

Nietzsche-Kommentar

Band 6/1

Historischer und kritischer Kommentar zu Friedrich Nietzsches Werken

Herausgegeben von der
Heidelberger Akademie der Wissenschaften

Band 6/1

Andreas Urs Sommer

Kommentar zu Nietzsches
Der Fall Wagner
Götzen-Dämmerung

DE GRUYTER

ISBN 978-3-11-028683-0
e-ISBN 978-3-11-028688-5

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2012 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
Druck und Bindung: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen
∞ Gedruckt auf säurefreiem Papier
Printed in Germany

www.degruyter.com

Inhalt

Vorwort zu NK 6/1 und 6/2 — VII

Hinweise zur Benutzung — XII

Siglenverzeichnis — XIII

Editorische Zeichen — XVII

Der Fall Wagner

Überblickskommentar — **3**

1 Entstehungsgeschichte und Textgeschichte — **3**

2 N.s werkspezifische Äußerungen — **7**

3 Quellen — **11**

4 Konzeption und Struktur — **13**

5 Stellenwert von *Der Fall Wagner* in N.s Schaffen — **17**

6 Zur Wirkungsgeschichte — **18**

Stellenkommentar — **23**

Der Titel — **23**

Vorwort — **26**

1 — **38**

2 — **46**

3 — **53**

4 — **72**

5 — **79**

6 — **88**

7 — **104**

8 — **119**

9 — **131**

10 — **146**

11 — **155**

12 — **162**

Nachschrift — **162**

Zweite Nachschrift — **177**

Epilog — **186**

Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophirt

Überblickskommentar — 197

1 Entstehungs- und Textgeschichte — 197

2 N.s werkspezifische Äußerungen — 199

3 Quellen — 202

4 Konzeption und Struktur — 203

5 Stellenwert von *Götzen-Dämmerung* in N.s Schaffen — 207

6 Zur Wirkungsgeschichte — 208

Stellenkommentar — 211

Der Titel — 211

Vorwort — 213

Sprüche und Pfeile — 223

Das Problem des Sokrates — 259

Die „Vernunft“ in der Philosophie — 285

Wie die „wahre Welt“ endlich zur Fabel wurde. Geschichte eines Irrthums — 304

Moral als Widernatur — 313

Die vier grossen Irrthümer — 328

Die „Verbesserer“ der Menschheit — 357

Was den Deutschen abgeht — 373

Streifzüge eines Unzeitgemässen — 392

Was ich den Alten verdanke — 558

Der Hammer redet — 580

Literaturverzeichnis — 583

Quellen und zeitgenössische Literatur — 583

Zitierte Nietzsche-Ausgaben und -Übersetzungen — 618

Forschungsliteratur, Dokumente zur Rezeptionsgeschichte, Hilfsmittel und allgemeine Literatur — 620

Sach- und Begriffsregister — 667

Namensregister — 685

Vorwort zu NK 6/1 und 6/2

Die Schriften aus Nietzsches letzter Schaffensphase, die das Jahr 1888 und die ersten Tage des Jahres 1889 umfasst, lassen weit hinter sich, was man als moralisch-weltanschaulichen Konsens des christlichen Abendlandes bezeichnen könnte. Der denkerische Extremismus in diesen Schriften fasziniert und schockiert bis heute die Leser gleichermaßen. Nietzsches anhaltende Popularität, die ihn so sehr von anderen Denkern aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts unterscheidet, resultiert daraus, dass er aussprach, was niemand sonst zu sagen oder zu schreiben sich traute – z. B. über die Moral, über die Notwendigkeit von sozialer Selektion und von starken, sich anderer nur als Mittel bedienender Individuen, über die Verderblichkeit von Christentum und Demokratie. Über alle politischen und historischen Brüche hinweg kann man sich unter dem Schutz einer einhundertjährigen, affirmativen Rezeption auf Nietzsche beziehen, ohne sich zu seinen extremsten Äußerungen bekennen zu müssen. Man kann Nietzsche als Vorwand, als Maske benutzen, ohne seine eigenen Überzeugungen offenzulegen. Zwar will gegenwärtig niemand lauthals Positionen vertreten, wie Nietzsche sie 1888/89 zumindest experimentell artikuliert, aber ihr Reiz und ihre Versuchungskraft bleiben – gerade auch gegen den herrschenden moralisch-weltanschaulichen Konsens, der beispielsweise die Gleichheit und Würde aller Menschen gegen jegliche Kritik immunisieren soll. Nietzsche hilft also da, wo man selbst nicht weiterzudenken wagt. Nietzsche dient als Mut-Ersatz.

Bei näherem Hinsehen besteht freilich Nietzsches Originalität häufig weniger in seinen Ideen als solchen, sondern in deren Zuspitzung. Nietzsche hat in der intellektuellen Entwicklung des 19. Jahrhunderts eine katalytische Funktion: Er radikalisiert das Denken, aber auch die Sehnsüchte und Widersprüche einer ganzen Epoche. Das macht ihn für heutige Leser, die partiell noch an dieser Epoche, an ihren Sehnsüchten und Widersprüchen teilhaben, sowohl anziehend als auch abstoßend: Sie fühlen sich von Nietzsche befremdet und zugleich mit ihm vertraut.

Nietzsches letzte Werke zeigen, dass er danach strebte, die Deutungshoheit über sein eigenes Denken zu behalten. In *Ecce homo* versuchte er mit der Retraktation seiner eigenen Schriften eine autoritative Interpretation vorzugeben. Auch aus früheren Äußerungen geht hervor, dass Nietzsche noch postum kontrollieren zu können hoffte, wie man über ihn zu denken und was man über ihn zu wissen habe. Josef Paneth berichtete seiner Braut Sofie Schwab am 15. Februar 1884 von einem am selben Tag mit Nietzsche geführten Gespräch: „Dann sprachen wir vom Briefstil und wie man Briefe nicht herausgeben sollte, er würde alle seine Freunde verpflichten, nichts von ihm nach

seinem Tode herauszugeben als was er selbst für die Publication bestimmt und fertig gestellt hätte; denn wenn man sich sein ganzes Leben geplagt hätte, nur Ausgearbeitetes und Ganzes vor das Volk zu bringen, möchte man doch nicht dann im Hauskleid erscheinen“ (Krummel 1988, 488 f.).

Nietzsches Wunsch, seine Selbstdeutungen als autoritativ anerkannt zu sehen und „nur Ausgearbeitetes und Ganzes vor das Volk zu bringen“, kann der vorliegende Kommentar nicht erfüllen: Er dringt zu den Unter- und Hintergründen von Nietzsches Denken vor, er fördert Quellen zutage und bettet in Kontexte ein. Er zeigt Inkonsistenzen auf und versucht die Genese von Gedanken zu enträtseln.

Quellenforschung gilt spätestens seit Barthold Georg Niebuhr als Fundament seriöser historischer Forschung. Allerdings leugnete Goethe gegenüber Eckermann am 16. Dezember 1828 ihren Wert: „Etwas Aehnliches‘, sagte ich [sc. Eckermann], ‚kommt in der literarischen Welt häufig vor, indem man z. B. an dieses oder jenes berühmten Mannes Originalität zweifelt und die Quellen auszuspüren sucht, woher er seine Cultur hat.‘ / ‚Das ist sehr lächerlich!‘ sagte Goethe; ‚man könnte ebenso gut einen wohlgenährten Mann nach den Ochsen, Schafen und Schweinen fragen, die er gegessen und die ihm Kräfte gegeben. Wir bringen wohl Fähigkeiten mit, aber unsere Entwicklung verdanken wir tausend Einwirkungen einer großen Welt, aus der wir uns aneignen, was wir können und was uns gemäß ist.“ (Eckermann 1868, 2, 29) Die Tatsache dieser „tausend Einwirkungen“ ist freilich noch kein Argument, das es verböte oder zumindest unplausibel machte, nach ihnen zu fragen. Im Gegenteil scheint zu gelten, dass erst, wer „Einwirkungen“ erschlossen hat, zu verstehen beginnt, was das- oder derjenige ist, auf das oder den eingewirkt wurde. Nichts lässt sich verstehen, was nicht als vielfach Bedingtes verstanden wird.

Nietzsche verschleierte namentlich in seinen letzten Werken die „Einwirkungen“, an denen er sich abarbeitete, indem er sie entweder totschwieg (z. B. im Fall von Julius Wellhausen) oder sich lautstark polemisch von ihnen abwandte (z. B. im Fall von Ernest Renan). Im Umgang mit seinen Lektüren verfuhr er exakt so, wie er es im zweiten Teil von *Menschliches, Allzumenschliches* einige Jahre früher beschrieben hatte: „Die schlechtesten Leser sind die, welche wie plündernde Soldaten verfahren: sie nehmen sich Einiges, was sie brauchen können, heraus, beschmutzen und verwirren das Uebrige und lästern auf das Ganze.“ (MA II VM 137, KSA 2, 436) Bekanntlich hat Nietzsche für seine eigenen Schriften ein ganz anderes Lektüerverhalten eingefordert, nämlich „Lesen als Kunst“, als „Wiederkäuen“ (GM Vorrede 8, KSA 5, 256). Wenn sich der vorliegende Kommentar – zumal in Ermangelung des noch immer ausstehenden philologischen Nachberichts zu den Schriften von 1888/89 in der KGW – auf die Suche nach den „Ochsen, Schafen und Schweinen“ macht, die

Nietzsche auf dem Weg zu dem verzehrt hat, was er 1888 war, dann wird sich schnell herausstellen, dass der vermeintlich so solitäre Denker einen von ihm selbst als verwerflich charakterisierten Umgang mit dem Schrifttum pflegte, dessen er sich zur intellektuellen Selbstkonstitution bediente.

Es ist ein Grundsatz des *Historischen und kritischen Kommentars*, dass sich Nietzsches Werk nur angemessen verstehen lässt, wenn man es in seinen Kontexten zu verstehen sucht. Kontextualisierung schafft Distanz zu Nietzsches denkerischem Extremismus. Erst diese Distanz ermöglicht es, sich zum Kommentierten in ein reflektiertes Verhältnis zu setzen. Kontextualisierung ist eine Form der Relativierung – wobei Relativierung nichts weiter bedeutet als: Ins-Verhältnis-Setzen. Verstehen heißt Ins-Verhältnis-Setzen.

In Band 6/1 des Nietzsche-Kommentars werden die letzten beiden von Nietzsche selbst zum Druck gebrachten Schriften – *Der Fall Wagner* und *Götzen-Dämmerung* – erläutert. Band 6/2 widmet sich den nachgelassenen Schriften *Der Antichrist*, *Ecce homo*, *Dionysos-Dithyramben* und *Nietzsche contra Wagner* in der Chronologie ihrer Entstehung.

Der in Band 6/2 enthaltene Kommentar zum *Antichrist* adaptiert über weite Strecken mein im Jahr 2000 erschienenes Buch *Friedrich Nietzsches „Der Antichrist“*. Ein *philosophisch-historischer Kommentar* (Basel: Schwabe = Sommer 2000a), freilich vielerorts berichtigt und ergänzt um neue Erkenntnisse. Der interpretative Teil des Buches von 2000 entfällt hier. Dem Schwabe-Verlag danke ich sehr für die Abdruckgenehmigung der übernommenen Partien. In anderen Kommentar-Teilen werden gelegentlich bereits publizierte Texte modifiziert. So haben in den Überblickskommentaren zum *Fall Wagner* und zur *Götzen-Dämmerung* meine Artikel für *Kindlers Literatur Lexikon* (3., völlig neu bearbeitete Auflage, Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler 2009) Verwendung gefunden, im Überblickskommentar zu *Nietzsche contra Wagner* ein Handbuchartikel (Sommer 2008a). Manche hilfreichen Informationen für die Kommentierung bieten KSA 14, die Nachberichtsbände von KGW und KGB, die Erläuterungen zu KGW IX sowie die Sacherklärungen von Peter Pütz zu der im Goldmann Verlag erschienenen Nietzsche-Ausgabe (Nietzsche 1992 u. 1994), ebenso die Anmerkungen in fremdsprachigen Nietzsche-Ausgaben, namentlich in den englischen von Duncan Large (Nietzsche 1998 u. 2007a). Nur bei wörtlichen Übernahmen und eingehenden Diskussionen wurde darauf jeweils ein Einzelhinweis gegeben.

KSA 14 ediert auch eine ganze Reihe von Texten, die Mazzino Montinari als „Vorstufen“ dem jeweiligen Werk zugeordnet hat, und die daher nicht in den Nachlassbänden KSA 12 und 13 erscheinen. Die Überprüfung an den Manu-

skripten von Nietzsches Nachlass hat ergeben, dass der Druck dieser „Vorstufen“ in KSA 14 viele Lesefehler enthält. Korrigiert werden konnten diese Lesefehler allerdings nur, sofern die entsprechenden Nachlassnotate schon in der „differenzierten Transkription“ von KGW IX vorliegen. Auch die Zitate aus Nachlassbänden KSA 11 bis 13 wurden anhand von KGW IX überprüft, soweit die entsprechende Aufzeichnung bereits dort transkribiert ist. Es konnten die Bände 1 bis 8 bzw. 9 von KGW IX berücksichtigt werden; die Zitate aus KGW IX wurden dem normalen Drucksatz angepasst.

Das Kommentar-Unternehmen konnte auf die Hilfe vieler Kolleginnen und Kollegen zählen. Für einzelne Hinweise danke ich Keith Ansell-Pearson (Warwick), Patrick Attali (Sotteville-les-Rouen), Christian Benne (Odense), Marcus Andreas Born (Freiburg im Breisgau), Thomas H. Brobjer (Uppsala), Heinrich Detering (Göttingen), Carol Diethe (Fortrose), Ralf Eichberg (Naumburg / Saale), Paolo D'Iorio (Oxford), Manuel Dries (Oxford), Nikolaos Loukidelis (Berlin), Karl Grob (Historisch-Kritische Gottfried Keller-Ausgabe, Zürich), Lothar Kreimendahl (Mannheim), Enrico Müller (Berlin), Claudia Schmolders (Berlin), Annette Sommer (Broggingen), Paul van Tongeren (Nijmegen), Vivetta Vivarelli (Florenz), Christof Windgätter (Berlin) und Alexander-Maria Zibis (Nijmegen). Ermutigend war der Zuspruch der externen Evaluatoren unseres Unternehmens, Marco Brusotti (Lecce), Beatrix Himmelmann (Tromsö) und Annemarie Pieper (Basel). Die kritisch begleitende Kommission der Heidelberger Akademie hat wichtige Anregungen gegeben. Wohlwollend und unermüdlich unterstützt haben die Arbeit am Kommentar vor allem Gerd Theißen (Heidelberg) in seiner Eigenschaft als Sekretar der Philosophisch-Historischen Klasse der Heidelberger Akademie sowie deren von Marion Freerk koordinierte Geschäftsstelle. Wichtig war auch die Zusammenarbeit mit der Klassik Stiftung Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek, wo Nietzsches persönliche Bücher aufbewahrt werden. Von diesen Büchern haben wir Digitalisate erstellen lassen. Dem Direktor der Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Michael Knoche, sowie Erdmann von Wilamowitz-Moellendorff sind wir für die gute Kooperation sehr verbunden.

Besonders fruchtbar waren innerhalb der Forschungsstelle Nietzsche-Kommentar der Austausch und die Zusammenarbeit mit Jochen Schmidt. Im Falle der *Dionysos-Dithyramben* hat er einen Kommentar vorgelegt, den ich für die Drucklegung ergänzt habe. Aber nach wie vor verdiente es dieser Text, unter Jochen Schmidts Namen veröffentlicht zu werden. Aus Bescheidenheit lehnte er dies ab.

Als studentische und wissenschaftliche Hilfskräfte waren an Vorarbeiten zum vorliegenden Kommentar im Laufe der Jahre Hannah Grosse Wiesmann

(2008–2010), Sita Maria Kattanek (2008–2010), Christine Elisabeth Kohli (2010–2012) und Daniel Unger (seit 2011) beteiligt, an den Korrekturen überdies Julia Maas und Raphael Benjamin Rauh. Frau Kohli war verantwortlich für die Übersetzungen aus dem Französischen. Herr Unger hat nicht nur die Überprüfung der späten Nachlasstexte anhand von KGW IX geleistet, sondern auch wichtige Hinweise zum Nietzsche-Wagner-Komplex gegeben, die unmittelbar in den Kommentar einfließen konnten. Eigene Kommentarbeiträge hat Frau Grosse Wiesmann mit Ausführungen zu Nietzsches Retraktionen seiner Werke in *Ecce homo* geleistet; dort hat sie insbesondere die Materialien zu GT bis Za zusammengestellt. Frau Gabriele Schulz hat sämtliche Nietzsche-Zitate überprüft. Ihnen allen gebührt großer Dank. Mir selbst gebührt bestenfalls Nachsicht für Fehler, die stehen geblieben sind.

Andreas Urs Sommer

Freiburg im Breisgau, im Frühjahr 2012

Hinweise zur Benutzung

Der Aufbau des Kommentars zu jeder einzelnen Schrift ist gleich: Ein *Überblickskommentar* klärt grundlegende Fragen zur Entstehung, zu den Quellen, zu Konzeption und Struktur des jeweiligen Werkes und zu seiner Wirkungsgeschichte. Der *Stellenkommentar* ist lemmatisiert und beginnt mit der Seiten- und Zeilenangabe der jeweils zu kommentierenden Stelle nach dem entsprechenden Band der *Kritischen Studienausgabe* (KSA), darauf folgt das Text-Zitat in Kursivschrift und dann der Kommentar. Die KSA-Bandnummer entspricht der Bandnummer des Kommentars. Nietzsches Name wird mit N. abgekürzt.

Querverweise innerhalb eines Werk-Kommentars werden mit dem Kürzel NK (für Nietzsche-Kommentar) ohne Bandangabe angezeigt. Den Querverweisen auf andere Kommentare ist die jeweilige Bandnummer der KSA beigelegt, dann folgen wie bei den Verweisen innerhalb eines Kommentars die KSA-Seiten- und Zeilenangaben.

Nietzsches Werke werden ebenso wie andere häufig zitierte Quellen nach dem jedem Band beigegebenen Siglenverzeichnis gekennzeichnet. Notate aus dem Nachlass sind mit der in KGW / KSA fixierten Nummer versehen, nach dem Schema: NL Jahr, KSA-Band, Fragmentnummer, KSA-Seitenzahl, ggf. KSA-Zeilenzahl (z. B.: NL 1888, KSA 13, 22[28], 597, 5–8). Briefe werden zitiert: X. an Y., Datum, KSB- oder KGB-Band, Briefnummer (mit Nr.), Seitenzahl (mit S.), ggf. Zeilenzahl (z. B.: N. an Franziska N., 22. 08. 1888, KSB 8, Nr. 1093, S. 395, Z. 4). Um trotz der Zahlenhäufung klare Zuordnungen zu ermöglichen, werden bei den Briefen die Abkürzungen „Nr.“, „S.“ und „Z.“ beibehalten.

Soweit Forschungsliteratur und Quellen aus Platzgründen nur abgekürzt (Autornachname Erscheinungsjahr, Seite) zitiert werden, ist im Literaturverzeichnis am Ende jedes Teilbandes der jeweilige Titel leicht zu identifizieren. Jeder Teilband enthält überdies ein Namensregister.

Siglenverzeichnis

- AA Kant, Immanuel: Gesammelte Schriften, hg. von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften. 1. Abtheilung: Werke, 9 Bde., Berlin / Leipzig 1902–1923.
- AC Nietzsche, Friedrich: Der Antichrist. Fluch auf das Christenthum [1888], in: KSA 6, S. 165–254.
- BAW Nietzsche, Friedrich: Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe: Werke, 5 Bde. [Jugendschriften 1854–1869], München 1933–1940.
- BN [Oehler, Max:] Nietzsches Bibliothek = Vierzehnte Jahrgabe der Freunde des Nietzsche-Archivs, Weimar 1942.
- BNO Nietzsche, Friedrich: Briefwechsel mit Franz Overbeck, hg. von Richard Oehler und Carl Albrecht Bernoulli, Leipzig 1916.
- BUB Aus der Basler Universitätsbibliothek während der Entstehung der *Geburt der Tragödie* ausgeliehene Bücher.
- CBT Friedrich Nietzsche. Chronik in Bildern und Texten. Im Auftrag der Stiftung Weimarer Klassik zusammengestellt von Raymond J. Benders und Stephan Oettermann unter Mitarbeit von Hauke Reich und Sibylle Spiegel, München / Wien 2000.
- CV Nietzsche, Friedrich: Fünf Vorreden zu fünf ungeschriebenen Büchern, in: KSA 1, S. 753–792.
- DD Nietzsche, Friedrich: Dionysos-Dithyramben [1888], in: KSA 6, S. 375–411.
- DFGA Nietzsche, Friedrich: Digitale Faksimile Gesamtausgabe nach den Originalmanuskripten und Originaldrucken der Bestände der Klassik Stiftung Weimar, hg. von Paolo D'Iorio, unter <http://www.nietzschesource.org/facsimiles/DFGA>.
- DW Nietzsche, Friedrich: Die dionysische Weltanschauung, in: KSA 1, S. 551–577.
- EH Nietzsche, Friedrich: Ecce homo. Wie man wird, was man ist [1888], in: KSA 6, S. 255–374.
- FW Nietzsche, Friedrich: Die fröhliche Wissenschaft („la gaya scienza“) [1882/87], in: KSA 3, S. 343–651.
- GD Nietzsche, Friedrich: Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophirt [1888], in: KSA 6, S. 55–161.
- GM Nietzsche, Friedrich: Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift [1887], in: KSA 5, S. 245–412.
- GMD Nietzsche, Friedrich: Das griechische Musikdrama, in: KSA 1, S. 515–532.

- GoA Nietzsche's Werke, Leipzig 1894–1911 u. ö. [Großoktav-Ausgabe].
- GoAK Nietzsche's Werke [Großoktav-Ausgabe, soweit von Fritz Koegel ediert], Leipzig 1894–1897.
- GSA Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar.
- GSD Wagner, Richard: Gesammelte Schriften und Dichtungen, 10 Bände, Leipzig 1907.
- GT Nietzsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik [1872], in: KSA 1, S. 9–156.
- GTG Nietzsche, Friedrich: Die Geburt des tragischen Gedankens, in: KSA 1, S. 579–599.
- GWC Nietzsche, Friedrich: Gesetz wider das Christenthum [1888], in: KSA 6, S. 254 [angehängt an AC].
- HkP Nietzsche, Friedrich: Homer und die klassische Philologie. Ein Vortrag [1869], in: KGW II 1, S. 247–269.
- IM Nietzsche, Friedrich: Idyllen aus Messina [1882], in: KSA 3, S. 333–342.
- JGB Nietzsche, Friedrich: Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft [1886], in: KSA 5, S. 9–243.
- KGB Nietzsche, Friedrich: Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin / New York 1975 ff.
- KGW Nietzsche, Friedrich: Werke. Kritische Gesamtausgabe, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin / New York 1967 ff.
- KGW IX Nietzsche, Friedrich: Werke. Kritische Gesamtausgabe, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Neunte Abteilung. Der handschriftliche Nachlaß ab Frühjahr 1885 in differenzierter Transkription, hg. von Marie-Luise Haase, Michael Kohlenbach und Martin Stingelin, Berlin / New York 2001 ff.
- Kr I-IV Krummel, Richard Frank: Nietzsche und der deutsche Geist. Ausbreitung und Wirkung des Nietzscheschen Werkes im deutschen Sprachraum bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges. Ein Schrifttumsverzeichnis der Jahre 1867–1945, 4 Bde., Berlin / New York 1998–2006.
- KSA Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, 3. Auflage, München / Berlin / New York 1999.
- KSA 14 Colli, Giorgio / Montinari, Mazzino: Friedrich Nietzsche. Kommentar zu den Bänden 1–13 [der KSA].
- KSB Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe in 8 Bänden, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, 2. Auflage, München / Berlin / New York 2003.

- MA I-II Nietzsche, Friedrich: Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister [1878/86] = KSA 2.
- M Nietzsche, Friedrich: Morgenröthe. Gedanken über die moralischen Vorurtheile [1881], in: KSA 3, S. 9–331.
- MD Nietzsche, Friedrich: Mahnruf an die Deutschen, in: KSA 1, S. 891–897.
- Mp ... Mappensignaturen in N.s Nachlass (Goethe-Schiller-Archiv, Weimar).
- NH Ottmann, Henning (Hg.): Nietzsche-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart / Weimar 2000.
- NJ Nietzsche, Friedrich: Ein Neujahrswort an den Herausgeber der Wochenschrift „Im neuen Reich“, in: KSA 1, S. 793–797.
- NK Der vorliegende Nietzsche-Kommentar. Querverweise innerhalb eines Werk-Kommentars werden mit dem Kürzel NK ohne Bandangabe angezeigt. Den Querverweisen auf andere Kommentare ist die jeweilige Bandnummer der KSA beigelegt, dann folgen wie bei den Verweisen innerhalb eines Kommentars die KSA-Seiten- und Zeilenangaben.
- NL Nietzsche, Friedrich: Nachlass, zitiert nach KSA oder KGW.
- NLex Niemeyer, Christian (Hg.): Nietzsche-Lexikon, Darmstadt 2009.
- NLex² Niemeyer, Christian (Hg.): Nietzsche-Lexikon, 2. durchgesehene und erweiterte Auflage, Darmstadt 2011.
- NPB Campioni, Giuliano / D'Iorio, Paolo / Fornari, Maria Cristina / Fronterotta, Francesco / Orsucci, Andrea (Hg.), unter Mitarbeit von Müller-Buck, Renate: Nietzsches persönliche Bibliothek, Berlin / New York 2003.
- NW Nietzsche, Friedrich: Nietzsche contra Wagner. Aktenstücke eines Psychologen [1888], in: KSA 6, S. 413–445.
- NWB Nietzsche Research Group (Nijmegen) unter Leitung von Paul van Tongeren, Gerd Schank und Herman Siemens (Hg.): Nietzsche-Wörterbuch, Berlin / New York 2004 ff.
- PHG Nietzsche, Friedrich: Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen [1873], in: KSA 1, S. 799–872.
- PP Schopenhauer, Arthur: Parerga und Paralipomena.
- RE Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. Neue Bearbeitung. Unter Mitwirkung zahlreicher Fachgenossen herausgegeben von Georg Wissowa, fortgeführt von Wilhelm Kroll und Karl Mittelhaus, Stuttgart 1890–1978.
- SA I-IV Nietzsche, Friedrich: Werke in drei Bänden und 1 Indexband, hg. von Karl Schlechta, München 1954–1965 u. ö. [zitiert nach der Ausgabe München 1999, Indexband München 1984].

