

II Stellenkommentar

Der Titel

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Vorwort

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bei N. selber wird eine ästhetische Wortverwendung mit einer historischen, einer moralisch-außermoralischen, einer zeitkritischen und einer physiologisch-biologischen verbunden: *D é c a d e n c e* meint sowohl den zyklisch unabwendbaren physischen Niedergang der menschlichen Spezies und ihrer Indivi-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2

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

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

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

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

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

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

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

„Wer sich über die Nachbarschaft des Tristan und der Meistersinger befremdet fühlen kann, hat das Leben und Wesen aller wahrhaft grossen Deutschen in einem wichtigen Punkte nicht verstanden: er weiss nicht, auf welchem Grunde allein jene eigentlich und einzig deutsche Heiterkeit Luther's, Beethoven's und Wagner's erwachsen kann, die von anderen Völkern gar nicht verstanden wird und den jetzigen Deutschen selber abhanden gekommen scheint — jene goldhelle durchgehohrene Mischung von Einfalt, Tiefblick der Liebe, betrachtendem Sinne und Schalkhaftigkeit, wie sie Wagner als den köstlichsten Trank allen Denen eingeschenkt hat, welche tief am Leben gelitten haben und sich ihm gleichsam mit dem Lächeln der Genesenden wieder zukehren.“ Die Metaphorik vom Leiden am Leben und von der Genesung kehrt als Muster der Selbstinterpretation in N.s Schriften von 1888 wieder, so etwa im Vorwort von WA. Das Schema seiner früheren Wagner-Deutung überträgt N. jetzt auf sich selbst.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3

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

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

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

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

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

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

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

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

kalischen Angaben, ist auch weder Hans von Wolzogen (1876) mit Blick auf Wagner oder Friedrich Wilhelm Jähn (1871) mit Blick auf Carl Maria von Weber der Erfinder des Wortes. Bereits August Wilhelm Ambros bedient sich des Ausdrucks 1865 in seinen *Culturhistorischen Bildern aus dem Musikleben der Gegenwart* mit großer Selbstverständlichkeit: „Die von Wagner zu einer Art System ausgebildete Idee, an das Melodiegedächtniß des Hörers appellirend, besondere Beziehungen in die Musik zu bringen, ist an sich nicht neu. [...] Einen sehr sinnreichen Rückblick auf den Spottchor bringt Weber in der Wolfsschluchtscene an — und der bekannte, diabolische Terztriller ist das eigentliche höllische Jubelmotiv Kaspars, da er im Trinkliede, in der Arie und in der Wolfsschluchtscene wiederkehrt. Meyerbeer lässt in Robert das Motiv der Romanze Raimbauds, das Rittermotiv der vier Pauken an bezeichnenden Stellen immer wieder auftauchen, ebenso in den Hugenotten den Choral und in der Musik zu Struensee sind die bezeichnenden Motive, die man Königinmotiv, Hofintriguemotiv, Gardemotiv, Pastormotiv u. s. w. nennen könnte, schon völlig so verwendet, wie Wagner im Lohengrin seine Leitmotive benützt. Dergleichen ist ganz gut und zweckmäßig, so lange es nur nicht zur Hauptsache wird, denn sonst fühlt man sich wirklich an den lustigen Einfall im parodirten ‚Robert dem Teufel‘ gemahnt, wo Bertram eine schwarze roth gefütterte Jacke an hat, und, so oft er sie mit dem Rothen nach Außen trägt, Teufel, dagegen, wenn er das Schwarze herauskehrt, zärtlicher Vater ist, und durch dieses ‚Leitmotiv‘ den Zuschauer immer gleich orientirt.“ (Ambros 1865, 191, Fn.) N. geht mit dem Ausdruck „Leitmotiv“ sparsam um; in seinen Werken erscheint es in 17, 1 zum ersten Mal und kehrt nur einmal in der sarkastischen Wendung WA 8, KSA 6, 32, 1–5 wieder. Im späten Nachlass wendet N. den Begriff gelegentlich auch auf außermusikalische Sphären an (NL 1888, KSA 13, 14[134], 318, 26 = KGW IX 8, W II 5, 78, 36; NL 1888, KSA 13, 21[7], 581, 20 = KGW IX 3, N VII 4, 58, 14). Musikalisch wird er in NL 1888, KSA 13, 16[79], 512, 5 mit der „fixe[n] Idee“ der zeitgenössischen Psychopathologie gleichgesetzt.

17, 2–4 *Wer lehrte es uns, wenn nicht Wagner, dass die Unschuld mit Vorliebe interessante Sünder erlöst? (der Fall im Tannhäuser)* In der „Großen romantischen Oper“ *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg* (1845) hält sich der titelgebende Ritter zunächst im Berg der Venus auf. Dieses Reiches der Sinnlichkeit überdrüssig, geht er zurück unter die Menschen, preist im Sängerkrieg auf der Wartburg die Frau Venus, wofür er verdammt wird. Auf die Fürsprache der ihn liebenden Elisabeth soll er dann doch in Rom Buße tun, aber der Papst verweigert die Vergebung: „Wie dieser Stab in meiner Hand / nie mehr sich schmückt mit frischem Grün, / kann aus der Hölle heißem Brand / Erlösung nimmer dir erblühn!“ (3. Aufzug, 3. Szene) Elisabeths entsagungsvoller Liebestod hindert Tannhäuser schließlich daran, sich in den Venusberg zurückzube-

geben. Stattdessen ergrünt der dürre Stab des Papstes, so dass Tannhäuser erlöst sterben kann.

In der Wagner-Biographie von Ludwig Nohl, die N. im Frühjahr 1888 gelesen hat – vgl. NK KSA 6, 324, 8 f. u. N. an Köselitz, 20. 06. 1888, KSB 8, Nr. 1049, S. 338 – heißt es zu diesem Ende: „Erst als eine menschliche Seele die Kraft gewinnt, für sein Heil zu sterben, bricht sich der [sic] Ungestüm seiner eigenen Natur und er [sc. Tannhäuser] findet Erlösung im Tode, das Wesen der Religion bethätigend [sic], das Unwesen falscher Kirchenlehre ewig von sich abweisend.“ (Nohl o. J., 35) Etwas ausführlicher notiert N. sein Urteil über den *Tannhäuser* in NL 1887, KSA 12, 10[35], 473, 4–12 (korrigiert nach KGW IX 6, W II 2, 117, 8–20): „– das Laster mit etwas entschieden Peinlichem so verknüpfen, daß zuletzt man vor dem Laster flieht, um von dem loszukommen, was mit ihm verknüpft ist. Dies ist der berühmte Fall Tannhäusers. Tannhäuser, durch Wagnersche Musik um seine Geduld gebracht, hält es selbst bei Frau Venus nicht mehr aus: mit Einem Male gewinnt die Tugend Reiz; selbst eine Thüringische Jungfrau steigt im Preise; und um das Stärkste zu sagen, er goutirt sogar die Weise Wolfram von Eschenbachs...“

17, 4–6 *Oder dass selbst der ewige Jude erlöst wird, sesshaft wird, wenn er sich verheirathet? (der Fall im Fliegenden Holländer)* Das Schicksal des Titelhelden der „Romantischen Oper in drei Aufzügen“ *Der Fliegende Holländer* (1843), der für seine Sünde ewig auf dem Meere umherirren muss, bis ihn eine Frau, Senta (vgl. NK 15, 22 f.), durch ihre unbedingte Liebe erlöst, parallelisiert Wagner mit der mittelalterlich-frühneuzeitlichen Legende vom Ewigen Juden, der wegen seiner Verspottung Christi am Kreuzweg zu ewiger irdischer Wandschaft verdammt wurde. Die einschlägige Textstelle stammt aus der *Mittheilung an meine Freunde* von 1851: „Die Gestalt des ‚fliegenden Holländers‘ ist das mythische Gedicht des Volkes: ein uralter Zug des menschlichen Wesens spricht sich in ihm mit herzergreifender Gewalt aus. Dieser Zug ist, in seiner allgemeinsten Bedeutung, die Sehnsucht nach Ruhe aus Stürmen des Lebens. [...] Das irdisch heimathlose Christenthum faßte diesen Zug in die Gestalt des ‚ewigen Juden‘: diesem immer und ewig, zweck- und freudlos zu einem längst ausgelebten Leben verdamnten Wanderer blühte keine irdische Erlösung; ihm blieb als einziges Streben nur die Sehnsucht nach dem Tode, als einzige Hoffnung die Aussicht auf das Nichtmehrsein. Am Schlusse des Mittelalters lenkte ein neuer, thätiger Drang die Völker auf das Leben hin: weltgeschichtlich am erfolgreichsten äußerte er sich als Entdeckungstrieb. Das Meer ward jetzt der Boden des Lebens, aber nicht mehr das kleine Binnenmeer der Hellenenwelt, sondern das erdumgürtende Weltmeer. Hier war mit einer alten Welt gebrochen; die Sehnsucht des Odysseus nach Heimath, Herd und Eheweib zurück, hatte sich, nachdem sie an den Leiden des ‚ewigen Juden‘ bis zur Sehnsucht

nach dem Tode genährt worden, zu dem Verlangen nach einem Neuen, Unbekannten, noch nicht sichtbar Vorhandenen, aber im Voraus Empfundenen, gesteigert. Diesen ungeheuer weit ausgedehnten Zug treffen wir im Mythos des fliegenden Holländers, diesem Gedichte des Seefahrervolkes aus der weltgeschichtlichen Epoche der Entdeckungsreisen. Wir treffen auf eine, vom Volksgeiste bewerkstelligte, merkwürdige Mischung des Charakters des ewigen Juden mit dem des Odysseus. Der holländische Seefahrer ist zur Strafe seiner Kühnheit vom Teufel [...] verdammt, auf dem Meere in alle Ewigkeit rastlos umherzusegeln. Als Ende seiner Leiden ersehnt er, ganz wie Ahasveros, den Tod; diese, dem ewigen Juden noch verwehrte Erlösung kann der Holländer aber gewinnen durch — ein Weib, das sich aus Liebe ihm opfert: die Sehnsucht nach dem Tode treibt ihn somit zum Aufsuchen dieses Weibes; dieß Weib ist aber nicht mehr die heimathlich sorgende, vor Zeiten gefreite Penelope des Odysseus, sondern es ist das Weib überhaupt, aber das noch unvorhandene, ersehnte, geahnte, unendlich weibliche Weib, — sage ich es mit einem Worte heraus: das Weib der Zukunft. / Dieß war der ‚fliegende Holländer‘, der mir aus den Sümpfen und Fluthen meines Lebens so wiederholt und mit so unwiderstehlicher Anziehungskraft auftauchte: das war das erste Volksgedicht, das mir tief in das Herz drang, und mich als künstlerischen Menschen zu seiner Deutung und Gestaltung im Kunstwerke mahnte.“ (Wagner 1871–1873, 4, 327 f. = Wagner 1907, 4, 265 f. Der Passus ist auch zitiert bei Nohl o. J., 31–33, wo ihn N. 1888 gelesen haben dürfte.) Ursprünglich stammt die Idee einer Parallelisierung des Fliegenden Holländers mit dem Ewigen Juden nicht von Wagner selbst; vielmehr hat er sie aus Heinrich Heines Anekdote über „den fliegenden Holländer, den ewigen Juden des Oceans“ in den *Memoiren des Herren von Schnabelewopski* übernommen. Im Unterschied zur *Mittheilung an meine Freunde* hat Wagner in seiner *Autobiographischen Skizze* von 1842 die Inspiration durch Heine offen eingeräumt (Wagner 1871–1873, 1, 21 = Wagner 1907, 1, 17).

Im Horizont des *Fliegenden Holländers* ist die mythologische Figur des Ewigen Juden bei N. außer in 17, 4–6 nicht präsent. Gelegentlich evoziert der Ewige Jude in N.s Werken antijüdische Stereotype (so in AC 58, KSA 6, 246, 33), während er andernorts darüber nachdenkt, wie das moderne Judentum „dem Nomadenleben, dem ‚ewigen Juden‘ ein Ziel zu setzen“ vermöge (JGB 251, KSA 5, 194, 20).

17, 6–8 *Oder dass alte verdorbene Frauenzimmer es vorziehn, von keuschen Jünglingen erlöst zu werden? (der Fall Kundry)* Im „Bühnenweihfestspiel“ *Parsifal* (1882) ist Kundry die Helferin der Gralsritter, die freilich auf Betreiben des Zauberers Klingsor Parsifal verführen soll, was ihr aber misslingt. Der unwissende Tor Parsifal erfährt durch Kundry von seiner Abkunft und kann sie

schließlich erlösen. Kundry führt die Figur des Ewigen Juden aus dem *Fliegenden Holländer* fort: Da sie ihre Erlösung im vergänglichen Augenblick der Sinnlichkeit sucht, ist sie zu ewiger Wanderschaft und Todlosigkeit verdammt. Gemäß dem Ahasver-Mythos setzt ihr Fluch mit dem Verlachen der Leiden Christi ein. Seither blieb ihr ein zwanghaftes Lachen gegenüber Leidenden (vgl. ihren Monolog in Wagner 1907, 10, 360 f.). N. identifiziert Ende 1888 Malwida von Meysenbug mit Kundry, siehe NK KSA 6, 364, 6–11 und N.s Brief an Köse-litz, 25. 11. 1888, KSB 8, Nr. 1157, S. 489, Z. 45–47: „Neulich fiel mir ein, Malwida an einer entscheidenden Stelle von ‚Ecce homo‘ als Kundry vorzuführen, welche lacht...“.

17, 8–10 *Oder dass schöne Mädchen am liebsten durch einen Ritter erlöst werden, der Wagnerianer ist? (der Fall in den Meistersingern)*] In der Oper *Die Meistersinger von Nürnberg* (1868) soll Eva dem Sieger eines Sängerwettkampfs zur Frau gegeben werden. Eva liebt Walther von Stolzing, der mit seinen unkonventionellen Naturliedern über die Nürnberger Sängertradition den Sieg davonträgt, weil Hans Sachs zu seinen Gunsten interveniert. Walther vertritt kunstästhetische Positionen, die ihn durchaus als „Wagnerianer“ erscheinen lassen.

17, 10 f. *Oder dass auch verheirathete Frauen gerne durch einen Ritter erlöst werden? (der Fall Isolde)*] In der 1865 uraufgeführten Oper *Tristan und Isolde* tritt Tristan für seinen Onkel, König Marke, als Brautwerber der irischen Königstochter Isolde auf. Ein Zaubertrank lässt sie in gegenseitige Liebe zueinander verfallen, aus der es keinen irdischen Ausweg gibt: Der „Hauptstoff des Tristan“ liegt „in der Liebesqual, welcher die beiden Liebenden, nachdem sie durch den Liebestrank über ihr Verhältnis aufgeklärt worden, zum Tode verfallen sind: Tod durch Liebesnoth. Was im Siegfried ein Augenblick entscheidender Heftigkeit ist, wird dort zu einem unendlich mannigfaltigen psychologischen Vorgange, in den Wagner sogar das ganze tragische Wesen unseres Daseins hineingewebt hat, das ihn damals der große Philosoph Schopenhauer als eine ‚Wohlthat‘ hatte kennen lehren.“ (Nohl o. J., 58).

17, 11–14 *Oder dass „der alte Gott“, nachdem er sich moralisch in jedem Betracht compromittirt hat, endlich durch einen Freigeist und Immoralisten erlöst wird? (der Fall im „Ring“)*] Das Schicksal des alten Gottes Wotan in Wagners Tetralogie *Der Ring des Nibelungen* (entstanden zwischen 1848 und 1874) hat N. schon einmal, freilich mit ganz unpolemischer Akzentuierung in UB IV WB 11, KSA 1, 508, 9–509, 16 geschildert: „Im Ringe des Nibelungen ist der tragische Held ein Gott, dessen Sinn nach Macht dürstet, und der, indem er alle Wege geht, sie zu gewinnen, sich durch Verträge bindet, seine Freiheit verliert, und in den Fluch, welcher auf der Macht liegt, verflochten wird. Er erfährt

seine Unfreiheit gerade darin, dass er kein Mittel mehr hat, sich des goldenen Ringes, des Inbegriffs aller Erdenmacht und zugleich der höchsten Gefahren für ihn selbst, so lange er in dem Besitze seiner Feinde ist, zu bemächtigen: die Furcht vor dem Ende und der Dämmerung aller Götter überkommt ihn und ebenso die Verzweiflung darüber, diesem Ende nur entgegensehen, nicht entgegenwirken zu können. Er bedarf des freien furchtlosen Menschen, welcher, ohne seinen Rath und Beistand, ja im Kampfe wider die göttliche Ordnung, von sich aus die dem Gotte versagte That vollbringt: er sieht ihn nicht und gerade dann, wenn eine neue Hoffnung noch erwacht, muss er dem Zwange, der ihn bindet, gehorchen: durch seine Hand muss das Liebste vernichtet, das reinste Mitleiden mit seiner Noth bestraft werden. [...] Das alles schaut der Gott, dem der waltende Speer im Kampfe mit dem Freiesten zerbrochen ist und der seine Macht an ihn verloren hat, voller Wonne am eigenen Unterliegen, voller Mitfreude und Mitleiden mit seinem Ueberwinder: sein Auge liegt mit dem Leuchten einer schmerzlichen Seligkeit auf den letzten Vorgängen, er ist frei geworden in Liebe, frei von sich selbst.“ Hier wird also auch Wotan Erlösung zuteil – und N. schreckt nicht davor zurück, Wotans Schicksal zum Paradigma menschlichen Seins zu stilisieren: „Wo sind unter euch die Menschen, welche das göttliche Bild Wotan’s sich nach ihrem Leben zu deuten vermögen und welche selber immer grösser werden, je mehr sie, wie er, zurücktreten?“ (KSA 1, 509, 22–24).

Erlösung und Erlösungsbedürftigkeit galten in UB IV WB auch für N. noch als zentrale Kategorien der menschlichen Selbstdeutung. N. hatte den ganzen Passus aus seinem Werk von 1876 im Jahr 1888 wieder gelesen, als er ihn in Nohls Wagner-Biographie zitiert fand (Nohl o. J., 95 f., vgl. NK KSA 6, 324, 8 f.). 17, 11–14 verschleiert, dass es sich beim „alten Gott“ nicht etwa um den christlichen, sondern um den germanischen handelt und suggeriert damit eine Nähe von Wagners Unternehmen zu N.s eigenem atheistischen Immoralismus. Dies eröffnet den Assoziationshorizont zum Tod auch des christlichen Gottes, von dem in FW 125, KSA 3, 480–482 berichtet wird. Das Götterende wirkt nach N. befreiend: „In der That, wir Philosophen und ‚freien Geister‘ fühlen uns bei der Nachricht, dass der ‚alte Gott todt‘ ist, wie von einer neuen Morgenröthe angestrahlt.“ (FW 343, KSA 3, 574, 16–18) Wagner, so zeigt WA im Fortgang, ist freilich dieser Befreiung nicht gewachsen und sucht neue Sicherheiten im Christentum, das N. für ebenso überwindungsbedürftig hält wie die germanische Religion.

17, 11–14 lässt sich auch als Anspielung auf Parallelen im Verhältnis von Wagner zu N. und von Wotan zu Siegfried verstehen: Wotan, der sein eigenes Ende nahen sieht (und es bejaht, nachdem es keine Möglichkeiten mehr gibt, sich selbst aus seinen Verstrickungen zu befreien), auf seine Macht verzichtet

und diese dem freien Helden Siegfried als seinem Nachfolger überlässt, glaubt zunächst noch (bis zu Beginn des 3. Aktes von *Siegfried*), dass dieser seinen eigenen Plänen folgen würde: Als Wotan dann aber Siegfried tatsächlich zum ersten Mal begegnet, muss er einsehen, dass dieser keineswegs seines Rates bedarf — Siegfried hat für den alten Mann nur Spott übrig, wonach der zutiefst gekränkte Wotan sich ihm noch einmal in den Weg stellen will, jedoch von Siegfried einfach zur Seite gestoßen wird und schließlich endgültig von der Bühne verschwinden muss.

17, 15 f. *Ich — hüte mich, ihn zu verstehn...*] In W II 7, 107 lautete die Stelle: „Kein Räthsel für Ihre Zähne. Ein ewiges Räthsel! Selbst die Bayreuther haben es nicht geknackt“ (KSA 14, 403).

17, 17–20 *Dass man durch ein Wagnerisches Ballet zur Verzweiflung gebracht werden kann — und zur Tugend! (nochmals der Fall Tannhäuser)*] Auch wenn der zweite Teil der Ouvertüre zum *Tannhäuser* vorausgreifend auf die Venusberg-Szene an eine Ballett-Musik erinnert, hat Wagner es aus prinzipiellen Erwägungen über das Wesen der Oper eigentlich abgelehnt, Ballette in seine Opern aufzunehmen. Zwar ergänzte er für die Premiere des *Tannhäuser* in Paris die Fassung der Dresdner Uraufführung um das sogenannte Bacchanal, ein szenisches Ballett. Dennoch kam es 1861 bei der Pariser Aufführung zu einem nachmals berühmten Opern-Skandal, weil Wagner die dort erhobene Forderung nach einem Ballett im zweiten Akt nicht erfüllen wollte. In seinem *Bericht über die Aufführung des ‚Tannhäuser‘ in Paris* (1861) schreibt Wagner dazu: „Wem war es denn klarer als mir, daß dieses große Operntheater [sc. die Opéra de Paris] längst jeder ernstlichen künstlerischen Tendenz sich entfremdet hat, daß in ihm ganz andere Forderungen als die der dramatischen Musik sich zur Geltung gebracht haben, und daß die Oper selbst dort nur noch zum Vorwande für das Ballet geworden ist? [...] / Wirklich zeigte es sich nun sogleich bei meiner ersten Unterredung mit dem Direktor der großen Oper, daß als nöthigste Bedingung für den Erfolg der Aufführung des ‚Tannhäuser‘ die Einführung eines Ballets, und zwar im zweiten Akte, festzusetzen wäre. Hinter die Bedeutung dieser Forderung sollte ich erst kommen, als ich erklärte, unmöglich den Gang gerade dieses zweiten Aktes durch ein in jeder Hinsicht hier sinnloses Ballet stören zu können, dagegen aber im ersten Akte, am üppigen Hofe der Venus, die allergeeignetste Veranlassung zu einer choreographischen Scene von ergiebigster Bedeutung ersehen zu dürfen, hier, wo ich selbst bei meiner ersten Abfassung des Tanzes nicht entbehren zu können geglaubt hatte. Wirklich reizte mich sogar die Aufgabe, hier einer unverkennbaren Schwäche meiner früheren Partitur abzuhelpen, und ich entwarf einen ausführlichen Plan, nach welchem diese Scene im Venusberge zu einer großen Bedeu-

tung erhoben werden sollte. Diesen Plan wies nun der Direktor entschieden zurück und entdeckte mir offen, es handele sich bei der Aufführung einer Oper nicht allein um ein Ballet, sondern namentlich darum, daß dieses Ballet in der Mitte des Theaterabends getanzt werde; denn erst um diese Zeit träten diejenigen Abonnenten, denen das Ballet fast ausschließlich angehöre, in ihre Logen, da sie erst sehr spät zu diniren pflegten; ein im Anfange ausgeführtes Ballet könne diesen daher nicht genügen, weil sie eben nie im ersten Akte zugegen wären.“ (Wagner 1871–1873, 7, 185 f. = Wagner 1907, 7, 140 f.) Welche Folgen diese Weigerung Wagners hatte, konnte N. in *Malwida von Meysenbugs Memoiren einer Idealistin* erfahren: „Endlich aber – und dies war die Hauptsache – waren die jungen Pariser Löwen, die Herren des Jockey-Clubs, empört, dass kein Ballet in der gewöhnlichen Form und zu der gewöhnlichen Zeit, d. h. im zweiten Akt, statffinde. Es war notorisch, dass die Balletdamen eine Erhöhung ihrer Gage von diesen Herren erhielten, und dass /293/ die Letzteren gewohnt waren, nach beendigtem Diner in die Oper zu gehen, nicht um Harmonien zu hören, sondern um die unnatürlichste und scheusslichste Ausgeburt der modernen Kunst, das Ballet, zu sehen, nach dessen Beendigung sie sich hinter die Coullissen zu näherem Verkehr mit den springenden Nymphen begaben. Was lag diesen vornehmen Wüstlingen an der Aufführung eines keuschen Kunstwerks, welches den Sieg der heiligen Liebe über den Sinnenrausch feiert? Oder vielmehr es lag ihnen nicht nur nichts daran, sondern sie mussten es von vornherein, noch ehe sie es gehört hatten, hassen und verdammen. Es war ja das Gottesurtheil ihrer inneren Gemeinheit, ihrer maßlosen Verdorbenheit. Von diesen ging denn auch die Hauptintrigue unter denen, die sich zum Falle der Aufführung vorbereiteten, aus. [...] /294/ [...] Die Ouvertüre und der erste Act verliefen ohne Störung, und obwohl die Anordnung des gespenstischen Götterreigens im Venusberg weit hinter Wagner’s Idee zurückblieb und die drei Grazien im rosa Balletkleid erschienen, so war es doch so, dass ich aufathmete und hoffte, die Befürchtungen würden zu Schanden werden. Aber bei der Wandlung der Scene, bei dem hinreissend poetischen Wechsel aus dem wüsten Bacchanal da unten in die reine Morgenstille des Thüringer Waldthals, bei den Klängen der Schalmey und des Hirtenliedes, brach plötzlich der lang /295/ vorbereitete Angriff aus und ein gewaltiges Pfeifen und Lärmen unterbrach die Musik.“ ([Meysenbug] 1876, 3, 292–295) Während die Mitglieder des Jockey-Clubs also „durch ein Wagnerisches Ballet zur Verzweiflung gebracht“ wurden, war die Pariser Auseinandersetzung über das *Tannhäuser*-Ballett für Meysenbug sichtlich ein Meilenstein auf dem Weg zu ihrem Tugendideal: „Dann hatte ich den Künstler gefunden, dessen Streben mir allein ein neues Ideal verwirklichte und mir die Ahnung bestätigte, daß das Reich des Ideals überhaupt nur in der Kunst sei.“ (Ebd., 301) Entsprechend scharf grenzt

sich N. 1888 von Malwida von Meysenbug und ihrem Idealismus ab, vgl. seinen Brief vom 20. 10. 1888, KSB 8, Nr. 1135, S. 457 f.

Das Bacchanal-Ballett zu Beginn des Werkes hingegen hat einem Kritiker vor Ort, Paul Lindau, der sich ausgiebig mit der Pariser *Tannhäuser*-Affäre beschäftigte (Lindau 1885, 3–34), grausame Qualen zugefügt: „Jamais je ne me suis aussi bien rendu compte des souffrances de Tantale, jamais je ne me les suis mieux imaginées, qu'en entendant cette musique de ballet de *Tannhäuser*.“ (Ebd., 23. „Niemals zuvor wurden mir die Qualen des Tantalus so gegenwärtig, niemals habe ich mir diese besser vorstellen können als während ich die Ballettmusik im *Tannhäuser* hörte.“).

17, 20–23 *Dass es von den schlimmsten Folgen sein kann, wenn man nicht zur rechten Zeit zu Bett geht (nochmals der Fall Lohengrins). Dass man nie zu genau wissen soll, mit wem man sich eigentlich verheirathet (zum dritten Mal der Fall Lohengrins)]* Die romantische Oper *Lohengrin* (Uraufführung 1850) kommt trotz der Klammerbemerkungen „nochmals“ und „zum dritten Mal“ in WA hier erstmals vor. Nachdem der als Fremder auftretende Titelheld Elsa gerettet und sie geheiratet hat, kann es Elsa im dritten Aufzug zu später Stunde in der Hochzeitsnacht trotz eines Frageverbots nicht unterlassen, ihren namenlosen Gemahl nach seinem Namen zu fragen. Nun ist Lohengrin gezwungen preiszugeben, dass er der Sohn des Gralskönigs Parzival (sic) ist, und muss Elsa ihrem Schicksal, sprich: dem Tod überlassen. N. hält das Frageverbot im *Lohengrin* für ein prinzipielles, vgl. NK 17, 31–34.

17, 24–30 *Tristan und Isolde verherrlichen den vollkommenen Ehegatten, der, in einem gewissen Falle, nur Eine Frage hat: „aber warum habt ihr mir das nicht eher gesagt? Nichts einfacher als das!“ Antwort: / „Das kann ich dir nicht sagen; / und was du fragst, / das kannst du nie erfahren.“]* Die Antwort, die N. in 17, 28–30 zitiert, steht in der dritten Szene des zweiten Aufzugs von *Tristan und Isolde* auf König Markes Frage: „Nun, da durch solchen / Besitz mein Herz / du fühlsamer schufst / als sonst dem Schmerz, / dort wo am weichsten, / zart und offen, / würd' ich getroffen, / nie zu hoffen, / dass je ich könnte / gesunden: / warum so sehrend, / Unseliger, / dort nun mich verwunden? / Dort mit der Waffe / quälendem Gift, / das Sinn und Hirn / mir sengend versehrt, / das mir dem Freund / die Treue verwehrt, / mein offnes Herz / erfüllt mit Verdacht, / dass ich nun heimlich / in dunkler Nacht / den Freund lauschend beschleiche, / meiner Ehren Ende erreiche? / Die kein Himmel erlöst, / warum mir diese Hölle? / Die kein Elend sühnt, / warum mir diese Schmach? / Den unerforschlich tief / geheimnisvollen Grund, / wer macht der Welt ihn kund?“ Die „Frage“ hingegen, die N. König Marke in 17, 25 f. stellt, findet sich so nicht im Text, sondern ist eine ironische Umformulierung der

trostlosen Äußerungen Markes am Schluss des Werkes, nämlich in der dritten Szene des dritten Aufzugs, nachdem ihm endlich klar geworden ist, dass sich Isolde und Tristan lieben, Tristan aber schon tot ist: „Warum, Isolde, / warum mir das? / Da hell mir enthüllt, / was zuvor ich nicht fassen konnt’, / wie selig, dass / den Freund / ich frei von Schuld da fand! / Dem holden Mann / dich zu vermählen, / mit vollen Segeln / flog ich dir nach. / Doch Unglückes / Ungestüm, / wie erreicht es, wer Frieden bringt? / Die Ernte mehrt’ ich dem Tod: / der Wahn häufte die Not.“ Stellt N. in WA *Tristan und Isolde* ganz unter das Erlösermotiv, so hat er zur Tristan-Marke-Konstellation in NL 1878, KSA 8, 30[110], 541, 8 notiert: „Völlige Abwesenheit der Moral bei Wagner’s Helden.“ Vgl. zur Interpretation auch Hödl 2009, 570.

17, 31–34 *Der Lohengrin enthält eine feierliche In-Acht-Erklärung des Forschens und Fragens. Wagner vertritt damit den christlichen Begriff „du sollst und musst glauben“. Es ist ein Verbrechen am Höchsten, am Heiligsten, wissenschaftlich zu sein...*] Vgl. NK 17, 20–23. N. versteht das von Lohengrin ausgesprochene Verbot, nach seiner Herkunft und seinem Namen zu fragen, als Ausdruck einer tiefsitzenden Wissenschaftsfeindlichkeit. Solche Wissenschaftsfeindlichkeit gilt N., wie er in AC 48 bis 50 (KSA 6, 226–230) breit ausführt, als Charakteristikum des Christentums, das den Glauben zulasten des Wissens privilegiere. Wagner wird in 17, 31–34 also in diese von N. verabscheute Tradition des Christentums gestellt.

18, 4–9 *Was wird aus dem „ewigen Juden“, den ein Weib anbetet und fest-macht? Er hört bloss auf, ewig zu sein; er verheirathet sich, er geht uns Nichts mehr an. — In’s Wirkliche übersetzt: die Gefahr der Künstler, der Genie’s — und das sind ja die „ewigen Juden“ — liegt im Weibe: die anbetenden Weiber sind ihr Verderb.*] Vgl. NK 17, 4–6. Offenkundig spielt N. auf Wagners Ehe mit Cosima von Bülow, der Tochter von Franz Liszt an, die erst nach ihrer Scheidung vom Wagner-Verehrer Hans von Bülow möglich wurde. Den Verdacht, dass der oft antisemitisch sich gebärdende Wagner in Wahrheit Jude gewesen sei, artikuliert N. in WA Nachschrift, KSA 6, 41, 24–30 (Fn.). Cosima, die nach Wagners Tod die Leitung der Bayreuther Festspiele übernahm, erscheint N. als Prototyp des ‚anbetenden Weibes‘. Eine Vorarbeit zu 18, 4–9 macht den biographischen Bezug unmittelbar deutlich: „Frau Cosima Wagner ist das einzige Weib größeren Stils, das ich kennen gelernt habe; aber ich rechne ihr es an, daß sie Wagnern verdorben hat. Wie das gekommen ist? Er ‚verdiente‘ solch ein Weib nicht: zum Dank dafür verfiel er ihr. — Der Parsifal W(agner)s war zu allererst- und anfänglichst eine Geschmacks-Condscendenz W(agner)s zu den katholischen Instinkten seines Weibes(,) der Tochter Liszt’s, eine Art Dankbarkeit und Demuth von Seiten einer schwächeren vielfacheren leidende-

ren Creatur hinauf zu einer, welche zu schützen und zu ermuthigen verstand, das heißt zu einer stärkeren, bornirteren: — zuletzt selbst ein Akt jener ewigen Feigheit des Mannes vor allem ‚Ewig-Weiblichen‘. — Ob nicht alle großen Künstler bisher durch anbetende Weiber verdorben worden sind?“ (NL 1887/88, KSA 13, 11[27], 16, 7–21, korrigiert nach KGW IX 7, W II 3, 190, 4–18, hier nur in der von N. überarbeiteten Version ohne gestrichene Passagen wiedergegeben; vgl. auch KGW IX 7, W II 3, 191, 2–6). In KSA 14, 403 wird auf einen „rätselhaften Briefentwurf“ N.s hingewiesen, „er findet sich in dem Heft, das die letzten Aufzeichnungen zu WA enthält; in ihm beantwortet N einen öffentlichen Angriff der Wittwe [sic] Wagners, der noch gar nicht hatte stattfinden können, da der Entwurf um die Mitte September 1888 geschrieben wurde“. Dieser undatierte Briefentwurf, den KGB III 7/3, 1, S. 390 „eher nach dem 22. September“ datiert, da WA „erst am 22. September erschien“, lautet wie folgt: „Antwort auf einen durch Artigkeit sich auszeichnenden Brief der Wittwe Wagner’s [sc. ein solcher Brief existiert nicht] / Sie erweisen mir die Ehre, mich auf Grund meiner Schrift [sc. WA], die die erste Aufklärung über W(agner) gab, öffentlich anzugreifen — Sie machen selbst den Versuch, auch über mich aufzuklären. Ich bekenne, warum ich im Nachtheil bin: ich habe zu viel Recht, zu viel Vernunft, zu viel Sonne auf meiner Seite, als daß mir ein Kampf unter solchen Umständen erlaubt wäre. Wer kennt mich? — Frau Cosima am allerletzten. Wer kennt Wagner? Niemand außer mir, hinzugenommen noch Frau C(osima), welche weiß, daß ich Recht habe... sie weiß, daß der Gegner (Recht) hat — ich gebe Ihnen auf diese Position hin Alles zu: Unter solchen Umständen verliert das Weib seine Anmuth, beinahe seine Vernunft... Man hat damit nicht Unrecht, daß man schweigt: namentlich wenn man Unrecht hat... Si tacuisses, Cosima mansisses... / Mit dem Ausdruck einer den Umständen angemessenen Theilnahme / Sie wissen sehr gut, wie sehr ich den Einfluß kenne den Sie auf W(agner) ausgeübt haben — Sie wissen noch besser, wie sehr ich diesen Einfluß verachte... Ich habe in dem Augenblick Ihnen und Wagner den Rücken gekehrt, als der Schwindel losging... Wenn die Tochter Liszt in Dingen der deutschen Cultur, oder gar der Religion mitreden will, so habe ich kein Erbarmen...“ (KGB III 5, Nr. 1099a, S. 586 f.) Angesichts des Fundortes von N.s Briefentwurf und der Briefform, in der WA gehalten ist, könnte es sich auch um einen fingierten Brief handeln, der als eine weitere „Nachschrift“ oder als ein weiterer „Epilog“ dieser Schrift gedacht war.

18, 10–13 *Fast Keiner hat Charakter genug, um nicht verdorben — „erlöst“ zu werden, wenn er sich als Gott behandelt fühlt: — er condescendirt alsbald zum Weibe. — Der Mann ist feige vor allem Ewig-Weiblichen: das wissen die Weiblein.*] Vgl. die in NK 18, 4–9 zitierte Vorarbeit. Statt „das wissen die Weib-

lein“ heißt es in W II 3, 161: „oh wie sie davon ihren Vortheil zu ziehen weiß, die arglistige weibliche, ‚Ewig-Weibliche!‘“ (KSA 14, 403, korrigiert nach KGW IX 7, W II 3, 161, 1). Mit dem „Ewig-Weiblichen“ spielt N. auf die Schlussverse des Chorus mysticus in Goethes *Faust II* an: „Das Ewig-Weibliche / Zieht uns hinan.“ (Verse 12110–12111) Wagner hat die Metapher vom Ewig-Weiblichen strapaziert (Nohl o. J., 39 spricht vom „wahrhaft Weiblichen“). So heißt es im dritten Teil von *Oper und Drama* zu Beethovens *Neunter Symphonie*: „Diese Melodie war der Liebesgruß des Weibes an den Mann; das umfassende ‚ewig Weibliche‘ bewährte sich hier liebevoller als das egoistische Männliche, denn es ist die Liebe selbst, und nur als höchstes Liebesverlangen ist das Weibliche zu fassen, offenbare es sich nun im Manne oder im Weibe. Der geliebte Mann wich bei jener wundervollen Begegnung dem Weibe noch aus: was für dieses Weib der höchste, opferduftigste Genuß eines ganzen Lebens war, war für den Mann nur ein flüchtiger Liebesrausch. Erst der Dichter, dessen Absicht wir uns hier darstellten, fühlt sich zur herzinnigsten Vermählung mit dem ‚ewig Weiblichen‘ der Tonkunst so unwiderstehlich stark gedrängt, daß er in dieser Vermählung zugleich seine Erlösung feiert.“ (Wagner 1871–1873, 4, 183 = Wagner 1907, 146) Zum Wissen der „Weiblein“ siehe auch Za I Von alten und jungen Weiblein, KSA 4, 84–86; in EH Warum ich so gute Bücher schreibe 5, KSA 6, 305, 30 f. fragt sich N., ob er vielleicht „der erste Psycholog des Ewig-Weiblichen“ sei.

18, 11 f. *er condescendirt alsbald zum Weibe*] N. benutzt 1888 das Verb „condescendiren“ an vier Stellen, und zwar jeweils, um darzustellen, worauf sich Wagner eingelassen habe. Neben 18, 11 f. und NL 1888, KSA 13, 14[52], 243, 16 f. (KGW IX 8, W II 5, 161, 6–12) sind dies EH Warum ich so klug bin 5, KSA 6, 289, 15 f. („Was ich Wagnern nie vergeben habe? Dass er zu den Deutschen condescendirte“) sowie NW Wie ich von Wagner loskam, KSA 6, 431, 24–27 („Ich vertrage nichts Zweideutiges; seitdem Wagner in Deutschland war, condescendirte er Schritt für Schritt zu Allem, was ich verachte – selbst zum Antisemitismus...“). Die zweimalige Hervorhebung des sonst bei N. (und übrigens auch bei Wagner) kaum benutzten Prädikats weckt Aufmerksamkeit: Auch wenn das Wort „Kondeszendenz“ literal einfach nur „Herablassung, Willfährigkeit“ (Meyer 1885–1892, 9, 1005) bedeutet, handelt es sich zunächst um den theologischen Fachbegriff für das Herabsteigen des Gottessohns in die irdische Welt durch seine Inkarnation (Philipper 2, 5–11). Angesichts der Wagner von N. nachgesagten Erlöser- und Göttlichkeitsansprüche ist es nur konsequent, sein Verhalten in einem christologischen Begriff zu ironisieren.

18, 13–18 *In vielen Fällen der weiblichen Liebe, und vielleicht gerade in den berühmtesten, ist Liebe nur ein feinerer Parasitismus, ein Sich-Einnisten in*

eine fremde Seele, mitunter selbst in ein fremdes Fleisch — ach! wie sehr immer auf „des Wirthes“ Unkosten!] Als Parasitismus gilt „in der Naturwissenschaft dasjenige Verhältnis, bei welchem ein Organismus (der Parasit) an oder in einem andern fremden Organismus (dem Wirt) und mehr oder weniger auf dessen Kosten lebt“ (Meyer 1885–1892, 12, 712). Einen derart allgemeinen Begriff des Parasitismus benutzt N. in MA I 356, KSA 2, 253, 19–25: „Der Parasit. — Es bezeichnet einen völligen Mangel an vornehmer Gesinnung, wenn Jemand lieber in Abhängigkeit, auf Anderer Kosten, leben will, um nur nicht arbeiten zu müssen, gewöhnlich mit einer heimlichen Erbitterung gegen Die, von denen er abhängt. — Eine solche Gesinnung ist viel häufiger bei Frauen als bei Männern, auch viel verzeihlicher (aus historischen Gründen).“ Über den Parasitismus in der Biologie hat sich N. — wie zahlreiche Lesespuren beweisen (NPB 218) — nach MA I z. B. bei Espinas 1879, 148–158 kundig gemacht. „Fassen wir den Parasitismus auf als einen besonderen Fall des Kampfes ums Daseins, d. h. einer Feindschaft zwischen zwei divergirenden Thätigkeiten, so muss er uns, abgesehen /151/ von dem vollständigen Verzehren des Schwachen durch den Starken, als der schwerste von allen erscheinen. [...] Sobald ein Thier sich nicht mehr in den Geweben oder den Körperhöhlen eines anderen aufhält, oder wenn auch nur vorübergehend auf der Oberfläche seiner Organe sich festsetzt, kurz, sobald es sich nicht mehr von der Substanz eines anderen nährt, sondern sich mit einem Theile der von diesem aufgespeicherten oder übrig gelassenen Nahrungsmittel begnügt und beständig ausserhalb seiner lebt, hört es auf, Parasit zu sein und wird Commensuale.“ (Espinas 1879, 150 f., vgl. ferner Caspari 1877, 1, 43 und Roux 1881, 150 f., dazu NL 1883, KSA 10, 7[197], 304). Zum Parasitismus siehe auch NK KSA 6, 313, 21 f. Freilich sind N.s Quellen für den Parasitismus nicht nur naturwissenschaftlich; er entlehnt auch aus Kuno Fischers Darstellung der Mitleidkritik bei Kant den Ausdruck „Parasit“ für die Wirkung des Mitleids (Fischer 1860, 2, 272), vgl. NK KSA 6, 173, 1–5 u. 173, 5 f. Joly 1888, 115–127 erörtert den Begriff des Parasiten in kriminalistischer Hinsicht; zum antisemitischen Gebrauch vgl. NK KSA 6, 196, 22, ferner auch Ward 2002.

18, 19 f. *Man kennt das Schicksal Goethe's im moralinsauren altjungfernhafte[n] Deutschland.*] Die Passage 18, 19–19, 14 ist wie viele der anderen Goethe-Stellen 1888 stark von der Lektüre von Viktor Hehns (1813–1890) *Gedanken über Goethe* beeinflusst, vgl. NK KSA 6, 106, 17–21. Das Kapitel „Goethe und das Publikum. Eine Literaturgeschichte im Kleinen“ (Hehn 1888, 50–189) stellt Goethe als einen Dichter dar, der von seinen deutschen Zeitgenossen (und Nachgeborenen) völlig unverstanden geblieben sei (vgl. z. B. ebd., 109). Diese Ausnahmestellung des singulären Unverstandenen, die Goethe bei Hehn eingeräumt wird, bescheinigt N. sich selbst in seinen Schriften von 1888; damit lag die

Identifikation mit Goethe nahe. Politycki 1989, 279 bemerkt, dass N. Hehn zwar genau gelesen habe, „sein Urteil steht jedoch zu diesem Zeitpunkt — die Lektüre ist für das Frühjahr 1888 belegt — längst fest“.

18, 19 *moralinsauern*] N. hat Komposita mit „moralin...“ in Analogie zur (antisemitischen) Wendung „judainfreies Judentum“ bei Paul de Lagarde gebildet (Lagarde 1878, 1, 31), siehe Andler 1921, 2, 362. Der Ausdruck „Judain“ kommt in AC 56, KSA 6, 240, 5 u. NL 1887/8, KSA 13, 11[384], 182, 9 (KGW IX 7, W II 3, 15, 2) vor; „moralinfrei“ z. B. in AC 2, KSA 6, 170, 9, NL 1888, KSA 13, 14[138], 323, 7 (KGW IX 8, W II 5, 74, 12) sowie an anderen Stellen im späten Werk und Nachlass (vgl. Sommer 2000a, 99, Fn. 240 und KSA 14, 761) — ein Indiz dafür, dass N. 1888 Lagarde noch einmal zur Hand genommen hat. Lagardes antisemitisches Schimpfwort wird von N. umgemünzt zu einer medizinisch klingenden Losung, mit der die alte Moral insgesamt zur Disposition gestellt wird. In Analogie zu „Judain“ und „Moralin“ (das als Substantiv bei N. nicht vorkommt) steht „Nihilin“ in JGB 208, KSA 5, 137, 13 f. Vgl. ausführlich Sommer 1998.

18, 20 f. *Er war den Deutschen immer anstössig, er hat ehrliche Bewunderer nur unter Jüdinnen gehabt.*] Hehn 1888, 142: „Nur die jüdischen Weiber, die jetzt immer mehr zu Worte kamen, waren weniger streng und ahnten etwas von Goethes nicht bloß dichterischer, sondern auch sittlicher Größe: sie hatten eben mehr Mutterwitz im Kopfe als die guten und lieben, aber conventionell beschränkten, mit England durch alte Stammesgleichheit verbundenen, blonden Bewohnerinnen Niedersachsens.“ Ebd., 161 f.: „Zwar waren, wie schon oben bemerkt, Berliner Jüdinnen, in deren Mitte Rahel Levin, die Ersten gewesen, die seine Größe verkündigten, aber nicht, weil natürliche Sympathie sie zu ihm /162/ zog, sondern weil der jüdische Scharfsinn, unterstützt durch weibliche, nervöse, sensitive Ahnung, unter den gangbaren literarischen Münzen den Perlen- und Ducatenwerth der goethischen Dichtungen am frühesten erkannte.“ (Vgl. auch ebd., 41).

18, 22 f. *Schiller, der „edle“ Schiller, der ihnen mit grossen Worten um die Ohren schlug, — der war nach ihrem Herzen.*] Vgl. z. B. Hehn 1888, 41: „In den letzten Jahren des Jahrhunderts, als das Doppelgestirn Schiller und Goethe mit unerhörtem Glanze am poetischen Himmel strahlte, verhielt sich Berlin noch immer stumpfsinnig und ablehnend, der dortige praktisch-moralische Empirismus wußte Alles besser und beide Dichter mußten die Berliner Kritik bald höhnisch, bald grob zurückweisen und züchtigen (Henriette Herz, ihr Leben und ihre Erinnerungen, von Fürst, Berlin 1850, S. 133 ff.). Eher noch fand Schiller, wegen des mehr rhetorischen und prächtigen Charakters seiner Dichtungen, Anerkennung in Berlin; ihm selbst und seiner Jungfrau von Orleans ward ein glänzender Triumph zu Theil, während Goethes Natürliche Tochter ebenda-

selbst mit Zischen und Pochen empfangen und entlassen wurde.“ Eine andere einschlägige Stelle aus Hehn 1888, 109 zitiert N. in NL 1888, KSA 13, 16[36], 495. N. sieht Schiller als einen nur auf die Wirkung, den Publikumseffekt abzielenden Autor, den er darin mit Wagner parallelisiert, vgl. NK 31, 5–9 (dort auch ein Nachweis zu Schillers „Pracht weitausgreifender Worte“). Zu N.s Schiller-Kritik siehe NK KSA 6, 111, 5 f.

18, 23–26 *Was warfen sie Goethen vor? Den „Berg der Venus“; und dass er venetianische Epigramme gedichtet habe. Schon Klopstock hielt ihm eine Sittenpredigt]* Im „Berg der Venus“ hat Wagners Tannhäuser seine sinnlich-amoralische Lebensphase durchlebt – eine Lebensphase, die man auch Goethe zum Vorwurf gemacht hat (vgl. Politycki 1989, 280–283). Die Verschränkung von Goethes und Tannhäusers Schicksal wird weiter unten fortgesetzt, vgl. NK 18, 31 f. u. 19, 2–9. Der „Berg der Venus“ weckt auch die Assoziation zur Walpurgisnacht auf dem Blocksberg in Goethes *Faust I*. Die moralischen Vorbehalte gegenüber Goethe waren vielfältig, vgl. NL 1888, KSA 13, 15[71], 452, 31–453, 2 und Hehn 1888, 64: „Nur als Goethe in den Venetianischen Epigrammen sich erlaubt hatte, die deutsche Sprache als den schlechtesten Stoff zu bezeichnen, in dem er Leben und Kunst verderbe, – da war dies in Klopstocks Augen ein Frevel am Heiligsten“ (zu Klopstocks Kritik an Goethe ausführlich Hehn 1888, 61–65). Heinrich Köselitz nimmt beim Lesen der Korrekturfahnen von WA an der Stelle 18, 24 f. Anstoß: „Als ich vorhin auf die daliegenden Correcturbogen ihrer neuen Schrift sah, viel mein Blick auf das Wort: ‚venetianische Epigramme‘. Ich bedauere, dass mir bei der Correctur nicht aufgefallen ist, dass Sie doch eigentlich die römischen Elegien meinten“ (Köselitz an N., 15. 08. 1888, KGB III 6, Nr. 568, S. 269). Am 18. 08. 1888 antwortet N. darauf: „Ich meine in der That die venet(ianischen) Epigramme (und nicht die römischen Elegien) Es ist historisch (wie ich aus dem Buch von Hehn gelernt habe), daß sie den größten Anstoß gaben.“ (KSB 8, Nr. 1091, S. 393, Z. 10–13) Auf ein Beispiel aus den *Venezianischen Epigrammen* spielt N. später in WA Epilog an, siehe NK 52, 16 f.

18, 26 f. *es gab eine Zeit, wo Herder, wenn er von Goethe sprach, mit Vorliebe das Wort „Priap“ gebrauchte]* Vgl. Hehn 1888, 99: „Die Leichtfertigkeit der ‚Römischen Elegien‘ erschreckte ihn [sc. Herder] und er äußerte, die Horen müßten jetzt mit einem u geschrieben werden; über den Gott und die Bajadere und die Braut von Korinth urtheilte er, in beiden spiele Priapus eine große Rolle, einmal als Gott mit einer Bajadere, so daß sie ihn Morgens an ihrer Seite todt findet; das zweite Mal als Heidenjüngling mit seiner christlichen Braut, die als Gespenst zu ihm kommt, und die er, eine kalte Leiche ohne Herz, zu warmem Leben priapisirt – das sind Heldenballaden!“ Dazu ebd. die Fußnote:

„Das schnöde Wort, das Herder in Jena über die Eugenie dem Dichter ins Angesicht warf, war wohl auch dem Kreise des Priapus entnommen, denn das Trauerspiel heißt ja: Die natürliche Tochter.“

18, 27–29 *Selbst der Wilhelm Meister galt nur als Symptom des Niedergangs, als moralisches „Auf-den-Hund-Kommen“.*] Vgl. Hehn 1888, 101 f.: „Auch viel sittlicher im gemeinen Sinne waren Lafontaines Geschichten, denn im Wilhelm Meister kamen Szenen und Figuren vor, zu denen man nur den Kopf schütteln konnte. Höchst charakteristisch in dieser Beziehung ist die Aufnahme, die der erste Band der Lehrjahre bei Fr. H. Jacobi und dessen adliger Umgebung fand [...] /102/ [...], ‚So weit‘, setzt Jacobi in seinem Brief vom 18. Februar 1795 hinzu, ‚habe ich ihnen Recht geben müssen, daß ein gewisser unsauberer Geist darin herrsche, und die Sache damit entschuldigt, daß ich dieses Buch als eine besondere, eigene Art von Confessionen ansähe und man die Entwicklung abwarten müsse. Ich bin damit nicht durchgedrungen.“ Vgl. NL 1888, KSA 13, 16[36], 496.

18, 29–19, 2 *Die „Menagerie von zahmem Vieh“, die „Nichtswürdigkeit“ des Helden darin erzürnte zum Beispiel Niebuhr: der endlich in eine Klage ausbricht, welche Biterolf hätte absingen können: „Nichts macht leicht einen schmerzlicheren Eindruck, als wenn ein grosser Geist sich seiner Flügel beraubt und seine Virtuosität in etwas weit Geringerem sucht, indem er dem Höheren entsagt“ [...]* Vgl. Hehn 1888, 102 f.: „Einen ähnlichen Eindruck mußte der Roman auf den in eben jener Gegend heimischen, in Kopenhagen geborenen Dithmarsen Barthold Niebuhr machen. [...] /103/ [...] Im Jahre 1812 nahm er das Buch, dem er früher niemals hatte ‚Geschmack abgewinnen können‘, wieder vor und war neugierig, ob es nun anders sein würde — es wollte aber auch jetzt nicht besser gehen. Zwar etwas vollkommener Geschriebenes, sagt er, hat unsere Sprache wohl nicht, Klopstocks Gelehrtenrepublik ausgenommen (man denke!) — aber ‚die Unnatürlichkeit des Plans, der Zwang der Beziehungen dessen, was in einzelnen Gruppen meisterhaft entworfen und ausgeführt ist, auf die gesammte Verwicklung und geheimnißvolle Leitung, die Unmöglichkeit darin und die durchgehende Herzlosigkeit, wobei man sich noch am liebsten an die ganz sinnlichen Personen hält, weil sie doch etwas dem Gefühl Verwandtes äußern, die Nichtswürdigkeit oder Geringfügigkeit der Helden, an deren Porträtschilderungen man sich doch oft ergötzt — dies Alles macht mir das Buch noch immer unangenehm und ich ärgere mich an der Menagerie von zahmem Vieh!‘ (Herzlosigkeit d. h. nirgends Redeschwulst, Nichtswürdigkeit d. h. es fehlt an Heroischem, an prächtigen Sentenzen und theatralischen Leibesstellungen). Weiter fügt Niebuhr hinzu: ‚Geht es Dir nicht auch so, daß nichts leicht einen schmerzlicheren Eindruck macht, als wenn ein gro-

ßer Geist sich seine Flügel bindet und eine Virtuosität in etwas weit Geringerem sucht, indem er dem Höheren entsagt‘ (dem Höheren d. h. der religiösen Transcendenz; es ist klar, für diese nordischen Menschen war doch Alles in Allem Klopstock der wahre Dichter und weiter als dieser konnten sie es nicht bringen).“ N. exzerpiert diese Stelle in NL 1888, KSA 13, 16[36], 496.

18, 31 f. *in eine Klage ausbricht, welche Biterolf hätte absingen können*] In Richard Wagners *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg* (1845) zeigt sich Biterolf moralisch entrüstet über Tannhäusers sehr irdische Darstellung der Liebe: „Für Frauenehr‘ und hohe Tugend / als Ritter kämpf‘ ich mit dem Schwert“ (2. Aufzug, 4. Szene). Wagners *Tannhäuser*, damit die Geschichte vom unmoralischen Poeten, ist der intertextuell-satirische Bezug des Goethe-Abschnitts, vgl. NK 18, 23–26 u. 19, 2–9.

19, 2–9 *Vor Allem aber war die höhere Jungfrau empört: alle kleinen Höfe, alle Art „Wartburg“ in Deutschland bekreuzte sich vor Goethe, vor dem „unsauberen Geist“ in Goethe. — Diese Geschichte hat Wagner in Musik gesetzt. Er erlöst Goethe, das versteht sich von selbst; aber so, dass er, mit Klugheit, zugleich die Partei der höheren Jungfrau nimmt. Goethe wird gerettet: — ein Gebet rettet ihn, eine höhere Jungfrau zieht ihn hin an ...*] Der Passus beschließt N.s satirische Engführung von Goethe und Wagners Tannhäuser-Figur (die hier namentlich nicht genannt wird): Tannhäuser und Goethe erregen als Dichter der Sinnlichkeit Ärgernis bei der höheren, sich moralisch überlegen dünkenden Gesellschaft — der eine am kleinen Hof in Weimar, der andere beim Landgraf von Thüringen auf der Wartburg — auf jener Wartburg, wo Luther 1521/22 die Bibel ins Deutsche übersetzte und wo Goethe nach Hehn 1888, 301 im September 1777 „einsame Tage“ verlebte. Liest man, wie N. es hier vorschlägt, Wagners *Tannhäuser* als die musikalische Umsetzung von Goethes Schicksal, so besteht die Pointe darin, dass Wagner seinen Helden die Gnade der Erlösung finden lässt — nach der Fürbitte der Jungfrau Elisabeth —, weil er am Ende nicht zur Sinnlichkeit und zur Frau Venus zurückkehrt, sondern bei seiner Buße, „moralisch“ bleibt („Der Gnade Heil ist dem Büßer beschieden, / er geht nun ein in der Seligen Frieden!“ — Schlusszeilen 3. Aufzug, 3. Szene). Tannhäuser-Goethe wird, so N.s Lesart, remoralisiert, indem Wagner „die Partei der höheren Jungfrau nimmt“. Und N. belegt das mit einer Variation zu den Schlussversen von Goethes *Faust II*: „Das Ewig-Weibliche / Zieht uns hinan.“ Vgl. auch die noch Goethe-freie Tannhäuser-Notiz NL 1887, KSA 12, 10[35], 473 (KGW IX 6, W II 2, 117, 8–20).

19, 4 „unsauberen Geist“] Vgl. den Quellennachweis in NK 18, 27–29.

19, 10 *Was Goethe über Wagner gedacht haben würde?*] Hat N. in 18, 19–19, 9 Goethe gleichsam mit den Augen Wagners gelesen, ihn nämlich in die Scha-

blone des Tannhäuser eingepasst und remoralisiert, wird jetzt die Gegenrechnung aufgemacht und Wagner Goethes Perspektive unterworfen.

19, 11–14 *Goethe hat sich einmal die Frage vorgelegt, was die Gefahr sei, die über allen Romantikern schwebt: das Romantiker-Verhängniss. Seine Antwort ist: „am Wiederkäuen sittlicher und religiöser Absurditäten zu ersticken.“*] Vgl. Hehn 1888, 112 zu Friedrich Schlegel, von dem Schiller urteilte, „er phantasiiere verrückt“, und Goethe, er sei „am Wiederkäuen sittlicher und religiöser Absurditäten erstickt“. In NL 1888, KSA 13, 16[36], 495, 20–23 hat N. die Stelle exzerpiert. Ursprünglich stammt die Äußerung aus Goethes Brief an Zelter vom 20. 10. 1831. „Absurditäten“ pflegte auch die zeitgenössische Kritik Wagner vorzuwerfen (siehe Tappert 1877, 1).

19, 15–18 *Heiligkeit — das Letzte vielleicht, was Volk und Weib von höheren Werthen noch zu Gesicht bekommt, der Horizont des Ideals für Alles, was von Natur myops ist.*] „Myops“ ist der Fachbegriff für „kurzsichtig“, den N. sonst nur noch in NL 1888, KSA 13, 16[31], 492, 6 benutzt, wo er von einem „deus myops“, einem „kurzsichtigen Gott“ spricht, auf den die Toren des Tugendglaubens vertrauten. In W II 3, 8 heißt es statt 19, 15–18: „Heiligkeit ist ein Selbst-Mißverständniß; der Philosoph leugnet den Heiligen, wie er Wunderthäter leugnet, nicht also, daß etwedehe. Aber alles, was Pöbel und Weib ist, hat ein Recht auf dieses Mißverständniß: es ist der ihnen erreichbare noch sichtbar werdende Grad von Wahrheit, von Weisheit“ (KSA 14, 404, korrigiert nach KGW IX 7, W II 3, 8, 26–32).

19, 22 f. *la philosophie ne suffit pas au grand nombre. Il lui faut la sainteté*] Das Zitat stammt aus Ernest Renans Buch *Vie de Jésus*, das N. 1887/88 intensiv studiert hat. Es steht dort im Zusammenhang eines Vergleichs der Wirksamkeit von Philosophen mit der Wirksamkeit Jesu: „Marc-Aurèle et ses nobles maîtres ont été sans action durable sur le monde. Marc-Aurèle laisse après lui des livres délicieux, un fils exécration, un monde qui s’en va. Jésus reste pour l’humanité un principe inépuisable de renaissances morales. La philosophie ne suffit pas au grand nombre. Il lui faut la sainteté. Un Apollonius de Tyane, avec sa légende miraculeuse, devait avoir plus de succès qu’un Socrate, avec sa froide raison.“ (Renan 1863, 451 f. = Renan 1867, 467 f. „Marc Aurel und seine vornehmen Lehrer blieben ohne langfristige Wirkung auf die Welt. Marc Aurel hinterläßt vorzügliche Bücher, einen scheußlichen Sohn, eine Welt, die weitergeht. Jesus bleibt für die Menschheit das unerschöpfliche Prinzip moralischer Erneuerungen. Der großen Zahl genügt die Philosophie nicht. Sie bedarf der Heiligkeit. Ein Apollonius von Tyana mit seiner Wunder-Legende musste mehr Erfolg haben als ein Sokrates mit seiner kalten Vernunft“).

