

Friedrich Nietzsche in Bayreuth

Die Oper als Versprechen einer originalen Sprache

Oliver Kohns

I

»Was ist Originalität?«, fragt Nietzsche im Abschnitt 261 seiner *Fröhlichen Wissenschaft* und antwortet sogleich: »Etwas *sehen*, das noch keinen Namen trägt, noch nicht genannt werden kann, ob es gleich vor Aller Augen liegt. Wie die Menschen gewöhnlich sind, macht ihnen erst der Name ein Ding überhaupt sichtbar. – Die Originalen sind zumeist auch die Namengeber gewesen.«¹

Die Frage der Originalität ist so für Nietzsche von Grund auf mit derjenigen nach der Sprache – und präziser mit der nach dem *Ursprung* der Sprache – verbunden. Wenn es Originalität gibt, dann ist sie ein sprachlicher Akt, und genauer: ein Akt, der vor der Sprache geschieht und diese hervorbringt. Nicht ein Akt in einem bereits bestehenden Sprachsystem ist so original, sondern allein der Akt der *Erfindung* einer sprachlichen Bezeichnung. Nicht der Gebrauch von bekannten und konventionellen Zeichen könnte so je Originalität beanspruchen, sondern nur ein radikaler Bruch jeder etablierten Beziehung zwischen Signifikant und Signifikat; ein Bruch, der eine überraschende und neue Bezeichnung etablieren kann. Nietzsche könnte an die Etymologie von *original* – von *oriri*, sich erheben, sichtbar werden, entspringen – gedacht haben, wenn er schreibt, dass erst dieser Akt der sprachlichen Bezeichnung und Benennung »ein Ding überhaupt sichtbar« macht. Zugleich steht diese Aussage im Kontext der allgemeinen Überlegungen Nietzsches zum Zusammenhang von Sprache und Erkenntnis. In *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* formuliert Nietzsche bekanntlich die These, dass Wahrheit und Erkenntnis nichts anderes sind als Handlungsmöglichkeiten in einem System sprachlicher Regeln. »Innerhalb dieses Würfelspiels der Begriffe«, schreibt Nietzsche, »heißt aber ›Wahrheit‹ – jeden Würfel so zu gebrauchen, wie er bezeichnet ist.«² Im »korrekten« Gebrauch der Bezeichnungen aber, in der »wahren« Anwendung der Begriffe auf das von ihnen Bezeichnete geht jedoch Nietzsche zufolge nach und nach das Bewusstsein für die Künstlich-

keit und Arbitrarität der sprachlichen Regeln – für ihren Setzungscharakter – verloren. Nur wenn »der Mensch sich als Subjekt und zwar als *künstlerisch schaffendes* Subjekt vergisst«,³ kann er eine falsche Natürlichkeit seiner Sprache und eine sichere Referenz seiner Worte auf die Welt annehmen.

Wenn jede Sprache Kunst ist und jeder Mensch als sprechendes Wesen künstlerisch tätig ist, auch wenn er es nicht weiß, dann unterscheidet sich der »originale« Mensch vom gewöhnlichen Sprecher dadurch, dass er um die Künstlichkeit seines Sprechens weiß und er entsprechend jederzeit bereit ist, die Sprache durch das Erfinden neuer Bezeichnungen umzugestalten. Es gibt demnach für Nietzsche zwei grundsätzlich verschiedene Möglichkeiten des Umgangs mit der Kunst der Sprache: die des »Gebrauchs« und die des »Schaffens«. Während die Masse der Menschen (»Wie die Menschen gewöhnlich sind«), die Sprache als ein System der Regeln »gebrauchen« und in diesem Befolgen der Gesetze konsequenterweise noch das Gesetz selbst (und sein Gesetzsein) zu vergessen geneigt sind, gibt es im »originalen« Menschen auch denjenigen, der sich nicht an diese Regeln hält und der eben deshalb das Potential besitzt, neue Bezeichnungen zu erfinden, die dann für die anderen zur Regel und zum Gesetz werden können. Wenn aber die »gewöhnlichen« Menschen den künstlichen Charakter der Sprache »vergessen« haben, muss ein neuer Gesetzgeber Gefahr laufen, auf Unverständnis und Ablehnung zu stoßen. Umgekehrt aber ist der »Namengeber« paradoxerweise genau auf dieses Vergessen angewiesen, um Autorität erlangen zu können. Im Moment ihres Erfolges gerät »Originalität« in Konflikt mit sich selbst.

So zeigt sich eine Abhängigkeit des »Originalen« von dem Erfolg bei den anderen Menschen: kein Künstler ohne eine Gruppe, die seine Sprache spricht. Mit der Figur des »Originalen«, des Künstlers, des »Namengebers« führt Nietzsche demnach eine handelnde Figur in seine Sprachphilosophie ein, durch welche sich sprachliche Veränderungen als Ergebnisse historischer Machtkonstellationen beschreiben lassen. Machttheorie und Ästhetik werden an diesem Punkt ununterscheidbar: Nur als ein Künstler, als Spracherfinder kann ein Mensch Macht über andere Menschen gewinnen, nur mit dem Anspruch auf »Namengebung« und folglich Gesetzgebung wird aus dem unbewussten Spiel mit sprachlichen Würfeln Kunst. Noch Nietzsches spätere historische Abhandlungen greifen auf diese Gedanken zurück. In der *Genealogie der Moral* schreibt Nietzsche: »Das Herrenrecht, Namen zu geben, geht so weit, dass man sich erlauben sollte, den Ursprung der Sprache selbst als Machtäußerung der Herrschenden zu fassen: sie sagen ›das ist das und das‹, sie siegeln jegliches Ding und Geschehen mit einem Laute ab und nehmen es dadurch gleichsam in Besitz.«⁴ Vor allem die frühen Texte Nietzsches – *Die*

Geburt der Tragödie, Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, Richard Wagner in Bayreuth – verdanken ihre Struktur nicht unwesentlich diesem Gegensatz eines aktiven und kreativen bzw. eines passiven und unbewussten Umgangs mit der Kunst und dem Schein der Sprache. Hier zeigt sich die Konstruktion von immer neuen Varianten eines analogen Gegensatzpaares – bewusst vs. unbewusst / aktiv vs. passiv – als ein zentrales Instrument der Kulturpolemik Nietzsches.

Einige Implikationen und Probleme der Forderung Nietzsches nach einer »originalen« Sprache sollen im Folgenden anhand von *Richard Wagner in Bayreuth* diskutiert werden. Die vierte *Unzeitgemäße Betrachtung* aus dem Jahr 1876 hat vergleichsweise wenig Beachtung gefunden und wurde noch von Giorgio Colli zu den »vergänglichsten«⁵ unter den von Nietzsche veröffentlichten Schriften gezählt, weil Nietzsche bereits während des Schreibens dieses Textes »in zwei Teile gespalten«⁶ gewesen sei und an seine eigene Emphase für Richard Wagner nicht mehr habe glauben können. In der Tat schreibt Nietzsche in seiner späteren Autobiographie, dass die beiden letzten *Unzeitgemäßen, Richard Wagner in Bayreuth* ebenso wie *Schopenhauer als Erzieher*, »im Grunde bloss von mir reden«⁷ und nährt dadurch den Verdacht, dass der Bruch mit Wagner bereits zur Zeit des Schreibens begonnen hat. Wie die Lektüre des Textes zeigen soll, sind diese Fragen nicht nur von werkhistorischem oder biographischem Interesse. Wenn man den Text als den Entwurf eines originalen Sprechens und Singens versteht, als eine Theorie originaler Töne mithin also, dann ist es möglicherweise zuallererst die Einsicht in unumgängliche Aporien seiner eigenen Konzeption von Originalität, die den Eindruck der Ambivalenz und Unentschiedenheit in *Richard Wagner in Bayreuth* hervorbringt. Biographische Verwerfungen könnten in dieser Perspektive lediglich als der lebensweltliche Ausdruck einer medientheoretischen Einsicht erscheinen.

