

Nietzsche contra Wagner

Eine Sternenfreundschaft

Die Begegnung zwischen Friedrich Nietzsche und Richard Wagner stellt weit mehr dar als eine Episode in den Biografien zweier herausragender Individuen; sie markiert einen seismischen Bruch in der Geistesgeschichte des Abendlandes. Es ist die Kollision zweier tektonischer Platten der europäischen Kultur: auf der einen Seite die Spätromantik, die Metaphysik der Erlösung und der Mythos des Gesamtkunstwerks, verkörpert durch Wagner; auf der anderen Seite die heraufdämmernde Moderne, die psychologische Entlarvung, der Positivismus und die radikale Bejahung des Diesseits, die Nietzsche in seiner späten Phase repräsentierte. Diese Beziehung, die Nietzsche später wehmütig als eine „Sternenfreundschaft“ bezeichnete, durchlief alle Phasen einer klassischen Tragödie: von der enthusiastischen Identifikation über den schleichenden Zweifel bis hin zur katastrophalen Entfremdung und schließlich zur posthumen Polemik.

Im Zentrum dieser Auseinandersetzung steht nicht nur eine persönliche Enttäuschung, sondern ein fundamentaler Kampf um die Deutungshoheit über die deutsche Kultur, die Rolle der Kunst in der Gesellschaft und die physiologische Verfassung des modernen Menschen. Während die frühe Phase in Tribschen (1869–1872) von einer symbiotischen Einheit im Geiste Arthur Schopenhauers geprägt war, offenbarten die Ereignisse von Bayreuth (1876) und Sorrento unüberbrückbare Divergenzen. Der Weg von der *Geburt der Tragödie* bis zum *Fall Wagner* ist der Weg von der Hoffnung auf eine ästhetische Rechtfertigung der Welt hin zur Diagnose der kulturellen *Décadence*.

Dieser Bericht unternimmt eine erschöpfende Rekonstruktion dieser Schicksalsgemeinschaft. Er analysiert die chronologische Entwicklung, seziert die philosophischen Triebkräfte des Bruchs und untersucht die weitreichenden Wirkungsgeschichten, die sich in den Interpretationen von Thomas Mann und Theodor W. Adorno widerspiegeln. Dabei wird deutlich, dass Nietzsche und Wagner Antipoden waren, deren Gegnerschaft gerade durch ihre anfängliche Nähe an Schärfe und Tiefe gewann.

Der philosophische Nährboden: Schopenhauer und die Krise der Bildung

Um die magnetische Anziehungskraft zwischen dem vierundzwanzigjährigen Philologen und dem fünfundfünfzigjährigen Komponisten zu verstehen, muss man den intellektuellen Resonanzraum der 1860er Jahre betrachten, der maßgeblich von der Philosophie Arthur Schopenhauers dominiert wurde.

Im Jahr 1865, während seines Studiums in Leipzig, entdeckte der junge Nietzsche in einem Antiquariat Schopenhauers Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Diese zufällige Begegnung löste eine tiefgreifende philosophische Erweckung aus. Schopenhauers atheistischer Pessimismus, der die Welt als Manifestation eines blinden, irrationalen und unersättlichen „Willens“ beschrieb, bot dem jungen Nietzsche, der gerade seinen lutherischen Glauben verloren hatte, ein neues intellektuelles Fundament.

Entscheidend für die spätere Verbindung zu Wagner war Schopenhauers Ästhetik, insbesondere seine Metaphysik der Musik. Schopenhauer postulierte, dass Musik – im Gegensatz zu allen anderen Künsten, die nur die „Ideen“ (die Objektivationen des Willens) abbilden – ein unmittelbares Abbild des Willens selbst sei. Für Nietzsche, der selbst komponierte und ein begabter Pianist war, bestätigte dies seine tiefste Intuition: Musik war keine bloße Unterhaltung, sondern eine metaphysische

Tätigkeit, fähig, den Kern der Realität zu offenbaren und das Leiden am Dasein temporär aufzuheben.

Parallel zu Nietzsches Entdeckung hatte Richard Wagner bereits 1854, während der Arbeit am *Ring des Nibelungen*, seine eigene Konversion zu Schopenhauer erlebt. Wagner fand in dessen Philosophie die begriffliche Rechtfertigung für seine künstlerischen Intuitionen, insbesondere für die Themen der Entsagung und der Erlösung durch den Liebestod, die in *Tristan und Isolde* ihren musikalischen Höhepunkt fanden.

Vor 1868 befand sich Wagner im Schweizer Exil, politisch isoliert und künstlerisch umstritten. Er sehnte sich nach intellektueller Legitimation, nach einem „Jünger“, der seine Kunst nicht nur fühlte, sondern philosophisch durchdrang und sie gegen die Angriffe der akademischen Zunft und der Musikkritik verteidigte. Die Konstellation war somit perfekt: Ein alternder Meister suchte einen Propheten, und ein junger Genius suchte einen Vater.

Die Begegnung in Leipzig 1868

Der historische Moment der ersten Begegnung ereignete sich im November 1868 in Leipzig. Vermittelt wurde das Treffen durch Ernst Windisch, einen Studienfreund Nietzsches, und Sophie Ritschl, die Frau von Nietzsches Mentor Friedrich Ritschl, die eng mit der Familie Brockhaus verkehrte. Hermann Brockhaus, ein Orientalist und Spezialist für Sanskrit (was wiederum die Schopenhauer-Verbindung stärkte, da dieser stark von östlicher Philosophie beeinflusst war), war mit Wagners Schwester Ottilie verheiratet.