4

19, 27–29 *Wagner hat, sein halbes Leben lang, an die Revolution geglaubt, wie nur irgend ein Franzose an sie geglaubt hat.*] Nohl hat in seiner Wagner-Biographie ein ganzes Kapitel unter den Titel „Revolution in Leben und Kunst“ gestellt (Nohl o. J., 28–45) und darin Wagners musikalischen Umsturzwillen in Verbindung gebracht mit seinem politischen Umsturzwillen, der bekanntlich 1849 in die Emigration mündete. Die Pointe von 19, 27–29 besteht darin, Wagners Glauben an die Revolution mit dem entsprechenden französischen Revolutionsenthusiasmus zu parallelisieren, während Nohl ängstlich darauf bedacht ist, Wagner als patriotischen Kämpfer gegen alles Französische und Fremde (und Jüdische), gegen „freche Modecivilisation“ hinzustellen: „Er fühlte das tief Frivole einer rein äußerlichen Cultur, die dieser semitisch-gallische Geist der Neuzeit angesetzt hatte und mit der er ganz Europa wie in einem eisernen Netze gefangen hielt.“ (Nohl o. J., 24) Auch Wagners eigene rückblickende Äußerungen zu seinem längst verblichenen revolutionären Impetus in der Einleitung zum dritten und vierten Band seiner *Gesammelten Schriften* (1872) sind aufschlussreich genug: „Wenn ich in der vollen Aufregung des Jahres 1849 einen Aufruf, wie ihn die zunächst hier folgende Schrift: ‚die Kunst und die Revolution‘ enthielt, erlassen konnte, glaube ich mit dem letzten Anrufe des greisen Geschichtsschreibers [sc. Thomas Carlyle] mich in vollkommener Übereinstimmung befunden zu haben. Ich glaubte an die Revolution, wie an ihre Nothwendigkeit und Unaufhaltsamkeit, mit durchaus nicht mehr Übertreibung als Carlyle: nur fühlte ich mich zugleich auch berufen, ihr die Wege der Rettung anzuzeigen. Lag es mir fern das Neue zu bezeichnen, was auf den Trümmern einer lügenhaften Welt als neue politische Ordnung erwachsen sollte, so fühlte ich mich dagegen begeistert, das Kunstwerk zu zeichnen, welches auf den Trümmern einer lügenhaften Kunst erstehen sollte. Dieses Kunstwerk dem Leben selbst als prophetischen Spiegel seiner Zukunft vorzuhalten, dünkte mich ein allerwichtigster Beitrag zu dem Werke der Abdämmung des Meeres der Revolution in das Bette des ruhig fließenden Stromes der Menschheit.“ (Wagner 1871–1873, 3, 2 f. = Wagner 1907, 3, 2) Wagner entpolitisiert also konsequent seine früheren Stellungnahmen und drapiert sich rückblickend als politisch harmlosen Kunstrevolutionär. Vgl. auch NK KSA 6, 310, 14.

19, 29–31 *Er suchte nach ihr in der Runenschrift des Mythos, er glaubte in Siegfried den typischen Revolutionär zu finden.*] Zur „Runenschrift“ siehe NK 19, 31–33. Auch Nohl o. J., 42 sieht Siegfried in diesem revolutionären Kontext, akzentuiert aber anders: „Siegfrieds Tod‘ dagegen war bereits in diesem Jahre

1848 dichterisch ausgeführt und in einzelnen Stücken sogar musikalisch entworfen: er hatte ihn der neuen Welt, die er geahnt, mit schwellenden Segeln und in überwältigendem Hoffen entgegengeführt. Jetzt kam es denn auch zum vollen Bruch mit dieser ihn umgebenden Welt“. Nohl betont zugleich die nationale Gesinnung von Wagners Aufbegehren und legt keine allegorisch-politische Interpretation des *Rings* vor, wie N. dies tut. „Die Empörung Wagners war die Empörung der sich selbst entfremdeten besseren Seele unserer Nation.“ (Ebd., S. 45).

19, 31–20, 5 „*Woher stammt alles Unheil in der Welt?*“ *fragte sich Wagner. Von „alten Verträgen“: antwortete er, gleich allen Revolutions-Ideologen. Auf deutsch: von Sitten, Gesetzen, Moralen, Institutionen, von Alledem, worauf die alte Welt, die alte Gesellschaft ruht. „Wie schafft man das Unheil aus der Welt? Wie schafft man die alte Gesellschaft ab?“ Nur dadurch, dass man den „Verträgen“ (dem Herkommen, der Moral) den Krieg erklärt. Das thut Siegfried.]* N. gibt hier – bis hin zur „Runenschrift“ (19, 29 f.) – eine prosaische Version der Geschichte, die die Nornen im Vorspiel zur *Götterdämmerung*, zum „dritten Tag“ des *Rings des Nibelungen* von Wotan erzählen, der aus der Weltesche seinen Speer geschnitten hatte, bevor Siegfried ihn zerstörte: „Treu berath’ner / Verträge Runen / schnitt Wotan / in des Speeres Schaft: / den hielt er als Haft der Welt. / Ein kühner Held / zerhieb im Kampfe den Speer; / in Trümmern sprang / der Verträge heiliger Haft.“ (Wagner 1871–1873, 6, 253 f. = Wagner 1907, 6, 179).

20, 5–10 *Er beginnt früh damit, sehr früh: seine Entstehung ist bereits eine Kriegserklärung an die Moral – er kommt aus Ehebruch, aus Blutschande zur Welt... Nicht die Sage, sondern Wagner ist der Erfinder dieses radikalen Zugs; an diesem Punkte hat er die Sage corrigiert...*] Bei Wagner wird Siegfried im Inzest der Zwillinge Sieglinde und Siegmund gezeugt, die ihrerseits die natürlich unehelichen Sprösslinge Wotans sind. In der Zweiten Aventüre des *Nibelungenlieds* entstammt Siegfried hingegen der ganz konventionellen Ehe von König Siegmund und Königin Sieglinde von Xanten. Vgl. NL 1888, KSA 13, 15[99], 465, 28–466, 4: „Gegen die Helden Wagners ist zunächst einzuwenden, daß sie allesamt einen krankhaften Geschmack haben – sie lieben lauter Weiber, die ihnen zuwider sein müßten... Sie lieben lauter unfruchtbare Weiber – alle diese ‚Heldinnen‘ verstehen sich nicht darauf ein Kind zu machen – die Ausnahme ist interessant genug: um (Sieglinde) zu einem Kinde zu verhelfen, hat Wagner der Sage Gewalt angethan – und vielleicht nicht nur der Sage: nach Wagnerscher Phy(sio)logie ist nur die Blutschande eine Gewährschaft für Kinder...“ N. hatte übrigens die von Karl Lachmann besorgte, kritische Ausgabe des mittelhochdeutschen *Nibelungenlieds* aus seiner privaten Bibliothek bereits 1875 verkauft (Der Nibelunge. Noth und die Klage 1859, vgl. NPB 670).

20, 6 f. *eine Kriegserklärung an die Moral*] Sein eigenes Denken hat N. 1888 durchaus auch als eine solche Kriegserklärung an die Moral verstanden wissen wollen (vgl. z. B. GD Vorwort, KSA 6, 58, 8 f.), ohne sich jedoch mit dem revolutionären Impetus von 1848 identifizieren zu wollen, weil er den demokratisch-egalitären Tendenzen aller Revolutionen seit 1789 ablehnend gegenüberstand (vgl. z. B. NK KSA 6, 138, 15–18). Entsprechend ironisch unterstellt N. bei der Darstellung Brünnhildes, Wagners „Hauptunternehmung“ gehe „dahin, das Weib zu emancipiren“ (20, 14 f.). Die Frauenemanzipation gehört ebenfalls zu den von N. in Frage gestellten, progressiven Forderungen revolutionärer Kreise. In WA 4 stellt N. Wagners Lebens- und Denkweg so dar, als sei seine revolutionäre Moralkritik schließlich an Schopenhauers Philosophie gescheitert (20, 21–30); damit erscheint der Einfluss des pessimistischen Philosophen, den N. 1888 als Repräsentanten der *décadence* verdächtigt, auf Wagner nicht nur tiefgreifend, sondern verheerend. Im Gegenzug neigt N. dazu, den Einfluss Schopenhauers auf sein eigenes Denken zu bagatellisieren (vgl. EH Warum ich so klug bin 1, KSA 6, 279, 24–27) oder aber als Durchgangsstadium zu völliger intellektueller Selbstständigkeit darzustellen (vgl. EH UB 3, KSA 6, 319 f.). Während er sich Schopenhauers bloß bedient habe, um er selbst zu werden, ein starkes, nicht-dekadentes Individuum, ist Wagner nach seiner Darstellung aus Schwäche an Schopenhauers Negativität zerbrochen.

20, 14–16 *Seine Hauptunternehmung aber geht dahin, das Weib zu emancipiren – „Brünnhilde zu erlösen“...*] Vgl. NK 20, 6 f. Es ist übrigens bemerkenswert, dass der Wagnerianer Hugo Dinger bereits 1892 N.s Interpretationslinie, allerdings unter entgegengesetzten Wertungsvorzeichen, in seinem Werk *Richard Wagners geistige Entwicklung* übernimmt, natürlich ohne N. zu zitieren: „Siegfried zerschlägt den Vertragspeer Wotans und gewinnt somit freie Bahn, um furchtlos durch die Flammen stürmend, Brünnhilde zu erlösen. / Alle Gesetze und Institutionen haben keine absolute Giltigkeit“ (Dinger 1892, 1, 283).

20, 16 f. *Siegfried und Brünnhilde; das Sakrament der freien Liebe*] Vgl. NK 21, 1–5. Wagner hat durchaus im dritten Teil von *Oper und Drama* die „freie Liebe“ als Ideal gesehen und mit revolutionären Forderungen verbunden (Wagner 1871–1873, 4, 257 = Wagner 1907, 4, 206, zitiert in NK 27, 24). Im „dichterischen Entwurf“ Jesus heißt es: „die freie Liebe konnte sich nur außer dem Gesetze, also gegen das Gesetz, kundgeben“ (Wagner 1907, 11, 306; fehlt in Wagner 1871–1873).

20, 18 f. *das Uebel ist abgeschafft*] Vgl. Herrmann 1887, 4 (NPB 291, Lesespur N.s): „Die Culturarbeit der Menschheit besteht zu einem großen Theile darin, das Uebel in Gutes zu kehren, ja der größte Segen der heutigen

Wirtschaftswelt beruht gerade auf jenen Kräften, welche die Vorzeit den höllischen Mächten, dem Teufel selber zuschrieb.“ Vgl. auch NL 1887, KSA 12, 10[21], 466–468 (KGW IX 6, W II 2, 125–126), wo Herrmanns Thema von Kultur als Übel- und Zufallsbewältigung durchgespielt wird.

20, 21–23 *Das Schiff fuhr auf ein Riff; Wagner sass fest. Das Riff war die Schopenhauerische Philosophie; Wagner sass auf einer conträren Weltansicht fest.*] Vgl. NK 20, 6 f. Die Schiffs- und Untergangsmetapher spielt auf den *Fliegenden Holländer* an. 1854 hatte Georg Herwegh Wagner ins Zürcher Exil Schopenhauers Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung* gebracht — ein Werk, das Wagner schließlich vier Mal intensiv studieren sollte. Fortan zählt Schopenhauer zu Wagners wichtigsten intellektuellen Leitfiguren; seine Philosophie erscheint Wagner als eine Art definitiver Welterkenntnis. Am 28. Juni 1869 notiert Cosima Wagner in ihrem Tagebuch: „Ich frug ihn, ob er meinte, daß nach Schopenhauer viel auf philosophischem Gebiete zu entdecken sei, er sagte mir: ‚Darzustellen viel, zu entdecken glaube ich nicht.‘“ (C. Wagner 1988, 1, 118) Wagner sieht bei Schopenhauer durchaus die Aussicht auf Erlösung eröffnet, so dass er im „Nachtrag“ *Was nützt diese Erkenntniß? zu Religion und Kunst* dessen Werk als ethisches Rezeptbuch benutzt: „zur Anleitung für ein selbständiges Beschreiten der Wege wahrer Hoffnung, kann nach dem Stande unserer jetzigen Bildung nichts anderes empfohlen werden, als die Schopenhauer’sche Philosophie in jeder Beziehung zur Grundlage aller ferneren geistigen und sittlichen Kultur zu machen“ (Wagner 1907, 10, 257). Vgl. zum Thema Reinhardt 1986 und Sans 1969.

20, 24–27 *Den Optimismus. Wagner schämte sich. Noch dazu einen Optimismus, für den Schopenhauer ein böses Beiwort geschaffen hatte — den ruchlosen Optimismus.*] In Schopenhauers *Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. 1, 4. Buch, § 59 heißt es: „Uebrigens kann ich hier die Erklärung nicht zurückhalten, daß mir der Optimismus, wo er nicht /385/ etwan das gedankenlose Reden Solcher ist, unter deren platten Stirnen nichts als Worte herbergen, nicht bloß als eine absurde, sondern auch als eine wahrhaft ruchlose Denkungsart erscheint, als ein bitterer Hohn über die namenlosen Leiden der Menschheit.“ (Schopenhauer 1873–1874, 2, 384 f.) N. benutzt die Schopenhauer-Stelle schon in der Polemik gegen David Friedrich Strauß, gegen dessen ruchlosen Optimismus er sich 1873 meinte verwahren zu müssen (UB I DS 6, KSA 1, 192, 18–23).

20, 31 f. *Bene navigavi, cum naufragium feci...*] Der Ausspruch „gut bin ich gesegelt, als ich Schiffbruch erlitten habe“, wird bei Diogenes Laertius *De Vitis* VII 4 dem Stoiker Zenon von Kition zugeschrieben. N. hat den Spruch in Schopenhauers *Parerga und Paralipomena* finden können: „Der Glaube an eine spezielle Vorsehung, oder sonst eine übernatürliche Lenkung der Begebenheiten

im individuellen Lebenslauf, ist zu allen Zeiten allgemein beliebt gewesen, und sogar in /216/ denkenden, aller Superstition abgeneigten Köpfen findet er sich bisweilen unerschütterlich fest [...] Zuvörderst läßt sich ihm entgegensetzen, daß er, nach Art alles Götterglaubens, nicht eigentlich aus der Erkenntniß, sondern aus dem Willen entsprungen, nämlich zunächst das Kind unserer Bedürftigkeit sei. Denn die Data, welche bloß die Erkenntniß dazu geliefert hätte, ließen sich vielleicht darauf zurückführen, daß der Zufall, welcher uns hundert arge, und wie durchdacht tückische Streiche spielt, dann und wann ein Mal auserlesen günstig ausfällt, oder auch mittelbar sehr gut für uns sorgt. In allen solchen Fällen erkennen wir in ihm die Hand der Vorsehung, und zwar am deutlichsten dann, wann er, unserer eigenen Einsicht zuwider, ja, auf von uns verabscheuten Wegen, uns zu einem beglückenden Ziele hingeführt hat; wo wir alsdann sagen *tunc bene navigavi, cum naufragium feci*, und der Gegensatz zwischen Wahl und Führung ganz unverkennbar, zugleich aber zum Vortheil der letzteren, fühlbar wird. Eben dieserhalb trösten wir, bei widrigen Zufällen, uns auch wohl mit dem oft bewährten Sprüchlein ‚wer weiß wozu es gut ist‘, — welches eigentlich aus der Einsicht entsprungen ist, daß, obwohl der Zufall die Welt beherrscht, er doch den Irrthum zum Mitregenten hat und, weil wir Diesem, eben so sehr als Jenem, unterworfen sind, vielleicht eben Das ein Glück ist, was uns jetzt als ein Unglück erscheint. So fliehen wir dann vor den Streichen des einen Weltyrannen zum andern, indem wir vom Zufall an den Irrthum appelliren.“ (Schopenhauer 1873–1874, 5, 215 f.) Diesen Kontext der Kritik am Vorsehungsglauben nimmt N. beim Zitieren des Zenon-Spruchs auch in NL 1875, KSA 8, 3[19], 20, 18 auf (vgl. NL 1888, KSA 13, 16[44], 501, 26).

20, 34–21, 1 *das Nichts, die indische Circe winkt...* Die Zauberin Kirke, die nach Homer: *Odyssee* X die Gefährten des Odysseus in Schweine verwandelt und Odysseus ein Jahr lang auf ihrer Insel festhält, dient N. nicht selten als Personifikation verführerischer und zugleich schädlicher, abstrakter Gewalten, vgl. z. B. zur Moral als „Circe der Menschheit“ NK KSA 6, 305, 21 f. Wagner selbst parallelisiert das Schicksal seiner nordischen Helden mit den Gestalten der griechischen Mythologie und kommt in der *Mittheilung an meine Freunde* auch auf die Kirke zu sprechen (Wagner 1907, 4, 289), ohne sie jedoch nach Indien zu verlegen. Die indische Kirke ist die Verlockung des Nichts, das N. z. B. in FW Vorrede 3, KSA 3, 350, 19–22 und GM I 6, KSA 5, 266, 2–4 mit dem Nirvana des Hinduismus und Buddhismus identifiziert. Auf dieses Nichts, nämlich die Aufhebung des Willens, zielt Schopenhauers Philosophie, die immer wieder ihre Hochachtung vor den philosophisch-religiösen Überlieferungen Indiens kundtut. N. hingegen hält dieses Versprechen des erlösenden

Nichts für einen zauberischen Betrug, der von *décadence* zeuge (vgl. 21, 9 f.). Siehe zur Interpretation auch Lütkehaus 2012.

21, 1–5 *Brünnhilde, die nach der ältern Absicht sich mit einem Liede zu Ehren der freien Liebe zu verabschieden hatte, die Welt auf eine socialistische Utopie verträöstend, mit der „Alles gut wird“, bekommt jetzt etwas Anderes zu thun. Sie muss erst Schopenhauer studiren]* Vgl. NK 20, 16 f. Dass Schopenhauers Denken, wie N. suggeriert, tatsächlich auf die Finalisierung des *Rings* eingewirkt habe, ist eine Deutung, die Wagner selbst verworfen hätte. In Cosima Wagners Tagebuch heißt es am 22. Dezember 1874: „Wir sprechen vom Ring des Nibelungen, und R. [Wagner] meint, wie merkwürdig das sei, daß ohne Kenntniss des Schopenhauer’schen Systems er dieses so entworfen, er meint: ‚Hätte ich es gekannt, so wäre ich weniger unbefangen in der Wahl des Ausdrucks gewesen.‘“ (C. Wagner 1988, 2, 879) Tatsächlich lag der Text der *Ring*-Tetralogie bereits vor, als Wagner Schopenhauer zum ersten Mal las.

N. meint mit Brünnhildes „Lied[.] zu Ehren der freien Liebe“ jenen Passus am Ende der *Götterdämmerung*, von dem es in Wagners *Gesammelten Schriften* heißt: „Vor der musikalischen Ausführung des Gedichtes waren an dieser Stelle noch die folgenden Strophen der noch einmal sich zurückwendenden Br ü n n h i l d e zugetheilt.“ (Wagner 1871–1873, 6, 361 = Wagner 1907, 6, 256) Diese Strophen lauten: „Ihr, blühenden Lebens / bleibend Geschlecht: / was ich nun euch melde, / merket es wohl! / Sah’t ihr vom zündenden Brand / Siegfried und Brünnhild’ verzehrt; / sah’t ihr des Rheines Töchter / zur Tiefe entführen den Ring: / nach Norden dann / blickt durch die Nacht: / erglänzt dort am Himmel / ein heiliges Glühen, / so wisset all’ — / daß ihr Walhall’s Ende gewahrt! — / Verging wie Hauch / der Götter Geschlecht, / lass’ ohne Walter / die Welt ich zurück: / meines heiligsten Wissens Hort / weis’ ich der Welt nun zu. — / Nicht Gut, nicht Gold, / noch göttliche Pracht; / nicht Haus, nicht Hof, / noch herrischer Prunk; / nicht trüber Verträge / trüglicher Bund, / nicht heuchelnder Sitte / hartes Gesetz: / selig in Lust und Leid / läßt — die Liebe nur sein.“ (Wagner 1871–1873, 6, 361 f. = Wagner 1907, 6, 256. N. hat die letzten 10 Verse in seiner Ausgabe markiert.) Tatsächlich später erst in Brünnhildes Abschiedsrede eingefügt wurde der folgende Passus, der dann gemäß der Erläuterung nicht musikalisch umgesetzt werden sollte: „Hatte schon mit diesen Strophen der Dichter in sentenziösem Sinne die musikalische Wirkung des Drama’s im Voraus zu ersetzen versucht, so fühlte er im Verlaufe der langen Unterbrechungen, die ihn von der musikalischen Ausführung seines Gedichtes abhielten, zu einer, jener Wirkung noch besser entsprechenden Fassung der letzten Abschiedsstrophe sich bewogen, welche er hier folgend ebenfalls noch mittheilt. // Führ’ ich nun nicht mehr / Nach Walhall’s Feste, / wiss’t ihr, wohin ich fahre? / Aus Wunschheim zieh’ ich fort, / Wahnheim flieh’ ich auf immer; /

des ew'gen Werdens / off'ne Thore / schließ' ich hinter mir zu: / nach dem
wunsch- und wahnlos / heiligstem Wahlland, / der Welt-Wanderung Ziel, / von
Wiedergeburt erlös't, / zieht nun die Wissende hin. / Alles Ew'gen / sel'ges
Ende, / wiss't ihr, wie ich's gewann? / Trauernder Liebe / tiefstes Leiden /
schloß die Augen mir auf: / enden sah ich die Welt. — // Daß diese Strophen,
weil ihr Sinn in der Wirkung des musikalisch ertönenden Drama's bereits mit
höchster Bestimmtheit ausgesprochen wird, bei der lebendigen Ausführung
hinwegzufallen hatten, durfte schließlich dem Musiker nicht entgehen.“ (Wag-
ner 1871–1873, 6, 362 f. = Wagner 1907, 6, 256) Offensichtlich ist dies die Stelle,
die N. zur sarkastischen Vermutung veranlasste, Brünnhilde müsse hier „das
vierte Buch der ‚Welt als Wille und Vorstellung‘ in Verse bringen“ (21, 5 f.).
Selbst wenn man dagegen einwendet, in der tatsächlichen Inszenierung der
Götterdämmerung hätten diese Verse ja entfallen müssen und sie seien über-
dies eine spätere Zutat Wagners, die dann nicht zum kanonischen Text des
Werkes gehören sollten, so argumentiert Wagner in seiner Erläuterung doch
selbst, die gespielte, von ihm ja erst nach der Schopenhauer-Lektüre, nämlich
von 1869 bis 1874 komponierte Musik bringe den „Sinn“ dieser Verse „bereits
mit höchster Bestimmtheit“ zum Ausdruck, so dass sie als Verse überflüssig
würden. Der Sinn der Verse liegt aber in der Weltverneinung in Schopenhauers
Manier, so dass N. in Wagners Erläuterung gerade den Beleg dafür finden
konnte, man müsse das letzte Ende der *Götterdämmerung* im Unterschied zur
früheren Fassung schopenhauerisch-pessimistisch deuten.

Auffallend ist schließlich, dass eine utopisch-konkrete Vision, welche auch
die Urfassung der *Götterdämmerung* — *Siegfrieds Tod* — für das Ende vorsah,
durch eine offene, eigentlich nur das Ende des Alten beschreibende Fassung
ersetzt wurde (diese Variante stammt aus dem Jahr 1856, also aus der Phase
von Wagners Schopenhauer-Begeisterung). Dabei muss allerdings bedacht wer-
den, dass es am Ende nicht weniger als fünf verschiedene Varianten der
Schlussverse Brünnhildes gab, während die zweite Variante (wahrscheinlich
aus dem Frühsommer 1851) bereits denselben Ton wie diejenige von 1856
anschlägt: „Machtlos scheidet / die die Schuld nun meidet / Eurer Schuld
entsproß der froheste Held / dessen freie Tat sie getilgt: / erspart ist euch der
bange Kampf / um eure endende Macht: / erbleicht in Wonne vor des Men-
schen Tat, / vor dem Helden, den ihr gezeugt! / Aus eurer bangen Furcht /
verkünd' ich euch die selige Todeserlösung! // Trauernder Minne / tiefstes Mit-
leid / schloß die Tore mir auf: / Wer über alles / achtet das Leben, / wende
sein Auge von mir! / Wer aus Mitleid / der Scheidenden nachblickt, / dem
dämmert von fern / die Erlösung, die ich erlangt. / So scheid' ich / grüßend,
Welt, von dir!“ (Wagner 1911, 16, 210 f., vgl. auch Dahlhaus 1971, 94 f. u. 137 ff.)
Man trifft den Sinn des durchaus nicht resignierenden Endes der *Götterdämme-*

nung aber nicht, wenn man es allein schopenhauerisch-pessimistisch deutet; schließlich endet sie in allen Varianten (vielleicht bis auf die erste) in der Verkündung eines neuen Menschen. Ebenso wie Isolde erfährt auch Brünnhilde in ihrem eigenen Untergang eine Erkenntnis, in der zugleich die Welt sich aus ihrer Entfremdung heraus wieder mit sich selbst versöhnt.

21, 5 f. *sie muss das vierte Buch der „Welt als Wille und Vorstellung“ in Verse bringen.*] Dieses vierte Buch des ersten Bandes von Schopenhauers Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung* ist überschrieben: „Der Welt als Wille zweite Betrachtung: Bei erreichter Selbsterkenntniß, Bejahung und Verneinung des Willens zum Leben“ (Schopenhauer 1873–1874, 2, 317). Auf diese „Verneinung“ kommt es N. hier an.

21, 9 f. *Erst der Philosoph der *décadence* gab dem Künstler der *décadence* sich selbst*] In AC 11, KSA 6, 178, 10 f. erscheint „die deutsche *décadence* als Philosophie – das ist Kant!“; und überhaupt gerät 1888 die Philosophie insgesamt in *décadence*-Verdacht: „der *décadence*-Philosoph [galt] bisher wenigstens als der typische Philosoph“ (NL 1888, KSA 13, 14[83], 263, 27 f., korrigiert nach KGW IX 8, W II 5, 134, 38–40, vgl. KSA 13, 14[134], 317, 30 = KGW IX 8, W II 5, 78, 1 u. KSA 13, 14[169], 355, 13 = KGW IX 8, W II 5, 36, 45). In 21, 9 f. ist natürlich Schopenhauer als Verkörperung der in der Philosophie ohnehin virulenten Dekadenz-Tendenzen gemeint. Zu den „Künstler[n] der *décadence*“, die hier Wagner verkörpert, heißt es in NL 1887, KSA 12, 10[168], 557, 10–14 (korrigiert nach KGW IX 6, W II 2, 26, 20–24), sie stünden „im Grunde nihilistisch zum Leben“, „flüchten in die Schönheit der Form ... in die ausgewählten Dinge wo die Natur vollkommen ward, auch wo sie indifferent groß und schön ist...“. Zum Begriff siehe NK 21, 12.

5

21, 12 *Dem Künstler der *décadence* – da steht das Wort.*] Die Wendung ist in der deutschen Sprache eine Innovation N.s, aber auf Französisch damals schon geläufig. N. ist dem „*artiste de la *décadence**“ etwa bei der Lektüre von Théophile Gautiers Aufsatz über Charles Baudelaire begegnet, wo es heißt: „On se rend compte qu’avec ces idées Baudelaire ait incliné /57/ quelque temps vers l’école réaliste dont Courbet est le dieu et Manet le grand prêtre. Mais, si certains côtés de sa nature pouvaient être satisfaits par la représentation directe et non traditionnelle de la laideur ou tout au moins de la trivialité contemporaine, ses aspirations d’art, d’élégance, de luxe et de beauté l’entraînaient vers une sphère supérieure, et Delacroix avec sa passion fébrile, sa

couleur orageuse, sa mélancolie poétique, sa palette de soleil couchant, et sa savante pratique d'artiste de la décadence fut et demeura son maître d'élection.“ (Baudelaire 1882, 56 f.; beide Seiten von N. mit einem Eselsohr markiert. „Man wird sich bewusst, dass sich Baudelaire /57/ mit diesen Ideen eine Zeitlang der Schule des Realismus zuwandte, deren Gott Courbet ist und Manet deren Hohepriester. Aber, auch wenn einige Seiten seines Wesens durch die direkte und nicht-traditionelle Darstellung der Hässlichkeit oder zumindest der zeitgenössischen Trivialität befriedigt sein mochten, hoben ihn seine Ansprüche an die Kunst, die Eleganz, den Luxus und die Schönheit in eine höhere Sphäre; und Delacroix mit seiner fiebrigen Leidenschaft, seiner gewitterhaften Farbe, seiner poetischen Melancholie, seiner Palette des Sonnenuntergangs und seiner gekonnten Praxis als Dekadenzkünstler war und blieb der Meister seiner Wahl.“). Zu Baudelaire, Delacroix und Wagner siehe NK KSA 6, 289, 11–15.

21, 13 *Und damit beginnt mein Ernst.*] Die bisherigen Ausführungen, insbesondere die satirischen Nacherzählungen von Wagners Musikdramen, standen also unter der Präambel des „*ridendo*“ (13, 3), während in Abschnitt 5 das „*severum*“ zu seinem Recht kommen soll, bevor in Abschnitt 6 wieder „*Erheiterung*“ (23, 24) angesagt ist. N. bietet seinen Lesern in WA in der raschen Abfolge von Ernst und Heiterkeit ein Wechselbad der Stimmungen und Gefühle. Damit unterläuft das Werk den tragisch-pathetischen Anspruch Wagnerscher Gesamtkunstwerke, insbesondere des *Rings des Nibelungen* und des *Parsifal*. Es setzt gerade nicht auf die Vereinnahmung des Publikums durch eine überwältigende Empfindung.

21, 22–24 *Seine Verführungskraft steigt in's Ungeheure, es qualmt um ihn von Weihrauch, das Missverständniss über ihn heisst sich „Evangelium“*] Bekenkende Wagnerianer zögerten tatsächlich nicht, die Verkündigung ihres Meisters als ‚frohe Botschaft‘, als „Evangelium“ zu deklarieren. So schrieb Richard Pohl in *Richard Wagner* nach einer Schilderung des internationalen Erfolges des *Rings des Nibelungen*: „Zu dem Volke, das nicht zu den ‚Nibelungen‘ hatte herbeikommen wollen, waren die ‚Nibelungen‘ nun selbst hinausgegangen, und predigten aller Orten das Evangelium vom Wagner'schen Ideale des Gesamtkunstwerks.“ (Pohl 1883a, 192) Zu Pohl vgl. NK KSA 6, 324, 8 f.

21, 25 *die Armen des Geistes*] Vgl. NK KSA 6, 83, 1.

22, 1–4 *Aber dass man sich auch in Paris über Wagner betrügt! wo man beinahe nichts Andres mehr ist als Psycholog. Und in Sankt-Petersburg! wo man Dinge noch erräth, die selbst in Paris nicht errathen werden.*] Die geographischen Koordinaten Paris und St. Petersburg benutzt N. auch in seinem Brief vom 10. 04. 1888 an Georg Brandes, wo er schildert, wie er von seinen innigen

„Beziehungen“ zu Richard und Cosima Wagner „aus [...] einen großen Kreis interessanter Menschen (und ‚Menschinnen‘) kennen gelernt“ habe, „im Grunde fast Alles, was zwischen Paris und Petersburg wächst“ (KSB 8, Nr. 1014, S. 289, Z. 6–8). Beide Städte bezeichnen den Horizont, vor dem sich für N. die europäische Kultur aufspannt (vgl. z. B. auch den Brief an Carl Spitteler, 16. 07. 1888, Nr. 1061, S. 352, Z. 44 f.). In Paris – wo Wagner schon zwischen 1840 und 1842 lebte – gab es tatsächlich eine sehr ausgeprägte Wagner-Verehrung, zu der sich beispielsweise schon Baudelaire bekannte, was N. nach seinem Brief an Köselitz vom 26. 02. 1888 bei der Lektüre der *Œuvres posthumes* entdeckte (KSB 8, Nr. 1000, S. 263 f.). In Paris erschien von 1884 an die von Edouard Dujardin begründete *Revue Wagnérienne*; über die anhaltende Präsenz Wagners im Kulturleben der französischen Hauptstadt konnte sich N. auch im *Journal des Débats* informieren (exemplarisch *Journal des Débats*, 01. 01. 1888, S. 1, vgl. Kohli 2011, 30–32).

St. Petersburg wiederum assoziiert N. mit „Nihilismus“ (FW 347, KSA 3, 582, 20) sowie „Tolstoi’sche[m] ‚Mitleid‘“ (GM III 26, KSA 5, 406, 12). Auch Dostojewskij, dessen Werke N. in dieser Zeit kennenlernt, wird er mit St. Petersburg in Verbindung bringen. Paris und St. Petersburg erscheinen als große Zentren europäischer Kultur dekadenzanfällig; entsprechend kann N. in AC 7, KSA 6, 174, 10–12 von der „gesamten litterarischen und artistischen décadence von St. Petersburg bis Paris, von Tolstoi bis Wagner“ sprechen. Über die konkrete Wagner-Rezeption in St. Petersburg dürfte N. allenfalls oberflächlich unterrichtet gewesen sein.

22, 8–15 *Denn dass man nicht gegen ihn sich wehrt, das ist selbst schon ein Zeichen von décadence. Der Instinkt ist geschwächt. Was man zu scheuen hätte, das zieht an. Man setzt an die Lippen, was noch schneller in den Abgrund treibt. – Will man ein Beispiel? Aber man hat nur das régime zu beobachten, das sich Anämische oder Gichtische oder Diabetiker selbst verordnen. Definition des Vegetariers: ein Wesen, das eine corroborirende Diät nöthig hat.*] In WA 5 wird wie später in EH Warum ich so klug bin 1, KSA 279–281 bei N.s Selbstdeutungsbemühungen geistig-künstlerische Tätigkeit auf ihre physisch-physiologische Unterfütterung, kurz: auf Nahrung zurückgeführt und damit das „in die Wolken“ (22, 8) Abgehobene unsanft geerdet. In 22, 8–15 wird nach Lampl 1986, 264 unter Verweis auf NL 1888, KSA 13, 15[37], 429–431 und 14[66], 251 (KGW IX 8, W II 5, 169, 1–14) auf Charles Féré angespielt; genau sind die Bezüge bei Lampl aber nicht nachgewiesen (vgl. auch Müller-Lauter 1999b, 17–19). Eine vegetarische Lebensweise gilt, um eine andere einschlägige Lektüre N.s zu erwähnen, bei Löwenfeld 1887, 14–16 nur in wenigen Einzelfällen als nerven-therapeutisch nutzbar. Zur Diät des Diabetikers vgl. Kunze 1881, 592 (vor allem soll er Fleisch essen und Zuckerhaltiges meiden), während dem an „perni-

ciöse[r] Anämie“ Leidenden keine Diät mehr helfe (ebd., 575 f.). Der Gichtkranke solle „den Genuss des Fleisches, Weines (namentlich Champagners), Bieres, Kaffees beschränken“, stattdessen „zu Pflanzekost und einfacher Küche“ übergehen (ebd., 604). Vgl. zu N.s und Wagners Diskussion über den Vegetarismus NK KSA 6, 281, 2–3. Der späte Wagner hatte sich wieder dem Vegetarismus zugewandt.

22, 15 *corroborirende Diät*] Eine kräftigende Diät. „*Korroboration* (lat.), Stärkung; Korroborativ (Corroborans), Stärkungsmittel“ (Meyer 1885–1892, 10, 102).

22, 19 f. *Die Krankheit selbst kann ein Stimulans des Lebens sein: nur muss man gesund genug für dies Stimulans sein!*] Sehr ähnlich in EH Warum ich so weise bin 2, KSA 6, 266, 29–31. An anderen Stellen hat hingegen die Kunst diesen stimulatorischen Effekt, vgl. NK KSA 6, 127, 21 f. Zur Rezeption dieser Idee bei Thomas Mann siehe Pütz 1995.

22, 22–24 *Oh über das Klapperschlangen-Glück des alten Meisters, da er gerade immer „die Kindlein“ zu sich kommen sah!*] Vgl. NK 16, 22. In einer Vorarbeit in NL 1888, KSA 13, 16[45], 501 heißt es: „das Klapperschlangenglück des großen Zauberers, dem die Unschuldigen in den Rachen laufen...“ Die „Kindlein“, die Wagner offenbar anzieht wie der Rattenfänger von Hameln (vgl. NK KSA 6, 58, 2), sind bereits bei Matthäus 19, 14 Jesus willkommen: „Aber Jesus sprach: Lasset die Kindlein, und wehret ihnen nicht zu mir zu kommen; denn solcher ist das Himmelreich.“ (Die Bibel: Neues Testament 1818, 26) Den Vorwurf der Rattenfängerei gegen Wagner, den N. in NL 1885, KSA 11, 41[7], 675, 27 (KGW IX 4, W I 5, 22, 12) auch explizit formuliert, stammt aus dem damals gängigen Anti-Wagner-Repertoire: „O du schlauer Rattenfänger von Bayreuth! Du lockst Alle, die grossen und die kleinen, die klugen und die dummen Kinder.“ (Fr. Spielhagen, 1874.) Auch Ludwig Hartmann gebraucht im Herbst 1876 dieses Bild, wenn er schreibt: ‚Wagner hat etwas Fascinirendes, er versteht es, wie der Rattenfänger von Hameln, die rechte Melodie zu blasen‘“ (Tappert 1877, 31).

22, 25 f. *Wagner's Kunst ist krank*] Das Urteil, das N. hier auf Wagner persönlich anwendet, ist in verallgemeinerter Form zu N.s Zeit schon im Umlauf. George Sand beispielsweise, von der N. 1888 sagt, er habe ein Werk über sie gelesen (vgl. NK KSA 6, 114, 22), berichtet in der *Histoire de ma vie*: „Schon bei den ersten Schritten auf dem Wege der Kritik hat Gustav Planche seinen Standpunkt mit aller Entschiedenheit eines absoluten Geistes angegeben. ‚Die Kunst ist krank,‘ schrieb er 1831; ‚und demnach müssen wir sie behandeln, müssen sie trösten, aufrichten, wie das in der Aufgabe eines guten Arztes liegt, und müssen ihr das Ziel der Genesung als ein bald zu erreichendes schildern‘.“

(Sand 1855, 34, 127) In N.s Bibliothek haben sich einige Bände der *Sämtlichen Werke* Sands erhalten, jedoch nicht ihre vielbändige Lebensgeschichte.

22, 26–30 *lauter Hysteriker-Probleme —, das Convulsivische seines Affekts, seine überreizte Sensibilität, sein Geschmack, der nach immer schärfern Würzen verlangte, seine Instabilität, die er zu Principien verkleidete*] In dem von N. benutzten *Compendium der praktischen Medicin* gelten „abnorm gesteigerte Reflexerregbarkeit in der sensiblen Sphäre“, „mannigfaltigste[.] Hyperästhesien“ (Kunze 1881, 98) sowie „allgemeine clonische und tonische Krämpfe oder vereinzelte Zuckungen und Contractionen“, kurz „Convulsionen“ (Kunze 1881, 99) als Kennzeichen der Hysterie. Auch bei Richet 1884, 273 wird schwere Hysterie mit Konvulsionen in Verbindung gebracht. Im Plan zu einer „Neue[n] unzeitgemäßen Betrachtung“ (NL 1885, KSA 11, 41[2], 669, 17 = KGW IX 4, W I 5, 46, 1) schreibt N.: „Man sehe nur unsre Frauen an, wenn sie ‚wagnetisirt‘ sind: welche ‚Unfreiheit des Willens‘! [...] Bei den eigentlichen ‚Mänaden‘ der Wagner-Anbetung darf man unbedenklich sogar auf Hysterie und Krankheit schließen; irgend Etwas ist in ihrer Geschlechtlichkeit nicht in Ordnung; oder es fehlt an Kindern, oder, im erträglichsten Falle, an Männern.“ (KSA 11, 674, 21–32 = KGW IX 4, W I 5, 24, 2–18) Das erinnert stark an eine bei Tappert 1877, 3 kolportierte Äußerung: „Nach der ‚Tristan‘-Aufführung in Berlin, März 1876, gestattete sich Herr Robert Lienau, Besitzer und Redacteur des ‚Echo‘, folgende Behauptung: ‚Der Anhang Wagner’s besteht aus hysterischen Mänaden und entnervten Corybanten.‘ (‚Echo‘, 1876, Nr. 13.)“. Zur Kulturgeschichte der Hysterie im 19. Jh. mit dem Schwergewicht auf Jean-Martin Charcot (1825–1893) siehe Didi-Huberman 1997. Vgl. NK KSA 6, 94, 5–7 und 117, 30–32.

22, 33 *Wagner est une névrose.*] Französisch: „Wagner ist eine Nervenkrankheit.“ Vgl. Brandes 1887b, 174 über die Frage, die die Gebrüder Goncourts (zu diesen NK GD KSA 6, 111, 14 f.) in ihren Romanen umtreibe: „Welchen Störungen ist das überreizte Nervensystem des Künstlers in seinen Verhältnissen zu der umgebenden Welt besonders ausgesetzt? Und da das Genie bei ihnen wie nach der bekannten Definition Doctor Moreau’s ‚eine Nevrose‘, d. h. eine Nervenkrankheit ist, so sind die Störungen mannigfach und tief eingreifend.“ Die fragliche Stelle findet sich bei Moreau 1859, 467. KSA 14, 404 verweist als Quelle auf einen Eintrag in Goncourts *Journal*, wo es am 2. September 1866 heißt: „Et le mot du docteur Moreau de Tours: ‚Le génie est une névrose‘“. Jedoch fehlt in der von N. benutzten Ausgabe des *Journal* just diese Stelle (Goncourt 1888, 3, 65 f.), die erst in jüngeren Editionen erscheint. Der N. geläufige literaturkritische Diskurs in Frankreich hatte bereits die psychopathologische Terminologie der Zeit aufgenommen — eine Tendenz, die N. durch die

Adaption der Hysterie-Forschungen von Féré 1887 noch verstärkt: „Wagnerische Heldinnen“ seien „ein armes Volk [...] und ein Präparat zu allerlei neurotisch-hypnotisch-erotischen Experimenten Pariser Psychologen!“ (NL 1888, KSA 13, 15[6], 407, 27–29, vgl. Stingelin 1999, 42). In Féré 1887 kommt der Ausdruck „névrose“ freilich nur an einer einzigen, unspezifischen Stelle vor (Féré 1887, 30). Der Spruch „le génie est une névrose“ und Diskussionen zum Thema tauchen in N.s sonstigen einschlägigen Lektüren gelegentlich einmal auf, so in July 1884, XII und 75 f. (Nachweis bei Campioni 1992, 402 sowie Campioni 1995, 403 f., eine Notiz dazu in NL 1885/86, KSA 12, 2[23], 76 = KGW IX 5, W I 8, 236, 2–11) sowie in Brunetière 1884a, 309f. (Nachweis bei Campioni 1995, 404) und Brunetière 1887, 39 (N. hat diese Seite markiert, vgl. NPB 155). Vgl. NK KSA 6, 145, 25–28. Unter nervenpsychologischen Gesichtspunkten haben auch deutsche Musikkritiker wie Eduard Hanslick Wagners Musik betrachtet, siehe NK 44, 17 f.

22, 34–23, 2 *Nichts ist vielleicht heute besser bekannt, Nichts jedenfalls besser studirt als der Proteus-Charakter der Degenerescenz, der hier sich als Kunst und Künstler verpuppt.*] Hier kommt der Ausdruck „Degenerescenz“ in N.s Werken zum ersten Mal vor. N. dürfte ihn aus Charles Férés *Dégénérescence et criminalité* (1888) aufgenommen haben. Vgl. NK KSA 6, 71, 14. Nach Eduard Reichs *Der Epilepsismus aus dem Gesichtspuncte der Medicin, Strafrechtspflege und Staatskunst* (1886) ist „jener Zustand von Gebrechlichkeit, welchen [der Verfasser] mit dem Namen Epilepsismus bezeichnet, wie ein Proteus über die ganze Gesellschaft verbreitet“ (zitiert nach Stark 1888, 595). Reich, dessen *System der Hygiene* (1870–1871) N. besaß, zeigt in *Der Epilepsismus* eine große Vorliebe für die Proteusmetapher. N., dessen Bekanntschaft mit Reichs *Epilepsismus* nicht direkt nachzuweisen ist, könnte dem Buch in der die Proteusmetapher auskostenden, ausführlichen Rezension von Carl Stark in der *Allgemeinen Zeitschrift für Psychiatrie und psychisch-gerichtliche Medicin* begegnet sein, wo davor der dritte Band von Charcots *Leçons* und danach Leopold Löwenfelds *Die moderne Behandlung der Nervenschwäche* (NPB 364) besprochen wurden.

23, 4–7 *Gerade, weil Nichts moderner ist als diese Gesamterkrankung, diese Spätheit und Überreiztheit der nervösen Maschinerie, ist Wagner der moderne Künstler par excellence, der Cagliostro der Modernität.*] Vgl. NK 12, 25–34. Alessandro Graf von Cagliostro, mit richtigem Namen Giuseppe Balsamo (1743–1795) war ein italienischer Abenteurer und Hochstapler, der als Alchemist und Hexenkünstler die aristokratische Gesellschaft Europas in Atem gehalten hatte. Der Vorwurf an Wagner, ein Blender und Verführer vom Schlage Cagliostros zu sein, hat N. nicht erfunden; das *Musikalische Wochenblatt* von N.s (und Wagners) zeitweiligem Verleger Ernst Wilhelm Fritzsche berichtete beispielsweise in

einem anonymen Artikel unter dem Titel „*Nibelungen*“-Referate V (Schluss) 1877: „Wo er [sc. Wagner] sein Herzblut opferte, muss er den Vorwurf bewusster Täuschung, Cagliostro'schen Betrugs ertragen! Solche Verunglimpfung allein ruft die entschiedenste Reaction hervor und würde die überschwänglichste Verehrung des Meisters seitens der Oeffentlichkeit vollauf rechtfertigen.“ (*Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 8, Nr. 8, 1877, 16. Februar 1877, S. 111) Nach Wilhelm Tapperts *Wagner-Lexicon* hat die Wendung einen berühmten Paten: „**Cagliostro** der Tagesmusik nannte Karl Gutzkow in einem Artikel der ‚Neuen Freien Presse‘ (1873, Nr. 3181) Richard Wagner.“ (Tappert 1877, 6) Im Nachlass 1881, KSA 9, 11[261], 540, 9–16 sieht sich N. als Verteidiger der „Reinheit der Musik“, der verhindern will, dass sie „zu mystischen halbreligiösen Zwecken mißbraucht wird: — jeder kommende Hexenmeister und Cagliostro wird versuchen, mit Musik und Spiritismus zu wirken, und es sind Wiedererweckungen religiöser und sittlicher Instinkte auf diesem Wege möglich“. Wagner wird hier noch nicht als bereits erschienener, musikalischer Cagliostro beim Namen genannt. Anders ist die Konstellation in FW 99, wo N. zwar konstatiert, dass Wagner sich Schopenhauers bedient habe, er aber eigentlich besser beraten gewesen wäre, sich eine andere Philosophie zu suchen, da Schopenhauer eigentlich nicht für Wagner passe. Aber „nicht nur reizt ihn dazu der ganze geheimnissvolle Prunk dieser Philosophie, welche auch einen Cagliostro gereizt haben würde: auch die einzelnen Gebärden und die Affecte der Philosophen waren stets Verführer!“ (KSA 3, 455, 26–30) In WA 4 wird demgegenüber Schopenhauers Denken passgenau für Wagners Anforderungen gemacht; und in WA 5 die direkte Identifikation von Wagner und Cagliostro vollzogen. Vermutlich am 13. 07. 1882 hatte N. sich bereits in einem Briefentwurf an Malwida von Meysenbug angesichts der *Parsifal*-Musik über die „Cagliostriticität ihres Urhebers“ beschwert (KSB 6, Nr. 264, S. 224, Z. 60; ähnlich an Köselitz, 25. 07. 1882, KSB 6, Nr. 272, S. 231, Z. 43), nicht ohne Köselitz am 30. 07. 1882 zuzurufen: „Hoch lebe Cagliostro!“ (KSB 6, Nr. 275, S. 233, Z. 16). In NL 1885, KSA 11, 40[64], 662, 19–28 (korrigiert nach KGW IX 4, W I 7, 23, 2–12, hier ohne durchgestrichene Passagen wiedergegeben) wird N. bei der Erörterung des Cagliostro-Vorwurfs ausführlicher und führt ihn auf die bezaubernde Wirkung Wagners zurück: „Ich habe mir lange Zeit die allerbeste Mühe gegeben, in R. W(agner) eine Art von Cagl(iostro) zu sehen: man vergebe mir diesen nicht unbedenklichen Einfall, der zum mindesten nicht vom Haß und der Abneigung eingegeben ist, sondern von der Bezauberung, welche dieser unvergl(eichliche) Mensch auch auf mich ausgeübt hat: hinzugerechnet, daß nach meiner Beobachtung die wirklichen ‚Genies‘, die Ächten höchsten Ranges, allesammt nicht dergestalt ‚bezaubern‘(,) so daß ‚das Genie‘ allein mir nicht zur Erklärung jenes geheimnißvollen Einflusses auszureichen schien.“ Richard und

Cosima Wagner lesen übrigens im März 1879 eine Abhandlung von Thomas Carlyle über Cagliostro, „welche uns sehr fesselt“ (C. Wagner 1988, 3, 323, vgl. 3, 324).

23, 9–11 *die drei grossen Stimulantia der Erschöpften, das Brutale, das Künstliche und das Unschuldige (Idiotische)*] Vgl. NK 13, 15–19.

23, 13 *Nerven*] Vgl. NK 22, 33 u. 44, 17 f.

23, 16 f. *Er ist der Meister hypnotischer Griffe*] Eine Quelle N.s für einschlägige Fragen ist James Braids *Der Hypnotismus* von 1882 (vgl. auch NK 29, 6 sowie NK KSA 6, 272, 24 f.). Braids Studien aus der Mitte des 19. Jahrhunderts waren für den damaligen Stand der Forschung noch immer die Referenzgröße. Diesen Stand findet man im zeitgenössischen Konversationslexikon rekapituliert: „*Hypnotismus* (griech.), ein schlafähnlicher Zustand, welcher bei den meisten Menschen durch anhaltendes, gespanntes Richten der Aufmerksamkeit, besonders des Blickes, auf einen Gegenstand von nicht aufregender Beschaffenheit erzeugt werden kann. Ähnliche Zustände wußten bereits die alten indischen Fakire oder religiösen Ekstatiker durch Konzentration ihres Blickes (auf den Nabel) oder ihrer Gedanken zu erzeugen; [...] aber erst der englische Wundarzt James Braid (gest. 1860 in Manchester) machte denselben seit dem Jahr 1841 zum Gegenstand eines genauern, wissenschaftlichen Studiums, schrieb eine ganze Reihe von Werken über denselben und legte ihm obigen Namen bei. Gleichwohl gerieten seine erschöpfenden Beobachtungen fast in völlige Vergessenheit, bis in neuerer Zeit die sehr auffallenden öffentlichen Schaustellungen eines dänischen Kaufmanns, Hansen, das Interesse für diesen Zustand von neuem wachriefen und eine Anzahl von Untersuchungen durch Weinhold, Heidenhain, Berger, Preyer und andre Physiologen veranlaßten, welche die Braid-schen Erfahrungen vollkommen bestätigten. Nach der Vorschrift Braids wird der H. am leichtesten hervorgerufen, indem man die zu dem Experiment dienende Person längere Zeit auf einen in einiger Entfernung angebrachten glänzenden Gegenstand, ein Stückchen poliertes Metall, einen kleinen, funkelnden Spiegel od. dgl., unverwandt hinblicken läßt. Sie wird da /853/ durch bald hypnotisch und bietet eine Reihe von Erscheinungen dar, die höchst merkwürdig sind. Man kann sie im allgemeinen dahin charakterisieren, daß die Thätigkeit des bewußten Denkens und Wollens, der Vernunft, eingeschläfert ist, während die Sinnesthätigkeiten und ohne Zweifel auch ein ihnen spezieller zugehörendes Gebiet des Denkkorgans fortfahren, zu funktionieren und in beständiger Wechselwirkung mit der Außenwelt zu bleiben. [...] Gleichwohl bringen diese Eindrücke bestimmte dunkle Vorstellungen hervor, deren sich der Hypnotisierte später überhaupt nicht oder höchstens wie aus einem Traum erinnern kann, durch deren Vermittelung er jedoch zu dem vollkommenen

Sklaven eines fremden Willens gemacht werden kann. Befehle, bestimmte Tätigkeiten auszuführen, oder zugeflüsterte Ideen, die zu solchen führen, werden aufgenommen und befolgt, und vor allem werden sicht- oder hörbare Tätigkeiten, die man dem Hypnotisierten vormacht, willenlos nachgeahmt. [...] Es ist somit bei solchen Personen der Nachahmungstrieb in einem Grad lebendig, wie wir ihn sonst nur bei ganz kleinen Kindern und gewissen Tieren zu finden gewohnt sind, eine Thatsache, auf deren psychologische und philosophische Bedeutung besonders E. Krause hingewiesen hat. Es wird dadurch offenbar, daß die Nachahmung eine Art Fundamentalphänomen der psychischen Mechanik ist [...]. / Das Wesen und die Erklärung des H. glaubte Braid wohl mit Recht in einer vorübergehenden totalen Ermüdung oder Lähmung eines Gehirnteils durch die lange Fixierung der Aufmerksamkeit auf einen bestimmten Sinnes-eindruck suchen zu sollen.“ (Meyer 1885–1892, 8, 852 f.) N.s Bemerkung zur Hypnose überträgt die Idee der Gehirnlähmung sowie des Willenlos-Machens auf die Wirkung Wagnerischer Musik. Freilich steht diese Bemerkung nicht in medizinischem, sondern in kulturkritischem Zusammenhang; vgl. NL 1885, KSA 11, 37[15], 591, 10–20 (korrigiert nach KGW IX 4, W I 6, 67, 42–44–69, 2–10, hier zunächst in der ursprünglichsten Fassung wiedergegeben): „wieviel Wagnerisches ist doch an allen diesen Pariser Romantikern! (A)uch jener hysterische Zug, den Wagner am Weibe besonders geliebt und in Musik gesetzt hat, gehört mehr nach Paris als irgend wo anders hin: man frage nur die Irrenärzte – und ebenso die hypnotisierenden Griffe und Handauflegungen, mit denen unser musikalischer magus und Cagliostro seine Weiblein zu dieser wollüstigen Nachtwandelei mit offenen Augen und geschlossenen Verstande zwingt und überredet.“

In einer späteren, von N. überarbeiteten Version lautet derselbe Abschnitt: „Man gestehe es sich doch ein: wieviel Wagnerisches ist doch an diese(r) Französischen Romantik! Auch jener hysterisch-erotische Zug, den Wagner am Weibe besonders geliebt und in Musik gesetzt hat, ist am besten gerade in Paris zu Hause: man frage nur die Irrenärzte –; und nirgends wo werden einmal die hypnotisierenden Griffe und Hand-Auflegungen, mit denen unser musikalischer Magus und Cagliostro seine Weiblein zur wollüstigen Nachtwandelei mit offenen Augen und geschlossenem Verstande zwingt und überredet,) so gut ‚verstanden‘ werden als unter Pariserinnen.“ (KGW IX 4, W I 6, 67, 41–45–69, 1–10) Der „Wagnerianer“ unterliegt nach NL 1887, KSA 12, 10[155], 543, 8–11 (korrigiert nach KGW IX 6, W II 2, 37, 8–12) den „Elementarkräften der Musik ungefähr, wie das Weib dem Willen seines Hypnotiseurs“. Wagners Wirkung ist keineswegs auf seine männlichen Anhänger beschränkt: „er hypnotisiert die mystisch-erotischen Weibchen, indem (er) seine Musik (mit) der Geste eines Magneteurs bis in ihr Rückenmark hinein [...] fühlbar macht (– man beobachte das

Lohengrin-Vorspiel in seinen physiolog(ischen) Einwirkungen auf die Sekretion“ (NL 1887/88, KSA 13, 11[323], 136, 29–137, 1, korrigiert nach KGW IX 7, W II 3, 63, 44–54, hier nur in der späteren, von N. korrigierten Version ohne durchgestrichene Passagen wiedergegeben; vgl. NL 1888, KSA 13, 15[99], 465, 6 f.). Denn es gilt: „man darf ihn ohne Übertreiben den größten Meister der Hypnotisierung, selbst noch für unser Zeitalter der Hühner und Zauberer, nennen“ (NL 1888, KSA 13, 15[6]4, 405, 24–26). Die Formulierung in 23, 16 f. ist bemerkenswert, denn der Hypnotiseur muss ja den Hypnotisanden nicht berühren, ihn mit keinen „Griffen“ traktieren. Ist die Wendung „hypnotische Griffen“ bewusst paradox formuliert oder hatte N. einfach keine sehr klaren Vorstellungen von der hypnotischen Praxis? In dem 1888 erschienenen Band *La vie littéraire* von Anatole France gibt es einen Essay unter dem Titel „L'hypnotisme dans la littérature“ (France 1888, 117–129), der – auch wenn N. ihn nicht gelesen haben dürfte – belegt, wie sehr das Thema Hypnose ins allgemeine Kulturleben ausstrahlte.

23, 20 *Geheimkunst*] In N.s Werken kommt dieses Kompositum, das schon im 17. Jahrhundert belegt ist (Grimm 1854–1971, 5, 2360), nur hier vor. Es ist abwertend gemeint und rückt Wagners Schaffen in die Nähe von Magie und Scharlatanerie. N. ist dem Ausdruck „Geheimkunst“ beispielsweise bei seinen ethnographischen Lektüren als Synonym für technische Praktiken in frühen Kulturen begegnet, die einer kleinen Schicht vorbehalten blieben und der Arkandisziplin unterlagen (z. B. Hellwald 1876, 1, 134; Caspari 1877, 2, 139).

6

23, 24–28 *Ich setze den Fall, dass der Erfolg Wagner's leibhaft würde, Gestalt annähme, dass er, verkleidet zum menschenfreundlichen Musikgelehrten, sich unter junge Künstler mischte. Wie meinen Sie wohl, dass er sich da verlautbarte?*] Diese szenische Einlage – der in W II 6, 116 als Titel voranging: „Vom Einfluss Wagners auf die Componisten. Eine Farsa“ (KSA 14, 405) – lässt einen abstrakten Begriff in ähnlicher Weise als Menschen verkörpert erscheinen wie Goethes *Faust* (V. 1335 f.) Mephistopheles als „ein[en] Theil von jener Kraft, die stets das Böse will und stets das Gute schafft“. Entsprechend mephistophelische Fragen stellt der leibhaft gewordene Erfolg Wagners denn auch. Überdies wird, was in einem „Brief“ (vgl. 13, 2) ja ohnehin häufiger einmal zu geschehen hätte, der Leser mit einer rhetorischen Frage direkt angesprochen. Diese Szene erinnert mit dem Leibhaftig-Werden einer abstrakten Größe an eine Jugenderinnerung, die Wagner an prominenter Stelle platziert,

nämlich als *Autobiographische Skizze* am Anfang des ersten Bandes seiner *Gesammelten Schriften und Dichtungen*. Dort heißt es: „Ich war damals in meinem sechzehnten Jahre, und zumal durch die Lektüre Hoffmann's zum tollsten Mystizismus aufgeregt: am Tage, im Halbschlaf hatte ich Visionen, in denen mir Grundton, Terz und Quinte leibhaft erschienen und mir ihre wichtige Bedeutung offenbarten: was ich aufschrieb, starrte von Unsinn.“ (Wagner 1871–1873, 1, 10 = Wagner 1907, 1, 6).

24, 1 *Pulchrum est paucorum hominum.*] Vgl. NK KSA 6, 107, 28 f.