II

Richard Wagner in Bayreuth ist bekanntlich zur Einweihung des Bayreuther Festspielhauses 1876 geschrieben worden. Der Text erhebt allerdings den Anspruch, weit mehr zu sein als nur die Feier eines von Nietzsche (noch) hochverehrten Komponisten. Vielmehr entfaltet die Schrift so etwas wie eine Theorie des Feierns selbst, des Festes und des Gesangs als des Ursprungs einer Gemeinschaft, die ein Gegenmodell zum Staat der Gegenwart darstellen soll. So beginnt Nietzsche mit der Beschreibung des Eindrucks, den die Bay-

reuther Wagnergemeinde auf einen Besucher aus einer anderen Zeit machen würde: »In Bayreuth«, schreibt Nietzsche, »ist auch der Zuschauer anschauenwerth, es ist kein Zweifel. Ein weiser betrachtender Geist, der aus einem Jahrhundert in's andere ginge, die merkwürdigen Cultur-Regungen zu vergleichen, würde dort viel zu sehen haben; er würde fühlen müssen, dass er hier plötzlich in ein warmes Gewässer gerathe, wie Einer, der in einem See schwimmt und der Strömung einer heissen Quelle nahe kommt: aus anderen, tieferen Gründen muss diese emporkommen, sagt er sich, das umgebende Wasser erklärt sie nicht und ist jedenfalls selber flacheren Ursprungs.«⁸

Nietzsche wäre nicht der gute Schriftsteller, der er ist, wenn in dieser knappen Szenerie nicht die entscheidenden Oppositionen der gesamten Abhandlung über Wagner versammelt wären. Wie in nahezu sämtlichen Texten, die Nietzsche in dieser Periode verfasst hat, geht es um eine Beschreibung der Sprechweise des »modernen« (oder auch »neueren« oder »gegenwärtigen«⁹) Menschen und die Errichtung einer Gegenbewegung zu diesem »modernen Menschen« unter dem Namen und im Namen von Richard Wagner. Die philologische Metapher der »Quelle« beschreibt diese Sprechweise der Gruppe um Wagner als »original« im Sinne der Bestimmung des »Originalen« in der *Fröhlichen Wissenschaft*: sich erhebend, sichtbar werdend, entspringend. Mit der Opposition von »Quelle« und »Wasser« schließt Nietzsche, unschwer erkennbar, zwei Metaphernkomplexe zu einem *topos* zusammen. Hier wie dort geht es um die Charakterisierung eines bestimmten Sprechens: entweder, im Falle der Quelle, als ursprünglich und original; oder, im Falle des »umgebenden Wassers«, als nicht original und ohne jeden Bezug auf eine Originalität überhaupt. Das »umgebende Wasser« ist demnach die Sphäre des »Moderne«, des »modernen Menschen« und seines Sprechens, all dessen also, dem Nietzsche seine Beschreibung der Wagnergemeinde in Bayreuth entgegenstellen will. Charakteristisch für den »modernen Menschen« ist demnach eine Fülle, eine derart außerordentliche Fülle, dass seine Sprache sich im Wort des »Wassers« nur noch als eine differenzlose Einheit begreifen lässt. Sie bildet einen »See«, in dem man nur »plötzlich« und unvermutet auf eine *Strömung* und eine Quelle und also etwas Differenziertes und Differenzierendes stößt. Es liegt nahe, zu diesem Bild des Wassers dasjenige der *Flut* zu assoziieren, das sich (nicht nur) bei Nietzsche immer wieder findet, um die Situation der Gegenwart zu definieren: von der Gefahr der »Ueberschwemmung durch das Fremde und Vergangene«,¹⁰ die auch »die Griechen« bewältigen mussten, lesen wir etwa in *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*; von einer »hereinbrechenden Fluth von Poesien aller Stile aller Völker«, welche »allmählich das Erdreich hinwegschwemmen«¹¹ müsse, in *Menschliches*,

Allzumenschliches. Der von dem »modernen Menschen« ausgehende Schrecken lässt sich demnach zunächst auf eine bestimmte Form des Überflusses und der Überfülle einer unkonturierbaren und unbegreiflichen Masse zurückführen; es ist also zunächst derjenige Schrecken, den Kant als das *Mathematisch-Erhabene* bezeichnet: das Gefühl der »Unangemessenheit selbst der größten Bestrebung unserer Einbildungskraft in der Größenschätzung eines Gegenstandes.«¹² Als einen möglichen Gegenstand, der diese Einsicht der Unangemessenheit auslösen kann, nennt Kant zumindest an einer Stelle auch den ruhenden Ozean.¹³

»Ist nicht ein Hafen nach der wüsten Weite des Meeres gefunden, liegt hier nicht Stille über den Wassern gebreitet?«,¹⁴ fragt Nietzsche und sucht demnach in Bayreuth zuallererst eine Unterbrechung eines unüberschaubaren und undifferenzierbaren, uferlosen und ausufernden Elements durch ein begrenzendes Ufer; ein Ufer, das – die Metaphorik wird sofort ins Akustische gewendet – zunächst nur eine Stille in einem Meer von Lärm sein kann. So setzt Nietzsches Wagner dem »Reden und Lärmen, welches die bisherige Bildung von der Kunst gemacht hat«¹⁵ eine Verpflichtung zur *Reinigung* der Sprache gegenüber. Mit dem – gleichfalls seiner philologischen Tätigkeit entstammenden – Begriff der *Reinigung* kann Nietzsche die »Quelle« in eine Verbindung zum »Wasser« setzen, indem er aufruft, dieses in jener zu reinigen: »Wer bedürfte nicht des reinigenden Wassers, wer hörte nicht die Stimme, die ihn mahnt: Schweigen und Reinsein! Schweigen und Reinsein! Nur als Denen, welche auf diese Stimme hören, wird uns der grosse Blick zu Theil, mit dem wir auf das Ereigniss von Bayreuth hinzusehn haben: und nur in diesem Blick liegt die *grosse Zukunft* jenes Ereignisses.«¹⁶ Doch bei näherem Hinsehen ist die Quantität des Sprechens und der Sprechenden für Nietzsche nicht der entscheidende Punkt, ist Schweigen nicht sein Ziel. Nicht weniger Sprechen, keine quantitative Begrenzung grenzt das Originale des Kreises um Wagner (die »Quelle«) gegenüber dem »umgebenden« und unreinen Wasser des modernen Menschen aus. Was die Originalität des Kreises um Wagner ausmacht, was ihm die Kraft gibt, die Sprache zu reinigen, ist nicht ein Ende des Sprechens überhaupt (nur das Ende des falschen Sprechens), sondern vielmehr die Stiftung eines *Zusammenhangs* zwischen den Sprechern und ihren Sprachäußerungen. Diesen Moment der Zusammensetzung, der Synthese umschreibt Nietzsches Text in immer neuen Formulierungen: Wagner, schreibt Nietzsche, »bannt und schließt zusammen, was vereinzelt, schwach und lässig war«; er ist »ein Zusammenbildner und Beseeler des Zusammengebrachten, ein *Vereinfacher der Welt*.«¹⁷

