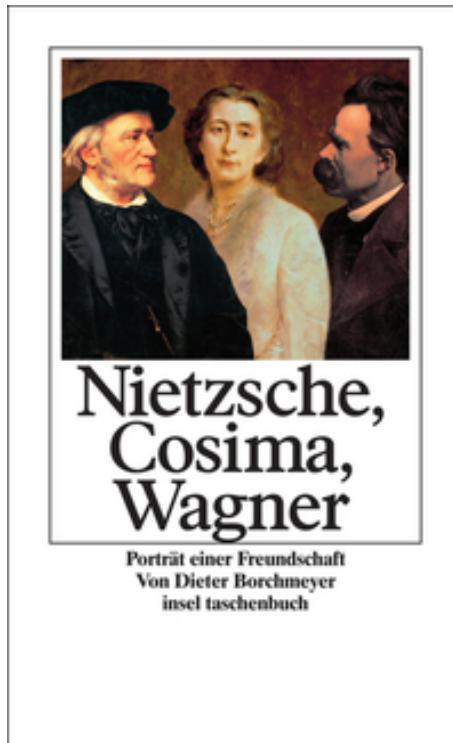


Insel Verlag

Leseprobe



Borchmeyer, Dieter
Nietzsche, Cosima, Wagner

Porträt einer Freundschaft

© Insel Verlag
insel taschenbuch 3363
978-3-458-35063-7

Ende 1868 treffen Nietzsche und Wagner erstmals zusammen; ein halbes Jahr später, Pfingsten 1869, besucht Nietzsche Richard Wagner und Cosima von Bülow in deren Haus in Tribschen bei Luzern. Dies ist der Beginn einer intimen Freundschaft – und eine der kulturhistorisch bedeutsamsten Dreierkonstellationen. Zwischen den beiden Männern entwickelt sich fast eine Vater-Sohn-Beziehung, bis sich in den Jahren 1874/75 eine zunehmende Distanz abzeichnet; mit dem Erscheinen von *Menschliches, Allzumenschliches* kommt es zur schroffen Gegnerschaft, die in Nietzsches Wagner-Polemiken gipfelt.

Die Entzweiung mit Nietzsche ist die wohl tiefste menschliche Enttäuschung in Wagners Leben gewesen, seine größte Niederlage. Hatte er doch noch nach der Grundsteinlegung des Bayreuther Festspielhauses an Nietzsche geschrieben: »Genau genommen sind Sie, nach meiner Frau, der einzige Gewinn, den mir das Leben zugeführt.« Und auch Nietzsche, der die Tribschener Jahre immer wieder als die glücklichste Zeit seines Lebens bezeichnet, hat die Trennung von Wagner und Cosima nie verwunden. Sosehr er in ihr die verhängnisvolle Repräsentantin des über den eigentlichen Wagner Herr gewordenen Wagnerianismus sah, nennt er sie »das einzige Weib größeren Stils, das ich kennen gelernt habe«. Und Wagner bleibt ihm die größte – wenn auch fragwürdigste – Gestalt des Zeitalters.

insel taschenbuch 3363
Dieter Borchmeyer
Nietzsche, Cosima, Wagner



Dieter Borchmeyer

Nietzsche, Cosima, Wagner

Porträt einer Freundschaft

Insel Verlag

Umschlagabbildung:

Richard Wagner: Gemälde von Giuseppe Tivoli, 1883.

© Bettmann/CORBIS.

Cosima Wagner: Gemälde von Franz von Lenbach, 1879.

© Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung, Bayreuth.

Friedrich Nietzsche: Gemälde von Rudolf Köseltz, um 1900/01.

