auf dem Wege des Nachsinnens über die Möglichkeit einer gründlichen Änderung unserer Theaterverhältnisse, ward ich ganz von selbst auf die volle Erkenntniß der Nichtswürdigkeit der politischen und sozialen Zustände hingetrieben, die aus sich gerade keine anderen öffentlichen Kunstzustände bedingen konnten, als eben die von mir angegriffenen. – Diese Erkenntniß war für meine ganze weitere Lebensentwicklung entscheidend [...] So traf mich der Dresdener Aufstand, den ich mit Vielen für den Beginn einer allgemeinen Erhebung in Deutschland hielt: wer sollte [...] so blind sein wollen, nicht zu ersehen, daß ich da keine Wahl mehr hatte, wo ich nur noch mit Entschiedenheit einer Welt den Rücken kehren mußte, der ich meinem Wesen nach längst nicht mehr angehörte! –“ (GSD IV, 308–334).

Im Vorfeld der Schicksalswende zu Wagners Gunsten hielt N. das umfassende Scheitern des Komponisten mit seinen Projekten für unvermeidlich und analysierte die Gründe dafür bereits im Frühjahr 1874 mit kühler Distanz: „[...] 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 [...]“ (NL 1874, 32 [39], KSA 7, 766). 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.

478, 24 *die Zeit erscheint ihm nichtig*] In diesem Sinne äußert sich Richard Wagner in seinem Text *Epilogischer Bericht*: „Die Zeit dünkte mich nichtig, und

das wahre Sein lag mir außer ihrer Gesetzmäßigkeit“ (GSD VI, 259). N. notiert in einer Text-Vorstufe: „Die Kunst wird zur Religion: Der Revolutionär resigniert“ (KSA 14, 92). In einem nachgelassenen Notat, das Wagner und seine Gefährdungen charakterisiert, macht N. 1875 ausdrücklich „die Religion der Musik“ zum Thema, die „um sein ganzes Wesen“ liege (NL 1875, 11 [6], KSA 8, 192).

478, 24–28 [...] er hofft nicht mehr: so steigt sein Weltblick in die Tiefe, nochmals, und jetzt hinab bis zum Grunde: dort sieht er das Leiden im Wesen der Dinge und nimmt von jetzt ab, gleichsam unpersönlicher geworden, seinen Theil von Leiden stiller hin] Den neuen „Abschnitt im Leben“ Wagners (478, 20) nach dem Scheitern der revolutionären Hoffnungen, die ihn 1849 zur Teilnahme am Dresdener Mai-Aufstand motiviert hatten, sieht N. in Wagners Hinwendung zu einem „Weltblick“ begründet, der ihn dann dazu befähigt habe, das „Leiden im Wesen der Dinge“ zu erkennen. Implizit eröffnet N. mit dieser Darstellung von Wagners Neuorientierung den gedanklichen Horizont der pessimistischen Willensmetaphysik Schopenhauers, der in der *Welt als Wille und Vorstellung* den Urgrund der Welt als „Willen“ beschreibt und diesen existentiell in einen leidensvollen Prozess involviert sieht. – In Schopenhauers Philosophie erhält die Thematik des Leidens und seiner Überwindung eine fundamentale Bedeutung. Nach Schopenhauers Überzeugung ermöglicht eine Haltung der ‚Resignation‘ die ‚Verneinung des Willens zum Leben‘ und dadurch ein Ethos der Gelassenheit und des inneren Friedens, in dem das Leiden des permanent durch Bedürfnisse gequälten Willens aufgehoben ist. – N.s Wagner-Darstellung lässt deutliche Analogien zur *Welt als Wille und Vorstellung* erkennen: Hier bezeichnet Schopenhauer denjenigen als „in ethischer Hinsicht genial“, der von seinen individuellen Erfahrungen zu abstrahieren vermag, indem er „sein eigenes Leiden nur als Beispiel des Ganzen betrachtet“, dieses „als wesentliches Leiden“ begreift und so „zur Resignation“ gelangt (WWV I, § 68, Hü 468).

Den Willen charakterisiert Schopenhauer als das „den Kern und das An-sich jedes Dinges ausmachende Streben“ (WWV I, § 56, Hü 365). Und „alles Streben entspringt aus Mangel, aus Unzufriedenheit mit seinem Zustande, ist also Leiden, so lange es nicht befriedigt ist; keine Befriedigung aber ist dauernd, vielmehr ist sie stets nur der Anfangspunkt eines neuen Strebens. Das Streben sehn wir überall vielfach gehemmt, überall kämpfend; so lange also immer als Leiden: kein letztes Ziel des Strebens, also kein Maß und Ziel des Leidens“ (WWV I, § 56, Hü 365). Da das Menschenleben „keiner wahren Glückseligkeit fähig, sondern wesentlich ein vielgestaltetes Leiden“ ist (WWV I, § 59, Hü 381), geht Schopenhauer davon aus, dass dieser *conditio humana* „gänzliches Nichtseyn [...] entschieden vorzuziehn wäre“ (WWV I, § 59, Hü 383). Die Problematik, „daß dieser Existenz selbst das Leiden wesentlich und wahre Be-

friedigung unmöglich sei“, erläutert er folgendermaßen: „unermüdlich streben wir von Wunsch zu Wunsch, und wenn gleich jede erlangte Befriedigung, soviel sie auch verhieß, uns doch nicht befriedigt, sondern meistens bald als beschämender Irrthum dasteht, sehn wir doch nicht ein, daß wir mit dem Faß der Danaiden schöpfen; sondern eilen zu immer neuen Wünschen“ (WWV I, § 57, Hü 375–376).

Dass diese Leidenssituation gemäß Schopenhauers Konzeption allerdings keineswegs auf den Bereich des Menschen beschränkt bleibt, sondern geradezu universelle Geltung hat, wird evident, wenn er das „Leiden der Menschheit“ in den größeren Kontext von leidenden Willensobjektivationen auf unterschiedlichen Existenzstufen stellt. Dass „in der Natur überall Streit, Kampf und Wechsel des Sieges“ herrscht, führt Schopenhauer im metaphysischen Horizont seiner Philosophie auf „die dem Willen wesentliche Entzweiung mit sich selbst“ zurück: „Jede Objektivation des Willens macht der andern die Materie, den Raum, die Zeit streitig“ (WWV I, § 27, Hü 174). Laut Schopenhauer wird „dieser allgemeine Kampf in der Thierwelt“ evident, „indem jedes Thier sein Daseyn nur durch die beständige Aufhebung eines fremden erhalten kann; so daß der Wille zum Leben durchgängig an sich selber zehrt und in verschiedenen Gestalten seine eigene Nahrung ist, bis zuletzt das Menschengeschlecht [...] in sich selbst jenen Kampf, jene Selbstentzweiung des Willens, zur furchtbarsten Deutlichkeit offenbart, und homo homini lupus wird“ (WWV I, § 27, Hü 175). Zum Hobbes-Kontext vgl. NK 1/2, 159–162. Das existentielle Leiden führt Schopenhauer auf die metaphysische Prämisse zurück, „daß der Wille an sich selber zehren muß, weil außer ihm nichts daist und er ein hungriger Wille ist. Daher die Jagd, die Angst und das Leiden“ (WWV I, § 28, Hü 183).

Möglichkeiten zur Überwindung der existentiellen Leidenssituation kann nach Schopenhauers Auffassung die Einsicht in das Wesen der Welt und des Lebens eröffnen: Seiner Konzeption zufolge erreicht in einzelnen Individuen „diese Erkenntniß, geläutert und gesteigert durch das Leiden selbst, den Punkt“, an dem „das principium individuationis [...] durchschaut wird, der auf diesem beruhende Egoismus eben damit erstirbt“ und „die vollkommene Erkenntniß des Wesens der Welt, als *Qu i e t i v* des Willens wirkend, die Resignation herbeiführt, das Aufgeben, nicht bloß des Lebens, sondern des ganzen Willens zum Leben selbst“ (WWV I, § 51, Hü 299).

Affinitäten zu diesem Ethos weist auch die von N. beschriebene Neuorientierung Wagners auf. Denn laut N. lässt auch Wagners Leidensintensität durch jenen „Weltblick in die Tiefe“ nach, durch den er „das Leiden im Wesen der Dinge“ zu erkennen vermag (478, 25–27). Allerdings dominiert im vorliegenden Kontext (478, 19–33) nicht die vollkommene Resignation im Sinne jener Verneinung des Willens zum Leben, die Schopenhauers Ethik bestimmt, sondern eine

Art von ästhetischer Sublimierung des Leidens. So erklärt sich die anschließende Aussage über Wagner: „Das Begehren nach höchster Macht, das Erbgut früherer Zustände, tritt ganz in's künstlerische Schaffen über“ (478, 28–30).

478, 30–33 *er spricht durch seine Kunst nur noch mit sich, nicht mehr mit einem Publicum oder Volke und ringt darnach, ihr die grösste Deutlichkeit und Befähigung für ein solches mächtigstes Zwiegespräch zu geben*] An früherer Stelle von UB IV WB betont N. mit Bezug auf Wagners Konzept eines gattungsübergreifenden Gesamtkunstwerks die Absicht der „gewaltigste[n] Musiker-Natur“, über die Musik hinaus „den Zugang zu den anderen Künsten“ zu öffnen, „um so endlich mit hundertfacher Deutlichkeit sich mitzuthemen und sich Verständniss [...] zu erzwingen“ (468, 3–7). Und in einer späteren Passage der Schrift spricht N. von „der höchsten Deutlichkeit“, mit der sich „das innere, eigenste Erlebniss“ Wagners in seinen Werken offenbare (485, 5). – Der Anspruch auf „Deutlichkeit“ gehört zu den zentralen Motiven in Richard Wagners theoretischen Schriften. N. orientiert sich an der Selbstdarstellung Wagners, der in seinem Text *Eine Mittheilung an meine Freunde* (1851) seine Absicht formuliert, „das von mir Erschaute so deutlich und verständlich wie möglich der Anschauung Anderer mitzuthemen [...]. Höchste Deutlichkeit war in der Ausführung somit mein Hauptbestreben, und zwar eben nicht die oberflächliche Deutlichkeit, mit der sich uns ein seichter Gegenstand mittheilt, sondern die unendlich reiche und mannigfaltige, in der sich einzig ein umfassender, weithin beziehungsvoller Inhalt verständlich darstellt [...]“ (GSD IV, 300).

479, 12–14 *er wollte jetzt nur noch Eins: sich mit sich verständigen, über das Wesen der Welt in Vorgängen denken, in Tönen philosophiren*] An die Stelle der begrifflich-abstrakten theoretischen Sphäre rückt hier die intuitive, auf die Essenz zielende Kunst. Für N. hat die Auseinandersetzung mit der Relation zwischen dem Künstler und dem Philosophen zentrale Bedeutung. Da der Künstler Anschauung ohne begriffliche Vermittlung zum Ausdruck bringen kann, der Denker seine Theorien jedoch im Medium abstrakter Begrifflichkeit artikulieren muss, spricht N. in seiner von der Kunstmetaphysik dominierten Frühphase dem Künstler den Primat zu. Später notiert N. allerdings: „Der Philosoph die höhere Species, aber viel mehr als der bisher. Der Künstler die niedere, aber viel schöner und reicher entwickelt!“ (NL 1884, 26 [238], KSA 11, 211). Sich selbst sah N. als eine Synthese aus dem Typus des Künstlers und des Philosophen. Produktive Wechselwirkungen können zustande kommen, wenn philosophische Ideen künstlerische Prozesse evozieren oder wenn die Kunst als Medium philosophischer Gedanken fungiert.

Mit der Vorstellung, Wagner wolle „über das Wesen der Welt [...] in Tönen philosophiren“, hebt N. nicht nur die Möglichkeit einer solchen kreativen Syn-

these hervor, sondern stellt zugleich auch eine implizite Beziehung zu Schopenhauers Musikmetaphysik her, durch die auch Wagners Musikverständnis nachhaltig geprägt ist (zur ästhetischen Umorientierung Wagners unter dem Einfluss seiner Schopenhauer-Lektüre vgl. Kapitel IV.3 im Überblickskommentar). In der *Welt als Wille und Vorstellung I* erklärt Schopenhauer, die Musik unterscheide sich von allen übrigen Kunstgattungen dadurch, dass sie nicht bloß „das Abbild der Ideen; sondern Abbild des Willens selbst“ sei (WWV I, § 52, Hü 304). Aus diesem Grund komme der Musik eine erheblich höhere Wirkungsintensität zu als den anderen Künsten, „denn diese reden nur vom Schatten, sie aber vom Wesen“ (WWV I, § 52, Hü 304). Und wenig später erklärt Schopenhauer: „Die Musik ist demnach, wenn als Ausdruck der Welt angesehen, eine im höchsten Grad allgemeine Sprache, die sich sogar zur Allgemeinheit der Begriffe ungefähr verhält wie diese zu den einzelnen Dingen“ (WWV I, § 52, Hü 309).

Vor N. korreliert bereits Schopenhauer die Musik mit der Philosophie, indem er behauptet: „daß gesetzt es gelänge eine vollkommen richtige, vollständige und in das Einzelne gehende Erklärung der Musik, also eine ausführliche Wiederholung dessen was sie ausdrückt in Begriffen zu geben, diese sofort auch eine genügende Wiederholung und Erklärung der Welt in Begriffen, oder einer solchen ganz gleichlautend, also die wahre Philosophie seyn würde“ (WWV I, § 52, Hü 312). – In diesem Zusammenhang meint Schopenhauer ein Diktum von Leibniz gemäß seiner eigenen „höheren Ansicht der Musik“ variieren zu können, nämlich die Auffassung, die Musik sei ein „exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi“, also eine verborgene Arithmetik-Übung, bei welcher der Geist nicht weiß, dass er zählt (WWV I, § 52, Hü 313). Schopenhauer hält dieser Ansicht von Leibniz seine eigene These entgegen, die Musik sei eine verborgene Übung in der Metaphysik, bei der der Geist nicht weiß, dass er philosophiert: „Musica est exercitium metaphysices occultum nescientis se philosophari animi“ (WWV I, § 52, Hü 313). Wenn N. also im vorliegenden Kontext von UB IV WB Wagners Intention hervorhebt, „in Tönen [zu] philosophiren“, dann stellt er den Komponisten damit implizit in den Horizont der Schopenhauerschen Musikmetaphysik. Zum Sonderstatus von Schopenhauers Musikästhetik vgl. Neymeyr 1996a, 335–349.

479, 14–15 *der Rest des Absichtlichen in ihm geht auf die letzten Einsichten aus* Gegenüber dem Absichtlichen im Sinne einer bloß äußerlich motivierten Intentionalität hebt N. hier die spezifischen Erkenntnismöglichkeiten des Künstlers Wagner hervor, der sich intuitiv auf die Essenz ausrichte: auf das „Wesen der Welt“ (479, 13). Damit schließt N. erneut implizit an Auffassungen Schopenhauers an, der in seinen Werken wiederholt das Verhältnis zwischen Absichten und Einsichten thematisiert. Der bloß abstrakten Begrifflichkeit wis-

senschaftlicher Erkenntnis stellt Schopenhauer in seinen *Parerga und Paralipomena II* die Bedeutung der Intuition gegenüber, indem er betont, dass „jedem großen Gedanken“ stets „eine intuitive Einsicht“ zugrunde liege (PP II, Kap. 3, § 36, Hü 54). Aufgrund der instrumentellen Funktion des Intellekts im Dienste des Willens sieht Schopenhauer die Einsicht allerdings oftmals durch Absichten verfälscht (WWV II, Kap. 19, Hü 245). Nur unter der Voraussetzung einer willensfreien Kontemplation, die Schopenhauer als *conditio sine qua non* künstlerischer und philosophischer Erkenntnis betrachtet, sei diese Problematik zu vermeiden. In seiner Schrift *Ueber die Universitäts-Philosophie* erklärt er: Wenn „die Absicht das Uebergewicht über die Einsicht erhält“, werden „aus angeblichen Philosophen bloße Parasiten der Philosophie“ (PP I, Hü 165). Laut Schopenhauer ist alles in der Welt „voller Absicht und meistens niedriger, gemeiner und schlechter Absicht: nur Ein Fleckchen soll [...] von dieser frei bleiben und ganz allein der Einsicht offen stehn, und zwar der Einsicht in die wichtigsten, Allen angelegensten Verhältnisse: – Das ist die Philosophie“ (PP I, Hü 203). Zum Kontrast zwischen Absicht und Einsicht vgl. auch WWV I, Hü XVIII, XXVIII; PP I, Hü 189, 191, 202; PP II, Kap. 20, § 242, Hü 498. – Im Unterschied zu Schopenhauer, der philosophische Erkenntnis prinzipiell als interesse- und absichtslos versteht, sie also vom Bereich des Voluntativen abgrenzt, meint N. allerdings, die Ausrichtung auf „die letzten Einsichten“ beruhe zumindest auf einem „Rest des Absichtlichen“ (479, 14–15).

479, 18–22 *Tristan und Isolde, das eigentliche opus metaphysicum aller Kunst [...] mit seiner unersättlichen süssesten Sehnsucht nach den Geheimnissen der Nacht und des Todes*] Indem N. die Oper *Tristan und Isolde*, die Wagner 1859 vollendete, als „opus metaphysicum aller Kunst“ bezeichnet, synthetisiert er Musik und Philosophie und schließt damit an Schopenhauers metaphysisch grundierte Musikästhetik an. Vgl. dazu NK 479, 12–14. – N. spricht im 22. Kapitel der *Geburt der Tragödie* von dem „metaphysischen Schwanengesang“ Isolde (KSA 1, 141, 15–16) und interpretiert in diesem Zusammenhang ein wörtliches Wagner-Zitat (KSA 1, 141, 17–24) nach den philosophischen Kategorien Schopenhauers (KSA 1, 141, 25–33). Liebes- und Todesthematik, Willensmetaphysik und Musik erscheinen in Wagners *Tristan und Isolde* synthetisiert. Zum Handlungsverlauf dieser Oper, deren „erzromantische Nachtverherrlichung“ Thomas Mann betont (Bd. IX, 399), vgl. NK 438, 3–4.

N. besaß in seiner Bibliothek außer dem *Vollständigen Klavierauszug* (von Cosima Wagners erstem Mann Hans von Bülow) auch die *Vollständige Partitur* von Wagners Oper *Tristan und Isolde* (NPB 712), die er Peter Gast auf dem sogenannten Schmutztitel mit den folgenden Worten widmete: „Diese Partitur wird fruchtbringender in Ihren Händen sein, mein lieber Freund Köselitz, als in den meinen: sie sehnt sich gewiss längst nach einem würdigeren Besitzer

und Jünger der Kunst als ich es bin, im Fall etwas von der Seele des grossen Mannes, der sie mir gab, daran hängen geblieben ist. Was ich von Ihnen wünsche, wird wohl in der Hauptsache dasselbe sein, was Sie von Sich wünschen; genug dass ich Sie mir öfter Goethe-Faustisch also redend denke:/ – dieser Erdenkreis / Gewährt noch Raum zu grossen Thaten. / Erstaunenswürdiges soll gerathen, / Ich fühle Kraft zu kühnem Fleiss.‘ / Neujahr 1878 / Treugesinnt / Ihr Freund und Lehrer / Friedrich Nietzsche“ (KSB 5, Nr. 675, S. 297–298).

In der *Welt als Wille und Vorstellung I* beschreibt Schopenhauer die Musik als „überaus herrliche Kunst“, denn sie „wirkt so mächtig auf das Innerste des Menschen, wird dort so ganz und so tief von ihm verstanden, als eine ganz allgemeine Sprache“ (WWV I, § 52, Hü 302). Mit dem singulären metaphysischen Status der Musik begründet Schopenhauer, dass „die Wirkung der Musik so sehr viel mächtiger und eindringlicher, als die der andern Künste“ ist: „Die Musik ist nämlich eine so unmittelbare Objektivation und Abbild des ganzen Willens, wie die Welt selbst es ist, ja wie die Ideen es sind, deren vervielfältigte Erscheinung die Welt der einzelnen Dinge ausmacht“ (WWV I, § 52, Hü 304). In der *Welt als Wille und Vorstellung II* charakterisiert Schopenhauer die Musik analog: „Weil die Musik nicht, gleich allen andern Künsten, die Ideen, oder Stufen der Objektivation des Willens, sondern unmittelbar den Willen selbst darstellt; so ist hieraus auch erklärlich, daß sie auf den Willen, d. i. die Gefühle, Leidenschaften und Affekte des Hörers, unmittelbar einwirkt, so daß sie dieselben schnell erhöht, oder auch umstimmt“ (WWV II, Kap. 39, Hü 512).

479, 33 *viertheiligen Riesenbau*] Gemeint ist hier Wagners aus vier Musikdramen bestehende Tetralogie *Der Ring des Nibelungen*, die N. wenig später explizit nennt. Vgl. NK 480, 1–2.

480, 1–2 *den Ring des Nibelungen*] Wagners Bühnenfestspiel *Der Ring des Nibelungen*, das gemäß Wagners Vorgabe im Untertitel „in drei Tagen und einem Vorabend“ aufgeführt werden soll, besteht aus den Teilen *Rheingold* (Uraufführung 1869), *Die Walküre* (Uraufführung 1870), *Siegfried* (Uraufführung 1876) und *Götterdämmerung* (Uraufführung 1876). Wagner verfasste diese Tetralogie seit 1848 und vollendete die vierteilige Dichtung am 15. Dezember 1852. Mit der musikalischen Komposition von *Rheingold* begann er am 1. November 1853. Aber erst im Sommer 1872, zwei Monate nach der Grundsteinlegung für den Bau des Festspielhauses in Bayreuth, schloss Wagner die Komposition zum *Ring des Nibelungen* ab. Entgegen dem Willen des Komponisten, das Opus nur in Bayreuth aufzuführen, veranlasste der bayerische König Ludwig II. die Uraufführung der Opern *Rheingold* und *Die Walküre* in den Jahren 1869 und 1870 in München. Die erste Gesamtaufführung der Tetralogie *Der Ring des Nibelun-*

gen fand im Zusammenhang mit der Eröffnung des Bayreuther Festspielhauses vom 13. bis 17. August 1876 statt.

480, 2–9 *Wer sich über die Nachbarschaft des Tristan und der Meistersinger befremdet fühlen kann, hat das Leben und Wesen aller wahrhaft grossen Deutschen in einem wichtigen Punkte nicht verstanden: er weiss nicht, auf welchem Grunde allein jene eigentlich und einzig deutsche Heiterkeit Luther's, Beethoven's und Wagner's erwachsen kann, die von anderen Völkern gar nicht verstanden wird und den jetzigen Deutschen selber abhanden gekommen scheint*] Direkt anschließend charakterisiert N. diese Heiterkeit als eine „Mischung von Einfalt, Tiefblick der Liebe, betrachtendem Sinne und Schalkhaftigkeit, wie sie Wagner als den köstlichsten Trank allen Denen eingeschenkt hat, welche tief am Leben gelitten haben“ (480, 10–13). Insofern bringt N. die Heiterkeit hier mit einer melancholischen Grundierung in Verbindung. Konsequenterweise erscheint dies auch angesichts seiner Auffassung, Wagner sei „die lebhaftigste Illustration dessen, was Schopenhauer ein Genie nennt“ (KSB 2, Nr. 604, S. 352). Denn in der *Welt als Wille und Vorstellung II* charakterisiert Schopenhauer das Genie in ähnlichem Sinne durch einen „Anstrich großer, gleichsam überirdischer Heiterkeit, welcher zu Zeiten durchbricht und sehr wohl mit der Melancholie der übrigen Gesichtszüge [...] zusammenbesteht“ (WWV II, Kap. 31, HÜ 435). – Zum Handlungsverlauf von Wagners Opern *Tristan und Isolde* sowie *Die Meistersinger von Nürnberg* vgl. NK 438, 3–4 und 438, 4.

N. selbst hatte sich schon in der *Geburt der Tragödie* und darüber hinaus auch in zahlreichen nachgelassenen Notaten im Umfeld dieses Werkes mit der Thematik der Heiterkeit auseinandergesetzt, über die er sogar eine eigene Abhandlung plante. Vgl. dazu N.s nachgelassene Skizze (NL 1870–1871, 5 [120], KSA 7, 126): „Die Tragödie und die griechische Heiterkeit.“ – N. lehnte das von Winckelmann ausgehende undialektische Verständnis der griechischen „Heiterkeit“ ab und entwarf als Gegenmodell ein dialektisches Konzept (vgl. NK 447, 9–10), mit dem er sich an Schopenhauers Kategorien orientierte: Allein auf dem dunklen Urgrund einer vom Leiden bestimmten Willenssphäre habe sich die Welt des schönen Scheins erheben können, die N. mit Schopenhauers Konzept der Vorstellung korreliert. In der vorliegenden Textpartie versucht N. vor diesem Hintergrund eine spezifisch „deutsche Heiterkeit“ und eine ihr entsprechende kulturelle Tradition zu behaupten, die bis zu Wagner reicht. Dass N. hier auch Luther und Beethoven in diesen Traditionszusammenhang einordnet, hängt mit dem von Wagner oftmals betonten Protestantismus und mit seiner Vorliebe für Beethoven zusammen, der er in seiner Festschrift *Beethoven zum 100. Geburtstag* des Komponisten im Jahre 1870 programmatischen Ausdruck verliehen hatte.

480, 17–18 *wie er so in Stille sein grösstes Werk förderte und Partitur neben Partitur legte*] In seinem Text *Epilogischer Bericht* erklärt Richard Wagner: „und wenn ich so eine stumme Partitur nach der anderen vor mir hinlegte, um sie selbst nicht wieder aufzuschlagen, kam auch ich wohl zu Zeiten mir wie ein Nachtwandler vor, der von seinem Thun kein Bewußtsein hätte“ (GSD VI, 267).

480, 19–20 *die Freunde kamen, eine unterirdische Bewegung vieler Gemüther ihm anzukündigen*] Wiederholt weist N. auf diese „Freunde“ hin (480, 27–28; 481, 11). Bereits in der *Geburt der Tragödie* formuliert er eine emphatische Ansprache an die „Freunde“: „Ja, meine Freunde, glaubt mit mir an das dionysische Leben und an die Wiedergeburt der Tragödie“ (KSA 1, 132, 10–12). Dass N. hier konkret die Freunde Richard Wagners meint, zeigt schon seine Vorstellung von einer „Wiedergeburt der Tragödie“ im Musikdrama Wagners, der übrigens selbst eine Schrift mit dem Titel *Eine Mittheilung an meine Freunde* verfasste. Hinzu kommt als weiterer Gesichtspunkt, dass N. im unmittelbaren Kontext dieser Aussage sogar Wagners Tendenz zu Alliterationen adaptiert, indem er „von den Müttern des Seins“ spricht, „deren Namen lauten: Wahn, Wille, Wehe“ (KSA 1, 132, 9–10).

480, 21 *es war noch lange nicht das „Volk“, das sich bewegte*] Vgl. dazu die Reflexionen über die Problematik, dem Werk institutionell umfassende Wirkungsmöglichkeiten in der Zukunft zu sichern, die Richard Wagner in seiner Schrift *Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth* formuliert: „An wen aber wende ich mich nun, um dem idealen Werke auch seine solide Dauer in der Zeit, der Bühne ihre schützende monumentale Gehäusung zu sichern? Man bezeichnete jüngst unsere Unternehmung öfter schon als die Errichtung des ‚National-Theaters in Bayreuth‘. Ich bin nicht berechtigt, diese Bezeichnung als gültig anzuerkennen. Wo wäre die ‚Nation‘, welche dieses Theater sich errichtete? Als kürzlich in der französischen Nationalversammlung über die Staatsunterstützung der großen Pariser Theater verhandelt wurde, glaubten die Redner für die Forterhaltung, ja Steigerung der Subventionen sich feurig verwenden zu dürfen, weil man die Pflege dieser Theater nicht nur Frankreich, sondern Europa schuldig wäre, welches von ihnen aus die Gesetze seiner Geisteskultur zu empfangen gewohnt sei. Wollen wir uns nun die Verlegenheit, die Verwirrung denken, in welche ein deutsches Parlament gerathen würde, wenn es die ungefähr gleiche Frage zu behandeln hätte? Seine Diskussionen würden vielleicht zu der bequemen Abfindung führen, daß unsere Theater eben keiner nationalen Unterstützung bedürften, da die französische Nationalversammlung ja auch für ihre Bedürfnisse bereits sorgte. Im besten Falle würde unser Theater dort so behandelt werden, wie noch vor wenigen Jahren in unseren verschiedenen Landtagen dem deutschen Reiche es widerfahren mußte, nämlich: als Chimäre.“

Baute sich auch vor meiner Seele der Entwurf des wahrhaften ‚deutschen Theaters‘ auf, so mußte ich doch sofort erkennen, daß ich von Innen und Außen verlassen bleiben würde, wollte ich mit diesem Entwurfe vor die Nation treten. Doch meint Mancher wohl, was Einem nicht geglaubt werden könne, würde vielleicht Vielen geglaubt: es dürfte am Ende gelingen, eine ungeheuerere Aktien-Gesellschaft zusammenzubringen, welche einen Architekten beauftrüge, ein prachtvolles Theatergebäude irgendwo aufzurichten, dem man dann kühn den Namen eines ‚deutschen Nationaltheaters‘ geben dürfte, in der Meinung, es würde darin gar bald von selbst auch eine deutsch-nationale Theaterkunst sich herausbilden“ (GSD IX, 328).

480, 22–24 *vielleicht der Keim und erste Lebensquell einer in ferner Zukunft vollendeten, wahrhaft menschlichen Gesellschaft*] An Wagner orientiert sich N., indem er in UB IV WB die leitmotivische Vorstellung formuliert, diese Gesellschaft könne erst in der Zukunft realisiert werden.

480, 25 *in Hand und Hut treuer Menschen gelegt*] Dieser Ausdruck bedeutet: der Fürsorge oder Bewachung anvertraut.

480, 34 – 481, 1 *Ein grosser Krieg der Deutschen*] In der Zeit des deutsch-französischen Krieges von 1870/71, nach dessen Ende die Gründung des Deutschen Reiches mit der Kaiserproklamation am 18. Januar 1871 stattfand, gab sich Wagner einem radikalen Nationalismus hin. Diese Mentalität kommt nicht nur in seinem Gedicht *An das deutsche Heer vor Paris* zum Ausdruck, sondern auch in dem *Kaiser-Marsch*, den er damals komponierte. Für einige Zeit glaubte Wagner sogar, er könne die Gründung des Bayreuther Festspielhauses als kulturelles Äquivalent zur Gründung des deutschen Reichstags deklarieren, um für sein eigenes Projekt ebenfalls eine repräsentative gesamtdeutsche Geltung zu beanspruchen.

481, 5–11 *er sah, dass diese Deutschen in einer ganz ungeheuren Lage zwei ächte Tugenden: schlichte Tapferkeit und Besonnenheit zeigten und begann mit innerstem Glücke zu glauben, dass er vielleicht doch nicht der letzte Deutsche sei und dass seinem Werke einmal noch eine gewaltigere Macht zur Seite stehen werde als die aufopfernde, aber geringe Kraft der wenigen Freunde*] Unter dem Eindruck der Siege im deutsch-französischen Krieg ließ Wagner seine *Beethoven-Festschrift* im Jahre 1870 leitmotivisch mit der Betonung deutscher „Tapferkeit“ ausklingen (GSD IX, 125–126). – Mithilfe der großzügigen finanziellen Unterstützung, die ihm durch den jungen bayerischen König Ludwig II. als Mäzen zuteil wurde, konnte Wagner schließlich seine schon seit langer Zeit gehegten Pläne verwirklichen, den Nibelungenstoff durch die Opern-Tetralogie *Der Ring des Nibelungen* musikalisch zu gestalten und darüber hinaus auch sein Projekt der Bayreuther Festspiele zu realisieren.

481, 12 als das Kunstwerk dieser Zukunft] Mit dieser Formulierung nimmt N. auf Wagners Schrift *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849) Bezug. In der gesamten Schlusspassage (504–510) von UB IV WB konzentriert sich N. auf die Thematik der „Zukunft“, die er hier sogar leitmotivisch pointiert. – Wagner selbst hatte die Zukunftsthematik nicht nur in seiner Schrift *Das Kunstwerk der Zukunft* intoniert, sondern den inzwischen bereits zum Schlagwort avancierten Begriff ‚Zukunftsmusik‘ 1860 auch als Titel für eine eigene Abhandlung gewählt (GSD VII, 87–137): Indem Wagner den Titel „Zukunftsmusik“ hier in Anführungszeichen setzt, kennzeichnet er ihn als Zitat und signalisiert damit die Bezugnahme auf einen aktuellen Diskurs.

