

**Décadence und Erlösung in der Musik:
Wie Wagner für Nietzsche zum „Fall“ wird**
von PD Dr. Hans Otto Seitschek (LMU München)

Vorbemerkung

Über das spannungsreiche und so entscheidende Verhältnis von Richard Wagner und Friedrich Nietzsche, den beiden Dioskuren deutscher Kultur des mittleren und späten 19. Jahrhunderts, gibt es, nicht zuletzt von psychologischer Warte aus, vieles zu sagen. – Dies bleibe indes anderen, Berufeneren überlassen. Nur soviel sei angemerkt: Die europäische Geisteswelt und Kunst, besonders die Musik, hat durch die beiden entscheidende Prägungen erhalten – gerade Nietzsches vielschichtiger Beitrag zum europäischen Musikverständnis wird dabei allzu oft übersehen.

1. Wagner und Nietzsche: Positionierungen

Nietzsches zunächst hochverehrter Freund, der Tonkünstler Richard Wagner, wird für ihn später zum *Fall*, zu einem *casus* – ja beinahe zu einer *causa* im juristischen Sinne. Die Nähe der Worte *Fall* und *Sturz* sind von Nietzsche durchaus beabsichtigt. Doch wie kommt es dazu? Wagner fällt für Nietzsche. Er fällt sich und dem Anspruch seiner Kunst, eine breite Wirkung zu entfalten, zum Opfer und kommt dadurch zu Fall. Was als hoffnungsvolle, von gegenseitigem Verständnis geprägte „Sternen-Freundschaft“¹ begann, endet in einer unüberwindlichen Kontraposition.

Die Verehrung, die der katholische Komponist Anton Bruckner (1824-1896), Zeitgenosse von Schopenhauer (1788-1860), Wagner (1813-1883) und Nietzsche (1844-1900), Richard Wagner entgegenbrachte, zeigt in diesem Zusammenhang, wie Wagner von zwei sehr unterschiedlichen, einander nahezu diametral gegenüberstehenden Punkten aus wahrgenommen wurde: Bruckner und Nietzsche. Man denke in diesem Zusammenhang nur an die Verwendung von drei Hauptthemen im Kopfsatz der Symphonien Bruckners, die an die Allerheiligste Dreifaltigkeit gemahnen. Sie machen Bruckners Werk gewissermaßen zu einem „ästhetischen Gottesbeweis“. Nietzsche steht da bekanntlich auf der anderen, die Transzendenz bestreitenden Seite. Schon aus dieser Konstellation, Bruckner–Wagner–Nietzsche, wird die Zentral-

¹ F. Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, KSA, Bd. 3, München, Berlin/New York 1980, § 279, S. 523 f.

stellung Wagners, die er trotz aller Urteile und Vorurteile im deutschen Musikschaffen des späten 19. Jahrhundert einnimmt, ersichtlich.

Anhand der verschiedenen Schriften Nietzsches, die sich mit Wagner auseinandersetzen, lässt sich dieser Prozess, der auch die Problematik von *décadence* und Erlösung bei Wagner umfasst, deutlich nachvollziehen. In der Frühphase ihrer Freundschaft, die sich in der Widmung von „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“ (1872) an Wagner und in der zur Eröffnung der Bayreuther Festspiele geschriebenen vierten „Unzeitgemässen Betrachtung“, „Richard Wagner in Bayreuth“ (1876), niederschlägt, war es vor allem das Denken Arthur Schopenhauers,² in dem sich beide verstanden. Schopenhauer bildete in der Tat eine Art „Scharnier“ zwischen Wagner und Nietzsche. „Nietzsche konnte erst mit Schopenhauer über Schopenhauer hinaus und zu sich selbst gelangen, während Wagner mit Schopenhauer und trotz Schopenhauer sich selbst treu zu bleiben vermochte“, so zurecht Günter Zöller.³

Wagner hat sich, so Nietzsche, in der Folge jedoch mehr und mehr entfernt vom kühnen, einsamen Neuschaffen von Kunst-Musik als neuer alter Einheit, wie sie in der Antike, besonders in der griechischen Tragödie, wurzelt und wie sie in einer langen Verfallsgeschichte verloren ging.