- SGT Nietzsche, Friedrich: Sokrates und die griechische Tragoedie, in: KSA 1, S. 601–640.
- ST Nietzsche, Friedrich: Socrates und die Tragoedie, in: KSA 1, S. 533–549.
- TA Nietzsches Werke. Taschen-Ausgabe, 11 Bde., Leipzig o. J. [1906–1912 u. ö.].
- UB I DS Nietzsche, Friedrich: Unzeitgemässe Betrachtungen. Erstes Stück: David Strauss der Bekenner und der Schriftsteller [1873], in: KSA 1, S. 157–242.
- UB II HL Nietzsche, Friedrich: Unzeitgemässe Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben [1874], in: KSA 1, S. 243–334.
- UB III SE Nietzsche, Friedrich: Unzeitgemässe Betrachtungen. Drittes Stück: Schopenhauer als Erzieher [1874], in: KSA 1, S. 335–427.
- UB IV WB Nietzsche, Friedrich: Unzeitgemässe Betrachtungen. Viertes Stück: Richard Wagner in Bayreuth [1876], in: KSA 1, S. 429–510.
- ÜK Übersichtskommentar innerhalb von NK (danach Werksigle).
- VM Nietzsche, Friedrich: Menschliches, Allzumenschliches. Anhang: Vermischte Meinungen und Sprüche [1879], in: MA II.
- W ... Heftsignaturen in N.s Nachlass (Goethe-Schiller-Archiv, Weimar).
- WA Nietzsche, Friedrich: Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem [1888], in: KSA 6, S. 9–53.
- WL Nietzsche, Friedrich: Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne [1873], in: KSA 1, S. 873–890.
- WNB Weimarer Nietzsche-Bibliographie, hg. von der Stiftung Weimarer Klassik, Herzogin Anna Amalia Bibliothek, bearbeitet von Susanne Jung / Frank Simon-Ritz / Clemens Wahle / Erdmann von Wilamowitz-Moellendorff / Wolfram Wojtecki, 5 Bde., Stuttgart / Weimar 2000–2002.
- WS Nietzsche, Friedrich: Der Wanderer und sein Schatten [1880], in: MA II.
- WWV Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung.
- WzM¹ Nietzsche, Friedrich: Der Wille zur Macht. Erste Fassung = GoA 15, Leipzig 1901 [zitiert mit Abschnittnummer].
- WzM² Nietzsche, Friedrich: Der Wille zur Macht. Zweite Fassung = GoA 15 und 16, Leipzig 1911 [zitiert mit Abschnittnummer].
- Za Nietzsche, Friedrich: Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen [1883/85] = KSA 4.
- ZB Nietzsche, Friedrich: Ueber die Zukunft unserer Bildungsanstalten. Sechs öffentliche Vorträge [1872], in: KSA 1, S. 641–752.

Editorische Zeichen

[...]	Auslassung durch den Kommentator
[xyz]	Hinzufügung durch den Kommentator
⟨xyz⟩	Hinzufügung der Herausgeber im zitierten Text
「xyz」	Zusatz N.s
xyz	von N. durchgestrichener Text
/	Vers-, Zeilenwechsel in einem Zitat
//	Strophenwechsel in einem zitierten Gedicht
/Zahl/	Seitenwechsel in einem Zitat
- - -	Bei Zitaten aus Manuskripten: Text bricht ab
[- - -]	Bei Zitaten aus Manuskripten: unlesbare Worte
[+ + +]	Bei Zitaten aus Manuskripten: Lücke im Text

Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem

I Überblickskommentar

1 Entstehungsgeschichte und Textgeschichte

Am 20. 08. 1882 teilte N. seinem Anhänger und Zuarbeiter Heinrich Köselitz im Blick auf Arthur Schopenhauer, den er in der *Fröhlichen Wissenschaft* behandle, mit: „auf ihn und auf Wagner werde ich vielleicht nie wieder zurückkommen, ich mußte jetzt mein Verhältniß feststellen, in Bezug auf meine früheren Meinungen“ (KSB 6, Nr. 282, S. 238, Z. 8–11). Noch vor Richard Wagners Tod am 13. 02. 1883 schien für N. die Auseinandersetzung mit dem musikalisch-ideologischen Idol seiner frühen Schaffensjahre erledigt zu sein. Seit dem Bruch der persönlichen Beziehungen in den späten 1870er Jahren hatte sich N. tatsächlich kaum eine Gelegenheit entgehen lassen, über Wagner philosophisch zu Gericht zu sitzen. Als ihm Rezensenten nach Erscheinen der Polemik *Der Fall Wagner* (WA) dann vorwarfen, seine Abkehr von Wagner sei abrupt und unmotiviert erfolgt, stellte N. im Dezember 1888 noch einige Textstücke aus seinen früheren Schriften zusammen und arrangierte sie zu einem neuen Werk: *Nietzsche contra Wagner*, um zu belegen, dass er sich keineswegs plötzlich und erst vor Kurzem von Wagner abgewandt habe (die Phase seines unbedingten Wagnerianismus dauerte womöglich nur zwei Jahre, siehe Prange 2011). Das Thema Wagner schien N., trotz der brieflichen Bemerkung von 1882, auch in seinem letzten Schaffensjahr noch keineswegs abgetan.

Der Fall Wagner war seit den letzten beiden *Unzeitgemässen Betrachtungen* über Arthur Schopenhauer (1874) und Richard Wagner (1876) das erste Werk N.s, das eine historische Einzelperson zum Gegenstand einer eigenständigen Schrift machte – diesmal jedoch unter umgekehrten Vorzeichen: Stellten sich die beiden *Unzeitgemässen Betrachtungen* zumindest vordergründig noch demütig in den Dienst der Kultur- und Denkheroen Schopenhauer und Wagner, erscheint Wagner nun als das Gegenteil eines bewunderungswürdigen Exempels für die Erneuerung der musikalisch-dramatischen Kultur, nämlich als Symptom ihres äußersten Verfalls. N. hatte sich bereits in seinen frühen Schriften über die griechische Tragödie, die vorsokratische Philosophie, gegen Sokrates und gegen David Friedrich Strauß einer Strategie der Personalisierung von Problemen bedient: Allgemeine Epochenerscheinungen werden personifiziert; die Person steht für das Ganze – sei es für die Lösung eines Problems im Falle der Kulturkrise der Gegenwart (deren Lösung nach der *Geburt der Tragödie* in Wagner inkarniert sein soll), sei es für das Problem selbst im Falle der *décadence*, deren Leitsymptom in WA Wagner darstellt.

Die Entstehung von WA umspinnt eine Legende, die zugleich eine Erklärung zu liefern scheint, weshalb N. trotz der Verlautbarung von 1882, er werde

„vielleicht nie wieder“ auf Wagner „zurückkommen“, dennoch 1888 WA schrieb. Die Legende verdankt sich vermutlich der Phantasie von Elisabeth Förster-Nietzsche, in deren Biographie zu lesen ist: „Es wurde meinem Bruder in jenem Winter oder Frühjahr 1888 eine Botschaft von Hans von Bülow ausgerichtet, die gleichfalls eine sehr scharfe Kritik des Bayreuther Kreises enthielt und mit der Aufforderung schloß: ‚Friedrich Nietzsche sollte doch einmal schreiben, weshalb er von Bayreuth fortgegangen wäre; daraus würde sicherlich viel zu lernen sein; er selbst (Bülow) wolle sich über ein verwandtes Thema äussern.‘“ (Förster-Nietzsche 1904, 2/2, 851) Förster-Nietzsche behauptet weiter, „diese Botschaft“ habe ihr Bruder „seinen Aufzeichnungen nach zweimal“ erhalten, lässt aber offen, ob dies „die Anregung zum ‚Fall Wagner‘ gegeben“ habe (ebd.), ist sie doch stets bestrebt, die intellektuelle Unabhängigkeit N.s von äußeren Einflüssen zu behaupten. Von den fraglichen Aufzeichnungen findet sich im bisher edierten Nachlass keine Spur. Immerhin aber erwähnt N. in zwei Briefen ein mit WA verwandtes Projekt Bülows: „Eben höre ich, daß von Hans von Bülow eine Schrift erscheinen wird ‚Alt- und Neu-Wagnerianer‘ betitelt. Das Zusammentreffen mit meinem Pamphlet ist curios.“ (N. an Köselitz, 12. 09. 1888, KSB 8, Nr. 1105, S. 417, Z. 26–28; ähnlich an seinen Verleger Constantin Georg Naumann, 15. 09. 1888, KSB 8, Nr. 1118, S. 438, Z. 34–37). Die Quelle dieses Hörensagens dürfte der Musiker Carl von Holten gewesen sein, mit dem N. im Sommer 1888 persönlichen Kontakt pflegte (KGB III 7/3, 1, S. 408); ansonsten ist über einschlägige Publikationspläne Bülows nichts bekannt. Mit der Entstehung von WA haben diese angeblichen Publikationspläne Bülows ohnehin nichts zu tun; N. hörte davon erst („Eben“), als der Druck von WA bereits abgeschlossen war; für eine allfällige Spezialbotschaft aus dem Hause Bülow ist Förster-Nietzsche die alleinige Zeugin.

WA entstand zwischen April und August 1888 zunächst in Turin, sodann in Sils-Maria (zum biographischen Rahmen siehe NK ÜK AC). Schon in den vorangegangenen Monaten war N. immer wieder auf Wagner und das eigene Verhältnis zu ihm zu sprechen gekommen. Am 19. 02. 1888 schrieb er etwa an Georg Brandes, die beiden *Unzeitgemässen Betrachtungen* über Schopenhauer und Wagner stellten „mehr Selbstbekenntnisse, vor allem Selbstgelöbnisse über mich dar als etwa eine wirkliche Psychologie jener mir ebenso tief verwandten als antagonistischen Meister“ (KSB 8, Nr. 997, S. 260, Z. 53–56). Mit seinem Brief vom 17. 02. 1888 (KGB III 6, Nr. 519, S. 157 f.) und einem Lektürebericht zu Wagners *Oper und Drama* gab Köselitz N. Anlass, über Wagners „dramatische[n] Stil“ nachzudenken, der „nichts weiter ist als eine Species des schlechten Stils, ja sogar des Nicht-Stils in der Musik“ (KSB 8, Nr. 1000, S. 263, Z. 10–12). Darüber geht N. eine Erkenntnis auf, aus der sich der Anspruch von WA dann ableiten wird: „Eigentlich ist Alles ungesagt, ja wie

ich argwöhne, fast ungedacht auf diesem Bereiche von Wahrheiten.“ (Ebd., Z. 13 f.) Höchste Zeit also, dass man es denkt und ausspricht. Darauf folgt eine längere Auslassung zu Wagner und Charles Baudelaire, die als Repräsentanten der *décadence* zutiefst verwandte Geister gewesen seien. Auch in seinem Brief vom 08. 03. 1888 (KGB III 6, Nr. 528, S. 173 f.) bleibt Köselitz beim Wagner-Thema, was N. sehr lobend vermerkt (KSB 8, Nr. 1007, S. 275, Z. 7–15). Am 20. 04. 1888 verrät wiederum ein Brief an Köselitz, dass N. mit einem neuen Werk beschäftigt ist, dessen Inhalt freilich noch recht unbestimmt klingt: „ein kleines Pamphlet über Musik beschäftigt meine Finger“ (KSB 8, Nr. 1022, S. 298, Z. 29 f.). Ansonsten ist von diesem „Pamphlet“ in N.s Briefen erst wieder die Rede, als er dem Verleger Naumann am 26. 06. 1888 das (erste) Druckmanuskript mit der Bemerkung übersandte: „es giebt Etwas zu drucken. Wenn es Ihnen convenirt, wollen wir diese kleine Sache ungesäumt in Angriff nehmen. Es ist bloß eine Broschüre, aber sie soll so ästhetisch wie möglich aussehen. Sie betrifft Fragen der Kunst: folglich dürfen wir uns mit unserm Geschmack nicht bloßstellen.“ (KSB 8, Nr. 1052, S. 342, Z. 4–8) Freilich hat sich – wie der Text von WA dann zeigen wird – N.s Erbitterung gegenüber Wagner keineswegs nur an ästhetischen, sondern auch an weltanschaulichen Fragen entzündet, die insbesondere das Verhältnis zum Christentum betreffen. Diese Thematik ist nicht nur in früheren Werken N.s präsent, sondern auch im Briefwechsel. Auf die *Parsifal-Nachklänge*, eine Schrift seines Schwagers Bernhard Förster (1883 u. 1886) reagierte N. in einem Briefentwurf von Ende Dezember 1887 an seine Schwester unumwunden deutlich: „Willst Du einen Katalog der Gesinnungen die ich als antipodisch empfinde? Du findest sie ganz hübsch bei einander in den ‚Nachklängen zum P(arsifal)‘ Deines Gatten; als ich sie las, ging mir als haarsträubende Idee auf, daß Du nichts, nichts von meiner Krankheit begriffen hast, ebenso wenig als mein schmerzhaftestes und überraschendstes Erlebnis – daß der Mann, den ich am meisten verehrt hatte, in einer ekelhaften Entartung gradwegs in das überging, was ich immer am meisten verachtet hatte, in den Schwindel mit moralischen und christlichen Idealen.“ (KSB 8, Nr. 968, S. 218, Z. 15–24, siehe hierzu auch Ferrari Zumbini 2003, 439 f.).

Über den eigentlichen Schaffensprozess zwischen April und Ende Juni veraten N.s Briefe kaum etwas. Nicht ganz ohne Belang ist der Umstand, dass N. mit der Übersendung des Manuskripts an Naumann vorschlug, beim Druck „vor Allem den Versuch mit deutschen Lettern“ (KSB 8, Nr. 1052, S. 342, Z. 11 f.), also mit dem Fraktur-Satz zu machen. Bislang hatte sich N. beim Druck seiner Werke stets des damals in deutscher Sprache vor allem für wissenschaftliche Texte üblichen Antiqua-Satzes bedient, um einerseits seine Internationalität – die Fraktur war drucktechnisch eine deutsche Spezialität, während die

Antiqua mit den französischen Drucktraditionen assoziiert war —, andererseits aber auch einen gewissen Irritationseffekt zu erzielen, ja mit seiner Unzeitgemäßheit zu kokettieren: Seit der Reichsgründung 1871 war die Fraktur die offizielle Amtsschrift. Wenn N. nun zunächst daran dachte, WA in Fraktur setzen zu lassen, so gewiss, um das Zielpublikum, nämlich das vom Wagnerianismus affizierte deutsche Bildungsbürgertum besser zu erreichen. Zwei Tage später, am 28. 06. 1888, folgte denn auch schon die Revokation: „Alles wohl erwogen, ist es doch Nichts mit den deutschen Lettern. Ich kann meine ganze bisherige Litteratur nicht desavouiren. Auf die Dauer zwingt man die Menschen zu seinem eignen Geschmack. Und mir wenigstens sind die lateinischen Lettern unvergleichlich sympathischer!“ (KSB 8, Nr. 1053, S. 344, Z. 3–7; zum Thema siehe Windgätter 2004, 17).

Zusammen mit dieser Anweisung ließ N. seinem Verleger einige Textergänzungen zukommen, denen am 01. 07. 1888 noch weitere Zusätze folgten, die Naumann schließlich am 06. 07. 1888 dazu bewogen, N. das gesamte Manuskript zurückzusenden und um klare Markierungen zu bitten, wo denn welche Ergänzungen gemacht werden sollten. N. war darüber nicht erzürnt, sondern ließ Naumann am 12. 07. 1888 wissen: „Ich hatte es in einem solchen Zustand von Schwäche abgeschrieben, daß ich selbst es unleserlich finde.“ (KSB 8, Nr. 1059, S. 350, Z. 6 f.) Er versprach, noch einmal eine Reinschrift zu erstellen, die er bereits am 16. 07. 1888 an den Verleger schickte mit der Bemerkung: „es geht besser: Sie bekommen hier den Beweis dafür!“ (KSB 8, Nr. 1060, S. 351, Z. 4) Obwohl N. zugleich behauptete, das nun vorliegende Manuskript sei „vollständig fertig“ und darum bat, „sofort es in Arbeit zu nehmen“ (ebd., Z. 5 f.), folgte am 02. 08. 1888 eine weitere Ergänzung, nämlich der „Schluß des Manuscriptes“ der „den Namen Nachschrift führen“ soll (KSB 8, Nr. 1079, S. 379, Z. 3 u. S. 380, Z. 6). Gemeint sind offenbar beide „Nachschriften“ von WA; jedenfalls gab N. am 09. 08. 1888 Naumann gegenüber kund, er erwarte nach der bereits erfolgten Korrektur der Druckfahnen nun auch die Fahnen der „Nachschriften“ (KSB 8, Nr. 1084, S. 383, Z. 11). Zeitgleich war auch Köselitz mit der Fahnenkorrektur beschäftigt. Aber bei den Nachschriften sollte es nicht bleiben: Am 12. 08. 1888 wurde den Nachschriften noch ein „Epilog“ hinzugefügt, begleitet von der „Entschuldigung“ bei Naumann, „daß das Manuscript so bruchstückweise in Ihre Hände gelangt: wüßten Sie, unter was für unglaublichen Verhältnissen ich diesen Sommer hier oben [sc. in Sils-Maria] zubringe, so würden Sie mir gewiß Genugthuung wiederfahren lassen.“ (KSB 8, Nr. 1089, S. 390, Z. 9–13) Im September war der Druck bereits abgeschlossen; nach N.s Wunsch gegenüber Naumann am 07. 09. 1888 bekamen Carl von Gersdorff, Reinhart von Seydlitz, Georg Brandes (drei Stücke), Jacob Burckhardt, Franz Overbeck, Carl Fuchs, Elisabeth Förster, Paul Deussen, Meta

von Salis, Heinrich Köselitz und Carl von Holten jeweils ein Freiemplar (KSB 8, Nr. 1103, S. 412 f.); am 13. 09. 1888 wurde die Liste um Hans von Bülow, Carl Spitteler und Lothar Volkmar erweitert (KSB 8, Nr. 1109, S. 422), Anfang Oktober 1888 noch um Malwida von Meysenbug (drei Stücke; KSB 8, Nr. 1125, S. 446). Auch französische Zeitungen und Zeitschriften sollten mit einem Rezensionsexemplar bedacht werden, nachdem Naumann N. am 11. 09. 1888 hatte wissen lassen, dass „[d]er picante Titel [...] eine Unmasse Verlangzetteln gebracht [habe], dabei allerdings leider sehr wenig baar und fest verkaufte Exemp(lare), sondern fast alle à condition! / Wollte ich alle Wünsche berücksichtigen, so würde die Auflage schon jetzt, bei Erscheinen, vergriffen sein“ (KGB III/6, Nr. 577, S. 300 f., Z. 12–17). Diese erfreuliche Nachricht gab N. am 14. 09. 1888 gleich an seine Freunde Paul Deussen (KSB 8, Nr. 1111, S. 426, Z. 24–30) und Franz Overbeck (KSB 8, Nr. 1115, S. 434, Z. 56–60 u. Anm.) weiter. Offiziell wurde das Werk dann am 22. 09. 1888 veröffentlicht, und zwar in einer Auflage von 1000 Exemplaren, wobei die zweite Hälfte gleich als „Zweite Auflage“ bezeichnet wurde. Der Ladenpreis betrug 1,50 Mark; für den Druck musste N. 244,75 Mark aus eigener Tasche aufbringen (Schaberg 2002, 217), eine Summe, die er aus Druckkostenzuschüssen von Bekannten und Bewunderern, namentlich von dem ihm persönlich unbekannt bleibenden Berliner Germanisten Richard M. Meyer sowie von Meta von Salis begleichen konnte (ebd., 217 f.). Den Druck all seiner späten Werke musste N. privat finanzieren.

2 N.s werkspezifische Äußerungen

Nachdem WA offiziell am 22. 09. 1888 erschienen war und während N. die Drucklegung der *Götzen-Dämmerung* vorantrieb, machte er sich Anfang Oktober an die werbewirksame Kommentierung seines Werks in seinen Briefen. Zunächst wurde am 04. 10. 1888 Malwida von Meysenbug darüber unterrichtet, dass sie demnächst drei Exemplare von WA erhalten werde: „Diese Schrift, eine Kriegserklärung in aestheticis, wie sie radikaler gar nicht gedacht werden kann, scheint eine bedeutende Bewegung zu machen. Mein Verleger schrieb, daß auf die allererste Meldung von einer bevorstehenden Schrift von mir über dies Problem und in diesem Sinne soviel Bestellungen eingelaufen sind, daß die Auflage als erschöpft gelten kann. — Sie werden sehn, daß ich bei diesem Duell meine gute Laune nicht eingebüßt habe. Aufrichtig gesagt, einen Wagner ab thun gehört, inmitten der über alle Maaßen schweren Aufgabe meines Lebens, zu den wirklichen Erholungen. Ich schrieb diese kleine Schrift im Frühling, hier in Turin: inzwischen ist das erste Buch meiner Umwerthung aller Werthe fertig geworden — das größte philosophische

Ereigniß aller Zeiten, mit dem die Geschichte der Menschheit in zwei Hälften auseinander bricht...“ (KSB 8, Nr. 1126, S. 447, Z. 6–20) Im Folgenden bat N. Meysenbug, sich mit Gabriel Monod wegen einer möglichen Übersetzung von WA zu beraten; das Werk passe überhaupt vorzüglich zum französischen Geschmack. Der Brief an Meysenbug lässt nicht nur mit der frankophonen Koketterie das Muster für N.s Deutung von WA erkennen. („Diese Schrift gegen Wagner sollte man auch französisch lesen. Sie ist sogar leichter in's Französische zu übersetzen als ins Deutsche.“ Ebd., Z. 21–23). Zunächst gibt auch hier die bellizistische Metaphorik, die N.s Schriften 1888 beherrscht, den Grundton vor. Darauf folgt die Charakterisierung als „Duell“ (Z. 12), bei dem N. heiter geblieben zu sein beansprucht. Besonders wichtig scheint es ihm gewesen zu sein, das Werk als eine „Erholung“ neben das Großprojekt der „Umwertung aller Werthe“ zu stellen, das N. bald im *Antichrist* für vollständig realisiert halten sollte. Die rhetorische Strategie besteht darin, zum einen die Bedeutung von WA gegenüber dem Hauptwerk als Gelegenheitsschrift herunterzuspielen, andererseits ihr dennoch für die Diagnose und Therapie der Gegenwart eine entscheidende Rolle zuzuweisen. Diese Strategie unterstellt, dass selbst ein kleines Werk N.s für die Menschheit ein großer Schritt sei.

Entsprechend empfindlich reagierte N., als ihm Malwida von Meysenbug Mitte Oktober 1888 die erhoffte Zustimmung verweigerte und sich das Recht herausnahm, „freimüthig Opposition“ zu machen und N. zu „sagen wo ich finde daß Sie Unrecht haben. Ich bin auch der Ansicht daß man eine alte Liebe, selbst wenn sie erloschen ist, nicht so behandeln darf wie Sie W<agner> behandeln; man beleidigt sich damit selbst, denn man hat doch einmal ganz und voll geliebt und der Gegenstand dieser Liebe war doch kein Phantom, sondern eine ganze volle Wirklichkeit.“ (KGB III 6, Nr. 591, S. 330, Z. 3–9) Weit davon entfernt, die freundschaftliche Kritik zu akzeptieren, stilisierte N. in seiner brüskten Replik am 18. 10. 1888 WA zum Schibboleth, wie man sich ihm und seinem Denken insgesamt gegenüber verhalte: „das sind keine Dinge, worüber ich Widerspruch zulasse. Ich bin, in Fragen der *décadence*, die höchste Instanz, die es auf Erden giebt: diese jetzigen Menschen, mit ihr<er> jammervollen Instinkt-Entartung, sollten sich glücklich schätzen, Jemanden zu haben, der ihnen in dunkleren Fällen reinen Wein einschenkt.“ (KSB 8, Nr. 1131, S. 452, Z. 3–8) N.s grußloser Brief gipfelt in der Gegenüberstellung von Wagner als einem „Genie[.] der Lüge“ und sich selbst als „Genie der Wahrheit“ (ebd., Z. 12–14). Selbst der „Erholung“ WA gegenüber darf sich der Leser – mochte er auch zu den bisherigen Freunden gezählt haben – nach N. nicht einfach indifferent oder gar ablehnend verhalten; das Urteil über WA wird zu einer Bekenntnis- und Schicksalsfrage stilisiert. Daher beließ N. es nicht bei seinem Brief vom 18. 10. 1888, sondern behelligte Meysenbug am 20. 10. 1888

geradezu mit einer brieflichen Invektive (KSB 8, Nr. 1135, S. 457–459), die mit den Worten schließt: „Sie haben nie ein Wort von mir verstanden, nie einen Schritt von mir verstanden: es hilft nichts; darüber müssen wir unter uns Klarheit schaffen, – auch in diesem Sinn ist der ‚Fall Wagner‘ für mich noch ein Glücksfall – –“ (ebd., S. 459, Z. 54–58).