Über die konkrete Herkunft des Begriffs ‚Zukunftsmusik‘ äußerte sich Wagner 1860 in einem Brief an Hector Berlioz, den er später in seine *Gesammelten Werke* aufnahm: „[...] Durch Ihren letzten, meinen Konzerten gewidmeten Artikel, der so viel des Schmeichelhaften und Anerkennenden für mich enthielt, haben Sie mir aber noch einen anderen Vorthail überlassen, dessen ich mich jetzt bedienen will, um in Kürze Sie und das Publikum, vor welches Sie die Frage einer ‚musique de l’avenir‘ ganz ernstlich brachten, über dieses wunderliche Ding aufzuklären [...] Erfahren Sie daher, daß nicht ich der Erfinder der ‚musique de l’avenir‘ bin, sondern ein deutscher Musik-Rezensent, Herr Professor Bischoff in Köln [...] Veranlassung aber zur Erfindung jenes tollen Wortes scheint ihm ein ebenso blödes als böswilliges Misverständniß einer schriftstellerischen Arbeit gegeben zu haben, die ich vor zehn Jahren unter dem Titel ‚Das Kunstwerk der Zukunft‘ veröffentlichte“ (GSD VII, 83–84).

In UB IV WB bestimmt die Zukunftsthematik auch die Schlusspassage, in der Wagner dezidiert nicht als „Seher einer Zukunft“, sondern als „Deuter und Verklärer einer Vergangenheit“ bezeichnet wird (510, 4–6). Inwiefern dieses markante Diktum N.s allerdings leicht als eine Konterkarierung von Wagners avantgardistischem Selbstverständnis missverstanden werden kann, zeigt der Vergleich mit einer Text-Vorstufe (KSA 14, 98), die den eigentlich intendierten Aussagegehalt der Schlusspartie von UB IV WB evident macht. Zu berücksichtigen ist hier nämlich eine Verschiebung der Perspektive in die Zukunft, von der aus dann ein Rückblick in die Gegenwart erfolgen kann. (Zur textgenetischen Konstellation und zu ihren Implikationen für den Gehalt der Schlusspassage von UB IV WB vgl. detailliert NK 509, 32 – 510, 6.) – In *Menschliches, Allzumenschliches* jedoch stellt N. den emphatischen Zukunftsanspruch, den Wagner selbst in seiner Schrift *Das Kunstwerk der Zukunft* erhebt, dann tatsächlich in Frage, indem er sogar der Musik als Kunstgattung generell und damit auch der Wagnerischen Musik speziell eine retrospektive und regressive Grundtendenz zuschreibt (vgl. KSA 2, 450, 9 – 451, 8). In der spätesten Phase seines Schaffens attestiert N. Wagner mit polemischem Nachdruck eine Vergan-

genheitsfixierung, indem er ihn sogar zu den „Rückständigsten großen Stils“ zählt, die „unsere Zeit aufzuweisen hat“ (KSA 14, 122). Vgl. weitere Belege in NK 509, 32 – 510, 6. Zu N.s Philosophie der Zukunft vgl. Volker Gerhardt 2011.

481, 13–15 *dieser Glaube [...], je mehr er sich besonders zu sofortigen Hoffnungen zu steigern suchte*] „Glaube“ und „Hoffnung“ fungieren bereits in N.s Tragödienschrift als wichtige Motive, und zwar im Hinblick auf die „Wiedergeburt der Tragödie“, die N. von Wagners Musikdramen erhofft. Vgl. dazu einschlägige Belege in der *Geburt der Tragödie*: KSA 1, 131, 10–32; 132, 18–19; 146, 31 – 147, 12.

481, 20–24 *er musste das Unerrathbarste, ihm Vorbehaltenste, den neuen Styl für seinen Vortrag, seine Darstellung öffentlich zeigen und lehren, um das Beispiel zu geben, welches kein Anderer geben konnte und so eine Styl-Ueberlieferung zu begründen*] Vgl. dazu die Schrift *Über Schauspieler und Sänger* (1872), in der sich Richard Wagner folgendermaßen über den Nachahmungstrieb äußert: „Diesen primitiven Trieb, durch das ihm vorgeführte Bild des über das gemeine sinnliche Leben der Erfahrungswelt erhabenen Ideales aller Wirklichkeit, auf die Nachbildung des Niegesehenen und Nieerfahrenen hinzuweisen, dieß heißt hier das Beispiel geben, welches, wenn es deutlich und klar ausgedrückt ist, von dem Mimen, für den es zu allernächst auf das Bestimmteste berechnet ist, am erfolgreichsten sofort verstanden und jetzt in der Weise, wie ursprünglich die Erscheinung oder der Vorgang des realen Lebens, von ihm nachgeahmt wird. Auf dieses Beispiel kommt es daher an, und im hier berührten, besonderen Falle verstehen wir darunter das Werk des dramatischen Musikers. In diesem Betreffe müssen wir nun erkennen, daß es eine unsinnige Forderung an unseren heutigen Opernsänger ist, von diesem zu verlangen, er solle natürlich singen und spielen, wenn ihm das unnatürliche Beispiel vorgelegt wird. [...] Das, was ich zuvor als das unseren Darstellern zu gebende ‚Beispiel‘ bezeichnete, glaube ich mit dieser Arbeit am deutlichsten aufgestellt zu haben [...]“ (GSD IX, 206–211). Mit „dieser Arbeit“ meint Wagner hier die Vorbereitungen für die Erstaufführung seiner Oper *Die Meistersinger von Nürnberg*. – Die Bedeutung, die der Komponist Wagner einer angemessenen Tradierung seines musikalischen Stils und seiner Aufführungspraxis beimaß, kommt in seiner Schrift *Über das Dirigiren* (1869) zum Ausdruck: „Unstreitig kann es den Tonsetzern nicht gleichgiltig sein, in welcher Weise vorgetragen ihre Arbeiten dem Publikum zu Gehör kommen, da dieses sehr natürlich erst durch eine gute Aufführung von einem Musikwerke den richtigen Eindruck erhalten kann, während es den durch eine schlechte Aufführung hervorgebrachten unrichtigen Eindruck als solchen nicht zu erkennen vermag“ (GSD VIII, 261).

481, 25–30 *Diess war um so mehr für ihn zur ernstesten Pflicht geworden, als seine anderen Werke inzwischen, gerade in Beziehung auf Styl des Vortrags, das*

unleidlichste und absurdeste Schicksal gehabt hatten: sie waren berühmt, bewundert und wurden – gemisshandelt, und Niemand schien sich zu empören.] Vgl. dazu Wagners Schrift *Über das Dirigiren*: „Mit dem Folgenden beabsichtige ich meine Erfahrungen und Beobachtungen auf einem Felde der musikalischen Wirksamkeit mitzutheilen, welches bisher für die Ausübung nur der Routine, für die Beurtheilung aber der Kenntnißlosigkeit überlassen blieb“ (GSD VIII, 261). Und Richard Wagner begründet seine Intention hier mit der Erfahrung, dass es nur „durch eine gute Aufführung“ möglich ist, dem Publikum „den richtigen Eindruck“ von einer Komposition zu vermitteln, „während es den durch eine schlechte Aufführung hervorgebrachten unrichtigen Eindruck als solchen nicht zu erkennen vermag“ (ebd.). Vgl. auch NK 481, 20–24.

482, 6–10 *Nachdem ihm der Zusammenhang unseres heutigen Theaterwesens und Theatererfolges mit dem Charakter des heutigen Menschen aufgegangen war, hatte seine Seele Nichts mehr mit diesem Theater zu schaffen]* Dieser kulturkritische Impuls korrespondiert mit Beethovens Einschätzung, die Richard Wagner in seinem Text *Ein Deutscher in Paris* zitiert: „Sie kennen alle nur die glänzende Lüge, brillanten Unsinn und überzuckerte Langeweile“ (GSD I, 109).

482, 19–22 *nach dem widerlichen Receptir-Buche des Opernstyles, ja man schnitt und hackte sich seine Werke, Dank den gebildeten Kapellmeistern, geradewegs zur Oper zurecht]* In einer früheren Textversion verwendete N. anstelle von „Receptir-Buche“ den Begriff „Vortragsmanieren“ (KGW IV 4, 146).

482, 26–29 *als ob man den nächtlichen Volks-Auflauf in den Strassen Nürnberg's, wie er im zweiten Acte der Meistersinger vorgeschrieben ist, durch künstlich figurirende Ballettänzer darstellen wollte]* Hier bezieht sich N. auf Richard Wagners Musikdrama *Die Meistersinger von Nürnberg* (1862). Die besagte Werkpartie im 2. Akt der Oper enthält eine besonders turbulente Szene mit einer Prügelei: Während der Nacht prügeln sich David und Beckmesser in einer Gasse, so dass einige Nachbarn ihre Fenster öffnen, um nach den Ruhestörern Ausschau zu halten, während andere in den Kampf selbst aktiv eingreifen, so dass der ursprüngliche Konflikt schließlich in eine allgemeine Schlägerei mündet (vgl. GSD VII, 224–229). Die Prügelei endet abrupt, als Hans Sachs die Straße betritt und zugleich das Horn des Nachtwächters ertönt.

Schon im Frühjahr 1874, also noch vor dem Beginn seiner Arbeit an UB IV WB, distanzierte sich N. in einer nachgelassenen Notiz von dieser Prügelzene: „[...] mit der unstilisirten Natur kann die Kunst nichts anfangen. Excesse in dem Tristan der bedenklichsten Art, z. B. die Ausbrüche am Schluss des 2ten Actes. Unmässigkeit in der Prügelzene der Meistersinger. Wagner fühlt, dass er in Hinsicht der Form die ganze Rohheit des Deutschen hat und will lieber unter Hans Sachsens Panier kämpfen als unter dem der Franzosen

oder der Griechen. Unsre deutsche Musik (Mozart Beethoven) hat aber die italiänische Form in sich aufgenommen, wie das Volkslied, und entspricht deshalb mit ihrem feingegliederten Reichthum der Linien nicht mehr der bauerlich-bürgerlichen Rüpelei“ (NL 1874, 32 [43], KSA 7, 767).

In einem anderen Nachlass-Notat aus der gleichen Zeit reflektiert N. Möglichkeiten einer Synthese zwischen „Musik und Sprache“: Während „im Lied“ eine organische Verbindung von Musik und Sprache möglich werde, sei das „Ideal, das Drama und die Musik in ein solches Verhältniss zu bringen“, schwer zu realisieren, „denn wir haben noch keinen Stil der Bewegung, keine ebenso reiche Ausbildung der Orchestik, wie es unsre Musik hat. Die Musik aber in den Dienst einer naturalistischen Leidenschaftlichkeit [zu] zwingen, löst sie auf und verwirrt sie selbst und macht sie später unfähig, die gemeinsame Aufgabe zu lösen. Dass uns eine solche Kunst wie die Wagner’s auf’s höchste gefällt, dass sie eine unendliche Ferne der Kunstentwicklung noch aufzeigt, ist kein Zweifel. Aber der deutsche Formensinn! Wenn nur die Musik nicht schlecht wird und die Form ausbleibt! Im Dienste Hans-Sachsischer Gebärden muss die Musik entarten (Beckmesser)“ (NL 1874, 32 [27], KSA 7, 762–763).

483, 4–8 *Hatte doch selbst Goethe die Lust verloren, den Aufführungen seiner Iphigenie beizuwohnen, „ich leide entsetzlich, hatte er zur Erklärung gesagt, wenn ich mich mit diesen Gespenstern herumschlagen muss, die nicht so zur Erscheinung kommen wie sie sollten.“*] Vgl. hierzu Johann Peter Eckermanns *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens* (1836–1848). Hier findet sich im Dritten Teil die folgende Darstellung Eckermanns: „Sonntag den 1. April 1827: Abends bei Goethe. Ich sprach mit ihm über die gestrige Vorstellung seiner *Iphigenie*, worin Herr Krüger, vom Königlichen Theater zu Berlin, den Orest spielte, und zwar zu großem Beifall. „Das Stück, sagte Goethe, hat seine Schwierigkeiten. Es ist reich an innerem Leben, aber arm an äußerem. Daß aber das innere Leben hervorgekehrt werde, darin liegt’s. [...] Aber wir wollen keine schwächlich empfindenden Schauspieler, die ihre Rollen nur so obenhin auswendig gelernt haben; am wenigsten aber solche, die ihre Rollen nicht einmal können. Ich muß gestehen, es hat mir noch nie gelingen wollen, eine vollendete Aufführung meiner *Iphigenie* zu erleben. Das war auch die Ursache, warum ich gestern nicht hineinging. Denn ich leide entsetzlich, wenn ich mich mit diesen Gespenstern herumschlagen muß, die nicht so zur Erscheinung kommen, wie sie sollten.““

483, 15–16 *er musste das Herbste erdulden – der grosse Dulder!]* König Ludwig II., der seit dem 10. März 1864 Bayern regierte, geht auf Wagners Leidenssituation ein, indem er dem Komponisten, den er bereits seit dem 4. Mai 1864 persönlich kannte, am 14. August 1865 in einem Brief Folgendes schreibt: „Der

Herr wird Ihnen Muth und Kraft verleihen, die schwere Prüfung zu tragen; Er wird den Dulder krönen“ (König Ludwig II. und Richard Wagner: Briefwechsel, 1936, Bd. 1, Nr. 120, S. 141).

483, 18–23 *Fast schien es, als ob ein in vielen Stücken ernsthaftes und schweres Volk sich in Bezug auf seinen ernstesten Künstler eine grundsätzliche Leichtfertigkeit nicht verkümmern lassen wollte, als ob sich gerade deshalb an ihm alles Gemeine, Gedankenlose, Ungeschickte und Boshafte des deutschen Wesens auslassen müsste.*] Mehrfach äußert sich Wagner über die Leichtfertigkeit der Deutschen. In einem Brief an Semper erklärt Wagner im Februar 1867: „Dass hieran die Leichtfertigkeit, Oberflächlichkeit und daraus fließende Gering-schätzung, mit welcher man heut zu Tage über einen Künstler von meinen Tendenzen und Leistungen, bloß weil diese in eine frivole und deshalb von mir bekämpfte Öffentlichkeit fallen, zu sprechen sich erlaubt, schuld ist, habe ich leider nicht nur aus dem Ton der Presse über mich zu erkennen. Genug!“ (König Ludwig II. und Richard Wagner: Briefwechsel, 1936, Bd. 5, Nr. 74, S. 57).

483, 29–30 *so erfand er den Gedanken von Bayreuth*] Richard Wagner legte besonderen Wert darauf, durch die Gestaltung seiner Opern-Aufführungen deren Wirkung zu steigern. Dazu gehörten für ihn auch räumliche Dispositionen: Um die Konzentration der Zuschauer ausschließlich auf die Musik und das Bühnengeschehen zu richten und jede Ablenkung durch ein sichtbares Orchester zu vermeiden, ließ Wagner im Bayreuther Festspielhaus einen zum Publikum hin abgedeckten Orchestergraben einrichten, den er selbst als ‚mystischen Abgrund‘ bezeichnete. Infolgedessen konnten die Zuschauer die Tätigkeit der Musiker nur noch akustisch wahrnehmen. Um den Klang der Musik zu optimieren, bevorzugte Wagner eine Holzausstattung. Indem er zugleich weitgehend auf Stoffe verzichtete, konnte er sicherstellen, dass der Schall nicht zu sehr gedämpft wurde. – In seinem Text *Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth* erläutert Wagner die wirkungsästhetischen Intentionen, die er mit seinen organisatorischen Maßnahmen verfolgte: „Sie werden vielleicht verwundert selbst die leichten Zierrathen vermissen, mit welchen jene gewohnten Festhallen in gefälliger Weise ausgeputzt waren. Dagegen werden Sie in den Verhältnissen und den Anordnungen des Raumes und der Zuschauerplätze einen Gedanken ausgedrückt finden, durch dessen Erfassung Sie sofort in eine neue und andere Beziehung zu dem von Ihnen erwarteten Bühnenspiele versetzt werden, als diejenige es war, in welcher Sie bisher beim Besuche unserer Theater befangen waren. Soll diese Wirkung bereits rein und vollkommen sein, so wird nun der geheimnißvolle Eintritt der Musik Sie auf die Enthüllung und deutliche Vorführung von scenischen Bildern vorbereiten, welche, wie sie aus einer idealen Traumwelt vor Ihnen sich darzustellen scheinen, die ganze Wirklichkeit der

sinnvollsten Täuschung einer edlen Kunst vor Ihnen kundgeben sollen [...]“ (GSD IX, 326–327). Vgl. dazu auch NK 471, 32 – 472, 8.

484, 2–8 *zum Heile einer fernen, einer nur möglichen, aber unbeweisbaren Zukunft ausgedacht, für die Gegenwart und die nur gegenwärtigen Menschen nicht viel mehr, als ein Räthsel oder ein Greuel, für die Wenigen, die an ihm helfen durften, ein Vorgenuss, ein Vorausleben der höchsten Art, durch welches sie weit über ihre Spanne Zeit sich beseligt, beseligend und fruchtbar wissen]* Wagner selbst betonte immer wieder, dass seine Kunst ihre eigentlichen Wirkungen erst in der Zukunft entfalten werde, weil sie nur einem künftigen Menschentypus verständlich sein könne, der das defizitäre Kunstverständnis der Gegenwart bereits überwunden habe. In diesem Sinne soll die Kunst nach Wagners Überzeugung auf eine Zeit vorausweisen, in der sich die zeitgenössischen Normen und Werte schon zum Positiven verändert haben. – N. bringt an dieser Stelle das Zukunftsmotiv zur Geltung, das er in UB IV WB immer wieder deutlich hervortreten lässt, bis es in der Schlusspassage dann sogar dominant wird.

484, 20 *das eigene heldenhafte Dasein des grossen Menschen]* In einer ringkompositorischen Konzeption nimmt N. hier, am Ende seines biographisch orientierten Überblicks, das im 1. Kapitel von UB IV WB bereits exponierte Thema der „Grösse“ (431, 2) und des „grossen Menschen“ (431, 20) wieder auf. Zu den Charakteristika von Wagners Ausnahmeexistenz gehören nach N.s Auffassung Irrtümer über die eigentliche Bestimmung, „der Zwang einer tragischen Täuschung über das Lebensziel“ (484, 15–16), die permanente Selbsttranszendierung durch die Suche nach neuen Formen von Produktivität, „das Umbiegen und Brechen der Absichten“ (484, 16–17), eine durch Leiden bestimmte Existenz, „das Verzichten“ (484, 17) und schließlich das Erreichen des ersehnten Ziels durch Aufopferung sowie ein „Gereinigt-werden durch Liebe“ (484, 17–18). Diese Aussagen N.s über Wagner sind durch Schopenhauers Konzept der Resignation und Entsagung auf der Basis einer Verneinung des Willens zum Leben geprägt (vgl. dazu NK 478, 24–28). Wagners besondere Leistung besteht für N. darin, dass er den Menschen der Gegenwart durch sein Werk eine mythische Präsenz vergangener heroischer Epochen bietet und ihnen zugleich die Möglichkeit verschafft, ein alle Sinne ansprechendes, zukunftsweisendes Kunstwerk zu erleben.

484, 21–24 *Ganz von ferne her wird uns zu Muthe sein, als ob Siegfried von seinen Thaten erzählte: im rührendsten Glück des Gedenkens webt die tiefe Trauer des Spätsommers, und alle Natur liegt still in gelbem Abendlichte. –]* Hier spielt N. auf den 3. Aufzug in Wagners *Götterdämmerung* an (GSD VI, 233 ff.), dem Musikdrama, das den vierten Teil von Wagners Tetralogie *Der Ring des Nibelungen* bildet.

9.

484, 26–31 *Darüber nachzudenken, was Wagner, der Künstler, ist und an dem Schauspiele eines wahrhaft frei gewordenen Könnens und Dürfens betrachtend vorüberzugehen: Das wird Jeder zu seiner Heilung und Erholung nöthig haben, der darüber, wie Wagner, der Mensch, wurde, gedacht und gelitten hat.*] Dieser abrupte Themenwechsel N.s entspricht der Überzeugung, die Schopenhauer in der *Welt als Wille und Vorstellung I* vertritt: dass „in einem Komponisten, mehr als in irgend einem andern Künstler, der Mensch vom Künstler ganz getrennt und unterschieden“ ist, weil der Musiker „das innerste Wesen der Welt“ in einer begriffslosen Sprache ausspricht, „die seine Vernunft nicht versteht“ (WWV I, § 52, Hü 307). – Mit dem Themenwechsel vom Menschen zum Künstler Wagner korrespondiert zugleich eine markante Zäsur in der Entstehungsgeschichte von UB IV WB: Nach einer etwa halbjährigen Pause im Produktionsprozess (Herbst 1875 bis Frühjahr 1876) schrieb N. die drei noch fehlenden Kapitel 9 bis 11 von UB IV WB im Zeitraum zwischen Mai und Juni 1876 eilig nieder, um den Text noch rechtzeitig als Festschrift zur bevorstehenden Eröffnung des Bayreuther Festspielhauses publizieren zu können. (Vgl. dazu im Überblickskommentar das Kapitel IV.1 zur Entstehungs- und Textgeschichte.)

Nachdem sich N. in den ersten acht Kapiteln, die bereits im Herbst 1875 vorlagen, hauptsächlich auf die Biographie Richard Wagners, seine Charakterzüge, Zielsetzungen und Schwierigkeiten sowie auf seine Stellung in der Epoche konzentriert hat, wendet er sich in den letzten drei Kapiteln primär dem Künstler Wagner und der ‚Zukunft‘ seines Werkes in Bayreuth zu. Diesen Themenwechsel markiert der erste Satz des 9. Kapitels. – Wie in den ersten acht Kapiteln von UB IV WB orientiert sich N. auch im Folgenden sehr weitgehend an den theoretischen Schriften, in denen Wagner seine ästhetischen Prämissen und seine künstlerischen Intentionen exponiert. Erneut bezieht N. dabei auch kulturkritische Aspekte in die Darstellung mit ein. Zugleich nimmt er die Vorstellungen wieder auf, die er schon in seiner Erstlingsschrift am Beispiel der griechischen Tragödie und im Hinblick auf die von ihm erhoffte ‚Wiedergeburt‘ der Tragödie in Wagners Musikdramen formuliert hatte.

Um in seiner Schrift den Übergang von den biographischen Dimensionen zu Wagners Schaffen als Musiker zu vollziehen und dabei den auch entstehungsgeschichtlich bedingten Hiat zu überbrücken, deutet N. die Konstellation von „Mensch“ und „Künstler“ nach dem Grundschemata, das Schopenhauers *Welt als Wille und Vorstellung* bestimmt: Der „Mensch“ Wagner mit seinem von zahlreichen Problemen und Turbulenzen geprägten Leben wird implizit mit Schopenhauers Konzept des ‚Willens‘ als eines existentiellen Urgrunds

und einer mit permanentem Leiden verbundenen Triebdimension korreliert. Der „Künstler“ Wagner hingegen bietet den Lesern von UB IV WB laut N. die Möglichkeit, „an dem Schauspiele eines wahrhaft frei gewordenen Könnens und Dürfens betrachtend vorüberzugehen“, nachdem sie angesichts von Wagners leidensvoller Biographie „gedacht und gelitten“ haben. Nicht allein der Komponist Wagner selbst weist insofern Affinitäten zur Sphäre der ‚Vorstellung‘ auf, die nach Schopenhauers Auffassung die vom qualvollen Willensdrang befreite ästhetische Kontemplation einschließt. Dies gilt vielmehr – laut N. – auch für diejenigen, die sich durch die Lektüre von UB IV WB mit dem Leben und Werk Wagners konfrontiert sehen: Wie Schopenhauer der ästhetischen Einstellung eine befreiende Qualität zuspricht, weil sich der Intellekt hier von der Instrumentalisierung durch den Willen und seine Bedürfnisse lossagt, autonom tätig wird und infolgedessen vorübergehend vom willensbedingten Leiden erlöst ist, so stellt N. im Hinblick auf das ‚Schauspiel‘ von Wagners Künstlertum auch den Rezipienten von UB IV WB „Heilung und Erholung“ in Aussicht, und zwar nachdem sie zuvor empathisch Wagners Biographie durchlitten haben. Auf diese Weise inszeniert N. in doppelter Hinsicht Analogien zu den Spezifika ästhetisch-willenloser Kontemplation gemäß der Philosophie Schopenhauers.

Aufschlussreich ist darüber hinaus ein biographisches Detail, das die singuläre Bedeutung Schopenhauers für Wagner und seine Geliebte dokumentiert: Cosima von Bülow und Richard Wagner waren bereits etliche Jahre durch eine enge Partnerschaft miteinander verbunden, in der 1865, 1867 und 1869 sogar drei außereheliche gemeinsame Kinder geboren wurden, bevor die Beziehung nach dem Tod von Wagners Ehefrau Minna 1866 und Cosimas Scheidung von Hans von Bülow im Juli 1870 bereits im August 1870 durch die Eheschließung legitimiert wurde. Zuvor verwendeten die Liebenden unter Rückgriff auf die Zentralbegriffe von Schopenhauers Philosophie „Will“ und „Vorstell“ als Decknamen für ihre telegraphischen Mitteilungen, „wobei Richard der Part des Willens, Cosima derjenige der Vorstellung“ zukam: „er grenzenlos, sie begrenzend“ (Martin Geck 2004, 100).

484, 31 – 485, 4 *Ist die Kunst überhaupt eben nur das Vermögen, Das an Andere mitzutheilen, was man erlebt hat, widerspricht jedes Kunstwerk sich selbst, wenn es sich nicht zu verstehen geben kann: so muss die Grösse Wagner's, des Künstlers, gerade in jener dämonischen Mittheilbarkeit seiner Natur bestehen]* Seit der Gefühlskultur in der Epoche der ‚Empfindsamkeit‘ galt wahre Kunst als vorrangig durch das ‚Erlebnis‘ legitimiert. Diese Tendenz setzte sich vom 18. Jahrhundert bis weit ins 19. Jahrhundert hinein fort. N. schließt hier an derartige Vorstellungs- und Wertungsschemata an und orientiert sich zugleich auch an Leitbegriffen aus Wagners theoretischen Schriften, in denen „Mittheilung“,

„Mittheilbarkeit“ und „Verständlichkeit“ zentrale Bedeutung erhalten. Nach Wagners Auffassung soll die „Mittheilung“ durch das alle Sinne stimulierende Gesamtkunstwerk für die Rezipienten höchste Intensität bekommen. In diesem Sinne spricht N. wenig später von „der höchsten Deutlichkeit“, mit der sich „das innere, eigenste Erlebniss“ Wagners in seinen Werken offenbare (485, 5).

485, 15–18 *Das Dichterische in Wagner zeigt sich darin, dass er in sichtbaren und fühlbaren Vorgängen, nicht in Begriffen denkt, das heisst, dass er mythisch denkt, so wie immer das Volk gedacht hat.]* Vgl. dazu eine These, die Richard Wagner in seiner Schrift *Oper und Drama* (1851) formuliert: „Im Mythos erfaßt die gemeinsame Dichtungskraft des Volkes die Erscheinungen gerade nur noch so, wie sie das leibliche Auge zu sehen vermag [...]“ (GSD IV, 31). – Schopenhauer grenzt in seiner Ästhetik die abstrakte begriffliche Erkenntnis von der Auffassung der anschaulichen Ideen ab (vgl. WWV I, § 49, Hü 276), die er als notwendige Voraussetzung künstlerischer Produktion betrachtet. Einen Sonderstatus schreibt er der Musik zu, weil sie als „eine im höchsten Grad allgemeine Sprache“ sämtliche Gefühle „gewissermaßen in abstracto“ ausdrücken kann: nämlich deren Essenz, „ohne alles Beiwerk, also auch ohne die Motive dazu“ (WWV I, § 52, Hü 309). Zu Schopenhauers Musikästhetik vgl. auch NK 457, 31 – 458, 2, NK 479, 12–14 und NK 485, 22–28.

485, 18–19 *Dem Mythos liegt nicht ein Gedanke zu Grunde]* Hier greift N. erneut auf das Verständnis des „Mythos“ zurück, das Wagner in mehreren theoretischen Schriften zum Ausdruck bringt. Besonders konzentriert stellt Wagner dieses Konzept in seiner Abhandlung „*Zukunftsmusik*“ vor: „Als den idealen Stoff des Dichters glaubte ich daher den ‚Mythos‘ bezeichnen zu müssen, dieses ursprünglich namenlos entstandene Gedicht des Volkes, das wir zu allen Zeiten von den großen Dichtern der vollendeten Kulturperioden immer wieder neu behandelt antreffen; denn bei ihm verschwindet die konventionelle, nur der abstrakten Vernunft erklärliche Form der menschlichen Verhältnisse fast vollständig, um dafür nur das ewig Verständliche, rein Menschliche, aber eben in der unnachahmlichen konkreten Form zu zeigen, welche jedem ächten Mythos seine so schnell erkenntliche individuelle Gestalt verleiht“ (GSD VII, 104–105). In seiner Schrift *Oper und Drama* beschreibt Richard Wagner den „Mythos“ als „Anfang und Ende der Geschichte“ (GSD IV, 91). – Mit der Vorstellung vom „ursprünglich namenlos entstandene[n] Gedicht des Volkes“, mit der sein eigenes Verständnis des „Mythos“ korrespondiert, erweist sich Wagner als Erbe einer romantischen Ideologie des Volkes. Von Herder präformiert, war die Idee des Volkes seit der Romantik durch die Volksmärchen-Sammlung der Brüder Grimm, durch Görres' Sammlung von ‚Volksbüchern‘ sowie durch Sammlungen von ‚Volksliedern‘ populär geworden, vor allem durch die von

Achim von Arnim und Clemens Brentano publizierte Sammlung *Des Knaben Wunderhorn*, die N. in der *Geburt der Tragödie* erwähnt (KSA 1, 49, 4–5).

485, 22–28 *Der Ring des Nibelungen ist ein ungeheures Gedankensystem ohne die begriffliche Form des Gedankens. Vielleicht könnte ein Philosoph etwas ganz Entsprechendes ihm zur Seite stellen, das ganz ohne Bild und Handlung wäre und blos in Begriffen zu uns spräche: dann hätte man das Gleiche in zwei disparaten Sphären dargestellt: einmal für das Volk und einmal für den Gegensatz des Volkes, den theoretischen Menschen.]* Hier greift N. implizit auf die metaphysisch grundierte Musikästhetik in der *Welt als Wille und Vorstellung I* zurück, in der Schopenhauer über alle kategorialen Differenzen hinweg eine Analogie zwischen der Musik und der Philosophie behauptet. Laut Schopenhauer drückt die Musik als „eine im höchsten Grad allgemeine Sprache, die sich sogar zur Allgemeinheit der Begriffe ungefähr verhält wie diese zu den einzelnen Dingen“, alle Emotionen „gewissermaßen in abstracto“ aus, nämlich „das Wesentliche derselben, ohne alles Beiwerk, also auch ohne die Motive dazu“ (WWV I, § 52, Hü 309). In Abgrenzung von der anschaulichen Idee, die vor allem Künstler, Philosophen und kongeniale Rezipienten im Zustand willenloser Kontemplation zu erfassen vermögen, charakterisiert Schopenhauer den Begriff als „abstrakt, diskursiv“ sowie als vollständig definierbar und rational vermittelbar (WWV I, § 49, Hü 276). Eine spezifische Korrelation zwischen Bild und Begriff bestimmt die Sprachkritik in N.s nachgelassener Frühschrift *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*, in der er den Prozess der Begriffsbildung kritisch reflektiert (vgl. KSA 1, 879–880).

In der vorliegenden Passage von UB IV WB betrachtet N. Bildlichkeit und Begrifflichkeit als unterschiedliche Darstellungsmöglichkeiten für „das Gleiche“. Dabei rekurriert er auch mit dem Begriff „Bild“ implizit auf Schopenhauer, der in der *Welt als Wille und Vorstellung II* in Kapitel 39 „Zur Metaphysik der Musik“ die musikalische Transformation von Emotionen folgendermaßen beschreibt: Da die „Leistungen aller schönen Künste“ verlangen, „daß der Wille selbst aus dem Spiel bleibe und wir durchweg uns als rein Erkennende verhalten“, dürfen „die Affektionen des Willens selbst, also wirklicher Schmerz und wirkliches Behagen, nicht erregt werden, sondern nur ihre Substitute, das dem Intellekt Angemessene, als Bild der Befriedigung des Willens, und das jenem mehr oder weniger Widerstrebende, als Bild des größeren oder geringern Schmerzes. Nur so verursacht die Musik uns nie wirkliches Leiden, sondern bleibt auch in ihren schmerzlichsten Ackorden noch erfreulich, und wir vernehmen gern in ihrer Sprache die geheime Geschichte unsers Willens und aller seiner Regungen und Strebungen“ (WWV II, Kap. 39, Hü 516). Das Spezifikum der Musik im Vergleich mit „allen andern Künsten“ sieht Schopenhauer darin, dass sie „zu allem Physischen der Welt das Metaphysische, zu

aller Erscheinung das Ding an sich darstellt“ (WWV I, § 52, Hü 310). Wenn „es gelänge eine vollkommen richtige, vollständige [...] Erklärung der Musik“, also ihres eigentlichen Inhalts, „in Begriffen zu geben“, dann wäre diese zugleich die „Erklärung der Welt in Begriffen“, mithin „die wahre Philosophie“ (WWV I, § 52, Hü 312). Insofern hält Schopenhauer die Musik trotz ihrer sinnlichen Dimension auch für eine unbewusste Übung in der Metaphysik, bei der der Geist nicht weiß, dass er philosophiert: „Musica est exercitium metaphysices occultum nescientis se philosophari animi“ (WWV I, § 52, Hü 313). Zu Schopenhauers Musikästhetik vgl. auch NK 457, 31 – 458, 2 und NK 479, 12–14.

