

(oder Höhe) oberflächlichen Kunst in einem bekannten Nachlass-Notat aus dem Frühjahr/Sommer 1888: „Die Kunst und nichts als die Kunst! Sie ist die große Ermöglicherin des Lebens, die große Verführerin zum Leben, das große Stimulans des Lebens. [...] Die Kunst als die Erlösung des Erkennenden, – dessen, der den furchtbaren und fragwürdigen Charakter des Daseins sieht, sehn will, des Tragisch-Erkennenden.“ (NL 1888, 17[3], KSA 13, 521, 18–20 u. 24–26) Diese Erlösung des tragisch-erkennenden Philosophen, der in die Abgründe der schrecklichen Wahrheit hinabgeschaut hat bzw. hinabgestiegen ist, durch den heiter-oberflächlichen schönen Schein der Kunst proklamiert in rhetorischer Frageform auch schon der Schluss von FW Vorrede. Das auktoriale Wir will demnach unwiderruflich vom wahrheitssuchenden Denker zum scheinanbetenden Künstler geworden sein (oder werden?), der sich – um eine Wendung Schillers aufzugreifen – ganz zur „*Verhüllung der Wahrheit* [...] *in die Schönheit*“ bekennt (Schiller 1847, 25; vgl. hierzu Kaufmann 2011, 198–200).

352, 32 f. *Ruta bei Genua, / im Herbst 1886.*] Im Druckmanuskript steht statt „Herbst“ noch: „Herbst des Jahres“ (D 16a, 5); ebenso schon in der ‚Vorstufe‘ MP XV 2, 197 sowie in GoA V, 11. Auch die Vorrede zu M hatte N. so unterschrieben (vgl. KSA 17, 33 f.). In Ruta Ligure hielt sich N. im Oktober 1886 auf; die ausführlichste und enthusiastischste Schilderung des Ortes (die zumindest teilweise zu den vorbildhaften Griechen am Schluss von FW Vorrede 4 passt) gibt er kurz nach seiner Ankunft im Brief an Köselitz vom 10. Oktober: „Denken Sie sich eine Insel des griechischen Archipelagos, mit Wald und Berg willkürlich überworfen, welche durch einen Zufall eines Tags an das Festland herangeschwommen ist und nicht wieder zurück kann. Es ist etwas Griechisches daran, ohne Zweifel: andererseits etwas Piratenhaftes, Plötzliches, Verstecktes, Gefährliches; endlich, an einer einsamen Wendung, ein Stück tropischen Pinienwaldes, mit dem man aus Europa weg ist, etwas Brasilianisches“ (KSB 7/ KGB III 3, Nr. 759, S. 261, Z. 6–14).

„Scherz, List und Rache.“ Vorspiel in deutschen Reimen

Titel „*Scherz, List und Rache.*“ *Vorspiel in deutschen Reimen*] Der in Anführungszeichen gesetzte Haupttitel des lyrischen *Vorspiels* zitiert den Titel von Goethes Werk *Scherz, List und Rache. Ein Singspiel* (vgl. Reschke 1997, 239 f.). Es handelt sich um das zwischen Sommer 1784 und Februar 1785 entstandene Libretto zu Goethes erster Opera buffa (Goethe selbst sprach von einer „Operette“; vgl. den Brief an Philipp Christoph Kayser vom 29. Dezember 1779, Goethe 1887–1919, IV/4, 155–158); das Stück umfasst vier Akte (Benne 2015a, 30 erblickt hierin „eine mögliche Parallele zu den vier Büchern der Erstausgabe“ von FW),

die komische Handlung und die drei typisierten Figuren entsprechen der *Commedia dell'arte*: Ein geiziger Doktor der Medizin hat ein junges Paar um dessen Erbschaft gebracht; die Liebenden versuchen, ihm das Geld mittels einer List wieder abzuluchsen. Die Musik dazu komponierte Philipp Christoph Kayser; die Vertonung war im Mai 1786 abgeschlossen, allerdings kam es zu keiner zeitgenössischen Aufführung des „Singspiel[s]“ mit Kayzers Musik. Für einen Einakter mit Klavierbegleitung hatte im 19. Jahrhundert Max Bruch den Stoff aufgegriffen (Uraufführung 1858), der aber kaum als Vermittlungsinstanz für N. in Betracht kommt, wie Itoda 2019, 29 mutmaßt. Vielmehr dürfte N. auf den eher unbekannten Goethe-Text durch Heinrich Köselitz aufmerksam gemacht worden sein, der im Jahr 1880 daranging, ihn neu zu vertonen (vgl. Köselitz an N., 12.10.1880, KGB III 2, S. 115 f., Z. 29–41; N.s Postkarte an Köselitz, 20.10.1880, KSB 6/KGB III 1, Nr. 54, S. 41, Z. 10 sowie Köselitz' Antwort, 21.10.1880, KGB III 2, S. 117 f., Z. 16–18 u. 40–43).

Über Köselitz' fertige Komposition äußerte sich N. dann in den höchsten Tönen, so im Brief an Paul Rée von Ende August 1881, dem er schreibt, Köselitz habe damit „ein Werk geschaffen, welches eine helle Heiterkeit und Höhe zeigt, daß ich darin wie in einem besseren Wasser schwimmen muß und im Schwimmen auf dieser neuen Fluth vor Vergnügen jauchze“. Direkt im Anschluss an diese Stelle erläutert N., inwiefern er sich selbst mit der „komische[n] Oper ‚Scherz List und Rache‘“ identifiziert: „Und wenn er [sc. Köselitz] immer wieder mir zu verstehen giebt, daß meine Philosophie und Denkweise ihm zu dieser Umwandlung verholfen habe und daß diese hier in Tönen zu erklingen beginne, so bin ich sowohl als alter verunglückter Musiker und ebenso als neuer unmöglicher unvollständiger aphoristischer Philosophus allzu hoch geehrt, um mich nicht auch beschämt zu fühlen.“ (KSB 6/KGB III 1, Nr. 144, S. 123 f., Z. 6–17) Wohl am 19. Januar 1882 verkündet N. dementsprechend gegenüber Ida Overbeck, er werde bei den Bayreuther Festspielen dieses Jahres durch „Abwesenheit ‚glänzen‘“ und gebe Köselitz' komischer Oper entschieden Vorzug vor Wagners ‚Bühnenweihfestspiel‘: „Im Vertrauen gesagt: ich würde ‚Scherz List und Rache‘ lieber hören als den Parsifal.“ (KSB 6/KGB III 1, Nr. 188, S. 157, Z. 35 f. u. 39 f.)

Die Entstehungsgeschichte von FW Vorspiel reicht allerdings weiter zurück und zeigt, dass N. zunächst noch eine andere Genrebezeichnung als die später im Untertitel genannten *deutschen Reime* im Sinn hatte. Im Anhang an einen Brief an Paul Rée vom September 1879 liefert N. nämlich „zwei Epigramme, die mir eben einfallen“ und die bereits ‚Vorstufen‘ der späteren Texte FW Vorspiel 36 und FW Vorspiel 53 (vgl. die Stellenkommentare hierzu) darstellen. N.s maschinenschriftlicher Brief an Heinrich Köselitz vom 17. Februar 1882 – offenbar ein Test mit der erst kürzlich reparierten Malling-Hansen-Schreibmaschine

(vgl. Postkarte an Heinrich Köselitz, 11.02.1882, KSB 6/KGB III 1, Nr. 198, S. 170, Z. 13 f. und Postkarte an Elisabeth Nietzsche, 11.02.1882, KSB 6/KGB III 1, Nr. 199, S. 170) – besteht wiederum aus sieben gereimten und ungereimten ‚epigrammatischen‘ Zweizeilern, von denen fünf fast wortgleich die Nummern 12 bis 16 von FW Vorspiel bilden: „GLATTES EIS EIN PARADEIS / FUER DEN DER GUT ZU TANZEN WEISS. // WILLST DU NICHT AUG UND SINN ERMATTEN / LAUF AUCH DER SONNE NACH IM SCHATTEN. // NICHT ZU FREIGEBIG! NUR HUNDE / SCHEISSEN ZU JEDER STUNDE. // LIEBER AUS GANZEM HOLZ EINE FEINDSCHAFT / ALS EINE GELEIMTE FREUNDSCHAFT. // NOTHDURFT IST BILLIG: GLUECK IST OHNE PREIS / DRUM SITZ ICH STATT AUF GOLD AUF MEINEM STEISS. // WIE KOMM ICH AM BESTEN DEN BERG HINAN? / STEIG NUR HINAUF UND DENK NICHT DRAN. // AUCH ROST THUT NOT: SCHARFSEIN IST NICHT GENUNG: / SONST SAGT MAN STETS VON DIR: ‚ER IST ZU JUNG‘.“ (Faksimile in Günzel/Schmidt-Grépály 2003, 17; vgl. KSB 6/KGB III 1, Nr. 201, S. 171, Z. 2–15) Auch einige andere Gedichte aus FW Vorspiel – sowie einige Prosatexte aus FW III – hatte N. mit seiner Schreibkugel getippt. Enthalten sind diese Schreibmaschinentexte in der Mappe Mp XVIII 3, auf deren Titelseite zu lesen ist: „500 AUFSCHRIFTEN / AUF TISCH UND WAND. FUER N^oA^oRRN / VON / NARRENHAND.“ (Faksimile in Günzel/Schmidt-Grépály 2003, 41; vgl. NL 1882, 18[Titel], KSA 9, 673, 1–5. Zu N.s Schreibmaschinentexten vgl. auch Stingelin 1988, Kittler 2003, Lütkehaus 2003 und Gleiter 2017.) Als N. schließlich seinem Verleger Schmeitzner im Mai 1882 das FW-Manuskript zum Druck anbietet, hebt er FW Vorspiel als – vielleicht verkaufsfördernde? – Besonderheit des neuen Werks hervor und greift dabei auf die Genrebezeichnung zurück, die er bereits 1879 gegenüber Rée gebraucht hatte: „Für den Herbst können Sie ein M(anu)s(cript) von mir haben: Titel ‚Die fröhliche Wissenschaft‘ (mit vielen Epigrammen in Versen!!!)“ (KSB 6/KGB III 1, Nr. 224, S. 191, Z. 11–14).

Weshalb N. schließlich jedoch nicht den Untertitel ‚Vorspiel in deutschen Epigrammen‘, sondern stattdessen *Vorspiel in deutschen Reimen* wählte, lässt sich nicht mit Gewissheit sagen. Vielleicht hat er selbst an der Zugehörigkeit seiner Kurzgedichte zur Gattung des Epigramms gezweifelt, die bereits zu seiner Zeit ziemlich eng definiert war. So heißt es etwa in Meyer 1874–1884, 6, 183 über das „**Epigramm**“, das „man treffend als die ‚lakonische Urform des Epos‘ bezeichnet hat“, es handle sich ursprünglich um „Inschriften [...] in knapper Fassung des Sinns, meist in Distichen“, was zumal für die moderne Form gelte: „Die beliebteste Form des Epigramms ist noch jetzt das Distichon, das als sein vollkommenes formales Schema angesehen werden kann, indem der Hexameter die Erwartung, der Pentameter den kurz zusammenfassenden Aufschluß gibt.“ Dieses ‚vollkommene Schema‘ erfüllt aber lediglich

ein einziges Gedicht, nämlich FW Vorspiel 5, das in der klassischen Form eines elegischen Distichons zugleich die moralphilosophische Problematik der Tugenden und die eigene poetische Form reflektiert. Zwar enthält der Eröffnungszyklus wie schon angedeutet noch weitere Zweizeiler – FW Vorspiel 12–22 (mit Ausnahme des Dreizeilers FW Vorspiel 13) –, doch diese weichen ihrerseits durch Endreim und Metrum von jener strengen Form des Epigramms ab. Vgl. hierzu auch Benne 2015a, 32f. Epigrammatisch ist am ehesten der Sinnspruch-Charakter (vgl. hierzu NK 3/1, S. 477–479) vieler Gedichte aus FW Vorspiel, den schon Ernst Bertram in seinem 1918 zuerst erschienenen Buch *Nietzsche. Versuch einer Mythologie* hervorhebt und als Weiterentwicklung von „Goethes Spruchweisheit in Reimen“ in der Traditionslinie der „Hans Sachs-Kleinwelt“ versteht: „Bis ins einzelne ist Nietzsches Knittel- und Spottvers eine mehr oder weniger bewußte Weiterbildung der goetheschen altdeutschen Reimtechnik, eine Weiterbildung ins Grellere, nervös Geistreichere, Heinesche, ja ins bewußt Parodische, Verzernte, Grimassierende hinüber [...]. Die Reimsprüche dieses Vorspiels, aus dem Jahre vor dem Zarathustra, bilden, mit noch einigen Ergänzungen des Nachlasses, gleichsam eine positive Goethe-Parodie.“ (Bertram 1918, 216) In der Tat vermag Bertram in seinem von der neueren N.-Forschung wenig beachteten Kapitel „Scherz, List und Rache“ (vgl. aber Bolay 2017, 455–457) – über den bloßen Bezug des gleichnamigen Titels von N.s „Vorspiel in deutschen Reimen“ zu Goethes Singspiel hinaus – einige konkrete intertextuelle Verbindungen zu dessen Spruchdichtung aufzuzeigen, auf deren zumal formale Vorbildlichkeit für FW Vorspiel auch Benne 2015a, 33 hinweist.

Neben Bertram 1918 und Benne 2015a liegen noch weitere ‚Gesamtdarstellungen‘ zu FW Vorspiel vor. Higgins 2000, 14–41 verweist extensiv auf mögliche Bezüge zu Goethes Singspiel sowie ebenfalls zur provenzalischen Trobadorkultur und wertet die Gedichte in formaler Hinsicht als „nursery rhymes“ bzw. „childhood rhythms“, die inhaltlich freilich ironisch bis sarkastisch und letztlich ‚amoralisch‘ daherkommen (ebd., 15; ähnlich sprechen auch Günzel/Schmidt-Grépály 2003, 4 hinsichtlich der maschinenschriftlichen ‚Vorstufen‘ von humoristischen „Kinderreime[n]“). Langer 2010, 14–27 hingegen spricht mit Blick auf die Form der Gedichte recht pauschal von einem „excellent example of art“ (ebd., 14) für Liebhaber literarischer Artistik, und Prange 2013, 216–225 liest den Zyklus vor dem Hintergrund von N.s Hinweis auf die für FW Vorspiel vorbildhafte Trobador-Lyrik (vgl. Brief an Erwin Rohde, Anfang Dezember 1882, KSB 6/KGB III 1, Nr. 345, S. 292, Z. 34–36) vor allem als poetisches Dokument seines Bestrebens, „to mix the north and the south and shape himself into a ‚good European‘“ (ebd., 223). Außerdem stellt auch Prange ausgiebig Goethe-Bezüge her und gelangt zu der (an Bertram erinnernden) Schlussfolgerung, es handle es sich bei N.s Vorspiel-Gedichten insgesamt um „a confirma-

tion of Goethe's creativity and musicality“ (ebd., 224). (Zu einer polemischen Goethe-Parodie vgl. dagegen das Eingangsgedicht „An Goethe“ des 1887 neu hinzugekommenen Anhangs.) Zu FW Vorspiel vgl. auch den einführenden Kommentar von Métayer 2011b, 90–120 sowie die kursorischen Überblicksdarstellungen von Koelb 1990, 148–155, Ziemann in NH 153 und Bloch 2017, 138–140.

1.

Einladung.] In der ‚Reinschrift‘ in M III 6, 31 bildet FW Vorspiel 1 – mit wenigen interpunktorischen Abweichungen – noch die nachträglich als solche markierte zweite Strophe eines „Schlußreim“ betitelten Gedichts. KSA 14, 234 führt diese Titelvariante zwar an, verweist aber nicht auf den nachgelassenen Text in M III 6, 31 bzw. dessen Transkription als NL 1882, 19[7], KSA 9, 676, 2–7. Die erste Strophe dieses Nachlass-Gedichts lautet: „Eine ernste Kunst ist Lachen / Soll ich's morgen besser machen, / Sagt mir: macht' ich's heute gut? / Kam der Funke stets vom Herzen? / Wenig taugt der Kopf zum Scherzen, / Glüht im Herzen nicht die Gluth.“

Formal handelt es sich bei dem Gedicht um eine alte deutsche Schweifreimstrophe: einen Sechszweiler aus trochäischen Vierhebern und dem Reimschema aabccb, wobei die Verse 3 und 6 (b-Reime) mit männlicher/betonter Kadenz bzw. katalektisch schließen, alle anderen mit weiblicher/unbetonter Kadenz bzw. akatalektisch, so dass sich eine formale Gliederung in zwei gleichartig gebaute Teile (V. 1–3 und V. 4–6) ergibt. Frank 1993, 476–479 verfolgt die Ursprünge dieser Strophenform bis in lateinische Kirchengesänge des 12. Jahrhunderts zurück und zeigt, dass sie auch im Barock und 18. Jahrhundert noch für geistliche Lyrik genutzt wurde, gleichzeitig aber in weltliche Dichtung Eingang fand (Schäferdichtung, Anakreontik, Liebeslyrik, aber seit dem ‚Türkenkrieg‘ auch politisch-patriotische Gedichte). Dass „Goethe [...] die Form danach indessen mehr epigrammatisch [...] verwendete“ (ebd., 478), passt zur These von Bertram 1918, 216 f., der Goethes Sinnspruchdichtung als formales Vorbild für die ‚Epigramme‘ von FW Vorspiel insgesamt ins Feld führt und im Einzelnen Goethes sechszeiliges Spruchgedicht „Haben da und dort zu mäkeln ...“ aus den *Zahmen Xenien* (Goethe 1853–1858, 3, 105) als „Typus“ für FW Vorspiel 1, FW Vorspiel 4 (obwohl fünfzeilig), FW Vorspiel 26 (obwohl jambisch) und FW Vorspiel 62 identifizieren will. N. bediente sich derselben Strophenform *de facto* nur in FW Vorspiel 62 sowie auch in FW Anhang „An den Mistral“. Motivisch erinnert die „Einladung“ überdies an folgende – von Scapin und Scapine gesprochene – Verse vom Ende des Ersten Aktes in Goethes *Scherz, List*

und Rache, die auch Bezug auf diesen Titel nehmen: „Ich lade dich auf heute / Zu neuen Ergötzungen ein. / Die Rache, die List, die Beute, / Wie soll sie, wie wird sie uns freun!“ (Goethe 1853–1858, 8, 240) Zur englischsprachigen Übersetzungs- und Interpretationsgeschichte von FW Vorspiel 1 vgl. Prange 2013, 221 f. Zur Deutung des Gedichts siehe auch Koelb 1990, 148 f., Lisson 1996, 215, Benne 2015a, 34 f. u. Itoda 2019, 29.

353, 8 – so] In D 16, 3 noch ohne den Gedankenstrich, der erst in Cb1, 5 hinzugefügt wurde.

353, 9 *sieben Sachen*] Laut Wanders *Deutschem Sprichwörter-Lexikon* handelt es sich bei dieser Phrase um eine seit dem 17. Jahrhundert bezeugte sprichwörtliche Redensart für wenige Habseligkeiten: „Seine Siebensachen herumschleppen, [...] zusammenpacken.“ (Wander 1867–1880, 4, 554) Die Zahlensymbolik der Sieben, die bei N. häufiger vorkommt (vgl. etwa Zarathustras siebentägige Ohnmacht in Za III Der Genesende 2, KSA 4, 271, 11–26 oder das Kapitel „Die sieben Siegel“ in Za III, KSA 4, 287–291), hat nicht zuletzt biblisch-christliche Hintergründe; man denke nur an die siebentägige Schöpfungsgeschichte, die sieben Todsünden, die sieben Sakramente usw. Vgl. hierzu das Gedicht *Von der Siebenzahl* des österreichischen Dichters Priester Arnold aus dem 12. Jahrhundert, das „von den sieben Gaben des hl. Geistes aus[geht]“ und diese mit „anderen Siebenzahlen in Beziehung“ setzt (Rosenfeld 1953, 378 f.). Ausführlicher über die Symbolgeschichte der Siebenzahl informiert mit Blick auf N.s „sieben Sachen“ Langer 2010, 15 f., die freilich etwas vorschnell von hier aus zu der Formel „God is dead“ (ebd., 16) gelangt.

Vor dem Hintergrund der rezeptions- und produktionsästhetischen Leitmetapher der „Kost“ (353, 5), mit der das lyrische Autor-Ich die titelgebende „Einladung“ zum Lesen seines Werks als eine Einladung zum Essen verbildlicht, wirkt die Rede von „alten sieben Sachen“, die zunächst aufgetafelt werden sollen, nicht besonders appetitanregend. Auch scheint die Speisekarte nicht sehr abwechslungsreich. So sollen im Falle, dass die Esser/Leser die Kost goutieren und der Koch/Autor dadurch zu weiterer Tätigkeit ermutigt wird, anstelle der „alten sieben Sachen“ lediglich „sieben neue[]“ serviert werden (353, 10). Vgl. allerdings den noch monotoneren Speiseplan der Schlange, die sich ausschließlich von Erde ernährt, in FW Vorspiel 8 (354 f.). Von „Siebensachen“ spricht übrigens auch der geizige „Doktor“ in Goethes Libretto *Scherz, List und Rache*, wobei er ebenfalls ausdrücklich Nahrungsmittel assoziiert; allerdings denkt er – deutlich kulinarischer als das lyrische Ich in N.s Gedicht – an „Zuckerwerk und andre Näschereien“, für die ihm freilich Geld auszugeben töricht dünkt (Goethe 1853–1858, 8, 240 f.). Weitere Bezüge zu Goethes Singspiel macht ausgehend von den „Siebensachen“ Higgins 2000, 25–29 geltend, die

den Bezugsrahmen auch auf andere Vorspiel-Gedichte aus dem medizinisch-diätetischen Themenkreis ausdehnt und dabei mehrere Parallelen zu Goethes Text *en détail* starkzumachen sucht.

Metaphern aus dem Bereich Ernährung und Verdauung fallen bei N. immer wieder auf; so auch in FW und insbesondere in FW Vorspiel, wo sie oft, wie schon im Eingangsgedicht, mit poetologischen Motiven verknüpft werden. Zu N.s gastroenterologischer Metaphorik vgl. Kalb 2000, 168 f.; eine eigene „Philosophie der Verdauung“ entdeckt Denker 2015, 327–340 bei N.; mit Blick auf FW Vorspiel 1 erscheint letzterer bei Lemke 2016, 541 gar als „Gastrosoph“.

353, 10 *neuen*] In N V 8, 2 korrigiert aus: „andren“.

2.

Mein Glück.] Der Titel ist (bis auf interpunktorische Abweichungen) identisch mit dem des in der Neuausgabe von FW 1887 hinzugekommenen „Anhang“-Gedichts „Mein Glück!“, mit dem es ansonsten aber keine motivische Übereinstimmung aufweist – anders als mit dem ebenfalls in FW Anhang enthaltenen Gedicht „Nach neuen Meeren“. Die in beiden Gedichten zentrale Seefahrer-Metaphorik zieht sich, wie Hufnagel 2008 zeigt, auch darüber hinaus beinahe wie ein roter Faden durch FW hindurch; vgl. v. a. FW 124, FW 289, FW 318, FW 343 und FW 382. Die Titel-Formel „Mein Glück“ wiederum taucht zu Beginn von FW Vorspiel 9 („Meine Rosen“) wieder auf. Nach Frank 1993, 148 gehört der in FW Vorspiel 2 verwandte kreuzreimende „Vierzeiler aus jambischen Vierhebern mit männlicher [Kadenz] und Dreihebern mit weiblicher Kadenz“, dessen Ursprung in der „lateinischen Vagantendichtung“ des Mittelalters liegt, zu den vielseitigsten und am häufigsten verwendeten deutschen Strophenformen. Aus den mannigfaltigen Verwendungskontexten der Strophe, die seit dem 15. Jahrhundert in Liebes-, Natur- oder Kirchenliedern, Balladen, Betrachtungen oder Stimmungsbildern begegnet (vgl. ebd., 148–154), sticht erneut Goethes Rückgriff auf sie für „humoristisch epigrammatische Gedichte“ (ebd., 150) heraus, an die auch FW Vorspiel 2 gemahnt (ebenso wie bereits in anderer Form FW Vorspiel 1). Gemeinsamkeiten mit DD Die Sonne sinkt, KSA 6, 395–397 betont Schneider 1983, 7 f.; einen „philosophischen Eros“ entdeckt Wokalek 2017, 276 im vorliegenden Gedicht; vgl. auch Bloch 2017, 138 f.

353, 14 *Finden.*] In der ‚Reinschrift‘ in M III 6, 24 steht: „Finden;“.

353, 15 f. *Seit mir ein Wind hielt Widerpart, / Segl' ich mit allen Winden*] Zum nautischen/maritimen Metaphernkomplex in FW siehe die Übersicht in NK

FW 124. Vgl. den Beginn der nachgelassenen Aufzeichnung NL 1881, 14[5], KSA 9, 624, 4 f.: „Jetzt komme ich mir wie Einer vor, der gelernt hat, mit allen Winden zu fahren –“ (Handschrift neben ‚Vorstufen‘ zu FW in M III 5, 70). In Christoph Martin Wielands Übersetzung von Horaz’ Brief an Maecenas, die N. besaß, findet sich bereits das Bild eines ‚freien Geistes‘, der sich wie ein zielloser Seefahrer vom Wind treiben lässt: „Fragst du, in welche von den Weisheits-Schulen / Athens ich eingeschrieben sey – so wisse, / in Keine. Frey und ohne auf die Worte / von einem Meister, wer er sey, zu schwören / bin ich, wie einer der zu Wasser reist, / bald hier bald da, wohin der Wind mich wirft.“ (Horaz 1801, 23) Vgl. Häfner 2019, 282 f., der angesichts der hier selbstbewusst hervorgehobenen ‚Meisterlosigkeit‘ eine Verbindungslinie zu den Motto-Versen der zweiten Ausgabe von FW (1887) zieht. In Sebastian Brants *Narrenschiff* (1494) findet sich das ähnliche Motiv des ‚Widerwindes‘ beim Segeln – hier verknüpft mit dem Gegensatz zwischen Narrheit und Weisheit (der bei N. ebenfalls öfters thematisiert wird): „Wen auf das Meer hintreibt der Muth, / Bedarf wol Glück und Wetter gut; / Denn hinter sich fährt der geschwind, / Wer schiffen will mit Widerwind; / Ein Weiser mit Fahrwind segeln lehrt, / Ein Narr gar bald sein Schiff umkehrt.“ (Brant o. J. [1877], 217) N. erwähnt Sebastian Brant nur ein Mal, und zwar im maschinenschriftlichen Brief an Heinrich Köselitz Ende Februar 1882, der sich angesichts einiger Verse aus FW Vorspiel (vgl. NK FW Vorspiel Titel) an Sebastian Francks (!) *Sprichwörter* erinnert fühlte (vgl. Köselitz’ Brief an N. vom 19. 02. 1882, KGB III 2, Nr. 107, S. 229, Z. 7–9 u. auch KGB III 7/1, 644). N. antwortete darauf: „SEBASTIAN BRANT KENNE ICH NICHT.“ (Faksimile in Günzel/Schmidt-Grépály 2003, 18; vgl. KSB 6/KGB III 1, Nr. 202, S. 172, Z. 4) Die Frage bleibt freilich, wie N. Franck mit Brant verwechseln konnte, wenn er letzteren gar nicht kannte.

3.

Unverzagt.] Vgl. die titellosen maschinenschriftlichen ‚Vorstufen‘ in Mp XVIII 3, 27 und Mp XVIII 3, 39. In der ‚Reinschrift‘ trägt das Gedicht noch den Titel „Die Tiefe“ (M III 6, 36). Der Zielbereich des ‚Tiefschürfens‘, zu dem der lyrische Sprecher sich – und seinen Leser(kreis) – in diesem Text ermutigt, wird mit der Titeländerung durch den furchtlosen Willensentschluss ersetzt, der dahin führen soll. Der hier zum Einsatz kommende kreuzreimende Vierzeiler aus trochäischen Vierhebern mit männlicher Kadenz und Dreihebern mit weiblicher Kadenz bildet das metrische Gegenstück zur jambisch geprägten Strophenform des vorangehenden Gedichts FW Vorspiel 2 und lässt sich wie diese auf die mittellateinische Vagantendichtung zurückführen (vgl. Frank 1993, 133). Auch in ihrer trochäischen Variante wurde die Strophenform seit dem späten 17. Jahr-

hundert in vielfältigen Kontexten genutzt, wobei ihre Verwendung in Liebes- und Naturgedichten dominiert (vgl. ebd., 134 f.). Goethe nutzte die Formvarian- te ebenfalls, sowohl für epigrammatische (*Perfektibilität*) wie auch, besonders prominent, für poetologische Gedichte (*Lied und Gebilde*). Zur Interpretation von FW Vorspiel 3 vgl. Rattner 2000, 118 u. Benedetti 2006, 121.

353, 19 *grab tief hinein!*] In Mp XVIII 3, 27 mit Gedankenstrich statt Ausrufe- zeichen; in Mp XVIII 3, 39 ohne Satzzeichen. Zum ‚unverzagten‘ In-die-Tiefe- Graben als Sinnbild für die Denkarbeit des Philosophen vgl. die beiden ersten Sätze der späten Vorrede zu M: „In diesem Buche findet man einen ‚Unterirdi- schen‘ an der Arbeit, einen Bohrenden, Grabenden, Untergrabenden. Man sieht ihn, vorausgesetzt, dass man Augen für solche Arbeit der Tiefe hat –, wie er langsam, besonnen, mit sanfter Unerbittlichkeit vorwärts kommt, ohne dass die Noth sich allzusehr verriethe, welche jede lange Entbehrung von Licht und Luft mit sich bringt; man könnte ihn selbst bei seiner dunklen Arbeit zufrieden nennen.“ (KSA 3, 11, 3–10)

353, 20 *Quelle!*] In Mp XVIII 3, 27 Doppelpunkt, in Mp XVIII 3, 39 Gedanken- strich statt Ausrufezeichen.

353, 21 *dunklen Männer*] In der ‚Reinschrift‘ korrigiert aus: „Dunkelmänner“, diese wiederum korrigiert: aus „Todtengräber“ (M III 6, 36). In Mp XVIII 3, 27 und Mp XVIII 3, 39 heißt es noch „DUESTERN VOEGEL“. Bei letzteren mag man, passend zum Assoziationshorizont der „Todtengräber“, an Geier denken. Zu den Dunkelmännern vgl. Grimm 1854–1971, 2, 1543: „in der neusten zeit ein spotname für diejenigen welche auf wiederherstellung untergegangener zustände oder ansichten, meist in religiöser beziehung, rücksichtslos dringen“. Métayer 2011b, 92 f. vermutet in N.s Gedicht eine konkrete Anspielung auf die sog. Dunkelmännerbriefe (*Epistolae obscurorum virorum*), einem satirischen, antischolastisch-antiklerikalen Werk aus dem frühen 16. Jahrhundert, wobei Métayer insbesondere auf dessen (Mit-)Autor Ulrich von Hutten verweist, den N. in NL 1877, 22[72], KSA 8, 391, 9 als „altberühmte Person“ erwähnt. Von „politischen Dunkelmännern“ ist – dort allerdings im Ausgang von Molière – in JGB 11, KSA 5, 26, 11 f. die Rede (vgl. ähnlich auch NL 1885, 38[7], KSA 11, 605, 16 f.).

4.

Zwiesgespräch.] Der Text erscheint als konziser lyrisch-dialogischer Vorgriff auf die fünf Jahre später in FW Vorrede zentral verhandelte Genesungs-Thema- tik. Durch die Gesprächssituation stellt sich der Bezug zum ‚Autor‘ hier – im

Gegensatz zur produktionspoetologischen Relevanz der Genesung in der Vorrede – allerdings nicht zwangsläufig her. Während A.s auf einen Gedächtnisverlust hindeutende Frage, ob er von einer Krankheit genesen sei (vgl. 354, 3), durch die Antwort B.s unter Verweis gerade auf die in dieser Frage sich bekundende krankheits- und genesungsgeschichtliche Amnesie bejaht wird, bleibt die Frage nach der Identität des „Arzt[es]“ (354, 4) unbeantwortet. Denkbar wäre, dass es sich bei demselben um B. handelt. Vgl. auch Benne 2015a, 37, der den Text als ein Plädoyer für das „Vergessen“ liest, „damit der Magen der Seele zum physiologischen Gesamtwohl beiträgt“, wie er in Anspielung auf Augustinus’ *venter animi*-Metapher schreibt (obwohl diese für das vorliegende Gedicht weniger pertinent erscheint). Buhl 2017, 305 f. wertet das Dialoggedicht als „beispielhaft für die Verwendung der Dialogform in der *Fröhlichen Wissenschaft*“ insgesamt, insofern es sich bei diesem ‚Zwiesgespräch‘ „um einen Akt der Interpretation“ handle. Nicht nur durch die formale Gemeinsamkeit der Dialogstruktur steht FW Vorspiel 4 in einem – kontrastiven – Korrespondenzverhältnis zu FW Vorspiel 32. Formal gehen dem Fünfzeiler aus trochäischen Vierhebern mit dem Reimschema aabab und männlicher Kadenz in den Versen 3 und 5 einschlägige Vorbilder ab. Vgl. aber die Ähnlichkeiten, die sich unter Absehung von Reimschema und Zeilenzahl mit der Strophenform von FW Vorspiel 1 ergeben. Ohne die Dopplung des ersten Verses läge überdies mit der sogenannten Romanzenstrophe die um 1800 meistverwandte Form vor (vgl. Frank 1993, 180). Die Erweiterung auf fünf Verse spitzt jedoch die Schlusspointe des Gedichts zu, da hierdurch die Bindung der beiden b-Verse 3 und 5 – ähnlich dem Effekt einer Schweifreimstrophe – besonders betont wird. Zum jambischen Gegenstück vgl. NK FW Vorspiel 26.

Als Prosa-‚Vorstufe‘ zu FW Vorspiel 4, die zwar noch ohne dialogische Form auskommt, aber inhaltlich die Diagnose von B. vorwegnimmt, ist folgende Aufzeichnung unter den ‚Reinschriften‘ zu FW in Betracht zu ziehen: „Man ist erst dann genesen, wenn man Arzt und Krankheit vergessen hat.“ (M III 6, 274 = NL 1881/82, 16[2], KSA 9, 659, 3 f.; vgl. die schon sehr ähnliche, aber noch polemisch gegen David Friedrich Strauß gemünzte Formulierung aus UB I DS 3, KSA 1, 176, 34–177, 1: „Arzt und Arzenei und Krankheit, alles vergessen!“)

354, 5 *Das!*] M III 6, 37: „das?“, D 16, 3: „das!“; korrigiert in Cb1, 5.

354, 7 *vergass.*] M III 6, 37: „vergaß. –“

5.

An die Tugendsamen.] Die ‚Reinschrift‘ in M III 6, 37 trägt den Titel: „An die Tugendhaften“; im Druckmanuskript dann mit „Unseren Tugenden“ beti-

telt (D 16, 3), was im Korrekturbogen (Cb1, 6) entsprechend korrigiert wurde. Während also das folgende Verspaar zunächst noch den darin thematisierten „Tugenden“ selbst gewidmet war, hat N. für den Druck daraus eine Apostrophe an die – heute sprachlich veralteten – „Tugendsamen“ (= Tugendhaften) gemacht, was allerdings die Frage aufwirft, ob der lyrische Sprecher sich selbst dazurechnet, beginnt der erste Vers doch mit denselben Worten wie der ältere Titel: „Unseren Tugenden“ (354, 10). Die Titeländerung erfolgte wohl, um diese Dopplung zu vermeiden, die allerdings einen grammatischen Unterschied einschloss: Während die „Tugenden“ im Titel als Adressaten der Anrede fungierten, spricht der Versanfang *über* sie. Formal handelt es sich bei FW Vorspiel 5 um ein elegisches Distichon (vgl. Frank 1993, 43 f.), das nicht zuletzt durch seinen humoristisch-spruchhaften Ton an die *Xenien* Goethes und Schillers erinnert. Im strengen Sinn erfüllt damit in FW Vorspiel nur das vorliegende Gedicht N.s Versprechen von „Epigrammen“ (KSB 6/KGB III 1, Nr. 224, S. 191, Z. 13). Eine ‚Vorstufe‘ in N V 7, 80 lautet: „Unsere Tugenden müssen kommen und {flüchten/fliehen} gleich den Versen Homers –“. Vgl. auch die spätere Version in M III 6, 224: „Unsere Tugenden müssen gleich den Versen Homer’s kommen und gehen.“

354, 10 *die Füße sich heben*] Performativ-poetologische Anspielung auf den Versfuß als kleinste Teileinheit des Verses sowie auf die Hebung (betonte Silbe), der im quantifizierenden Versprinzip der griechisch-römischen antiken Dichtung die Länge entspricht, so wie der Senkung (der unbetonten Silbe) die Kürze. Das Fuß-Motiv taucht in ebenfalls poetologischer Bedeutung in FW Vorspiel 52 „Mit dem Fusse schreiben“ wieder auf.