Mit Beginn der Festspiele 1876 in Bayreuth wendet sich Wagner laut Nietzsche immer stärker der Masse zu und lässt ihr seine Kunst gefallen. Das Umfeld und das Getriebe der ersten Bayreuther Festspiele konnte Nietzsche nicht ertragen. Wenige Tage nach dem Auftakt fuhr er – vor allem gesundheitlich bedingt – ins benachbarte Klingenbrunn, kehrte jedoch nach einer guten Woche wieder nach Bayreuth zurück. Im November 1876 kam es dann zur letzten Begegnung beider, Nietzsche und Wagner, in Sorrent.

Für Nietzsche war die Hinwendung zur Masse ein unverzeihlicher Perspektivenwechsel Wagners, den er ihm nie nachsehen konnte. Diesen Wandel problematisiert Nietzsche in seiner kurzen Schrift „Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem“, die er 1888, fünf Jahre nach Wagners Tod, noch vor dem eigenen Zusammenbruch selbst veröffentlichen konnte. Dabei sieht Nietzsche die philosophische Auseinandersetzung mit Wagner als notwendig an, aber er hält es für ebenso notwendig, in einer „Selbstüberwindung“⁴ vom *décadent* Wagner loszukommen. In „Der Fall Wagner“ bringt Nietzsche demnach auch seinen Bruch mit dem Künstler an die Öffentlichkeit.

Das Neue verwirklicht sich für Nietzsche stets in schwindelerregenden Höhen wie der Oberengadiner Gebirgswelt, fernab von jeglichem Massenbetrieb in der Einsamkeit des Eremiten, der mit sich und dem Ideal allein sein und sich selbst damit auseinandersetzen muss. Der Kampf mit dem Dämon (Stefan Zweig) geschieht immer in der Einsamkeit.

² Siehe D. Fischer-Dieskau, Wagner und Nietzsche, 2. Aufl. München 1979, S. 28-33.

³ Siehe G. Zöller, Schopenhauer, in: S. L. Sorgner, H. J. Birx, N. Knoepffler [Hrsg.], Wagner und Nietzsche, Reinbek bei Hamburg 2008, S. 355-372, bes. 370 f. (Zitat: 371).

⁴ F. Nietzsche, Der Fall Wagner, KSA, Bd. 6, München, Berlin/New York 1980, S. 11.

Die Aufgabe dieses schaffenden Ideals seitens Wagners lässt Nietzsche sogar noch härtere Kritik üben, wie die 1895 während Nietzsches gesundheitlichem Verfalls herausgegebene Schrift „Nietzsche contra Wagner“, auf deren Veröffentlichung Nietzsche selbst verzichtete, unverhohlen zum Ausdruck bringt. Ohne Rücksicht geht Nietzsche hier Wagner an.

Doch welche philosophischen Ideale sah Nietzsche, der selbst komponierte, bei Wagner, der auch als Schriftsteller hervortrat, zunächst verwirklicht? Es sind dies besonders die Ideale der Einheit und der Ganzheit.

2. Einheit und Ganzheit

Fast schon parmenideisch denkt Nietzsche Sein und Denken in eins, allerdings auf eigene, unidealistische Weise. Bei Wagner kommt für Nietzsche dieser Einheitsgedanke in seiner Vorstellung vom Musikdrama zum Ausdruck. Theodor W. Adorno widmet dem Musikdrama Kapitel VII seines eigenwilligen „Versuchs über Wagner“ (1937/38, erschienen 1952).⁵ Das Musikdrama ist für Wagner, wie Adorno bekräftigt, „das ‚Drama der Zukunft‘, das dichterische, musikalische und mimische Elemente vereint.“⁶ Adorno sieht Wagner hier zwar Nietzsche antizipieren⁷ und sich von Schopenhauer bestätigt fühlen,⁸ doch im Ganzen zu funktional. Auch die Adornosche Position, dass „die der Wagnerschen Verfahrensweise immanente Metaphysik [...] der Entzauberung der Welt“⁹ verschwistert sei, ist zu bezweifeln. Die weiten Dimensionen des Wagnerschen Musikschaffens kommen dabei viel zu kurz, wie Adornos Kritik an der „Ring“-Tetralogie, an „Tristan und Isolde“ oder am „Parsifal“ sowie an den „Meistersingern“ zeigt. Hier zieht Adorno immer wieder Parallelen zur Ästhetik des Films und zur modernen „Kulturindustrie“¹⁰, die auch im entsprechenden Kapitel der mit Max Horkheimer veröffentlichten „Dialektik der Aufklärung“ (1947/1969) kritisiert wird.¹¹