24, 3–6 *Wozu also Schönheit? Warum nicht lieber das Grosse, das Erhabne, das Gigantische, Das, was die Massen bewegt? — Und nochmals: es ist leichter, gigantisch zu sein als schön*] Hier klingt eine Kritik an, die vor N. schon geäußert wurde: „Il ne supporte aussi que la pression des jouissances artistiques modérées, et dans l'œuvre de Wagner tout est gigantesque, incommensurable. Les beautés grandioses sont écrasantes; les interminables longueurs nous torturent et nous épuisent“ (Lindau 1885, 167). Es handelt sich um die Übersetzung eines ursprünglich auf Deutsch erschienenen Artikels aus der von Lindau mitherausgegebenen Zeitschrift *Nord und Süd*, Bd. 17 (1881), S. 394: „Er duldet aber auch nur den Druck mäßiger Kunstfreuden, und in dem Wagner'schen Werke ist alles gigantisch und maßlos. Erdrückend sind die großartigen Schönheiten, erschöpfend und folternd die endlosen Längen und Breiten“. In N.s Bibliothek hat sich zwar kein Werk von Lindau erhalten; die Notiz NL 1882, KSA 10, 2[3], 43, 4 scheint sich jedoch auf Lindaus *Nüchterne Briefe aus Bayreuth* zu beziehen, die in Lindaus französischen Wagner-Sammelband von 1885 eingearbeitet sind.

Während N. das Wort „gigantisch“ sonst im Zusammenhang mit Wagner nicht braucht, findet es doch Verwendung in der französischen Übersetzung, die Marie Baumgartner von N.s *Vierter unzeitgemässer Betrachtung: Richard Wagner in Bayreuth* angefertigt hat. Dort ist dann die Rede vom „gigantesque édifice projeté et commencé bien auparavant, le but de toutes ses pensées pendant vingt ans, son œuvre de Bayreuth, l'Anneau du Nibelung [sic]!“ (Nietzsche 1877, 124. Im Original lautet die Stelle: „den vor ihnen entworfenen und begonnenen viertheiligen Riesenbau mit gemessener Eile zu Ende zu thürmen, sein Sinnen und Dichten durch zwanzig Jahre hindurch, sein Bayreuther Kunstwerk, den Ring des Nibelungen!“ UB IV 8, KSA 1, 479, 32–480, 2).

24, 6 *es ist leichter, gigantisch zu sein als schön*] Dieser Sentenz bediente sich auch der vormalige Vorstandschef des Porsche-Konzerns Wendelin Wiedeking zur Charakterisierung, „um den besonderen Anlass“ — nämlich die Hauptversammlung seines Konzerns „zu adeln“ (Wassink 2007). In dem von Wiedeking verantworteten Buch *Das Davidprinzip* nimmt Martin Walser den Satz 24, 6

zum Ausgangspunkt seiner „Sieben Versuche“ *Das menschliche Ermessen* (Walser 2002, 91).

24, 9 *gehörnte Siegfriede*] Vgl. NL 1887/88, KSA 13, 11[4], 10, 5 f. (KGW IX 7, W II 3, 198, 36) u. NL 1887/88, KSA 13, 11[49], 23, 26 (KGW IX 7, W II 3, 178, 25 u. 179). Siegfried trägt den Beinamen „der Gehörnte“ (oder „Hörnen Siegfried“), weil seine Haut nach dem Baden im Blut des von ihm getöteten Drachens unverletztlich geworden ist. Der Titel des ersten Teiles von Friedrich Hebbels 1861 erschienenem Trauerspiel *Die Nibelungen* trägt den Titel *Der Gehörnte Siegfried*. Die Wendung ist sprichwörtlich, vgl. z. B. Arthur Schopenhauer in den „Paränesen und Maximen“ des 1. Bandes der *Parerga und Paralipomena*: „Gegen die täglichen Hudeleien, kleinlichen Reibungen im menschlichen Verkehr, unbedeutende Anstöße, Ungebührlichkeiten Anderer, Klatschereien u. dgl. m. muß man ein gehörnter Siegfried seyn, d. h. sie gar nicht empfinden, weit weniger sich zu Herzen nehmen und darüber brüten; sondern von dem Allen nichts an sich kommen lassen, es von sich stoßen, wie Steinchen, die im Wege liegen, und keineswegs es aufnehmen in das Innere seiner Ueberlegung und Ruminat[i]on.“ (Schopenhauer 1873–1874, 5, 505).

24, 10 f. *bedarf des Erhabenen, des Tiefen, des Überwältigenden*] In der *Geburt der Tragödie* wird die klassische Unterscheidung zwischen dem „Schönen“ und dem „Erhabenen“, die N. aus der von Pseudo-Longinus bis Burke, Schiller und Hegel reichenden Diskussion geläufig ist, fortgeführt (GT 19, KSA 1, 127, 22–33) und in eine Polemik gegen einen braven Schönheitsbegriff umgemünzt. In der Tragödie – namentlich des Aischylos – wird dem frühen N. zufolge „das Erhabene als die künstlerische Bändigung des Entsetzlichen“ (GT 7, KSA 1, 57, 24 f., vgl. auch KGW II 2, 27) erreicht. Für Wagners musikästhetisches Selbstverständnis ist das Erhabene wiederum eine zentrale Kategorie, auch wenn er es zunächst nicht selbst in Anspruch nimmt, sondern in der Beethoven-Festschrift von 1870 auf diesen Meister projiziert: „Die Musik, welche einzig dadurch zu uns spricht, daß sie den allerallgemeinsten Begriff des an sich dunklen Gefühles in den erdenklichsten Abstufungen mit bestimmtester Deutlichkeit uns belebt, kann an und für sich einzig nach der Kategorie des Erhabenen beurtheilt werden, da sie, sobald sie uns erfüllt, die höchste Extase des Bewußtseins der Schrankenlosigkeit erregt.“ (Wagner 1871–1873, 9, 97 = Wagner 1907, 9, 78) N.s Wagner-Schrift von 1876 zufolge ist es, trotz komödiantischer Elemente in seinem Leben, Wagner selbst, „der mehr als irgend ein anderer im Erhabenen und im Ueber-Erhabenen allein frei athmen“ (UB IV WB 3, KSA 1, 441, 28 f.) könne. Während N. sich im Frühwerk ganz auf die Seite der Erhabenheitsästhetik schlägt, die er in Wagner personifiziert findet, kühlt sich danach mit der Wagner-Euphorie auch seine Begeisterung für das Erhabene

merklich ab. In M 33, KSA 3, 42, 30–34 wird die Empfindung der „Erhabenheit“ mit einer „eingebildete[n] Welt“ assoziiert: „Und noch jetzt sehen wir die Folge: wo das Gefühl eines Menschen sich erhebt, da ist irgendwie jene eingebildete Welt im Spiel“. Nach und nach muss die Erhabenheit in N.s Aufmerksamkeitsregie der Heiterkeit weichen — die Erhabenheit gerät in Dekadenverdacht. Das wird besonders deutlich im einschlägigen *Zarathustra*-Kapitel: „Einen Erhabenen sah ich heute, einen Feierlichen, einen Büsser des Geistes: oh wie lachte meine Seele ob seiner Hässlichkeit!“ (Za II Von den Erhabenen, KSA 4, 150, 6 f.) In NL 1885, KSA 11, 37[15], 590, 26–32 (KGW IX 4, W I 6, 67, 25–32, im Folgenden nur in der von N. überarbeiteten Version wiedergegeben) wird Wagner mit dem „Nachwuchs des romantisme der dreißiger Jahre“ in Verbindung gebracht, in dessen Gesellschaft „er, in der entscheidendsten Zeit seines Lebens, hat leben wollen. Dort fühlte er sich selber verwandt und heimischer als in Deutschland, mit seiner ungeheuren Begierde nach [...] neuen Ausschweifungen des Erhabenen, mit seinem sonnenarmen, gequälten Glück an der Entdeckung des Häßlichen und Gräßlichen“. Wagners Erhabenheitsästhetik und *décadence* bilden fortan in N.s kritischer Sicht eine verhängnisvolle Einheit, die er in WA 6 ätzend karikiert. Dem Zusammenhang von Erhabenem und Tiefem bei Wagner ist N. übrigens im Frühjahr 1888 bei der Lektüre von Pohls Wagner-Buch begegnet, in dem eine Rede Wagners zusammengefasst wird: „Wie die Reformation die Religion der Deutschen tiefer und fester begründet habe, indem sie das Christenthum von römischen Banden befreite, müsse auch der Musik das ihr eigene Deutsche erhalten bleiben, das Tiefe und Erhabene.“ (Nohl o. J., 87, vgl. NK KSA 6, 62, 20 f.) Zum Erhabenen bei N. siehe z. B. Lipperheide 1999.

24, 12 *Bildungs-Cretins*] In WA Zweite Nachschrift spricht N. vom „Bayreuther Cretinismus“ (46, 14); hinsichtlich der „heiligen Epileptiker und Gesichte-Seher“ des frühen Christentums meint N. in NL 1888, KSA 13, 14[57], 245, 24 u. 28, es seien „im Vergleich zu uns, moralische Cretins...“. Schließlich findet sich zum Begriff noch die rätselhafte Notiz „die Cultur-Cretins, die ‚Ewig-Weiblichen‘“ (NL 1888, KSA 13, 16[46], 502, 1). Cretinismus oder Kretinismus ist im 19. Jahrhundert noch ein medizinischer Fachbegriff: „*Kretinismus*, eine endemische, in ihren Ursachen noch nicht genau bekannte Entwicklungskrankheit, welche bei den davon befallenen Individuen (Kretins, Fexe, Trotteln, Gocken, Gauche, Simpel) eine eigentümliche Mißgestaltung der körperlichen Organisation und meist einen hohen Grad geistiger Schwäche zur Folge hat. Woher das Wort Kretin stammt, ist nicht sicher; weder die Ableitung von creta (Kreide) noch die von chrétien (weil die Unglücklichen als ‚Segen des Himmels‘ bezeichnet wurden) läßt sich in irgend einer Weise begründen. Am wahrscheinlichsten ist das Wort eine jener zahlreichen im Volksmund befindlichen

Bezeichnungen für Geistesschwäche und entstand in einer von der Krankheit heimgesuchten Gegend mit romanisch sprechender Bevölkerung als Provinzialismus.“ (Meyer 1885–1892, 10, 194) Der von N. rege benutzte Schweiz-Reiseführer von Karl Baedeker listet minutiös auf, in welchen Gemeinden der „Cretinismus“ endemisch oder besonders viele „Cretins“ anzutreffen seien (Baedeker 1869, 206, 235 f., 308 u. 310). Das von N. ebenfalls gebrauchte Schweiz-Reisehandbuch von Max Koch von Berneck verwendet den Ausdruck in Klammern zur Erläuterung der Wendung „verkommene Menschen“ (Koch von Berneck 1878, 277. Bei Baedeker und bei Koch von Berneck ist das Wallis besonders betroffen.) In seiner *Psychologie des Verbrechens*, die sich in N.s Bibliothek befindet, vermerkt August Krauss: „Was man Cretinismus nennt, ist nur eine Varietät des Idiotismus, welcher in dieselben Abstufungen zerfällt und nur das Besondere hat, dass eine auf endemischen Einflüssen beruhende eigenthümliche Entartung der menschlichen Gestalt mit der psychischen Entartung sich paart.“ (Krauss 1884, 72) Der zeitgenössische, außermedizinische Sprachgebrauch ist abschätzig; N. ist ihm in seinen französischen Lektüren häufig begegnet (vgl. z. B. Goncourt 1887–1888, 2, 195; Flaubert 1884, 18, 31, 94 u. 244; Stendhal 1854b, 143: „curiosité de crétin“; Karr 1877, 47, 66 u. 347; Roberty 1887, 44: Kants Philosophie als „crétinisme supérieur“). In mündlichen Äußerungen Cosima gegenüber hat Wagner den „Cretinismus“ habituell mit Frankreich und der Minderwertigkeit der dortigen (politischen) Kultur assoziiert (C. Wagner 1988, 1, 281; 1, 584 u. 2, 643).

24, 20–24 *Was das Ahnen-machen betrifft: so nimmt hier unser Begriff „Stil“ seinen Ausgangspunkt. Vor Allem kein Gedanke! Nichts ist compromittirender als ein Gedanke! Sondern der Zustand vor dem Gedanken, das Gedräng der noch nicht geborenen Gedanken, das Versprechen zukünftiger Gedanken]* Gegen Kant, der die Ahnung strikt von der Vernunft fernhalten wollte, haben sich bereits Friedrich Heinrich Jacobi und dann insbesondere Jakob Friedrich Fries (*Wissen, Glaube und Ahndung*, 1805) um eine philosophische Rehabilitation der Ahnung als dritte Kraft neben Glauben und Wissen bemüht. Diese Tradition nimmt Wagner auf und romantisiert sie, wenn er im dritten Teil von *Oper und Drama* kundgibt: „Da, wo die Gebärde nämlich vollkommen ruht, und die melodische Rede des Darstellers gänzlich schweigt, – also da, wo das Drama aus noch unausgesprochenen inneren Stimmungen heraus sich vorbereitet, vermögen diese bis jetzt noch unausgesprochenen Stimmungen vom Orchester in der Weise ausgesprochen zu werden, daß ihre Kundgebung den, von der dichterischen Absicht als nothwendig bedungenen Charakter der Ahnung an sich trägt. – / Die Ahnung ist die Kundgebung einer unausgesprochenen, weil – im Sinne unserer Wortsprache – noch unaussprechlichen Empfindung. Unaussprechlich ist eine Empfindung, die noch nicht bestimmt ist, und unbestimmt

ist sie, wenn sie noch nicht durch den ihr entsprechenden Gegenstand bestimmt ist. Die Bewegung dieser Empfindung, die Ahnung, ist somit das unwillkürliche Verlangen der Empfindung nach Bestimmung durch einen Gegenstand, den sie aus der Kraft ihres Bedürfnisses wiederum selbst vorausbestimmt, und zwar als einen solchen, der ihr entsprechen muß, und dessen sie deßhalb harrt. In seiner Kundgebung als Ahnung möchte ich das Empfindungsvermögen der wohlgestimmten Harfe vergleichen, deren Saiten vom durchstreifenden Windzuge erklingen, und des Spielers harren, der ihnen deutliche Akkorde entgreifen soll. / Eine solche ahnungsvolle Stimmung hat der Dichter uns zu erwecken, um aus ihrem Verlangen heraus uns selbst zum nothwendigen Mitschöpfer des Kunstwerkes zu machen.“ (Wagner 1871–1873, 4, 232 f. = Wagner 1907, 4, 186 f.; die Stelle wird auch zitiert bei Glasenapp / Stein 1883, 18 f.) In diesem Sinne steht nach Wagner die Gegenwart der szenischen Erscheinung stets in der Mitte zwischen Erinnerung und Ahnung, deren Verhältnis zum Ganzen durch die unendliche Melodie des Orchesters geknüpft wird. In Wagners *Oper und Drama* wird dieses Verhältnis auf das Vorbild der ursprünglichen griechischen Tragödie und dessen Verhältnis von Chor und Einzelnem zurückgeführt (vgl. Wagner 1907, 4, 190 f.). Die Verknüpfung von Erinnerung und Ahnung des Protagonisten als einzelne Erscheinung vor dem Hintergrund des ihn einbegreifenden und sich in ihm ausdrückenden Ganzen strukturiert in Wagners Oper nicht nur die Anordnung der Leitmotive, sondern parallel dazu auch die Handlung selbst, vielleicht am deutlichsten in der Figur des Tristan, welcher als Waise nie ganz heimisch in der Welt wird und sich selbst gegenüber stets einen gewissen Vorbehalt mit sich trägt. Seine Todessehnsucht ist ihm zugleich eine Art Heimweh und Ahnung der Ewigkeit (vgl. Wagner 1907, 7, 60 f. u. 65 ff.).

24, 21. f. *Vor Allem kein Gedanke! Nichts ist compromittirender als ein Gedanke!*] Vgl. NK KSA 6, 122, 24–29.

24, 24–26 *die Welt, wie sie war, bevor Gott sie schuf, — eine Recrudescenz des Chaos... Das Chaos macht ahnen...*] „*Rekrudeszénz* (lat.), Wiederverschlimmerung einer Krankheit.“ (Meyer 1885–1892, 13, 713). Nach Genesis 1, 2 herrschte auf der Erde bei (vor?) Gottes Schöpfungsakt das Tohuwabohu (תְּהוֹ וְבוֹהוּ), die größtmögliche Unordnung, eben das Chaos (die Luther-Übersetzung schwächt hier ab: „Und die Erde war wüste und leer, und es war finster auf der Tiefe“. Die Bibel: Altes Testament 1818, 1). Der Vorwurf, chaotische Musik zu komponieren, gehört zu den zeitgenössischen Standardeinwänden gegen Wagner: „**Chaos**. Ein Chaos von kombinierten Klangwirkungen ist die Oper ‚Lohengrin‘. (Fétis, *Biographie universelle*, 2. Aufl.) J. Stettenheim in Berlin gab 1873 folgendes Gutachten über die ‚Tristan‘-Einleitung ab: ‚Ein wüstes Chaos

von Tönen ist das Vorspiel zum ‚Tristan‘. Es war, als sei eine Bombe in ein grosses musikalisches Werk gefahren und habe alle Noten über- und untereinander geworfen‘. — André Giovanoly behauptete 1876 nach den Aufführungen in Bayreuth: ‚Der Wagnerismus ist das freiwillige Chaos.‘“ (Tappert 1877, 7, vgl. zu „Tohubohu“ [sic] ebd., 38).

24, 27 f. *In der Sprache des Meisters geredet: Unendlichkeit, aber ohne Melodie.* Zur „unendlichen Melodie“ siehe NK 14, 1 f. Mit dem Unendlichen pflegt Wagner gern zu operieren, wenn er die Macht der Musik beschwört: „Das, was die Musik ausspricht, ist ewig, unendlich und ideal; sie spricht nicht die Leidenschaft, die Liebe, die Sehnsucht dieses oder jenes Individuums in dieser oder jener Lage aus, sondern die Leidenschaft, die Liebe, die Sehnsucht selbst, und zwar in den unendlich mannigfaltigen Motivirungen, die in der ausschließlichen Eigenthümlichkeit der Musik begründet liegen, jeder andern Sprache aber fremd und unausdrückbar sind. Jeder soll und kann nach seiner Kraft, seiner Fähigkeit und seiner Stimmung, aus ihr genießen, was er zu genießen und zu empfinden fähig ist!“ (Wagner 1871–1873, 1, 183 = Wagner 1907, 1, 148 f.).

Vor dem Hintergrund der Wagnerschen Konzeption einer unendlichen Melodie im Zusammenhang mit N.s vorhergehendem Satz „Das Chaos macht ahnen...“ (24, 26) scheint hier noch ein tieferer Gegensatz zu Wagner ausgedrückt zu werden: „Unendlichkeit, aber ohne Melodie“ bedeutet leere Ewigkeit ohne inneren Zusammenhang (einer Idee). Die innere Stimmigkeit der Musik und unendliche Fähigkeit zur Ausgestaltung machen bei Wagner ihre metaphysische und sinnvolle Idealität zur Welt aus. Ohne diese Ausgestaltung bleibt sie unartikuliert, in der Welt wiederum erscheint sie nur in einer entfremdeten, nicht ewigen Gestalt, durchaus entsprechend dem Schopenhauerschen Gegensatz von Vorstellung und dem zwar unmittelbar blinden, aber in sich zusammenhängenden und mit sich eins seienden Willen. Dessen unmittelbare Objektivierung ist ja, neben den „Ideen der Welt“, die Musik (vgl. *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. 1, 3. Buch, § 52; Schopenhauer 1873–1874, 2, 313 f.), welche damit in ihrer inneren Harmonie zugleich die innere Struktur der Welt als Parallele in sich enthält (vgl. *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. 2, 3. Buch, Kap. 39, Schopenhauer 1873–1874, 3, 517–523). — Fällt dieses Prinzip eines metaphysischen, der Erscheinung vorausgehenden Zusammenhangs aber weg, wird also das Chaos Prinzip, dann greifen das Wagnersche Erinnern und Ahnen ins Leere: Nicht der vorgebliche Gegensatz einer dem metaphysischen Prinzip entfremdeten Welt macht ahnen, sondern das dilettantische Chaos der Wagnerschen Musik selbst lässt den Zuhörer nach der fehlenden Harmonie lechzen.

24, 29 *Was, zuzweit, das Umwerfen angeht* In W II 6, 116 stand davor: „Was, zuzweit, die Tiefe angeht: so genügt es, eigenhändig den Schlamm der dichtes-

ten und braunsten Harmonie vor sich herzuwälzen. Sofort greift der Zuhörer pessimistisch in den eigenen Busen — und wird tief“ (KSA 14, 405). In der definitiven Fassung von WA 6 wird das in 25, 23–25 variiert.

24, 32 *sie öffnen die Thore, mit Händel zu reden*] N. spielt wahrscheinlich an auf den berühmten Chor im zweiten Teil von Georg Friedrich Händels Oratorium *Messiah* (1741–1742) nach Psalm 24, 7: „Lift up your heads, O ye gates, and be lift up, ye everlasting doors, and the King of glory shall come in!“ (In der deutschen Version: „Hoch thut euch auf und öffnet euch weit, ihr Thore der Welt: denn der König der Ehren ziehet ein!“ Zweisprachiges Libretto bei Händel 1902, 45, 169). Aber schon die erste Arie des Engels „Disseratevi, oh [sic] porte d’averno“ in Händels frühem italienischem Oratorium *La Resurrezione* von 1708 spielt mit der Toröffnungs-Metapher. Der Text dieser Arie lautet: „Disserratevi, oh porte d’averno, / E al bel lume d’un lume ch’è eterno / Tutto in lampi si sciolga l’orror! / Cedete, orride porte, / Cedete al rè di gloria, / Che della sua vittoria / Voi siete il primo onor!“ („Oeffnet weit euch, ihr Pforten der Hölle! / Vor dem Leuchten des göttlichen Strahles / Wird zum Glanze die schreckliche Nacht. / Empfangt, ihr grausigen Thore, / Empfangt den Herrn der Herrlichkeit, / Der König ist von Ewigkeit / In unbesiegender Macht.“ Die freie Übersetzung stammt von Bernhard Gugler und ist zusammen mit dem italienischen Text, der in den neueren Editionen teilweise abweicht, zu finden im entsprechenden Band der alten Händel-Werkausgabe: Händel 1878, 39, 3).

24, 33 *andre bezaubern das Rückenmark*] Vgl. NL 1887/88, KSA 13, 11[323], 136 (KGW IX 7, W II 3, 63, 48–54) und NL 1888, KSA 13, 14[53], 244 (KGW IX 8, W II 5, 159, 2–8). Zur Funktionsweise des Rückenmarks äußert sich z. B. Höffding 1887, 48 (Lesespuren N.s, vgl. NPB 300). Robert Musil adaptiert diese Wendung im *Mann ohne Eigenschaften*: „Sein Rückenmark wurde von der Narkose dieser Musik gelähmt und sein Schicksal erleichtert“ (Musil 1978, 67, vgl. 615, dazu Neymeyr 2005, 115).

25, 4 *Agaçiren*] „Agacieren (franz., spr. agass-), auf pikante Weise anregen und herausfordern“ (Meyer 1885–1892, 1, 180).

25, 4 f. *handhaben wir Blitz und Donner, — das wirft um...*] Die unwetterträgliche Musik Wagners hat in der zeitgenössischen Kritik wiederholt zu entsprechenden Bemerkungen Anlass gegeben, z. B. „du roulement du tonnerre, des fureurs de l’orage, du galop et du bruit des sabots des chevaux des Walkyries“ („über das Rollen des Donners, das Wüten des Gewitters, den Galopp und den Huflärm der Pferde der Walküren“. Lindau 1885, 137). Zum tosenden Applaus bei der Aufführung des *Parsifal* in Bayreuth vermerkt Lindau: „Quand Wagner lance un éclair, le tonnerre gronde dans son théâtre.“ (Ebd., 175. „Wenn Wag-

ner blitzt, donnert es im Festspielhause“, heißt es in der deutschen Originalfassung des Artikels in Lindau 1883, 4).

25, 6–10 *Vor Allem aber wirft die Leidenschaft um. — Verstehen wir uns über die Leidenschaft. Nichts ist wohlfeiler als die Leidenschaft! Man kann aller Tugenden des Contrapunktes entrathen, man braucht Nichts gelernt zu haben, — die Leidenschaft kann man immer!*] Wagner verstand sich in seinem musikalischen Schaffen als Anwalt der Leidenschaft, die, so sagte er in der Nachfolge Schopenhauers, Musik zum Ausdruck bringe: „Das, was die Musik ausspricht, ist ewig, unendlich und ideal; sie spricht nicht die Leidenschaft, die Liebe, die Sehnsucht dieses oder jenes Individuums in dieser oder jener Lage aus, sondern die Leidenschaft, die Liebe, die Sehnsucht selbst, und zwar in den unendlich mannigfaltigen Motivirungen, die in der ausschließlichen Eigenthümlichkeit der Musik begründet liegen, jeder andern Sprache aber fremd und unausdrückbar sind.“ (Wagner 1871–1873, 1, 183 = Wagner 1907, 1, 148) In der Schrift über *Das Judenthum in der Musik* steht der bekannte Satz: „die Musik ist die Sprache der Leidenschaft“. (Es schadet nicht, das vielbemühete Zitat in seinem antisemitischen Zusammenhang nachzulesen: „Macht nun die hier dargethane Eigenschaft seiner Sprechweise den Juden fast unfähig zur künstlerischen Kundgebung seiner Gefühle und Anschauungen durch die Rede, so muß zu solcher Kundgebung durch den Gesang seine Befähigung noch bei weitem weniger möglich sein. Der Gesang ist eben die in höchster Leidenschaft erregte Rede: die Musik ist die Sprache der Leidenschaft. Steigert der Jude seine Sprechweise, in der er sich uns nur mit lächerlich wirkender Leidenschaftlichkeit, nie aber mit sympathisch berührender Leidenschaft zu erkennen geben kann, gar zum Gesang, so wird er uns damit geradesweges unausstehlich.“ Wagner 1871–1873, 5, 92 = Wagner 1907, 5, 72) Das berühmte antisemitische Pamphlet ist der Ort, an dem Wagner seine Gedanken über die Leidenschaft besonders leidenschaftlich vorträgt, indem er den jüdischen Musikern Leidenschaft abspricht und sie sich selbst ans Revers heftet: „Die innerliche Erregung, die wahre Leidenschaft findet ihre eigenthümliche Sprache in dem Augenblicke, wo sie, nach Verständniß ringend, zur Mittheilung sich anläßt: der in dieser Beziehung von uns bereits näher charakterisirte Jude hat keine wahre Leidenschaft, am allerwenigsten eine Leidenschaft, welche ihn zum Kunstschaffen aus sich drängt. Wo diese Leidenschaft nicht vorhanden ist, da ist aber auch keine Ruhe anzutreffen: wahre, edle Ruhe ist nichts Anderes, als die durch Resignation beschwichtigte Leidenschaft. Wo der Ruhe nicht die Leidenschaft vorangegangen ist, erkennen wir nur Trägheit: der Gegensatz der Trägheit ist aber nur jene prickelnde Unruhe, die wir in jüdischen Musikwerken von Anfang bis zu Ende wahrnehmen, außer da, wo sie jener geist- und empfindungslosen Trägheit Platz macht. Was so der Vornahme

der Juden, Kunst zu machen, entspringt, muß daher nothwendig die Eigenschaft der Kälte, der Gleichgiltigkeit, bis zur Trivialität und Lächerlichkeit an sich haben, und wir müssen die Periode des Judenthums in der modernen Musik geschichtlich als die der vollendeten Unproduktivität, der verkommenen Stabilität bezeichnen.“ (Wagner 1871–1873, 5, 99 f. = Wagner 1907, 5, 78 f.) Im *Wagner-Lexikon* von Glasenapp und Stein ist diese Stelle als *locus probans* für Wagners tiefsinnige Gedanken über Leidenschaft angeführt, aber derart präpariert, dass der antisemitische Kontext ausgeblendet bleibt (Glasenapp / Stein 1883, 412).

25, 8 f. *Man kann aller Tugenden des Contrapunktes entrathen*] In NL 1888, KSA 13, 15[6]4, 406, 7–10 ist N. ausführlicher: „Wagner überredet unbedingt. ‚Es giebt nirgendswo ächten Contrapunkt bei Wagner‘ – so spricht das Hinterdrein. Aber wozu auch! wir sind im Theater, und es genügt zu glauben, daß es ihn giebt...“ Auch hier greift N. ein Argument aus der zeitgenössischen Wagner-Diskussion auf: „**Contrapunktirer.** ‚Ein wüster Contrapunktirer ist Richard Wagner.‘ (Puschmann).“ (Tappert 1877, 8) Im Verständnis der Zeit ist der Kontrapunkt „ein besonderer Teil der musikalischen Kunstlehre“, nämlich „die Übung des mehrstimmigen Satzes an nicht bezifferten Aufgaben, d. h. also die mehrstimmige Aussetzung einer gegebenen Melodie ohne jedweden weitem Anhalt. Im engern Sinn versteht man unter kontrapunktischer Behandlung der Stimmen den konzertierenden Stil, in welchem die der Hauptstimme gegenüber tretenden Stimmen nicht bloße harmonische Füllstimmen sind, die stets in der primitivsten Form die Harmonie ausprägen, in deren Sinn die melodische Phrase zu verstehen ist; vielmehr gestalten sich im konzertierenden Stil auch die Nebenstimmen melodisch, so daß die Wirkung eines Streitens (concertatio) der Stimmen miteinander um den Vorrang entsteht. Eine gute kontrapunktische (polyphone) Stimmführung ist daher die den einzelnen Stimmen Selbständigkeit gebende.“ (Meyer 1885–1892, 10, 50) Ein guter Kontrapunktiker ist also in der Lage, in der Vielheit der Stimmen eine musikalische Einheit zu stiften. Nach N.s Analyse ist der Dekadenz-Künstler Wagner dazu gerade nicht mehr in der Lage, es sei denn, er opfert die Selbständigkeit der Stimmen einer alles verschlingenden Leidenschaft. Weiter unten in WA 6 wird das Verhältnis von Kontrapunkt und Tugend im Blick auf den von Wagner verbreiteten Idealismus rhetorisch invertiert: „Die Tugend behält Recht noch gegen den Contrapunkt.“ (25, 33 f.).

25, 17–19 *Grundsatz: die Melodie ist unmoralisch. Beweis: Palestrina. Nutzanwendung: Parsifal. Der Mangel an Melodie heiligt selbst...*] Zu N.s früher Beschäftigung mit der Musik von Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525–1594), der während der Gegenreformation die italienische Kirchenmusik grund-

legend erneuerte, siehe NK KSA 1, 120, 14–32. Wagner wiederum polemisiert gegen die Annahme, die von ihm verachtete, so melodienreiche italienische Oper sei in eine kausale Verbindung mit dem Schaffen Palestrinas zu bringen: Man könne „nach einer Anhörung des ‚Stabat mater‘ von Palestrina unmöglich die Meinung aufrecht erhalten [...], daß die italienische Oper eine legitime Tochter dieser wundervollen Mutter sei.“ (Wagner 1871–1873, 7, 126 f. = Wagner 1907, 7, 90) Um dieser Ansicht Nachdruck zu verleihen, hat Wagner selbst eine Ausgabe von Palestrinas *Stabat mater* mit Vortragsbezeichnungen für Kirche und Konzertaufführungen veranstaltet (vgl. Cosimas Tagebuch, 2. August 1878, C. Wagner 1988, 3, 153 u. 4, 1167). Über die Wirkung von Palestrinas geistlicher Musik und ihren Unterschied zur melodiosen, weltlichen Tanzmusik hat Wagner 1870 in seiner Beethoven-Festschrift nachgedacht. „Wenn wir, mit dem Festhalten der öfter angezogenen Analogie des allegorischen Traumes, uns die Musik, von einer innersten Schau angeregt, nach außen hin diese Schau mittheilend denken wollen, so müssen wir als das eigentliche Organ hierfür, wie dort das Traumorgan, eine cerebrale Befähigung annehmen, vermöge welcher der Musiker zuerst das aller Erkenntniß verschlossene innere An-sich wahrnimmt, ein nach innen gewendetes Auge, welches nach außen gerichtet zum Gehör wird. Wollen wir das von ihm wahrgenommene innerste (Traum-) Bild der Welt in seinem getreuesten Abbilde uns vorgeführt denken, so vermögen wir dieß in ahnungsvollster Weise, wenn wir eines jener berühmten Kirchenstücke Palestrina's anhören. Hier ist der Rhythmus nur erst noch durch den Wechsel der harmonischen Accordfolgen wahrnehmbar, während er ohne diese, als symmetrische Zeitfolge für sich, gar nicht existirt; hier ist demnach die Zeitfolge noch so unmittelbar an das, an sich zeit- und raumlose Wesen der Harmonie gebunden, daß die Hilfe der Gesetze der Zeit für das Verständniß einer solchen Musik noch gar nicht zu verwenden ist. Die einzige Zeitfolge in einem solchen Tonstücke äußert sich fast nur in den zartesten Veränderungen einer Grundfarbe, welche die mannigfaltigsten Übergänge im Festhalten ihrer weitesten Verwandtschaft uns vorführt, ohne daß wir eine Zeichnung von Linien in diesem Wechsel wahrnehmen können. Da nun diese Farbe selbst aber nicht im Raume erscheint, so erhalten wir hier ein fast ebenso zeit- als raumloses Bild, eine durchaus geistige Offenbarung, von welcher wir daher mit so unsäglichlicher Rührung ergriffen werden, weil sie uns zugleich deutlicher als alles Andere das innerste Wesen der Religion, frei von jeder dogmatischen Begriffsfiktion, zum Bewußtsein bringt. / Vergewenwärtigen wir uns jetzt hinwider ein Tanzmusikstück, oder einen dem Tanzmotive nachgebildeten Orchestersymphoniesatz, oder endlich eine eigentliche Opernpièce, so finden wir unsere Phantasie sogleich durch eine regelmäßige Anordnung in der Wiederkehr rhythmischer Perioden gefesselt, durch welche sich zunächst die Ein-

dringlichkeit der Melodie, vermöge der ihr gegebenen Plastizität, bestimmt.“ (Wagner 1871–1873, 9, 98 f. = Wagner 1907, 9, 79 f.) Wagner will, nach N.s Diagnose, gerade im *Parsifal* zurück zu einer vormelodiösen Form der Musik. Das ist eine Überlegung, die sich mit einer Beobachtung von Paul Lindau deckt, wonach man bereits im Vorspiel zum *Parsifal* und in seinen Leitmotiven an die vormoderne Musik erinnert werde: „Si l'on ne savait pas que le compositeur est Wagner, on pourrait supposer que c'est Palestrina.“ (Lindau 1885, 176. „Wüßte man nicht, daß Richard Wagner der Componist ist, so könnte man auf Palestrina schließen.“ Lindau 1883, 5).

25, 20–25 *Leidenschaft — oder die Gymnastik des Hässlichen auf dem Seile der Enharmonik. — Wagen wir es, meine Freunde, hässlich zu sein! Wagner hat es gewagt! Wälzen wir unverzagt den Schlamm der widrigsten Harmonien vor uns her! Schonen wir unsre Hände nicht! Erst damit werden wir natürlich...*]

Der Begriff der Enharmonik taucht in N.s Werken nur hier auf; auch Wagner benutzt ihn nicht. Die lexikalische Bestimmung lautete damals: „*Enharmonik* (griech.), das Verhältnis von Tönen, welche nach den mathematischen Bestimmungen der Tonhöhe und teilweise auch in der Notenschrift verschieden sind, in der musikalischen Praxis aber identifiziert werden, z. B. f und eis, h und ces etc. [...]. Das 15. Jahrh. brachte mit seiner Gräkomanie auch das enharmonische Tongeschlecht wieder auf, und verschiedenartige mathematische Erklärungen desselben wurden versucht. Die damals aufgestellten minimalen Tonhöhendifferenzen wurden enharmonische Diësen genannt ([...]). Das praktische Ergebnis dieser für ihren eigentlichen Zweck fruchtlosen Bemühungen war die Erkenntnis, daß einem und demselben Ton unsers Musiksystems verschiedene mathematische Werte zukommen, daß aber unsre praktische Musik für dieselbe nur Näherungswerte gibt und geben kann. So begriff die Theorie allmählich die von der Praxis längst angebahnte gleichschwebende Temperatur, welche die annähernd gleichen Werte gleichsetzt (enharmonisch identifiziert). [...] Unter enharmonischer Verwechslung versteht man die Vertauschung solcher eigentlich verschiedenen Werte. Diese Vertauschung ist entweder nur eine Erleichterung fürs Lesen, d. h. es wird statt der Schreibweise mit Been vorübergehend die mit Kreuzen gewählt, oder aber (besonders wenn nur ein Ton um/663/gedeutet wird) sie bedeutet ein wirkliches Umspringen der harmonischen Auffassung.“ (Meyer 1885–1892, 5, 662 f.) Die Enharmonik in Wagners Werken war zu N.s Zeit ein vieldiskutiertes Thema, auch wenn keineswegs zwangsläufig Enharmonik und Hässlichkeit miteinander verbunden werden. Auch bei einem Wagnerianer wie Richard Pohl ist in den *Studien und Kritiken* zum *Tristan* zu lesen: „Der Begriff einer selbständigen Tonalität erscheint hier völlig aufgelöst; die Chromatik und Enharmonik gipfelt sich hier zu einer Souveränität, die nicht zu überbieten ist. Und das Wagnersche Prinzip der freien

musikalischen Rhetorik ist hier mit einer nie gekannten Konsequenz ausgebildet.“ (Pohl 1883b, 116) Zum Bacchanal-Ballett im Pariser *Tannhäuser* (vgl. NK 17, 17–20) notierte Lindau 1885, 22 f.: „Je ne veux pas nier, dans ce charivari musical /23/ du ballet, le mouvement, les nuances passionnées, mais je déclare qu'il ne contient rien de beau, qu'il manque de charme. Jamais le difforme, le laid ne parviendront à reproduire les beautés de la nature.“ („Ich will die leidenschaftlichen Nuancen, die Bewegung in diesem musikalischen Charivari des Ballets nicht negieren, aber ich stelle fest, dass es nichts Schönes enthält; es fehlt die Ausstrahlung. Dem Unförmigen, dem Hässlichen wird es niemals gelingen, die Schönheiten der Natur wiederzugeben“).

25, 27 *Seien wir Idealisten!*] Idealismus wird hier in einem weiten Sinn verstanden als Verehrung (moralischer) Ideale. Zu N.s Idealismus-Kritik vgl. NK KSA 6, 300, 11–25.

25, 29 f. *Wandeln wir über Wolken*] Wer über den Wolken wandelt, ist dem irdischen Dasein enthoben: Realitätsverleugnung und Weltverneinung ist nach N. für „Idealisten“ charakteristisch. Die Wendung *in* oder *über den Wolken* wandeln, kennzeichnet auch bei anderen Autoren die Abwendung von der Wirklichkeit, so beispielsweise in Ernst Theodor Amadeus Hoffmanns *Serapions-Brüdern*: „Ich glaubte, wie ein persischer Magier, den Gesang der Vögel zu verstehen, ich hörte in dem Rauschen des Waldes bald tröstende, bald warnende Stimmen, ich sah mich selbst in den Wolken wandeln.“ (Hoffmann 1827, 176).

25, 30 *haranguiren*] Französisch *harangue* meinte eine „feierliche Rede, Anrede; davon haranguieren, eine solche Rede halten, viel und mit Emphase sprechen“ (Brockhaus 1894–1896, 10, 807).

25, 31 *Sursum! Bumbum!*] Das lateinische Adverb *sursum* bedeutet „aufwärts“, „empor“. „[S]ursum! corda! Empor die Herzen! im katholischen Kult Aufforderung an das Volk, welches darauf antwortet: Habemus ad dominum, d. h. wir haben sie zu dem Herrn (gerichtet).“ (Meyer 1885–1892, 15, 442) Das „Bumbum“ ist eine lautmalerische Parodie dieses frommen „empor!“, das N. im Übrigen in zeit- und moralkritischer Absicht häufiger bemüht (z. B. FW 359, KSA 3, 606, 12 f.: „immer das Bumbum von Gerechtigkeit, Weisheit, Heiligkeit, Tugend“ oder NL 1885, KSA 11, 34[209], 492, 16 f., korrigiert nach KGW IX 1, N VII 1, 46, 1–4, im Folgenden nur in der von N. überarbeiteten Version ohne durchgestrichene Passagen wiedergegeben: „unser Zeitalter des großen BumBum [...] mit seine(m) Jahrmarkts-Geschmack“).

25, 32 *Der „gehobene Busen“*] Vgl. NK KSA 6, 178, 16–19.

25, 33 das „schöne Gefühl“] Z. B. in AC 50 fordert N., dass man aus Recht-schaffenheit die „schönen Gefühle“ verachten solle. Vgl. NK KSA 6, 230, 8–17.

25, 33 f. *Die Tugend behält Recht noch gegen den Contrapunkt.*] Vgl. NK 25, 8 f.

25, 34–26, 3 „*Wer uns verbessert, wie sollte der nicht selbst gut sein?*“ so hat die Menschheit immer geschlossen. Verbessern wir also die Menschheit! – damit wird man gut] Das Thema wird ausgiebig behandelt in GD Die „Verbesserer“ der Menschheit, KSA 6, 98–102. Über den Idealismus und die „Verbesserer“ mit ihren moralischen Aufrüstungsabsichten, die (ein für die Menschheit laut N. fatales) Eigeninteresse tarnen, wird das Wagner-Thema verknüpft mit den für N. großen Fragen der Entwicklung der (europäischen) Zivilisation.

26, 3 f. *damit wird man selbst „Klassiker“:* – Schiller wurde „Klassiker“] Schiller gilt N. als exemplarischer Moral-Propagandist, siehe NK 18, 22 f. und NK KSA 6, 111, 5 f. Auch Georg Brandes behandelt im zweiten, N. wohlbekannten Band seiner *Litteratur des 19. Jahrhunderts in ihren Hauptströmungen* Schillers angeblich geschichtsfernen, aber zu moralisch-revolutionärer Empörung tendierenden Idealismus (Brandes 1887a, 35–37).

26, 6–8 *Selbst Mozart's Verhältniss zur Musik – Wagner hat es uns zum Trost gesagt! – war im Grunde frivol...*] Wagner drückt hohe Verehrung für Wolfgang Amadeus Mozarts Musik aus, stellt in *Oper und Drama* allerdings fest, dass dieser keine glückliche Hand bei der Auswahl seiner Librettisten gehabt habe: „Und so wäre es gerade der absoluteste aller Musiker, Mozart, gewesen, der längst schon das Opernproblem uns klar gelöst, nämlich das wahrste, schönste und vollkommenste – Drama dichten geholfen hätte, wenn eben der Dichter ihm begegnet wäre, dem er als Musiker gerade nur zu helfen gehabt haben würde. Der Dichter begegnete ihm aber nicht: bald reichte ihm nur ein pedantisch langweiliger, oder ein frivol aufgeweckter Operntextmacher seine Arien, Duetten und Ensemblestücke zur Komposition dar, die er dann, je nach der Wärme, die sie ihm erwecken konnten, so in Musik setzte, daß sie immer den entsprechendsten Ausdruck erhielten, dessen sie nach ihrem Inhalte irgend fähig waren.“ (Wagner 1871–1873, 3, 306 = Wagner 1907, 3, 247) Wagner definiert „die frivole Opernmelodie“ als diejenige, „die von jedem wirklichen Zusammenhange mit den dichterischen Textworten abgelöst[.]“ ist (Wagner 1871–1873, 3, 377 = Wagner 1907, 3, 297). Genau dies geschieht bei Mozart, wenn denn seine Libretti textlich so belanglos sein sollten, wie Wagner behauptet, so dass Mozart tatsächlich selbst als frivoler Opernkomponist erscheint, wenngleich Wagner dies direkt nicht behauptet. Sein Frivolitätsverdikt richtet sich hauptsächlich gegen die italienischen Komponisten des 19. Jahrhunderts; aber schon Beethoven sieht er als großen Kämpfer gegen die musikalische Frivolität.

N.s. Parteinahme für Bizets *Carmen* zu Beginn von WA scheint einerseits — gerade auch in der Stoffwahl — gegen Wagners scheinheiligen Moralismus für die fröhliche Frivolität Partei zu ergreifen. Andererseits erfüllt *Carmen* in N.s. Analyse jedoch gerade das von Wagner aufgestellte Kriterium, nicht frivol zu sein, nämlich eine starke Einheit von Text und Musik zu bilden. Entsprechend könnte der Eindruck entstehen, N. bleibe mit seinem ästhetischen Urteil nach wie vor in Wagners Koordinatensystem gefangen, selbst wenn er sich innerhalb dieses Koordinatensystems gegen Wagner wendet.

26, 8–11 *Lassen wir niemals zu, dass die Musik „zur Erholung diene“; dass sie „erheitere“; dass sie „Vergnügen mache“. Machen wir nie Vergnügen! — wir sind verloren, wenn man von der Kunst wieder hedonistisch denkt...*] Etwa in *Deutsche Kunst und Deutsche Politik* (1868) polemisiert Wagner gegen ein bloß vergnügungsorientiertes Kunstverständnis, das vorherrsche und gegen das er sein eigenes setzt: „Der täglich angespannte Verbrauch seiner geistigen Kräfte für die unmittelbaren Nützlichkeitszwecke des Lebens gestattet der bürgerlichen Welt keine zwecklose Beschäftigung mit Litteratur und Kunst: desto mehr bedarf sie der Erholung durch abziehende, in einem guten Sinne zerstreuende Unterhaltung, welche ihr wenig oder gar keine Vorbereitung kosten darf. Dieß ist das Bedürfniß. Ihm zu entsprechen, stellt sich sofort der Mime ein; ihm dient das Bedürfniß des Publikums sogar zum Erwerbsquell, wie dem Bäcker der Hunger.“ (Wagner 1871–1873, 8, 147 = Wagner 1907, 8, 116).

26, 12–14 *Nichts dagegen dürfte räthlicher sein, bei Seite gesagt, als eine Dosis — Muckerthum, sit venia verbo. Das giebt Würde.*] „Mucker“ war zu N.s. Zeit ein „allgemeiner Spottnamen für die Anhänger einer ungesunden und exklusiven Frömmigkeit“ (Meyer 1885–1892, 11, 845). Im Aufsatz *Über das Dirigiren* (1869) nimmt Wagner direkt zu diesem offenbar geläufigen Vorwurf Stellung und weist ihn weit von sich: „Vor einiger Zeit warf ein süddeutscher Zeitungsredakteur meinen Kunsttheorien ‚muckerische‘ Tendenzen vor: der Mann wußte offenbar nicht, was er damit sagte; es war ihm einfach um ein böses Wort zu thun. Was ich dagegen von dem Wesen der Muckerei in Erfahrung gebracht habe, bezeichnet die sonderbare Tendenz dieser widerlichen Sekte damit, daß hier dem Anreizenden und Verführerischen auf das Angelegentlichste nachgetrachtet wird, um an der schließlichen Abwehr desselben seine Widerstandskraft gegen den Reiz und die Verführung zu üben.“ (Wagner 1871–1873, 8, 393 = Wagner 1907, 8, 321. Zum Bezug: „Muckerfräulein nannte Wilhelm Bauck 1857 die Elisabeth im ‚Tannhäuser‘.“ Tappert 1877, 25). Cosima Wagner sieht am 14. 02. 1873 im „Musiker-Muckertum“ die finstere Oppositionsmacht zum „Bayreuther Unternehmen“ (C. Wagner 1988, 2, 639; vgl. ihren Brief an N. vom 09. 12. 1869, KGB II 2, Nr. 46, S. 92, Z. 66). Der

Tagebucheintrag Cosimas vom 07. 12. 1869 sagt explizit, wer mit den „Muckern“ gemeint ist, nämlich „die Schumannianer“ (C. Wagner 1988, 1, 176). N. wendet also einen schon alten Vorwurf gegen Wagner, den dieser gemeinsam mit Cosima auf seine eigenen Gegner, die Anhänger Robert Schumanns, umgewidmet hatte, wiederum auf Wagner an.

26, 14 *sit venia verbo*] Lateinisch: „man verzeihe das Wort“.

26, 14–22 *Und wählen wir die Stunde, wo es sich schickt, schwarz zu blicken, öffentlich zu seufzen, christlich zu seufzen, das grosse christliche Mitleiden zur Schau zu stellen. „Der Mensch ist verderbt: wer erlöst ihn? was erlöst ihn?“ — Antworten wir nicht. Seien wir vorsichtig. Bekämpfen wir unsern Ehrgeiz, welcher Religionen stiften möchte. Aber Niemand darf zweifeln, dass wir ihn erlösen, dass unsre Musik allein erlöst... (Wagner's Aufsatz „Religion und Kunst“.)*] In dem 1880 in den *Bayreuther Blättern* erschienenen Aufsatz *Religion und Kunst*, der parallel zum *Parsifal* entstand, projiziert Wagner eine Rettung der dogmatisch und institutionell versteinerten Religion durch die Kunst. Dabei hat diese Kunst-Religion einen stark pessimistischen Einschlag, sieht Wagner doch in der Verneinung des Willens sowohl den Kern des Buddhismus als auch des Christentums. Für Wagner ist die „Hinfälligkeit der Welt, ja [...] Verderbtheit und Schlechtigkeit der Menschen“ offenkundig (Wagner 1907, 10, 256. In N.s Bibliothek hat sich keine Ausgabe von Wagners *Religion und Kunst* erhalten). Durch das im Kreuzestod Christi symbolisch verdichtete Mitleid könne die Herrschaft der Gewalt und des Leidens überwunden werden; die Musik (Wagners) ermöglicht dabei einen unmittelbaren Einblick sowohl in das Wesen der Welt als auch in das Versprechen der Erlösung: „Über alle Denkbareit des Begriffes hinaus, offenbart uns aber der tondichterische Seher das Unaussprechbare: wir ahnen, ja wir fühlen und sehen es, daß auch diese unentrinnbar dünkende Welt des Willens nur ein Zustand ist, vergehend vor dem Einen: ‚Ich weiß, daß mein Erlöser lebt!‘“ (Wagner 1907, 10, 250 f.; auch zitiert in Glasenapp / Stein 1883, 155). Diese Denkrichtung führt dann zu einer in romantischer Tradition stehenden, weitgehenden Identifikation von Religion und Kunst in welterlösender Absicht: „Da es mir möglich geworden ist, [...] zu der Überzeugung davon zu gelangen, daß wahre Kunst nur auf der Grundlage wahrer Sittlichkeit gedeihen kann, durfte ich der ersteren einen um so höheren Beruf zuerkennen, als ich sie mit wahrer Religion vollkommen Eines erfand.“ (Wagner 1907, 251; auch zitiert in Glasenapp / Stein 1883, 662) Und dennoch verzichtet Wagner, wie N. in 26, 19 f. anführt, vorgeblich bescheiden auf den Anspruch, eine Religion zu stiften: „Wollen Sie etwa eine Religion stiften?“ dürfte der Verfasser dieses Aufsatzes befragt werden. Als solcher würde ich nun frei bekennen, daß ich dieß für [...] unmöglich halte“ (Wagner 1907, 251). Zum Mitleiden siehe NK 29, 14 f.

Die Kritik an Wagners Kunstreligion schließt religionsaffine Erscheinungen in N.s Spätwerk freilich nicht aus (vgl. auch Detering 2009, 6).

7

Manche Überlegungen dieses Abschnitts sind vorweggenommen in NL 1887/88, KSA 13, 11[321], 134 f. (KGW IX 7, W II 3, 62, 1–4, 10–15–63, 6–20), wo im Übrigen auch der Autor einer wichtigen Inspirationsquelle, nämlich Paul Bourget, namentlich genannt wird (KSA 13, 134, 16), dessen (*Nouveaux*) *essais de psychologie contemporaine* (1883/86) für N.s späte Kulturdiagnose und Dekadenzverdikte richtungweisend waren (siehe z. B. Panizzo 2007, 57–64).

26, 28 f. *der Musiker wird jetzt zum Schauspieler*] In der Abhandlung *Über Schauspieler und Sänger* (1872) propagiert Wagner in der Gestalt des Mimen eine Einheit von Schauspieler und Sänger: „Zu wiederholten Malen gerieth ich, in Folge meiner Untersuchungen des Problem's der dramatischen Kunst und ihrer Beziehungen zu einer wirklich nationalen Kultur, auf den entscheidend wichtigen Punkt der Eigenartigkeit der Natur des Mimen, unter welchem ich den Schauspieler und Sänger begriff, denen ich, vermöge des besonderen Lichtes, in welchem diese mir erschienen, sogar den eigentlichen Musiker beizugesellen mich veranlaßt sah.“ (Wagner 1871–1873, 9, 191 = Wagner 1907, 9, 157) Die prominente Rolle, die Wagner der Schauspielerei einräumt, reflektiert N. auch schon in UB IV WB 7, KSA 1, 467, 3–468, 15 und UB IV WB 9, KSA 1, 490, 6–32, dort jedoch ohne den Gestus der Verunglimpfung. Die Musik der Schauspielerei geopfert zu haben, ist ein zentraler Vorwurf N.s an Wagners Adresse, der allerdings – und typischerweise! – Wagners eigene kritische Begriffe gegen diesen selbst wendet. (Wagner selbst bezichtigte N. in einem Gespräch mit Cosima am 02. 08. 1878 einer solchen Taktik in seinen Angriffen: „Alles hat dieser schlechte Mensch von einem, selbst die Waffen, die er nun gegen mich führt.“ C. Wagner 1988, 3, 153, vgl. Borchmeyer 1982, 11.) Schließlich war es Wagner selbst, der im fraglichen Aufsatz *Über Schauspieler und Sänger* ein wachsendes Übergewicht der schauspielerischen Effekthascherei gegenüber dem poetischen Gehalt verantwortlich machte für den neuzeitlichen Verfall des Dramas: Es bezeichne „den Verfall des Drama's, vom Eintritte der sogenannten neueren Attischen Komödie an bis auf unsere Tage, daß ein platterer Stoff in flacher Ausführung dem individuellen Belieben des Mimen, des eigentlichen ‚Histrionen‘ der Römer, vom Dichter überlassen ward“ (Wagner 1871–1873, 9, 255 = Wagner 1907, 9, 213). Vgl. auch NK KSA 6, 419, 23–25.

26, 30 *ein Talent zu lügen*] Die Wendung „Talent zu lügen“ (auch in der französischen Form „talent de mentir“) ist im 19. Jahrhundert oft belegt – z. B. in Wilhelm Raabes Roman *Die Kinder von Finkenrode* (Raabe 1859, 117) –, ohne dort jedoch der allgemeinen Charakterisierung einer spezifischen Form von Künstlerschaft zu dienen.

26, 31 f. (*in einem Capitel meines Hauptwerks, das den Titel führt „Zur Physiologie der Kunst“*)] Der Beginn dieses Kapitels ist eingegangen in GD Streifzüge eines Unzeitgemässen 8–11, vgl. NK KSA 6, 116, 3–119, 8. Im Frühjahr 1888 füllte N. sein Notizheft W II 9 mit Aufzeichnungen „Zur Physiologie der Kunst“ (vgl. KSA 14, 405). Eine Planskizze eines entsprechenden Werkes gibt das Notat NL 1888, KSA 13, 17[9], 529 f., während sich Materialien unter diesem Titel bereits in NL 1886/87, KSA 12, 7[7], 284–290 finden.

26, 32 *Physiologie der Kunst*] Vgl. zum Wortfeld Physiologie NK KSA 6, 144, 18, zur „Physiologie der Kunst“ im Besonderen Lypp 1984 und Pfotenhauer 1985. Schon in GM III 8 hatte N. die „bisher so unberührte, so unaufgeschlossene Physiologie der Ästhetik“ (KSA 5, 356, 13 f.) behandeln wissen wollen – eben gerade in der Absicht zu zeigen, dass das Ästhetische keineswegs in ätherischen Gefilden angesiedelt ist, sondern sich sehr handgreiflichen Lebensbedürfnissen verdankt. Für deutsche Ohren klangen solche Wendungen 1887/88 unerhört, waren jedoch auf Französisch durchaus geläufig, wenn auch nicht in dem allgemeinen Sinn, den N. ihnen geben wollte (als Beispiele für die „physiologie de l’art“ siehe Regnault-Warin 1827, 11 und Clergeau 1860, 50). Das (bei N. nicht belegte) Kompositum „Kunstphysiologen“ benutzt Gottfried Semper hingegen bereits 1860 in seinem Handbuch *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten* mit ironischer Färbung, wenn er von einem „Curiosum“ und „Monstrum“ im „einmal etablirte[n] System unserer Kunstphysiologen“ spricht (Semper 1860, 432).

26, 33–27, 4 *diese Gesamtverwandlung der Kunst in’s Schauspielerische eben so bestimmt ein Ausdruck physiologischer Degenerescenz (genauer, eine Form des Hysterismus) ist, wie jede einzelne Verderbniss und Gebrechlichkeit der durch Wagner inaugurierten Kunst*] Vgl. NK 22, 26–23, 2. Den theatralischen Hang („penchant théâtral“) der Hysteriker arbeitet Richet 1884, 124 heraus (vgl. ebd., 265 und auch Kunze 1881, 98). Von der hysterischen Verstellungssucht des modernen Künstlers handelt ausführlicher NL 1888, KSA 13, 16[89], 517 f.

27, 4–6 *die Unruhe ihrer Optik, die dazu nöthigt, in jedem Augenblick die Stellung vor ihr zu wechseln*] Die „Unruhe des Auges, welches bald für Mosaik und bald für verwegen hingeworfene Wand-Fresken eingestellt werden soll“, bringt N. in NL 1887/88, KSA 13, 11[321], 134, 21–23 (KGW IX 7, W II 3, 62, 13–15) mit

dem bei Bourget gefundenen „Mosaik-Effekt“ (KSA 13, 134, 16 = KGW IX 7, W II 3, 62, 15) in Verbindung und schlägt dort auch den Bogen zu Wagner: „Das Nicht-festhalten-können einer bestimmten Optik macht den Stil der Wagner-schen Musik aus: Stil hier im Sinne von Stil-Unfähigkeit gebraucht“ (KSA 13, 135, 7–9 = KGW IX 7, W II 3, 63, 16–20). Den „Mosaik-Effekt“ hat N. aus Bourgets Stil-Analyse der Goncourt entlehnt, siehe den Nachweis in NK KSA 6, 115, 22–26. In NL 1888, KSA 13, 16[77], 512, 13–18 ist die „Unruhe der Optik“ schon eine feste Prägung in einer Liste von typischen Eigenschaften des *décadent*: „der *décadent*: extr(eme) Irritabilität — / Mangel an Tonalität / Mangel an Eurhythmie / Unfähigkeit zu bauen / Übertreibung des Details / Unruhe der Optik.“ Das Motiv der Unruhe ist in Bourgets Gegenwartsdiagnosen prominent, auch wenn „Unruhe der Optik“ oder „Unruhe des Auges“ bei ihm als Wendungen nicht nachweisbar sind. Von der modernen Seele schreibt er: „Il arrive alors que l'âme éprouve *un indescriptible malaise, une inquiétude inexpliquée*.“ (Bourget 1886, 74. Kursiviertes von N. unterstrichen. „Es kann also passieren, dass die Seele *ein unbeschreibliches Unbehagen, eine unerklärliche Unruhe* empfindet.“ Vgl. z. B. auch Bourget 1886, 209.) Bemerkenswert ist, dass N. in 27, 4–6 den ständigen Perspektiven- und Standpunktwechsel als ein zu verurteilendes Dekadenzmerkmal geißelt — während er gleichzeitig Überlegungen zum Perspektivismus anstellt, die den ständigen Wechsel der Perspektiven angeraten sein lassen, da sich die Welt selbst stets unterschiedlich darstellt: „die Welt, abgesehen von unserer Bedingung, in ihr zu leben, die Welt, die wir nicht auf unser Sein, unsere Logik, und psychologischen Vorurtheile reduziert haben / existiert nicht als Welt ‚an sich‘ / sie ist essentiell Relations-Welt: sie hat, unter Umständen, von jedem Punkt aus ihr verschiedenes Gesicht: ihr Sein ist essentiell an jedem Punkte anders: sie drückt auf jeden Punkt, es widersteht ihr jeder Punkt — und diese Summirungen sind in jedem Falle gänzlich incongruent.“ (NL 1888, KSA 13, 14[93], 271, 11–19, korrigiert nach KGW IX 8, W II 5, 128, 26–42) Praktisch folgt daraus freilich nicht, dass man seine Optik ständig wechseln soll, obgleich man dem Werk WA selbst mit dem Schwanken zwischen Ernst und Heiterkeit eine solche „Unruhe der Optik“ attestieren könnte.

N.s Begriff einer „Unruhe der Optik“ greifen in kritischer Absicht gegen Wagner übrigens sowohl Robert Musil (Musil 1981, 1776) als auch der Musikwissenschaftler Alfred Einstein auf (Einstein 1958, 113).