354, 11 *Gleich den Versen Homer’s*] Der Vergleich bezieht sich vordergründig zwar auf die „Tugenden“, die – wie es den im Titel apostrophierten „Tugendsamen“ empfohlen wird – nicht starr beizubehalten sind. Zugleich jedoch bezieht sich der Vergleich autoreferentiell auf die metrische Form des zu kommentierenden Gedichts selbst. Allerdings handelt es sich bei „den Versen Homer’s“ ausschließlich um Hexameter (vgl. zu diesem Versmaß auch FW 84, NK 441, 25 f.), während das vorliegende Gedicht, wie gesagt, ein elegisches Distichon darstellt, bei dem auf einen Hexameter ein Pentameter folgt. In Cb1, 6 wurde „Homer’s“ aus „Homers“ korrigiert und angewiesen: „NB. Den zweiten Vers einrücken!“

354, 11 *müssen*] In M III 6, 37 korrigiert aus: „sollen“.

354, 11f. *müssen sie kommen / und gehn!*] Gefordert werden hier flexible, variable „Tugenden“ anstelle von in Stein gemeißelten Geboten. Noch wichtiger als die Aneignung neuer Tugenden scheint dabei ausweislich der typogra-

phischen Hervorhebung das Aufgeben alter. Der Gedanke einer – zumindest vorübergehenden – Suspendierung von Tugenden findet sich bei N. noch öfter und später, vgl. z. B. die nachgelassene Aufzeichnung KGW IX 6, W II 2, 29, 1 u. 16 u. 19–21 (NL 1887, 10[165], KSA 12, 552, 7 f. u. 22–26), die gegen „den Mißbrauch, den die Kirche damit getrieben hat“, eine neue Form des „Fasten[s]“ in Erwägung zieht, und zwar „als Mittel, des / feinen Genußfähigkeit aller guten Dinge 'aufrechtzuerhalten'“, als Beispiel wird u. a. angeführt: „nicht Gesellschaft u. Freundschaft 'mehr liebenswürdig sein ...)'"; 'es 'Man' muß auch' [Man] auch Fasttage für sunserer 'seine Tugend ... 'haben'“. Vgl. ebenfalls den unter der Überschrift „Jede Tugend hat ihre Zeit“ stehenden Abschnitt FW 159 (497, 12–15), außerdem die Grausamkeit des ‚Großen‘ „gegen seine Tugenden“ in FW 266 (518, 22) sowie Abschnitt FW 295 mit dem Titel „Kurze Gewohnheiten“, in dem generell gegen alle „dauernden Gewohnheiten“ (536, 3) Stellung bezogen wird.

6.

Welt-Klugheit.] Titellos, sonst nur interpunktorisch abweichend vgl. N V 8, 4. In M III 6, 31 und D 16, 3 lautet der Titel des Gedichts noch: „Lebensregel“; erst in Cb1, 6 korrigiert. Der Ausdruck ‚Weltklugheit‘, der „seit dem frühen nhd. vor allem als eigenschaftsbezeichnung im sinne von ‚staats- und lebensklugheit‘ üblich geworden ist“, wurde im 18. und frühen 19. Jahrhundert auch synonym zu „weltweisheit“ als Bezeichnung der Philosophie verwandt (Grimm 1854–1971, 28, 1611). Im Fall des vorliegenden Gedichts kommt insbesondere eine (parodistische) Anspielung auf Baltasar Graciáns (1601–1658) *Hand-Orakel und Kunst der Weltklugheit* in Betracht, das N. in Schopenhauers Übersetzung besaß. Ursprünglich handelt es sich bei FW Vorspiel 6 um die dritte und letzte Strophe eines nachgelassenen Gedichts, das aus drei titelgebenden „Lebensregeln“ besteht: „Das Leben gern zu leben / Mußt du darüber stehn! / Drum lerne dich erheben! / Drum lerne – abwärts sehn! // Den edelsten der Triebe / Veredle mit Bedachtung: / Zu jedem Kilo Liebe / Nimm Ein Gran Selbstverachtung! // Bleib nicht auf ebnem Feld, / Steig nicht zu hoch hinaus! / Am schönsten sieht die Welt / Von halber Höhe aus.“ (NL 1882, 19[8], KSA 9, 676, 14–26 = M III 6, 31, wo aber die dritte, letztlich allein gedruckte Strophe durchgestrichen ist.)

Der inhaltlichen Empfehlung von Mittelmäßigkeit korrespondiert auf formaler Ebene die „Anspruchslosigkeit“ der nach Frank 1993, 100 f. „schlicht[] und verhalten[]“ wirkenden „gleichförmige[n] Kreuzreimstrophe“ aus vier jambischen Dreihebern, die jeweils männliche Versschlüsse aufweisen. Das Postulat des (Mittel-)Maßhaltens passt indes wenig zu dem sonst oft in N.s

Texten zu findenden Höhen-Pathos und der entsprechenden Verachtung alles Mittelmäßigen. So wird beispielsweise in JGB 198 „jene Herabstimmung der Affekte auf ein unschädliches Mittelmaass, bei welchem sie befriedigt werden dürfen, der Aristotelismus der Moral“ (KSA 5, 118, 25–27; vgl. hierzu den Stellenkommentar in NK 5/1) verächtlich abgetan. Anders als Aristoteles, der die Tugend als eine μεσότης, als ein Mittelmaß zwischen zwei Übermäßigkeiten bestimmt (vgl. *Nikomachische Ethik* II 6, 1106b–1107a; Aristoteles 1833–1862, VI/1, 55 f.) – ist N. jedenfalls kein Denker der Mitte oder des rechten Maßes, sondern einer, der gern mit Extremen experimentiert. In einem nachgelassenen Notat ist von der „Magie des Extrems“ (KGW IX 6, W II 5, 72, 31 f. = NL 1887, 10[94], KSA 12, 510, 20 f.) die Rede, von der in FW Vorspiel 6 jedenfalls nichts zu spüren ist. Dass Aristoteles’ „Lehre von der Tugend als einer Mitte [...] Nietzsche eher fremd zu sein“ scheint, bemerkt mit Blick auf N.s Positionierung in der *Tradition der Tugendethik* Tongeren 2012b, 81. Zu einem etwas anders gelagerten, stärker differenzierenden Verständnis der aristotelischen μεσότης-Lehre vgl. allerdings bereits Klibansky/Panofsky/Saxl 1992, 88, die herausstreichen, dass der Seelengröße (μεγαλοψυχία) „des überragenden Menschen“ in der *Nikomachischen Ethik* (IV, 7–8) „ein weitaus höherer Wert zugemessen [wird] als dem von geringeren Naturen erlangten einfachen Gleichgewicht der Kräfte“.

Ähnlich wie schon Reschke 1997, 240 vor einer wörtlichen Lektüre von FW Vorspiel 6 warnt, da „die Sinnfälligkeit des Sich-Bescheidens“ trüge, vertritt auch Benne 2015a, 41 die Ansicht, das Gedicht lasse sich „nur ironisch lesen, bestenfalls als Persiflage auf die Selbstzufriedenheit eines Juste Milieu, das weder die Mühen des Aufstiegs noch die schenkende Freude des Untergangs kennt.“ Über das Motiv des Aufsteigens zeigt sich der zu kommentierende Text, wie Benne ebenfalls bemerkt, kotextuell verbunden mit FW Vorspiel 26, FW Vorspiel 27 und FW Vorspiel 60, wo allerdings gerade – z. T. prekäre – Aufenthalte in außergewöhnlicher Höhe thematisiert werden. Zur (Überwindung der) mit dem Aufstieg verbundenen Schwierigkeit vgl. überdies FW Vorspiel 16.

354, 17 *Am schönsten*] In D 16, 3 korrigiert aus: „Am besten“.

7.

Vademecum – Vadetecum.] Vgl. im Wortlaut schon identisch die Handschrift des Gedichts in N V 7, 110, die zwar noch titellos ist, unter der aber steht: „Mein Vademecum“, sowie die „VADEMECUM VADETECUM“ überschriebene maschinenschriftliche Fassung in Mp XVIII 3, 31. In einer von KSA 14, 234 mitgeteilten früheren ‚Vorstufe‘, die von Heinrich Köselitz niedergeschrieben wur-

de, lautet das Gedicht noch wie folgt: „Zuspruch des Wanderers. – Vademecum. Vadetecum. Das heißt in deutscher Art und Sprach‘ -: / geh’ nur dir selber nach – / so folgst du mir ohn’ Ungemach, / und brichst den Bann, wie ich ihn brach!“ Zu dieser Ablehnung der unselbständigen Gefolgschaft (Kaufmann 1982, 134 spricht von einer „Verachtung der Jünger“) bzw. – positiv formuliert – diesem Appell zur Selbstbestimmung vgl. neben FW Vorspiel 23 auch den Zusatz zu dem Zitat aus Goethes Motto-Versen zur zweiten Auflage der *Leiden des jungen Werthers* (1775): „Sey ein Mann, und folge mir nicht nach“ (Goethe 1775, 2, Titelblatt) – „Sondern dir!“ in FW 99 (457, 4 f.). Siehe zu diesen kotextuellen Verbindungslinien neben Walter Kaufmann auch Prange 2013, 222 f. Zum Motiv des (unerwünschten) Nachfolgens bzw. Nachahmens vgl. auch FW 195 (505, 7–9) u. FW 255 (516, 23–26) sowie die entsprechenden Stellenkommentare. Als Interpretament für FW 255 zieht denn auch Buhl 2017, 306 FW Vorspiel 7 heran. Vgl. ferner die Schlusspointe von FW 106 (464, 1–7) und den Stellenkommentar hierzu.

Zum Titel vgl. Meyer 1885–1892, 16, 32 f.: „**Vademekum** (lat., ‚geh mit mir‘), Titel, welchen man nach Vorgang eines 1709 zu Köln erschienenen Gebetbuchs (oder nach einer 1623 zu Frankfurt a. M. erschienenen lateinischen Epigrammensammlung von Peter Lotichius) Büchern von kleinem Format zu geben pflegt, die als Ratgeber oder Leitfaden für /33/ gewisse Zwecke, gleichsam als Begleiter in allen möglichen Lagen des Lebens, zuweilen auch als Quellen der Erheiterung dienen sollen.“ Für das Genre ‚Ratgeberliteratur‘ eignet sich gut die von Frank 1993, 207 als „besonders eindringlich“ bewertete „Gleichförmigkeit“ des hier von N. verwandten Vierzeilers aus jambischen Vierhebern mit betontem Versschluss und vierfachem Haufenreim.

Ohne die neologistisch gebildete Schwesterformel „Vadetecum“ (‚geh mit dir‘) taucht der Ausdruck im Jahr 1888 noch zweimal bei N. auf. Das nachgelassene Notat NL 1888, 24[8], KSA 13, 634, 9 f. lautet: „V a d e m e c u m . / Von der Vernunft meines Lebens.“ Und im Brief aus Turin an Heinrich Köselitz vom 30. Oktober dieses Jahres spricht N. mit Blick auf EH vom „Vademecum meiner Philosophie“ (KSB 8/KGB III 5, Nr. 1137, S. 462, Z. 64). Die Paarformel „V a d e m e c u m – V a d e t e c u m“ kommt bei N. allerdings schon deutlich früher vor. Ausweislich der folgenden Aufzeichnung aus dem Nachlass plante er 1880 sogar eine eigene Schrift unter dem späteren Titel von FW Vorspiel 7: „Vademecum Vadetecum / Gedanken über die individuelle Sittlichkeit.“ (NL 1880, 4[313], KSA 9, 178, 16 f.) Und im Jahr 1882 spielte N. sogar mit dem Gedanken einer ‚Gesamtausgabe‘ seiner drei ‚Aphorismen-Sammlungen‘ unter diesem Titel: „Vademecum. Vadetecum / Von F. Nietzsche / Erste Gesamtausgabe // Inhalt: / Menschliches Allzumenschliches. Mit Anhang / Der Wanderer und sein Schatten / Morgenröthe / Die fröhliche Wissenschaft.“ (NL 1882, 1[13],

KSA 10, 11, 10–17; Handschrift in N V 9, 4.) Zur (Titel-)Formel „Vademecum Vadetecum“ vgl. Hödl 2009, 515–517; zur Deutung des Gedichts auch Koelb 1990, 151 f.

354, 21 *Sprach,*] N V 7, 110: „Sprach?“

354, 23 f. *Geh nur dir selber treulich nach: – / So folgst du mir – gemach! gemach!*] Ähnlich bringen diese Anweisung zur ‚autonomen Gefolgschaft‘ auch die Schlussverse von FW Vorspiel 23 zum Ausdruck: „Doch wer nur steigt auf seiner eignen Bahn, / Trägt auch mein Bild zu hellerem Licht hinan.“ (357, 25 f.)

354, 23 *nach:* –] In N V 7, 110 und Mp XVIII 3, 31 ohne Doppelpunkt, in der ‚Reinschrift‘ M III 6, 30 ohne Gedankenstrich.

354, 24 *mir* –] N V 7, 110: „mir!“, Mp XVIII 3, 31: „MIR.“

8.

Bei der dritten Häutung.] Eine ‚Vorstufe‘ in N V 8, 190 trägt den Titel „Häutung“. Bereits M 455 entfaltete die Vorstellung des Sich-Häutens, durch das unter der „zweite[n] Natur“ als einer in der „Welt“ angenommenen zweiten „Schlangen“-„Haut“ die erste „Haut“ als die „erste Natur“ wieder zum Vorschein kommt (KSA 3, 275, 3–7). Der Titel von FW Vorspiel 8 fügt diesem ‚Wechsel-Spiel‘ von erster und zweiter Haut noch eine dritte Hautschicht bzw. Häutungsphase hinzu. Die Schlange, die sich häuten muss, um am Leben zu bleiben, fungiert außerdem als Vergleichsbild für eine nötige Wandlungsfähigkeit des Geistes in M 573 (KSA 3, 330). Zum Motiv der Häutung vgl. auch FW 371, 623, 1–8, dort allerdings nicht im zoologischen Bild der Schlange, sondern im botanischen Bild eines Baums, der seine Rinde abstößt. Die Strophenform des vorliegenden Gedichts ist identisch mit der von FW Vorspiel 2. Andreas-Salomé 1894, 139 wertet FW Vorspiel 8 als „schlechte[s] Verschen“, was Ziegler 1900, 115 f., obwohl er den Text für besonders „gelungen[]“ und „charakteristisch“ für den ‚mittleren‘ N. hält, so erklärt: „das Schlechte daran ist das ganz Subjektive, das dem Epigramm nicht ansteht.“ Zur Interpretation des „cryptic rhyme about shedding skin“ siehe Pappas 2004, 74 f.; vgl. auch die besonders ausführliche Besprechung des Gedichts in Langer 2010, 17–19, ferner Bloch 2017, 138.

354, 27–30 *Schon krümmt und bricht sich mir die Haut, / Schon giert mit neuem Drange, / So viel sie Erde schon verdaut, / Nach Erd’ in mir die Schlange.*] In einem Notizbuch, das N. von Frühling 1882 bis Februar 1883 nutzte, findet sich folgende ‚Vorstufe‘: „Schon krümmt und bricht sich mir die Haut / Schon stirbt

die alte Schlange / Und eine neue Schlange schaut / hervor mit neuem Drange“ (N V 8, 193). Dass die Schlange Erde verdaut, spielt auf Genesis 3, 14 an. Nachdem die Schlange Adam und Eva dazu verführt hat, von den verbotenen Früchten in der Mitte des paradiesischen Gartens zu kosten, spricht Gott zu ihr: „Weil du solches gethan hast, seyst du verflucht vor allem Vieh, und vor allen Thieren auf dem Felde. Auf deinem Bauch sollst du gehen, und Erde essen dein Lebenlang.“ (Die Bibel: Altes Testament 1818, 3; auf die kurz darauf folgende Bibelstelle Genesis 3, 19 kommt FW Vorspiel 39, 362 zu sprechen.) Der Staub als Speise der Schlange kommt auch im „Prolog im Himmel“ von Goethes *Faust I* vor; dort sagt Mephistopheles nach seiner Wette mit Gott über Faust (V. 334 f.): „Staub soll er fressen, und mit Lust, / Wie meine Muhme, die berühmte Schlange.“ (V. 334 f.; Goethe 1876, 15) Indem das Gedicht statt von „Staub“ von „Erde“ spricht, wertet es die „Schlangenkost“ auf (355, 4).

Als mögliche Quelle kommt überdies ein Passus aus Eduard von Hartmanns *Philosophie des Unbewussten* in Frage, die N. gut kannte (in UB II wurde sie scharf attackiert). Hartmann verknüpft dort bereits die Schlangen-Häutung mit der Ernährung und bezieht dies auch auf den Menschen: „Die ganze Ernährung des Körpers, in der nach beendetem Wachsthum die Hauptaufgabe des Bildungstriebes besteht, ist ein und dasselbe mit Neubildung, und verhält sich zur Neubildung ganzer Körpertheile, wie die fortwährende Hautabschuppung des Menschen zur periodischen Häutung der Schlangen und Eidechsen, d. h. die Ernährung ist eine Summe unendlich vieler, unendlich kleiner Neubildungen, die Neubildung bloss eine sich sehr schnell addirende und darum mehr in die Augen fallende Ernährung“ (Hartmann 1869, 148).

355, 1–3 *Schon kriech' ich zwischen Stein und Gras / Hungrig auf krummer Fährte, / Zu essen Das, was stets ich ass*] KSA 14, 234 teilt hierzu folgende ‚Vorstufe‘ mit, die mit der Formel „Stirb und Werde!“ Goethes Gedicht *Selige Sehnsucht* aus dem *West-östlichen Divan* zitiert (vgl. Goethe 1853–1858, 4, 17): „Mich lüstet es nach altem Fraß / Bei jedem neuem Stirb und Werde! / Ich esse noch, was stets ich ass“. Vgl. ohne diesen Goethe-Bezug den Entwurf in N V 8, 192. Auf das Schlangen-Motiv greift N. auch in FW Vorspiel 11 (355, 29) und in der Sentenz FW 259 (517, 15 f.) zurück.

355, 3 *Zu essen*] In der ‚Reinschrift‘ M III 6, 24 korrigiert aus: „Und esse“.

355, 3 *Zu essen Das, was stets ich ass*] In D 16, 4 steht: „Zu essen das, was stäts ich aß“; entsprechende Korrekturen von „das“ zu „Das“ und „stäts“ zu „stets“ in Cb1, 6.

9.

Meine Rosen.] Vgl. die ‚Vorstufen‘ in N V 8, 190 f. Hatte das lyrische Autor-Ich eingangs in der Rolle als Gastronom seine Leser zum Probieren einer ungewohnten literarischen Kost eingeladen (vgl. FW Vorspiel 1), so erfolgt mit dem nun zu kommentierenden Gedicht gleichsam eine Verschiebung der Metaphorik vom gastronomischen in den floristischen Bereich: Der Text formuliert fragend eine Einladung zum Lesen als Rosenpflücken. Abermals ist mit dieser Einladung eine Warnung verbunden bzw. sind daran gewisse Rezeptionsbedingungen geknüpft: Wie die Lesenden im Eingangsgedicht sich erst allmählich an die Kost des Autor-Ich gewöhnen müssen, die zunächst nichts Schmachhaftes verheißt, so haben sie beim Pflücken der Rosen offenbar mit Dornenstichen zu rechnen – was entfernt an Goethes berühmtes balladeskes ‚Volkslied‘ *Heidenröslein* (um 1770) erinnert. N.s Dreizeiler aus trochäischen Vierhebern mit weiblichem Versschluss und Dreireimen ist historisch ohne prominente Vorbilder. Allerdings kann die von Frank 1993, 59 vorgenommene Bewertung des eng verwandten Dreizeilers mit betontem Versende als Träger von „Harmonie, Schlichtheit, Einfalt“ sogar noch mehr für die vorliegende Formvariante gelten, da die ‚klingende‘ Kadenz den liedhaft-heiteren Ton des Gedichts verstärkt. Dazu passt auch, dass die dritte Strophe (baa) mit dem in den Strophen 1 (aaa) und 2 (bbb) etablierten Dreireimschema bricht und überdies durch die refrainhafte Wiederholung von Vers 3 (355, 8) die Einladung an den Leser besonders betont. Zur Deutung vgl. auch Koelb 1990, 153 und Higgins 2000, 19.

355, 7 *Ja! Mein Glück*] Bertram 1918, 216 verweist vor dem Hintergrund seiner These, FW Vorspiel sei als „positive Goethe-Parodie“ zu verstehen, für den Gedichtbeginn mit „ausbrechendem: ‚Ja! [...]‘“, der sich auch in FW Vorspiel 35 („Eis“) und FW Vorspiel 62 („Ecc e h o m o“) findet, auf gleichartige Anfänge von Spruchgedichten Goethes: „Ja! ich rechne mir’s zur Ehre“ (Zahme Xenien [7]; Goethe 1887–1919, 5/1, 89) und „Ja! Wer eure Verehrung nicht konnte“ (Sprichwörtlich; Goethe 1853–1858, 3, 15). Bertram 1918, 216 meint unter anderem daraus folgern zu können: „Gerade die berühmtesten dieser Sprüche [aus FW Vorspiel] sind dem goetheschen Vorbild sprachlich am meisten verpflichtet.“ Von dem „an Goethe erinnernde[n] Ton“ des vorliegenden Gedichts spricht auch Benne 2015a, 41. Durch die Formel „Mein Glück“ in der zu kommentierenden Verszeile ergibt sich eine thematische Verbindung zu FW Vorspiel 2, dessen Titel so lautet.

355, 7 f. *Ja! Mein Glück – es will beglücken –, / Alles Glück will ja beglücken!*] In der ‚Reinschrift‘ M III 6, 22 hat N. die beiden Eingangsverse wie folgt nachträglich in einer Zeile eingefügt: „Ja! Mein Glück – es will beglücken! Alles

Glück will ja beglücken!“ Auch die Gesamteinteilung des Gedichts in drei dreizeilige Strophen hat N. hier erst im Nachhinein vorgenommen (durch zwei horizontale Striche zwischen den Versen 3/4 und 6/7).

355, 7 *beglücken* –,] In D 16, 4 noch ohne Komma, das erst bei der Fahnenkorrektur in Cb1, 7 hinzugefügt wurde.

355, 12 *Oft die Fingerchen euch lecken!*] Vgl. Campe 1807–1811, 3, 66: „Die Finger, oder alle zehn Finger nach etwas lecken, nach dem Genuß einer Sache sehr lüstern sein, auch, etwas mit dem größten Wohlschmack genießen, so daß man, nach dem Genuß desselben sich noch die Finger leckt.“ Im Rahmen des vorliegenden Gedichts, insbesondere der nachfolgenden Begründung in der dritten Strophe über „das Necken“ und „die Tücken“ (355, 13 f.), zielt das Fingerlecken allerdings nicht bloß auf den „größten Wohlschmack“ ab, den die wiederholte Rede vom ‚beglückenden Glück‘ zwar auch andeutet. Vielmehr liegt ebenfalls die Annahme nahe, dass hier von zerstochnenen „Fingerchen“ Blutstropfen abgeleckt werden müssen.

355, 14 *Denn mein Glück – es liebt die Tücken!*] In M III 6, 22 korrigiert aus: „Denn mein Glück – es will beglücken!“

10.

Der Verächter.] Vgl. die durchgestrichene maschinenschriftliche Prosa-‚Vorstufe‘ in Mp XVIII 3, 11: „ER LAESST VIELES FAHREN UND FALLEN UND IST DOCH KEIN VERAECHTER –ER TRINKT NUR AUS EINEM ALLZUVOLLEN BECHER.“ Auf derselben Seite befindet sich darunter ein titelloser handschriftlicher Entwurf in Versen, der dem Drucktext schon sehr nahe kommt. Der im Titel genannte „Verächter“, der sich als identisch mit dem lyrischen Ich erweist, ist nach eigener Auffassung gar kein solcher; es handle sich vielmehr nur um eine Zuschreibung der im Text angesprochenen „ihr“ (355, 19), deren Sichtweise der Sprecher zu korrigieren sucht. Was aus der Außenperspektive als ‚Verachtung‘ erscheint, sei in Wirklichkeit nur eine Folge rauschhafter Überfülle. Dies jedenfalls legt sein Selbstvergleich mit einem Weintrinker nahe, der „aus allzuvollen / Bechern“ trinkt (355, 20 f.). N. greift für dieses Gedicht auf eine „nicht leicht zu meisternde und auch nur selten verwendete Strophe“ aus fünf unbetont, akatalektisch schließenden trochäischen Vierhebern mit dem Reimschema abaab zurück, die „vorzugsweise einen Ausdruck fragender Nachdenklichkeit“ erzeugt (Frank 1993, 394). In FW Vorspiel 10 sollen die Angesprochenen zur nachdenklichen Hinterfragung ihres Vorurteils über das lyrische Ich bewogen werden; überdies ist „die Verzögerung der Bewegung“, die diese

Strophenform im Vergleich zu „fließenderen“ Formen charakterisiert (ebd.), dazu geeignet, die (sprech)motorischen Schwierigkeiten des Trinkers auf rhythmischer Ebene performativ vorzuführen. Deutungsansätze zu dem Gedicht bei Schickling 1965, 105 und Schleucher 1994, 108.

355, 18 *Vieles lass ich fall'n und rollen*] In der ‚Reinschrift‘ M III 6, 34 noch umgekehrt: „Vieles laß ich rollen und fallen“. In der titellosen handschriftlichen Fassung in Mp XVIII 3, 11 schon die Reihenfolge der Druckfassung: „Vieles laß ich falln und rollen“. Wortidentisch auch das Typoskript in Mp XVIII 3, 47. Zum „rollen“ als Beschreibung einer eigenen Bewegung vgl. FW 29 (NK 359, 19). Vgl. auch die torkelnden und hinfallenden Trunkenen in FW 154, von denen sich das dort sprechende Wir allerdings gerade absetzt.

355, 19 *drum Verächter.*] M III 6, 34: „drob ‚Verächter‘ –:“; Mp XVIII 3, 11: „drum ‚Verächter‘: –“; Mp XVIII 3, 47: „DRUM VERÄCHTER: –“.

355, 21 *fall'n und rollen –*] M III 6, 34: „falln und rollen,“; Mp XVIII 3, 11: „falln und rollen –“ (wort- und zeichenidentisch auch in Mp XVIII 3, 47).

355, 22 *Denkt vom Weine drum nicht schlechter.*] Zur Affirmation des Weingenusses vgl. auch FW Vorspiel 39 (362, 10). Dass die Einschränkung der motorischen Fähigkeiten infolge übermäßigen Alkoholgenusses, auf die die beiden vorangehenden Verse anspielen (vgl. 355, 20 f.), nicht zu einer Verurteilung des Weines – sondern, so wäre doch zu ergänzen, allenfalls des Trinkers – führen dürfe, lässt freilich die Verteidigungsstrategie des lyrischen Ich gegenüber denen, die es als „Verächter“ (355, 19) anklagen, einigermaßen fadenscheinig wirken. Sie ginge nur dann auf, wenn es sich nicht mit einem Trinker, sondern mit dem Wein vergleichen würde.

11.

Das Sprüchwort spricht.] Maschinenschriftliche ‚Vorstufe‘ in Mp XVIII 3, 31 (mit Tippfehler im Titel: „DAS SPUECHWORT SPRICHT:“). Die Figura etymologica im Titel zeigt an, dass sich in diesem Rollen-Gedicht das zum lyrischen Ich personifizierte „Sprüchwort“ äußert. N.s Vorliebe für sprichwörtliche Redensarten kommt damit auf besondere Weise zum Ausdruck. Ähnliche Titel finden sich in FW Vorspiel noch mit „Der Fromme spricht“ (FW Vorspiel 38), „Der Weise spricht“ (FW Vorspiel 49) und „Der Skeptiker spricht“ (FW Vorspiel 61). Zudem folgen auf das hier zu kommentierende Gedicht mit FW Vorspiel 12–22 fast ausnahmslos sentenziöse paarreimende Zweizeiler (halb aus der Reihe tanzt nur FW Vorspiel 13), die gewissermaßen

einen eigenen generischen Binnenzyklus aus künstlichen ‚Sprichwörtern‘ innerhalb des Vorspiels bilden. FW Vorspiel 11 erfüllt in Bezug auf diese auch eine ankündigende oder einleitende Funktion. Der in FW Vorspiel 11 auf inhaltlicher Ebene beschworenen Vielgestaltigkeit des titelgebenden „Spruchwort[s]“ entspricht auf formaler Ebene die metrische Heterogenität des fünfzeiligen Gedichts, dessen Verse zwar durchgängig vierhebig sind, jedoch unterschiedliche Versmaße aufweisen: Während Vers 1 aus regelmäßigen Trochäen besteht, bilden die Verse 2–4 Jamben (V. 2 und 3 je mit einer unterschiedlich platzierten Doppelsenkung), bevor der letzte, durch eine Mittelzäsur geteilte Vers zwei Chorjamben (bestehend aus je einem Trochäus und einem Jambus) aufweist. Mit dieser metrischen Uneinheitlichkeit kontrastiert wiederum der gleichförmige Haufenreim auf die Endsilbe „-ein“. Zur Deutung des Gedichts vgl. Andreas-Salomé 1894, 26 f., Benne 2015a, 43 f., Foley 2017, 450 und Mieder 2018, 93 f.

355, 24–29 *Scharf und milde, grob und fein, / Vertraut und seltsam, schmutzig und rein, / Der Narren und Weisen Stelldichein: / Diess Alles bin ich, will ich sein, / Taube zugleich, Schlange und Schwein!*] Eine ‚Vorstufe‘ aus dem im Herbst 1881 benutzten Notizbuch N V 7 lautet: „~~Weis und nährisch~~ ‘Scharf und milde’, grob und fein, / ~~Scharf und milde, Wasser und Wein:~~ / Dies alles soll mein Spruchwort sein! ‘bin ich – will ich sein!’ / Nun hört mir zu! Nun kommt herein!“ Darunter stehen dann schon, hier noch durch drei Kreuze vom Rest getrennt und in anderer Reihenfolge, die späteren Verse 2, 3 und 5: „Vertraut und seltsam, schmutzig und rein / Taube zugleich und Schlange und Schwein: – / Der Narrheit‘en’ und Weisheit‘en’ Stelldichein.“ (N V 7, 109). In der maschinenschriftlichen ‚Vorstufe in Mp XVIII 3, 31 lauten die letzten drei Verse zunächst noch ähnlich: „TAUBE ZUGLEICH, SCHLANGE UND SCHWEIN: / DIES ALLES BIN ICH – WILL ICH SEIN, / DER NARREN UND WEISEN STELLDICHEIN.“ Mit Bleistift wurden die Verse hier dann wie in der Druckfassung umgruppiert. Im Gegensatz zu dem hier (wie schon in der ‚Reinschrift‘ M III 6, 28) realisierten programmatischen Selbstentwurf einer Vereinigung gegensätzlicher Eigenschaften und (tiersymbolischer) Existenzformen steht das absolute ‚Reinheitsgebot‘ im Schlussgedicht FW Vorspiel 63. Zu den sprichwörtlichen Tieren „Schlange“ und „Taube“ in FW Vorspiel 11 vgl. Pappas 2004, 73.

Zur Verschränkung von Weisheit und Narrheit/Torheit vgl. auch NK 464, 32–465, 1. Für das Ansinnen des lyrischen Ich, „Der Narren und Weisen Stelldichein“ zu sein, hätte übrigens Schopenhauer wohl wenig Verständnis aufbringen können. Vertritt er doch die Ansicht: „Daß dieselbe Philosophie für Narren und Weise taugen solle, ist eine unbillige Forderung“ (Schopenhauer 1864, 304).

355, 28 *Diess*] In Cb1, 7 korrigiert aus: „Dies“. So aber auch schon in D 16, 5.

355, 29 Taube] In Cb1, 7 korrigiert aus: „Traube“. Am Seitenrand steht die durchgestrichene Bleistiftnotiz: „? / Wein“. Tatsächlich spielt der „Wein“ ja textgenetisch eine Rolle für das Gedicht. Es handelte sich aber offensichtlich um einen Druckfehler. In N V 7, 109, M III 6, 28 und im Druckmanuskript hatte N. eindeutig geschrieben: „Taube“ (D 16, 5).

12.

An einen Lichtfreund.] Der Zweizeiler findet sich mit kleinen Unterschieden (fehlende Apostrophe; „dem Lichte“ statt „der Sonne“ in 356, 4) auch im Brief an Köselitz vom 17. Februar 1882: „Willst Du nicht Aug und Sinn ermatten / Lauf auch dem Lichte nach im Schatten“ (KSB 6/KGB III 1, Nr. 201, S. 171, Z. 4 f.). In der ‚Reinschrift‘ stand zuerst „Sonnenbruder“ statt „Lichtfreund“ im Titel (M III 6, 32). Die Lichtmetaphorik, die N.s Werk durchzieht und auch – neben anderen Leitmetaphern – in FW Vorspiel einen prominenten Stellenwert besitzt, kommt innerhalb des Vorspiels in diesem Gedicht zum ersten Mal vor. Kontrastiv lässt sich der „Lichtfreund“ allerdings auf „die dunklen Männer“ aus FW Vorspiel 3 (353, 21) zurückbeziehen. Auch hier, in FW Vorspiel 12, wird der (gewünschte) Leser angesprochen; der „Lichtfreund“ ist zugleich ein Freund des sprechenden Autor-Ich, das ebenfalls ein ‚Freund des Lichts‘ ist. Ähnlich seinem formalen Gegenstück mit männlicher Kadenz (vgl. NK FW Vorspiel 21), erweist sich der paarreimende Zweizeiler aus jambischen Vierhebern mit weiblicher Kadenz als besonders geeignet für die „sentenziöse Kundgabe“, da ihm die „Geschlossenheit des Spruchs“ (Frank 1993, 32) eignet.

Das Kompositum „Lichtfreund“ findet sich laut eKGWB bei N. nur hier. Schmidt 2000, 331 zitiert eine Äußerung von N.s Vater, der am 26. 03. 1845 über seinen erst knapp halbjährigen Sohn berichtet: „er ist ein Lichtfreund sonder Gleichen“. Als „Lichtfreunde“ wurden übrigens auch die Mitglieder einer vor allem in Mitteldeutschland beheimateten liberal-rationalistisch eingestellten protestantischen Gruppierung bezeichnet, die unter anderem von David Friedrich Strauß und Ludwig Feuerbach beeinflusst war. (Dass N.s Vater von diesen „Lichtfreunden“ allerdings nicht viel hielt, belegt Pernet 2004, 291.) Zur Deutung von FW Vorspiel 12 vgl. Kunas 1982b, 60 u. Koch 2000, 130.

356, 3 f. *Willst du nicht Aug' und Sinn ermatten, / Lauf' auch der Sonne nach im Schatten!]* Diese beiden Verse sind laut KSA 14, 234 aus folgender ‚Vorstufe‘ hervorgegangen: „Licht und Wärme macht schnell ermatten / Und treibt zuletzt zu jedem Schatten.“ Vgl. auch Mp XVIII 3, 5: „WILLST DU NICHT AUG UND SINN ERMATTEN, / LAUF AUCH DER SONNE NACH – IM SCHATTEN.“ In

N V 7, 52 hatte N. im letzten Vers zuerst schon „Sonne“ geschrieben, dann aber zu „[Lichte]“ korrigiert.

356, 4 *Lauf*] In D 16, 5 noch ohne Apostroph, der erst in Cb1, 7 ergänzt wurde.

13.