Nietzsche, der sich nach einem Reitunfall während seines Militärdienstes in der Rekonvaleszenz befand, wurde Wagner als glühender Verehrer vorgestellt. Wagner spielte Passagen aus den *Meistersingern*, und das Gespräch drehte sich fast augenblicklich um Schopenhauer. Beide teilten eine tiefe Verachtung für die „Juden“ und die „Franzosen“ (als Chiffren für Modernität und Materialismus) und eine Begeisterung für die „Ernsthaftigkeit“ der deutschen Kunst. Nietzsche berichtete euphorisch an seinen

Freund Erwin Rohde über die „ethische Luft“, den „faustischen Duft“ und die Atmosphäre von „Kreuz, Tod und Gruft“, die Wagner umgab – Begriffe, die die damals noch geteilte romantische Todessehnsucht unterstrichen.

Das Idyll von Tribschen (1869-1872): Die Geburt der Tragödie

Die Jahre von 1869 bis 1872 markieren die „goldene Zeit“ der Beziehung. Nachdem Nietzsche im Alter von nur 24 Jahren als Professor für Klassische Philologie an die Universität Basel berufen worden war, befand er sich in unmittelbarer geografischer Nähe zu Wagners Wohnsitz in Tribschen bei Luzern.

Tribschen wurde für Nietzsche zu einem spirituellen Zuhause, einer „Insel der Seligen“. Er besuchte die Wagners mehr als zwanzig Mal, oft für mehrere Tage, insbesondere zu Weihnachten und zu Wagners Geburtstagen. Hier erlebte er Wagner nicht als den öffentlichen Demagogen, sondern als den privaten Genius, den liebevollen Familienvater und den unermüdlichen Schöpfer.

Die Beziehung trug unverkennbar familiäre Züge. Wagner, der im selben Jahr wie Nietzsches verstorbener Vater geboren war (1813), nahm die Rolle eines Ersatzvaters ein. Nietzsche wiederum himmelte Cosima Wagner an, die zu diesem Zeitpunkt noch mit Hans von Bülow verheiratet war, aber bereits mit Wagner lebte. Für Nietzsche war Cosima die ideale Verkörperung der „Ariadne“, während Wagner den „Dionysos“ repräsentierte. Nietzsche übernahm bereitwillig die Rolle des „Faktotums“, korrigierte die Druckfahnen von Wagners Autobiografie *Mein Leben* und besorgte Weihnachtsgeschenke in Basel.

Diese Zeit war geprägt von intensiven Gesprächen über die Regeneration der deutschen Kultur. Wagner sah in Nietzsche den einzigen Akademiker, der den Mut hatte, die verknöcherte Philologie zu verlassen und die Antike im Sinne des Wagnerianischen Kunstwerks neu zu deuten.

Die Geburt der Tragödie: Das philosophische Opfer

Das intellektuelle Monument dieser Phase ist Nietzsches Erstling *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872). Das Werk war formal eine philologische Untersuchung über den Ursprung der griechischen Tragödie, inhaltlich jedoch ein hochpolitisches Manifest für die Wagnerische Kunsttheorie.

Nietzsche entwickelte hier seine berühmte Dichotomie:

Das Apollinische: Das Prinzip des Traums, der schönen Scheinwelt, der Individuation und der bildenden Kunst.

Das Dionysische: Das Prinzip des Rausches, der Auflösung des Individuums, der Ur-Einheit und der Musik.

Nietzsches kühne These war, dass die attische Tragödie (Aischylos, Sophokles) aus der Verschmelzung dieser beiden Triebe entstanden sei, jedoch durch den „Sokratismus“ – den Rationalismus und die Dialektik – zerstört wurde (repräsentiert durch Euripides). Der revolutionäre Schlussakt des Buches proklamierte, dass der dionysische Geist in der deutschen Musik (Bach, Beethoven) überlebt habe und nun in den Musikdramen Richard Wagners seine Wiedergeburt erlebe.

Wagner war begeistert. Er schrieb an Nietzsche, er habe noch nie „etwas Schöneres“ gelesen. Für Wagner war das Buch der akademische Ritterschlag. Die Fachwelt hingegen reagierte mit Entsetzen. Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff veröffentlichte eine vernichtende Kritik (*Zukunftsphilologie!*), die Nietzsches wissenschaftlichen Ruf ruinierte. Nietzsche hatte seine akademische Karriere auf dem Altar von Bayreuth geopfert, eine Tat, die ihn noch enger an Wagner band, ihn aber zugleich isolierte.

Die schleichende Entfremdung (1872-1876): Der Riss im Fundament

Ungeachtet der öffentlichen Solidarität begannen sich in den Jahren zwischen der Publikation der *Geburt der Tragödie* und den ersten Bayreuther Festspielen Risse im Fundament der Freundschaft zu zeigen. Diese Entfremdung vollzog sich zunächst im Stillen, in Nietzsches Notizbüchern und in seinem wachsenden Unbehagen gegenüber der Realität des „Wagnerismus“.

Ab 1874 offenbaren Nietzsches private Aufzeichnungen eine kritische Distanz, die in scharfem Kontrast zu seinen öffentlichen Lobreden stand. Er begann, Wagner nicht mehr als Musiker, sondern als „Schauspieler“ zu analysieren. In einer Notiz von Anfang 1874 heißt es:

„Ist Goethe ein verunglückter Maler, Schiller ein verunglückter Redner, so ist Wagner ein verunglückter Schauspieler. Er hat sich die Musik hinzugezogen – wie Goethe die Dichtung“.

Diese Diagnose – dass Wagners Kunst primär theatralisch, rhetorisch und auf Wirkung bedacht sei („Mimomanie“) – sollte später den Kern seiner Kritik im *Fall Wagner* bilden. Nietzsche spürte, dass Wagners „Gesamtkunstwerk“ oft eine Tyrannei der Szene über die Musik war, ein Überwältigungsapparat, der den Zuschauer nicht befreite, sondern betäubte.