Ähnliche Gedanken zur Ästhetik entwickelt fast zeitgleich 1935/36 Adornos Freund Walter Benjamin in seinem im Pariser Exil entstandenen Aufsatz über „Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit“ (1936/1963).¹² Das Wagnersche Musikdrama

⁵ Th. W. Adorno, Versuch über Wagner [1937/38], in: Ders., Die musikalischen Monographien, Frankfurt a. M. 1986 (= Ders., Gesammelte Schriften, Bd. 13), S. 92-108 (Kapitel VII: Musikdrama).

⁶ Ebd., S. 92.

⁷ Siehe ebd., S. 96.

⁸ Siehe ebd., S. 102.

⁹ Ebd.

¹⁰ Siehe ebd., S. 98 f. u. 102 f.

¹¹ Siehe Th. W. Adorno, M. Horkheimer, Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, Neuausgabe: Frankfurt a. M. 1969, S. 128-176 („Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug“), bes. S. 139-150 u. 165-173.

¹² W. Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie, Frankfurt a. M. 1963 (u. ö.).

bleibt für Adorno weitgehend im engen Rahmen der „Phantasmagorie“¹³, „der allegorisch befrachteten“ Motive und im „Reflex der Warenwelt im Kunstwerk“¹⁴ gefangen, so dass „die Wagnersche Totalität, das Gesamtkunstwerk, zum Zerschneiden verurteilt“ ist – so „disparat“¹⁵ ist es im Grunde. „[G]eschichtsphilosophisch“, so schreibt Adorno weiter, muss „das Gesamtkunstwerk scheitern“, da es „Zufälliges [ist], das usurpatorisch sich selbst Notwendigkeit zuschreibt“.¹⁶

Das Musikdrama, das sich gewissermaßen selbst überlebt, wird von Wagner, so Adorno – der meines Erachtens das organische, naturhafte Ganze von Sprache und Ton bei Wagner erkennt –, überdeterminiert: „Musik sagt noch einmal, was die Worte ohnehin sagen, und je mehr sie sich in den Vordergrund spielt, um so überflüssiger ist sie, gemessen an dem Sinn, den sie ausdrücken soll.“¹⁷ Adorno beklagt, dass „bei Wagner Musik ihr Einspruchsrecht verkauft“¹⁸ und damit die transzendierende Kraft verliert, ja verwirkt. Die Gesamteinschätzung des Wagnerschen Musikdramas, zu der Adorno gelangt, lässt wenig an Deutlichkeit vermissen, unterscheidet sich im Ansatz jedoch klar von Nietzsches Perspektive:

„Das ist der Preis, den das Musikdrama dafür zu entrichten hat, daß es auf die rein musikalische Logik der innerzeitlichen Konstruktion verzichtet. Es verfällt dem Rationalismus aus irrationalistischer Gesinnung. Indem Gegenwart und Reflexion auseinander treten, vollzieht das Musikdrama ein Urteil gegen sich selber, wie es ähnlich der Theoretiker [nicht der Musiker! H. O. S.] Wagner ausspricht, der Dichtung als Sache des Gefühls beschreibt, die das Gesamtkunstwerk vermählen wolle – eine Unterscheidung der Medien, die sie dem Cliché unterwirft, um sie danach bequemer zusammenbringen zu können. Die Produktivkraft des Musikdramas stammt aus dem Traum vom ganzen Menschen“.¹⁹

Einheit, Einmaligkeit und Originalität spielen in der Kunst seit jeher eine zentrale Rolle. Durch Aristoteles' „Poetik“ sind die Einheiten von Zeit, Ort und Handlung sowie von den Charakteren klassisch geworden: „δεῖ τοὺς μύθους καθάπερ ἐν ταῖς τραγωδίαις συνιστάναι δραματικούς, καὶ περὶ μίαν προᾶξιν ὅλην καὶ τελείαν, ἔχουσιν ἀρχὴν καὶ μέσα καὶ τέλος.“²⁰ Diese drei Einheiten von Ort, Zeit und Handlung – von den Charak-

¹³ Th. W. Adorno, Versuch über Wagner [1937/38], in: Ders., Die musikalischen Monographien, Frankfurt a. M. 1986 (= Ders., Gesammelte Schriften, Bd. 13), S. 92 (u. ö.). Kapitel VI handelt über „Phantasmagorie“. (Ebd., S. 82-91)

¹⁴ Ebd., S. 94. Kapitel III behandelt das „Motiv“. (Ebd., S. 41-58)

¹⁵ Ebd., S. 97.