Andererseits nahm N. auf seiner Postkarte an Naumann vom 07. 11. 1888 freudig wahr, dass die öffentliche Aufmerksamkeit für WA verhältnismäßig groß sei und sich namentlich Carl Spitteler darüber „sehr erbaut und dankbar“ zeige (KSB 8, Nr. 1140, S. 465, Z. 4 f.). Von allen berufenen Seiten, so scheint es N. nun plötzlich, fliegen ihm wegen des Wagner-Pamphlets Sympathien zu. So meldete er am 13. 11. 1888 an Köselitz: „Herr Carl Spitteler hat sein Entzücken über den ‚Fall‘ im Bund ausgesprudelt: er hat erstaunlich zutreffende Worte, – er gratulierte mir auch brieflich dazu, daß ich bis an’s Ende gegangen sei: er scheint die Gesamt-Bezeichnung unsrer modernen Musik als *décadence*-Musik für eine kulturhistorische Feststellung ersten Rangs zu halten. Übrigens hatte er sich zuerst an den ‚Kunstwart‘ gewendet. – Von Paris aus wird mir ein Aufsatz in der *revue nouvelle* in Aussicht gestellt. Auch eine St. Petersburger Beziehung hat sich daraufhin angeknüpft: Fürstin Anna Dmitrievna Ténicheff. – Dr. Brandes schreibt, daß der größte schwedische Schriftsteller, ‚ein wahres Genie‘, August Strindberg, ganz für mich eingenommen ist. Dieser Tage trifft die Adresse der charmanten Wittve Bizet’s bei mir ein, der eine Freude mit der Zusendung meiner Schrift zu machen ich sehr ersucht werde.“ (KSB 8, Nr. 1142, S. 467 f., Z. 40–54, vgl. Spittelers Brief an N. vom 06. 11. 1888, KGB III 6, Nr. 600, S. 346 f.; seine Besprechung erschien im *Berner Bund* am 07. 11. 1888).

In der psychologischen Selbstbeschreibung, die N. im November 1888 von sich gab, kam WA eine wichtige Funktion zu, nämlich als „wahre Wohlthat“ „inmitten der ungeheuren Spannung, in der ich lebe“ (an Elisabeth Förster, Mitte November 1888, KSB 8, Nr. 1145, S. 473 f., Z. 31 f.). Wer diese „Spannung“, damit die Bedeutung, die Tiefe und die Tragik der Aufgabe einer „Umwerthung aller Werthe“ verstehen will, muss, so die Implikation, auch das vorangehende Satyrspiel, eben WA zu verstehen in der Lage sein. So konnte N. Köselitz gegenüber am 18. 11. 1888 großzügig einräumen: „Der ‚Fall Wagner‘ ist *Operetten-Musik*...“ (KSB 8, Nr. 1148, S. 479, Z. 48 f.) Bereits im Brief an Naumann vom 07. 09. 1888 (KSB 8, Nr. 1103, S. 412, Z. 16 f.) galt WA als „übermüthige farce gegen Wagner“, auf die nicht „unmittelbar“ das ganz und gar ernste Hauptwerk folgen dürfe. Als „sehr ernste[s] Gegenstück“ (KSB 8, Nr. 1192, S. 527, Z. 35) zu WA erschien ihm im Brief an Köselitz ein Vierteljahr später, am 16. 12. 1888, dann auch das neu zusammenzustellende Florilegium von Wagner-kritischen Stellen aus früheren Schriften N.s, das den Titel *Nietzsche contra Wagner* bekam.

Eine Kritik von WA, die der Berufswagnerianer Richard Pohl in dem von N.s ehemaligem Verleger Ernst Wilhelm Fritsch herausgegebenen *Musikalischen Wochenblatt* am 25. Oktober veröffentlicht hatte (KGB III 7/3, 2, S. 1026–1033), motivierte N. nicht nur am 18. 11. 1888 zu einem gehässigen Brief an Fritsch (KSB 8, Nr. 1147, S. 477), sondern auch zu dem nach einigem Hin und Her erfolgreichen, auf einer Postkarte vom 20. 11. 1888 (KSB 8, Nr. 1152, S. 483 f.) Fritsch erstmals unterbreiteten Ansinnen, die bei diesem verlegten, früheren Werke zurückzukaufen und bei Naumann in Verlag zu geben. Zugleich deutete N. das durchaus freundliche Echo auf WA systematisch zu einem allenthalben um sich greifenden Enthusiasmus des Publikums um: Schon gegenüber Fritsch behauptete N. am 18. 11. 1888, wegen WA bekomme er „von allen Seiten wahre Huldigungs-Schreiben, wie über ein Meisterstück psychologischer Sagacität“ (KSB 8, Nr. 1147, S. 477, Z. 10 f.). Nach der einen oder anderen freundlichen Zuschrift überbordete N.s Selbstbewusstsein: „In Paris hat mein ‚Fall Wagner‘ Aufsehn gemacht; man sagt mir, ich müsse ein geborner Pariser sein: — noch nie habe ein Ausländer so französisch g e d a c h t wie ich im ‚Fall‘. — Von Petersburg bekomme ich wahre Huldigungs-Schreiben, eingerechnet Liebeserklärungen. Georg Brandes hält diesen Winter wieder dort Vorträge. Ich habe jetzt Leser — und, zum Glück, lauter a u s g e s u c h t e Intelligenzen, die mir Ehre machen — ü b e r a l l, vor allem in Wien, St. Petersburg, Paris, Stockholm, New-York. Meine nächsten Werke werden sogleich mehrsprachig erscheinen.“ (N. an Overbeck, 17. 12. 1888, KSB 8, Nr. 1194, S. 531, Z. 18–28; zur Auflistung siehe NK KSA 6, 301, 14–17) Nüchterner und historisch sicher auch korrekt klingt die Feststellung im Brief an Naumann vom 27. 12. 1888, man schreibe ihm „von allen Seiten“, WA habe für ihn „eigentlich erst eine wirklich öffentliche Aufmerksamkeit“ geschaffen (KSB 8, Nr. 1213, S. 552, Z. 27–29).

Mochte N. die Bedeutung von WA im Vergleich zu seiner kommenden „Umwertung aller Werthe“ noch so sehr relativieren, so stand ihm doch deutlich vor Augen, dass die öffentliche Wahrnehmung seines Denkens durch WA einen entscheidenden Schub bekommen hatte. Entsprechend verschob sich die Aufmerksamkeit von N.s eigener Wahrnehmung von WA denn auch weg von der Auseinandersetzung mit Wagner als „Duell“ zu den allgemeineren Aussagen der Schrift: „Das Wesentlichste der Schrift ist zuletzt nicht die Psychologie Wagners, sondern die Feststellung des *d é c a d e n c e*-Charakters unsrer Musik überhaupt: dies ist eine entscheidende Einsicht, wie sie nur Jemand finden konnte, der in seinen tiefsten Instinkten Musiker ist und der sich auch von dem Klügsten der Klugen nichts vormachen läßt.“ (N. an Adolf Fleischmann, 24. 11. 1888, KSB 8, Nr. 1154, S. 485, Z. 18–23).

3 Quellen

Natürlich war N. über Wagner und sein Werk durch seine langjährige persönliche Beziehung zum Komponisten bei der Niederschrift von WA umfassend unterrichtet. Entsprechend virtuos konnte er mit Wagner-Texten und -Themen umgehen – im Übrigen auch mit seinen einschlägigen früheren Auslassungen –, nicht ohne aber gelegentlich auch in Wagner-Sekundärliteratur zu blättern wie beispielsweise in der Wagner-Biographie von Richard Pohl (1883a), die N. in einer Hotelbibliothek aufgestöbert hatte (vgl. N. an Köselitz, 20. 06. 1888, KSB 8, Nr. 1049, S. 338). Auch das in seiner Bibliothek erhaltene *Wagner-Lexikon* von Carl Friedrich Glasenapp und Heinrich von Stein (1883) könnte ihm den einen oder anderen Findedienst erwiesen haben.

Nun war N. keineswegs der erste, der Wagner heftiger Kritik unterzog und sein Werk für das Symptom eines allgemeinen kulturellen Niedergangs hielt, der früh schon mit einer allgemeinen Nervenzerrüttung assoziiert wurde. Anlässlich der skandalösen Pariser *Tannhäuser*-Aufführung war 1861 im *Journal amusant* eine Parodie *Tanne-aux-airs* unter dem Namen eines gewissen Herrn „Vagues-Nerfs“ erschienen (Tappert 1877, 37). 1873 hatte der Mediziner Theodor Puschmann in seiner Untersuchung *Richard Wagner. Eine psychiatrische Studie* die Wagner-Begeisterung als epidemischen Wahnsinn abqualifiziert und dafür bei Wagner-kritischen Lesern einige Anerkennung gefunden – was wiederum N. zu seinem *Neujahrswort an den Herausgeber der Wochenschrift „Im neuen Reich“* (KSA 1, 793–797) motivierte, in dem er sich als Verteidiger Wagners gegen dessen Psychopathologisierung zu profilieren trachtete (zu Puschmann siehe auch Kennaway 2004/05, 89–91 sowie Moore 2008, 318, der jenen neben Bourget und Hanslick als Hauptquelle für N.s Psychiatisierung Wagners benennt).

Auch namhafte Musikkritiker, die Wagner zunächst gewogen waren, wandten sich bald entschieden von ihm ab. Besonders zu nennen ist Eduard Hanslick, den Wagner als seinen Intimfeind betrachtete und der in der *Neuen freien Presse* am 05. 11. 1888 dann sogar WA wohlwollend rezensieren sollte (KGB III 7/3, 2, S. 1036–1038). Hanslick hatte gerade die (pseudo-)religiösen Aspekte der Bayreuther Wagner-Verehrung gegeißelt. Dem Bayreuther Wagner-Kult stand auch der Schriftsteller Paul Lindau, der sich zu Wagners Musik ursprünglich durchaus zustimmend geäußert hatte, befremdet gegenüber. Seine Wagner-Beiträge fanden durch Übersetzungen in Frankreich eine gewisse Aufmerksamkeit. Motive von Hanslick und Lindau sind in WA präsent, ohne dass N. deshalb notwendigerweise deren Schriften studiert haben müsste.

Die Verbreitung von Pro- und Contra-Wagner-Argumenten erfolgte über Zeitungen und Zeitschriften damals bereits flächendeckend, ohne dass sich ein

eifriger Leser periodischer Publikationen wie N. im Einzelnen über die Herkunft dieser Argumente hätte Rechenschaft geben müssen. 1877 besorgte Wilhelm Tappert bereits die erste Auflage eines *Wagner-Lexicons*, dessen Untertitel lautet: *Wörterbuch der Unhöflichkeit, enthaltend grobe, höhrende, gehässige und verlämderische Ausdrücke, welche gegen den Meister Richard Wagner, seine Werke und seine Anhänger von den Feinden und Spöttern gebraucht worden sind*. Diese für das zeitgenössische Klima der Auseinandersetzung um Wagner sehr aufschlussreiche Quelle wurde von Fritzsich, N.s zeitweiligem Verleger, herausgebracht. In den Verlagsanzeigen am Ende von Tapperts *Wagner-Lexicon* wird nicht nur für die Werke von Carl Fuchs und Richard Wagner, sondern auch für N.s *Geburt der Tragödie* sowie Erwin Rohdes Verteidigungsschrift *Afterphilologie* Werbung gemacht (Tappert 1877, [49]). Zwar ist Tapperts *Wagner-Lexicon* in N.s Bibliothek nicht erhalten, und auch sonst erwähnt N. das Werk nirgends. Aber es fällt auf, dass N. an zahlreichen Stellen Vorwürfe gegen Wagner und seine Anhänger in der Diktion der zeitgenössischen Kritik vorträgt, deren schönste Blüten Tappert mit Zitaten dokumentiert.

Die Verlagsanzeigen in Tapperts pro-wagnerischem *Lexicon* für N.s Schriften sind symptomatisch für die Problemlage, in der sich N. noch 1888 wiederfand: Nicht nur Eduard Hanslick galt *Die Geburt der Tragödie* als ein Beispiel des verabscheuungswürdigen Wagnerianismus (vgl. Landerer / Schuster 2002, 116 f.). N. hatte sich in den Augen des Publikums noch nicht aus Wagners Schatten lösen können – trotz seiner Abgrenzung von Wagner, die sich bereits in der *Vierten Unzeitgemässen Betrachtung: Richard Wagner in Bayreuth* angekündigt und in *Menschliches, Allzumenschliches* ohne Namensnennung entschieden fortgesetzt hatte, um, wie es rückblickend 1886 in MA I Vorwort 1 heißt, sich nicht weiter „über Richard Wagner’s unheilbare Romantik“ (KSA 2, 14, 21 f.) zu betrügen. In einer der ersten philosophiegeschichtlichen Übersichtsdarstellungen, die N. einen Platz einräumten, nämlich in der ersten Auflage von Richard Falckenbergs *Geschichte der neueren Philosophie von Nikolaus von Kues bis zur Gegenwart* wurde N. damals noch zu den „verständnisvollsten Verehrern des Frankfurter Philosophen [sc. Schopenhauers] und des Bayreuther Dramatikers“, also Wagners gerechnet (Falckenberg 1886, 422). Falckenberg kannte N.s einschlägige Werke durchaus aus erster Hand, hatte er doch schon 1873 *Die Geburt der Tragödie* und 1876 für das *Musikalische Wochenblatt* auch die *Vierte Unzeitgemässe Betrachtung* über Wagner freundlich besprochen (Kr I, 32 u. 62). In späteren Auflagen von Falckenbergs *Geschichte der neueren Philosophie* sollte N. dann kontinuierlich mehr Raum gewinnen; 1886 erschien er in philosophiehistorischer Perspektivierung noch als Epigone Schopenhauers und Wagners.

In WA flossen freilich keineswegs nur die selbstgemachten und angelesenen Erfahrungen mit und um Wagner ein, sondern ebenso die allgemeinen

kultur- und literaturkritischen Studien, die N. damals trieb und in ihrer Vielgestaltigkeit sich stärker noch in der *Götzen-Dämmerung* ausprägen sollten. Insbesondere der Begriff der *décadence* gab N. ein Instrument an die Hand, sein „Duell“ mit Wagner in einen viel größeren Rahmen – den einer umfassenden Zeitdiagnose und Zeittherapie – zu stellen. Wesentliche Impulse dafür gewann N. – ohne seine Quelle zu nennen – aus Paul Bourgets (*Nouveaux) Essais de psychologie contemporaine* (1883/86), deren Bezüge zur zeitgenössischen französischen Literatur N. (teilweise wortwörtlich) auf Wagner übertragen konnte.

4 Konzeption und Struktur

Das Pasquill WA ist auf den ersten Blick ein Werk, das sich an Wagner abarbeitet und den im persönlichen Umgang schon ein Jahrzehnt zuvor vollzogenen Bruch N.s mit Wagner auch schriftstellerisch nachvollzieht. N. war, wenn überhaupt, der deutschen Leseöffentlichkeit als Wagner-Propagandist in Erinnerung geblieben, obwohl er sich schon in manchen früheren Schriften unmissverständlich von Wagner distanziert hatte. In WA geht es jedoch keineswegs ausschließlich um Wagner. Das Werk bedient sich des Komponisten als eines Exempels für die mit den Begriffen der Physiologie und Psychopathologie gefasste, aber aus dem literaturkritischen Werk Paul Bourgets bezogene Diagnose der *décadence*, die als übergreifendes Zeitphänomen verstanden wird. „Ich bin so gut wie Wagner das Kind dieser Zeit, will sagen ein *dé cadent*: nur dass ich das begriff, nur dass ich mich dagegen wehrte.“ (KSA 6, 11, 17–19) Selbst sieht sich das wortführende Ich als Genesener, während Wagner die Krankheit repräsentiert, die Europa heimsucht, und die es rechtfertigt, ihn als einen „Fall“ zu behandeln.

Nach einem Vorwort besteht der Haupttext des Werkes aus einem in zwölf nummerierte Abschnitte unterteilten „Turiner Brief vom Mai 1888“ (KSA 6, 13, 2), der zwar von N. unterzeichnet ist, sich aber an keinen expliziten Adressaten richtet. Es folgen zwei kurze Nachschriften und ein Epilog. Eingangs wird Georges Bizets *Carmen* als Gegengift zu Wagner empfohlen; dieser lebenswürdigen und leichtfüßigen Musik fehle ganz die Wagnersche Pose; sie komme ganz „[o]hne die Lüge des grossen Stils“ (KSA 6, 14, 5) aus. Musik habe den Geist frei zu machen – und dies scheint Bizets Werk zu leisten. *Carmen* gibt dann Gelegenheit, kurze Bemerkungen über die Liebe einzuflechten, die keineswegs so selbstlos sei, wie Wagner sich einrede. Wagner wird als ein Meister der Selbstvergrößerung vorgeführt, der alles mit dem Geklingel der Tugend so aufblähe, dass es erhaben erscheine. Entsprechend variere Wagner unentwegt das Problem der Erlösung – ein Problem, das eigentlich nur für den *dé cadent*

ein Problem sein könne. *Parsifal* erscheint als hinreichender Beleg dafür, dass man „am Wiederkäuen sittlicher und religiöser Absurditäten zu ersticken“ (KSA 6, 19, 13 f.) drohe, wie N. einen von Goethe auf die Romantiker gemünzten Satz umwidmet. Am *Ring des Nibelungen* beobachtet er, wie Wagner seinen Glauben an die Revolution durch den Schopenhauerschen Pessimismus ersetzt habe: „Erst der Philosoph der *décadence* gab dem Künstler der *décadence* sich selbst.“ (KSA 6, 21, 9 f.).

Wagners Musik stelle die „Degenerescenz“ der Gegenwart dar und verursa- che sie zugleich mit. „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 (Idio- tische).“ (KSA 6, 23, 7–11) N. attackiert als *décadence*-Symptom Wagners Ten- denz zum Chaotischen und sein Verleugnen einfacher Melodik. Als Charakte- ristikum der Dekadenz gilt, dass das Leben nicht mehr das Ganze bestimme und sich daher das Einzelne nicht mehr integrieren lasse. Wagner wird dabei eine Begabung als „Miniaturist“ bescheinigt, der sich mit dem Trachten nach großer Form sozusagen im Genre geirrt haben muss. Ihm sei nur an der Wir- kung gelegen gewesen, nicht aber an Substanz; „er blieb Rhetor als Musiker“ (KSA 6, 35, 30). Wagner steht denn auch für das Überhandnehmen des Schau- spielerischen in der Musik. Entsprechend fordert N. am Schluss seines offenen Briefes, „[d]ass das Theater nicht Herr über die Künste“, „der Schauspieler nicht zum Verführer der Echten“, und „die Musik nicht zu einer Kunst zu lügen“ (KSA 6, 39, 26–31) werden sollten. Die zweite Nachschrift macht deutlich, dass auch Johannes Brahms zu Wagner keine Alternative darstelle, während der Epilog wieder aufs Grundsätzliche zielt, nämlich auf eine „Diagnostik der modernen Seele“ (KSA 6, 53, 6), deren „Instinkt-Widersprüchlichkeit“ (KSA 6, 53, 7 f.) am Fall Wagner exemplarisch vorgeführt werden kann.

Im Untertitel ausdrücklich als „Brief“ bezeichnet, bedient sich N. in WA einer Form, die er für ein größeres Werk noch nie benutzt hatte. Einen offenen Brief hatte er bislang nur einmal veröffentlicht, nämlich ausgerechnet als Getreuer Wagners am 17. Januar 1873 das *Neujahrswort an den Herausgeber der Wochen- schrift „Im neuen Reich“* (KSA 1, 793–797), Alfred Dove. Dieser hatte die Größen- wahnsinns-Diagnose, die Theodor Puschmann Wagner gestellt hatte, bekräf- tigt, worauf sich wiederum N. als Pro-Wagner-Polemiker meinte in Szene setzen zu müssen. Auch dieser erste offene Brief stand damals im Banne Wagners, jedoch unter entgegengesetzten Vorzeichen. WA ist als Brief mit dem *Neujahrswort* ansonsten allerdings kaum vergleichbar; fraglich ist, ob N. den zweiseitigen Text überhaupt noch vor Augen hatte, als er sich über die angemessene

Form seiner Auseinandersetzung mit Wagner Gedanken machte. An sich ist die Wahl der Briefgestalt für ein philosophisches oder literarisches Werk nichts Ungewöhnliches; „[d]er Brief ist die ursprünglichste Form des literarischen Verkehrs, insofern er die fesselloseste ist“ (Overbeck 1879, 222), analysierte N.s Freund Franz Overbeck in seinem Aufsatz *Aus dem Briefwechsel des Augustin mit Hieronymus* (vgl. dazu N.s Postkarte an Overbeck, 11. 04. 1879, KSB 5, Nr. 837, S. 405). Schon Platon, Epikur und Seneca nutzen den literarischen Brief als philosophisches Medium. Bei N.s „Turiner Brief vom Mai 1888“ ist allerdings nicht nur bemerkenswert, dass sich N. sonst dieser Form, von seinen eigentlichen, mitunter durchaus ja philosophischen Privatkorrespondenzen abgesehen, kaum bediente, sondern auch, dass über den Adressaten, den man für das Medium als konstitutiv ansehen könnte, gar nichts gesagt wird. Es bleibt völlig offen, wer dieser Adressat ist: Eine ganz bestimmte Person? Die Anhänger Wagners? Die *décadents*? Die Musiksachverständigen? Die Turiner? Die Deutschen? Die Europäer der Zukunft? Gelegentlich werden die Adressaten zwar direkt angesprochen – beispielsweise mit dem Einschub „werden Sie es glauben?“ (KSA 6, 13, 5) oder mit rhetorischen Aufforderungen: „Versuchen Sie’s doch!“ (KSA 6, 29, 20). Gelegentlich – wie zu Beginn von WA 8 (KSA 6, 29, 17–27) – weiten sich diese Leser-Ansprachen zu eigentlichen Dialogen aus, bei denen auch die Adressaten als Gegenredner eine Stimme zu bekommen scheinen. Aber diese Adressaten bleiben doch sonderbar unbestimmt; weder sind sie als Gegner noch als Anhänger Wagners, weder als *décadents* noch als *décadence*-Überwinder greifbar; sie vertreten keine Positionen, an denen sich der Briefschreiber abarbeiten könnte.

Bleiben die Adressaten des „Briefes“ WA kaum fassbar, so sind zwei andere Aspekte starke Indizien für die Briefform, nämlich die im Untertitel gemachten Ort- und Zeitangaben (da N. sich im Mai 1888 in Turin aufhielt, wird „Turiner“ nicht wie „Römer“ im *Römerbrief* des Paulus die Adressaten, sondern eben den Abfassungsort bezeichnen). Philosophische Kunstbriefe pflegen solche Orts- und Zeitangaben zu unterschlagen oder zu fingieren; bei WA entsprechen sie *grosso modo* den historischen Tatsachen. Das erhöht den Anschein von Authentizität: N. will als Experte für Wagner und *décadence* sprechen und tut dies, indem er deutlich macht, von welchem Ort und zu welcher Zeit er spricht. Dies könnte so verstanden werden, dass N. das in WA Gesagte als Momentaufnahme seiner Befindlichkeit zu einem bestimmten Zeitpunkt an einem bestimmten Ort zu relativieren sucht – im August 1888 hätte es in Sils-Maria darum schon wieder ganz anders stehen können. Jedoch scheint N. keine Selbstrelativierung durch Kontextualisierung beabsichtigt zu haben; das in WA Gesagte wird dekretiert und duldet keinen Widerspruch, so dass ein neuer Kontext – statt Turin im Mai 1888 also beispielsweise Sils-Maria im August

1888 — am Gesagten nichts ändern würde. WA hat wie ein Brief des von N. so verabscheuten Apostels Paulus den Charakter eines Sendschreibens, das von einem bestimmten Ort und einer bestimmten Zeit aus das einzig Gültige zum Thema verlautbaren will. Die Antwort eines ebenbürtigen Korrespondenzpartners wird nicht erwartet.

Dennoch soll WA nicht einfach in trockenem Verkündigungstonfall N.s Einsichten zu Wagner, zur Zeit und zur *décadence* deklamieren; das Werk ist sichtlich um eine sehr abwechslungsreiche literarische Gestaltung bemüht. Das Oszillieren zwischen Ernst und Heiterkeit, das schon im Motto (KSA 6, 13, 3) angekündigt wird, hält sich durch die einzelnen Abschnitte durch. Der alte rhetorisch-ästhetische Topos *variatio delectat* („Die Abwechslung erfreut“ — Cicero: *De natura deorum* I, 9, 22) wurde von N. aber keineswegs willkürlich angewandt. Traut man seinen nachgelassenen Aufzeichnungen, so sind die zwölf Abschnitte wie die Sätze eines musikalischen Werks durchkomponiert und zueinander ins Verhältnis gesetzt. In NL 1888, KSA 13, 16[74], 510 ist jedem einzelnen Abschnitt von WA nicht nur eine kurze inhaltliche Charakterisierung zugeordnet, sondern auch eine Satz- oder Stimmungsbezeichnung wie in einer spätromantischen Komposition:

X — schmerzhaft-nachdenklich	
1. Bizet's Musik — der Philosoph	ironisch
2. Süden, Heiterkeit, mau(rischer) Tanz Liebe	fremd-interessant
3. der „Erlöser“ — Schop(enhauer)	ironisch
4. der „Ring“, Schopenhauer als Erlöser Wagners	fremd-interessant
5. der <i>décadent</i> — grimmig!	grimmig!
6. scherzhaft „Ahnen“ „Umwerfen“ „Erheben“	ironisch
7. „Hysterismus“ „Stil“ die kleinen Kostbarkeiten	fremd-interessant
8. „niederwerfende Wirkung“ „der Victor Hugo der Sprache“ „Talma“ „alla genovese“	lobend-rasch
9. „Handlung“ „Edda“ „ewiger Gehalt“ „Madame Bovary“ „kein Kind“	ironisch
10. „Litteratur“ „Idee“ „Hegel“ „deutscher Jüngling“ — was wir vermissen?	ironisch-fremd-interessant
11. lobend, stark, thatsächlich „der Schauspieler“	stark-huldigend
12. drei Formeln	grimmig

zu 10) Wagner ist dunkel, verwickelt, siebenhäutig
8 das bleibt ernst selbst bei Wagners „Contrapunkt“

„Grimmig“, „ironisch“ und „fremd-interessant“ sind die vorherrschenden Stimmungscharakteristika, die N. hier von den einzelnen Abschnitten gibt; Wagners Massenerfolg lässt sich mit diesem Raster ebenso ins Visier nehmen wie der

charakterliche Verfall des künstlerischen Typus zum Lügner, seine Unfähigkeit zum Gestalten organischer Ganzheit und sein Sich-Verlieren im Detail ebenso wie seine neue und als aufgesetzt empfundene religiöse Inbrunst. Die Schriften von 1888 präsentieren, wie Enrico Müller 2010 in einem Vortrag ausgeführt hat, „personale Großgenealogien“, die sich am Muster der dritten Abhandlung der *Genealogie der Moral* orientieren, nämlich danach fragen, was für bestimmte Personen und Personengruppen asketische Ideale bedeuten. Im *Fall Wagner* und in *Nietzsche contra Wagner* wird mit Wagner der Künstler dieser Befragung unterzogen, in der *Götzen-Dämmerung* Sokrates, die Philosophen und allgemein die „Verbesserer der Menschheit“, im *Antichrist* Jesus und Paulus, in *Ecce homo* schließlich N. als Überwinder der asketischen Ideale selbst. Für den von Wagner repräsentierten Künstlertypus ist das Urteil dieser Personal-Genealogie dann niederschmetternd: Es gelingt ihm mitnichten, die asketischen Ideale zu überwinden oder zu transformieren, vielmehr macht er sich zu ihrem Anwalt und Propagandisten, wodurch die Kunst nach N. die Werte des Lebens selbst verrät.