Bereits in der *Geburt der Tragödie* geht N. ausführlich auf „den Typus des theoretischen Menschen“ ein (KSA 1, 98, 9–10), den er als den Repräsentanten wissenschaftlicher Rationalität und als Zerstörer der natürlichen ‚Instinkte‘ beschreibt. N. hält Sokrates für „das Urbild des theoretischen Optimisten“, der im „Glauben an die Ergründlichkeit der Natur der Dinge dem Wissen und der Erkenntnis die Kraft einer Universalmedizin beilegt“ (KSA 1, 100, 25–28) und damit zum Gegner „der tragischen Weltbetrachtung“ wird (KSA 1, 103, 10). N.s eigene Präferenzen gehen aus seiner Perspektive auf den „ewigen Kampf zwischen der theoretischen und der tragischen Weltbetrachtung“ hervor: „erst nachdem der Geist der Wissenschaft bis an seine Grenze geführt ist, und sein Anspruch auf universale Gültigkeit durch den Nachweis jener Grenzen vernichtet ist, dürfte auf eine Wiedergeburt der Tragödie zu hoffen sein“ (KSA 1, 111, 12–17). Dabei richtet sich N.s Erwartung konkret auf Richard Wagner. Im „Versuch einer Selbstkritik“, den er später der Neuausgabe der Tragödienschrift (1886) voranstellte, bringt er die Mentalität „des theoretischen Menschen“ mit einer symptomatischen *Décadence*-Disposition in Verbindung: mit „Zeichen des Niedergangs, der Ermüdung, Erkrankung, der anarchisch sich lösenden Instinkte“ (KSA 1, 12, 25–27). Vgl. auch NK 486, 2–4 und NK 486, 8.

486, 2–4 *die Schlüsse, welche man macht, sind die Verknüpfungen der Vorgänge, die man sieht, also thatsächliche Causalitäten, keine logischen* Im Anschluss an Wagner äußert N. Vorbehalte gegen das Denken in logischen „Causalitäten“ und plädiert stattdessen für ein intuitiv-künstlerisches Erfassen von Zusammenhängen. Wagner erklärt in seiner Schrift *„Zukunftsmusik“*, die Musik Beethovens sei „mächtiger als alle Logik“, indem sie Zusammenhänge eröffne, durch welche „die logisierende Vernunft“ völlig „verwirrt und entwaffnet“ werde (GSD VII, 110). Zugleich ist N. auch durch Grundkonzepte von Schopenhauers Ästhetik geprägt. In der *Geburt der Tragödie* charakterisiert N. „eine tiefsinnige Wahnvorstellung, welche zuerst in der Person des Sokrates zur Welt kam“: Es ist „jener unerschütterliche Glaube, dass das Denken, an dem Leitfaden der Causalität, bis in die tiefsten Abgründe des Seins reiche, und dass das

Denken das Sein nicht nur zu erkennen, sondern sogar zu corrigieren im Stande sei. Dieser erhabene metaphysische Wahn ist als Instinct der Wissenschaft beigegeben und führt sie immer und immer wieder zu ihren Grenzen, an denen sie in Kunst umschlagen muss: auf welche es eigentlich, bei diesem Mechanismus, abgesehn ist“ (KSA 1, 99, 7–17). Vgl. auch NK 1/1, 310–311.

486, 7–8 *diese Wortsprache*] N. verwendet diesen Begriff in Anlehnung an Wagner, der zwischen „Wortsprache“ und „Tonsprache“ differenziert und diese beiden unterschiedlichen Ausdrucksweisen auch in ein Verhältnis zueinander setzt, etwa in seinem theoretischen Hauptwerk *Oper und Drama* (GSD IV, 90, 91), das N. intensiv studierte.

486, 8 *den theoretischen Menschen*] N. verwendet das Wort ‚theoretisch‘ als Synonym für ‚begrifflich-abstrakt‘. In seiner antirationalistisch auf eine Kunstmetaphysik zielenden *Geburt der Tragödie* beschreibt er Sokrates als Prototyp des ‚theoretischen Menschen‘. Vgl. dazu die Kapitel 13, 14 und 15 der *Geburt der Tragödie* sowie NK 1/1, 298–300 (mit Belegen zum Typus des ‚theoretischen Menschen‘ in nachgelassenen Notaten N.s). Zum Typus des ‚theoretischen Menschen‘ vgl. auch NK 485, 22–28.

486, 20–21 *die ausserordentliche Anforderung, welche Wagner an seine sprachliche Phantasie stellte*] Vgl. dazu Richard Wagners Schrift *Oper und Drama*: „Die Tonsprache ist Anfang und Ende der Wortsprache, wie das Gefühl Anfang und Ende des Verstandes, der Mythos Anfang und Ende der Geschichte, die Lyrik Anfang und Ende der Dichtkunst ist. Die Vermittlerin zwischen Anfang und Mittelpunkt, wie zwischen diesem und dem Ausgangspunkte, ist die Phantasie“ (GSD IV, 91). In der Schrift „*Zukunftsmusik*“ erklärt Wagner: „[...] in seiner Sprache sucht der Dichter der abstrakten, konventionellen Bedeutung der Worte ihre ursprünglich sinnliche unterzustellen, und durch rhythmische Anordnung, sowie endlich durch den fast schon musikalischen Schmuck des Reimes im Verse, sich einer Wirkung seiner Phrase zu versichern, die das Gefühl wie durch Zauber gefangen nehmen und bestimmen soll. In dieser seinem eigensten Wesen nothwendigen Tendenz des Dichters sehen wir ihn endlich an der Gränze seines Kunstzweiges anlangen, auf welcher die Musik unmittelbar bereits berührt wird, und als das gelungenste Werk des Dichters müßte uns daher dasjenige gelten, welches in seiner letzten Vollendung gänzlich Musik würde“ (GSD VII, 104). – Die von Wagner beschriebene Korrelation zwischen Dichtung und Musik weist Affinitäten zur Kunstästhetik Schopenhauers auf, der in der *Welt als Wille und Vorstellung* über die Verbindung von Poesie und Musik im Lied oder in der Oper reflektiert und der „Tonkunst“ eine besondere „Befähigung“ zuspricht, weil sie „das eigentliche und wahre Wesen“ von Emp-

findung und Handlung in der Oper offenbare, mithin „gleichsam die Seele“ des Dramas darstelle (vgl. WWV II, Kap. 39, Hü 513–514). Zur Thematik der Musikästhetik vgl. auch NK 454, 11–14, NK 458, 12 und NK 488, 24–33.

486, 25 *sein Schlag gegen den Felsen*] Anspielung auf eine Bibelstelle: „Und die ganze Gemeinde der Israeliten zog aus der Wüste Sin weiter ihre Tagereien, wie ihnen der Herr befahl [...] Da hatte das Volk kein Wasser zu trinken. Und sie haderten mit Mose und sprachen: Gib uns Wasser, daß wir trinken. [...] Mose schrie zum Herrn [...] Der Herr sprach zu ihm: Tritt hin vor das Volk [...] und nimm deinen Stab in deine Hand [...] Siehe, ich will dort vor dir stehen auf dem Fels am Horeb. Da sollst du an den Felsen schlagen, so wird Wasser herauslaufen, daß das Volk trinke“ (2. Mose 17, 1–6).

486, 26–31 *Gerade Wagner hat, weil er diese Sprache mehr liebte und mehr von ihr forderte, auch mehr als ein anderer Deutscher an ihrer Entartung und Schwächung gelitten, also an den vielfältigen Verlusten und Verstümmelungen der Formen, an dem schwerfälligen Partikelwesen unserer Satzfügung, an den unsingbaren Hülfszeitwörtern*] N. identifiziert sich auch selbst mit der Sprachkritik, die er Wagner zuschreibt. Das zeigen seine Ausführungen zum Verfall der deutschen Sprache. In nachgelassenen Notaten plädiert N. dafür, „mit der deutschen Sprache sich endlich artistisch zu befassen“ (NL 1876, 15 [3], KSA 8, 279) und „auf die Sprache Blut und Kraft“ zu verwenden (NL 1874, 37 [7], KSA 7, 833). Einen solchen künstlerischen Sprachgebrauch meinte N. bei Wagner feststellen zu können.

486, 33 – 487, 4 *Dagegen empfand er mit tiefem Stolze die auch jetzt noch vorhandene Ursprünglichkeit und Unerschöpflichkeit dieser Sprache, die tonvolle Kraft ihrer Wurzeln, in welchen er, im Gegensatz zu den höchst abgeleiteten, künstlich rhetorischen Sprachen der romanischen Stämme, eine wunderbare Neigung und Vorbereitung zur Musik, zur wahren Musik ahnte.*] Vgl. dazu Richard Wagners Darlegungen in seinem theoretischen Hauptwerk *Oper und Drama* (1851): „Überblicken wir nun die Sprachen der europäischen Nationen, die bisher einen selbständigen Antheil an der Entwicklung des musikalischen Drama's, der Oper, genommen haben, – und diese sind nur Italiener, Franzosen und Deutsche –, so finden wir, daß von diesen drei Nationen nur die deutsche eine Sprache besitzt, die im gewöhnlichen Gebrauche noch unmittelbar und kenntlich mit ihren Wurzeln zusammenhängt. Italiener und Franzosen sprechen eine Sprache, deren wurzelhafte Bedeutung ihnen nur auf dem Wege des Studiums aus älteren, sogenannten todtten Sprachen verständlich werden kann: man kann sagen, ihre Sprache [...] spricht für sie, nicht aber sprechen sie selbst in ihrer Sprache [...] von allen modernen Opernsprachen ist nur die

deutsche befähigt [...] zur Belebung des künstlerischen Ausdruckes verwandt zu werden [...]“ (GSD IV, 211).

487, 8–14 *Leiblichkeit des Ausdruckes, verwegene Gedrängtheit, Gewalt und rhythmische Vielartigkeit, ein merkwürdiger Reichthum an starken und bedeutenden Wörtern, Vereinfachung der Satzgliederung, eine fast einzige Erfindsamkeit in der Sprache des wogenden Gefühls und der Ahnung, eine mitunter ganz rein sprudelnde Volksthümlichkeit und Sprüchwörtlichkeit*] In seinen theoretischen Schriften betont Wagner immer wieder die „Leiblichkeit“, die sinnliche Intensität des „Ausdrucks“ und das wogende „Gefühl“. Wiederholt postuliert er eine sprachliche Gestaltung, die dieser Emotionalität entspricht.

487, 20 *zwei Welten, so verschieden an Form, Farbe, Fügung*] In seinen Opern konzentriert sich Wagner auf existentielle Themen wie Liebe, Treue, Tod und Entsagung. Während seine Oper *Tristan und Isolde* auf den durch eine Dreieckskonstellaton bedingten inneren Konflikt der Protagonisten und auf dessen musikalische Gestaltung fokussiert ist, hat seine Oper *Die Meistersinger von Nürnberg* in Wagners Œuvre einen Sonderstatus, weil sie sich von den anderen Opern durch die vitale Heiterkeit von Komposition und Libretto abhebt. Aus einer wilden Prügelei resultiert hier eine der turbulentesten Chorszenen der Operngeschichte.

487, 21–25 *Diess ist das Mächtigste an der Wagnerischen Begabung, Etwas, das – allein dem grossen Meister gelingen wird: für jedes Werk eine neue Sprache auszuprägen und der neuen Innerlichkeit auch einen neuen Leib, einen neuen Klang zu geben.*] N. reproduziert in seiner Darstellung die Intention Wagners, der eine entschieden „neue“ Kunst aus einer genuinen „Innerlichkeit“ beabsichtigt und sich in diesem Sinne geradezu als Reformator versteht. Von der angeblichen ‚Äußerlichkeit‘ der bisherigen Opernkompositionen, vor allem von italienischen Opern, grenzt sich Wagner ab, indem er für sein eigenes Werk eine besondere ‚Innerlichkeit‘ beansprucht und dabei sowohl eine neue, authentische Kunst als auch eine erneuerte Kultur intendiert. In seiner Festschrift *Beethoven* analogisiert Wagner den Gegensatz von Innerlichkeit und Äußerlichkeit mit dem Kontrast zwischen „Musik“ und „Civilisation“: „neben dieser Welt der Mode ist uns eben gleichzeitig eine andere Welt erstanden. Wie unter der römischen Universal-Civilisation das Christenthum hervortrat, so bricht jetzt aus dem Chaos der modernen Civilisation die Musik hervor. Beide sagen aus: ‚unser Reich ist nicht von dieser Welt‘. Das heißt eben: wir kommen von innen, ihr von außen; wir entstammen dem Wesen, ihr dem Scheine der Dinge“ (GSD IX, 120).

488, 3–7 *Vor Allem aber sollte Niemand, der über Wagner, den Dichter und Sprachbildner, nachdenkt, vergessen, dass keines der Wagnerischen Dramen be-*

stimmt ist gelesen zu werden und also nicht mit den Forderungen behelligt werden darf, welche an das Wortdrama gestellt werden.] Vgl. dazu Richard Wagners Aussagen im Vorwort zum Privatdruck des Ring des Nibelungen (1853) (GSD VI, 272–281).

488, 18 *erhabene Sinnsprüche]* Als Sinnsprüche bezeichnet man prägnante Aussagen mit Allgemeingültigkeitsanspruch, die oft in ethischer oder politischer Hinsicht von programmatischer Bedeutung sind. Sie können als ‚erhaben‘ gelten, sofern sie auf ideelle Dimensionen verweisen oder moralische Implikationen haben. Mitunter stammen solche Spruchweisheiten aus der Bibel oder aus populären literarischen Werken; sie gehören damit einer volkstümlichen Überlieferung an. Im 19. Jahrhundert erlangte Schiller auch durch seine Sentenzen besondere Beliebtheit. – N. selbst lehnt Generalisierungen in Gestalt von Sinnsprüchen in UB IV WB entschieden ab: „Denn die wirkliche Leidenschaft des Lebens spricht nicht in Sentenzen und die dichterische erweckt leicht Misstrauen gegen ihre Ehrlichkeit“ (488, 21–23). Seine Vorbehalte gegenüber „Sentenzen“ verdeutlicht N. bereits in der *Geburt der Tragödie*, und zwar am konkreten Beispiel des Euripides (KSA 1, 77, 13). Vgl. NK 1/1, 230–232 zu KSA 1, 77, 12–14. Zur vermutlich durch „Wagners Aversion gegen sentenziöses Sprechen“ bedingten Distanz N.s zu Sentenzen vgl. NK 1/1, 231.

488, 24–33 *Dagegen giebt Wagner, der Erste, welcher die inneren Mängel des Wortdrama's erkannt hat, jeden dramatischen Vorgang in einer dreifachen Verdeutlichung, durch Wort, Gebärde und Musik; und zwar überträgt die Musik die Grundregungen im Innern der darstellenden Personen des Drama's unmittelbar auf die Seelen der Zuhörer, welche jetzt in den Gebärden derselben Personen die erste Sichtbarkeit jener inneren Vorgänge und in der Wortsprache noch eine zweite abgeblasstere Erscheinung derselben, übersetzt in das bewusstere Wollen, wahrnehmen.]* Wagner und N. sahen ein zentrales Defizit des Wortdramas darin, dass es allein verbal durch abstrakte Begriffe auf den Zuschauer wirken sollte. Demgegenüber verstand es Wagner als eine zentrale Aufgabe seiner Kunst, in den Rezipienten Gefühle zu evozieren. Aus diesem Grund wollte er die Musik auch in andere Medien transformieren, um den Ausdruck zu verstärken, und zwar durch eine spezifische Gebärdensprache. Vgl. dazu seine Schrift *Oper und Drama* (GSD IV, 174–175). – Während N. in der vorliegenden Textpartie von UB IV WB noch annimmt, dass bei Wagner aus der „im Innern“ wirkenden Musik die äußere Gebärde hervorgehe, widerruft er seine Ansicht in *Der Fall Wagner* (1888): Hier vertritt er die genau gegenteilige Einschätzung, bei dem „Schauspieler“ Wagner sei stets die äußere Gebärde primär: „Bei Wagner steht im Anfang die Hallucination: nicht von Tönen, sondern von Gebärden. Zu ihnen sucht er erst die Ton-Semiotik“ (KSA 6, 27, 33 – 28, 1). Zur musikästhe-

tischen Neuorientierung, die Wagner unter dem Einfluss seiner Schopenhauer-Rezeption vollzogen hat, vgl. das Kapitel IV.3 im Überblickskommentar und NK 454, 11–14.

N.s Auffassung, dass Wagners „Musik die Grundregungen im Innern der darstellenden Personen des Drama's unmittelbar auf die Seelen der Zuhörer“ übertrage, korrespondiert bis in die Wortwahl hinein mit den Prämissen von Schopenhauers Musikmetaphysik. In der *Welt als Wille und Vorstellung II* von 1844 korreliert bereits Schopenhauer „Musik“ und „Seele“, wenn er den Primat der Musik bei den gattungsüberschreitenden Synthesen von Poesie und Musik in Lied oder Oper damit begründet, dass „die Tonkunst“ die „innerste Seele“ von verbal vermittelter Empfindung oder szenisch präsentierter Handlung zugänglich mache, „deren bloße Hülle und Leib die Bühne darbietet“ (WWV II, Kap. 39, Hü 513). Vgl. dazu auch das ausführlichere Schopenhauer-Zitat in NK 486, 20–21. Laut Schopenhauer hat das singuläre Potential der Musik weitreichende Konsequenzen für deren Vermittlung mit der Poesie: „So gewiß die Musik, weit entfernt eine bloße Nachhülfe der Poesie zu seyn, eine selbstständige Kunst, ja die mächtigste unter allen ist und daher ihre Zwecke ganz aus eigenen Mitteln erreicht; so gewiß bedarf sie nicht der Worte des Gesanges, oder der Handlung einer Oper“ (WWV II, Kap. 39, Hü 513). Zuvor erklärt Schopenhauer bereits in der *Welt als Wille und Vorstellung I* von 1819, die Musik zeichne sich dadurch aus, dass sie nicht bloß Ideen, sondern den Willen selbst abbilde und eine viel höhere Wirkungsintensität erziele als die übrigen Künste (WWV I, § 52, Hü 304). Vgl. auch NK 457, 31 – 458, 2.

489, 2–3 *als ob seine Sinne auf ein Mal vergeistigter und sein Geist versinnlichter geworden wäre]* Auf eine solche Synthese zielen auch die theoretischen Schriften Wagners: Hier verleiht er seinen künstlerischen Intentionen einen programmatischen Ausdruck, indem er Geist und Sinnlichkeit zu integrieren versucht. Schon Kant reflektierte in seiner transzendentalphilosophischen Erkenntnistheorie die Problematik einer Vermittlung zwischen diesen beiden Sphären. In seiner *Kritik der reinen Vernunft* konstatiert Kant: „Gedanken ohne Inhalt sind leer, Anschauungen ohne Begriffe sind blind. Daher ist es eben so nothwendig, seine Begriffe sinnlich zu machen (d. i. ihnen den Gegenstand in der Anschauung beizufügen), als seine Anschauungen sich verständlich zu machen (d. i. sie unter Begriffe zu bringen)“ (AA 3, 75). Auch für Kants *Kritik der Urteilkraft* ist die Suche nach Syntheseprinzipien von konstitutiver Bedeutung: Schon in der Einleitung differenziert Kant zwischen dem Verstand und der Vernunft sowie zwischen theoretischer und praktischer Philosophie als Natur- und Moralphilosophie; zugleich schreibt er der Urteilkraft hier eine Vermittlungsfunktion zu (AA 5, 168, 171, 174, 176).

489, 6–11 *Weil jeder Vorgang eines Wagnerischen Drama's sich mit der höchsten Verständlichkeit dem Zuschauer mittheilt, und zwar durch die Musik von Innen heraus erleuchtet und durchglüht, konnte sein Urheber aller der Mittel entzihen, welche der Wortdichter nöthig hat, um seinen Vorgängen Wärme und Leuchtkraft zu geben.*] Die Musik repräsentiert für N. und Wagner besonders intensiv die Sphäre der „Seele“ und des „Gefühls“. Weil sie dem Bereich der Innerlichkeit angehört, ermöglicht sie eine singuläre Authentizität. Schon in der *Geburt der Tragödie* formuliert N. die Vorstellung einer inneren ‚Erleuchtung‘ durch die Musik, und zwar im Hinblick auf Wagners Musikdramen, die N. mit dem „dionysische[n] Leben“ und der „Wiedergeburt der Tragödie“ in Verbindung bringt (KSA 1, 132, 11–12). So erklärt er im 21. Kapitel der Tragödienschrift: „Und während uns so die Musik zwingt, mehr und innerlicher als sonst zu sehen, und den Vorgang der Scene wie ein zartes Gespinnst vor uns auszubreiten, ist für unser vergeistigtes, in's Innere blickendes Auge die Welt der Bühne eben so unendlich erweitert als von innen heraus erleuchtet“ (KSA 1, 138, 5–9). Analog: KSA 1, 150, 7 und 150, 14–15.

489, 11–14 *Der ganze Haushalt des Drama's durfte einfacher sein, der rhythmische Sinn des Baumeisters konnte es wieder wagen, sich in den grossen Gesamtverhältnissen des Baues zu zeigen*] In den Kompositionen Richard Wagners erhielt die Harmonik den Primat gegenüber der Melodik. Ein spezifisches Novum in Wagners Opern besteht darin, dass er die durch Arien, Duette, Chöre und Rezitative gegliederte traditionelle Nummernoper zum Musikdrama weiterentwickelte und dadurch für die Musikgeschichte eine maßgebliche Bedeutung erlangte. Zwar waren bereits bei Carl Maria von Weber Ansätze zu einer durchkomponierten Oper zu erkennen, aber erst Richard Wagner selbst führte diese Tendenzen konsequent fort, indem er die Gesangspartien durch die Orchestermusik intensiv miteinander verwob, um dadurch eine ‚unendliche Melodie‘ zu erzielen und sie durch seine Leitmotivtechnik mit Bedeutung aufzuladen. Bereits seit *Tannhäuser*, der fünften von ihm vollendeten Oper, vollzieht Wagner mit zunehmender Radikalität eine Auflösung der konventionellen Nummernfolge. Mit der innovativen Leitmotivtechnik seiner späteren Musikdramen wollte er eine besondere psychologische Wirkung auf die Zuhörer erreichen. Vor allem seine Tetralogie *Der Ring des Nibelungen* und seine Oper *Tristan und Isolde* sind durch eine ausdifferenzierte Leitmotivtechnik geprägt. Wagner selbst verwendete dafür allerdings den Begriff ‚Erinnerungsmotive‘. Indem N. die Vorstellung „des Baues“ exponiert, greift er auf Wagners theoretische Schriften zurück, in denen wiederholt vom Bau die Rede ist.

489, 14–16 *denn es fehlte zu jener absichtlichen Verwicklung und verwirrenden Vielgestaltigkeit des Baustyls jetzt jede Veranlassung*] Vielleicht assoziiert N. an

dieser Stelle – über die „Wortdichter“ (489, 16) hinaus – auch Giuseppe Verdi. Denn der Aspekt der Heterogenität dominiert ebenfalls in einem nachgelassenen Notat N.s., in dem er eine skeptische Meinung über die Musik des Komponisten Verdi referiert, der übrigens wie Wagner im Jahr 1813 geboren wurde: „Wie die Pasta einmal gegen Mérimée bemerkte: ‚man hat seit Rossini keine Oper gemacht, welche Einheit hätte und wo die Stücke alle zusammenhalten. Das, was Verdi z. B. macht, gleicht alles einer Harlekins-Jacke.‘“ (NL 1884, 26 [419], KSA 11, 263.) Angesichts von Meisterwerken wie etwa der Oper *La Traviata* erscheint die Ignoranz in diesem Verdikt über Verdi frappierend.

489, 19–21 *Der Eindruck der idealisierenden Ferne und Höhe war nicht erst durch Kunstgriffe herbeizuschaffen.*] Während N. den Komponisten Wagner hier nicht mit der Fragwürdigkeit bloßer „Kunstgriffe“ in Verbindung bringt, wirft er ihm in seiner Spätschrift *Der Fall Wagner* mit polemischer Verve gerade die Fixierung auf den „Effect“ vor. Damit bringt er Wagner implizit in eine Affinität zu dem Erfolgskomponisten Meyerbeer. Dieser engagierte sich zwar tatkräftig für Richard Wagner, als er noch unbekannt in prekären Verhältnissen lebte, wurde von ihm aber später in der Schrift *Oper und Drama* scharf kritisiert. Wagner warf Meyerbeer vor, sein musikalisches Schaffen sei ganz durch äußerliche Effekte bestimmt. Und den Begriff ‚Effekt‘ paraphrasiert er in diesem Zusammenhang „durch ‚Wirkung ohne Ursache‘“ (GSD III, 301). Zu Meyerbeer und zu Wagners problematischem Verhältnis zu ihm vgl. NK 474, 5 und NK 474, 3–11 (mit Wagners Aussagen in *Oper und Drama*).

In UB IV WB beschreibt N. die Fixierung auf „Effecte“ als Versuchung, die der Komponist durch seine Besinnung auf die innere künstlerische Notwendigkeit überwunden habe (474, 482–483). Allerdings erhält der Vorwurf der Effekthascherei in der Spätschrift *Der Fall Wagner* besondere Bedeutung: Hier behauptet N., Wagner verfüge nicht über ein „Musiker-Gewissen“, sondern sei von einem obsessiven Wirkungswillen erfüllt: „er will Nichts als die Wirkung“ (KSA 6, 31, 4–6). Mithilfe von „Theater-Rhetorik“ und Strategien zur „Gebärden-Verstärkung“ (KSA 6, 30, 18–19) wolle Wagner „eine Scene von unbedingt sichrer Wirkung“ hervorbringen (KSA 6, 32, 9–10). Zu diesem Zweck habe er die Musik funktionalisiert – nach dem Prinzip: „die Attitüde ist der Zweck, das Drama, auch die Musik ist immer nur ihr Mittel.“ (KSA 3, 617, 25–27.) Zum ästhetischen Paradigmenwechsel Wagners unter dem Einfluss seiner Schopenhauer-Lektüre vgl. NK 454, 11–14 und Kapitel IV.3 im Überblickskommentar.

489, 28–29 [...] während die begleitende Gebärdensprache nur in der zartesten Modulation sich zu äussern brauchte] In seinen Abhandlungen, vor allem in der Schrift *Oper und Drama*, hebt Wagner als Medium zur Intensivierung des Ausdrucks immer wieder die ‚Gebärde‘ hervor, die er sich allerdings keines-

wegs nur als Begleiterscheinung in der „zartesten Modulation“ vorstellt. Dementsprechend betrachtet N. in der *Geburt der Tragödie* die „Gebärdensprache“ (KSA 1, 33, 13) als ein wichtiges Element des „dionysischen Dithyrambus“ (KSA 1, 33, 27), den er zugleich auf Wagners Ausdruckswillen hin transparent macht: „Jetzt soll sich das Wesen der Natur symbolisch ausdrücken; eine neue Welt der Symbole ist nöthig, einmal die ganze leibliche Symbolik, nicht nur die Symbolik des Mundes, des Gesichts, des Wortes, sondern die volle, alle Glieder rhythmisch bewegende Tanzgebärde“ (KSA 1, 33, 31 – 34, 1). – In *Der Fall Wagner* rechnet N. später allerdings polemisch mit dem ‚Schauspieler‘ Wagner ab. Hier trifft das Verdikt auch die ‚Gebärde‘, die N. nun nicht mehr für eine bloß „begleitende“ Ausdrucksform hält, sondern für das primäre Wirkungsmittel: „Bei Wagner steht im Anfang die Hallucination: nicht von Tönen, sondern von Gebärden. Zu ihnen sucht er erst die Ton-Semiotik“ (KSA 6, 27, 33–28, 1). Wenig später erklärt N.: „Der Schauspieler Wagner ist ein Tyrann, sein Pathos wirft jeden Geschmack, jeden Widerstand über den Haufen. – Wer hat diese Überzeugungskraft der Gebärde, wer sieht so bestimmt, so zu allererst die Gebärde!“ (KSA 6, 29, 27–30).

490, 10–13 *so wie diese vollendete Leiblichkeit in der Musik des Drama's schon vorgebildet liegt. Diesem Führer folgend, wird zuletzt das Auge des plastischen Künstlers die Wunder einer neuen Schauwelt sehen*] Begriffe mit Affinität zum Bereich des Leibes und der Leiblichkeit finden sich wiederholt auch in Wagners theoretischen Schriften. Mit dem Begriff des Führers signalisiert N., dass der Musik gegenüber dem Bereich „des plastischen Künstlers“ primäre Bedeutung zukommt. Denn die Gestaltung der Bühnenschauwelt soll sich an der Musik orientieren und diese in der Wirkung unterstützen.

490, 16–17 *welcher wie Aeschylus einer kommenden Kunst den Weg zeigt*] Aischylos, der erste der drei großen griechischen Tragiker, hatte durch seine dramaturgischen Neuerungen für die späteren Tragiker eine wegweisende Bedeutung. Nicht nur Wagner, sondern auch N. betrachtet Aischylos als den ursprünglichsten der griechischen Tragödiendichter, weil er dem ‚Geist der Musik‘ näher stehe als Sophokles und Euripides. – N. greift auf Kategorien Schopenhauers zurück, wenn er in der *Geburt der Tragödie* im Hinblick auf den *Prometheus* des Aischylos erklärt: „Das Wunderbarste [...] ist aber der tiefe aeschyleische Zug nach Gerechtigkeit: das unermessliche Leid des kühnen ‚Einzelnen‘ auf der einen Seite, und die göttliche Noth, ja Ahnung einer Götterdämmerung auf der andern, die zur Versöhnung, zum metaphysischen Einssein zwingende Macht jener beiden Leidenswelten [...]. Das herrliche ‚Können‘ des grossen Genius, das selbst mit ewigem Leide zu gering bezahlt ist, der herbe Stolz des Künstlers – das ist Inhalt und Seele der aeschyleischen Dich-

tung [...]. Aber auch mit jener Deutung, die Aeschylus dem Mythos gegeben hat, ist dessen erstaunliche Schreckenstiefe nicht ausgemessen: vielmehr ist die Werdelust des Künstlers, die jedem Unheil trotzende Heiterkeit des künstlerischen Schaffens nur ein lichtiges Wolken- und Himmelsbild, das sich auf einem schwarzen See der Traurigkeit spiegelt“ (KSA 1, 68, 2–34).

490, 30–32 *wo sie [...] den Blick aufwärts richtet, wie Raffael's Caecilia, weg von den Hörern, welche Zerstreuung, Lustbarkeit oder Gelehrsamkeit von ihr fordern]* Auf dem um 1514 entstandenen Ölgemälde *Die Verzückerung der Heiligen Cäcilia* von Raffael (1483–1520) steht die heilige Cäcilia zwischen vier anderen Figuren. Teilweise ist N.s Interpretation des Bildes von seiner eigenen Aussageintention präformiert, die von wesentlichen Aspekten dieses Gemäldes abweicht: Denn Raffael stellt die heilige Cäcilia, die Patronin der Kirchenmusik, keineswegs zwischen vier „Hörern“ dar, die „Zerstreuung, Lustbarkeit oder Gelehrsamkeit von ihr fordern“, sondern zwischen dem Apostel Paulus, dem Evangelisten Johannes, dem Kirchenlehrer und Bischof Augustinus sowie der Büsserin Maria Magdalena. Musikinstrumente, die einer weltlichen „Zerstreuung“ und „Lustbarkeit“ gedient haben, nun aber teils zerbrochen sind, liegen am Boden, und zwar zu Füßen dieser Figuren. Als Patronin der Kirchenmusik hält die heilige Cäcilia eine kleine Orgel in den Händen, aus der allerdings einzelne Pfeifen herausfallen. Mit einem Ausdruck spiritueller Ergriffenheit lauscht sie einem himmlischen Konzert, das jenseits der irdischen Sphäre im Himmel stattfindet. Dementsprechend hat Raffael die übrigen Figuren auf dem Gemälde um die heilige Cäcilia herum gruppiert. Sie alle haben das Irdische abgeworfen: Paulus als Märtyrer, der das Hinrichtungsschwert in der Hand hält, der Evangelist Johannes als Verfasser des spezifisch spirituellen Evangeliums sowie Augustinus und Maria Magdalena als Personen, die sich von ihrem sündhaften Leben abgekehrt haben, um sich dem Göttlichen zuzuwenden.