Der eigentliche Mangel der gegenwärtigen Menschen besteht dementsprechend nicht so sehr darin, dass sie *zuviel* sprechen würden, sondern dass ihre Sprache – und in direkter Folge auch sie selbst – keine Einheit und keinen Zusammenhang bilden. Diesen Zusammenhang und diese Einheit verspricht, so Nietzsche, die Oper Richard Wagners in Bayreuth herzustellen und »zusammenzubilden«. Was geschieht in diesem Akt der Synthese? Offenbar geht es darum, aus je einzelnen Personen eine Gruppe zu machen, eine kollektive Identität zu formen. Während die Gegenwart, die »Moderne« durch eine absolute Vereinzelnung und Zersplitterung der Menschen gekennzeichnet ist (Nietzsche spricht konsequent von »*dem* modernen Menschen«), verspricht das »Ereignis« von Bayreuth deren Sammlung und Zusammenbildung. Die bereits in Nietzsches Diskussion der »Originalität« vorzufindende Beziehung zwischen dem »originalen« Sprachschöpfer und den »gewöhnlichen« Menschen um ihn, die seine Sprache sprechen, gestaltet sich in *Richard Wagner in Bayreuth* als die Frage nach dem Verhältnis zwischen Wagner und seinem Volk. Wagner, schreibt Nietzsche, ist möglicherweise – genau diese Frage harret der Klärung – »der letzte Deutsche«¹⁸ und also der einzige Vertreter eines anderen Volkes oder, genauer, *überhaupt* eines Volkes und nicht einer bloßen Ansammlung von Menschen. Mit einer Unmittelbarkeit, die zuvor allenfalls in den Schriften Schillers anzutreffen gewesen sein mag, wird Ästhetik so zu einer politischen Frage. Wagners Kunst setzt für Nietzsche nicht ein vorhandenes Publikum voraus, sondern sie unternimmt vielmehr den Versuch, ein solches aller erst zu kreieren. Wagner, schreibt Nietzsche, »war aus Mitleid mit dem Volke zum Revolutionär geworden. Von jetzt ab liebte er es und sehnte sich nach ihm, wie er sich nach seiner Kunst sehnte, denn ach! nur in ihm, nur im entschwundenen, kaum mehr zu ahnenden, künstlich entrückten Volk sah er jetzt den einzigen Zuschauer und Zuhörer, welcher der Macht seines Kunstwerkes, wie er es sich träumte, würdig und gewachsen sein möchte. So sammelte sich sein Nachdenken um die Frage: Wie entsteht das Volk? Wie erstet es wieder?«¹⁹

III

Wie also entsteht *das Volk*? Nietzsche gibt, in je verschiedenen Umschreibungen, eine klare Antwort: durch die Sprache. Deutlich benennt Nietzsche dasjenige, »wessentwegen sie allein da ist: um über die einfachsten Lebensnöthe die Leidenden miteinander zu verständigen.«²⁰ Die Grundsituation des Menschen ist das Unglück und das Leiden; in der Verständigung über die Leiden

liegt die Aufgabe der Sprache. Man wird trotz dieser Betonung des *Leidens* als Voraussetzung von Sprache nicht glauben dürfen, dass Nietzsche die Sprache in irgendeiner Weise als ein Instrument der Entäußerung von Empfindungen, als eine Natursprache der Leidenschaften verstehen würde. Die Sprache und mit ihr die Verständigung zwischen den Menschen und somit jede Gemeinschaft zwischen diesen eröffnet vielmehr augenblicklich einen Raum der Kunst. Diese Kunst ist nicht so sehr ein Ausdrucksmittel des Leidens als vielmehr bereits das entscheidende Heilmittel gegen die Leiden. »Die grössten Leiden des Einzelnen, die es giebt«, schreibt Nietzsche, »die Nichtgemeinschaft des Wissens bei allen Menschen, die Unsicherheit der letzten Einsichten und die Ungleichheit des Könnens, das alles macht ihn kunstbedürftig.«²¹ Wenn aber die »Nichtgemeinschaft des Wissens bei allen Menschen« das eigentliche Leiden der Menschen ausmacht, muss jede Verständigung oder Mitteilung der Menschen über ihre Leiden vor allem eine Verständigung über das Leiden an der Unmöglichkeit einer adäquaten Verständigung sein – und damit ein grundsätzlich paradoxes Unternehmen. Die Wahrheit liegt in der Vereinzelung und Nichtverständigung, aber im Reich der Unwahrheit kann es Gemeinschaft und Mitteilung geben. Keine Sprache und keine Kunst kann die Leiden der Menschen beenden, aber sie kann einen heilenden *Schein* hervorbringen: »Aber gerade darin liegt die Grösse und Unentbehrlichkeit der Kunst, dass sie den *Schein* einer einfacheren Welt, einer kürzeren Lösung der Lebens-Räthsel erregt. Niemand, der am Leben leidet, kann diesen Schein entbehren, wie Niemand des Schlafes entbehren kann.«²² Wenn nur die Kunst es ist, die als Schein eine »einfachere Welt« herstellt, in der die Menschen sich miteinander verständigen können, dann ist keine Sprache zu denken, die nicht notwendig auch Kunst wäre. Dieser Gedanke mag überraschend anmuten, wird aber bereits in *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* explizit ausgesprochen: die Sprache ist ein Produkt des Menschen als »*künstlerisch schaffendem* Subjekt«.²³ Mit dem Besitz der Sprache verlässt der Mensch die Sphäre der Natur, in der er ein einzelner Leidender ist, und errichtet sich den »Schein einer einfacheren Welt«.

Welche Art von Kunst ist es, die diese Vereinfachung hervorbringen kann? Der vierte Abschnitt von *Richard Wagner in Bayreuth*, welcher der Macht der Sprache und der in ihr liegenden Vereinfachung gewidmet ist, läuft zielstrebig auf eine Bestimmung der *Tragödie* und der von ihr hervorgerufenen »tragischen Gesinnung« als derjenigen Kunst hinaus, der sich überhaupt erst der Gedanke einer menschlichen Einheit und Mitteilung verdankt. »Der Einzelne«, schreibt Nietzsche, »soll zu etwas Ueberpersönlichem geweiht werden – das will die Tragödie; er soll die schreckliche Beängstigung, welche der Tod