© Klassik Stiftung Weimar

insel taschenbuch 3363

Originalausgabe

Erste Auflage 2008

© Insel Verlag Frankfurt am Main und Leipzig 2008

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung durch Rundfunk
und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form

(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)

ohne schriftliche Genehmigung des Verlages

reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme

verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Vertrieb durch den Suhrkamp Taschenbuch Verlag

Umschlag nach Entwürfen von Willy Fleckhaus

Druck: Druckhaus Nomos, Sinzheim

Printed in Germany

ISBN 978-3-458-35063-7

*René Kollo
in herzlicher Rückschau auf eine
fünfundzwanzigjährige
Freundschaft*

Inhalt

Eine labyrinthische Dreierbeziehung	11
Wege und Umwege Nietzsches zu Wagner	14
Erste Begegnung	21
Gründung einer epochalen Beziehung	27
Nietzsches ›Adoption‹	32
Tribschener Idyll	36
<i>Bildteil I-VIII</i>	
Krieg und Frieden	49
Das Kunstwerk der Zukunft als Vergangenheit:	
<i>Die Geburt der Tragödie</i>	57
Ende des Idylls. Von Tribschen nach Bayreuth	62
Philologenkrieg – Ursprung und Folgen	65
Erste Trübung der Freundschaft	70
»Leiden um Bayreuth«	74
Erstes Festspieljahr und letzte Begegnung	83
Die »grosse Loslösung«: <i>Menschliches, Allzumenschliches</i>	94
Wagner-Kritik im Zwielicht von Passion und Polemik ..	108
<i>Parsifal</i> – Faszination eines Skandalons	119
Wagners Tod – Trauer und Erleichterung	125
»Tödtliche Beleidigung«	130
Der »Erbe« Wagners. Eine tragische Wirkungs-	
geschichte	136
Zarathustra contra Parsifal	143
Wagner der Überdeutsche	155
Wagner im »absterbenden Licht« der Décadence	159
Letzte Faszination	173
Die Mythisierung Cosimas	176
»Spasmen der Impotenz«. Cosimas Nachruf	
auf Nietzsche	185
»Sternen-Freundschaft«	191

Zeittafel	195
Nachwort	200
Literatur	211

Eine labyrinthische Dreierbeziehung

»Muss man sich nicht erst hassen,
wenn man sich lieben soll? ...

Ich bin dein Labyrinth ...«

So Dionysos zu Ariadne am Ende des lyrischen Dialogs aus Nietzsches *Dionysos-Dithyramben*, der den Titel »Klage der Ariadne« trägt. Kein Zweifel: Wer hier die Rolle der Ariadne spielt, das ist Cosima Wagner, wer aber als Dionysos »inスマragdener Schönheit sichtbar« wird, ist Nietzsche selber (SW 6, 401). »An die Prinzeß Ariadne, meine Geliebte«. So adressiert Nietzsche nach seinem paralytischen Zusammenbruch in Turin am 3. Januar 1889 die von Wahnsinn gezeichneten Billette an Cosima Wagner. Und in seinem letzten Brief überhaupt – an Jakob Burckhardt vom 6. Januar des Jahres – steht die Zeile: »Der Rest für Frau Cosima ... Ariadne ... Von Zeit zu Zeit wird gezaubert ...« (SB 8, 579) »Zauberer« aber hat Nietzsche immer wieder Richard Wagner genannt und ihn im vierten Teil des *Zarathustra* als »alten Zauberer« chiffriert – aber nun ist Dionysos-Nietzsche selber derjenige, der zaubert.

Cosima als Ariadne, Dionysos-Nietzsche als ihr Labyrinth – Liebe, die den Haß voraussetzt: eine abgründige, wahrhaft labyrinthische Seelenwelt tut sich da auf, ähnlich wie auf dem Blatt, das Nietzsche wenige Tage vor dem Zusammenbruch aus Turin an seinen Verleger Naumann in Leipzig geschickt hat. Dieses erst 1969 in einer Abschrift von Nietzsches Freund, dem Musiker Peter Gast, aus dessen Nachlaß ans Licht getretene Blatt (eine Vorstufe zum Abschnitt 3 des Kapitels »Warum ich so weise bin« in der soeben im Druck befindlichen Schrift *Ecce homo*) enthält folgende ungeheure Bemerkung: »Ich habe gegen Alles was Adel heißt, ein souveraines Gefühl von Distink-