Auch Jacob Burckhardt beschreibt in seinem *Cicerone*, den N. kannte und benutzte, den Gehalt von Raffaels Cäcilien-Gemälde auf eine Weise, die mit N.s Sicht nicht koinzidiert: „[...] Das zweite Werk giebt das Uebernatürliche durch Spiegelung in einer Genossenschaft von Heiligen: die berühmte h. Cäcilia (in der Pinakothek von Bologna, gemalt um 1515). Auf der Erde liegen die weltlichen Toninstrumente, halbzerbrochen, saitenlos; selbst die fromme Orgel sinkt aus den Händen der Heiligen; Alles lauscht dem oben in den Lüften nur ange-deuteten Engelchor. Dieser wunderbar improvisirten, obern Gruppe gab Rafael den Gesang, dessen Sieg über die Instrumente hier dem an sich unmalbaren Sieg himmlischer Töne über die irdischen mit einer wiederum bewundernswerten Symbolik substituiert wird“ (Der *Cicerone*. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens von Jacob Burckhardt. Zweite Auflage [...] bearbeitet von Dr. A. von Zahn. III. Malerei, Leipzig 1869, 916). Jacob Burckhardt, der nicht

auf die ikonologische Bedeutung der um die heilige Cäcilia gruppierten Figuren eingeht, behandelt anschließend Raffaels *Transfiguration*, die N. in der *Ge-burt der Tragödie* erwähnt (vgl. KSA 1, 39, 12–17).

Raffaels Bild entstand während seiner Arbeit an den Fresken im Vatikan. Es steht im Kontext anderer großer Altargemälde, zu denen die Madonna di Foligno und die Sixtinische Madonna gehören. Das ursprünglich für den Altar der Kirche San Giovanni in Monte in Bologna konzipierte Gemälde befindet sich heute in der Pinacoteca Nazionale in Bologna. Die exponierte Rolle der heiligen Cäcilia als Schutzpatronin der Musik, speziell der Kirchenmusik, beruht weitgehend auf dem Ruhm von Raffaels Gemälde *Die Verzückung der Heiligen Cäcilia*. – Händel legte seinem Oratorium *Alexander's Feast or the Power of Music* (1736) eine Ode von John Dryden (1697) zum Tag der hl. Cäcilie zugrunde. Kleist verfasste die (allerdings religionskritisch grundierte) Novelle *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik. Eine Legende* (1810). Und in Wackenroders Erzählung *Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger* (1797) richtet der Protagonist ein fünfstrophiges Gedicht als Gebet an die heilige Cäcilia.

In Schopenhauers *Welt als Wille und Vorstellung I* erhält Raffaels Gemälde eine paradigmatische Bedeutung, und zwar in der Textpassage am Ende des Dritten Buches, die zum Vierten Buch überleitet: Den Übergang von der Ästhetik zur Ethik, von der Sphäre des Künstlers zu der des Heiligen, sieht Schopenhauer gerade durch „die heilige Cäcilie von Raphael“ besonders eindrucksvoll repräsentiert. Die Differenz zwischen ästhetischer Kontemplation und ethischer Einstellung beschreibt er hier so: Dem Künstler wird die „reine, wahre und tiefe Erkenntniß des Wesens der Welt“ zum „Zweck an sich“, so dass er „bei ihr stehn“ bleibt. „Daher wird sie ihm nicht, wie wir es im folgenden Buche bei dem zur Resignation gelangten Heiligen sehn werden, Quietiv des Willens, erlöst ihn nicht auf immer, sondern nur auf Augenblicke vom Leben, und ist ihm so noch nicht der Weg aus demselben, sondern nur einstweilen ein Trost in demselben; bis seine dadurch gesteigerte Kraft, endlich des Spieles müde, den Ernst ergreift. Als Sinnbild dieses Ueberganges kann man die heilige Cäcilie von Raphael betrachten“ (WWV I, § 52, Hü 316).

491, 5–8 Wenn der Philosoph sagt, es ist Ein Wille, der in der belebten und unbelebten Natur nach Dasein dürstet, so fügt der Musiker hinzu: und dieser Wille will, auf allen Stufen, ein tönendes Dasein.] Implizit bezieht sich N. hier auf Schopenhauer, der in der *Welt als Wille und Vorstellung* den Willen als Grundprinzip alles Seienden beschreibt, das nicht nur die vegetabilische und animalische Natur, sondern auch die anorganische Natur durchwirkt. Den von Bewusstsein und Besonnenheit begleiteten Willen des Menschen betrachtet Schopenhauer im Rahmen seiner Willensmetaphysik lediglich als Spezialfall,

nämlich als Objektivation des Willens auf der höchsten Stufe. Seines Erachtens ist die Musik „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). Insofern räumt Schopenhauer der Musik, die er als „eine im höchsten Grad allgemeine Sprache“ betrachtet (WWV I, § 52, Hü 309), einen Sonderstatus in seiner Ästhetik der Kunstgattungen ein, „anfangend von der schönen Baukunst, deren Zweck als solcher die Verdeutlichung der Objektivation des Willens auf der niedrigsten Stufe seiner Sichtbarkeit ist, wo er sich als dumpfes, erkenntnißloses, gesetzmäßiges Streben der Masse zeigt und doch schon Selbstentzweiung und Kampf offenbart, nämlich zwischen Schwere und Starrheit“, bis zum „Trauerspiel, welches, auf der höchsten Stufe der Objektivation des Willens, eben jenen seinen Zwiespalt mit sich selbst, in furchtbarer Größe und Deutlichkeit uns vor die Augen bringt“ (WWV I, § 52, Hü 301–302). – Die Musik situiert Schopenhauer systematisch außerhalb dieses Spektrums: Denn sie „steht ganz abgesondert von allen andern“ Kunstgattungen (WWV I, § 52, Hü 302), weil sie – anders als diese – nicht bloß „das Abbild der Ideen“ ist, „sondern Abbild des Willens selbst“ und infolgedessen eine viel intensivere Wirkung erzielt als die „andern Künste“ (WWV I, § 52, Hü 304).

Die Möglichkeiten musikalischen Ausdrucks gemäß der Harmonielehre bringt Schopenhauer in seiner Musikmetaphysik in ein Korrespondenzverhältnis zu den Willensobjektivationen auf den verschiedenen Stufen: Er erkennt „in den tiefsten Tönen der Harmonie, im Grundbaß, die niedrigsten Stufen der Objektivation des Willens wieder, die unorganische Natur“, und den vielfältig ausdifferenzierten Stimmen „zwischen dem Basse und der leitenden, die Melodie singenden Stimme“ ordnet er „die gesammte Stufenfolge der Ideen“ zu, „in denen der Wille sich objektiviert“ (WWV I, § 52, Hü 304–305), bis er „in der Melodie, in der hohen, singenden, das Ganze leitenden und [...] in ununterbrochenem, bedeutungsvollem Zusammenhange eines Gedankens vom Anfang bis zum Ende fortschreitenden, ein Ganzes darstellenden Hauptstimme“ schließlich „die höchste Stufe der Objektivation des Willens“ erkennt: „das besonnene Leben und Streben des Willens“, das sich allein in einem „bedeutungsvollen, absichtsvollen Zusammenhang vom Anfang bis zum Ende“ manifestiert, in jeder „Bewegung des Willens“ (WWV I, § 52, Hü 306). – Der Anthropomorphismus in N.s Aussage „dieser Wille will, auf allen Stufen, ein tönendes Dasein“ erklärt sich unter den Prämissen von Schopenhauers philosophischem System aus der Universalität des Willens, der als vorindividuelle, unpersönliche Kraft die gesamte Welt als drängende Triebenergie durchwaltet. Zum spezifischen Korrespondenzverhältnis zwischen Philosophie und Musik bei Schopenhauer,

auf das N. im vorliegenden Kontext ebenfalls anspielt, vgl. NK 479, 12–14 und NK 494, 2–5.

491, 9–14 *Die Musik hatte vor Wagner im Ganzen enge Gränzen; sie bezog sich auf [...] Das, was die Griechen Ethos nennen, und hatte mit Beethoven eben erst begonnen, die Sprache des Pathos [...] zu finden.* N. bringt hier Ethos und Pathos in eine Opposition und geht dabei vom griechischen Wortverständnis aus: Während mit ‚Ethos‘ die feste Haltung, der Charakter gemeint ist, bezeichnet ‚Pathos‘ die emotionale Bewegung durch Leiden bzw. Leidenschaft. Indem Wagner mit seinen Musikdramen der Leidenschaft zur Sprache verhilft, schließt er laut N. an die „Erfindung der grossen Form der Leidenschaft“ (492, 33–34) durch Beethoven an und entwickelt die von ihm kreierten musikalischen Ausdrucksformen weiter. In der Fortführung seines Gedankengangs sieht N. gerade in der musikalischen Entfaltung des Pathos das Innovative an Beethoven: „Beethoven zuerst liess die Musik eine neue Sprache, die bisher verbotene Sprache der Leidenschaft, reden: weil aber seine Kunst aus den Gesetzen und Conventionen der Kunst des Ethos‘ herauswachsen und versuchen musste, sich gleichsam vor jener zu rechtfertigen, so hatte sein künstlerisches Werden eine eigenthümliche Schwierigkeit und Undeutlichkeit an sich. [...] Es scheint mitunter so, als ob Beethoven sich die widerspruchsvolle Aufgabe gestellt habe, das Pathos mit den Mitteln des Ethos‘ sich aussprechen zu lassen“ (492, 3–16). In UB IV WB finden sich zahlreiche Belege zur Thematik der Leidenschaft bei Wagner und zu seinem musikalischen Pathos (vgl. 492, 5; 492, 10; 492, 19; 492, 26; 492, 34; 493, 16; 493, 30; 493, 33) – auch in Relation zur „Sprache der Leidenschaft“ bei Beethoven. Der Musik Wagners attestiert N. „eine streng individualisirte Leidenschaft“ (493, 30). In einem nachgelassenen Notat von 1888 bezeichnet er „das Wagnersche Pathos“ dann allerdings mit pejorativem Akzent als „centnerschwer“ (NL 1888, 16 [37], KSA 13, 496), um sich anschließend mit deutlicher Skepsis zu fragen: „Ob man mit einem solchen Pathos ein ‚Genie‘ ist?“ (NL 1888, 16 [37], KSA 13, 497).

Aufgrund seiner Affinitäten zu Beethoven publizierte Wagner zu dessen 100. Geburtstag im Jahre 1870 eine Jubiläums-Festschrift über ihn. Auf sie bezieht sich N. explizit in dem „Vorwort an Richard Wagner“, das er der *Geburt der Tragödie* voranstellte (KSA 1, 23–24). Auch in seiner Festrede *Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth* nahm Wagner auf Beethoven Bezug: „Ich vertraue hierfür vor Allem auf den Geist der deutschen Musik, weil ich weiß, wie willig und hell er in unseren Musikern aufleuchtet, sobald der deutsche Meister ihnen denselben wach ruft [...]. Ich vertraue auf unsere Künstler [...] wenn diese, in selbstvergessener Freude an dem Kunstwerke, unseres großen Beethovens’s Wunder-Symphonie Ihnen heute als Festgruß zutönen“ (GSD IX, 327). Im Mittelpunkt von Wagners *Beethoven*-Festschrift steht die *Neunte Symphonie*

des Komponisten. Vgl. dazu NK 492, 17. – In seiner Spätschrift *Der Fall Wagner* revidiert N. die in UB IV WB hervorgehobene musikalische Affinität zwischen Beethoven und Wagner mit Nachdruck. Nun bezeichnet er Wagner als einen „Sceniker par excellence. Er gehört wo andershin als in die Geschichte der Musik: mit deren grossen Echten soll man ihn nicht verwechseln. Wagner und Beethoven – das ist eine Blasphemie –“ (KSA 6, 30, 6–9).

Eine Vorstufe zum Kernstück des 9. Kapitels (491, 9 – 496, 11) ist in KSA 14, 93–95 abgedruckt. Dieser Komplex thematisiert die an Beethoven anschließende und zugleich über ihn hinausweisende musikalische Darstellung der „Leidenschaft“ sowie die Relation zwischen „Pathos“ und „Ethos“ (491). Die zu dieser Thematik überleitende Partie (484, 31 – 490, 32) rekapituliert Überlegungen, die sich sowohl in N.s *Geburt der Tragödie* als auch in Wagners theoretischen Schriften finden: den Primat des „Mythus“ vor der „begriffliche[n] Form des Gedankens“ (485, 23), die Reflexion auf das Ungenügen der konventionellen Sprache und des bloßen „Wordramas“, die ebenfalls bereits Wagner in seinen theoretischen Schriften formuliert, und die Bedeutung von „Gefühl“, „Empfindung“ und „Leidenschaft“ mit allen musikalischen und „leiblichen“ Ausdrucksmitteln.

491, 24–27 *Man gieng einen Schritt weiter, als man [...] den Reiz des Contrastes entdeckte]* Bereits Beethoven (1770–1827) experimentierte in seinen Kompositionen mit Methoden melodischer Gestaltung, die auf einem Studium der musikalischen Kontraste basieren. Dramatische Steigerungen erzielte Beethoven beispielsweise durch Tempiwechsel und die Gegenüberstellung weiblicher und männlicher Themen (vgl. dazu NK 491, 29). Vor diesem Hintergrund formulierte N. bereits in einem nachgelassenen Notat vom Frühjahr 1874 Kritik an Wagner: „Das Ekstatische ist bei Wagner oft gewaltsam und nicht naiv genug, zudem durch starke Contraste zu stark in Scene gesetzt“ (NL 1874, 32 [25], KSA 7, 762). Zu Kompositionsprinzipien Wagners vor dem Hintergrund der musikgeschichtlichen Tradition vgl. Carl Dahlhaus, der die kontrastive Gestaltung der Leitmotive und die von Beethoven übernommene „Wechselwirkung zwischen dem Modulationsgang (der ‚wandernden Tonalität‘) und der thematisch-motivischen Arbeit (der ‚Gegenüberstellung, Ergänzung, Neugestaltung, Verbindung und Trennung‘ der ‚Grundthemen‘)“ und das Prinzip der ‚dialogisierten Melodie‘ bei Wagner hervorhebt (Dahlhaus 1986, 207, 209–213).

491, 29 *Widerstreben eines männlichen und eines weiblichen Thema's]* In der Musikwissenschaft versteht man unter weiblichen Themen leisere und weichere Tonfolgen mit feineren Modulationen. Von ihnen unterscheiden sich die männlichen Themen meistens durch einen insgesamt energischeren Duktus und größere Emphase; typisch für sie sind auch dramatische Elemente, die den

Eindruck von Stärke und Entschlossenheit vermitteln sollen. In einer Schrift mit dem Titel *Beethoven's „heroische Symphonie“* (1851) kontrastiert Wagner die weiblichen und männlichen Hauptthemen folgendermaßen: „Diese Gestalt hält der Meister zunächst in einem höchst einfachen Thema fest, welches sicher und bestimmt sich vor uns hinstellt, und der unendlichsten Entwicklung, von der zartesten Feinheit bis zur höchsten Kraft, fähig wird. Um dieses Thema, welches wir als die feste männliche Individualität betrachten können, winden und schmiegen sich vom Anfange des Satzes herein all' die zarteren und weichen Empfindungen, die sich bis zur Kundgebung des reinen weiblichen Elementes entwickeln, welches endlich an dem – durch das ganze Tonstück energisch dahinschreitenden – männlichen Hauptthema in immer gesteigerter mannigfaltiger Theilnahme sich als die überwältigende Macht der Liebe offenbart“ (GSD V, 172).

491, 33 *Ausschreitungen des Gefühls wurden als „unethisch“ empfunden*] Zur Polarität von Ethos und Pathos vgl. NK 491, 9–14.

491, 34 *die Kunst des Ethos'*] Hier betont N. den Gegensatz zu Beethovens Kunst des Pathos. Wagner schrieb in einer programmatischen Erläuterung mit dem Titel *Beethoven's „heroische Symphonie“*: „Begreifen wir unter ‚Held‘ überhaupt den ganzen, vollen Menschen, dem alle rein menschlichen Empfindungen – der Liebe, des Schmerzes und der Kraft – nach höchster Fülle und Stärke zu eigen sind, so erfassen wir den richtigen Gegenstand, den der Künstler in den ergreifend sprechenden Tönen seines Werkes sich uns mittheilen läßt. Den künstlerischen Raum dieses Werkes füllen all' die mannigfaltigen, mächtig sich durchdringenden Empfindungen einer starken, vollkommenen Individualität an, der nichts Menschliches fremd ist, sondern die alles wahrhaft Menschliche in sich enthält und in der Weise äußert, daß sie, nach aufrichtigster Kundgebung aller edlen Leidenschaften, zu einem, die gefühlvollste Weichheit mit der energischsten Kraft vermählenden, Abschluß ihrer Natur gelangt“ (GSD V, 170).

492, 3–9 *Beethoven zuerst liess die Musik eine neue Sprache, die bisher verbottene Sprache der Leidenschaft, reden: weil aber seine Kunst aus den Gesetzen und Conventionen der Kunst des Ethos' herauswachsen [...] musste, [...] so hatte sein künstlerisches Werden eine eigenthümliche Schwierigkeit und Undeutlichkeit an sich.*] „Leidenschaft“, also Pathos, wird in der folgenden Passage zu einem dominierenden Motiv. Schon im 4. Kapitel von UB IV WB bescheinigt N. dem Komponisten Wagner in positivem Sinne eine „Lust am Rhythmus der grossen Leidenschaft“ (452, 14). Während N. in UB IV WB unter dem Aspekt der Emotionalität die Kontinuität der musikhistorischen Entwicklung von Beethoven bis Wagner betont, ändert er seine Auffassung später fundamental: In seiner

Schrift *Der Fall Wagner* negiert N. sowohl diese musikgeschichtliche Entwicklungslinie als auch den ästhetischen Wert der Leidenschaft und spricht Wagner sogar einen genuinen musikalischen „Instinkt“ ab (KSA 6, 30, 15). So erhält die „Sprache der Leidenschaft“ (492, 4–5) im Rahmen von N.s polemischer Abrechnung mit Wagner eine pejorative Akzentuierung, etwa wenn er erklärt: „Vor Allem aber wirft die Leidenschaft um. – Verstehen wir uns über die Leidenschaft. Nichts ist wohlfeiler als die Leidenschaft! Man kann aller Tugenden des Contrapunktes entrathen, man braucht Nichts gelernt zu haben, – die Leidenschaft kann man immer!“ (KSA 6, 25, 6–10). Kurz darauf negiert N. sogar die Zuordnung Wagners zur „Geschichte der Musik“, bezeichnet das Junktim „Wagner und Beethoven“ geradezu als „eine Blasphemie“ (KSA 6, 30, 7–9) und revidiert damit seine eigenen früheren Thesen. Vgl. auch NK 491, 9–14. Zu Wagners Fixierung auf ästhetische Strategien, die der Erreichung größtmöglicher Wirkungsintensität dienen sollen, aber die Musik dadurch zum bloßen Medium einer „Theater-Rhetorik“ (KSA 6, 30, 18) deprivieren lassen, vgl. die Darstellung in NK 472, 19–21 und 474, 3–11 (mit Zitaten aus KSA 6, 30–32).

Hatte sich Ludwig van Beethoven als Komponist zunächst vor allem an Haydn und Mozart orientiert, so veränderte sich sein künstlerisches Selbstverständnis in der Folgezeit fundamental. Trotz seiner zunehmenden Schwerhörigkeit waren die mittleren Wiener Jahre (ca. 1802–1812) für Beethoven eine höchst produktive Phase, in der er seinen eigenen unverwechselbaren Stil entwickelte und zu einer neuen musikalischen Sprache fand. Auf diese Schaffensperiode nimmt N. im vorliegenden Kontext von UB IV WB Bezug, indem er „Beethoven[s] [...] neue Sprache, die bisher verbotene Sprache der Leidenschaft“ hervorhebt (492, 3–5). In diese Zeit besonderer Kreativität fällt beispielsweise die Komposition der 3., 5. und 6. Symphonie und der Oper *Fidelio*. Heutzutage gilt Beethoven als Vollender der Wiener Klassik, der zugleich bereits als Wegbereiter für die Romantik fungierte. Seine Symphonien, Klaviersonaten und Streichquartette hatten fundamentalen Einfluss auf die weitere Musikgeschichte. Die Modernität des späten Beethoven, die etwa seine *Große Fuge* (Op. 133) kennzeichnet, erschwerte die Rezeption von Werken aus seiner letzten Schaffensphase noch im 19. Jahrhundert beträchtlich. Erst im 20. Jahrhundert wurde die zukunftsweisende Bedeutung dieser Kompositionen vollends erkannt, die sich durch eine zunehmende Verinnerlichung, Subjektivierung und Intensivierung des musikalischen Stils auszeichnen.

492, 17 *die grössten und spätesten Werke Beethoven's*] N. bezieht sich hier auf Beethovens letzte Schaffensperiode, die von 1814 bis zu seinem Tod im Jahre 1827 reichte. Als die „grössten“ musikalischen Leistungen aus dieser innovativen Phase, in der Beethoven seinen Kompositionsstil durch Verinnerlichung intensivierte, gelten die *Neunte Symphonie* in d-Moll (1823–24) und die *Missa*

solemnis (1818–23) sowie eine Reihe von Klaviersonaten und Streichquartetten. Vgl. auch NK 492, 3–9. – Richard Wagners Vorbehalte gegenüber dem Stil von Beethovens späten Klaviersonaten und Streichquartetten kommen in seiner Schrift *Oper und Drama* zum Ausdruck (GSD III, 278–279). Allerdings hatte gerade Beethovens *Neunte Symphonie* (op. 125), die letzte von Beethoven vollendete Symphonie, für Wagner besondere Bedeutung und im Anschluss an ihn auch für N. selbst. Wagner rühmt in seiner 1870 erschienenen Festschrift zu Beethovens 100. Geburtstag gerade die *Neunte Symphonie*, hebt an ihr – wie an Beethoven überhaupt – das „Erhabene“ hervor und erhofft sich von Beethovens Musik Impulse zugunsten einer „neuen, seelenvolleren Zivilisation“ (GSD IX, 123). Laut Wagner reicht der „Fortschritt, welchen die Musik durch Beethoven gethan hat“, „über das Gebiet des ästhetisch Schönen in die Sphäre des durchaus Erhabenen“ (GSD IX, 102). – N. nimmt bereits in seinem Erstlingswerk *Die Geburt der Tragödie* emphatisch auf Wagners „herrliche Festschrift über Beethoven“ Bezug (KSA 1, 23, 19). In UB I DS setzt sich N. mit der despektierlichen Perspektive auf Beethovens *Neunte Symphonie* kritisch auseinander, die David Friedrich Strauß in seiner Schrift *Der alte und der neue Glaube* entfaltet. Laut Strauß soll Beethovens „neunte Symphonie [...] nur bei denen beliebt sein, welchen ‚das Barocke als das Geniale, das Formlose als das Erhabene gilt‘ (p. 359)“ (KSA 1, 185, 31–33). N. selbst weist diese Einschätzung zurück und imaginiert dann sogar, dass sich Strauß zu einem Autodafé entschlossen hätte, falls ihm „durch einen Zufall die Eroica, die Pastorale und die Neunte“ (KSA 1, 186, 34) in die Hände geraten wären, um „durch Beseitigung so ‚problematischer Produkte‘ das Bild des Meisters rein zu halten – wer zweifelt, dass er sie verbrannt hätte?“ (KSA 1, 187, 2–4). Vgl. auch NK 185, 31–33.

Im Hinblick auf die musikästhetischen Implikationen ist eine zeitgenössische Kontroverse zwischen Richard Wagner und David Friedrich Strauß relevant, die bereits im Jahre 1868 stattgefunden hatte: In einem kulturpolitischen Konflikt zwischen Richard Wagner und dem Münchener Hofkapellmeister Franz Lachner, der gemäß der klassischen Tradition der Schubert-Nachfolge auch selbst komponierte, hatte sich Strauß auf die Seite Lachners geschlagen (vgl. Curt Paul Janz 1997, 171–181). Rivalitäten zwischen Lachner und Wagner erschienen naheliegend, weil Wagner als Zerstörer tradierter Kompositionsweisen zugunsten seiner ‚Zukunftsmusik‘ galt und dadurch zum Antipoden Lachners wurde. David Friedrich Strauß verfasste in Sonettform zwei Elogen auf Lachner, die zugleich ironische Spitzen gegen Wagner enthielten. Darauf reagierte Wagner seinerseits mit drei Sonetten, die polemisch gegen Strauß gerichtet waren. (Zwei Gedichte aus dieser Sonetten-Kontroverse von Strauß und Wagner sind im Kapitel I.1 des Überblickskommentars zu UB I DS abgedruckt.) Als Wagner seinen Freund N. in der zweiten Aprilwoche 1873 kritisch

auf Strauß' Schrift *Der alte und der neue Glaube*. Ein Bekenntniß hinwies, folgte er damit seinem fortgesetzten Rachebedürfnis gegen Strauß, für das er nun auch N. zu instrumentalisieren suchte. Damit gab Wagner N. den Initialimpuls für die Konzeption seiner Polemik in UB I DS. (Weitere Hintergründe erläutert das Kapitel I.1 im Überblickskommentar zu UB I DS.)

492, 18–23 *Um den grossen geschwungenen Bogen einer Leidenschaft wiederzugeben, fand er wirklich ein neues Mittel: er nahm einzelne Punkte ihrer Flugbahn heraus und deutete sie mit der grössten Bestimmtheit an, um aus ihnen dann die ganze Linie durch den Zuhörer errathen zu lassen.*] Anstelle einer durchgehenden dynamischen Bewegung lassen Beethovens spätere Werke oft einen hart pointierenden und abrupten Duktus erkennen. Vgl. auch NK 492, 3–9 und NK 492, 17.

493, 8–13 *Gerade aber die Forderung, dass man etwas ganz Bestimmtes zu sagen habe und dass man es auf das Deutlichste sage, wird um so unerlässlicher, je höher, schwieriger und anspruchsvoller eine Gattung ist. / Deshalb war Wagner's ganzes Ringen darauf aus, alle Mittel zu finden, welche der Deutlichkeit dienen*] Bereits in einer früheren Textpartie von UB IV WB betont N. im Hinblick auf Wagners Konzept eines gattungsübergreifenden Gesamtkunstwerks die Absicht der „gewaltigste[n] Musiker-Natur“, über die Musik hinaus „den Zugang zu den anderen Künsten“ zu öffnen, „um so endlich mit hundertfacher Deutlichkeit sich mitzuthemen und sich Verständniss [...] zu erzwingen“ (468, 3–7). Mit seiner Einschätzung schließt N. an die Selbstdarstellung Richard Wagners an, der sich in seiner Schrift *Eine Mittheilung an meine Freunde* (1851) folgendermaßen äußert: „[...] Auch nach dieser Richtung hin leitete mich aber immer nur ein Trieb, nämlich, das von mir Erschaute so deutlich und verständlich wie möglich der Anschauung Anderer mitzuthemen; und immer war es auch hier nur der Stoff, der mich in allen Richtungen hin für die Form bestimmte. Höchste Deutlichkeit war in der Ausführung somit mein Hauptbestreben, und zwar [...] die unendlich reiche und mannigfaltige, in der sich einzig ein umfassender, weithin beziehungsvoller Inhalt verständlich darstellt, was aber oberflächlich und an Inhaltsloses Gewöhnten allerdings oft geradesweges unklar vorkommen muß. –“ (GSD IV, 300.)

Die Intention des Komponisten auf maximale „Deutlichkeit“ korrespondiert zugleich mit gattungsübergreifenden Wertungskriterien Schopenhauers, die auch seine Musikästhetik bestimmen: Als „überaus herrliche Kunst“ wirkt die Musik „so mächtig auf das Innerste des Menschen, wird dort so ganz und so tief von ihm verstanden, als eine ganz allgemeine Sprache, deren Deutlichkeit sogar die der anschaulichen Welt selbst übertrifft“ (WWV I, § 52, HÜ 302). – Auch im Bereich der Literatur betont Schopenhauer die Relevanz der Deutlich-

keit. In diesem Sinne unterscheidet er im Kapitel 23 „Ueber Schriftstellerei und Stil“ seiner *Parerga und Paralipomena II* „zweierlei Schriftsteller: solche, die der Sache wegen, und solche, die des Schreibens wegen schreiben. Jene haben Gedanken gehabt, oder Erfahrungen gemacht, die ihnen mittheilenswerth scheinen; Diese brauchen Geld [...]. Sie denken zum Behuf des Schreibens. Man erkennt sie daran, daß sie ihre Gedanken möglichst lang ausspinnen und auch halb wahre, schiefe, forcirte und schwankende Gedanken ausführen, auch meistens das Helldunkel lieben, um zu scheinen was sie nicht sind; weshalb ihrem Schreiben Bestimmtheit und volle Deutlichkeit abgeht“ (PP II, Kap. 23, § 272, Hü 532). Laut Schopenhauer gilt dies in vergleichbarer Weise für literarische und philosophische Autoren.

493, 16 *dem tönenden Processe des Gefühls und der Leidenschaft]* Das Wort ‚Process‘ verwendet N. hier im ursprünglichen Wortsinn – gemäß der Bedeutung des lateinischen Verbs ‚procedere‘: voranschreiten.

493, 18–20 *so ist uns, als ob er im Bereiche der Musik das Gleiche gethan habe, was im Bereiche der Plastik der Erfinder der Freigruppe that]* Seit ca. 620 v. Chr. entstanden in der griechischen Kunst Tempelbilder, die sich frei umgehbar oder nur leicht an die Wand angelehnt auf einem oftmals dekorierten Podest erhoben. Diese freie und isolierte Position der Plastiken, die weder durch eine Nische mit der Architektur des Tempels in Verbindung standen, noch als Relief aus derselben hervortraten, hatte eine zentrale Bedeutung für die Entwicklung der griechischen Kunst. Während die archaischen Plastiken noch durch ein strenges Achsensystem bestimmt waren, führte die Differenzierung zwischen Stand- und Spielbein bei den Figuren in der klassischen Plastik zur Gewichtsverlagerung auf ein einzelnes Bein, die eine natürlichere Standposition zur Folge hatte. Erst die hellenistischen Plastiken gewannen dann seit dem 4. Jh. v. Chr. die volle Freiheit im Ausdruck. Auch ihr Arrangement in Gruppen trug zum Eindruck besonderer Natürlichkeit bei.

494, 2–5 *Wagner's Musik als Ganzes ist ein Abbild der Welt, sowie diese von dem grossen ephesischen Philosophen verstanden wurde, als eine Harmonie, welche der Streit aus sich zeugt]* An dieser Stelle greift N. sowohl auf die Philosophie Heraklits als auch auf Schopenhauers Musikmetaphysik zurück. Dass der in Ephesos geborene Heraklit (ca. 520–460 v. Chr.) für N. als zentrale Leitfigur fungierte, erhellt vor allem aus seiner Schrift *Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen*. Für Heraklit ist die Lehre von der Einheit der Gegensätze charakteristisch: Seiner pantheistischen Weltsicht zufolge sind in der Allnatur alle Gegensätze aufgehoben; vgl. dazu die Heraklit-Fragmente 8, 10, 80 (Diels/Kranz). N. überträgt diese kontrastive Grundstruktur auf die Musik Wagners, indem er davon ausgeht, dass auch hier aus dem „Streit“ (der Gegensätze) die

„Harmonie“ entsteht. Der Einheitsgedanke gehört zu den zentralen Aspekten von N.s Wagner-Rezeption. N. betont „die grosse Linie einer Gesamtleiden-schaft“ (494, 8), „die innere Gesamtbewegung“ (494, 18) und den „ganzen symphonischen Zusammenhang der Musik“ Wagners (495, 7–8).

Schopenhauer erklärt in der *Welt als Wille und Vorstellung I*, im Unterschied zu allen übrigen Kunstgattungen sei die Musik nicht bloß „das Abbild der Ideen; sondern Abbild des Willens selbst“ (WWV I, § 52, Hü 304). Deshalb hält er „die Wirkung der Musik“ für „sehr viel mächtiger und eindringlicher, als die der andern Künste: denn diese reden nur vom Schatten, sie aber vom Wesen“ (WWV I, § 52, Hü 304). Implizit greift Schopenhauer hier auf das Grundkonzept der Platonischen Ideenlehre zurück, in der die Urbild-Abbild-Relation von zentraler Bedeutung ist. Der Sonderstatus der Musik für Schopenhauer erhellt auch daraus, dass er die Musik mit der Philosophie analogisiert: Wenn „es gelänge eine vollkommen richtige, vollständige [...] Erklärung der Musik [...] in Begriffen zu geben“, dann wäre „diese sofort auch eine genügende Wiederholung und Erklärung der Welt in Begriffen, [...] also die wahre Philosophie“ (WWV I, § 52, Hü 312). Zur Musikästhetik Schopenhauers und zur Analogie zwischen Philosophie und Musik gemäß seiner Konzeption vgl. auch NK 457, 31 – 458, 2, NK 479, 12–14 und NK 485, 22–28. Zur systemimmanenten Problematik von Schopenhauers Musikästhetik (auch im Hinblick auf das Spannungsfeld zwischen Platonismus und Kantianismus) vgl. Neymeyr 1996a, 335–349, 252–263.