und die Zeit dem Individuum macht, verlernen: denn schon im kleinsten Augenblick, im kürzesten Atom seines Lebenslaufes kann ihm etwas Heiliges begegnen, das allen Kampf und alle Noth überschwänglich aufwiegt – das heisst *tragisch gesinnt sein*. Und wenn die ganze Menschheit einmal sterben würde [...] so ist ihr als höchste Aufgabe für alle kommenden Zeiten das Ziel gestellt, so in's Eine und Gemeinsame zusammenzuwachsen, dass sie als *ein Ganzes* ihrem bevorstehenden Untergange mit einer *tragischen Gesinnung* entgegengehe.²⁴ Wenn der Menschheit das Ziel »gestellt« ist, ihrem eines Tages statthabenden Ende mit »tragischer Gesinnung« entgegzusehen, dann bedeutet das in erster Linie nichts weiter, als dass überhaupt so etwas wie die *ganze Menschheit* entsteht, dass sich eine Entität herausbildet, die das Subjekt der Reflexion über ihren eigenen Tod werden kann. In der Tragödie und durch die von der Tragödie initiierte tragische Gesinnung kann »der Einzelne« sich als Teil eines *Ganzen*, eines *Gemeinsamen* und *Gemeinschaftlichen* und somit schlussendlich als Teil der ganzen Menschheit erkennen. Durch die Tragödie kann das Individuum den »kleinsten Augenblick« und das »kürzeste Atom seines Lebenslaufes« auf die Kontinuität eines über seine Grenzen hinausweisenden *Ganzen* beziehen, das sich der Greifbarkeit einer sinnlichen Erfahrung entzieht und nur in der Form der Kunst eine Gestalt annehmen kann. Möglich wird diese Zusammenführung der Einzelnen zu einem »Ueberpersönlichen« also dadurch, dass die Tragödie und also die durch sie eingesetzte Sprache wesentlich eine Kunst der *Zeit* ist. Die Erfahrung einer »überpersönlichen« Einheit und Gesamtheit gibt der zeitlichen Entwicklung einen *Sinn*, der zu jedem einzelnen Augenblick hinzutreten kann und ihn zu der Stätte einer potentiellen Begegnung mit »etwas Heiligem« und also nicht sinnlich Erfahrbarem macht. Wenn das tragische Bewusstsein darin besteht, jeden Augenblick als Teil eines für den Einzelnen nicht erlebbaren Zeitverlaufs erfahrbar zu machen, dann ergänzt es das sinnlich Erfahrene und Erfahrbare durch etwas Unsinnliches, durch eine »künstliche« Gesamtheit. Die verschiedenen disparaten Erfahrungen werden so zur Gesamtheit eines Begriffs zusammengezogen und ihnen wird der »Schein« eines »überpersönlichen« Sinns verliehen. Es dürfte demzufolge nicht zu verwegen sein, *die Sprache selbst* als Substrat der tragischen Gesinnung zu bezeichnen. *Sie* ist es, die die Welt »vereinfacht«, die »Welt« und die Menschen und Dinge »zusammenbildet«. Als Autor der Tragödie ist der Künstler nicht nur der originale Schöpfer einer Sprache, sondern zugleich notwendigerweise eines Volkes, das diese Sprache versteht.

Zwar kann die Sprache die »Nichtgemeinschaft des Wissens bei allen Menschen, die Unsicherheit der letzten Einsichten und die Ungleichheit des Kön-

nens« nicht aufheben, aber sie schafft durch die Leistung einer Abstraktion von der sinnlichen Erfahrung die Ebene einer Mitteilbarkeit und Mittelbarkeit, in der die Individuen eine Gemeinsamkeit erkennen können. In dieser Abstraktion, in diesem Schein kann der »Einzelne« eine andere Zeit erfahren als diejenige des absoluten und noch jede Spur des Lebens auslöschenden Todes, die allein ihm die sinnliche Erfahrung vermitteln kann. Konsequenterweise müsste man sagen, dass ihm nur auf diesem Weg *überhaupt* so etwas wie Zeit begegnen kann und nicht eine bloße Abfolge von zusammenhanglosen Augenblicken. Gäbe es keine Vermittlung, keine Abstraktion, dann stünde jeder »kleinste Augenblick« und jedes »kürzeste Atom« der Zeit *für sich selbst* – jeder »kleinste Augenblick« würde augenblicklich sich selbst ersetzen, ohne die Möglichkeit eines Zusammenhangs. In diesem Sinne ist das »Ueberpersönliche« der tragischen Gesinnung letztendlich auch das *Persönliche selbst* – die Einheit und Kontinuität jeder einzelnen Person *als Person*. Noch die persönliche Einheit jedes einzelnen Ichs ist erst das Ergebnis einer »Vereinfachung«, die disparate Augenblicke zu einer kontinuierlichen Ganzheit »zusammenbildet«. Die Darstellung der Tragödie ist somit der »grosse Blick« Wagners selbst, von dem Nietzsche spricht, ebenso wie sie die Beobachtung des »weisen betrachtenden Geistes« selbst ist, der »aus einem Jahrhundert in's andere gieng« und in der Gemeinde von Bayreuth eine »Quelle« erkennt. Durch die tragische Gesinnung wird die Erfahrung des Einzelnen auf eine gemeinsame und mitteilbare Zeit beziehbar, und man könnte durchaus sagen, dass die Tragödie nicht nur ein Instrument der Gestaltung der Zeit ist, sondern überhaupt erst Zeit hervorbringt (wenn man annimmt, dass eine ununterscheidbare Folge von Augenblicken nicht Zeit ist). Die Tragödie ist also für die Antike – und mit ihrer Wiedergeburt durch Richard Wagners Opern möglicherweise auch für die Zukunft – derjenige Ort, an dem die Menschen eine Darstellung ihrer selbst *als Gemeinschaft* vorfinden können, eine Darstellung, die ihnen eine Sprache gibt, mit der sie sich verständigen können. Die Sprache der tragischen Zeit und der tragischen Gesinnung ist dann deshalb *original* zu nennen, weil in ihr die Gemeinschaft und Gemeinsamkeit der Zuschauer zugleich dargestellt wie allererst hervorgebracht wird. Die Tragödie nimmt so die Form des Selbstbewusstseins eines Kollektivs an, aber da es sich bei dem durch sie zu einem Bewusstsein findenden Selbst gleichwohl um den *Schein* eines Selbst handelt, kann es nur zustande kommen, wenn es jederzeit zugleich ein *Unbewusstsein* bleibt, das Ergebnis einer *Täuschung* über sich selbst.

Damit gelangt man zu einer Frage, die Nietzsche (im Gegensatz zu der nach der Entstehung des Volkes) nicht offen anspricht. Wenn Nietzsche Wagners

Kunst, wie bereits in der *Geburt der Tragödie*, als die Wiedergeburt der antiken Kunst der Tragödie einführt (»wie der tragische Gedanke wieder hinein in die Welt geboren ist«²⁵), wenn Nietzsche die absolute Notwendigkeit der tragischen Gesinnung als Linderung der menschlichen Leiden hervorhebt, dann stellt sich die Frage, wie der »tragische Gedanke« jemals *sterben* konnte (um wiedergeboren werden zu können). Die Fragen, die Nietzsche Wagner in den Mund legt – »Wie entsteht das Volk? Wie ersteht es wieder?«²⁶ –, müssen dann ergänzt werden durch folgende, die zwischen ihnen liegt: wie *vergeht* das Volk? Wie *zerstreut* es sich? Wiederum muss die Antwort lauten: durch die Sprache. Wenn man nochmals einen genaueren Blick auf Nietzsches Bestandaufnahme des »unreinen« Sprechens wirft, zeigt sie sich nicht nur als eine Theorie der modernen Medien als Instanzen des absoluten Überflusses, sondern führt diesen Überfluss zugleich auf die spezifische Art und Weise der Produktion von Zeit in den Medien der Moderne zurück. Wie er für »die Griechen« die Tragödie als den Ort ihrer Selbstdarstellung und Selbsterfindung benennt – also als das Medium, in dem sich die Menschen der Antike miteinander verständigen konnten – so sucht Nietzsche für die »Moderne« das Medium ihrer Selbstdarstellung. Als diese Medien benennt Nietzsche vor allem die Zeitung und weiterhin den Telegraphen. »Ehemals«, schreibt Nietzsche, »warnte man vor Nichts mehr, als den Tag, den Augenblick zu ernst zu nehmen und empfahl das nil admirari und die Sorge für die ewigen Anliegenheiten; jetzt ist nur Eine Art von Ernst in der modernen Seele übrig geblieben, er gilt den Nachrichten, welche die Zeitung oder der Telegraph bringt.«²⁷ Die Zeitung ist das hervorragende Medium des »modernen Menschen«, insofern sie jeden einzelnen Augenblick mit einem gänzlich neuen »Ernst« betrachtet – und ihn dadurch *enttäuscht*, seiner Illusion eines Bezugs auf eine »überpersönliche« Kontinuität beraubt. Der »moderne Mensch« wendet – im strikten Gegensatz zu seinen Vorläufern, die noch im Besitz tragischer Gesinnung waren – seine ganze Aufmerksamkeit dem einzelnen, singulären Augenblick zu. Wer jedoch den Augenblick *an sich* mit der für den »modernen Menschen« charakteristischen »überallhin spähenden Neugierde bei Jedermann«²⁸ *ernst nimmt*, wird unweigerlich erfahren müssen, dass in ihm niemals wirklich etwas »Heiliges« begegnen kann und dass demzufolge die tragische Gesinnung auf einer Illusion basierte. Die tragische Gesinnung geht in einem Akt der Bewusstwerdung unter, in der Bewusstwerdung der Menschen über die Selbsttäuschung in ihrem Glauben an eine gemeinsame, überpersönliche Kontinuität des Tragischen. Die kulturellen Ausdrucksformen, welche die Vergangenheit hervorgebracht hat, büßen in diesem Augenblick (in diesem Ernstnehmen des Augenblicks) ihren Sinn ein, da die Allgemeinheit, die