27, 8 f. *Er war kein „lückenhaftes“, kein „verunglücktes“, kein „contradiktorisches“ Genie, wie man wohl gesagt hat.*] In Julius Bahnsens von N. früh gelesenen *Beiträgen zur Charakterologie* heißt es: „Das mauvais sujet gilt sogar gewöhnlich für ein ‚verunglücktes Genie‘ — und irgendwelche einseitig hervorragende Begabung wird ihn auch meistens auszeichnen — wol am öftesten

musikalische Anlage.“ (Bahnsen 1867, 1, 270) Freilich ist das nicht unmittelbar auf Wagner gemünzt. Dies ist hingegen ein Urteil von Paul Lindau: „Dans Wagner se réunissent les éléments les plus contradictoires.“ (Lindau 1885, 61 f. „In Wagner paaren sich die widerspruchsvollsten Elemente.“ Lindau 1877, 31).

27, 14 *Krisis des Geschmacks*] In seinem berühmten Werk über *Die romantische Schule* benutzt Rudolf Haym 1870 die Wendung in ähnlichem, (zeit)kulturkritischem Kontext, wenn auch zugunsten einer dezidiert klassizistischen Kunstauffassung: „Die Herrschaft des Interessanten kann ihrer Natur nach nur eine vorübergehende Krisis des Geschmacks sein: recht verstanden kann sich jenes Streben nur auflösen in das, freilich immer nur annähernd zu erreichende höchste Schöne, was, im Gegensatz zum Interessanten, das Allgemein-gültige, Beharrliche, Nothwendige, — das Objective ist.“ (Haym 1870, 189).

27, 16 *Ich halte mich dies Mal nur bei der Frage des Stils auf.*] Für die zeitgenössische Stil-Kritik an Wagner sind Lindaus Überlegungen repräsentativ: „D’après la définition de Schiller du moins, le ‚maître‘ n’est pas un maître en style, dont la qualité maîtresse consiste précisément à savoir sagement se taire. Wagner dit tout ce qu’il a sur le cœur, et, si je ne me trompe, parfois même un peu davantage.“ (Lindau 1885, 61. „Der ‚Meister‘ ist wenigstens nach der Schiller’schen Definition durchaus nicht ein Meister des Stils, der gerade darin seine Meisterschaft bewährt, weise zu verschweigen. Wagner sagt Alles, was er auf dem Herzen hat und, wenn ich mich nicht täusche, bisweilen sogar noch etwas mehr.“ Lindau 1877, 31).

27, 17–22 *Womit kennzeichnet sich jede litterarische décadence? Damit, dass das Leben nicht mehr im Ganzen wohnt. Das Wort wird souverain und springt aus dem Satz hinaus, der Satz greift über und verdunkelt den Sinn der Seite, die Seite gewinnt Leben auf Unkosten des Ganzen — das Ganze ist kein Ganzes mehr. Aber das ist das Gleichniss für jeden Stil der décadence*] N. schließt hier an die berühmte Definition literarischer Dekadenz an, die er im ersten, unter seinen Büchern nicht erhaltenen Band der *Essais de psychologie contemporaine* von Paul Bourget gefunden hat. Bereits in NL 1883/84, KSA 10, 24[6], 646, 16–18 wendet er diese Definition auf Wagner an: „**Stil des Verfalls** bei Wagner: die einzelne Wendung wird souverän, die Unterordnung und Einordnung wird zufällig. Bourget p 25.“ Im Original und weiteren Zusammenhang lautet der Passus, dessen zweiten Teil N. dann für WA 7 bearbeitet: „Par le mot de décadence, on désigne volontiers l’état d’une société qui produit un trop grand nombre d’individus impropres aux travaux de la vie commune. Une société doit être assimilée à un organisme. Comme un organisme, en effet, elle se résout en une fédération d’organismes moindres, qui se résolvent eux-mêmes en une fédération de cellules. L’individu est la cellule sociale. Pour que

l'organisme total fonctionne avec énergie, il est nécessaire que les organismes composants fonctionnent avec énergie, mais avec une énergie subordonnée; et pour que ces organismes /25/ moindres fonctionnent eux-mêmes avec énergie, il est nécessaire que leurs cellules composantes fonctionnent avec énergie, mais avec une énergie subordonnée. Si l'énergie des cellules devient indépendante, les organismes qui composent l'organisme total cessent pareillement de subordonner leur énergie à l'énergie totale, et l'anarchie qui s'établit constitue la décadence de l'ensemble. L'organisme social n'échappe pas à cette loi. Il entre en décadence aussitôt que la vie individuelle s'est exagérée sous l'influence du bien-être acquis et de l'hérédité. Une même loi gouverne le développement et la décadence de cet autre organisme qui est le langage. Un style de décadence est celui où l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place à l'indépendance du mot. Les exemples foisonnent dans la littérature actuelle qui corroborent cette féconde.“ (Bourget 1883, 24 f. „Mit dem Wort Dekadenz wird gerne der Zustand einer Gesellschaft beschrieben, aus welcher eine zu große Anzahl von Individuen hervorgeht, die unfähig für die Arbeiten des gewöhnlichen Lebens sind. Eine Gesellschaft muss einem Organismus assimiliert sein. Wie ein Organismus nämlich umfasst sie Gemeinschaften von Unterorganismen, die sich wiederum in eine Gemeinschaft von Zellen unterteilen. Das Individuum ist die soziale Zelle. Damit der gesamte Organismus mit Energie arbeitet, ist es notwendig, dass die Organismen, aus welchen er zusammengesetzt ist, mit Energie funktionieren, wenn auch mit untergeordneter Energie; und damit die Unterorganismen selbst mit Energie arbeiten, ist es wichtig, dass ihre Zellen wiederum mit Energie, wenn auch mit untergeordneter Energie funktionieren. Wenn die Energie der Zellen unabhängig wird, hören die Organismen, aus welchen der Organismus besteht, gleichermaßen auf, ihre Energie der Gesamtenergie unterzuordnen, und die Anarchie, die sich einstellt, schafft die Dekadenz des Ganzen. Der soziale Organismus entkommt diesem Gesetz nicht. Seine Dekadenz beginnt, sobald das individuelle Leben unter dem Einfluss des erreichten Wohlstandes und der Vererbung übertrieben wird. Ein gleiches Gesetz regiert die Entwicklung und den Niedergang jenes anderen Organismus, der die Sprache ist. Ein Dekadenz-Stil entsteht, wenn sich die Einheit des Buches auflöst, um der Unabhängigkeit der Seiten Platz zu machen, oder wenn sich die Seite auflöst, um der Unabhängigkeit der Sätze Platz zu machen, und wenn dasselbe mit dem Satz geschieht, der der Unabhängigkeit des Wortes Platz macht. In der aktuellen Literatur wimmelt es von solchen Beispielen, die diese Entwicklung bestätigen.“) Dass es sich bei 27, 17–22 um eine Bourget-Adaption handelt, ist schon lange bekannt, vgl. z. B. Weigand 1893, 67 f.; Wah-

rig-Schmidt 1988, 439 f. und Müller-Lauter 1999b, 2 f. Auffällig ist, dass N. den politischen und sozialen Kontext von Bourgets Dekadenzanalyse hier ausblendet und sich auf die Literatur konzentriert, so sehr eine entsprechende politisch-soziale Ausweitung seiner Wagner-Kritik, zumal mit der von Bourget gegebenen biologisch-organologischen Metaphorik, auf N.s Linie gelegen hätte.

27, 23 *Anarchie der Atome*] Auch Bourget 1883, 25 spricht zur Kennzeichnung der *décadence* von Anarchie, allerdings ohne die Einzelteile als Atome zu bezeichnen, siehe NK 27, 17–22. Liebmann 1882, 104 f. (Lesespuren N.s, vgl. NPB 356) bezeichnet den Atomismus als Anarchismus. Vgl. NK KSA 6, 78, 5–11.

27, 24 „*Freiheit des Individuums*“] Die „Freiheit des Individuums“ ist eine der Grundforderungen der Aufklärung und der Französischen Revolution, wobei die Frage unterschiedlich beantwortet wurde, wo denn diese Freiheit ihre Grenzen habe. N. diskutiert die politisch-soziale Freiheitsproblematik gelegentlich (vgl. z. B. NK KSA 6, 59, 9 f.), während er das alte metaphysische Problem der Willensfreiheit für das Resultat einer falschen Wirklichkeitsperspektivierung hält (vgl. NK KSA 6, 95, 10). In GD Streifzüge 38, KSA 6, 139, 5–140, 24 will er einen eigenen „Begriff von Freiheit“ (KSA 6, 139, 6) entwerfen, der sich gegen die im Zuge des aufklärerisch-liberalen Freiheitsbegriffs angeblich unvermeidliche „Heerden-Verthierung“ (KSA 6, 139, 16) wendet. Auch bei Wagner wird in *Oper und Drama* die „Freiheit des Individuums“ *expressis verbis* diskutiert, und zwar im Horizont der Frage, ob der Dichter sich gegenüber dem Musiker oder der Musiker sich gegenüber dem Dichter zu beschränken habe: „Die Freiheit des Individuums hat bisher nur in einer – weisen – Beschränkung nach Außen möglich geschieen: Mäßigung seiner Triebe, somit der Kraft seines Vermögens war die erste Anforderung der staatlichen Gemeinsamkeit an den Einzelnen. Die volle Geltendmachung einer Individualität mußte als gleichbedeutend mit der Beeinträchtigung der Individualität Anderer angesehen werden, und Selbstbeschränkung der Individualität war dagegen höchste Tugend und Weisheit. – Genau genommen war diese, vom Weisen gepredigte, von Lehrdichtern besungene, vom Staate endlich als Unterthanspflicht, von der Religion als Pflicht der Demuth geforderte Tugend eine niemals vorhandene, gewollte – aber nicht ausgeübte, gedachte – aber nicht verwirklichte; und so lange eine Tugend gefordert wird, wird sie in Wahrheit auch nicht ausgeübt werden. Die Ausübung dieser Tugend war entweder eine despotisch erzwungene – somit also ohne das Verdienst der Tugend, wie es gedacht wurde; oder sie war eine nothwendig freiwillige, unreflektirte, und dann war die ermöglichende Kraft nicht der selbstbeschränkende Wille, sondern – die

Liebe. — [...] Wir sehen in der, jeden wahrhaften Menschen empörenden, furchtbaren Entsittlichung unserer heutigen sozialen Zustände das nothwendige Ergebniß der Forderung einer unmöglichen Tugend, die schließlich durch eine barbarische Polizei geltend erhalten wird. Nur das gänzliche Verschwinden dieser Forderung und der Gründe, aus denen sie gestellt wurde, — nur die Aufhebung der unmenschlichen Ungleichheit der Menschen in ihrer Stellung zum Leben, kann den gedachten Erfolg der Anforderung der Selbstbeschränkung herbeiführen, und zwar durch die Ermöglichung der freien Liebe. Die Liebe aber führt jenen gedachten Erfolg in unermesslich erhöhtem Maaße herbei, denn sie ist eben nicht Selbstbeschränkung, sondern unendlich mehr, nämlich — höchste Kraftentwicklung unseres individuellen Vermögens — zugleich mit dem nothwendigsten Drange der Selbstaufopferung zu Gunsten eines geliebten Gegenstandes.“ (Wagner 1871–1873, 4, 256 f. = Wagner 1907, 4, 205 f.; zur „freien Liebe“ siehe NK 20, 16 f.) Wagners Freiheitsbegriff hat sich — wie derjenige N.s — bewusst von den aufklärerischen Vorgaben gelöst.

27, 25 „*gleiche Rechte für Alle*“] Die Polemik gegen die im Gefolge von Aufklärung und Französischer Revolution sich etablierenden Rechtsgleichheitsvorstellungen ist bei N. ein stehender Topos, der sich in Texten seiner mittleren Schaffensphase noch verhältnismäßig moderat äußert (vgl. z. B. MA I 451, KSA 2, 293), jedoch in den Schriften von 1888 dominant wird. In GD Streifzüge eines Unzeitgemässen 34, KSA 6, 132, 19 f. artikuliert sich diese Polemik etwa bei der Annäherung von Christ und Anarchist, wobei die Forderung nach „gleichen Rechten“, mit der die am Leben verarmten Anarchisten auftreten, als logische Konsequenz der bereits von den Christen betriebenen Gleichmacherei fundamental ungleicher Menschen erscheint. In AC 43, KSA 6, 217, 30–32 wird diese Konsequenz explizit gezogen: „Das Gift der Lehre ‚gleiche Rechte für Alle‘ — das Christenthum hat es am grundsätzlichsten ausgesät“ (vgl. AC 46, KSA 6, 224, 24 f.). Mit dieser Rückprojektion der modernen demokratisch-rechtsstaatlichen Vorstellung, alle müssten gleiche Rechte haben, in das Christenthum der Antike, das allenfalls von einer Gleichheit vor Gott gesprochen hat, soll die historisch tiefe Verwurzelung der abendländischen *décadence* ebenso plausibel gemacht werden wie die Notwendigkeit einer „Umwerthung aller Werthe“, die nicht nur historisch jüngste Entwicklungen, sondern einen epochenübergreifenden Verfallsprozess rückgängig machen will. Dabei ist das strategische Mittel der Pathologisierung hilfreich: „Der Kampf um gleiche Rechte ist sogar ein Symptom von Krankheit: jeder Arzt weiss das.“ (EH Warum ich so gute Bücher schreibe 5, KSA 6, 306, 12 f.) In EH Warum ich so weise bin 5, KSA 6, 271, 6–8 beschreibt das Ich sich selbst autogenealogisch als jemanden, „der nie unter seines Gleichen lebte“ und dem entsprechend

„der Begriff ‚gleiche Rechte‘“ „unzugänglich“ geblieben sei. Das eigentliche Argument gegen die Gleichheit der Rechte im Sinne der *égalité* der Französischen Revolution lautet also, dass keiner gleiche Rechte beanspruchen darf, der ungleich ist. Aus der behaupteten oder diagnostizierten Ungleichheit der Menschen zieht N. die praktische Folgerung, dass eine rechtliche Gleichheitsforderung illegitim sei. „Das Unrecht liegt niemals in ungleichen Rechten, es liegt im Anspruch auf ‚gleiche‘ Rechte...“ (AC 57, KSA 6, 244, 28–30) Wie wenig plausibel der Anspruch auf Rechtsgleichheit ist, will N. schließlich auch im Feld der Ästhetik am Beispiel der deutschen Vorliebe deutlich machen, allem wahllos gleiches Recht zuzubilligen, anstatt nach Qualität zu unterscheiden (EH WA 1, KSA 6, 358, 5–7). In der Formel von den „gleichen Rechten“ ist bei N. „gleich“ meist gesperrt, womit er unterstreicht, dass er niemandem jegliche Rechte absprechen will, sondern nur die allgemeine *Rechtsgleichheitsforderung* bekämpft. Vgl. NK KSA 6, 138, 15–18 u. zu N.s Kritik an den „modernen Ideen“ NK KSA 1, 20, 18–20.

27, 26 f. *die Vibration und Exuberanz des Lebens*] Vibration ist N. in strikt physiologischem Sinne geläufig, vgl. z. B. den Abschnitt „Analogie de la vibration nerveuse et de la vibration musculaire“ bei Richet 1884, 465–467. Die „Exuberanz-Formen des Lebens“ werden in GD Streifzüge eines Unzeitgemäßen 21, KSA 6, 125, 9 gegen Schopenhauers Abwertung des Lebens ins Feld geführt; in EH Warum ich so weise bin 1, KSA 6, 265, 5 gibt es auch eine „Exuberanz des Geistes“ sowie in NL 1888, KSA 13, 14[170], 356, 21 f. (KGW IX 8, W II 5, 35, 4) eine „Exuberanz der inneren Spannung“. Versteht man unter Exuberanz „Überfülle“ (Meyer 1885–1892, 5, 982), so passt der Begriff, der erst in N.s letztem Schaffensjahr auftaucht, gut zu dessen Konzept des sich unentwegt steigernden und in der Steigerung erst realisierenden Willens zur Macht. Während die Wendung „Exuberanz des Lebens“ sich vor N. auf Deutsch kaum nachweisen lässt, ist „exubérance de la vie“ oder „exubérance de vie“ auf Französisch sehr häufig anzutreffen. In Charles Richets *L'homme et l'intelligence* konnte N. sich über die von Trunkenheit beeinflusste „exubérance passagère de vitalité intellectuelle“ (Richet 1884, 96) bei Dichtern aufklären lassen.

27, 29 *Chaos*] Vgl. NK 24, 24–26 f.

27, 33 *Bei Wagner steht im Anfang die Hallucination*] In der von N. konsultierten medizinisch-physiologischen Literatur spielen Halluzinationen in der Symptomatik eine nicht unwesentliche Rolle, vgl. z. B. Richet 1884, 102 f. über die halluzinogene Wirkung des Alkohols, zur Unterscheidung von Halluzination und Illusion ebd., 129 f. Übrigens berichtet Cosima Wagner gelegentlich von halluzinationsartigen Krankheitserscheinungen bei ihrem Gatten: „R[ichard] eine sehr üble Nacht gehabt, hat Congestionen und wie förmliche

Halluzinationen“ (2. Oktober 1872, C. Wagner 1988, 1, 579). Bourget wiederum assoziiert das Halluzinatorische mit der Träumerexistenz von Hamlet: „Hamlet demeure le type de l'irrésistible invasion du rêve, qui, même à l'heure des épées tendues, du poison versé, du furieux combat, immobilise tout à coup le visionnaire dans une /293/ hallucination captivante, dont rien ne l'éveillera jamais tout à fait.“ (Bourget 1886, 292 f. „Hamlet bleibt der Typus der unwiderstehlichen Invasion des Traumes, der sogar im Moment der gezogenen Schwerter, des vergossenen Giftes, des wütenden Kampfes den Visionär plötzlich in einer fesselnden Halluzination festsetzt, aus der ihn nichts jemals ganz aufwecken wird“).

27, 33–28, 3 *nicht von Tönen, sondern von Gebärden. Zu ihnen sucht er erst die Ton-Semiotik. Will man ihn bewundern, so sehe man ihn hier an der Arbeit: wie er hier trennt, wie er kleine Einheiten gewinnt, wie er diese belebt, heraus-treibt, sichtbar macht*] Diese Bemerkungen über die „Gebärde“ beziehen sich auf Überlegungen, die Wagner etwa im dritten Teil von *Oper und Drama* angestellt hatte, und die um eine Kunst der „feinsten Übergänge“ kreisen: „Je weiter sich nun die Gebärde von ihrer bestimmtesten, zugleich aber auch beschränktesten Grundlage des Tanzes entfernt; je sparsamer sie ihre schärfsten Accente vertheilt, um in den mannigfaltigsten und feinsten Übergängen des Ausdrucks zu einem unendlich fähigen Sprachvermögen zu werden, — desto mannigfaltiger und feiner gestalten sich nun auch die Tonfiguren der Instrumentensprache, die, um das Unaussprechliche der Gebärde überzeugend mitzuthemen, einen melodischen Ausdruck eigenthümlichster Art gewinnt, dessen unermeßlich reiche Fähigkeit sich weder nach Inhalt noch Form in der Wortsprache bezeichnen läßt, eben weil dieser Inhalt und diese Form durch die Orchestermelodie sich bereits vollständig dem Gehör kundgibt, und nur noch von dem Auge wiederum empfunden werden kann, und zwar als Inhalt und Form der, jener Melodie entsprechenden, Gebärde.“ (Wagner 1871–1873, 4, 221 = Wagner 1907, 4, 176 f.).

27, 34–28, 1 *Ton-Semiotik*] In AC 32, KSA 6, 203, 30 setzt N. „Semiotik“ mit „Zeichenrede“ in eins. Der Begriff der Semiotik bezeichnet im 19. Jahrhundert keine allgemeine Zeichenlehre, sondern ist auf den medizinischen Bereich beschränkt: „*Semiótik* (Semilogie, Phänomenologie, griech.), die ärztliche ‚Zeichenlehre‘, die Lehre, wie aus den Erscheinungen am Krankenbett Schlüsse auf die bestehende Krankheit und ihren mutmaßlichen Verlauf zu machen sind. Die S. bildet im Verein mit den physikalischen Untersuchungen, der Auskultation und Perkussion, den Inhalt der ärztlichen Diagnostik, sie ist die Grundlage für die Vorhersage (Prognose) u. das Heilverfahren (Therapie).“ (Meyer 1885–1892, 14, 853 f.) Wenn N. im Spätwerk über „Semiotik“ spricht,

dann adoptiert er einen medizinischen Terminus, mit dem er seinem philosophischen Schreiben eine naturwissenschaftliche Weihe gibt und ihm diagnostische Kapazität zubilligt. Vgl. zum Begriff der Semiotik bei N. NK KSA 6, 98, 17–22, ferner NK KSA 6, 320, 6.

28, 2 *wie er kleine Einheiten gewinnt*] In Bourgets Bild der Brüder Goncourt, die N. anschließend zum Vergleich heranzieht (vgl. NK 28, 7–9), sind die „petits faits“ gleichfalls prominent: „le roman de constatation, d’analyse minutieuse, de nomenclature et de petits faits, est aussi celui qui convient le mieux à notre âge d’universel recensement.“ (Bourget 1886, 161. Von N. mit Randstrich markiert; Kursiviertes von ihm unterstrichen; „der konstatierende Roman, der Roman der minutiösen Analyse, der Nomenklatur und der kleinen Fakten ist auch derjenige, der am besten in unsere *Zeit der universellen Bestandsaufnahme* passt.“ Vgl. auch ebd., 152).

28, 4–9 *Wie armselig, wie verlegen, wie laienhaft ist seine Art zu „entwickeln“, sein Versuch, Das, was nicht auseinander gewachsen ist, wenigstens durcheinander zu stecken! Seine Manieren dabei erinnern an die auch sonst für Wagner’s Stil heranziehbaren frères de Goncourt: man hat eine Art Erbarmen mit soviel Nothstand.*] In W II 7, 42 (KSA 14, 405 f.) lautet die Stelle: „Wie frech, wie ungeschickt stolpert er daher! Wie gequält klingt sein falscher Contrapunkt! Seine Manieren dabei – das Feilen an Stelle der Inspiration – erinnern an die frères de Goncourt: man hat sein Erbarmen bei so viel Nothstand“.

28, 7–9 *Seine Manieren dabei erinnern an die auch sonst für Wagner’s Stil heranziehbaren frères de Goncourt*] Vgl. zum dekadenten Stil der Brüder Edmond (1822–1896) und Jules Huot de Goncourt (1830–1870) NK KSA 6, 111, 14 f. Den Goncourt-Essay in Paul Bourgets *Nouveaux essais* studierte N. mit dem Stift in der Hand (Bourget 1886, 135–198; zu ihrem Stil eingehend ebd., 180–198 mit vielen Markierungen N.s). Bourget nähert die Brüder Goncourt wiederum Baudelaire an und bringt sie mit der französischen Romantik in Zusammenhang (ebd., 189 f.). Die Goncourts streben nach dem Pittoresken um des Pittoresken willen (ebd., 192, vgl. den Quellenauszug in NK KSA 6, 179, 27–29). Mit vielen Anstreichungen am Rand versieht N. die folgende Passage (von ihm Unterstrichenenes kursiviert): „Ils évoquent un intérieur, un paysage, une rue, avec une imagination d’écrivain aiguisé, — mais l’homme qu’ils placent dans ce cadre *ne pouvait pas voir ainsi*. C’est là, dans tous les romans de mœurs composés avec la prose si vibrante des Goncourt et de leurs disciples, le *point faible*, le *paradoxe premier*, l’*erreur* initiale. On y reconnaîtra un cas particulier de l’*irréductible* antithèse entre l’art et la science. Le /195/ *premier*, qui cherche l’expression, interprète forcément la réalité en la *déformant*, afin de produire un certain effet; au lieu que la science admet cette réalité nue en

essayant d'éliminer toute nuance personnelle. Qui dit exactitude absolue dit absence de style, et qui parle de style suppose une part nécessaire d'inexactitude.“ (Ebd., 194 f. „Sie evozieren eine Einrichtung, eine Landschaft, eine Straße mit der Vorstellungskraft eines geschärften Schriftstellerblickes, – doch die Person, die sie in diesen Rahmen stellen, konnte auf diese Weise gar nicht sehen. Hier liegt, in allen Sittenromanen, die von den Goncourts und ihren Anhängern mit einer so vibrierenden Prosa geschrieben wurden, der *Schwachpunkt*, das *erste Paradoxon*, der initiale *Irrtum*. Man wird hier einen Spezialfall der *irreduziblen* Antithese zwischen Kunst und Wissenschaft erkennen. Der Erste, der den Ausdruck sucht, interpretiert grundsätzlich die Wirklichkeit, indem er sie *verformt*, um einen gewissen Effekt zu erzielen; anstatt wie die Wissenschaft diese reine Wirklichkeit zuzugeben, indem sie versucht, *jede persönliche Nuance zu entfernen*. Wer absolute Genauigkeit sagt, sagt *Abwesenheit von Stil*, und wer von Stil spricht, geht von einem *notwendigen* Anteil von *Unge nauigkeit* aus.“) Verglichen mit den Dichtern des 17. Jahrhunderts – Bourget nennt Racine – haben die von den Goncourts exemplarisch repräsentierten zeitgenössischen Dichter die Manieren von Emporkömmlingen: „Notre démocratie a fait sa besogne d'éparpillement ici comme ailleurs. L'homme moderne, qu'il veuille construire sa fortune ou écrire un livre, n'a pas de *vaste organisme héréditaire où prendre place*. Il en résulte un *cruel abandon*, mais aussi une *farouche indépendance*. Les Frères de Goncourt ont incarné en eux, avec une rare intensité, ce caractère de l'écrivain de nos jours, et leur fascination sur tant de jeunes hommes de talent a pour principe cette belle vertu de *l'intransigeance absolue* qui a été la leur.“ (Ebd., 197. Randmarkierungen N.s; von ihm Unterstrichenenes kursiv. „Unsere Demokratie hat ihren Beitrag zur Vereinzelung geleistet, hier wie woanders. Der moderne Mensch, ob er ein Vermögen machen oder ein Buch schreiben will, hat keinen *umfangreichen, vererbten Organismus, um Platz zu nehmen*. Daraus folgt eine *grausame Verlassenheit, aber auch eine fanatische Unabhängigkeit*. Die Brüder Goncourt haben diesen Charakter des heutigen Schriftstellers mit einer seltenen Intensität verkörpert, und die Faszination, die sie auf so viele junge talentierte Männer ausüben, hat als Prinzip diese schöne Tugend *der absoluten Intransigenz*, welche die ihre war“).

28, 9–14 Dass Wagner seine Unfähigkeit zum organischen Gestalten in ein Prinzip verkleidet hat, dass er einen „dramatischen Stil“ statuiert, wo wir bloss sein Unvermögen zum Stil überhaupt statuieren, entspricht einer kühnen Gewohnheit, die Wagnern durch's ganze Leben begleitet hat] Wagner benutzt die Wendung „dramatischer Stil“ (er schreibt konsequent „Styl“) nicht häufig, auch wenn man Forderungen nach einem entsprechenden Stil aus vielen Wagner-Schriften – von *Oper und Drama* (1850/51) bis zu *Über die Anwendung der Musik auf*

das Drama (1879) ableiten mag. Im dritten Teil von *Oper und Drama* heißt es z. B.: „Da, wo sich dramatische Persönlichkeiten zum mehrstimmigen Gesange anließen, geschah dieß — im eigentlichen Opernstyle — zur sinnlich wirksamen Verstärkung des individuellen Ausdruckes, oder — im wirklich dramatischen Style — als, durch die höchste Kunst vermittelte, gleichzeitige Kundgebung fortgesetzt sich behauptender charakteristischer Individualitäten.“ (Wagner 1871–1873, 4, 203 = Wagner 1907, 4, 162, vgl. auch Wagner 1907, 9, 190) Die Vermutung, dass der Anspruch auf „dramatischen Stil“ nur eine Finte Wagners gewesen sei, um von seiner „Stil-Auflösung“ abzulenken, artikuliert N. auch im Nachlass, und zwar im Rahmen einer Breitseite gegen die musikalische Ästhetik der Gegenwart: „wenn gar noch die vollkommene und in die Augen springende Stil-Auflösung Wagners, sein sogenannter dramatischer Stil als ‚Vorbild‘, als ‚Meisterschaft‘, als ‚Fortschritt‘, gelehrt und verehrt wird, so kommt meine Ungeduld auf ihren Gipfel. Der dramatische Stil in der Musik, wie ihn Wagner versteht, ist die Verzichtleistung auf Stil überhaupt unter der Voraussetzung daß etwas (Anderes) hundert Mal wichtiger ist als Musik, nämlich das Drama.“ (NL 1888, KSA 13, 16[29], 490, 8–16) N. bezieht sich auch in NL 1888, KSA 13, 15[6]3, 405, 11 f. auf ein offenbar verbreitetes Urteil, Wagner habe den „dramatischen Stil“ musikalisch erst geschaffen. Tatsächlich spricht etwa Pohl 1883b, 267 vom „neue[n] dramatisch-musikalische[n] Stil“ Wagners. N. hält dagegen: „Die Naiven glauben ihm [sc. Wagner] etwas zu Ehren zu sagen, wenn sie dekretiren: Wagner habe den d r a m a t i s c h e n Stil der Musik geschaffen. Dieser ‚dramatische Stil‘ ist, ohne Umschweife geredet, die Stillosigkeit, Stil-widrigkeit, Stil-Impotenz zum Prinzip gemacht: dramatische Musik, so verstanden, ist nur ein Synonym für die ‚schlechteste aller möglichen Musiken‘... Man thut Wagner Unrecht, wenn man aus ihm einen Musiker machen will.“ (NL 1888, KSA 13, 15[6]3, 405, 9–17).

Zum Fehlen von Stil bei den Goncourts nach Bourget vgl. den Quellenauszug in NK 28, 7–9.

28, 15–18 *sehr verschieden hierin, anbei gesagt, vom alten Kant, der eine andre Kühnheit liebte: nämlich überall, wo ihm ein Princip fehlte, ein „Vermögen“ dafür im Menschen anzusetzen...* N. hatte diese „Kühnheit“ Kants in JGB 11, KSA 5, 24, 17–25, 22 behandelt und dort als Triebkraft des Deutschen Idealismus verstanden: Kant „war stolz darauf, im Menschen ein neues Vermögen, das Vermögen zu synthetischen Urteilen a priori, entdeckt zu haben. Gesetzt, dass er sich hierin selbst betrog: aber die Entwicklung und rasche Blüthe der deutschen Philosophie hängt an diesem Stolze und an dem Wettstreit aller Jüngerer, womöglich noch Stolzeres zu entdecken — und jedenfalls ‚neue Vermögen‘! — Aber besinnen wir uns: es ist an der Zeit. Wie sind synthetische Urtheile a priori möglich? fragte sich Kant, — und was antwortete er

eigentlich? Vermöge eines Vermögens: leider aber nicht mit drei Worten, sondern so umständlich, ehrwürdig und mit einem solchen Aufwande von deutschem Tief- und Schnörkelsinne, dass man die lustige niaiserie allemande überhörte, welche in einer solchen Antwort steckt. [...] Es kam der Honigmond der deutschen Philosophie; alle jungen Theologen des Tübinger Stifts giengen alsbald in die Büsche, — alle suchten nach ‚Vermögen‘. [...] Man hatte geträumt: voran und zuerst — der alte Kant. ‚Vermöge eines Vermögens‘ — hatte er gesagt, mindestens gemeint. Aber ist denn das — eine Antwort? Eine Erklärung? Oder nicht vielmehr nur eine Wiederholung der Frage?“ N.s originelle Wendung „vermöge eines Vermögens“ spielt an auf einen Satz in der Ersten Einleitung zur *Kritik der Urtheilskraft*: „Wir können alle Vermögen des menschlichen Gemüths ohne Ausnahme auf die drei zurückführen: das Erkenntnißvermögen, das Gefühl der Lust und Unlust und das Begehrungsvermögen“ (AA 20, 205 f., vgl. dazu auch Fischer 1889, 4, 400).

Wagner verfügt demgegenüber nach WA 7 nicht einmal mehr über ein Vermögen, sondern nur noch über ein Unvermögen, nämlich das Unvermögen zur musikalisch-dramatischen Synthesis.

28, 18–24 *Nochmals gesagt: bewunderungswürdig, liebenswürdig ist Wagner nur in der Erfindung des Kleinsten, in der Ausdichtung des Détails, — man hat alles Recht auf seiner Seite, ihn hier als einen Meister ersten Ranges zu proklamieren, als unsern grössten Miniaturisten der Musik, der in den kleinsten Raum eine Unendlichkeit von Sinn und Süsse drängt.*] Bereits in NL 1878, KSA 8, 30[50], 530 hat N. notiert: „Wagner’s Kunst auf Kurzsichtige berechnet — allzugrosse Nähe nöthig (Miniatur), zugleich aber fernsichtig. Aber kein normales Auge.“ Vgl. auch Bellaigue 1885, 463: „Des fragmens de Wagner sont parfois sublimes, un opéra tout entier est accablant. [...] Il a détruit plus que la formule: la forme elle-même.“ („Fragmente von Wagner sind manchmal erhaben, eine gesamte Oper ist unerträglich. [...] Er hat mehr als die Formel zerstört: er hat die Form an sich zerstört.“) Das vermeintliche Lob der Fähigkeit Wagners zur „Ausdichtung des Détails“ beschreibt ihn zugleich als Inbegriff des dekadenten Künstlers.

28, 27–30 *Will man mir glauben, so hat man den höchsten Begriff Wagner nicht aus dem zu entnehmen, was heute von ihm gefällt. Das ist zur Überredung von Massen erfunden, davor springt Unsereins wie vor einem allzufrechen Affresco zurück.*] In W II 7, 77 (KSA 14, 406) heißt es: „Der ganze Rest ist Schauspielerei, Falschmünzerei oder wie man’s nehmen will: Musik für ‚Idioten‘ die ‚Masse‘“.

28, 30 *Affresco*] „Freskomalerei (Malerei a fresco, nicht al fresco), diejenige Art Malerei, welche mit Wasserfarben auf einer noch frischen (ital. fresco)

Unterlage von Kalk an Wandflächen ausgeführt wird.“ (Meyer 1885–1892, 6, 672).

28, 31–29, 15 *Was geht uns die agaçante Brutalität der Tannhäuser-Ouvertüre an? Oder der Circus Walküre? Alles, was von Wagner's Musik auch abseits vom Theater populär geworden ist, ist zweifelhaften Geschmacks und verdirbt den Geschmack. Der Tannhäuser-Marsch scheint mir der Biedermännerei verdächtig; die Ouvertüre zum fliegenden Holländer ist ein Lärm um Nichts; das Lohengrin-Vorspiel gab das erste, nur zu verfängliche, nur zu gut gerathene Beispiel dafür, wie man auch mit Musik hypnotisirt (— ich mag alle Musik nicht, deren Ehrgeiz nicht weiter geht als die Nerven zu überreden). Aber vom Magnétiseur und Affresco-Maler Wagner abgesehn giebt es noch einen Wagner, der kleine Kostbarkeiten bei Seite legt: unsern grössten Melancholiker der Musik, voll von Blicken, Zärtlichkeiten und Trostworten, die ihm Keiner vorweggenommen hat, den Meister in Tönen eines schwermüthigen und schläfrigen Glücks... Ein Lexikon der intimsten Worte Wagner's, lauter kurze Sachen von fünf bis fünfzehn Takten, lauter Musik, die Niemand kennt... Wagner hatte die Tugend der *décadents*, das Mitleiden — — —]* KSA 14, 406 teilt dazu aus W II 6, 110 f. folgende Aufzeichnung unter dem Titel „Personal-Meinungen über den Geschmack der Wagnerschen Musik“ mit: „Alles, was von Wagner auch abseits vom Theater populär geworden ist, ist Musik zweifelhaften Geschmacks und verdirbt den Geschmack. Gegen die agaçante Brutalität der Tannhäuser-Ouvertüre setze ich mich heute noch ebenso zur Wehr, wie ich es als Knabe that: ich werde dabei zum aesthetischen Igel und stecke alle Stachel aus mir ein, will sagen stachlicht / Zu allen diesen älteren Werken Wagner's wußte ich keinen Zugang zu gewinnen: irgend etwas hat mich gewarnt, zu einem solchen Geschmack zu condescendiren. ‚Das ist Theaternmusik, das geht dich nichts an‘ — sagte ich mir mit dreizehn Jahren schon. Wagner wurde bei mir erst möglich durch seinen Tristan; und bewiesen erst durch die Meistersinger. Ich denke, dergestalt ist es vielen ergangen... // In meiner Jugend war die große Cultur Mendelssohns obenauf: von ihr aus lernten wir eine außerordentliche Vorsicht gegen Vulgarität und Anmaßung in rebus musicis et musicantibus... // Wir haben Wagnern in dem Maße nachgegeben, als er durch seine Mittel uns Vertrauen einflößte, als er uns weniger Schauspieler erschien: — er hatte ein Instinkt-Vorurtheil gegen seine Theater-Pathologie und -Sensibilität in uns überwunden. Das Gegentheil zu behaupten, nämlich daß die Wagnerische Sensibilität sogar spezifisch und [— — —] deutsch sei, blieb den Treuesten unter seinen Verehrern Getreuen aufgespart... // Aber wir Deutschen hatten damals noch keinen Begriff davon, daß auch die Musik ihre Schauspieler haben kann: ich fürchte, wir haben uns mit Händen und Füßen, was sage ich? mit Gründen gewehrt... Wenn wir Wagnern allmählich — ah sehr

allmählich! — nachgegeben haben, so geschah es in dem Maße als er uns Vertrauen zu seinem Mitteln machte, — als er uns weniger Schauspieler erschien. Das war noch einmal eine Naivität, etwas [–] und [–] zugleich: in Wahrheit war Wagner nur ein besserer Schauspieler geworden!... er hatte uns nur besser getäuscht!“

28, 31 *agaçante*] Französisch: „ärgerliche“, „anstachelnde.“

28, 32 *Oder der Circus Walküre?*] „**Circusspiele** wurden 1872 die Festspiele genannt“ (Tappert 1877, 7).

29, 2 *ein Lärm um Nichts*] Der deutsche Titel von William Shakespeares Komödie *Much Ado About Nothing* heißt *Viel Lärm um Nichts* (Shak[e]speare 1853–1855, 5, 343).

29, 4 f. *wie man auch mit Musik hypnotisirt*] Vgl. NK 23, 16 f.

29, 6–11 *Aber vom Magnétiseur und Affresco-Maler Wagner abgesehn giebt es noch einen Wagner, der kleine Kostbarkeiten bei Seite legt: unsern grössten Melancholiker der Musik, voll von Blicken, Zärtlichkeiten und Trostworten, die ihm Keiner vorweggenommen hat, den Meister in Tönen eines schwermüthigen und schläfrigen Glücks...*] Scheinbar des Lobes voll ist N. in seinem Brief vom 21. 01. 1887 an Heinrich Köselitz, als er zum ersten Mal das *Parsifal*-Vorspiel gehört hat: „Abgesehn übrigens von allen unzugehörigen Fragen ([...]) sondern rein ästhetisch gefragt: hat Wagner je Etwas besser gemacht? Die allerhöchste psychologische Bewußtheit und Bestimmtheit in Bezug auf das, was hier gesagt, ausgedrückt, mitgetheilt werden soll, die kürzeste und direkteste Form dafür, jede Nuance des Gefühls bis aufs Epigrammatische gebracht [...]. Ob je ein Maler einen so schwermüthigen Blick der Liebe gemalt hat als W{agner} mit den letzten Accenten seines Vorspiels?“ (KSB 8, Nr. 793, S. 12 f., Z. 39–59).

29, 6 *Magnétiseur*] Über Magnetisierung wurde im 19. Jahrhundert im Zusammenhang der Hypnose viel gesprochen (vgl. z. B. Anonym 1883, 193 in einer Besprechung von Braid 1882; siehe auch schon die Figur des Alban in Ernst Theodor Amadeus Hoffmanns Phantasiestück *Der Magnetiseur*). Der Magnetiseur unternimmt „Magnetische Kuren, auf Anwendung des sogen. tierischen Magnetismus beruhende Heilversuche. Der tierische Magnetismus (Lebens-, Zoo- oder Biomagnetismus, Mesmerismus) galt im Sinn der ältern Naturwissenschaft als eine hypothetische Kraft, die man unpassenderweise mit dem Magnetismus verglichen hat, weil sie, wie dieser, durch Bestreichen geweckt oder von dem ‚Magnetiseur‘ auf den Kranken übertragen werden sollte, um in wohlthätiger Weise auf das Nervensystem desselben einzuwirken. Der Entdecker des sogen. tierischen Magnetismus, Mesmer ([...]), studierte um 1772 die Wir-

kung des Magnets auf den menschlichen Körper und bemerkte hierbei, daß auch ohne Anwendung des Magnets, durch bloßes Streichen mit den Händen, eigentümliche Wirkungen hervorgebracht wurden, die eine rätselhafte, auf den menschlichen Organismus wirkende Kraft zu bekunden schienen.“ (Meyer 1885–1892, 11, 82).

29, 11 f. *Ein Lexikon der intimsten Worte Wagner's]* An Wagner-Lexika herrschte schon damals kein Mangel, siehe z. B. das in N.s privater Bibliothek befindliche *Wagner-Lexikon* von Carl Friedrich Glasenapp und Heinrich von Stein (1883) oder Wilhelm Tapperts *Wagner-Lexicon. Wörterbuch der Unhöflichkeit* (1877). Stein gegenüber lässt sich N. wenig schmeichelhaft zu dessen *Wagner-Lexikon* vernehmen, siehe NK 44, 9–11.

29, 14 f. *Wagner hatte die Tugend der *décadents*, das Mitleiden]* WA 6, KSA 6, 26, 16 f. hatte bereits vom Zur-Schau-Stellen des „grossen christliche[n] Mitleidens“ gesprochen. In seinem Spätwerk ringt sich N. (vor dem Hintergrund von Spinoza und Kant) zu einer Fundamentalkritik des Mitleids durch, das als „schädlicher als irgend ein Laster“ gilt (AC 2, KSA 6, 170, 14), weil es schwächt und der Lebensverneinung dient (AC 7, KSA 6, 172–174). Wagner hatte sich zu einer „Religion des Mitleidens“ (Wagner 1907, 10, 200) bekannt, siehe ausführlicher NK KSA 6, 172, 28 f.

8

29, 27 f. *Der Schauspieler Wagner ist ein Tyrann]* Dieser in 30, 12 wiederkehrende Vorwurf tyrannischer Neigung richtet sich in WA 8 ganz auf das Schauspielerische in Wagners Persönlichkeit. Das Tyrannen-Motiv ist in N.s Werk schon früh mit Wagner assoziiert, zunächst als Ausweis von Wagners ungeheuerlicher Kraft. Wagner als künstlerisches Kraftgenie scheint in UB IV WB 8, KSA 1, 472, 29–32 noch jegliches Recht zu tyrannischen Neigungen zu haben: „Er wollte siegen und erobern, wie noch kein Künstler und womöglich mit Einem Schlage zu jener tyrannischen Allmacht kommen, zu welcher es ihn so dunkel trieb.“ Verhaltener klingt es bereits in kritischen Notaten aus dem frühen Nachlass, z. B. in NL 1873/74, KSA 7, 32[32], 764 f. Auch die Schattenseiten der Tyrannei werden dort benannt: „Der Tyrann lässt keine andre Individualität gelten als die seinige“ (ebd., 765, 1 f.). Das Theater ist dabei das privilegierte Feld, diese Neigungen auszuleben, siehe NL 1874, KSA 7, 32[61], 775, 5–13: „Wagner versucht die Erneuerung der Kunst von der einzigen noch vorhandenen Basis aus, vom Theater aus: hier wird doch wirklich noch eine Masse

aufgeregt [...] Hier liegt Wagner's Bedeutung: er versucht die Tyrannis mit Hülfe der Theatermassen.“ (Vgl. NK 37, 30–33).

29, 28 f. *sein Pathos wirft jeden Geschmack, jeden Widerstand über den Haufen*] Vgl. NK 32, 23–28. In der zeitgenössischen Publizistik war Wagners Pathos ein wichtiges Thema: „**Pathos.** ‚Einen ungemein lächerlichen Pathos sieht die Welt in dem Aufsätze gegen das Judenthum.‘ (M. Gutmann, 1869.) ‚Ein hölzernes Pathos kämpft mit den von allen Seiten hereinbrechenden Wogen der Trivialität.‘ (Ed. Hanslick, 1859, über das Duett im ‚Fliegenden Holländer.‘)“ (Tappert 1877, 28) Der auf Überwältigung abzielenden Pathetik Wagners stellt N. in WA 1, KSA 6, 14, 26 f. das „philosophische Pathos“ gegenüber, das gerade nicht auf Verschleierung und Irreführung, sondern auf Erhellung abzielt. Nach UB IV WB 9 ist das „Pathos“ in der Musik eine neue Erfindung, die sich erst allmählich Bahn gebrochen habe, um in Wagners Schaffen zu kulminieren: „Die Musik hatte vor Wagner im Ganzen enge Gränzen; sie bezog sich auf bleibende Zustände des Menschen, auf Das, was die Griechen Ethos nennen, und hatte mit Beethoven eben erst begonnen, die Sprache des Pathos, des leidenschaftlichen Wollens, der dramatischen Vorgänge im Innern des Menschen, zu finden.“ (KSA 1, 491, 9–14) In WA 8 wird nun gerade der Versuch Wagners, durch die Dehnung des Pathos in einen bleibenden Zustand zu verwandeln, als besonders dekadent und zugleich gefährlich verführerisch gebrandmarkt, vgl. 29, 30–30, 2.

29, 30–30, 2 *Dies Athem-Anhalten des Wagnerischen Pathos, dies Nicht-mehr-loslassen-Wollen eines extremen Gefühls, diese Schrecken einflössende Länge in Zuständen, wo der Augenblick schon erwürgen will!*] Diese Kritik an der Länge von Kompositionen und ihrer einzelnen Bestandteile hat übrigens 1659 bereits Pierre Perrin vorgebracht, und zwar in einem Brief, der das damalige italienische Opernwesen ins Visier nahm (Pougin 1881, 63 f.): „Das Entscheidende darin [nämlich in Arthur Pougins *Les vrais créateurs de l'opéra français*] ist ein langer Brief jenes originellen Geistes, dem man die französische Oper verdankt, Perrin's, von 1659. Darin wird methodisch, in 9 Rubriken, aufgezählt, was den Franzosen an der damaligen italiänischen Oper widerstand, und woraufhin die Neuerung gewagt wurde. Der Brief, im genannten Buche zum ersten Male wieder abgedruckt, ist ein capitales Faktum für die Culturgeschichte.“ (N. an Köselitz, 20. 12. 1887, KSB 8, Nr. 964, S. 211, Z. 14–S. 212, Z. 21).

30, 4 *nämlich ein unvergleichlicher Histrio*] „Histrio“ war die Bezeichnung des Schauspielers im antiken Rom, vgl. FW 36, KSA 3, 405. In NL 1888, KSA 13, 15[6]8, 408, 7–13 heißt es: „Zuletzt erwägen wir doch das Entscheidende: was charakterisirt die Wagnersche Künstlerschaft? der Histrionismus, das in-Scene-Setzen, die Kunst der étalage, der Wille zur Wirkung um der W(irkung) willen,

das Genie des Vortragens, Vorstellens, Nachmachens, Darstellens, Bedeuten, Scheinens: ist das in irgend einem Genre eine deutsche Art Begabung?...“ In GD Streifzüge eines Unzeitgemässen 10, KSA 6, 118, 9 greift N. den schon zu seiner Zeit allgemein gebräulichen Begriff des Histrionismus erneut auf, um dort aber den Zustand des dionysischen Menschen zu beschreiben. Wagner selbst kritisiert den „Histrionen“ (Wagner 1871–1873, 9, 255 = Wagner 1907, 9, 213), siehe den Quellenauszug in NK 26, 28 f.

30, 4 f. *der grösste Mime]* Zu Wagners Verständnis des Mimen vgl. NK 26, 28 f.

30, 5 f. *das erstaunlichste Theater-Genie, das die Deutschen gehabt haben]* Im *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre* von Arthur Pougin wurde damals genau das Gegenteil behauptet: „De nos jours, un musicien de génie, qui n'avait point le génie du théâtre, Richard Wagner a renouvelé, en l'appliquant au drame lyrique et en la modifiant à sa guise, la forme tétralogique des Grecs.“ (Pougin 1885, 704. „In unseren Tagen hat ein Musikgenie, das kein Theatergenie war, Richard Wagner, die tetralogische Form der Griechen erneuert, indem er sie auf das lyrische Drama anwendete und sie auf seine Weise anpasste.“) N. hat Ende 1887 mit Sicherheit zumindest ein anderes Werk Pougins gelesen (nämlich Pougin 1881, siehe N. an Köselitz, 20. 12. 1887, KSB 8, Nr. 964, S. 211, Z. 10–16 und NK 29, 30–30, 2).

30, 6 *unser Sceniker par excellence]* Thomas Mann nimmt diese Charakterisierung in seinem *Versuch über das Theater* von 1908 auf, ohne N. als Inspirationsquelle zu nennen, wenn er über „Richard Wagner, diesen fanatischen Szeniker spricht“ (Mann 1990, 10, 48). Manns *Versuch* steht ohnehin im Bann von WA, vgl. NK 32, 28–33.

30, 8–10 *Wagner und Beethoven — das ist eine Blasphemie — und zuletzt ein Unrecht selbst gegen Wagner...*] Ebenso lehnt N. im Spätwerk die Zusammenstellung von „Goethe und Schiller“ ab, vgl. NK KSA 6, 122, 1–3. Im Fall von Beethoven und Wagner hat er sie selbst gepflegt, siehe z. B. GT 19, KSA 1, 127, 13 f. über den „mächtigen Sonnenlaufe von Bach zu Beethoven, von Beethoven zu Wagner“ oder UB IV WB 9, KSA 1, 491–493.

30, 12 *der Tyrann in ihm]* Vgl. NK 29, 27 f.

30, 21–23 *er hat das Sprachvermögen der Musik in's Unermessliche vermehrt —: er ist der Victor Hugo der Musik als Sprache.]* Zu 30, 23 gibt es in W II 6, 127 (KSA 14, 407) eine gestrichene Variante: „Wagner hat etwas Ähnliches für die Musik als Sprache gethan, was Victor Hugo für die Sprache als Musik gethan hat. Die ganze Sinnlichkeit der Musik ist ~~ins Unendliche entwickelt~~ seitdem wie neu entdeckt: alles, was der Ton sagen kann, Niemand hat es vor Wagner auch nur geahnt“. Siehe auch NL 1888, KSA 13,

16[29], 490, 27–491, 7, wo der Vergleich zwischen Wagner und Hugo deutlicher ausgeführt wird: „Die malerische Pracht und Gewalt des Tons, die Symbolik von Klang, Rhythmus, Farbentönen der Harmonie und Disharmonie, die suggestive Bedeutung der Musik, in Hinsicht auf andere Künste, die ganze mit Wagner zur Herrschaft gebrachte Sinnlichkeit der Musik – das Alles hat Wagner an der Musik erkannt, herausgezogen, entwickelt. Victor Hugo hat etwas Verwandtes für die Sprache gethan: aber schon heute fragt man sich in Frankreich im Fall Victor Hugo's, ob nicht zum Verderb der Sprache... ob nicht, mit der Steigerung der Sinnlichkeit in der Sprache, die Vernunft, die Geistigkeit, die tiefe Gesetzlichkeit in der Sprache heruntergedrückt worden ist? Daß die Dichter in Frankreich Plastiker, daß die Musiker in Deutschland Schauspieler und Cultur-Anpinserter geworden sind – sind das nicht Zeichen der *décadence*?“ Victor Hugo (1802–1885) selbst soll nach N.s einschlägigen Lektüren Musik nicht ertragen haben (Goncourt 1887, 2, 12; N. hat die entsprechende Stelle markiert); zu N.s Urteil über Hugo siehe auch NK KSA 6, 111, 8.

Ein Interesse an Hugo lässt sich in N.s Werk und Nachlass erst verhältnismäßig spät feststellen. In seiner Bibliothek hat sich außer dem Shakespeare-Buch (mit ein paar Eselsohren, Hugo 1864) kein Werk Hugos erhalten. Dabei klingen N.s Bemerkungen wenig schmeichelhaft: „Victor Hugo: reich und überreich an pittoresken Einfällen, mit Maler-Augen auf alles Sichtbare sehend, ohne Geschmack und Zucht, flach und demagogisch, sklavisch vor allen klingenden Worten auf dem Bauch, ein Volks-Schmeichler, mit der Evangelisten-Stimme für alle Niedrigen, Mißrathenen, Unterdrückten, aber ohne eine Ahnung von intellektuellem Gewissen und vornehmer Größe. Sein Geist wirkt auf die Franzosen in der Art eines alkoholischen Getränks, das zugleich berauscht und dumm macht. Die Ohren klingen Einem, wenn sein betäubendes Geschwätz losgeht: und man leidet, wie wenn ein Eisenbahn-Zug uns durch einen dunklen Tunnel fährt.“ (NL 1884, KSA 11, 26[454], 271, 18–28, vgl. Desprez 1884, 78) Hugo gilt N. dann als Inkarnation der Art und Weise, wie sich „die Heerdenthierheute den ‚Höheren M(enschen)‘ denken“ (NL 1885, KSA 11, 35[45], 532, 3 f., korrigiert nach KGW IX 4, W I 3, 85, 14, vgl. NL 1885, KSA 11, 34[85], 447, 25–27 = KGW IX 1, N VII 1, 140, 23–30 und die sehr ausführliche Hugo-Karikatur in NL 1885, KSA 11, 38[6], 601, 16–603, 15). Schließlich resümiert N. mit dem *Journal des Goncourt*, Hugo wolle als „Denker gelten“, während bei ihm doch zugleich „die Abwesenheit der Gedanken“ offensichtlich sei (NL 1887/88, KSA 13, 11[296], 123, 9–11, korrigiert nach KGW IX 7, W II 3, 77, 6–8, vgl. Faguet 1887, 180; die Übertragung dieses Gedankens der Gedankenlosigkeit auf Wagner dann in NL 1888, KSA 13, 15[12], 411, 21–23 u. KSA 13, 16[76], 511, 21 f.). Zur Zusammenschau von Hugo und Wagner, die in WA 11, KSA 6, 37, 30–33 beide als Erscheinungen des kulturellen Niedergangs

gebrandmarkt werden, kommt es in N.s Nachlass, sobald Hugo überhaupt näher in N.s Blickfeld rückt, nämlich 1884. Die Beurteilung ist dabei durchgehend abschätzig, zunächst in der Bemerkung, beide verträten eine „demagogische Kunst“ (NL 1884, KSA 11, 26[321], 235, 5 f., vgl. NL 1885, KSA 11, 35[81], 546, 24 f. = KGW IX 4, W I 3, 52, 2–4 u. KSA 11, 42[3], 694, 9–11). Das wird dann in einer Skizze zu einer „Neue[n] unzeitgemäße[n] Betrachtung“ (NL 1885, KSA 11, 41[2], 669, 17) rezeptionsästhetisch perspektiviert: „Die Wagnerischen Jünglinge, in manchem Betracht eine sehr erquickliche und edle Art von Jünglingen, — verehren in Wagnern ungefähr das Gleiche, was die leidenschaftlichen Jünger Victor Hugo's gegen 1828 an ihrem Meister verehrten: vor Allem den Meister großer Worte und Gebärden, den Fürsprecher aller schwellenden Gefühle, aller erhabenen Instinkte, sodann den wagenden Neuerer und Kettenlöser im Reiche der älteren strengeren, härteren Kunstschulung, den Eröffner neuer Zugänge, neuer Ausblicke, neuer Fernen, neuer Tiefen und Höhen, endlich, und nicht am Wenigsten: diese Jugend verehrt an Wagnern das Befehlerische, die Fähigkeit, lärmend zu kommandiren, auf sich zu stehen, auf sich allein zurückzuweisen, hartnäckig zu sich selber Ja zu sagen, und immer im Namen des ‚auserwählten Volks‘, der Deutschen! — kurz, das Volkstribunenhafte und Oratorische an Wagner.“ (KSA 11, 675, 5–20, korrigiert nach KGW IX 4, W I 5, 22, 2 u. 24, 26–48, hier zunächst in der wohl ursprünglichsten Version wiedergegeben) In einer späteren, von N. mehrmals überarbeiteten Fassung lautet dieselbe Stelle: „Es ist eine erquickliche und edle Art von Jünglingen, — und nichts ist Wagnern mehr zu Gute gekommen als die Rückstrahlung vom Glanze dieser jungen Verehrer und ihrer jugendlichen Tugenden, in welcher noch für lange Zeit sein eigenes Bild leuchten wird. Diese Wagnerianer verehren in Wagnern ungefähr das Gleiche, was die leidenschaftlichen Jünger Victor Hugo's gegen 1828 in ihrem Abgotte verehrten: vor Allem den Meister großer Worte und Gebärden — Wagners Musik ist immer Gebärde —, den Fürsprecher aller schwellenden Gefühle, aller erhabenen Begierden, sodann den wagenden Neuerer und Kettenlöser im Kampfe und Gegensatze zur älteren strengeren, vielleicht beschränkteren Kunstschulung, den Eröffner neuer Zugänge, neuer Ausblicke, neuer Fernen, neuer Tiefen und Höhen der Kunst, endlich, und nicht am Wenigsten: diese deutsche Jugend verehrt an Wagnern einen Befehlshaber, einen, der die Fähigkeit hat, zu kommandiren, auf sich allein zu stehen, auf sich allein zurückzuweisen, hartnäckig zu sich selber Ja zu sagen, und immer im Namen des ‚auserwählten Volks‘, der Deutschen! — kurz, das Volkstribunenhafte und Demagogische dieses Künstlers, was in seiner Natur lag, denn auch W(agner) gehört zu den D(emagogen) der Kunst“ (KGW IX 4, W I 5, 22, 1–3 u. 24, 27–48–25, 13, vgl. NL 1885/86, KSA 12, 2[134], 133 = KGW IX 5, W I 8, 86, 30–32). In NL 1887, KSA 12, 9[171], 436, 25–28 (KGW

IX 6, W II 1, 15, 36–38) attestiert N. Wagner und Hugo zwar wiederholt „große Charlatanerie“, anerkennt aber immerhin ihr „Virtuosenthum“. Wie Hugo gilt Wagner N. schließlich als Schönfärber der eigenen Biographie (WA Nachschrift, KSA 6, 41, 32–36).

1887/88 hat N. den Hugo-Aufsatz von Arsène Émile Bérard-Varagnac in dessen *Portraits littéraires* gelesen (Bérard-Varagnac 1887, 77–129), der insbesondere Hugos literarisch ausgelebte Rachebedürfnisse gegenüber einer ihm feindlichen Umwelt betonte (*La vision de Dante*, ebd., 120–127). Bei Bérard-Varagnac erscheint Hugo als der große Umwerter der französischen Literatur: „M. Victor Hugo était encore, il y a peu d'années, celui peut-être des écrivains de génie de tous les temps qui avait eu, avec l'influence la plus grande, les triomphes les plus contestés. [...] C'est le sort des hommes qui font les révolutions. M. Victor Hugo avait osé faire une révolution inouïe dans cette littérature française jusque-là si respectueuse de ses propres traditions. Où regnait l'unité, il avait institué le schisme, avait sonné le tocsin de cette guerre civile; on l'avait vu, à la tête de ses romantiques, envahir les positions une à une, camper fièrement sur les sommets de l'ode, du drame, du roman, et faire flotter son drapeau rouge sur les grands monuments de notre littérature.“ (Ebd., 128. „Herr Victor Hugo war noch vor ein paar Jahren vielleicht derjenige unter den genialen Schriftstellern aller Zeiten, der mit dem größten Einfluss zugleich die umstrittensten Erfolge feierte. [...] Das ist das Schicksal der revolutionären Männer. Herr Victor Hugo hatte es gewagt, in dieser ihren eigenen Traditionen so respektvoll gegenüber stehenden französischen Literatur eine unerhörte Revolution durchzuführen. Dort, wo vorher die Einheit herrschte, hatte er das Schisma eingeführt, hatte er die Sturmglocke des Bürgerkriegs geläutet; man hatte ihn, an der Spitze seiner Romantiker, jede Position einzeln einnehmen, stolz auf dem Gipfel der Ode, des Dramas, des Romans lagern und seine rote Flagge auf den großen Monumenten unserer Literatur wehen sehen.“) Die Wirkung von Hugos später Lyrik, wie Bérard-Varagnac sie beschreibt, ist durchaus, wenn auch unter anderen Vorzeichen, kompatibel mit der Art, wie N. die Wirkung Wagners beschreibt: „Vous diriez que ces poèmes si étrangers les uns aux autres sont venus là de tous les points de l'horizon. Vous croyez entendre chanter, sonner, vibrer à vos oreilles les lyres, les flûtes, les clairons, les cymbales et les conques marines, tous les instruments dont le maître s'est plu à former cette musique étonnante, cette confuse et splendide orchestration qui n'est qu'à lui. [...] Où /113/ est le fil conducteur qui va guider nos pas dans ce labyrinthe dont les échos sonores éclatent de toutes parts, dont les aspects changeants se montrent et se dérobent à nos yeux, dont les avenues et les sentiers l'entrecroisent, dans leurs sinueux détours, et nous ramènent sans cesse au point d'où nous venons?“ (Ebd., 112 f. „Sie würden sagen, dass diese

Gedichte, die einander so fremd sind, dort von allen Punkten des Horizonts stammen. Sie glauben, ein Singen, Läuten, Vibrieren in Ihren Ohren zu hören, von den Lyras, den Flöten, den Signalhörnern, Zimbeln und den Schiffshörnern, von allen Instrumenten, aus denen es dem Meister gefallen hat, diese erstaunliche Musik zu machen, diese verwirrende und prachtvolle Orchestrierung, die für ihn einzigartig ist. [...] Wo ist der rote Faden, der unsere Schritte in diesem Labyrinth führen wird, wo die hallenden Echos von überall kommen, wo sich die wandelnden Erscheinungsformen vor unseren Augen stetig zeigen, bloß um gleich wieder zu entschwinden, wo sich Prachtstraßen und Fußpfade auf verschlungenen Wegen kreuzen, und uns ohne Unterlass immer an den Punkt zurückbringen, von dem wir kommen“).