Wagners Musik erscheint damit als eine reine Dekadenz-Symptomatik: „Wagner hat lauter Krankheitsgeschichten in Musik gesetzt, lauter interessante Fälle, lauter ganz moderne Typen der Degenerescenz, die uns gerade deshalb verständlich sind. Nichts ist von den jetzigen Ärzten und Physiologen besser studiert als der hysterisch-hypnotische Typus der Wagnerschen Heldin: Wagner ist hier Kenner, er ist naturwahr bis zum Widerlichen darin – seine Musik ist vor allem eine psychologisch-physiologische Analyse kranker Zustände“ (NL 1888, KSA 13, 15[99], 465, 3–10). N. zögert deshalb nicht, zu behaupten, „die Principien und Praktiken Wagner’s sind allesamt zurückführbar auf physiologische Nothstände: sie sind deren Ausdruck („Hysterismus“ als Musik)“ (NL 1888, KSA 13, 16[75], 510, 27–29). Nicht nur die Ursache, sondern auch die Folge Wagners ist die Krankheit. „Er macht Alles krank, woran er rührt, – er hat die Musik krank gemacht.“ (WA 5, KSA 6, 21, 16 f.).

5 Stellenwert von *Der Fall Wagner* in N.s Schaffen

WA ist eine Gelegenheitsschrift, die N. sicher nicht als eines seiner Hauptwerke angesehen wissen wollte. Dennoch widmet er dem Werk in *Ecce homo* ein Kapitel, das länger ist als die dortigen Retraktionen von *Jenseits von Gut und Böse*, *Zur Genealogie der Moral* und *Götzen-Dämmerung* zusammengenommen. Überdies wird WA in EH als einziges Werk nicht in der Chronologie der Entstehung und der Publikation behandelt, sondern nach der später fertiggestellten und zur Publikation vorbereiteten *Götzen-Dämmerung* an die allerletzte Stelle

und damit in eine herausgehobene Position gerückt (EH WA 1–4, KSA 6, 357–364). Damit erhält das Werk eine Prominenz, die N. aus seinem eigenen Leiden heraus begründet: „Wo r a n ich leide, wenn ich am Schicksal der Musik leide? Daran, dass die Musik um ihren weltverklärenden, jasagenden Charakter gebracht worden ist“ (EH WA 1, KSA 6, 357, 5–8). Dennoch spricht N. in seiner Retraktation von WA weder zur Hauptsache über diese Schrift, noch gibt er eine Erläuterung seiner Wagner-Kritik. Vielmehr verbreitet er sich darüber, welche Abscheulichkeiten sich die Deutschen in der Geschichte der europäischen Kultur hätten zuschulden kommen lassen.

Dieses Vorbeireden an Wagner und an WA scheint anzuzeigen, dass es in WA nur vordergründig um eine persönliche Abrechnung geht, in Wahrheit aber um das Fallbeispiel einer sich vollziehenden Umwertung, für die Wagner und die Musik nur den äußeren Anlass abgeben. In der Sache sind die in WA präsentierten Argumente gegen Wagner durchaus aus früheren Schriften N.s bekannt, aber erst in der polemischen Verschärfung von WA erscheinen sie als Elemente einer allgemeinen Strategie, der Gegenwart eine neue Werteorientierung, nämlich die antidekadente Bejahung des Lebens zu verordnen.

WA hätte dann zum einen seine Bedeutung als Anwendungsfall des Konzepts einer „Umwerthung aller Werthe“. Zum anderen besteht eine zentrale Intention von WA (und später auch NW) darin, jede Verwechslung, nämlich die Verwechslung von N. mit Wagner und dessen Kulturerneuerungsideen auszuschließen. Die Angst vor dem Verwechselt-Werden ist ein besonderes Kennzeichen der Schriften von 1888 (vgl. z. B. EH Vorwort 1, KSA 6, 257, 16–18). Nur eine rabiate Abschottungsrhetorik scheint N. da helfen zu können. N. ist es mit WA zweifellos gelungen, aus dem Schatten Wagners zu treten. Die unmittelbare und intensive Rezeption von WA machen die Schrift zu einer wichtigen Wegmarke in N.s Wirkungsgeschichte.

6 Zur Wirkungsgeschichte

N.s überaus scharfe Wagner-Pathologisierung klingt gerade da, wo sie die Melodie zurückfordert und eine heitere, unkomplexe, untheatralische Musik propagiert, so, als ob es eine Authentizität der Kunst, eine Reinheit der Instinkte, eine organische Ganzheit gäbe, zu der es zurückzukehren gälte. Das riecht nach reaktionärer Kulturkritik, die sich – durchaus im Gefolge von WA – im 20. Jahrhundert großer Beliebtheit erfreuen sollte. Dennoch ist nicht zu verkennen, dass N.s andere Werke aus seinem letzten Schaffensjahr – insbesondere *Götzen-Dämmerung*, *Der Antichrist* und *Ecce homo* – es nicht erlauben, seine Kulturkritik derart einseitig als harmoniesüchtig zu lesen. WA hat

eine exoterische Wirkungsabsicht, nämlich durch scharfe Kritik am Gegenwärtigen die Leser für das Neue und Unerhörte, das N. zu sagen gedenkt, geneigt zu stimmen.

Im Unterschied zu früheren Werken war N. bei WA sofort die öffentliche Aufmerksamkeit sicher. Bereits in den ersten Besprechungen – so nach Kr I, 150 f. in den *Hamburger Nachrichten* vom 06. 10. 1888, im *Magazin für die Literatur des In- und Auslandes* vom 10. 10. 1888 (Nr. 44, S. 694 f.), im *Hamburgischen Correspondenten* vom 11. 10. 1888 (Nr. 283) sowie insbesondere in der am 05. 11. 1888 von der *Neuen freien Presse* abgedruckten Sammelbesprechung von Eduard Hanslick (KGB III 7/3, 2, S. 1036–1038) – wird auf die Diskrepanz zwischen N.s früheren, Wagner-panegyrischen Äußerungen in GT und UB IV WB und seinem jetzt schroffen Antiwagnerianismus aufmerksam gemacht. „Sehr Vieles von dem, was Nietzsche gegen Wagner anführt, ist ohne Frage vollkommen richtig; es ist auch nicht neu, nur neu aus dem Munde Nietzsche's, des bedeutendsten und geistreichsten Wagnerianers von ehedem. Aber auch die Wahrheiten, die er ausspricht, müssen durch die Frivolität und den bellenden Styl seiner Schrift an Wirkung einbüßen.“ (Hanslick, ebd., 1037) Besonders empfindlich auf die Attacke reagierten die überzeugten Wagnerianer, allen voran Richard Pohl, der im *Musikalischen Wochenblatt* vom 25. 10. 1888 (KGB III 7/3, 2, S. 1026–1033) den „Fall Wagner“ zu einem „Fall Nietzsche“ umkehrt und sich in eingehender Diffamierung ergeht, was, wie oben erwähnt, N. zu einem Verleger-Wechsel veranlasst. Ganz anders Carl Spitteler, der in der Berner Tageszeitung *Der Bund* eine sehr positive Würdigung mit zahlreichen Auszügen aus WA präsentiert und sie zu Thesen zuspitzt (KGB III 7/3, 2, S. 1038–1041). „Wir haben unsern Lesern von einem ästhetischen Ereignis Mitteilung zu machen: Einer der ersten Vorkämpfer des Wagnertums, der Philosoph Friedrich Nietzsche, ist in das Lager der Gegner übergegangen, und zwar nicht stillschweigend, sondern, wie es sich für einen so einflußreichen Wortführer geziemt, öffentlich, mit begründeter Darlegung in Form eines Protestes.“ (KGB III 7/3, 2, S. 1038) Gefallen gefunden haben wird N. auch an der Schlusspointe von Spittelers Besprechung: „Das Entscheidende bleibt der Umstand, daß sechs Denker wie Nietzsche eine Nation weiter fördern würden, als Myriaden von Gelehrten und von Philosophen das während eines ganzen Jahrhunderts vermögen.“ (Ebd., 1041) Im *Bund* blieb dies freilich nicht das letzte Wort, denn der Redakteur Josef Viktor Widmann meinte, Spittelers Darstellung nicht unwidersprochen lassen zu können und widmete *Nietzsches Abfall von Wagner* deshalb im *Bund* vom 20. und 21. 11. 1888 einen langen, kritischen Artikel (KGB III 7/3, 2, S. 1048–1055), der insbesondere N.s Tendenz zum Größenwahn anprangert. „Nein! es geht mit bestem Willen nicht; wir können, nicht länger dieses in allen Farben des gereizten Chamäleons schillernde Pamphlet

Nietzsches behandeln; es widert uns an.“ (Ebd., 1054) „Nietzsche, den wir früher achten und beachten zu sollen glaubten, ist nun für uns tot“ (ebd., 1055).

N.s treuer Zuarbeiter Heinrich Köselitz alias Peter Gast rührte im zweiten Novemberheft der Zeitschrift *Kunstwart* für die Schrift seines Meisters die Werbetrommel (KGB III 7/3, 2, S. 1068–1076). Köselitz hebt als N.s eigentliche Entdeckung hervor: „Von außerordentlicher Wichtigkeit für die Beurteilung Wagner's ist, was vor Nietzsche noch Niemand deutlich gesehn und hervorgehoben hat: das Schauspielische an ihm.“ (Ebd., 1073) Und dann macht er sich ganz N.s Selbsteinschätzung zu eigen: „Seine antiromantische, antichristliche, antirevolutionäre, antidemokratische Kultur, kurz seine Vornehmheit, scheidet ihn (und schied ihn) für immer von Wagners Sache.“ (Ebd., 1075) Der *Kunstwart*-Herausgeber Ferdinand Avenarius ergänzte diese Lobeshymne um einige kritische Nachbemerkenungen (KGB III 7/3, 2, S. 1076 f.), denen zufolge N. zwar „einer der geistvollsten und tiefsten Denker unserer Zeit“ (ebd., 1076) sei, aber die in WA gefällten Urteile seien weder widerlegbar noch beweisbar. „Denn nur Gedankenfehler lassen sich logisch widerlegen, nicht Empfindungsfehler.“ (Ebd.) N. argumentiere aber nicht, sondern dekretiere nur; daher habe das Werk ihn, Avenarius, „im Gegensatz zu Peter Gast“ „als eine sehr unerfreuliche Erscheinung“ berührt: „das letzte Ergebnis bleibt doch das Bedauern, daß Friedrich Nietzsche diesmal wie <ein> Feuilletonist geschrieben hat“ (ebd., 1077). N. nimmt diese Nachbemerkenungen zum Anlass, zum ersten und einzigen Mal selbst in die publizistische Auseinandersetzung um sein Werk mit einem eigenen Zeitschriftenbeitrag einzugreifen, nämlich mit zwei Briefen an Avenarius, von denen er am 10. 12. 1888 auf einer Postkarte verlangt, dass sie „wörtlich im ‚Kunstwart‘ wiederzugeben“ seien (KSB 8, Nr. 1185, S. 519, Z. 3 f.). Tatsächlich erschienen diese offenen Briefe, mit denen N. quasi Avenarius' Urteile beglaubigen zu wollen schien, er wolle sich nun als Feuilletonist betätigen, im zweiten Dezemberheft des *Kunstwarts* (vgl. auch Schaberg 2002, 223 f.). Da diese Publikation N.s nicht in Collis und Montinaris Ausgabe der Werke N.s Aufnahme fand, sondern nur in der Briefedition abgedruckt ist, sei sie hier nach KSB 8, Nr. 1183 u. 1184, S. 516–518 integral wiedergegeben (vgl. die ausführlicheren Sacherläuterungen KGB III 7/3, 1, S. 484–488):

... Ich bin Ihnen aufrichtig dankbar für Ihre Kritik, mehr noch als für die ausgezeichneten Worte des Herrn Gast, — ich las sie mit Entzücken, Sie haben, ohne es zu wissen, mir das Angenehmste gesagt, was mir jetzt gesagt werden konnte. In diesem Jahre, wo eine ungeheure Aufgabe, die Umwertung aller Werte, auf mir liegt und ich, wörtlich gesagt, das Schicksal der Menschen zu tragen habe, gehört es zu meinen Beweisen der Kraft, in dem Grade Hanswurst, Satyr oder, wenn Sie es vorziehen, „Feuilletonist“ zu sein, — sein zu können, wie ich es im „Fall Wagner“ gewesen bin. Daß der tiefste Geist auch der frivolste sein muß, das ist beinahe die Formel für meine Philosophie: es könnte

sein, daß ich mich schon über ganz andere „Größen“ auf eine unwahrscheinliche Weise erheitert habe...

Zuletzt thut das meiner persönlichsten Pietät gegen Wagner am wenigsten Abbruch; noch im vorigen Monat habe ich jener unvergeßlichen Zeit der Intimität zwischen uns ein Denkmal gesetzt, das dauern wird: in einem Werke, das jetzt im Druck ist und das jeden Zweifel über mich wegnehmen wird. Auch Ihren Zweifel, sehr werter und lieber Herr! Der „jüngere“ Nietzsche ist niemals über den Punkt-Wagner- mit dem „älteren“ Nietzsche in Widerspruch gewesen: es bliebe wohl zu beweisen, daß jenes x von Wesen, dessen Psychologie in der vierten Unzeitgemäßen gegeben wird, wirklich etwas mit dem Gatten von Frau Cosima zu thun hat oder... — Wissen Sie eigentlich, daß Herr Peter Gast der erste Musiker ist, der jetzt lebt, — Einer der Seltenen zu allen Zeiten, die das Vollkommene können? — Die Musiker, unter uns, finden, ich hätte alles bewiesen, nur zu sehr... Man schreibt mir Briefe über Briefe...

... Vergeben Sie mir, in aller Heiterkeit, eine Nachschrift: es scheint, es geht beim Fall Wagner nicht ohne Nachschrift ab. — Warum haben Sie eigentlich Ihren Lesern die Hauptsache vorenthalten? Daß meine „Sinnesänderung“, wie Sie es nennen, nicht von gestern ist? Ich führe nunmehr seit 10 Jahren Krieg gegen die Verderbnis von Bayreuth, — Wagner hielt mich seit 1876 für seinen eigentlichen und einzigen Gegner, die Spuren davon sind überreich in seinen späteren Schriften. Der Gegensatz eines *décadent* und einer aus der Überfülle der Kraft herauschaffenden, das heißt *dionysischen* Natur, der das Schwerste Spiel ist, ist ja zwischen uns handgreiflich (ein Gegensatz, der vielleicht in fünfzig Stellen meiner Bücher ausgedrückt ist, z. B. in der „fröhl. Wissenschaft“ S. 312 ff). Wir sind verschieden wie arm und reich. Unter Musikern ist ja über die Armut Wagners gar kein Zweifel; vor mir, vor dem auch die Verstocktesten ehrlich werden, sind auch die extremen Parteigänger seiner Sache über diesen Punkt ehrlich geworden. Wagner war mir als Typus unschätzbar; ich habe an unzähligen Stellen den biologischen Gegensatz des verarmten und, folglich, raffinierten und brutalen Kunstinstinks zum reichen, leichten, im Spiele sich echt bejahenden dargestellt — vergeben Sie mir! sogar mit der von Ihnen gewünschten „ruhig sachlichen Entwicklung der Gründe“. Eine kleine Hand voll Stellen: Menschl. Allzumenschl. (— vor mehr als 10 Jahren geschrieben)

2,62 ff. *décadence* und Berninismus im Stil W.'s.

2,51 seine nervöse Sinnlichkeit,

2,60 Verwilderung im Rhythmischen,

2,76 Katholizismus des Gefühls, seine „Helden“ physiologisch unmöglich.

Wanderer u. Schatten 93 gegen das *espresso* um jeden Preis.

Morgenröte 225 die Kunst W.s, den Laien in der Musik zu täuschen.

Fröhl. Wissenschaft 309 W. Schauspieler durch und durch, auch als Musiker. 110 Bewunderungswürdig im Raffinement des sinnlichen Schmerzes.

Jenseits von Gut und Böse 221 Wagner zum kranken Paris gehörig, eigentlich ein französischer Spät-Romantiker, wie Delacroix, wie Berlioz, alle mit einem *fond* von Unheilbarkeit auf dem Grunde und, folglich, Fanatiker des Ausdrucks.

— Warum ich das Alles Ihnen schreibe? Weil man in St. Petersburg und in Paris mich ebenso ernst nimmt und liest, wie nachlässig im „Vaterlande“... Nachlässig — was für ein Euphemismus...

N.s ungewöhnliches Eingreifen in die Debatte um seine eigene Schrift ist Ausdruck der verstärkten Selbstvermarktungstendenzen, die sich in seinem Schaf-

fen 1888 bemerkbar machen. Diese Selbstvermarktungstendenzen korrelieren im Fall von WA mit der tatsächlichen öffentlichen Aufmerksamkeit, die N. mit den vorangegangenen Schriften fast völlig versagt geblieben war. Entsprechend interagiert N. jetzt erstmals auch mit seiner eigenen Rezeption – indem er nicht nur die beiden Briefe für den *Kunstwart* schreibt, sondern die dort gegebene Liste mit einschlägigen Anti-Wagner-Stellen aus früheren zu einer eigenen Werk-Collage, *Nietzsche contra Wagner*, umgestaltet.

Die Nachwirkung von N.s Wagner-Kritik war über die unmittelbare Wirkung hinaus unabsehbar groß. Das Stichwort der *décadence* wurde zu einem Leitbegriff der zeitgenössischen Kulturkritik. So sehr sich N. zur Entstehungszeit von WA in einen wagnerkritischen Zeitkontext einfügte, so sehr verband sich doch gerade mit seinem Namen eine radikale Abkehr von Wagners Kunst-Paradigma, mit der man sich nicht nur im Umfeld von Bayreuth schwertat (dazu Ferrari Zumbini 1990). Exemplarisch seien als dankbare Inspirationsempfänger aus WA nur Robert Musil, Thomas Mann und Theodor W. Adorno wenigstens genannt. Musil verarbeitete seine einschlägigen Lektüren direkt in seinem Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* (vgl. Neymeyr 2005, 107–200), während Thomas Mann in *Leiden und Größe Richard Wagners* (1933) „die unsterbliche Wagnerkritik Nietzsches [...] immer als einen Panegyrikus mit umgekehrtem Vorzeichen, als eine andere Form der Verherrlichung empfunden“ hat: „Sie war Liebeshäß, Selbstkasteiung“ (Mann 1990, 9, 373). Dennoch wollte er ihr gerade als Kritik verbunden bleiben. Auch für Adorno gilt dies, obwohl er in seinem *Versuch über Wagner* (1952) herausstreicht, N. habe „Wagner noch mit den Ohren des Biedermeier gehört, als er ihn formlos fand“ (Adorno 1980, 13, 52 f.).

Mit der historischen Distanz zu Wagner ist auch die Provokationskraft von WA viel stärker verblasst als die anderer Spätschriften N.s. So überwiegen heute – abgesehen von manchen allerdings publikumswirksamen Ausnahmen wie Schlaffer 2007 (dazu das Nötige bei Sommer 2008e, 98–103) – die nüchtern wissenschaftlichen Annäherungen an WA (exemplarisch qualitativ ist Müller-Lauter 1999b, 1–23).

II Stellenkommentar

Der Titel

9, 1 *Der Fall Wagner.*] Der von N. gewählte Haupttitel seiner Streitschrift lässt einen breiten Deutungsrahmen offen, da das Wort „Fall“ ein großes Bedeutungsspektrum aufweist. Mindestens sechs Dimensionen lassen sich unterscheiden:

Erstens meint „Fall“ Einzelfall, Anwendungsfall. Dabei ist zu beachten, dass N. im Unterschied zu NL 1888, KSA 13, 23[2], 601, 12 f. („der Fall Baude-laire’s in Frankreich, der Fall Edgar Allan Poe’s in Amerika, der Fall Wagner’s in Deutschland“) „Fall“ und Wagner nicht etwa mit einem Genitiv kombiniert (wie im Englischen oder im Französischen, wo dafür grammatikalisch eine Konstruktion mit Präposition notwendig ist), sondern „Wagner“ als Apposition im Nominativ dem „Fall“ beigesellt. Dadurch ist Wagner selbst direkt zum Fall geworden.

Zweitens weckt „Fall“ die Assoziation von Untergang, Niedergang, Hinfälligkeit. In englischsprachigen Publikationstiteln wird „Fall“ häufig in diesem Sinne verwendet, berühmt z. B. in Edward Gibbons *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* (1776–1789) oder in Edgar Allan Poes *The Fall of the House of Usher* (1839/40; in der Poe-Ausgabe in N.s Bibliothek ist diese Erzählung freilich nicht enthalten – Poe 1853–1854), seltener in deutschsprachigen Titeln wie in Bruno Bauers *Der Fall und Untergang der neuesten Revolutionen* (1850). Kultureller und physiologischer Niedergang ist unter dem Namen der *décadence* ein zentrales Thema von WA – einer Schrift, die man als exemplarische Studie zu einem *décadence*-Einzelfall verstehen kann. Freilich sind bei dieser Semantik von „Fall“ Genitiv- oder präpositionale Konstruktionen vorherrschend; der Titel von N.s Schrift lautet nicht „Der Fall Wagners“.

Drittens führt dies zur juristisch-kriminologischen Dimension des Wortes „Fall“: Wagner ist ein *casus*, bei dem N. als Untersuchungsbeamter, Ankläger und Richter gleichermaßen in Erscheinung tritt.

Viertens ist Wagner ein Fall im medizinischen Wortsinn, ein pathologischer Fall eben, an dem sich die *décadence* einer ganzen Kultur zeigt. Ein von N. verfasster Werbetext für den Verlag beschreibt WA folgendermaßen: „Die Widerlegung W{agners}, welche diese Schrift giebt, ist nicht bloß eine aesthetische: sie ist vor allem eine physiologische. Nietzsche betrachtet Wagner als eine Krankheit, als eine öffentliche Gefahr.“ (NL 1888, KSA 13, 16[80], 513, 24–

27) In WA Epilog dient die Vivisektion des „Falls“ Wagner ausdrücklich einer „Diagnostik der modernen Seele“ (KSA 6, 53, 6–10).

Fünftens ist auch der theologisch-moralische Assoziationsspielraum von „Fall“ ziemlich groß: Der Sündenfall, von dem die Bibel in Genesis 3 erzählt, und der moralische „Fall“, nämlich die sexuelle ‚Versündigung‘, spielen ebenfalls in N.s Titelformulierung hinein: „Der Künstler ist vielleicht seiner Art nach mit Nothwendigkeit ein sinnlicher Mensch [...]. Hier zu unterliegen, hier sich zu verschwenden ist für einen Künstler verrätherisch: es verräth den Mangel an Instinkt, an Wille überhaupt, es kann ein Zeichen von *décadence* sein, — es entwerthet jedenfalls bis zu einem unausrechenbaren Grade seine Kunst. Ich nehme den unangenehmsten Fall, den Fall Wagner. — Wagner, im Banne jener unglaublich krankhaften Sexualität, die der Fluch seines Lebens war, wußte nur zu gut, was ein Künstler damit einbüßt, daß er vor sich die Freiheit, die Achtung verliert. [...] Ein solcher ‚Unfreier‘ hat eine Haschisch-Welt nöthig, fremde, schwere, einhüllende Dünste, alle Art Exotismus und Symbolismus des Ideals, nur um seine Realität einmal loszusein, — er hat Wagnerische Musik nöthig... Eine gewisse Katholicität des Ideals vor Allem ist bei einem Künstler beinahe der Beweis von Selbstverachtung, von ‚Sumpf‘: der Fall Baudelaire’s in Frankreich, der Fall Edgar Allan Poe’s in Amerika, der Fall Wagner’s in Deutschland.“ (NL 1888, KSA 13, 23[2], 600, 16–601, 13, vgl. eine wahrscheinlich frühere Variante derselben Passage in KGW IX 7, W II 4, 19 u. 21).

Sechstens schließlich, in negativer Korrelation zum Sündenfall, kann Fall auch „Glücksfall“ bedeuten, nämlich insofern der analysierte Einzelfall am Ende zu einer Therapie, einer neuen Selbstvergewisserung der Kultur führt. Entsprechend schließt WA Epilog: „Der Fall Wagner ist für den Philosophen ein Glücksfall, — diese Schrift ist, man hört es, von der Dankbarkeit inspirirt...“ (KSA 6, 53, 10–12) Die Wahl des vielsagenden Titels *Der Fall Wagner* — im Unterschied zu vielen anderen Schriften N.s haben sich zumindest im Nachlass keine Alternativtitel erhalten — dürfte auch mit einer Hauptquelle für N.s *décadence*-Kritik in WA zusammenhängen, nämlich mit Paul Bourgets *Nouveaux essais de psychologie contemporaine*. Bourget hat eine sichtliche Vorliebe für die Wendung „le cas de...“, und zwar oft in der Absicht kritischer Bloßstellung, vgl. z. B. Bourget 1883, 28: „En revanche, si le Moraliste n’est pas prêtre, il est parfois auteur dramatique; c’est le cas de M. Dumas“; ebd., 138: „Il a simplement, et dès le début, poussé à leur extrême quelques états de l’âme dont le plein développement n’apparaît que dans la génération suivante. Ce fut le cas de Stendhal, qui *outra tout de suite le sens d’analyse et de cosmopolitisme* propre à notre âge.“ (Erster Satz von N. am Rand markiert, von ihm Unterstrichenenes kursiviert. „Wenn der Moralist hingegen kein Priester ist, so

wird er manchmal Dramenautor; dies ist der Fall des Herrn Dumas“; ebd., 138: „Er hat einfach und seit Beginn einige Seelenzustände ins Extreme gesteigert, deren vollständige Entwicklung erst in der kommenden Generation stattfinden wird. Dies war der Fall Stendhals, der *sofort den Sinn für das Analysieren und den Kosmopolitismus übersteigert hat*, der für unsere Zeit typisch ist.“) „[L]e cas des Goncourt“ wird von Bourget ebd., 89 verhandelt, le „cas de Flaubert“ ebd., 90, „le cas de Tourguéniev“ ebd., 210, „le cas d’un Taine, d’un Renan ou d’un Baudelaire“ ebd., 262. Deutlich ist, dass N. sich mit der auf Deutsch in Kombination mit Eigennamen damals noch nicht so geläufigen Rede vom „Fall N. N.“ an eine französische Gepflogenheit anschließt.