Für Tänzer.] Das Gedicht ist nahezu identisch mit dem ersten Spruch aus N.s Brief an Heinrich Köselitz vom 17. Februar 1882: „Glattes Eis ein Paradeis / Fuer Den der gut zu tanzen weiss.“ (KSB 6/KGB III 1, Nr. 201, S. 171, Z. 2 f.) Zu dem Gedicht hat sich ein titelloser maschinenschriftlicher Entwurf erhalten, den N. auf seiner Malling-Hansen-Schreibkugel getippt hat (Mp XVIII 3, 5). Im Manuskriptheft III 6 vom Winter/Frühling 1881/82 weist der – auch hier nur zweizeilige – Text noch zwei andere Titelvarianten auf: „~~Tänzer-Weisheit~~ Glat-tes Eis“ (M III 6, 32). Auf drei Zeilen verteilt ist der Text bereits in N V 7, 51, wobei aber die mittig platzierte erste Zeile noch als Überschrift zu fungieren scheint: „Glattes Eis / Ein Paradeis / Für den, der gut zu tanzen weiß.“ In der gleichlautenden Druckfassung handelt es sich bei FW Vorspiel 13 um den einzigen Dreizeiler im ‚sprichwörtlichen‘ Binnenzzyklus FW 12–22, dem FW Vorspiel 11 präludiert. Auf einen trochäischen, katalektisch schließenden Zweiheber folgen zwei akatalektisch schließende jambische Verse mit zwei (V. 2) bzw. vier (V. 3) Hebungen. Folgt man den ungedruckten Varianten des Gedichts und liest die ersten beiden Verse als einen ganzen Vers, ergibt sich ein trochäischer Vierheber mit katalektischem Versschluss. Das Gedicht bleibt demnach in beiden Varianten metrisch uneinheitlich, was die ‚tänzerische‘ Fähigkeit, sich einem wechselnden Rhythmus geschmeidig anzupassen, auch auf der Formebene zum Ausdruck bringt (vgl. NK 356, 9). Zu dem populären Text vgl. u. a. White 2001, 57 f., Schwarzwald 2008, 386 f. und Henne 2010, 22.

356, 7 *Glattes Eis*] Als Kompositum ‚Glatteis‘ – das N. aus metrischen Gründen in seine Bestandteile aufspaltet – schon zu N.s Zeit sprichwörtlich für Gefahr, Irrtum, Abwege. In Wanders *Deutschem Sprichwörter-Lexikon* werden drei Redensarten angeführt, die teilweise noch heute gebräuchlich sind: „Wer aufs Glatteis geht, der glitscht [rutscht aus]“, „Aufs Glatteis gerathen“ und „Einen aufs Glatteis führen“ (Wander 1867–1880, 1, 1696). Das Gedicht widerspricht – mit Blick auf die Ausnahme-Gestalt des ‚guten Tänzers‘ – dem ersten Sprichwort. Zur Eis-Metaphorik vgl. auch FW Vorspiel 35, wo das Eis allerdings gegessen und ‚verdaut‘ werden soll. Im motivisch verwandten Schlussgedicht der Neuausgabe von 1887 „An den Mistral“, das bezeichnenderweise den Untertitel „Ein Tanzlied“ trägt, wird ebenfalls ein leichtfüßiger Tanz auf glatter

Oberfläche inszeniert, wenn das lyrische Ich dort zu Beginn der zweiten Strophe dem Mistral-Wind zusingt: „Hier auf glatten Felsenwegen / Lauf’ ich tanzend dir entgegen“ (650, 1 f.).

356, 8 *Ein Paradeis*] N. wählt hier wegen des (Haufen-)Reims die ältere Form „Paradeis“ statt ‚Paradies‘ wie in FW Vorspiel 57 (366, 7); vgl. das Lemma „Paradies“ in Grimms *Deutschem Wörterbuch*: „im älteren nhd. paradeise, paradeis (ei = mhd. î), aufgenommen aus dem biblisch-kirchlichen, zuerst in den LXX vorkommenden griech. παράδεισος (lat. in der vulgata paradisus), das mit hebr. pardês aus dem zend. pairidaêza (umhegung, eingehogter garten) stammt“ (Grimm 1854–1971, 13, 1453). Das „Paradeis“ kehrt in der zweiten Ausgabe im abschließenden „Tanzlied“ „An den Mistral“ wieder, auf dessen motivische Verwandtschaft schon hingewiesen wurde. Dort verjagt das lyrische Ich wie ein zorniger Cherub jeden daraus, der „nicht tanzen kann“ (651, 7): „Fort aus unsrem Paradeis!“ (651, 12) Henne 2010, 22 versteht das „Paradeis“ in FW Vorspiel 13 als „das richtige Paradies, das auf Erden“, das er dem ‚falschen‘, überirdischen „Paradiese“ (366, 7) in FW Vorspiel 57 gegenüberstellt.

356, 9 *Für Den*] D 16, 5: „Für den“; korrigiert in Cb1, 8.

356, 9 *der gut zu tanzen weiss*] Tanz/Tanzen kommt als zentrales Motiv bei N. in verschiedenen Texten und Zusammenhängen schon seit den 1870er Jahren vor, insbesondere in Reflexionen über die Kunst und über das Denken. In den (späteren) 1880er Jahren taucht das Tanz-Motiv wiederholt zur Kennzeichnung eines Künstler- und Philosophen-Ideals auf, das sich durch ‚Freiheit‘, ‚Beweglichkeit‘, ‚Leichtfüßigkeit‘ auszeichnet, so etwa – verschränkt mit der ebenfalls schon aus FW Vorspiel bekannten nutritiven Metaphorik – im Schlusssatz von FW 381 aus dem 1887 hinzugekommenen Fünften Buch: „Nicht Fett, sondern die grösste Geschmeidigkeit und Kraft ist das, was ein guter Tänzer von seiner Nahrung will, – und ich wüsste nicht, was der Geist eines Philosophen mehr zu sein wünschte, als ein guter Tänzer. Der Tanz nämlich ist sein Ideal, auch seine Kunst, zuletzt auch seine einzige Frömmigkeit, sein ‚Gottesdienst‘ ...“ (635, 23–28) In der Erstausgabe von FW begegnet der Tanz auf vielschichtige Weise außerdem noch in FW Vorspiel 28 sowie den Abschnitten FW 22, FW 54, FW 76, FW 84, FW 105, FW 107 und FW 324, in der Neuausgabe von 1887 dann in FW 347, FW 366 und FW 368 sowie besonders prominent im letzten Einzeltext der Neuausgabe: in FW Anhang An den Mistral, Strophen 6–8.

FW Vorspiel 13 lässt sich als (relativ frühe) Formulierung des genannten Künstler-Philosophen-Ideals verstehen und dergestalt poetologisch deuten: als Selbstinszenierung der sprechenden Autor-Instanz, die für sich beansprucht, ein ‚guter Tänzer‘ zu sein und sich auf dem gefährlichen Gelände – dem ‚Glatt-

eis‘ – heikler Themen und schwieriger Probleme sicher, ja elegant zu bewegen (vgl. auch die verwandte poetologische Metapher des Mit-den-Füßen-Schreibens in FW Vorspiel 52). Zugleich kann aber auch der Leser gemeint sein, der seinerseits ein guter Tänzer sein muss, um bei der Lektüre des vorliegenden Buchs nicht aufs Glatteis geführt zu werden – und auszurutschen. Zu „Tanz, Tänzer“ bei N. vgl. das entsprechende Lemma von Schüle in NH 335 f. Zum *Tanz als Form des Denkens* bei N. siehe den gleichnamigen Sammelband von Röllner/Lippe 2001; ferner Koch 2001, 11–28, Deuber-Mankowsky 2002, Nowak 2009 u. Sommer 2019a.

14.

Der Brave.] In der ‚Reinschrift‘ dieser freien Knittelverse (formal ähnlich vgl. FW Vorspiel 20) stehen zusätzlich noch zwei verworfene Titel: „~~Am Kreuzwege. Der Entschlossene.~~“ (M III 6, 32) Der erste Titel verweist auf den Topos des *homo viator in bivio*; dieser Topos geht auf die Fabel des Prodikos von Herakles am Scheideweg zurück, die in Xenophons *Memorabilien* (II, 1, 21–34; Xenophon 1827, 468–474) überliefert wurde, bevor sie seit der Spätantike eine christliche Umdeutung erfuhr (vgl. Schmidt 2008b). Entscheidet sich Herakles für entsagungsbereite Tugend statt für lasterhafte Wollust, so zieht der „Brave“ in N.s Gedicht eine ‚ganze Feindschaft‘ der ‚geleiteten Freundschaft‘ vor. „Der Brave“ meint hier im ursprünglichen Wortsinn (der heute noch im englischen Adjektiv ‚brave‘ enthalten ist): ‚der Tapfere/Mutige‘ (vgl. Grimm 1854–1971, 2, 340). Gedanken zum Verhältnis von Freundschaft und Feindschaft finden sich in N.s Texten des Öfteren. Zum ‚Freund‘ vgl. den gleichnamigen Artikel von Campioni in NH 237 f. In Za I Vom Freunde wird beispielsweise eine wechselseitige Identität von Freund und Feind postuliert („Man soll in seinem Freunde noch den Feind ehren. [...] In seinem Freunde soll man seinen besten Feind haben.“, KSA 4, 71, 22 u. 24). In EH Warum ich so weise bin 7 inszeniert sich das sprechende Ich selbst als ‚kriegerischen‘, ‚feindlichen‘ Menschen: „Angreifen gehört zu meinen Instinkten. Feind sein können, Feind sein – das setzt vielleicht eine starke Natur voraus, jedenfalls ist es bedingt in jeder starken Natur.“ (KSA 6, 274, 3–5; vgl. NK 6/2, S. 387 f.) Dass auch und gerade der Freund ein Feind sein könne, hat N. in Emersons Essay über die *Freundschaft* gelesen, wo es über den „Freund“ heißt: „Laß ihn für dich immer ein schöner Feind sein, unbezwingbar, auf’s höchste von dir verehrt, und nicht eine triviale Convenienz, die bald ihr Ende erreicht haben und bei Seite geworfen sein wird.“ (Emerson 1858, 157; von N. mit Randstrichen versehen.) Zur ‚feindlichen Freundschaft‘ vgl. auch im Vierten Buch FW 279; eine Identität der Sprecher-

rollen beider Texte vermutet Hubbard 1958, 114. Zum Titel eines Aufsatzes über „Feindschaft bei Nietzsche“ wurde der Wortlaut von FW 14 bei Niehues-Pröbsting 2013 erhoben.

356, 12 f. *Lieber aus ganzem Holz eine Feindschaft, / Als eine geleimte Freundschaft!*] In einem Notizbuch aus der Entstehungszeit der Erstausgabe von FW findet sich folgende ‚Vorstufe‘: „Lieber eine frische ganze Feindschaft als eine geleimte Freundschaft!“ (N V 7, 52) In der ‚Reinschrift‘ in Anführungszeichen und ohne Komma (vgl. M III 6, 32). N. übernimmt mit diesem Zweizeiler wörtlich den vierten Spruch aus seinem Brief an Heinrich Köselitz vom 17. Februar 1882, wo ebenfalls das Komma fehlt und überdies noch ein Punkt statt Ausrufezeichen steht: „LIEBER AUS GANZEM HOLZ EINE FREUNDSCHAFT / ALS EINE GELEIMTE FREUNDSCHAFT.“ (Faksimile in Günzel/Schmidt-Grépály 2003, 17; vgl. KSB 6/KGB III 1, Nr. 201, S. 171, Z. 8 f.) Vgl. identisch auch Mp XVIII 3, 5. Es handelt sich um eine freie Variation bzw. Kontrafaktur von im 19. Jahrhundert gebräuchlichen Sprichwörtern über den Vorzug von Freundschaft gegenüber Feindschaft wie z. B. „Besser weite freundschaft, denn nahe feindtschaft.“ „Besser zehen Mann freundschaft, denn eines mannes feindtschaft.“ (Wander 1867–1880, 1, 1200) Vgl. aber auch die beiden letzten Verszeilen aus Goethes Sonett mit dem generisch-autoreferentiellen Titel *Das Sonett*, wo genau dieselbe Opposition von ‚ganzem Holz‘ und ‚leimen‘ vorkommt, allerdings nicht mit Bezug auf die Freundschaft, sondern selbstreflexiv auf die Poetologie des Sonetts angewandt: „Ich schneide sonst so gern aus ganzem Holze, / Und müßte nun doch auch mitunter leimen.“ (Goethe 1853–1858, 2, 229) In FW Vorspiel 56 tauchen die Handwerker-Utensilien ‚Leim‘ und ‚Holz‘ erneut auf, diesmal aber selbst in poetologischer Hinsicht, wenngleich die Sinnrichtung gegenüber Goethe umkehrend.

356, 12 *Feindschaft*,] In M III 6, 32 und D 16, 5 noch ohne Komma, das erst in Cb1, 8 eingefügt wurde.

15.

Rost.] Abgesehen von Abweichungen in der Interpunktion ist FW Vorspiel 15 identisch mit dem letzten (titellosen) lyrischen Sinnspruch aus N.s Brief an Heinrich Köselitz vom 17. Februar 1882: „AUCH ROST THUT NOTH: SCHARFSEIN IST NICHT GENUNG: / SONST SAGT MAN STETS VON DIR: ‚ER IST ZU JUNG.‘“ (Faksimile in Günzel/Schmidt-Grépály 2003, 17; vgl. KSB 6/KGB III 1, Nr. 201, S. 171, Z. 14 f.) Siehe auch Mp XVIII 3, 5 (mit Gedankenstrich anstelle des ersten Doppelpunkts). Eine wortidentische frühere Niederschrift (Herbst

1881) findet sich in N V 7, 53 („Rost“ hier hervorgehoben). Der paarreimende Zweizeiler aus jambischen Fünfhebern mit akatalektischem Versschluss, der auch FW Vorspiel 19, FW Vorspiel 22 sowie in erweiternden Variationen FW Vorspiel 55 und FW Anhang Sils-Maria zugrunde liegt, erfreut sich nach Frank 1993, 39 f. erst seit N.s Zeit weiterer Verbreitung und wurde – neben dem Darstellungszweck intimer „Aussprache“ und „Anrede“ – seiner „sentenziösen Knappheit wegen“ vorwiegend für „Spruchhafte[s]“ eingesetzt wie auch im vorliegenden Gedicht. Grundlage dieses Zweizeilers ist der aus der französischen Literatur bzw. Poetik bekannte *vers commun*. Laut Higgins 2000, 20 schlägt FW Vorspiel 15 ein Hauptthema von FW an, dass nämlich „virtue‘ and ‚vice‘ are interdependent, and each is only as strong as the other.“

356, 16 *Noth: Scharfsein ist nicht genug!*] M III 6, 32: „Noth; Scharfsein ist nicht genug –“. Zur alten Form „genung“ (statt „genug“), auf die N. hier aus Reimgründen zurückgreift, siehe Grimm 1854–1971, 5, 3487.

356, 17 *stets*] In D 16, 5 steht noch „stäts“, was erst in Cb1, 8 korrigiert wurde.

356, 17 „*er ist zu jung!*“] In M III 6, 32 ohne Anführungszeichen.

16.

Aufwärts.] Dieser vierhebige jambische Zweizeiler unterscheidet sich nur durch zwei Doppelsenkungen in Vers 1 von der laut Frank 1993, 32 für die „sentenziöse Kundgabe“ besonders geeigneten Strophenform aus jambischen Vierhebern mit männlicher Kadenz bzw. akatalektischem Versschluss, die FW Vorspiel 21 zugrunde liegt. Anders als im sonst wortgleichen sechsten Spruch aus seinem Brief an Heinrich Köselitz vom 17. Februar 1882 (KSB 6/KGB III 1, Nr. 201, S. 171, Z. 12 f.) und in der maschinenschriftlichen Version in Mp XVIII 3, 5 ist die erste Zeile von FW Vorspiel 16 in Anführungszeichen gesetzt, wodurch eine Dialogsituation entsteht. In der Version in N V 7, 52 stehen sogar beide Verszeilen jeweils in Anführungszeichen: „Wie komm ich am besten den Berg hinan?‘ / ~~Man~~ steigt ‚nur‘ hinauf und denkt nicht dran!“ Der zwischenzeitlich erwogene Titel „Der Wanderer“ wurde in der ‚Reinschrift‘ ersetzt (M III 6, 32). Zum Motiv des (Berg-)Steigens vgl. FW Vorspiel 6, wonach man aber schon auf „halber Höhe“ (354, 18) zu halten habe. N. nutzte die alpine Metaphorik auch gern, um das Erklimmen geistiger Höhen zu verbildlichen, so etwa in MA VM 358, KSA 2, 522, 19–22: „Im Gebirge der Wahrheit kletterst du nie umsonst: entweder du kommst schon heute weiter hinauf oder du übst deine Kräfte, um morgen höher steigen zu können.“ Vertont wurde das vorliegende

Gedicht 1951 von Kurt Müller (1906–1979) als dreistimmiger Kanon (vgl. WNB 5, 590); zur Deutung siehe Meyer 1991, 415, vgl. auch Hollingdale 1999, 229 f.

17.

Spruch des Gewaltmenschen.] Vgl. die titellose maschinenschriftliche Version in Mp XVIII 3, 41. In der ‚Reinschrift‘ – analog zu FW Vorspiel 11 („Das Sprichwort spricht“) – noch mit „Der Gewaltmensch spricht“ betitelt (M III 6, 28). Meyer 1991, 415 und Gerhardt 1996, 253 lesen das vorliegende Gedicht als lyrische Maxime des ‚Willens zur Macht‘. Der paarreimende Zweizeiler aus trochäischen Vierhebern mit akatalektischem Versschluss ist besonders aus Wilhelm Buschs Bildergeschichte *Max und Moritz* (1865) bekannt, wenngleich diese Strophenform literarhistorisch bis ins 17. Jahrhundert zurückreicht und auch nicht nur von N. für „epigrammatische Gedichte“ genutzt wurde (Frank 1993, 29). Das Kompositum „Gewaltmensch(en)“, für das die eKGWB bei N. zwischen 1881 und 1888 elf Texteinheiten anführt – drei davon in FW, vgl. neben dem vorliegenden Gedicht noch im Ersten Buch FW 23 und FW 48 –, hat N. wohl von Jacob Burckhardt aufgegriffen. So notiert er unter einem Werkentwurf mit dem Titel „Zum ‚Entwurf einer neuen Art zu leben‘: „„allem Hübschen und Gefälligen aus dem Wege gehen, als ein weltverachtender Gewaltmensch“ sagt J. Burckhardt bei Palazzo Pitti“ (NL 1881, 11[197], KSA 9, 520, 18–20). In Burckhardts *Cultur der Renaissance in Italien* hat sich N. folgende Stelle markiert: „Ehe wir die damaligen Lebens- und Bildungs-Interessen einzeln betrachten, mag hier, an der Schwelle des XV. Jahrhunderts, das Bild eines jener Gewaltmenschen seine Stelle einnehmen: Leon /111/ Battista Alberti.“ (Burckhardt 1869b, 110 f.; N.s Unterstreichung.)

356, 24 f. *Bitte nie! Lass diess Gewimmer! / Nimm, ich bitte dich, nimm immer!* In Mp XVIII 3, 25 ist die folgende titellose maschinenschriftliche Prosa-‚Vorstufe‘ enthalten: „BITTE NUR UM DAS WAS MAN DIR SCHULDIG IST ZU GEBEN.“ Darunter ergänzte N. mit Bleistift: „In allem Anderen bitte nicht, sondern nimm!“ Beide Sätze wurden durchgestrichen; am linken Rand des Blattes steht, ebenfalls handschriftlich, der Wortlaut der Druckfassung (mit Komma anstelle des ersten Ausrufezeichens). Ein Notizbuch, das N. im Herbst 1881 benutzte, enthält dagegen (nach Korrektur) diese kurze Fassung: „Lieber etwas stehlen als darum zu bitten.“ (N V 7, 55) Der Imperativ „Bitte nie! [...] nimm immer!“ weist voraus auf die noch radikalere – das Bibelwort „Geben ist seliger, denn nehmen“ (Apostelgeschichte 20, 35 = Die Bibel: Neues Testament 1818, 168) umkehrende – Formulierung aus Za II Das Nachtlied, KSA 4, 136, 19, wonach „Stehlen noch seliger sein müsse, als Nehmen“ (vgl. auch NL 1883,

12[1], KSA 10, 395, 9; NL 1883, 13[9], KSA 10, 459, 5 f.; Za III Die Heimkehr, KSA 4, 232, 14 f. und EH Za 7, KSA 6, 346, 13–15). Der „Spruch des Gewaltmenschen“, der das Bitten verbietet und das Nehmen befiehlt, erscheint paradox bzw. als performativer Widerspruch, heißt es doch: „ich bitte dich“. Dasjenige, was verboten wird, nämlich das Bitten, wird damit ja selbst in der Anrede des Du vom lyrischen Ich als Sprechakt vollzogen.

356, 24 *nie! Lass]* M III 6, 28: „nie, laß“; mit Komma auch in Mp XVIII 3, 41.

356, 24 *diess]* In und Mp XVIII 3, 41, M III 6, 28 und D 16, 5 noch „dies“; Korrektur erst in Cb1, 8.

356, 25 *Nimm, ich bitte dich,]* Mp XVIII 3, 41: „NIMM – ICH BITTE DICH –“.

18.

Schmale Seelen.] Vgl. bis auf den fehlenden Titel wortidentisch die maschinenschriftliche Fassung in Mp XVIII 3, 19. Die paarreimende Kombination aus trochäischem Vierheber mit katalektischem Versschluss und jambischem Vierheber mit akatalektischem Versschluss fällt besonders durch die Doppelsenkungen auf, die in beiden Versen nach der dritten bzw. zweiten Hebung gesetzt sind und den Versfluss unterbrechen. Vor dem Hintergrund der gastropoetologischen Metaphorik, die FW Vorspiel leitmotivisch durchzieht, lässt sich bei den hier im Titel Genannten an ‚Kostverächter‘ denken, die – in den Worten von FW Vorspiel 35 – nicht „viel zu verdauen“ (361, 7) zu haben und deren Seele deshalb leptosom bleibt. Während die „schmale Seele“ in der Literatur vor N. bislang nicht belegt ist, taucht hingegen die „dicke Seele“ im 18. und 19. Jahrhundert mehrfach auf, so z. B. zur pejorativen Bezeichnung sinnlicher, unspiritueller Menschen bei Wolleb 1777, 155: „Um geistige, abstrakte, und nicht grobsinnliche Wahrheiten einzusehen, dazu ist ihre dicke Seele schon zu viel im materiellen und irdischen verstrickt.“ Deshalb fehle ihnen auch „Nachdenklichkeit für das [...] Sittliche“ (ebd.). Auch bei N. kommt die dicke Seele vor; allerdings nicht in dieser moralischen Wertung, die ja im vorliegenden Zweizeiler geradezu umgekehrt wird, insofern hier den schmalen Seelen „nichts Gutes“ attestiert wird (357, 4). Stattdessen erfährt die dicke Seele bei N. tendenziell eine Aufwertung. Zwar beklagt MA II WS 104, KSA 2, 598, 14 noch die „dicklichten ungeschickten Seelen“ unerwünschter Leser, doch fragt ein Notat aus dem Umkreis von Za schon deutlich positiv: „wer hat unter allen Menschen die umfänglichste Seele? wie kleine Länder sind die umfänglichsten Seelen“ (NL 1882/83, 5[1], KSA 10, 199, 24 f.). „Schmale Seelen“ kommen bei N. nur im zu kommentierenden Text sowie in den dazugehörigen ‚Vorstufen‘ vor;

vgl. aber Za III Vom Vorübergehen, KSA 4, 224, 4f., wo ein Narr Zarathustra empfiehlt: „Speie auf die Stadt der eingedrückten Seelen und schmalen Brüste“.

357, 3f. *Schmale Seelen sind mir verhasst; / Da steht nichts Gutes, nichts Böses fast.*] Im Herbst 1881 notiert N. zuerst folgende ‚Vorstufe‘: „schmale Seelen“ (N V 7, 100). Im selben Notizbuch findet sich einige Seiten später (N. schrieb von hinten nach vorn) die schon mit Tinte ins Reine geschriebene, dann aber mit Bleistift zugunsten der Druckfassung veränderte Variante: „Der Böse macht mir wenig Last: / Doch schmale Seelen sind mir verhaßt.“ (N V 7, 51) Aus der Opposition der schmalen Seele zum Bösen wird also schließlich deren Verortung in einem schlechten ‚Jenseits von Gut und Böse‘.

357, 3 *verhasst;*] M III 6, 34: „verhaßt,“; D 16, 5: „verhaßt;“. In Cb1, 8 eigentlich korrigiert zu: verhasst:“.

19.

Der unfreiwillige Verführer.] Zur Form des vorliegenden Zweizeilers vgl. bereits NK FW Vorspiel 15. Über die schon wortidentische maschinenschriftliche Fassung in Mp XVIII 3, 27 schrieb N. nachträglich mit Bleistift den Titel. Vgl. auch das Fragment in Mp XVIII 3, 29, die titellose Version in Mp XVIII 3, 39 sowie die ‚Reinschrift‘ in M III 6, 36. Den Gegen-Typus des ‚freiwilligen Verführers‘ thematisiert N. im unmittelbaren Vorfeld der Entstehung von FW in M 327, allerdings in metaphorischer Übertragung vom erotischen in den epistemischen Bereich: als „Don Juan der Erkenntnis“ (KSA 3, 232, 16). Der zu kommentierende Zweizeiler über den „unfreiwillige[n] Verführer“ – einen ‚Don Juan wider Willen‘ – macht diese Metaphorisierung gleichsam wieder rückgängig: das Objekt der versehentlichen Verführung durch „ein leeres Wort“ aus Langeweile ist „ein Weib“ (357, 7f.). Zum Geschlechterverhältnis vgl. auch FW Vorspiel 22 und FW Vorspiel 50. Zur Deutung von FW Vorspiel 19 (im Zusammenhang mit FW Vorspiel 50) siehe Eckertz 1910, 170, Higgins 2000, 20 u. Sandy 2015, 137.

357, 7f. *Er schoss [...] / In's Blaue*] Zur Erläuterung des im 19. Jahrhundert gebräuchlichen Phraseologismus vgl. Theodor Heinsius' *Vollständiges Wörterbuch der Deutschen Sprache* von 1840: „ins Blaue schießen, etwas ohne bestimmten Zweck und ohne Erfolg thun“ (Heinsius 1840, 365). Die Pointe von FW Vorspiel 19 liegt darin, dass sich trotz der Zwecklosigkeit ein – mithin unbeabsichtigter – Erfolg einstellt.

357, 8 *In's*] In Cb1, 9 korrigiert aus: „Ins“.

357, 8 *fiel darob ein Weib*] Anspielung auf die zu N.s Zeit geläufige Redewendung: eine „Gefallene“, „ein gefallenes Mädchen“ (Grimm 1854–1971, 4, 2116) für eine junge Frau, die durch vorehelichen Geschlechtsverkehr „ihre weibliche Ehre [verliert]“ (ebd., 975; vgl. auch NK 429, 4 f.). Hudgens 2016, 175 macht diesen Wortsinn stark und will den Versen entnehmen, „that Nietzsche feels more sympathy for the fallen woman than he does with the careless seducer“.

357, 8 *darob*] Heute veraltetes Adverb, das hier in kausaler Bedeutung „für darum, deshalb, darüber in uneigentlichem sinn“ steht (Grimm 1854–1971, 2, 783).

20.

Zur Erwägung.] Der aus zwei vierhebigen freien Knittelversen bestehende Text (ähnlich wie in FW Vorspiel 18: V. 1 trochäisch, V. 2 jambisch geprägt) ist in der ‚Reinschrift‘ noch „Erwägen wir's!“ betitelt (M III 6, 36). Vgl. wortidentisch auch die titellose maschinenschriftliche Fassung in Mp XVIII 3, 27 und das Typoskript in Mp XVIII 3, 39. Siehe Grimm 1979, 164, Anm. 29, der dieses Gedicht auf Za I Vorrede 4, KSA 4, 17, 24–26 bezieht und außerdem als Prätext für Brechts *Choral vom großen Baal* betrachtet.

357, 11f. *Zweifacher Schmerz ist leichter zu tragen, / Als Ein Schmerz: willst du darauf es wagen?*] N V 7, 50 enthält folgende ‚Vorstufe‘: „Man erträgt 2 Schmerzen leichter als Einen Schmerz.“ N. variiert hiermit das Sprichwort: „Getheilter Schmerz ist halber Schmerz“ (vgl. Wander 1867–1880, 4, 267 u. Büchmann 1882, 152 f.). Im poetologischen Rahmen von FW Vorspiel lässt sich auch dieser Zweizeiler als Leseransprache durch das lyrische Autor-Ich verstehen, das hier wiederum eine ‚Einladung‘ (vgl. FW Vorspiel 1) zur Lektüre des vorliegenden Buchs ausspricht. Die herausfordernde Frage nach dem Wagenwollen ließe sich so als Appell an den Leser verstehen, den Schmerz des Autors zu teilen und damit tragen zu helfen. Zum Schmerz in FW vgl. auch NK 384, 9–16 u. NK FW 312.

357, 11 *tragen.*] In M III 6, 36 und D 16, 6 noch ohne Komma, das erst in Cb1, 9 ergänzt wurde.

21.

Gegen die Hoffahrt.] Vgl. die überarbeitete ‚Vorstufe‘ in N V 7, 55: „Blas dich nicht auf! ~~Ein kleiner Stich / Bringt ja dich schon~~ 'sonst bringet dich' zum

Platzen: „schon ein kleiner Stich!“ In der ansonsten mit dem gedruckten Text identischen ‚Reinschrift‘ in M III 6, 36 setzte N. zunächst zu einer anderen Überschrift an: „Nicht zu“. Wortidentisch mit der Druckfassung auch die maschinenschriftliche Fassung in Mp XVIII 3, 25, allerdings noch ohne Titel. Bei dem Substantiv Hoffart bzw. Hoffahrt handelt es sich nach Grimm 1854–1971, 10, 1666 um die „spätere assimilierte und im vokal der ersten silbe gekürzte form für das ältere hochfahrt“, die „im 14. und 15. jahrhundert zwar schon auftauchend, aber doch erst seit dem 16. zur herrschaft gekommen“ ist, um im Deutschen die Sünde der „superbia“ zu bezeichnen. Bei einigen spätmittelalterlich-frühneuzeitlichen Autoren sei „hoffart als ungewöhnlichere form neben hochfart“ belegt, „während sie umgekehrt bei Luther die gewöhnliche ist. eigen erscheint der umschlag ins männliche genus (der hoffart wie der pracht, der stolz) bei nord- und mitteldeutschen schriftstellern des 17. jahrh[underts]“. Zur Untugend der – schon in Äsops bekannter Frosch-Fabel zum Platzen neigenden – ‚Aufgeblasenheit‘, gegen die in FW Vorspiel 21 Stellung bezogen wird, vgl. auch NK 394, 13 f. In der deutschsprachigen Ausgabe von Aristoteles’ *Nikomachischer Ethik*, die N. besaß, konnte er folgende Definition der Aufgeblasenheit finden: „Wer [...] sich großer Dinge für werth hält, ohne es wirklich zu sein, der ist aufgeblasen“ (IV 7; Aristoteles 1833–1862, VI/2, 114).

Nach Frank 1993, 32 eignet sich die hier zugrunde liegende Zweizeilerform aus jambischen Vierhebern mit akatalektischem Versschluss abermals besonders gut für „sentenziöse Kundgabe“ und „Spruch[]“. Weite Verbreitung fand die Strophenform vor allem in der Kirchenlieddichtung des 15. und 16. Jahrhunderts, bevor sie in der Frühromantik, auch mit der „Freiheit doppelter Senkungen“, für Volkslieder, Balladen und Legenden wiederentdeckt wurde (ebd., 31). Die in FW Vorspiel 21 mit dem Bild der platzenden Aufgeblasenheit intendierte spruchhafte Komik gehört ebenfalls zur historischen Formsemantik dieser zweizeiligen Strophe (vgl. ebd., 32). Zur Deutung von FW Vorspiel 21 als Maxime der Lebensklugheit vgl. Benne 2015a, 41 u. Bloch 2017, 139.

22.

Mann und Weib.] Vgl. wortidentisch schon das titellose Typoskript Mp XVIII 3, 41 sowie die ‚Reinschrift‘ in M III 6, 26. Thematisch verwandt ist FW Vorspiel 50. Die Geschlechterthematik steht auch – neben und in Verbindung mit der Kunst- und Künstlerthematik – im Zweiten Buch in den Abschnitten FW 59–75 im Fokus. Zur Form des Gedichts vgl. schon NK FW Vorspiel 15; zur Interpretation siehe Ross 1994, 111, der den Text mit Blick auf N.s damalige Beziehung zu Lou von Salomé als eine Ankündigung von „kommenden wilden Zeiten“

liest, und Hudgens 2016, 175, die ihn ‚wohlwollend‘ als wertungsfreie Reflexion einer „socially conditioned difference between women and men“ auslegt.

357, 19 f. „*Raub dir das Weib, für das dein Herze fühlt!*“ – / *So denkt der Mann; das Weib raubt nicht, es stiehlt.*] Vgl. die ‚Vorstufe‘ in N V 7, 55 (nach Korrektur): „In der Liebe geht der Mann auf Raub: aber das Weib will stehlen – und stiehlt den Räuber.“ Siehe auch die maschinenschriftliche Prosafassung in Mp XVIII 3, 25: „MAN NENNT ES EROBERN – IN WAHRHEIT GEHT DER LIEBENDE MANN AUF RAUB AUS, DAS LIEBENDE WEIB ABER WILL STEHLEN: – ES STIEHLT OFT UNBEMERKT DEN RAEUBER.“ Direkt darüber hat N. handschriftlich (mit nur kleinen interpunktorischen Abweichungen) den Wortlaut der Druckfassung notiert. Zur semantischen Differenz zwischen ‚stehlen‘ und ‚rauben‘ vgl. bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts Campes *Wörterbuch der Deutschen Sprache*: „In engerer und gewöhnlicher Bedeutung ist stehlen, das Eigenthum eines Anderen heimlich und ohne seinen Willen nehmen, durch welche Heimlichkeit es sich von dem mit offenbarer Gewalt verbundenen rauben unterscheidet.“ (Campe 1807–1811, 4, 614) Das stehlende „Weib“ in N.s Gedicht erscheint vor diesem Hintergrund heimtückischer, hinterhältiger als der raubende „Mann“, der sich seinerseits durch ‚offene‘ Gewalttätigkeit auszeichnet (vgl. auch den in FW Vorspiel 17 sprechenden „Gewaltmenschen“, der empfiehlt, sich einfach ohne Bitten zu nehmen, was man will). Thematisch verwandt ist, wenngleich ohne Erwähnung des weiblichen Diebstahls, NL 1881, 12[55], KSA 9, 586, 7 f. (Handschrift in N V 7, 176): „Ein Weib ist das Geschöpf, welches seinen Feind und Räuber lieben soll – und liebt.“

357, 19 *Raub dir*] In D 16, 6 steht noch: „Raub du“; Korrektur erst in Cb1, 9.

357, 19 *fühlt!*“ –] In Mp XVIII 3, 25 und Mp XVIII 3, 41 ohne Gedankenstrich.

357, 20 *Mann;*] In Mp XVIII 3, 25 und Mp XVIII 3, 41 mit Doppelpunkt statt Semikolon.

23.

Interpretation.] In einer nachgelassenen, auf den „Februar 1882“ datierten und mit einer Widmung (an Erwin Rohde?) betitelten Gedicht-Variante wird noch positiv „ein Freund“ als gewünschter „Interprete“ des lyrischen Ich bestimmt: „An E. R. / Leg ich mich aus, so leg ich mich hinein / So mög ein Freund mein Interprete sein. / Und wenn er steigt auf seiner eignen Bahn, / Trägt er des Freundes Bild mit sich hinan.“ (NL 1881/82, 11[336], KSA 9, 572, 25–30; Handschrift in M III 1, 10.) Vgl. auch die mit der Druckfassung schon

wortidentische ‚Reinschrift‘ in M III 6, 28 (ohne Titel noch N V 7, 53). Zu dem Gedicht sind mehrere maschinenschriftliche, teils mit handschriftlichen Korrekturen versehene Fragmente und Entwürfe erhalten; vgl. Mp XVIII 3, 12, Mp XVIII 3, 14, Mp XVIII 3, 16, Mp XVIII 3, 18, Mp XVIII 3, 21, Mp VIII 3, 24. Berühmt wurde einer dieser Entwürfe, in dem N. gleichsam ein ‚Freud’scher Tippfehler‘ unterlaufen ist, als er schrieb: „SO MOEG EIN FREUD MEIN INTERPRETE SEIN“ (Mp XVIII 3, 45), was natürlich zu dem Kalauer eingeladen hat, hier eine unbewusste Hindeutung auf den Psychoanalytiker – und N.-Leser – Sigmund Freud zu sehen (vgl. Volz 1995, 303, Stingelin 2004b, 17 f. u. Günzel 2006, 429; dass N. zwar umgekehrt auch „Freud gelesen“ hat, aber nicht etwa „eine psychiatrische oder psychoanalytische Frühschrift des aufstrebenden Mediziners“, sondern nur die aus dessen Feder stammende Übersetzung eines Bandes von John Stuart Mill, zeigt Sommer 2020a, 272).