30, 24–26 *Musik dürfe unter Umständen nicht Musik, sondern Sprache, sondern Werkzeug, sondern ancilla dramaturgica sein*] Die lateinische Wendung „*ancilla dramaturgica*“, übersetzt „dramaturgische Magd“ scheint N. erfunden zu haben, um damit die Unterjochung der Musik unter die Schauspielerei zu bezeichnen. Die Wendung spielt an auf die mittelalterliche Vorstellung, die Philosophie sei eine *ancilla theologiae*, eine Magd der Theologie (Petrus Damiani: *De omnipotentia* 6). N. hatte diese Vorstellung bereits in GT 14, KSA 1, 94, 7 f. namhaft gemacht.

30, 32–31, 4 *welche Magie selbst noch mit einer aufgelösten und gleichsam elementarisch gemachten Musik ausgeübt werden kann. Sein Bewusstsein davon geht bis in's Unheimliche, wie sein Instinkt, die höhere Gesetzlichkeit, den Stil gar nicht nōthig zu haben. Das Elementarische genügt – Klang, Bewegung, Farbe, kurz die Sinnlichkeit der Musik*] Gesprächsweise hat Wagner, wie aus Cosimas Tagebüchern hervorgeht, auf das „Elementarische“ Wert gelegt, und zwar für die Vorspiele, wie es am 31. Oktober 1878 heißt: „Meine Vorspiele müssen alle elementarisch sein, nicht dramatisch wie die Leonoren-Ouvertüre, denn dann ist das Drama überflüssig.“ (C. Wagner 1988, 3, 214, Fn.) Am gleichen Tag spielte Wagner Cosima das *Parsifal*-Vorspiel auf dem Klavier vor: „Wie die Klage eines erloschenen Sternes klingt der Beginn, worauf wie Gebärden nur man das mühevollen Wandern und das Erlösungs-Flehen der Kundry erschaut. Es ist, als ob dies gar nicht gesungen werden könnte und nur ‚das Elementarische‘ hier wirke, wie R. dies auch betont.“ (Ebd., 215) Das Elementarische spielt bei Wagner auf die Naturgewalten an (vgl. auch Wagner 1907, 3, 53; Wagner 1907, 4, 101 spricht von „Mutterelement“); im Laufe des Dramas selbst soll dieses Elementarische dann gebändigt und in dramatisch-musikalische Form gebracht werden. N.s Gegenrede besagt nun, dass Wagners Musik beim Elementarischen, bei der „Sinnlichkeit“ bleibe und eben weder Stil noch Form finde. „Elementarisch“ bedeutet bei N. gegen Wagner die Auflösung in

einzelne Elemente, das Fehlen einer synthetisierenden Kraft, damit *décadence* in Reinkultur.

31, 5–9 *er will Nichts als die Wirkung. Und er kennt das, worauf er zu wirken hat! — Er hat darin die Unbedenklichkeit, die Schiller hatte, die jeder Theatermensch hat, er hat auch dessen Verachtung der Welt, die er sich zu Füßen legt!...*] Die Polemik gegen die reine Wirkungsorientierung wandelt einen Vorwurf ab, den Wagner selbst in *Oper und Drama* gegen Giacomo Meyerbeer erhoben hatte: Dort hatte er zwischen Effekt und Wirkung unterschieden und nur letztere gutgeheißen: „Das Geheimniß der Meyerbeer’schen Opernmusik ist — der Effekt. Wollen wir uns erklären, was wir unter diesem ‚Effekte‘ zu verstehen haben, so ist es wichtig, zu beachten, daß wir uns gemeinhin des näherliegenden Wortes ‚Wirkung‘ hierbei nicht bedienen. Unser natürliches Gefühl stellt sich den Begriff ‚Wirkung‘ immer nur im Zusammenhange mit der vorhergehenden Ursache vor: wo wir nun, wie im vorliegenden Falle, unwillkürlich zweifelhaft darüber sind, ob ein solcher Zusammenhang bestehe, oder wenn wir sogar darüber belehrt sind, daß ein solcher Zusammenhang gar nicht vorhanden sei, so sehen wir in der Verlegenheit uns nach einem Worte um, das den Eindruck, den wir z. B. von Meyerbeer’schen Musikstücken erhalten zu haben vermeinen, doch irgendwie bezeichne, und so wenden wir ein ausländisches, unserem natürlichen Gefühle nicht unmittelbar nahe stehendes Wort, wie eben dieses ‚Effekt‘ an. Wollen wir daher genauer Das bezeichnen, was wir unter diesem Worte verstehen, so dürfen wir ‚Effekt‘ übersetzen durch ‚Wirkung ohne Ursache‘.“ (Wagner 1871–1873, 3, 371 = Wagner 1907, 3, 301) N. behauptet nun, auch Wagners „Wirkung“ selbst sei ohne Ursache und reiner Selbstzweck.

Zu Schiller vgl. NK 18, 22 f. Vorüberlegungen zu 31, 5–9 finden sich auch in NL 1888, KSA 13, 15[6]4, 405, 33–406, 4: „Wagner ist unbedenklich, wie Schiller unbedenklich war, wie alle Theatermenschen unbedenklich sind: unter Umständen braucht er den Glauben des Zuhörers, eben eine solche andere Musik zu hören — er macht sie.“ In NL 1888, KSA 13, 16[36], 495, 24–26 notiert N.: „das Schillersche an Wagner: er bringt ‚leidenschaftliche Beredsamkeit, Pracht der Worte, als Schwung edler Gesinnungen‘ — Legirung mit geringerem Metall“. Das von N. Angeführte ist ein Zitat aus Hehns *Gedanken über Goethe*: „Wie wir schon wiederholt angedeutet haben, bestand sein [sc. Schillers] nicht geringstes Verdienst darin, daß er Goethes humane Idealwelt den Menschen näher brachte, in der Form, in der sie ihnen allein zugänglich werden konnte, d. h. versetzt mit leidenschaftlicher Beredsamkeit, der Pracht weitgreifender Worte, dem Schwung edler Gesinnungen. Das reine Gold ließ sich nicht ausprägen: es bedurfte der Legirung mit einem geringeren Metall.“ (Hehn 1888, 109).

31, 9–13 *Man ist Schauspieler damit, dass man Eine Einsicht vor dem Rest der Menschen voraus hat: was als wahr wirken soll, darf nicht wahr sein. Der Satz ist von Talma formuliert: er enthält die ganze Psychologie des Schauspielers, er enthält – zweifeln wir nicht daran! – auch dessen Moral.*] Vgl. NL 1888, KSA 13, 12[1](327), 209 (korrigiert nach KGW IX 7, W II 4, 74, 10–12): „Der Schauspieler (Talma) – das, was wahr wirken soll, darf nicht wahr sein...“ und NL 1888, KSA 13, 14[56], 244 (KGW IX 8, W II 5, 154, 8–12, hier ohne durchgestrichene Passagen wiedergegeben): „Erster Satz aller Theater-Optik: was als wahr wirken soll, darf nicht wahr sein. / Der Schauspieler hat das Gefühl nicht, das er darstellt; er wäre verloren, wenn er es hätte / Man kennt, wie ich hoffe, die berühmten Ausführungen Talmas“. Diese „berühmten Ausführungen“ des französischen Schauspielers François-Joseph Talma (1763–1826) hat N. in dem eher entlegenen Werk *Les coulisses du passé* von Victor Hugos Schwager, dem Journalisten und Librettisten Paul (Henri) Foucher (1810–1875) gefunden und in NL 1887/88, KSA 13, 11[62], 30 f. (KGW IX 7, W II 3, 170, 38–56–171, 6–30) *in extenso* exzerpiert. Die späteren Nachlassnotizen sowie 31, 9–13 stellen eine Verknappung und Pointierung der folgenden Originalpassage bei Foucher 1873, 47–49 dar. „Il est probable que Talma, cherchant à mettre un certain naturel dans ce morceau académique, avait dans son expression quelque chose de naïf, d'étonné, qui devait donner de la réalité à la terrible hallucination d'Oreste. / Ici quelques idées que nous a léguées ce même grand acteur, nous initiant à un détail curieux sur ses études dans ce même rôle d'Oreste: / ,Oui, nous devons être sensibles, nous devons éprouver l'émotion, mais pour mieux l'imiter, pour mieux en saisir le caractère par l'étude et la réflexion. Notre art en exige de profondes. Point d'improvisation possible sur la scène, sous peine d'échec. Tout est calculé, tout doit /48/ être prévu, et l'émotion, qui semble soudaine, et le trouble, qui paraît involontaire. / ,L'intonation, le geste, le regard qui semblent inspirés, ont été répétés cent fois. Le poète rêveur cherche un beau vers, le musicien une mélodie, le géomètre une démonstration; aucun d'eux n'y attache plus d'intérêt que nous à trouver le geste et l'accent qui rend le mieux le sens d'un seul hémistiche. Cette étude suit en tous lieux l'acteur épris de son art. Tenez, ces deux vers de Pyrrhus dans *Andromaque*: / Vous voulez qu'un roi meure, et pour son châtiment / Vous ne donnez qu'un jour, qu'une heure, qu'un moment. / ces deux vers, j'ai trouvé la manière dont je les dis au théâtre chez un notaire en attendant la signature d'un contrat de mariage. Faut-il vous dire plus? Nous nous sommes à nous-mêmes, voyez vous, quand nous aimons notre art, des sujets d'observation. J'ai fait des pertes bien cruelles; j'ai souvent ressenti des chagrins profonds; eh bien, après ces premiers moments où la douleur se fait jour par des cris et par des larmes, je sentais qu'involontairement je faisais un retour sur mes souffrances et qu'en

moi, à mon insu, l'acteur étudiait l'homme et prenait la nature sur le fait. / ,Voici de quelle façon nous devons éprouver l'émotion pour être un jour en état de la rendre; mais non à l'improviste et sur la scène, quand tous les yeux sont fixés sur nous; rien n'exposerait plus notre situation. Récemment encore, je jouais dans *Misanthropie et repentir* avec une admirable actrice; son jeu si réfléchi, et pourtant si naturel et si vrai, m'entraînait. Elle s'en aperçut. Quel triomphe! et pourtant elle me dit tout bas: / ,Prenez garde, Talma, vous êtes ému! C'est qu'en /49/ effet de l'émotion naît le trouble; la voix résiste, la mémoire manque, les gestes sont faux, l'effet est détruit! Ah! nous ne sommes pas la nature, nous ne sommes que l'art, qui ne peut tendre qu'à l'imiter.“ („Es ist wahrscheinlich, dass Talma, wenn er versuchte, etwas Natürliches in dieses akademische Stück zu bringen, in seinem Ausdruck etwas Naives, Erstauntes hatte, das der schrecklichen Halluzination des Orest etwas Reales verlieh. / Hier sind einige Ideen, die uns dieser große Schauspieler hinterlassen hat. Sie weihen uns in ein seltsames Detail seiner Studien zu gerade dieser Rolle des Orest ein: / ,Ja, wir müssen sensibel sein, wir müssen die Emotionen fühlen, um diese besser nachzuahmen, um den Charakter durch das Studium und die Reflexion besser zu erfassen. Unsere Kunst braucht tiefes Studium und tiefe Reflexion. Es ist keine Improvisation möglich auf der Bühne, sonst scheitert man. Alles ist berechnet, alles muss vorhergesehen werden, auch das Gefühl, das unvermittelt, und die Verwirrung, die ungewollt scheint. / Die Intonation, die Geste, der Blick, die inspiriert erscheinen, wurden hundertmal wiederholt. Der träumerische Dichter sucht einen schönen Vers, der Musiker eine Melodie, der Geometer einen Beweis; keiner unter ihnen hat ein größeres Interesse als wir, die Geste, den Akzent zu finden, der den Sinn eines einzelnen Halbverses am besten wiedergibt. Dieses Studium begleitet den von seiner Kunst in Beschlag genommenen Schauspieler überallhin. Beachten Sie diese zwei Verse des Pyrrhus in *Andromaque*: / ›Ihr wollt, dass ein König stirbt und für die Bestrafung / gebt ihr nur einen Tag, eine Stunde, einen Augenblick.‹ / Die Art und Weise, diese beiden Verse im Theater auszusprechen, ist mir bei einem Notar eingefallen, während ich auf die Unterschrift für eine Heiratsurkunde wartete. Muss ich Ihnen mehr darüber sagen? Sehen Sie, wenn wir unsere Kunst lieben, sind wir für uns selbst die Gegenstände unserer Beobachtung. Ich habe grausame Verluste erlitten; habe oft tiefe Trauer empfunden; aber eben, nach den ersten Momenten, wenn der Schmerz sich Luft verschafft durch Schreie und Tränen, fühlte ich ungewollt, wie ich mit einem gewissen Abstand unbemerkt zu meinen Qualen, zu mir zurückkehrte. Der Schauspieler studierte nun den Menschen und nahm Notiz von der Sache. / Dies ist die Art und Weise, wie wir ein Gefühl empfinden müssen, um eines Tages in der Lage zu sein, es wiederzugeben; aber nicht improvisiert oder auf der Bühne, wenn

alle Augen auf uns gerichtet sind; nichts würde unsere Situation mehr bloßstellen. Kürzlich noch spielte ich in *Menschenhass und Reue* mit einer bewundernswerten Schauspielerin; ihr Spiel war so überlegt und dennoch so natürlich und so real, dass es mich mitriss. Sie bemerkte es. Was für ein Triumph! Und trotzdem flüsterte sie mir zu: / «Passen Sie auf, Talma, Sie sind gerührt!» Denn aus dem Gefühl entsteht tatsächlich die Verwirrung; die Stimme versagt, das Gedächtnis fehlt, die Gesten sind falsch, der Effekt ist zerstört! Ah! wir sind nicht die Natur, wir sind nur die Kunst, die nichts Anderes tun kann, als versuchen, die Natur nachzuahmen.“) Talma spielte den Orest in Jean Racines *Andromaque. Misanthropie et Repentir* ist eine französische Bearbeitung von August von Kotzebues Schauspiel *Menschenhaß und Reue* (1789), die Talma zusammen mit Mlle Mars (eigentlich Anne-Françoise-Hippolyte Boutet, 1779–1847) 1823 auf die Bühne brachte. Mit der „admirable actrice“ ist Mlle Mars gemeint.

31, 14–16 *Wagner's Musik ist niemals wahr. / — Aber man hält sie dafür: und so ist es in Ordnung.* —] Vgl. Bellaigue 1885, 462: „Qu'y a-t il donc de vrai chez lui [sc. Wagner]? Ses poèmes? *La Légende du Saint-Graal* ou les *Règles de la tabelature*? Il nous parle de vérité: mais ses livrets sont des énigmes ou des niaiseries, ses héros des pantins. Et son héroïne, l'Éva des *Maîtres-Chanteurs*? Je ne crois pas qu'il existe pour une femme un rôle plus ingrat, plus dépourvu de grâce et de tendresse que celui de cette poupée de Nuremberg.“ („Was ist eigentlich wahr bei ihm [sc. Wagner]? Seine Gedichte? *Die Legende des heiligen Graal* oder die *Regeln der Tabulatur*? Er spricht uns von Wahrheit: aber seine Büchlein sind entweder Rätsel oder Albernheiten, seine Helden sind Hampel-männer. Und seine Heldin, die Eva aus den *Meistersingern*? Ich glaube nicht, dass es für eine Frau eine undankbarere Rolle bar jeder Grazie und jeglicher Zärtlichkeit gibt, als die Rolle dieser Puppe von Nürnberg.“) Und ebd., 463: „Non votre art n'est pas plus vrai que le nôtre, mais il est plus laid. Cette musique des *Maîtres-Chanteurs* n'est pas seulement ennuyeuse, elle est laide.“ („Nein, Ihre Kunst ist auch nicht wahrer als unsere, aber sie ist hässlicher. Diese Musik der *Meistersinger* ist nicht nur langweilig, sie ist auch hässlich“).

31, 20 f. *Man bewundert an ihm, was junge Franzosen an Victor Hugo bewundern, die „königliche Freigebigkeit.“*] Vgl. NK 30, 21–23. Das Motiv der „königlichen Freigebigkeit“ bemüht N. erstmals in NL 1881, KSA 9, 12[34], 582, 4–9, und zwar im Zusammenhang mit einer Kritik an der Projektionskraft des Menschen, der sich Dinge ausgedacht und mit höchster Würde bekleidet habe, um sich dann selbst vor ihnen klein zu machen: „Der Mensch als Dichter, als Denker, als Gott, als Macht, als Mitleid. O über seine königliche Freigebigkeit, womit er die Dinge beschenkt hat, um sich zu verarmen und elend zu

fühlen! Das ist seine größte ‚Selbstlosigkeit‘, wie er bewundert und anbetet und nicht weiß und wissen will, daß er schuf, was er bewundert.“ In NL 1887/88, KSA 13, 11[87], 41 (KGW IX 7, W II 3, 160, 14–26) nimmt N. diese Notiz wortwörtlich wieder auf und integriert sie in NL 1888, KSA 13, 12[1](341), 210 (KGW IX 7, W II 4, 72, 14) in seine Werkpläne zum „Willen zur Macht“.

31, 24–30 *Niemand kommt ihnen darin gleich, mit bescheidenem Aufwand eine fürstliche Tafel zu repräsentieren. — Der Wagnerianer, mit seinem gläubigen Magen, wird sogar satt bei der Kost, die ihm sein Meister vorzaubert. Wir Anderen, die wir in Büchern wie in Musik vor Allem Substanz verlangen und denen mit bloss „repräsentierten“ Tafeln kaum gedient ist, sind viel schlimmer dran.*] N. spielt mit der Ambiguität der „repräsentierten Tafeln“: Einerseits verweist die ins Kulinarische eingepasste Metaphorik auf den philosophischen Sprachgebrauch von Repräsentieren als Vorstellen: Wagners gedeckte Tische sind bloß vorgestellt, nicht real. Andererseits bezieht sich das Repräsentieren auch auf den *stilo rappresentativo*, den „repräsentativen Stil“ des Rezitativs in der italienischen Oper des 17. Jahrhunderts. Diesen Stil hatte N. schon in GT 19, KSA 1, 120, 17–21 gegeißelt: „Ich erinnere zunächst an die Entstehung des *stilo rappresentativo* und des Recitativs. Ist es glaublich, dass diese gänzlich veräusserlichte, der Andacht unfähige Musik der Oper von einer Zeit mit schwärmerischer Gunst, gleichsam als die Wiedergeburt aller wahren Musik, empfangen und gehegt werden konnte“?

31, 30 f. *Wagner giebt uns nicht genug zu beißen.*] In GD Streifzüge eines Unzeitgemässen, KSA 6, 120, 7 erinnert N. an ein Wort Carlyles, wonach Emerson nicht genug zu beißen gebe. Die Quelle hierfür ist Froude 1887, 2, 175, siehe NK KSA 6, 120, 6–8. N. greift das Urteil hier auf und spinnt um Wagner ein kulinarisch-musikalisches Metaphern-Gewebe.

31, 31–32, 1 *Sein recitativo — wenig Fleisch, schon mehr Knochen und sehr viel Brühe — ist von mir „alla genovese“ getauft: womit ich durchaus den Genuesen nicht geschmeichelt haben will, wohl aber dem älteren recitativo, dem recitativo secco.*] In W II 7, 83 (KSA 14, 407) heißt es stattdessen: „Das Wagnerische recitativo, bald troppo secco, bald troppo bagnato (zu wäßrig‘, zu wasserdampf‘)“. „Alla genovese“, auf Genueser Art ein Gericht zuzubereiten, scheint nicht mehr so ganz N.s Geschmack zu entsprechen; in EH Warum ich so klug bin 1, KSA 6, 280, 11 f. gibt er jedenfalls dem benachbarten Piemont kulinarisch den Vorzug. Enthusiastischer klang es hingegen auf einer Postkarte an Franziska und Elisabeth Nietzsche am 06. 04. 1881: „Die Genueser Küche ist für mich gemacht. Werdet Ihr’s mir glauben, daß ich jetzt 5 Monate fast alle Tage Kaldauen gegessen habe?“ (KSB 6, Nr. 99, S. 80, Z. 12–14).

Als Rezitativ wird diejenige „Art des Gesangs“ verstanden, „welche zu gunsten der natürlichen Accentuation und selbst des Tonfalls der Worte das rein musikalische Element auf ein Minimum beschränkt, sowohl hinsichtlich der Melodiebildung als der rhythmischen Gliederung, sozusagen die prosaische Rede des Gesangs. Die Erfindung des Recitativs fällt zusammen mit der Entstehung der Oper. Das Bestreben, dem durch kontrapunktische Künste von der Musik ganz überwucherten poetischen Text wieder zu seinem Recht zu verhelfen und einen natürlichen Ausdruck der Empfindung im Gesang zu ermöglichen, führte auf dem Weg ästhetischen Raisonnements zur Erfindung des *Stilo rappresentativo*, dessen Kern das R. ist. [...]. Erst die Förderer des dramatischen Stils, voran [Claudio] Monteverde und später Alessandro Scarlatti, gestalteten die Begleitung des Recitativs lebendiger und schufen das *Accompagnato*, das R. mit ausgearbeiteter, musikalisch bedeutsamerer Begleitung, während das R. mit Generalbaß als *Seccorecitativ* oder /634/ schlechtweg *Secco* sich daneben bis in unsre Zeit hielt. [...]. Das moderne R., besonders wie es Wagner schreibt, unterscheidet sich von dem ältern nur dadurch, daß der Musik wieder ein reicherer Anteil zugewiesen ist und die Instrumentalmusik interessante Gestaltung entwickelt, während die Singstimme im getreuen Anschluß an die (kunstgemäß gesteigerte) natürliche Deklamation sich frei bewegt. Das Vollkommenste dieser Art ist vielleicht der Dialog von Hans Sachs und Eva im zweiten Akte der ‚Meistersinger‘.“ (Meyer 1885–1892, 13, 633 f.).

32, 1–5 *Was gar das Wagnerische „Leitmotiv“ betrifft, so fehlt mir dafür alles kulinarische Verständniss. Ich würde es, wenn man mich drängt, vielleicht als idealen Zahnstocher gelten lassen, als Gelegenheit, Reste von Speisen los zu werden.*] Vgl. NK 17, 1. Zu 32, 1 f. gibt es in W II 7, 82 (KSA 14, 407) eine Variante: „Das ‚Leitmotiv‘ ein für mich völlig unverdauliches Zeug, wüßte ich überhaupt nicht ins Culinarische zu übersetzen“.

9

32, 9–12 *Was zuerst ihm aufgeht, ist eine Scene von unbedingt sichrer Wirkung, eine wirkliche Actio mit einem hautrelief der Gebärde, eine Scene, die umwirft — diese denkt er in die Tiefe, aus ihr zieht er erst die Charaktere.*] Vgl. NK KSA 6, 422, 29–32. N. umreißt hier eine besonders im *Ring* und seinen Teilen auffällige Methode Wagners, die Expositionen seiner Opern aus einer oft bis ins Detail beschriebenen (und in der Praxis stets kaum ausführbaren) Szenerie zu entwickeln, aus der sich wiederum, je nach gegebener Handlung, die einzelnen Charaktere entweder aus dem groß angelegten Hintergrund

herauskristallisieren (vor allem im *Rheingold*), oder in die sie, falls mit ihnen ein Bruch mit der gegebenen Ordnung einhergeht, von außen hereintreten (wie etwa Siegmund in der *Walküre* oder Siegfried im gleichnamigen Teil).

32, 14–16 *Es ist nicht das Publikum Corneille's, das Wagner zu schonen hat: blosses neunzehntes Jahrhundert.*] Vgl. auch NK KSA 6, 285, 16–19. Pierre Corneille (1606–1684) erscheint bei N. gelegentlich als Inbegriff eines aristokratischen Tragödiendichters, der sich an ein entsprechendes Publikum wendet, vgl. M 191: „Man sagt mir, unsere Kunst wende sich an die gierigen, unersättlichen, ungebändigten, verekelten, zerquälten Menschen der Gegenwart und zeige ihnen ein Bild von Seligkeit, Höhe und Entweltlichung neben dem Bilde ihrer Wüstheit: sodass sie einmal vergessen und aufathmen können, ja vielleicht den Antrieb zur Flucht und Umkehr mit aus jenem Vergessen zurückbringen. Arme Künstler, mit einem solchen Publicum! Mit solchen halb priesterlichen, halb irrenärztlichen Hintergedanken! Um wie viel glücklicher war Corneille – [...] – um wie viel höher seine Zuhörerschaft, welcher er mit den Bildern ritterlicher Tugenden, strenger Pflicht, grossmüthiger Aufopferung, heldenhafter Bändigung seiner selber wohlthun konnte! Wie anders liebten er und sie das Dasein, nicht aus einem blinden wüsten ‚Willen‘ heraus, den man verflucht, weil man ihn nicht zu tödten vermag, sondern als einen Ort, auf dem Grösse und Humanität mitsammen möglich sind und wo selbst der strengste Zwang der Formen, die Unterwerfung unter eine fürstliche und geistliche Willkür weder den Stolz, noch die Ritterlichkeit, noch die Anmuth, noch den Geist aller Einzelnen unterdrücken können, vielmehr als ein Reiz und Sporn des Gegensatzes zur angeborenen Selbstherrlichkeit und Vornehmheit, zur ererbten Macht des Wollens und der Leidenschaft empfunden werden!“ (KSA 3, 164, 18–165, 10, vgl. auch NL 1880, KSA 9, 4[270], 167 und NL 1885, KSA 11, 38[6], 602) Über Corneille und seine Publikumswirkung konnte sich N. 1887/88 bei der Lektüre von Foucher 1873, 1–8 weiter unterrichten. N. hat damals Exzerpte aus diesem Werk angelegt (NL 1887/88, KSA 13, 11[62]–11[70], 30–33 = KGW IX 7, W II 3, 168–171, vgl. Campioni / Röllin / Trenkle 2008). Auch in Ferdinand Brunetières *Études critiques sur l'histoire de la littérature française* wird Corneille an einigen von N. teilweise markierten und annotierten Stellen behandelt, z. B. dort, wo vom „équilibre“ („Gleichgewicht“) und der „santé de l'intelligence“ („Gesundheit der Vernunft“) der französischen Klassik die Rede ist (Brunetière 1887, 302 f.; Kursiviertes von N. unterstrichen): „Je serais tenté de dire, en effet, que Corneille est *classique pour ses qualités, et romantique pour ses défauts.*“ (Ebd., 318; Kursiviertes von N. unterstrichen). „Ich bin versucht zu sagen, dass Corneille *Klassiker ist in Bezug auf seine Qualitäten und Romantiker in Bezug auf seine Fehler.*“).

Cosima Wagner hingegen schrieb an N. nach der Lektüre von dessen Vortrag *Socrates und die Tragödie* am 05. 02. 1870: „Indem ich nochmals Ihre Äusserung las dass die Dialektik die Tragödie zersetzt habe, gedachte ich der letzten Sprösslinge dieser Dialektik, der Tragödien Racine's und Corneille's [...]. Bei den Deutschen aber bereitet sich sogleich das Kunstwerk der Zukunft; es schimmert mir förmlich aus Schiller's Dichtungen entgegen, und dass Beethoven den Hymnus an die Freude komponirt hat ist ein göttlicher Wegweiser zu — — was wir wissen.“ (KGB II 2, Nr. 72, S. 139 f., Z. 46–54) Noch in GD Das Problem des Sokrates 5, KSA 6, 69, 26 wird die Dialektik als Hauptwaffe des Sokrates gegen „vornehme[n] Geschmack“ verstanden; aber natürlich gilt Corneille zeitgleich in WA nicht mehr als dialektisch angekränkt und damit der Unvornehmheit verdächtig.

32, 16 „das Eine, was noth thut“^{4]} Anspielung auf das Jesus-Wort in Lukas 10, 42, vgl. NK KSA 6, 217, 17. N. hatte unter die Überschrift „Das Eine, was Noth thut“ einen Aphorismus gesetzt: „Eins muss man haben: entweder einen von Natur leichten Sinn oder einen durch Kunst und Wissen erleichterten Sinn.“ (MA I 486, KSA 2, 317) Letzteres kann Wagners Werk gerade nicht leisten, so dass man des Ersteren bedarf, um gegen dieses Werk gewappnet zu sein.

32, 19–22 *Er sucht sich selbst zuerst die Wirkung seines Werkes zu garantiren, er beginnt mit dem dritten Akte, er beweist sich sein Werk mit dessen letzter Wirkung.*] Vgl. NK 32, 23–28.

32, 23–28 [Anmerkung] *Es ist ein wahres Unglück für die Aesthetik gewesen, dass man das Wort Drama immer mit „Handlung“ übersetzt hat. Nicht Wagner allein irrt hierin; alle Welt ist noch im Irrthum; die Philologen sogar, die es besser wissen sollten. Das antike Drama hatte grosse Pathosszenen im Auge — es schloss gerade die Handlung aus (verlegte sie vor den Anfang oder hinter die Scene).]* Schon in GT 8, KSA 1, 62 hatte N. (gegen Aristoteles' Bestimmung der Tragödie in der *Poetik*) betont, dass der „tragische Chor [...] älter, ursprünglicher, ja wichtiger sein sollte, als die eigentliche ‚Action‘“ und dies als gesicherte Überlieferung ausgegeben. Von einer derart gesicherten Überlieferung kann allerdings keine Rede sein (vgl. NK KSA 1, 62, 22–27). Dass auch beim Pathos sich die Bestimmung direkt gegen Aristoteles richtet, erhellt eine Bemerkung aus der Vorbereitung von WA: „Was das tragische Pathos angeht, so nimmt Nietzsche nicht das alte Mißverständniß des Aristoteles wieder auf —“ (NL 1888, KSA 13, 14[33], 234 = KGW IX 8, W II 5, 174, 18–28), ohne dass da stünde, worin genau das Missverständnis besteht. In der Vorlesung zur *Geschichte der griechischen Litteratur* (1874/75) hatte N. bei der attischen Tragödie ein Hauptgewicht auf den Pathosszenen feststellen wollen — und damit

einhergehend eine Verdrängung der Handlung: „Nach unserm Maaß gehören die Ereignisse einer griech. Tragödie in einen Akt. Das Ziel des Dichters ist eine prachtvolle tief ausklingende Scene des Pathos, ein Höhepunkt der lyrischen Stimmung; das was gethan wird, soll dazu nur vorbereiten. Im modernen Drama ist die That selbst das Ziel. Daraus ergibt sich eine total verschiedenartige Bauart; die Höhepunkte des antiken Drama's beginnen, wo bei uns der Vorhang fällt, die interessantesten Theile unserer Trag., die ersten 4 Akte, existiren im griech. Drama gar nicht.“ (KGW II 5, 82, 21–29) Und weiter: „die That ist in der griech. Trag. ursprünglich episodisch, ein Nebenbei“ (ebd., 83, 17 f.). Wenn N. in 32, 23–28 diesen von ihm viel früher diagnostizierten Unterschied im Darstellungsinteresse zwischen antiker und moderner Tragödie hier aufgreift, dann nicht, um generell etwas zum Unterschied zwischen antikem und modernem Drama zu sagen, sondern um spezifisch die Handlungsorientierung von Wagners musikdramatischen Werken als dekadent zu brandmarken. Zwar erwähnt N., dass „alle Welt“ im „Irrthum“ über die Wortbedeutung von Drama befangen sei, aber die Schelte dafür hat nicht etwa das gesamte moderne Drama (womöglich seit Shakespeare, den die Vorlesung als dafür paradigmatisch nimmt – KGW II 5, 82, 20–32), sondern nur Wagner einzustecken. Die Fußnote in WA 9 – als Fußnote in N.s Werken ohnehin eine höchst seltene, bemerkenswerte Formentscheidung und, gerade als *philologische* Fußnote, die Suggestion wissenschaftlicher Untermauerung erzeugend – behauptet, dass, aber erklärt nicht, warum die angeblich falsche Übersetzung des Wortes „Drama“ ein „wahres Unglück für die Aesthetik“ gewesen sein soll. Weil ihretwegen das griechische Drama einfach missverstanden worden ist oder doch vielmehr, weil in der Neuzeit ihr folgend ‚falsche‘, eben handlungsorientierte Dramen entstanden sind? Letzteres wiederum würde bedeuten, dass die Dramen der Neuzeit allesamt nicht N.s ästhetischem Maßstab standhalten – ohne dass N. zugleich rechtfertigen würde, weshalb die Pathosorientierung der antiken Tragödie die einzig legitime Theaterform sein soll. Ein Kohärenzproblem innerhalb von N.s Wagner-Kritik zeichnet sich schließlich darin ab, dass N. eben noch in WA 8, KSA 6, 29, 28 f. postuliert hatte, Wagners „Pathos“ werfe „jeden Geschmack, jeden Widerstand über den Haufen“. Man muss daraus zumindest folgern, dass das Pathos in Wagners musikdramatischer Produktion eine wesentlich wichtigere Rolle spielt als in anderen dramatischen Erzeugnissen der Neuzeit. Drückt sich in der Pathosorientierung nicht das Wirkungsinteresse der antiken Tragödie aus, dessen Vorhandensein N. bei Wagner gerade geißelt? Oder worin unterscheidet sich das jeweilige Wirkungsinteresse?

In seiner Auffassung des Dramas sah sich N. zumindest im Blick auf die Handlung auch bestärkt von Carl Spitteler, für dessen dramaturgische Schrif-

ten er mit seinem Brief an Hermann Credner vom 25. 02. 1888 einen Verleger zu gewinnen hoffte (KSB 8, Nr. 999, S. 262). In Spittellers Aufzeichnungen zu seinem erst viel später und nur partiell realisierten Buchprojekt hieß es z. B.: „Nichts ist gewöhnlicher als die Ansicht, Handlung wäre das wahre Wesen des Dramas. Nichts ist jedoch unsicherer als die Richtigkeit dieser Ansicht.“ (Spitteler 1950, 531).

32, 27 [Anmerkung] *Pathosscenen* In N.s Werken kommt dieser Ausdruck nur im frühen Basler Vortrag *Socrates und die Tragödie* vor, wo N. eine Erläuterung zu Euripides gibt: „Die Wirkung der antiken Tragödie beruhte niemals auf der Spannung, auf der anreizenden Ungewißheit, was sich jetzt ereignen werde, vielmehr auf jenen großen breitgebauten Pathosscenen, in denen der musikalische Grundcharakter des dionysischen Dithyrambus wieder vorklang.“ (KSA 1, 538, 21–25) Bei Wagner gibt es jenen Begriff nicht, hingegen wird er schon in Gustav Freytags *Technik des Dramas* häufig gebraucht – ein Buch, das N. zur Abfassungszeit des Vortrags noch besaß (Freytag 1863, 79, 122 u. ö., vgl. z. B. auch den Begriffsgebrauch im Blick auf die antike Tragödie bei Günther 1885, 65 f.).

32, 28–33 [Anmerkung] *Das Wort Drama ist dorischer Herkunft: und nach dorischem Sprachgebrauch bedeutet es „Ereigniss“, „Geschichte“, beide Worte in hieratischem Sinne. Das älteste Drama stellte die Ortslegende dar, die „heilige Geschichte“, auf der die Gründung des Cultus ruhte (– also kein Thun, sondern ein Geschehen: δᾱν heisst im Dorischen gar nicht „thun“).* Der Bemerkung voraus geht in NL 1888, KSA 13, 14[34], 235 (korrigiert nach KGW IX 8, W II 5, 174, 29–36, im Folgenden wird nur die von N. überarbeitete Fassung ohne die durchgestrichenen Passagen wiedergegeben) eine Aufzeichnung unter dem Titel „Drama“: „das Drama ist nicht, wie die Halbgelehrten glauben(,) die Handlung, sondern [...], gemäß der dorischen Herkunft von Wort und ‚Drama‘, auch dorisch-hieratisch [...] zu verstehen [ursprünglich lautete diese Stelle: ‚[...] nach der dorischen Bedeutung von δᾱν und δᾱμα zu verstehen‘]: es ist das Begebnis, das ‚Ereignis‘(,) die heilige Geschichte, die Gründungs-Legende, das ‚Nachsinnen‘(,) die Vergewärtigung der Aufgabe des Hieratischen“. Aristoteles bespricht die Herkunft des Wortes und der Sache „Drama“ im 3. Kapitel seiner *Poetik* (1448 a–b). In der von N. benutzten Übersetzung Friedrich Ueberwegs lautet der Passus wie folgt: „Hiernach wird die Dichtung des Sophokles in dem einen Betracht mit der des Homer unter den nämlichen Begriff fallen, sofern Beide edlere Charaktere darstellen, in einem andern Betracht aber mit der des Aristophanes, sofern Beide die Personen in ihren Dichtwerken als handelnde oder wirkende (dramatisch) darstellen; die Benennung ihrer Stücke als Dramen (δράματα) soll eben davon herrühren, dass sie

die Personen als handelnde (δρῶντας), erscheinen lassen. Auf die Benennung gründen die Dorier den Anspruch, die Tragödie und Komödie erfunden zu haben [...]: /5/ Dies bekunde sich, sagen sie, in der Benennung; bei ihnen nämlich würden die umliegenden Ortschaften Komen (κῶμαι), bei den Athenern aber Demen (δημοί) genannt [...]; bei ihnen ferner heiße das Handeln δρᾶν, bei den Athenern dagegen πράττειν.“ (Aristoteles 1869, 4 f.) N.s Etymologie richtet sich also gerade gegen die von Aristoteles suggerierte Bedeutungsgleichheit des dorischen δρᾶν mit dem athenischen πράττειν, nämlich mit „handeln“, „tun“. Bereits in der *Geburt der Tragödie* hat N. sich rigoros von der Tragödientheorie des Aristoteles distanziert, so wenig er sich zu dieser Distanzierung damals auch explizit bekannte. In 32, 28–33 ist wiederum Aristoteles der eigentliche, aber ungenannte Gegner, wobei offen bleibt, woher sich N.s vorgeblich besseres Wissen über den dorischen Sprachgebrauch denn eigentlich speist. NL 1876/77, KSA 8, 23[74], 427, 15–23 präludiert die in WA 9 aufgestellte Behauptung, ohne freilich schon die Dorer zu bemühen oder Belege beizubringen: „Die jetzigen Dramatiker gehen häufig von einem falschen Begriff des Dramas aus und sind Drastiker: es muß bei ihnen um jeden Preis geschrieen gelärmt geschlagen geschossen getötet werden. Aber ‚Drama‘ bedeutet ‚Ereigniß‘ factum, im Gegensatz zum fictum. Nicht einmal die historische Ableitung des griechischen Wort-Begriffs giebt ihnen Recht. Die Geschichte des Dramas aber erst recht nicht; denn der Darstellung des Drastischen gehen die Griechen gerade aus dem Wege.“ In dem von N. benutzten, damaligen Griechisch-Standardwörterbuch von Franz Passow findet sich jedenfalls für N.s alternativen Übersetzungsvorschlag keinerlei Anhaltspunkt: Für δρᾶν (δρᾶν) weiß es trotz zahlreicher Beispiele aus der griechischen Literatur schlicht nur die Grundbedeutungen „*thun, thätig seyn*; bes. als Diener arbeiten u. aufwarten“ zu vermelden (Passow 1841, 1/1, 722), für δράμα nur „*That, Handlung*“, allenfalls nach Aischylos: *Agamemnon* 533 „das Geschäft, das Einer vollzieht“ (Passow 1841, 1/1, 721). In seiner Vorlesung vom Sommersemester 1870, *Einleitung in die Tragödie des Sophocles*, war N. noch bei diesem alten Verständnis von δρᾶν als „handeln“ geblieben, um jedoch bereits das in 32, 26–28 gleichfalls betonte Pathos-Interesse herauszustellen: „weil man das πάθος hören, nicht das δρᾶν sehen wollte, beschränkte man sich, da man das δρᾶν sehen mußte, um das πάθος zu hören, auf das geringste Maß des δρᾶν. So entstand zwischen πάθος und δρᾶν ein scharfgespanntes Verhältniß wie von Folge und Ursache: das δρᾶν geschah nur so weit, um das πάθος zu erklären“ (KGW II 3, 22, 34–23, 6; ähnlich in KGW II 5, 83, 24–30).

Zu jenen „Halbgelehrten“ in NL 1888, KSA 13, 14[34], 235 (KGW IX 8, W II 5, 175, 29–36) mußte auch Wagner gerechnet werden, der im Aufsatz *Über die Benennung „Musikdrama“* (1872) zwar seinerseits den kultischen Kontext der

Tragödie noch im Blick behält, andererseits aber „Drama“ so übersetzt wie „alle Welt“: „Nun heißt ‚Drama‘ ursprünglich That oder Handlung: als solche, auf der Bühne dargestellt, bildete sie anfänglich einen Theil der Tragödie, d. h. des Opferchor-Gesanges, dessen ganze Breite das Drama endlich einnahm und so zur Hauptsache ward.“ (Wagner 1871–1873, 9, 362 = Wagner 1907, 9, 304).

Lacks 1989 verweist zur Erhellung der rätselhaften philologischen Fußnote von WA 9 auf den dritten, posthum herausgegebenen Band von Theodor Bergks *Griechischer Literaturgeschichte*, wo tatsächlich ähnliche Stichworte fallen: „In dem griechischen Cultus liegt von Haus aus ein dramatisches Element. Nachahmende Tänze wie die Pyrrhiche oder den Waffentanz gab es seit alter Zeit; die Tanzlieder hatten überhaupt einen entschieden mimischen Charakter. [...]. Man nahm beim Festaufzuge die Gestalt des Gottes und seiner Begleiter an und stellte einen Abschnitt der heiligen Geschichte in voller Gegenwärtigkeit dar, und indem der Chor einen feierlichen Hymnus oder ein Processionslied anstimmte, ward die stumme Action belebt. In den verschiedensten Culten und Gegenden Griechenlands treffen wir solche nachahmende Vorstellungen an.“ (Bergk 1884, 3) Jedoch denkt Bergk nicht daran, eine andere als die gewöhnliche Übersetzung des Wortes „Drama“ vorzuschlagen, sondern wählt in der etymologischen Herleitung einen N. gerade entgegengesetzten Weg, insofern er den für die religiösen Gebräuche üblichen Begriff dem Drama als Handlung annähert: „Diese Ceremonien und Darstellungen des Mythos heißen τὰ δρώμενα, Plut. de prof. in virt. c. 10 [...]. δρᾶμα, wenn es auch nicht von diesem geheimen Gottesdienst gebraucht wird, berührt sich doch mit den δρώμενα: denn δρᾶμα ist Handlung.“ (Ebd., 4, Fn. 3) Damit trifft auch Bergk der von N. in 32, 25 f. erhobene Vorwurf, selbst die Philologen befänden sich mit ihrer Übersetzung im Irrtum. Was im Übrigen den angeblich dorischen Ursprung des Dramas angeht, so findet sich bei Bergk nur die Bemerkung: „Wie der Dionysusdienst überall in Griechenland verbreitet war, so auch die mit diesem Cultus verbundenen volksthümlichen Belustigungen. Insbesondere bei den Doriern im eigentlichen Hellas wie in den Colonien der Westmark führte das diesem Stamme eigenthümliche Talent der Nachahmung zu mimischen Darstellungen. Tragische Chöre traten unter den Doriern zuerst auf. Aber noch weit beliebter war der kecke Hohn muthwilliger Spottlieder, an denen der schlagfertige Witz der Dorier besondere Freude fand, daher man bald zu dramatischer Gestaltung fortschritt. Die Anfänge des Lustspiels gehören den Doriern unbestritten an. Allein die höhere Ausbildung des Dramas war den Attikern vorbehalten“ (ebd., 7). In einer Fußnote dazu nimmt Bergk schließlich zu der bei Aristoteles kolportierten Etymologie Stellung: „Daher nahmen auch die Dorier den Ruhm für sich in Anspruch, sowohl die Tragödie als auch die Komödie erfunden zu haben, Aristoteles Poet. 3, 5. Nur durften sie sich nicht

auf den Ausdruck δρᾶμα berufen; denn wenn auch das Zeitwort δρᾶν der dorisches Mundart besonders geläufig sein mochte, so gehört es ihr doch nicht ausschliesslich an.“ (Ebd., 7, Fn. 12) Karl Otfried Müller hat in seinem berühmten Werk *Die Dorier* von 1824 zwar ausführlich die teilweise dorischen Ursprünge von Komödie und Tragödie besprochen (Müller 1824, 2, 349–370), aber die von N. vorgeschlagene Etymologie von „Drama“ gleichfalls nicht vertreten. Schließlich leitet Rudolf Nicolai in seiner von N. benutzten *Geschichte der gesamten griechischen Literatur* δρᾶμα zwar auch vom angeblich dorischen δρᾶν ab, versteht es aber als „Darstellung einer Handlung durch Poesie, Musik und Mimik“ (Nicolai 1867, 82).

In N.s Lektürehorizont im Umfeld von WA gehören Bourgets *Nouveaux Essais*, in denen er die seiner Ansicht nach falsche Etymologie des Wortes „Drama“ ebenfalls fand: „Les Goncourt ont donc augmenté dans leurs livres ces pages descriptives, et ils ont réduit de leur mieux la portion réservée à l'intrigue, à ce que le langage appelle du mot très bien choisi de drame. Le drame, en effet, comme l'indique l'étymologie, c'est de l'action, et l'action n'est /166/ jamais un *très bon signe* de mœurs. Ce qui est significatif dans un homme, ce *n'est pas l'acte qu'il accomplit* à tel moment de crise aiguë et passionnée, *ce sont ses habitudes de chaque jour*, lesquelles indiquent non pas une crise, mais un *état*. On éclairerait d'une forte lumière bien des discussions de littérature si l'on étudiait avec soin cette antithèse des *états* et des *actions*.“ (Bourget 1886, 165 f.; von N. Unterstrichenes kursiviert; Anstreichungen am Rand; auf der Höhe der letzten Zeile von S. 165 von N.s Hand die Marginalie „nein!“ [?], S. 166 die Marginalie „gut“. „Die Goncourts haben nun in ihren Büchern diese beschreibenden Anteile vergrößert und sie haben die Teile möglichst reduziert, die der Handlung, dem, was die Sprache mit dem passenden Wort Drama bezeichnet, vorbehalten war. In der Tat ist das Drama, wie es die Etymologie anzeigt, eine Handlung, und eine Handlung ist niemals *sehr signifikant* für die Sitten. Das Signifikante bei einem Menschen *sind nicht die Handlungen*, die er in einem Moment der tiefen und leidenschaftlichen Krise begeht, *es sind die täglichen Gewohnheiten*, die eben nicht eine Krise anzeigen, sondern einen Zustand. Man würde viel Licht in Literaturdiskussionen bringen, wenn man diesen Gegensatz zwischen Zuständen und Handlungen mit größter Sorgfalt studieren würde.“ Vgl. auch Laks 1989).

Bemerkenswert ist schließlich, dass N.s eigentümliches, nicht durch Quellen beglaubigtes Verständnis von „Drama“ in der Theaterreflexion des 20. Jahrhunderts unerwartet Karriere gemacht hat. In seinem *Versuch über das Theater* schreibt Thomas Mann: „Alle Welt übersetzt ‚Drama‘ mit ‚Handlung‘: unsere ganze Ästhetik des Dramas beruht auf dieser Übersetzung. Trotzdem ist sie vielleicht ein Irrtum. Ein Philologieprofessor hat mich darüber belehrt, daß

das Wort ‚Drama‘ dorischer Herkunft ist und nach dorischem Sprachgebrauch ‚Ereignis‘, ‚Geschichte‘ bedeutet, und zwar im Sinne der ‚heiligen Geschichte‘, der Ortslegende, auf der die Gründung des Kultus ruhte.“ (Mann 1990, 10, 47) Natürlich ist – auch wenn dies der Mann-Forschung manchmal entgangen sein mag – dieser „Philologieprofessor“ niemand anderes als N., der hier ungeniert plagiiert wird. Mann leitet daraus ein Theater-Programm ab, das N. aber womöglich nicht behagt hätte, so sehr es wiederum das Vokabular aus WA 9 aufnimmt: „Wollte man ‚Drama‘ im Sinne eines Tuns, einer actio, übersetzen, so müßte man zuvor den Begriff der ‚Handlung‘ in den der ‚heiligen Handlung‘, des Weiheaktes umbiegen, und wie die erste dramatische Handlung eine rituelle Handlung war, so scheint es in der Tat, daß immer das Drama auf dem Gipfel seines Ehrgeizes diesen Sinn wieder anzunehmen strebt.“ (Ebd.) Immerhin verfällt Mann nicht auf die angesichts des „Bühnenweihfestspiels“ *Parsifal* naheliegende Behauptung, ausgerechnet der „Szeniker“ (ebd., 48) Wagner habe diesen religiös-antiken Sinn des Dramas revitalisiert (vgl. NK 30, 6), aber er stellt einen anderen, in N.s letzten Schriften abgelehnten Dichter in diese vorgeblich griechische Tradition: „‚Drama‘ bedeutet also kein ‚Tun‘, sondern ein Geschehen, eine Begebenheit, und diesen Sinn nimmt das Wort auch in dem antikisierenden deutschen Drama wieder an. Unter Schillers Werken ist ja nicht allein ‚Die Braut von Messina‘ sophokleisch empfunden. ‚Nicht einmal im *Wilhelm Tell*‘, sagt Georg Brandes in den ‚Hauptströmungen‘, ‚ist der Gesichtspunkt modern, im Gegenteil, in jeder Beziehung hellenisch.‘“ (Ebd., 47) Die fragliche Stelle aus Brandes’ *Litteratur des 19. Jahrhunderts in ihren Hauptströmungen* (Brandes 1887a, 2, 36) dürfte N. bekannt gewesen sein – nur hatte Brandes dort keineswegs, wie Mann suggeriert, N.s Theorie vom religiös-„hieratischen“ Ursprung des Dramas vertreten.

33, 3 f. *es ist nicht das Publikum Corneille’s, das er zu schonen hatte*] Vgl. NK 32, 14–16.

33, 9 f. *Princip des kleinsten Aufwandes von Kraft*] Zunächst einmal liegen diesem Prinzip physikalisch-biologische Überlegungen zugrunde, die N. in NL 1887, KSA 12, 10[138], 535, 13–25 (KGW IX 6, W II 2, 45, 12–28) resümiert: „mechanistisch betrachtet, bleibt die Energie des Gesamt-werdens constant; ökonomisch betrachtet, steigt sie bis zu einem Höhepunkt und sinkt von ihm wieder herab in einem ewigen Kreislauf; dieser ‚Wille zur Macht‘ drückt sich in der Ausdeutung, in der Art des Kraftverbrauchs aus – Verwandlung der Energie in Leben und Leben in höchster Potenz erscheint demnach als Ziel. Dasselbe Quantum Energie bedeutet auf den verschiedenen Stufen der Entwicklung Verschiedenes: / – das, was das Wachsthum im Leben ausmacht, ist die immer sparsamer und weiter rechnende Ökonomie, welche mit immer

weniger Kraft immer mehr erreicht... Als Ideal das Princip des kleinsten Aufwandes..." Hier fließen Überlegungen ein, die N. in Emanuel Herrmanns ökonomischen Studien *Cultur und Natur* formuliert fand, der freilich nicht – wie der Philosoph Richard Avenarius 1876 – eine *Philosophie als Denken der Welt gemäß dem Prinzip des kleinsten Kraftmaßes* vertrat, sondern einen von N. eifrig annotierten Aufsatz über „Das Gesetz der Vermehrung der Kraft“ geschrieben hatte (Herrmann 1887, 79–106). Das in den Naturwissenschaften schon lange geläufige Ökonomieprinzip, das namentlich in der Debatte um Charles Darwins Evolutionstheorie neue Triumphe feierte, besagt, dass natürliche Prozesse ihre Resultate mit einem möglichst geringen Kraftaufwand erreichen. Zu N.s Zeit fand es bei Gustav Theodor Fechner als „Prinzip der ökonomischen Verwendung der Mittel oder Prinzip des kleinsten Kraftmaßes“ (Viehoff 1888, 1, 186) Eingang in die ästhetische Diskussion und wurde von Heinrich Viehoff zum Grundsatz einer „möglichst ökonomische[n] Verwendung der disponiblen Lebenskraft“ (ebd., 188) umgedeutet. Auch Kunsterzeugnisse hätten dieser Vorgabe zu gehorchen. Carl du Prel benutzt das „Prinzip des kleinsten Kraftmasses“ wiederum, um den Dualismus von Geist und Materie zu beseitigen und seine monistische Seelenlehre als die einzige mit diesem Prinzip vereinbare Auffassung zu deklarieren (Prel 1888, 50 f.). Als philosophische Paten werden dabei Herbert Spencer mit seiner Lehre vom geringsten Widerstand (ebd., 51 f.) sowie Richard Avenarius (ebd., 53) bemüht. Du Prel überträgt das Prinzip gleichfalls und ausdrücklich auf die Kunst: „Wenn Gedanken, die das Abbild der Wirklichkeit sein sollen, nach dem Prinzip des kleinsten Kraftmasses sich bilden müssen, so muss dieses Prinzip auch von der Sprache als dem Darstellungsmittel der Gedanken gelten, d. h. also vom Stile, von dem Buffon sagt: *le style c'est l'homme*“ (ebd., 66; du Prels Paradebeispiel sind Bismarcks Reden im Reichstag). Wenn N. im Rahmen dieser zeitgenössischen Diskussion das „Princip des kleinsten Aufwandes von Kraft“ gegen Wagner in Stellung bringt, so ist das ein typisches Beispiel seines situativen Argumentierens, denn sonst sieht er in den natürlichen und kulturellen Prozessen gerade nicht die Ökonomie, sondern vielmehr die Verschwendung der Kräfte als das Geschehen bestimmend an (vgl. z. B. GD Streifzüge eines Unzeitgemässen 14, KSA 6, 120 f.). Entsprechend wird in 33, 10–12 ironisch angemerkt, dass Wagner beim Schürzen und Lösen dramatischer Knoten den geringsten Kraftaufwand betreibe – was wiederum nach den ästhetischen Ideen von Viehoff oder du Prel für die besondere künstlerische Qualität sprechen müsste. Nach N. hingegen spricht es gerade dagegen.

33, 10–12 Nun, dabei schwitzt Wagner am wenigsten Blut; gewiss ist, dass er für Knoten und Lösung den kleinsten Aufwand von Kraft macht.] Das Gegenteil

gilt vom wahren „Homo poeta“, dessen Knoten kaum lösbar ist, siehe FW 153, KSA 3, 496.

33, 16–22 *Er liebte das Wort „Drama“: das ist Alles — er hat immer die schönen Worte geliebt. Das Wort „Drama“ in seinen Schriften ist trotzdem bloss ein Missverständniss (— und eine Klugheit: Wagner that immer vornehm gegen das Wort „Oper“ —); ungefähr wie das Wort „Geist“ im neuen Testament bloss ein Missverständniss ist.]* Die Zurückhaltung Wagners gegenüber der Oper ist schon in *Oper und Drama* (1850/51) greifbar.

Der im Neuen Testament — namentlich bei Paulus — inflationär gebrauchte Geist-Begriff gibt N. in NL 1887, KSA 12, 9[50], 360, 17–24 (korrigiert nach KGW IX 6, W II 1, 106, 29–34, im Folgenden ohne durchgestrichene Passagen wiedergegeben) zu sozialgeschichtlichen Überlegungen über das frühe Christentum Anlass: „Leute niedrigster Herkunft, zum Theil Gesindel, die Ausgestoßenen nicht nur der guten, sondern auch der achtbaren Gesellschaft, abseits selbst vom Geruche der Cultur aufgewachsen, ohne Zucht, ohne Wissen, ohne jede Ahnung davon, daß es in geistigen Dingen Gewissen geben könnte (das Wort ‚Geist‘ (kommt) immer nur als Mißverständniß vor: was alle Welt ‚Geist‘ nennt, ist diesem Volke immer noch ‚Fleisch‘)“. Das Thema der christlichen Inanspruchnahme von „Geist“ bei dessen gleichzeitiger Abwesenheit streift N. auch in AC 15, KSA 6, 181, 13 u. AC 29, KSA 6, 200, 11–13 („Unser ganzer Begriff, unser Cultur-Begriff ‚Geist‘ hat in der Welt, in der Jesus lebt, gar keinen Sinn“).

33, 29–34, 2 *Ein ganzer Akt ohne Weiberstimme — das geht nicht! Aber die „Heldinnen“ sind im Augenblick alle nicht frei. Was thut Wagner? Er emancipirt das älteste Weib der Welt, die Erda: „herauf, alte Grossmutter! Sie müssen singen!“ Erda singt. Wagner’s Absicht ist erreicht. Sofort schafft er die alte Dame wieder ab. „Wozu kamen Sie eigentlich? Ziehn Sie ab! Schlafen Sie gefälligst weiter!“]* Gemeint ist die Beschwörung der Urmutter und Erdgöttin Erda in *Siegfried* (3. Aufzug, 1. Szene): „Aus langem Schläfe / weck’ ich dich schlummernde wach. / Ich rufe dich auf: / herauf! herauf! / Aus nebliger Gruft, / aus nächt’gem Grunde herauf! / Erda! Erda! / Ewiges Weib!“ (Wagner 1871–1873, 6, 213 = Wagner 1907, 6, 152) Danach entlässt der Wanderer alias Wotan Erda wieder mit den Worten: „Du bist — nicht / was du dich wähn’st! / Urmütter-Weisheit / geht zu Ende: / dein Wissen verweht / vor meinem Willen. / Weißt du, was Wotan — will? / Dir unweisen / ruf’ ich’s in’s Ohr, / daß du sorglos ewig nun schläfst. [...] Hinab denn, Erda! / Urmütter-Furcht! / Ur-Sorge! / Zu ewigem Schlaf / hinab! hinab!“ (Wagner 1871–1873, 6, 218–220 = Wagner 1907, 6, 156 f.). Diese Szene hat für die Handlung des *Rings* durchaus eine wichtige Funktion: Wotan stellt Erda, welche ihm das Ende der Götter durch den Sohn

Alberichs (Hagen) verkündet hat, vor seiner bevorstehenden Begegnung mit Siegfried auf die Probe und erfährt, dass ihre Deutung seines Willens falsch ist, womit auch ihre Voraussagen fehl gehen: Sie wirft ihm, dem „störrische[n] Wilde[n]“, noch die Hybris seines unablässigen Machtwillens vor, als Wotan in seiner Resignation längst sein eigenes Ende beschlossen hat und nunmehr als „Wanderer“ den Dingen seinen Lauf lässt. Diese freie Selbstverneinung, als dem Gang der Natur widersprechend, hebt die Notwendigkeit des Weltverlaufs auf und die Weisheit Erdas, welche nicht mehr versteht, was sie sieht, ist zu Ende – dementsprechend reißt auch das Seil der Nornen zu Beginn der *Götterdämmerung* im Versuch, die Zukunft vorherzusagen.