9, 2 Ein Musikanten-Problem.] Vgl. auch NL 1888, KSA 13, 14[51], 243, 9 f.: „Wagner als Problem. / Ein Wort zur Aufklärung.“ Dass Wagner offenbar nicht als Musiker, sondern nur als „Musikant“ gelten soll, unterstreicht die denunziatorische Absicht, die N. mit WA verfolgt. Ein Musikant ist nur ein Musikausübender, kein Musikschöpfer; „heute hat uns *musikant* schon einen beinahe niedrigen beisinn gegenüber *musiker*“ (Grimm 1854–1971, 12, 2742). N. selbst gebraucht das Wort „Musikant“ durchweg abschätzig oder ironisch (vgl. z. B. FW 104, KSA 3, 461, 34; FW 234, KSA 3, 512, 14; NL 1885, KSA 11, 34[181], 482, 25 = KGW IX 1, N VII 1, 67, 19; GM III 23, KSA 5, 396, 24). Gelegentlich wird der Ausdruck auch zur Selbstcharakterisierung verwendet („Im Grunde bin ich vielleicht ein alter Musikant.“ N. an Jean Bourdeau [Entwurf], um den 17. 12. 1888, KSB 8, Nr. 1196, S. 533, Z. 38 f.; vgl. auch WA 1, KSA 6, 14, 12). Um sein eigenes, laienhaftes Verhältnis zur Musik ins rechte Licht zu rücken, hatte übrigens schon Heinrich Romundt sich der Musikanten-Metapher in seinem Brief an N. vom 04. 05. 1869 bedient: „Ich sehe überall die Wirkungen des Verkehrs mit Dir, mein lieber Freund [...]. Es tönt wie eine schöne halb verklungene Sage von vergangenem und wiedererstandenem Pessimismus, vom Drama der Zukunft, in dem Sophocles wiedergeboren wird [...] unter unserm begeisterten Zuruf, von der Musik als dem Schlüssel aller Kunstphilosophie, von Richard Wagner und Arthur Schopenhauer und von unzähligen Anderem zu mir herüber, es ist ein grosses Concert, in dem ich als schlechter Musikant das Einzelne nicht mehr deutlich unterscheide, nur der Concertmeister steht handgreiflich vor mir und in ihm erkenne ich Dich wieder“ (KGB II 2, Nr. 3, S. 8, Z. 26–42).

Auch Wagner selbst benutzt den Ausdruck „Musikant“ einerseits zur Herabsetzung anderer (vgl. z. B. Wagner 1907, 7, 272), aber gelegentlich andererseits auch zur ironischen Selbstcharakterisierung, so z. B. am Ende eines Briefes an die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein vom November 1856: „der ich im Ganzen doch ein lederner, langweiliger, verlumpfter – wenngleich Ihnen

ganz und gar ergebener Musikant bin. Richard – der Catarrhist“ (Wagner 2001, 12, 215).

Vorwort

11, 2 *Ich mache mir eine kleine Erleichterung.*] „Erleichterung“ ist bei N. seit seinen frühen Schriften (vgl. z. B. UB I DS 11, KSA 1, 227, 5 im Anschluss an Schopenhauer) eine beliebte Vokabel, die gelegentlich dazu dient, die besondere Leistungsfähigkeit der von N. vertretenen, kritisch-freigeistigen Art des Philosophierens oder der mit ihr verbundenen Methoden herauszustellen (vgl. z. B. MA II WS 350, KSA 2, 702, 16 f.). So zählt nach MA I 36, KSA 2, 58, 19–21 etwa „die psychologische Beobachtung zu den Reiz-, Heil- und Erleichterungsmitteln des Daseins“. Allzu leichtfertigen „Erleichterern des Lebens“, wie etwa manchen „Dichtern“, steht N. allerdings vorbehaltvoll gegenüber (MA I 148, KSA 2, 143, 6–21, vgl. MA I 279, KSA 2, 229, 15–28). Attraktiv erscheint N. da eher ein Wechselspiel, nämlich „Erschwerung als Erleichterung und umgekehrt“ (MA I 280, KSA 2, 229, 30–230, 1). Abgesehen von der bei N. vorherrschenden, metaphorischen Wortverwendung, die „Erleichterung“ als Antonym zu geistiger „Beschwerung“ setzt, spielt N. gelegentlich auch auf konkret physiologische Vorgänge der Erleichterung an: „Meine Einwände gegen die Musik Wagner’s sind physiologische Einwände: [...] Protestirt aber nicht auch mein Magen? mein Herz? mein Blutlauf? mein Eingeweide? [...] – Und so frage ich mich: was will eigentlich mein ganzer Leib von der Musik überhaupt? Ich glaube, seine Erleichterung: wie als ob alle animalischen Funktionen durch leichte kühne ausgelassne selbstgewisse Rhythmen beschleunigt werden sollten.“ (FW 368, KSA 3, 616, 29–617, 12) Diese Erleichterung kann durchaus auch die Gestalt der Darmentleerung annehmen.

11, 2–4 *Es ist nicht nur die reine Bosheit, wenn ich in dieser Schrift Bizet auf Kosten Wagner’s lobe.*] N. hat die Musik des französischen Komponisten Georges Bizet (1838–1875) erstmals im Spätherbst 1881 in Genua wahrgenommen: „Hurrah! Freund! Wieder etwas Gutes kennen gelernt, eine Oper von François Bizet (wer ist das?): *Carmén*. Hörte sich an wie eine Novelle Mérimée’s, geistreich, stark, hier und da erschütternd. Ein ächt französisches Talent der komischen Oper, gar nicht desorientiert durch Wagner, dagegen ein wahrer Schüler von H Berlioz.“ (N. an Köselitz, 28. 11. 1881, KSB 6, Nr. 172, S. 144, Z. 2–7) Abgesehen vom falschen Vornamen des Komponisten und der falschen Schreibweise des Werkes wird bereits hier die Opposition Bizets zu Wagner behauptet; übrigens hört sich die 1875 uraufgeführte „opéra comique“ *Carmen*

nicht nur „an wie eine Novelle“ von Prosper Mérimée, sondern beruht – textlich bearbeitet von Henri Meilhac und Ludovic Halévy – auf einer solchen, nämlich der 1847 erschienenen *Carmen* (was N. schließlich auch klar wird, vgl. den Brief an Köselitz, 08. 12. 1881, KSB 6, Nr. 177, S. 147, Z. 2–6). N.s *Carmen*-Begeisterung hielt einige Zeit an (vgl. z. B. N. an Köselitz, 05. 01. 1882, KSB 6, Nr. 185, S. 154, Z. 10 f.); er machte sich auch mit anderen Werken Bizets vertraut (vgl. dazu und zu N.s häufigen *Carmen*-Besuchen NK 13, 5 f.). In JGB 254, KSA 5, 200, 13–21 wurde Bizet bei seinem ersten Erscheinen in einem N.-Werk bereits auf eine hohe Stufe gestellt: „Auch jetzt noch giebt es in Frankreich ein Vorverständniss und ein Entgegenkommen für jene seltneren und selten befriedigten Menschen, welche zu umfänglich sind, um in irgend einer Vaterländerei ihr Genüge zu finden und im Norden den Süden, im Süden den Norden zu lieben wissen, – für die geborenen Mittelländler, die ‚guten Europäer‘. – Für sie hat Bizet Musik gemacht, dieses letzte Genie, welches eine neue Schönheit und Verführung gesehn, – der ein Stück Süden der Musik entdeckt hat.“ Das Motiv der Bizet charakterisierenden, dem schwermütigen Norden entgegengesetzten Südlichkeit zieht sich durch N.s nicht sehr zahlreiche Äußerungen über Bizet, vgl. z. B. NL 1887/88, KSA 13, 11[49], 23, 27–24, 1 (korrigiert nach: KGW IX 7, W II 3, 178, 25–34–179, hier in der ursprünglichsten Version wiedergegeben): „– der Geniestreich Bizet’s, welcher einer neuen Sensibilität, die bisher in der gebildeten Musik noch keine Sprache hat, zum Klange verhalf, einer südlicheren und verbrannteren Sensibilität, welche vom feuchten Norden aus nicht zu verstehen ist. Fern vom vaporeusen Idealismus des deutschen Gemüths, nichts für deutsche Jünglinge, gehörnte Siegfriede und andere Wagnerianer.“ Dieselbe Passage lautet in einer späteren, von N. korrigierten Version: „Aus dem ungeheuren Bereiche der Kunst, welche anti-deutsch ist und bleiben wird und von dem ein für alle Mal deutsche Jünglinge, gehörnte Siegfriede und andere Wagnerianer ausgeschlossen sind: – der Geniestreich Bizet’s, welcher einer neuen – ach so alten – Sensibilität, die bisher in der gebildeten Musik Europas noch keine Sprache gehabt hatte, zum Klange verhalf, einer südlicheren(,) brauneren [übergangsweise hieß es an dieser Stelle: heidnischen(,) verbrannteren Sensibilität, welche freilich nicht vom feuchten Idealismus des Nordens aus zu verstehen ist“. Zum Thema vgl. Perrakis 2008 und Leiner 1995.

Dennoch verrät N. in seinem Brief an Carl Fuchs vom 27. 12. 1888 das strategische Interesse an der Entgegensetzung von Bizet und Wagner: „Das, was ich über Bizet sage, dürfen Sie nicht ernst nehmen; so wie ich bin, kommt B(izet) Tausend Mal für mich nicht in Betracht. Aber als ironische Antithese gegen W(agner) wirkt es sehr stark; es wäre ja eine Geschmacklosigkeit ohne Gleichen gewesen, wenn ich etwa von einem Lobe Beethovens hätte ausgehen

wollen.“ (KSB 8, Nr. 1214, S. 554, Z. 18–23) Wie gelungen die Provokation war, Bizet gegen Wagner auszuspielen, wird N. noch nach Erscheinen von WA bestätigt. Am 27. 09. 1888 schreibt er an Köselitz: „Ein Curiosum, das Gersdorff mittheilt und das mich sehr erbaut: G(ersdorff) ist Zeuge eines rasenden Wuthausbruchs Wagners gegen Bizet gewesen, als Minnie Hauck in Neapel war und Carmen sang. Auf dieser Grundlage, daß W(agner) auch hier Partei genommen hat, wird meine Bosheit an einer gewissen Hauptstelle viel schärfer empfunden werden.“ (KSB 8, Nr. 1122, S. 443, Z. 32–38; der Brief von Gersdorff an N., 23. 09. 1888, KGB III 6, Nr. 582, S. 312, Z. 38–50) Die Episode greift N. in seinem Brief an Carl Spitteler auf, in dem er sich für dessen Rezension von WA im *Bund* bedankt, und er verknüpft sie mit WA Vorwort, KSA 6, 11, 2–4: „Daß ich meine ‚Bekehrung‘ an Carmen anknüpfe, ist natürlich – Sie werden keinen Augenblick daran zweifeln – eine Bosheit mehr von mir. Ich kenne den Neid, die Wuthausbrüche Wagners gegen den Erfolg von Carmen – den größten, anbei gesagt, den die Geschichte der Oper hat.“ (KSB 8, Nr. 1150, S. 481, Z. 4–9).

Eduard Hanslick betont übrigens in seiner wohlwollenden Darstellung von Bizets *Carmen* (Hanslick 1880, 143–149), dass das Werk keineswegs wagnerianisch sei, obwohl es in der französischen Kritik dafür gehalten wurde (ebd., 146 f.).

11, 4 f. *Ich bringe unter vielen Spässen eine Sache vor, mit der nicht zu spassen ist.*] Diese als Wortspiel paradoxierte Beschreibung von WA kehrt in der Travestie des lateinischen Mottos 13, 3 wieder: Das befreiende Lachen soll offensichtlich jener „Erleichterung“ dienen (11, 2), die der erste Satz des Vorwortes verspricht: Eine Entlastung von der Schwere und vom Ernst des Themas bringt die satirische Brechung, die sich durchaus als Exemplifikation jener subversiven „fröhlichen Wissenschaft“ verstehen lässt, die N. in FW skizziert hat. Die „Spässe“, die satirischen Formen geben zugleich weitreichende Darstellungsvollmachten, die dem Verfasser einer ‚ernsten‘ philosophischen Abhandlung nicht zur Verfügung stehen. Mit der Deklaration der Schrift als spaßhaft-satirischer „Erleichterung“ immunisiert sich N. zugleich gegen Kritik, ohne doch in 11, 4 f. den Anspruch auf Ernsthaftigkeit preiszugeben.

11, 5–9 *Wagnern den Rücken zu kehren war für mich ein Schicksal; irgend Etwas nachher wieder gern zu haben ein Sieg. Niemand war vielleicht gefährlicher mit der Wagnererei verwachsen, Niemand hat sich härter gegen sie gewehrt, Niemand sich mehr gefreut, von ihr los zu sein. Eine lange Geschichte!*] In W II 7, 70 notierte N. dazu die folgenden Stichworte: „Wagnern Lebewohl zu sagen – mit der Wagnererei verwachsen / Dunkel, vieldeutig, ahnungsvoll“ (KSA 14, 402). N. lernte Wagner persönlich am 8. November 1868 in Leipzig bei Hermann Brockhaus kennen, nachdem er bereits 1861 zusammen mit Gustav

Krug den Klavierauszug von Wagners *Tristan* durchgearbeitet hatte. Mit Antritt seiner Basler Professur besuchte N. von Pfingsten 1869 an Wagner und seine (künftige) Frau in Tribschen am Vierwaldstätter See sehr häufig und wurde geradezu ein Teil von Wagners Familie. Wie Wagner begeistert von Schopenhauers Philosophie, stellte N. in GT seine Auffassung dar, dass Wagners Gesamtkunstwerk die Erneuerung der griechischen Tragödie und exemplarisch für die dringend erforderliche Kulturerneuerung sei. Trotz der während ein paar Jahren sehr innigen Beziehung zu den Wagners dokumentieren Cosimas Tagebücher schon früh gewisse Irritationen, so beispielsweise am 11. Mai 1871, als ihr zugetragen wurde, dass N. seinen Basler Homer-Vortrag seiner Schwester „mit demselben Gedicht“ gewidmet habe, das er auch in der Widmung an sie verwendete: „Ich muß zuerst darüber lachen, dann aber, mit R[ichard] darüber sprechend, hier einen bedenklichen Zug, wie eine Sucht des Verrats, gleichsam um sich gegen einen großen Eindruck [sc. nämlich denjenigen Wagners auf N.] zu rächen, erkennen.“ (C. Wagner 1988, 1, 387) 1872 geben die Wagners den Haushalt in Tribschen auf, aber N. bleibt zunächst auch – wie UB IV WB von 1876 zeigt – dem Bayreuther Festspielhaus-Projekt treu. Zwar verließ N. die Bayreuther Festspiele während der Proben; jedoch dürfte dies entgegen seiner eigenen Stilisierung mehr mit seinem physischen Zustand als mit einer bereits fundamentalen Entfremdung von Wagner zusammengehangen haben. In Sorrent kam es Ende Oktober 1876 zu einer letzten persönlichen Begegnung mit Wagner. Rückblickend begründete N. seinen Bruch mit Wagner mit dessen *Parsifal*, den er Anfang 1878 von Wagner dediziert bekam, und der N. als Rückfall ins Christentum erschien. Allerdings war N. Wagners Beschäftigung mit dem Parsifal-Stoff längst bekannt (vgl. NK KSA 6, 327, 16–25).

Der Brief, den N. anlässlich von Wagners Tod am 21. 02. 1883 an Malwida von Meysenbug schrieb, legt nahe, dass es sich bei der „tödtliche[n] Beleidigung“ (vgl. N. an Overbeck, 22. 02. 1883, KSB 6, Nr. 384, S. 337, Z. 29) nicht etwa um eine Wagnersche Indiskretion im Blick auf N.s Sexualleben gehandelt hat (so z. B. Vogel 1966, 304 f.; dagegen Borchmeyer 1993, 22), sondern vielmehr um Wagners Hinwendung zum Christentum: „W. hat mich auf eine t ö d t l i c h e Weise beleidigt [...] – sein langsames Zurückgehn und -Schleichen zum Christentum und zur Kirche habe ich als einen persönlichen Schimpf für mich empfunden“ (KSB 6, Nr. 382, S. 335, Z. 21–25); „Kreuz, Tod und Gruft“ bei Wagner haben N. allerdings schon ganz früh fasziniert – siehe N. an Erwin Rohde, 08. 10. 1868, KSB 2, Nr. 591, S. 322, Z. 53, überdies NK KSA 6, 431, 29–432, 1 und Winteler 2011). Dennoch äußert N. seine Kritik an Wagner in seinen Werken bis in die achtziger Jahre hinein nicht direkt; erst spät geht er zu offener Polemik über. Dass es für N. nicht nur „ein Schicksal“ war, „Wagnern den Rücken zu kehren“ (11, 5 f.), sondern auch zu seinem Schicksal gehörte, eine Weile an

seiner Seite zu kämpfen, folgt aus FW 323, KSA 3, 552, 18–21: „Die grösste Auszeichnung erweist uns das Schicksal, wenn es uns eine Zeit lang auf der Seite unserer Gegner hat kämpfen lassen. Damit sind wir vorherbestimmt zu einem grossen Siege.“

11, 7 *Wagnerei*] Das Abstractum „Wagnerei“ benutzt N. (zusammen mit „Schoopenhauerei“) erstmals in M 167, KSA 3, 149, 23, zusammen mit „Hegelei“ auch in FW 99, KSA 3, 456, 2–4 (vgl. EH GT 1, KSA 6, 309, 6). „Wagnerei“ ist bereits vor N. zur Verächtlichmachung der von Wagner initiierten Kulturmode im Gebrauch; N. verwendet den Ausdruck durchgehend pejorativ. Immerhin macht Wagner in einem Gelegenheitsgedicht von 1879 selbst davon Gebrauch, dort allerdings nicht auf seine Anhänger, sondern auf seine Familie bezogen: „Zu ihrem kleinen Sohn / nun noch ‚Gottes Segen von Cohn‘, / was wollen sie mehr Lohn / für Welten-Spott und Hohn? / Zu dem gut gebrüteten Ei / gratulirt die ganze Wagnerei!“ (Wagner 1911, 12, 378).

11, 10–13 *Wenn ich Moralist wäre, wer weiss, wie ich's nennen würde! Vielleicht Selbstüberwindung. – Aber der Philosoph liebt die Moralisten nicht... er liebt auch die schönen Worte nicht...*] Im Frühwerk erlegte sich N. keine solche Zurückhaltung vor dem „schönen Wort“ der Selbstüberwindung auf. Ausgerechnet zu Wagner heisst es in UB IV WB 9, KSA 1, 496, 1–3: „Welche Strenge und Gleichmässigkeit des Willens, welche Selbstüberwindung der Künstler in der Zeit seines Werdens nöthig hatte“. Dennoch kommt der Begriff bei N. zwar recht häufig vor, wird aber von ihm kaum emphatisch für sich und sein Denken in Anspruch genommen. Immerhin wird die Überwindung der christlich-theistischen Weltdeutung in FW 357, KSA 3, 600, 27 als „Europa's längste[,] und tapferste[,] Selbstüberwindung“ gelobt, deren „Erben“ wir seien. Bei N.s Wortverwendung fällt auf, dass häufig gar nicht einzelne Personen, sondern Abstracta wie „Europa“, die „Moral“ („Selbstüberwindung der Moral“ – JGB 32, KSA 5, 51, 27 f. u. GM III 27, KSA 5, 410, 12) oder „der Mensch“ („die fortgesetzte ‚Selbst-Überwindung des Menschen‘, um eine moralische Formel in einem übermoralischen Sinne zu nehmen“ – JGB 257, KSA 5, 205, 18–20) das Subjekt der Selbstüberwindung sind. Selbst im Falle Goethes ist nicht von dessen Selbstüberwindung, sondern von der „Selbstüberwindung von Seiten dieses Jahrhunderts“ (GD Streifzüge eines Unzeitgemässen 49, KSA 6, 151, 7 f.), also des 18. Jahrhunderts die Rede. „Selbstüberwindung“ wird beim späten N. zur Chiffre in einer geschichtlichen Entwicklungslogik, die durchaus mit apodiktischem Ton verkündet wird: „Alle grossen Dinge gehen durch sich selbst zu Grunde, durch einen Akt der Selbstaufhebung: so will es das Gesetz des Lebens, das Gesetz der nothwendigen ‚Selbstüberwindung‘ im Wesen des Lebens“ (GM III 27, KSA 5, 410, 13–16). Erst in *Ecce homo* werden Ich und

Weltgeschichte dann auch in der Figur der Selbstüberwindung eingeführt: „Meine Humanität ist eine beständige Selbstüberwindung.“ (EH Warum ich so weise bin 8, KSA 6, 276, 5 f.) Noch deutlicher wird er in EH Warum ich ein Schicksal bin 3, KSA 6, 367, 22–25: „Die Selbstüberwindung der Moral aus Wahrhaftigkeit, die Selbstüberwindung des Moralisten in seinen Gegensatz – in mich – das bedeutet in meinem Munde der Name Zarathustra.“

Der „Moralist“ erscheint an dieser Stelle wie in 11, 10–13 als Sachwalter der alten, lebensverneinenden Moral; in sein Repertoire gehört gemeinhin die Losung der Selbstüberwindung (zu einem moralisch besseren Dasein). Diese Losung wird hier unterminiert. Der Terminus „Moralist“ ist hier wie häufig beim späten N. negativ konnotiert (vgl. z. B. AC 11, KSA 6, 177, 7); der Ausdruck bezieht sich nicht auf die von N. hochgeschätzten französischen „Moralisten“ des 17. und 18. Jahrhunderts, die keineswegs die alte Moral vertraten, sondern skeptisch-pessimistisch die „mores“, die Sitten der Menschen analysierten. Zur Selbstüberwindung vgl. auch NK KSA 6, 129, 12–22.

11, 14–17 *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.* Die Beschreibung des Philosophen, der sich unabhängig macht von der Zeit, in der er lebt, schließt an die Bestimmung Platons an, dessen Sokrates bekanntlich seine überraschten Zuhörer belehrt, dass die Philosophen gerne sterben würden oder es vorzögen, tot zu sein (*Phaidon* 64a–b). Die Philosophie habe die Aufgabe, die Seele aus dem Gefängnis des Körpers zu befreien (*Phaidon* 82e und 83a) und sich damit von Zeitlichkeit und Zeitgebundenheit zu lösen. Einerseits bleibt N. dieser Platonischen Konzeption von Philosophie trotz seiner vielfältigen Ablösungsbemühungen von Platon seit seinem Frühwerk offenkundig verpflichtet. Auch als Stilist strebt N. nach Unvergänglichkeit (vgl. NK KSA 6, 154, 21) und malt sich aus, angesichts des geringen Erfolges in der Gegenwart „posthum geboren“ zu werden (AC Vorwort, KSA 6, 167, 6). Allerdings glaubt N. weder an eine vom Körper unabhängige Seele (vgl. z. B. AC 14, KSA 6, 180 f.) noch an eine jenseitige Unsterblichkeit oder andere Formen metaphysischer Ewigkeit, deren der Philosoph teilhaftig werden könnte. Andererseits definiert N. sein eigenes Verfahren bereits in den *Unzeitgemässen Betrachtungen* mit ihrem sprechenden Titel in Opposition zu Zeitmoden und Zeitgeschmack. Der Philosoph kehrt sich von dem ab, was in seiner Zeit als wahr und gültig gilt – damit auch von der zeittypischen Moral, weswegen er kein Moralist sein kann (vgl. 11, 10–13). Diese Rolle der Philosophen wird gleich darauf entsprechend pathetisch umrissen: „Eine tiefe Entfremdung, Erkältung, Ernüchterung gegen alles Zeitliche, Zeitgemässe“ (12, 7–9) zeichnet sie aus. Die demonstrative Distanzierung von der eigenen Zeit hindert N. aller-

dings nicht daran, dem Philosophen fast im gleichen Atemzug eine wichtige Funktion in seiner Zeit, seiner Gegenwart zuzuweisen: „Er hat das schlechte Gewissen seiner Zeit zu sein“ (12, 21 f.).

11, 16 Strauss] Altertümliches Synonym für „Kampf“.

11, 17–20 *Wohlan! Ich bin so gut wie Wagner das Kind dieser Zeit, will sagen ein *déca dent*: nur dass ich das begriff, nur dass ich mich dagegen wehrte. Der Philosoph in mir wehrte sich dagegen.*] Der Anspruch, in sich selbst die zeittypische Dekadenz (dazu NK 11, 21 f.) zu überwinden, bestimmt N.s Selbstdeutung in *Ecce homo*: „Abgerechnet nämlich, dass ich ein *déca dent* bin, bin ich auch dessen Gegensatz.“ (EH Warum ich so weise bin 2, KSA 6, 266, 15 f., vgl. EH Warum ich so weise bin 1, KSA 6, 264, 3–11) „Der Philosoph“, als der sich N. gegen die *déca dence* wehrt, ist offenkundig als „Philosoph“ – weil zeitlos oder überzeitlich – nicht von der *déca dence* behelligt. Demgegenüber sollte N. bald in *Götzen-Dämmerung* mit der Exposition des „Problems des Sokrates“ (KSA 6, 67–73) nicht nur diesen exemplarischen griechischen Philosophen, sondern die Philosophie insgesamt unter Dekadenzverdacht stellen. Die in WA Vorwort propagierte Philosophie unterscheidet sich anscheinend grundlegend von allem, was bisher Philosophie hieß.