sie repräsentierten, nur eine des Glaubens und der Täuschung sein konnte. Sie verlieren ihre Bedeutung und werden freigesetzt, um von den »modernen Menschen« fortan spielerisch gebraucht zu werden – sie werden ihm zu einer *Verkleidung*, die er für einen Augenblick anlegen kann, ohne selber an sie glauben zu müssen. Wenn Nietzsche hinter die Oberfläche der »modernen« Kultur blickt, kann er deshalb nichts als Leere erkennen: »Man sehe nur etwas schärfer hin und zerlege sich den Eindruck dieses heftig bewegten Farbenspiels: ist das Ganze nicht wie das Schimmern und Aufblitzen zahlloser Steinchen und Stückchen, welche man früheren Culturen abgeborgt hat? Ist hier nicht Alles unzugehöriger Prunk, nachgeäffte Bewegung, angemaasste Aeuserlichkeit? Ein Kleid in bunten Fetzen für den Nackten und Frierenden? [...] Und dazwischen, nur durch die Schnelligkeit der Bewegung und des Wirbels verhüllt und verhehlt – graue Ohnmacht, nagender Unfrieden, arbeitsamste Langeweile, unehrliches Elend! Die Erscheinung des modernen Menschen ist ganz und gar Schein geworden; er wird in dem, was er jetzt vorstellt, nicht selber sichtbar, viel eher versteckt.«²⁹

Der eigentliche *Skandal* des »modernen Menschen« ist für Nietzsche demnach, dass er, sobald er einmal begonnen hat, den Augenblick selbst ernst zu nehmen, gezwungen zu sein scheint, schlechthin *gar nichts* mehr ernst zu nehmen. Der »moderne Mensch« stößt darüber jedoch nicht jenen »Weheschrei sonder Gleichen«³⁰ aus, den Nietzsche im Falle des Verlusts der tragischen Gesinnung für angemessen hielt. Im Gegenteil, der »moderne Mensch« behält sämtliche Elemente der vergangenen Kultur der Tragödie bei, auch wenn diese ihren Sinn verloren haben, und benutzt diese Relikte als Versatzstücke zu einem gigantischen Kostümfest. Er hat Lust daran, für einen Augenblick in einer Verkleidung zu verschwinden, um diese im nächsten Augenblick abzuwerfen und darunter eine weitere Verkleidung (aber nie sich selbst) zu präsentieren. Die Vorstellung eines gemeinsamen und allgemeineren *Selbst*, das die Tragödie als heilsamen Schein erzeugen sollte, wird so in jeder Vorführung eines Kostüms *als* Kostüm der Gegenstand einer ironischen Negation. Nicht, dass der »moderne Mensch« nicht weiterhin auf die Vorstellung eines allgemeinen *Selbst* Bezug nehmen würde – er muss es zwangsläufig in jeder seiner Äußerungen –, aber jede Vorstellung und Darstellung dieses Selbst ist eine Verkleidung, die sich ironisch über ihren eigenen Status bewusst ist und sich als eine bloße Verkleidung zu erkennen gibt. Wenn für Nietzsche die Kunst der Antike die Tragödie ist, so ist die »Moderne« strukturell geprägt durch das ironische Spiel der Komödie.³¹

Entgegen Nietzsches Theorie über den Ursprung der Sprache aus der durch einen »namengebenden« Künstler bewirkten Repräsentation einer Allge-

meinheit in der Tragödie hört der »moderne Mensch« auch nach dem Verlust des Glaubens an eine abstrakte Gemeinschaft und die Teleologie ihrer Entwicklung nicht auf, zu sprechen. Die Sprache verliert ihre Quelle, aber sie versiegt nicht. Statt wie zuvor qua Kollektiv der Schöpfer seiner Sprache zu sein, übernimmt der »moderne Mensch« einfach die in der Vergangenheit geschaffenen Ausdrucksweisen als *nachgeäffte* Bewegungen und *angemaasste Aeusserlichkeiten*. Der Skandal der »modernen Menschen« ist, dass sie Sprache (und Kunst allgemein) anders denn als *Mitteilung* gebrauchen – denn sie glauben nicht mehr an ein *Selbst*, das sich sprachlich mitteilen könnte, wodurch sie eine andere Sprache als die der Mitteilung hervorbringen, die sie dennoch »Sprache« nennen. Die »Moderne« wagt es, den grundsätzlichen Annahmen Nietzsches über Sinn und Entstehung ihrer Medien zu widersprechen. Während der Mensch mit tragischer Gesinnung immer Zuschauer seiner Gemeinschaft war und gleichzeitig, als Teil derselben, auch ein Teil ihrer Darstellung, bleibt der »moderne Mensch« der »Kultur« gegenüber ein passiver Nachahmer und Nachäffer. Der »moderne Mensch«, schreibt Nietzsche in der zweiten *Unzeitgemäßen Betrachtung*, »ist zum geniessenden und herumwandelnden Zuschauer geworden und in einen Zustand versetzt, an dem selbst grosse Kriege, grosse Revolutionen kaum einen Augenblick lang etwas zu ändern vermögen. Noch ist der Krieg nicht beendet, und schon ist er in bedrucktes Papier hunderttausendfach umgesetzt, schon wird er als neuestes Reizmittel dem ermüdeten Gaumen der nach Historie Gierigen vorgesetzt.«³² Die Zeitung wird so zum Emblem der Kultur des »modernen Menschen«, in der als Folge des Verlusts des tragischen Glaubens an eine überpersönliche Substanz notwendig eine »Schreib- und Schwatzseligkeit [...] unter den Deutschen«³³ ausbricht und selbst »aesthetische Kritik« zu nichts anderem denn »als das Bindemittel einer eiteln, zerstreuten, selbststüchtigen und überdies ärmlich-unoriginalen Geselligkeit benutzt«³⁴ wird, in der jeder Sprechakt referenzlos und unreferenzialisierbar umherirrt.