495, 10–13 *die Allgegenwart seines Geistes und seines Fleisses ist der Art, dass man beim Anblick einer Wagnerischen Partitur glauben möchte, es habe vor ihm gar keine rechte Arbeit und Anstrengung gegeben*] N. charakterisiert Wagner hier als einen Menschen von ausgeprägter Arbeitsdisziplin, dessen Werke sich nicht allein der Inspiration verdanken, sondern in hohem Maße auch durch Fleiß und Anstrengung zustande kommen. Vgl. dazu Richard Wagners Feststellung: „Der Künstler hat, außer an dem Zwecke seines Schaffens, schon an diesem Schaffen, an der Behandlung des Stoffes und dessen Formung selbst Genuß; sein Produzieren ist ihm an und für sich erfreuende und befriedigende Thätigkeit, nicht Arbeit“ (GSD III, 24). – Schopenhauer sieht in den *Parerga und Paralipomena II* die hohe Arbeitsmotivation und die enorme „Anstrengung“ des Genies keineswegs durch „das eigene Ergötzen“ bedingt, das „von der großen Anstrengung fast überwogen“ werde. Vielmehr sei es ein spezifischer „Instinkt“, der das Genie dazu motiviere, „sein Schauen und Fühlen in dauernden Werken auszudrücken“, um „wenigstens die Resultate“ für die ganze Menschheit zu sichern; dabei denke das Genie „mehr an die Nachwelt, als an die Mitwelt“ (PP II, Kap. 3, § 60, Hü 91).

495, 20 *Demosthenes*] In der Antike war Demosthenes (384–322 v. Chr.) als politischer Redner berühmt. Mit seinen Reden, die ihn zum großen Vorbild für spätere Generationen von Rednern werden ließen, kämpfte er engagiert gegen die Bedrohung der griechischen Freiheit durch König Philipp von Makedonien, den Vater Alexanders des Großen. Demosthenes' Kampfreden gegen König Philipp wurden unter dem Begriff ‚Philippika‘ bekannt. Im Corpus der insgesamt 61 Reden des Demosthenes befinden sich 17 Staatsreden und über 40 Gerichtsreden für politische und private Prozesse. Bereits seit der Antike galt Demosthenes als Freiheitskämpfer. Aus antiken Quellen ist überliefert, dass auf der Agora in Athen eine Statue des Demosthenes aufgestellt wurde, auf der sich die folgende Inschrift befand: „Wenn Deine Kraft gleich Deiner Entschlossenheit gewesen wäre, hätte der makedonische Ares niemals die Griechen beherrscht.“ – N. analogisiert im vorliegenden Kontext den Komponisten Wagner mit dem antiken Rhetor Demosthenes, und zwar im Hinblick auf „den furchtbaren Ernst um die Sache“ (495, 21).

495, 30–32 *Er trägt nichts Epideiktisches an sich, was alle früheren Musiker haben, welche gelegentlich mit ihrer Kunst auch ein Spiel treiben und ihre Meisterschaft zur Schau stellen.*] Der Begriff ‚epideiktisch‘ ist vom griechischen Wort ἐπίδειξις abgeleitet. Unter ‚Epideiktik‘ versteht man eine rhetorisch reich ausgeschmückte Fest- oder Preisrede sowie den bei derartigen Gelegenheiten üblichen Redestil. Mithin bedeutet ‚epideiktisch‘: prahlerisch, prunkend. Und mit „nichts Epideiktisches“ ist gemeint: nichts Demonstratives oder Inszeniertes in diesem Sinne. – N. verwendet den Begriff hier, um von einer Tendenz der „früheren Musiker“ zur Selbstinszenierung die andersgeartete „Natur“ der Wagnerischen Kompositionen (495, 29) und das in ihnen spürbare „Notwendige“ abzugrenzen (496, 1). – Dennoch attestiert er Richard Wagner in UB IV WB zuvor bereits „eine schauspielerische Urbegabung“ (467, 32). Und später erklärt N. im Text 368 der *Fröhlichen Wissenschaft*: „ich bin wesentlich antitheatralisch geartet, – aber Wagner war umgekehrt wesentlich Theatermensch und Schauspieler, der begeistertste Mimomane, den es gegeben hat, auch noch als Musiker!“ (KSA 3, 617, 19–22), und zwar nach dem Prinzip: „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!“ (KSA 3, 617, 25–30). Zum grundlegenden ästhetischen Paradigmenwechsel des Komponisten vgl. NK 454, 11–14, zu seiner Strategie, maximale Wirkung durch spezifische musikalische Effekte zu erzielen, vgl. NK 474, 3–11.

Gegen Wagners schauspielerhaften Habitus polemisiert N. mit Nachdruck in seinen späten Anti-Wagner-Schriften, etwa wenn er den „Schauspieler

Wagner“ in *Der Fall Wagner* als „Tyrrann“ bezeichnet (KSA 6, 29, 27–28) und durch ihn die „Heraufkunft des Schauspielers in der Musik“ repräsentiert sieht: „Noch nie wurde die Rechtschaffenheit der Musiker, ihre ‚Echtheit‘ gleich gefährlich auf die Probe gestellt“ (KSA 6, 37, 23–27). Allerdings charakterisiert N. den Musiker Wagner nicht erst in seinen Anti-Wagner-Schriften, sondern auch bereits in einem nachgelassenen Notat aus der Entstehungszeit von UB IV WB als histrionische Persönlichkeit, indem er erklärt: „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 Berauschnende, das Sinnliche Ekstatische, das Plötzliche, das Bewegtsein um jeden Preis – schreckliche Tendenzen!“ (NL 1874, 32 [16], KSA 7, 760).

10.

496, 13–16 *Ein Künstler, welcher diese Gewalt über sich hat, unterwirft sich, selbst ohne es zu wollen, alle anderen Künstler. Ihm allein wiederum werden die Unterworfenen, seine Freunde und Anhänger nicht zur Gefahr]* Einen geradezu institutionellen Zusammenschluss von Helfern des „Genius“, die zugleich das Schicksal von „Unterworfenen“ hinzunehmen haben, propagiert N. bereits in UB III SE. Wenn N. hier auf Möglichkeiten hinweist, den „Genius“ bei seiner Genese und beim kreativen Schaffen zu unterstützen, scheint er auch an Wagner zu denken. Über die genialen Individuen schreibt N.: „Diese Einzelnen sollen ihr Werk vollenden – das ist der Sinn ihres Zusammenhaltens; und alle, die an der Institution theilnehmen, sollen bemüht sein, durch eine fortgesetzte Läuterung und gegenseitige Fürsorge, die Geburt des Genius und das Reifwerden seines Werks in sich und um sich vorzubereiten. Nicht Wenige, auch aus der Reihe der zweiten und dritten Begabungen, sind zu diesem Mithelfen bestimmt und kommen nur in der Unterwerfung unter eine solche Bestimmung zu dem Gefühl, einer Pflicht zu leben und mit Ziel und Bedeutung zu leben“ (KSA 1, 402, 34 – 403, 9). Zur Thematik der sozialen Institution Bayreuth vgl. (mit Bezug zu UB IV WB) auch Heide Schlüpmann 1977, 104–181.

496, 22–23 *Er gieng immer mitten durch sie hindurch]* Mit dieser Formulierung lehnt sich N. an das Neue Testament an. Das Lukas-Evangelium (4, 28–30) beschreibt eine Situation, nachdem Jesus in der Synagoge gesprochen hat: „Und als alle, die in der Synagoge waren, das hörten, wurden sie sehr zornig und standen auf, stießen ihn zur Stadt hinaus und führten ihn an den Abhang des

Berges, auf dem ihre Stadt gebaut war, um ihn hinabzustürzen. Aber er schritt mitten durch sie hindurch und ging fort“.

497, 3–4 *vor den Richterstuhl seiner Kunst*] Die Vorstellung von Richter und Gericht ist charakteristisch für N.s Frühwerk. Mitunter verkörpert sie in deutlicher Anspielung auf das Jüngste Gericht einen absoluten und eschatologisch perspektivierten Anspruch, etwa wenn N. in der *Geburt der Tragödie* konstatiert: „alles, was wir jetzt Cultur, Bildung, Civilisation nennen, wird einmal vor dem untrüglichen Richter Dionysus erscheinen müssen“ (KSA 1, 128, 5–7). In UB III SE behauptet N., Schopenhauer habe „eine furchtbare überweltliche Scene des Gerichts“ gesehen, „in der alles Leben, auch das höchste und vollendete, gewogen und zu leicht befunden wurde: er hatte den Heiligen als Richter des Daseins gesehn“ (KSA 1, 410, 22–25). Im Hinblick auf die Universitäten wünscht sich N. zu deren Überwachung und Beurteilung „ein höheres Tribunal“ (KSA 1, 425, 8). Auch in UB IV WB finden sich über die vorliegende Textstelle hinaus noch weitere Belege für die Gerichtsmetaphorik. So imaginiert N. „das kommende Gerichtsverfahren, mit dem unsere Zeit heimgesucht wird“ (463, 8–9). Und kurz zuvor erklärt er: „wir wollen die Untersuchung darüber den künftigen Richtern zuschieben, welche die modernen Menschen einmal durch ihr Sieb raiten werden“ (462, 21–23). Vgl. auch die Belege in NK 462, 21–23 (mit Hinweisen zur Richter- und Gerichtsthematik im Zusammenhang mit der ‚kritischen Historie‘ in UB II HL).

497, 8–12 *Manche, welche durchaus Etwas bedeuten wollen, [...] bannen sich mit ängstlicher Beflissenheit in den Kreis der älteren Meister und wollen lieber ihre „Selbstständigkeit“ an Schubert oder Händel anlehnen, als an Wagner.*] Im Hinblick auf die von Wagner repräsentierte Musik-Konzeption waren die Lager der Musiker und Musikkritiker gespalten. Ästhetische Gegenpositionen vertrat die Gruppe um Johannes Brahms (1833–1897). Bereits 1860 standen die beiden Vertreter einer ‚Neudeutschen Musik‘, nämlich Liszt und Wagner, den Traditionalisten, die den Wert einer ‚absoluten‘ Musik ohne szenische Ausgestaltung propagierten, als Kontrahenten gegenüber. Die Traditionalisten hielten eine Rückkehr zur Liedmelodie Schubertscher Provenienz für erstrebenswert. Während die Gruppe um Wagner mit dem Postulat der ‚Zukunftsmusik‘ die Entwicklung der symphonischen Dichtung und des Musikdramas in ihrem Sinne voranzutreiben versuchte, sprach sich die Gruppe um Brahms, der sein eigenes kompositorisches Schaffen auch vor dem Hintergrund des Œuvres von Händel und Bach sah, mit der Unterstützung von Eduard Hanslick für eine an der alteuropäischen Tradition orientierte rein instrumentale Musik aus. Der im 19. Jahrhundert berühmte Musik-Kritiker und Musik-Theoretiker Hanslick hielt Robert Schumann und Johannes Brahms für die legitimen Nachfolger der Wie-

ner Klassik, die er als den Höhepunkt der Musikgeschichte betrachtete. Auf die musikalischen Neuerungen Richard Wagners hingegen reagierte Hanslick mit Skepsis oder sogar mit Polemik, nachdem er sich zunächst positiv über ihn geäußert hatte (vgl. dazu die Details in NK 433, 8–11). Wagner konzipierte die Figur des Sixtus Beckmesser in seiner Oper *Die Meistersinger von Nürnberg* als Hanslick-Parodie.

In seinem Buch *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst* (1854, 3. Aufl. 1865), das sich in N.s persönlicher Bibliothek befand (NPB 275), differenziert Eduard Hanslick zwischen Form und Inhalt der Musik. Bereits in einer Kapitelüberschrift grenzt er das „ästhetische Aufnehmen der Musik gegenüber dem *pathologischen*“ ab. Hanslick geht davon aus, dass durch Melodie, Harmonie und Rhythmus „*Musikalische Ideen*“ zum Ausdruck gebracht werden, und er konstatiert: „In welcher Weise uns die Musik *schöne Formen* ohne den Inhalt eines bestimmten Affectes bringen kann, zeigt uns recht treffend ein Zweig der Ornamentik in der bildenden Kunst: die *Arabeske*“, die „in sinnigem Wechsel von Ruhe und Anspannung“ das Auge immer wieder überrasche (Hanslick 2010, 52–53). Analog charakterisiert Hanslick die Musik: „Denken wir uns vollends diese lebendige Arabeske als thätige Ausströmung eines künstlerischen Geistes, der die ganze Fülle seiner Phantasie unablässig in die Adern dieser Bewegung ergießt, wird dieser Eindruck dem *musikalischen* nicht sehr nahekommend sein?“ (ebd., 53). – Die genuin ästhetische Wirkung der Musik kontrastiert Hanslick mit der bloß pathologischen, welche die Hörer erfahren, die nur „das Elementarische der Musik in passiver Empfänglichkeit auf sich wirken lassen“ (ebd., 88). Dezidiert erklärt er: „Ein Erleiden unmotivirter ziel- und stoffloser Affecte durch eine Macht, die in keinem Rapport zu unserm Wollen und Denken steht, ist des Menscheistes unwürdig“ (ebd., 91).

Der musikalische Wirkungsanspruch Wagners, der auf die Evokation größter emotionaler Intensität bei seinem Publikum zielt, steht der von Hanslick propagierten Auffassung diametral gegenüber. In UB IV WB betont N. die „Leidenschaft“ der Musik Wagners (488, 18), die „Sprache des Pathos“ (491, 12) und das Potential einer musikalischen „Gefühlsrede“ (489, 22), die auch „den Zuhörer zum leidenschaftlichen Miterleben“ motiviert (489, 27–28). – Vor allem im Hinblick auf Hanslick polemisiert N. in UB IV WB und UB III SE gegen einen Kult der „schönen Form“, etwa wenn er in UB IV WB dem „gefälligen Anschein“ der äußerlich bleibenden „Form“ den ‚wahren‘ Begriff von „Form“ als einer „nothwendigen Gestaltung“ gegenüberstellt (457, 15–21). Auch in UB III SE gilt N.s Kritik der äußerlich „schönen Form“, die bloß dazu dienen soll, einen hässlichen oder trivialen Inhalt zu kaschieren (KSA 1, 389, 23–24; 392, 3–17). Bereits im 6. Kapitel der *Geburt der Tragödie* (KSA 1, 50, 1–9) wendet er sich gegen Hanslicks „Aesthetik“ der Musik. Und in mehreren Nachlass-

Notaten aus dieser Zeit, in denen N. die Konzentration auf die „Form“ thematisiert, findet Hanslick auch namentlich Erwähnung. Bereits 1871 schreibt N.: „Die Musik ‚die subjektivste‘ Kunst: worin eigentlich nicht Kunst? In dem ‚Subjektiven‘ d. h. sie ist rein pathologisch, soweit sie nicht reine unpathologische Form ist. Als Form ist sie der Arabeske am nächsten verwandt. Dies der Standpunkt Hanslicks. Die Kompositionen, bei denen die ‚unpathologisch wirkende Form‘ überwiegt, besonders Mendelssohn’s, erhalten dadurch einen classischen Werth“ (NL 1871, 9 [98], KSA 7, 310).

Zum weiteren Hintergrund der zeitgenössischen musikästhetischen Kontroverse gehört auch Wagners antisemitisches Pamphlet *Über das Judenthum in der Musik*. Hier polemisiert er explizit gegen Hanslicks „Libell über das ‚Musikalisch-Schöne‘“, in welchem er für den allgemeinen Zweck des Musikjudenthums mit außerordentlichem Geschick verfuhr“: Wagner wirft dem Juden Hanslick pseudo-intellektuelle Täuschungsmanöver vor, durch die er eine Dialektik „ganz nach feinstem philosophischen Geiste“ simuliere und „die trivialsten Gemeinplätze“ zu kaschieren versuche (GSD VIII, 243, 251).

498, 11–12 *Das tiefste Bedürfniss treibt ihn, für seine Kunst die Tradition eines Styls zu begründen*] Wagner bemühte sich um eine Reglementierung und Stabilisierung der Aufführungskultur, um seinem Musikdrama „jene Zukunft“ zu sichern, „für welche es von seinem Schöpfer vorausbestimmt war“ (498, 14–15).

498, 18–30 *Sein Werk, um mit Schopenhauer zu reden, als ein heiliges Depositum und die wahre Frucht seines Daseins, zum Eigenthum der Menschheit zu machen [...], diess wurde ihm zum Zweck, der allen anderen Zwecken vorgeht, und für den er die Dornenkrone trägt, welche einst zum Lorbeerkranz ausgeschlagen soll: auf die Sicherstellung seines Werkes concentrirte sein Streben sich eben so entschieden, wie das des Insects [...]: es deponirt die Eier da, wo sie, wie es sicher weiss, einst Leben und Nahrung finden werden, und stirbt getrost.*] Während die Dornenkrone aufgrund der christlichen Passionsgeschichte als Leidenssymbol gilt, fungiert der Lorbeerkranz bereits seit der Antike als Symbol für den Ruhm. Im Anschluss an die metaphorische Formulierung Schopenhauers verbindet auch N. diese beiden Vorstellungshorizonte miteinander. Dabei spezifiziert er Schopenhauers allgemein gehaltene Bezugnahme auf das Genie, indem er im vorliegenden Kontext das Leiden Wagners als Durchgangsstadium zu späterem Ruhm beschreibt.

N. zitiert hier eine Textpassage aus den *Parerga und Paralipomena II*, in der Schopenhauer das Genie hinsichtlich seiner Zukunftsorientierung mit dem Insekt analogisiert: „Sein Werk, als ein heiliges Depositum und die wahre Frucht seines Daseyns, zum Eigenthum der Menschheit zu machen, es nieder-

legend für eine besser urtheilende Nachwelt, Dies wird ihm dann zum Zweck, der allen andern Zwecken vorgeht und für den er die Dornenkrone trägt, welche einst zum Lorbeerkranze ausschlagen soll. Auf die Vollendung und Sicherstellung seines Werkes konzentriert sein Streben sich eben so entschieden, wie das des Insekts, in seiner letzten Gestalt, auf die Sicherstellung seiner Eier und Vorsorge für die Brut, deren Daseyn es nie erlebt: es deponirt die Eier da, wo sie, wie es sicher weiß, einst Leben und Nahrung finden werden, und stirbt getrost“ (PP II, Kap. 3, § 60, Hü 92).

Die zukunftsweisenden Wirkungsabsichten des Genies betont Schopenhauer in seinen *Parerga und Paralipomena II* auch an anderer Stelle: Hier konstatiert er, das Genie sei nicht durch das „eigene Ergötzen“ motiviert, sondern durch einen „Instinkt ganz eigener Art, vermöge dessen das geniale Individuum getrieben wird, sein Schauen und Fühlen in dauernden Werken auszudrücken, [...] als ob in einem solchen Individuum der Wille zum Leben, als Geist der Menschengattung, sich bewußt würde, hier eine größere Klarheit des Intellekts, durch einen seltenen Zufall, auf eine kurze Spanne Zeit, erlangt zu haben und nun wenigstens die Resultate, oder Produkte, jenes klaren Schauens und Denkens, für die ganze Gattung, die ja auch dieses Individuums eigenstes Wesen ist, zu erwerben trachtete, damit das Licht, welches davon ausgeht, nachmals wohlthätig einbrechen möge in die Dunkelheit und Dumpfheit des gewöhnlichen Menschenbewußtseyns. Hieraus also entsteht jener Instinkt, welcher das Genie treibt, ohne Rücksicht auf Belohnung, Beifall, oder Theilnahme, [...] emsig und einsam, mit größter Anstrengung seine Werke zu vollenden, dabei mehr an die Nachwelt, als an die Mitwelt, durch welche es nur irre geleitet werden würde, zu denken [...]“ (PP II, Kap. 3, § 60, Hü 91).

In Abgrenzung von den bloßen Büchergelehrten betrachtet Schopenhauer „die Denker, die Genies“, die „unmittelbar im Buche der Welt gelesen haben“, mit einer expressiven Lichtmetapher sogar als „die Welterleuchter und Förderer des Menschengeschlechts“ (PP II, Kap. 22, § 258, Hü 522). Ein wichtiges Charakteristikum der Werke des „Genius“ sieht Schopenhauer darin, dass sie „unergründlich und unerschöpflich“ sind und dadurch „von tiefer und durchgreifender Wirkung auf das gesammte Menschengeschlecht“ sein können, und zwar „so sehr, daß nicht zu berechnen ist, zu wie fernen Jahrhunderten und Ländern“ ihr Einfluss reicht (WWV I, Anhang: Kritik der Kantischen Philosophie, Hü 491).

499, 21 *Schüler, welche Wagner sich erzog*] Zu den wichtigsten Schülern Richard Wagners gehörte der in seiner Zeit bekannte Pianist, Dirigent und Kapellmeister Hans von Bülow (1830–1894), der auch eigene Klavier- und Orchesterwerke komponierte. Nachdem Hans von Bülow im Jahre 1842 eine Aufführung der Oper *Rienzi* erlebt hatte, wurde er zu einem enthusiastischen Verehrer

Richard Wagners, zog 1850 zu ihm nach Zürich und wurde dort insbesondere als Dirigent zu dessen Schüler sowie zu seinem engagierten Helfer und Vorkämpfer. Am 26. Januar 1851 erklärte Hans von Bülow in einem Brief an seine Schwester: „Daß ich die größte künstlerische Erscheinung unseres Jahrhunderts und vielleicht noch von hoher welthistorischer Bedeutung erkannt habe, wie es jetzt nur Wenigen zu Theil wurde, hat in mir Ambition, Selbstgefühl, Lebenstrieb geweckt. Es wurde mir klar, daß ich ein *Geisteigner* dieses Mannes sein könnte, sein Schüler, sein Apostel zu werden vermöchte, und in einem solchen Streben, einem solchen Ziele schien mir das Leben lebenswerth. Für ihn empfand ich wahrhaften Enthusiasmus wie sonst für nichts“ (Hans von Bülow: Briefe, Bd. 1, 1895, 297–298). – Obwohl sich der Kontakt zwischen Richard Wagner und Hans von Bülow zu einer freundschaftlichen Beziehung entwickelt hatte, begann Wagner mit der Liszt-Tochter Cosima, die seit 1857 mit Hans von Bülow verheiratet war und mit ihm die beiden Töchter Daniela und Blandine hatte, im Jahre 1863 eine Liebesbeziehung, aus der in den Jahren 1865, 1867 und 1869 drei außereheliche Kinder hervorgingen: Isolde, Eva und Siegfried. Dennoch engagierte sich Hans von Bülow auch weiterhin für Wagner und dirigierte 1865 die Uraufführung seiner Oper *Tristan und Isolde* und 1868 die Uraufführung seiner Oper *Die Meistersinger von Nürnberg*. Nach dem Tod von Wagners erster Ehefrau Minna und Cosimas Scheidung von Hans von Bülow wurde die Liaison von Richard Wagner und Cosima von Bülow erst 1870 durch die Heirat legalisiert. Hans von Bülow, der als Pianist und Dirigent im Laufe der Jahre zahlreiche Konzertreisen unternahm, war von 1887 bis 1893 der erste Chefdirigent der Berliner Philharmoniker.

499, 23–24 *die kleinen und grossen Orchester, die er führte*] Vgl. hierzu NK 440, 18–19.

499, 24 *die Städte, welche ihn im Ernste seiner Thätigkeit sahen*] Im Laufe seines Lebens, das von häufigen Ortswechseln geprägt war, durchlief Richard Wagner eine Vielzahl unterschiedlicher Stationen. Am 22. Mai 1813 wurde er in Leipzig geboren. Im folgenden Jahr zog die Familie nach Dresden, nachdem Wagners Vater gestorben war und seine Mutter erneut geheiratet hatte. Nach Schuljahren in Dresden und Leipzig und ersten Kompositionsstudien besuchte Wagner von 1831 an die Universität Leipzig, um Musik zu studieren. Von 1831 bis 1832 war er Kompositionsschüler des Thomaskantors Christian Theodor Weinlig. Bereits 1833 siedelte Wagner als Chordirektor nach Würzburg über; im Sommer 1834 wurde er zum Kapellmeister einer Theatertruppe, mit der er dann von Lauchstädt nach Magdeburg zog. Nach dem Zerfall des Theaterensembles wechselte Wagner nach Königsberg, heiratete mit 23 Jahren die knapp vier Jahre ältere Schauspielerin Minna Planer (vgl. NK 499, 25–26) und über-

nahm dort für einige Monate eine Stelle als Musikdirektor. In der Zeit von August 1837 bis März 1839 wirkte er als Kapellmeister am Theater in Riga. Nachdem Wagner diese Stelle verloren hatte, reiste er 1839 mit seiner Frau über London nach Paris, wo er sein Leben mit Opernarrangements und Feuilleton-Artikeln für die *Gazette Musicale* fristete.

Im April 1842 ließ sich Wagner in Dresden nieder, wo im Oktober die Uraufführung des *Rienzi* stattfand. Als hier im Jahre 1843 mit großem Erfolg *Der Fliegende Holländer* uraufgeführt worden war, avancierte Wagner zum Hofkapellmeister. 1845 folgte die Uraufführung des *Tannhäuser*. Nachdem sich Wagner im Jahre 1849 am Dresdner Maiaufstand beteiligt hatte, wurde er steckbrieflich gesucht und floh in die Schweiz, wo er in Zürich Asyl fand. Im Frühjahr 1850 hielt er sich in Frankreich auf. Die Uraufführung seiner *Lohengrin*-Oper erfolgte noch im selben Jahr in Weimar. Von März bis Juli 1855 war Wagner als Gastdirigent in London tätig. Im April 1857 zog das Ehepaar Wagner nach Zürich. Aufgrund von Eheproblemen reiste Wagner im August 1858 nach Venedig, kehrte aber im März 1859 in die Schweiz zurück. Bereits im Herbst 1859 zog er nach Paris, um Konzerte und die Aufführung des *Tannhäuser* vorzubereiten. Als Wagner im Hinblick auf sein radikales politisches Engagement von 1849 eine Teilamnestie erhalten hatte, siedelte er im Februar 1862 nach Biebrich über. In der Schweiz und in Venedig arbeitete er an seiner Oper *Tristan und Isolde*, deren Partitur er 1859 abschloss. Konzerte führten ihn 1863 nach Wien, Petersburg, Moskau, Budapest, Prag und Karlsruhe. Im Mai 1863 bezog Wagner eine luxuriöse Wohnung in Wien. Als ihm im März 1864 wegen geplatzter Wechsel die Schuldhafte drohte, floh er aus Wien über die Schweiz nach Stuttgart.

Am 4. Mai 1864 fand in der Münchner Residenz die erste Begegnung zwischen Richard Wagner und König Ludwig II. statt. Im Oktober 1864 ließ sich Wagner in München nieder, wo im Juni 1865 im Nationaltheater die Uraufführung von *Tristan und Isolde* stattfand. Der inzwischen mit Cosima von Bülow liierte Wagner musste München im Dezember 1865 als persona non grata verlassen und zog im April 1866 mit Cosima in eine Villa in Tribschen bei Luzern. Nach dem Tod seiner ersten Frau Minna und Cosimas Scheidung von ihrem Ehemann Hans von Bülow fand 1870 die Hochzeit statt. Im Jahre 1872 zog die Familie Wagner nach Bayreuth, und am 22. Mai 1872, dem 59. Geburtstag Wagners, erfolgte in N.s Anwesenheit die Grundsteinlegung für das Festspielhaus, das dann vier Jahre später, am 13. August 1876, feierlich eröffnet wurde. Zuvor hatte die Familie Wagner bereits im Frühjahr 1874 das Haus Wahnfried in Bayreuth bezogen. Auf einer Italienreise arbeitete Wagner am *Parsifal*, dessen Uraufführung 1882 stattfand. Am 13. Februar 1883 starb Wagner in Venedig. Zu den biographischen Details im Leben Richard Wagners vgl. Gregor-Dellin 1980; Müller/Wapnewski 1986; Geck 2004; Lütteken 2012.

499, 25–26 *Frauen, welche halb mit Scheu, halb mit Liebe an seinen Plänen Theil nahmen*] Intensive Beziehungen zu Frauen spielten im Leben Richard Wagners bis in die letzte Phase eine große Rolle. 1834 lernte Wagner die attraktive, in ganz Norddeutschland sehr erfolgreiche und knapp vier Jahre ältere Schauspielerin Minna Planer kennen, die den sie umwerbenden, aber in ökonomisch instabilen Verhältnissen lebenden Musiker allerdings zunächst auf Abstand hielt, bis sie sich schließlich damit einverstanden erklärte, den erst 23jährigen Wagner, der nach preußischem Gesetz noch minderjährig war, zu heiraten. Die Hochzeit fand im November 1836 statt. Die durch Wagners Egozentrik und Eifersucht bedingten Streitigkeiten hatten zur Folge, dass ihn seine Frau schon nach einem halben Jahr verließ. Allerdings kehrte sie nach einigen Monaten zu ihm zurück. In Frankreich ging Wagner im Frühjahr 1850 eine Liaison mit der verheirateten Engländerin Jessie Laussot ein, kehrte aber schon im Juli zu seiner Frau Minna zurück, die sich trotz der gravierenden Eheprobleme weiterhin solidarisch verhielt. Im April 1857 bezog das Ehepaar in Zürich ein Sommerhaus in direkter Nachbarschaft zur Villa des Vermieters Otto Wesendonck und seiner Frau Mathilde. Im Zuge des regen gesellschaftlichen Verkehrs zwischen den beiden Ehepaaren begann Wagner eine Beziehung mit Mathilde Wesendonck, die sich bereits 1852 für ihn als Dirigenten und als Komponisten der *Tannhäuser*-Ouvertüre begeistert hatte und im Hinblick auf die Oper *Tristan und Isolde* dann als inspirierende Muse fungierte. Zugleich vertonte Wagner auch einige Lieder von Mathilde Wesendonck, die später als *Wesendonck-Lieder* Bekanntheit erlangten. Zuvor hatte der wohlhabende und gesellschaftlich arrivierte Otto Wesendonck den Komponisten nachhaltig gefördert und ihm bereits im Sommer 1854 aus einer katastrophalen finanziellen Situation geholfen. Heftige persönliche Turbulenzen führten schließlich zur räumlichen Trennung von Minna und Richard Wagner. Allerdings lebten sie im September 1859 in Paris dann wieder zusammen. Kurz nach der endgültigen Trennung von Minna bekam Wagner im Sommer 1862 für längere Zeit Besuch von dem Ehepaar Hans und Cosima von Bülow, der Tochter Franz Liszts. Im November 1863 kam es zu einem Treuegelöbnis zwischen Richard Wagner und Cosima von Bülow, die später in Tribschen mit ihm zusammenlebte und erst im Juli 1870 nach der Geburt von drei gemeinsamen Kindern (1865, 1867 und 1869) schließlich von ihrem Ehemann Hans von Bülow geschieden wurde. Nach dem Tod von Wagners Ehefrau Minna im Jahre 1866 und Cosimas Scheidung im Juli 1870 fand bereits im August 1870 die Hochzeit von Richard und Cosima Wagner statt, die für den Komponisten fortan eine Doppelfunktion als Ehefrau und Muse zugleich übernahm. Vgl. die biographischen Informationen zu Richard Wagner bei Gregor-Dellin 1980; Müller/Wapnewski 1986; Geck 2004; Lütteken 2012.

499, 26–28 *die verschiedenen europäischen Länder, denen er zeitweilig als der Richter und das böse Gewissen ihrer Künste angehörte]* Vgl. dazu konkret NK 499, 24.

500, 12–14 *Er nimmt in seiner Vorstellung das Gebäude unserer Civilisation aus einander und lässt sich nichts Morsches, nichts Leichtfertig-Gezimmertes entgegen]* Vgl. dazu eine Parallelstelle in der *Geburt der Tragödie*: Hier beschreibt N. in einem analogen Szenario „jene eben so düster geschilderte Wildniss unserer ermüdeten Cultur, wenn sie der dionysische Zauber berührt! Ein Sturmwind packt alles Abgelebte, Morsche, Zerbrochne, Verkümmerte, hüllt es wirbelnd in eine rothe Staubwolke und trägt es wie ein Geier in die Lüfte“ (KSA 1, 131, 33 – 132, 3).

500, 21–22 *er lebt wie Sieglinde „um der Liebe willen.“]* N. analogisiert die Situation Wagners hier mit der Lage Sieglindes in seiner Oper *Die Walküre*: Dem künstlerischen Werk, in dem Wagner fortleben kann, entspricht in diesem Sinne die über die individuelle Existenz hinausweisende Schwangerschaft Sieglindes, die durch den Inzest mit Siegmund entstanden ist. Aus ihr geht der Held Siegfried hervor. Im 3. Akt von Richard Wagners *Walküre* offenbart Brünnhilde der verzweifelten Sieglinde, dass sie ein Kind erwartet, und appelliert an die Schwangere: „Lebe, o Weib, / um der Liebe willen! / Rette das Pfand, / das von ihm du empfangst: / [...] ein Wälsung wächst dir im Schoß!“ (GSD VI, 67).