11, 21 f. *Was mich am tiefsten beschäftigt hat, das ist in der That das Problem der *déca dence**] Zu den spezifischen Hintergründen des inflationären Gebrauchs, den N. von Worten aus dem Umfeld von *déca dence* und *déca dent* macht, vgl. NK KSA 6, 67, 18 und 71, 14. Begriffsgeschichtlich lässt sich N.s *déca dence* dreifach fassen: Erstens wird der Ausdruck seit Boileau, Montesquieu und Gibbon mit mehr oder weniger stark moralischer Konnotation für den Verfall des Römischen Reiches (in N.s Bibliothek ist Montesquieu 1836 dafür einschlägig) und – etwa bei Bossuet – für den Zustand der Gegenwart verwendet. Zweitens ist *déca dence* die Selbstprädikation einer künstlerischen Bewegung um Charles Baudelaire und Paul Verlaine, die die Negation bürgerlicher Werte und das Ausbrechen aus dem bürgerlichen Normgefüge zum Programm erhoben hat („*épater le bourgeois*“). Ihre Zeitschrift, *Le déca dent*, erschien zwischen 1886 und 1889. Die literarische *déca dence*-Bewegung fand N. beispielsweise in Paul Bourgets (*Nouveaux*) *Essais de psychologie contemporaine* dokumentiert. Drittens ist der physiologische Gebrauch der Vokabel im Sinne von Degenerescenz auch schon unter N.s naturwissenschaftlichen und medizinischen Zeitgenossen verbreitet, vgl. NK KSA 6, 71, 14.

Bei N. selber wird eine ästhetische Wortverwendung mit einer historischen, einer moralisch-außermoralischen, einer zeitkritischen und einer physiologisch-biologischen verbunden: *Déca dence* meint sowohl den zyklisch unabwendbaren physischen Niedergang der menschlichen Spezies und ihrer Indivi-

duen als auch die daraus resultierende Kultur- und Kunstproduktion. *Décadence* ist die Konsequenz eines schwindenden Willens zur Macht und als solche keineswegs nur auf die Gegenwart beschränkt. Vielmehr wird zum Beispiel in AC die Geschichte von Juden- und Christentum als ein Dekadenzphänomen abgehandelt. Mitte April 1886 charakterisiert N. in einem Brief an Carl Fuchs im Anschluss an Bourget und anhand von Wagner *décadence* als Auflösung in Einzelheiten: „Der Theil wird Herr über das Ganze, die Phrase über die Melodie, der Augenblick über die Zeit“ (KSB 7, Nr. 688, S. 177, Z. 36 f.). Er vergisst nicht, hinzuzufügen: „es giebt auch an der *décadence* eine Unsumme des Anziehendsten, Werthvollsten, Neuesten, Verehrungswürdigsten, – unsere moderne Musik zum Beispiel“ (ebd., S. 177, Z. 52–54). Zur *décadence* in der Musikpraxis, namentlich bei Wagner in N.s Sicht ausführlich Schellong 1984.

Bei Wagner selbst bleibt der Begriff der *décadence* in den Gesprächen mit Cosima auf die kulturkritische Kennzeichnung eines historisch-zyklischen Niedergangs und der bedenklichen Hinfälligkeit der Gegenwart beschränkt, wird also nicht auf den physiologischen Bereich ausgeweitet. Der Begriff kommt erst nach der Entfremdung von N. in Cosimas Tagebüchern wiederholt vor (vgl. C. Wagner 1988, 3, 80, 322, 478 u. 612; ebd., 4, 682 u. 753). Bereits 1849 findet sich aber in den Notizen zur nicht ausgeführten Schrift *Das Künstlertum der Zukunft* eine gerade im Hinblick auf die *Geburt der Tragödie* interessante Stelle, in der Wagner eine umfassende *décadence* der Tragödie mit Euripides einsetzen lässt: „Antike: – aus dem Chor heraus zum Individuum; Moderne: Shakespeare, – Anfang mit dem Individuum. // Geburt aus der musik [sic]: Äschylos. / *Décadence* – Euripides.“ (Wagner 1885, 68 = Wagner [1911], 12, 278).

11, 22 f. „*Gut und Böse*“ ist nur eine Spielart jenes Problems.] Die Konstitutionsbedingungen des scheinbar absoluten moralischen Gegensatzes von „Gut und Böse“ untersucht N. in der „Ersten Abhandlung“ der *Genealogie der Moral* (KSA 5, 257–289). Die herrschend gewordene Unterscheidung von „Gut und Böse“ gilt ihm dabei als das Produkt einer Umkehrung im Wertungshaushalt des Menschen, durch die die ursprünglich Schwachen an die Macht gekommen sind (vgl. JGB 260, KSA 5, 211, 28–212, 3). Diese Umkehrung wiederum kann als Ursache dessen erscheinen, was in WA Vorwort *décadence* heißt: „Hat man sich für die Abzeichen des Niedergangs ein Auge gemacht, so versteht man auch die Moral, – man versteht, was sich unter ihren heiligsten Namen und Werthformeln versteckt: das verarmte Leben, der Wille zum Ende, die grosse Müdigkeit. Moral verneint das Leben...“ (11, 23–12, 4) Damit hört das „Problem der *décadence*“ (11, 22) auf, ein Zeitphänomen des späten 19. Jahrhunderts zu sein; es wird zur bestimmenden Signatur der letzten 2500 Jahre europäischer Geschichte. Die Assoziation von Moral und Krankheit nimmt in N.s späten Nachlassnotizen breiten Raum ein, vgl. z. B. NL 1888, KSA 13, 14[65],

250, 7–14 (korrigiert nach KGW IX 8, W II 5, 149, 8–16): „Ich habe mich gefragt, ob man nicht alle diese obersten Werthe der bisherigen Philosophie Moral und Religion mit den Werthen der Geschwächten, Geisteskranken und [...] Neurastheniker vergleichen kann: sie stellen, in einer milderer Form(,) dieselben Übel dar... / der Werth aller morbiden Zustände ist, daß sie in einem Vergrößerungsglas gewisse Zustände, die normal aber als normal schlecht sichtbar sind, zeigen...“ Die Auseinandersetzung mit Wagner wächst sich in N.s Sicht zu einer Angelegenheit von welthistorischer Tragweite aus.

12, 3 *Wille zum Ende*] Vgl. NK KSA 6, 176, 9 f. Diese griffige Wendung, die den Nihilismus charakterisiert, findet sich erstmals in FW Vorrede 2, KSA 3, 349, 6 (1887); sie kehrt wieder in AC 9, KSA 6, 176, 9; EH M 2, KSA 6, 331, 13 (wonach der „Wille zum Ende“ als „Moral an sich“ zu gelten begonnen habe) und EH Warum ich ein Schicksal bin 7, KSA 6, 372, 31 f. (dort im Horizont der „Entselbstungs-Moral“). Zur *Genealogie der Moral* vermerkt EH GM, KSA 6, 352, 26–353, 9: „Die dritte Abhandlung giebt die Antwort auf die Frage, woher die ungeheure Macht des asketischen Ideals, des Priester-Ideals, stammt, obwohl dasselbe das schädliche Ideal par excellence, ein Wille zum Ende, ein *décadence*-Ideal ist. Antwort: [...] weil es das einzige Ideal bisher war, weil es keinen Concurrenten hatte. ‚Denn der Mensch will lieber noch das Nichts wollen als nicht wollen‘.“ In NW Wir Antipoden, KSA 6, 426, 33–427, 2 sieht N. „Kunst“ und „Moral“ vom selben Übel gezeichnet, nämlich von „Selbstlosigkeit“ — das *décadence*-Princip, der Wille zum Ende in der Kunst sowohl wie in der Moral.“

12, 9–11 *das Auge Zarathustra's, ein Auge, das die ganze Thatsache Mensch aus ungeheurer Ferne übersieht, — unter sich sieht*] In *Also sprach Zarathustra* kommt dem Auge als Medium des Erkennens eine wichtige metaphorische Valenz zu. Den Menschen weiß N.s Kunstfigur Zarathustra mit seinem „Auge“ nicht viel abzugewinnen, wie er gegenüber seinen „Jüngern“ äußert: „Diess ist meinem Auge das Fürchterliche, dass ich den Menschen zertrümmert finde und zerstreuet wie über ein Schlacht- und Schlächterfeld hin. / Und flüchtet mein Auge vom Jetzt zum Ehemals: es findet immer das Gleiche: Bruchstücke und Gliedmaassen und grause Zufälle — aber keine Menschen!“ (ZA II Von der Erlösung, KSA 4, 178, 31–179, 2. N. nimmt hier Formulierungen aus der sogenannten Scheltrede auf die Deutschen in Friedrich Hölderlin: *Hyperion* II 1 auf, die ebenfalls mit dem Refrain „aber keine Menschen“ endet.) In 12, 9–11 stellt N., sich hinter dem „Auge Zarathustra's“ verbergend, demgegenüber eine höhere Lebensform in Aussicht. Diese nicht explizit gemachte Lebensform wäre eine übermenschliche, vgl. z. B. AC 4, KSA 6, 171, 13.

12, 16 *Nicht dass ich gegen diese Krankheit undankbar sein möchte.*] Auch wenn N. in NL 1888, KSA 13, 14[65], 250, 15 (korrigiert nach KGW IX 8, W II 5,

148, 18) zu bedenken gibt, dass „Gesundheit und Krankheit [...] nicht(s) wesentlich Verschieden(es)“ seien, pflegt er die Krankheit, genauer: ihre Überwindung, als Voraussetzung der „Gesundheit“ anzusehen — bis hin zu GD Pfeile und Sprüche 8, KSA 6, 60, 8 f.: „Was mich nicht umbringt, macht mich stärker.“

12, 17–23 *Wenn ich mit dieser Schrift den Satz aufrecht halte, dass Wagner schädlich ist, so will ich nicht weniger aufrecht halten, wem er trotzdem unentbehrlich ist — dem Philosophen. Sonst kann man vielleicht ohne Wagner auskommen: dem Philosophen aber steht es nicht frei, Wagner's zu entzathen. Er hat das schlechte Gewissen seiner Zeit zu sein, — dazu muss er deren bestes Wissen haben.*] Während N. in 11, 14–17 mit einer platonisierenden Philosophie-Konzeption kokettiert, wonach sich der Philosoph ganz aus der Verstrickung in die Zeitlichkeit herauszunehmen habe, wird nun eine Funktionsbestimmung gegeben, die demselben Philosophen eine wichtige Aufgabe innerhalb der Zeit zuweist, in der er lebt. In GM II 16, KSA 5, 321, 29–32 bestimmte N. „das schlechte Gewissen als die tiefe Erkrankung, welcher der Mensch unter dem Druck jener gründlichsten aller Veränderungen verfallen musste, die er überhaupt erlebt hat“, nämlich seiner Zivilisierung, die es mit sich brachte, dass sich die „Instinkte“ nun statt nach außen nach innen zu richten begannen: „dies ist das, was ich die Verinnerlichung des Menschen nenne: damit wächst erst das an den Menschen heran, was man später seine ‚Seele‘ nennt“ (KSA 5, 322, 23–25). Freilich führt dies N. nicht zu einer durchgehend negativen Bewertung des „schlechten Gewissens“; vielmehr habe es „aktivisch[.]“ „als der eigentliche Mutterschooss idealer und imaginativer Ereignisse auch eine Fülle von neuer befremdlicher Schönheit und Bejahung an's Licht gebracht und vielleicht überhaupt erst die Schönheit...“ (GM II 18, KSA 5, 326, 15–19) Wenn N. in 12, 21 f. metaphorisch den „Philosophen“ als „schlechtes Gewissen seiner Zeit“ charakterisiert, ist das nicht nur eine ironische Verbeugung vor der Rolle des Provokateurs, die die Philosophen spätestens seit Sokrates gespielt haben, sondern auch eine Übertragung der Analyse des schlechten Gewissens aus GM auf die Erscheinungsweise des Philosophen. Dieser soll ebenso wie das schlechte Gewissen in der menschlichen Frühgeschichte eine Vertiefung und Intensivierung des Lebens herausfordern, womöglich zu einer neuen „Bejahung“ motivieren. Auf dem knappen Raum eines unscheinbaren Vorwortes wird in WA die Aufgabe der Philosophie neu bestimmt: Die platonisierende Orientierung am Überzeitlichen wird ausgeklammert zugunsten einer bedeutsamen innerzeitlichen Wirksamkeit der Philosophen. N. nimmt damit Überlegungen aus JGB 212, KSA 5, 145, 24–30 auf: „Bisher haben alle diese ausserordentlichen Förderer des Menschen, welche man Philosophen nennt, und die sich selbst selten als Freunde der Weisheit, sondern eher als unange-

nehme Narren und gefährliche Fragezeichen fühlten –, ihre Aufgabe, ihre harte, ungewollte, unabweisliche Aufgabe, endlich aber die Grösse ihrer Aufgabe darin gefunden, das böse Gewissen ihrer Zeit zu sein.“

12, 23–25 *Aber wo fände er für das Labyrinth der modernen Seele einen eingeweihteren Führer, einen beredteren Seelenkündiger als Wagner?*] Der Satz spielt mit der mythologischen Vorstellung von der Unterwelt, wo die Seelen der Verstorbenen eines Führers, eines ψυχοπομπός, eines „Seelengeleiters“ bedürfen. „Psychopompos“ war der Beiname des Hermes, der in der griechischen Mythologie die Aufgabe des Seelengeleiters übernahm. Das Wort „Seelenkündiger“ kommt bei N. nur hier vor; es fehlt auch bei Grimm 1854–1971, obwohl es im 19. Jahrhundert einige Male belegt ist (z. B. [Bouterweck] 1805, 20: „Erfahrungs-Seelenkündiger“; Eye 1863, VII: „Herzens- und Seelenkündiger der Gegenwart“). Offenbar ist in 12, 25 nicht nur ein Seelenkündiger gemeint, sondern jemand, der von dieser labyrinthischen modernen Seele kündigt, was Wagner eben in seinem Werk tue. Den idealen Leser charakterisiert im Vorwort zu *Antichrist*, KSA 6, 167, 16 f. „die Vorherbestimmung zum Labyrinth“; in 12, 23–25 zeichnet es den „Philosophen“ aus, das Labyrinth der Seele zu erkunden, wie einst Theseus das Labyrinth des Minotauros erkundet haben soll.

12, 23 f. *Labyrinth der modernen Seele*] Zum französischen Ausdruck „âme moderne“, den N. in JGB 254 und in NW Wohin Wagner gehört von Paul Bourget aufgreift, siehe NK KSA 6, 428, 2. Jedoch ist der deutsche Ausdruck „moderne Seele“ bei N. längst vor seinen französischen Lektüren präsent, und zwar schon da fast durchgehend mit kritischem Akzent. In UB III SE 2, KSA 1, 345, 29–31 geißelt er die „Verworrenheit in der modernen Seele, welche sie verurtheilt unfruchtbar und freudelos zu sein“, während er in JGB 22, KSA 5, 37, 8 f. die „demokratischen Instinkte[.] der modernen Seele“ problematisiert. „Die Vergangenheit von jeder Form und Lebensweise, von Culturen, die früher hart neben einander, über einander lagen, strömt Dank jener Mischung in uns ‚moderne Seelen‘ aus, unsre Instinkte laufen nunmehr überallhin zurück, wir selbst sind eine Art Chaos“ (JGB 224, KSA 5, 158, 7–11). N. versäumt es allerdings nicht, darin auch eine Chance für den „Geist“ zu sehen. Im Nachlass finden sich mehrfach Notate, die nahelegen, N. habe der „modernen Seele“ eine eigene Schrift oder zumindest einen „Anhang“ widmen wollen (z. B. NL 1885, KSA 11, 36[1], 548, 5–7 oder KSA 11, 36[60], 573 = KGW IX 4, W II 4, 2, 18). An anderer Stelle sieht N. die „moderne Seele“ bereits bei Sokrates angelegt (NL 1884, KSA 11, 25[103], 37, 22–26). Exemplarisch vollzieht N. diese Kritik der modernen Seele dann an Sokrates in GD Das Problem des Sokrates, KSA 6, 67–73 sowie an Wagner in den beiden Anti-Wagner-Schriften von 1888. JGB 254, KSA 5, 198, 29–31 benutzte bereits Wagner als Exemplifikationsgröße: „je

mehr sich die französische Musik nach den wirklichen Bedürfnissen der âme moderne gestalten lernt, um so mehr wird sie ‚wagnerisieren‘“.

12, 25–34 *Durch Wagner redet die Modernität ihre intimste Sprache: sie verbirgt weder ihr Gutes, noch ihr Böses, sie hat alle Scham vor sich verlernt. Und umgekehrt: man hat beinahe eine Abrechnung über den Werth des Modernen gemacht, wenn man über Gut und Böse bei Wagner mit sich im Klaren ist. — Ich verstehe es vollkommen, wenn heut ein Musiker sagt „ich hasse Wagner, aber ich halte keine andre Musik mehr aus“. Ich würde aber auch einen Philosophen verstehn, der erklärte: „Wagner resümiert die Modernität. Es hilft nichts, man muss erst Wagnerianer sein...“]* Vgl. WA 5, KSA 6, 23, 4–7: „Gerade, weil Nichts moderner ist als diese Gesammterkrankung, diese Spätheit und Überreiztheit der nervösen Maschinerie, ist Wagner der moderne Künstler par excellence, der Cagliostro der Modernität.“

Bereits in der *Geburt der Tragödie* finden sich Ansätze einer Kritik an der „moderne[n] Welt“ und am „moderne[n] Mensch[en]“ (GT 18, KSA 1, 116, 11 u. 29), die N. dann im „Versuch einer Selbstkritik“ von 1886 überbietet, indem er den früher von ihm selbst als kulturelles Genesungsmittel empfohlenen, mit Wagner beglaubigten „deutsche[n] Geist“ zur Entstehungszeit von GT gerade abdanken sieht, nämlich im „Uebergang zur Vermittelmässigung, zur Demokratie und den ‚modernen Ideen‘“ (GT Versuch einer Selbstkritik 6, KSA 1, 20, 18 f.). Mit den „modernen Ideen“ assoziiert N. namentlich die Vorstellungen politischer Gleichberechtigung und Freiheit, denen er bereits im Frühwerk ablehnend gegenübersteht. Sich selbst attestiert N. im Rückblick von 1886 jedoch ebenfalls, sich mit Modernem, sprich mit Wagner kompromittiert zu haben: „dass ich mir nämlich überhaupt das grandiose griechische Problem, wie mir es aufgegangen war, durch Einmischung der modernsten Dinge verdarb! Dass ich Hoffnungen anknüpfte, wo Nichts zu hoffen war, wo Alles allzudeutlich auf ein Ende hinwies!“ (ebd., 20, 7–11). N. beurteilt sich selbst rückblickend also einerseits als noch nicht modernitätskritisch genug; andererseits lässt er ein imaginäres Gegenüber den N. des Jahres 1872 auch fragen, ob dessen „tiefe[r] Hass gegen ‚Jetztzeit‘, ‚Wirklichkeit‘ und ‚moderne Ideen‘“ (GT Versuch einer Selbstkritik 7, KSA 1, 21, 3 f.) nicht ebenfalls das Erzeugnis eines modernen Nihilismus sei – und ob sich dieser „Hass“ womöglich „weiter treiben“ lasse, als es in N.s früher „Artisten-Metaphysik“ (ebd., 21, 4 f.) geschehen sei. Gerade im Spätwerk sieht sich N. als Analytiker der Moderne: „Mein Werk soll enthalten einen Gesamtüberblick über unser Jahrhundert, über die ganze Modernität, über die erreichte ‚Civilisation‘“ (NL 1887, KSA 12, 9[177], 440, 7–9 = KGW IX 6, W II 1, 12, 32–36). Im Nachlass fällt dabei auf, dass N. die Moderne nicht bloß negativ sieht: „Gesamt-Einsicht: der zweideutige Charakter unserer modernen Welt, — eben dieselben Symptome

könnten auf Niedergang und auf Stärke deuten. Und die Abzeichen der Stärke, der errungenen Mündigkeit könnten auf Grund überlieferter (zurückgebliebener) Gefühls-Abwerthung als Schwäche **mißverstanden** werden.“ (NL 1887, KSA 12, 10[23], 468, 20–26 = KGW IX 6, W II 2, 123, 32–40) In den Aufzeichnungen des letzten Schaffensjahres taucht häufiger das Motiv der „Modernität als Zweideutigkeit der Werthe“ (NL 1888, KSA 13, 17[2], 520, 16) auf. Wie sehr N. seine „Kritik der Modernität“ (KSA 6, 140, 26) gegen deren politische und soziale Entwicklung, namentlich die Demokratisierung, gerichtet sah, geht aus Abschnitt 39 der *Streifzüge eines Unzeitgemäßen* in der *Götzen-Dämmerung* hervor. Wenn N. dann in EH JGB 2, KSA 6, 350, 18–23 *Jenseits von Gut und Böse* als das Buch ausgibt, das „in allem Wesentlichen eine Kritik der Modernität“ sei, „die modernen Wissenschaften, die modernen Künste, selbst die moderne Politik nicht ausgeschlossen, nebst Fingerzeigen zu einem Gegensatz-Typus, der so wenig modern als möglich ist, einem vornehmen, einem jasagenden Typus“, dann wird hier der Radius der Kritik noch einmal ausgeweitet. Die sich in Wagner manifestierende Modernität ist für N. nicht nur eine der „modernen Künste“, sondern sie steht exemplarisch für Modernität überhaupt. Der Philosoph, der in WA spricht, macht es sich zur Aufgabe, die Tragweite dieser exemplarischen Modernität Wagners sichtbar zu machen. Dem Leser wäre sicher schon gedient, wenn er es dank der von N. in Aussicht gestellten Analyse selbst vermeiden könnte, Wagnerianer zu werden, bloß um die Moderne zu verstehen.

1

13, 2 *Turiner Brief vom Mai 1888.*] Vgl. dazu ÜK WA.

13, 3 *ridendo dicere severum...*] Vgl. NK 11, 4 f. 13. Das Motto ist eine Abwandlung der sprichwörtlich verkürzten Wiedergabe einer Sentenz aus Horaz: *Satiren* I, 1, 24: „Quamquam ridentem dicere verum quid vetat?“ („Doch lachend das Wahre sagen, was hindert daran?“), nämlich „ridendo dicere verum“ („Lachend das Wahre sagen“, vgl. z. B. Büchmann 1882, 269 f.). N. kommentiert die Abwandlung des Horaz-Spruchs in EH WA 1, KSA 6, 357, 12–15, wo er über die besondere Milde spricht, die er gegenüber Wagner in WA habe walten lassen. WA wird damit ausdrücklich auch als ein selbstironisches Werk charakterisiert.

In seiner lateinischen Horaz-Ausgabe hat N. zwar auf der fraglichen Seite einiges, jedoch nicht den Vers I, 1, 24 oder seine Erläuterung markiert (Horaz 1853, 8). N. wollte seine Abwandlung des Spruchs, „ridendo dicere severum“,

übersetzt „Lachend das Ernste sagen“, ursprünglich als Motto auf dem Titelblatt von WA stehen haben. Im Brief an seinen Verleger Constantin Georg Naumann vom 12. 08. 1888 veranlasst er eine Umstellung: „Auf dem Umschlag wollen wir die Worte *ridendo dicere severum* weglassen, nachdem dieselben auf dem Blatt, wo die Worte *Turiner Brief* stehen, eine schicklichere Stelle gefunden haben.“ (KSB 8, Nr. 1089, S. 391, Z. 26–29) N. erläutert seine Wahl des Mottos näher in EH WA 1, KSA 6, 357, 9–15: „Gesetzt aber, dass man dergestalt die Sache der Musik wie seine eigene Sache, wie seine eigene Leidensgeschichte fühlt, so wird man diese Schrift voller Rücksichten und über die Maassen mild finden. In solchen Fällen heiter sein und sich gutmüthig mit verspotten – *ridendo dicere severum*, wo das *verum dicere* jede Härte rechtfertigen würde – ist die Humanität selbst.“ Hanslick 1880, 145 f. berichtet davon, dass bei der Aufführung der von N. so geschätzten *Carmen Bizets* (vgl. NK 11, 2–4) nach der Ermordung der Protagonistin „über dem Vorhang in goldenen Lettern die Devise [...] *Ridendo castigat mores*“ zu lesen gewesen sei – übersetzt: „Lachend züchtigt sie/er die Sitten“.

13, 5–21 *Ich hörte gestern – werden Sie es glauben? – zum zwanzigsten Male Bizet’s Meisterstück. Ich harrete wieder mit einer sanften Andacht aus, ich lief wieder nicht davon. Dieser Sieg über meine Ungeduld überrascht mich. Wie ein solches Werk vervollkommnet! Man wird selbst dabei zum „Meisterstück“. – Und wirklich schien ich mir jedes Mal, dass ich Carmen hörte, mehr Philosoph, ein besserer Philosoph, als ich sonst mir scheine: so langmüthig geworden, so glücklich, so indisch, so sesshaft... Fünf Stunden Sitzen: erste Etappe der Heiligkeit! – Darf ich sagen, dass Bizet’s Orchesterklang fast der einzige ist, den ich noch aushalte? Jener andere Orchesterklang, der jetzt obenauf ist, der Wagnerische, brutal, künstlich und „unschuldig“ zugleich und damit zu den drei Sinnen der modernen Seele auf Einmal redend, – wie nachtheilig ist mir dieser Wagnerische Orchesterklang! Ich heisse ihn Scirocco. Ein verdriesslicher Schweiss bricht an mir aus. Mit meinem guten Wetter ist es vorbei.]* In W II 6, 38 ist folgende Variante dieses Passus überliefert: „Ich schildere jene Eindrücke, die ich oft genug neben einander erlebte, die ich vergleichen konnte: den Eindruck, den Bizet’s Meisterstück, Carmen auf mich macht, und den einer Oper Wagners. Bei ersterer harrete ich mit einer sanften Andacht aus, bei letzterer laufe ich davon...“ (KSA 14, 402, vgl. auch NL 1888, KSA 13, 15[111], 471).