¹⁶ Ebd., S. 99.

¹⁷ Ebd., S. 98.

¹⁸ Ebd., S. 107.

¹⁹ Ebd., S. 108.

²⁰ Aristoteles, Poetik, bes. [5] 1449b13 f., [6] 1449b24-26, ferner [7] 1450b24-34 sowie [23] 1459a17-24, Zitat: [23] 1459a19 f.: „[...] man muß die Fabeln [des Epos, H. O. S.] wie in den Tragödien so zusammenfügen, daß sie dramatisch sind und sich auf eine einzige, ganze und in sich geschlossene Handlung mit Anfang, Mitte und Ende beziehen“. (Aristoteles, Poetik, gr.-dt., übers. u. hrsg. v. M. Fuhrmann, Stuttgart 2. Aufl. 1994, S. 76 f.)

teren weniger – werden in den monumentalen Musikdramen Wagners nahezu wieder erreicht. Allerdings ist Wagners Einheitsvorstellung in anderer Weise noch weiterführend: Es ist die Einheit zwischen Text, Musik und Handlung, die er in seinen Musikdramen selbst, quasi aus einer Hand, herstellen will. Diese Einheit geht bis in genaueste Beschreibungen des Bühnenbildes hinein, dem modernen Regietheater stets zum Trotz. Mit unterschiedlicher Akzentuierung bezüglich des Gesamtkunstwerks sprechen Udo Bermbach von „Wahn“ und Roger Fornoff von „Sehnsucht“.²¹ Für Nietzsche ist es die Einheit aus Dionysisch-Entgrenztem und Apollinisch-Formhaften, die kult- und kulturschaffend ist. Beide Elemente sind aufeinander verwiesen, wie sich besonders in der Musik zeigt. Deshalb muss es Ziel der Komposition sein, beides, Begrenztes und Grenze(n)loses, zum Ausdruck zu bringen. In Wagners Musik findet Nietzsche dies zunächst verwirklicht, wie er gerade in der „Geburt der Tragödie“ zeigt.

Die Einheit des Kunstwerks ist für Nietzsche auch eine Ganzheit. Der schöpferische Anspruch der Kunst ist nach Nietzsche auf Ganzheit verwiesen, nicht auf eine stückweise Repräsentation des Ganzen. Auch dies ist nach Nietzsche zunächst in den Musikdramen Wagners verwirklicht, wenngleich ihm der Begriff „Musikdrama“ suspekt bleibt und er im Schaffen Wagners letztlich nichts Neues anerkennt. Nietzsche entscheidet sich dagegen, „Wagners Werke als ‚Musikdramen‘ zu bezeichnen“.²²

Nietzsche sieht in Wagners Wunsch, mit seiner Tonkunst dem Publikum zu gefallen, einen starken Bruch. Wahre Kunst braucht kein Publikum, noch dazu ein massenhaftes, dem sie gefällt. Sie steht und spricht für sich, da sie eine Ganzheit ist, die keiner Zustimmung oder Ablehnung bedarf. Die Kunst steht für Nietzsche jenseits menschlicher Wertungen, die durch die Kultur der *décadence* bereits verdorben sind.

Die kurze, aber für das Verhältnis von Nietzsche und Wagner so wichtige Schrift „Der Fall Wagner“ bündelt die Gedanken vieler früherer Fragmente von Nietzsche. Sie besteht im wesentlichen aus einem fiktiven Brief Nietzsches an Wagner aus Turin vom Mai 1888, der Nietzsches Idealvorstellungen der Tonkunst in Abhebung von Wagners Stil wiedergibt. In zwei Nachschriften und einem Epilog von wenigen Seiten kommentiert Nietzsche seinen Brief und führt seine Gedanken zu Wagners Konzeption von Kunst weiter fort.