501, 8–10 *Wagner als Schriftsteller zeigt den Zwang eines tapferen Menschen, dem man die rechte Hand zerschlagen hat und der mit der linken ficht]* Mit der zerschlagenen rechten Hand sind hier die zunächst erfolglosen Anstrengungen des Musikers Wagner gemeint, während die linke Hand seine Bemühungen repräsentiert, mithilfe von theoretischen Schriften Verständnis für seine Kunst zu gewinnen. In diesem Kontext sind die programmatischen Texte Wagners als Notbehelf zu verstehen, als bloßes Surrogat für den Erfolg im musikalischen Terrain, der ihm noch fehlt. Wagners Wirkungsstrategie macht N. wenig später evident: „hat er es erst erreicht, seinen Instinct in Erkenntniss umzuwandeln, so hofft er, dass in den Seelen seiner Leser der umgekehrte Process sich einstellen werde: mit dieser Aussicht schreibt er“ (501, 17–20).

501, 33 – 502, 3 *Gewisse Schriften, wie „Beethoven“, „über das Dirigiren“, „über Schauspieler und Sänger“, „[Über] Staat und Religion“, machen jedes Gelüst zum Widersprechen verstummen und erzwingen sich ein stilles innerliches, andächtiges Zuschauen, wie es sich beim Aufthun kostbarer Schreine geziemt]* Im Hinblick auf Wagners theoretische Schriften zeigt N. hier eine auffallende Bereitschaft zu unkritischer Affirmation, die dem Gestus religiöser Verehrung eher entspricht als der sachlichen Rezeptionshaltung eines Philologen. Bezeichnen-

derweise bekennt N. am 19. Juni 1870 in einem Brief an Cosima von Bülow mit Bezug auf einen Besuch in Tribschen enthusiastisch seine „religiöse Stimmung“ (KSB 3, Nr. 81, S. 125). Obwohl N. während der Konzeption von UB IV WB in nachgelassenen Notaten bereits kritische Reflexionen über Richard Wagner anstellt (vgl. dazu die Belege in Kapitel IV.3), signalisiert die obige Aussage eine sehr ausgeprägte Tendenz zur Idealisierung Wagners. Entsprechendes gilt für N.s Äußerungen über Wagner in Briefen, die er seit seiner ersten persönlichen Begegnung mit ihm (am 8. November 1868) an verschiedene Adressaten richtete. Mitunter steigert sich der Wagner-Kult dort bis zur Apotheose, etwa wenn N. den Komponisten am 15. August 1869 in einem Brief an Erwin Rohde sogar als seinen „Juppiter“ [sic!] apostrophiert (KSB 3, Nr. 22, S. 42) und am 4. August 1869 gegenüber Carl von Gersdorff die „unbedingte Idealität“ Wagners rühmt, so dass er selbst sich „in seiner Nähe wie in der Nähe des Göttlichen fühle“ (KSB 3, Nr. 19, S. 36). In einem Brief an Paul Deussen betrachtet N. Wagner am 25. August 1869 mit doppeltem Superlativ als den „größten Genius und größten Menschen dieser Zeit“ (KSB 3, Nr. 24, S. 46). Drei Wochen zuvor glaubte er geradezu „vor einem Auserwählten der Jahrhunderte zu stehen“ (KSB 3, Nr. 20, S. 37), an dem er schon am 16. Juni 1869 die unvergleichliche „Singularität“ bewunderte (KSB 3, Nr. 8, S. 17). In einem Nachlass-Notat von 1880 jedoch diagnostiziert N. den Irrationalismus seiner früheren Wagner-Verehrung selbstkritisch als „sacrificium intellectus propter amorem!“ (NL 1880, 5 [14], KSA 9, 184). Vgl. auch NK 505, 8–9.

501, 33 „Beethoven“] In der Einleitung der Festschrift *Beethoven* (GSD IX, 61–126) zum 100. Geburtstag des Komponisten im Jahre 1870 erklärt Wagner: „Der Verfasser der vorliegenden Arbeit fühlte sich gedrungen, auch seinerseits zur Feier des hundertjährigen Geburtstages unseres großen Beethoven beizutragen, und wählte, da ihm hierzu keine andere, dieser Feier ihm würdig dünkende Veranlassung geboten war, eine schriftliche Ausführung seiner Gedanken über die Bedeutung der Beethoven’schen Musik, wie sie ihm aufgegangen“ (GSD IX, 61). In UB IV WB wird Ludwig van Beethoven wiederholt erwähnt. Vgl. auch NK 491, 9–14; 492, 3–9 und 492, 17.

501, 33–34 „über das Dirigiren“] Eine musiktheoretische Schrift mit diesem Titel hat Richard Wagner im Jahre 1869 veröffentlicht (vgl. GSD VIII, 261–337). Wenn N. in den *Unzeitgemässen Betrachtungen* wiederholt die genuine ‚Bildung‘ mit bloßer ‚Gebildetheit‘ kontrastiert, dann folgt er damit Einschätzungen, die bereits Wagner in dieser Schrift exponiert (vgl. GSD VIII, 313–315). Vgl. dazu die Belege in NK 450, 8–13.

501, 34 „über Schauspieler und Sänger“] Hier bezieht sich N. auf eine musiktheoretische Schrift aus dem Jahre 1872 (GSD IX, 157–230), in der Richard Wag-

ner seine Absicht begründet, Sänger und Schauspieler „in eine Übung ihrer guten Anlagen zu versetzen, welche sie schnell und entscheidend der Verwirklichung unseres Kunstwerkes dienlich machen würde. Denn nur aus dem eigenthümlichen Willen dieser, in ihrem misleiteten Gebahren so sonderbar sich ausnehmenden, mimischen Genossenschaft kann, wie von je die vorzüglichsten dramatischen Erscheinungen aus ihr hervorgingen, auch jetzt das von uns gemeinte vollendete Drama emporwachsen“ (GSD IX, 158).

501, 34 „[Über] *Staat und Religion*“] Im Jahre 1864 verfasste Richard Wagner für König Ludwig II. seine theoretische Abhandlung *Über Staat und Religion* (GSD VIII, 3–37), in der er über das Verhältnis von Kunst und Gesellschaft reflektiert. Dabei gilt Wagners Interesse allerdings keineswegs der Relation zwischen Kunst und Gesellschaft generell, vielmehr richtet sich sein Fokus ganz auf die eigene Musik, für die er optimale Rahmenbedingungen schaffen wollte, um ihr eine dauerhafte Wirksamkeit zu garantieren. In diesem Sinne betonte Wagner, „wie ernst ich es eben mit der Kunst meinte; denn in diesem Ernste liegt gerade der Grund, der mich einst nöthigte, mich auf scheinbar so weit abliegende Gebiete, wie Staat und Religion, zu begeben. Was ich da suchte, war wirklich immer nur meine Kunst, – diese Kunst, die ich so ernst erfaßte, daß ich für sie im Gebiete des Lebens, im Staate, endlich in der Religion, eben eine berechtigende Grundlage aufsuchte und forderte. Daß ich diese im modernen Leben nicht finden konnte, veranlaßte mich, die Gründe hiervon in meiner Weise zu erforschen; ich mußte mir die Tendenz des Staates deutlich zu machen suchen, um aus ihr die Geringschätzung zu erklären, welche ich überall im öffentlichen Leben für mein ernstes Kunstideal antraf“ (GSD VIII, 3–4).

N. reagierte auf Wagners Schrift *Über Staat und Religion* am 4. August 1869 in einem Brief an Carl von Gersdorff emphatisch: „Nie ist in würdigerer und philosophischerer Weise zu einem König geredet worden; ich war ganz erhoben und erschüttert von dieser Idealität, die durchaus dem Geiste Schopenhauers entsprungen schien“ (KSB 3, Nr. 19, S. 36). Am selben Tag schrieb er an Gustav Krug in ähnlichem Tenor über „ein tiefsinniges Exposé, gerichtet an den ‚jungen Freund‘ den bayerischen König, zur Aufklärung desselben über Wagners Ansichten in ‚Staat und Religion‘. Niemals ist schöner edler und tiefer zu einem König gesprochen worden; schade, daß der junge Mann, wie es scheint, so wenig davon gelernt hat“ (KSB 3, Nr. 20, S. 38). Ebenfalls mit ausdrücklicher Bezugnahme auf Wagners Schrift *Über Staat und Religion* bezeichnet N. den Komponisten in einem Brief an Erwin Rohde am 15. August 1869 als „unzeitgemäß“ und begründet diese Einschätzung so: „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).

502, 4 „*Oper und Drama*“] In der Schrift *Oper und Drama* (1851) entfaltet Wagner sein Konzept der Oper besonders ausführlich und kritisiert zugleich die Opern-Tradition. Seine eigenen Vorstellungen dazu erläutert er in dem Text *Eine Mittheilung an meine Freunde*: „In meiner neuesten schriftstellerischen Arbeit: ‚Oper und Drama‘, zeigte ich nun, bestimmter auf den rein künstlerischen Gegenstand eingehend, wie die Oper bisher irrthümlich von Kritikern und Künstlern für das Kunstwerk angesehen worden sei, in welchem die Keime, oder gar die Vollendung des von mir gemeinten Kunstwerkes der Zukunft bereits zur Erscheinung gekommen wären; und wies nach, daß nur aus der vollständigen Umkehrung des bisherigen künstlerischen Verfahrens bei der Oper einzig das Richtige geleistet werden könnte, indem ich hierbei das Ergebnis meiner eigenen künstlerischen Erfahrungen meiner Darstellung des vernünftigen und allein zweckmäßigen Verhältnisses zwischen Dichter und Musiker zu Grunde legte“ (GSD IV, 335).

502, 27 – 503, 8 *alle die Freunde und Feinde, mit welchen Wagner als Schriftsteller sich einlässt, haben etwas Gemeinsames, was sie gründlich von jenem Volke abtrennt, für welches er als Künstler schafft. Sie sind in der Verfeinerung und Unfruchtbarkeit ihrer Bildung durchaus unvolksthümlich und Der, welcher von ihnen verstanden werden will, muss unvolksthümlich reden: so wie diess unsere besten Prosa-Schriftsteller gethan haben, so wie es auch Wagner thut. [...]* Er unterwirft sich der Sprache der Bildung und allen Gesetzen ihrer Mittheilung, ob er schon der Erste gewesen ist, welcher das tiefe Ungenügen dieser Mittheilung empfunden hat.] Besonders deutlich bringt Wagner dieses „Ungenügen“ an seinen theoretischen Schriften und sein Unbehagen in der Abhandlung „*Zukunftsmusik*“ (1860) zum Ausdruck. Zugleich charakterisiert er sie als einen krisenbedingten Notbehelf. Wagner bekundet seinen inneren Widerstand gegenüber der Aussicht, noch einmal „das Labyrinth theoretischer Spekulation in rein abstrakter Form durchwandern zu sollen“, und konstatiert: „an der großen Abneigung, die mich gegenwärtig selbst nur von einer Wiederdurchlesung meiner theoretischen Schriften abhält, darf ich erkennen, daß ich mich damals, als ich jene Arbeiten verfaßte, in einem durchaus abnormen Zustande befand“. Und Wagner fährt fort: „[...] im Künstler ist aber der darstellende Trieb seiner Natur nach durchaus unbewußt, instinktiv“; „für die entscheidende Wahl seiner Ausdrucksmittel“ sei „nicht eigentlich die Reflexion, sondern immer mehr

ein instinktiver Trieb“ bestimmend. „Die Nöthigung zu anhaltender Reflexion wird bei ihm erst da eintreten, wo er auf eine große Behinderung in der Anwendung der ihm nöthigen Ausdrucksmittel stößt, also da, wo ihm die Mittel der Darstellung seiner künstlerischen Absicht anhaltend erschwert oder gar verwehrt sind“ (GSD VII, 88–89).

N. betont allerdings bereits in einem nachgelassenen Notat aus dem Sommer 1875 eine charakteristische Inkonzsequenz: Ihm erscheint Wagners Plädoyer für Volksthümlichkeit „höchst merkwürdig, da er als Schriftsteller nicht einfach, nicht direkt ist, sondern sich müht, eine ihm unnatürliche Sprache zu sprechen. Er spricht die der höchsten Bildung, aber der alten, unvolksthümlichen, gelehrt-abstrakten; sobald er in sein Element kommt, wirft er dies alles von sich“ (NL 1875, 11 [9], KSA 8, 193).

Indem N. die Schicht der Gebildeten hier mit dem Volk als dem eigentlichen Publikum von Wagners Musik kontrastiert, schließt er an die Überzeugung des Komponisten an, der in seinen theoretischen Werken der bloß angeeigneten Bildung die genuine natürliche Empfindung gegenüberstellt. In seiner Schrift *Oper und Drama* erklärt Richard Wagner: „Unter dem Publikum kann ich nie die Einzelnen verstehen, die vom abstrakten Kunstverständnisse aus sich mit Erscheinungen befreunden, die auf der Bühne nicht verwirklicht werden. Unter dem Publikum verstehe ich nur die Gesammtheit der Zuschauer, denen ohne spezifisch gebildeten Kunstverstand das vorgeführte Drama zum vollständigen, gänzlich mühelosen Gefühlsverständniß kommen soll, die in ihrer Theilnahme daher nie auf die Verwendung der Kunstmittel, sondern einzig auf den durch sie verwirklichten Gegenstand der Kunst, das Drama, als vorgeführte allverständliche [sic] Handlung, gelenkt werden sollen. Das Publikum, das demnach ohne alle Kunstverstandesanstrengung genießen soll, wird in seinen Ansprüchen durchaus beeinträchtigt, wenn die Darstellung – aus den angegebenen Gründen – die dramatische Absicht nicht verwirklicht, und es ist vollkommen in seinem Rechte, wenn es einer solchen Darstellung den Rücken wendet. Dem Kunstverständigen dagegen, der die unverwirklichte dramatische Absicht aus dem Textbuche und aus der kritischen Deutung der Musik – wie sie ihm von unseren Orchestern gewöhnlich gut ausgeführt zu Ohren kommt – sich, der Darstellung zum Trotz, als verwirklicht zu denken bemüht, ist eine geistige Anstrengung zugemuthet, die ihm allen Genuß des Kunstwerkes rauben, und Das zur abspannenden Arbeit machen muß, was ihn unwillkürlich erfreuen und erheben sollte“ (GSD IV, 222–223, Anm.). – N. hebt in einer früheren Textpassage von UB IV WB die Intention Wagners hervor, unter Einbeziehung von „anderen Künsten“ schließlich „mit hundertfacher Deutlichkeit sich mitzuthellen und sich Verständniß, volksthümlichstes Verständniß zu erzwingen“ (468, 5–7).

N.s kritisches Urteil über Wagner als Schriftsteller dokumentiert ein schon Anfang 1874, also mehr als zwei Jahre vor der Publikation von UB IV WB entstandenes Nachlass-Fragment: „Als Schriftsteller ist er Rhetor, ohne die Kraft zu überzeugen“ (NL 1874, 32 [41], KSA 7, 766). Später beleuchtet N. in seiner Schrift *Die fröhliche Wissenschaft* im Text 99 über „Die Anhänger Schopenhauer's“ eine Reihe von Affinitäten und Differenzen zwischen Schopenhauer und Wagner, um dann mit Nachdruck die Inkonsistenzen von Wagners Schopenhauerianismus aufzuzeigen. „Schopenhauerisch ist zum Beispiel Wagner's Ereiferung über die Verderbniss der deutschen Sprache“; zugleich betont N. allerdings, „dass Wagner's Stil selber nicht wenig an all den Geschwüren und Geschwülsten krankt, deren Anblick Schopenhauern so wüthend machte“ (KSA 3, 455, 30 – 456, 1).

503, 13 in *Gegensatz zu aller Cultur der Renaissance*] Auch unter dem Einfluss von Wagners Ansichten bezieht N. in seinen frühen Schriften eine tendenziell kritische Position gegenüber der „Cultur der Renaissance“. Denn er situirt sie im Bereich der ‚theoretischen Cultur‘, gegen die er bereits in der *Geburt der Tragödie* polemisiert, weil er sie für unauthentisch hält. Im 19. Kapitel seiner *Geburt der Tragödie* exemplifiziert N. diese Sphäre mit frühen Formen der italienischen Oper (vgl. KSA 1, 124–126). Seiner Auffassung zufolge repräsentiert der „Bildungsmensch der Renaissance“ (KSA 1, 124, 30) die Entfremdung vom ‚Dionysischen‘ als dem Ursprünglichen, weil er bloß das Produkt eines gelehrten Alexandrinertums ist. In einer späteren Textpartie der *Geburt der Tragödie* bezeichnet N. die Renaissance als eine „Wiedererweckung des alexandrinisch-römischen Alterthums im fünfzehnten Jahrhundert“ (KSA 1, 148, 28–30). – Mit solchen Tendenzen zu einem gelehrten Dacapo kontrastiert er in UB IV WB die Opern Wagners, die er für Manifestationen neuer Ursprünglichkeit hält, weil sie nicht auf derartiger ‚Bildung‘ beruhen. Deshalb sieht er Wagner „in Gegensatz zu aller Cultur der Renaissance“. Wenn N. dann sogar „Goethe und Leopardi“ als „Nachzügler der italienischen Philologen-Poeten“ bezeichnet, rückt er sie in eine Affinität zum Typus „des nach Leben dürstenden theoretischen Menschen“ (503, 18–22), den er schon in der *Geburt der Tragödie* mit Skepsis betrachtet: Hier sieht N. „den Typus des theoretischen Menschen“ (KSA 1, 98, 9–10) durch einseitige Rationalität und den Verlust natürlicher ‚Instinkte‘ bestimmt. Vgl. dazu NK 485, 22–28.

Dass N. seine anfänglichen Vorbehalte gegenüber der „Cultur der Renaissance“ später revidiert, erhellt bereits aus einem späteren Nachlass-Notat, das sogar eine besondere Hochschätzung für die italienische Renaissance zu erkennen gibt: „In der neueren Zeit hat die italienische Renaissance den Menschen am höchsten gebracht“ (NL 1883, 7 [44], KSA 10, 257). An den Humanisten der Renaissance schätzt N. (auch unter dem Einfluss von Jacob Burckhardts Werk

Die Kultur der Renaissance in Italien) ihre Verdienste bei der Wiederentdeckung des klassischen Altertums sowie ihren Individualismus und ihre Abkehr von der Religiosität des Mittelalters. Den Immoralismus des Renaissance-Menschen bewertet N. positiv als Voraussetzung für große kulturelle Leistungen – im Sinne einer „Symbiose von Vitalität und Kultur, von Macht und Pracht“ (Henning Ottmann, NH 2000, 311). Und im *Antichrist* charakterisiert N. die Renaissance durch die „Umwerthung der christlichen Werthe“ und identifiziert sich ausdrücklich mit dem Ziel, „die Gegen-Werthe, die vornehmen Werthe zum Sieg zu bringen“ (KSA 6, 250, 21–24).

503, 18–19 *Goethe und Leopardi als die letzten grossen Nachzügler der italienischen Philologen-Poeten*] Vgl. auch NK 503, 13. Auf den von Schopenhauer (WWV II, Kap. 46, Hü 675) und von ihm selbst (insbesondere im Frühwerk) auch wegen der pessimistischen Grundierung seiner Lyrik sehr geschätzten italienischen Dichter Giacomo Leopardi (1798–1837) bezieht sich N. zuvor bereits in UB II HL: Schon in der markanten Anfangspassage von UB II HL 1 rekurriert N. implizit auf Verse Leopardis (vgl. dazu die Quelle in NK 248, 2–6). Wenig später zitiert er dann auch explizit aus der deutschen Übersetzung eines Gedichts von Leopardi (vgl. NK 256, 18–26). Darüber hinaus finden sich in N.s Briefen sowie in nachgelassenen Notaten späterer Jahre etliche Bezugnahmen auf Leopardi (vgl. NK 256, 18–25). – Mit dem Begriff „Philologen-Poeten“ spielt N. auf bedeutende Humanisten wie Francesco Petrarca an, die philologische, philosophische und historische Studien zur Basis ihrer poetischen Werke machten. – In einem nachgelassenen Notat von 1875 erklärt N.: „Leopardi ist das moderne Ideal eines Philologen; die deutschen Philologen können nichts machen“ (NL 1875, 3 [23], KSA 8, 22). Im selben Jahr notiert N. auch: „Ich empfehle an Stelle des Lateinischen den griechischen Stil auszubilden, besonders an Demosthenes: Einfachheit. Auf Leopardi zu verweisen, der vielleicht der grösste Stilist des Jahrhunderts ist“ (NL 1875, 3 [71], KSA 8, 35). – Und im Text 92 der *Fröhlichen Wissenschaft* betont N., „dass die grossen Meister der Prosa fast immer auch Dichter gewesen sind“ (KSA 3, 447, 19–20). Diese Doppelbegabung exemplifiziert er dann mit Leopardi: „Vier sehr seltsame und wahrhaft dichterische Menschen waren es in diesem Jahrhundert, welche an die Meisterschaft der Prosa gereicht haben, für die sonst diess Jahrhundert nicht gemacht ist – aus Mangel an Poesie“: „nur Giacomo Leopardi, Prosper Mérimée, Ralph Waldo Emerson und Walter Savage Landor“ sieht N. „als würdig an, Meister der Prosa zu heissen“ (KSA 3, 448, 10–19).

503, 25–26 „meine Sachen können nicht populär werden; wer daran denkt und dafür strebt, ist im Irrthum.“] Vgl. dazu Johann Peter Eckermanns *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens* (1836–1848), Zweiter Teil, 11. Ok-

tober 1828: „Goethe sagte mir, daß er Carlyles Aufsatz über ihn gleichfalls diesen Morgen betrachtet, und so waren wir denn imstande, über die Bestrebungen der Ausländer manche Worte des Lobes gegenseitig auszutauschen. ‚Es ist eine Freude, zu sehen, sagte Goethe, wie die frühere Pedanterie der Schotten sich in Ernst und Gründlichkeit verwandelt hat. Wenn ich bedenke, wie die Edinburger vor noch nicht langen Jahren meine Sachen behandelt haben, und ich jetzt dagegen Carlyle’s Verdienste um die deutsche Literatur erwäge, so ist es auffallend, welch ein bedeutender Vorschrift zum Bessern geschehen ist.‘ [...] ‚Freilich, sagte ich, hat Carlyle den Meister [sc. *Wilhelm Meisters Lehrjahre*] studiert, und so, durchdrungen von dem Wert des Buches wie er ist, möchte er gerne, daß es sich allgemein verbreitete, er möchte gerne, daß jeder Gebildete davon gleichen Gewinn und Genuß hätte.‘ Goethe zog mich an ein Fenster, um mir zu antworten. ‚Liebes Kind,‘ sagte er, ‚ich will Ihnen etwas vertrauen, das Sie sogleich über vieles hinaushefen und das Ihnen lebenslänglich zugute kommen soll. *Meine Sachen können nicht popular werden*; wer daran denkt und dafür strebt, ist in einem Irrtum. Sie sind nicht für die Masse geschrieben, sondern nur für einzelne Menschen, die etwas Ähnliches wollen und suchen, und die in ähnlichen Richtungen begriffen sind.‘“

503, 28–29 *die Niedrigen und Armen im Geiste mit ihrem Strahle zu erleuchten*] Anspielung auf eine Formulierung im Evangelium des Matthäus (5, 3): Selig die Armen im Geiste, denn ihrer ist das Himmelreich.

503, 33 – 504, 3 *Zukunft [...], in welcher es keine höchsten Güter und Beglückungen mehr giebt, die nicht den Herzen Aller gemein sind. Der Schimpf, welcher bisher dem Worte „gemein“ anklebte, wird dann von ihm hinweggenommen sein.*] N. vertritt die Ansicht, Wagner überwinde die pejorative Bedeutung des Wortes „gemein“, weil seine Kunst das ganze Volk erreiche, die „Armen im Geiste“ ebenso wie die „Wissenden“ (503, 28–30). Derartige Aussagen erscheinen als Echo Wagners, wirken im Werkkontext allerdings wenig überzeugend, weil N. ansonsten wie Schopenhauer einen aristokratischen Individualismus propagiert und ein Pathos der Distanz inszeniert. – Auch in UB II HL entstehen Inkonsistenzen durch heterogene Grundtendenzen und divergente Argumentationsstrategien N.s, etwa dort, wo er einerseits seinen von Schopenhauer beeinflussten elitären Individualismus und Geistesaristokratismus kultiviert, andererseits aber im Anschluss an Wagner eine gewisse Volksnähe prätendiert oder punktuell sogar zu einer romantischen Volksideologie tendiert. Vgl. dazu das Kapitel II.9 „Probleme der Historienschrift“ (Abschnitt 8) im Überblickskommentar zu UB II HL.

504, 5–12 *die unheimliche sociale Unsicherheit unserer Gegenwart [...] die Fluth der überall unvermeidlich scheinenden Revolution*] N. betrachtete die demokrati-

schen und sozialen Bewegungen seiner Zeit vor allem seit dem Aufstand der Pariser Commune als eine Gefahr für Kunst und Kultur. Vgl. auch NK 504, 18–21. Dass N. aber dennoch vorübergehend auch selbst von den revolutionären Ideen Wagners beeinflusst war, zeigt sein Appell am Ende eines nachgelassenen Notats von 1875: „Nieder mit der Kunst, welche nicht in sich zur Revolution der Gesellschaft, zur Erneuerung und Einigung des Volkes drängt!“ (NL 1875, 11 [28], KSA 8, 218). Zur Thematik der Revolution vgl. ausführlicher NK 448, 4–10; 451, 14–18; 475, 10–11; 476, 8–9; 504, 18–21; 504, 27–30; 508, 29–33.

504, 6–10 *die Gefährdung einer Kunst [...], welche gar keine Wurzeln zu haben scheint, wenn nicht in jener Ferne und Zukunft und die ihre blühenden Zweige uns eher zu Gesicht kommen lässt, als das Fundament, aus dem sie hervorst wächst*] Die organologische Metaphorik, mit der N. die (von ihm auf die sozialen Bewegungen zurückgeführte) Gefährdung der Kunst charakterisiert, war bereits seit Herder als bildhafte Vorstellung zur Erfassung kultureller Phänomene in Deutschland weit verbreitet.

504, 14–15 *die beseligende Anticipation und Bürgschaft einer besseren Zukunft*] Hier ist Wagners Bayreuth-Projekt gemeint, dem damit ein unzeitgemäßer Status außerhalb der als problematisch beschriebenen Gegenwart zugewiesen wird: als Garant einer besseren Zukunft.

504, 18–21 [...] *er wird mit ihm sich getrieben fühlen, nach jenen bestehenden Mächten zu suchen, welche den guten Willen haben, in den Zeiten der Erdbeben und Umstürze die Schutzgeister der edelsten Besitzthümer der Menschheit zu sein.*] Damit suggeriert N. tendenziell Zustimmung zur konservativen Orientierung des einstigen Revolutionärs Wagner: Mit „jenen bestehenden Mächten“, die als „Schutzgeister der edelsten Besitzthümer“ fungieren sollen, umschreibt N. das Patronat des bayerischen Königs Ludwig II., der Wagner und sein Bayreuth-Projekt als Mäzen maßgeblich förderte. Gleich nach seiner Thronbesteigung im Jahre 1864 reagierte König Ludwig II. von Bayern auf Wagners Suche nach „einem deutschen Fürsten“, der sich zu finanzieller Unterstützung seines Vorhabens bereit zeigte, die Tetralogie *Der Ring des Nibelungen* zur Aufführung zu bringen (vgl. dazu Wagners *Vorwort zur Herausgabe der Dichtung des Bühnenfestspiels* (1862) in GSD VI, 280 f.).

Mit „Erdbeben“ sind im vorliegenden Kontext revolutionäre Erschütterungen gemeint. Bereits seit der Französischen Revolution war das „Erdbeben“ als Revolutionsmetapher etabliert und weit verbreitet. Im 19. Jahrhundert hatten die Juli-Revolution von 1830, die März-Revolution von 1848, der Pariser Commune-Aufstand von 1871 sowie die sozialen und demokratischen Bewegungen große Bedeutung. Schon *Die Geburt der Tragödie* zeigt, dass N. (wie viele Zeit-

genossen aus der bürgerlichen Bildungsschicht) die „allmählich in eine drohende und entsetzliche Forderung“ übergehenden „socialistischen Bewegungen der Gegenwart“ fürchtete (KSA 1, 122, 34 – 123, 2). Vgl. auch den Kommentar dazu in NK 1/1, 348. Außer im vorliegenden Kontext von UB IV WB gebraucht N. ‚Erdbeben‘ als Revolutionsmetapher auch in UB III SE. Vgl. dazu NK 369, 12–15 (ausführlicher auch zu N.s Einstellung gegenüber revolutionären Bestrebungen).

Eine originelle Variation der Metapher ‚Erdbeben‘ findet sich zuvor bereits in UB II HL: Hier problematisiert N. „das Begriffsbeben, das die Wissenschaft erregt“, wenn sie „dem Menschen das Fundament aller seiner Sicherheit und Ruhe, den Glauben an das Beharrliche und Ewige, nimmt“ (KSA 1, 330, 27–29). Solche geistigen Erschütterungen vergleicht er mit den städtischen Verwüstungen „bei einem Erdbeben“ (KSA 1, 330, 23–24), um dann den Primat des Lebens gegenüber der Wissenschaft zu betonen (vgl. KSA 1, 330, 30 – 331, 6) und Therapeutika „gegen die historische Krankheit“ zu empfehlen (KSA 1, 331, 8–9). Das Tertium comparationis für die metaphorische Transformation von ‚Erdbeben‘ in ‚Begriffsbeben‘ liegt im eruptiven Effekt und seinen schädlichen Konsequenzen. Daher geht in UB II HL auch der negative Bedeutungsgehalt von „Erdbeben“ auf den metaphorischen Neologismus „*Begriffsbeben*“ über. Zur Umkodierung von N.s „*Begriffsbeben*“ durch den französischen Epistemologen Gaston Bachelard vgl. NK 330, 23–29.

504, 21–24 *Einzig in diesem Sinne fragt Wagner durch seine Schriften bei den Gebildeten an, ob sie sein Vermächtniss, den kostbaren Ring seiner Kunst mit in ihren Schatzhäusern bergen wollen*] In der *Geburt der Tragödie* und in UB IV WB hatte N. – analog zur Position Wagners – die „Gebildeten“ als Vertreter einer degenerierten Kultur kritisiert. An dieser Stelle jedoch macht N. die „Gebildeten“ im Kontext der konservativen Wendung Wagners, die er hier mitvollzieht, zum Ziel einer ‚Anfrage‘, die auf eine Bewahrung der „edelsten Besitzthümer der Menschheit“ (504, 21) in den „Schatzhäusern“ der kulturellen Tradition zielt.

504, 27–30 *dass er dem Volke der Reformation jene Kraft, Milde und Tapferkeit zutraut, welche nöthig ist, um „das Meer der Revolution in das Bette des ruhig fliessenden Stromes der Menschheit einzudämmen“*] Analog äußert sich N. schon an früherer Stelle (443, 28). In der vorliegenden Textpartie übernimmt er die Metapher vom „Meer der Revolution“ und ihren Kontext von Richard Wagner, der nachdrücklich erklärt: „Dieses Kunstwerk dem Leben selbst als prophetischen Spiegel seiner Zukunft vorzuhalten, dünkte mich ein allerwichtigster Beitrag zu dem Werke der Abdämmung des Meeres der Revolution in das Bette des ruhig fließenden Stromes der Menschheit. [...] Nach der eigenen

hohen Meinung, welche der geistvolle Geschichtsschreiber [sc. Th. Carlyle] von der Bestimmung des deutschen Volkes und seines Geistes der Wahrhaftigkeit kundgibt, dürfte es nämlich als kein leerer Trost erscheinen, daß wir die ‚heroischen Weisen‘, welche er zur Abkürzung der Zeiten der grauenhaften Weltanarchie aufruft, in diesem deutschen Volke, welchem durch seine vollbrachte Reformation eine Nöthigung zur Theilnahme an der Revolution erspart zu sein scheint, als urvorbestimmt geboren erkennen“ (GSD III, 2–7). Zur Thematik der Revolution vgl. ausführlicher NK 448, 4–10; 451, 14–18; 475, 10–11; 476, 8–9; 504, 18–21; 508, 29–33.

504, 31–32 *die Symbolik seines Kaisermarsches* Nach dem Sieg im deutsch-französischen Krieg 1870/71 wurde Wilhelm I. von Preußen zum Kaiser des neukonstituierten Deutschen Reiches proklamiert. Durch diese politischen Entwicklungen reduzierte sich der Einfluss des bayerischen Königs Ludwig II., dem Wagner weitreichende ökonomische Unterstützung verdankte. Mit strategischem Kalkül versuchte sich Wagner nun dem neuen Kaiser Wilhelm I. zuzuwenden. In Berlin reagierte man allerdings skeptisch auf Wagners Annäherung und lehnte sein Angebot ab, einen Trauermarsch für die Gefallenen oder eine Nationalhymne zu komponieren. Um der Öffentlichkeit dennoch seine politische Einstellung zu demonstrieren, komponierte Wagner zwischen Februar und März 1871 in Tribschen den *Kaiser-Marsch* („Heil! Heil dem Kaiser, König Wilhelm“) in B-Dur (Wagner-Werk-Verzeichnis Nr. 104), dessen Uraufführung am 14. April 1871 in Anwesenheit des Kaisers Wilhelm I. in Berlin stattfand. Der *Kaiser-Marsch* erklang später auch am 22. Mai 1872 zur Grundsteinlegung für den Bau des Bayreuther Festspielhauses, die an Wagners 59. Geburtstag stattfand. Als vergeblich erwies sich jedoch seine Hoffnung, diese Komposition könne zum Krönungsmarsch und zur neuen Reichshymne avancieren.