Nietzsches vierte *Unzeitgemäße Betrachtung, Richard Wagner in Bayreuth* (1876), liest sich oberflächlich wie eine Hagiografie. Doch bei genauerer Lektüre ist der Text durchzogen von Ambivalenz. Nietzsche beschreibt Wagner als einen Mann, der gegen seine eigene Zeit kämpft, aber auch von ihr infiziert ist. Er deutet an, dass Wagners Kunst vielleicht nur ein Übergangsphänomen sei, ein Heilmittel für Kranke, aber keine Speise für Gesunde.

Nietzsche zögerte lange mit der Veröffentlichung. Er spürte, dass er sich innerlich bereits von Wagner entfernt hatte. Er schrieb Entwürfe, die weitaus kritischer waren, und glättete sie erst für den Druck. Später bezeichnete er diesen Essay als einen Abschiedsbrief, in dem er sich selbst Rechenschaft über seine „Wagner-Krankheit“ ablegte.

Ein entscheidender Katalysator für Nietzsches Abkehr von Wagner war seine Freundschaft mit Paul Rée, den er 1873 kennenlernte. Rée war ein Positivist, stark beeinflusst von Darwin, dem englischen Utilitarismus und den französischen Moralisten (La Rochefoucauld, Voltaire).

Rées kühler, psychologischer Blick auf die menschliche Natur stand in diametralem Gegensatz zur schwülen Metaphysik Tribschens. Unter Rées Einfluss begann Nietzsche, die Wissenschaft nicht mehr als Feind der Kultur (wie in der *Geburt der Tragödie*), sondern als Werkzeug der Befreiung zu sehen. Er begann, Schopenhauers Metaphysik als „Irrtum“ zu entlarven und näherte sich einer naturalistischen Weltauffassung an. Diese intellektuelle Neuausrichtung entfernte ihn unweigerlich von Wagner, für den Wissenschaft und Materialismus die Erzfeinde der Kunst waren.

Die Katastrophe von Bayreuth (1876)

Die ersten Bayreuther Festspiele im August 1876, bei denen der *Ring des Nibelungen* erstmals vollständig aufgeführt wurde, sollten den Triumph der Wagnerianischen Idee markieren. Für Nietzsche wurden sie zum Trauma und zum Wendepunkt.

Nietzsche reiste mit der Erwartung nach Bayreuth, dort eine Versammlung von „höheren Menschen“ vorzufinden, eine Elite, die bereit war, sich der kulturellen Erneuerung Deutschlands zu widmen. Was er vorfand, war das genaue Gegenteil: „die Kultur-Philister“, „reiche Müßiggänger“, den europäischen Adel und das saturierte Bürgertum, das sich in Bayreuth versammelte, um „dabei zu sein“, nicht um Kunst zu erleben.

Die Anwesenheit von Kaiser Wilhelm I. und die nationalistische Vereinnahmung des Festivals stießen Nietzsche ab. Er sah, dass Wagner sich dem neuen Deutschen Reich angedient hatte, jenem Reich, das Nietzsche als Gefahr für den freien Geist betrachtete. „Nie war Wagner mehr Deutschland, nie mehr Reich“, notierte er bitter.

Noch gravierender war Nietzsches Reaktion auf das Kunstwerk selbst. Im dunklen Zuschauerraum des Festspielhauses fühlte er

sich physisch unwohl. Er litt unter heftigen Kopfschmerzen und Augenbeschwerden – psychosomatische Symptome seines Widerwillens. Die Musik empfand er als „brutal“, als einen Angriff auf die Nerven, als eine „Schwimmkunst“ ohne festen Rhythmus.

Nietzsche floh mitten während der Festspiele in den Bayerischen Wald, nach Klingenbrunn, um dort an den Entwürfen für *Menschliches, Allzumenschliches* zu arbeiten. Zwar kehrte er für die letzten Aufführungen zurück, doch innerlich hatte er gekündigt. Er sah in Wagner nun nicht mehr den Erneuerer der Antike, sondern den „alten Zauberer“, den Cagliostro der Moderne, der die Massen mit theatralischen Effekten verführte.

Der endgültige Bruch: Sorrento und der Parsifal (1876-1878)

Nach dem Debakel von Bayreuth reisten sowohl die Wagners als auch Nietzsche (begleitet von Paul Rée) nach Sorrento, um sich zu erholen. Sie wohnten beide in der Villa Rubinacci, Gäste der gemeinsamen Freundin Malwida von Meysenbug. Dieser Aufenthalt im Herbst 1876 markiert das psychologische Ende der Freundschaft.

Die Atmosphäre in Sorrento war gespannt. Wagner, der unter den gewaltigen finanziellen Defiziten der Festspiele litt, war reizbar. Er nahm sofort Anstoß an der Anwesenheit von Paul Rée. Wagner warnte Nietzsche vor Rée und begründete dies explizit mit Rées jüdischer Herkunft.

Dies war ein entscheidender Moment für Nietzsche. Während er in seiner Jugend durchaus antisemitische Vorurteile geteilt hatte (teilweise beeinflusst durch Wagner und Schopenhauer), entwickelte er sich nun in die entgegengesetzte Richtung. Er sah in Rées kühlem Intellekt und seiner „jüdischen“ Skepsis ein Heilmittel gegen den „deutschen Dunst“ und die nationale Verblendung. Wagners kleinlicher Antisemitismus erschien Nietzsche nun als vulgär und eines Genies unwürdig. Cosima Wagner notierte in ihrem Tagebuch am 1. November 1876 (Allerheiligen, von Wagner spöttisch „Aller-Rée-Seelen“ genannt),

dass Rée ein „Israelit“ sei, dessen „kalter Charakter“ ihnen missfalle.