In der ersten Nachschrift beschreibt Nietzsche sein Loskommen von Wagner und die notwendigen Gründe hierfür: „Dies eben beweist der Fall Wagner: er gewann die Menge, – er verdarb den Geschmack, er verdarb selbst für die Oper unsren Geschmack! –“²³ Das Resultat

²¹ Siehe U. Bermbach, *Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie*, 2., überarb. und erw. Aufl. Stuttgart, Weimar 2004 sowie R. Fornoff, *Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk. Studien zu einer ästhetischen Konzeption der Moderne*, Hildesheim u. a. 2004.

²² L. Goehr, *Musikdrama*, in: S. L. Sorgner, H. J. Birx, N. Knoepffler [Hrsg.], *Wagner und Nietzsche. Kultur – Werk – Wirkung. Ein Handbuch*, Reinbek b. Hamburg 2008, S. 215-248, bes. 221 (Zitat).

²³ F. Nietzsche, *Der Fall Wagner*, KSA, Bd. 6, München, Berlin/New York 1980, S. 42.

ist für Nietzsche „die Theatrokratie“²⁴: Im vordergründig Theatralischen, im Schauspieler, hat das Volk sich selbst vor Augen und feiert sich, ohne in der Kunst Wahres zu erkennen. Hier kann Wagner die Spannung der Einheit des Apollinischen und des Dionysischen nicht mehr halten, er taumelt und sein *Fall* beginnt. Er wird zum „Künstler der *décadence*“, der „die Musik krank gemacht“²⁵ hat.

Im Hauptteil, dem fiktiven Brief vom Mai 1888, schreibt Nietzsche, dass die Kunst Wahrheit ausdrücken soll. Gerade hier liegt ihre erlösende Kraft begründet. Sie soll wahrhaftig sein und nicht eine Technik werden, die das Echte verführt und der Lüge Ausdruck verleiht. Nietzsche sieht offenbar die Musik dabei in besonderer Gefahr, zu dieser Unaufrichtigkeit herabzusinken. In Nietzsches „drei Forderungen“ zum Schluss seines Briefes an Wagner heißt es fokussierend: „Dass das Theater nicht Herr über die Künste wird. / Dass der Schauspieler nicht zum Verführer der Echten wird. / Dass die Musik nicht zu einer Kunst zu lügen wird“.²⁶

In der Folge verliert die Musik ihre erlösende Wirkung, wie es bei Wagners Tonkunst der Fall ist, da sie zu idealistisch, zu jenseitig wird. In diesem Sinne ist Wagners Kunst für Nietzsche christlich, wie er im Epilog vom „Fall Wagner“ hervorhebt.²⁷ Nietzsche begründet den christlichen Charakter von Wagners Werken mit dem Motiv der Erlösung. Das Erlösungsmotiv spielt in Wagners Opern zwar in der Tat eine bedeutende Rolle, jedoch handelt es sich eher um eine Erlösung vom Irdischen, um eine Aufhebung ins Metaphysische, nicht um eine Erlösung der Seele im rein christlichen Sinne. Doch für Nietzsche ist auch die Erlösung nach Wagners Vorstellung noch zu stark christlich gefärbt. Nicht zuletzt deshalb zieht er in „Der Fall Wagner“ neben anderen Musikdramen in besonderer Weise den „Parsifal“ (am 26. Juli 1882 in Bayreuth uraufgeführt, Wagner-Werke-Verzeichnis: 111) als Beispiel heran.²⁸ Der „Parsifal“ ist das einzige größere Werk Wagners, das nach dem Bruch mit Nietzsche vollendet wurde. Wagner gab seinem letzten Musikdrama, das er allein in Bayreuth aufgeführt wissen wollte, bezeichnender Weise den Untertitel „Ein Bühnenweihfestspiel“.

3. *Décadence* und Erlösung

Wie gesagt, spielt die Erlösung in Wagners Schaffen insgesamt eine zentrale Rolle, wenn nicht sogar *die* zentrale Rolle: *Redemptio redemptori*, Erlösung dem Erlöser, ist die absolute Zuspitzung dieses Erlösungsmotivs. Nicht zuletzt und nicht umsonst ist *Redemptio re-*

²⁴ Ebd.

²⁵ Ebd., S. 21. Siehe dazu A. Gogroff-Voorhees, *Defining Modernism. Baudelaire and Nietzsche on Romanticism, Modernity, Decadence, and Wagner*, New York u. a. 1999, S. 174 f.

²⁶ F. Nietzsche, *Der Fall Wagner*, KSA, Bd. 6, München, Berlin/New York 1980, S. 39.