Die Sprache des »modernen Menschen« ist durch einen Bruch zwischen den für Nietzsche Sprache konstituierenden Polen der Bezeichnung und des Gesetzes charakterisiert. Wenn die Sprache der »Moderne« durch eine Vielzahl und Überzähligkeit der Bezeichnungen und Perspektiven gekennzeichnet ist, dann kann keine Bezeichnung mehr Gesetz sein, weil sich die Autoritäten der Bezeichnungen gegenseitig bestreiten und negieren. Der Kunstcharakter und die Arbitrarität der Bezeichnung kann in dieser Situation nicht für einen Augenblick vergessen werden – jede Setzung ist nicht mehr als eine Setzung neben anderen Setzungen. Die wahre Schreckensvision des »originalen« Künstlers ist somit nicht nur der autoritative Glaube an die »Wahrheit« der einmal

gesetzten Sprache, von dem Nietzsche in *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* spricht, sondern mindestens ebenso sehr die Situation, in der keine Setzung mehr Gültigkeit besitzen kann. Wenn es keine »tragische Gesinnung« mehr gibt und der »moderne Mensch« jeden Augenblick *für sich* begreift, ohne ihn an die Gesamtheit eines übergreifenden Sinns anzubinden, wenn die »moderne« Sprache also durch den Verlust des Glaubens an einen substantiellen Sinn gekennzeichnet ist, dann ist notwendig *jeder* Sprechende sein eigener Namengeber, der in jedem Sprechakt seine eigene Sprache erfindet. Ein Volk aus lauter »Namengebern« kann für Nietzsche allerdings nicht bestehen, weil keiner mehr die Sprache des anderen verstünde. In dem Moment, in dem Originalität verabsolutiert wird, der Moment, in der jeder Mensch zur originellen Spracherfindung gezwungen ist, verliert die Originalität jegliche Macht. In diesem Sinne spricht Nietzsche in *Menschliches, Allzumenschliches* von der »modernen Originalitätswuth«³⁵, die zu nichts anderem als Unverständlichkeit führt: »Für gewöhnlich wird das Originale angestaunt, mitunter sogar angebetet, aber selten verstanden; der Convention hartnäckig ausweichen heisst: nicht verstanden werden wollen. Worauf weist also die moderne Originalitätswuth hin?«³⁶

Demzufolge ist die Sprache des »modernen Menschen« – wenn man wie Nietzsche Sprache als das Medium der Konstitution der Mitteilungsfähigkeit bestimmt – keine Sprache mehr. Nach dem Zusammenbruch jeder Mittelbarkeit und Allgemeinheit kommuniziert sie nichts anderes mehr als eben diesen Zusammenbruch. So urteilt Nietzsche: »Der Mensch kann sich in seiner Noth vermöge der Sprache nicht mehr zu erkennen geben, also sich nicht wahrhaft mittheilen: bei diesem dunkel gefühlten Zustande ist die Sprache überall eine Gewalt für sich geworden, welche nun wie mit Gespensterarmen die Menschen fasst und schiebt, wohin sie eigentlich nicht wollen; sobald sie mit einander sich zu verständigen und zu einem Werk zu vereinigen suchen, erfasst sie der Wahnsinn der allgemeinen Begriffe, ja der reinen Wortklänge, und in Folge dieser Unfähigkeit, sich mitzuthemen, tragen dann wieder die Schöpfungen ihres Gemeinns das Zeichen des Sich-nicht-Verstehens, insofern sie nicht den wirklichen Nöthen entsprechen, sondern eben nur der Hohlheit jener gewaltherrischen Worte und Begriffe.«³⁷ Ohne die tragische Anbindung an eine Gemeinschaft verlieren die Worte ihre Bedeutung, können sie nicht mehr der Mitteilung der Menschen untereinander dienen. Ohne die Möglichkeit, einen sinnvollen Zusammenhang (in der Zeit) herstellen zu können, stellt sich die Sprache den Menschen in der puren Materialität ihrer »Wortklänge« gegenüber – als dadaistische Lyrik *avant la lettre*. Jahre vor der Lektüre von Paul Bourget's *Essais de psychologie contemporaine* (1883), dem er

die Kategorie der Dekadenz als Heraustreten des Einzelnen aus seinem Zusammenhang entnehmen wird, ist Wahnsinn für Nietzsche damit die eigentlich »moderne« Geisteshaltung. Im Unterschied zu seinen späteren Schriften (vor allem zu *Der Fall Wagner* von 1888) scheint Nietzsche in *Richard Wagner in Bayreuth* jedoch davon auszugehen, dass Wagners Musik den Sinn und die Quelle restaurieren und so eine Ganzheit wiederherstellen kann.

IV

»Für uns bedeutet Bayreuth die Morgen-Weihe am Tage des Kampfes«,³⁸ schreibt Nietzsche hier. In den Opern Wagners kündigt sich eine Hoffnung an – eine Hoffnung, die wesentlich darin besteht, dass es überhaupt so etwas geben kann wie dieses »für uns«, von dem Nietzsche spricht. Es »gibt [...] keine beseligende Lust als Das zu wissen, was wir wissen – wie der tragische Gedanke wieder hinein in die Welt geboren ist.«³⁹ Wer nicht in einer Gemeinschaft spricht, sondern nur als ein »ich« – das kann man bei der Lektüre von *Richard Wagner in Bayreuth* lernen –, der muss sich dem Verdacht stellen, gar nicht zu sprechen, sondern nur, wie ein Wahnsinniger, unzusammenhängende »Wortklänge« auszustoßen. Insofern ist es nicht überraschend, dass Nietzsche seine Hoffnung auf eine Wiederauferstehung des Tragischen (und des Gemeinschaftlichen) von einem »wir« ausgesprochen sein lässt. Wer aber ist dieses »wir«? Hierbei handelt es sich, wie Nietzsche ausführt, um »die Freunde«, die »kamen, eine unterirdische Bewegung vieler Gemüther ihm anzukündigen – es war noch lange nicht das ›Volk‹, das sich bewegte und hier ankündigte, aber vielleicht der Keim und erste Lebensquell einer in ferner Zukunft vollendeten, wahrhaft menschlichen Gesellschaft.«⁴⁰ Die Gemeinde der »Freunde« ist es, die der »Keim« und die »Quelle« einer neuen Gemeinschaft der gemeinsam Sprechenden sein soll, aber wie sich bald zeigt, ist sie in der Gegenwart eine Gemeinde der *Hörenden*. Richard Wagners Kunst ist es, die sie wie eine Stimme aus einem anderen Jahrhundert (gleich jenem »weisen betrachtenden Geist«) anspricht und auffordert, den Keim eines künftigen *Volks* zu bilden. »Es ist die Stimme *der Kunst Wagner's*«, schreibt Nietzsche, »welche so zu den Menschen spricht. Dass wir Kinder eines erbärmlichen Zeitalters ihre Töne zuerst hören durften, zeigt, wie würdig des Erbarmens gerade diess Zeitalter sein muss.«⁴¹ Die Oper Wagners bildet so das Gegenkonzept zur »Moderne« schlechthin: den Ort eines endlich wieder originalen Sprechens, den Ort originaler Töne.

Aber in welcher Sprache kann Richard Wagners Kunst sprechen, wenn doch in der Gegenwart, wie Nietzsche betont, die Sprache nicht mehr dazu geeignet ist, eine Mitteilung der Menschen untereinander zu ermöglichen? In welcher Sprache können die »modernen Menschen« zur Herausbildung einer tragischen Gesinnung aufgefordert werden, wenn sie genau diese (und mit ihr die Mitteilungsfähigkeit der Sprache) verloren haben?⁴² Die Bildung eines *kleinen* »wir« der Freunde zwischen dem »ich« Wagners und dem verlorenen »wir« des Volkes kann dieses Problem vielleicht überspielen, aber nicht wirklich verschwinden lassen. In welcher Sprache also kann Richard Wagners Kunst sprechen?