Über die textgenetisch nachweisbare Freundschaftsthematik ist das Gedicht inhaltlich mit FW Vorspiel 25 verbunden, über die Schluss-Forderung ‚selbständiger Gefolgschaft‘ überdies mit FW Vorspiel 7. In formaler Hinsicht kann FW Vorspiel 23 wiederum als ‚Fortsetzung‘ von FW Vorspiel 22 beschrieben werden, insofern ein Reimpaar (aa) aus jambischen Fünfhebern mit akatalektischem Versschluss um ein zweites (bb) ergänzt wird. Der so entstehende Vierzeiler findet sich ebenfalls bereits in der Kirchenlieddichtung der Reformationszeit und erfuhr im Barock, namentlich bei Opitz, Gryphius oder Scheffler, häufig Verwendung. Für weltliche Genres entdeckte ihn schließlich die Romantik (vgl. Frank 1993, 301 f.) Einen ambitionierten Deutungsansatz von FW Vorspiel 23 als „Mimesis des Vorgefühls“ skizziert Forrer 2016, 145, der von hier aus eine Verbindungslinie zu FW 79 im Zweiten Buch zieht. Vgl. auch die Interpretationsversuche von Benne 2015a, 49 und Bloch 2017, 139; gerne wird das Gedicht in der Sekundärliteratur als hermeneutisches Motto zitiert, so z. B. bei Thiel 1980, 689 oder Hödl 2009, 1.

357, 23–26 *Leg ich mich aus, so leg ich mich hinein: / Ich kann nicht selbst mein Interprete sein. / Doch wer nur steigt auf seiner eignen Bahn, / Trägt auch mein Bild zu hellerm Licht hinan.*] Vor dem Hintergrund des schon durch das Titelzitat von FW Vorspiel aufgerufenen Goethe-Bezugs mag man geneigt sein, bei diesem Wortspiel über das Aus-legen an Goethes Verse aus den *Zahmen Xenien* zu denken, die den Interpreten folgenden ironischen Rat erteilen: „Im Auslegen seid frisch und munter! / Legt ihr’s nicht aus, so legt was unter.“ (Goethe 1853–1858, 3, 55)

357, 23 *hinein:*] N V 7, 53 und M III 6, 28: „hinein,“.

24.

Pessimisten-Arznei.] In M III 3, 21 erwog N. als Titel zunächst „Radikal-Kur“, „Arznei“ und „Arznei der Pessimisten“, bis er die letztere Variante schließlich zum Kompositum umstellte (vgl. auch die titellose ‚Vorstufe‘ in M III 3, 20). Der ‚Pessimismus‘, der hier – dem Leitthema der späteren Vorrede entsprechend – als zu kurierende Krankheit erscheint, spielt auf Schopenhauer, aber auch auf ein durchgängiges Motiv bei N. selbst an. Zum Pessimismus in FW vgl. besonders NK 414, 6 u. NK FW 370. An die Stelle des lebensverneinenden Pessimismus Schopenhauers, von dem der frühe N. selbst noch beeinflusst war, rückt im ‚reifen‘ Denken N.s, nach der Abkehr von der romantisch-metaphysischen Weltanschauung des Frühwerks, eine dezidiert lebensbejahende Haltung, die er seine Sprechinstanzen immer wieder einnehmen lässt. In diesen Horizont gehört auch das vorliegende Gedicht. Allerdings wird der Pessimismus in N.s Werk nie *ganz* verabschiedet; so unterscheiden die Sprecher noch in den nachträglichen Vorreden zu GT und MA II einen ‚Pessimismus der Schwäche‘, einen „romantischen Pessimismus [...] der Entbehrenden, Missglückten, Ueberwundenen“ (MA II Vorrede 7, KSA 2, 376, 26–28), wie ihn Schopenhauer vertreten habe, und einen „Pessimismus der Stärke“ (GT Versuch einer Selbstkritik 1, KSA 1, 12, 12f.) bzw. – im Fünften Buch – einen „dionysischen Pessimismus“ (FW 370, 622, 25f.), der durchaus positiv konnotiert ist. Lebensbejahung und Pessimismus schließen einander demnach nicht aus.

Der in sich gespiegelt umarmend reimende Achtzeiler aus jambischen Vierhebern mit reimweise wechselnder Kadenz (abbaabba) ist – die inhaltliche, auch interpunktorisch markierte Zäsur am Ende des vierten Verses legt dies nahe – als Verdopplung einer vierzeiligen Strophenform lesbar, die vor N. besonders in der Anacreontik genutzt wurde, wo sie „[s]pielerischen Ausdruck gewann“, sowie in der Lyrik der Aufklärung, in der sie für „Fabeln und moralische Erzählungen“ Verwendung fand (Frank 1993, 228). Nachdem die Strophe im 19. Jahrhundert zunächst geringen Anklang erhielt, setzte zu N.s Zeit eine Wiederentdeckung ein, die im Expressionismus ihren Höhepunkt erreichte (vgl. ebd., 228f.). Zur Deutung des Gedichts (z. T. im kotextuellen Verbund mit anderen gastroenterologischen bzw. medizinischen Gedichten wie FW Vorspiel 1, FW Vorspiel 4 und FW Vorspiel 39) vgl. Higgins 2000, 24f., Gartler 2002, 47, Benne 2015a, 37.

358, 3 *dass Nichts*] In D 16, 6 steht noch: „dass nichts“; Korrektur in Cb1, 9.

358, 4 *die alten Mucken?*] Grimms *Deutsches Wörterbuch* verzeichnet für den Plural „Mucken“ folgende Bedeutungen: „üble, in plötzlichem und unvorher-

gesehenem ausbruche sich äussernde laune, in einem steckende, unerwartet zum vorschein kommende eigenheiten“ (Grimm 1854–1971, 12, 2605). Die „Mucken“ von N.s Gedicht bezeichnen die im Titel angezeigte Pessimisten-Krankheit, die durch das Kröten-Schlucken zu kurieren ist. Vgl. auch den bei N. später oft vorkommenden pejorativen Ausdruck „Mucker“ (dazu NK KSA 6, 26, 12–14, und NK KSA 6, 87, 3).

358, 5 *Ich hör]* In D 16, 6 noch mit Apostroph, der in Cb1, 9 gestrichen wurde.

358, 6 f. dabei. / Folg] In einer ‚Vorstufe‘ stand ursprünglich noch ein Vers dazwischen: „dabei. / ~~Die Griechen nennen’s Dyspepsei, – / Folg~~“. Dieselbe Variante weist außerdem zum Schluss zwei weitere gestrichene Verse auf: „Die Kröte ist die Hauptarznei / Für alle Pessimisten-Mücken!“ (M III 3, 21)

358, 7 f. Entschliess dich frei, / Ein fettes Krötchen zu verschlucken] Die heute geläufige Redensart ‚eine Kröte schlucken (müssen)‘ in der Bedeutung ‚sich in etwas Unangenehmes, aber Unvermeidliches fügen‘, war im 19. Jahrhundert offenbar noch nicht volksmundlich verbreitet. Wander 1867–1880, 4, 248 verzeichnet nur den sinnverwandten Phraseologismus „Er muss vieles schlucken“ und erläutert: „Einstecken, ohne Widerrede hinnehmen.“ Zugeschrieben wird der Ausspruch, man müsse eine Kröte schlucken, im 20. Jahrhundert zwar in verschiedenen Versionen Émile Zola; für N. scheint jedoch eine andere Quelle in Betracht zu kommen: In der Chamfort-Ausgabe, die sich unter seinen Büchern erhalten hat, wird nämlich eine Anekdote erzählt, in der diese „Pessimisten-Arznei“ ebenfalls empfohlen wird: „M. de Lassay, homme très-doux, mais qui avait une grande connaissance de la société, disait qu’il faudrait /188/ avaler un crapaud tous les matins, pour ne plus rien trouver de dégoûtant le reste de la journée, quand on devait la passer dans le monde.“ (Chamfort o. J. [1856], 187 f.) – „Herr de Lassay, ein sehr sanfter Mann, der aber eine weitreichende Kenntnis der Gesellschaft besaß, sagte, es sei nötig, jeden Morgen eine Kröte zu verschlucken, um für den Rest des Tages nichts Widerwärtiges mehr zu finden, wenn man ihn unter Menschen zu verbringen hätte.“ (Chamfort 1977, 133) Zu „Chamfort“ vgl. den so betitelten Abschnitt FW 95 im Zweiten Buch; zu Chamforts (philanthropischer) Misanthropie siehe NK FW 167.

Bereits in der Zeit zwischen Winter 1876 und Sommer 1877 notierte sich N. einen „Traum von der Kröte“ (NL 1876/1877, 21[21], KSA 8, 370, 9), der in den Notizen der ersten Jahreshälfte 1878 erneut auftaucht (vgl. NL 1878, 28[42], KSA 8, 509, 13). Über den genaueren Inhalt dieses Traums gibt Carl Albrecht Bernoulli in seinem Buch *Franz Overbeck und Friedrich Nietzsche. Eine Freundschaft* von 1908 Aufschluss. Dort berichtet Overbeck: „Einmal erzählte er [N.] seiner Tischdame: ‚Mir hat kürzlich geträumt, meine Hand, die vor mir auf dem Tische lag, bekam plötzlich eine gläserne, durchsichtige Haut; ich sah deutlich

in ihr Gebein, in ihr Gewebe, in ihr Muskelspiel hinein. Mit einem Mal sah ich eine dicke Kröte auf meiner Hand sitzen und verspürte zugleich den unwiderstehlichen Zwang, das Tier zu verschlucken. Ich überwand meinen entsetzlichen Widerwillen und würgte sie herunter.' Die junge Frau lachte. 'Und darüber lachen sie?' fragte Nietzsche mit furchtbarem Ernste und hielt seine tiefen Augen halb fragend, halb traurig auf seine Nachbarin gerichtet.' (Bernoulli 1908, 1, 72; Hinweis in KSA 14, 594) Eine andere Version des Traumes, in der sich die Hand-Kröte umgekehrt von N. ernährt und als Heiratsverbot gedeutet wird, berichtet Carl Jacob Burckhardt in seinen *Memorabilien* von seiner Tante Sophie Merian-Burckhardt (1836–1917): „Sophie Merian hat mir wiederholt von Nietzsche gesprochen. Sie sagte mir: ‚Er war einer der rücksichtsvollsten und höflichsten Menschen, denen ich begegnet bin. Bevor er erkrankte, habe ich ihn kaum näher gekannt. Einmal war er mein Tischnachbar im Hause meines Onkels [sc. Wilhelm Vischer-Bilfinger]. Er klagte über die Schwierigkeiten, die ihm das Klima bereite, er sprach über qualvolle Migränen und andere gesundheitliche Beschwerden. Die Frau des Hauses, in ihrer resoluten Art, bemerkte über den Tisch hinweg: ‚Ich weiß genau, was Ihnen fehlt, Herr Nietzsche, Sie sollten /30/ heiraten!‘ Der in dieser barschen Weise Angesprochene tat mir leid. Er schaute stumm vor sich hin, das Gespräch nahm einen andern Verlauf, dann sagte er zu mir: ‚Ich habe immer wieder einen schweren Traum; da sitzt eine Kröte auf meinem Handrücken und trinkt mein Blut. Ich darf nicht heiraten.‘ / Ich stand zwar erst am Ende meiner Schuljahre, als mir dies von der Bewohnerin des Ritterhofes erzählt wurde, aber für die Genauigkeit der Aussage kann ich mich verbürgen. Nietzsche wußte, was ihm bevorstand.“ (Burckhardt 1977, 29 f.)

Vgl. als dialogische Prosavariante zum vorliegenden Gedicht NL 1881, 12[210], KSA 9, 613, 8–11 (Handschrift in N V 7, 25): „Nun, ich wüßte schon eine Kur für einen so leckerhaft gewordenen Gaumen! – Die wäre? – Er sollte einmal eine Kröte verschlucken. Darauf würden ihm schon so gute Dinge, wie das Lob ist, auch wieder gut schmecken!“ Neben ‚Reinschriften‘ zu FW findet sich in M III 6, 118 überdies folgender Text, den Montinari als ‚nachgelassenes Fragment‘ NL 1881/82, 16[20], KSA 9, 663, 21–23 ediert hat: „„Die besten Dinge sind ihm unschmackhaft geworden!“ – Nun, dagegen giebt es ein Heilmittel: er sollte einmal eine Kröte verschlucken!“ Ferner ist auf zwei nachgelassene Notate aus derselben Zeit hinzuweisen, die zwar nicht das Verschlucken einer Kröte als Arznei empfehlen, aber – mit mehreren Überschneidungen im Wortlaut – von einer ‚neuen Lehre‘ handeln, die einer bitteren Medizin gleiche, welche schnell hinunterzutrinken sei: NL 1881, 15[50], KSA 9, 651 u. NL 1881/82, 16[11], KSA 9, 660 f.

358, 10 *Das hilft dir von der Dyspepsei!* „Dyspepsei“ schreibt N. wegen des Reims, korrekte Form: „Dyspepsie“. Vgl. den entsprechenden Artikel in der

zeitgenössischen, 3. Auflage von *Meyers Konversations-Lexikon*: „(griech., ‚schlechte oder gestörte Verdauung‘), das gewöhnlichste Symptom fast aller Magenkrankheiten, welches sich darin äußert, daß die genossenen Speisen nur langsam und schwierig oder selbst gar nicht verdaut werden, wobei allerhand lästige Gefühle, wie Druck und Schmerzhaftigkeit der Magengegend, Uebelkeit, Appetitlosigkeit, Neigung zu Erbrechen, Aufstoßen etc., hervortreten. Zuweilen ist die D. nur eine relative, d. h. die Erscheinungen der gestörten Verdauung treten nur nach dem Genuß ganz bestimmter Speisen ein, während andere Speisen und Getränke gut vertragen und verdaut werden. [...] Die nächste anatomische Veranlassung der D. ist gewöhnlich eine entzündliche Affektion der Magenschleimhaut, der sogen. Magenkatarrh [...], welcher sich zu fast allen organischen Störungen des Magens sowie zu vielen Leiden des Gesamtorganismus (wie zu dem Fieber, den Infektionskrankheiten etc.) hinzugesellt, weshalb mit allen diesen Leiden auch D. verbunden zu sein pflegt.“ (Meyer 1874–1884, 5, 791)

N. litt selbst seit seiner Jugend an Verdauungsbeschwerden; bereits im Brief an Erwin Rohde vom 29. März 1871 schreibt er: „Man habe nur erst etwas vor, was etwas länger dauern soll als man selber – dann dankt man für jede gute Nacht, für jeden warmen Sonnenstrahl, ja für geregelte Verdauung! Bei mir sind aber irgend welche inneren Organe des Unterleibes in Zerrüttung. Daher Nerven und Schlaflosigkeit, Hämorrhoiden und Blutgeschmack etc.“ (KSB 3/KGB II 1, Nr. 130, S. 191, Z. 73–79) Zu N.s dyspeptischen Leiden siehe Volz 1990, 119–150. Auch in seinem Werk thematisiert er Verdauungsvorgänge (von der Nahrungsaufnahme bis zur Defäkation) immer wieder, oft – wie im vorliegenden Gedicht – metaphorisch. Schon früh hat N. dabei insbesondere den Pessimismus mit Verdauungsbeschwerden in Zusammenhang gebracht; vgl. folgendes Nachlass-Notat: „Die ‚Pessimisten‘ sind kluge Leute mit verdorbenem Magen: sie rächen sich mit dem Kopf für ihre schlechte Verdauung.“ (NL 1878, 38[1], KSA 8, 575, 5f.) Dies passt gut zu der in FW Vorrede 2 und 3 betonten Einheit bzw. Wechselwirkung von Leib und Geist. „Dyspeptiker“ kommen u. a. auch in JGB 244, KSA 5, 186, 11f. vor, vgl. außerdem NK KSA 6, 302, 32 und zu Thomas Carlyle als einem solchen NK KSA 6, 119.

25.

Bitte.] Vgl. hierzu N.s Brief an Lou von Salomé aus Leipzig, vermutlich 16. September 1882, in dem er unter Bezug auf diese Verse schreibt: „Was Ihre ‚Charakteristik meiner selber‘ betrifft, welche wahr ist, wie Sie schreiben: so fielen mir meine Verschen aus der fröhlichen Wissenschaft ein – p.10, mit der

Überschrift ‚Bitte‘. Errathen Sie, meine liebe Lou, um was ich bitte? – Aber Pilatus sagt: ‚was ist Wahrheit!‘ –“ (KSB 6/KGB III 1, Nr. 305, S. 260, Z. 28–32) Ein Faksimile dieses Briefs stellt Andreas-Salomé ihrem N.-Buch von 1894 voran; das Gedicht zitiert sie ebd., 3, Anm. Über die Freundschaftsthematik, die mit der zentralen Bitte, eine Selbstdistanz zu sich zu gewinnen, welche „zwischen dem [Freund] und mir“ (358, 21) lokalisiert sein soll, verbindet sich FW Vorspiel 25 mit der Textgenese von FW Vorspiel 23. Siehe auch die ‚Vorstufen‘ in M III 3, 20 und N V 8, 181. Frank 1993, 709 hebt den „spruchhafte[n] Ton“ des zugrunde liegenden Zehnzeilers aus jambischen Vierhebern mit akatalektischem Versschluss hervor, der hier nur durch zwei weiblich kadenzierte, hyperkatalektische Reimpaare in den Versen 5 und 6 sowie 9 und 10 rhythmisch variiert wird. Basis der Strophe ist der in FW Vorspiel 21 verwendete Zweizeiler, der sich reproduzieren lässt, um einen „fortlaufend erzählten Reimpaarschritt“ (ebd., 708) zu erzielen. Zur Deutung von FW Vorspiel 25 vgl. Schoeck 1948, 35, Gerber 1953, 75 f., Wisser 1963, 967 oder Wisser 1965, 308.

358, 14 *wer ich*] In Cb1, 10 korrigiert aus: „was ich“.

358, 18 *mir selber*] In Cb1, 10 korrigiert aus: „nur selber“.

358, 19 f. *Zwar nicht so ferne wie mein Feind! / Zu fern sitzt schon der nächste Freund* –] Während hier zwischen Freund und Feind unterschieden zu werden scheint, wobei jedoch beide prinzipiell „fern[e]“ seien, betont Za I Vom Freunde, KSA 4, 71, 22–72, 2 eine ideale Personalunion beider im Wechselspiel von Nähe und Distanz: „Man soll in seinem Freunde noch den Feind ehren. Kannst du an deinen Freund dicht herantreten, ohne zu ihm überzutreten? / In seinem Freunde soll man seinen besten Feind haben. Du sollst ihm am nächsten mit dem Herzen sein, wenn du ihm widerstrebst.“ Zum Thema der Freundschaft in FW vgl. auch FW Vorspiel 30, FW Vorspiel 41 sowie FW 61 und FW 279.

26.

Meine Härte.] Mit diesem vierhebigen Fünfzeiler kreiert N. gleichsam das jambische Gegenstück (mit Hebungsprall am Beginn von V. 3) zu der in FW Vorspiel 4 genutzten trochäischen Form. Das Reimschema (aabb) erinnert an die sog. Lindenschmidstrophe (vgl. Frank 1993, 384), von der aber der metrische Bau des Gedichts mit seinen hyperkatalektischen (weiblichen) a-Versen und akatalektischen (männlichen) b-Versen abweicht. Die Form von FW Vorspiel 26 entsteht durch Verdopplung des ersten Verses eines Vierzeilers „aus jambischen Vierhebern mit weiblich/männlich alternierenden Kadenzen“, auf den N. in anderer Erweiterung auch in FW Anhang Im Süden zurückgreift.

Folgendes Notat aus dem Winter 1881/82 stellt eine Prosa-„Vorstufe“ zu FW Vorspiel 26 dar, wobei jedoch noch nicht, wie in diesem, ein Ich über sich selbst spricht, sondern ein „du“ angeredet wird: „Wenn man über Jemand hinweg steigt, so ist es schwer, ihm dabei nicht zu hart zu erscheinen. Niemand wird dir das Recht einräumen, in ihm nichts als eine Stufe zu sehen. – Aber du mußt die ganze Treppe hinauf!“ (NL 1881/82, 16[10], KSA 9, 660, 15–18; das entsprechende Notat findet sich neben „Reinschriften“ zu FW in M III 6, 202.) So – bis auf den Ausruf am Schluss – auch wörtlich eine „Vorstufe“ aus dem Herbst 1881 (vgl. M III 4, 142).

Eine andere, dialogisch konzipierte Aufzeichnung ist wohl schon davor entstanden: „Du bist hart gegen dein früheres Ideal und die Menschen, mit denen es dich verband. – In der That, ich bin über sie hinweg gestiegen, um nach einem höheren Ideale umzuschauen. Es war eine Treppe für mich – und jene meinten, ich wolle mich auf ihr zur Ruhe setzen.“ (NL 1881, 12[130], KSA 9, 599, 1–5; Handschrift in N V 7, 132.) Wollte man FW Vorspiel 26 biographisch interpretieren, so ließe sich eine der genannten „Stufen“ (358, 25) als Richard Wagner deuten, dessen romantisch-pessimistischer Weltanschauung im Zeichen Schopenhauers der frühe N. nacheiferte, bevor er sich ab dem Umbruchsjahr 1876 davon emanzipierte, um sich nach dem ‚freien Geist‘ als „einem höheren Ideale umzuschauen“. Das ‚Sich-zur-Ruhe-Setzen‘ in der zuletzt zitierten Nachlass-Aufzeichnung könnte man unter dieser Voraussetzung als Anspielung auf Schopenhauers Ethik der Askese und die in Wagners Werk zentrale Erlösungsmotivik (z. B. in *Der fliegende Holländer*) lesen.

Als prätextuelles „Urbild“ von „Meine Härte“ führt Bertram 1918, 217 „Goethes Stufenspruch“ aus den *Zahmen Xenien* an, der „[i]n Rhythmus und Bildlichkeit als ‚vornietzschisch‘“ gelten könne: „Haben da und dort zu mäkeln, / An dem äußern Rand zu häkeln, / Machen mir den kleinen Krieg. / Doch ihr schadet eurem Rufe; / Weilt nicht auf der niedern Stufe, / Die ich längst schon überstieg!“ (Goethe 1853–1858, 3, 105) Ziegler 1900, 115 zählt das Gedicht zu den „gelungensten“ Texten in FW Vorspiel; Interpretationsansätze auch bei Drews 1904, 321, auf den es einen Eindruck „innere[r] Unruhe“ macht, und Lehmkuhl 2010, 73, der es pathetisch als adäquaten Ausdruck von N.s Vorstoß in „überirdische Weltraum-Dunkelheit“ wertet.

358, 25 f. *Ich muss weg über hundert Stufen, / Ich muss empor*] Der sich hier als Daseinsnotwendigkeit artikulierende ‚Wille zur Höhe‘ begegnet auch in einer nachgelassenen Aufzeichnung aus dem Jahr 1880, die als – vielleicht unerreichbares – Ziel des Stufenaufstiegs noch die „höheren Naturen“ bestimmt und überdies den damit verbundenen Aspekt der Selbstüberwindung akzentuiert: „ich hoffe schrittweise den höheren Naturen näher zu kommen, weiß aber kaum, wo sie sind und ob sie da sind! Bisher habe ich immer auch meine

Lobredner und Tadler überwunden, wenn ich eine Stufe weiterging (und mich überwand)“ (NL 1880/1881, 10[B46], KSA 9, 422, 9–13). Die überwundenen, auf niederen Stufen zurückgelassenen „Lobredner“ sind wohl mit den im selben Notat zuvor genannten „Schwarmgeistern“ identisch (vgl. hierzu auch NK 361, 21). Der Eingangsvers (358, 25) wird wortgleich in der vorletzten Zeile des Gedichts (358, 28) wiederholt.

27.

Der Wanderer.] Titelgleiche ‚Vorstufe‘ mit Korrekturen in M III 3, 24; durchgestrichene titellose ‚Vorstufe‘ in M III 3, 26. Die auf dem französischen *vers commun* basierende Form aus jambischen Fünfhebern mit einem hyperkatalektisch (weiblich) und einem akatalektisch (männlich) schließenden Reimpaar, die N. hier verwendet, ist eine „im Barock recht geläufige Kirchenliedstrophe“ gewesen, die zwar auch „in der weltlichen Lyrik“ erprobt wurde, hier aber trotz vereinzelter Verwendung noch im 19. und frühen 20. Jahrhundert „keine neue Formtradition begründen“ konnte (Frank 1993, 328). Das Gedicht thematisiert die Gefahr des Aufstiegs in immer höhere Höhen (wie ihn schon der unmittelbar vorangehende Text thematisierte), wobei diese Gefahr jedoch gerade nur darin bestehe, an Gefahr zu glauben.

Vgl. folgende Prosa-Aufzeichnung aus dem Winter 1881/82, deren Mittelteil im Vergleich zu FW Vorspiel 27 noch argumentativ, nicht imperativisch formuliert ist: „Vorwärts! Sobald ich hier Halt machen wollte, würde ich glauben, ich hätte mich verstiegen – ich habe keinen Gewinn dabei, stehen zu bleiben, aber die furchtbare Möglichkeit, daß der Schwindel mich packt. Vorwärts also!“ (NL 1881/82, 16[15], KSA 9, 661, 11–14; das Notat findet sich neben ‚Reinschriften‘ zu FW in M III 6, 192.) Ein etwas früher, nämlich im Herbst 1881 entstandenes Notat lautet: „Wer sich im Gebirge verklettert hat, muß sich vor Allem hüten, die Gefahr seiner Lage nicht für größer zu halten als sie ist!“ (NL 1881, 15[28], KSA 9, 645, 7–9; auch dieses Notat neben ‚Reinschriften‘ in M III 6, 194; ‚Vorstufe‘ in N V 7, 147.) Vgl. noch den Anfang von NL 1883, 20[1], KSA 10, 587, 1–4: „Du gehst den Weg der Größe: nun ist für dich Abgrund und – Gipfel in Einem beschlossen. / Schaue dich nicht um: das sei dein bester Muth, daß es hinter dir keinen Pfad mehr giebt.“ Benne 2015a, 41 stellt FW Vorspiel 27 zusammen mit dem vorangehenden Text als Härte- und Gefahrengedichte den ‚weltklugen‘ Mäßigungsgedichten FW Vorspiel 6 und FW Vorspiel 21 gegenüber. Zu FW Vorspiel 27 vgl. auch schon Löwith 1987, 139, Meyer 1991, 418, Vogel 1995, 111, Schneider 2009, 461 f. und Appel 2011, 15.

28.

Trost für Anfänger.] M III 3, 20 enthält zwei durchgestrichene Varianten des Textes, die noch in der Ich-Form verfasst sind: „Ja! Noch gleich ich jungem Wein, / Ja! Ihr sollt mich schäumen sehn! / Übermüthig, sollt ich meinen, / Werd ich noch des Weges gehn! / Steh ich erst auf beiden Beinen, / Werd ich bald auf einem stehn. /“ Rechts daneben steht auf derselben Seite schon unter dem Titel der Druckfassung: „Mühsam dünkt euch mein Erscheinen / Wartet! Bald solls besser gehen! / Steh ich erst auf beiden Beinen, / Werd ich bald auf einem stehn. / Gleich ich heut noch saurem Wein, / Schnell sollt ihr mich schäumen sehn; / Übermüthig, sollt ich meinen / Werd ich noch des Weges gehn!“ Vgl. auch die ebenfalls so betitelte ‚Vorstufe‘ in M III 3, 21. In den Notizen des Sommers 1882 findet sich außerdem eine umgedrehte Variante der beiden Gedicht-‚Vorstufen‘, die mit verändertem Wortlaut und Sinngehalt die Schlusspointe von FW Vorspiel 28 bildet: „Steh ich erst auf Einem Beine / Steh ich balde auch auf zweien“ (NL 1882, 21[6], KSA 9, 686, 10 f.). Für die Druckfassung hat N. den Balanceakt des auf einem Bein stehenden lyrischen Ich zugunsten des kindlichen Kopfstands verworfen. Die dem Gedicht zugrunde liegende achtzeilige Kreuzreimstrophe aus trochäischen Vierhebern mit weiblich-männlich alternierender Kadenz ist die „Verdopplung einer der häufigsten Strophenformen der deutschen Dichtung“ und im 18./19. Jahrhundert dementsprechend auch der „geläufigste[] deutsche[] Achtheiler“ (Frank 1993, 621). Das Kreuzreimschema betont insbesondere die Antithese des in 359, 15 f. vorgestellten Stehens „auf beiden Beinen“ bzw. „auf dem Kopfe“. Higgins 2000, 19 zieht hinsichtlich dieser „transformation“ eine Parallele zu FW Vorspiel 1.

359, 9 *Seht das Kind umgrunzt von Schweinen*] Das „Kind“ repräsentiert die im Titel angesprochenen „Anfänger“. Als Zielpunkt einer Entwicklung figuriert das Kind hingegen in Zarathustras prominenter Rede „Von den drei Verwandlungen“, wobei dann freilich auch hier wieder das „Neubeginnen“ akzentuiert wird: „Unschuld ist das Kind und Vergessen, ein Neubeginnen, ein Spiel, ein aus sich rollendes Rad, eine erste Bewegung“ (Za I, KSA 4, 31, 7 f.). Zu dem heute eher ungebräuchlichen Verb ‚umgrunzen‘ vgl. Campe 1807–1811, 5, 78: „grunzend umgeben, von allen Seiten angrunzen“. Das Lexem ‚grunz‘, das sich bei N. in insgesamt zwölf Texten findet, kommt hier zum ersten Mal vor, in Verbindung mit dem ‚Schwein‘ noch an zwei anderen Stellen; vgl. das „Grunze-Schwein“ in Za III Vom Vorübergehen (KSA 4, 224, 26) sowie das „tragische[] Gegrunz“ der „verunglückten Schweine“, die „dazu gebracht werden, die Keuschheit anzubeten“ in GM III 2 (KSA 5, 341, 12–16). Eine ‚schmutzige‘ Existenz als „Schwein“ behauptet und bejaht (neben anderen tierischen Selbstentwürfen) das lyrische Ich für sich selbst in FW Vorspiel 11 (vgl. NK 355, 29).

359, 10 *Hülflos*] In Cb1, 11 korrigiert aus: „Hilflos“.

359, 11 *Nichts als weinen*] D 16, 7: „nichts als Weinen“; korrigiert in Cb1, 11.

359, 14 *Könnt das Kind ihr tanzen sehn!*] Zum Motiv des Tanzens vgl. NK FW Vorspiel 13.

29.

Sternen-Egoismus.] Vgl. folgende Prosa-„Vorstufe“ aus dem Herbst 1881: „Wenn wir uns nicht fortwährend um uns selber drehen, wie hielten wir es aus, um die Sonne zu laufen, der Sonne nachzulaufen!“ (N V 7, 135) Eine andere Aufzeichnung aus demselben Zeitraum lautet: „Egoismus! Wenn wir uns nicht zuallererst und fortwährend um uns selber drehen, wir hielten es nicht aus, der Sonne nachzulaufen!“ (M III 4, 162) Ein fast gleichlautendes Notat aus dem Zeitraum zwischen Dezember 1881 und Januar 1882 macht aus „der Sonne“ dann entspezifizierend „irgend eine[] Sonne“ (NL 1881/82, 16[12], KSA 9, 661, 5 f.; Handschrift in M III 6, 198). In einem Manuskriptheft aus der Entstehungszeit der Erstausgabe von FW ist zudem schon unter dem Titel der Druckfassung eine abbrechende und gestrichene „Vorstufe“ in Versen enthalten: „Wenn ich mich nicht, Jahr ein Jahr aus, / Wollt um mich selber drehen, / Wie hielt ich, Stern, so lang es aus, / Der Sonne nachzugehen? / Wollt ich mich“ (M III 3, 23). Unmittelbar darunter steht der (korrigierte) Text der Druckfassung. Sterne tauchen in FW Vorspiel überdies in den Gedichten 30 („Der Nächste“), 39 („Im Sommer“) und 63 („Sternen-Moral“) auf. Zum Thema „Egoismus“ vgl. auch den unter diesem Titel stehenden Abschnitt FW 162.

Nach Frank 1993, 223 wurde die dem Gedicht zugrunde liegende vierzeilige Strophenform aus jambischen Vierhebern mit einem akatalektischen (männlichen) und einem hyperkatalektischen (weiblichen) Reimpaar (aabb) ursprünglich in „der geistlichen Dichtung des Barock“ geprägt. Erst im 19. Jahrhundert kam die Form auch „als weltliche Strophe“ zum Einsatz, aufgrund ihres Kadenzwechsels nach den ersten beiden Versen besonders zum Ausdruck von gefühls- oder gedankenlyrischen Antithesen. FW Vorspiel 29 schreibt sich insofern in die Formtradition ein, als das Gedicht eine „nachdenkliche [...] Betrachtung“ anstellt (ebd., 224), wie sie auch in anderen Gedichten dieses Formtyps etwa von Heinrich Heine (*Nachtgedanken*), Friedrich Rückert (*Frühlingslied*) oder Theodor Storm (*Es ist ein Flüstern in der Nacht*) stattfindet. In Vers 3 („ohne anzubrennen“) fügt N. eine rhythmisch irritierende Doppelsenkung ein, die er durch eine Elision zu „ohn“ (369, 20) wie im vorangehenden Vers leicht hätte vermeiden können. Lisson 1996, 214 f. führt das Gedicht als Beispiel für den „Einfluß Goethes auf die Lyrik Nietzsches“ an.

359, 19 f. *Rollt' ich mich rundes Rollefass / Nicht um mich selbst ohn' Unterlass*] Das fortwährende, durch die Alliteration auch klanglich hervorgehobene Sichrollen des sprechenden Ich um die eigene Achse, das als solipsistische Tätigkeit den im Titel stehenden „Sternen-Egoismus“ verdeutlicht, greift auf ein astropoetisches Sprachbild zurück, das sich auch schon in Schillers Ode *An die Freude* (1785) findet, in der es heißt: „Sphären rollt sie in den Räumen, / Die des Sehers Rohr nicht kennt.“ (Schiller 1822–1826, 1, 154) Vgl. hierzu den Artikel „Wälzen. Rollen“ im Zwölften Teil des *Kritisch-philosophischen Wörterbuchs der sinnverwandten Wörter*: „Einen Körper dadurch fort bewegen, daß man ihn um seine Achse drehet. Rollen [...] hat wegen seiner, in dem verdoppelten L liegenden Verstärkungsform, den Begriff von schneller Bewegung“ – anders als das synonyme „Wälzen“ (Eberhard/Maaß 1821, 168). Die Verwendung des Verbs ‚rollen‘ in Schillers Gedicht wird dabei als Beispiel erwähnt und als besonders „schön“ gelobt, da es „von der Größe der bewegenden Kraft, – die doch hier als unermeßlich angedeutet werden sollte“, eine gute „Vorstellung erwecke[]“ (ebd., 169). In N.s Gedicht hingegen kommt es durch die Selbstbezeichnung des lyrischen Ich als „rundes Rollefass“ gegenüber dem Titel zu einer Katachrese, die die erhabene Vorstellung eines rollenden Sternes konterkariert und dadurch einen komisierenden Effekt zeitigt. Eine Verbindung des „tiefsinnigen Gedicht[s]“ zum „Bild des spielenden Kindes“ in Za I Von den drei Verwandlungen, KSA 4, 31, 7 f. („Unschuld ist das Kind [...], ein aus sich rollendes Rad“) beobachtet Stambaugh 1959, 218.

359, 21 f. *Wie hielt' ich's aus, ohne anzubrennen, / Der heißen Sonne nachzurennen?*] Diese Begründung für das egoistische Um-sich-selbst-Rollen des sprechenden Sternen-Ich spricht dafür, dass N. hier nicht an einen Stern im heutigen Wortsinn denkt, also nicht an einen selbstleuchtenden Himmelskörper wie die Sonne („Fixstern“), sondern im damals noch geläufigen Verständnis an einen Planeten („Wandelstern“), der seinerseits um einen Stern kreist. Zur früheren Unterscheidung von „Fixstern“ und „Wandelstern“ vgl. das 1872 erschienene *Lehrbuch der Sternkunde* von J. Benthin, wo unter anderem zu lesen ist, dass „die Wandelsterne dem allgemeinen Gange der Fixsterne im Laufe eines Tages folgen“, so „wie der unter dem Namen Venus bekannte schöne Wandelstern [...] der Sonne folgt“ (Benthin 1872, 19). N.s Hauptquelle in Sachen ‚Sterne‘ war der Astronom Angelo Secchi (1818–1878), dessen Werk *Die Einheit der Naturkräfte* N. sich schon 1875 bei seinem Buchhändler bestellte, aber wieder zurückgehen ließ. Belegt ist, wie Groddeck 1989, 505–507 gezeigt hat, jedoch N.s intensivere Beschäftigung mit Secchis *Die Sterne. Grundzüge der Astronomie der Fixsterne* (1878), wo sich N. nicht bloß über die „Bewegung der Planeten um die Sonne“ belesen konnte, sondern auch über die der „Nebensonnen, welche die Trabanten der Sonne bilden“ (Secchi 1878, 328). Als solch eine die

Sonne umlaufende „Nebensonne“, die sich dabei fortwährend um die eigene Achse dreht, um nicht „anzubrennen“, versteht sich offenbar das lyrische Ich in FW Vorspiel 29.