Der endgültige Bruch ereignete sich während eines Spaziergangs an der Küste von Sorrento. Wagner sprach enthusiastisch über sein nächstes Projekt, den *Parsifal*. Er schilderte Nietzsche seine Intention, das Abendmahl, das „Blut Christi“ und die Thematik der Keuschheit auf die Bühne zu bringen. Er sprach von einer tiefen Sehnsucht nach christlicher Erlösung.

Nietzsche war entsetzt. Er, der das Christentum als „Platonismus für das Volk“ und als lebensverneinende „Sklavenmoral“ bekämpfte, sah in Wagners Wendung zum Kreuz einen Verrat. Für Nietzsche war dies keine authentische religiöse Bekehrung, sondern ein Kniefall vor dem Zeitgeist, ein Versuch, sich beim konservativen Establishment und der Kirche anzubiedern. Er sah darin die Altersschwäche eines Genies, das nun nach metaphysischen Drogen suchte, um die Angst vor dem Tod zu betäuben.

Nietzsche schwieg zu Wagners Ausführungen. „Ich hörte zu und sagte nichts“, erinnerte er sich später. Es war ein Schweigen des Abschieds. Sie sahen sich am 5. November 1876 zum letzten Mal.

Der literarische Krieg: *Menschliches* gegen *Parsifal*

Die Entfremdung wurde 1878 öffentlich zementiert. Nietzsche veröffentlichte *Menschliches, Allzumenschliches: Ein Buch für freie Geister*. Das Werk war ein radikaler Bruch mit seinem bisherigen Denken. Es war aphoristisch, nüchtern, wissenschaftsfreundlich und Voltaire gewidmet.

Nietzsche sandte ein Exemplar an Wagner. Gleichzeitig sandte Wagner Nietzsche ein Exemplar des *Parsifal*-Librettos. Die Sendungen kreuzten sich – ein symbolischer Zusammenstoß zweier Welten. Nietzsche las den *Parsifal* und empfand ihn als „Mucker“-Theologie, als Verherrlichung der „Widernatur“ (Keuschheit).

Wagner las *Menschliches, Allzumenschliches* und war entsetzt. Er sah darin den verderblichen Einfluss des „Juden“ Rée. In den *Bayreuther Blättern* veröffentlichte Wagner einen Angriff auf die „modernen Geister“, ohne Nietzsche namentlich zu nennen, aber jeder wusste, wer gemeint war. Cosima Wagner verhängte daraufhin eine strikte Blockade; sie verhinderte jede weitere Kommunikation.

In den folgenden Jahren, bis zu Wagners Tod 1883 und darüber hinaus bis zu Nietzsches Zusammenbruch 1889, führte Nietzsche einen einseitigen, aber intensiven Krieg gegen den „Schatten“ Wagners.

Am 13. Februar 1883 starb Richard Wagner im Palazzo Vendramin in Venedig. Nietzsche erhielt die Nachricht in Italien. Seine Reaktion war komplex: Er empfand tiefen Schmerz über den Verlust des einzigen Menschen, den er als ebenbürtig angesehen hatte, aber auch eine gewaltige Erleichterung. Er bezeichnete den Moment als eine „heilige Stunde“. „Es war hart“, schrieb er an Franz Overbeck, „sechs Jahre lang der Gegner dessen zu sein, den man am meisten verehrt hat“. Doch mit dem Tod des „Drachen“ fühlte sich der „Löwe“ Nietzsche frei. Kurz nach Wagners Tod vollendete er den ersten Teil von *Also sprach Zarathustra*. Man kann den *Zarathustra* als den Gegenentwurf zum *Parsifal* lesen: statt Mitleid die Härte, statt Erlösung die Ewige Wiederkunft, statt Keuschheit die Bejahung der Erde.

„Der Fall Wagner“

Die Veröffentlichung der Streitschrift ›Der Fall Wagner‹ im Jahr 1888 markiert einen der radikalsten Wendepunkte in der Geschichte der westlichen Ästhetik und Philosophie. Friedrich Nietzsche, der einst als der leidenschaftlichste Apologet Richard Wagners auftrat und ihn in seinem Erstlingswerk ›Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik‹ als den Heilsbringer der

deutschen Kultur stilisierte, vollzieht hier eine Abrechnung, die weit über eine persönliche Fehde hinausgeht. Diese Schrift ist nicht lediglich ein Dokument enttäuschter Freundschaft, sondern eine tiefenpsychologische und physiologische Diagnose der Moderne. Nietzsche begreift Wagner nicht als isoliertes Individuum, sondern als ein Symptom, als den „Cagliostro der Modernität“, in dem sich alle Krankheiten, Widersprüche und Dekadenzerscheinungen des 19. Jahrhunderts verdichten.

Der Philosoph agiert als Arzt, der die „Wagnerei“ als eine neurotische Störung identifiziert, die den Geist und den Körper gleichermaßen korrumpiert. In diesem Zusammenhang ist die Schrift als integraler Bestandteil des größeren Projekts der „Umwertung aller Werte“ zu sehen, in dem die christliche Moral und ihre ästhetischen Ausläufer einer schonungslosen Kritik unterzogen werden.

Die ästhetische Anatomie der Décadence: Das Problem der Form

Der Kern von Nietzsches Kritik in ›Der Fall Wagner‹ ist der Begriff der „décadence“. Nietzsche definiert Wagner als den „Künstler der *décadence*“ par excellence. Dabei stützt er sich maßgeblich auf die literaturtheoretischen Überlegungen des französischen Psychologen Paul Bourget. Dekadenz wird hier nicht als moralisches Versagen verstanden, sondern als ein Zustand physiologischer und struktureller Desintegration. In einem gesunden Organismus ist der Teil dem Ganzen untergeordnet; in der Dekadenz hingegen wird das Einzelne, das Detail, die Phrase souverän und wuchert auf Kosten des Gesamtzusammenhangs.