34, 4 f. *ihr mythischer Gehalt*] Wagner betonte im Blick auf die Vergangenheit, dass „zu jeder Zeit, wo Mythos und Religion im lebendigen Glauben eines Volksstammes lebten, das besonders einigende Band gerade dieses Stammes immer nur in eben diesem Mythos und eben dieser Religion gelegen“ habe (Wagner 1871–1873, 3, 156 = Wagner 1907, 3, 131, vgl. auch die bei Glasenapp / Stein 1883, 521–524 mitgeteilten Stellen). Die Wiedererschaffung eines eigenen Mythos mit modernen Mitteln, von dem er sich eine kulturelle Erneuerung erhoffte, gehörte zu Wagners künstlerischen Leitvorstellungen, mit denen er an die Frühromantik anknüpfte. Entsprechend wird der Künstler in den Dienst des Mythos genommen: „Wollen wir nun das Werk des Dichters nach dessen höchstem denkbarem Vermögen genau bezeichnen, so müssen wir es den aus dem klarsten menschlichen Bewußtsein gerechtfertigten, der Anschauung des immer gegenwärtigen Lebens entsprechend neu erfundenen, und im Drama zur verständlichsten Darstellung gebrachten Mythos nennen.“ (Wagner 1871–1873, 4, 109 = Wagner 1907, 4, 88) N. wiederum sekundierte in der *Geburt der Tragödie* Wagners Anliegen, indem er einerseits dem „tragische[n] Mythos“ (GT Versuch einer Selbstkritik 1, KSA 1, 12, 21) auf die Schliche kommen, ihn andererseits in der Moderne etwa durch die Musik erneuern wollte (vgl. z. B. NL 1871, KSA 7, 9[92], 308, 9–14 u. Sommer 1997, 76–80). Spätestens mit *Menschliches, Allzumenschliches* kündigte N. freilich dem Glauben an die Erneuerungsbedürftigkeit des als sinngebend verstandenen Mythos die Gefolgschaft und unterwarf auch die impliziten Mythen der Neuzeit („Götzen“) einer Fundamentalkritik. Die Prüfung des empirischen „Gehaltes“ mythologischer Vorstellungen wird in dieser Entlarvungsabsicht mit der Metapher des Chemikers angekündigt (34, 6 f.).

34, 12 f. *mit Gymnasialbildung* (– *letztere als unentbehrlich zur reinen Thorheit*)] Wagners Parsifal ist zwar der Held, der aus reiner Torheit die Welt erlöst; ihm ist aber eine deutsche Gymnasialbildung erspart geblieben, die N.

ja bereits in seinen Basler Vorträgen *Über die Zukunft unserer Bildungsanstalten* (1872) umgestalten wollte. Vgl. zum reinen Toren NK KSA 6, 130, 14–17.

34, 14–17 *Würden Sie es glauben, dass die Wagnerischen Heroïnen sammt und sonders, sobald man nur erst den heroischen Balg abgestreift hat, zum Verwechseln Madame Bovary ähnlich sehn!*] Bei N.s physiologisch-psychologischem Gewährsmann Charles Richet gilt Emma Bovary, die titelgebende Hauptfigur in Gustave Flauberts Roman *Madame Bovary* (1857, fehlt in NPB) als exemplarische Hysterikerin: „de toutes les hystériques dont les romanciers ont raconté l’histoire, la plus vivante, la plus vraie, la plus passionnée, c’est M^{me} Bovary“ (Richet 1884, 272 „die lebendigste, die wahrste, die passionierteste von allen Hysterikerinnen, deren Geschichten die Romanciers erzählt haben, ist M^{me} Bovary“). Die Frauen in Wagners Opern behandelt N. in NL 1888, KSA 13, 14[63], 249, 14 (KGW IX 8, W II 5, 150) als „hysterisch-heroische[.] Wesen“ (ähnlich NL 1888, KSA 13, 15[99], 465 u. 16[48], 502); Wagner kenne „nur das hysterische Frauenzimmer“ (NL 1888, KSA 13, 15[16], 415, 27 f.).

34, 17–20 *wie man umgekehrt auch begreift, dass es Flaubert freistand, seine Heldin in’s Skandinavische oder Karthagische zu übersetzen und sie dann, mythologisirt, Wagnern als Textbuch anzubieten*] 1863 erschien Flauberts Roman *Salammô*, der im antiken Karthago in der Zeit nach dem Ersten Punischen Krieg (264–241 v. Chr.) spielt. Die Titelheldin, Priesterin und Feldherrentochter, in amouröse Leidenschaften mit dem aufständischen Söldnerführer Mâtho verstrickt, stirbt nach dessen Todesqualen unter der Folter selbst an gebrochenem Herzen. In seiner Flaubert-Studie, die N. mit großer Aufmerksamkeit gelesen hat, fragte Guy de Maupassant, ob *Salammô* eher als ein Roman „une sorte d’opéra en prose“ („eine Art Oper in Prosa“) sei, entstanden aus einem „Bedürfnis nach Größe“, „besoin de grandeur“ (Flaubert 1884, XIX. Kursiviertes von N. unterstrichen): „Les tableaux se développent avec une magnificence prodigieuse, un /XX/ éclat, une couleur et un rythme surprenants. / La phrase chante, crie, a des fureurs et des sonorités de trompette, des murmures de hautbois, des ondulations de violoncelle, des soplées de violon et des finesses de flûte.“ (Ebd., XIX f. Letzter Absatz von N. am Rand markiert. „Die Bilder entwickeln sich mit einer außergewöhnlichen Großartigkeit; Glanz, Farbe und Rhythmus überraschen. / Das Satzgefüge singt, schreit, gerät in Wut und hat die Klänge der Trompete, das Murmeln der Oboe, die Wellen des Violoncellos, die Geschmeidigkeiten der Violine und die Feinheiten der Flöte.“) Diese mögliche Inspirationsquelle von 34, 17–20 haben Fornari / Campioni 2011, 29 erschlossen.

In seinen *Modernen Geistern* schrieb Georg Brandes, der N. dieses Werk mit Widmung zukommen ließ, über die Erwartung des französischen Publi-

kums nach dem Erfolg der *Madame Bovary*: „Die Bewunderer des Buches fanden den Vortrag desselben merkwürdig; die Unwilligen meinten, die Art Flaubert's sei photographisch, nicht künstlerisch. Man erwartete oder fürchtete von seiner Hand neue *Madame Bovary's*. / Aber man wartete vergeblich [...]. Endlich nach Verlauf von sieben Jahren trat er aufs neue mit einem Roman auf und die Lesewelt gab laut ihr Erstaunen kund. Man fand sich hier weit entfernt von den Dörfern der Normandie und dem neunzehnten Jahrhundert. Man fand den verschwundenen Verfasser ‚*Madame Bovary's*‘ auf den Ruinen des alten Karthago wieder. Er stellte in ‚*Salammbô*‘ nichts anderes und geringeres als Karthago zur Zeit Hamilcar's dar; eine Stadt und eine Civilisation, von der man fast nichts Zuverlässiges wusste, einen Krieg zwischen Karthago und den Miethstruppen der Stadt, der nicht einmal ein weltgeschichtliches oder sogenannte ideelles /120/ Interesse darbot. Einen Pariser Ehebruchsroman hatte man erwartet und erhielt jetzt statt seiner altpunische Cultur, Tanitscultus und Molochsanbetung, Belagerungen und Kämpfe, Schrecken ohne Zahl und Mass, den Hungertod eines ganzen Heeres und das langsame Martyrium eines gefangenen Libyschen Häuptlings. Und das Sonderbarste war, dass all' dieses, über welches Niemand etwas wusste und das Niemand controlliren konnte, diese ganze ausgestorbene, wild barbarische Welt mit einer Anschaulichkeit und kleinlicher Genauigkeit hervortrat, die in nichts hinter derjenigen ‚*Madame Bovary's*‘ zurückstand. Man entdeckte, dass die Methode, von der Beschaffenheit des Stoffes unabhängig, diesem colossalen und fremden, wie dem früheren, alltäglichen Gegenstand gegenüber dieselbe war. Er hatte dem Publikum einen Possen gespielt, ihm auf durchschlagende Weise gezeigt, wie wenig es ihn verstanden hatte. Wenn Jemand ihn für einen an die Scholle gebundenen Realisten gehalten hatte, so konnte er jetzt lernen, wie Flaubert sich in den Flammenländern zu Hause fühlte. [...] /121/ [...] Sein Werk war nicht, wie so viele späteren archäologischen Romane, eine Maskerade, bei der moderne Empfindungen und Lebensansichten in antiken Anzügen auftreten; nein, alles war hier aus einem Stück, hatte dasselbe wilde und fürchterliche Gepräge. Liebe, Schlaueit, Rachsucht, Religiosität, Charakterstärke, alles war unmodern.“ (Brandes 1887b, 119–121) Selbst hat Flaubert keine skandinavischen Stoffe mit seiner neuen literarischen Methode traktiert, aber nach der von N. zur Kenntnis genommenen, damaligen Literaturkritik seine Figuren in unterschiedliche Umgebungen transponiert, vgl. Brunetière 1884b, 66 f.: „L'histoire d'un *Cœur simple* nous rappelait *Madame Bovary*: c'est à *Salammbô* que nous ramène *Hérodias*, fantaisie d'érudition sur un sujet très connu des peintres, variations d'un fort savant homme sur la décollation de saint Jean-Baptiste. Évidemment, cette antiquité sémitique et ce monde oriental, ces Iakannan et ces Schahabarim, les syssites de Carthage et les marins d'Éziongaber [...] tout

cela, tout ce *bibelot*, comme l'appela Sainte-Beuve en un jour de /67/ justice, évidemment séduit, fascine“ („Die Geschichte eines *Einfachen Herzens* erinnerte uns an *Madame Bovary*: Zu *Salammbô* führt uns *Herodias* zurück, Gelehrtenphantasie über ein unter Malern sehr bekanntes Motiv, Variationen eines sehr gebildeten Mannes über die Enthauptung Johannes des Täufers. Natürlich verführt diese semitische Antike und diese orientalische Welt, diese Iakokann und diese Schahabarim, diese Syssiten von Karthago und die Seemänner von Ezion-Geber [...], dies alles, dieser *Krimskrams*, wie es Sainte-Beuve an einem Tag der Gerechtigkeit sagte, offensichtlich und fasziniert“). Am Ende aber sei all dies nur Dekor für dieselben Charaktere. Flaubert hat zwar seine *Madame Bovary* nicht selbst ins Skandinavische übersetzt, jedoch lassen sich die N. wohlbekannten Werke von Henrik Ibsen und August Strindberg mit ihrer Darstellung sozial-erotischer Ausweglosigkeit als Transpositionen von Flauberts Titelfigur verstehen.

34, 26 *Ideen-Association*] „[D]ie durch die Gleichzeitigkeit oder unmittelbare Aufeinanderfolge bewirkte unwillkürliche, aber dauerhafte Verknüpfung der Vorstellungen untereinander im Bewußtsein. Dieselbe erfolgt jedesmal, sobald mehrere Vorstellungen zugleich im Bewußtsein gegenwärtig oder sobald beim Eintreten der folgenden die frühere noch nicht gänzlich verschwunden ist.“ (Meyer 1885–1892, 8, 874) Der Begriff der Ideenassoziation, der in N.s Werk sonst nicht vorkommt, erfreute sich insbesondere im britischen Empirismus sowie bei John Stuart Mill und Herbert Spencer einiger Beliebtheit. N. kann ihm etwa bei Caspari 1877, 1, 369 ff., bei Rolph 1884 oder bei Liebmann 1880, 435–470 und 544 begegnet sein. Unter dem Titel der „Gedankenassociation“ widmet Schopenhauer dem Thema ein ganzes Kapitel (*Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. 2, Erg. zum 1. Buch, Kap. 14; Schopenhauer 1873–1874, 3, 145–149).

34, 32–35, 2 *Eine Thatsache endlich, die uns fassungslos lässt: Parsifal ist der Vater Lohengrin's! Wie hat er das gemacht? — Muss man sich hier daran erinnern, dass „die Keuschheit Wunder thut“?...*] Dass Lohengrin Parsifals Sohn ist, erfährt man aus Lohengrins eigenem Mund in *Lohengrin* (3. Aufzug, 3. Szene): „Vom Gral ward ich zu euch daher gesandt: / mein Vater Parzival trägt seine Krone, / sein Ritter ich — bin Lohengrin genannt.“ (Wagner 1871–1873, 2, 145 = Wagner 1907, 2, 110) Das Zitat 35, 1 f. hatte sich N. brieflich am 17. 07. 1888 von Köselitz erbeten: „in einer seiner letzten Schriften hat W(agner) einmal ausgesprochen, sogar fettgedruckt, wenn ich mich recht erinnere, daß ‚die Keuschheit Wunder thut‘ Hier hätte ich gern den Wortlaut.“ (KSB 8, Nr. 1062, S. 355, Z. 64–67) Köselitz lässt N. daraufhin das einschlägige Heft der *Bayreuther Blätter* mit der entsprechend markierten Stelle aus Wagners Aufsatz

Religion und Kunst (1880) zukommen (*Bayreuther Blätter*, 10. Stück, Oktober 1880, S. 268–300, vgl. Köselitz an N., 06. 08. 1888, KGB III 6, Nr. 561, S. 251 f., Z. 3–6). Gemeint ist offensichtlich folgende Stelle, die von Raphaels *Sixtinischer Madonna* handelt: „Noch einiger Maaßen im kirchlichen Sinne realistisch wurde von großen Bildnern die wunderbare Empfängniß Maria's in der Darstellung der Verkündigung derselben durch den der Jungfrau erscheinenden Engel aufgefaßt, wenngleich hier bereits die jeder Sinnlichkeit abgewandte geistige Schönheit der Gestalten uns in das göttliche Mysterium ahnungsvoll blicken ließ. Jenes Bild Raphael's zeigt uns nun aber die Vollendung des ausgeführten göttlichen Wunders in der jungfräulichen Mutter, mit dem geborenen Sohne selbst verklärt sich erhebend: hier wirkt auf uns eine Schönheit, welche die so hoch begabte antike Welt noch nicht selbst nur ahnen konnte; denn hier ist es nicht die Strenge der Keuschheit, welche eine Artemis unnahbar erscheinen lassen mochte, sondern die jeder Möglichkeit des Wissens der Unkeuschheit enthobene göttliche Liebe, welche aus innerster Verneinung der Welt die Bejahung der Erlösung geboren. Und dieß unaussprechliche Wunder sehen wir mit unseren eigenen Augen, deutlich hold erkennbar und klar erfaßlich, der edelsten Erfahrung unseres eigenen Daseins innig verwandt, und doch über alle Denkbare der wirklichen Erfahrung hoch erhaben; so daß, wenn die griechische Bildgestalt der Natur das von dieser unerreichte Ideal vorhielt, jetzt der Bildner das durch Begriffe unfaßbare und somit unbezeichenbare Geheimniß des religiösen Dogma's in unverschleierte Offenbarung, nicht mehr der grübelnden Vernunft, sondern der entzückten Anschauung zuführte.“ (Wagner 1907, 10, 217 f.).

35, 3 *Wagnerus dixit princeps in castitate auctoritas.*] Lateinisch: „Wagner hat es gesagt, die erste Autorität in der Keuschheit.“ In W II 7, 86 stand stattdessen zuerst, bezogen auf 35, 2 f.: „Wagner lehrt das, s. gesammelte Schriften“ (KSA 14, 407).

10

Der letzte Absatz dieses Kapitels (36, 28–37, 19) ist vorweggenommen in NL 1888, KSA 13, 15[6]6, 407, 2–15, wobei dort die in WA 10 behauptete Nachfolgerschaft Wagners zum Deutschen Idealismus ausgeblendet ist und die klimatischen Überlegungen im Vordergrund stehen, welche die Klima-Theorien der Aufklärung (etwa bei Montesquieu) parodieren, die klimatische Gegebenheiten direkt mit kulturellen Gegebenheiten in Beziehung gebracht haben: „Die Sensibilität Wagners ist nicht deutsch: um so deutscher ist seine Art Geist und Geistigkeit. Ich weiß es sehr gut, warum es deutschen Jünglingen auf eine unver-

gleichliche Weise wohl bei ihm zu Muthe wurde, inmitten der Wagnerischen Tiefe, Vielheit, Fülle, Willkür, Ungewißheit im Geistigen: damit sind sie bei sich selbst zu Hause! Sie hören mit Entzücken, wie die großen Symbole und Räthsel aus ungeheurer Ferne her mit sanftem Donner laut werden. Sie werden nicht ungehalten, wenn es bisweilen grau, gräßlich und kalt hergeht: sind sie doch sammt und sonders verwandt mit dem schlechten Wetter, dem deutschen Wetter!... Sie vermissen nicht, was wir Anderen vermissen: Witz, Feuer, Anmuth; die große Logik; die übermüthige Geistigkeit; das halkyonische Glück; den glänzenden Himmel mit seinen Sternbildern und Lichtschaudern.“

35, 5 f. *Anbei noch ein Wort über die Schriften Wagner's: sie sind, unter Anderem, eine Schule der Klugheit.*] Auch das 10. Kapitel in der vierten *Unzeitgemässen Betrachtung: Richard Wagner in Bayreuth* (KSA 1, 496–505) ist „Wagner als Schriftsteller“ (KSA 1, 501, 8) und seinen theoretischen Schriften gewidmet. Dass die Wendung „Schule der Klugheit“ nicht freundlich gemeint war, geht schon aus WA 9, KSA 6, 32, 19 hervor, wo dem Szeniker „viel kluge Stupidität“ attestiert wurde. Die bei N. nur hier belegte Wendung „Schule der Klugheit“ findet sich – als Übersetzung der allerdings selten belegten *schola prudentiae* oder der *école de la prudence* in der Literatur der Aufklärungszeit, namentlich bei Johann Christoph Gottsched (Gottsched 1734, 340, § 517) und Christian Garve (Garve 1797, 3, 319). Charakteristischerweise wird die „Schule der Klugheit“ der eigentlichen Weisheit antithetisch entgegengesetzt – so etwa beim Kantianer Carl Christian Erhard Schmid: „Anstatt den Menschen für sich selbst zu bilden, erzieht man ihn öfters nur für andere, für den Staat, oder gar nur für einen besondern eigennützigen Zweck der Familie. Anstatt ihn zur *Weisheit* zu leiten, führt man ihn nur in die Schule der *Klugheit*“ ([Wytttenbach / Neurohr] 1796, 1, 243) – oder aber es wird wie im 20. Kapitel des *Anti-Machiavel* (1740) von Friedrich II. von Preußen die „*école de la sagesse*“ der „*école de la prudence*“ als notwendiges Korrelativ zur Seite gestellt: „Das Studium der Vergangenheit ist den Fürsten deshalb so nothwendig, weil es ihnen Beispiele von berühmten und tugendhaften Männern bietet; es ist also eine Schule der Weisheit; das Erforschen der Zukunft ist ihnen nützlich, weil es sie die Unglücksfälle, die sie zu fürchten, und die Schicksalsschläge, die sie zu pariren haben, voraussehen läßt; es ist also eine Schule der Klugheit: zwei Tugenden, welche für die Fürsten so nothwendig sind, wie dem Steuermann der Compaß und die Bussole, welche die Seeleute führen.“ (Friedrich II. 1870, 67) Mit dem Gegensatz oder dem Spannungsverhältnis von Klugheit und Weisheit spielt N. noch, wenn er die beiden Eingangskapitel von *Ecce homo* mit „Warum ich so weise bin“ und „Warum ich so klug bin“ betitelt. Wenn er in 35, 6 Wagners Schriften als „Schule der Klugheit“ namhaft macht, bringt er zum Ausdruck, dass sich diese Werke vorzüglich als Lehrmit-

tel von *décadents* eignen, die der Welt ihre Dekadenz verhehlen und diese Welt auf Wagnersche Weise betrügen wollen.

35, 6 f. *Das System von Prozeduren, das Wagner handhabt*] Bellaigue 1885, 463 spricht von „système wagnérien“.

35, 8 *wer Ohren hat, der höre*] N. benutzt diese Wendung recht häufig (FW 234, KSA 3, 512, 20 f.; Za III Vom Gesicht und Räthsel 1, KSA 4, 199, 15 f.; Za III Von den Abtrünnigen 2, KSA 4, 230, 16; Za III Von alten und neuen Tafeln 16, KSA 4, 258, 31) und verkürzt damit einen Spruch aus den synoptischen Evangelien: „Wer Ohren hat zu hören, der höre“ (Matthäus 11, 15 [Die Bibel: Neues Testament 1818, 15, Lesespur N.s], Matthäus 13, 9; vgl. Markus 7, 16 und Lukas 8, 18a) bzw. aus der Apokalypse: „Wer Ohren hat, der höre, was der Geist den Gemeinen sagt“ (Offenbarung 2, 7, 11 u. 29). Vgl. NK KSA 6, 58, 1 f.

35, 18 *der Rest ist — „Litteratur.“*] Paul Verlaine beschließt seinen 1874 im Gefängnis verfassten *Art poétique* mit der Strophe: „Que ton vers soit la bonne aventure / Éparse au vent crispé du matin / Qui va fleurant la menthe et le thym... / Et tout le reste est littérature.“ (Verlaine 1884, 25. „Möge dein Vers das geglückte Abenteuer sein / zerstreut im Wind, noch klamm vom Morgen / nach Minze und Thymian riechend... / Und der ganze Rest ist Literatur.“ Zu einer anderen möglichen Anspielung auf Verlaines Gedicht siehe NK KSA 6, 265, 34–266, 1). Explizit nimmt N. nie auf Verlaine Bezug, aber gewiss gehörte der französische Dichter für N. zu den Repräsentanten der Pariser *décadence*, wenn er denn von ihm Kenntnis hatte. In den in N.s Bibliothek erhaltenen, literaturkritischen Werken kommt Verlaine kaum vor (*en passant* bei Houssaye 1886, 165). Verlaines Verszeile und N.s Ausspruch in 35, 18 spielen auf Hamlets letzte Worte an: „The rest is silence.“ (Shakespeare: *Hamlet*, 5. Akt, 2. Szene. „Der Rest ist Schweigen.“ Shak[e]speare 1853–1855, 4, 490), die N. in EH Warum ich so weise bin 3 auch direkt zitiert (siehe NK KSA 6, 268, 29). N. liebt daran angelehnte Formulierungen, vgl. z. B. GD Die „Vernunft“ in der Philosophie 3, KSA 6, 76, 4 f. und AC Vorwort, KSA 6, 168, 1. Auch die von ihm selbst produzierte „Litteratur“ setzt N. 1888 zum „Rest von Litteratur“ ins Verhältnis: Beim Umgang mit Wagner ist das in 35, 18 noch ironisch gemeint, in EH Warum ich so gute Bücher schreibe 1, KSA 6, 299, 11–16 hingegen bitter ernst: „Noch in diesem Sommer, zu einer Zeit, wo ich vielleicht mit meiner schwerwiegenden, zu schwer wiegenden Litteratur den ganzen Rest von Litteratur aus dem Gleichgewicht zu bringen vermöchte, gab mir ein Professor der Berliner Universität wohlwollend zu verstehn, ich sollte mich doch einer andren Form bedienen: so Etwas lese Niemand.“

35, 26 f. *so redet kein Musiker*] Wagner selbst hatte in seinem *Offenen Schreiben an Herrn Friedrich Schön in Worms* von 1882 in einem Anflug von Selbsttiro-

nie bekundet: „Ich bin kein Musiker“ (Wagner 1907, 10, 292, vgl. dazu den sarkastischen Kommentar bei Hanslick 1884, 347).

36, 1 „*Die Musik ist immer nur ein Mittel*“] Zwar ist das kein wörtliches Wagner-Zitat, aber die Quintessenz der Einleitung zu Wagners *Oper und Drama*, die mit großer Emphase beansprucht, das Gebrechen der gegenwärtigen und vergangenen Kunstform schonungslos aufzudecken: „der Irrthum in dem Kunstgenre der Oper bestand darin, / **daß ein Mittel des Ausdrucks (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdruckes (das Drama) aber zum Mittel gemacht war**“ (Wagner 1871–1873, 3, 282 = Wagner 1907, 3, 231). N. scheint gegen diese Auffassung einer bloß instrumentellen Bedeutung der Musik ihre Nicht-Instrumentalität, damit ihre Selbstzweckhaftigkeit verteidigen zu wollen – womit er durchaus in der Tradition Schopenhauers steht, der der Musik als unmittelbarer Objektivation des Willens eine privilegierte Stellung einräumt. In seiner Kritik an Wagners *Oper und Drama*, einem Werk, das die Musik zum Mittel des Ausdrucks herabsetzt, folgt N. ebenfalls Schopenhauer: „Dies [sc. das Streben der Phantasie, die Unmittelbarkeit der Musik in einem analogen Beispiel zu verkörpern] ist der Ursprung des Gesanges mit Worten und endlich der Oper, – deren Text eben deshalb diese untergeordnete Stellung nie verlassen sollte, um sich zur Hauptsache und die Musik zum bloßen Mittel ihres Ausdrucks zu machen, als welches ein großer Mißgriff und eine arge Verkehrtheit ist. Denn überall drückt die Musik nur die Quintessenz des Lebens und seiner Vorgänge aus, nie diese selbst, deren Unterschiede daher auf jene nicht allemal einfließen.“ (*Die Welt als Wille und Vorstellung* Bd. 1, 3. Buch, § 52; Schopenhauer 1873–1874, 2, 309) N.s Insistieren auf der Selbstzweckhaftigkeit der Musik scheint freilich in eine gewisse Spannung zu WA 1 zu geraten, wo die Musik in den Dienst der philosophischen Selbstbefreiung genommen wird (KSA 6, 14, 20–23).

36, 3 *Aber so denkt kein Musiker.*] Vgl. NK 35, 26 f.

36, 4 f. *seine Musik ernst zu nehmen, tief zu nehmen, „weil sie Unendliches bedeute“*] Das ist so zwar kein Wagner-Zitat, erinnert aber an Passagen wie: „Das, was die Musik ausspricht, ist ewig, unendlich und ideal; sie spricht nicht die Leidenschaft, die Liebe, die Sehnsucht dieses oder jenes Individuums in dieser oder jener Lage aus, sondern die Leidenschaft, die Liebe, die Sehnsucht selbst, und zwar in den unendlich mannigfaltigen Motivirungen, die in der ausschließlichen Eigenthümlichkeit der Musik begründet liegen, jeder andern Sprache aber fremd und unausdrückbar sind. Jeder soll und kann nach seiner Kraft, seiner Fähigkeit und seiner Stimmung, aus ihr genießen, was er zu genießen und zu empfinden fähig ist!“ (Wagner 1871–1873, 1, 183 = Wagner 1907, 1, 148 f.; die Stelle wird auch zitiert bei Glasenapp / Stein 1883, 842).

36, 5 f. *er war zeitlebens der Commentator der „Idee“*] Für die Wagner unterstellte Vorliebe für die „Idee“, die N. in 36, 10–25 mit dem Erbe des Deutschen Idealismus in Verbindung bringt, gibt es in seinen Schriften einige Belege, z. B. im *Beethoven*-Buch: „Die Musik, welche nicht die in den Erscheinungen der Welt enthaltenen Ideen darstellt, dagegen selbst eine, und zwar eine umfassende Idee der Welt ist, schließt das Drama ganz von selbst in sich, da das Drama wiederum selbst die einzige der Musik adäquate Idee der Welt ausdrückt. [...] Wie das Drama die menschlichen Charaktere nicht schildert, sondern diese unmittelbar sich selbst darstellen läßt, so giebt uns eine Musik in ihren Motiven den Charakter aller Erscheinungen der Welt nach ihrem innersten An-sich. Die Bewegung, Gestaltung und Veränderung dieser Motive sind analogisch nicht nur einzig dem Drama verwandt, sondern das die Idee darstellende Drama kann in Wahrheit einzig nur durch jene so sich bewegenden, gestaltenden und sich verändernden Motive der Musik vollkommen klar verstanden werden.“ (Wagner 1871–1873, 9, 128 = Wagner 1907, 9, 105–106) Dass Wagner der Musik eine solche Macht zuweist, geht wiederum auf Schopenhauer zurück, siehe NK 36, 15–19.

36, 6–9 *Was bedeutet Elsa? Aber kein Zweifel: Elsa ist „der unbewusste Geist des Volks“* (– „mit dieser Erkenntniss wurde ich nothwendig zum vollkommenen Revolutionär“ –).] In Wagners *Mittheilung an meine Freunde* heißt es: „Elsa ist das Unbewußte, Unwillkürliche, in welchem das bewußte, willkürliche Wesen Lohengrin's sich zu erlösen sehnt; dieses Verlangen ist aber selbst wiederum das unbewußte Nothwendige, Unwillkürliche im Lohengrin, durch das er dem Wesen Elsa's sich verwandt fühlt. [...] Elsa, das Weib, – das bisher von mir unverständene und nun verstandene Weib, – diese nothwendigste Wesenäußerung der reinsten sinnlichen Unwillkür, – hat mich zum vollständigen Revolutionär gemacht. Sie war der Geist des Volkes, nach dem ich auch als künstlerischer Mensch zu meiner Erlösung verlangte.“ (Wagner 1871–1873, 4, 368 f. = Wagner 1907, 4, 301 f.).

36, 10–14 *Erinnern wir uns, dass Wagner in der Zeit, wo Hegel und Schelling die Geister verführten, jung war; dass er errieth, dass er mit Händen griff, was allein der Deutsche ernst nimmt – „die Idee“, will sagen Etwas, das dunkel, ungewiss, ahnungsvoll ist*] In seiner von N. teilweise redaktionell betreuten Autobiographie *Mein Leben* berichtet Wagner von seiner Hinwendung zu Schopenhauer, nachdem er schon früher Versuche unternommen habe, sich „die eigentliche Bedeutung der Philosophie [...] verständlich zu machen“, namentlich „aus einem Schellingschen, später aus einem Hegelschen Buche Befriedigung zu verschaffen getrachtet hatte“, ihn „diese Versuche“ jedoch „abschreckten“ (Wagner 1977, 522). Wenn N. Wagner in WA 10 zum Nachfolger, ja zum „Erbe[n]

Hegel's "erklärt (36, 25), dann steht dies Wagners Selbstverständnis diame-
tral entgegen. Im Gegenteil bediente sich dieser beispielsweise gegen seinen
Kritiker Eduard Hanslick nicht nur antisemitischer Beschimpfungen, sondern
behauptete auch, in dessen Werk seien die „Verwüstungen“ greifbar, „welche
die Hegel'sche Philosophie in den zu abstrakter Meditation so geneigten deut-
schen Köpfen angerichtet hatte, [...] nachdem Kant's große Idee, von Schiller
so geistvoll zur Begründung ästhetischer Ansichten über das Schöne benutzt,
einem wüsten Durcheinander von dialektischen Nichtssäglichkeiten Platz hatte
machen müssen“ (Wagner 1871–1873, 8 313 = Wagner 1907, 8, 251). Für Wagner
gilt nach N.s Analyse wohl Ähnliches wie es 36, 15–19 von Schopenhauer
behauptet wird: dass nämlich trotz aller rhetorischen Abgrenzung von Hegel
die Nähe zu ihm unübersehbar sei.

Eugène Robertys *L'ancienne et la nouvelle philosophie*, in der N. zur Entste-
hungszeit von WA viele Lesespuren hinterließ, hält – von N. mit zwei Randstri-
chen markiert – den Deutschen Idealismus für ein Produkt der reaktionären
Romantik (Roberty 1887, 46); seine Ideen-Konzeption und seine Identitätsphilo-
sophie (in seinen Hauptthesen stütze er sich auf Schelling) sei trotz ihres weit-
reichenden Einflusses dubios: „Hegel, s'appuyant sur les principales thèses de
Schelling [...] identifie tout, la pensée et l'existence, la nature et l'histoire, le
concret et l'abstrait, le subjectif et l'objectif, le formel et le réel, la logique et
la métaphysique. Malgré cela ou peut-être à cause de cela, sa philosophie pré-
sente, suivant l'expression de Haym, un atlas détaillé, une carte frappante de
toutes les contradictions. L'esprit humain n'a probablement jamais atteint une
pareille virtuosité dans la confusion, jamais l'idéalisme extrême n'avait fêté de
pareilles saturnales. Mais ce n'est certes pas ce côté qui attirait la foule des
auditeurs autour de la chaire de l'Université de Berlin, et les rendait attentifs
à la parole, fort peu éloquente, comme on sait, du maître. Parmi toutes les
transformations, ou plus exactement, comme résultat final de toutes ces *identi-
fications arbitraires*, devait se trouver la suppression définitive de l'incognosci-
ble, son identification avec le *connaissable*. Cet espoir fut déçu, la philoso-
phie de l'identité absolue du fini et de l'infini menaçait, au contraire, de
transformer le connaissable en incognoscible; mais l'espoir fut très réel, –
c'est là une des raisons principales du succès éphémère de la tentative hégéli-
enne.“ (Ebd., 48; von N. Unterstrichenen kursiviert; mehrere Anstreichungen
N.s am Seitenrand. „Sich auf die Hauptthesen Schellings stützend [...] identifi-
ziert Hegel alles miteinander, die Gedanken und die Existenz, die Natur und
die Geschichte, das Konkrete und das Abstrakte, das Subjektive und das Objek-
tive, das Formale und das Reale, die Logik und die Metaphysik. Trotzdem, oder
vielleicht deswegen, ist seine Philosophie, einem Ausdruck von Haym folgend,
ein detaillierter Atlas, eine frappierende Karte aller Widersprüche. Der mensch-

liche Geist hat wahrscheinlich noch niemals eine solche Virtuosität in der Verwirrung erreicht, niemals hat der extreme Idealismus solche Saturnalien gefeiert. Aber ganz sicher war es nicht diese Seite Hegels, die die Menge von Hörern um seinen Lehrstuhl an der Universität von Berlin scharte und die sie aufmerksam machte für die Worte des Meisters, die, wie man weiß, wenig eloquent waren. Unter allen diesen Transformationen, oder genauer gesagt, als Endresultat dieser *willkürlichen Identifikationen, sollte sich die Aufhebung des Unerkennbaren finden lassen, dessen Identifikation mit dem Erkennbaren*. Diese Hoffnung wurde enttäuscht, die Philosophie der absoluten Identität von Endlichem und Unendlichem drohte im Gegenteil, das Erkennbare ins Unerkennbare zu verwandeln; aber die Hoffnung war sehr real, — dies ist einer der Hauptgründe für den vorübergehenden Erfolg des Hegelschen Unternehmens.“) Ebenso vernichtend fällt Robertys von N. eifrig markiertes Urteil über Schopenhauers Idealismus aus (ebd., 48–52).

36, 15–19 *Schopenhauer hat, mit Härte, die Epoche Hegel's und Schelling's der Unredlichkeit geziehnt — mit Härte, auch mit Unrecht: er selbst, der alte pessimistische Falschmünzer, hat es in Nichts „redlicher“ getrieben als seine berühmteren Zeitgenossen.*] Die entsprechenden Invektiven Schopenhauers sind bekannt, vgl. z. B. die Vorrede zur zweiten Auflage der *Welt als Wille und Vorstellung*, in der er für sich exklusiv Redlichkeit in Anspruch nimmt (Schopenhauer 1873–1874, 2, XX), oder noch unverhohlener *ad personam* die *Preisschrift über die Grundlage der Moral*: „Wie im Leben des Einzelnen ein Fehltritt der Jugend oft den ganzen Lebenslauf verdirbt, so hatte jene einzige von Kant gemachte falsche Annahme einer mit völlig transscendenten Kreditiven ausgestatteten und, wie die höchsten Appellationshöfe, ‚ohne Gründe‘ entscheidenden, praktischen Vernunft zur Folge, daß aus der strengen, nüchternen kritischen Philosophie die ihr heterogensten Lehren entsprangen, die Lehren von einer das ‚Uebersinnliche‘ erst bloß leise ‚ahndenden,‘ dann schon deutlich ‚vernehmenden‘, endlich gar leibhaftig ‚intellektual anschauenden‘ Vernunft, für deren ‚absolute‘, d. h. ex tripode gegebene, Aussprüche und Offenbarungen jetzt jeder Phantast seine Träumereien ausgeben konnte. Dies neue Privilegium ist redlich benutzt worden. Hier also liegt der Ursprung jener unmittelbar nach Kants Lehre auftretenden philosophischen Methode, die im Mystificiren, Imponiren, Täuschen, Sand in die Augen streuen und Windbeuteln besteht, deren Zeitraum die Geschichte der Philosophie einst unter dem Titel ‚Periode der Unredlichkeit‘ anführen wird. Denn der Charakter der Redlichkeit, des gemeinschaftlichen Forschens mit dem Leser, welchen die Schriften aller früheren Philosophen tragen, ist hier verschwunden: nicht belehren, sondern bethören will der Philosophaster dieser Zeit seinen Leser: davon zeugt jede Seite. Als Heroen dieser Periode glänzen Fichte und

Schelling, zuletzt aber auch der selbst ihrer ganz unwürdige und sehr viel tiefer als diese Talent-Männer stehende, plumpe, geistlose Scharlatan Hegel.“ (Schopenhauer 1873–1874, 4/2, 147).

Auch in Schopenhauers Denken spielt die „Idee“ eine nicht geringzuschätzende Rolle — und zwar, wie Wagner wusste, gerade im Bereich der Musik: „Daß ihr bloßes Element aber bereits als eine Idee der Welt von uns nicht mehr erschaut, sondern im tiefsten Bewußtsein empfunden wird, lernten wir mit so großem Erfolge durch Schopenhauer sofort erkennen, und diese Idee verstehen wir als eine unmittelbare Offenbarung der Einheit des Willens, welche sich unserem Bewußtsein, von der Einheit des menschlichen Wesens ausgehend, auch als Einheit mit der Natur, die wir ja ebenfalls durch den Schall vernehmen, unabweisbar darstellt.“ (Wagner 1871–1873, 9, 90 = Wagner 1907, 9, 72).

36, 23–25 *Er machte bloss die Nutzanwendung auf die Musik — er erfand sich einen Stil, der „Unendliches bedeutet,“ — er wurde der Erbe Hegel's... Die Musik als „Idee“ — —]* Vgl. NK 36, 10–14.

36, 34 *Polychromie des Ideals]* Das griechische Wort „Polychromie“ bedeutet „Vielfarbigkeit“. Wird es mit dem Ideal kontaminiert, so kommt ein dekadent-buntscheckiges Ideal heraus. Nach der im 19. Jahrhundert herrschenden Auffassung ist „die Bemalung der Bau- und Bildwerke mit bunten Farben, [...] ein durchgängig geltendes, von ältester Zeit bis in den Beginn, teilweise bis zur Blüte der Renaissance herrschendes Gesetz der bildenden Kunst gewesen“ (Meyer 1885–1892, 13, 203). Mit N.s Kunstgeschmack dürfte sich ein derartig bunter Anstrich schwer vereinbaren lassen; „Polychromie“ erscheint ihm zumindest bei den Idealen der „Jünglinge“ (36, 32) als Ausdruck der Geschmacksbeliebigkeit. Vgl. auch NK KSA 6, 377, 22–378, 6.

37, 1–4 *es ist Wagner's Genie der Wolkenbildung, sein Greifen, Schweifen und Streifen durch die Lüfte, sein Überall und Nirgendsw, genau Dasselbe, womit sie seiner Zeit Hegel verführt und verlockt hat!]* Die — Aristophanes' Vögeln entnommene — Wolkenmetapher wird beispielsweise auch in Schopenhauers Invektive gegen die Deutschen Idealisten gebraucht, und zwar unmittelbar nach der in NK 36, 15–19 zitierten Passage aus der *Preisschrift über die Grundlage der Moral*: „Als Stufe zu jenem Prophetenthum der Vernunft mußte sogar der armselige Witz dienen, daß, weil das Wort Vernunft von Vernehmen kommt, dasselbe besage, daß die Vernunft ein Vermögen sei, jenes sogenannte ‚Uebersinnliche‘ (νεφελοκοκκυγία, Wolkenkukucksheim) zu vernehmen. Der Einfall fand ungemessenen Beifall, wurde in Deutschland 30 Jahre hindurch, mit unsäglichem Genügen, unablässig wiederholt, ja, /148/ zum Grundstein philosophischer Lehrgebäude gemacht; — während es am Tage liegt, daß freilich Vernunft von Vernehmen kommt, aber nur weil

sie dem Menschen den Vorzug vor dem Thiere giebt, nicht bloß zu hören, sondern auch zu vernehmen, jedoch nicht was in Wolkenkukuksheim vorgeht, sondern was ein vernünftiger Mensch dem Andern sagt: das wird von diesem vernommen, und die Fähigkeit dazu heißt Vernunft.“ (Schopenhauer 1873–1874, 4/2, 147 f.).

37, 12–19 *Sie haben Recht, diese deutschen Jünglinge, so wie sie nun einmal sind: wie könnten sie vermissen, was wir Anderen, was wir Halkyonier bei Wagnern vermissen — la gaya scienza; die leichten Füße; Witz, Feuer, Anmuth; die grosse Logik; den Tanz der Sterne; die übermüthige Geistigkeit; die Lichtschauer des Südens; das glatte Meer — Vollkommenheit...* Auf diese Stelle bezieht sich Pohl 1888 in seiner Rezension von WA. Er zitiert variierend: „Witz, Feuer, Anmuth, la gaya scienza“ und poltert daraufhin gegen den „Genussmenschen“ und die „Grazie“ (KGB III 7/3, 2, S. 1029 f.), vgl. NK KSA 6, 324, 9.

37, 15 *wir Halkyonier*] In der griechischen Mythologie ist Halkyone die Tochter des Äolos und der Ägiale sowie die Gattin des trachischen Königs Keyx, der bei einem Schiffbruch umkam. „Als die Wellen seinen Leichnam an das heimatliche Ufer treiben und die dort harrende Gattin ihn erkennt, stürzt sie sich aus Schmerz ihm nach in die Fluten, wo beide von Thetis in Eisevögel (Halkyonen) verwandelt werden, fortleben und sich fortlieben. Da während ihrer Brutzeit (im Dezember) Vater Äolos alle Winde ruhen ließ, entstand der sprichwörtliche Ausdruck halkyonische Tage (lat. alcedonia), womit man glückliche Tage heiterer Ruhe bezeichnet.“ (Meyer 1885–1892, 8, 18, vgl. auch Ovid: *Metamorphosen* XI und NL 1885/86, 1[183], KSA 12, 51) Mit der „Ungestört-heit und Meeresstille der Seele“, wie die pyrrhonischen Skeptiker die Ataraxie charakterisiert haben (Sextus Empiricus: *Grundriss der Pyrrhonischen Skepsis* I 10), scheint der „Halkyonismus“ (NL 1888, KSA 13, 17[4]5, 526, 8), den N. von 1885 an gelegentlich beschwört, einherzugehen, wenn N. vom „eigentlich Vornehme[n] an Werken und Menschen“ spricht, nämlich ihrem „Augenblick glatten Meers und halkyonischer Selbstgenugsamkeit“ (JGB 224, KSA 5, 159, 27–29), und auch in WA 10, KSA 6, 37, 18 „das glatte Meer“ als halkyonisches Kennzeichen anführt. Wenn *Zarathustra* einen „halkyonischen Ton“ angeschlagen hat (EH Vorwort 4, KSA 6, 259, 27), und in WA 10 „wir Halkyonier“ sich radikal von Wagner distanzieren, liegt eine Identifikation der „Halkyonier“ mit den „Hyperboreern“ nahe, die N. prominent an die Spitze des *Antichrist* setzt (AC 1, vgl. NK KSA 6, 169, 2 f.): Beider Element ist das Eis, die Stille jenseits des Nordwindes und die Stille des Meeres, die andernorts als tödliche Bedrohung empfunden wird — wie in Goethes, vom „halkyonischen Meister“ Felix Mendelssohn (JGB 245, KSA 5, 188, 6) vertonten Gedicht *Meeres Stille*. Die „Halkyonier“ sind Umwerter aller Werte und Immoralisten: Sie ziehen „mit aller Kraft

den Schuldbegriff und Strafbegriff aus der Welt wieder zurück“ (NL 1888, KSA 13, 15[30]2, 425, 26–28).

37, 15 f. *la gaya scienza*] N. benutzte die Wendung „la gaya scienza“ als in Klammern gesetzten Untertitel für die um das fünfte Buch erweiterte Neuausgabe der *Fröhlichen Wissenschaft* von 1887. Erstmals belegt ist bei N. „gaya scienza“ in NL 1882, KSA 9, 11[337], 573, 1 (vgl. zu N.s Verwendung Campioni 2010). Der Ausdruck, der übersetzt „fröhliches Wissen“ oder „fröhliche Wissenschaft“ bedeutet, stammt von den mittelalterlichen Troubadours in der Provence (zu N.s einschlägigen Lektüren siehe Venturelli 2010, 181–183). Die Wendung *gaya scienza* selbst dürfte sich N. aber – wie Campioni 2009b nachgewiesen hat – aus Theodor Gsell Fels’ *Süd-Frankreich*-Reiseführer entliehen haben (Gsell Fels 1878b, 312 f. u. 316). In der ersten Auflage von Gsell Fels’ Werk ist an der fraglichen Stelle nicht nur von „gaya scienza“, sondern auch von dem bei N. für dieses fröhliche Wissen als Synonym gebräuchlichen „gai saber“ (vgl. z. B. JGB 260, KSA 5, 212, 22) die Rede: „In diesem Lande [sc. der Provence] erwachte gegen Ende des 11. Jahrh. nach dem Untergang der alten Welt zuerst die *romantische Weltanschauung* u. als ihr Organ die *romantische Poesie*, welche auf die Gesamtliteratur des mittelalterlichen und neuzeitigen Europa einen so übermächtigen Einfluss geübt hat. Als um die genannte Zeit die arabischen Reiche Spaniens von den Rittern des Abendlandes erobert wurden, konnten die Sieger nur mit Bewunderung auf die geistige und gesellige Bildung, auf Gesänge und Dichtungen der Besiegten blicken und nahmen die Keime der *fröhlichen Wissenschaft* – des ‚gay saber‘ oder der ‚gaya scienza‘ – mit in ihre Heimat zurück, wo man mit Begeisterung derselben entgegenkam. Rasch bildete sich nun die provençalische Dichtkunst, die man *art de trobar* – Kunst des Findens – nannte, ihrem maurischen Urbilde nach. **Troubadours** (trobador = Erfinder) nannten sich die provençalischen Dichter und bebauten mit Beiseitsetzung des Epos und Dramas hauptsächlich das Feld der Lyrik, das Liebeslied, die Romanze; auch Didaktik und Satire zogen sie in den Kreis ihrer Tätigkeit.“ (Gsell-Fels / Berlepsch 1869, 144; als direkte Quelle für NL 1882, KSA 9, 11[337], 573, 1 kommt jedoch nur Gsell Fels 1878b in Frage, da in der früheren Auflage im Unterschied zur späteren manche von N. aufgezählten provençalischen Dichtungsgattungen fehlen).

37, 18 *das glatte Meer*] Vgl. NK 37, 15.

11

37, 25 f. *In Formel: „Wagner und Liszt.“*] Franz Liszt (1811–1886), mit N. über Wagner auch persönlich bekannt, war der nichteheliche Vater von Richard

Wagners zweiter Frau Cosima. N.s *Geburt der Tragödie* hatte Liszt noch mit Wohlwollen aufgenommen: „Darin braust und flammt ein gewaltiger Geist der mich innigst ergriff.“ (Liszt an N., 29. 02. 1872, KGB II 2, Nr. 292, S. 557, Z. 5 f.) Im selben Brief ließ Liszt N. freilich auch wissen, dass die „Abgötterei“, welche „die Gelehrten“ mit dem „Griechenthum“ trieben, ihm fremd geblieben sei: „nicht ringsumher des Parnass und Helikon schweift mein Blick; wohl aber haftet meine Seele am Thabor und Golgatha“ (ebd., Z. 9–15). Spätestens von da an identifiziert N. Liszt – der immerhin in Rom die niederen Weihen empfangen hatte und sich gelegentlich als Abbé titulieren ließ – mit dem Christentum, und zwar in seiner katholischen Variante: „Der Parsifal W(agner)s war zu allererst- und anfänglichst eine Geschmacks-Condescendenz W(agner)s zu den katholischen Instinkten seines Weibes, der Tochter Liszt's“ (NL 1887/88, KSA 13, 11[27], 16, 11–14 = KGW IX 7, W II 3, 190, 9–12). Eine Katholisierung Wagners durch Liszt oder seine Tochter meinte N. schon am 04. 01. 1878 in einem Brief an Reinhart von Seydlitz beim *Parsifal* feststellen zu können: „mehr Liszt, als Wagner, Geist der Gegenreformation“ (KSB 5, Nr. 678, S. 300, Z. 10 f.). Folgerichtig liest sich dann die Bemerkung in WA Epilog, KSA 6, 51, 32 f.: „Wenn Wagner ein Christ war, nun dann war vielleicht Liszt ein Kirchenvater!“

Während N. Liszt für Wagners christliche Korruption und dessen Abfall von seinen ursprünglichen Überzeugungen verantwortlich macht, sieht er Liszt in einem Brief an Malwida von Meysenbug vom 24. 09. 1886 zu Wagner zurückkehren. Liszt war im Sommer 1886 zu den unter der Leitung seiner Tochter Cosima stehenden Bayreuther Festspielen nach Bayreuth gekommen, verstarb dort und wurde in Bayreuth begraben. „So hat sich denn der alte Liszt, der sich auf's Leben und Sterben verstand, nun doch noch gleichsam in die Wagner'sche Sache und Welt hinein begraben lassen: wie als ob er ganz unvermeidlich und unabtrennlich hinzugehörte. Dies hat mir in die Seele Cosima's hinein weh gethan: es ist eine Falschheit mehr um Wagner herum, eins jener fast unüberwindlichen Mißverständnisse, unter denen heute der Ruhm Wagner's wächst und ins Kraut schießt. Nach dem zu urtheilen, was ich bisher von Wagnerianern kennen gelernt habe, scheint mir die heutige Wagnerei eine unbewußte Annäherung an Rom, welche von innen her dasselbe thut, was Bismarck von außen thut.“ (KSB 7, Nr. 756, S. 257, Z. 28–38) Während 1886 also die (posthume) Vereinigung von Wagner und Liszt N. noch auf einem „Mißverständniss“ zu beruhen schien, verbindet er in WA 11 die beiden Komponisten als Verantwortliche für die „Heraufkunft des Schauspielers in der Musik“ (37, 23 f.) mit einem programmatischen „und“. Das Problem der Re-Christianisierung der Musik, das N. WA Epilog, KSA 6, 51, 32 f. im Blick auf die beiden Komponisten zur Sprache bringt, spielt hier eine untergeordnete

Rolle; es geht um den „Massen-Erfolg“ (37, 28), den tatsächlich sowohl Wagner als auch Liszt gehabt haben — „man muss Schauspieler sein, ihn zu haben!“ (37, 29 f.). Da passt es durchaus, dass N. Liszt in GD Streifzüge eines Unzeitgemässen 1, KSA 6, 111, 9 als Frauenhelden diskreditiert.

Auch wenn sich N. schon in NL 1878, KSA 8, 28[53], 511, 5 f. notierte, dass Liszt „kein Musiker“ gewesen sei, lässt er sich noch in EH Warum ich so klug bin 7, KSA 6, 291, 4–6 recht positiv zu Liszts Kompositionen vernehmen.

37, 30–33 *Victor Hugo und Richard Wagner — sie bedeuten Ein und Dasselbe: dass in Niedergangs-Culturen, dass überall, wo den Massen die Entscheidung in die Hände fällt, die Echtheit überflüssig, nachtheilig, zurücksetzend wird.*] Vgl. NK 30, 21–23. N. hatte bereits im Frühwerk einen Widerspruch zwischen hoher kultureller Leistung und dem Geschmack und dem Erkenntnisvermögen der „Masse“ (UB II HL 9, KSA 1, 320) konstatieren zu müssen geglaubt. Dabei hatte er in seinen frühen Publikationen den Anschein erzeugt, Wagner stehe auf der Seite der massenfernen Hochkultur. Jedoch gibt es bereits im Nachlass von 1874 Stellen, die Wagners Interesse an der Massenwirkung herausstellen, vgl. NK 29, 27 f.

37, 33–38, 1 *Nur der Schauspieler weckt noch die grosse Begeisterung.*] Auch hier klingt wiederum ein bekanntes zeitgenössisches Urteil über Wagner an: „Abgesehen vom Werthe oder Unwerthe der Wagner’schen Musik, so besitzt sie doch eine positive Eigenschaft: sie ruft Begeisterung hervor, Begeisterung in den weitesten Kreisen, Begeisterung im ganzen deutschen Volke, soweit es das Operntheater besucht.“ (L. Speidel 1872, zitiert nach Tappert 1877, 2).

38, 8–15 *Die Bewegung, die Wagner schuf, greift selbst in das Gebiet der Erkenntniss über: ganze zugehörige Wissenschaften tauchen langsam aus jahrhundertealter Scholastik empor. Ich hebe, um ein Beispiel zu geben, mit Auszeichnung die Verdienste Riemann’s um die Rhythmik hervor, des Ersten, der den Hauptbegriff der Interpunktion auch für die Musik geltend gemacht hat (leider vermittelt eines hässlichen Wortes: er nennt’s „Phrasirung“).*] Mit der Phrasierungslehre des Musikwissenschaftlers Hugo Riemann (1849–1919) wurde N. Mitte der 1880er Jahre durch dessen Schüler Carl Fuchs bekannt gemacht — sie ist bestimmendes Thema in Fuchs’ Korrespondenz mit N. Obwohl N. die einschlägigen, umfangreicheren Werke Riemanns (vgl. Riemann 1883 u. 1884a) nicht gelesen haben dürfte, wurden ihm die Grundzüge und Verästelungen der Phrasierungslehre durch Fuchs’ publizistisches Engagement für seinen Meister nahegebracht, namentlich durch dessen Schriften *Die Zukunft des musikalischen Vortrages und sein Ursprung. Studien im Sinne der Riemannischen Reform* von 1884 sowie *Die Freiheit des musikalischen Vortrages im Einklange mit H. Riemann’s Phrasierungslehre* von 1885. Das erste Werk enthält auch einen Ori-

naltext Riemanns, nämlich den Vortrag *Ueber musikalische Phrasirung* (Fuchs 1884, 6–22), der die „Vervollkommnung unserer Notenschrift“ als Ziel benennt, „welche dieselbe in den Stand setzen soll, jederzeit die Phrasirung und motivische Gliederung direct zu veranschaulichen und dadurch dem ausübenden Tonkünstler das Treffen des richtigen Ausdruckes zu erleichtern“ (ebd., 6). Der Begriff der „Phrasirung“, den N. „hässlich“ findet, hat bald schon Eingang in die zeitgenössischen Lexika gefunden, die darunter „die deutliche Gliederung musikalischer Gedanken durch den Vortrag“ verstehen: „Gut phrasieren ist eine schwere Kunst, weil unsre Notenschrift; wie sie heute ist, besonderer Zeichen für die Phrasengrenzen und Motivgrenzen entbehrt; als solche hat neuerdings (1882) H. Riemann den jetzt zur Anzeigung des Legatovortrags gebrauchten Bogen (für die Phrase) und einen kleinen, eine Linie des Liniensystems durchschneidenden Strich, das Lesezeichen (für die motivische Untergliederung), vorgeschlagen“ (Meyer 1885–1892, 13, 29). Entsprechend „phrasierte“ Ausgaben musikalischer Werke hat Riemann gleichfalls vorgelegt, um seine Theorie auch in ihrer Praxiswirksamkeit zu beglaubigen. Noch nach der Fertigstellung von WA äußert sich N. über diese „phrasierten Ausgaben“ am 26. 08. 1888 brieflich gegenüber Fuchs sehr abfällig: sie seien „eine bösertige Schulmeisterei“ (KSB 8, Nr. 1096, S. 400, Z. 47 f.), da man meist gar nicht bestimmen könne, welche „Phrase“ denn überhaupt richtig sei. „Kurz, der alte Philologe sagt, aus der ganzen philologischen Erfahrung heraus: es giebt keine alleinseligmachende Interpretation, weder für Dichter, noch für Musiker“ (ebd., Z. 58–61). Entscheidend ist nun die Fuchs gegenüber übrigens schon im April 1886 geäußerte (KSB 7, Nr. 688, S. 176–179), 1888 wiederholte grundsätzliche Kritik, dass N. die Phrasierungslehre für den musiktheoretischen Ausdruck jenes Miniaturismus hält, jener Konzentration auf die kleinstmöglichen Einheiten, die ihm – mit Bourget – als *décadence*-Indiz gilt: „wir betrachteten diese Beseelung und Belebung der kleinsten Theile, wie sie in der Musik zur Praxis Wagner’s gehört und von da aus zu einem fast herrschenden Vortrags-System (selbst für Schauspieler und Sänger) geworden, mit verwandten Erscheinungen in anderen Künsten: es ist ein typisches Verfalls-Symptom, ein Beweis dafür, daß sich das Leben aus dem Ganzen zurückgezogen hat und im Kleinsten luxuriirt. Die ‚Phrasirung‘ wäre demnach die Symptomatik eines Niedergangs der organisirenden Kraft: anders ausgedrückt: der Unfähigkeit, große Verhältnisse noch rhythmisch zu überspannen – eine Entartungsform des Rhythmischen...“ (KSB 8, Nr. 1096, S. 401, Z. 74–84) Dass Fuchs ihn weiter mit umfangreichen brieflichen Expektorationen zum Thema Phrasierung behelligte, empfand N. mehr und mehr als eine Belästigung: „In Nizza will man mich durchaus für Mars-Bewohner interessiren; man hat dort die stärksten Teleskope Europa’s für dies Gestirn. Frage:

wer steht mir eigentlich näher, die Mars-Bewohner oder die Phrasirung?“ (KSB 8, Nr. 1101, S. 409, Z. 12–16, vgl. Nr. 1100, S. 408).

Die Äußerung über Riemann in WA 11, KSA 6, 38, 11–15 versteht N. übrigens als ein Lob, wie aus seinem Brief an Fuchs vom 24. 07. 1888 hervorgeht: „Es findet sich, anbei gesagt, ein sehr ehrendes Wort für Riemann darin [sc. in WA]: obwohl sonst nicht gerade Ehren ausgeteilt werden...“ (KSB 8, Nr. 1079, S. 368, Z. 9–11) Nach der Kritik in seinem Brief vom 26. 08. 1888 hatte er angefügt: „Moral: Sie [sc. Fuchs] sind mit Riemann ganz und gar auf dem ‚rechten Wege‘ — dem einzigen nämlich den es noch giebt...“ (KSB 8, Nr. 1096, S. 401, Z. 98 f.) — so man denn, wird man ergänzen, nicht die Umwertung aller Werte vollzieht und sich aus der *décadence* befreit. Sehr eingehend behandelt N.s Auseinandersetzung mit Riemann und Fuchs in Belangen der Rhythmik und Phrasierung als *décadence*-Kritik Schellong 1984.

38, 28–30 *man verlangt das Schwerste, man tadelt hart, man lobt selten, — das Gute, das Ausgezeichnete gilt als Regel* In NL 1888, KSA 13, 14[161], 346 (korrigiert nach KGW IX 8, W II 5, 44, 48–58; im Folgenden ohne die durchgestrichenen Passagen wiedergegeben) reflektiert N. über die „gute Schule“, die als „harte Schule“ die Persönlichkeit bildet: „Das Wünschenswerthe bleibt unter allen Umständen eine harte Disciplin, zur rechten Zeit, das heißt in jenem Alter noch, wo es stolz macht, viel von sich verlangt zu sehen. Denn dies unterscheidet die harte Schule als gute Schule von jeder anderen: daß Viel verlangt wird; daß streng verlangt wird; daß das Gute, das Ausgezeichnete selbst als normal verlangt wird; daß das Lob selten ist, daß (die) Indulgenz fehlt; daß der Tadel scharf, sachlich, ohne Rücksicht auf Talent und Herkunft laut wird.“ (KSA 13, 346, 11–19) Nimmt man diese Aufzeichnung zur Erhellung der positiven Äußerungen über die „Sphäre“ (38, 23) Wagners in WA 11 hinzu, so ergibt sich daraus zwar eine Hochschätzung ihres pädagogischen Effektes — den sie bekanntlich auch auf N. selbst nicht verfehlt hat. Die Aufzeichnung 14[161] spricht aber weiter davon, dass die fragliche „harte Disciplin“ sowohl Militärs als auch Gelehrten zuträglich sei — wobei beide soziale Gruppen offensichtlich typische Herdentiereigenschaften aufweisen: „in Reih und Glied stehen, aber fähig jeder Zeit, voranzugehen“ (KSA 13, 346, 25 = KGW IX 8, W II 5, 45, 29–32, hier ohne durchgestrichene Passagen wiedergegeben): „Was lernt man in einer harten Schule? Gehorchen und Befehlen“ (ebd., 29 f., korrigiert nach KGW IX 8, W II 5, 45, 38–40). Im Fortgang von WA 11 wird diese ambivalente Einschätzung des Nutzens einer „harten Disciplin“ zu einer Kritik am preußischen Militarismus verdichtet: „Gehorsam und lange Beine“ (39, 5 u. 8.): „Nie ist besser gehorcht, nie besser befohlen worden. Die Wagnerischen Kapellmeister in Sonderheit sind eines Zeitalters würdig, das die Nachwelt einmal mit scheuer Ehrfurcht das klassische Zeitalter des Kriegs nen-

nen wird.“ (39, 8–12) Angesichts der Verachtung, die der späte N. gegen das Deutsche Reich Bismarcks an den Tag legt (vgl. GD Was den Deutschen abgeht, KSA 6, 103–110), ist die Parallele, die N. in 39, 5–8 zwischen dem Erfolg Wagners und der Etablierung des Reiches zieht, sicher nicht als Kompliment gemeint, erstickt die für Reich und Wagner gleichermaßen charakteristische „Dressur“ (39, 2) doch jede selbstständige Regung des Menschen. Mit der Verbindung, die WA 11 zwischen Wagner und dem reichsdeutschen Militarismus herstellt, gewinnt N.s Wagner-Polemik eine politische Dimension, die im Übrigen kontrastiert mit der von N. fast zeitgleich artikulierten Sympathie für die gleichfalls dressurorientierte Kastengesellschaft nach Maßgabe des *Manu-Gesetzes* (vgl. GD Die Verbesserer der Menschheit 3–4, KSA 6, 100–102; AC 56–57, KSA 6, 240–244): Bei Manu scheint N. diese Dressur als „Züchtung“, damit als Ermöglichung eines höheren Typus Mensch gutzubeißen, während nach ihm die zeitgenössisch reichsdeutsche, christlich kontaminierte (vgl. AC 61, KSA 6, 250–252) Dressur der Menschen zu deren völliger Nivellierung führt.