²⁷ Siehe ebd., S. 50 f.

²⁸ Siehe ebd., S. 19. Siehe dazu R. Hollinrake, *Nietzsche, Wagner, and the Philosophy of Pessimism*, London u. a. 1982, S. 123-135.

demptori das Motto des eben erwähnten „Parsifal“, der die Krone von Wagners Werk darstellt und als sein musik-religiöses Vermächtnis gelten darf.

Das Motiv der Erlösung wird hier potenziert. Jedoch wird die Erlösung auch zyklisch, da sie sich auf den Erlöser selbst bezieht. Hieraus wird ersichtlich, dass das Erlösungsmotiv bei Wagner zur Selbsterlösung tendiert. Auch Tristan und Isolde erlösen sich, wenn nicht selbst, so doch gegenseitig in Vollendung ihrer wahren, weltüberschreitenden Liebe.

Doch was will Wagner mit dem Topos der Erlösung genau ausdrücken? Es ist gerade nicht ein Modell jenseitig-transzendenter Erlösung durch einen personalen, liebenden und vorsehenden Gott, wie im Christentum, sondern eine Art metaphysische Aufhebung, ein Sich-Zurückziehen und Entziehen von der Welt, ohne sie aus dem Blick zu nehmen. Eine paradoxe Aufhebung also in etwas, das von dieser Welt gelöst ist und doch wieder auf sie zurückverweist, das nicht mehr von dieser Welt ist und doch zu ihr gehört.

In diesem Sinne wäre Adorno zwar zuzustimmen, dass die „Erlösung“ bei Wagner „banal“ gerät, aber Adorno versteht die Banalität hier auf die Erlösung als solche, auf das Motiv „Erlösung“, bezogen und nicht darauf, dass sie nicht durch den personalen, liebenden Gott geschieht:

„Im Tristan wird es [das Banale, H. O. S.] keineswegs bloß von der Welt des ‚Tages‘ vorgestellt, welche die ‚Handlung‘ fürs Reich der Nacht eintauschen möchte. Die Handlung kulminiert im Entschluß zum Tode. Er will die an der Unendlichkeit des Dranges in der Endlichkeit leidenden, endlichen Individuen in den Urgrund des Daseins zurücknehmen. Das Bild dieses Entschlusses aber, der die ‚Erlösung‘ der Individuen nicht bloß vom Tag, sondern von der eigenen Individuation meint, gerät selber banal.“²⁹

Diese sogenannte „Erlösung“, so könnte man weiterdenken, kann auch nur banal werden, da es sich um den unmöglichen Versuch handelt, das Individuum von seiner Individuation oder, anders gesagt, die Person von ihrem Person-sein zu erlösen beziehungsweise abzulösen.

Trotz der säkularisierten Grundierung, die Wagner durch den Bezug auf den Mythos bekräftigt, bleibt für Nietzsche Wagners Erlösungsmotiv dennoch christlich. Nicht in der Religion, sondern in der Kunst, so Nietzsche, liegt die „eigentlich metaphysische[.] Tätigkeit dieses Lebens“.³⁰ In dieser „Artisten-Metaphysik“³¹ strebt Nietzsche zu einer ästhetischen Rechtfertigung des Daseins und der Welt,³² die in einer Aufhebung und „Erlösung“ der Welt

²⁹ Th. W. Adorno, Versuch über Wagner [1937/38], in: Ders., Die musikalischen Monographien, Frankfurt a. M. 1986 (= Ders., Gesammelte Schriften, Bd. 13), S. 100 (VII. Musikdrama).

³⁰ F. Nietzsche, Die Geburt der Tragödie, KSA, Bd. 1, München, Berlin/New York 1980, S. 24.

³¹ Ebd., S. 13 u. ö.

³² Nach ebd., S. 17-19.

im Ästhetischen gipfelt: „[...] nur als ästhetisches Phänomen ist das Dasein und die Welt ewig gerechtfertigt“.³³ Die „Ewige Wiederkehr des Gleichen“³⁴ soll damit ertragen werden können.

Später wird insbesondere Georg Simmel in seinem Essay „Vom Wesen der Kultur“ (1908)³⁵ Nietzsche in dieser Anschauung folgen. Die Kunst soll als Weltwahrnehmung, so Nietzsche, das Leben erträglich und überhaupt erst lebbar machen: „Ohne Musik wäre das Leben ein Irrthum“³⁶, heißt es folgerichtig in der „Götzen-Dämmerung“ (1889).