tion, ich würde den jungen deutschen Kaiser nicht in meinem Wagen als meinen Kutscher ertragen. Es giebt einen einzigen Fall, daß ich meines Gleichen gefunden habe – ich bekenne es mit Dankbarkeit. Frau Cosima Wagner ist bei weitem die vornehmste Natur, die es giebt und, im Verhältniß zu mir, habe ich ihre Ehe mit Wagner immer nur als Ehebruch interpretirt ... der Fall Tristan« (SW 14, 473). Wenige Tage später dann die Wahnsinnszettel an Cosima, in denen an die Stelle der mittelalterlichen Dreiecksbeziehung Marke, Isolde, Tristan die Konstellation des griechischen Mythos tritt: Theseus = Wagner, Ariadne = Cosima, Dionysos = Nietzsche.

Hier wie dort versetzt Nietzsche sich, so scheint es, in die Rolle dessen, der in eine bestehende erotische oder eheliche Beziehung siegreich einbricht. Doch wird bei genauem Lesen der zitierten Aufzeichnung jene Tristan-Parallele doppelsinnig wie ein Vexierbild. Spontan wird der Leser sie folgendermaßen auffassen: Cosima führt mit Wagner, wie Isolde mit Marke, eine Ehe, die im Grunde Ehebruch ist, da Cosima eigentlich für Nietzsche bestimmt ist – wie Isolde für Tristan. Marke und Wagner stehen zu den jungen Männern in dem gleichen Verhältnis väterlicher Freundschaft, beide Frauen sind den jüngeren treuen Kampfgefährten ihrer Gatten altersmäßig entschieden näher! Die Affinität der Verhältnisse scheint die Gleichsetzung Wagners mit Marke, Nietzsches mit Tristan sehr nahezulegen. Und doch läßt sich die Aufzeichnung ganz anders interpretieren: Nietzsche ist der Geprellte, ihm gehört Cosima zu, ihre bürgerliche Ehe mit Wagner ist ein Bruch der eigentlichen, der mystischen, der Sternen-Ehe mit ihm. Wagner ist – in sonderbarer Umkehrung des Verhältnisses der Generationen – ein anderer Tristan! Eine moderne Kontrafaktur der mittelalterlichen Dreiecksbeziehung: nicht mehr eine die Norm sprengende Liebe setzt sich gegen die Konvention durch,

sondern dem Bürger Tristan ist der erotische Sieg über den gegönnt, der die Gesetzestafeln zerbrochen, die Umwertung aller Werte verkündet hat – und doch wie Marke zur Entzagung verurteilt ist.

»Dies Mal aber komme ich als der siegreiche Dionysos, der die Erde zu einem Festtag machen wird«, heißt es auf einem der drei Wahnsinnsbillette an Cosima (SB 8, 573). Doch auch der Siegreiche sieht sich in einer seiner Metamorphosen – als Richard Wagner. Im Anstaltsprotokoll aus Jena heißt es später über den Patienten Nietzsche: »Er will seine Kompositionen aufgeführt haben, hat für Gedanken und Stellen aus seinen Werken wenig Verständnis oder Gedächtnis« – und behauptet: »Meine Frau Cosima Wagner hat mich hierher gebracht.«¹ Das literarische Rollenspiel mit den Figuren Ariadne, Theseus, Dionysos, das im letzten Jahrzehnt von Nietzsches bewußtem Leben eine so große Rolle gespielt hat, hier verwandelt es sich nun in wahnhafte Identifikation.