38, 33 f. *Das espressivo um jeden Preis, wie es das Wagnerische Ideal, das décadence-Ideal verlangt*] *Con espressione* oder *espressivo* bedeutet nach Riemanns *Musik-Lexikon* „mit Ausdruck, gewöhnliche Bezeichnung solistischer Stellen in Orchesterstimmen“ (Riemann 1884b, 247). Wagner legte auf die Betonung und den Ausdruck der einzelnen Stimme sowie auf die Verständlichkeit des Gesagten im Dienste der dramatischen Aussage großen Wert. Bei einer Auflistung seiner „fünf ‚Neins‘“ in NL 1887, KSA 12, 10[2], 454, 8 (KGW IX 6, W II 2, 141, 30) wird unter dem Stichwort „Kampf gegen die Romantik“ ein Charakteristikum dieser Romantik wie folgt beschrieben: „ein Nachmachen der expressivsten Formen, furore espressivo nicht aus der Fülle, sondern dem Mangel“ (ebd., 454, 19–21 = KGW IX 6, W II 2, 141, 39–43, ähnlich NL 1887, KSA 12, 10[25], 469, 25 f. = KGW IX 6, W II 2, 121, 4–6). Auch N. bediente sich selbst des „espressivo um jeden Preis“, vgl. NK KSA 6, ÜK DD 2.3.

39, 4 f. *Definition des Germanen: Gehorsam und lange Beine...*] An dieser Stelle sowie bei der Wiederholung 39, 8 hieß es in W II 7, 64 (KSA 14, 407) ursprünglich: „Definition des Germanen: Moral und lange Beine“. Vgl. NL 1888, KSA 13, 15[99], 465, 12–16: „Daß die lieben D(eutschen) dabei von Urgefühlen germanischer Tüchtigkeit und Kraft zu schwärmen verstehen, gehört zu den scherzhaften Anzeichen der psychologischen Cultur der Deutschen: — wir Anderen sind bei W(agners) Musik im Hospital und, nochmals gesagt, sehr interessirt...“ Beispielsweise bei Hellwald 1876, 1, 527 heißt es: „Es würde nicht schwer fallen, vom Standpunkte der modern-naturwissenschaftlichen Auffassung des Lebens aus die Ansichten der alten Germanen über den Kampf in

Bausch und Bogen zu rechtfertigen. Man darf nur darauf hinweisen, dass die geistige Kraft, die man häufig so gerne der physischen entgegenstellt, mit der letzteren aus Einer Wurzel emporwächst. Doch kann man noch einen Schritt weiter gehen und mit vollstem Rechte behaupten, dass auch der moderne Germane sich seiner sogenannten physischen Kraft, oder wenn man will, der Kraft seines Armes mit Freudigkeit bewusst ist, dass es ihm wohl thut, sie zu gebrauchen, und dass er daher den Kampf liebt, denn der Kampf ist die vollste Bethätigung der physischen Lebenskraft und Lebensfreude.“ Vgl. NK KSA 6, 238, 10–14.

39, 5–12 *Es ist voll tiefer Bedeutung, dass die Heraufkunft Wagner's zeitlich mit der Heraufkunft des „Reichs“ zusammenfällt: beide Thaten beweisen Ein und Dasselbe – Gehorsam und lange Beine. – Nie ist besser gehorcht, nie besser befohlen worden. Die Wagnerischen Kapellmeister in Sonderheit sind eines Zeitalters würdig, das die Nachwelt einmal mit scheuer Ehrfurcht das klassische Zeitalter des Kriegs nennen wird.*] Vgl. NK 38, 28–30. Die Parallelität zwischen der Reichseinigung und der Erneuerung deutscher Musik durch Wagner betont – in panegyrischer Absicht – Ludwig Nohl in seinem von N. gelesenen *Wagner*. Er beschwört die „Begeisterung“: „Die patriotische von 1870 entstammte der gleichen Quelle und sie hat uns das ‚Reich‘ gebracht wie die von 1876 die ‚Kunst‘.“ (Nohl o. J., 94, vgl. ebd., 65).

39, 11 f. *das klassische Zeitalter des Kriegs*] N. hat sich nach Ausweis der Lesespuren (NPB 291) bei Herrmann 1887, 107–116 über die verschiedenen Epochen des Krieges in der Menschheitsgeschichte unterrichtet. Vgl. NK KSA 6, 57, 12–14.

39, 15–18 *Wagner, der vielleicht das grösste Beispiel der Selbstvergewaltigung abgiebt, das die Geschichte der Künste hat (– selbst Alfieri, sonst sein Nächster verwandter, ist noch überboten. Anmerkung eines Turiners).*] Gemeint ist der häufig in Turin lebende, italienische Aufklärungsdichter Vittorio Alfieri (1749–1803), dem N. noch in NL 1887, KSA 12, 9[183], 446, 26 (KGW IX 6, W II 1, 6, 33) „einen Sinn für großen Styl“ attestiert hat. Die zweibändigen *Denkwürdigkeiten aus dem Leben Vittorio Alfieri's* hatte N. 1878 erworben (KGB II 7/3, 2, S. 953) und intensiv gelesen. Auf diese Lektüre geht FW 91, KSA 3, 447, 7–14 zurück: „Alfieri hat, wie bekannt, sehr viel gelogen, als er den erstaunten Zeitgenossen seine Lebensgeschichte erzählte. Er log aus jenem Despotismus gegen sich selber, den er zum Beispiel in der Art bewies, wie er sich seine eigene Sprache schuf und sich zum Dichter tyrannisirte: – er hatte endlich eine strenge Form von Erhabenheit gefunden, in welche er sein Leben und sein Gedächtniss hineinpresste: es wird viel Qual dabei gewesen sein.“ Diese Darstellung steht in pointiertem Gegensatz zur Absicht, die Alfieri zu

Beginn seiner Autobiographie kundtut, nämlich durch dieses Werk zu verhindern, dass jemand nach seinem Tod eine Biographie publizieren werde, die, „hätte sie auch keinen weiteren Mangel, doch gewiß minder wahrhaft ausfallen wird, als die, welche ich selbst geben kann. [...] Damit jedoch diese meine Lebensgeschichte für weniger mangelhaft und etwas mehr wahrhaft, und für nicht minder unparteiisch als jede andre, die jemand nach mir schreiben möchte, gelten kann; so verpflichtete ich, der ich stets mehr gehalten als versprochen habe, mich hiermit gegen mich selbst und gegen jeden, der mich wird lesen wollen, allen Leidenschaften zu entsagen“ (Alfieri 1812, 1, 5; doppelte Anstreichung am Rand von N.s [?] Hand). Der ‚autobiographische Pakt‘ (Philippe Lejeune), den Alfieri hier seinen Lesern anbietet, macht also gerade jene absolute Redlichkeit zur Voraussetzung einer Lektüre, die N. Alfieri abspricht. N. geht den angebotenen autobiographischen Pakt nicht ein. Wenn er Alfieri (oder Wagner) liest, dann liest er ihn symptomatisch: Er will das sehen, was Alfieri (oder Wagner) sich selbst und seinen Lesern zu verhehlen trachtet.

12

39, 30 f. *Dass die Musik nicht zu einer Kunst zu lügen wird.*] Die Formel „Kunst zu lügen“ kommt bei N. sonst nur noch in NL 1888, KSA 13, 23[9], 611 vor, und zwar dort gemünzt gegen die Antisemiten, die diese Kunst ihrerseits den Jesuiten vorwerfen. Im antisemitischen Milieu des 19. Jahrhunderts ist die Formel recht geläufig, vgl. z. B. Reinsberg-Düringsfeld 1863, 1, 48: „der Zigeuner wird fast noch mehr verachtet, als der Jude, dem er in der Kunst zu lügen und zu betrügen den Vorrang streitig macht“.

Nachschrift

40, 2–6 — *Der Ernst der letzten Worte erlaubt mir, an dieser Stelle noch einige Sätze aus einer ungedruckten Abhandlung mitzutheilen, welche zum Mindesten über meinen Ernst in dieser Sache keinen Zweifel lassen. Jene Abhandlung ist betitelt: Was Wagner uns kostet.*] In W II 7, 57 lautet dieser Passus: „Anmerkung. Der Ernst der letzten Worte erlaubt mir, einige Sätze aus einer ungedruckten Abhandlung (‚Richard Wagner physiologisch widerlegt‘) hinzuzufügen:“ (KSA 14, 408). Den Abhandlungscharakter der Nachschrift unterstreicht deren Gliederung in fünf Absätze (nach der Einleitung 40, 2–6), die

jeweils mit dem Satz beginnen: „Die Anhängerschaft an Wagner zahlt sich theuer.“ (40, 7; 41, 12; 42, 3; 42, 28; 44, 4) Der erste Absatz behandelt den Widerstand gegen Wagner, der zweite „die Lust, ihn loszusein“ (41, 14), der dritte Wagners geschmacksverderbende Massenwirkung, der vierte seine Verführungskraft, der fünfte und letzte schließlich seine verheerende Wirkung auf „Jünglinge“ und Frauen.

40, 18–21 *Die Herren Aesthetiker haben sich blossgestellt, als sie, aus drei Schulen der deutschen Philosophie heraus, Wagner's Principien mit „wenn“ und „denn“ einen absurden Krieg machten — was lag ihm an Principien, selbst den eigenen!]* Dass die professionellen Vertreter der philosophischen Ästhetik mit Wagner ihre liebe Mühe haben, konstatiert N. schon in GT 19, allerdings unter umgekehrten Vorzeichen: „Welches Schauspiel, wenn jetzt unsere Aesthetiker, mit dem Fangnetz einer ihnen eignen ‚Schönheit‘, nach dem vor ihnen mit unbegreiflichem Leben sich tummelnden Musikgenius schlagen und haschen [...]. Man mag sich nur diese Musikgönner einmal leibhaft und in der Nähe besehen, wenn sie so unermüdlich Schönheit! Schönheit! rufen, [...] wobei ich z. B. an Otto Jahn denke.“ (KSA 1, 127, 22–34) Zur ästhetischen Wagner-Kritik des Philologen Otto Jahn (1813–1868), den N. als Student in Bonn gehört hatte, siehe N.s Brief an Erwin Rohde vom 08. 10. 1868 (KSB 2, Nr. 591, S. 322, Z. 34–53), sowie NK KSA 1, 127, 34. N. hatte damals Jahns *Gesammelte Aufsätze über Musik* mit einem Beitrag über *Tannhäuser* (Jahn 1866, 64–86) und einem über *Lohengrin* (ebd., 112–164) gelesen (dazu Panizzo 2007, 49–51). Dass die Kunst- und Musik-Fachleute in Sachen Wagner besser schweigen sollten, ist ein in N.s frühen Texten wiederkehrendes Motiv, denn: „Hier ist ein ganz Großer, der von Erlebtem redet: was hätten die Kleinen, die nichts erlebt haben, unsere Aesthetiker und Kunsthistoriker noch zu sagen!“ (NL 1875, KSA 8, 11[32], 222, 8–11) In WA Nachschrift schwiegen die Ästhetiker zwar auch besser — aber keineswegs, weil Wagner noch als „ein ganz Großer“ gilt.

40, 23–41, 1 *Ein Instinkt ist geschwächt, wenn er sich rationalisirt: denn damit, dass er sich rationalisirt, schwächt er sich.]* Einen Gegensatz von „Instinkt“ und Rationalität konstruierte schon der frühe N., wobei er instinktfeindlichen Rationalismus in Sokrates und Euripides zurückprojizierte (z. B. NL 1869, KSA 7, 1[106], 41, 6–11, markant dann in GT, vgl. auch NK KSA 6, 69, 21 f.). In N.s mittleren Schaffensjahren tritt dieser Gegensatz zurück, während er im Spätwerk *décadence* als Verlust von Instinkt interpretiert (AC 6, KSA 6, 172, 15–17).

41, 8–11 *Die Deutschen, die Verzögerer par excellence in der Geschichte, sind heute das zurückgebliebenste Culturvolk Europa's: dies hat seinen Vortheil, — eben damit sind sie relativ das jüngste.]* In AC 61, KSA 6, 250–252 macht N. „die Deutschen“ dafür verantwortlich, dass sie mit der Reformation

das Ende des Christentums verzögert hätten. In GD Was den Deutschen abgeht, KSA 6, 103–110 sowie EH WA 4, KSA 6, 362–364 rechnet er den Deutschen ihre kulturelle Inferiorität vor. Die These von der historischen Entwicklungsverzögerung in Deutschland, die N. im Bereich der Kultur, der Religion, der Wissenschaft diagnostiziert, wird im 20. Jahrhundert auf die politische Geschichte übertragen und kulminiert in Helmuth Plessners Darstellung der „verspäteten Nation“ (*Die verspätete Nation*, Stuttgart 1959).

41, 17–23 u. 42, 1–2 *Es geschah beim Begräbnisse Wagner's, dass der erste deutsche Wagner-Verein, der Münchener, an seinem Grabe einen Kranz niederlegte, dessen Inschrift sofort berühmt wurde. „Erlösung dem Erlöser!“ — lautete sie. Jedermann bewunderte die hohe Inspiration, die diese Inschrift diktirt hatte, Jedermann einen Geschmack, auf den die Anhänger Wagner's ein Vorrecht haben; Viele aber auch (es war seltsam genug!) machten an ihr dieselbe kleine Correctur: „Erlösung vom Erlöser!“ — Man athmete auf.]* Vgl. NK 15, 2, zum Begriff des Erlösers NK KSA 6, 198, 32. „Höchsten Heiles Wunder: / Erlösung dem Erlöser!“, lauten die Schlussworte von Wagners *Parsifal* (Wagner 1907, 10, 375). Als Begräbnis-Nachruf auf Wagner — er wurde am 18. 02. 1883 in Bayreuth bestattet — wird der „fromme[.] Wunsch[.]: ‚Erlösung dem Erlöser!‘“ schon in NL 1885, KSA 11, 41[2]6, 673, 15 f. (KGW IX 4, W I 5, 34, 26) ausgedrückt, um dann in NL 1888, KSA 13, 14[52], 243 (KGW IX 8, W II 5, 161) mit dem Kranz des Münchner Wagner-Vereins assoziiert zu werden. In Za II Von den Priestern kommt die Umkehrung der Formel schon vor: „Ach dass Einer sie noch von ihrem Erlöser erlöste!“ (KSA 4, 117, 21 f.) Köselitz merkt in seinem Brief vom 11. 08. 1888 zurecht an: „‚Erlösung dem Erlöser‘. (S. 42 Zeile 8) sind die letzten Worte im Wagner'schen Parsifal. Ob der Münchener W(agner)Verein der erste deutsche war, habe ich, trotz vielen Suchens, nicht bestätigen können: aber vielleicht meinen Sie es gar nicht chronologisch?“ (KGB III 6, Nr. 564, S. 262 f. Tatsächlich wurde der erste „Richard-Wagner-Verein“ am 01. 06. 1871 vom Musikalienhändler Emil Heckel in Mannheim gegründet; die Vereine von München und Leipzig kamen erst im August 1871 hinzu.) In Nohls umständlicher Beschreibung von Wagners Begräbnis und den Nachrufen wird der fraglichen „Inschrift“ nicht gedacht (Nohl o. J., 128–135); er zitiert die Formel „Erlösung dem Erlöser“ dafür zweimal als *Parsifal*-Quintessenz (Nohl o. J., 118 und 121). Tatsächlich ist es nach Ausweis der zeitgenössischen Quellen auch nicht der Münchner Wagner-Verein gewesen, der seinen Kranz entsprechend dedizierte. Henry Perl berichtet 1883 in *Richard Wagner in Venedig. Mosaikbilder aus seinen letzten Lebenstagen*: „Wie uns Dr. Keppler versicherte, muß der Todeskampf des Meisters ein überaus harter gewesen sein, besonders dadurch erschwert, daß ihm die Stimme völlig versagte. / ‚Erlösung dem Erlöser!‘ / Diese sinnig großen Worte aus der erhabenen Parsifaldichtung

schrieb der Wiener Wagnerverein /150/ auf den Kranz, welchen er an dem Sarge Richard Wagners niederlegte, und sie sind es auch, welche uns bei dem Gedanken an diesen Todeskampf trösten.“ (Perl 1883, 149 f.).

Das Motiv, vom Erlöser und der Erlöserbedürftigkeit zu erlösen, kommt bei N. besonders 1883 wiederholt vor, und zwar abgelöst von Wagner als wesentliche Verkündigungsaussage Zarathustras, vgl. NL 1883: KSA 10, 9[14], 349; KSA 10, 9[36], 356; KSA 10, 9[56], 364; KSA 10, 13[1], 415, 5 f. u. 442, 10; KSA 10, 13[20], 467, 23 und KSA 10, 13[28], 471, 21.

41, 24–30 [Anmerkung] *War Wagner überhaupt ein Deutscher? Man hat einige Gründe, so zu fragen. Es ist schwer, in ihm irgend einen deutschen Zug ausfindig zu machen. Er hat, als der grosse Lerner, der er war, viel Deutsches nachmachen gelernt – das ist Alles. Sein Wesen selbst widerspricht dem, was bisher als deutsch empfunden wurde: nicht zu reden vom deutschen Musiker! – Sein Vater war ein Schauspieler Namens Geyer. Ein Geyer ist beinahe schon ein Adler...*]

Zumindest offiziell gilt der Polizeiactuarium Friedrich Wagner (1770–1813) als Richard Wagners Vater. Wagners Mutter Johanna Wagner heiratete freilich nach dem frühen Tod ihres ersten Mannes bereits 1814 den „hochbegabten Schauspieler Ludwig Geyer [(1779–1821)], welcher ein vertrauter Freund des Hauses gewesen war“ (Nohl o. J., 7). N.s Suggestion, „Geyer“ sei wie „Adler“ ein jüdischer Name, ist falsch (zum „Geyer“-Motiv beim frühen N. siehe Lande-
rer / Schuster 2005). In N.s Nachlass taucht bereits 1878 die Frage auf: „sollte Wagner ein Semite sein? Jetzt verstehen wir seine Abneigung gegen die Juden.“ (NL 1878, KSA 8, 27[78], 500, 2–4, vgl. die rassenpsychologische Erweiterung der Überlegung in NL 1878, KSA 8, 30[153], 549, 5–7: „ich glaube, semitische Rassen kommen der Wagnerischen Kunst verständnisvoller entgegen als die arische“). „An den eigentlichen Misojuden (wie W(agner)) ist mir eher die Verwandtschaft mit dem Jüdischen als die Unähnlichkeit aufgefallen – es ist eine ungeheure Eifersucht“ (NL 1881, KSA 9, 12[116], 597, 1–3). N. bedient in seinen Bemerkungen zu Wagners Verwandtschaft mit dem Judentum durchaus auch bekannte antisemitische Stereotypen der Zeit – wie die „ungeheure Eifersucht“ in der eben zitierten Notiz. In der Anmerkung zu WA Nachschrift ist es sichtlich sein Bestreben, Wagners eigene antisemitische Invektiven gegen diesen selbst zu richten, indem er nämlich den Hauptvorwurf aus Wagners berüchtigtem Pamphlet von 1850, *Das Judentum in der Musik*, aufgreift und gegen Wagner in Anschlag bringt, dass nämlich die Juden alles Deutsche immer bloß nachgeahmt hätten: „Er hat, als der grosse Lerner, der er war, viel Deutsches nachmachen gelernt“. In seinem Brief an Köselitz vom 11. 08. 1888 bekennt N.: „in Einem Punkte bin ich sogar zweifelhaft, ob ich nicht zu weit gegangen (– nicht in den Sachen, sondern in dem Aussprechen von Sachen) Vielleicht lassen wir die Anmerkung (in der über W(agner)s Herkunft Etwas

angedeutet wird) weg“ (KSB 8, Nr. 1088, S. 388, Z. 10–14). N. nimmt davon freilich wieder Abstand, vgl. seinen Brief an Köselitz vom 15. 09. 1888 (KSB 8, Nr. 1091, S. 393, Z. 2–5), ferner auch Köselitz’ Brief an N. vom 15. 08. 1888 (KGB III 6, Nr. 568, S. 270).

Eine jüdische Abstammung Wagners wird auch in der zeitgenössischen Polemik gelegentlich erwogen: „**Talmud-Schnüfflernase**. ‚Auch der namentlich in Berlin gedeihende Wagner-Semite fehlte nicht, der trotz der Angriffe des grossen Musikmonopolisten gegen die jüdische Konkurrenz sowol in dem munter vordringlichen Wesen des Meisters wie in der langen Talmud-Schnüfflernase desselben deutliche Spuren einer früheren Stammesverwandtschaft errathen hat.‘ (D. Spitzer: Ein Tag während der Bayreuther Schreckenszeit, ‚Neue freie Presse‘, August 1876.)“ (Tappert 1877, 37, vgl. auch ebd., 19).

41, 30–32 [Anmerkung] *Das, was bisher als „Leben Wagner’s“ in Umlauf gebracht ist, ist fable convenue, wenn nicht Schlimmeres.* N. hatte 1869 in Basel für Druck und Korrektur der ersten drei Teile von Wagners ab 1865 entstandener Autobiographie *Mein Leben* gesorgt. Das Werk wurde nur für enge Freunde gedruckt und blieb dem breiten Publikum bis ins 20. Jahrhundert unbekannt. Als „fable convenue“ gilt etwas Erdachtes, was ohne Prüfung für wahr gehalten wird.

41, 32–36 [Anmerkung] *Ich bekenne mein Misstrauen gegen jeden Punkt, der bloss durch Wagner selbst bezeugt ist. Er hatte nicht Stolz genug zu irgend einer Wahrheit über sich, Niemand war weniger stolz; er blieb, ganz wie Victor Hugo, auch im Biographischen sich treu, — er blieb Schauspieler.* Vgl. NK 30, 21–23 u. NK 39, 15–18. Auf die Diskrepanz zwischen der „idealen Biographie“ Hugos, die dieser in seinen Werken erzählt, und seinem tatsächlichen Charakter weist insbesondere Émile Faguet in seinem *Dix-neuvième siècle* hin — einem Werk, das N. vermutlich gelesen hat, ohne dass es sich in seiner Bibliothek erhalten hätte: „Rien ne serait plus facile à l’historien et rien ne lui serait plus agréable, avec la biographie idéale d’Hugo écrite dans toutes ses œuvres par lui-même, avec les persécutions de la censure avant et après 1830, avec sa ferme et noble attitude devant Charles X, avec son rôle de protecteur éclairé de la monarchie de Juillet, avec son exil, son martyre pour le droit, sous l’Empire, ses appels à la clémence et sa pitié pour les vaincus depuis /157/ 1870, de construire un personnage de Plutarque, une sorte d’Agrippa d’Aubigné mêlé de Marc-Aurèle, stoïque, indomptable, généreux et doux, et ne cessant d’être tout devoir que pour être tout bonté. Ces portraits romanesques sont une tentation pour la plume. [...] Ils font plaisir à tout le monde. Mais il est probable qu’on nous demande la vérité. / La vérité est que Victor Hugo fut un caractère ordinaire et

de moyen ordre. Sauf dans sa première jeunesse, il n'était pas bon. Il ne savait pas pardonner. Ses rancunes étaient terribles.“ (Faguet 1887, 156 f. „Nichts wäre einfacher für den Historiker und nichts würde ihm angenehmer sein, mit der idealen, von Hugo in all seinen Werken von ihm selbst geschriebenen Biographie, mit den Verfolgungen durch die Zensur vor und nach 1830, mit seiner strengen und noblen Haltung gegenüber Karl X., mit seiner Rolle des aufgeklärten Beschützers der Julimonarchie, mit seinem Exil, seinem Märtyrertum für das Recht unter dem Kaiserreich, seinen Aufrufen zu Milde und seinem Mitgefühl gegenüber den seit 1870 Besiegten /157/, als aus Hugo eine Persönlichkeit wie von Plutarch zu konstruieren, einer Art Agrippa d'Aubigné gemischt mit Marc Aurel, stoisch, unzähmbar, großzügig und weich, der nicht müde wird, ganz in seiner Aufgabe aufzugehen, bloß um ganz von Güte erfüllt zu sein. Diese romanhaften Portraits sind eine Verlockung für die Feder. [...] Sie gefallen jedem. Aber es ist wahrscheinlich, dass man von uns die Wahrheit verlangt. / Die Wahrheit ist, dass Victor Hugo ein gewöhnlicher Charakter von mittelmäßigem Rang war. Außer in seiner ersten Jugend war er nicht gut. Er konnte nicht verzeihen. Seine Ränke waren fürchterlich.“).

42, 8 f. *in rebus musicis et musicantibus*] Lateinisch: „in musischen und musikalischen Belangen“.

42, 12 f. *den frechen Dilettantismus*] Der Dilettantismus-Vorwurf, den N. auch in NL 1874, KSA 7, 32[15], 759, 28 erwägt, geht auf Felix Mendelssohn zurück und auf Wagners ironische Selbsteinschätzung (vgl. Wagner 1871–1873, 5, 152 = Wagner 1907, 5, 117). N. hatte ihn bereits im Anschluss an die Lektüre von Jahns *Gesammelten Aufsätzen über Musik* in seinem Brief an Rohde vom 08. 10. 1868 diskutiert: „Ich gebe ihm [sc. Jahn] trotzdem vielfach Recht, insbesondere darin, daß er Wagner für den Repräsentanten eines modernen, alle Kunstinteressen in sich aufsaugenden und verdauenden Dilettantismus hält“ (KSB 2, Nr. 591, S. 322, Z. 38–41; vgl. dazu Jahn 1866b, 72: „Wagner mit seinem vielseitigen Talent für Poesie, Musik, bildende Kunst, soweit sie bei dem scenischen Arrangement in Betracht kommt, und dialektisierende Kritik ist ein Repräsentant des auf unserer heutigen Bildung ruhenden Dilettantismus“). Zahlreiche Belegstellen zum Dilettantismus-Verdacht gegen Wagner, u. a. auch von Eduard Hanslick, führt Tappert in seinem *Wagner-Lexicon* an (Tappert 1877, 8–10).

42, 13 (— *die Formel dafür steht in den Meistersingern*)] In NL 1888, KSA 13, 15[96], 463, 12–14 gelten Wagners *Meistersinger* immerhin noch als die „drittbeste“ moderne Oper (nach Köselitz' *Löwe von Venedig* und Bizets *Carmen*), nämlich als „ein Meisterstück des Dilettantismus in der Musik“. Näheres ist NL 1888, KSA 13, 16[65], 507, 10–12 zu entnehmen: „Die Meistersinger verherrli-

chen D(eutschland)'s Genie, das nichts gelernt hat: ausgenommen was es von den Vögeln gelernt hat“. Denn der Held Walther von Stolzing ist kein gelernter Sänger, sondern ein Naturtalent. Wahre Kunst fällt, wie Hans Sachs Stolzing im 3. Aufzug erklärt, dem Künstler sozusagen im Schlafe zu: „Glaubt mir, des Menschen wahrster Wahn / wird ihm im Traume aufgethan: / all' Dichtkunst und Poeterei / ist nichts als Wahrtraum-Deuterei.“ (Wagner 1871–1873, 7, 317 = Wagner 1907, 7, 235) N. zitiert diesen Passus in GT 1, KSA 1, 26, 17–20.

42, 14–17 *die Theatrokratie —, den Aberwitz eines Glaubens an den Vorrang des Theaters, an ein Recht auf Herrschaft des Theaters über die Künste, über die Kunst...* Der Begriff der Theatrokratie, den N. hier gleich als „Herrschaft des Theaters“ wörtlich übersetzt, hat er keineswegs erfunden; vielmehr stammt er von Platon, der in den *Nomoi* (III, 701a) den Verfall der Aristokratie und die Herrschaft des allgemeinen Publikums als *θεατροκρατία* anprangert (vgl. zur Parallele mit N. auch Ottmann 1999, 151). N. benutzt ihn bereits in NL 1874, KSA 7, 32[61], 775, 5–10 mit wagnerkritischer Spitze: „Wagner versucht die Erneuerung der Kunst von der einzigen noch vorhandenen Basis aus, vom Theater aus: hier wird doch wirklich noch eine Masse aufgeregt und macht sich nichts vor wie in Museen und Concerten. Freilich ist es eine sehr rohe Masse, und die Theatrokratie wieder zu beherrschen hat sich bis jetzt noch als unmöglich erwiesen.“

42, 17–22 *Aber man soll es den Wagnerianern hundert Mal in's Gesicht sagen, was das Theater ist: immer nur ein Unterhalb der Kunst, immer nur etwas Zweites, etwas Vergrößertes, etwas für die Massen Zurechtgebogenes, Zurechtge-logenes! Daran hat auch Wagner Nichts verändert: Bayreuth ist grosse Oper — und nicht einmal gute Oper...* 1874 war N. nach Ausweis der in NK 42, 14–17 mitgeteilten Nachlassnotiz noch bereit, mit Wagner das Theater als die „einzige[.] noch vorhandene[.] Basis“ einer umfassenden Erneuerung der Kunst zu sehen, so sehr er schon damals das Theater als jene Kunstform betrachtete, in der die „Masse“ zur Herrschaft gelange. 1888 hingegen spricht N. dem Theater alles Erneuerungspotential ab und macht es vielmehr für den Verfall der Kunst verantwortlich.

Die „Große Oper“ oder *Grand opéra* wurde in den 1820er Jahren in Paris erfunden, umfasste jeweils vier oder fünf Akte und brachte auch ein langes Ballet auf die Bühne. Wagner hatte sich 1839 vom Hauptrepräsentanten des *Grand opéra* Giacomo Meyerbeer Protektion beim Versuch erhofft, selbst an der Pariser Oper zu reüssieren. Als diese Hoffnung enttäuscht wurde, wandte sich Wagner von Meyerbeer und seiner „Großen Oper“ ab. Entsprechend scharf fielen 1851 in *Ein Theater in Zürich* seine Invektiven gegen die „Große Oper“ aus: „Diese goldflimmernde große Oper ist nun an und für sich nur eine Schale

ohne Kern, nämlich eine prunkend gleißende Schaustellung der sinnlichsten Ausdrucksmittel ohne ausdruckswerthe Absicht. In Paris, wo dieses Genre seine moderne Ausbildung erhielt, und von wo aus es auf unsere Theater übersiedelt wird, hat sich von allen dort entwickelten Ergetzungs- und Luxuskünsten ein glänzendster Ausfluß gebildet, der auf dem Theater der großen Oper unüberboten seine Konsistenz gewonnen hat. Alle Vornehmen und Reichen, die sich in der ungeheuren Weltstadt der ausgesuchtesten Vergnügungen und Zerstreuungen wegen aufhalten, versammeln sich, von Langeweile und Genußsucht getrieben, in den üppigen Räumen dieses Theaters, um das höchste Maaß von Unterhaltung sich vorführen zu lassen.“ (Wagner 1871–1873, 5, 39 f. = Wagner 1907, 5, 31). N. erkennt nun nüchtern, dass auch Wagners Bayreuth nichts anderes zu bieten hat als die von ihm einst verleumdete „Große Oper“. Das später von ihm selbst verworfene (und in vielerlei Hinsicht dem Vorbild Meyerbeers verpflichtete) Frühwerk Wagners *Rienzi* trug noch den Untertitel „Große tragische Oper in 5 Akten“.

42, 22 f. *Das Theater ist eine Form der Demolatrie in Sachen des Geschmacks*] Das bei N. nur hier belegbare, griechische Kunstwort „Demolatrie“ bedeutet „Verehrung, Vergötzung des Volkes“ (zum Thema im Horizont der ästhetischen Diskussion des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts siehe auch Müller-Schöll 1995/1996). Streng genommen handelt es sich bei „Demolatrie“ nicht um einen Neologismus N.s, auch wenn der Begriff vor ihm überaus selten belegt ist: Als lateinische *demolatria* taucht er in einer Version des von Atto von Vercelli (ca. 885–960) verfassten *Polypticum* bereits auf (Attonis Vercellensis Episcopi *Opera Omnia* = *Patrologiae latinae cursus completus. Series secunda*, ed. Jacques Paul Migne, Bd. 134, Paris 1853, 892 A). N. wird diesen Text nicht gekannt haben.

42, 34 *Weltverleumderisches*] Vgl. NK KSA 6, 371, 6.

43, 4 *nihilistischen (– buddhistischen) Instinkte*] Zum ersten Mal fällt hier in WA ein Wort aus dem Wortfeld des Nihilismus, das in N.s Spätwerk überaus präsent ist (vgl. z. B. NK KSA 6, 172, 25 f.). Den Buddhismus hält N. für eine „nihilistische Religion[.]“ (AC 20, KSA 6, 186, 5), da auch er das Leben verneint.

43, 7–9 *Alles, was je auf dem Boden des verarmten Lebens aufgewachsen ist, die ganze Falschmünzerei der Transscendenz und des Jenseits.*] In W II 7, 53 heißt es nur „das buddhistische Nirvâna Nichts“ (KSA 14, 408).

43, 12 f. *Die Musik als Circe...*] Vgl. NK 20, 34–21, 1.

43, 14–17 *Der Parsifal wird in der Kunst der Verführung ewig seinen Rang behalten, als der Geniestreich der Verführung... Ich bewundere dies Werk, ich möchte es selbst gemacht haben; in Ermangelung davon verstehe ich*

es...] Die Pointe besteht gerade darin, dass der Titelheld in Wagners *Parsifal* sich Kundrys Verführungskünsten erfolgreich widersetzt. Aufschlussreich ist dazu N.s Brief an Heinrich Köselitz vom 25. 07. 1882: „Sonntags war ich in Naumburg, um meine Schwester ein wenig noch auf den Parsifal vorzubereiten. Da gieng es mir seltsam genug! Schließlich sagte ich: ‚meine liebe Schwester, ganz **diese** Art Musik habe ich als Knabe gemacht, damals (als) ich mein Oratorium machte‘ – und nun habe ich die alten Papiere hervorgeholt und, nach langer Zwischenzeit, wieder abgespielt: die Identität von Stimmung und Ausdruck war märchenhaft! Ja, einige Stellen z. B. ‚der Tod der Könige‘ schienen uns Beiden ergreifender als alles, was wir uns aus dem P(arsifal) vorgeführt hatten, aber doch ganz parsifalesk! Ich gestehe: mit einem wahren Schrecken bin ich mir wieder bewußt geworden, wie nahe ich eigentlich mit W(agner) verwandt bin.“ (KSB 6, Nr. 272, S. 231, Z. 26–38) Gemeint ist das von N. 1860/61 komponierte Weihnachtsoratorium (in der von Curt Paul Janz herausgegebenen Ausgabe von N.s musikalischem Nachlass: Nietzsche 1976, 254–287 u. 349).

43, 23 *reine Thoren*] Wagners letzter Held Parsifal ist der reine Tor, vgl. NK 34, 12 f. und NK KSA 6, 130, 14–17.

43, 26 *Femininismen*] Vgl. NK KSA 303, 19–22.

43, 27 *Idiotikon des Glücks*] Ein Idiotikon ist ein „Wörterbuch, welches die Eigenheiten eines Dialekts (Idiotismen) enthält“ (Meyer 1885–1892, 8, 878). Das ‚Fachwörterbuch des Glücks‘, das in 43, 27 angekündigt wird, ist überdies ein sicheres Mittel, sich zum Idioten oder „reine[n] Thoren“ (43, 23) zu machen. Zum Idiotischen vgl. NK 23, 9–11, zum Idiotismus z. B. NK KSA 6, 177, 31.

43, 27 f. *Trinkt nur, meine Freunde, die Philtren dieser Kunst!*] Als Philtron oder Philtrum wird in der Antike ein Liebestrank bezeichnet, „dessen sich der Aberglaube bediente, um in Individuen des andern Geschlechts Liebe zu erwecken“ (Meyer 1885–1892, 12, 1023).

43, 29 f. *eure Männlichkeit unter einem Rosengebüsche zu vergessen...*] N. spielt einerseits auf den Zaubergarten Klingsors (vgl. NK 43, 31) im *Parsifal* sowie die von Klingsor zur Verführung Parsifals ausgesandte „Höllenrose“ Kundry an (die Rosenmetapher bemüht Wagner auch, als er Klingsor teichoskopisch Parsifals kühne Eroberung seines Schlosses schildern lässt: „Ha! Wie stolz er nun steht auf der Zinne! / Wie lachen ihm die Rosen der Wangen, / da kindisch erstaunt / in den einsamen Garten er blickt!“ Wagner 1907, 10, 349). Andererseits evoziert 43, 29 f. Heinrich Hoffmann von Fallerslebens damals berühmtes Gedicht *Im Rosenbusch die Liebe schlief*, das N. schon als Schüler

in einer unter seinen Büchern überlieferten Hoffmann von Fallersleben-Anthologie gelesen haben dürfte (Anonym 1854a, 17). In Hoffmann von Fallerslebens Gedicht ist es die Liebe, die unter dem Rosengebüsch schläft. Der Frühling wendet all seine Kunstgriffe an, sie wachzurufen und vor allem wachzuhalten.

43, 30–33 *Ah dieser alte Zauberer! Dieser Klingsor aller Klingsore! Wie er uns damit den Krieg macht! uns, den freien Geistern! Wie er jeder Feigheit der modernen Seele mit Zaubermädchen-Tönen zu Willen redet!*] Auch der Zauberer Klingsor hoffte, so ist dem 1. Aufzug des *Parsifal* zu entnehmen, in den erlauchten Kreis der Gralsritter aufgenommen zu werden, musste aber eine Abweisung hinnehmen, hatte er sich doch, um dem Keuschheitsgebot zu entsprechen, selbst entmannt. Um Rache zu nehmen, errichtete er in der Nähe der Gralsburg sein Zauberschloss mit dem Garten, in dem schöne Mädchen blumengleich wachsen.

43, 33 f. *Es gab nie einen solchen Todhass auf die Erkenntniss!*] Das „Wunder der Erkenntnis“, das dem reinen Toren Parsifal widerfährt, ist „die Wiedergeburt aus der Gnade, wie sie schon das fernste Menschensein als Sinn alles Religiösen erkannt hatte“ (Nohl o. J., 115) – für N. gerade Ausdruck radikaler Erkenntnis- und Wissenschaftsfeindlichkeit. Die findet er neben Wagner nur noch im Christentum, vgl. AC 58, KSA 6, 226–227. Nimmt man in 43, 34 Erkenntnis doppeldeutig im Sinne von Genesis 4, 1, so kann sie auch den Geschlechtsakt oder das Geschlechtliche meinen – auf das eben Klingsor (alias Wagner) mit seiner Keuschheitsideologie gleichermaßen einen „Todhass“ entwickelt hat.

43, 34 *Todhass*] Vgl. NK 15, 26.

43, 34–44, 2 *Man muss Cyniker sein, um hier nicht verführt zu werden, man muss beißen können, um hier nicht anzubeten.*] Pohl 1888 zitiert gegen Ende seiner polemischen Besprechung diesen Satz und schließt sie wie folgt: „Das ist der Grundsatz Lucifer’s, als er sich gegen die Gottheit empört – – /1033/ Soviel ist gewiss: Nietzsche ist Cyniker durch und durch – geworden. – Und diese Erkenntniss ist das einzige positive Resultat der Lecture seiner Streitschrift.“ (KGB III 7/3, 2, S. 1032 f.) Die antike Philosophenschule der Kyniker zeichnete sich durch unverfremdete Direktheit, Schamlosigkeit und besondere Bissigkeit im Umgang mit konkurrierenden Philosophien aus. Ihr Name leitet sich nach manchen Überlieferungen vom beißfreudigen κύων, vom Hund ab. Zum Kynismus-Motiv beim späten N. siehe NK KSA 6, 302, 26–30 und im Blick auf Wagner NK KSA 6, 418, 3 f.

44, 3 *Der Cyniker warnt dich – cave canem...*] Das lateinische Epigramm – übersetzt: „Nimm dich vor dem Hund in acht“ – spielt natürlich auf die Etymologie der „Cyniker“ an, siehe NK 43, 34–44, 2.

44, 6 [*Verderbniss*] In KSA u. KGW ergänzt nach W II 7, 57 (KSA 14, 408).

44, 7–9 *Wagner wirkt wie ein fortgesetzter Gebrauch von Alkohol. Er stumpft ab, er verschleimt den Magen. Spezifische Wirkung: Entartung des rhythmischen Gefühls.* Über die Wirkungen des Alkohols hat sich N. bei Richet 1884, 92–108 kundig gemacht, wo freilich die „Entartung des rhythmischen Gefühls“ nicht thematisiert wird. In einer Notiz „Zu Ehren der Laster“ gruppiert N. die griechische Kultur und die Päderastie sowie die deutsche Musik und die Trunksucht zusammen (Nachlass 1887, KSA 12, 9[21], 347 = KGW IX 6, W II 1, 120, 28–37).

44, 9 *Entartung des rhythmischen Gefühls*] Vgl. Bellaigue 1885, 463: „Deux choses capitales manquent à cette musique: le rythme et la tonalité.“ („Dieser Musik fehlen zwei wesentliche Dinge: der Rhythmus und die Tonalität.“).

44, 9–11 *Der Wagnerianer nennt zuletzt rhythmisch, was ich selbst, mit einem griechischen Sprüchwort, „den Sumpf bewegen“ nenne.*] Das „Sprüchwort“ bemüht N. auch in M 18, KSA 3, 31, 29–33: „selbst in dieser sogenannten Weltgeschichte, welche im Grunde ein Lärm um die letzten Neuigkeiten ist, giebt es kein eigentlich wichtigeres Thema, als die uralte Tragödie von den Märtyrern, die den Sumpf bewegen wollten“. Den griechischen Wortlaut zitiert N. in einem Briefentwurf an Heinrich von Stein, Mitte März 1885: „Ihnen als dem Verfasser des Wagner-Lexikons! in das ich inzwischen auch ein Mal hineingeblickt habe — und daß ichs ausspreche, mit einem unsäglichem Abscheu vor diesem anmaaßlichen Gefasel über jeglich Ding. ‚Man soll diesen Sumpf nicht aufrühren‘ μή κίvei Καμάρινα, sagte der Syrakusaner —“ (KSB 7, Nr. 584, S. 27 f., Z. 57–62, berichtigt nach KGB III 7/2, S. 556, vgl. in Hoffmann 1991, 647 die Fassung dieser Stelle in den Koegel-Exzerpten). Kamarina ist der Name eines sumpfigen Binnengewässers nahe der gleichnamigen sizilischen Stadt. Als die Bewohner von Kamarina das Orakel fragten, ob sie den Sumpf-See trockenlegen sollten, gab es die Auskunft μή κίvei Καμάρινα, „Rühr Kamarina nicht auf!“ Das Sprichwort ist in diversen antiken und späteren Sammlungen überliefert (vgl. z. B. Zenobios von Athos: *Proverbia* V 18; *Oracula Sibyllina* III 736, ferner Vergil: *Aeneis* III 700 f.; die daraus abgeleitete deutsche Wendung „den Sumpf bewegen“ ist z. B. bei Friedrich Maximilian Klinger belegt, siehe Gervinus 1853, 5, 353).

Die Nutzenanwendung des Sprichwortes auf Wagner machte N. auch in NL 1884, KSA 11, 26[394], 254, einem Text, der Motive aus WA Nachschrift vorwegnimmt: „Wissen Sie, was ein Sumpf ist? — Der Zufall erlaubte es mir, wieder alles das bei einander zu sehen, was Richard Wagner und seine Leute zusammen in Worten gepredigt haben: in den übel berufenen Bayreuther Blättern. Sehen Sie, das ist ein Sumpf: Anmaaßung, Unklarheit, Unwissenheit und —

Geschmacklosigkeit durcheinander. Wie der Alte singt, so zwitschern die Jungen; darüber wird sich Niemand wundern. Und wäre es nur ein Gesang! Aber es ist ein Gewinsel, die Wichtigthuerei eines alten Oberpriesters, der sich vor nichts mehr fürchtet als vor hellen deutlichen Begriffen. Und das will in Dingen der Philosophie und Historie mitreden! — Il faut être sec, sagt, mir nach dem Herzen, mein Freund Stendhal. Man soll den Morast nicht aufrühren. Man soll auf Bergen wohnen: also sprach mein Sohn Zarathustra.“

44, 12 f. *Der Jüngling wird zum Mondkalb, — zum „Idealisten“.*] Auch im zeitgenössischen Wagner-Bestiarium fehlt dieses Tier nicht: „**Mondkalb.** ‚Hätt’ der musikal’sche Struwpeter nischt gemacht äsau aanen Pischtokel (Spektakel) un beleidigt de alte Meister, kaan Mensch hätt’ incummedirt dieses dramatisch-musikalische Mondkalb.‘ (Isaac Moses Hersch: ‚Herr Richard Wagner, der musikal’sche Struwpeter‘, 1876.)“ (Tappert 1877, 25).

44, 15 *er schreibt Bayreuther Blätter*] Die seit 1878 monatlich erscheinenden *Bayreuther Blätter*, die von Wagner initiiert und von Hans von Wolzogen herausgegeben wurden, sollten Wagner-Propaganda im großen Stil betreiben und die Festspielbesucher umfassend vorbereiten. „Für eine spätere Zeit, welche auf die Wagner-Epidemie unserer Tage mit ruhigem Urtheil, ja mit ungläubigem Erstaunen zurückblicken wird, werden die ‚Bayreuther Blätter‘ eine nicht geringe kulturhistorische Wichtigkeit haben. [...] Der künftige Kulturhistoriker Deutschlands [...] wird aus [...] dieser Zeitschrift authentisch darstellen können, wie heftig das delirium tremens des Wagner-Rausches bei uns gewüthet und was für Auswüchse es im Denken und Empfinden der ‚Gebildeten‘ zurückgelassen hat.“ (Hanslick 1884, 339) Als solcher durch Wagner geschmacklich verdorbener Jüngling, der für die *Bayreuther Blätter* schreibt, stand N. der von ihm sehr geschätzte Heinrich von Stein (1857–1887) vor Augen (dazu ausführlich Bernauer 1998, ferner NK 45, 2–7). In den *Bayreuther Blättern* finden sich bereits 1878 Wagners öffentliche Angriffe auf N. (*Publikum und Popularität*, Wagner 1907, 10, 81 ff.; vgl. Janz 1978, 1, 827). N. wird zwar nicht namentlich erwähnt, dennoch konnte über die Identität des Angegriffenen kein Zweifel bestehen — zumindest nicht für N. selbst, welcher am 3. September 1878 auf einer Postkarte an Franz Overbeck schrieb: „W{agner}’s bitterböse unglückliche Polemik gegen mich im Augustheft der Bayr{euther} Bl{ätter} habe ich nun auch gelesen: es that mir wehe, aber nicht an der Stelle, wo W{agner} wollte.“ (KSB 5, Nr. 752, S. 351, Z. 9–12).

44, 16 f. *er löst alle Probleme im Namen des Vaters, des Sohnes und des heiligen Meisters*] Diese Parodie auf die christliche Segensformel „im Namen des Vaters, des Sohnes und des heiligen Geistes“ macht zum einen auf die (unheilige) Allianz des Wagnerianismus mit dem Christentum aufmerksam, zum

ändern auf den quasi-religiösen Absolutheitsanspruch Wagners und seiner Anhänger auch in außermusikalischen Belangen. Scharfe Kritik daran formuliert Hanslick 1884, 346: „Unsere [sc. Bayreuther] Blätter,‘ heißt es in Wolzogen’s Neujahrsartikel, ‚sollen auch das äußere Zeichen der Vereinigung bleiben, welche in diesem Ausdruck das Bekenntniß einer religiösen Ueberzeugung gefunden hat.‘ Christlich und Christenthum wird nun das zweite Wort; das öffentliche Großthun und Toilettemachen mit christlicher Gesinnung streift ans Widerwärtige.“

44, 17 f. *Am unheimlichsten freilich bleibt die Verderbniss der Nerven.*] Vgl. NK 22, 33. Auch in der deutschen Wagnerkritik vor der Rezeption französischer *décadence*-Analyse werden bereits nervenpsychologische Atteste erstellt: „Die zum Princip erhobene Formlosigkeit, die systemisirte Nichtmusik, das auf 5 Notenlinien verschriebene melodische Nervenfieber —‘ nennt Ed. Hanslick in der 3. Auflage des ‚Musikalisch Schönen‘ die unendliche Melodie Wagner’s. — In der 4. verbesserten (!) Auflage heisst es: ‚die zum Princip erhobene Formlosigkeit, der gesungene und gezeigte Opiumrausch, für dessen Cultus in diesem Augenblicke in Bayreuth ein eigener Tempel erbaut wird —,““ (Tappert 1877, 26, vgl. zu der von Wagner selbst bekannten Nervenschwäche auch Moore 2002a, 176) Der an Wagner adressierte Vorwurf der „Formlosigkeit“ kehrt in einer Werkskizze von NL 1885/86, KSA 12, 2[66], 90, 10 (KGW IX 5, W I 8, 150, 34) wieder, ebenso bei Tappert 1877, 13: „**Formlosigkeit.** ‚Die zum System erhobene Formlosigkeit ist die hervorstechende Eigenthümlichkeit der Musik zum »Lohengrin«.“ (O. Gumprecht, 1859)“.

44, 18–27 *Man gehe Nachts durch eine grössere Stadt: überall hört man, dass mit feierlicher Wuth Instrumente genothzüchtigt werden — ein wildes Geheul mischt sich dazwischen. Was geht da vor? — Die Jünglinge beten Wagner an... Bayreuth reimt sich auf Kaltwasserheilanstalt. — Typisches Telegramm aus Bayreuth: bereits bereut. — Wagner ist schlimm für die Jünglinge; er ist verhängnissvoll für das Weib. Was ist, ärztlich gefragt, eine Wagnerianerin? — Es scheint mir, dass ein Arzt jungen Frauen nicht ernst genug diese Gewissens-Alternative stellen könnte: Eins oder das Andere.*] In Heft W II 7, 57 (KSA 14, 408) lautet der Passus: „Man wandelt nicht ungestraft nach Bayreuth. — Ein[e] noch viel verhängnißvolleres Problem Frage stellt die Wirkung Wagners auf das Weib. Man kann vom Standpunkt junger Frauen nicht ernst genug diese Gewissens-Alternative stellen: Eins oder das Andere. Aut liberi aut Wagner Bayreuth lyrici... Eine Tristan-Aufführung, erlebt und empfunden, wie Wagner selbst beide Worte versteht, gehört unter den schlimmsten Ausschweifungen bedeutet eine Ausschweifung.“ Der Anfang dieser Variante spielt an auf Goethes *Wahlverwandtschaften* (II, 7) „Es wandelt niemand ungestraft unter Palmen, und

die Gesinnungen ändern sich gewiß in einem Lande, wo Elephanten und Tiger zu Hause sind.“ (Goethe 1856c, 15, 220; Seite mit einem Eselsohr markiert) „Aut Wagner aut liberi“, lautet die Alternative, vor die N. in NL 1888, KSA 13, 16[78], 513, 7 f. die „jungen Frauen“ stellen will. Vgl. NK KSA 6, 129, 5 f.

44, 21 f. *Bayreuth reimt sich auf Kaltwasserheilstadt.*] Vgl. NL 1888, KSA 13, 14[53], 244 (korrigiert nach KGW IX 8, W II 5, 159, 2–8): „Man hat mir verrathen, daß die Wirkung Wag(nerischer) Musik am stärksten erst nach einer ~~vorhergegangenen~~ Kur mit in Carlsbad ist“. In Carlsbad waren damals sowohl kalte als auch warme Mineralquellen in therapeutischem Gebrauch (Brockhaus 1882–1887, 10, 136). Zu Wasserkuren hatte sich N. bei Löwenfeld 1887 ausgiebig belesen: „Ein Vorurtheil, das ferner noch bei vielen Aerzten sowol, als Laien besteht, und das wol mit den früher gebrauchten Bezeichnungen Kaltwassercur, Kaltwasserheilstadt zusammenhängt, ist die Annahme, dass es sich bei der Wassercur lediglich um die Verwerthung im eigentlichen Sinne des Wortes kalter Bäder, Douchen etc. handelt. Diese Auffassung hat auch dazu geführt, dass von manchen Seiten, insbesondere von Psychiatern, den Wasserheilanstalten der Vorwurf gemacht wird, dass sie zu kalte und damit zu intensiv wirkende (überreizende) Procedures anwenden und hiedurch bei Nervenleidenden die bestehenden Störungen noch verschlimmern. Ich muss, soweit meine Erfahrung reicht, die Wasserheilanstalten im Grossen und Ganzen gegen diesen Vorwurf entschieden in Schutz nehmen.“ (Löwenfeld 1887, 60, zu den Vorzügen von Carlsbad ebd., 45) Schon Köselitz hatte bei der Druckfahnenkorrektur in seinem Brief vom 11. 08. 1888 moniert: „Was Sie mit „B(ayreuth) reimt sich auf Kalt(wasser) Heilstadt“ (S. 46, Zeile 8 von unten) meinen, ist dem Leser nicht gleich verständlich.“ (KGB III 6, Nr. 564, S. 263) Kunze 1881, 100 empfiehlt zur Behandlung einer psychisch bedingten Hysterie (vgl. NK 22, 26–30) „stets eine wohl angeordnete Kaltwassercur: kalte Bäder, Klystiere mit kaltem Wasser, kalte Ueberschläge und Waschungen, See- und Flussbäder“. In UB I DS 11 galt N. der von David Friedrich Strauß unternommene Vergleich von Kant und Kaltwasseranstalt als besondere sprachliche Unverfrorenheit, vgl. NK KSA 1, 224, 6 f. „Wir verdanken dieser Beschäftigung [sc. Schillers mit der Philosophie Kants] einige der werthvollsten unter seinen prosaischen Schriften; auch seiner Dichtung hat er dabei die ursprüngliche Wildheit und Gewaltthätigkeit, doch zugleich auch etwas an ihrer Frische und Natürlichkeit abgethan, und hätte er nicht das Glück gehabt, eben beim Heraustreten aus jener Kaltwasseranstalt mit J. W. Goethe zusammenzutreffen, der ihn mit einemmale wieder auf den Boden der Poesie, und zwar der echtsten, versetzte, so möchte ihm die Cur nicht zum besten bekommen sein.“ (Strauss 1872, 325) Auch Goethe selbst griff zur Metapher des belebenden kalten Bades, wie N. bei Hehn 1888, 321 lesen konnte.

44, 22 f. *Typisches Telegramm aus Bayreuth: bereits bereut.*] Zwar kein Telegramm, aber einen kurzen Brief schreibt N. am 25. 07. 1876 aus Bayreuth von den dortigen Festspielen: „fast habe ich’s bereut! Denn bisjetzt war’s jämmerlich. Von Sonntag Mittag bis Montag Nacht Kopfschmerzen, heute Abspannung, ich kann die Feder gar nicht führen.“ (KSB 5, Nr. 544, S. 178, Z. 3–5).

44, 28 f. *Man kann nicht zween Herren dienen*] Matthäus 6, 24.

45, 1 *in ihrem Zeichen siegt seine Sache...*] N. spielt auf die Prophezeiung an, die Kaiser Konstantin I. mit der Erscheinung eines Kreuzes vor der Schlacht an der Milvischen Brücke im Jahr 312 widerfahren sein soll: *in hoc signo vinces* („in diesem Zeichen wirst du siegen“). N. bemüht auch den lateinischen Wortlaut gelegentlich, siehe NK KSA 6, 232, 15–20.

45, 2–7 *Ah, dieser alte Räuber! Er raubt uns die Jünglinge, er raubt selbst noch unsre Frauen und schleppt sie in seine Höhle... Ah, dieser alte Minotaurus! Was er uns schon gekostet hat! Alljährlich führt man ihm Züge der schönsten Mädchen und Jünglinge in sein Labyrinth, damit er sie verschlinge, — alljährlich intortiert ganz Europa „auf nach Kreta! auf nach Kreta!“...*] Der kretische König Minos hat nach der griechischen Mythologie Minotaurus, ein ihm vom rachsüchtigen Poseidon geschicktes Stier-Mensch-Mischwesen, in ein Labyrinth einsperren lassen. Jedes Jahr musste das tributpflichtige Athen sieben Knaben und sieben Mädchen als Minotaurus-Futter nach Kreta schicken — bis Theseus dank des Fadens von Minos’ Tochter Ariadne sich im Labyrinth zurechtfinden und den Minotaurus töten konnte. Der Theseus-Ariadne-Dionysos-Mythenkomplex (die von Theseus schließlich verlassene Ariadne findet in Dionysos einen neuen Partner) durchzieht N.s Spätwerk; die Identifikation von Cosima Wagner mit Ariadne kehrt noch in N.s sogenannten Wahnsinnszetteln wieder: „Ariadne, ich liebe Dich. Dionysos.“ (N. an Cosima Wagner, wohl 03. 01. 1889, fehlt in KSB 8, ediert in KGB III 7/3,1, Nr. 1241a, S. 8.) N. hat seine eigenen Hoffnungen nach Wagners Tod tatsächlich neben den „schönsten Mädchen“ (wähnte er tatsächlich, Cosima für sich gewinnen zu können?), auf die wagnerianisierenden Jünglinge, namentlich auf Heinrich von Stein gesetzt (vgl. NK 44, 15), der als Erzieher von Siegfried Wagner die ursprünglich N. zuge dachte Rolle übernommen hatte und sich trotz N.s Werbungsversuchen auch nach Wagners Tod nicht davon überzeugen ließ, sich nun auf N.s Seite zu schlagen. Steins früher Tod im Juni 1887 dürfte N. in seiner Assoziation vom jü nglingfressenden Minotaurus Wagner bestärkt haben: „Der alte Verführer Wagner nimmt mir auch nach seinem Tode noch den Rest von Menschen weg, auf die ich wirken könnte.“ (N. an Malwida von Meysenbug, Ende Juli 1888, KSB 8, Nr. 1078, S. 378, Z. 27–29).

45, 6 f. *alljährlich intonirt ganz Europa „auf nach Kreta! auf nach Kreta!“*] In seinem Brief an Köselitz vom 24. 08. 1888 erläutert N.: „„Auf nach Kreta!“ – ist ein berühmter Chor der schönen Helena. Ich sage Ihnen das aus Bosheit, nachdem Sie mich über die Schlußworte des Parsifal ‚unterrichtet‘ haben.“ (KSB 8, Nr. 1095, S. 398, Z. 8–10) Gemeint ist die „opéra-bouffe“ *La Belle Hélène* von Jacques Offenbach nach einem Libretto von Henri Meilhac und Ludovic Halévy (1864). Über den französischen Wortlaut war sich N. nicht im klaren, weshalb er am 07. 08. 1888 an den Musikwissenschaftler Adolf Ruthardt schrieb: „können Sie mir umgehend eine sehr gebildete Auskunft geben? Wie heißen im Originaltexte der ‚schönen Helena‘ die Worte des Chors, die deutsch ‚auf nach Kreta! auf nach Kreta‘ lauten? allons pour Crète vielleicht?“ (KSB 8, Nr. 1081, S. 382, Z. 4–7, korrigiert nach KGB III 7/3, 1, S. 367). Ruthardt antwortete nicht, so dass N. in WA Nachschrift beim deutschen Text blieb. Der von N. erfragte französische Text – er wird vom Chor am Ende des 1. Aktes gesungen – lautet: „Va pour la Crète. / Des dieux interprète. / L’oracle décrète. / Va, pars pour la Crète. / Que rien ne t’arrête. Ni flots, ni tempête. / Va, pars pour la Crète“ (Offenbach 2003, 17).

Zweite Nachschrift

Die Zweite Nachschrift charakterisiert ein Perspektivenwechsel: Schien es bislang, als wäre Wagner persönlich und allein für den Niedergang der Musik verantwortlich, erscheint er hier nur als der herausragendste Repräsentant eines allgemeinen Niedergangs. Wagner ist hier weniger Täter oder Schuldiger, als vielmehr das Opfer einer das ganze Zeitalter umgreifenden Entwicklung. Die Polemik *ad personam* macht einer allgemeinen kulturdiagnostischen Reflexion Platz, die ein generelles *décadence*-Verdikt ausspricht.