30.

Der Nächste.] In seiner hier vorliegenden Form ist der Dreizeiler aus jambischen Vierhebern (vgl. aber den trochäischen Beginn von Vers 2) mit weiblich kadenziertem Dreireim ohne prominente Vorbilder (die am nächsten kommende Variante mit männlichen Kadenzen, die Frank 1993, 60 als „problematisch[]“ erachtet, ist vor allem als „alte Kirchenliedform“ bekannt und in der modernen Lyrik sehr selten). Wortidentisch vgl. schon das korrigierte (titellose) Typoskript in Mp XVIII 3, 29 und die ‚Reinschrift‘ in M III 6, 36. Der Titel bezieht sich auf die neutestamentliche Bezeichnung für den Mitmenschen, wie sie im jüdisch-christlichen Gebot der Nächstenliebe festgeschrieben ist: „Du sollst deinen Nächsten lieben wie dich selbst.“ Bei diesem Gebot, das zuerst im Buch Levitikus auftaucht (3. Mose 19, 18), handelt es sich laut Markus 12, 31 um das zweitwichtigste Gebot nach dem der uneingeschränkten Liebe des Menschen zu Gott. Das Gedicht, das über das Motiv des einsam wandernden Sterns mit dem unmittelbar vorangehenden Text verbunden ist, bringt dagegen eine Ablehnung der Nähe des „Nächsten“ zum Ausdruck und plädiert mit dem ‚Pathos der Distanz‘ stattdessen für seine idealisierende – ihn zum ‚Stern‘ verklärende – „Ferne“ (359, 26), was Higgins 2000, 32 auf „the courtly doctrine of distanced admiration“ bezieht. Vgl. auch Za I Von der Nächstenliebe, KSA 4, 77, 10–13: „Rathe ich euch zur Nächstenliebe? Lieber noch rathe ich euch zur Nächsten-Flucht und zur Fernsten-Liebe! / Höher als die Liebe zum Nächsten ist die Liebe zum Fernsten und Künftigen“; zur Parallelisierung dieses Textes mit FW Vorspiel 30 siehe Frank 2003, 198. Das Motiv der Sternenferne begegnet ebenfalls in FW Vorspiel 63 wieder.

359, 26 f. *Fort mit ihm in die Höh und Ferne! / Wie würd' er sonst zu meinem Sterne? –]* Vgl. Mp XVIII 3, 39: „FORT MIT IHM IN DIE FERNSTE FERNE: / WIE WERDE ER SONST ZU MEINEM STERNE?“ Nicht das lyrische Ich stellt sich hier, wie im vorigen Gedicht FW Vorspiel 29, als Stern dar, sondern der Nächste soll auf Abstand gebracht, in die „Ferne“ gerückt werden, damit *er* als Stern, d. h. idealisiert, vielleicht sogar als Vorbild erscheinen kann. Mit dem Titel von FW 279 ließe sich dies als Konzept einer „Sternen-Freundschaft“ bezeichnen. Dass sich ‚tiefe‘ „Einsiedler [...] nach einem Freunde und nach seiner Höhe“ sehen, stellt dazu passend Za I Vom Freunde, KSA 4, 71, 9 f. fest. Vgl. dagegen FW 162, wo unter der (an FW Vorspiel 29 erinnernden) Überschrift

„Egoismus“ umgekehrt mit Blick auf die „Empfindung“ behauptet wird, dass „nach der Ferne zu alle Dinge an Grösse und Gewicht abnehmen“ (498, 3–5).

359, 26 *Höh und Ferne*] In Mp XVIII 3, 29 korrigiert aus: „FERNSTE FERNE“.

31.

Der verkappte Heilige.] Vgl. das im Wortlaut schon identische Typoskript in Mp XVIII 3, 43. Ein lyrisches Wir spricht in diesem Text ein Du an, das trotz seiner ‚teuflischen‘ Maskerade als ‚Heiliger‘ entlarvt wird. Römer 1921, 2, 376 der ein eigenes Unterkapitel nach dem Gedichttitel benannt hat, identifiziert diese antichristlich-heilige Rollenfigur mit N. selbst, der „sich seine religiöse Art nur halb und gleichsam widerwillig“ eingestehe. Laut Schubart 1946, 18, hat Richard Oehler N. bei dessen Beerdigung wörtlich als einen „verkappten Heiligen“ gepriesen, als den „Frömmsten aller Derer, die nicht an Gott glauben“ (Za IV Ausser Dienst, KSA 4, 322, 28). Ähnlich stand Mitte der 1930er Jahre auch für Heidegger fest: „Wer im Ernst sagt ‚Gott ist tot‘ und ein Leben daran setzt wie Nietzsche, der ist kein A-theist.“ (HGA 39, 95). Zu N. als gottlosem „Gottsucher“ vgl. auch Fischl 1948, 196. In ihrem Buch *Der einsame Nietzsche* legt Elisabeth Förster-Nietzsche schon Erwin Rohde die Worte in den Mund: „Nietzsche war ein verkappter Heiliger“ (Förster-Nietzsche 1914, X; vgl. auch Obenauer 1924, 104.). N.s selbstidentifikatorisches Interesse am Konzept eines säkularen Heiligen zeigt immerhin ein Brief-Entwurf von Anfang Dezember 1882 (vermutlich an Paul Rée), in dem es heißt: „Ich habe den Ehrgeiz eines weltlichen Heiligen –“ (KSB 6/KGB III 1, Nr. 341, S. 286, Z. 2). Unkonventionelle „Heilige“ tauchen auch sonst in N.s Werk auf, vgl. etwa FW 73, wo Heiligkeit und Grausamkeit zusammen gedacht werden, und FW Anhang An den Mistral, wo in einem alliterierenden Atemzug von „Heiligen und Huren“ (651, 5) die Rede ist. „Zur Kritik der Heiligen“ im herkömmlichen (christlichen) Sinn siehe hingegen unter diesem Titel FW 150. Die Strophenform des vorliegenden Gedichts ist identisch mit der von FW Vorspiel 4. Zu FW Vorspiel 31 siehe auch Zahn 1950, 265, Kaempfert 1971, 87 u. Eger 2001, 529

360, 3–7 *Dass dein Glück uns nicht bedrücke, / Legst du um dich Teufelstücke, / Teufelswitz und Teufelskleid. / Doch umsonst! Aus deinem Blicke / Blickt hervor die Heiligkeit!*] Die maschinenschriftliche Version Mp XVIII 3, 3 umfasst nur vier Verse und weicht zu Beginn im Wortlaut ab: „MIT DES TEUFELS WITZ UND TUECKE / TRAEGST DU JETZT DES TEUFELS KLEID– / DOCH UMSONST! AUS DEINEM BLICKE / BLICKT HERVOR DIE HEILIGKEIT.“ Rechts daneben hat N. handschriftlich mit Bleistift folgende Alternative notiert: „Wie aus Scham

vor deinem Glücke / Legst du um dich Teufelsstücke / Teufelswitz und Teufelskleid –“. Beide Entwürfe wurden zusammen durchgestrichen.

360, 5 *Teufelskleid.*] Mp XVIII 3, 43: „TEUFELSKLEID –“; in der ‚Reinschrift‘ M III 6, 26 steht: „Teufelskleid: –“.

32.

Der Unfreie.] In Cb1, 12 korrigiert aus: „Der Refrain.“ Allerdings handelte es sich um einen Druckfehler; in der ‚Vorstufe‘ in M III 3, 26 sowie im Druckmanuskript heißt es schon: „Der Unfreie.“ (D 16, 8) N.s Handschrift mit ihren Ähnlichkeiten zwischen U und R, n und e macht den Fehler des Setzers nachvollziehbar; inhaltlich hätte der andere Titel ja auch durchaus passen können, insofern das fortwährende Nachklingen des Kettenklirrens eben an eine Art ‚Refrain‘ denken lässt. Formal handelt es sich bei FW Vorspiel 32 um die freiere Variante einer nach Frank 1993, 395 f. in Minnesang, Barock und Romantik verbreiteten „schlichte[n] Liedstrophe“, die sich „aus zwei männlich gereimten [jambischen] Vierheberpaaren“ zusammensetzt und um einen fünften, wahlweise mit dem letzten Verspaar reimenden oder reimlos bleibenden jambischen Vierheber ergänzt wird. Im vorliegenden Gedicht dagegen reimen sich die Verse 1, 2 und 5 und enden hyperkatalektisch (weiblich), so dass eine größere Bindung zwischen Anfang und Ende des Textes entsteht, was zum Thema der noch nicht ganz erlangten Freiheit passen mag: Das Gedicht liest sich wie eine überbietende Variation auf das Sprichwort: „Wer seine Stricke noch nachschleppt, ist nicht frei.“ (Wander 1867–1880, 4, 911) Bertram 1918, 219 führt FW Vorspiel 32 als Beispiel für N.s „ganz ungoethesche Neigung zur Schlußüberrasschung“, zur Gedankenstrich-Pointe an. Etwas weit hergeholt erscheint die Lesart von Andjelkovic 2019, 124, die das Gedicht auf „Menschen mit eher negativen interkulturellen Erfahrungen“ applizieren will.

360, 10 *Er steht und horcht: was konnt ihn irren?*] Nachträglich in M III 3, 26 eingefügt.

360, 13 f. *Wie Jeder, der einst Ketten trug, / Hört überall er – Kettenklirren.*] Eine Prosa-‚Vorstufe‘ hierzu findet sich in N V 7, 139: „Man hat ein feines Ohr für Kettengeklirr, wenn man je an der Kette gelegen hat.“ Vgl. ferner NL 1881/82 16[13], KSA 9, 661, 7 f.: „Man hat ein feines Ohr für Kettengeklirr, wenn man jemals eine Kette getragen hat.“ (Das Notat steht neben ‚Reinschriften‘ zu FW in M III 6, 194.) Die Vorstellung vom ‚Geist in Ketten‘ fungiert als Gegenbild zum ‚freien Geist‘ und findet sich in dieser Funktion auch sonst in N.s Texten um und nach 1880. Vgl. etwa M 227, wo es unter der Überschrift „Kettenträ-

ger“ heißt: „Vorsicht vor allen Geistern, die an Ketten liegen!“ (KSA 3, 197, 5 f.), ferner JGB 44: „eine sehr enge, eingefangne, an Ketten gelegte Art von Geistern, welche ungefähr das Gegentheil von dem wollen, was in unsern Absichten und Instinkten liegt“ (KSA 5, 61, 1–3). Vgl. auch Za II Von den berühmten Weisen, wo „der freie Geist“ als „der Fessel-Feind“ apostrophiert wird (KSA 4, 132, 9). In M 480 wird der Gegensatz zwischen Fesseln und Freiheit mit dem zwischen Krankheit und Genesung parallelisiert: „Jemand“, der „seine eignen Fesseln“ sprengt, erscheint hier wie „ein Genesender“ (KSA 3, 285, 12 u. 17 f.). Insofern besteht also auch ein metaphorischer Zusammenhang zwischen der in FW Vorrede thematisierten – nicht nur körperlich, sondern auch seelisch und geistig gemeinten – „Krankheit“ (347, 7) und den „Ketten“ in FW Vorspiel 32 einerseits sowie andererseits zwischen der „Genesung“ bzw. „Gesundheit“ (345, 20 f.) und der ‚Freiheit‘ des Geistes. Zugleich damit ergibt sich aber auch eine kontrastive Verbindung zu FW Vorspiel 4 – dem einzigen anderen dialogischen Vorspielgedicht –, in dem Dialogpartner B. die endgültige Genesung an die Bedingung knüpft, dass die überwundene Krankheit in völlige Vergessenheit geraten ist. In dieser Logik wäre derjenige, über den A. und B. im zu kommentierenden Gedicht sprechen, gerade kein (vollständig) Genesener/Freier, da er sich noch an die Krankheit/Ketten erinnert, die er doch schon längst abgelegt hat („einst [...] trug“). Dafür spricht denn auch deutlich genug der Gedichttitel „Der Unfreie“. Vgl. dagegen aber die Charakterisierung des völlig „befreiten Geistes“ (537, 30) in FW 297. Zum Kettenmotiv bei N. vgl. Sommer 2019a.

33.

Der Einsame.] Der Zehnzeiler aus jambischen Fünfhebern mit durchweg hyperkatakalektisch-weiblichen Kadenzen und nur drei, z. T. unreinen Reimendungen (aabaaaacca) orientiert sich an keiner geläufigen Strophenform, was auf formaler Ebene der selbstgewählten ‚Einsamkeit‘ des lyrischen Ich entsprechen mag, die es am Schluss des Gedichts als Möglichkeit der Selbstfindung akzentuiert. Das Notizbuch N V 8 enthält zwei verschiedene ‚Vorstufen‘ dieses Textes. Die erste lautet: „Will ich nicht folgen, muß ich mich verstecken, / Regieren kann ich nicht, noch auch verführen. / Wer sich nicht schrecklich ist, macht niemand Schrecken, / Wer selbst sich fürchtet – stets wird er regieren.“ Die zweite hat den Wortlaut: „Gehorchen? Nein! Und aber nein! Regieren! / Wer sich nicht schrecklich ist, macht niemand schrecken. / Und nur wer Schrecken macht, der kann regieren / So lieb ich Einsamkeit So leb ich denn in eigenen Verstecken / Bereit mich zu mir selber zu verführen / In eignen Höhlen allein mein Glück zu entdecken“ (N V 8, 170).

Das Manuskriptheft M III 3 enthält drei weitere ‚Vorstufen‘: „Gehorchen? Nein! Und aber nein! Regieren! Wer sich nicht schrecklich ist, macht Niemand schrecken, / Und nur wer Schrecken macht, kann Andre führen / So lebe ich denn in Höhlen und Verstecken, / Bereit der Tiefe Schätze aufzudecken, / ~~Und allen Hohn zu sprechen~~ Und Alle zu verspotten, die regieren. / Will ich mir folgen, muß ich mich verführen!“ (M III 3, 26) „~~Will ich mir folgen, muß ich selbst mich verführen.~~ Verhaßt ist mir das Folgen und das Führen. / Gehorchen? Nein! Und aber nein – regieren! / Wer sich nicht schrecklich ist, macht Niemand Schrecken / Und nur wer Schrecken macht, kann Andre führen. / So lebe ich denn in Höhlen und Verstecken, / Bereit, die tiefen einsame Schätze aufzudecken, / Bereit zum Spotte auf Alle, die regieren – / Bereit, mich zu mir selber zu verführen.“ (M III 3, 27) „Verhaßt ist mir’s schon, selber mich zu führen, / So lebe ich denn in Höhlen und Verstecken, / Der Einsamen Schätze Werke aufzudecken, / Bereit zum Spott an allen, die regieren, / Bereit euch zu euch selber zu verführen. / Ich liebe es mich zu verkennen, / Verhaßt ist mir, mich selbst zu kennen / Mich selber Herrn und Diener zu nennen. / Ich liebe es, mich zu verlieren, / Mich selber zu mir selber zu verführen, / Ein gutes Stündchen mich von mir zu trennen, / In holder Irrniß und Verzweiflung hocken / Mich selber für ein Stündchen zu verlieren, / Von ferne her mich heimzulocken / Und endlich selber mich zu mir verführen.“ (M III 3, 27)

Laut Andreas-Salomé 1894, 28 ist das Gedicht als (Selbst-)Beschreibung eines „von den Anforderungen und Kämpfen der Aussenwelt möglichst Abgeschiedene[n]“ zu verstehen. Zur Deutung des Gedichts vgl. auch Ross 1998, 83–86 u. Draser 2001, 179.

360, 21 *Verhasst ist mir’s schon, selber mich zu führen!*] In D 16, 8 hatte N. diesen Vers zunächst gestrichen, die Streichung dann aber wieder rückgängig gemacht.

360, 23 f. *Mich für ein gutes Weilchen zu verlieren, / In holder Irrniß grüblerisch zu hocken*] Im Druckmanuskript steht noch: „Mich selber für ein Stündchen zu verlieren, / In holder Irrniß und Verzweiflung hocken“ (D 16, 8). Korrigiert in Cb1, 12.

360, 25 *mich endlich*] In D 16, 8 korrigiert aus: „mich selber“.

34.

Seneca et hoc genus omne.] Deutsche Übersetzung: „Seneca und alle(s) von seiner Art“. Zu dem unter diesem Titel stehenden Gedicht existiert folgende – durchgestrichene – ‚Vorstufe‘ aus dem Herbst 1881: „Mag nicht mehr lesen

dieser Herren / philosophisches Larifari: / sie denken: primum scribere / deinde philosophari.“ (N V 7, 54) Direkt darunter setzt N. neu an und nähert sich dem gedruckten Wortlaut an; die lateinische Phrase notiert er mit drei Ausrufezeichen erneut in N V 7, 49. Vgl. auch wortidentisch mit der Druckfassung schon die ‚Reinschrift‘ in M III 6, 28 sowie die maschinenschriftliche Fassung in Mp XVIII 3, 21. N. verändert hier parodistisch den Wortlaut einer lateinischen Maxime: „primum vivere deinde philosophari.“ – „Erst leben, dann philosophieren.“ (In beiden Fassungen in N V 7, 54 wurde denn auch „scribere“ aus „vivere“ korrigiert.) Der Ursprung des Zitats ist unbekannt; es findet sich sinngemäß bei Laktanz: „philosophiae quidem praecepta noscenda, uiuendum autem esse ciuilitatē“ (*Divinae institutiones* III 14, 17; Laktanz 2005–2011, 2, 248), und in der Neuzeit humoristisch abgewandelt etwa bei Cervantes 1799–1801, 1, XXXII: „B. Seid Philosoph. R. Das macht, weil ich nicht speise.“ N. kannte die Maxime im zuerst zitierten Wortlaut jedoch auch von Schopenhauer, der sie in der *Welt als Wille und Vorstellung* zweimal bringt: in der Vorrede zur zweiten Auflage im ersten Band (Schopenhauer 1873–1874, 2, XXVII) und im Vierten Buch des zweiten Bandes, Kapitel 46 (Schopenhauer 1873–1874, 3, 669); vgl. Kudla 2007, 234. In der kleinen Schrift *Ueber die Universitäts-Philosophie* wendet Schopenhauer die Maxime gegen Universitätsprofessoren (wie Hegel), „die mit Weib und Kind von der Philosophie zu leben haben, deren Losung daher ist primum vivere, deinde philosophari“ (Schopenhauer 1873–1874, 5, 160).

Während das Originalzitat also den Vorrang des Lebens gegenüber dem Philosophieren betont, weshalb ohne Lebenserfahrung das Philosophieren einseitig abstrakt bleibe, verwendet es Schopenhauer hier spöttisch, um den Philosophieprofessoren zu unterstellen, die Philosophie diene ihnen nur zum Lebensunterhalt. N. modifiziert das Diktum wiederum in seinen Versen, indem er es gegen Seneca dahingehend ummünzt, dass manche Philosophen schreiben, ohne (vorher) zu denken. Später, in GD Was den Deutschen abgeht 6, wird dagegen umgekehrt die Aufgabe, „denken zu lernen“, der Aufgabe, „schreiben zu lernen“, vorgelagert (KSA 6, 108, 24 f.). Seneca, der bei N. eher selten, dafür zunehmend kritisch erwähnt wird, kommt in FW noch an einer weiteren Stelle vor, nämlich als ‚Tugendheld‘ alten Stils in FW 122 (vgl. 478, 17). Dass „Seneca, der Meister der stoischen consolatio“, in FW Vorspiel 34 „fast auf das Niveau eines utilitaristischen Langweilers herab[gestuft]“ werde, merkt Ottmann 1999, 156 an. Zu N. und Seneca vgl. Preisendanz 1908, Wahrig-Schmidt 1992, Ure 2007 u. NK KSA 6, 111, 3 f.; zu FW Vorspiel 34 siehe auch Rozelaar 1976, 128, Röttges 1999, 176, Giesz 2001, 21 f. und Albrecht 2004, 211.

Zur Strophenform des vorliegenden Gedichts vgl. bereits NK FW Vorspiel 2. N. variiert die weit verbreitete Kreuzreimstrophe lediglich durch eine Doppelsenkung im letzten Vers. Auffällig ist das morphologische Zeilenenjambement

zwischen den ersten beiden Versen, auf die N. das Adjektiv „unaussteh-/lich“ (360, 30 f.) verteilt, um (unrein) auf „scribere“ (361, 1) zu reimen.

360, 31 *Larifari*] Laut Grimms *Deutschem Wörterbuch* wird das Substantiv „Larifari“, das ursprünglich aus der italienischen Notenbenennung entstanden und bereits bei Abraham a Sancta Clara sowie Lessing belegt ist, zur Bezeichnung „eines leeren geredes [verwendet]. das wort selbst müssen wir als eines sinnes entbehrend ansehen.“ (Grimm 1854–1971, 12, 202) In Meyer 1885–1892, 10, 521, wird der Ausdruck „Larifari“ auf eine musikalische Übungs-Praxis zurückgeführt; es seien „eigentlich Silben ohne Sinn, die man singend einer Weise unterlegt, besonders im Refrain; danach s. v. w. leeres Gerede, albernes Geschwätz.“ Vgl. hierzu die Bemerkung in FW 80: „ein wenig Frechheit mehr bei Rossini und er hätte durchweg la-la-la-la singen lassen“ (437, 3–5).

35.

Eis.] Bis auf den fehlenden Titel und wenige interpunktorische Abweichungen wortidentisch schon N V 7, 87 (Herbst 1881). Das lyrische Autor-Ich präsentiert sich hier – passend zur gastronomischen bzw. gastroenterologischen Metaphorik, welche die Selbstbeschreibungen der schriftstellerischen Tätigkeit mit samt ihrer Rezeptionsbedingungen in FW Vorspiel leitmotivisch prägt – als Gelegenheits-Hersteller von Eis, das sich förderlich auf die Verdauung auswirke. Im Unterschied zum Eis als Tanzfläche aus FW Vorspiel 13 geht es hier also um Speise-Eis. Das ‚Goutieren‘ dieses dichterisch-denkerischen Eises durch das angesprochene „ihr“ (361, 7) wird folgerichtig an die Voraussetzung aufseiten der potentiellen Leser bzw. ‚Esser‘ (vgl. FW Vorspiel 1, 353, 5) geknüpft, „viel zu verdauen“ – selbst viel zu denken – zu haben, was der verwendete Konjunktiv II („hättet“) jedoch implizit in Abrede stellt (361, 7). Das Autor-Ich antizipiert damit, dass seine eisige ‚Lesekost‘ von ‚Wenigverdauenden‘ verschmäht wird. Vgl. auch den Wunsch des lyrischen Ich in FW Vorspiel FW 54, „sein Leser“ möge „einen guten Magen“ haben (365, 16), um das vorliegende Buch ‚verdauen‘ zu können. Als performativ-formale Umsetzung des Gedichtinhalts versteht Benne 2015a, 38 die „bemerkenswerte[] Hässlichkeit“ der trochäischen Verse mit ihren identischen Reimen („Eis“/„[V]erdauen“) im umarmenden Schema. Der zugrunde liegende vierhebige Vierzeiler mit katalektischen (männlichen) Schlüssen im äußeren und akatalektischen (weiblichen) Schlüssen im inneren Verspaar geht nach Frank 1993, 176 f. auf die barocke Kirchenlieddichtung zurück, wurde ab 1800 aber auch vermehrt „[e]pigrammatisch“ verwendet. Zum Gedichtauftakt mit „Ja!“ (361, 5), der wie in FW Vorspiel 62 „goetheschem Vorbild“ verpflichtet sei, siehe Bertram 1918, 216 (vgl. hierzu auch NK 355, 7).

361, 5 *Ja! Mitunter mach' ich Eis:]* Vgl. NK 355, 7. Mp XVIII 3, 7: „JA:!' MIT-
UNTER MACH ICH EIS –“ Auch in D 16, 8 noch ohne Apostroph, der erst in
Cb1, 12 eingefügt wurde.

361, 6 *Nützlich ist Eis zum Verdauen!*] M III 6, 34: „Eis ist nützlich zum Verdauen:“; Mp XVIII 3, 7: „NUETZLICH IST EIS ZUM VERDAUEN.“ Im 19. Jahrhundert wurde der Einfluss von Eis auf die Verdauung (nicht nur) in medizinischer Fachliteratur diskutiert. In der 1837 auf Deutsch erschienenen Abhandlung des englischen Mediziners Andrew Combe *Die Gesetze der Verdauung und die darauf zu gründende Lebensweise, um Unterleibsstörungen aller Art zu verhüten und zu beseitigen* ist zu lesen, dass Eis eine „Verringerung der lebendigen Spannung im Magen bewirke“, weshalb „diejenigen, deren Verdauung schwach ist, sich davor zu hüten [haben,] durch den Genuß von Eis dieselbe noch mehr zu schwächen“ (Combe 1837, 249). Bei „ungestörter Verdauungskraft“ allerdings, hält Combe es für „nicht unwahrscheinlich, daß jenes [sc. das Eis] dazu beiträgt die nachtheiligen Wirkungen zu heißer Suppen oder andrer zu heißen [sic] Gerichte auszugleichen.“ (Ebd.) Anders als N.s Verse, die geradezu eine gesteigerte Verdauungsaktivität zur notwendigen Genussbedingung des Eises aus eigener Herstellung erklären, hält Combe indes eine ruhende Verdauung für eine ideale Voraussetzung des Eisgenusses, wie er mit Blick auf Italien – wo FW teilweise entstand – ausführt: „Wird kaltes oder mit Eis versetztes Wasser bei heißem Wetter und in warmen Climates dann, wenn die Verdauung nicht vor sich geht und keine Erschöpfung zugegen ist, genossen, so schadet es nicht nur nichts, sondern kann auch bei gehöriger Vorsicht erfrischend und wohltätig wirken. In Italien hält man das Eis für ein so nothwendiges Lebensbedürfnis im Sommer, daß in Neapel und in andern Städten die Conditoren Strafe zahlen müssen, wenn sie nicht für gehörigen Vorrath Sorge getragen haben.“ (Ebd., 249 f.) Abschließend erwähnt er noch die damals innovative Therapie von Magen(schleimhaut)entzündungen mittels Eis: „im Betracht des großen Einflusses, den es auf die lebendige Thätigkeit des Magens ausübt, haben in der neuern Zeit die Ärzte das Eis vorsichtig und mit Erfolg dazu angewendet, um Entzündungen in jenem Theile zu bekämpfen.“ (Ebd., 250)

Vgl. auch die Ausführungen des 1848er-Revolutionärs und ‚Hobby-Gastroenterologen‘ Ludwig Simon in seiner autobiographischen Schrift *Aus dem Exil*: „Wem das Eis Uebelbefinden verursacht, der nimmt es wahrscheinlich nicht zur rechten Zeit. Man muß dasselbe entweder unmittelbar nach der Mahlzeit nehmen, so daß die Reaction als Sporn auf die beginnende Verdauung wirkt; oder 2–3 Stunden nach der Mahlzeit, nachdem die Hauptverdauung vorüber ist, so daß die Reaction sich allgemein-stärkend geltend macht; nie aber in die thätige Verdauung hinein, welche dadurch leicht gestört wird. Wer am Magen

leidet, nimmt rechter Rahm-Eis, um denselben vor der, allen Früchten mehr oder minder beiwohnenden Säure zu bewahren; liegt dagegen eine Reizung der tieferen Eingeweide vor, so nimmt man besser Früchte-Eis“ (Simon 1855, 2, 267).

36.

Jugendschriften.] Die Form dieses Fünfzeilers mit trochäischen Vierhebern, durchweg männlichen (katalektischen) Kadenzen und dem Reimschema abaab ergibt sich durch Verdopplung des vorletzten Verses aus einer metrisch sonst genau entsprechenden romantischen Kreuzreimstrophe, die besonders für „Zuspruch, das sentenziöse Lied und das reflektierende [...] Gedicht“ (Frank 1993, 168) verwendet wurde. Eine frühe Fassung des Textes stellt das erste von zwei ‚Epigrammen‘ dar, die N. im September 1879 einem Brief an Paul Rée beigab: „Auf meine ersten fünf Büchlein. // Ehmals meint’ ich, A und O / Meiner Weisheit stünd’ darin; / Jetzo denk’ ich nicht mehr so: / Nur das ew’ge Ah! und Oh! / Meiner Jugend find’ ich drin.“ (KSB 5/KGB II 5, Nr. 879, S. 440, Z. 19–24) In diesem Brief-Anhang folgt darauf eine ‚Vorstufe‘ von FW Vorspiel 53 unter dem komplementären Titel „Auf mein **letztes** Buch“, womit zum damaligen Zeitpunkt MA gemeint war. Im Zusammenhang gelesen, stellen die beiden Brief-Gedichte also die früheren Werke des sprechenden Autor-Ich seinem jüngsten Werk gegenüber und konstruieren dergestalt eine werkepochale Zäsur. Auch in Mp XVIII 3, 7 findet sich eine Version des Gedichts unter dem Titel: „AUF MEINE ERSTEN FUENF BUECHLEIN.“ In einer von KSA 14, 236 präsentierten ‚Vorstufe‘ lautet der Titel ähnlich wie hier und im ‚Epigramm‘ an Rée: „Auf meine 5 ersten Büchlein“. Angespielt wird damit wie auch mit dem Titel der Druckfassung auf die Werke der Schaffensphase zwischen 1872 und 1876, die noch im Zeichen Schopenhauers und Wagners stand: auf N.s philosophische ‚Erstlingsschrift‘ GT sowie auf UB I–IV. Zu dieser selbstkritischen Rückschau auf die eigenen Juvenilia vgl. Koelb 1990, 152 u. Müller 2017, 26.

361, 11 *Meiner Weisheit A und O*] In Cb1, 13 korrigiert aus: „Meine Weisheit A und O“. Die sprichwörtliche Redewendung „A und O“ geht zurück auf den ersten und den letzten Buchstaben des griechischen Alphabets: Alpha (A) und Omega (Ω), die sich als Chiffre für das Göttlich-Allumfassende (Anfang und Ende aller Dinge) auch oft in der christlichen Emblematik finden. In der *Offenbarung des Johannes* sagt Christus über sich selbst: „Ich bin das A und das O, der Anfang und das Ende, der Erste und der Letzte“ (Offenbarung 22, 13 = Die Bibel: Neues Testament 1818, 308). Vgl. Wander 1867–1880, 1, 1: „Er ist das A und O. / Alles in allem; auf ihn kommt alles an.“ / *Lat.*: Ego sum A et O. – Ego

sum rerum omnium summa. – Prora et puppis. (Erasm., 4.)“ Die witzige Pointe von FW Vorspiel 36 besteht darin, das so aufgeladene „A und O“ der vermeintlichen Weisheit, die das Autor-Ich in seiner „Jugend“ (361, 15) beanspruchte, auf die emphatischen Interjektionen „Ah! und Oh!“ (361, 14) zu reimen, die zwar viel Enthusiasmus, aber keine Erkenntnis („Weisheit“) signalisieren. Groddeck 1991, 2, 204 stellt von hier aus einen intertextuellen Bezug zur Schlussstrophe des siebten Dionysos-Dithyrambus „Klage der Ariadne“ her, wo sich seines Erachtens in ähnlicher Weise die Interjektion „Oh“ mit dem „A‘ in ‚ach‘ und ‚Ariadne‘ zum symbolischen ‚A und O‘ vereinigt“.

361, 12 *was hört' ich doch!*] Mp XVIII 3, 7: „– WIE WAR MIR DOCH? –“ In der ‚Reinschrift‘ M III 6, 34 steht („wie war mir doch!“ überschreibend): „was hört ich doch! –“ Letzteres auch noch in D 16, 9.

361, 13 *mir's*] In Mp XVIII 3, 7 und M III 6, 34 ohne Apostroph.

361, 14 *ew'ge*] In Mp XVIII 3, 7 und M III 6, 34 ohne Apostroph.

361, 15 *hör ich noch.*] Mp XVIII 3, 7: „KLINGT MIR NOCH.“

37.

Vorsicht.] Eingekleidet in eine wohlmeinende Reisewarnung thematisieren die als Ansprache an ein „du“ gestalteten Verse die Gefahr, welche von geistlosen, schwärmerischen Anhängern für einen geistvollen Menschen ausgehen könne. In formaler Hinsicht handelt es sich bei dem Text um einen Vierzeiler aus jambischen Fünfhebern mit zwei jeweils akatalektisch (männlich) schließenden Reimpaaren, der nach Frank 1993, 301 f. bereits „in der Reformationszeit als Kirchenliedstrophe“ und in der „Lieddichtung des Barock“ begegnet, aber erst im 19., mehr noch im frühen 20. Jahrhundert größere Bekanntheit erlangte und flexibel eingesetzt wurde. Auf derselben Strophenform basiert auch FW Vorspiel 53. Zur Deutung von FW Vorspiel 37 vgl. Hohmann 1986, 16 u. Meyer 1991, 414

361, 19 *Geist*] In Cb1, 13 korrigiert aus: „Zwist“; es handelte sich aber um einen durch Fehldeutung der Handschrift entstandenen Druckfehler; in der ‚Reinschrift‘ (M III 6, 29) und in D 16, 9 steht: „Geist“.

361, 20 *Man lockt und liebt dich, bis man dich zerreisst:*] Die unheilvolle Verlockung des Reisenden erinnert an diejenige, welche in der *Odyssee* von den verführerisch singenden Sirenen ausgeht: „Sizend am grünen Gestad‘; und umher sind viele Gebeine / Modernder Männer gehäuft“ (XII, 45 f. = Homer 1819, 1,

161). Dass die Gefahr des Zerreißens droht, lässt ebenfalls an die dionysischen Mänaden denken, die den mythischen Sänger Orpheus zerrissen haben (vgl. *Metamorphosen* XI, 1–66; Ovid 1853–1867, 3, 2–7).

361, 21 *Schwarmgeister*] Der Ausdruck „Schwarmgeister“ ist bereits bei Martin Luther belegt; vgl. dessen *Sermon Von dem Sacrament des leibs und bluts Christi/ widder die Schwarmgeister* von 1526. In FW begegnen „Schwarmgeister“ (im Sinne von ‚Schwärmer‘) erneut in Abschnitt 149, dort als Beiname für die antiken Orphiker (vgl. 493, 13). Vgl. auch das nachgelassene Notat NL 1880/1881, 10[B46], in dem es heißt: „Mein Erfolg bei den Schwarmgeistern: dessen war ich bald müde und mißtrauisch“ (KSA 9, 422, 5 f.), sowie NL 1883, 9[20], KSA 10, 351, 17 f.: „Mit 1000 Bosheiten nahm ich Rache an aller Verschönerei und Schwarmgeisterei.“ In einem erst nach Erscheinen der Erstausgabe von FW an Franz Overbeck geschriebenen Brief beklagt sich N. mit konkreten Namensnennungen über unliebsame „Schwarmgeister“: „Sodann wohnt Herr Paul L a n z k y in meiner Pension [N. hielt sich gerade in Nizza auf], ein großer Verehrer von mir: ehemals Redakteur der rivista *Europea*, in summa also ein Litterat. Als er mir aber gestern einen langen Essay über mich (gedruckt in einem ungarischen Blatt!) zu lesen gab, blieb mir nichts übrig als zu thun, wie voriges Jahr mit Herrn Dr. [Josef] Paneth, ebenfalls einem großen Bewunderer und Anbeter: nämlich ihn zu verpflichten, **nicht** über mich zu schreiben. Ich habe ganz und gar keine Lust, eine neue Art von Nohl, Pohl und ‚Kohl‘ um mich aufwachsen zu lassen – und ziehe meine absolute Verborgenheit tausend Mal dem Zusammensein mit mittelmäßigen Schwarmgeistern vor. –“ (22.12.1884, KSB 6/KGB III 1, Nr. 566, S. 573, Z. 30–41) N. bezieht sich hier auf die ‚Wagnerianer‘ Ludwig Nohl (1831–1885) und Richard Pohl (1826–1896); zu den Hintergründen sowie zur Frage, wer oder was sich hinter „‚Kohl““ verbirgt, vgl. NK KSA 6, 324, 8 f.