In einem nachgelassenen Fragment deutet N. Wagners *Kaiser-Marsch* als Symbol für „das National-Deutsche“; hier schreibt er über Wagner: „Er sucht für das Kommende im Gewesenen die Analogien, so erscheint ihm das Deutsche Luthers, Beethovens und seiner selbst, das Deutsche und seine großen Fürsten, als Bürgschaften, daß etwas Analoges von dem, was er für nöthig in der Zukunft hält, einmal da war; Tapferkeit Treue Schlichtheit Güte Aufopferung, wie er alles dies in der herrlichen Symbolik seines ‚Kaisermarsches‘ zusammengesagt hat – das ist sein Deutschthum“ (NL 1875, 11 [4], KSA 8, 190–191). – Für N. behielt der *Kaiser-Marsch* sogar nach der entschiedenen Distanzierung von Wagner eine persönliche Bedeutung. So teilte N. seiner Mutter sogar noch am 5. Januar 1886 in einem Brief Folgendes mit: „Herr Z<iller> wie Du schreibst, will den Klavierauszug des Kaisermarsches [...] kaufen? [...] Übrigens möchte ich ihn behalten, es ist Musik, die ich immer noch sehr liebe. – Die Partitur des Kaisermarsches, die ich besitze, ist ja nicht zu verkau-

fen! sie ist 1) ein Geschenk W<agner>s an mich, 2) hat W<agner> mit diesem Exemplar der Partitur die erste Aufführung des Werks (in Leipzig) dirigirt; 3) sind handschriftliche Veränderungen im Notentext darin, derentwegen dieses Exemplar einen einzigen Werth hat“ (KSB 7, Nr. 659, S. 135).

504, 33 – 505, 1–5 *Im Allgemeinen ist aber der hülfreiche Drang des schaffenden Künstlers zu gross, der Horizont seiner Menschenliebe zu umfänglich, als dass sein Blick an den Umzäunungen des nationalen Wesens hängen bleiben sollte. Seine Gedanken sind wie die jedes guten und grossen Deutschen überdeutsch und die Sprache seiner Kunst redet nicht zu Völkern, sondern zu Menschen.*] Obwohl Wagner die politischen Machthaber strategisch für sich einzunehmen versuchte, um seine Position als Künstler zu verbessern (vgl. NK 504, 31–32), tendiert N. mitunter dazu, diese pragmatische Haltung zu relativieren. Unverkennbar ist allerdings Wagners nationalistische Einstellung, die N. später wiederholt scharf attackiert. Vgl. dazu das Kapitel IV.3 im Überblickskommentar, das N.s ambivalentes Verhältnis zu Richard Wagner behandelt.

505, 6 *Aber zu Menschen der Zukunft.*] Durch die Hervorhebung im Schriftbild wird hier das Leitmotiv der Schlusspassage von UB IV WB akzentuiert: die Thematik der „Zukunft“. Zuvor intoniert N. das Motiv der „Zukunft“ bereits in 500, 27; 500, 30; 500, 31, um es dann wenig später noch zu intensivieren: vgl. 503, 32; 504, 8; 504, 11; 504, 15. Die finale Klimax findet sich dann im 11. Kapitel. Vgl. dazu auch die folgende Vorstufe: „Menschen. Alle Menschen können diese Sprache hören: aber welche werden sie am besten hören? Welche werden ihrer am bedürftigsten sein? – So müssen wir jetzt, in der Gegenwart, fragen. Irgend einer Zukunft, irgend einem Zeitalter ist es wohl vorbehalten, von sich selber, als einem Ganzen, zu sagen, daß es mehr als alle früheren Zeitalter gerade dieser Kunst bedürftig sei: dann erst wird es, als Hörer und Schauer, jenes ‚Volk‘ geben, für welches Wagner dichtet, [das Wort hier nicht als Gegensatz einer Nation zu einer anderen verstanden, [...]] und Volk wird dann nicht an die Gegensätze von Gebildeten und Ungebildeten, von Höher- und Niedergestellten erinnern] eine Vielheit von Menschen, welche ihre eigentlichen Nöthe und ihre die wahren Lösungen dieser ihrer Nöthe mit einander gemein haben. – Was wird Wagner einmal, für dieses Volk, sein? – [Er ist der letzte – – –]“ (KGW IV 4, 156).

505, 8–9 *Kein Künstler irgend welcher Vergangenheit hat eine so merkwürdige Mitgift von seinem Genius erhalten*] Der Begriff ‚Genius‘ steht für die individuellen Fähigkeiten, das kreative Potential eines Menschen und wird auch synonym zu ‚Genie‘ verwendet. In der römischen Mythologie galt der Genius, den man geflügelt darstellte, als eine der niederen Gottheiten. Er fungierte als Schutzgeist und wurde als die göttliche Inkarnation des Wesens eines Men-

schen, einer sozialen Gemeinschaft oder eines Ortes angesehen. – In UB IV WB verwendet N. den Begriff ‚Genius‘ bereits in einer früheren Textpartie, wenn er im Hinblick auf Wagner von der „Aufgabe“ spricht, „die sein Genius ihm gestellt hat“ (448, 2). In UB III SE und UB IV WB beschreibt er Schopenhauer und Wagner als paradigmatische Genies und betrachtet auch deren Unzeitgemäßheit als Qualitätssignum. Gemäß Schopenhauers Überzeugung vom Primat der Naturanlage (vgl. z. B. *Ueber die Universitäts-Philosophie*: PP I, Hü 209–210) erklärt N. in UB III SE, der „Grundstoff“ des Individuums sei „etwas durchaus Unerziehbares und Unbildbares“ (KSA 1, 341, 3–4). Mehrmals reflektiert er in UB III SE über die Voraussetzungen für die „Erzeugung des Genius“ (KSA 1, 358, 12; 386, 21–22; 387, 13–14). Die Aufgabe des genialen Künstlers sieht N. analog zu Schopenhauer darin, seine individuelle Begabung zu entwickeln und sie zugunsten der ganzen Menschheit kreativ zu nutzen.

Bereits Schopenhauer reflektiert in der *Welt als Wille und Vorstellung I* die etymologische Wurzel des Begriffs ‚Genius‘: Er betont, die Disposition zur „willensfreien“ Erkenntnis sei nur vorübergehend wirksam, so dass man „von jeher das Wirken des Genius als eine Inspiration“ ansah, ja sogar „als das Wirken eines vom Individuo selbst verschiedenen übermenschlichen Wesens [...], das nur periodisch jenes in Besitz nimmt“ (WWV I, § 36, Hü 222). Außer der Philosophie betrachtet Schopenhauer die „bildende Kunst, Poesie oder Musik“ als „das Werk des Genius“ (WWV I, § 36, Hü 217). Es verdanke sich der Erkenntnis der Idee, die „nur von dem ächten Genius“ oder von dem kurzzeitig „bis zur Genialität Begeisterten“ erlangt werden könne (WWV I, § 49, Hü 277). Zur willensfreien Tätigkeit des Intellekts als *conditio sine qua non* von Genialität vgl. die Schopenhauer-Belege in NK 448, 2. Zur Thematik der Genialität bei Schopenhauer vgl. auch NK 358, 29–33 und NK 386, 21–22. (Zu Schopenhauers Genieästhetik im Vergleich mit Konzepten N.s vgl. Neymeyr 1995b, 199–217 und 1996a, 265–286.) – In den *Parerga und Paralipomena II* stellt Schopenhauer den genialen Menschen gedanklich in den Kontext der Passionsgeschichte Christi, indem er die Zukunftsorientierung des Genies bei seinem Schaffen mit der metaphorischen Vorstellung einer „Dornenkrone“ verbindet, die dem Genie durch „eine besser urtheilende Nachwelt [...] einst zum Lorbeerkranze ausschlagen soll“ (PP II, Kap. 3, § 60, Hü 92). N. übernimmt dieses Bild für UB IV WB (498, 18–30), beruft sich dabei explizit auf Schopenhauer und zitiert wörtlich die Textpassage aus den *Parerga und Paralipomena II*. Vgl. dazu NK 498, 18–30.

Für den frühen N. verbindet sich mit der von Schopenhauer übernommenen Vorstellung des ‚Genius‘ immer auch der konkrete Gedanke an Wagner, der selbst ein dezidiierter Schopenhauer-Anhänger war. Schon in seinem ersten Brief an Wagner vom 22. Mai 1869 apostrophiert N. den ‚verehrten Meister‘ sogar dreimal als „Genius“ (wenn auch indirekt); zugleich weist N. dort auf Wag-

ners „großen Geistesbruder Arthur Schopenhauer“ hin, „an den ich mit gleicher Verehrung, ja religione quadam denke“ (KSB 3, Nr. 4, S. 8). Und in einem Brief an Cosima von Bülow erklärt N. nach einem seiner Aufenthalte in Tribsehen bei Wagner am 19. Juni 1870: „Dies Dasein der Götter im Hause des Genius erweckt jene religiöse Stimmung, von der ich berichtete –“ (KSB 3, Nr. 81, S. 125). Seinem Freund Carl von Gersdorff versichert N. bereits am 28. September 1869: „Ich habe Dir schon geschrieben, von welchem Werthe mir dieser Genius ist: als die leibhaftige Illustration, dessen, was Schopenhauer ein ‚Genie‘ nennt“ (KSB 3, Nr. 32, S. 61). Zuvor erklärt er Erwin Rohde am 9. Dezember 1868, Wagner sei „die leibhaftigste Illustration dessen, was Schopenhauer ein Genie nennt“, und spricht emphatisch vom „kühnen, ja schwindelnden Gang seiner umstürzenden und aufbauenden Aesthetik“ und vom „Gefühlsschwunge seiner Musik“ als einem „Schopenhauerischen Tonmeere“ (KSB 2, Nr. 604, S. 352–353).

Die Problematik der Unzeitgemäßheit, die N. in UB III SE und in UB IV WB im Hinblick auf biographische Entwicklungen Schopenhauers und Wagners betont, ist bereits bei Schopenhauer präfiguriert. In der *Welt als Wille und Vorstellung II* erklärt er, dass die besondere Begabung des Genies „keineswegs geeignet ist, ihm einen glücklichen Lebenslauf zu bereiten, vielmehr das Gegentheil. [...] Dazu kommt noch ein Mißverhältniß nach außen, indem das Genie, in seinem Treiben und Leisten selbst, meistens mit seiner Zeit im Widerspruch und Kampfe steht“ (WWV II, Kap. 31, Hü 447). Auch in dieser Hinsicht hält N. Wagner während der Jahre seiner freundschaftlichen Verbindung mit ihm für ein paradigmatisches Genie gemäß Schopenhauers Vorstellung von Genialität. Vgl. dazu auch NK 358, 29–33 und NK 386, 21–22. Und im Februar 1870 schreibt N. in einem Brief an Paul Deussen: „Freilich habe ich das unschätzbare Glück, den wahren Geistesbruder Schopenhauers, der sich zu ihm wie Schiller zu Kant verhält, als wirklichen Freund zu besitzen, einen Genius, der dasselbe furchtbar erhabene Loos empfangen hat, ein Jahrhundert früher zu kommen als er verstanden werden kann“ (KSB 3, Nr. 60, S. 98).

505, 30–33 *Erhebet euch mit kühnem Flügel / hoch über euren Zeitenlauf! / Fern dämm're schon in eurem Spiegel / das kommende Jahrhundert auf!* N. zitiert hier wörtlich aus Schillers Gedicht *Die Künstler* (V. 466–469). Der idealistische Anspruch dieses Gedichts geht aus der vorangehenden Partie hervor, die auf eine ästhetische Veredelung der „Menschheit“ zielt: „Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben, / Bewahret sie! / Sie sinkt mit euch! Mit euch wird sie sich heben! / Der Dichtung heilige Magie / Dient einem weisen Weltenplane, / Still lenke sie zum Ozeane / Der großen Harmonie!“ (V. 443–449).

11.

506, 15–16 *Kein goldenes Zeitalter, kein unbewölkter Himmel ist diesen kommenden Geschlechtern beschieden*] Der griechische Dichter Hesiod (um 700 v. Chr.) differenziert in seiner *Theogonie*, einem mythologischen Werk, das sich der Weltentstehung und der Urgeschichte widmet, zwischen drei Zeitaltern: Das goldene Zeitalter gilt als die Urphase der Menschheitsgeschichte und repräsentiert den später verlorenen Idealzustand, den es in der Zukunft wiederzugewinnen gilt. Ihn projizierten die deutschen Frühromantiker, insbesondere Novalis und Hölderlin, nach bereits in der Antike vorhandenen Mustern auf eine erhoffte ideale Zukunft. Sie sprachen vor allem der Kunst das Potential und die Aufgabe zu, diese Zukunft herbeizuführen. Im Folgenden rückt N. Wagner etwas vom frühromantischen Utopismus eines ‚goldenen Zeitalters‘ ab.

506, 20–22 *Auch die übermenschliche Güte und Gerechtigkeit wird nicht wie ein unbeweglicher Regenbogen über das Gefilde dieser Zukunft gespannt sein.*] In der Bibel gilt der Regenbogen als Zeichen des Heils, nämlich als Signum des Bundes, den Gott mit den Menschen geschlossen hat. Vgl. 1. Mose 9, 12–13: „Und Gott sprach: Das ist das Zeichen des Bundes, den ich geschlossen habe zwischen mir und euch und allem lebendigen Getier bei euch auf ewig: Meinen Bogen habe ich in die Wolken gesetzt; der soll das Zeichen sein des Bundes zwischen mir und der Erde“. Für N. verband sich diese biblische Reminiszenz vermutlich mit der Erinnerung an Klopstock, der ebenfalls Schulpforta besucht hatte. Klopstock exponiert dieses biblische Bild am Ende seines berühmten Gedichts *Die Frühlingsfeier*.

506, 29 – 507, 3 *dass die Leidenschaft besser ist, als der Stoicismus und die Heuchelei, dass Ehrlich-sein, selbst im Bösen, besser ist, als sich selber an die Sittlichkeit des Herkommens verlieren, dass der freie Mensch sowohl gut, als böse sein kann, dass aber der unfreie Mensch eine Schande der Natur ist [...]; endlich, dass Jeder, der frei werden will, es durch sich selber werden muss, und dass Niemandem die Freiheit als ein Wundergeschenk in den Schooss fällt.*] Mit dem Begriff ‚Stoicismus‘ bezieht sich N. auf eine der einflussreichsten Philosophenschulen der Antike, die von Zenon von Kiton etabliert wurde. Die Stoiker hielten den Logos für das dynamische Ordnungsprinzip einer universell waltenden Vernunft. In der stoischen Ethik liegt die umfassende Wirkungsgeschichte des Stoizismus begründet, die weit über die Philosophie im engeren Sinne hinausreicht und sich von der Antike bis in die Moderne in sehr unterschiedlichen kulturellen Feldern manifestiert. Die Stoiker setzten sich mit den Wechselfällen des Lebens, insbesondere mit der Problematik von Leiden und Tod, intensiv auseinander und empfahlen als Therapeutikum eine Haltung der Ataraxia,

einer Unerschütterlichkeit der Seele: Stoischen Konzepten zufolge soll der Mensch durch eine vernunftgeleitete Selbstbeherrschung Gelassenheit und innere Unabhängigkeit von seinen existentiellen Bedrängnissen erringen.

In mehrfacher Hinsicht kritisiert N. in seinen Werken die philosophische Programmatik des Stoizismus. Im Unterschied zu Schopenhauers eher positiver, teilweise aber auch ambivalenter Haltung gegenüber der stoischen Philosophie dominiert bei N. eine negative Einschätzung der Stoiker. (Zu N.s Kritik am Stoizismus vgl. Neymeyr 2008c, Bd. 2, 1165–1198 und 2009a, 65–92.) Einerseits übt N. Kritik an einer Erstarrung in stoischer Ataraxia, an der maskenhaft-unauthentischen Attitüde eines stoischen Heroismus sowie am Verlust emotionaler Erlebnisintensität und intellektueller Sensibilität. Andererseits jedoch verbindet N. das stoische Ethos der Selbstdisziplin sogar mit seinem Konzept des ‚freien Geistes‘ und betont seine Bedeutung als Movens der Kulturentwicklung und als Therapeutikum gegen die *Décadence*. – Dass N. den stoischen Habitus als unauthentisch betrachtet, als eine künstliche Inzenierung souveräner Gelassenheit, geht beispielsweise aus seiner Schrift *Die fröhliche Wissenschaft* hervor. Hier problematisiert er im Text 359 den „Stoicismus der Gebärde“, der es zu kaschieren erlaubt, „was Einer nicht hat!“ (KSA 3, 606, 13–15). Für kreative Künstler und Intellektuelle wäre es laut N. problematisch, „die feine Reizbarkeit einzubüßen und die stoische harte Haut mit Igelstacheln dagegen geschenkt zu bekommen“ (KSA 3, 544, 22–24). Mit diesem Vorbehalt schließt N. an Schopenhauer an, der den „Stoicismus der Gesinnung“ ebenfalls mit einer gravierenden Einbuße an Sensibilität verbunden sieht. Nach Schopenhauers Auffassung ist der Stoizismus zwar „ein guter Panzer gegen die Leiden des Lebens“, aber er umgibt das Herz zugleich mit „einer steinernen Rinde“ (PP II, Kap. 14, § 170, Hü 339–340). Der „Stoische Weise“ erscheint ihm als „ein hölzerner, steifer Gliedermann“ (WWV I, § 16, Hü 108–109), obwohl er die „Stoische Ethik“ insgesamt als rationales Remedium gegen „die Leiden und Schmerzen, welchen jedes Leben anheimgefallen ist“, sehr zu schätzen weiß (WWV I, § 16, Hü 107) und im Hinblick auf das Ideal der Schmerzbewältigung sogar mit dem stoischen Ataraxia-Konzept übereinstimmt. (Zu Schopenhauers Ambivalenzen gegenüber dem Stoizismus vgl. Neymeyr 2008b, Bd. 2, 1141–1164.)

In der *Fröhlichen Wissenschaft* und in *Jenseits von Gut und Böse* kritisiert N. die Glückssuggestionen stoischer Moralprediger, die „Recepte“ gegen Leidenschaften aller Art formulieren (KSA 5, 118, 1–6). Seines Erachtens hat rationale Selbstdisziplinierung mit dem Ziel einer „Gleichgültigkeit und Bildsäulenkälte gegen die hitzige Narrheit der Affekte, welche die Stoiker anriethen und ankurirten“ (KSA 5, 118, 20–22), eine „beständige Reizbarkeit bei allen natürlichen Regungen und Neigungen“ zur Folge (KSA 3, 543, 17–18), mithin seelische

Verarmung und eine Reduktion der Erlebnisfähigkeit: Der Mensch „darf sich keinem Instincte, keinem freien Flügelschlage mehr anvertrauen“, sondern steht fortwährend „bewaffnet gegen sich selber“ da (KSA 3, 543, 22–24). Insofern attestiert N. dem Stoizismus in *Menschliches, Allzumenschliches II* eine Perversion, indem er erklärt: Die stoische Erstarrung „verkehrt endlich die Natur“ (KSA 2, 471, 4). Diese Tendenz setzt sich in *Jenseits von Gut und Böse* fort, wo N. in einer mehrgliedrigen subversiven Argumentation das stoische Prinzip ‚naturgemäßen Lebens‘ kritisch hinterfragt (KSA 5, 21, 25 – 22, 28). Im Text 326 der *Fröhlichen Wissenschaft* unterstellt N. den Stoikern und anderen Moralpredigern Unredlichkeit und strategische Lügen: Er behauptet, dass sie „das überreiche Glück“ der „leidenschaftlichen Menschen“ allein mit dem pragmatischen Kalkül verschweigen, „eine Widerlegung ihrer Theorie“ zu verhindern, „nach der alles Glück erst mit der Vernichtung der Leidenschaft und dem Schweigen des Willens entsteht!“ (KSA 3, 554, 22–27). Entgegen einer stoischen „Versteinerung als Gegenmittel gegen das Leiden“ (NL 1881, 15 [55], KSA 9, 653) gilt es laut N. das ganze Spektrum der Gefühle auszuloten, das auch Extreme einschließt: tiefen Schmerz ebenso wie „neue Sternenwelten der Freude“ (KSA 3, 384, 16). Wer hingegen einen „intellektuellen Stoicismus“ kultiviere (KSA 5, 382, 11–12), laufe Gefahr, durch Askese emotional zu verarmen (KSA 5, 403, 8–10) und dieses Defizit dann mit einem spezifischen Willen zur Macht zu kompensieren: „Die Asketen erlangen ein ungeheures Gefühl von Macht; die Stoiker ebenfalls, weil sie sich immer siegreich, unerschüttert zeigen müssen“ (NL 1880, 4 [204], KSA 9, 151).

Trotz dieser radikalen Kritik hebt N. allerdings auch positive Aspekte des Stoizismus hervor und bringt das durch die stoischen Philosophen propagierte Ethos sogar in eine charakteristische Beziehung zu seinem Konzept des ‚freien Geistes‘. So reflektiert er in *Jenseits von Gut und Böse* über die „Philosophen der Zukunft“, als deren Vorläufer er sich selbst und die anderen „freien Geister“ seiner Gegenwart betrachtet (KSA 5, 60, 22–28). Hier plädiert N. für Strategien, um die Höherentwicklung der menschlichen Gattung zu fördern: Anhaltender „Druck und Zwang“, auch unter Einfluss des „Stoicismus“, erscheint ihm als optimale Voraussetzung dafür, dass sich der menschliche „Geist [...] in's Feine und Verwegene entwickeln“ kann (KSA 5, 61, 29–33). Dass N. den ‚freien Geist‘ tendenziell nach den Prämissen stoischer Disziplin modelliert, wird deutlich, wenn er das „Gewaltsame“ als „das Mittel“ zur ‚Züchtung‘ des Geistes, als Ursprung seiner Stärke, Beweglichkeit und „rücksichtslose[n] Neugierde“ beschreibt (KSA 5, 109, 12–15), ja sogar eine „Selbst-Tyrannie“ propagiert (KSA 5, 22, 20–21). Das stoische Ethos der Selbstdisziplin erhält hier eine wichtige Funktion. So folgt der emphatischen Apostrophe „wir freien Geister“ (KSA 5, 162, 19) nur wenig später mit identifikatorischem Pathos der Appell: „bleiben wir h a r t, wir letzten Stoiker!“ (KSA 5, 162, 28). Vgl. auch NK 261, 11–18.

Im vorliegenden Kontext von UB IV WB jedoch grenzt sich N. entschieden vom stoischen Ideal der Apatheia und Ataraxia ab und propagiert die „Leidenschaft“ als Ausdruck authentischer „Natur“. In der Textpassage, die von 491, 9 bis 495, 8 reicht, schreibt er der Musik Wagners eine solche „Leidenschaft“ zu. Auf den folgenden Seiten verbindet N. das durch emphatische Wiederholung hervorgehobene Motiv des innerlich ‚freien Menschen‘ leitmotivisch mit der Thematik der ‚Zukunft‘. Rhetorisch forciert wird es dann noch durch eine Frage, die auf die ‚Zukunft‘ zielt und als Appell an die Leser zu verstehen ist: „Wo sind [...] die Freien, Furchtlosen, in unschuldiger Selbstigkeit aus sich Wachsenden und Blühenden, die Siegfriede unter euch?“ (509, 26–31). Indem sich N. mehrmals auf die „Natur“ beruft und sich gegen die „Unnatur“ wendet, lässt er den ‚freien Menschen‘ als den jenseits aller entfremdenden Konventionen Lebenden erscheinen. – Im Text 99 der *Fröhlichen Wissenschaft* (KSA 3, 457, 6–18) zitiert N. (mit leichten Varianten) aus dem 11. Kapitel von UB IV WB (509, 29–30; 506, 29 – 507, 3), allerdings in einem anders akzentuierten Kontext, in dem er die Problematik von Wagners Status als Schopenhauerianer betont und ihm dabei auch eine undurchschaute Inkonsistenz attestiert: „Nichts geht gerade so sehr wider den Geist Schopenhauer’s, als das eigentlich Wagnerische an den Helden Wagner’s: [...] die Unschuld der höchsten Selbstsucht, der Glaube an die grosse Leidenschaft als an das Gute an sich, mit Einem Worte, das Siegfriedhafte im Antlitze seiner Helden“ (KSA 3, 455, 11–16).

Auch noch in *Jenseits von Gut und Böse* verbindet N. das Freiheitsmotiv mit Wagners Siegfried-Figur: „[...] vielleicht ist sogar das Merkwürdigste, was Richard Wagner geschaffen hat, der ganzen so späten lateinischen Rasse für immer und nicht nur für heute unzugänglich, unnachfühlbar, unnachahmbar: die Gestalt des Siegfried, jenes sehr freien Menschen, der in der That bei weitem zu frei, zu hart, zu wohlgemuth, zu gesund, zu antikatholisch für den Geschmack alter und mürber Culturvölker sein mag. Er mag sogar eine Sünde wider die Romantik gewesen sein, dieser antiromantische Siegfried“ (KSA 5, 203, 33 – 204, 7).

507, 13–16 *Der Unnatur, wenn sie einmal zum Bewusstsein über sich gekommen ist, bleibt nur die Sehnsucht in’s Nichts übrig, die Natur dagegen begehrt nach Verwandlung durch Liebe: jene will nicht sein, diese will anders sein.* [Implizit reflektiert N. hier einen markanten Unterschied zwischen Schopenhauer und Wagner. Denn Schopenhauer lässt seine Philosophie in der *Welt als Wille und Vorstellung* in das Idealziel des „Nichts“ münden (WWV I, § 71, Hü 487), das er als Selbstausslöschung des permanent getriebenen und leidenden ‚Willens‘ versteht, und wertet im Rahmen seiner pessimistischen Willensmetaphysik auch die „Natur“ ab. In der *Geburt der Tragödie* hatte N. die in UB IV WB mit deutlichem Vorbehalt erwähnte „Sehnsucht in’s Nichts“ noch mit der Sage

vom weisen Silen als tragische Weisheit bejaht und im Sinne Schopenhauers gedeutet: „Das Allerbeste“, so der Silen, sei „nicht geboren zu sein, nicht zu sein, nichts zu sein. Das Zweitbeste aber ist für dich – bald zu sterben“ (KSA 1, 35, 21–24). Im vorliegenden Kontext propagiert N. demgegenüber eine „Verwandlung durch Liebe“, die er in Wagners Opern repräsentiert sieht (507, 15 – 509, 16).

507, 17–18 *die schlichten Motive der Wagnerischen Kunst*] Zu den zentralen Motiven in Wagners Opern und Musikdramen gehören ein Changieren zwischen spiritueller und sinnlicher Liebe, der Anspruch auf bedingungslose Treue, Aspekte einer von Schopenhauer beeinflussten Mitleidsethik sowie eine Selbstaufgabe für die Liebe, die zur Einheit von Liebe und Tod führt und den Untergang des Individuums zur Folge hat.

507, 23 *Motiv des fliegenden Holländers*] Vgl. NK 438, 2–3.

507, 26 *Motiv des Tannhäuser*] Vgl. NK 438, 3.

507, 30 *Motiv des Lohengrin*] Vgl. NK 438, 3.

507, 33–34 *Motiv der Meistersinger*] Vgl. NK 438, 4.

508, 8 *Motiv in Tristan und Isolde*] Vgl. NK 438, 3–4.

508, 9 *Im Ringe des Nibelungen*] Im Folgenden resümiert N. die Handlung der Opern-Tetralogie *Der Ring des Nibelungen*, die er als Höhepunkt von Wagners künstlerischem Schaffen betrachtet. Sein Fazit im Hinblick auf den Gott Wotan lautet wenig später: „er ist frei geworden in Liebe, frei von sich selbst“ (509, 15–16). Der egoistischen Individualität steht die selbstlose Liebe also diametral gegenüber. Wagner legte für sein Bühnenfestspiel *Der Ring des Nibelungen*, das er als vierteilige Dichtung konzipierte und dessen Text er am 15. Dezember 1852 vollendete, schon im Untertitel die Aufführung „in drei Tagen und einem Vorabend“ fest. Das Opus besteht aus den Teilen *Das Rheingold* (Uraufführung 1869), *Die Walküre* (Uraufführung 1870), *Siegfried* (Uraufführung 1876) und *Götterdämmerung* (Uraufführung 1876). Noch in der Schrift *Menschliches, Allzumenschliches II*, in der N. auch bereits seine mittlerweile vollzogene Emanzipation von Wagner reflektiert, bezeichnet er den vierteiligen Riesenbau *Der Ring des Nibelungen* als „den grössten Sieg, den je ein Künstler errungen hat“ (KSA 2, 370, 21).

508, 9 *Im Ringe des Nibelungen ist der tragische Held ein Gott*] Wotan, der oberste Gott der germanischen Mythologie, fungiert als eine zentrale Figur in der Oper *Das Rheingold*, die Wagners vierteiliges Bühnenfestspiel *Der Ring des Nibelungen* eröffnet. Vgl. dazu NK 480, 1–2. Wagner lässt Wotan als einen tragischen Helden erscheinen, der durch sein Machtbedürfnis korrumpiert wird und

durch die von ihm konstituierten Verträge oder vollzogenen Festlegungen seine Freiheit einbüßt. Die Rheintöchter klagen: „Traulich und treu / ist's nur in der Tiefe: / falsch und feig / ist was dort oben sich freut!“ (GSD V, 268). Mit ‚oben‘ ist hier die Konstellation der Götter gemeint, die auf prekäre Weise in negative Emotionen wie Machtgier und Neid verstrickt sind. Als positives Gegenbild zu dieser Szenerie inszeniert Wagner den freien Menschen in Gestalt Siegfrieds, der seine Existenz dem Inzest der Zwillinge Siegmund und Sieglinde verdankt. Zum Handlungsverlauf von Wagners Opern *Das Rheingold* und *Die Walküre* und zum Part Wotans in diesen beiden ersten Teilen seiner Tetralogie *Der Ring des Nibelungen* vgl. die beiden NK 438, 4 (zu den Lemmata „Wotan“ und „Brünnhilde“).

508, 14–15 *des goldenen Ringes, des Inbegriffs aller Erdenmacht*] Für die Rheintöchter in Wagners Oper *Das Rheingold* besitzt das Gold keinen materiellen, sondern einen ästhetischen Wert. Erst der für diese Qualität unempfindliche Zwerg Alberich, der ihnen das Rheingold raubt, vermag aus dem Metall einen Ring herzustellen, dessen Magie ihm Macht verleiht, allerdings nur unter der obligatorischen Bedingung einer Liebesentsagung, auf die sich Alberich bedenkenlos einlässt. Fortan werden Besitzgier und Machthunger zu problematischen Triebkräften, die das Schicksal des Rheingolds bestimmen. Zu den Handlungskonstellationen in Wagners Oper *Das Rheingold*, dem ersten Teil seiner Tetralogie *Der Ring des Nibelungen*, vgl. NK 438, 4 (zum Lemma „Wotan“).

508, 24 *dem Zwange, der ihn bindet, gehorchen*] In Handlungssequenzen der beiden ersten Werkkomplexe von Wagners Tetralogie *Der Ring des Nibelungen* gerät der Gott Wotan durch eigene frühere Festlegungen in problematische Dilemmata. Dies trifft schon auf den zweiten Akt von Wagners Oper *Das Rheingold* zu: Hier bringt sich Wotan in Schwierigkeiten, weil er den Riesen Fasolt und Fafner für die Errichtung der Götterburg Walhall als Belohnung die Göttin Freia versprochen hat, deren Anwesenheit für die Götter jedoch existentiell unentbehrlich ist (vgl. NK 438, 4). Als die Riesen nach erbrachter Leistung den Preis einfordern, stellt Wotan die Vereinbarung zunächst als Scherz hin, um Zeit zu gewinnen, kann die selbst verschuldeten Handlungszwänge dadurch allerdings nicht außer Kraft setzen. – Im dritten Akt der Oper *Die Walküre* verhängt Wotan eine Strafe über seine Lieblingstochter Brünnhilde, weil sie beim Zweikampf zwischen Siegmund und Hunding durch ihr Engagement für Siegmund zwar Wotans ursprüngliche Anweisung ausgeführt, zugleich aber seine spätere, genau gegenläufige Willenserklärung missachtet hat. Als sie sich ihm gegenüber für ihr Handeln rechtfertigt und in diesem Zusammenhang das Dilemma betont, reagiert Wotan darauf zwar mit Erschütterung, vermag die von ihm bereits verhängte Strafe aber nicht mehr zurückzunehmen, sondern nur

noch zu modifizieren. Zum Part Wotans in den Handlungskonstellationen von Wagners Opern *Das Rheingold* und *Die Walküre* vgl. die beiden NK 438, 4 (zu den Lemmata „Wotan“ und „Brünnhilde“).