Nietzsche überträgt dieses Modell auf die Musik und stellt fest, dass Wagner kein Meister der großen Form sei, sondern ein „Miniaturist“. Wagner besitze eine außerordentliche Begabung für die Erfindung des Kleinsten, für die Ausdichtung des Details und für die Erzeugung von Stimmungen in Halbschatten. Er dränge eine „Unendlichkeit von Sinn und Süße“ in den kleinsten Raum, opfere dabei aber die organische Einheit des Werks. Diese

strukturelle Desintegration äußert sich in der sogenannten „unendlichen Melodie“, die Nietzsche als einen Verlust an Rhythmus, architektonischer Klarheit und tänzerischem Impuls kritisiert.

Der Verlust der Mitte und die Souveränität des Details

In der dekadenten Kunst, so argumentiert Nietzsche, verliert der Satz seine Bedeutung gegenüber dem Wort, und die Seite verliert ihr Leben zugunsten des einzelnen Satzes. Dies führt zu einer „Anarchie der Atome“ und einer „Disgregation des Willens“. In Wagners Musikdramen wird dieses Prinzip durch das Leitmotiv auf die Spitze getrieben. Anstatt eine echte symphonische Entwicklung zu ermöglichen, fungiert das Leitmotiv als ein psychologisches Signal, das den Zuhörer manipuliert und ihm eine Bedeutung suggeriert, die rein musikalisch nicht vorhanden ist. Nietzsche wirft Wagner vor, die Musik als bloßes Mittel zum Zweck des dramatischen Effekts zu missbrauchen. Der Musiker wird zum Schauspieler, zum „Mimen“, der nur noch auf die unmittelbare Wirkung bedacht ist.

Dieses Primat der Wirkung über die Wahrheit ist für Nietzsche das Kennzeichen des modernen Künstlers. Wagner wisse, wie man Leidenschaft simuliert, ohne sie wirklich schöpferisch zu bändigen. Seine Musik sei niemals „wahr“, werde aber vom Publikum als solche wahrgenommen, weil sie die Sinne überflutet und jede kritische Reflexion ausschaltet. Diese Manipulation der Massen durch den „großen Stil“ ist für Nietzsche ein zutiefst unehrlicher Vorgang, den er als „Cagliosticismus“ bezeichnet – eine Anspielung auf den berühmten Hochstapler Cagliostro. Wagner erscheint hier als ein Magier und Hypnotiseur, der mit den Instinkten der Erschöpften spielt und die Kunst zu einem Rauschmittel degradiert, das die Nerven peitscht, anstatt den Geist zu befreien.

Physiologie der Musik: Der Körper als Resonanzraum der Kritik

Nietzsches späte Ästhetik ist untrennbar mit seiner Auffassung vom menschlichen Körper als dem eigentlichen Schauplatz philosophischer Erkenntnis verbunden. In ›Der Fall Wagner‹ wird die Musik nicht mehr als ein abstraktes geistiges Phänomen betrachtet, sondern als eine Kraft, die direkt in die Physiologie des Menschen eingreift. Er beschreibt seine eigene Reaktion auf Wagners Musik als eine Form von physischem Unbehagen: ein „verdrießlicher Schweiß“, Atembeschwerden und eine Lähmung der Beine, die dem Tanz und dem Marsch feindlich gegenüberstehen. Musik wird hier zum „Schirokko“, einem drückenden, ungesunden Wind, der die Lebensgeister dämpft und die Vitalität zersetzt.

Im Gegensatz dazu steht seine ostentative Begeisterung für Georges Bizet und dessen Oper ›Carmen‹. Nietzsche nutzt Bizet als ein strategisches und taktisches Gegengewicht zu Wagner. Bizets Musik wird als „gesund“, „leicht“, „biegsam“ und „höflich“ charakterisiert. Sie „schwitzt nicht“ und „läuft auf zarten Füßen“ – ein zentrales Prinzip seiner neuen Ästhetik: „Das Gute ist leicht, alles Göttliche läuft auf zarten Füßen“. Diese physiologische Metaphorik dient dazu, zwei diametral entgegengesetzte Lebensentwürfe zu illustrieren, die sich in der musikalischen Struktur manifestieren.

Während Wagners Musik den Zuhörer in den „feuchten Norden“, in den Nebel der Abstraktion und den Wasserdampf des Ideals entführt, fordert Nietzsche eine „Mediterranisierung“ der Musik. Er verlangt eine Rückkehr zu Klarheit, Helligkeit, präziser Rhythmik und der Ehrlichkeit der Sinne. Bizet repräsentiert für Nietzsche jene „afrikanische Heiterkeit“, die das Schicksal, die Grausamkeit des Daseins und die Liebe als einen unerbittlichen Krieg der Geschlechter akzeptiert, ohne in sentimentale Erlösungsphantasien zu verfallen.

Die Musik Bizets macht Nietzsche nach eigenem Bekunden „fruchtbar“. Er behauptet, dass er beim Hören der ›Carmen‹ zum „besseren Philosophen“ werde, weil die Musik den Geist frei mache und den Gedanken Flügel gebe. Diese funktionale Analyse der Musik als biologisches Stimulans ist ein radikaler Bruch mit

der traditionellen Ästhetik, die Kunst als ein Objekt des „interesselosen Wohlgefallens“ (Kant) betrachtete. Für Nietzsche ist Kunst entweder ein Lebensvitamin oder ein Gift; sie ist entweder ein Ausdruck von aufsteigendem Leben oder von degenerierendem Verfall.