Volker Gerhardt unterstreicht Nietzsches Versuch einer „ästhetischen Revolution“, die der „Artisten-Metaphysik“ aufhelfen soll, als sehr wichtigen Schlüssel zu Nietzsches Werk und Denken: „An die Stelle von Erkenntnis, Bewußtsein, Philosophie und Wahrheit im metaphysischen Verständnis hat nun die *Kunst* zu treten“.³⁷ Für Birgit Recki ist es die Ethik, die letztlich durch die Ästhetik verdrängt wird.³⁸

Die Erlösung ins Ästhetische ist bei Wagner, so Nietzsche, auf einer ersten Ebene durch seine starke künstlerische Ganzheitsvorstellung durchaus auch vorhanden. Wagner verlässt jedoch bedauerlicherweise diesen für Nietzsche richtigen Weg. Das Ästhetische verliert bei Wagner, so der späte Nietzsche, letztlich seine erlösende Kraft, ohne es jedoch nach außen merken zu lassen. Das erlösende Ästhetische bei Wagner wird für Nietzsche also zu einer Art Placebo und damit dekadent.

Die Ewigkeit ist somit verspielt. Dennoch bleibt sie für Wagner erlösendes Ideal. So singt Isolde vor ihrem irdischen Sterben zum Schluss des Musikdramas „Tristan und Isolde“, das Angekündigte vollendend: „In dem wogenden Schwall, / in dem tönenden Schall, / in des Welt-Atems / wehendem All – / ertrinken, / versinken – / unbewußt – / höchste Lust!“³⁹ Diese Verse haben in ihrer Intention vielleicht einen späteren Ausspruch Nietzsches inspiriert: „Doch alle Lust will Ewigkeit –, – will tiefe, tiefe Ewigkeit!“⁴⁰

³³ Ebd., S. 47.

³⁴ Siehe F. Nietzsche, *Ecce homo*, KSA, Bd. 6, München, Berlin/New York 1980, „Zarathustra“, § 1, S. 335.

³⁵ Siehe G. Simmel, *Vom Wesen der Kultur* (1908), in: Ders., *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*, Bd. II, hrsg. v. A. Cavalli u. V. Krech, Frankfurt a. M. 1993 (= Georg Simmel Gesamtausgabe, Bd. 8), S. 363-373.

³⁶ F. Nietzsche, *Götzen-Dämmerung*, KSA, Bd. 6, München, Berlin/New York 1980, „Sprüche und Pfeile“, § 33, S. 64.

³⁷ Siehe V. Gerhardt, *Nietzsches ästhetische Revolution* (1981), in: Ders., *Pathos und Distanz. Studien zur Philosophie Friedrich Nietzsches*, Stuttgart 1988, S. 12-45, bes. 14-21, Zitat 20, sowie Ders., *Artisten-Metaphysik. Zu Nietzsches frühem Programm einer ästhetischen Rechtfertigung der Welt* (1984), in: Ders., *Pathos und Distanz. Studien zur Philosophie Friedrich Nietzsches*, Stuttgart 1988, S. 46-71, bes. 48-51.

³⁸ Siehe B. Recki, „Artisten-Metaphysik“ und ästhetisches Ethos. Friedrich Nietzsche über Ästhetik und Ethik, in: A. Kern, R. Sonderegger (Hrsg.), *Falsche Gegensätze. Zeitgenössische Positionen zur philosophischen Ästhetik*, Frankfurt a. M. 2002, S. 262-285.

³⁹ R. Wagner, *Tristan und Isolde*, 3. Aufzug, 3. Auftritt.

⁴⁰ F. Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, KSA, Bd. 4, München, Berlin/New York 1980, S. 286 u. 404 (III. Teil, „Das andere Tanzlied“, 3 sowie IV. Teil, „Das Nachtwandler-Lied“, 12).

4. Schluss

Die Intention Nietzsches in seiner Auseinandersetzung mit Wagner liegt einerseits im Aufarbeiten seiner Freundschaft zu ihm und besonders seines Bruchs mit dem Komponisten, dessen anfängliche Verdienste um die Höherentwicklung der Kultur Nietzsche durchaus anerkennt. Andererseits treibt Nietzsche hier auch seine Kulturkritik weiter voran, die sich vor allem in der Kritik an Wagners Tonkunst äußert.