508, 26–28 *Da ekelt ihn endlich vor der Macht, welche das Böse und die Unfreiheit im Schoosse trägt, sein Wille bricht sich, er selber verlangt nach dem Ende* Diese Aussagen beziehen sich auf die Erfahrungen und Einsichten des Gottes Wotan in Wagners Tetralogie *Der Ring des Nibelungen*. N. sieht Wotan, nachdem „der waltende Speer im Kampfe mit dem Freiesten [sc. Siegfried] zerbrochen ist“ und er „seine Macht an ihn verloren hat, voller Wonne am eigenen Unterliegen, voller Mitfreude und Mitleiden mit seinem Ueberwinder: sein Auge liegt mit dem Leuchten einer schmerzlichen Seligkeit auf den letzten Vorgängen, er ist frei geworden in Liebe, frei von sich selbst“ (509, 11–16). – Grundiert ist N.s Darstellung von Wotans Wandlung durch Schopenhauers Willensmetaphysik, die er in der Frühphase seines Schaffens wiederholt adaptiert, vor allem in der *Geburt der Tragödie* und in UB III SE. Schopenhauers Konzeption der ‚Resignation‘ und der ‚Verneinung des Willens zum Leben‘, die durch das Nirwana-Ideal der indischen Philosophie beeinflusst ist, wird in UB III SE von N. mehrmals thematisiert. Vgl. NK 358, 29–33 und NK 371, 23. Dass N.s Formulierung „sein Wille bricht sich“ auf Schopenhauer verweist, zeigen Aussagen in der *Welt als Wille und Vorstellung I*. Laut Schopenhauer zielt „Askesis“ auf eine „vorsätzliche Brechung des Willens“; „durch Versagung des Angenehmen und Aufsuchen des Unangenehmen“ soll das Telos einer „anhaltenden Mortifikation des Willens“ erreicht werden (WWV I, § 68, Hü 463).

Die ethischen Prämissen, die Schopenhauer mit seinem Konzept einer Verneinung des Willens verbindet, sind ebenfalls im Vierten Buch der *Welt als Wille und Vorstellung I* expliziert: Während der ‚Wille zum Leben‘ nach Schopenhauers Überzeugung die Wurzel des Egoismus und damit auch des Unrechts und der Bosheit ist, ermöglicht die ‚Verneinung des Willens zum Leben‘ ein Ethos der Gelassenheit und des inneren Friedens, das zu genuiner Freiheit führt. Demjenigen, der „die dem Willen wesentliche Entzweiung mit sich selbst“ erkennt (WWV I, § 27, Hü 174) und „das principium individuationis [...] durchschaut“ (WWV I, § 51, Hü 299), wird zugleich auch bewusst, „daß der Wille an sich selber zehren muß, weil außer ihm nichts daist“ (WWV I, § 28, Hü 183), und dass letztlich gerade daraus das fundamentale Leiden resultiert. Dem Menschen, der aufgrund solcher essentiellen Einsicht in das Wesen des Willens „sein eigenes Leiden nur als Beispiel des Ganzen betrachtet“, kann nach Schopenhauers Überzeugung „die vollendete Erkenntniß seines eigenen Wesens zum Quietiv alles Wollens“ werden (WWV I, § 68, Hü 453), so dass Mitleid an die Stelle des Egoismus tritt. – In seiner *Preisschrift über die Grundlage der Moral* differenziert Schopenhauer zwischen „drei Grund-Triebfedern

der menschlichen Handlungen“, nämlich Egoismus, Bosheit und Mitleid (Schriften zur Naturphilosophie und zur Ethik, Hü 209–210). Vgl. NK 459, 24–30.

Allerdings problematisiert N. Wagners Prägung durch Schopenhauer später in der *Fröhlichen Wissenschaft*. Dort erklärt er im Text 99 „Die Anhänger Schopenhauer’s“, Wagner habe sich von der „Bezauberung“ durch Schopenhauer (KSA 3, 455, 19) dazu verführen lassen, „seine ganze Kunst [...] als Seitenstück und Ergänzung der Schopenhauerschen Philosophie“ zu verstehen (KSA 3, 455, 22–24). So sei es dazu gekommen, dass er „Schopenhauer’s Lehre aus seinen Gestalten herauslas und mit ‚Wille‘, ‚Genie‘ und ‚Mitleid‘ sich selber zu formulieren begann“ (KSA 3, 455, 9–10). Nach der Ansicht, die N. in der *Fröhlichen Wissenschaft* vertritt, geht jedoch nichts „so sehr wider den Geist Schopenhauer’s, als das eigentlich Wagnerische an den Helden Wagner’s“, mithin „die Unschuld der höchsten Selbstsucht“ sowie „der Glaube an die grosse Leidenschaft als an das Gute an sich, mit Einem Worte, das Siegfriedhafte im Antlitze seiner Helden“ (KSA 3, 455, 11–16).

508, 29–33 *jetzt erst geschieht das früher Ersehnteste: der freie furchtlose Mensch erscheint, er ist im Widerspruche gegen alles Herkommen entstanden; seine Erzeuger büssen es [...], aber Siegfried lebt* Gemäß der Konzeption von Wagners Oper *Siegfried* entsteht der freie Mensch, der die Problematik überkommener Machtverhältnisse zu überwinden vermag, erst mit Siegfried, dem Sohn aus der ehebrecherischen Inzestbeziehung zwischen Siegmund und Sieglinde, die ihrerseits von Wotan außerehelich gezeugt wurden. Im zweiten Akt der *Walküre* wurde Siegfrieds Vater Siegmund durch Sieglindes Ehemann Hunding im Zweikampf erschlagen, weil Fricka, die Hüterin der Ehe, den Normbruch des Zwillingspaars bestrafen wollte und ihre eigenen Wünsche gegenüber ihrem Ehemann Wotan durchsetzen konnte. Im ersten Akt der *Siegfried*-Oper wird der Titelheld durch den Zwerg Mime, der ihn aufgezogen hat, über die Vorgeschichte aufgeklärt: Siegfrieds Mutter Sieglinde starb nach seiner Geburt in der Schmiede Mimes. Die außergewöhnliche Furchtlosigkeit Siegfrieds geht aus mehreren Sequenzen der Oper hervor, insbesondere aus seiner mutigen Haltung gegenüber dem Drachen, den er im zweiten Akt mit dem neugeschmiedeten Schwert Notung tötet, der Waffe seines Vaters Siegmund, die Wotan am Ende der *Walküre* mit seinem Speer zerbrochen hatte. – Die ganze folgende Textpartie von UB IV WB verbindet mit dem Helden Siegfried im Anschluss an Wagners Konzeption der Siegfried-Figur geradezu leitmotivisch die Idealvorstellung eines freien Menschen der Zukunft. Sie kulminiert in der appellativen Frage: „Wo sind [...] die Freien, Furchtlosen, in unschuldiger Selbstigkeit aus sich Wachsenden und Blühenden, die Siegfriede unter euch?“ (509, 26–31). Zu Wagners eigenen Reflexionen über seine Oper *Siegfried*, den dritten Teil seiner Tetralogie *Der Ring des Nibelungen*, vgl. NK 436, 28–31.

N. orientiert sich an Wagners freier und heroischer Siegfried-Figur, wenn er in UB IV WB sein Ideal eines autonomen Menschen der Zukunft entwirft (vgl. dazu NK 436, 28–31). In *Der Fall Wagner* interpretiert N. die Siegfried-Figur später aus der Perspektive von Wagners ursprünglicher Revolutionsbegeisterung: „Wagner hat, sein halbes Leben lang, an die Revolution geglaubt, wie nur irgend ein Franzose an sie geglaubt hat. 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, Moral, 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 tut 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 corrigiert ... Siegfried fährt fort, wie er begonnen hat: [...] er wirft alles Ueberlieferte, alle Ehrfurcht, alle Furcht über den Haufen [...]“ (KSA 6, 19, 27 – 20, 12). Zur Thematik der Revolution sowie zu den revolutionären Aktivitäten Wagners und deren Folgen für sein Kunstkonzept vgl. auch NK 448, 4–10; 451, 14–18; 475, 10–11; 476, 8–9; 504, 18–21; 504, 27–30.

508, 33 – 509, 5 *Im Anblicke seines herrlichen Werdens und Aufblühens weicht der Ekel aus der Seele Wotan's, er geht dem Geschehe des Helden mit dem Auge der väterlichsten Liebe und Angst nach. Wie er das Schwert sich schmiedet, den Drachen tödtet, den Ring gewinnt, dem listigsten Truge entgeht, Brünnhilde erweckt, wie der Fluch, der auf dem Ringe ruht, auch ihn nicht verschont*] Im vorliegenden Kontext referiert N. wichtige Handlungssequenzen aus den Opern *Siegfried* und *Götterdämmerung*, die den dritten und vierten Teil von Wagners Tetralogie *Der Ring des Nibelungen* bilden: In der *Siegfried*-Oper, in der auch Wotan als maskierter Wanderer auftritt, gelingt es Siegfried in Mimes Schmiede, das im 2. Akt der *Walküre* von Wotans Speer zerschlagene Schwert seines Vaters Siegmund neu zu schmieden, mit dem er später den Drachen töten will. Nach dieser Tat kann er sich in den Besitz von Tarnkappe und Ring setzen, den beiden für die weitere Handlung relevanten Produkten aus dem Rheingold, das der Zwerg Alberich in der Oper *Rheingold* den Rheintöchtern weggenommen hatte. Mit „dem listigsten Truge“ (509, 4) ist der Gifttrank gemeint, mit dem Mime Siegfried töten will, um sich selbst den Goldhort anzueignen. Siegfried durchschaut diese Strategie, weil er durch die Berührung mit dem Drachenblut die Fähigkeit erlangt hat, die wahre Gesinnung eines Menschen zu erkennen.

Im 3. Akt der Oper erweckt Siegfried schließlich die seit dem Ende der *Walküre* auf dem Walkürenfelsen schlafende Brünnhilde zur Liebe.

N.s Anspielung auf den Fluch des Ringes, der „auch ihn nicht verschont“ (509, 5), zielt über die *Siegfried*-Oper hinaus bereits auf die Handlung der *Götterdämmerung*, mit der Wagners Tetralogie *Der Ring des Nibelungen* endet. Nachdem Siegfried aus dem vom Drachen bewachten Goldschatz den Ring und die Tarnkappe an sich genommen hat, vertraut er seiner Geliebten Brünnhilde den Ring an. Siegfried wird in der Oper in eine Intrige von Alberichs Sohn Hagen involviert, der ihn mithilfe eines Vergessens- und Liebestranks an Gutrune binden möchte, damit sein Halbbruder Gunter sich mit Brünnhilde liieren kann. Hagen hat mit seiner Strategie Erfolg: Siegfried entbrennt für Gutrune und ist dazu bereit, Brünnhilde für Gunter zu erobern, indem er kraft des Tarnhelms dessen Gestalt annimmt und ihr den Ring entreißt. Als Brünnhilde später den Betrug erkennt, rächt sie sich dafür, indem sie Siegfried aus Eifersucht durch Hagen ermorden lässt, nachdem sie ihm zuvor die einzige verletzliche Stelle am Körper Siegfrieds verraten hat, den das Drachenblut fast unverwundbar gemacht hatte. Obwohl Siegfried schließlich zum Opfer von Intriganten wird, leistet er selbst einen wesentlichen Beitrag zur Wiederherstellung einer ursprünglichen Ordnung. Die Oper *Götterdämmerung* endet mit dem Opfertod der durch Leiden wissend gewordenen Brünnhilde auf dem Scheiterhaufen Siegfrieds: Sie ist dazu bereit, auf diese Weise die fluchbeladene Welt zu erlösen. Den Ring holen sich die Rheintöchter aus der Asche. Und im Hintergrund der Szene geht die Götterburg Walhall in Flammen auf.

509, 6–10 *er, treu in Untreue, [...] aber zuletzt lauter wie die Sonne heraussucht und untergeht, den ganzen Himmel mit seinem Feuerglanze entzündend und die Welt vom Fluche reinigend*] Mit der paradoxen Formulierung „treu in Untreue“ spielt N. auf die wieder einsetzende Erinnerung Siegfrieds kurz vor seinem Tod im 3. Akt von Wagners *Siegfried*-Oper an: Nun erst erkennt er Brünnhilde erneut als seine eigentliche Braut. Mit den übrigen Aussagen schreibt N. dem Titelhelden geradezu Qualitäten einer Erlöserfigur zu. Dabei bezieht er sich auf die von Wotan zu Beginn des 3. Opernakt es formulierte Hoffnung, nach der *Götterdämmerung* werde ein neues Geschlecht herrschen, und Siegfried könne in der Verbindung mit Brünnhilde die Welt vom Fluch erlösen. Durch die bildhafte Evokation kosmologischer Dimensionen stilisiert N. das Handeln Siegfrieds ins Übermenschliche. Und die Vorstellung vom „Feuerglanze“ spiegelt zugleich auch das Ende der Oper *Götterdämmerung* wider (vgl. NK 508, 33 – 509, 5).

509, 10–12 *Das alles schaut der Gott, dem der waltende Speer im Kampfe mit dem Freiesten zerbrochen ist und der seine Macht an ihn verloren hat*] Auch hier

rekurriert N. auf zentrale Handlungssequenzen von Wagners Oper *Siegfried*: Als der Gott Wotan die Erfahrung macht, dass sein Speer durch Siegfrieds Schwert Notung zerschlagen wird, gelangt er dadurch zu der Erkenntnis, dass es sich bei Siegfried um den ersehnten, freien und furchtlosen Menschen handelt, der dazu imstande ist, die Welt vom Fluch zu erlösen. Zum Einfluss zentraler Konzepte aus Schopenhauers Willensmetaphysik auf die Wandlung Wotans in Wagners Oper *Siegfried* vgl. NK 508, 26–28.

509, 17–18 *ihr Geschlechter jetzt lebender Menschen!]* Um das Pathos dieser Textpartie zu markieren, die er alsbald mit rhetorischen Fragen zum finalen Crescendo ausgestaltet, wählt N. eine archaisierende Diktion. Das letzte Chorlied der Sophokleischen Tragödie *König Ödipus* beginnt mit dem Ausruf: „Weh! ihr Geschlechter der Sterblichen“ (ὦ γενεαὶ βροτῶν, V. 1186).

509, 18–21 *Habt ihr den Muth [...] zu sagen: es ist unser Leben, das Wagner unter die Sterne versetzt hat?]* Bereits seit der Antike gilt die Versetzung unter die Sterne als Zeichen einer Erhebung zur Unsterblichkeit. Mit dieser rhetorischen Frage, der N. direkt anschließend noch weitere rhetorische Fragen folgen lässt (509, 22–31), legt er angesichts der aktuellen Problemsituation seiner Epoche eine negative Antwort nahe. Zugleich erhält diese Frage im vorliegenden Kontext aber auch einen Appellcharakter: durch ihre exhortative Funktion im Hinblick auf eine „Zukunft“, die über die Gegenwart hinausführen soll.

509, 22–26 *Wo sind unter euch die Menschen, welche das göttliche Bild Wotan's sich nach ihrem Leben zu deuten vermögen und welche selber immer grösser werden, je mehr sie, wie er, zurücktreten? Wer von euch will auf Macht verzichten, wissend und erfahrend, dass die Macht böse ist?]* N. betont in seiner Interpretation von Wagners Opern den Antagonismus zwischen bösartiger Selbstbezogenheit und erlösender, selbstloser Liebe. In Wagners Ring-Tetralogie können sogar Götter wie Wotan an ihrem Machtwillen zugrunde gehen und die Welt zerstören, da Liebe und Machtstreben nicht miteinander kompatibel sind. Erst als Wotans Tochter Brünnhilde dem Machtwillen und der Besitzgier entsagt und die Rheintöchter den goldenen Ring, das Symbol der Macht, zurückbekommen, eröffnet sich die Perspektive auf eine mögliche gerechte Ordnung. – Zu der Auffassung, „dass die Macht böse ist“, vgl. auch N.s nachgelassene *Fünf Vorreden zu fünf ungeschriebenen Büchern* (1872). In der dritten dieser Vorreden erklärt er: „dieselbe Grausamkeit [...] liegt [...] überhaupt in der Natur der Macht, die immer böse ist“ (KSA 1, 768, 20–22). – Diese Einschätzung vertritt übrigens vor N.s *Unzeitgemässen Betrachtungen* bereits Jacob Burckhardt in seiner Vorlesung *Über das Studium der Geschichte*, die postum unter dem Titel *Weltgeschichtliche Betrachtungen* publiziert wurde. Hier konstatiert Burckhardt: „Und nun zeigt es sich [...] daß die Macht an sich böse ist“

(Burckhardt 1982, 260). N. selbst hörte diese Vorlesung Burckhardts im Wintersemester 1870/71 als „wöchentlich einstündiges Colleg über das Studium der Geschichte“ (KSB 3, Nr. 107, S. 155) und übernahm Gedanken aus ihr für UB II HL. In der *Götzen-Dämmerung* würdigt er Jacob Burckhardt als singuläre kulturfördernde Erzieher-Persönlichkeit, der „Basel seinen Vorrang von Humanität“ verdanke (KSA 6, 107, 19–20). Zu Jacob Burckhardt und seiner Rezeption durch N. vgl. auch NK 256, 2–9 sowie NK 260, 17–22 und NK 308, 11–16.

Vor dem Hintergrund einer immoralistischen ‚Umwertung aller Werte‘ erscheint die Macht in N.s späteren Schriften allerdings in positivem Sinne als Manifestation eines zum Maximum gesteigerten Lebens. Diese Tendenz zeichnet sich bereits in der *Morgenröthe* ab, in der das „Machtgefühl“ in den Texten 112, 128, 199, 204, 403 zum Thema gemacht wird, und setzt sich dann in der Proklamation des ‚Willens zur Macht‘ in *Also sprach Zarathustra* fort (KSA 4, 146–149). Im Kapitel „Von der Selbst-Ueberwindung“ in *Also sprach Zarathustra II* wird der „Wille zur Wahrheit“ sogar der „Weisesten“ als ein heimlicher „Wille zur Macht“ dekuviert, selbst dort, wo sie „vom Guten und Bösen“ sowie „von den Werthschätzungen“ reden (KSA 4, 146, 2–13). Dieser „Wille zur Macht“ als „der unerschöpfte zeugende Lebens-Wille“ (KSA 4, 147, 5–6) kann sogar bis zur Selbstaufgabe aus Machttrieb reichen und offenbart dann die Dominanz des Machtwillens nicht nur über den „Wille[n] zur Wahrheit“ (KSA 4, 146, 2), sondern auch über den Selbsterhaltungstrieb: „wahrlich, wo es Untergang giebt und Blätterfallen, siehe, da opfert sich Leben – um Macht!“ (KSA 4, 148, 23–24). – Eine implizite Kritik am Konzept vom ‚Willen zum Leben‘ in der (auch durch Richard Wagner rezipierten) Philosophie Schopenhauers bestimmt die Feststellung: „Der traf freilich die Wahrheit nicht, der das Wort nach ihr schoss vom ‚Willen zum Dasein‘: diesen Willen – giebt es nicht!“ (KSA 4, 148, 33–34). „Denn: was nicht ist, das kann nicht wollen; was aber im Dasein ist, wie könnte das noch zum Dasein wollen!“ (KSA 4, 149, 1–2).

Die besondere Bedeutung des Machtwillens, der gemäß *Also sprach Zarathustra* auch die Wertvorstellungen maßgeblich prägt, geht aus der These hervor: „Vieles ist dem Lebenden höher geschätzt, als Leben selber; doch aus dem Schätzen selber heraus redet – der Wille zur Macht!“ (KSA 4, 149, 5–7). In diesem Sinne wird eine von idealistischen Moralphilosophen vorausgesetzte intertemporale Konstanz der Wertbegriffe suspendiert und dem alles Leben dominierenden Willen zur Macht untergeordnet. Wie in der Aussage des vorliegenden Lemmas, „dass die Macht böse ist“, wird auch in *Also sprach Zarathustra* das Böse mit der Macht korreliert: „Mit euren Werthen und Worten von Gut und Böse übt ihr Gewalt, ihr Wertschätzenden: und diess ist eure verborgene Liebe und eurer Seele Glänzen, Zittern und Überwallen. [...] / Und wer ein Schöpfer sein muss im Guten und Bösen: wahrlich, der muss ein Vernichter

erst sein und Werthe zerbrechen. / Also gehört das höchste Böse zur höchsten Güte: diese aber ist die schöpferische“ (KSA 4, 149, 13–21). Obwohl *Also sprach Zarathustra I/II* erst 1883 erschien, also sieben Jahre nach UB IV WB, lassen sich aufschlussreiche Strukturanalogien zu Machtkonstellationen feststellen, die N. bereits in UB IV WB reflektiert, und zwar im Hinblick auf die von Machtgier bestimmte Mentalität von Protagonisten in Opern Richard Wagners.

Die späten Projektpläne N.s zum ‚Willen zur Macht‘ kommen in zahlreichen nachgelassenen Notaten seiner letzten Schaffensjahre zum Ausdruck, die Elisabeth Förster-Nietzsche nach dem Tod ihres Bruders heranzog, um ihre (über den tatsächlichen Status dieser Nachlass-Notate täuschende) Kompilation dann fälschlich als N.s Hauptwerk auszugeben. Sie veröffentlichte diese Nachlass-Materialien 1901 gemeinsam mit Heinrich Köselitz (alias Peter Gast) unter dem Namen N.s mit dem Titel *Nachgelassene Werke. Der Wille zur Macht. Versuch einer Umwerthung aller Werthe (Studien und Fragmente.)* In diesem Buch finden sich im dritten Teil „Princip einer neuen Werthsetzung“ u. a. auch Kapitel mit den Überschriften „Der Wille zur Macht als Erkenntniss“, „Der Wille zur Macht in der Natur“ und „Der Wille zur Macht als Moral“ sowie „Das aristokratische Ideal“ im vierten Teil „Zucht und Züchtung“ (vgl. ebd., V–VI). Akzentsetzungen dieser Art trugen in der Wirkungsgeschichte (ganz im Sinne von N.s Schwester) nachhaltig zur ideologischen Vereinnahmung N.s für faschistische und nationalsozialistische Programmatik bei (vgl. dazu die umfassende Dokumentation von Aschheim 1996, 251–328, 336–352). – Drei Jahre nach der Publikation dieses Buches beendet Elisabeth Förster-Nietzsche ihre dreibändige Biographie *Das Leben Friedrich Nietzsche's* mit dem symptomatischen „Bekenntniß Peter Gast's am Grabe Nietzsche's“, das mit dem Wunsch abschließt: „Heilig sei Dein Name allen kommenden Geschlechtern!“ (Förster-Nietzsche 1904, Bd. II/2, 933) und damit bereits einen geradezu hagiographischen N.-Kult signalisiert. – Zur Thematik des ‚Willens zur Macht‘ bei N. generell vgl. die einschlägigen Abhandlungen von Volker Gerhardt 1996 und Günter Abel, 2. Aufl. 1998. Vgl. außerdem Volker Gerhardt 1981/82, 193–221.

509, 28–29 „trauernder Liebe tiefstes Leid schloss die Augen mir auf.“] Vgl. dazu Richard Wagners *Götterdämmerung* (3. Aufzug): „[...] Alles Ew'gen / sel'ges Ende, / wiss't ihr, wie ich's gewann? / Trauernder Liebe / tiefstes Leiden / schloß die Augen mir auf: / enden sah ich die Welt“ (GSD VI, 256). Bei der musikalischen Aufführung der *Götterdämmerung* wurde diese Variante der Strophe allerdings weggelassen. Wagner greift hier auf Prämissen von Schopenhauers Willensmetaphysik zurück: auf die Verneinung des individuellen Willens zum Leben und das Ideal einer Liebe, die das mit dem Willen verbundene Leiden aufhebt. Sie eröffnet nach Wagners Vorstellung die Aussicht auf eine allgemeine Welterlösung.

509, 32 – 510, 6 *Wer so fragt und vergebens fragt, der wird sich nach der Zukunft umsehen müssen; [...] so versteht er zuletzt auch, was Wagner diesem Volke sein wird: [...] nämlich nicht der Seher einer Zukunft, wie er uns vielleicht erscheinen möchte, sondern der Deuter und Verklärer einer Vergangenheit.* Dass dieser kryptische, leicht misszuverstehende Satz erst durch die Verschiebung der zeitlichen Perspektive in die Zukunft und durch einen anschließenden Rückblick in die Gegenwart seinen nachvollziehbaren Sinn erhält, ergibt sich aus einer Text-Vorstufe, die diesen Gehalt klar zum Ausdruck bringt: „wenn wir unseren Blick in die weiteste Ferne schweifen lassen, werden wir gerade noch sehen was Wagner sein wird, ja was er eigentlich zu sein bestimmt ist: nicht der Seher einer zukünftigen Ordnung und Befreiung, sondern der Deuter der Vergangenheit, vor solchen welche den ganzen Prozeß dieser Befreiung hinter sich haben und welche, wie Wotan, wie Brünnhilde, wie Siegfried – – – Wer darf dies sagen? – Wagner selbst. – Sind es die Menschen dieses Geschlechts welche hier den Abriß ihrer Lebensgeschichte wieder erkennen? – Wer in Wagners Leben etwas von dem seinigen wiederfindet, in dem er hinauf in dieses große Gewölbe von Monden Sternen und Kometenbahnen blickt: wer kann es wagen, sein eignes Sternbild darin zu finden? Für uns ist er der Seher und Wegweiser: den Späteren wird er der Deuter der Vergangenheit sein. Vereinfacher der Geschichte“ (KSA 14, 98). Vgl. auch ein Nachlass-Notat aus der Entstehungszeit von UB IV WB, das eine analoge zeitliche Perspektive enthält: „Was er sein wird? / Der in eine Vergangenheit Zurückschauende und sie Deutende – diese Vergangenheit hat er vorweggenommen“ (NL 1875–1876, 14 [7], KSA 8, 275). – Richard Wagner selbst erklärt in seiner programmatischen Schrift *Oper und Drama*: „diese Zukunft ist nicht anders denkbar, als aus der Vergangenheit bedingt [...] In diesem Leben der Zukunft wird dieß Kunstwerk Das sein, was es heute nur ersehnt, noch nicht aber wirklich sein kann: jenes Leben der Zukunft wird aber ganz Das, was es sein kann, nur dadurch sein, daß es dieses Kunstwerk in seinen Schooß aufnimmt“ (GSD IV, 228–229).

Später schreibt N. allerdings nicht allein der Musik Wagners speziell eine derartige Vergangenheitsorientierung zu, sondern bezeichnet in *Menschliches, Allzumenschliches II* retrospektive und regressive Tendenzen auch generell als Charakteristikum der Musik. In diesem Sinne konstatiert er dort 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). Für diese Konstellation gibt N. eine gattungsästhetische Begründung: „Die Musik ist eben nicht eine allgemeine, überzeitliche Sprache“ (KSA 2, 450, 24–25), wie es vor allem Schopenhauer in seiner Musikphilosophie behauptet (vgl. dazu NK 457, 31 – 458, 2 und

NK 458, 10–11), sondern sie repräsentiert jeweils „Herbst und Abblühen der zu ihr gehörenden Cultur“ (KSA 2, 450, 6–7). Nach N.s Auffassung gilt dies 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). – Diese Einschätzung bezieht N. explizit auch auf Wagner: „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“ (KSA 2, 450, 31 – 451, 8).

Anschließend geht N. auf Wagners Vergangenheitsorientierung ein: „Wagner's Aneignung der altheimischen Sagen, sein veredelndes Schalten und Walten unter deren so fremdartigen Göttern und Helden [...], die Neubeseelung dieser Gestalten, denen er den christlich-mittelalterlichen Durst nach verzückter Sinnlichkeit und Entsinnlichung dazugab [...]: dieser Geist führt den allerletzten Kriegs- und Reactionszug an gegen den Geist der Aufklärung [...]“ (KSA 2, 451, 8–19) – als „späte[r] musikalische[r] Protest gegen sie“ (KSA 2, 451, 27–28). Am Ende dieses Textes, der unter dem Titel „Eine Musik ohne Zukunft“ später auch in *Nietzsche contra Wagner* Eingang fand (KSA 6, 423, 14 – 424, 25), formuliert N. die Prognose, dass aus der – durch spezifische historische Rahmenbedingungen ermöglichten – „plötzlichen Glorie“ dieser Kunst keineswegs „die Bürgschaft dafür“ abzuleiten sei, „dass sie ‚Zukunft habe‘, oder gar, dass sie die Zukunft habe“ (KSA 2, 452, 4–6). Damit distanziert sich N. entschieden von dem emphatischen Zukunftsanspruch, den Wagner selbst etwa in seiner theoretischen Schrift *Das Kunstwerk der Zukunft* erhebt, wenn er seine Vorstellungen vom ‚Gesamtkunstwerk‘ entfaltet. In einer Umarbeitung von Text 3 in *Menschliches, Allzumenschliches I* attestiert N. dem Komponisten im Januar 1888 sogar, er gehöre zu den „Rückständigsten großen Stils, welche unsere Zeit aufzuweisen hat“ (KSA 14, 122).

Im Hinblick auf Wagners Kompositionen erhält die Korrelation zwischen Vergangenheit und Gegenwart schon in der *Geburt der Tragödie* einen besonderen Stellenwert, wenn N. in Wagners ‚Musikdrama‘ die moderne ‚Wiedergeburt‘ der griechischen Tragödie erblickt (vgl. KSA 1, 102, 28–30). Und in

UB IV WB exemplifiziert er – auch unter Rekurs auf Richard Wagner – ein Verfahren der Analogiebildung, das sogar Epochengrenzen transzendiert: Manche Phänomene blieben laut N. „unerklärbar [...], wenn man sie nicht, über einen mächtigen Zeitraum hinweg, an die griechischen Analogien anknüpfen könnte. So giebt es zwischen Kant und den Eleaten, zwischen Schopenhauer und Empedokles, zwischen Aeschylus und Richard Wagner solche Nähen und Verwandtschaften, dass man fast handgreiflich an das sehr relative Wesen aller Zeitbegriffe gemahnt wird: beinahe scheint es, als ob manche Dinge zusammen gehören und die Zeit nur eine Wolke sei, welche es unseren Augen schwer macht, diese Zusammengehörigkeit zu sehen. [...] Das Bild unserer gegenwärtigen Welt ist durchaus kein neues: immer mehr muss es Dem, der die Geschichte kennt, so zu Muthe werden, als ob er alte vertraute Züge eines Gesichtes wieder erkenne“ (446, 19 – 447, 5). – Mit diesem Prinzip der Analogisierung greift N. auf vieldiskutierte Strategien der Historiographie zurück (vgl. NK 293, 34 – 294, 4). Zugleich betont er die Relativität der Zeit hier so entschieden, dass sich sogar zwischen weit voneinander entfernten Epochen die historische Distanz tendenziell aufzulösen scheint.

In *Ecce homo* vollzieht N. im Kapitel „Warum ich so gute Bücher schreibe“ eine radikale Umdeutung der Aussageintention von UB IV WB, indem er die ganze Schrift nachträglich zu einer impliziten Selbstcharakterisierung erklärt, so dass der Name ‚Wagner‘ dort überall an die Stelle der Namen ‚Nietzsche‘ oder ‚Zarathustra‘ zu setzen sei (vgl. KSA 6, 314, 3–6). Demzufolge zeige das „ganze Bild des dithyrambischen Künstlers“ Wagner eigentlich „das Bild des präexistenten Dichters des Zarathustra“ und nicht die „Wagnersche Realität“ (KSA 6, 314, 7–10), auf die N. vielmehr „die Wahrheit“ über sich selbst projiziert habe (KSA 6, 315, 2). Aus dieser Umdeutung in *Ecce homo* resultiert zugleich auch eine fundamental veränderte Interpretation der Perspektive auf Vergangenheit und Zukunft in der Schlusspassage von UB IV WB. Der hier akzentuierte Primat der Vergangenheit, als deren „Deuter und Verklärer“ Wagner erscheint, wird aufgehoben, wenn N. behauptet: „Es ist Alles an dieser Schrift vorhervorkündend: 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 ...“ (KSA 6, 314, 26–30). Durch nachträgliche Umdeutung schreibt N. UB IV WB also einen antizipatorischen Charakter und ein zukunftsweisendes Potential zu, das er in *Ecce homo* allerdings nicht mehr auf Wagner bezieht, sondern auf sich selbst. Indem er den in UB IV WB thematisierten „Gedanke[n] von Bayreuth“ (KSA 6, 314, 12) durch seine eigenen Kulturutopien überformt, assoziiert er diese zugleich mit einem „Pathos“, das „Wagner, Bayreuth, die ganze kleine deutsche Erbärmlichkeit“ als „eine Wolke“ erscheinen lässt, „in der eine unendliche fata

morgana der Zukunft sich spiegelt“ (KSA 6, 314, 19–21). Bei dieser expressiven Metaphorik allerdings relativiert der Aspekt der Sinnestäuschung nachhaltig N.s. „welthistorisch“ dimensionierte Perspektiven auf die Zukunft.