361, 21 *stets*] D 16, 9: „stäts“; korrigiert in Cb1, 13.

38.

Der Fromme spricht.] In einer ‚Vorstufe‘ lautet der Text noch wie folgt: „Ich liebe Gott weil er ~~mich~~ ich ihn schuf / Und ihr – ihr wollt ihn drum verneinen?? / Der Schluß steht schlecht auf seinen Beinen / Er hinkt: das macht sein Teufelshuf“ (N V 7, 102). Schon mehr Übereinstimmungen mit dem gedruckten Text weist die ‚Vorstufe‘ in N V 7, 49 auf; bis auf den fehlenden Titel und einige interpunktorische Abweichungen wortidentlich mit der Druckfassung sind die Texte in N V 7, 115 und Mp XVIII 3, 49. Die bereits titelgleiche ‚Reinschrift‘

findet sich in M III 6, 30. N. verwendet für dieses Gedicht einen kreuzreimenden Fünfzeiler aus jambischen Vierhebern mit männlich-weiblich alternierenden Kadenz, der auf einer im 18. und 19. Jahrhundert geläufigen vierzeiligen Kreuzreimstrophe basiert, die hier um eine akatalektische, auf die Verse 1 und 3 reimende Zeile erweitert wird. Der zugrunde liegende Vierzeiler, besonders bekannt durch Goethes Gedicht *Wer nie sein Brot mit Tränen aß* ..., wurde nicht nur für den lyrischen Ausdruck wehmütiger „Reflexionen und [...] Einsichten“, sondern auch – wie seine fünfzeilige Variante in FW Vorspiel 38 – für „epigrammatische[] Formulierungen“ und „spruchhafte[] Gedicht[e]“ eingesetzt (Frank 1993, 226). Auffällig ist der in N.s Gedicht mittels Sperrdruck typographisch erzeugte Bruch mit der sonst einheitlichen Umsetzung des Metrums durch einen doppelten Hebungsprall im vierten Vers (361, 27: „Soll's gar, weil er es schuf, verneinen?“), der dadurch selbst mit ‚hinkendem Versfuß‘ daherkommt. FW Vorspiel 38 fand vergleichsweise viel sekundärliterarische Beachtung und diente einigen Interpreten als Beleg für N.s ‚gottlose Frömmigkeit‘ (vgl. hierzu auch NK FW Vorspiel 31). Siehe u. a. Andreas-Salomé 1894, 38, Scheler 1919, 300 f., Schülke 1946, 26, Kaempfert 1971, 246, Meyer 1991, 265, Kjaer 1997, 45, Düsing 2004, 252 u. 2006, 425.

361, 24 *erschuf!* –] In N V 7, 115 und Mp XVIII 3, 49 mit Punkt statt Ausrufezeichen.

361, 25 „*Der Mensch schuf Gott!*“] In N V 7, 115 noch ohne Anführungs- und Ausrufezeichen, in Mp XVIII 3, 49 ohne Ausrufezeichen. Die Umkehrung des biblischen Satzes, dem zufolge Gott den Menschen „ihm zum Bilde“ schuf (Genesis 1, 27 = Die Bibel: Altes Testament 1818, 2), findet sich schon vor N. So formuliert im Rahmen seiner anthropologischen Projektionstheorie Ludwig Feuerbach in seiner 1841 erschienenen Abhandlung *Das Wesen des Christenthums*: „Das Erste ist gerade der Mensch, das Zweite das sich gegenständliche Wesen des Menschen: Gott. Nur in der spätern Zeit, wo die Religion bereits Fleisch und Blut geworden, kann man sagen: wie der Gott so der Mensch, obwohl auch dieser Satz immer nur eine Tautologie ausdrückt. Aber im Ursprung ist es anders und nur im Ursprung kann man Etwas in seinem wahren Wesen erkennen. Erst schafft der Mensch Gott nach seinem Bilde und dann erst schafft wieder dieser Gott den Menschen nach seinem Bilde.“ (Feuerbach 1841, 151) Feuerbach erklärt diese menschliche Schöpfung des göttlichen Schöpfers aus einer imaginären Wunscherfüllung des Menschen: „Was er selbst nicht ist, aber zu sein wünscht, das stellt er sich in seinen Göttern als seiend vor; die Götter sind die als wirklich gedachten, die in wirkliche Wesen verwandelten Wünsche des Menschen; ein Gott ist der in der Phantasie befriedigte Glückseligkeitstrieb des Menschen.“ (Feuerbach 1846–1866, 8, 257) Den

Feuerbach-Bezug in FW Vorspiel 38 hebt auch Higgins 2000, 20 hervor; sie hält den Text indes für eine Attacke gegen „the view of those who accept Feuerbach’s theory that humanity made God, but nevertheless continue to believe in God“. Allerdings wird doch im Gedicht gerade nicht dem Glauben an Gott bescheinigt zu ‚hinken‘ (vgl. 361, 28), sondern seiner *Verneinung* unter der feuerbachschen Prämisse, Gott sei eine Schöpfung des Menschen. Vgl. auch das nachgelassene Notat NL 1881, 12[202], in dem es unter der Überschrift „Gott“ heißt: „Ihr macht es euch zu leicht, ihr Gottlosen! Gut, es mag so sein, wie ihr sagt: die Menschen haben Gott geschaffen – ist dies ein Grund, sich nicht mehr um ihn zu kümmern?“ (KSA 9, 611, 7 u. 10–12; Handschrift in N V 7, 39.) Siehe ferner NL 1881, 15[4], KSA 9, 635, 8–10: „Die Menschen haben Gott geschaffen, es ist kein Zweifel: sollen wir deshalb nicht an ihn glauben? Er hat den Glauben so nöthig zum Leben: seien wir doch barmherzig!“

361, 25 *Feinen.*] Mp XVIII 3, 49: „FEINEN:“.

361, 26 *schuf?*] M III 6, 30: „schuf,“.

361, 27 *Soll’s]* M III 6, 30: „Solls“.

361, 27 *Soll’s gar, weil er es schuf, verneinen?*] N V 7, 115: „Und soll’s gar weil er es schuf, verneinen?“

361, 28 *Das hinkt, das trägt des Teufels Huf.*] Nach altem Volksglauben und entsprechender Ikonographie sowie Phraseologie „hat der Teufel [...] einen Bocks- oder Pferdefuss“ (Wander 1867–1880, 4, 1063); vgl. ebd., 1069: „Der Teufel kann den Pferdefuss nicht verbergen.“ Auch in Goethes *Faust I* wird an mehreren Stellen darauf Bezug genommen, so etwa in der Szene „Walpurgisnacht“, wo eine „Alte“ zu Mephistopheles sagt: „Ich biete meinen besten Gruß / Dem Ritter mit dem Pferdefuß!“ (V. 4140 f.) Der zu kommentierende Schlussvers von FW Vorspiel 38 spielt zugleich auf die schon im 18. Jahrhundert belegte Redewendung ‚ein hinkendes Argument‘ an. Als ein solches erscheint dem lyrischen Ich des „Fromme[n]“ die zuvor referierte Begründung der „Feinen“ (361, 25) für die von ihnen geforderte ‚Gottesverneinung‘, die so zugleich als ‚Teufelswerk‘ begreifbar wird. Ironisch gebrochen wird der Gedichtschluss jedoch dadurch, dass der ‚fromme‘ Sprecher die Voraussetzung, der Mensch habe Gott geschaffen (vgl. 361, 25), gar nicht leugnet.

361, 28 *Huf.*] M III 6, 30: „Huf!“

39.

Im Sommer.] In der ‚Reinschrift‘ ist das Gedicht noch – ähnlich zu FW Vorspiel 63 – mit „Sommer-Moral“ betitelt (M III 6, 30). So auch in der Fassung in

N V 7, 93 f. und der maschinenschriftlichen Version in Mp XVIII 3, 49. (KSA 14, 236 liest hingegen: „Sonnen-Moral“.) Eine weitere ‚Vorstufe‘ des Textes besteht nur aus dessen Schluss-Pointe: „Im Schweiß deines Angesichts / Sollst deinen Wein du trinken.“ (N V 7, 58) Diese Affirmation des Weingenusses (siehe hierzu bereits FW Vorspiel 10), die Anklänge an Trinklieder aus Goethes *West-östlichem Divan* weckt, passt weniger gut zur Ablehnung von Alkoholika, wie sie sich sonst bisweilen bei N. und insbesondere auch in FW artikuliert (vgl. z. B. NK 409, 22–26, NK 485, 29–486, 4, NK 491, 19–24 u. FW 147). Die Form des zu kommentierenden Gedichts variiert einen bis ins 18. Jahrhundert weit verbreiteten Achtzeiler aus alternierenden jambischen Vier- und Dreihebern mit männlicher bzw. weiblicher Kadenz und Kreuzreimschema, der „zuerst in geistlichen Liedern des 14. Jahrhunderts“ (Frank 1993, 597–599) begegnet. Anstelle der üblichen zwei neuen Reimpaare in der zweiten Hälfte der Strophe (cdcd) setzt N. in FW Vorspiel 39 nur ein neues Reimpaar ein, das mit dem ersten Paar aus der ersten Hälfte nach dem Schema acac kreuzt. Vers 7 wiederholt Vers 1 sogar wörtlich als festen Kehrreim und leitet so die pointierte Antwort als Spiegelung der rhetorischen Eingangsfrage ein (362, 3 f. u. 9 f.: „Im Schweisse unsres Angesichts / Soll’n unser Brod wir essen? [...] Im Schweisse unsres Angesichts / Soll’n unsren Wein wir trinken!“). Vgl. Kaempfert 1971, 240, Anm. 2, der auf die Bibel-Parodie abhebt.

362, 3 f. *Im Schweisse unsres Angesichts / Soll’n unser Brod wir essen?* Der Gedichtanfang nimmt – in Form einer rhetorischen Frage, die durch den weiteren Gedichtverlauf verneint wird – den Wortlaut von Genesis 3, 19 auf. Gott spricht nach dem Sündenfall zu Adam: „Im Schweiß deines Angesichts sollst du dein Brod essen“ (Die Bibel: Altes Testament 1818, 4).

362, 4 *Soll’n]* Mp XVIII 3, 49: „SOLLN“.

362, 5 f. *Im Schweisse isst man lieber Nichts, / Nach weiser Aerzte Ermessen.* Diese Antwort auf die in den beiden ersten Versen aufgeworfene Frage, deren Pointe darin besteht, dass die Bibelstelle wörtlich genommen wird, steht im Zusammenhang mit N.s diätetischen Lektüren und Experimenten, die er aufgrund seiner fortwährenden Verdauungsbeschwerden (vgl. NK FW Vorspiel 24) durchführte. Tatsächlich empfohlen Mediziner zu N.s Zeit, bei starkem Schwitzen die Nahrungsaufnahme drastisch zu reduzieren. Vgl. etwa Carl Mundes populäres Handbuch über *Hydrotherapie*, das 1853 bereits in neunter, erweiterter Auflage erschienen war. Darin wird für die „im Schweiß zugebrachte[] Zeit“ empfohlen, „weniger zu essen und leichter verdauliche Nahrungsmittel zu genießen“ (Munde 1853, 51; vgl. auch Munde 1840, 209). Der diätetische Rat „weiser Aerzte“ lässt sich überdies auch als ironische Anspielung auf die Figur des Doktors in Goethes Opera buffa *Scherz, List und Rache* deuten. Dessen Ant-

wort auf Scapins Klage über Appetitlosigkeit lautet: „Wozu der Appetit? / Und wenn du keinen hast, / Brauchst du ihn nicht zu stillen.“ (V. 347–349; Goethe 1853–1858, 8, 243)

362, 5 *Nichts*,] In Mp XVIII 3, 49 ohne Komma; in Cb1, 13 korrigiert aus: „nichts“.

362, 6 *Aerzte*] In Mp XVIII 3, 49 mit metrisch glättender Elision: „ÄRZT“.

362, 7 *Der Hundsstern winkt: woran gebricht's?*] Über den „Hundsstern, Sirius“, der bei N. nur in diesem Text Erwähnung findet, heißt es in Friedrich Gottlieb Welckers *Griechischer Götterlehre*, die N. 1871 der Universitätsbibliothek Basel entliehen hatte: „Den Hundsstern nennt die Ilias Hund des Orion, den glänzendsten Stern und ein böses Zeichen (in seinem Heliakalaufgang wann die Sonne bald in das Zeichen des Löwen eintritt und die Hundstage beginnen), da er den armen Menschen viele Fieber (πυρετόν) bringe [...], einen verderblichen Stern.“ (Welcker 1857–1862, 1, 615) Den „Hundsstern“ erwähnt N. auch schon in der 1875/76 und 1877/78 gehaltenen Vorlesung, die unter dem Titel *Der Gottesdienst der Griechen* (GDG) in KGW II 5, 355–520 veröffentlicht wurde (hierzu Figl 2007a, 245–266). Darin ist zu lesen: „Hundsoffer stehen immer in Beziehung zum heissen Sirius, der der ‚Zotthaarige‘ heisst: ein Gestirn, welches die Sonne entzündet und dem man die versengende Hitze des Sommers zumass, desshalb schlachteten die alten Römer einen Hund, der den Hundsstern vorstellte“. Orsucci 1996, 129 f. arbeitet hierfür N.s Abhängigkeit von Franz Carl Movers' Werk *Die Phönizier* heraus, das er im November 1875 der Basler Universitätsbibliothek entliehen hatte (vgl. Movers 1841–1856, 1, 405).

362, 8 *feurig*] In Mp XVIII 3, 49 mit durchgestrichenem Apostroph.

362, 10 *Soll'n unsren*] Mp XVIII 3, 49: „SOLLN UNSERN“.

40.

Ohne Neid.] Zum Neid vgl. FW 207, zur Neidlosigkeit FW 238. Motivisch verwandt erscheint überdies im Hinblick auf Neid(losigkeit), Sterne und Vogelflug das Gedicht FW Anhang Liebeserklärung, auch wenn dort anstelle des ‚weitsichtigen‘ „Adlers“ (362, 15) der „Vogel Albatross“ (644, 23) apostrophiert wird. Vgl. insbesondere die ersten drei Verse der zweiten Strophe: „Gleich Stern und Ewigkeit / Lebt er in Höhn jetzt, die das Leben flieht, / Mitleidig selbst dem Neid –“ (644, 19–21). Der in FW Vorspiel 40 zum Einsatz kommende Vierzeiler aus jambischen Fünfhebern mit einem akatalektisch und einem

hyperkatalektisch schließenden Reimpaar nach dem Schema aabb stammt aus dem Barock, wo er „als Strophe für weltliche und geistliche Lieder“ Verwendung fand, und wurde erst im 19. Jahrhundert für „Gelegenheitsgedichte, [...] Liebesgedichte“ und lyrische „Reflexion[en]“ wiederentdeckt (Frank 1993, 309 f.). Die „Zweiteiligkeit“ der Strophe, die einen auf das erste Verspaar „antwortende[n] Gegensatz“ (ebd., 309) im zweiten Verspaar ermöglicht, kommt dem epigrammatisch-pointierenden Stil von FW Vorspiel besonders entgegen (vgl. auch NK FW Vorspiel 50). Ein „hochgeschraubtes Selbstgefühl des Propheten“ findet Drews 1904, 321 im zu kommentierenden Gedicht ausgedrückt; als „Selbstdeutung“ N.s liest es Wuthenow 2000, 108; ähnlich Köhler 2001, 11.

362, 14 *um;*] M III 6, 35 und D 16, 9: „um!“

362, 15 *Er hat des Adlers Auge für die Ferne*] Der majestätische Adler gehört nicht nur zu den symbolischen ‚Haustieren‘ des sprechenden Ich in FW 314, sondern auch zu denen Zarathustras in FW 342; vgl. die entsprechenden Stellenkommentare sowie NK KSA 4, 11, 13 u. 27, 16 f. In FW Vorspiel 53 begegnet erneut ein „Adler[]“ (365, 12) – wobei es sich dort aber auch um die Eule der Minerva handeln könnte.

362, 15 *Ferne,*] M III 6, 35: „Ferne –“.

362, 16 *er sieht nur Sterne, Sterne*] Vgl. als möglichen Prätext das Platon zugeschriebene Sternen-Distichon auf einen Jüngling: „Ἀστέρας εἰσαθρεῖς ἀστὴρ ἐμός· εἴθε γενοίμην / οὐρανός, ὥς πολλοῖς ὄμμασιν εἰς σέ βλέπω.“ – „Blickst nach den Sternen du hin, mein Stern? O wär’ ich der Himmel! / Hätte ich tausend Stern-Augen, zu blicken nach dir!“ (Griechischer Text und deutsche Übersetzung: Hartung 1859, 1, 333)

41.

Heraklitismus.] Der Schluss des Gedichts lautet in einer ‚Vorstufe‘: „Umschwärmt von allen Fliegenden“ (N V 8, 161; siehe ebenfalls die ‚Vorstufen‘ in N V 8, 160 u. N V 8, 163). Vgl. auch folgende, wie die Druckfassung schon eine egalisierende Wirkung des Krieges hervorhebende Prosafassung aus dem Nachlass des Winters 1881/82: „Ich will nur Eine Gleichheit: die, welche die äußerste Gefahr und der Pulverdampf um uns giebt. Da haben wir Alle Einen Rang! Da können wir Alle miteinander lustig sein!“ (NL 1881/82, 16[3], KSA 9, 659, 5–7; das Notat findet sich unter ‚Reinschriften‘ zu FW in M III 6, 232; vgl. bereits die ‚Vorstufe‘ in N V 5, 30.) Es fällt auf, dass im Text die drei Lösungsworte der sonst bei N. meist kritisch betrachteten Französischen Revolution (vgl. NK 477, 14 f. u. NK FW 350) – *liberté, fraternité, égalité* / Freiheit, Gleich-

heit, Brüderlichkeit – auftauchen, hier allerdings mit positiver Konnotation und im Kontext der ‚Kriegsontologie‘ Heraklits, auf dessen Ausspruch „Πόλεμος πάντων μὲν πατήρ ἐστι“ – „Krieg ist aller Dinge Vater“ (Diels/Kranz 1956, 22 B 53) die Rede vom glückbringenden „Kampf“ anspielt, was auch den Gedichttitel erklärt. Indes entontologisiert N.s Gedicht Heraklits Kriegs-Metaphysik, indem es den Kampf nicht auf das Wesen der ganzen Welt, sondern auf das Wesen der Freundschaft bezieht, die auch in anderen Texten des Vorspiels thematisiert wird (siehe FW Vorspiel 14, FW Vorspiel 25 u. FW Vorspiel 30; vgl. auch den Freundschafts-Abschnitt FW 61 im Zweiten Buch). Fast wörtlich zitiert wird das Kriegs-Fragment Heraklits in Abschnitt FW 92 aus dem Zweiten Buch; hierzu NK 448, 9. Allgemein zu N. und Heraklit vgl. Hershbell/Nimis 1979, Borsche 1985, 66 f., 69 f., 72–77 u. 86, Wohlfart 1991a, Müller 2005, 141–151 u. Rapp 2012, bes. 208–211. Speziell zu FW Vorspiel 41 siehe Oehler 1921, 131, für den der Text davon zeugt, dass N. „dem heraufkommenden Zeitalter der Kriege nicht mit Schauern entgegen[sehe], sondern mit dem gespannten Interesse für das, was es Werten bringen würde.“ Vgl. ähnlich auch Schondorff 1941, VIII (vgl. hierzu Klein 1992, 173), wo von dem „deutschen Kämpfer und Soldaten“ die Rede ist, „der heute über den Trümmern einer alten Welt ein neues Europa schaffen hilft und der die Wahrheit jenes Nietzsche-Wortes [FW Vorspiel 41] zutiefst empfinden wird“. Weniger militaristisch fällt naturgemäß die Lesart von Benne 2015a, 44 f. aus, der die im Gedicht angesprochenen „Freunde“ als von N. imaginierte „ideale Leser“ identifiziert.

Formal handelt es sich bei dem vorliegenden Achtzeiler aus kreuzreimenden trochäischen Dreihebern mit weiblich/männlich (akatalektisch/katalektisch) alternierender Kadenz um die Verdopplung einer im 19. Jahrhundert äußerst populären Volksliedstrophe. Ihre historisch am weitesten verbreitete Verwendung in „der pietistischen Lieddichtung“ und in der weltlichen Lyrik für „„leise[]‘, empfindungsvolle[] Lieder[]““ (Frank 1993, 563 f.) kontrastiert allerdings scharf mit der kämpferisch-explosiven Tonart von FW Vorspiel 41. Erwähnenswert ist, dass sich im 20. Jahrhundert besonders der stark von N. beeinflusste Lyriker Gottfried Benn dieser Strophenform bedient hat (vgl. ebd., 564).

362, 21 *Ja*] In Cb1, 14 korrigiert aus: „Da“; es handelte sich um einen auf Fehldeutung der Handschrift beruhenden Druckfehler (vgl. D 16, 10).

362, 21f. *um Freund zu werden, / Braucht es Pulverdampf!*] Vgl. Za I Vom Freunde, KSA 4, 71, 19–21: „Will man einen Freund haben, so muss man auch für ihn Krieg führen wollen: und um Krieg zu führen, muss man Feind sein können.“

362, 23 *Drei’n*] In M III 6, 35 und D 16, 10 ohne Apostroph, der erst in Cb1, 14 ergänzt wurde.

42.

Grundsatz der Allzufeinen.] Eine titellose ‚Vorstufe‘ vom Herbst 1881 weicht nur interpunktorisch geringfügig von der Druckfassung ab (vgl. N V 7, 100). Die ‚Reinschrift‘ trägt noch den Titel: „Die Allzu-Feinen“ (M III 6, 32); die maschinenschriftliche Fassung in Mp XVIII 3, 3 ist überschrieben: „WAHL-SPRUCH DER FEINEN GEISTER“. Vgl. auch die in FW Vorspiel 38 angeredeten „Feinen“ (361, 25), die Gott „verneinen“ (361, 27). Zur Form des vorliegenden Gedichts vgl. bereits NK FW Vorspiel 3. Einen inhaltlichen Zusammenhang mit FW Vorspiel 4 stellt Zehm 2006, 124 her, mit dem ‚Dietrich-Gedicht‘ FW Vorspiel 51 Benne 2015a, 50.

362, 29 f. *Lieber auf den Zehen noch, / Als auf allen Vieren!*] Während das leise Gehen auf den Zehenspitzen für diebische Heimlichkeit steht, verbildlicht das Angekrochen-Kommen „auf allen Vieren“ schon im 19. Jahrhundert phraseologisch eine unterwürfige Haltung (vgl. Sanders 1876, 1030).

362, 29 *noch,*] In N V 7, 100, M III 6, 32 und D 16, 10 noch ohne Komma, das erst in Cb1, 14 ergänzt wurde.

362, 30 *Vieren!*] N V 7, 100: „Vieren;“.

362, 31 f. *Lieber durch ein Schlüsselloch, / Als durch offne Thüren!*] Vgl. FW Vorspiel 51 u. dann im Fünften Buch FW 365, wo das sprechende Wir empfiehlt, den Menschen „als Gespenst“ (613, 22 f.) zu begegnen, um sie abzuschrecken. Als probates Mittel hierzu wird unter anderem folgender gespenstischer Auftritt angeführt: „wir kommen durch eine geschlossene Thür.“ (613, 25 f.)

362, 31 *Schlüsselloch,*] In N V 7, 100, M III 6, 32 und D 16, 10 noch ohne Komma, das erst in Cb1, 14 ergänzt wurde.

362, 32 *Thüren!*] In Cb1, 14 korrigiert aus: „Thüren.“

43.

Zuspruch.] Metrisch nimmt sich N. hier vergleichsweise viel Freiheit: Die vierzeilige kreuzreimende Versgruppe aus zwei jambischen Vierhebern mit männlicher Kadenz (Vers 1 und 3) sowie einem jambischen Zweiheber (Vers 2) und einem jambischen Einheber (Vers 4) mit jeweils weiblicher Kadenz ist ohne prominente Vorbilder. Dem auf der inhaltlichen Ebene einem ruhmbegehrigen Du ironisch empfohlenen Verzichtleisten auf „Ehre“ (363, 6) korrespondiert formal der Verzicht auf eine weitere Hebung am Schluss des Gedichts.

Eine Prosa-Aufzeichnung aus dem Winter 1881/82 enthält schon dieselbe „Lehre“ (363, 4): „Wer Ruhm haben will, muß sich bei Zeiten darauf einüben, ohne Ehre leben zu können.“ (NL 1881/82, 16[14], KSA 9, 661, 9 f.; das Notat findet sich unter ‚Reinschriften‘ zu FW in M III 6, 192.) Die hier wie in der Druckfassung behauptete Opposition von Ruhm und Ehre versteht sich traditionsge­schichtlich nicht von selbst, galten beide Begriffe üblicherweise doch vielmehr als zusammengehörig, wenn auch nicht als identisch. Vgl. z. B. folgende Ausführungen in Schopenhauers *Aphorismen zur Lebensweisheit* (1851): „Ruhm und Ehre sind Zwillingsgeschwister; jedoch so, wie die Dioskuren, von denen Pollux unsterblich und Kastor sterblich war: der Ruhm ist der unsterbliche Bruder der sterblichen Ehre.“ (Schopenhauer 1873–1874, 5, 415) In ein Gegensatzverhältnis werden Ruhm und Ehre demgegenüber jedoch bereits von Gottfried Seume gebracht, der allerdings nicht nur, wie N., eine hypothetische Konditionalkonstruktion, sondern eine klare Handlungsanweisung im Angebot hat, die gerade nicht den Verzicht auf Ehre, sondern umgekehrt auf Ruhm lehrt: „Den Ruhm soll der Weise verachten, aber nicht die Ehre. Nur selten ist Ehre, wo Ruhm ist, und fast noch seltener Ruhm, wo Ehre ist.“ (Seume 1839, 284)

Zu FW Vorspiel 43 vor dem Hintergrund von Schopenhauers Ruhmbegriff vgl. Liese 1987, 41. Für Braatz 1988, 119 verdeutlicht das Gedicht die N. zugeschriebene These, „daß das ehemals einheitliche Prinzip der Ehre sich in ein dialektisches Verhältnis aufgespalten hat“, da in „der modernen Welt [...] die Verpflichtung auf innere Ehre immer mehr von der Verpflichtung auf äußere Ehre verdrängt“ werde. Zum „ehrlösen Ruhm“, der in FW Vorspiel 43 der „innere[n] Ehre“ gegenüberstehe, vgl. ähnlich Dempe 2006, 48, der hier einen Traditionszusammenhang mit Boethius und Euripides (vgl. auch ebd., 44 f.) sieht. Dieselbe Problematik erblickt Braatz ebd. gegen Ende des Ersten Buchs in dem kurzen Abschnitt FW 52, auf den er das vorliegende Gedicht ausdrücklich bezieht. Zum Wandel des Ruhmbegriffs bei N. von den frühen 1870er Jahren bis hin zum achten Dionysos-Dithyrambus „Ruhm und Ewigkeit“ vgl. Grodeck 1991, 2, 226, Anm. 33. Ein gewisses Ruhmbedürfnis kann man – bei aller vordergründigen Ablehnung des Ruhms – N. selbst durchaus bescheinigen, der unter seiner weitgehenden Unbekanntheit zu bewussten Lebzeiten litt. Ambivalent fallen etwa N.s Äußerungen über den Ruhm im Brief an Heinrich Köse­litz vom 26.08.1883 aus, dem er versichert: „‚Um des Ruhmes willen‘ habe ich nicht Eine Zeile geschrieben, das glauben Sie mir wohl: aber ich meinte, meine Schriften könnten ein guter Köder sein. Denn zuletzt: der Trieb des Lehrens ist stark in mir. Und **insofern** brauche ich sogar Ruhm, daß ich Schüler bekomme“ (KSB 6/KGB III 1, Nr. 457, S. 436, Z. 57–61). Zur Ruhmproblematik im Schaffen N.s vgl. Werle 2014, 473–491.

363, 3 *gericht?*] M III 6, 37: „gericht? –“

363, 5 *Bei Zeiten leiste frei Verzicht*] Vgl. die Korrekturen in M III 6, 37: „Bei Zeiten leiste“¹ *streng* *dein Herz*² *frei*³ Verzicht“.

44.

Der Gründliche.] Folgendes Notat stellt eine Vorarbeit in Prosa dar: „Bin ich denn ein Forscher? Ich bin nur schwer: ich falle, falle, immerfort – bis ich auf den Grund komme.“ (NL 1881/82, 16[5], KSA 9, 659, 18 f.; die Aufzeichnung findet sich neben ‚Reinschriften‘ zu FW in M III 6, 224.) Zuvor entstand bereits ein ausführlicheres Notat, dessen Mittelteil ebenfalls eine Prosa-Variante von FW Vorspiel 44 bildet: „Ich falle, bis ich auf den Grund komme – und will nicht mehr sagen: ‚ich forsche nach dem Grunde!‘“ (NL 1881, 12[178], KSA 9, 606, 13 f.; der Anfang des Notats stellt eine Vorarbeit zu FW 287 dar; vgl. die Handschrift in N V 7, 77 f.) Der FW Vorspiel 44 zugrunde liegende kreuz-reimende, durchgängig akatalektisch schließende Vierzeiler aus drei jambischen Vierhebern und einem jambischen Dreiheber erhält laut Frank 1993, 162 durch die „eigentümliche Verknappung am Schluß [...] einen entschlossenen, einen mutwilligen [...] Ausdruck“. Dies entspricht durchaus dem auf inhaltlicher Ebene qua Understatement zur Schau getragenen Selbstbewusstsein des lyrischen Ich, passiv (‚fallend‘), nicht aktiv (‚forschend‘) zu ‚tiefen‘ Erkenntnissen zu gelangen. Darüber hinaus veranschaulicht das Fehlen der letzten Hebung metrisch das abschließende Erreichen des „Grund[es]“ (363, 12) nach langem, gleichförmigem Fallen.

Zur Deutung vgl. Koelb 1990, 154, der Walter Kaufmanns umständliche Übersetzung des Gedichttitels in Nietzsche 1974, 59 („The Thorough Who Get to the Bottom of Things“) als zwar gut gemeint, aber letztlich unzutreffend charakterisiert, denn: „The point of the poem [...] is that one can be *gründlich* in the sense of getting to the bottom of things *without* being gründlich in the sense of thorough or rigorous“. Vgl. auch McCarthy 2006, 13.

363, 9 *Forscher*] In M III 6, 37 in Anführungszeichen: „Forscher“.

363, 9 *diess*] M III 6, 37 und D 16, 10: „dies“; korrigiert in Cb1, 15.

363, 10 *Ich bin nur schwer – so manche Pfund*!] In M III 6, 37 korrigiert aus: „Schwer bin ich – wiege manches Pfund!“ Vgl. die Selbstcharakterisierung des sprechenden Wir im Schlussabschnitt des Zweiten Buchs FW 107 als ‚Schwergewicht‘: „weil wir im letzten Grunde schwere und ernsthafte Menschen und mehr Gewichte als Menschen sind“ (465, 2 f.). Koelb 1990, 154 verweist überdies auf den vorletzten Abschnitt des Vierten Buchs, in dem unter dem Titel „Das grösste Schwergewicht“ die ‚ewige Wiederkehr des Gleichen‘ gedankenexperimentell entwickelt wird.

45.

Für immer.] Titel- und wortidentische Handschrift in M III 3, 37. Die Verse, die ähnlich wie FW Vorspiel 51, direkte Rede in Anführungszeichen ‚zitieren‘, um sie sodann verallgemeinernd zu kommentieren, lassen sich als (Selbst-)Reflexion denkerischer ‚Unzeitgemäßheit‘ (vgl. N.s frühes Werk UB I–IV) lesen. Dem Gerede der „Welt“, die dem ‚unzeitgemäßen‘ Denker vorhält, er komme „zu früh“ oder „zu spät“, stemmt sich das schon in der Überschrift exponierte Selbstbewusstsein entgegen, „für immer“ zu kommen, d. h. ein bleibendes Werk zu hinterlassen, das seinen dauerhaften Ruhm begründet (vgl. die auch Entgegensetzung von „Ruhm“ und „Ehre“ in FW Vorspiel 43, 363, 3 u. 6). Damit stellt sich der Text in eine bis in die Antike zurückreichende Tradition selbstbewusster Autorschaft, wie sie etwa in Horaz’ berühmter Ode III, 30: „Exegi monumentum aere perennius ...“ (Horaz 1872, 1, 91) besonders intensiven Ausdruck gefunden hat. Auch Schopenhauer betont in der Vorrede zur zweiten Auflage seiner *Welt als Wille und Vorstellung* die ‚Unzeitgemäßheit‘ seiner Gedanken: „Nicht den Zeitgenossen, nicht den Landsgenossen, – der Menschheit übergebe ich mein nunmehr vollendetes Werk, in der Zuversicht, daß es nicht ohne Werth für sie seyn wird; sollte auch dieser, wie es das Loos des Guten in jeder Art mit sich bringt, erst spät erkannt werden.“ (Schopenhauer 1873–1874, 2, XVI) Die in N.s Gedicht ausgesprochene Hoffnung auf ein „Für immer“ nennt Schopenhauer an dieser Stelle „die erquickende Aussicht auf die Nachwelt“ (ebd., XVII).

Bei dem „recht schlichte[n]“ Vierzeiler aus jambischen Vierhebern mit durchgängig männlicher (akatalektischer) Kadenz und Paarreimschema, dessen sich N. für FW Vorspiel 45 bedient, handelt es sich nach Frank 1993, 208 um „die häufigste deutsche Strophenform“ überhaupt, die seit dem 14./15. Jahrhundert zunächst in der geistlichen (vgl. im 16. Jahrhundert bspw. Luthers *Vom Himmel hoch, da komm ich her* ...), ab dem 18. Jahrhundert dann auch in der weltlichen Lyrik vielseitig verwendet wurde. Auf dieselbe Strophenform greift N. auch für FW Vorspiel 52 zurück.

363, 15 *weil mir’s heute frommt*] Vgl. Grimm 1854–1971, 4, 246: „nhd. bedeutet intransitives frommen prodesse, nützen, helfen“. Die erste Verszeile gibt die wörtliche Rede eines Ich wieder, das erst im folgenden Vers näher bestimmt wird.

363, 16 *Denkt Jeder, der für immer kommt.*] Der lyrische Sprecher beansprucht, die im ersten Vers ‚zitierten‘ Gedanken aller Für-immer-Kommenden zu kennen, was nahelegt, dass er sich selbst dazurechnet. Vgl. strukturhomolog FW Vorspiel 51, 364, 28 f.: „Also denkt [...] / Jeder, der [...]“.

363, 18 „Du kommst zu früh! Du kommst zu spät!“ In einem nachgelassenen Notat aus dem Herbst 1881 legt N. diese Worte seiner Zarathustra-Figur in den Mund: „Du kommst zu früh! – ‚du kommst zu spät‘ – das ist das Geschrei um alle die, welche für immer kommen, sagte Z(arathustra).“ (NL 1881, 15[52], KSA 9, 652, 9–11; Handschrift in M III 4, 148.) Vgl. hierzu Montinari 1982, 86 und Brusotti 1997b, 417, Anm. 69, der überdies auf die ‚Vorstufe‘ zu FW 125 in M III 4, 154 hinweist, wo ebenfalls Zarathustra der Protagonist ist: „Ich komme zu früh, sagte er, es ist ‚ich bin‘ noch nicht an der Zeit.“ Ohne Bezug auf Zarathustra findet sich die zuerst zitierte Variante auch wörtlich in N V 7, 124 sowie in der ‚Reinschrift‘ (vgl. M III 6, 200). In der Druckfassung handelt es sich um die direkte Rede einer dritten Sprechinstanz: der dem Für-immer-Kommenden mit Unverständnis begegnenden Mitwelt. Speziell zum „zu spät“ vgl. JGB 269, wo die „gesamnte innere ‚Heillosigkeit‘ des höheren Menschen, dieses ewige ‚Zu spät!‘ in jedem Sinne“ thematisiert wird (KSA 5, 223, 6–8). Während es in FW Vorspiel 45 jedoch noch heißt, der „für immer“ kommende unzeitgemäße Denker lasse sich durch den Vorwurf des „zu spät“ (ebenso wie durch den des „zu früh“) nicht anfechten, beklagt JGB 269 dieses heillose „Loos“ des „höheren Menschen“, das „eines Tages zur Ursache davon werden [kann], dass er mit Erbitterung sich gegen sein eignes Loos wendet und einen Versuch der Selbst-Zerstörung macht“ (KSA 5, 223, 10–12). Zur Unzeitgemäßheit vgl. auch FW 156, FW 377 u. NK 633, 27.