Sie wäre undenkbar ohne das »Tribschener Idyll«, wie man mit dem ursprünglichen Titel von Wagners *Siegfried-Idyll* die Gastfreundschaft nennen könnte, die Nietzsche in der Zeit seiner Basler Professur zwischen 1869 und 1872 in Wagners Haus bei Luzern genoß – und wie Cosima Wagner diese Zeit selber genannt hat (NW 115, 122). Nietzsche hat die Tribschener Jahre bis zuletzt als die glücklichste Zeit seines Lebens gepriesen. In der Vita, die er am 10. April 1888 für den dänischen Kultur- und Literarhistoriker Georg Brandes verfaßt hat, bemerkt er, »daß ich von Anfang meiner Basler Existenz an in eine unbeschreiblich nahe Intimität mit Richard und Cosima Wagner gerieth, die damals auf ihrem Landgute Tribschen bei Luzern wie auf einer Insel und wie abgelöst von allen früheren Beziehungen

¹ Das Anstaltsprotokoll ist abgedruckt bei Werner Ross: Der ängstliche Adler. Friedrich Nietzsches Leben. Neuaufl. München 1994, hier S. 791.

lebten. Wir haben einige Jahre alles Große und Kleine gemeinsam gehabt, es gab ein Vertrauen ohne Grenzen« (NW 969 f.). Noch kurz vor seinem Zusammenbruch wird er in *Ecce homo* schreiben: »Hier, wo ich von den Erholungen meines Lebens rede, habe ich ein Wort nöthig, um meine Dankbarkeit für das auszudrücken, was mich in ihm bei weitem am Tiefsten und Herzlichsten erholt hat. Dies ist ohne allen Zweifel der intime Verkehr mit Richard Wagner gewesen. Ich lasse den Rest meiner menschlichen Beziehungen billig; ich möchte um keinen Preis die Tage von Tribschen aus meinem Leben weggeben, Tage des Vertrauens, der Heiterkeit, der sublimen Zufälle – der *tiefen* Augenblicke ... Ich weiss nicht, was Andre mit Wagner erlebt haben: über unsren Himmel ist nie eine Wolke hinweggegangen.« (NW 1100)

Wege und Umwege Nietzsches zu Wagner

Es war Nietzsche nicht an der Wiege gesungen worden, daß er einmal einer der glühendsten Bewunderer Wagners werden, wie ein Sohn in seinem Hause aufgenommen werden sollte. Die Beziehung zu seiner Musik war anfänglich – und im Gegensatz zu dem, was Nietzsche selber später mystifizierend über ihre Entwicklung gesagt hat – eher distanziert. Der vierzehnjährige Nietzsche hat bereits eine Autobiographie verfaßt (1858), die folgendes musikalische Credo enthält: »Ich empfing [...] einen unauslöschbaren Haß gegen alle moderne Musik und alles, was nicht klassisch war. Mozart und Haidn [sic!], Schubert und Mendelsohn [sic!], Beethoven und Bach das sind die Säulen auf die sich nur deutsche Musik und ich gründete.«²

² Friedrich Nietzsche: Jugendschriften 1854-1861. Hrsg. v. Hans Joachim Mette. Neuaufl. München 1994, S. 18.

Ausdrücklich verwirft er in einem Absatz »Ueber Musik«, der möglicherweise 1861 in der Autobiographie nachgetragen ist, »diese soge[n]nannte Zukunftsmusik eines Liszt, Berlioz« – Wagner wird noch nicht genannt.³ Sein Name taucht zum ersten Mal in einem Brief an Mutter und Schwester vom 5. Dezember 1861 auf (NW 305). Von seiner Befangenheit in einer klassizistischen musikalischen Ästhetik wird Nietzsche sich unter beträchtlichen Skrupeln erst im Laufe der sechziger Jahre allmählich lösen.

Während seiner Schulzeit an der berühmten Landesschule Pforta gründete er im Jahr 1860 mit seinen Jugendfreunden Gustav Krug und Wilhelm Pinder den Selbstbildungsverein »Germania«. In der Gründungsurkunde verpflichteten sich die drei Freunde, monatlich je einen Beitrag literarischer, musikalischer oder kritischer Art zu liefern. Krugs Interesse und Initiative ist es zu danken, daß das Werk Wagners ein Kernthema der Aktivitäten des Freundeskreises bildete. Krug selber hielt in der »Germania« Vorträge über Wagners Musikdramen und *Eine Faust-Ouvertüre*, ja auf seinen »Antrag« hin wurde ein Klavierauszug des *Tristan* angeschafft (NW 317). Doch daß er seine »Jugend nicht ausgehalten [hätte] ohne Wagnerische Musik« und »[v]on dem Augenblick an, wo es einen Klavierauszug des Tristan gab [...] Wagnerianer« geworden sei, ist erst die späte Einbildung Nietzsches in *Ecce homo* (NW 1101). Durch Krug, die Diskussionen mit ihm und ihr gemeinsames Musizieren, durch eigene Lektüre und musikalisches Studium wurde Nietzsche gleichwohl in Schulpforta mit Wagners Werk und Programm gut bekannt, ohne ihm jedoch wirklich zu verfallen.