Natürlich, so wird man während des Blätterns in *Richard Wagner in Bayreuth* sagen müssen, *natürlich* spricht Wagners Kunst in der Sprache der Tragödie – und also, folgt man der Argumentation der vierten *Unzeitgemäßen Betrachtung*, in Sprache *überhaupt* und nicht in dem wahnsinnigen Gestammel des »modernen Menschen«. Als solche ist sie eine »Vereinfachung« der Welt – Nietzsche gebraucht gelegentlich das Wort *Bild* (»das Bild [...] der Treue«⁴³) oder *Abbild* (»ein Abbild der Welt«⁴⁴). Von der Sprache als *Traumbild* spricht Nietzsche entsprechend auch in *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*.⁴⁵ In seinen Ausführungen über die Musik Wagners verzichtet Nietzsche zwar nicht, darauf hinzuweisen, dass »keines der Wagnerischen Dramen bestimmt ist gelesen zu werden«,⁴⁶ aber daraus leitet er keineswegs eine wie auch immer geartete *Unmittelbarkeit* einer Sprache der Leidenschaften ab – ein Weg, der sich Nietzsche schon deshalb verschließt, weil er die Opern Wagners gerade als Begründung der *Mittelbarkeit* und *Mittelbarkeit* einsetzen will. Ist aber die Art und Weise, wie Wagner den tragischen Zusammenhang des Individuellen mit dem »überpersönlichen Allgemeinen« im Akt seiner Vorführung herstellen will – vor allem in jener »fast vollständigen Reihe aller möglichen Arten der Treue«,⁴⁷ von der Nietzsche spricht – nicht weniger ein »Abbild der Welt« als vielmehr ein *Vorbild für* die Welt? Statt also, der Theorie gemäß, eine »Vereinfachung« der Erfahrungen der Menschen hin auf das ihnen Gemeinsame und also eine *Mitteilung* zu sein, ist Wagners Kunst notwendig gezwungen, diese Gemeinsamkeit schlicht zu *setzen*, sie vorzubilden statt abzubilden. Man könnte vielleicht sagen: die Gemeinschaft wird angesprochen, *apostrophiert*, aber sie wird nicht *ausgesprochen* oder ausgedrückt. Nur in einer Parenthese sei auf eine interessante Parallele zu dieser Problematik in den Dramen Wagners hingewiesen, insbesondere in *Rienzi, der letzte der Tribunen* (1842), welches um die Frage kreist, ob es Rienzi, dem »letzten Römer«,⁴⁸ gelingen wird, aus dem »Pöbel«⁴⁹ (oder der »Masse«⁵⁰) der Bevölkerung Roms wieder ein *Volk* zu formen – und dieses ver-

sucht Rienzi einzig und allein dadurch, dass er es *als Volk* apostrophiert: »Ihr Römer!«⁵¹

Wenn Richard Wagners Kunst (in Nietzsches Interpretation) die tragische Gesinnung wiederherstellen will, muss sie die Anrufung und Anrede einer Gemeinsamkeit sein, die es als eine solche *vor* dieser Anrufung gar nicht gibt. Solange aber seine Zuschauer keine tragische Gesinnung besitzen, muss Wagners Kunst im »Wahnsinn der allgemeinen Begriffe« untergehen. Sie kann dann nicht die Konstitution eines kollektiven Selbst sein, sondern höchstens die Forderung nach einem künftigen Selbst. Wagners Kunst würde dann also etwas als gegenwärtig behaupten müssen, was sie doch erst in ferner Zukunft erhoffen kann. Dann aber würde sie weniger das Medium der Mitteilung eines kollektiven Selbst sein können als vielmehr die *Zurschau-stellung* eines (künftigen) Selbst für eine reine Masse von »Einzelnen«, die alles andere als ein Selbst sind. Und also würde sie selbst weitaus eher eine »moderne« *Verkleidung* sein als ein Schein des Tragischen, würde sie weitaus eher jener »eitelsten Schau-stellung«⁵² der »modernen« Kunst ähneln, für die Nietzsche nichts als Abscheu erübrigt, als einer gemeinsamen und gemeinschaftsstiftenden Selbstspiegelung eines Volks. Wenn also Wagners Kunst nötig ist, weil die »modernen Menschen« keine Sprache mehr besitzen, in der sie sich verständigen könnten, dann ist es genau aus demselben Grunde unmöglich, dass sie eine Wiederherstellung der antiken Tragödie und ihrer Herkunft aus der Gemeinschaft sein kann. Wenn Wagners Kunst keine Mitteilung und also höchstens die *Forderung* nach der Möglichkeit einer Mitteilung sein kann, dann muss sie diese Forderung unter der Bedingung sein, dass sie schlechthin nicht gehört werden kann – denn damit sie verstanden und also erfüllt werden könnte, müsste sie bereits umgesetzt und verstanden worden sein. Am deutlichsten spricht Nietzsche, dem man nicht unterstellen sollte, dass ihm diese grundlegende Aporie seiner Konstruktion entgangen sei, diesen Widerspruch des Anspruchs der Kunst Wagners zu den Bedingungen seiner Erfüllbarkeit in den Abschnitten über ihre Rezeption aus. Wie also antwortet das deutsche Volk auf Wagners Frage, wie es wieder zu einem *Volk* werden könnte? »Niemand gab eine Antwort, Niemand hatte die Frage verstanden. Nicht dass man überhaupt stille geblieben wäre, im Gegenteil, man antwortete auf tausend Fragen, die er gar nicht gestellt hatte, man zwitscherte über die neuen Kunstwerke, als ob sie ganz eigentlich zum Zer-redet-werden geschaffen wären. Die ganze ästhetische Schreib- und Schwatzseligkeit brach wie ein Fieber unter den Deutschen aus [...]. Wagner versuchte dem Verständniss seiner Frage durch Schriften nachzuhelfen: neue Verwirrung, neues Gesumme [...] – Wagner war wie betäubt; seine Frage wurde nicht verstan-

den, seine Noth nicht empfunden, sein Kunstwerk sah einer Mittheilung an Taube und Blinde, sein – Volk einem Hirngespinnste ähnlich«. ⁵³

Wenn Wagners Kunst aber nichts weiter auslösen kann als eine Perpetuierung des ohnehin vorherrschenden sinnlosen und wahnsinnigen, taumelnden Stroms der Wörter, dann wird sie augenblicklich zu einem integralen Teil derselben. *Richard Wagner in Bayreuth* schreibt demnach die Geschichte einer Kunst, die das Geschwätz abschaffen will und gerade darum selbst nichts anderes als Geschwätz sein kann. Zu Beginn der Abhandlung schreibt Nietzsche: »Mir ist immer deutlicher geworden, dass der ›Gebildete‹, sofern er ganz und völlig die Frucht dieser Gegenwart ist, Allem, was Wagner thut und denkt, nur durch die Parodie beikommen kann – wie denn auch Alles und Jedes parodirt worden ist«. ⁵⁴ Indem der »Gebildete« Wagner parodiert und so dem Gesang seiner Stimme einen *Daneben-Gesang* (*para ôdè*), eine *Gegenstimme* beigesellt, ⁵⁵ stellt er sie als die einzelne und vereinzelte Stimme in einem unermesslichen *Gesumme* von Stimmen bloß, die sie ist. Durch die bloße Vervielfältigung des einmal Gesagten vermag die Parodie, jedem Gesagten seinen Ernst zu nehmen und es als bedeutungslosen »Wortklang« herauszustellen. Durch eine geringfügige Entstellung oder die bloße Wiederholung verwandelt die Parodie den heiligsten Ernst augenblicklich in völligen Unsinn – und führt so dem sprechenden Subjekt seine Unfähigkeit vor, seine eigenen Sprechakte kontrollieren zu können. Dieses destruktive Potential der Parodie hat Nietzsche im Auge, wenn er, nach seiner Abwendung von Wagner, in der Vorrede zur zweiten Auflage der *Fröhlichen Wissenschaft* die Losung »incipit *parodia*« ⁵⁶ ausgibt – und es ist wohl kein Zufall, dass Nietzsche ausgerechnet in *diesem* Buch den »Tod Gottes« verkünden wird. Gegen seinen Willen muss Nietzsches *Wagner in Bayreuth* anerkennen, dass Sprache sich nicht auf die Funktion der *Mittheilung* reduzieren lässt: spätestens in der Parodie zeigt sie sich als »eine Gewalt für sich«. Sie kann weitaus mehr – oder weniger – sein als eine Mittheilung: eine Apostrophe, eine Forderung oder einfach nur ein nachgeäfftes, sich selbst parodierendes Echo.