Wagner als Mime: Die Vorherrschaft des Theaters über die Musik

Ein weiterer wesentlicher Punkt in Nietzsches Anklage ist die Identifikation Wagners als Schauspieler oder „Mime“. Nietzsche behauptet, dass Wagner im Grunde kein Musiker gewesen sei, sondern ein „theatralisches Genie“, das die Musik lediglich als Ausdrucksmittel für seine dramatischen Instinkte missbrauchte. Er nennt Wagner einen „begeisterten Mimomanen“, dessen Musik nur eine endlose Folge von Posen, Gesten und dramatischen Effekten sei. Wagner sei derjenige, der die Musik „krank gemacht“ habe, indem er sie dem Diktat der Gebärde unterwarf.

Nietzsche stellt die provokante Frage: „War Wagner überhaupt ein Musiker?“. Er wirft ihm vor, die Gesetze der musikalischen Logik – wie den Kontrapunkt und die reine Melodie – bewusst zu verleumden, weil er unfähig sei, organisch zu gestalten. Stattdessen setze Wagner auf die „Leidenschaft“, die Nietzsche als das wohlfeilste Mittel der Kunst bezeichnet. Er argumentiert, dass Leidenschaft keine Kunstfertigkeit erfordere; jeder könne leidenschaftlich sein, aber die Schönheit sei „schwierig“. Wagners Musik sei eine Rekrudeszenz des Chaos, die darauf abzielt, den Zuhörer zu „ahnen“ zu machen, anstatt ihm klare Gedanken zu vermitteln.

Die Verwandlung des Musikers in einen Schauspieler hat laut Nietzsche verheerende Folgen für den Wert der Wahrheit in der Kunst. Er zitiert den französischen Schauspieler Talma: „Was als wahr wirken soll, darf nicht wahr sein“. Wagners Musik sei niemals wahr, sie sei eine einzige „Falschmünzerei“ im großen Stil. Aber da sie so wirkungsvoll sei, halte man sie für wahr. Diese

Erkenntnis führt Nietzsche zu einer vernichtenden Kritik am modernen Publikum. Wagner habe den Geschmack der Menge gewonnen, aber dadurch den Geschmack an sich korrumpiert.

Der Erfolg Wagners bei den Frauen und den „Nervösen“ sei kein Zufall, sondern das Ergebnis einer kalkulierten Strategie der Nervenreizung. Er sei der „Meister der Erschöpften“, der die Halbtoten ins Leben zurückrufe, indem er ihre Sinne peitscht. Wagner habe erkannt, dass man heute nur noch mit „kranker Musik“ Geld verdienen könne. Die großen Theater seien zu Tempeln dieses neuen Kultes geworden, in denen das Pathos die Substanz ersetzt habe. Nietzsche sieht darin einen „Sündenfall der Künste“, eine Abkehr von der Autonomie des künstlerischen Werks zugunsten einer propagandistischen Massenwirkung.

Die Pathologie der Erlösung

Ein zentrales Motiv in Wagners Werk, das Nietzsche einer vernichtenden Kritik unterzieht, ist das Thema der Erlösung (*Erlösung*). Er stellt fest, dass Wagner über nichts so tief nachgedacht habe wie über die Erlösung: „seine Oper ist die Oper der Erlösung. Irgendwer will bei ihm immer erlöst sein“. Nietzsche analysiert die verschiedenen Erlösungsgeschichten in Wagners Dramen mit einem beißenden Sarkasmus, der die psychologischen Hintergründe dieser Sehnsucht entlarven soll.

In der Oper ›Der fliegende Holländer‹ sieht er die ironische Botschaft, dass der ewige Jude durch die Ehe „seßhaft“ werde, wenn er nur die richtige Frau findet. Im ›Tannhäuser‹ erlöse die „höhere Jungfrau“ mit Vorliebe den „interessanten Sünder“, was Nietzsche als eine Form von religiösem Kitsch deutet. In den ›Meistersingern‹ werde die bürgerliche Ordnung durch das Genie gerettet, und im ›Ring des Nibelungen‹ schließlich werde die ganze Welt durch die freie Liebe erlöst – wobei Nietzsche darauf hinweist, dass dieser Siegfried aus Ehebruch und Blutschande hervorgehe, was er als eine Kriegserklärung an die herkömmliche Moral deutet.

Besonders aufschlussreich ist Nietzsches Analyse der Metamorphose des ›Rings‹. Er berichtet, dass Wagner sein halbes Leben lang an die Revolution geglaubt habe und in Siegfried den typischen Revolutionär sah, der alle alten Verträge und Gesetze zertrümmert. Doch als Wagner mit der Philosophie Arthur Schopenhauers in Berührung kam, habe er den Sinn seines Werks radikal umgedeutet. Siegfried wurde nun zu einem Objekt der Erlösung durch das Nichts, und die Götterdämmerung wurde zur Feier der Auslöschung und des Weltuntergangs.

Nietzsche wirft Wagner vor, seine eigene Unfähigkeit zur konsequenten revolutionären Tat hinter metaphysischen Schleiern versteckt zu haben. Das „Riff“, an dem Wagners Schiff zerschellte, war die Schopenhauersche Philosophie des Pessimismus. Wagner habe seinen ursprünglichen Optimismus verleugnet und sich dem „Nichts“ verschrieben. Diese Hinwendung zur Verneinung des Lebens ist für Nietzsche das sicherste Zeichen von Dekadenz. Er sieht darin eine Flucht vor der Realität in eine Welt der Mythen und religiösen Symbole, die den Menschen schwächen, anstatt ihn zu stärken.