Im August 1861 präsentierte er in der »Germania« die Komposition *Schmerz ist der Grundton der Natur*, eine musikalische Auseinandersetzung mit der »Zukunftsmusik«, die bei den

³ Ebd., S. 27.

Freunden jedoch auf wenig Gegenliebe stieß, so daß Nietzsche vorerst in vertraute musikalische Bahnen zurückkehrte. Im Spätjahr 1862 tastet Nietzsche sich zum ersten Mal theoretisch an Richard Wagner heran: in einer Aufzeichnung *Über das Wesen der Musik*, in der er sich bemüht, die traditionelle absolute Musik (welche von ihren Verfechtern als »die einzig wahre Musik« angesehen wird) und die Zukunftsmusik unter einen gemeinsamen Musikbegriff zu subsumieren. In direkter Anrede an einen Wagnerianer – offenbar Gustav Krug –, der »wie niedergeschmettert von der Macht der Musik vor den leidenschaftl[ichen] Wogen Tristan und Isoldes« dasteht, bemerkt er: »Beides sowohl Albrechtsbergers [des seinerzeit einflußreichen Kontrapunktisten Johann Georg Albrechtsberger] Contrafugen und Wagnersche Liebesscenen ist Musik; beidem muß etwas gemeinsam sein das Wesen der Musik.« Doch er fügt eine unverkennbare Distanzierung von der modernen Gefühlsästhetik hinzu, die wie eine Absage an die musikalischen Prinzipien Wagners gemahnt: »Das Gefühl ist gar kein Maßstab für Musik.« (NW 318)

In der Zeit seines Bonner Studiums (1864/65) wird er durch den klassischen Philologen und Mozart-Forscher Otto Jahn sowie durch die Lektüre von Eduard Hanslicks Versuch *Vom Musikalisch-Schönen* (1854) in seiner Bevorzugung der »klassischen« Stilprinzipien bestärkt. Gleichwohl bemüht er sich um ein differenzierteres Urteil über Wagner. Wenn sich im April/Mai 1864 ein bewundernder Hinweis auf dessen Reform des Musiktheaters findet, resultiert das aus Nietzsches Beschäftigung mit der griechischen Tragödie (zumal mit dem *Oedipus Rex* des Sophokles). In dieser Zeit hält er bereits den Gedanken fest, daß der Ursprung der griechischen Tragödie im Chor liege und der Musik in ihr eine der Sprache gleichberechtigte Rolle zukomme. Rigoros spielt er die »feinfühl-

gen Griechen« gegen den »Unsinn« aus, »in dem sich unsre Oper bis auf diese Tage – die genialen Reformpläne und Thaten R. Wagners abgerechnet – befindet«, d. h. zumal gegen das »ungeheuerliche Mißverhältnis zwischen Musik und Text, zwischen Ton und Empfindung«, das es bei den Griechen noch nicht gegeben habe (NW 318). In nuce ist das schon die Grundidee von Nietzsches öffentlicher Erstlingsschrift *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik!*