Anmerkungen

- 1 Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin/New York 1988. Bd. 3. S. 517 (*Die fröhliche Wissenschaft*. 261).
- 2 Ebenda. Bd. 1. S. 882 (*Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*).
- 3 Ebenda. S. 883.
- 4 Ebenda. Bd. 5. S. 260 (*Zur Genealogie der Moral*).
- 5 Giorgio Colli: Richard Wagner in Bayreuth. In: Ders.: Distanz und Pathos. Einleitungen zu Nietzsches Werken [1980]. Hamburg 1993. S. 49–53. Hier: S. 49.
- 6 Ebenda.
- 7 Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin/New York 1988. Bd. 6. S. 320 (*Ecce Homo*).
- 8 Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin/New York 1988. Bd. 1. S. 432 (*Richard Wagner in Bayreuth* 1).
- 9 Ebenda. S. 461, S. 456, S. 462 (*Richard Wagner in Bayreuth* 5).
- 10 Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin/New York 1988. S. 333 (*Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben* 10).
- 11 Ebenda. Bd. 2. S. 182 (*Menschliches, Allzumenschliches* I, 221).
- 12 Immanuel Kant: Werke in sechs Bänden. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. Darmstadt 1983. Bd. 5. S. 342 (*KdU* § 26).
- 13 Ebenda. S. 360 (*KdU* § 29). Zur Übertragung des Mathematisch-Erhabenen auf die »Flut des Geschriebenen« siehe Neil Hertz: Zum Bild der »Blockierung« in den Schriften über das Erhabene [1978]. In: Ders.: Das Ende des Weges. Die Psychoanalyse und das Erhabene. Frankfurt am Main 2001, S. 58–84.
- 14 Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin/New York 1988. Bd. 1. S. 449 (*Richard Wagner in Bayreuth* 4).
- 15 Ebenda. S. 434 (*Richard Wagner in Bayreuth* 1).
- 16 Ebenda
- 17 Ebenda. S. 447 (*Richard Wagner in Bayreuth* 4).
- 18 Ebenda. S. 481 (*Richard Wagner in Bayreuth* 8).
- 19 Ebenda. S. 476 (*Richard Wagner in Bayreuth* 8).
- 20 Ebenda. S. 455 (*Richard Wagner in Bayreuth* 5).
- 21 Ebenda. S. 451f. (*Richard Wagner in Bayreuth* 4).
- 22 Ebenda. S. 452 (*Richard Wagner in Bayreuth* 4).
- 23 Ebenda. S. 883 (*Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*).
- 24 Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin/New York 1988. Bd. 1. S. 453 (*Richard Wagner in Bayreuth* 4).
- 25 Ebenda. S. 453 (*Richard Wagner in Bayreuth* 4).
- 26 Ebenda. S. 476 (*Richard Wagner in Bayreuth* 8).
- 27 Ebenda. S. 462 (*Richard Wagner in Bayreuth* 6).
- 28 Ebenda.

- 29 Ebenda. S. 456f. (*Richard Wagner in Bayreuth 5*).
- 30 Ebenda. S. 453 (*Richard Wagner in Bayreuth 4*).
- 31 In diesem Sinne könnte man Nietzsches Darstellung des »modernen Menschen« vorgeprägt sehen durch die Ausführungen über die Vollendung der »Kunstreligion« im Übergang von der Tragödie zur Komödie in Hegels *Phänomenologie des Geistes*. Wie der »moderne Mensch« Nietzsches führt auch das »Selbst« der Komödie für Hegel nichts anderes vor als die eigene Substanzlosigkeit: »angetan mit dieser Maske spricht es die Ironie derselben aus, die für sich etwas sein will. [...] Das Selbst, hier in seiner Bedeutung als Wirkliches auftretend, spielt es mit der Maske, die es einmal anlegt, um seine Person zu sein; aber aus diesem Scheine tut es sich ebenso bald wieder in seiner eignen Nacktheit und Gewöhnlichkeit hervor«. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke. Auf der Grundlage der Werke von 1832–1845 neu ed. Ausgabe. Hrsg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Bd. 1–20. Frankfurt am Main 1986. Bd. 3. S. 542. Dazu Werner Hamacher: Das Ende der Kunst mit der Maske. In: Sprachen der Ironie – Sprachen des Ernstes. Hrsg. von Karl Heinz Bohrer. Frankfurt am Main 2000. S. 121–155 Hier S. 132ff.
- 32 Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin/New York 1988. Bd. 1. S. 279 (*Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben 5*).
- 33 Ebenda. S. 477 (*Richard Wagner in Bayreuth 8*).
- 34 Ebenda. S. 144 (*Die Geburt der Tragödie 22*).
- 35 Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin/New York 1988. Bd. 2. S. 604 (*Menschliches, Allzumenschliches*).
- 36 Ebenda. S. 605.
- 37 Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin/New York 1988. Bd. 1. S. 455 (*Richard Wagner in Bayreuth 5*).
- 38 Ebenda. S. 451 (*Richard Wagner in Bayreuth 4*).
- 39 Ebenda. S. 453 (*Richard Wagner in Bayreuth 4*).
- 40 Ebenda. S. 480 (*Richard Wagner in Bayreuth 8*).
- 41 Ebenda. S. 464 (*Richard Wagner in Bayreuth 6*).
- 42 Dieses Problem stellt sich offensichtlich jeder Theorie, welche die Sprache (und die Gemeinschaft des Volkes) aus der Originalität eines ursprünglichen, aber vergessenen Festes herleiten will. In Bezug auf Rousseaus *Essai sur l'origine des langues* siehe dazu Hans Georg Nicklaus: Rousseau und die Verurteilung der Mehrstimmigkeit. In: Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme. Hrsg. von Friedrich Kittler, Thomas Macho und Sigrid Weigel. Berlin: Akademie 2002. S. 153–173. Hier: S. 160f.
- 43 Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin/New York 1988. Bd. 1. S. 439 (*Richard Wagner in Bayreuth 2*).
- 44 Ebenda. S. 494 (*Richard Wagner in Bayreuth 9*).
- 45 Ebenda. S. 876 (*Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*).
- 46 Ebenda. S. 488 (*Richard Wagner in Bayreuth 9*).
- 47 Ebenda. S. 439 (*Richard Wagner in Bayreuth 2*).
- 48 Richard Wagner: *Rienzi oder der letzte der Tribunen*. In: Ders.: Sämtliche Schriften und Dichtungen. Bd. 1–12. Leipzig o. J. Bd. 1. S. 32–89. Hier: S. 83.

- 49 Ebenda. S. 40, S. 44 und S. 52.
- 50 Ebenda. S. 52.
- 51 Ebenda. S. 48.
- 52 Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin/New York 1988. Bd. 1. S. 460 (*Richard Wagner in Bayreuth* 5).
- 53 Ebenda. S. 477f. (*Richard Wagner in Bayreuth* 8).
- 54 Ebenda. S. 433 (*Richard Wagner in Bayreuth* 1).
- 55 Siehe auch die Ausführungen zur Parodie bei Gérard Genette: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt am Main 1993. S. 21f.
- 56 Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin/New York 1988. Bd. 3. S. 346 (*Die Fröhliche Wissenschaft*).

© UVK Verlagsgesellschaft