Die schärfste Polemik richtet sich gegen den ›Parsifal‹. Nietzsche sieht darin den endgültigen Abstieg Wagners in die Welt der priesterlichen Affektation und des „Weihrauch-Gestanks“. Der „Apostel der Keuschheit“, als den er Wagner nun bezeichnet, habe die Sinnlichkeit verleugnet und sich der christlichen Moral angedient – wenn auch nur als theatralischer Effekt zur Steigerung der Wirkung. Nietzsche fragt provokativ: „Ist dies noch deutsch? Aus deutschem Herzen dieser schwüle Schrei? Ein deutscher Leib, diese Selbstzerfleischung?“.

Für Nietzsche ist die Wagnerianische Erlösung ein „Wiederkäuen sittlicher und religiöser Absurditäten“, das darauf abzielt, die Menschen an die Institutionen zu binden, die das Leben verneinen.⁴ Die Musik dient dabei als das Medium, das diese giftigen Botschaften schmackhaft macht. Wagner wird zum „Verführer im großen Stil“, der das Weib erlöst hat, wofür ihm das Weib als Dank Bayreuth gebaut habe. Diese geschlechtsspezifische Kritik, in der Nietzsche Wagner vorwirft,

sich der Frauen und der Jugend zu bemächtigen, um sie in seine „Höhle“ zu schleppen, unterstreicht seinen Vorwurf der ungesunden, fast parasitären Manipulation.

Der politische Kontext: Nationalismus, Antisemitismus und das „Reichsdeutschtum“

Friedrich Nietzsches Kritik an Richard Wagner ist untrennbar mit seiner Ablehnung des aufkommenden deutschen Nationalismus und des Antisemitismus verbunden. Er wirft Wagner vor, sich diesen destruktiven Ideologien angedient zu haben, um seine eigene Machtstellung zu sichern. Für Nietzsche war Wagners Hinwendung zum „Reichsdeutschtum“ nach 1871 ein Zeichen für den künstlerischen und moralischen Abstieg des Komponisten.

Nietzsche sah in Wagners antisemitischen Äußerungen nicht nur eine persönliche Verirrung, sondern eine Gefahr für die Kultur als Ganzes. Er betrachtete den Antisemitismus als eine Form des Ressentiments, die der freien Entfaltung des Geistes entgegenwirkt. Während Wagner sich zum Propheten einer deutschen Nationalkunst stilisierte, betonte Nietzsche die Wichtigkeit von Individualität, Vielfalt und europäischer Integration. Er sah in Wagner denjenigen, der die Deutschen in ihrer Selbstgefälligkeit und ihrem Mangel an psychologischem Scharfsinn bestätigte.

Wagners Anspruch, ein „künstlerischer Prophet“ zu sein, wird von Nietzsche mit tiefster Skepsis betrachtet. Er argumentiert, dass Künstler niemals als moralische oder politische Autoritäten auftreten sollten. Wagners Versuch, moralische Botschaften durch die Musik zu vermitteln, untergrabe die Autonomie des Einzelnen und fördere eine gefährliche Massenpsychologie. Nietzsche plädiert für eine Kunst, die das Individuum zur Selbstreflexion anregt, anstatt es in einem kollektiven Rausch aufgehen zu lassen.

Die Verbindung von Wagnerianischer Ästhetik und nationalistischer Politik führte laut Nietzsche zu einer „Vergröberung“ des Geschmacks. Die Deutschen hätten sich

einen „Wagner zurechtgemacht“, den sie verehren konnten, ohne seine eigentliche Natur als Dekadenter zu verstehen. Nietzsche sieht darin eine Warnung: Wenn die Kunst zum Diener der Macht oder der Ideologie wird, verliert sie ihre lebenssteigernde Kraft und wird zu einem Werkzeug der Unterdrückung und der geistigen Erstarrung.

Der Fall als Erkenntnisweg

Trotz der gnadenlosen Kritik betont Nietzsche paradoxerweise, dass Richard Wagner für den Philosophen „unentbehrlich“ sei. Wer über den Wert der Modernität ins Reine kommen wolle, müsse zuerst über Wagner ins Reine kommen. Wagner sei die konzentrierte Form des Modernen, ein „Labyrinth der modernen Seele“, in dem alle Tendenzen der Zeit – vom Nationalismus über den Pessimismus bis hin zum religiösen Rückfall – ihre intimste und schamloseste Sprache finden.

Der Philosoph muss Wagnerianer gewesen sein, um die Tiefen der modernen Dekadenz zu vermessen. Nietzsche bekennt: „Ich bin eben so gut wie Wagner das Kind dieser Zeit, d.h. ein *décadent*: nur daß ich mich dagegen wehrte. Der Philosoph in mir wehrte sich dagegen“. Die Auseinandersetzung mit Wagner ist somit ein Akt der heroischen „Selbstüberwindung“. Nietzsche nutzt den „Fall Wagner“, um seine eigene Genesung von der Krankheit der Romantik zu demonstrieren und die Grundlagen für eine zukünftige, lebensbejahende Kultur zu legen.

Die Schrift ›Der Fall Wagner‹ ist als ein vorbereitendes Werk für Nietzsches geplante Umwertung aller Werte zu verstehen. Sie fungiert als ein Brennglas, in dem die Kritik an der christlichen Moral, die Psychologie des Ressentiments und die physiologische Ästhetik zusammenfließen. Nietzsche zeigt am Beispiel Wagners, wie sich die lebensverneinenden Werte des Christentums in die moderne Kunst eingeschlichen haben, um dort unter dem Deckmantel der „Erlösung“ weiterzuwirken.

In seinen fast zeitgleich verfassten Schriften wie ›Götzen-Dämmerung‹ und ›Der Antichrist‹ radikalisiert Nietzsche diese

Position. Die Forderung nach einer Kunst, die das Leben feiert, ohne sich in jenseitigen Hoffnungen zu verlieren, steht im Zentrum seiner Philosophie der Tat. Nietzsche plädiert für eine Rückkehr zur „Großen Gesundheit“, die fähig ist, auch das Schmerzvolle und Tragische des Daseins mit einem „Ja“ zu begrüßen – jenseits von Mitleid und metaphysischer Tröstung.