So nahe Nietzsche hier Wagners Kunsttheorie zu kommen scheint, so distanziert bleibt das Verhältnis zu seiner Musik. Noch über die *Walküre*, deren Klavierauszug er im Herbst 1866 studiert, sind seine Empfindungen »sehr gemischt«, wie er am 11. Oktober 1866 an Carl von Gersdorff schreibt: »Die großen Schönheiten und virtutes werden durch eben so große Häßlichkeiten und Mängel aufgewogen.« Ziehe man diese von jenen ab, bleibe aber rechnerisch »o« (NW 305). Ein fragmentarischer Aufsatz über die *Walküre* vom Herbst 1866 beginnt mit dem Satz: »Die musikalische Aesthetik liegt im Argen: es fehlt ein Lessing, der ihre Grenzen gegenüber der Poesie absteckte. Nirgends fühlt man dies deutlicher als bei dem sonderbaren Dichtercomponisten, dessen jüngstes Werk hier vor uns liegt.« (NW 318) Den gleichen Appell, »ein Gegenstück zu schreiben zu Lessings *Laokoon*«, nämlich »über die Grenzen der Musik und Poesie«, hat schon Franz Grillparzer in einer Tagebuchnotiz aus dem Jahr 1820 angesichts der von ihm verworfenen musikdramatischen Tendenzen der romantischen Oper formuliert.⁴ Auch die ironischen Bemerkungen Nietzsches über die Sturm-Musik zu Beginn der *Walküre* lassen an Grillparzer denken. Dieser hat in einer Satire auf Wagners *Tannhäuser*-Ouvertüre (1854) den Versuch, der Mu-

⁴ Franz Grillparzer: Sämtliche Werke. Bd. III. Hrsg. v. Peter Frank u. Karl Pörnbacher. Bd. III. München 1964, S. 897.

sik einen programmatischen Inhalt zu geben, ad absurdum zu führen versucht, indem er Hörer, welche diese Ouvertüre ohne Vorwissen hören, folgendermaßen über deren »Sinn« spekulieren lässt: »Der eine meinte, die Musik drücke den russisch-türkischen Krieg aus, wo die Posaunen und Trompeten des christlichen Chorals den Todesmut der Russen und das Zittern der Violinen: die Furcht der Türken versinnlichen, obwohl in Wahrheit die Türken sich nicht sehr zu fürchten schienen. Ein zweiter meinte, es stelle den Eisstoß dar. Zwei andere dachten, der eine auf die Erschaffung, der andere auf den Untergang der Welt.«⁵ Mit ähnlichen satirischen Akzenten bemerkt Nietzsche in seinem erwähnten Fragment über den Beginn der *Walküre*: »Wüßten wir nicht, daß Sturm gemalt werde[n] soll, so würde[n] wir rathe[n] zunächst auf ein wirbelnd[e]s Rad, dann auf einen vorbeibrausenden Dampfzug. Wir hören das Klappern der Räder[n], den einförmigen Rythmus, das pausenlose dahinjagende Getöse.« (NW 319) Und so fort!

Bis Ende 1867 gibt sich Nietzsche eher als Anti- denn als Pro-Wagnerianer aus. Erst in den Monaten vor der ersten persönlichen Begegnung mit Wagner im Hause Brockhaus erfolgt der ›Durchbruch‹: »Ich bringe es nicht übers Herz, mich dieser Musik gegenüber kritisch kühl zu verhalten«, schreibt er am 27. Oktober 1868 an seinen Freund Erwin Rohde, den späteren bedeutenden Klassischen Philologen, nachdem er im Konzert das Vorspiel zu *Tristan und Isolde* und die Ouvertüre zu den *Meistersingern* gehört hat; »jede Faser, jeder Nerv zuckt an mir, und ich habe lange nicht ein solches andauerndes Gefühl der Entrücktheit gehabt als bei letztgenannter Ouvertüre.« (NW 308)

Sein Brief an Rohde vom 8. Oktober 1868 ist die erste wirk-

⁵ Ebd., S. 105.