46.

Urtheile der Müden.] In einer Prosa-‚Vorstufe‘ wird die Beurteilung des „Werth[s]“ der „Bäume“ (363, 22) nicht ironisch-kritisch nur allen „Matten“ (363, 21) vorgeworfen, sondern noch identifikatorisch formuliert: „Wenn es heiß ist, schätzen wir den Werth der Bäume nach ihrem Schatten“ (N V 7, 101). Vgl. wortidentisch die maschinenschriftliche Fassung in Mp XVIII 3, 9. Auf derselben Seite findet sich auch schon handschriftlich der Wortlaut der Druckfassung, allerdings unter der Überschrift „Urtheile der Matten“. Vgl. das (der metrischen Form und dem Reimpaar nach nicht zufällig identische) Gegenprogramm in FW Vorspiel 12, wo dem im Titel widmend angesprochenen „Lichtfreund“ empfohlen wird, „der Sonne“ auch „im Schatten“ noch nachzulaufen (356, 2–4). Zu ruhesuchenden Geistern, die sich ähnlich den schattenaffinen Müden aus FW Vorspiel 46 ins Dunkel zurückziehen, vgl. hingegen im Dritten Buch FW 164. Als Beispiel für die N.-typische Gedankenstrich-Schlusspointe zitiert Bertram 1918, 219 das vorliegende Gedicht, dessen „gnomische“ Verse laut Sprengel 1998, 637 die prinzipielle Einstimmungsfunktion von FW

Vorspiel „in eine rational-belehrende Lektüre“ der nachfolgenden „aphoristische[n]“ Texte illustrieren.

363, 21 *Matten*: Im Typoskript Mp XVIII 3, 47 und in der ‚Reinschrift‘ M III 6, 34 noch mit Komma statt Semikolon. Mp XVIII 3, 9: „Matten:“.

47.

Niedergang.] In einem Manuskriptheft aus dem Frühjahr/Sommer 1882 trägt das Gedicht noch den Titel: „Der Göttliche“ (M III 3, 37). Außerdem gibt es zwei ‚Vorstufen‘, die sich auf gegenüberliegenden Seiten eines Notizbuchs aus demselben Zeitraum befinden: „Aus seines Überglückes Ungemach / Geht er, der Sonne gleich, euch Kalten nach!“ (N V 8, 167) Und: „Der höchste Flug wars, den er je geflogen! / Und wäre er nie zum Himmel aufgefliegen, / Was hätt’ ihn je zu euch herabgezogen?“ (N V 8, 166) Diese zweite Version erinnert mit ihrer Flug- und Höhenmetaphorik an IM Vogel Albatross (KSA 3, 341 f.) bzw. an die Neufassung dieses Gedichts: FW Anhang Liebeserklärung. Die zuerst zitierte Version kommt dem Wortlaut der Druckfassung schon sehr nahe; das sonnen-gleiche Herabsteigen eines Überglücklichen zu Menschen, die ihn verkennen, lässt natürlich vor allem an „Zarathustra’s Untergang“ (571, 28 f.) denken, mit dem die Erstausgabe von FW 1882 endete. Auf diese Querverbindung macht schon Walter Kaufmann in Nietzsche 1974, 61, Anm. 7 aufmerksam; auch spätere Interpreten heben auf den ‚untergehenden‘ Zarathustra ab, so etwa Henne 2010, 22 f. und Benne 2015a, 40. Zum „Untergang“ in FW Vorspiel 47 und bei N. überhaupt vgl. auch Kaempfert 1971, 482, der N. in dieser Hinsicht in eine mystische Tradition stellt.

Formal besteht das Gedicht aus zwei Paaren von jambischen Fünfhebern. Das erste, „weiblich reimende Verspaar“ entspricht einer Form, die laut Frank 1993, 41 „vereinzelt zuerst als Kirchenlied“ geläufig, in „der weltlichen Dichtung“ aber „bis gegen Ende des 19. Jahrhunderts recht selten“ gewesen ist. Erst um 1900 sei sie von Stefan George als Variante des Endecasillabo wieder „entdeckt“ und seitdem vermehrt genutzt worden (ebd.). N. kann demnach als heimlicher Pionier in der neueren Geschichte dieser Strophenform gelten (Frank selbst erwähnt ihn in diesem Zusammenhang nicht). Zur Form des zweiten, männlich kadenzierten Verspaars vgl. bereits NK FW Vorspiel 15. Eine „leise Dissonanz [...] in der Seele des Dichters“ vernimmt Drews 1904, 321 im vorliegenden Gedicht. Ebenfalls als „Selbstbekenntnis Nietzsches“ liest es Griesser 1923, 175, der es mit JGB 73, KSA 5, 86, 22 f. parallelisiert („Wer sein Ideal erreicht, kommt eben damit über dasselbe hinaus.“) und auf N.s Bruch mit Wagner bezieht. Dieser Bezug findet sich schon bei Andreas-Salomé 1894, 81. Bert-

ram 1918, 220 erblickt in den beiden antithetisch gebauten Verspaaren von FW Vorspiel eine Ähnlichkeit mit „der antithetischen Lyrik Conrad Ferdinand Meyers“.

363, 25 „*Er sinkt, er fällt jetzt*“ – *höhnt ihr hin und wieder*] Die Metaphorik des Sinkens und Fallens, die hier als höhnische Fremdzuschreibung ausgestellt wird, kann, wie FW Vorspiel 44 zeigt, umgekehrt auch der affirmativen Selbstbeschreibung eines ‚Schwerwiegenden‘, ‚Tiefgründigen‘ dienen.

363, 25 *höhnt*] In Cb1, 15 korrigiert aus: „hört“; es handelte sich aber nur um einen Druckfehler. In D 16, 11 steht eindeutig: „höhnt“.

363, 27 *Uebergluck*] In Cb1, 15 korrigiert aus: „Ueberblick“; auch dies wieder ein Druckfehler. In D 16, 11 steht eindeutig: „Übergluck“.

48.

Gegen die Gesetze.] Die Keimzelle für dieses Gedicht bildet wohl folgende Aufzeichnung: „Seit gestern ‘heute’ hast du Eine Uhr – / Und ‘erst’ von nun an hast du nöthig / Nach der Zeit zu schauen“ (N V 7, 54). Vgl. auch die nur interpunktorisch und hinsichtlich des fehlenden Titels von der Druckfassung abweichende ‚Vorstufe‘ in N V 7, 31. Der gleichförmige Achtzeiler aus jambischen Vierhebern mit durchgängig männlicher Kadenz und Paarreimstruktur gehört historisch zu den selteneren Strophenformen (vgl. Frank 1993, 634 f.) und entspricht durch seine rhythmische „Monotonie“ (ebd., 634) dem vom lyrischen Ich eigentlich perhorreszierten „Tiktak von Gesetz und Uhr“ (364, 10). Zum „Tiktak“ als poetologische Onomatopoesie vgl. auch FW 84 (440, 17–19) u. NK 639, 23 f. Dass N. „dem Kausalitätsgesetz [...] keinen großen Wert“ beimesse, entnimmt Kopf 1988, 182 dem Gedicht; vgl. dagegen die existentielle Lesart von Dietrich 2001, 239 wonach N. selbst, „an der Lebensmitte angelangt, die ‚härne Schnur der Stundenuhr‘ um seinen Hals verspürte“ (zur ‚Hälfte des Lebens‘ vgl. FW Vorspiel 61).

364, 3f. *Von heut an hängt an härner Schnur / Um meinen Hals die Stunden-Uhr*] Die „härne[] Schnur“ erinnert in ihrer textilen Struktur an das ‚härene Gewand‘, „wie es mönche und einsiedler des gelübdes der armut wegen, auch zur kasteiung trugen“ (Grimm 1854–1971, 10, 27; vgl. hierzu den Entsagenden in FW 27, 400, 18 f., der „wie die Seele eines härenen Hemdes“ erscheint). Passend dazu stellt die „Stunden-Uhr“ ein Memento-mori-Symbol dar: „der tod wird mit ihr vorgestellt“ (Grimm 1854–1971, 20, 536, wo just die hier zu kommentierenden Verse zitiert werden). Vgl. auch den in der ‚Hälfte des Lebens‘ schauerlich vorrückenden „Zeiger“ (367, 6) in FW Vorspiel 61.

364, 6 *Sonn'*] In der ‚Reinschrift‘ M III 6, 38 sowie im Druckmanuskript D 15, 11 ohne Apostroph, der erst in Cb1, 15 hinzugefügt wurde.

364, 7f. *Und was mir je die Zeit verkünd't, / Das ist jetzt stumm und taub und blind:* –] In M III 6, 38 war das Gedicht zunächst nur sechszeilig; die beiden Verse hat N. hier nachträglich wie folgt eingefügt: „Und was mir *sonst* 'je' die Zeit verkündt, / Es ist jetzt stumm und {~~krumm~~ 'dumm'} [taub] und blind:“. Noch ganz ohne diese Verse vgl. die maschinenschriftliche Fassung in Mp XVIII 3, 25, neben der N. am Seitenrand mit Bleistift schon den späteren Titel „Gegen die Gesetze“ notierte.

364, 7 *verkünd't*] D 16, 11: „verkündt“.

364, 8 *Das*] D 16, 11: „Es“; korrigiert in Cb1 u. Cb2, 16.

49.

Der Weise spricht.] In der ‚Reinschrift‘, wo zu Beginn jeder Zeile durchgestrichene Anführungszeichen stehen, lautet der Titel nur: „Der Weise“ (M III 6, 38). Durch den neuen Titel fügt sich das Gedicht in die Reihe der ‚xy spricht‘-Texte von FW Vorspiel ein; vgl. die Gedichte Nr. 11, (17), 38 und 61. Titellos, sonst aber schon wortidentisch mit der Druckfassung ist die maschinenschriftliche Fassung in Mp XVIII 3, 25. N. nutzt im vorliegenden Fall eine „eindringlich gleichgereimte [...] weltliche Liedstrophe“ aus drei jambischen Fünfhebern mit weiblicher Kadenz, die erst später, namentlich im George-Kreis, etwas breiteren Anklang gefunden hat (Frank 1993, 70). Für FW Vorspiel 49 hat N. die letzte Hebung des dritten Verses gekürzt, wohl um die Pointe des Gedichts, die Erhebung des weisen lyrischen Ich ‚über das Volk‘ (364, 15), auch formal zu betonen. Vgl. Kuss 1980, 242, Kempowski 1981, 173 und Higgins 2000, 177 f., Anm. 37.

364, 13–15 *Dem Volke fremd und nützlich doch dem Volke, / Zieh ich des Weges, Sonne bald, bald Wolke – / Und immer über diesem Volke!*] In einem Notizbuch aus dem Herbst 1881 finden sich folgende ‚Vorstufen‘: „Wie angenehm das Volk! Es spricht mir eine fremde Zunge.“ (N V 7, 55) Und: „Mit fremder Zunge unter fremdem Volke / Zu leben: so lebt die Sonne ob der Wolke. / Der Sonne gleich ich: unter mir ist die Wolke!“ (N V 7, 56; darunter weitere Entwürfe, die sich der Druckfassung nähern.) Von hier aus ergibt sich eine Verbindung zu Za II Vom Gesindel, KSA 4, 125, 14–16: „Unter Völkern wohnte ich fremder Zunge, mit verschlossenen Ohren: dass mir ihres Schacherns Zunge fremd bliebe und ihr Markten um Macht.“ Zu N.s „Volksfremdheit“ vgl. Jaspers 1936,

374 f., der verteidigend festhält: „Seine ‚Volksfremdheit‘ ist der Wille zu dem für ihn eigentlichen Volk (ebd., 375)“.

364, 14 *Zieh ich*] In M III 6, 38 korrigiert zu: „Zieht er“.

50.

Den Kopf verloren.] In einem Notizbuch aus dem Herbst 1881 findet sich eine ‚Vorstufe‘ in Prosa (nach Korrektur): „In der Liebe verliert der Mann seinen Verstand, aber die Frau bekommt den ihren, sie allein hat die Pubertät auch im Kopfe erst ganz.“ (N V 7, 55) Zum Thema der Geschlechtsliebe vgl. schon FW Vorspiel 19 u. FW Vorspiel 22. Direkt nach einer Prosafassung des letzteren Gedichts steht in Mp XVIII 3, 25 folgende (durchgestrichene) maschinenschriftliche Variante: „IN DER LIEBE VERLIERT DER MANN SEINEN VERSTAND, DIE FRAU ABER BEKOMMT DEN IHREN ERST GANZ. –“. Ganz unten auf derselben Seite findet sich ein (ebenfalls durchgestrichener) versifizierter handschriftlicher Entwurf, der bereits nahe an die Druckfassung herankommt: „Sie hat jetzt Geist: wie kams daß sie ihn fand? / ~~Es liebte sie ein Mann~~ / Ein Mann verlor an ^{er} durch sie jüngst den Verstand. / Zum Teufel ging sein Kopf – nein, nein, zum Weibe / Sein Kopf war reich vor diesem Zeitvertreibe –“ (vgl. die Transkription in Günzel/Schmidt-Grépály 2003, 100). Für die Druckfassung vertauschte N. die Anordnung der beiden letzten Verse. Vgl. auch mit einigen interpunktorischen Abweichungen Mp XVIII 3, 41. Kittler 2003, 104 hält den vorliegenden Text für eine Verarbeitung von N.s (und Paul Rées) Beziehung zu Lou von Salomé. Dagegen spricht freilich die Tatsache, dass das Gedicht schon vor N.s erster Begegnung mit letzterer verfasst wurde, wie auch Hudgens 2016, 175 f. bemerkt. Zur metrischen Form des Gedichts vgl. NK FW Vorspiel 40. Einen inhaltlichen Zusammenhang mit FW Vorspiel 19 betonen Eckertz 1910, 170 u. Higgins 2000, 20. Als lyrische Schilderung einer ‚intellektuellen Kastration‘ deutet Koelb 1994, 72 f. unter Berufung auf Derrida das Gedicht.

364, 18 *wie kam’s*,] Die ‚Reinschrift‘ in M III 6, 24 noch ohne Komma. So auch in Mp XVIII 3, 41, hier auch ohne Apostroph: „WIE KAMS“:

364, 19 *Verstand*,] M III 6, 24: „Verstand.“ Mp XVIII 3, 41: „VERSTAND.“:

364, 20 *Zeitvertreibe*:] M III 6, 24: „Zeitvertreibe,“; Mp XVIII 3, 41: „ZEITVERTREIBE –“.

364, 21 *gieng*] In Cb1, 16 korrigiert aus: „ging“.

364, 21 *Kopf – nein!*] M III 6, 24: „Kopf, nein!“

51.

Fromme Wünsche.] In der sonst schon identischen ‚Reinschrift‘ noch im Singular: „Frommer Wunsch“ (M III 6, 24). So auch in der maschinenschriftlichen Fassung Mp XXVIII, 47, die noch kleinere interpunktorische Abweichungen enthält. Die im Titel aufgerufene ‚Frömmigkeit‘ ist vor dem Hintergrund der vom Gedicht thematisierten Diebsgelüste ironisch zu verstehen. Vgl. zum „Schlüsselloch“-Motiv auch FW Vorspiel 42 (362, 31f.); strukturelle Übereinstimmung (Wiedergabe wörtlicher Rede, die dann verallgemeinernd – ‚so denkt jeder, der ...‘ – und identifikatorisch kommentiert wird) besteht mit FW Vorspiel 45. Bei dem für FW Vorspiel 51 von N. gewählten Sechzeiler aus vier kreuzreimenden, männlich-weiblich alternierenden trochäischen Versen mit wechselweise vier und drei Hebungen, die um ein katalektisches Reimpaar aus trochäischen Vierhebern ergänzt wird, handelt es sich um eine seit dem Barock bekannte „eingängige Liedstrophe mit nachdrücklichem, [...] refrainartigem Schluß“ (Frank 1993, 433).

In der (durchgestrichenen) maschinenschriftlichen ‚Vorstufe‘ Mp XVIII 3, 3 hatte N. zunächst noch eine Prosa-Sentenz erprobt: „WER EIN DIETRICH IST, WUENSCHT DASS ALLE SCHLUESSEL VERLOREN GEHEN.“ Handschriftlich probiert N. um diesen Text herum andere (ebenfalls gestrichene) Varianten aus: „Also sprach der Dietrich: Niemand {ehrt gebührend} mich:“. Außerdem stehen über dem Schreibmaschinentext bereits die ersten beiden, darunter die letzten vier Verse der Druckfassung – mit einigen interpunktorischen Abweichungen: „Mögen alle Schlüssel doch / Flugs verloren gehen! / Und in jedem Schlüsselloch / Sich der Dietrich drehn! / Also denkt zu jeder Frist / Jeder, der ein Dietrich ist“. Zur Deutung des Gedichts vgl. Kunas 1982b, 129, der darin dieselbe „satirische Methode“ wie in „Die fromme Bepa“ (vgl. 642 f.) praktiziert findet, wobei „die wirkliche Bedeutung“ des Textes „im Allegorischen versteckt“ sei.

364, 26 f. *Und in jedem Schlüsselloch / Sich der Dietrich drehen!*] Der „Dietrich“ ist laut Campe 1807–1811, 1, 715 ein „Diebsschlüssel“, d. h. „ein Nachschlüssel [...], dergleichen die Diebe bei sich zu führen pflegen.“ Bei wohlwollender Auslegung auch wahlweise „ein Werkzeug am Ende mit einem Haken versehen, womit die Schlosser Schlösser öffnen“ (ebd., 721).

364, 28 *zu jeder Frist*] „Frist“ hier allgemein im früher gebräuchlichen Sinne von ‚Zeit‘. Vgl. Campe 1807–1811, 2, 176: „Eine Zeit überhaupt. [...] Zu aller Frist, zu aller, zu jeder Zeit.“

52.

Mit dem Fusse schreiben.] Mit identischem Wortlaut vgl. schon die titellosen maschinenschriftlichen Fassungen in Mp XVIII 3, 29 und Mp XVIII 3, 39.

Die ‚Reinschrift‘ weist sodann noch folgende alternative Überschrift(en) auf: „Der Autor spricht Der Wanderer“ (M III 6, 36), wie dann schließlich aber FW Vorspiel 27 betitelt wurde. Zum verwandten Motiv des Bergsteigens vgl. auch NK FW Vorspiel 16. In den Titel eines Abschnitts von FW brachte es ‚der Wanderer‘ erneut in der zweiten Ausgabe von 1887, wo FW 380 überschrieben ist: „Der Wanderer‘ redet.“ Thematisch noch näher kommt im Fünften Buch aber FW 366 an die Verschränkung von Laufen und Schreiben in FW Vorspiel 52 heran: „unsre Gewohnheit ist, im Freien zu denken, gehend, springend, steigend, tanzend“ (614, 7–9). Zur Strophenform des vorliegenden Gedichts, das mit seiner körperbetonten, rastlosen ‚Poetologie des Laufens‘ inhaltlich überdies an die sich hebenden (Vers-)Füße in FW Vorspiel 5 und den leichtfüßigen Eis-Tanz in FW Vorspiel 13 zurückdenken lässt (zu FW Vorspiel 52 als ‚Tanzgedicht‘ siehe Higgins 2000, 19), vgl. bereits NK FW Vorspiel 45. Zur Interpretation von FW Vorspiel 52 siehe auch Windgätter 2005, 86, dem zufolge der „Fuss“ (365, 4) nicht nur „den Versfuß meint“, sondern überdies „eine jener 54 Typenstangen der Malling-Hansen [N.s Schreibkugel], die ihre Buchstaben auf das Papier drücken“. Vgl. auch Macauley 2018, 62f., der den Text in ähnlicher Weise auf das Verhältnis von Hand- und Maschinenschrift bezieht. Ohne Schreibmaschinenbezug sieht Benne 2015a, 39 in dem Gedicht eine Aufhebung der „scharfe[n] Trennung zwischen geistigem und körperlichem Handeln“, ähnlich wie Voigt 2017, die in dieser Hinsicht für „eine tiefe Verwandtschaft“ zwischen N. und Joseph Beuys argumentiert: „Beuys und Nietzsche plädieren für ein verleblichtes Denken in Bewegung – für das die Körperteile Knie und Fuß Metaphern sind. [...] Es geht um ein dynamisches Wechselspiel zwischen Körperlichkeit und Kognition.“ Dass N. seine „Aphorismen“ oft beim Wandern entworfen habe, „nicht über den Schreibtisch gebückt, nicht mit der Feder in der Hand“, bemerkt anlässlich des vorliegenden Gedichts bereits Andreas-Salomé 1894, 128.

365, 3 *allein.*] In Mp XVIII 3, 29 und M III 6, 36 Komma statt Doppelpunkt. In Mp XVIII 3, 39 ohne Satzzeichen.

365, 4 *sein.*] In Mp XVIII 3, 29 und Mp XVIII 3, 39 Gedankenstrich statt Punkt.

365, 5 *Fest, frei*] In Mp XVIII 3, 29 und M III 6, 36 ohne Komma.

365, 6 *Feld,*] In Mp XVIII 3, 29 ohne Komma.

53.

„Menschliches, Allzumenschliches.“/ Ein Buch.] Das Gedicht ist eine bearbeitete Fassung des zweiten ‚Epigramms‘ aus N.s Brief an Paul Rée vom

September 1879: „Auf mein **letztes** Buch. // Schwermüthig stolz, wenn du nach rückwärts schaust, / Leichtsinnig kühn, wenn du der Zukunft traust: / O Vogel, rechn' ich dich den Adlern zu? / Bist du Athene's Eule Uhu-hu?“ (KSB 5/ KGB II 5, Nr. 879, S. 441, Z. 26–30) Zum Vergleich zwischen dieser Brief- und der Druckfassung siehe Brusotti 1997b, 185. In der ‚Reinschrift‘ M III 6, 22 von 1882 trägt der Text die längere, widmende Überschrift: „An das Buch genannt ‚Menschliches Allzumenschliches‘“ und hat einen etwas anderen, auch noch von der Druckfassung abweichenden Wortlaut: „Schwermüthig scheu, wenn du nach rückwärts schaust, / Der Zukunft trauend, wo du Zukunft schaust – / O Vogel, rechn ich dich den Adlern zu? / Bist du Minervas Liebling U-hu-hu?“ Die entsprechenden Änderungen der ersten beiden Verse hat N. erst im Druckmanuskript vorgenommen; vgl. NK 365, 10 f. Vgl. aber auch die maschinenschriftliche Fassung Mp XVIII 3, 7: „MENSCHLICHES ALLZUMENSCHLICHES.“ // SCHWERMUETHIG SCHEU SOLANG DU RUECKWAERTS SCHAUST – / DER ZUKUNFT TRAUEND WO DU ZUKUNFT SCHAUST: / O VOGEL, RECHN' ICH DICH DEN ADLERN ZU? / BIST DU MINERVENS LIEBLING UHUHU?“

Die Eule als Attribut der Minerva/Athene versinnbildlicht traditionell die (philosophische) Weisheit; sie ist seit Hegels prominentem Diktum aus der Vorrede zu seinen *Grundlinien der Philosophie des Rechts* geradezu sprichwörtlich für die Nachzeitigkeit der (philosophischen) Erkenntnis geworden: „Wenn die Philosophie ihr Grau in Grau mahlt, dann ist eine Gestalt des Lebens alt geworden, und mit Grau in Grau läßt sie sich nicht verjüngen, sondern nur erkennen; die Eule der Minerva beginnt erst mit der einbrechenden Dämmerung ihren Flug.“ (Hegel 1832–1845, 8, 21; zu N. und Hegels „Eule der Minerva“ vgl. Vattimo 1992, 42; als Verspottung Hegels liest Hainz 2001, 48, Anm. 650 N.s Gedicht). Eine Kontrafaktur dazu findet sich auch in der poetologisch-philosophischen Schlussnummer von JGB, in der die Sprechinstanz ihre „geschriebenen und gemalten Gedanken“ apostrophiert und auf die rhetorische Frage, „[w]elche Sachen“ sich überhaupt „schreiben und malen“ lassen, resignativ-klagend antwortet: „Ach, immer nur Vögel, die sich müde flogen und verflogen und sich nun mit der Hand haschen lassen, – mit unserer Hand! Wir verewigen, was nicht mehr lange leben und fliegen kann, müde und mürbe Dinge allein!“ (JGB 296, KSA 5, 239, 19 f., 26–29 u. 31–240, 3; vgl. hierzu Benne 2013a u. NK 5/1, S. 810)

Die N.s gesamtes (lyrisches) Werk durchziehende Vogel-Metaphorik dient hier der Charakterisierung „Ein[es] Buch[s]“: Gemeint ist N.s erstes ‚freigeistiges‘ Werk MA, das als „Vogel“ apostrophiert wird, wobei das lyrische Ich sich aber nicht ganz klar darüber ist, ob es dieses Buch „den Adlern“ zurechnen oder als Eule der Minerva identifizieren soll. Dieser Unentschiedenheit korrespondiert die dem ‚Buch-Vogel‘ attestierte Ambivalenz zwischen schwermütig-

scheuem Rückwärtsschauen und selbstsicherem Zukunftsvertrauen. Vgl. hierzu auch Benne 2015a, 35 f.: „Zur Freiheit des Adlers hat sich das Buch [MA] noch nicht endgültig aufgeschwungen; halb verharret es im Blick zurück.“ Adler fliegen häufiger durch FW, siehe FW Vorspiel 40, FW 314 und FW 342; mit einer „Eule[]“ vergleicht sich das sprechende Ich in FW 311 (547, 19 f.). Siehe auch zu den poetologischen Vögeln in FW Anhang (z. B. Specht, Albatros, Tauben) NK 640, 7 f., NK Anhang Liebeserklärung u. NK 648, 2. Die Strophenform des Gedichts ist identisch mit der von FW Vorspiel 37.

365, 10 f. *Schweremüthig scheu, solange du rückwärts schaust, / Der Zukunft trauend, wo du selbst dir traust*] In D 16, 12 korrigiert aus: „Schweremüthig scheu, wenn du nach rückwärts schaust, / Der Zukunft trauend, wo du Zukunft schaust“.

54.

Meinem Leser.] In zwei ‚Vorstufen‘ heißt das Gedicht noch: „An meinen Leser“ (N V 7, 126 u. M III 4, 2). In der ‚Reinschrift‘ lautet der Titel dann „Dem Leser“, nachdem der Titelzusatz („gewidmet der ‚Morgenröthe.‘“) gestrichen wurde (M III 6, 30). Vgl. auch die titellose, nur interpunktorisch abweichende maschinenschriftliche Version in Mp XVIII 3, 13. Der Text nimmt die gastrische bzw. gastronomische Metaphorik wieder auf, die bereits in vorangehenden Gedichten der poetologischen Selbstreflexion und Rezeptionssteuerung diente; vgl. FW Vorspiel Nr. 1, 8, 24, 35 u. 39. Der kreuzreimende und durchgängig jambische Vierzeiler aus einem Fünfheber, einem Zweiheber und zwei Vierhebern mit weiblich-männlich alternierender Kadenz ist historisch ohne prominente Vorbilder. Die Hebungswechsel in den ersten drei Versen können ihrerseits auf rhythmischer Ebene als ‚schwere Kost‘ verstanden werden, die das lyrische Autor-Ich dem im Titel genannten Leser zur Prüfung von „Gebiss und [...] Magen“ (365, 16) auftischt. Vgl. hierzu Koelb 1990, 150 u. Benne 2015a, 34; einen Zusammenhang mit den Verdauungsbeschwerden des liebeskranken Ziegenhirten in FW Anhang (vgl. NK 645, 2 f.) sieht Benne 2017, 238, Anm. 12.

365, 16 *Ein gut Gebiss*] Vgl. das nachgelassene Notat KGW IX 1, N VII 1, 78, 12 (NL 1885, 34[172], KSA 11, 477, 23): „Eine Philosophie für gute Zähne.“

365, 16 f. *Magen – / Diess wünsch’*] M III 6, 30: „Magen: / Dies wünsch“; Mp XVIII 3, 13: „MAGEN / DIES WUENSCH“.

365, 17 *dir!*] Mp XVIII 3, 13: „DIR“,

365, 18 f. *vertragen, / Verträgst du dich gewiss mit mir!*] Mp XVIII 3, 13: „VER-TRAGEN / VERTRAEGST DU DICH GEWISS MIT MIR.“

55.

Der realistische Maler.] In der ‚Reinschrift‘ noch „Der Realist“ betitelt (M III 6, 35). KSA 14, 237 führt außerdem einen weiteren Titellentwurf aus dem Notizbuch N V 8 an („Unmöglichkeit des Realism“), unterschlägt jedoch die darunter stehende Zeile, die sich ebenfalls in FW Vorspiel 55 findet: „Wann wäre je Natur im Bilde abgethan?“ Die Manuskriptseite enthält ferner – ebenso wenig von KSA 14 berücksichtigt – auch die anderen vier Verse des Fünfzeilers in anderer Reihenfolge: „Er malt zuletzt, was ihm ‚davon‘ gefällt – / Und was gefällt ihm: was er malen kann! / 1 ‚Ganz ‚Treu‘ treu ‚die‘ Natur und treu ‚ganz‘!‘ Wie fängt er’s an? / 2 Unendlich ist das kleinste Stück der Welt! / Unendlich“ (N V 8, 119). In Gottfried Kellers Roman *Der grüne Heinrich* (1854–1855), der zu N.s Lektüren gehörte und sich vorübergehend auch in seiner persönlichen Bibliothek befand (vgl. NPB 35), steht ein talentierter, aber verschwärmter angehender Maler im Mittelpunkt, der – gleich dem Vorwurf des lyrischen Ich in FW Vorspiel 55 – nur das „malt [...], was ihm gefällt“ (365, 25), ohne sich gründlich in den handwerklichen Grundlagen der Kunst auszubilden. Dem Romanhelden Heinrich wird allerdings gerade kein ‚realistischer‘ Anspruch zum Verhängnis, die Natur „[t]reu [...] und ganz“ (365, 22) abzubilden, wie ihn das lyrische Ich hier desavouiert, sondern sein romantisch-innerliches Kunstverständnis, das Kellers Roasman gegenüber einem wirklichkeitsorientierten Realismus abwertet.

Zur kritischen Reflexion des ‚nüchternen‘ Anspruchs, die Realität so zu erkennen, wie sie wirklich ist, vgl. den Eingangsabschnitt des Zweiten Buchs: FW 57. Laut Meyer 1991, 417 richte sich FW Vorspiel 55 „gegen den realistischen Grundsatz der Naturnachahmung und die formale Insuffizienz der Realisten“. Eine Einzelinterpretation zu FW Vorspiel 55 unter dem Aspekt der ‚scheitern-den Mimesis‘ hat Hessler 2017 vorgelegt, die einen Bezug zum genannten Abschnitt FW 57 herstellt (ebd., 471) und auf eine ganze Reihe von möglichen Prä- und Kontexten abhebt (Stifters *Nachkommenschaften*, Platons *Politeia*, Friedrich Theodor Vischers *Asthetik*, Goethes *Studie nach Spinoza*, Gustave Courbets realistische Malerei und Wilhelm Buschs humoristische Bildgeschichten). Hessler zieht ebd., 477 das Fazit, das vorliegende Gedicht zeige, dass der darin porträtierte „Realist [...] ein Phantast“ ist. Formal basiert der jambisch geprägte Fünfzeiler (vgl. aber den als Chorjambus lesbaren Beginn von Vers 1: „Treu die Natur“; 365, 22) aus vier Fünfhebern und einem Sechsheber (Vers 2) mit durchgängig männlicher Kadenz und im Reimschema aabba auf einem paarreimenden fünfhebigen Vierzeiler, „der vereinzelt schon in der Reformationszeit als Kichenliedstophe verwendet“, aber erst um 1800 von Herder wie derentdeckt und dann u. a. auch von Heine, Uhland und Keller genutzt wurde

(Frank 1993, 301 f.). Ihm liegt wiederum der Zweizeiler zugrunde, den N. z. B. in FW Vorspiel 15 aufgreift.

365, 22 ganz] M III 6, 35: „ganz“.

365, 22 an:] M III 6, 35 und D 16, 12: „an?“

56.

Dichter-Eitelkeit.] Im Manuskriptheft M III 3 wurden vier weitere Zeilen nachträglich gestrichen. Dort lauten die Verse 5 und 6: „Wißt denn: dieses Sinnspruchs Leim / Waren – ‚Reim‘ ‚Leim‘ ‚Holz‘ und ‚Stolz‘!“ (M III 3, 34) Die Verse 7 und 8 schließen auf der nächsten Manuskriptseite unten an den Text an: „Wüßtet ihr, wie stolz {durch} ‚auf‘ Reime / Jeder Dichter leimt sein Holz!“ (M III 3, 35) Wie schon in FW Vorspiel 14 und hier nun noch thematisch enger schließt N. mit der Holz-Leim-Metaphorik an Goethes *Sonett* an (vgl. Goethe 1853–1858, 2, 229). Im vorliegenden Text wird die Metapher aber nicht nur wie bei Goethe poetologisch gebraucht, sondern es handelt sich zugleich um eine Überbietung Goethes: Während dieser in seinem gattungskritischen *Sonett* das Sonette-Dichten mit dem Leimen vergleicht und dieses gegen das freiere, ungebundenere Dichten als ‚Schnitzen aus ganzem Holz‘ ausspielt, betont das lyrische Ich in N.s Gedicht selbstbewusst, mit dem Leim (= mit dem Reim, der nicht von ungefähr selbst als Reimwort folgt) schon genug zu haben, da es das Holz (= den poetischen Sinngehalt) dazu selbst zu finden vermag. Allerdings wird dieses stolze Selbstbewusstsein bereits durch den Titel auf Distanz gebracht. Deutungsansätze zum Gedicht bieten z. B. Hollitscher 1904, 5, Meyer 1991, 511, Vogel 1995, 117, Stingelin 2004a, 306 und Görner 2017, 196.

N. greift für diesen kreuzreimenden Vierzeiler aus trochäischen Vierhebern mit weiblich-männlich alternierender Kadenz auf die „im 19. Jahrhundert [...] häufigste Strophenform“ zurück: auf die „sogenannte ‚Romanzenstrophe‘“ (Frank 1993, 180), die bereits FW Vorspiel 4 formal variierte. Vgl. auch ihre Verdopplung zum Achtzeiler im Mottogedicht zu FW IV. Zu den mannigfaltigen Verwendungsweisen dieser „lyrischen Universalstrophe“ der Romantik, ihrer Geschichte und ihren Varianten vgl. ausführlich Frank 1993, 180–186.

57.

Wählerischer Geschmack.] Wie schon das vorangehende Gedicht basiert auch vorliegender Vierzeiler wieder auf der Romanzenstrophe. Vgl. die titellose maschinenschriftliche Prosafassung in Mp XVIII 3, 17: „DER BESTE PLATZ DES

PARADIESES IST VOR SEINER THUER.“ Wortidentisch mit der Druckfassung schon Mp XVIII 3, 21 (ebenfalls noch ohne Titel); vgl. ferner die handschriftliche ‚Vorstufe‘ in N V 7, 53. Auch bei vorliegendem Gedicht könnte es sich wieder um eine Goethe-Anspielung handeln, diesmal auf den umfangreichen Gedicht-Zyklus *West-östlicher Divan* (1819/1826), der ein eigenes *Buch des Paradieses* enthält (vgl. Goethe 1853–1858, 4, 136–154) und in Gestalt der sog. Suleika-Strophe nicht zuletzt die Romanzenstrophe besonders kultiviert (vgl. Frank 1993, 183). Bereits in der Schlussstrophe des berühmten Eingangsgedichts *Hegire* heißt es: „Wisset nur, dass Dichterworte / Um des Paradieses Pforte / Immer leise klopfend schweben, / Sich erbittend ew’ges Leben.“ (Goethe 1853–1858, 4, 2) Während die „Dichterworte“ in Goethes Gedicht mit ihrem Klopfen gerade Einlass ins Paradies – und damit Unsterblichkeit – erbitten, will N.s lyrisches Ich indes „[g]erner“ noch vor der „Thür“ des „Paradiese[s]“ als „Mitte[n] drin“ sein (366, 7 f.). Als humoristische Kontemplation über „the question of ideal afterlife“ versteht Higgins 2000, 19 das Gedicht.