46, 6–8 *Seitdem aber in den Weinbergen des deutschen Geistes ein neues Thier haust, der Reichswurm, die berühmte Rhinoxera, wird kein Wort von mir mehr verstanden.*] Vgl. NL 1888, KSA 13, 15[26], 421, 26 f. und den Dankesbrief Carl von Gersdorffs an N. für die Zusendung von WA, 23. 09. 1888 (KGB III 6, Nr. 582, S. 313): „Woher soll noch ein neues Geschlecht freigeistischer Menschen kommen? Ist es in Deutschland möglich? Ich bezweifle es und betraure die Aussichtslosigkeit. Ja, die Rhinoxera! Du hast den Wurm erkannt. Ein jeder wird von ihm benagt, und Wipfeldürre ist die Folge.“ Beim „Reichswurm“ mag man auch an den Drachen Fafner denken, der in Wagners Siegfried den Schatz der Nibelungen hütet. N.s Wortschöpfung „Rhinoxera“ spielt zum einen auf das *Rhinozeros* an – „Um das Rhinoceros zu sehn, / Beschloß nach Deutschland ich zu gehn.“ (N. an Josef Viktor Widmann, 15. 09. 1887, KSB 8, Nr. 912, S. 156,

Z. 12 f.); gegen das deutsche „Hornvieh“ spricht N. sich wiederholt aus (z. B. GM III 26, KSA 5, 407, 28; EH Warum ich so gute Bücher schreibe 1, KSA 6, 300, 25; ebd. 3, KSA 6, 303, 16; NW Wohin Wagner gehört, KSA 6, 427, 28 f.) — zum andern auf *Phylloxera* (*Phylloxera*) *Vastatrix* *Planch*, die Reblaus, die, aus den USA eingeschleppt, seit Mitte des 19. Jahrhunderts Kontinentaleuropa zu verheeren begann (vgl. Thatcher 1983): „In Deutschland fand man die R[eblaus] seit 1874 mehrfach an vereinzelteten Stellen, erst 1881 zeigte sich im Ahrthal ein Herd von 2 Hektar, u. bis 1887 mögen wohl gegen 80 Hektar verseucht sein. [...] Zum Schutz gegen die Verbreitung der R. wurden 1875 in Österreich und Deutschland Gesetze erlassen. Auf Anregung von [Victor] Fatio berief die Schweiz 1877 einen Reblauskongreß nach Lausanne, der die Grundzüge zu internationalem Vorgehen feststellte.“ (Meyer 1885–1892, 13, 622) Die „Weinberge[.] des deutschen Geistes“ (46, 6) rufen auch die Erinnerung an das biblische Gleichnis Matthäus 20, 1–16 wach.

Die Inspiration für die Kontamination von Rhinoceros und *Phylloxera* könnte N. wiederum in der zeitgenössischen Wagner-Kritik gefunden haben: „**Phylloxera vagnatrix**. Die ‚Berliner Montagszeitung‘ vom 14. Februar [1874] enthält im ‚Briefkasten‘ Folgendes: ‚Wer bayreutet so spät durch Nacht und Wind? — Nein! von einer Opern-Reblaus (*phylloxera vagnatrix*) ist uns nichts bekannt geworden und ebensowenig, dass dieselbe bereits seit einigen Tagen hierorts unter den Linden starke Verwüstungen /29/ anrichtet.‘ (Anspielung auf den Wagner-Bazar, der aber nicht unter den Linden, sondern am 9. Februar 1874 in der Wilhelmstrasse eröffnet wurde. — NB. *Phylloxera vastatrix* die (Wein-) Reblaus, deren Auftreten an Deutschlands Grenzen um diese Zeit constatirt worden war.)“ (Tappert 1877, 28 f.).

Karl Kraus nimmt 1921 in einer Auslassung gegen die „überwältigende Humorlosigkeit der deutschen Literatur“ N.s Begriffsschöpfung auf: „Es war sicherlich kein Zufall der Wahllosigkeit, daß ich unmittelbar vorher [sc. vor einer Gerhart Hauptmann-Lektüre] Nietzsche, an den die fröhliche Wissenschaft um dieses blamierte falsche Gelehrtentum sichtlich anknüpft — eine Zopfneckerei, die pedantischer und enger ist als alles Zopftum —, gelesen und mich an Witzen, wie etwa, daß die deutsche Kultur an der ‚Rhinocera‘ leide, delectiert hatte und an ähnlichem polemischen Geist, der nun einmal — ja, so sind sie diese Deutschen — der Unsterblichkeit einverleibt ist.“ (Kraus 1987, 199).

46, 8 *Kreuzzeitung*] Die seit 1848 erscheinende, betont konservative *Neue preußische Zeitung* wurde wegen des dominierenden preußischen Kreuzes auf der Titelseite allgemein „Kreuzzeitung“ genannt. Am 31. 10. 1886 wurde in der Sonntagsbeilage (Nr. 44) erstmals in dieser Zeitung ein Werk N.s besprochen. Auf diese von „E. H.“ gezeichnete Rezension von *Jenseits von Gut und Böse*

nimmt N. in 46, 8 Bezug. Sie lautet: „Es ist die Wissenschaft der Tod der Poesie. Die selbst einst war die Lebenslust der Erden. Tod sucht ein höheres Sein; so sucht Philosophie Zulezt nur höhere Poesie zu werden“. / Hat er recht – der Rückert? Hat er unrecht? Hat es ein gewisser Schiller vielleicht schon fertig gebracht, Philosophie in Poesie zu wandeln? Manche Leute behaupten es. Wie aber? wenn es Leute gäbe, die – als ehemalige Philologen eine andere ‚Lesart‘ erhärten: ‚Es sucht Philosophie zuletzt nur höherer Blödsinn noch zu werden?‘ Wer wagt zu lächeln? Wehe ihm, in der Rangordnung der Lachenden wird Friedrich Nietzsche ihn auf die Armsünderbank setzen. Nur das goldene Gelächter sitzt obenan. Es ruft Roseggers Geist in Sils-Maria? oder gar der Geist Edmund v. Hagens? Du erfreust Dich an kurzen Sprüchen, lieber Leser? Ich auch. So wollen wir einen Spruch von Friedrich Nietzsche hören: ‚Ein Mensch mit Genie ist unausstehlich, wenn er nicht mindestens noch zweierlei dazu besitzt: Dankbarkeit und Reinlichkeit‘. Du bist hoffentlich nicht boshaft und beziehst diesen Spruch auf seinen Urheber – ihn, der ein so dankbarer – Zwerg ist gegen die ‚bärbeißigen‘ Geistesriesen vor ihm, der so überaus reinlich ist in dem logischen – Mischmasch seiner Fantastereien. ‚Jenseits von Gut und Böse‘ – ist ein Wunderland. ‚Dahin, dahin, möchte ich mit dir geliebter Leser ziehn‘. Doch was sehe ich? Was steht auf diesem Wegweiser? Spr. 14, 7“ (zitiert nach KGB III 7/3, 1, S. 863). Sprüche 14, 7 lautet in der von N. benutzten Bibel: „Gehe von dem Narren, denn du lernest nichts von ihm.“ (Die Bibel: Altes Testament 1818, 638).

Übrigens sollte derselbe „E. H.“ dann in der Morgenausgabe des 03. 03. 1889 (Nr. 105, 1. Beilage) auch die *Götzen-Dämmerung* für die *Kreuzzeitung* besprechen und meinen, darin werde die „Geistreichigkeit“ des „götzendämmerigen, hammerphilosophelenden Federtänzer[s]“ bald zur „Geistlosigkeit“ (zitiert nach Kr I, 168).

46, 9 f. litterarischen Centralblatt] In dem seit 1850 erscheinenden, vom Leipziger Germanisten Friedrich Zarncke herausgegebenen *Litterarischen Centralblatt für Deutschland*, einem wichtigen Rezensionsorgan, hatte N. selbst zwischen 1868 und 1870 ein paar Buchbesprechungen veröffentlicht; auch seine eigenen Bücher wurden dort fast durchgehend angezeigt; es ist das einzige Periodikum, in dem dies geschah. Zunächst erschien dort am 15. 02. 1873 eine anonyme (vielleicht von Robert Zimmermann verfasste) Rezension der *Geburt der Tragödie*, die zwar von der darin dargelegten, „geistreich schillernden Theorie“ spricht (Bd. 24, Nr. 7, Sp. 194 f., zitiert nach Kr I, 26), aber in der Sache vielfältigen Dissens markiert. Die *Erste Unzeitgemässe Betrachtung* galt dem *Centralblatt* (Bd. 25, Nr. 19, 09. 05. 1874, Sp. 618–622) als „gespreiztes Geckentum“ (Kr I, 41); und auch der *Dritten Unzeitgemässen Betrachtung* erging es kaum besser (Bd. 27, Nr. 25, 17. 06. 1876, vgl. Kr I, 57). Die *Vierte unzeitgemä-*

sse *Betrachtung* findet im *Centralblatt* mit ihrer „Wärme der Empfindung“ etwas mehr Zuspruch (Bd. 27, Nr. 44, 28. 10. 1876, Sp. 1467 f., zitiert nach Kr I, 62). Über *Menschliches*, *Allzumenschliches* erfährt der Leser des *Centralblatts* dann immerhin, N.s „glänzend angelegter und durch ausgebreitete und ernste Studien gebildeter Geist“ habe „sich wenigstens principiell von den Irrwegen früherer Jahre abgewandt und die Vorzüge des wissenschaftlichen methodischen Denkens vor allen geniemäßigen Gedankensprüngen und Gedankenspänen würdigen gelernt“ (Bd. 29, Nr. 42, 19. 10. 1878, Sp. 1370 f., zitiert nach Kr I, 76). Bei der *Morgenröthe* beklagt der Rezensent der Zeitschrift, N. habe „wiederum seine Gedanken in aphoristischer Form ohne allen systematischen Zusammenhang“ präsentiert, findet aber „bei allem Läugnen der Sittlichkeit, Spuren von sittlichem Idealismus in den eigenen Bemerkungen des Verf.’s“ (Bd. 33, Nr. 12, 18. 03. 1882, Sp. 387 f., zitiert nach Kr I, 90). „Wohllullend“ (Kr I, 100) nimmt sich die kurze Anzeige der *Fröhlichen Wissenschaft* aus (Bd. 34, Nr. 19, 05. 05. 1883, Sp. 644 f.). *Also sprach Zarathustra I–III* kommt im *Centralblatt* ebenfalls nicht schlecht weg: „Von einem größeren Kreise werden diese Reden kaum aufmerksam gelesen werden, aber Ref. kann wohl glauben, daß, wie es der Fall sein soll, manche besonders geartete Naturen mit Entzücken Nietzsche’s Worten lauschen.“ (Bd. 36, Nr. 12, 14. 03. 1885, Sp. 378, zitiert nach Kr I, 114).

Als letztes wurde nach Kr I, 139 im *Centralblatt* am 17. 09. 1887 von „A. K.“ *Jenseits von Gut und Böse* besprochen (Bd. 38, Nr. 38, 1291 f.). Darauf dürfte sich N. in 46, 9 f. beziehen. Es heißt darin: „Einer gründlichen Würdigung dieser ohne Frage bedeutenden Arbeit würde nur Jemand gewachsen sein, der mit dem ganzen Entwicklungsgang ihres Verf.’s vertraut wäre; denn einem so problematischen Kopfe gegenüber verschlagen die üblichen Mittel und Wege der kritischen Analyse nicht, und die Anlegung des allgemein gültigen Urtheilsmaßstabes würde sein neuestes Buch muthmaßlich auf den wissenschaftlichen Index bringen. Ref. bekennt nun, daß er seit dem letzten Heft der unzeitgemäßen Betrachtungen die Fühlung mit ihrem Autor verloren und sie trotz sorgfältigen Studiums auch nicht wiedergefunden hat; was hier von ihm dem Publicum vorgelegt worden ist, muthet ihn wie ein Räthsel an. Herr Nietzsche hat sich auf einsiedlerischem Horste niedergelassen und ist dem zu Folge der Erde und ihren Bewohnern immer fremder geworden; er sieht von den Höhen seines Schauplatzes die Wirklichkeit nicht, sondern nur deren Caricaturen; er versteht sie nicht, er richtet sie nur. Und er richtet mit einer Wage, die nicht heidnisch nicht christlich, nicht antik nicht modern, nicht naturalistisch nicht idealistisch ist, einer Wage, deren Mechanismus wahrscheinlich nur sein ‚über-europäisches‘ oder ‚überasiatisches Auge‘ zu controlieren vermag. Uns Anderen, denen solche Organe versagt sind, dürfte daher die stille Bescheidung

in die gefällten Machtsprüche am besten anstehen. Das würde sich für Jeden empfehlen, nur nicht für den Ref., der über das Was und Wohin eine Auskunft geben soll. Herr Nietzsche steht in leidenschaftlich empfundenem Gegensatz zu dieser Zeit, deren Schäden er mit Seherblick aufzuspüren und offen zu legen weiß. Unter der Herrschaft dieses Affects, dem er rettungslos verfallen scheint, entströmen ihm Empfindungen, Ahnungen, Gedanken in schneller Flucht, alle nur zusammengehalten durch den einen Glauben an den unaufhaltsamen Ruin der Gegenwart, während sie im Uebrigen den ausgesprochenen Character zusammenhangsloser Fulgurationen tragen, bald leuchtend wie echte Geistesblitze, bald Himmel und Erde erdrückend wie undurchdringliches Gewölk. Einst hatte er die Heilung in der Kunst Wagner's und der Weisheit Schopenhauer's gesucht, es waren die Tage seines verheißenden Morgenrothes; beide Idole sind ihm inzwischen entwerthet worden. Welche Umstände sonst dazu beigetragen haben, ist dem Ref. unbekannt. Nach dieser Schrift konnte einem Manne, der die Philosophie des Antichrist erwartet, der Concipient des Parsifal nicht länger als ein Messias erscheinen, und dem Denker eines ‚Jenseits von Gut und Böse‘, der nicht mehr als richtweisender Philosoph gelten, der die Bedeutung der Welt allein im Moralischen suchte. [...] Was bleibt nun übrig? Die Aussicht auf eine kommende Musik, ‚welche vor dem Anblick des blauen wollüstigen Meeres und der mittelländischen Himmelshelle nicht verklingt, vergilbt, verblaßt, wie es alle deutsche Musik thut, eine übereuropäische Musik, die noch vor den braunen Sonnenuntergängen der Wüste Recht behält, deren Seele mit der Palme verwandt ist und unter großen, schönen, einsamen Raubthieren heimisch zu sein und zu schweifen versteht‘, und die Züchtung einer regierenden Kaste, welche dem willenslahm gewordenen Europa für ein Jahrtausend ihr Gesetz aufzwingt und damit den Typus Menschen noch unerschöpften Möglichkeiten seiner Erhöhung entgegenführt. Möchte diese Erhöhung in erster Linie (denn Europa farà da se) nicht sowohl dem Autor, von dessen hoher Geistigkeit wir ganze Gewißheit haben, als seinen zukünftigen Publicationen zu Gute kommen: sie sündigen nach dem vorliegenden Beispiele derartig, daß der Glanz, den jene ausströmt, von den Excentricitäten dieser leicht ganz verdunkelt werden kann.“ (Zitiert nach KGB III 7/3, 1, S. 935–937).

46, 14 *Bayreuther Cretinismus*] Vgl. NK 24, 12. Im Brief an Malwida von Meysenbug von Ende Juli 1888 beklagt N., seinem Erfolg stehe „auch der Bayreuther Cretinismus im Wege“ (KSB 8, Nr. 1078, S. 378, Z. 26 f.).

46, 19 f. *Wenn Wagner der Name bleibt für den Ruin der Musik, wie Bernini für den Ruin der Skulptur*] Der italienische Barock-Bildhauer und Architekt Lorenzo Bernini (1598–1680) „galt in seinen spätern Jahren ohne Frage als

der grösste Künstler seiner Zeit [...]. Er überschattet denn auch alle Folgenden dergestalt, dass es überflüssig ist, ihren Stylnuancen näher nachzugehen; wo sie bedeutend sind, da sind sie es innerhalb seines Styles.“ (Burckhardt 1869a, 2, 691) Wenn N. in MA I 161, KSA 2, 151, 1–5 das Ansinnen abweist, die „Güte eines Kunstwerks“ danach zu bemessen, ob es „uns ergreift, erschüttert“, dann zieht er ausdrücklich Bernini als Beispiel heran, dem er zwar zubilligt, „im Reiche der bildenden Kunst“ mehr „ergriffen und entzückt“ zu haben als irgendein anderer Künstler, den er aber offensichtlich nicht für einen großen Künstler hält. Mit dieser negativen Einschätzung bewegt sich N. im Fahrwasser der zeitgenössischen Kritik, namentlich des *Cicerone* von Jacob Burckhardt, der als Hauptkennzeichen des Bernini-Stils zwei Elemente namhaft macht: „1) den Naturalismus der Formen und der Auffassung des Geschehenden [...]; die Anwendung des Affectes um jeden Preis“ (Burckhardt 1869a, 2, 691; auf der Seite Anstreichungen von N.s Hand). Bei der Darstellung und Qualifikation der einzelnen Werke wird deutlich, dass die Ablehnung von Berninis Stil im 19. Jahrhundert weit verbreitet gewesen sein muss, siehe z. B. ebd., 693: „Auch seine Behandlung der menschlichen Gestalt im allgemeinen ist mit Recht verrufen [...]. Jugendlichen und idealen Körpern gab er ein weiches Fett, das allen wahren Bau unsichtbar macht und durch glänzende Politur vollends widerlich wird. [...] Den heroischen und Charakterfiguren gab Bernini eine prahlerische Musculatur, die [...] aber nicht den Ausdruck wahrer elastischer Kraft hervorbringt, sondern aufgedunsenen Bälgen gleichsieht.“ Schließlich sei die „Gewandung [...] vollends eine wahrhaft traurige Seite dieses Styles“ (ebd., 694). Vollends vernichtend wird Burckhardts Analyse da, wo sie auf Berninis Versuch zu sprechen kommt, der erstarrt antikisierenden Renaissance-Plastik Leben einzuhauchen: „Welches war nun der Affect, dem zu Liebe Bernini die ewigen Gesetze der Drapirung so bereitwillig preisgab? [...] Genug, dass nunmehr ein falsches dramatisches Leben in die Sculptur fährt, dass sie mit der Darstellung des blossen Seins nicht mehr zufrieden ist und um jeden Preis ein Thun darstellen will [...]. Ging man aber so weit, so war auch die plastische Composition überhaupt nicht mehr zu retten. Die so schwer errungene Einsicht in die formalen Bedingungen, unter welchen allein die Statue schön sein kann, das Bewusstsein des architektonischen Gesetzes, welches diese stoffgebundene Gattung allein beschützt und beseelt — dies ging für anderthalb Jahrhunderte verloren.“ (Ebd., 696) Heraus kommen nach Burckhardt bei diesen Voraussetzungen beispielsweise in der Sakralskulptur „sehnsüchtige Devotion und Passivität, mit Güte oder Gewalt in das Momentane und Dramatische übersetzt“ (ebd., 698).

Die Übertragung dieser Stilanalyse auf die Musik liegt nahe — schon Stendhal hatte in der Musik ‚Berninis‘ gefunden (Stendhal 1854b, 494: Mayer und

Marchesi seien „les Bernin de la musique vocale“). In seinem Brief vom 29. 07. 1877 an Carl Fuchs spricht N. über Wagners Rhythmik, wozu er meint: „Mitunter — aber es ist vielleicht crimen laesae majestatis — fällt mir die Manier Bernini's ein, der auch die Säule nicht mehr einfach erträgt, sondern sie von unten bis oben durch Voluten wie er glaubt lebendig macht. Unter den gefährlichen Nachwirkungen W(agner)'s scheint mir ‚das Lebendig-machen-wollen um jeden Preis‘ eine der gefährlichsten: denn blitzschnell wird's Manier, Handgriff.“ (KSB 5, Nr. 640, S. 261 f., Z. 44–51) Vor allfälliger Majestätsbeleidigung schreckt N. nicht mehr zurück, als er elf Jahre später, am 10. 12. 1888 gegenüber Ferdinand Avenarius, für sich in Anspruch nimmt, er habe schon in *Menschliches, Allzumenschliches* „décadence und Berninismus im Stil W(agner)'s“ kritisiert (KSB 8, Nr. 1184, S. 518, Z. 26). Zur angeblichen lyrischen Adaption eines Werkes von Bernini in N.s „Nachtlied“ siehe NK KSA 6, 341, 3–7.

47, 11–13 *Ich kenne nur Einen Musiker, der heute noch im Stande ist, eine Ouvertüre aus ganzem Holze zu schnitzen: und Niemand kennt ihn...*] Gemeint ist Heinrich Köselitz alias Peter Gast, vgl. N.s Brief an ihn vom 09. 08. 1888: „Einmal habe ich mir sogar erlaubt, auf Sie anzuspielen: in einer Form, die hoffentlich Ihren Beifall hat!“ (KSB 8, Nr. 1082, S. 382, Z. 10–12) Die fragliche Ouvertüre ist diejenige zu Köselitz' komischer Oper *Der Löwe von Venedig* (1884).

47, 19–23 *was liegt noch an Johannes Brahms!... Sein Glück war ein deutsches Missverständniß: man nahm ihn als Antagonisten Wagner's, — man brauchte einen Antagonisten! — Das macht keine nothwendige Musik, das macht vor Allem zu viel Musik!*] Wagner selbst hat sich seinem Komponisten-Kollegen Johannes Brahms (1833–1897) gegenüber stets sehr abfällig geäußert — ein Faktum, das N. bereits in NL 1874, KSA 7, 32[32], 765, 1–3 zu kritischer Reflexion Anlass bot: „Der Tyrann lässt keine andre Individualität gelten als die seinige und die seiner Vertrauten. Die Gefahr für Wagner ist gross, wenn er Brahms usw. nicht gelten lässt“. Diese Aufzeichnung steht in einem unmittelbaren biographischen Kontext: Am 9. Juni 1874 hatte N. im Basler Münster erstmals Brahms' *Triumphlied* gehört und war am 12. Juli 1874 sogar nach Zürich gefahren, um das Werk noch einmal zu hören. Über das erste Brahms-Erlebnis schrieb er am 14. Juni 1874 an Rohde: „In der letzten Zeit war Dein Landsmann Brahms hier, und ich habe viel von ihm gehört, vor allem sein Triumphlied, das er selbst dirigierte. Es war mir eine der schwersten ästhetischen Gewissensproben, mich mit Brahms auseinanderzusetzen; ich habe jetzt ein Meinungen über diesen Mann. Doch noch sehr schüchtern“ (KSB 4, Nr. 371, S. 236, Z. 9–14). Bald versuchte N., das Werk den Wagners in Tribschen schmackhaft

zu machen — ohne jeden Erfolg, wie aus Cosimas Tagebucheinträgen vom 6. und 8. August 1874 zu erfahren ist: „Unser Freund N. bringt das Triumphlied von Brahms, Richard lacht laut auf, daß Musik auf das Wort ‚Gerechtigkeit‘ gemacht würde“ (C. Wagner 1988, 2, 843). „Nachmittags spielen wir das Triumphlied von Brahms, großer Schrecken über die Dürftigkeit dieser uns selbst von Freund Nietzsche gerühmten Komposition, Händel, Mendelssohn und Schumann in Leder gewickelt; R[ichard] wird sehr böse und spricht von seiner Sehnsucht, etwas zu finden in der Musik auch von der Überlegenheit des Christus, wo doch ein Gestaltungstrieb, eine Empfindung, welche zur Empfindung spreche, vorhanden sei“ (C. Wagner 1988, 2, 843 f.).

In der Phase der Ablösung von Wagner, in NL 1878, KSA 8, 30[76], 535 erwägt N. das, was er in 47, 19–23 als „Missverständniß“ charakterisiert, nämlich, ob nicht Brahms, „in dessen Musik mehr deutsches Blut fließt als in der Wagners“, die „[h]eilsamste Erscheinung“ sei — man mag ergänzen: um Wagners Einfluss zu brechen. Erst mit einiger zeitlicher Distanz zum Bruch mit Wagner, in NL 1885, KSA 11, 36[52], 571 rückt die Kontinuität, in der Brahms zu Wagner stehe, in den Vordergrund: „Brahms, kein ‚Ereigniß‘, keine Ausnahme, kein Riß der Kette vor Wagner, vielmehr ein Ring mehr“. Kurz darauf wird er dann mit „brave[r] Mittelmäßigkeit“ assoziiert (NL 1885/86, KSA 12, 1[158], 46 = KGW IX 2, N VII 2, 93, 1–10). Übrigens besaß N. mehrere Brahms-Notenausgaben in seiner Bibliothek (NPB 701–703).

47, 30–32 *Rechnet man ab, was er nachmacht, was er grossen alten oder exotisch-modernen Stilformen entlehnt*] Zu dieser Stelle in den Druckfahnen notiert Köselitz auf seiner Postkarte an N. am 11. 08. 1888: „Unter exotisch-modernen Stilformen bei Brahms meinen Sie vielleicht die ungar. Tänze. Diese sind nicht von ihm, sondern von Componisten, die zum Theil noch leben; aber Brahms hat ihre Namen nicht genannt, sodass alle Welt glaubte, sie seien 4händig von ihm componirt: auch der Titel verführte dazu, — eine nicht ganz saubere Geschichte. Durch diese Tänze ist Br(ahms) berühmt geworden!“ (KGB III 6, Nr. 564, S. 263, Z. 20–27) Heft 1 und 2 von Brahms’ *Ungarischen Tänzen* sind im Jahr 1865 erschienen, 1. und 2. Heft, Heft 3 und 4 im Jahr 1880. Zum Exotismus vgl. NK KSA 6, 428, 22 f.

48, 7–11 *Brahms ist rührend, so lange er heimlich schwärmt oder über sich trauert — darin ist er „modern“ —; er wird kalt, er geht uns Nichts mehr an, sobald er die Klassiker beerbt... Man nennt Brahms gern den Erben Beethovens: ich kenne keinen vorsichtigeren Euphemismus.*] Weniger euphemistisch klingt eine Notiz in NL 1886/87, KSA 12, 7[7], 285, 17–19, die von den „entlehnten Formen z. B. Brahms“ handelt, „typischer ‚Epigone‘ Mendelssohn’s gebildeter Protestantismus ebenfalls (eine frühere ‚Seele‘ wird nachgedichtet...)“.

Den Vergleich ihres Meisters mit Beethoven haben die Brahms-Anhänger zum Missfallen der Kritik schon früh angestellt: „Nicht Wagnerianer, sondern Brahmanen haben der Welt das erste sinfonische Werk ihres Abgottes (mit Anknüpfung an Beethoven) als ‚zehnte Sinfonie‘ verkündet! Wir begegnen eben auch auf dieser Seite dem Geiste des Epigonen-Zeitalters, der sich nicht entblödet, ein zwar höchst liebenswürdiges /168/ und anmuthiges, aber vorwaltend doch nur lyrisch geartetes Talent [sc. Brahms], das in einem süßen Träumen und romantischen Schwärmen seine eigentliche Sphäre findet, mit einem Titanen wie Beethoven zu vergleichen“ (Naumann 1880, 167 f., Anm.).

48, 1 *Das verstehen die „Unpersönlichen“*] Vgl. NK KSA 6, 121, 16–23.

48, 20 *„Armen im Geiste“*] Vgl. Matthäus 5, 3.

48, 23–26 *Ich sage kein Wort von den klugen Affen Wagner’s, zum Beispiel von Goldmark: mit der „Königin von Saba“ gehört man in die Menagerie, – man kann sich sehen lassen.*] Der damals berühmte österreichische Komponist Karl Goldmark (1830–1915) galt, obwohl er mit Brahms befreundet war und Wagner nur ein einziges Mal (1860) begegnete, als ein Wagner-Epigone (ein differenziertes Urteil über Goldmarks Verhältnis zu Wagner gibt Hanslick 1888, 82 f., um doch zum Schluss zu kommen: „Goldmark hat gleich Anderen eingeathmet, was seit dreißig Jahren Wagnerisches in der Luft liegt. Mitunter hat er etwas zu tief geathmet.“ Ebd., 83). Goldmarks Oper *Die Königin von Saba* (Libretto von Salomon Hermann von Mosenthal) wurde 1875 uraufgeführt und zählte zu den beliebtesten musikdramatischen Werken des späten 19. Jahrhunderts. Hanslick 1880, 302 bemerkt zu diesem Werk: „Goldmark’s Stil hält ungefähr die Mitte zwischen Meyerbeer und dem früheren Wagner (Tannhäuser‘). Bei aller mittelbaren Einwirkung Wagner’s und trotz einzelner Reminiscenzen an ihn (gleich in der Ouvertüre) gehört ‚Die Königin von Saba‘ doch nicht zur eigentlichen Wagner-Schule. [...] Von Meyerbeer und Wagner hat Goldmark die Leidenschaftlichkeit des Gesanges, die Masseneffecte, den Orchesterprunk, leider auch das Uebermaß in diesen drei Dingen. Er beharrt fast ununterbrochen auf der Höhe des Pathos und der Exaltation“. N. hat sich außer in 48, 23–26 in seinen Werken zu Goldmark nie geäußert; sein Urteil über Goldmarks Musik war offensichtlich schwankend und kaum durch eigene Erfahrung gefestigt. Immerhin berichtete N. Köselitz am 02. 12. 1888 von einem Konzert, das er in Turin erlebt hatte: „Folgte: *Sakuntala*-Ouvertüre, achtmaliger Beifallssturm. Alle Teufel, dieser Goldmark! Das hatte ich ihm nicht zugetraut. Diese Ouvertüre ist hundert Mal besser gebaut als irgend etwas von Wagner und psychologisch so verhänglich, so raffiniert, daß ich wieder die Luft von Paris zu athmen begann. Curios: es fehlt die musikalische ‚Gemeinheit‘ so sehr, daß

mir die Tannhäuser-Ouvertüre wie eine Zote vorkam. Instrumental durchdacht und ausgerechnet, lauter Filigran.“ (KSB 8, Nr. 1168, S. 499, Z. 29–36) Gemeint ist Goldmarks erstes bekanntes Werk, die *Sakuntala Ouvertüre* (1866).

49, 2 *die überströmende Animalität eines Rossini*] Vgl. NKA KSA 6, 291, 7.

Epilog

50, 7–17 *Jede Zeit hat in ihrem Maass von Kraft ein Maass auch dafür, welche Tugenden ihr erlaubt, welche ihr verboten sind. Entweder hat sie die Tugenden des aufsteigenden Lebens: dann widerstrebt sie aus unterstem Grunde den Tugenden des niedergehenden Lebens. Oder sie ist selbst ein niedergehendes Leben, — dann bedarf sie auch der Niedergangs-Tugenden, dann hasst sie Alles, was aus der Fülle, was aus dem Überreichthum an Kräften allein sich rechtfertigt. Die Aesthetik ist unablässig an diese biologischen Voraussetzungen gebunden: es giebt eine *décadence-Aesthetik*, es giebt eine *klassische Aesthetik**] Stellen wie diese umreißen N.s „Physiologie der Kunst“ (vgl. NK 26, 31 f.), die sich hier in eine umfassende Geschichtsdeutung einschreibt, aber doch nur mit einer einfachen Dichotomie operiert, nämlich derjenigen zwischen dem aufsteigenden und dem niedergehenden Leben, die jeweils anderer Tugenden bedürften. N.s kulturkritische Absicht scheint es zu sein, die Tugenden des aufsteigenden Lebens zu erzwingen, wobei es sehr fraglich erscheint, ob dies gelingen kann, wenn doch nach N.s eigener Diagnose das Auf- oder Absteigen des Lebens von physischen Gegebenheiten und nicht von schriftstellerischer Agitation abhängt. Allerdings räumt N. stets auch der Moral, also einem Produkt pragmatisch-intellektueller Anstrengung, die Fähigkeit ein, über auf- oder absteigendes Leben mitzuentcheiden, weil Moral die jeweilige Haltung zum Leben prägt. N.s Position lässt sich damit nicht reduzieren auf einen schlichten Naturalismus, der geistige Tätigkeit oder Kunst zum bloßen Epiphänomen physischer Gegebenheiten degradierte. Auch N.s Begriff von „Klassik“ ist anderswo durchaus differenzierter als er hier in WA Epilog erscheint, wo eine „klassische Aesthetik“ einfach als Ausdruck des aufsteigenden Lebens propagiert wird. Zum „klassischen Stil“ vgl. auch NK KSA 6, 116, 22–27 u. NK KSA 6, 155, 10–14.

50, 17 f. *ein „Schönes an sich“ ist ein Hirngespinnst, wie der ganze Idealismus*] Vgl. NK KSA 6, 123, 8–15.

50, 18–22 *In der engeren Sphäre der sogenannten moralischen Werthe ist kein grösserer Gegensatz aufzufinden, als der einer Herren-Moral und der Moral der christlichen Werthbegriffe: letztere, auf einem durch und durch morbiden*

Boden gewachsen] In der *Genealogie der Moral* und im *Antichrist* führt N. diesen „Gegensatz“ breit aus. Demgegenüber steht Wagners Versuch in *Heldenthum und Christenthum* (1881), einerseits im Banne Joseph Arthur de Gobineaus eindeutig rassistisches Gedankengut von der Überlegenheit der weißen Rasse und ihres Niedergangs durch Vermischung mit angeblich geringerwertigen Rassen zu verbreiten, andererseits aber mit dem Christentum und Schopenhauer eine universelle Mitleidsmoral zu postulieren, derzufolge jetzt – da wir alle durch das Blut des Heilandes erlöst seien – der christliche Märtyrer und nicht mehr der kampfgeprobte weiße Recke die höchste Verkörperung des Heldentyps darstelle (vgl. dazu z. B. Ottmann 1999, 101).

50, 22–24 *die Evangelien führen uns genau dieselben physiologischen Typen vor, welche die Romane Dostoiewsky's schildern*] An dieser Stelle erscheint zum ersten Mal in einem Werk N.s der Name Fjodor Dostojewskijs (1821–1881). Am 23. 02. 1887 hatte N. Overbeck berichtet: „Von Dostoiewsky wußte ich vor wenigen Wochen auch selbst den Namen nicht – ich ungebildeter Mensch, der keine ‚Journale‘ liest! Ein zufälliger Griff in einem Buchladen brachte mir das eben ins Französische übersetzte Werk *l'esprit souterrain* unter die Augen (ganz so zufällig ist es mir im 21^{ten} Lebensjahre mit Schopenhauer und im 35^{ten} mit Stendhal gegangen!) Der Instinkt der Verwandtschaft (oder wie soll ich's nennen?) sprach sofort, meine Freude war außerordentlich: ich muß bis zu meinem Bekanntwerden mit Stendhals *Rouge et Noir* zurückgehen, um einer gleichen Freude mich zu erinnern.“ (KSB 8, Nr. 804, S. 27, Z. 16–25) Mit Sicherheit hat N. neben der editorisch zweifelhaften Übersetzungskompilation *L'esprit souterrain* (Dostoïevsky 1886b – dazu Miller 1973b) auch die Übersetzung der *Besy* von Victor Derély (Dostoïevsky 1886a) gelesen, vielleicht auch die *Souvenirs de la maison des morts* (Dostoïevsky 1886c). Die Figur von Fürst Myschkin, dem „Idioten“ in Dostojewskijs gleichnamigem Roman ist N. offenkundig bekannt gewesen (vgl. AC 29, KSA 6, 200, 15; Nachlass 1888, KSA 13, 15[9], 409), ohne dass es doch für eine eigene Lektüre dieses Romans oder der *Brüder Karamasow* und des *Raskolnikow* (der immerhin seit 1882 in einer auch von Brandes wahrgenommenen Übersetzung von Wilhelm Henckel auf Deutsch verfügbar war) einen direkten Beleg gäbe. Wahrscheinlicher ist, dass N. – trotz seiner koketten Beteuerung, keine „Journale“ zu lesen – Fürst Myschkin auf sekundärem Weg begegnet ist. Insbesondere käme dafür der sehr ausführliche Artikel über Dostojewskij in Frage, den Eugène-Melchior, vicomte de Vogüé (1848–1910) 1885 für die *Revue des deux mondes* schrieb. Der Schriftsteller und Historiker Vogüé, einige Jahre französischer Diplomat in St. Petersburg, spielte als Vermittler russischer Kultur in Frankreich eine Schlüsselrolle; N., der zumindest den Titel von Vogüés Buch *Le roman russe* (1886) aufgeschnappt haben könnte, notiert sich noch Ende 1888 Vogüés Namen (NL 1888/89, KSA

13, 25[4], 639). Dass N. den Dostojewskij-Artikel in der *Revue des deux mondes* gelesen haben könnte, legt nicht nur die inhaltliche Übereinstimmung nahe, sondern auch der Umstand, dass N. zumindest einen anderen Artikel aus demselben Jahrgang der Zeitschrift drei Jahre später gleichfalls verarbeitet hat (Yriarte 1885 in AC 46, KSA 6, 224, 1–7, Nachweis bei Campioni 1999, 369). Vogüés Artikel schildert über weite Strecken das pathologieverdächtige Figurenarsenal in Dostojewskijs Romanen: „Dans le peuple innombrable inventé par Dostoïevsky, je ne connais pas un individu que M. Charcot ne pût réclamer à quelque titre.“ (Vogüé 1885, 345. „Unter den unzähligen von Dostojewski erfundenen Personen kenne ich keine einzige, auf die Herr Charcot nicht mit gewissem Recht Anspruch erheben könnte.“) Gemeint ist Jean Martin Charcot (1825–1893), der berühmte Pariser Nervenarzt und Physiologe.

Bereits mit seinem Brief vom 29. 03. 1886, KGB III 4, Nr. 360, S. 149 kündigte Franz Overbeck N. die Zusendung von Carl Bleibtreus Pamphlet *Revolution der Literatur* an. N. reagierte darauf – und zwar entschieden ablehnend – über ein Jahr später in seinen Briefen vom 04. 05. 1887, KSB 8, Nr. 843, S. 67 und vom 13. 05. 1887, KSB 8, Nr. 847, S. 74 f. Dabei bescheinigte er Bleibtreu „psychologische Armseligkeit, zb. in dem kurzen Abweise, mit dem er das letzte Werk Dostojewsky’s bedenkt! (Gerade daß die höchste psychologische Mikroskopie und Feinsichtigkeit noch ganz und gar nichts zum Werthe eines Menschen hinzuthut, das ist eben das **Problem** D’s, das ihn am meisten interessiert: wahrscheinlich weil er es in russischen Verhältnissen zu oft aus der Nähe erlebt hat! (Ich empfehle dafür übrigens das zuletzt ins Französische übersetzte kleine Werk D’s ‚l’esprit souterrain‘, dessen zweiter Theil jenes sehr thatsächliche Paradoxon auf eine beinahe fürchterliche Weise illustriert).“ Overbeck besaß die zweite Auflage von Bleibtreus erfolgreichem Werk *Revolution der Literatur*, die im Unterschied zur ebenfalls 1886 erschienenen ersten und zur 1887 erschienenen 3. Auflage (zur Textgeschichte siehe Bleibtreu 1973, 192–195) ein umfangreiches Vorwort enthielt, das sich über die europäische Literatur im Allgemeinen äußerte und da auch wenige Worte über Dostojewskij verlor: „Wohl aber hat das Russenthum in Turgenieff einen Dichter hervorgebracht, der nur deshalb sich nicht zu den wahrhaft grossen erhob, weil der melancholischen nervösen Stimmungsfeinheit und unheimlich scharfen Beobachtungsgabe des Russen die nervige trotzigte Kraft und Idealität des Germanen mangelt. In Dostojewski zeigt sich der Krankheitszustand der moskowitzischen Halbcultur bereits in bedenklichem Grade, als eine Art überreizter Monomanie der Analysirungssucht.“ (Bleibtreu 1886b, XIX) Dazu heißt es weiter in der Fußnote: „Seine letzte Schöpfung ‚Junger Nachwuchs‘, an sich eine staunenswerthe Leistung, krankt an einem einzigen, unheilbaren Fehler. Ein Bursch von 20 Jahren erzählt in drei Bänden seine bisherige Geschichte;

mit einer wunderbaren Schärfe detailliert er all seine Jugendeselei, Thorheit, Roheit. /XX/ Dabei schildert er sich als unbedeutend, ungehobelt und wenig gebildet, wie es auch den von ihm erzählten Thatsachen allein entspricht. Er vergisst aber, dass nur ein eminent bedeutender Mensch einer solchen Selbst-Analyse fähig wäre und sie mit solcher Kraft schildern könnte! So verfängt sich der Naturalismus oft in der eigenen Schlinge.“ (Ebd., XIX f.) Auf diese Stelle muss sich N. in seinem Brief beziehen, denn in der Erstauflage des Werkes fehlt Dostojewskij ganz, während es in der dritten Auflage von 1887 heißt: „Betreffs meiner Aeusserung über Dostojewski habe ich hinzuzufügen, dass ich ‚Raskolnikow‘, den Roman des Gewissens, sehr hochstelle. [...] Wenn wir hingegen ein Werk wie ‚Germinal‘ mit ‚Raskolnikow‘ vergleichen, so müssen wir letzterem eine feinere Virtuosität der Technik, ersterem aber eine höhere ethisch-soziale Bedeutung zusprechen.“ (Bleibtreu 1973, VII) Die „Aeusserung“ aus der zweiten Auflage selbst, namentlich die Bemerkung zur „Monomanie der Analysirungssucht“ und zur „Schärfe“ der Beobachtung entfällt in der dritten Auflage, so dass sich N. in seinem Brief an Overbeck unzweifelhaft auf die Bemerkung in der zweiten Auflage bezieht. Trotz der Zurückweisung von Bleibtreus Urteil über Dostojewskij bewegt sich N. in seiner eigenen Beurteilung des Russen durchaus auf parallelen Pfaden, gilt ihm doch ebenfalls Dostojewskijs psychologische Scharfsicht als dessen Hauptcharakteristikum. Zudem versteht N. ebenso wie Bleibtreu Dostojewskij als Symptom seiner Zeit. N.s Abgrenzungsrhetorik ist hier stärker als die tatsächlichen Differenzen im Urteil über den russischen Dichter.

51, 5 „Entselbstung“] Vgl. NK KSA 6, 372, 27–32.

51, 12 f. *Man widerlegt das Christenthum nicht, man widerlegt eine Krankheit des Auges nicht.*] Diese Äußerung charakterisiert N.s antichristliche Strategie beispielsweise in AC — eine Strategie die nicht auf die Kraft des besseren Arguments und auf dialektisch erzeugten Überzeugungswandel, sondern auf eine Rhetorik gewaltsamer Überwältigung setzt. In EH Vorwort 2, KSA 6, 259, 10 f. sagt das dort sprechende Ich denn auch, es widerlege keine „Ideale“, sondern wappne sich mit „Handschuhen“ vor ihnen. Die „Krankheit des Auges“ bezieht sich auf 51, 10 f., wonach die christlich-moralische und die herren-moralische Wertungsweise jeweils „nothwendig[e]“ „Gegensatzformen in der Optik der Werthe seien“. Schien es daher so, als wären diese Optiken nicht gegeneinander aufrechenbar, da sie eben irreduzibel andere Wirklichkeitsperspektiven darstellen sollen, wird nun die eine Optik als krank gebrandmarkt — als eine offensichtlich unheilbare Krankheit. Die Krankheitsanalogie ist selber ein Beispiel für die Rhetorik gewaltsamer Überwältigung. Die Rede von der Augenkrankheit weckt im Übrigen biblische Assoziationen, namentlich an die blind-

den Blindenleiter (Matthäus 15, 14), an das Gleichnis vom Splitter im Auge des Bruders und vom Balken im eigenen Auge (Matthäus 7, 3–5) sowie an das Ausreißen des ärgernden Auges (Matthäus 5, 29).

51, 21–23 *Nach der Herren-Moral, der vornehmen Moral hinschielen* (– *die isländische Sage ist beinahe deren wichtigste Urkunde* –)] Wagner hatte sich für seinen *Ring des Nibelungen* ausgiebig in der altisländischen *Lieder-Edda* bedient und deren Figuren-Repertoire seiner eigenen Dichtung zugrunde gelegt. Zugleich gibt die Klammerbemerkung Aufschluss darüber, dass N. seine „Herren-Moral“ in GM I zumindest teilweise anhand derselben Quelle modelliert hat. N. besaß übrigens die vom Wagnerianer Hans von Wolzogen bei Reclam besorgte Ausgabe der *Edda*, ließ sie aber größtenteils unaufgeschnitten (*Edda* o. J., vgl. NPB 673). Gegenüber Georg Brandes hatte N. am 19. 02. 1888 die Absicht kundgetan, „die Bekanntschaft mit Ihrer älteren Litteratur zu erneuern“, womit er offensichtlich die altnordische Literatur meinte. „Dies wird für mich, im besten Sinn des Wortes, von Nutzen sein“ (KSB 8, Nr. 997, S. 259, Z. 14–16). Am 27. 03. 1888 bescheinigte N. Brandes, der in seinen Briefen von seinen zahlreichen Federkriegen berichtet hatte: „Zuletzt haben auch Sie, mit dem Instinkte des Nordländers, das stärkste Stimulans gewählt, das es giebt, um das Leben im Norden auszuhalten, den Krieg, den aggressiven Affekt, den Wikinger-Streifzug.“ (KSB 8, Nr. 1009, S. 279, Z. 29–32) Brandes seinerseits diskutiert im Brief vom 23. 05. 1888 Etymologien aus GM I 5 und meint davor: „Ich vergass Ihnen zu sagen: Wenn Sie die isländischen Sagen nicht kennen, müssen Sie dieselben studiren. Sie werden Manches darin finden, dass [sic] Ihre Hypothesen und Theorien über die Moral einer Herren-Race bestärkt.“ (KGB III 6, Nr. 542, S. 202, Z. 38–42) Auf diesen Brief von Brandes nimmt N. explizit in seinem eigenen Brief an Köselitz vom 31. 05. 1888 Bezug, wo er u. a. vom Erfolg berichtet, den Brandes’ Vorlesung über ihn gehabt habe. Dazu kontextualisiert er Brandes’ Bemerkung zur „isländischen Sage“ neu (hier wie in 51, 22 f. im Unterschied zu Brandes’ bereits im Singular!): „Es scheint, daß meine Probleme diese Nordländer sehr interessirt haben; im Einzelnen waren sie besser vorbereitet, z. B. für meine Theorie einer ‚Herren-Moral‘ durch die allgemeine genaue Kenntniß der isländischen Sage, die das reichste Material dafür abgiebt.“ (KSB 8, Nr. 1041, S. 324, Z. 23–28) Es ist deutlich, dass Brandes’ Brief den Anstoß für die Erwähnung der „isländischen Sage“ in WA Epilog gegeben hat: Bereits gegenüber Köselitz suggeriert N. eine souveräne Kenntnis dieser „Sage“ und ihrer Verbundtheit mit der „Herren-Moral“, ohne dass er zumindest während der Abfassungszeit von WA dazu mehr gelesen hätte, als in Brandes’ Brief stand!

51, 24 „*Evangelium der Niedrigen*“] Vgl. NK KSA 6, 112, 4.

51, 31 *feminini generis*] Lateinisch: „weiblichen Geschlechts“.

51, 32–52, 18 Wenn Wagner ein Christ war, nun dann war vielleicht Liszt ein Kirchenvater! — Das Bedürfniss nach Erlösung, der Inbegriff aller christlichen Bedürfnisse hat mit solchen Hanswurstens Nichts zu thun: es ist die ehrlichste Ausdrucksform der *décadence*, es ist das überzeugteste, schmerzhafteste Ja-sagen zu ihr in sublimen Symbolen und Praktiken. Der Christ will von sich loskommen. *Le moi est toujours haïssable*. — Die vornehme Moral, die Herren-Moral, hat umgekehrt ihre Wurzel in einem triumphirenden Ja-sagen zu sich, — sie ist Selbstbejahung, Selbstverherrlichung des Lebens, sie braucht gleichfalls sublime Symbole und Praktiken, aber nur „weil ihr das Herz zu voll“ ist. Die ganze schöne, die ganze grosse Kunst gehört hierher: beider Wesen ist Dankbarkeit. Andererseits kann man von ihr nicht einen Instinkt-Widerwillen gegen die *décadents*, einen Hohn, ein Grauen selbst vor deren Symbolik abrechnen: dergleichen ist beinahe ihr Beweis. Der vornehme Römer empfand das Christenthum als *foeda superstitio*: ich erinnere daran, wie der letzte Deutsche vornehmen Geschmacks, wie Goethe das Kreuz empfand. Man sucht umsonst nach werthvolleren, nach nothwendigeren Gegensätzen...] Diesen Passus hat N. ebenso wie die „Anmerkung“ 52, 28–35 erst während des Korrekturdurchgangs hinzugefügt; das Blatt mit diesem Zusatz (ohne die Anmerkung, aber noch mit dem Rest des Epilogs) ist das einzige, das vom Druckmanuskript erhalten ist (und zwar in der Universitätsbibliothek Basel, nach KSA 14, 409).

51, 32 f. Wenn Wagner ein Christ war, nun dann war vielleicht Liszt ein Kirchenvater!] Vgl. NK 37, 25 f. In EH WA 1, KSA 6, 358, 11–16 berichtet N. davon, wie er in Leipzig am 300. Geburtstag von Heinrich Schütz Zeuge der Gründung eines Franz-Liszt-Vereins geworden sei, der sich dem „Zweck der Pflege und Verbreitung listiger Kirchenmusik“ verschrieben habe. N. gilt dies als Beleg dafür, dass die Deutschen „Allem gleiche Rechte“ gäben, „Alles schmackhaft“ fänden (358, 6 f.).

51, 34–52, 1 Das Bedürfniss nach Erlösung, der Inbegriff aller christlichen Bedürfnisse] Vgl. NK 16, 29 f.

52, 1 hat mit solchen Hanswurstens Nichts zu thun] Im Spätwerk benutzte N. den wenig schmeichelhaften Ausdruck „Hanswurst“ gelegentlich, siehe NK KSA 6, 70, 6 f. In ihrem Brief an N. von Mitte Oktober 1888 nimmt Malwida von Meysenbug gerade an dieser Stelle besonders Anstoß: „Der Ausdruck: ‚Hanswurst‘ für W<agner> und Liszt ist ganz abscheulich.“ (KGB III 6, Nr. 591, S. 330, Z. 9–11).

52, 5 *Le moi est toujours haïssable*.] Es handelt sich um ein Zitat aus Pascals *Pensées* (Pascal 1814, 1, 197), das N., da er keine französische Pascal-Ausgabe besaß (in seiner deutschen Ausgabe: Pascal 1865, 1, 190), wohl bei

Bourget 1883, 114, und zwar im Kontext von Flaubert gefunden hat. Vgl. die genauen Nachweise in NK KSA 6, 426, 28–427, 2.

52, 9 „weil ihr das Herz zu voll“] Vgl. Matthäus 12, 34: „Weiß das Herz voll ist, deß gehet der Mund über.“ (Die Bibel: Neues Testament 1818, 16; vgl. Lukas 6, 45).

52, 14–17 *Der vornehme Römer empfand das Christenthum als foeda superstitio: ich erinnere daran, wie der letzte Deutsche vornehmen Geschmacks, wie Goethe das Kreuz empfand.*] Vgl. NL 1887, KSA 12, 10[181], 565, 14–21 (korrigiert nach KGW IX 6, W II 2, 18, 34–44): „Es ist eine Probe davon, ob man etwas klass(ischen) Geschmack im Leibe hat, wie man zum neuen Testament steht vgl. Tacitus: wer davon nicht revoltiert ist, wer dabei nicht ehrlich und gründlich etwas von foeda superstitio empfindet, etwas, wovon man die Hand zurückzieht, wie um nicht sich zu beschmutzen: der weiß nicht, was klassisch ist. Man muß das ‚Kreuz‘ empfinden, wie Goethe“. Der Hinweis auf Goethe entfällt in einem ähnlichen Notat NL 1887/88, KSA 13, 11[95], 44, 14–19 (KGW IX 7, W II 3, 159, 7–12). Der römische Historiker Tacitus, auf den KSA 12, 10[181] hinweist, spricht im Blick auf das Christenthum von „exitiabilis superstitio“ (*Annales* XV, 44), von einem unheilbringenden Kult oder Aberglauben. Die von N. benutzte lateinische Wendung „foeda superstitio“, übersetzt: „schändlicher Aberglaube“, scheint hingegen nicht klassisch zu sein. Gefunden haben kann N. den Ausdruck aber bei der von ihm selbst bezeugten Lektüre von James Anthony Froudes *Das Leben Thomas Carlyles* (vgl. NK KSA 6, 119, 10). Dort wird ein Brief an Carlyle zitiert, in dem sich der schottische Literaturkritiker Francis Jeffrey über die „Abgötterei“ empört, die Carlyle mit den „deutschen Gottheiten“, sprich: Goethe und Konsorten treibe: „Es liegt mir viel daran, Sie von dieser foeda superstitio zu erretten.“ (Froude 1887, 1, 199).

52, 16 f. *wie Goethe das Kreuz empfand*] Zu Goethes „antichristlicher Denkart“ Hehn 1888, 123, zu seiner heidnischen Gegenoption gegen die christliche Todesweisheit ebd., 139 f., zitiert in NK KSA 6, 151, 5–8. Der Gedanke 52, 16 f. wird in GD Streifzüge eines Unzeitgemässen 51, KSA 6, 153, 3 f. vom sprechenden Ich ausdrücklich übernommen, vgl. NL 1887, KSA 12, 10[181], 565, 20 f. (KGW IX 6, W II 2, 18, 42–44). Vgl. Heine 1861a, 83 f.: „Diese wenigen Andeutungen erklären nun den Groll der verschiedenen Parteien, die in Deutschland gegen Goethe laut geworden. Die Orthodoxen waren ungehalten gegen den großen Heiden, wie man Goethe allgemein in Deutschland nennt; sie fürchteten seinen Einfluß auf das Volk, dem er durch lächelnde Dichtungen, ja durch die unscheinbarsten Liederchen seine Weltansicht einflößte; sie /84/ sahen in ihm den gefährlichsten Feind des Kreuzes, das ihm, wie er sagte, so fatal war wie Wanzen, Knoblauch und Tabak; nämlich so ungefähr lautet die Xenie,

die Goethe auszusprechen wagte, mitten in Deutschland, im Lande, wo jenes Ungeziefer, der Knoblauch, der Tabak und das Kreuz, in heiliger Allianz überall herrschend sind.“ Gemeint ist Goethe: *Venezianische Epigramme* 66: „Vieles kann ich ertragen. Die meisten beschwerlichen Dinge / Duld ich mit ruhigem Muth, wie es ein Gott mir gebeut. / Wenige sind mir jedoch wie Gift und Schlange zuwider; / Viere: Rauch des Tabacks, Wanzen und Knoblauch und +“. Vgl. auch NK KSA 6, 431, 29–432, 1 u. Seggern 2005, 107, zu den *Venezianischen Epigrammen* NK 18, 23–26.

52, 20 f. *Wir kennen alle den unästhetischen Begriff des christlichen Junkers.*] Die von N. verachteten preußischen Junker, die wesentlich die Geschicke des Deutschen Reiches bestimmten, scheuten sich nicht, sich zum Christentum zu bekennen. „Wohin kam das letzte Gefühl von Anstand, von Achtung vor sich selbst, wenn unsere Staatsmänner sogar, eine sonst sehr unbefangene Art Menschen und Antichristen der That durch und durch, sich heute noch Christen nennen und zum Abendmahl gehn?“ (AC 38, KSA 6, 211, 2–5) „Der christliche Junker“ ist das Kapitel 24 im 4. Teil der „ursprünglichen, vollständigsten und besten Ausgabe“ von Heinrich Pestalozzis Roman *Lienhard und Gertrud* betitelt (Pestalozzi 1831, 4, 81). N. besaß zwar eine Ausgabe von Pestalozzis Roman und scheint sie auch gelesen zu haben, jedoch folgt diese einer anderen Fassung des Textes, in dem das fragliche Kapitel noch fehlte (Pestalozzi o. J., vgl. NPB 435).

52, 24–26 *Der moderne Mensch stellt, biologisch, einen Widerspruch der Werthe dar, er sitzt zwischen zwei Stühlen, er sagt in Einem Athem Ja und Nein.*] Vgl. NK KSA 6, 143, 15 f.

52, 28–35 [Anmerkung] *Über den Gegensatz „vornehme Moral“ und „christliche Moral“ unterrichtete zuerst meine „Genealogie der Moral“: es giebt vielleicht keine entscheidendere Wendung in der Geschichte der religiösen und moralischen Erkenntniss. Dies Buch, mein Prüfstein für Das, was zu mir gehört, hat das Glück, nur den höchstgesinnten und strengsten Geistern zugänglich zu sein: dem Reste fehlen die Ohren dafür. Man muss seine Leidenschaft in Dingen haben, wo sie heute Niemand hat...*] Siehe besonders GM I 10–11, KSA 5, 270–277.

53, 1 *Wagner „unter uns wohnte“?*] In Johannes 1, 14 heißt es: „Und das Wort ward Fleisch, und wohnte unter uns, und wir sahen seine Herrlichkeit“ (Die Bibel: Neues Testament 1818, 108). Diese ironische Parallelisierung von Wagner mit dem göttlichen, nach dem Zeugnis des Johannesevangeliums in Jesus Christus Fleisch gewordenen Logos spielt auf die messianischen Hoffnungen an, welche die Wagnerianer (früher auch N. selbst) mit ihrem Meister verbanden. Besonders anschaulich macht dieses Milieu und diese Hoffnungen Eduard Hanslick in seinem polemischen Aufsatz „Wagner-Kultus“ (Hanslick 1884, 338–349).

53, 1 f. *Nicht ohne Grund nannte ich Wagner den Cagliostro der Modernität...*] Vgl. NK 23, 4–7.

53, 6–10 *Eine Diagnostik der modernen Seele — womit begönne sie? Mit einem resoluten Einschnitt in diese Instinkt-Widersprüchlichkeit, mit der Herauslösung ihrer Gegensatz-Werthe, mit der Vivisektion vollzogen an ihrem lehrreichsten Fall.*] Das Problem der Gegenwart, für das Wagner das Leitsymptom ist, besteht nach WA Epilog nicht etwa darin, dass die „christlichen Werthbegriffe“ (50, 20 f.) des Niedergangs und der Verneinung zu neuer Dominanz gelangt wären, sondern dass diese Wertbegriffe mit denjenigen der „Herren-Moral“ (50, 20) zu einer neuen Synthese gebracht werden. Das führt jene „Instinkt-Widersprüchlichkeit“ (53, 7 f.) herbei, die N. nun zum Angelpunkt seiner Auseinandersetzung mit Wagner macht. Nach EH Warum ich ein Schicksal bin 7, KSA 6, 372, 20–23 ist das „Abzeichen des Niedergangs und der Instinkt-Widersprüchlichkeit“ der „Verlust an Schwergewicht“, die „Entpersönlichung“ und „Nächstenliebe“ (— Nächstensucht!). Allerdings tritt nach WA Epilog die eigentliche „Instinkt-Widersprüchlichkeit“ erst mit der Vermengung der in EH Warum ich ein Schicksal bin 7 genannten christlich-moralischen Werte mit den Werten der „Herren-Moral“ auf — darin zeigt sich die „moderne Seele“, deren „Diagnostik“ N. unternimmt. Bei bloßer Oberflächen-Diagnostik bleibt es jedoch nicht; der Diagnostiker agiert mit dem Skalpell und will tiefe Einschnitte vornehmen. Die Grenze der Diagnose zur Therapie wird fließend; Wagner indes — als „Fall“ ganz im medizinischen Sinne verstanden — wird einer Vivisektion unterzogen, die für ihn vermutlich verheerend ausfällt, auch wenn sie dann — unter der Präambel einer „Umwerthung aller Werthe“ — für die „moderne Seele“ insgesamt heilsame Folgen zu haben verspricht.

Die Vivisektion ist „ein Experiment am lebendigen Tier ([...]), welches mit einer Verwundung desselben verbunden ist und vom Physiologen zur Erforschung von Lebenserscheinungen vorgenommen wird“ (Meyer 1885–1892, 16, 237). Wagner hatte in seinem *Offenen Schreiben an Herrn Ernst von Weber, Verfasser der Schrift „Die Folterkammern der Wissenschaft“* (1879) vehement gegen die Vivisektion an Tieren Stellung genommen und dort indirekt auch gegen N.s Ablehnung des Mitleids polemisiert (siehe KGB III 7/1, S. 25). Jetzt will ihn N. selbst vivisezieren.

53, 10 f. *Der Fall Wagner ist für den Philosophen ein Glücksfall*] N. nimmt diese Wendung in GD Vorwort wieder auf, vgl. NK KSA 6, 57, 11 f. In seinem Brief an Naumann vom 12. 08. 1888 bemerkt N. zu WA Epilog: „Zu ihm habe ich heute morgen noch ein paar sehr substantielle Schlußworte geschrieben, die der Schrift eine bedeutende Rückbeziehung auf meine letztveröffentlichte Schrift geben.“ (KSB 8, Nr. 1089, S. 390, Z. 6–9) Vgl. zur Interpretation NK 9, 1.