lich bedeutsame Würdigung des Phänomens Wagner. Ein dringlich setzt er sich mit der Kritik seines Lehrers Otto Jahn auseinander. Obwohl er diesem vorhält, die Wagnersche Musik, die beim Hörer doch »etwas Enthusiasmus« voraussetze, nur mit »halbverklebten Ohren« zu hören, da er seinen »instinktiven Widerwillen« nicht verbergen könne, gibt er Jahn doch »vielfach Recht, insbesondere darin, daß er Wagner für den Repräsentanten eines modernen, alle Kunstinteressen in sich aufsaugenden und verdauenden Dilettantismus hält« (NW 307). Diese Formel ist nicht erst von Jahn in Umlauf gesetzt worden, sondern begleitete das Wirken Wagners von Beginn an – und seine Wirkungsgeschichte bis zu Thomas Mann und Theodor W. Adorno. In dem 1876 zuerst erschienenen *Wörterbuch der Unhöflichkeit* von Wilhelm Tappert, das die Spottvokabeln der Wagner-Gegner lexikalisch auflistet, ist das Stichwort »Dilettant« überhaupt das längste nach »Zukunftsmusik«.

Nietzsche entzieht die eigentlich pejorative Formel »Dilettantismus« seinem Lehrer Jahn jedoch sofort und wertet sie beziehungsreich um, indem er unmittelbar fortfährt: »aber gerade von diesem Standpunkte aus kann man nicht genug staunen, wie bedeutend jede einzelne Kunstanlage in diesem Menschen ist, welche unverwüstliche Energie hier mit vielseitigen künstlerischen Talenten gepaart ist: während die ›Bildung‹, je bunter und umfassender sie zu sein pflegt, gewöhnlich mit mattem Blicke, schwachen Beinen und entnervten Lenden auftritt.« (NW 307) Es ist also ein Dilettantismus der höchsten Potenz gegenüber einem ›lendenlahmen‹ Bildungsphilistertum, um Nietzsches späteren Begriff schon vorwegzunehmen. »Ihn schränkte keine erb- und familienhafte Kunstübung ein«, wird er aus Anlaß der ersten Bayreuther Festspiele im Jahr 1876 in den *Unzeitgemäßen Betrachtungen* (Richard

Wagner in Bayreuth) schreiben; »die Malerei, die Dichtkunst, die Schauspielerei, die Musik kamen ihm so nahe als die gelehrenhafte Erziehung und Zukunft; wer oberflächlich hingeblickte, mochte meinen, er sei zum Dilettantisiren geboren.« (SW 1, 436)

In seiner Rede *Leiden und Größe Richard Wagners* (1933) hat Thomas Mann die soeben angeführte Passage aus Nietzsches vierter »Unzeitgemässer Betrachtung« zitiert und gefolgert: »Tatsächlich und nicht nur oberflächlich, sondern mit Leidenschaft und Bewunderung hingeblickt, kann man sagen, auf die Gefahr hin, mißverstanden zu werden, daß Wagners Kunst ein mit höchster Willenskraft und Intelligenz monumentalisierter und ins Geniehafte getriebener Dilettantismus ist. Die Vereinigungsidee der Künste selbst hat etwas Dilettantisches und wäre ohne die mit höchster Kraft vollzogene Unterwerfung ihrer aller unter sein ungeheures Ausdrucksgenie im Dilettantischen steckengeblieben.«⁶ Das ist ganz im Sinne Nietzsches gesagt. Trotz aller Einschränkungen, mit denen Thomas Mann den Begriff des Dilettantismus auf Wagner bezogen hat, erregte diese Passage 1933 die Empörung der nationalsozialistisch infizierten Münchner Wagnerianer. Sie bildete eines der Hauptargumente jenes fatalen »Protestes der Richard-Wagner-Stadt München«, der Thomas Mann in die Emigration zwang. Ein eigenständiges Beispiel für die vielgestaltige Wirkungsgeschichte Nietzsches!

Neben dem positiv umgewerteten Dilettantismusbegriff klingt in dem Brief an Rohde vom 8. Oktober 1868 auch schon die späte Décadence-Analyse Nietzsches an, wenn er fortfährt: »Außerdem aber hat Wagner eine Gefühlssphaere,

6 Hans Rudolf Vaget (Hrsg.): *Im Schatten Wagners. Thomas Mann über Richard Wagner*. 2., durchgesehene u. ergänzte Auflage. Frankfurt/M. 2005, S. 98.