13, 5 f. *Ich hörte gestern – werden Sie es glauben? – zum zwanzigsten Male Bizet’s Meisterstück.]* Zu N.s Interesse an Bizet vgl. NK 11, 2–4. N. hat Bizets *Carmen* wohl zum ersten Mal am 27. 11. 1881 in Genua gehört, Anfang Dezember 1881 zum zweiten Mal – „und wieder hatte ich den Eindruck einer Novelle ersten Ranges [...]. Recht krank inzwischen, doch wohl durch Carmen“ (an

Köselitz, 05. 12. 1881, KSB 6, Nr. 174, S. 145, Z. 10 f. u. 17). In diesen Tagen kauft N. sich den Klavierauszug von *Carmen*, der sich mit vielen Lesespuren in N.s Bibliothek erhalten hat (Bizet o. J., vgl. Daffner o. J.), den er am 28. 12. 1881 auch Köselitz anbietet (KSB 6, Nr. 182, S. 152, Z. 11) und am 05. 01. 1882 schickt (KSB 6, Nr. 185, S. 154, Z. 2). N.s Anmerkungen sind offensichtlich als Kommentare für Köselitz gedacht. An Lou von Salomé schreibt N. vermutlich am 16. 09. 1882 aus Leipzig, er sei am Vortag „im Rosenthal“ gewesen, „wohin mich Carmen-Musik lockte“ (KSB 6, Nr. 305, S. 260, Z. 34 f.). Einen weiteren Besuch der Oper in Genua dokumentiert N.s Brief an Köselitz vom 22. 03. 1883, KSB 6, Nr. 392, S. 347, Z. 3. Mit N.s Brief vom 20. 09. 1886 aus Sils-Maria erreicht Köselitz eine Anfrage, die den Anschein erweckt, als wolle N. von der Antwort seinen Aufenthaltsort abhängig machen: „wo giebt es jetzt Carmen zu hören? Ist sie in München vorbereitet?“ (KSB 7, Nr. 751, S. 251, Z. 13 f.) Hingegen gibt sich N. am 01. 04. 1887 ebenfalls an Köselitz, diesmal aus Nizza, Bizet-asketisch, und zwar aus „Mißtrauen“ gegenüber einem sich kundtuenden „Willen zur Tyrannei“ beim „Publikum“: „Wie weit mein Mißtrauen geht? Zwei Theater haben hier diesen Winter ‚Carmen‘ vorgeführt, eins französisch, eins italiänisch – und Ihr Freund hat obstinat sich selbst Carmen versagt!“ (KSB 8, Nr. 824, S. 52, Z. 9–15; auch im Brief vom 27. 10. 1887, KSB 8, Nr. 940, S. 180, Z. 61 wird *Carmen* als Theater-Programmpunkt genannt). Und am 20. 12. 1887, gleichfalls an Köselitz: „es gab noch ein besonderes Ereigniß, wo ich Sie vermißt und verlangt habe, wie selten, nämlich die erste Aufführung von Carmen im großen italiänischen Theater – ein wahres Ereigniß für mich: ich habe in diesen 4 Stunden mehr erlebt und begriffen als sonst in 4 Wochen. [...] [E]in unvergleichlich tragischer Eindruck, Alles hundert Mal spanischer als man es in Deutschland begreifen und goutiren würde.“ (KSB 8, Nr. 964, S. 212, Z. 22–31; vier Mal habe er diese Aufführung gehört, schreibt N. am 15. 01. 1888, KSB 8, Nr. 976, S. 232, Z. 27). An Resa von Schirnhofer vermeldet N. am 14. 04. 1888 aus Turin, er ergötze sich „Abends bald an vorzüglichem gelato, bald an einer guten Aufführung von Carmen“ (KSB 8, Nr. 1019, S. 295 f., Z. 19 f.), am 13. 05. 1888 an Reinhart von Seydlitz: „Carmen, wie billig, zur Feier meiner Gegenwart“ (KSB 8, Nr. 1034, S. 313, Z. 31 f.). Tatsächlich ist N.s Behauptung in 13, 5 f., er habe sich *Carmen* „zum zwanzigsten Male“ angehört, also kaum übertrieben. Die Aufführung, auf die N. in seinem „Turiner Brief vom Mai 1888“ anspielt, charakterisiert er in seinem Brief vom 17. 05. 1888 an Köselitz, KSB 8, Nr. 1035, S. 317, Z. 70–72 etwas näher: „Eine glänzende Aufführung von Carmen, Ehren-Serata des vielbewunderten Fr. Borghi. Doch war Nizza im Spiel Allem über, was ich bis jetzt an Aufführungen dieser Oper erlebt habe“. Gemeint ist die Sängerin Erminia Borghi-Mamo (1855–1941). Am 25. 05. 1888 berichtet N. Köselitz noch einmal über die fragliche Turiner Inszenierung: „Hier

hat Teatro Carignano geschlossen, natürlich mit Carmen: es hat davon 2 Monate gelebt. Dem Publikum wurden 3 andre Opern angeboten: es wies sie der Reihe nach ab. Die Zahl der Vorstellungen war für mich erstaunlich: man hat mehrmals drei Abende hintereinander das Werk vorgeführt. Am Schluß sehr respektable Geschenke an den maestro [Leopoldo] Mugnone, goldne Remontoir-Uhr und dergl.“ (KSB 8, Nr. 1037, S. 319, Z. 6–12) Interessant ist hier wiederum der Kontext von N.s Bericht: Unmittelbar vorher hatte er darüber berichtet, dass man in Paris „toll vor Begeisterung“ (ebd., Z. 3) für Johann Sebastian Bachs *Matthäus-Passion* sei. Auch hier steht die Bizet-Reverenz in einem polemischen Bezug.

13, 9–13 *Und wirklich schien ich mir jedes Mal, dass ich Carmen hörte, mehr Philosoph, ein besserer Philosoph, als ich sonst mir schein: so langmüthig geworden, so glücklich, so indisch, so sesshaft... Fünf Stunden Sitzen: erste Etappe der Heiligkeit!* Die „indischen Heiligen“, denen N. in seinen Lektüren begegnet ist, zeichnen sich durch besondere asketische Virtuosität, entsprechend durch fast unbeschränktes Sitzvermögen aus, wie N. hier ironisch glosiert. Im Unterschied zum christlichen Heiligen ist bei N. der „indische Heilige“ schon früh mit einem dezidierten Erkenntnisinteresse assoziiert: „Ebenfalls habe ich abgesehen von den indischen Heiligen, welche auf einer Zwischenstufe zwischen dem christlichen Heiligen und dem griechischen Philosophen stehen und insofern keinen reinen Typus darstellen: die Erkenntniss, die Wissenschaft – soweit es eine solche gab –, die Erhebung über die anderen Menschen durch die logische Zucht und Schulung des Denkens wurde bei den Buddhaisten als ein Kennzeichen der Heiligkeit ebenso gefordert, wie die selben Eigenschaften in der christlichen Welt, als Kennzeichen der Unheiligkeit, abgelehnt und verketzert werden.“ (MA I 144, KSA 2, 140, 12–22) In AC 20 bis 23 (KSA 6, 186–190) arbeitet N. auf dem Hintergrund von Hermann Oldenbergs *Buddha* (1881) heraus, wie das indische Heiligkeitsideal nicht an Sünde, sondern an Leidensbewältigung interessiert ist.

13, 14 *Orchesterklang*] Der Ausdruck kommt bei N. nur in diesem Abschnitt (auch in 13, 15 sowie 13, 19) sowie in NL 1887, KSA 12, 10[25], 470, 10 (KGW IX 6, W II 2, 121, 23f.) vor. Dort ist die Kritik an bestimmten musikalischen Entwicklungen eingebunden in eine allgemeine Dekadenzdiagnose: „tatsächlich giebt es einen Cultus der Ausschweifung des Gefühls(.) Wie kommt es, daß die starken Zeiten ein umgekehrtes Bedürfniß in der Kunst haben – nach einem Jenseits der Leidenschaft(?) / die Farben, die Harmonie, die nervöse Brutalität des Orchester-Klangs; die schreienden Farben im Roman / die Bevorzugung der aufregenden Stoffe (Erotica oder Socialistica oder Pathologica: alles Zeichen, für wen heute gearbeitet wird, für Über-

arbeitete und Zerstreute oder Geschwächte. / – man muß tyrannisieren, um überhaupt zu wirken.“ (KSA 12, 470, 5–16, korrigiert nach KGW IX 6, W II 2, 121, 20–34) Der Ausdruck „Orchesterklang“ kommt erst Mitte des 19. Jahrhunderts auf; in Wagners Schriften scheint er sich nicht zu finden, stattdessen in denjenigen seines Gegners Eduard Hanslick (freilich nicht auf Wagner oder Bizet gemünzt: Hanslick 1886, 250 u. 256) und seines Bewunderers Richard Pohl (1883, 300 f.). Der Ausdruck wird dabei nicht zur Charakterisierung einer bestimmten Kompositionsart, sondern vielmehr der Leistung eines Orchesters benutzt. In N.s Bibliothek hat sich Hans von Wolzogens *Thematischer Leitfaden durch die Musik zu Rich. Wagner's Festspiel „Der Ring des Nibelungen“* erhalten, wo bei „Brünnhildens letzten Worten“ vom „auf- und niederwogende[n] Gewebe der Orchesterklänge“ als erstem „Athemzug einer ewigen Freiheit“ die Rede ist (Wolzogen 1876, 117).

13, 15–19 *Jener andere Orchesterklang, der jetzt obenauf ist, der Wagnerische, brutal, künstlich und „unschuldig“ zugleich und damit zu den drei Sinnen der modernen Seele auf Einmal redend, – wie nachtheilig ist mir dieser Wagnerische Orchesterklang!* Zum Begriff der „modernen Seele“ siehe NK 12, 23 f. Als „die drei grossen Stimulantia der Erschöpften“ bestimmt N. in WA 6, KSA 6, 23, 9–11 „das Brutale, das Künstliche und das Unschuldige (Idiotische)“. In einer Vorarbeit werden die „Sinne“ zu „Grundbedürfnissen“ und wie folgt charakterisiert: „Der Held, wie ihn W. concipirt, eine geistreiche Complexität! Wie verstand Wagner, den drei Grundbedürfnissen der modernen Seele mit seinen Helden entgegenzukommen – sie will das Brutale, das Krankhafte und das Unschuldige...“ (NL 1888, KSA 13, 14[63], 249, 3–7, korrigiert nach KGW IX 8, W II 5, 150, 1–6; hier in der frühesten Version wiedergegeben – der erste Satz wurde später von N. geändert zu: „Der Held, wie ihn W. concipirt hat – wie modern! wie kühn! wie geistreich-complex hat er ihn concipirt!“, zitiert nach KGW IX 8, W II 5, 150, 1–2).

Brutalität ist ein Vorwurf aus der zeitgenössischen Wagner-Kritik, siehe Tappert 1877, 6: „**Brutal**, der einzig richtige Ausdruck für die Musik zum zweiten Finale der ‚Meistersinger‘. (Dorn, Castan u. A. 1870.) Brutaler Zukunftsmusiker wird R. Wagner von H. Truhn genannt. Schon im Jahre 1861 tadelt der Pariser Schriftsteller Szarvady die brutal klingenden Effecte, welche er im ‚Tannhäuser‘ entdeckt hatte.“ In der *Vierten unzeitgemässen Betrachtung: Richard Wagner in Bayreuth* hatte N. bereits die „moderne Seele“ mit der Unschuld in Beziehung gebracht – und durchaus auch mit Korrelaten des Krankhaften und Unschuldigen: „Und hier wird auch mit Einem Male die Aufgabe der modernen Kunst deutlich: Stumpsinn oder Rausch! Einschläfern oder betäuben! Das Gewissen zum Nichtwissen bringen, auf diese oder die andere Weise! Der modernen Seele über das Gefühl von Schuld hinweghelfen,

nicht ihr zur Unschuld zurück verhelfen!“ (UB IV WB 6, KSA 1, 463, 19–23; in der von Marie Baumgartner übersetzten Version „avec l’autorisation de l’auteur“ heißt der Passus: „Et ici nous distinguons tout-à-coup clairement la tâche que se propose l’art moderne: apathie ou ivresse! Endormir ou étourdir! Rendre la conscience igno-/83/rante d’une manière ou d’une autre! Aider à l’âme moderne, non à retrouver son innocence, mais à secouer le sentiment de sa culpabilité!“ Nietzsche 1877, 82f. Hier fällt auch schon der später in JGB 254 benutzte, französische Ausdruck, vgl. NK KSA 6, 428, 2). Die Kunst stand also bereits in N.s Frühwerk unter dem Vorzeichen des Verfalls; Wagner wurde jedoch damals gerade als Mittel gegen diesen Verfall betrachtet, während er jetzt als dessen prominentestes Symptom gilt. Von einer dreifachen Wirkung der Wagnerschen Musik war N. auch schon 1876 ausgegangen, jedoch auch hier unter positiven Vorzeichen: „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.“ (UB IV WB 9, KSA 1, 488, 24–33) Diesen dreifachen Zugriff auf die Zuhörer durch Wort, Gebärde und Musik hält N. 1888 eher für einen Beweis, wie sehr Wagner sein Publikum entmündigen und zum Spielball seiner eigenen Interessen machen will.

13, 18 f. *wie nachtheilig ist mir dieser Wagnerische Orchesterklang! Ich heisse ihn Scirocco*] Vgl. NK KSA 6, 169, 15 f. u. 169, 20–23.

13, 22–24 *Sie kommt leicht, biegsam, mit Höflichkeit daher. Sie ist liebenswürdig, sie schwitzt nicht.*] Dagegen schwitzen Wagners Werke – oder sie bringen die Zuschauer durch den geballten Angriff auf die Sinne zum Schwitzen: „Ein verdriesslicher Schweiß bricht an mir aus.“ (13, 19 f.) Schweiß, Transpiration ist bei N. (abgesehen von Fieber und Angst) mit körperlicher Arbeit, mit Unvornehmheit assoziiert, vgl. M Vorrede 5: „mitten in einem Zeitalter der ‚Arbeit‘, will sagen: der Hast, der unanständigen und schwitzenden Eilfertigkeit“ (KSA 3, 17, 24 f.). Die Höflichkeit bildet das Gegenstück zur schwitzenden Unvornehmheit. Vgl. auch NK KSA 6, 111, 11 f.

13, 24 f. *„Das Gute ist leicht, alles Göttliche läuft auf zarten Füßen“: erster Satz meiner Aesthetik.*] Vgl. NK 37, 12–19 u. KSA 6, 90, 8–11. N.s Kunstfigur Zarathustra, der sich so gut aufs Tanzen versteht, macht die Leichtfüßigkeit zum Kriterium dafür, dass man ihm zuhört (Za IV Das Abendmahl, KSA 4, 354, 33 f.). Die Leichtfüßigkeit, die N. in WA Bizet zuschreibt, gilt Zarathustra als

bevorzugte Strategie, mit den Widrigkeiten des Daseins umzugehen: „Und wenn es auf Erden auch Moor und dicke Trübsal giebt: wer leichte Füße hat, läuft über Schlamm noch hinweg und tanzt wie auf gefegtem Eise.“ (Za IV Vom höheren Menschen 17, KSA 4, 366, 3–5) Die „leichten Füße“ gelten dem späten N. entsprechend als „typisch [...] für den Typus Zarathustra“ (EH Za 6, KSA 6, 344, 11–13, vgl. auch das Motiv der Eidechse bei N., dazu z. B. NK KSA 6, 329, 24–330, 3).

13, 25 f. *Diese Musik ist böse, raffiniert, fatalistisch*] Im Klavierauszug zu *Carmen*, den N. mit Marginalien (für Heinrich Köselitz) versehen hat (*Carmen. Drame lyrique in 4 actes. Réduction pour chant et piano*, Milano o. J.), notiert er zu Carmens „Wenn dir die Karten einmal bittr'es Unheil“ im Terzett des 3. Aktes: „Fatalistische Musik des G. Bizet“ (Daffner o. J., 53) und zum plötzlich darin erklingenden Dur-Akkord: „Dieses Dur ist ganz schauerlich.“ (Ebd., 55) Zum folgenden *pezzo concertato* „Ach die Zöllner sind nur Sünder“ vermerkt N.: „Vom ‚Glück der Bösen‘. Klingt herrlich.“ Mit „Glück der Bösen“ ist M 256, KSA 3, 208, 11 überschrieben.

14, 1 f. *damit macht sie den Gegensatz zum Polypen in der Musik, zur „unendlichen Melodie“*] Zur polypischen Natur des Menschen äußert sich N. in M 119, KSA 3, 111 f. Inspiration zu seiner zoologischen Polypen-Kenntnis konnte N. beispielsweise bei Lange 1866, 409 (u. 1887, 582) sowie bei Spencer und Espinas gefunden haben (vgl. Fornari 2009, 116). Polyp kann freilich auch eine geschwulstartige Gewebewucherung bezeichnen. Einen polypischen Charakter der Musik beschwört der Protagonist in Denis Diderots *Le neveu de Rameau*, den N. aus Goethes Übersetzung kannte (vgl. NL 1873, KSA 7, 29[6], 622, 26–28): „Ebensogern componirte ich die Maximen des Rochefoucault und die Gedanken des Pascal. Der thierische Schrei der Leidenschaft hat die Reihe zu bezeichnen, die uns frommt. Diese Ausdrücke müssen übereinander gedrängt seyn, die Phrase muß kurz seyn, der Sinn abgeschnitten, schwebend, damit der Musiker über das Ganze sowohl wie über die Theile herrsche, ein Wort auslasse oder wiederhole, eins hinzufüge, das ihm fehlt, das Gedicht wenden und umwenden könne, wie einen Polypen, ohne das Gedicht zu zerstören.“ (Goethe 1856b, 29, 292; Seite mit Eselsohr markiert).

Die „unendliche Melodie“ als Stilmittel (den Ausdruck prägte Wagner 1860 in *Zukunftsmusik*) bezeichnet die melodisch ununterbrochene Orchesterbegleitung einer dramatischen Szene. Schon früh stand N. ihr ambivalent gegenüber: „(Die unendliche Melo)die – man verliert das Ufer, überlässt sich den Wogen.“ (NL 1877, KSA 8, 22 [3], 379) Damit nimmt N. direkt die Kennzeichnung Wagners auf – und zwar jene einzige Stelle, an der Wagner in seinen Schriften den Begriff der unendlichen Melodie gebraucht: „Wo also selbst der Symphoni-

ker noch mit Befangenheit zur ursprünglichen Tanzform zurückgriff, und nie selbst für den Ausdruck ganz die Grenzen zu verlassen wagte, welche ihn mit dieser Form im Zusammenhang hielten, da wird ihm nun der Dichter zurufen: ‚Stürze dich zaglos in die vollen Wogen des Meeres der Musik [...] Spanne deine Melodie kühn aus, daß sie wie ein ununterbrochener Strom sich durch das ganze Werk ergießt: in ihr sage du, was ich verschweige, weil nur du es sagen kannst, und schweigend werde ich Alles sagen, weil ich dich an der Hand führe.‘ / In Wahrheit ist die Größe des Dichters am meisten danach zu ermes- sen, was er verschweigt, um uns das Unausprechliche selbst schweigend uns sagen zu lassen; der Musiker ist es nun, der dieses Verschwiegene zum hellen Ertönen bringt, und die untrügliche Form seines laut erklingenden Schweigens ist die unendliche Melodie“ (Wagner 1871–1873, 7, 171 f. = Wagner 1907, 7, 129 f.).

In MA II VM 113, KSA 2, 424, 25–28 überträgt N. den Begriff der unendlichen Melodie auf die Schreibtechnik von Laurence Sterne, „wenn mit diesem Worte ein Stil der Kunst zu einem Namen kommt, bei dem die bestimmte Form fortwährend gebrochen, verschoben, in das Unbestimmte zurückübersetzt wird, so dass sie das Eine und zugleich das Andere bedeutet“. Analytisch ist die Wortverwendung auch in MA II VM 134, KSA 2, 434, 26–435, 3: „Richard Wagner wollte eine andere Art Bewegung der Seele, welche, wie gesagt, dem Schwimmen und Schweben verwandt ist. Vielleicht ist diess das Wesentlichste aller seiner Neuerungen. Sein berühmtes Kunstmittel, diesem Wollen entsprungen und angepasst – die ‚unendliche Melodie‘ – bestrebt sich alle mathematischen Zeit- und Kraft-Ebenmässigkeit zu brechen, mitunter selbst zu verhöhnen, und er ist überreich in der Erfindung solcher Wirkungen, welche dem älteren Ohre wie rhythmische Paradoxien und Lästerreden klingen.“ Sehr viel schärfer klingt dann die Bemerkung in NL 1887, KSA 12, 10[155], 543 über Wagners Wirkungsmittel, die den Mitteln eines Hypnotiseurs glichen, und zu denen auch der „Hysterismus seiner ‚unendlichen Melodie‘“ (KSA 12, 543, 21 f. = KGW IX 6, W II 2, 38, 17–22) gerechnet wird. In einem Brief an Carl Fuchs von Mitte April 1886 heißt es folgerichtig: „Das Wagnerische Worte ‚unendliche Melodie‘ drückt die Gefahr, den Verderb des Instinkts und den guten Glauben, das gute Gewissen dabei allerliebste aus.“ (KSB 7, Nr. 688, S. 176, Z. 28–30) Wagner benutzte das Mittel der „unendlichen Melodie“ seit *Tristan und Isolde* (1857–1859), während in Bizets *Carmen* auf Grundlage der älteren Operntradition Arie, Ensemble und Sprechgesang noch voneinander abgehoben erscheinen.

14, 2 f. *Hat man je schmerzhaftere tragische Accente auf der Bühne gehört?* Vgl. N.s Brief an Lou von Salomé, 26. 09. 1882, KSB 6, Nr. 311, S. 266, Z. 32–35: „Ich lege einen Ausschnitt aus einer Berliner Zeitung bei, interessant wegen

der verschiedenen Auffassung von Carmen. Endlich kommt man in Deutschland dahinter, daß diese Oper (die beste, die es giebt) eine Tragödie enthält!“ Zum Finale im 4. Akt der Oper notiert N. im Klavierauszug: „Wahrhafte **Tragödien**musik von hier an.“ (Daffner o. J., 64) Vgl. auch NK 13, 25 f.

14, 4 f. *Falschmünzerei*] Vgl. NK KSA 6, 95, 31.

14, 5 *Ohne die Lüge des grossen Stils!*] Ein affirmatives Verhältnis zum „grossen Stil“ spricht hingegen aus GD Streifzüge eines Unzeitgemässen 11, KSA 6, 119, 1–8 sowie aus EH Warum ich so gute Bücher schreibe 4, KSA 6, 304 f. Zum „grossen Stil“ in der Musik siehe auch Love 1977, bes. 171–179.

14, 8–10 (*Wagner nimmt uns gleichsam als ob —, er sagt Ein Ding so oft, bis man verzweifelt, — bis man's glaubt*).] Wagner erscheint als ein großer Verführer. Entsprechend ziehen sich Bezeichnungen wie „Zauberer“ (16, 18), „kluge Klapperschlange“ (16, 22), „indische Circe“ (21, 1), „Cagliostro“ (23, 7), „Magnétiseur“ (29, 6), „grösster Mime“ (30, 5), „Falschmünzerei“ (43, 8), „Klingsor aller Klingsore“ (43, 31), und Vorwürfe der „Falschheit“ (51, 18) oder der „Instinkt-Doppelzüngigkeit“ (51, 18) durch die gesamte Schrift.

14, 12 *Musikant*] Vgl. NK 9, 2.

14, 23 f. *Der graue Himmel der Abstraktion wie von Blitzen durchzuckt; das Licht stark genug für alles Filigran der Dinge*] Vgl. NK KSA 6, 169, 20–23. Filigran im handwerklichen Sinne sind „Zieraten, Schmuck- und Kunstsachen aus feinen, auf verschiedene Art gebogenen und zusammengelöteten Gold-, Silber-, versilberten Kupfer-, Eisendrähten, meist Laubwerk, Arabesken etc. darstellend“ (Meyer 1885–1892, 6, 260). Der Herkunft des Begriffs aus dem Gold- und Silberschmiedehandwerk ist sich N. sehr wohl bewusst (vgl. NL 1876/77, KSA 8, 21[3], 368); im übertragenen Sinn bezeichnet Filigran etwas besonders Feines, das bei N. eine Nähe zur *décadence* hat, etwa, wenn „jene Filigran-Kunst des Greifens und Begreifens überhaupt, jene Finger für nuances“ beschworen wird (EH Warum ich so weise bin 1, KSA 6, 265, 34–266, 1, vgl. NL 1888, KSA 13, 24[1]11, 630, 31 f.: „Filigran-Arbeit des *décadent*-Instinkts“).

14, 26 f. *Ich definirte eben das philosophische Pathos.*] Der Ausdruck „philosophisches Pathos“ kommt nur noch in EH GT 3 vor, vgl. NK KSA 6, 312, 27 f., zur Interpretation auch Djurić 1989.

2

15, 2 *Auch dies Werk erlöst; nicht Wagner allein ist ein „Erlöser“.*] Vgl. NK 41, 17–23 u. 42, 1–2. An Köselitz schreibt N. am 11. 08. 1888: „Das ‚Leitmotiv‘ mei-

ner schlechten Scherze ‚Wagner als Erlöser‘ bezieht sich natürlich auf die Inschrift im Kranze des Münchner Wagner-Vereins ‚Erlösung dem Erlöser‘...“ (KSB 8, Nr. 1088, S. 390, Z. 58–60).