Nietzsche gerät damit in einen Gegensatz zu seiner Schrift „Die Geburt der Tragödie“, in der er in einem eigenen Vorwort Wagner als den großen Künstler preist,⁴¹ der die Musik über die Grenzen des Analytischen und Leidenschaftslosen hinausführt, hin zu ihrer wahren Bestimmung: einer Vereinigung des Dionysischen (des Unreflektierten) mit dem Apollinischen, was nur durch das Apollinische (das Reflektierte) möglich ist.⁴² Das Unreflektierte kann nur durch die wahre Reflexion erkannt werden. Wagners Musik erscheint hier zunächst erlösend.

Nach eigener Meinung bleibt Nietzsche seinen Ansichten über Musik treu, er hat sie in seiner anfänglichen Freundschaft mit Wagner und in seiner Verehrung des Komponisten nur auf die falsche Person projiziert. In seinen späteren Werken erkennt Nietzsche dies und löst sich somit folgerichtig und radikal von Wagner. Dies unterstreicht Nietzsche später noch einmal in seiner – in Teilen wirren – Schrift „Nietzsche contra Wagner“.

Im „Fall Wagner“ enthüllt Nietzsche, dass Wagners Musik der ihr anfänglich zugeschriebene philosophische Affekt letztlich doch fehlt. Dabei vergleicht Nietzsche Wagners Musik in wahrscheinlich ironischer Weise mit der des französischen Romantikers Georges Bizet (1838-1875) – Giuseppe Verdi (1813-1901) lag mit seinem reiferen Werk historisch noch nicht in Reichweite. Ob der Komponist der Oper „Carmen“ (1873/74) – Bizet – Nietzsches Idealvorstellungen hinsichtlich der Tonkunst allerdings tatsächlich entspricht, bleibt indes unklar. Vielleicht erweist sich Nietzsche in diesem Falle als „sokratischer“ Ironiker: Bizets Ansatz ist ganz grundsätzlich ein anderer als bei Wagner, das Allumfassende fehlt hier völlig, wohingegen das klar und einfach Strukturierte dominiert.

Ausdruck einer Ironie mag auch das Motto von Nietzsches fiktivem Brief an Wagner aus Turin sein: In Anlehnung an Horaz – *ridentem dicere verum*⁴³ (lachend die Wahrheit sagen) – heißt es nun *ridendo dicere severum* (im Lachen das Strenge sagen). Nietzsche ist es ernst um sein „Musikanten-Problem“, jedoch hat er aus eigener Sicht wohl noch die Kraft, sich lachend darüber zu erheben. Diese Sichtweise unterstreicht Nietzsche in „Ecce homo“, der posthum 1908 erstmals herausgegebenen Rückschau auf seine eigenen Werke und sein Leben:

⁴¹ Siehe F. Nietzsche, Die Geburt der Tragödie, KSA, Bd. 1, München, Berlin/New York 1980, S. 23 f.

⁴² Siehe R. Reschke, Denkmürbe mit Nietzsche, Berlin 2000, S. 208-233.

⁴³ Horaz, Satiren, I, 1, 24.

„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.“⁴⁴

Wagner verspielt also für Nietzsche die Erlösung durch die Musik. Darin liegt Wagners vermeintliche Schuld, die ihn für Nietzsche zum *décadent* hat werden lassen. Doch hat Nietzsche mit seinem harten Urteil recht? Wagners Musikschaffen hat sicher keine erlösende Kraft im Sinne einer Transformation des Individuums. Darin hatte Nietzsche recht. Doch wird Wagner dadurch gleich zu einem *décadent*? Meines Erachtens steht es sehr in Frage, ob die Musik, genauer das Musikdrama, überhaupt erlösende Kraft hat. Außerdem stellt Wagner in seinen Bühnenwerken neben Stärke und Erhabenheit auch oft die menschliche Schwäche dar: Machtspiele, Gier, Intrigen, Hass, Zorn und Eifersucht. Hier hält Wagner dem schon recht zerrissenen 19. Jahrhundert durchaus einen kritischen Spiegel vor – und dies in ganz undekadenter Weise.

⁴⁴ F. Nietzsche, *Ecce homo*, KSA, Bd. 6, München, Berlin/New York 1980, „Der Fall Wagner“ §1, S. 357.