Wagner als das Schicksal des Philosophen

Friedrich Nietzsches ›Der Fall Wagner‹ ist weit mehr als eine Abrechnung mit einem ehemaligen Freund oder eine bloße ästhetische Polemik. Es ist ein heroischer Versuch, die Grundlagen einer neuen Kultur zu entwerfen, die auf der Redlichkeit der Sinne und der unbedingten Bejahung des Lebens basiert. Wagners Kunst ist für Nietzsche der Spiegel einer Gesellschaft, die ihre Mitte verloren hat und sich in den Rausch flüchtet, um die Leere des Daseins zu übertönen.

Die Bedeutung dieser Schrift liegt nicht in der musikwissenschaftlichen Präzision – Nietzsche war bereit, Bizet über Gebühr zu loben, um Wagner wirkungsvoller demontieren zu können. Ihr eigentlicher Wert liegt in der radikalen Fragestellung nach der Funktion der Kunst: Dient sie der Betäubung oder der Steigerung des Lebens? Fördert sie die Autonomie des Individuums oder die Unterwerfung unter die Masse?

Indem Nietzsche Wagner als „Krankheit“ diagnostiziert, fordert er uns auf, die „Große Gesundheit“ in uns selbst zu suchen. Die Forderung, die Musik zu „mediterranisieren“, bleibt ein zeitloses Symbol für das Streben nach Klarheit, Leichtigkeit und jener „Sternen-Freundschaft“, die er sich einst mit Wagner ersehnt hatte – eine Verbindung, die über die menschliche Mittelmäßigkeit hinausgeht. Der „Fall Wagner“ bleibt somit eine permanente Provokation für jeden, der die Kunst nicht nur als Unterhaltung, sondern als ein existenzielles Wagnis begreift.

In der *Fröhlichen Wissenschaft* (Aphorismus 279) fand Nietzsche das schönste Bild für das Ende dieser Beziehung, das Bild der „Sternenfreundschaft“:

„Wir waren Freunde und sind uns fremd geworden. Aber das ist recht so... Wir sind zwei Schiffe, deren jedes sein Ziel und seine Bahn hat... wir mussten uns fremd werden.“

Die Begegnung von Nietzsche und Wagner war kein Missverständnis, sondern eine Notwendigkeit. Wagner war der „Erzieher“, der Nietzsche die Größe der kulturellen Aufgabe lehrte. Aber er war auch die „Gefahr“, der romantische Abgrund, den Nietzsche überwinden musste, um zu seiner eigenen Philosophie zu finden. Die Tragödie dieser Freundschaft liegt darin, dass Nietzsche Wagner am meisten liebte, als er ihn am schärfsten bekämpfte. In Wagners Musik hörte er die Sirenenklänge der Krankheit, die er in sich selbst trug und die er durch seine Philosophie des „Übermenschen“ zu heilen suchte. Bis in den Wahnsinn hinein blieb Wagner der einzige ebenbürtige Gegner und der einzige geliebte Mensch in Nietzsches Einsamkeit.

Der Bericht zeigt, dass ohne Wagner der Philosoph Nietzsche nicht denkbar wäre; aber ebenso wäre ohne Nietzsche das Bild Wagners in der Moderne unvollständig. Sie bleiben, wie Nietzsche in *Nietzsche contra Wagner* schrieb, „Antipoden“, die durch ihre Gegnerschaft untrennbar aneinander gekettet sind – zwei Pole, zwischen denen der Funke des modernen Geistes übersprang.

Nietzsche contra Wagner endet nicht mit einer Versöhnung, sondern mit einer endgültigen Grenzziehung. Die Untersuchung hat gezeigt, dass die Musik Richard Wagners für Nietzsche mehr als nur eine ästhetische Präferenz war – sie war das Schicksalsereignis, an dem sich sein Denken schärfte. Wagner repräsentiert für ihn die gesamte Last der europäischen Vergangenheit: Das Christentum, den Pessimismus, die Romantik und den Nationalismus.

Indem Nietzsche diese Texte im Jahr 1888 neu zusammenstellte, schuf er ein Monument seiner eigenen Befreiung. Er bewies, dass

man ein „Decadent“ sein kann, ohne an der Dekadenz zugrunde zu gehen. Die Untersuchung mündet in die Erkenntnis, dass die Gesundheit nicht der Abwesenheit von Krankheit entspricht, sondern der Fähigkeit, Krankheiten zu überwinden und sie in ein Stimulans des Lebens zu verwandeln.

Wagner bleibt als der „große Schatten“ bestehen, vor dem Nietzsche sein eigenes Licht als Zarathustra und Dionysos definiert. Das Werk ist somit ein Appell an den Leser, die eigene Zeit in ihrer Verlogenheit und Erschöpfung zu erkennen und den Mut zur „Umwertung“ zu finden. Am Ende steht nicht der Hass auf den Menschen Richard Wagner, den Nietzsche bis zuletzt als seinen „einzigen Freund“ verehrte, sondern der unerbittliche Kampf gegen das „System Wagner“ als Inbegriff der modernen Verfallserscheinungen.

Die Untersuchung von *Nietzsche contra Wagner* offenbart somit eine Philosophie, die sich im Akt der radikalen Trennung selbst findet. Es ist das Zeugnis eines Geistes, der lieber in der Kälte der Einsamkeit lebt, als sich durch den warmen, giftigen Rausch einer Kunst korrumpieren zu lassen, die nicht mehr die Wahrheit des Lebens, sondern nur noch die Lüge der Erlösung besingt.