15, 2 *Abschied vom feuchten Norden*] Die Unterschiede zwischen der deutschen und der südeuropäischen Musik auf einen klimatischen Gegensatz zurückzuführen, ist nicht neu. Sie findet sich – längst vor dem Auftreten Wagners und Bizets – beispielsweise schon in Guiseppes Mazzinis *Filolofia della musica* (1836, vgl. Zittel 1996, 420), die N. aber vermutlich nicht gelesen hat. Anhand von Wagner und Bizet macht N. aus der vorgegebenen Konstellation einen prinzipiellen Gegensatz, dessen Überwindbarkeit ihm dennoch in JGB 255, KSA 5, 200, 24–201, 10 möglich erscheint: „Gesetzt, dass Einer den Süden liebt, wie ich ihn liebe, als eine grosse Schule der Genesung, im Geistigsten und Sinnlichsten, als eine unbändige Sonnenfülle und Sonnen-Verklärung, welche sich über ein selbstherrliches, an sich glaubendes Dasein breitet: nun, ein Solcher wird sich etwas vor der deutschen Musik in Acht nehmen lernen, weil sie, indem sie seinen Geschmack zurück verdirbt, ihm die Gesundheit mit zurück verdirbt. Ein solcher Südländer, nicht der Abkunft, sondern dem Glauben nach, muss, falls er von der Zukunft der Musik träumt, auch von einer Erlösung der Musik vom Norden träumen und das Vorspiel einer tieferen, mächtigeren, vielleicht böseren und geheimnissvolleren Musik in seinen Ohren haben, einer überdeutschen Musik, welche vor dem Anblick des blauen wollüstigen Meers und der mittelländischen Himmels-Helle nicht verklingselt, vergilbt, verblasst, wie es alle deutsche Musik thut, einer übereuropäischen Musik, die noch vor den braunen Sonnen-Untergängen der Wüste Recht behält, deren Seele mit der Palme verwandt ist und unter grossen schönen einsamen Raubthieren heimisch zu sein und zu schweifen versteht....“ (Vgl. auch JGB 254, KSA 5, 200, 13–21).

15, 5–9 *Sie hat von Mérimée noch die Logik in der Passion, die kürzeste Linie, die harte Nothwendigkeit; sie hat vor Allem, was zur heissen Zone gehört, die Trockenheit der Luft, die limpidezza in der Luft, Hier ist in jedem Betracht das Klima verändert.*] N. war zunächst nicht klar, dass Bizets *Carmen* auf einer Vorlage Mérimées beruht, er vergleicht die Oper aber von seiner ersten Bekanntschaft an mit Mérimées Novellenstil (siehe NK 11, 2–4). Einige Tage später heisst es dann in N.s Brief an Köselitz vom 08. 12. 1881: „**Sehr spät** bringt mein Gedächtniß (das mitunter verschüttet ist) heraus, daß es wirklich von Mérimée eine Novelle ‚Carmen‘ giebt, und daß das Schema und der Gedanke und auch die tragische Consequenz dieses Künstlers noch in der Oper fortleben.“ (KSB 6, Nr. 177, S. 147, Z. 2–6) Nicht ganz so freundlich klingt eine Notiz in NL 1887/88, KSA 13, 11[66], 32 (KGW IX 7, W II 3, 168, 24–28), in der

Mérimée die Passion ganz abgesprochen wird: „Mérimée, supérieur comme joaillier en vices et comme ciseleur en difformités, gehört zur Bewegung von 1830, nicht durch die passion (sie fehlt ihm —), sondern durch die Neuheit des calculirten procédé, und die kühne Wahl der Stoffe.“ Es handelt sich hier um ein Exzerpt aus Foucher 1873, 303: „Si Mérimée a aimé à mettre en scène les natures corrompues, les crimes pittoresques, il faut avouer que c'est avec un tact prodigieux, un fini inimitable. Il a été et restera un type véritable et supérieur comme joaillier en vices et comme ciseleur en difformités. / Mérimée se rattache au mouvement de 1830, non par la passion qui lui manquait absolument (ce qui fut une circonstance atténuante aux yeux de certains adversaires littéraires) mais par la nouveauté du procédé calculé, le choix hardi des sujets. Mérimée fut le doctrinaire du romantisme.“ („Auch wenn Mérimée es geliebt hat, die verdorbenen Naturen, die exzentrischen Verbrechen zu inszenieren, muss man doch zugeben, dass er dies mit außergewöhnlichem Takt, einer unnachahmlichen Vollendung getan hat. Er war und wird ein wahrhaftiger und außerordentlicher Schmied der Sünden und Ziseleur der Difformitäten bleiben. / Mérimée gehört der Bewegung von 1830 an, nicht durch seine Leidenschaft, die ihm völlig fehlte (was in den Augen einiger literarischer Gegner ein mildernder Umstand war), aber durch sein kalkuliertes Vorgehen, seine dreiste Wahl der Themen. Mérimée war der Doktrinär der Romantik.“) Bei Albert 1885, 2, 305 f. wird Mérimée bescheinigt, er sei ein Künstler, dessen Genie darin liege, dass er auswähle und nur das Nötigste behalte: „*L'art de choisir, tout est là.*“ (Ebd., 306. „Die *Kunst des Auswählens*, alles ist da.“ Kursive im Original, überdies von N. unterstrichen.) In NL 1881, KSA 9, 15[67], 657 werden andere Assoziationen wach: „Warum überkommt mich fast in regelmäßigen Zeiträumen ein solches Verlangen nach Gil Blas und wiederum nach den Novellen Mérimées? Hat mich nicht Carmen mehr bezaubert als irgend eine Oper, in der mir diese geliebte Welt (die ich im Grunde nur auf halbe Jahre verlasse) wiederklingt?“ Die Überlegung schließt offensichtlich an die Lektüre des Klavierauszuges von Carmen an. Dort notiert er zur Seguidilla: „Seguediglia — von **mir** sehr bewundert! — Auch als Text. (Gehört zu meiner Gil Blas-Seligkeit.)“ (Daffner o. J., 33) Zur Einleitung zum 2. Akt heißt es: „Höchst südländisch. Unsere ganze geliebte Gil Blas-Welt!“ (Ebd., 34) Zur Erklärung von N.s *Carmen*-Präferenz vgl. auch die Überlegungen von Scheib 2008.

15, 8 *limpidezza*] Italienisch: „Durchsichtigkeit“, „Klarheit“, „Reinheit“. In N.s Werken kommt der Ausdruck nur hier vor.

15, 10 f. *Diese Musik ist heiter; aber nicht von einer französischen oder deutschen Heiterkeit.*] Als Repräsentanten der „deutschen Heiterkeit“ hatte N. in UB IV WB 8, KSA 1, 480, 2–14 noch durchaus affirmativ Wagner aufgeboten:

„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 — jene goldhelle durchgehohrene 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 und sich ihm gleichsam mit dem Lächeln der Genesenden wieder zukehren.“ Die Metaphorik vom Leiden am Leben und von der Genesung kehrt als Muster der Selbstinterpretation in N.s Schriften von 1888 wieder, so etwa im Vorwort von WA. Das Schema seiner früheren Wagner-Deutung überträgt N. jetzt auf sich selbst.

15, 17 f. *Wir blicken dabei hinaus: sahen wir je das Meer glätter?*] Wagner hatte demgegenüber eine metaphorische Vorliebe für das aufgewühlte Meer, vgl. z. B. *Oper und Drama* (1850–1851), 3. Theil, Kapitel III: „Das bodenlose Meer der Harmonie, aus dem ihm jene beseligende Erscheinung entgegentauchte, ist ihm kein Gegenstand der Scheu, der Furcht, des Grausens mehr [...]; nicht nur auf den Wogen dieses Meeres vermag er nun zu schwimmen, sondern — mit neuen Sinnen begabt — taucht er jetzt bis auf den tiefsten Grund hinab.“ (Wagner 1871–1873, 4, 184 = Wagner 1907, 4, 146 f.).

15, 18–20 *Und wie uns der maurische Tanz beruhigend zuredet! Wie in seiner lasciven Schwermuth selbst unsre Unersättlichkeit einmal Sattheit lernt!*] Im 19. Jahrhundert wandert die populäre Musik Andalusiens in die klassische Musik ein, insbesondere der Flamenco. N. assoziiert „Süden, Heiterkeit“ und „Liebe“ mit dem maurischen Tanz (NL 1888, KSA 13, 16[74], 510, 3 f.); er gilt als „**Antideutsch**“ (NL 1887/88, KSA 13, 11[49], 24, 9 f. = KGW IX 7, W II 3, 178, 42). Bizet bleibt bei diesen Nachlassnotizen zum maurischen Tanz im Blick (vgl. NL 1888, KSA 13, 12[1](319), 209, 11). Konkret ist damit der Kastagnetten-Tanz im 2. Akt von *Carmen* gemeint, zu dem N. im Klavierauszug vermerkt: „Ideal aller Castagnetten-Musik.“ (Daffner o. J., 41).

15, 21 f. *Endlich die Liebe, die in die Natur zurückübersetzte Liebe!*] Im *Carmen*-Klavierauszug notiert er beim tragischen Doppeltakt: „Ein Epigramm auf die Leidenschaft, das Beste, was seit Stendhal sur l'amour geschrieben worden ist.“ (Daffner o. J., 19) Zu Carmens Habanera heißt es: „Eros, wie die Alten ihn empfanden — verführerisch spielend boshaft dämonisch unbezwinglich. Zum Vortrag gehört eine wahre Hexe. — Ich weiß diesem Liede nichts Ähnliches —

(Italiänisch zu singen, **nicht** deutsch!)“ (Ebd., 27) Das Zwischenspiel zum 4. Akt titulierte N. als „Das **Fieber** der **todtbereiten** Leidenschaft.“ (Ebd., 58).

15, 22 *Nicht die Liebe einer „höheren Jungfrau“!* Der Ausdruck „höhere Jungfrau“ ist eine ironische Kontamination von „höherer Tochter“ und der „reinen Jungfrau“, die Elisabeth in Wagners *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg* (2. Aufzug, 4. Szene) zu sein beansprucht: „Werft von euch das wilde Schwert, / und gebt Gehör der reinen Jungfrau Wort!“ (Wagner 1871–1873, 2, 36 = Wagner 1907, 2, 27) Landgraf, Ritter und Sänger hatten eben noch gefragt: „Was seh’ ich? Wie, Elisabeth! / Die keusche Jungfrau für den Sünder?“ (Wagner 1871–1873, 2, 35 = Wagner 1908, 2, 26) Als „höhere Tochter“ gilt im 19. Jahrhundert ein Mädchen oder eine junge Frau aus gehobenem bürgerlichem Milieu, die künftig nur Gattin, Mutter und Hausfrau sein würde und entsprechend keinen Brotberuf zu erlernen hatte.

15, 22 f. *Keine Senta-Sentimentalität!* Zum Duett von Don José und Carmen „Hier am Herzen treu geborgen“ glossierte N. im Klavierauszug: „Zart und idealistisch und **nicht** sentimental.“ (Daffner o. J., 42) Senta rettet in Wagners *Fliegendem Holländer* durch ihre Liebe und ihren Opfertod den Titelhelden.

15, 23 f. *Sondern die Liebe als Fatum, als Fatalität, cynisch, unschuldig, grausam* Vgl. NK 13, 25 f. „*Fatum* (lat., ‚Spruch‘), bei den Römern der von den Göttern, namentlich von Jupiter, ausgesprochene Götterwille, ein fest bestimmtes, unwiderrufliches Geschick, das gute wie das schlimme Lebenslos, dann auch s. v. w. Lebensziel, Tod“, Schicksal (Meyer 1885–1892, 6, 70). Der Ausdruck „cynisch“ spielt hier nicht auf den antiken Kynismus an, sondern meint „schamlos, Sitte und Anstand verachtend“ (Meyer 1885, 4, 384). Zum (philosophischen) Kynismus in N.s Spätwerk vgl. NK KSA 6, 302, 26–30 und im Blick auf Wagner NK KSA 6, 418, 3 f.

15, 25–34 *Die Liebe, die in ihren Mitteln der Krieg, in ihrem Grunde der Tothass der Geschlechter ist! – Ich weiss keinen Fall, wo der tragische Witz, der das Wesen der Liebe macht, so streng sich ausdrückte, so schrecklich zur Formel würde, wie im letzten Schrei Don José’s, mit dem das Werk schliesst: / „Ja! Ich habe sie getödtet, / ich – meine angebetete Carmen!“ – Eine solche Auffassung der Liebe (die einzige, die des Philosophen würdig ist –) ist selten: sie hebt ein Kunstwerk unter Tausenden heraus.* Vgl. NK KSA 6, 306, 17–20. Im Klavierauszug von *Carmen* vermerkte N. zum abschließenden Duett von Carmen und José: „Letzte Scene ein **dramatisches Meisterstück** – zu studiren! Auf **Steigerungen, Contraste, Logik** usw.“ (Daffner o. J., 62) Liebe ist in *Carmen* keineswegs wie in Wagners Werken eine idealistisch verklärte Angelegenheit, sondern in ihr manifestieren sich leibliche Urkräfte jenseits aller Idealität. Entsprechend

kann Bizets Oper therapeutisch wirken „Carmen: und die deprimierende Wirkung W's: physiologische Einsprache gegen Wagner“ (NL 1888, KSA 13, 14[50], 242, 27 f., korrigiert nach KGW IX 8, W II 5, 8). In seinem Brief an Overbeck, 29. 11. 1888 (KSB 8, Nr. 1163, S. 495) erweckt N. den Anschein, August Strindberg habe in seiner Tragödie *Fadren* den Begriff der Liebe als Geschlechterkampf aus WA adaptiert, während im Brief vom 27. 11. 1888 an Strindberg klar wird, dass N. sich nur über die Koinzidenz ihrer beiden Liebes-Auffassungen freut (KSB 8, Nr. 1160, S. 493). Tatsächlich entstand *Fadren* bereits 1887.

15, 26 *Todhass*] Das Wort „Todhass“, das bei N. in FW 377, KSA 3, 630, 28; JGB 202, KSA 5, 125, 27; WA Nachschrift, KSA 6, 43, 34; AC 58, KSA 6, 245, 28 sowie in NL 1884, KSA 11, 25[109], 40, 18 wiederkehrt, kommt im Sprachgebrauch des 19. Jahrhunderts als Synonym für „tödlichen Hass“ zwar nicht häufig vor, ist aber keine Sprachschöpfung N.s. Etwa Heinrich von Treitschke bedient sich seiner im berühmigten Aufsatz *Unsere Aussichten* gegen Heinrich Graetz und dessen *Geschichte der Juden*: „welche fanatische Wuth gegen den ‚Erbfeind‘, das Christenthum, welcher Todhaß grade wider die reinsten und mächtigsten Vertreter germanischen Wesens, von Luther herab bis auf Goethe und Fichte!“ (Treitschke 1879b, 573).

15, 26–29 *Ich weiss keinen Fall, wo der tragische Witz, der das Wesen der Liebe macht, so streng sich ausdrückte, so schrecklich zur Formel würde, wie im letzten Schrei Don José's*] Die paradox klingende Wendung „tragischer Witz“ kommt bei N. nur noch in FW 95 vor: „Gesetzt, Chamfort wäre damals um einen Grad mehr Philosoph geblieben, so hätte die Revolution ihren tragischen Witz und ihren schärfsten Stachel nicht bekommen: sie würde als ein viel dümmeres Ereigniss gelten und keine solche Verführung der Geister sein.“ (KSA 3, 450, 1–5) In NL 1881, KSA 9, 15[68], 657 behandelt N. das Problem etwas ausführlicher: „Hinter jeder Tragödie steckt etwas Witziges und Widersinniges, eine Lust am Paradoxon, z. B. das Schlußwort der letzten tragischen Oper: ‚ja ich habe sie getödtet, meine Carmen, meine angebetete Carmen!‘ Diese Art von Pfeffer fehlt dem Epos ganz – es ist unschuldiger und wendet sich an kindlichere und plumpere Geister, denen alles Saure Bittere und Scharfe noch widersteht. Tragödie ist ein Vorzeichen, daß ein Volk witzig werden will, – daß der esprit seinen Einzug halten möchte.“

16, 2–6 *Sie glauben in ihr selbstlos zu sein, weil sie den Vortheil eines andren Wesens wollen, oft wider ihren eigenen Vortheil. Aber dafür wollen sie jenes andre Wesen besitzen... Sogar Gott macht hier keine Ausnahme.*] Vom christlichen Gott heißt es in Johannes 3, 16: „Also hat GOTT die Welt geliebet, daß er seinen eingebornen Sohn gab, auf daß alle, die an ihn glauben, nicht verloren werden, sondern das ewige Leben haben.“ (Die Bibel: Neues Testament 1818,

111) Das lässt sich leicht dahingehend deuten, dass die Liebe eine Gegenleistung will, nämlich den „Glauben“ der Gläubigen an Gott und an seine Liebe. Damit erhebt er Besitzansprüche über die Gläubigen.

16, 6–8 *Er ist ferne davon zu denken „was geht dich’s an, wenn ich dich liebe?“ – er wird schrecklich, wenn man ihn nicht wieder liebt.*] In *Aus meinem Leben. Wahrheit und Dichtung* III 14 berichtet Goethe über seine Spinoza-Faszination: „Was mich aber besonders an ihn [sc. Baruch de Spinoza] fesselte, war die gränzenlose Uneigennützigkeit, die aus jedem Satze hervorleuchtete. Jenes wunderliche Wort: ‚Wer Gott recht liebt, muß nicht verlangen, daß Gott ihn wieder liebe,‘ mit allen den Vordersätzen worauf es ruht, mit allen den Folgen die daraus entspringen, erfüllte mein ganzes Nachdenken. Uneigennützig zu seyn in allem, am uneigennützigsten in Liebe und Freundschaft, war meine höchste Lust, meine Maxime, meine Ausübung, so daß jenes freche spätere Wort ‚Wenn ich dich liebe, was geht’s dich an?‘ mir recht aus dem Herzen gesprochen ist. Uebrigens möge auch hier nicht verkannt werden, daß eigentlich die innigsten Verbindungen nur aus dem Entgegengesetzten folgen.“ (Goethe 1857a, 22, 219) Das „freche spätere Wort“ steht in *Wilhelm Meisters Lehrjahren* IV 9 und wird von Philine ausgesprochen: „Auf den Dank der Männer habe ich niemals gerechnet, also auch auf deinen nicht; und wenn ich dich lieb habe, was geht’s dich an?“ (Goethe 1855b, 16, 281).

16, 8–11 *L’amour – mit diesem Spruch behält man unter Göttern und Menschen Recht – est de tous les sentiments le plus égoïste, et, par conséquent, lorsqu’il est blessé, le moins généreux. (B. Constant.)*] „Die Liebe ist von allen Gefühlen das egoistischste und deshalb, wenn es verletzt wird, das am wenigsten großzügige.“ Das Zitat wandelt leicht gekürzt eine Wendung aus Benjamin Constants Roman *Adolphe* (1816) ab, den N., wie das Exzerpt NL 1887/88, KSA 13, 11[307], 130 (KGW IX 7, W II 3, 69, 2–6) belegt, in der mit einem Essai von Gustave Planche versehenen Ausgabe gelesen haben muss (vgl. Morillas Esteban 2008, 283 f.). Im Zusammenhang lautet der von N. in 16, 8–11 zitierte Passus: „Il y avait dans la voix et dans le ton d’Ellénore je ne sais quoi d’âpre et de violent qui annonçait plutôt une détermination ferme qu’une émotion profonde ou touchante. Depuis quelque temps elle s’irritait d’avance lorsqu’elle me demandait quelque chose, comme si je le lui avais déjà refusé. Elle disposait de mes actions, mais elle savait que mon jugement les démentait. Elle aurait voulu pénétrer dans le sanctuaire intime de ma pensée, pour y briser une opposition sourde qui la révoltait contre moi. Je lui parlai de ma situation, du voeu de mon père, de mon propre désir; je priai, je m’emportai. Ellénore fut inébranlable. Je voulus réveiller sa générosité, comme si l’amour n’était pas de tous les sentiments le plus égoïste, et, par conséquent, lorsqu’il

est blessé, le moins généreux.“ (Constant 1857, 135 „In der Stimme und im Tonfall von Ellénore lag etwas Trockenes und Gewalttätiges, das mehr eine feste Überzeugung als ein tiefes und berührendes Gefühl verkündete. Seit einiger Zeit regte sie sich öfter auf, wenn sie mich um etwas bat, so als hätte ich es ihr bereits verwehrt. Sie verfügte über meine Handlungen, aber sie wusste auch, dass mein Urteilsvermögen diese ablehnte. Sie hätte in das innerste Heiligtum meiner Gedanken eindringen wollen, um dort diesen stummen Widerstand zu brechen, der sie gegen mich aufbrachte. Ich erzählte ihr von meiner Situation, vom Wunsch meines Vaters, von meinem eigenen Bedürfnis; ich bettelte, ich geriet außer mir. Ellénore blieb unerschütterlich. Ich wollte ihre Großzügigkeit wecken, als ob die Liebe von allen Gefühlen nicht das egoistischste wäre und deshalb, wenn es verletzt wird, das am wenigsten großzügige.“).

3

16, 14 *Il faut méditerraniser la musique*] „Man muss die Musik mittelmeerisch machen.“ Vgl. NL 1887, KSA 12, 9[166], 434, 12 f. (KGW IX 6, W II 1, 17, 32): „die Musik „mediterranisieren“: das ist meine Losung...“ Die Formel kehrt wieder in NL 1888, KSA 13, 19[1]5, 541, 23 und 19[7], 544, 20. Zum Thema siehe auch Perrakis 2008 und Love 1977, 179–189.

16, 14 f. *ich habe Gründe zu dieser Formel (Jenseits von Gut und Böse, S. 220)]* Seite 220 in der Erstausgabe von JGB reicht von KSA 5, 200, 31 bis 201, 27. Der Abschnitt JGB 255, der zwei Drittel der Seite umfasst, handelt von der „Zukunft der Musik“ (KSA 5, 200, 32), nämlich „einer überdeutschen Musik, welche vor dem Anblick des blauen wollüstigen Meers und der mittelländischen Himmels-Helle nicht verklingt, vergilbt, verblasst, wie es alle deutsche Musik thut, einer übereuropäischen Musik“ (KSA 5, 201, 4–7).

16, 15 f. *Rückkehr zur Natur*] Vgl. NK KSA 6, 111, 4 f.

16, 18 *Ah dieser alte Zauberer!]* Ist das Wort hier kritisch gemeint (und spielt auch auf den Zauberer Klingsor in Wagners *Parsifal* an), so klang es in UB IV WB 7, KSA 1, 472, 8–10 noch lobend: „so endlich erwächst der größte Zauberer und Beglückter unter den Sterblichen, der dithyrambische Dramatiker“. Za IV Der Zauberer, KSA 4, 313–320 fasst „Zauberer“ negativ; der dortige Widerpart Zarathustras hat große Ähnlichkeit mit der Wagner-Figur in WA und wird gleichfalls als „Schauspieler“, „Falschmünzer“ und „Lügner“ geschmäht (Za IV Der Zauberer 2, KSA 4, 317, 10).

16, 22 *Was für eine kluge Klapperschlange!*] Vgl. NK 22, 22–24. M 193, KSA 3, 166, 30 f. kennt schon „eine Angst und Lust, wie das Vöglein vor der Klapperschlange“. Za II Von der Menschen-Klugheit, KSA 4, 185, 6–13 bekundet: „Ich bin selig, die Wunder zu sehn, welche heisse Sonne ausbrütet: Tiger und Palmen und Klapperschlangen. / Auch unter Menschen giebt es schöne Brut heisser Sonne und viel Wunderwürdiges an den Bösen. / Zwar, wie eure Weisesten mir nicht gar so weise erschienen: so fand ich auch der Menschen Bosheit unter ihrem Rufe. / Und oft fragte ich mit Kopfschütteln: Warum noch klappern, ihr Klapperschlangen?“ Menschliche Klapperschlangen gibt es also auch schon hier. Im Wagner-Kontext erinnert die Klapperschlange an die Schlange im Paradies (Genesis 3) und an das Klappern auf der Bühne, Wagners Theatralität.

16, 22–25 *Das ganze Leben hat sie uns von „Hingebung“, von „Treue“, von „Reinheit“ vorgeklappert, mit einem Lobe auf die Keuschheit zog sie sich aus der verderbten Welt zurück!*] Was N. hier als pseudochristliches Tugend-Brimborium der Lächerlichkeit, als Inbegriff falsch verstandener asketischer Ideale preisgibt, hat in UB IV WB 2, KSA 1, 435–439 noch seine Wertschätzung genossen. Vgl. auch NK 34, 32–35, 2.

16, 29 f. *Das Problem der Erlösung ist selbst ein ehrwürdiges Problem.*] Dies bedeutet freilich nicht, dass N. das Bedürfnis nach Erlösung für ein universelles Bedürfnis gehalten hätte. Vielmehr ist es für ihn „der Inbegriff aller christlichen Bedürfnisse“ (51, 34–52, 1). Schon in MA I 135 beruht das mit dem Christentum assoziierte „Bedürfnis der Erlösung“ auf einer „falsche[n] Psychologie“, auf einer „Verirrung der Vernunft“ (KSA 2, 129, 25–29). Die universalistische Gegenposition konnte N. etwa bei Caspari 1877, 2, 459 f. finden, der von der „unauslöschlichen Vorstellung von der Erlösung“ spricht: „Erlösen wollte der tief fühlende, sittlich ringende Geist sich und die Menschheit, /460/ befreien und erretten wollte er sich von der Gewalt jener Unvollkommenheiten, die ihn als Fluch der bösen That fortdauernd von Bösem zu Bösem zu treiben schien. So, sehen wir, mußte unter allen Völkern, die in ihrer innern Gefühlsentwicklung nach dem Erhabenen und ästhetisch Vollkommenen strebten, in dem wirren Getriebe des Lebens geschichtlich nothwendig die Idee der Erlösung erwachen.“ Einschlägige Stellen zu „Erlösung“ und „Erlöser“ aus Wagners Werken sind zusammengestellt im *Wagner-Lexikon* von Carl Friedrich Glasenapp und Heinrich von Stein (Glasenapp / Stein 1883, 155 f.).

17, 1 *Leitmotiv*] Der Begriff des Leitmotivs zur Kennzeichnung von musikalischen Motiven, die bestimmte Personen, Situationen, Empfindungen, Ideen oder Gegenstände charakterisieren und bei Wiederholung Erinnerungen evozieren sollen, stammt nicht von Wagner selbst. Entgegen den landläufigen lexi-