Zum (wählerischen) Geschmack, der in FW (namentlich in FW 3, FW 13, FW 20, FW 23, FW 39, FW 49, FW 77, FW 81, FW 87, FW 94, FW 101, FW 104, FW 117, FW 132, FW 172, FW 184, FW 290, FW 302, FW 329, FW 335, in der neuen Ausgabe noch in FW Vorrede 4, FW 345, FW 363, FW 368, FW 369, FW 373, FW 375, FW 379, FW 381) und auch sonst bei N. außerordentlich oft zur Sprache kommt, vgl. mit Blick auf die ‚mittlere‘ Schaffensphase Hansa 1999. Dass es nach dem „Ende des ästhetischen Begriffs ‚Geschmack‘“, wie es durch Kant und die Romantik besiegelt worden sei, „mit Nietzsche eines interpretatorischen Neuansatzes bedurfte, um das Wort in einem ästhetisch-moralischen Sinne wiederzubeleben“, heißt es in der – mit etlichen Belegstellen aus N.s Schriften unterfütterten – wort- und begriffsgeschichtlichen Studie von Brückner 2003, 380. Auf die „durch das Attribut *wählerisch* [...] radikal individualisiert[e]“ Bedeutung des Geschmacks in FW Vorspiel 57 hebt die Gedichtinterpretation von Henne 2010, 21 ab.

366, 6 Wählt’ ich gern] M III 6, 28: „Wählt ich einst gern“.

366, 8 *Gerner*] Die im späteren 19. Jahrhundert schon veraltete bzw. nur noch volkssprachlich-regional gebräuchliche Komparativform „gerner“ (vgl. Grimm 1854–1971, 5, 3719 f. u. Mager 1866, 242) verwendet N. sonst nicht. Sie war ihm aber etwa durch Adalbert von Chamisso’s Gedicht *Gern und gerner* (1836) geläufig, das er selbst 1864 vertont hatte. Laut Henne 2010, 22 „zerstört“ schon dieser „(bewußte) Verstoß gegen die schriftsprachliche Grammatik [...] das ‚Paradies‘“. Für Henne ebd. klingt FW Vorspiel 13, wo zu „Paradeis“ (356, 8) diphthongiert wird, „[w]ie eine Antwort“ auf das hier zu kommentierende Gedicht.

58.

Die krumme Nase.] Eine titellose maschinenschriftliche ‚Vorstufe‘ in Mp XVIII 3, 19 lautet: „OHNGEACHTET DIES UND DAS / FAELLST DU SICHER AUF DIE NAS. – “ Vgl. mit identischem Wortlaut auch N V 7, 51 („Fällst du“ hier korrigiert aus: „Fällt man“). Der Druckfassung schon sehr viel näher kommt die Version in Mp XVIII 3, 41, über der N. mit Bleistift auch den Titel notiert hat (vgl. ebenfalls – allerdings noch ohne Titel – N V 7, 32). Die hier bereits realisierte sechszeilige Form aus jambischen Vierhebern mit durchweg akatalektischem (männlichem) Versschluss und drei Paarreimen gehört nach Frank 1993, 484 zu „den bekannten Kirchenliedstrophen des 16. Jahrhunderts“, deren „geistliche[] Formtradition“ besonders durch Martin Luthers Kirchenlieder (etwa *Vater unser im Himmelreich* ...) geprägt wurde (ebd., 484 f.). Seit dem späteren 18. Jahrhundert begegnet der Sechszailer seiner „Kunstlosigkeit“ und des „additiven Charakter[s]“ wegen auch in „volkstümliche[n], naive[n], humoristische[n] Lieder[n] und Rollengedichte[n]“ (ebd., 485). In dieser humoristischen Tradition steht zweifellos auch vorliegendes Gedicht, dessen pointierende Paarung von geradem Stolz und gekrümmter Nase durch die der Form eigene „epigrammatische Wendung“ (Frank 1993, 484) in den letzten beiden Versen besonders hervorgehoben wird. Zu den „krummen Nasen“ (584, 33) als Stereotyp einer antisemitischen Physiognomik, wie es im Fünften Buch FW 348 aufruft, vgl. NK 584, 32 f. In FW Vorspiel 58 wird die krumme Nase jedoch nicht auf die Juden bezogen, sondern gleichsam als anthropologische Universalie für jedes „stolze[] Menschlein“ (366, 14) eingeführt, das sprichwörtlich „auf die Nase fällt“ (Wander 1867–1880, 3, 950). Zur Interpretation siehe Higgins 2000, 13, der zufolge „one might imagine Nietzsche taunting the reader“.

366, 12 *In's Land*] In der ‚Reinschrift‘ ohne Apostroph: „Ins Land“ (M III 6, 26).

366, 13 *du, Nashorn ohne Horn,*] In M III 6, 26 ohne Kommata. Nashörner finden sich in N.s literarisch-philosophischem Bestiarium nur wenige, dafür aber recht absonderliche. Vgl. neben diesem hornlosen Nashorn auch die „Nashörner [...] mit Elefantenrüsseln“ im nachgelassenen Gedicht „Baum im Herbst“ (NL 1884, 28[6], KSA 11, 300, 1 u. 6).

366, 14 *vorn!*] M III 6, 26: „vorn.“

366, 15 *Und stets beisammen find't*] Mp XVIII 3, 41: „UND TREU BEISAMMEN FINDT“; selber Wortlaut noch in M III 6, 26.

59.

Die Feder kritzelt.] N. erwog noch in der ‚Reinschrift‘ zwei andere Titel: „An meine Leser. Wer liest denn, was ich schreibe!“ (M III 6, 22) Die hier von N. adaptierte kreuzreimende achtzeilige Strophenform aus jambischen Vierhebern mit männlich/weiblich (akatalektisch/hyperkatalektisch) alternierender Kadenz wurde seit dem 18. Jahrhundert besonders für „Anreden, Huldigungen, Bitten und Erinnerungen genutzt“ (Frank 1993, 642). Die Ursprünge des Achtzeilers liegen in der Barocklyrik, wo er für Liebes- und geistliche Lieder verwendet wurde (vgl. ebd.). Zur Interpretation der selbstreferentiell ihre eigene Materialität reflektierenden „Schreibszenen“ vgl. Stingelin 2004a, 306–308, hier 306, der das vorliegende Gedicht als Seitenstück zu FW Vorspiel 52 auffasst, und Benne 2015a, 50, der hingegen eine Parallele mit dem Prosatext FW 338 aus dem Vierten Buch zieht.

366, 21 *greif*] In M III 6, 22 noch ohne Apostroph.

366, 22 *Tintenflüssen*] In M III 6, 22 korrigiert aus: „Dintenflüssen“.

366, 24–26 *treibe!* / *Zwar fehlt der Schrift die Deutlichkeit – / Was thut's?*] M III 6, 22: „treibe! – / Zwar fehlt der Schrift die Deutlichkeit: / Was thuts?“

366, 26 *Wer liest denn, was ich schreibe?*] Vgl. folgende Bemerkung aus einem nachgelassenen Notat von 1880: „ich habe nie über Nicht-Beachtung geklagt und kenne das Gefühl nicht.“ (NL 1880/1881, 10[B46], KSA 9, 422, 7 f.) Dass N. die „Echolosigkeit auf seine Schriften“ „oft beklagt[]“ habe, merkt indes Stingelin 2004a, 307 an. Zumindest die zweite Frage des Schlussverses, die N. in der ‚Reinschrift‘ noch als Titel über das ganze Gedicht stellen wollte (s. o.), klagt aber tatsächlich nicht, sondern begründet mit dem mangelnden Gelesenwerden nur, dass die im vorigen Vers behauptete Unleserlichkeit der Handschrift gleichgültig sei. Dass dies im Druck gar keine Rolle spielt, wird gemäß der vom Text inszenierten Unmittelbarkeit der Schreibsituation jedoch nicht reflektiert, worin gerade die – in den bisherigen Deutungen nicht beachtete – Pointe des Gedichts besteht.

60.

Höhere Menschen.] Titelgleiche korrigierte Handschrift in M III 3, 35. Der Bildkern des überraschend im letzten Vers um zwei Hebungen gekürzten Vierzeilers aus jambischen Vierhebern mit durchgängig weiblicher (hyperkatalektischer) Kadenz und vierfachem Haufenreim geht höchstwahrscheinlich auf ei-

nen bekannten Aphorismus von Franz Grillparzer zurück: „Schiller geht nach oben, Goethe kommt von oben.“ (Grillparzer 1872, 229) Den neunten Band von Grillparzers *Sämtlichen Werken*, in dem sich der kurze Text findet, hatte N. seinem Freund Rohde bereits im Brief vom 7. Dezember 1872 nachdrücklich empfohlen: „Inzwischen lies doch des Grillparzeri vorletzten Band (der Gesamtausgabe), die Aesthetika betreffend: er ist fast immer einer der Unserigen!“ (KSB 4/KGB II 3, Nr. 277, S. 98, Z. 74–76) Gleichwohl sind keine Grillparzer-Ausgaben in N.s persönlicher Bibliothek erhalten, auch das Verzeichnis der in Basel ausgeliehenen Bücher enthält keinen Eintrag zu dessen Werken. Zu N.s Grillparzer-Rezeption im Einzelnen vgl. Salaquarda 1994 (zum hier behandelten Zitat S. 250).

Grillparzers Aphorismus zitiert und kommentiert NL 1881, 12[184], KSA 9, 607, 17–19 (Handschrift in N V 7, 70): „Grillparzer: ‚Schiller geht nach oben, Goethe kommt von oben‘ / Unterscheidung der höheren Naturen“. Offenbar vollzieht sich diese „Unterscheidung der höheren Naturen“ in Grillparzers Aphorismus und damit auch in N.s Gedicht auf der Folie von Schillers Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795–1796; vgl. Schiller 1844, 9, 281–368), in welcher der die ‚Natur‘ selbst verkörpernde naive Dichtertypus dem nach ‚Natur‘ strebenden sentimentalischen Dichtertypus gegenübergestellt wird. Ausgehend von Schillers eigener Bestimmung Goethes als naiver Dichter *par excellence*, werden die beiden Typen in der Rezeptionsgeschichte oft im Spiegel des Verhältnisses von Schiller und Goethe aufgefasst (so z. B. in Thomas Manns Erzählung *Schwere Stunde* von 1905).

N.s Text entkonkretisiert diese „Unterscheidung der höheren Naturen“, indem er den Bezug auf Schiller und Goethe streicht und stattdessen abstrakt von ‚höheren Menschen‘ spricht. Dabei bezieht das Gedicht augenscheinlich Stellung für den Menschen mit noch ‚höherer Abkunft‘ – der bloß Strebende erscheint gleichsam als ‚höherer Mensch‘ zweiter Klasse. Die titelgebende Formel „höhere Menschen“ geht von einer Ungleichartigkeit bzw. Rangordnung unter den Menschen aus. Als Gegenpart der „höheren Menschen“ treten in anderen Texten N.s bisweilen ausdrücklich die „niederen Menschen“ (im Sinne der ‚gewöhnlichen Menschen‘) auf; so in FW 2 (hierzu NK 373, 23 f.) und FW 301 (NK 539, 28–32). In FW Vorspiel 60 scheint es nun aber, wie angedeutet, um einen Rangunterschied zwischen zwei Arten von „höheren Menschen“ zu gehen: zwischen denen, die in die Höhe streben, und denen, die aus der Höhe kommen. Bei dem Text handelt es sich allerdings nicht, wie Schuhmann 2011, 121 behauptet, um die früheste Erwähnung des bzw. der höheren Menschen. Zum ersten Mal findet sich laut eKGWB der „höhere Mensch“ vielmehr in MA I 72, KSA 2, 83, 1; später spielt er vor allem in Za IV eine zentrale Rolle; ein Kapitel trägt dort sogar den Titel „Vom höheren Menschen“ (vgl. KSA 4, 356,

1), wobei der „höhere Mensch“ noch nicht der „Überrausch“ ist. In FW taucht die Formel, sowohl im Singular wie auch im Plural, noch an weiteren Stellen auf: in FW 177 (501, 22), FW 297 (537, 23) und FW 358 (604, 15 f.); vgl. ferner FW 3, wo die „höhere Natur“ (374, 25) thematisiert wird (die „höhere Natur“ begegnet erstmals in NL 1880, 6[175], KSA 9, 242, 3).

Die Wendung „höherer Mensch“ ist keine eigene Wortschöpfung N.s, sondern findet sich bereits seit der Romantik mehrfach in der deutschen Literatur, ohne zwar auf eine bestimmte Bedeutung festgelegt zu sein, aber doch zumeist im Rahmen anthropologischer Transzendenzvorstellungen. In Novalis' aphoristisch-fragmentarischer Abhandlung *Philosophie und Physik* (wohl 1797) ist etwa von einem „Ich höherer Art“ die Rede, das geistig zum Menschen spricht und dem er „gleich zu werden“ strebt; es handle sich hierbei aber um ein nicht nachweisbares, sondern lediglich selbst zu erfahrendes „Faktum höherer Art, das nur der höhere Mensch antreffen wird“ (Novalis 1837–1846, 2, 121). Auch bei Jean Paul, den N. mehrfach erwähnt (vgl. v. a. MA II WS 99, KSA 2, 596, 22–597, 5), findet sich die Wendung „der höhere Mensch“. So lautet ein Aphorismus aus seinem Werk *Dr. Katzenbergers Badereise*, der bereits auf den Gegensatz von ‚gebundenen‘ und ‚freien Geistern‘ beim ‚mittleren‘ N. (vgl. FW Vorspiel 32) vorausweist: „Der Mensch der Bedürfnisse und der höhere Mensch, / gepreßt wie die gekrümmte Feder in der Uhr, dreht [der Mensch der Bedürfnisse] an seiner Kette die Stundenräder, um sich wieder auszudehnen, und hat er sich für einen Tag befreit: so wird die Uhr schnell aufgezogen, und er windet wieder die Kette langsam von neuem ab. Der höhere Mensch geht als eine Welt in dem Himmel und wendet sich täglich um seine Sonne.“ (Jean Paul 1826–1838, 11/1, 215) Die Formel „höherer Mensch“ verbreitet sich im frühen 19. Jahrhundert schnell und findet zumeist in moralisch-religiöser sowie damit verbundener ästhetischer Hinsicht Verwendung; so charakterisiert beispielsweise der Pastor Johann Heinrich Rabbe in seinem 1827 erschienenen Werk *Unsterblichkeit und Wiedersehen oder die höhere Welt in uns und über uns*, den „höhere[n] Mensch[en]“ als einen solchen, der das Irdische im Zustand der „Begeisterung und Andacht“ transzendiert (vgl. Rabbe 1827, 97 f. u. 155 f.). Bei N. findet eine vielschichtige semantische Umcodierung dieser schon vor ihm geläufigen Wendung statt.

Goltz 1997, 126 zitiert das Gedicht falsch („Doch Feuer [statt richtig: Jener] kommt allzeit von Oben“) und erblickt hinter dem Von-Oben-Kommenden das „Modell Mozart“. „Züge des Genies“ zeigen sich auch Schuhmann 2011, 122 in dem – von ihm singularisierten – „höheren Menschen“ in FW Vorspiel 60. Auch für Benne 2015a, 40 ist es nur *ein* „höhere[r] Mensch“, der sich hier durch seine „Unabhängigkeit von gesellschaftlichen Kategorien“ auszeichne, womit vor allem sein Enthobensein vom „Lobe“ (367, 1) gemeint sei, das Benne ebd., 41 als „moralische“ Beurteilung versteht (obwohl ja auch bspw. ein intellektuelles Lob denkmöglich wäre).

366, 29 *Der steigt empor – ihn soll man loben!]* In FW Vorspiel 26 stellt sich das lyrische Ich selbst als einen Emporsteigenden dar; vgl. NK 358, 25 f. Aus der Perspektive von FW Vorspiel 60 erweist sich ein solcher zwar als lobenswert, aber doch als dem in den weiteren Versen geschilderten von oben Herabsteigenden unterlegen. Auch der Albatros in FW Anhang Liebeserklärung „steigt empor“ (644, 16), allerdings ohne dabei als defizitär zu erscheinen.

366, 30 *Doch Jener kommt allzeit von Oben!]* Vgl. den niedersteigenden Überglücklichen-Überleuchtenden in FW Vorspiel 47 und den über dem Volke dahinziehenden Weisen in FW Vorspiel 49. Eine vertikale Bewegung von oben nach unten vollzieht auch der auf den Grund fallende Gründliche in FW Vorspiel 44.

367, 1 *Der lebt dem Lobe selbst enthoben]* Zur „syntaktische[n] Ambiguität“ des „selbst“, das sich sowohl auf das Lob oder das Enthoben-Leben beziehen lässt, siehe Benne 2015a, 40 f. Das Dem-Lob-Enthobensein charakterisiert auch den souveränen „Denker“ im Vierten Buch in FW 330, der „des Beifalls und des Händeklatschens nicht [bedarf]“, unter einer entscheidenden Einschränkung freilich: „vorausgesetzt, dass er seines eigenen Händeklatschens sicher ist“ (557, 25–27). Ob der ‚höhere Mensch‘ in FW Vorspiel 60 dagegen womöglich auch eines solchen Selbstlobes enthoben ist, lässt der Text offen.

61.

Der Skeptiker spricht.] Folgende ‚Vorstufe‘ zu dem Gedicht trägt noch den Titel „*In media vita*“ (der schließlich aber FW 324 im Vierten Buch vorbehalten bleiben sollte): „Halb ist mein Leben um, / Der Zeiger fällt, die Seele schaudert mir – / Lang schweift sie schon herum / Und ~~will hinaus~~ – und doch! sie suchte und fand nicht – und sie zaudert hier! / Halb ist mein Leben um: / Schmerz war’s ~~hier~~ Leben Grundloser Schmerz war’s mir Stund um Stund dahier! / Lauf ich die Bahn herum? / Und find’ am Schluß noch – Grund um Grund dafür?“ (N V 8, 176) Vgl. zum Vergleich zwischen diesem Text und der Druckfassung Brusotti 1997b, 187. In einer späteren Fassung wird der Titel „*In media vita*“ durch „*Letzter Grund zum Dasein*“ ersetzt und ein zweistrophiger Aufbau des Gedichts erwogen; ansonsten ist dieser Text schon weitgehend identisch mit der Druckfassung: „Halb ist das ‚dein‘ Leben um, / ZDer Zeiger rückt, die Seele schaudert m’d’ir! / Lang schweift sie schon herum / Und sucht und fand nicht – und sie zaudert hier? // Halb ist dein Leben um, Schmerz war’s und Irrthum, Stund’ um Stund’ dahier / Was suchst du noch? Warum? – – / Dies eben such ich – Grund um Grund dafür!“ (M III 3, 35) Bereits die erste Verszeile,

die in der fünften wiederholt wird, verweist auf Hölderlins bekanntes Gedicht *Hälfte des Lebens*: „Mit gelben Birnen hänget / Und voll mit wilden Rosen / Das Land in den See, / Ihr holden Schwäne, / Und trunken von Küssen / Tunkt ihr das Haupt / Ins heilignüchterne Wasser. // Weh mir, wo nehme ich, wenn / Es Winter ist, die Blumen, und wo / Den Sonnenschein, / Und Schatten der Erde? / Die Mauern stehn / Sprachlos und kalt, im Winde / Klirren die Fahnen.“ (Hölderlin 1805, 85; das Gedicht fehlt in Schwabs Auswahl-Ausgabe, die N. in seiner persönlichen Bibliothek besaß; vgl. Hölderlin 1874.) Auf die Verwandtschaft von FW Vorspiel 61 mit Hölderlins Gedicht macht schon Düsing 2006, 92 aufmerksam, die N.s Text als „kärger und düsterer“ bezeichnet.

Düster fällt auch die Deutung von Meyer 1991, 417 aus, wonach sich in FW Vorspiel 61 „das Ich im Bewußtsein des Scheiterns das *memento mori*“ zurufe. Zur Bedeutung des Motivs der Lebensmitte für (die Erstausgabe von) FW insgesamt vgl. Brusotti 1991, 426: „das Gefühl, die Mitte des Lebens erreicht zu haben [...], das Nietzsche in seinen Briefen schon seit Jahren zum Ausdruck gebracht hatte, findet hier zum erstenmal Eingang ins Werk. Die Lebensmitte ist nach der klassischen Tradition zugleich der Höhepunkt des Lebens und die Zeit der Entscheidung“. Im vorliegenden Gedicht drückt sich freilich vor allem die im Titel schon angekündigte Skepsis aus: das ‚Schaudern‘ und ‚Zaudern‘ der „Seele“ (367, 6) des angesprochenen Du. Im letzten Vers, der dessen Antwort auf die Fragen des skeptischen Sprechers enthält, bestreitet es keineswegs, dass sein Leben „Schmerz [...] und Irrthum“ war (367, 10), sondern will gerade dies von „Grund“ auf begreifen (367, 12). Der Eindruck einer „erleichterte[n] Stimmung“ und „persönliche[n] Hoffnung“ (Brusotti 1991, 426) stellt sich dabei nicht unbedingt ein. Das liegt nicht zuletzt an der durch die auffälligen Hebungswechsel besonders eindringlich wirkenden achtzeiligen Strophenform aus je vier alternierenden jambischen Drei- und Fünfhebern mit durchweg männlicher Kadenz und doppeltem Kreuzreimschema (abababab).

Vgl. titelähnlich zu FW Vorspiel 61 den Abschnitt FW 64 im Zweiten Buch, wo unter dem generisch-maskulinen Titel „Skeptiker“ freilich Skeptikerinnen behandelt werden. Zur philosophischen Tradition der antiken Skepsis, die der Titel des Rollengedichts aufruft, siehe NK 470, 18–26. Benne 2015a, 43 findet in dem Gedicht „alle wesentlichen Motive der Skepsis“ wieder, darunter insbesondere „die pyrrhonische Ataraxie“ und „den agrippinischen infiniten Regress“. Allerdings vollziehe das Gedicht selbst eine literarisch-schöpferische „Überwindung der Skepsis“ (ebd.).

367, 6 *Der Zeiger rückt, die Seele schaudert dir!* Der vorrückende Uhrzeiger als Symbol der verfließenden (Lebens-)Zeit spielt auch in anderen N.-Texten der

mittleren und späteren Schaffensphase eine Rolle; vgl. den „Zeiger der grossen Uhr“ in MA II WS 285, KSA 2, 679, 20, den „Zeiger“, der „fällt“ als „Zeugniss des Todes“ in M 542, KSA 3, 313, 3–6, ferner Za II Die stillste Stunde: „Der Zeiger rückte, die Uhr meines Lebens holte Athem“ (KSA 4, 187, 19, siehe auch die Vorarbeiten NL 1883, 9[14], KSA 10, 349, 10–16 u. NL 1883, 13[1], KSA 10, 415, 1). Wörtlich identisch wiederholt und ebenfalls mit einer Zeitenwende der „Seele“ verknüpft wird die Formel „Der Zeiger rückt“ im 1887 hinzugekommenen Fünften Buch; in dessen vorletztem Abschnitt FW 382 wird am Schluss die ‚tragische‘ Zäsur in Aussicht gestellt, dass „das Schicksal der Seele sich wendet, der Zeiger rückt“ (637, 14 f.; diese Stelle zitiert N. in EH Za 2, KSA 6, 339, 6 f.). Vielleicht kannte N. auch das seinerzeit populäre Memento-mori-Gedicht *Der Zeiger rückt* des Wiener Spätromantikers Johann Nepomuk Vogl (1802–1866), das 1856 in der Anthologie *Aurora-Album* erschienen war.

367, 10 *dahier!*] Im Korrekturbogen steht: „dahier?“ In Cb, 19 mit rotem Strich markiert.

62.

Ecce homo.] Eine ‚Vorstufe‘ in N V 7, 31 lautet: „Einer Flamme gleiche ich / alles möchte ich ergreifen / Alles was ich halte leuchtet / Alles was ich lasse ist verkohlt“. Näher an die Druckfassung kommt schon die überarbeitete Version heran, die N. direkt darunter notiert hat. Wortidentisch mit der Druckfassung ist die noch titellose maschinenschriftliche Version in Mp XVIII 3, 41. Die lateinische Titelformel des Gedichts, die in verballhornter Form – „Ecce homunculus“ (NL 1876/1877, 23[197], KSA 8, 474, 27) – schon früher bei N. auftaucht und so wie über FW Vorspiel 62 noch über dem autofiktionalen Lebens- und Schaffensbericht steht, dessen Publikation unmittelbar vor dem geistigen Zusammenbruch Anfang 1889 vorbereitet wurde, zitiert die aus dem Passionsbericht des Johannesevangeliums bekannten Worte des römischen Statthalters Pontius Pilatus angesichts des gefangenen und misshandelten Jesus Christus: „Sehet, welch ein Mensch!“ (Johannes 19, 5 = Die Bibel: Neues Testament 1818, 136) Ausführlich hierzu und zu den weiteren Bezügen der von N. verwendeten lateinischen Formel vgl. NK KSA 6, 255, 1 (NK 6/2, S. 351–354). Baumgarten 1956, 97 vermutet im Titel von FW Vorspiel 62 eine Bezugnahme auf folgende Stelle aus Emersons Essay *Geistige Gesetze*, die N. in seinem Exemplar der *Versuche* mit der Randbemerkung „Ecce homo“ versehen hat: „Der Maßstab, den du selbst an dein Thun und Sein legst, wird sich gewiß immer daraus ersehen lassen, ob du dies Thun und Sein gern umgehen möchtest und deinen Namen verleugnen, oder ob du dein Werk an der concaven Sphäre des Himmels sicht-

bar werden läßt, wo es eins ist mit dem Umlauf der Sterne.“ (Emerson 1858, 113; N.s. Unterstreichung) Zur Strophenform des vorliegenden Gedichts vgl. bereits NK FW Vorspiel 1.

FW Vorspiel 62 wurde des Öfteren als Anspielung oder ‚Antwort‘ auf Goethes berühmtes Gedicht *Selige Sehnsucht* aus dem *West-östlichen Divan* gelesen, das ebenfalls um den Motivkomplex ‚Flamme‘, ‚Licht‘ und ‚verbrennen‘ kreist. So z. B. bereits Bertram 1918, 363 und Griesser 1923, 395, in jüngerer Zeit noch Martínez 2013, 267. Nicht bloß als intertextuelle Referenz, sondern spezifischer als „Parodie auf Goethes *Selige Sehnsucht*“ wertet Volz 2016, 57 N.s. Gedicht, dem sie „einen pathetisch-lächerliche[n] Duktus“ zuschreibt. Als Beleg dafür, dass das „Kunstwerk als Akt der Selbstbezeugung“ für N. „wichtiger als reale Liebesobjekte“ ist, zitiert schon Volz 1995, 315 das Gedicht. Die meisten Deutungen fallen indes weniger ‚kritisch‘ aus. Für Jaspers 1936, 367 zeigt sich in FW Vorspiel 62 etwa „der adlige Ausdruck“ von N.s. ‚glühendem‘ Wesen. Und mit Blick auf die Allusion des Johannesevangeliums interpretiert Benne 2015a, 46 es als „Nietzsches wahre Christo-Logie“. Das lyrische Ich identifiziert er dabei offenbar als Jesus: „Aus den verkohlten Überresten schließt Jesus auf seine eigene Wirkung [...]. ‚Nietzsche‘ als der exemplarische Autor einer fröhlichen Wissenschaft offenbart sich als intimer Kenner des lyrischen Schmerzes von ‚Ecce homo‘, weil er selber sein Ich verkörpert hat. So erklärt sich auch die spätere Identifikation mit dem Gekreuzigten: als Voraussetzung nämlich für dessen Überwindung im Zeichen des Dionysos.“ (Ebd., 46 f.) Auf die religiöse Dimension des Textes verweist auch Bloch 2017, 139, der ihn als poetologisches Gedicht über die Inspiration eines „Psalmendichter[s]“ liest.

367, 15 *Ja! Ich*] In der ‚Reinschrift‘ steht: „Ja! ich“ (M III 6, 26).

367, 15 *Ja! Ich weiss, woher ich stamme!*] Vor dem Hintergrund des Gedichttitels zu verstehende Anspielung auf Jesu Worte im Johannesevangelium: „denn ich weiß, von wannen ich gekommen bin, und wohin ich gehe“ (Johannes 8, 14 = Die Bibel: Neues Testament 1818, 120). Zum Gedichtanfang „Ja!“ vgl. überdies NK 355, 7.

367, 16–18 *Ungesättigt gleich der Flamme / Glühe und verzehr’ ich mich. / Licht wird Alles, was ich fasse*] Groddeck 1991, 2, 204 sieht hier eine intertextuelle Verbindung zur „Ungeduld der Flamme“ (KSA 6, 394, 4) im fünften Dionysos-Dithyrambus „Das Feuerzeichen“ und zu den „Herzens-Kohlenbecken“ (KSA 6, 398, 4) im siebten Dionysos-Dithyrambus „Klage der Ariadne“. Näher liegt aber wohl noch ein anderer, kotextueller Zusammenhang, auf den auch Neymeyr 2012, 120 (Anm. 24) und Benne 2015a, 46 aufmerksam machen: Im dritten Abschnitt der 1887 neu hinzugekommenen Vorrede zu FW findet sich eine ganz ähnliche Zusammenstellung von „Licht und Flamme“: „Leben –

das heisst für uns Alles, was wir sind, beständig in Licht und Flamme verwandeln, auch Alles, was uns trifft, wir können gar nicht anders.“ (349, 34–350, 2) Als lebende Flamme inszeniert sich auch der Sprecher von FW 293 im Vierten Buch (siehe 534, 20–26). Vgl. ebenfalls das nachgelassene Notat aus dem Za-Umkreis NL 1883, 13[1], wo Zarathustra von sich sagt: „Brand und Verbrennung ist mein Leben“ (KSA 10, 426, 13) und: „Ein Brand und eine Gefahr will ich heißen allen trockenen Seelen: glühende Asche soll vor mir herstäuben.“ (KSA 10, 436, 1f.)

367, 17 verzehr’] In M III 6, 26 noch ohne Apostroph.

367, 17 verzehr’ ich mich.] Mp XVIII 3, 41: „VERZEHR ICH MICH:“.

367, 19 Kohle Alles, was ich lasse:] Mp XVIII 3, 41: „KOHLE ALLES WAS ICH LASSE–“.

367, 20 sicherlich.] M III 6, 26: „sicherlich!“

63.

Sternen-Moral.] Titel- und wortgleiche Handschrift mit Korrekturen in M III 3, 27. Das Schlussgedicht greift das Sternenmotiv wieder auf, das bereits in früheren Gedichten von FW Vorspiel begegnet. Das lyrische Ich spricht jetzt jedoch nicht in der ersten Person von sich selbst als Stern wie in FW Vorspiel 29 (mit dem komplementären Titel „Sternen-Egoismus“) oder in der dritten Person über jemanden, der Sterne sieht, wie in FW Vorspiel 40, sondern in der zweiten Person zu einem Stern. Dabei wird die im Titel genannte „Sternen-Moral“ in den beiden letzten Verszeilen normativ verkündet: als Mitleids-Verbot und als Reinheits-Gebot. Denkbar bleibt freilich, dass es sich um eine Selbstansprache handelt. Formal kombiniert FW Vorspiel 63 drei paar reimende Verspaare aus jambischen Vierhebern mit durchweg männlicher Kadenz (zu dieser Form vgl. bereits NK FW Vorspiel 21) mit einer siebten, für sich stehenden Zeile, die auf die Verse 5 und 6 reimt. Inhaltliche Parallelen ergeben sich mit dem Schluss des ebenfalls mitleidskritischen Abschnitts FW 338 gegen Ende des Vierten Buchs.

Zu den „vollkommensten Sprüche[n] Nietzsches“ zählt Bertram 1918, 218 das Schlussgedicht des Vorspiels, in dem er wie auch schon in anderen Gedichten einen Anklang an Goethes *West-östlichen Divan* vernimmt (einen anderen Goethe-Bezug spürt Benne 2015a, 48 auf; vgl. NK 367, 29). Römer 1921, 1, 93 sieht in dem Schlussgedicht die „geistige Redlichkeit“ (vgl. hierzu NK 464, 10–19) gestaltet, „die nicht von der Moral angekränkt ist“. Eine Allusion auf Emersons Essay *Geistige Gesetze*, wie auch schon im vorletzten Gedicht, ver-

mutet Baumgarten 1956, 97 (vgl. den in NK FW Vorspiel 62 zitierten Passus aus Emerson 1858, 113, wo in der Tat motivisch ähnlich vom „Umlauf der Sterne“ die Rede ist). Für Bloch 2017, 139 „verkünde[t]“ FW Vorspiel 63 „das hohe Gesetz der Auserwähltheit“.

367, 25 *Roll' selig hin durch diese Zeit!*] Zum Motiv des Sternen-Rollens vgl. FW Vorspiel 29 (359, 19 f.).

367, 26 f. *Ihr Elend sei dir fremd und weit! // Der fernsten Welt gehört dein Schein*] Vgl. folgende ‚Vorstufe‘ aus einem Notizbuch, das N. seit Frühling 1882 benutzt hat: „Ihr Elend sei dir sternenweit! / Den Kommenden sollst Licht du sein / Der fernsten Ferne gilt dein Schein“ (N V 8, 171). Korrektur zum Wortlaut der Druckfassung in M III 3, 27 aus: „Ihr Elend sei dir sternenweit /XX/ Der fernsten Ferne gilt dein Schein“. Der Appell, sich vom Zeitgeschehen nicht mitleidig affizieren zu lassen, begegnet erneut gegen Ende des Vierten Buchs in FW 338; vgl. NK 568, 13 f. Dass sich im vorliegenden Passus das angesprochene Sternen-Du vom „Elend“ seiner „Zeit“ (367, 25) zugunsten einer „fernsten Welt“ abwenden soll, widerspricht dem christlichen Gebot der Nächstenliebe, entspricht dafür aber dem Mitleids-Verbot im vorletzten Vers. Vgl. die sternenhafte Entfernung des Nächsten in FW Vorspiel 30. Siehe auch Za I Von der Nächstenliebe: „Rathe ich euch zur Nächstenliebe? Lieber noch rathe ich euch zur Nächsten-Flucht und zur Fernsten-Liebe! / Höher als die Liebe zum Nächsten ist die Liebe zum Fernsten und Künftigen“ (KSA 4, 77, 10–13).

367, 28 *Mitleid soll Sünde für dich sein!*] Vgl. NK FW 271. Als Absage an „[t]he traditional anti-life morality“ versteht Langer 2010, 25 dieses ‚Mitleidsverbot‘.

367, 29 *Nur Ein Gebot gilt dir: sei rein!*] Während der vorige Vers die im Christentum gebotene Nächstenliebe bzw. das Mitleid zur „Sünde“ (367, 28) und das entsprechende Gebot zum Verbot umgewertet hatte, erscheint hier, im letzten Vers des Gedichts, das ‚Reinheitsgebot‘ als einzige moralische Norm (vgl. den Titel), die der lyrische Sprecher für das apostrophierte Sternen-Du aufstellt. Benne 2015a, 47 f. macht vor diesem Hintergrund für FW Vorspiel 63 als Prätext Verse aus Goethes *Zahmen Xenien* aus, der in „identischem Versmaß“ verfasst sei (man beachte aber die beiden hyperkatalektischen Versschlüsse der jambischen Vierheber bei Goethe): „Das Leben wohnt in jedem Sterne: / Er wandelt mit den andern gerne / Die selbsterwählte reine Bahn“ (Goethe 1853–1858, 3, 135), wobei N. die „reine Bahn“ des goetheschen Sterns „allerdings auf den ersten und letzten Vers in seinem eigenen Gedicht verteilt hat“ (Benne 2015a, 48). Rudolf Borchardt bemerkte ausgehend von N.s Schlussvers: „Der Mensch ist dazu da, durch die Unreinheit, der er zugehört, ins immer Reinere zu streben“ (Borchardt 2002, 144). Zu dieser Rezeptionsspur, in der N.s Text mit der

auf Seneca zurückgehenden lateinischen Wendung „per aspera ad astra“ („durch das Raue zu den Sternen“) überblendet scheint, vgl. Mionskowski 2018, 209.

Erstes Buch

1.

Die Lehrer vom Zwecke des Daseins.] Die Formel vom „Zwecke des Daseins“ dürfte N. von Schopenhauer entlehnt haben, auf dessen Philosophie auch der Gedankengang dieses Textes (wenngleich ohne direkte Namensnennung) verweist. Bei Schopenhauer, der zugleich als ein prägnantes Beispiel für die im ersten Satz genannten misanthropisch-pessimistischen „böse[n] Blicke auf die Menschen“ (369, 4) anzuführen wäre, heißt es im zweiten Band seines Hauptwerks *Die Welt als Wille und Vorstellung*: „Als Zweck unsers Daseyns ist in der That nichts Anderes anzugeben, als die Erkenntniß, daß wir besser nicht dawären.“ (Schopenhauer 1873–1874, 3, 695; N.s Unterstreichung) Mit den „Lehrer[n] vom Zwecke des Daseins“ sind im vorliegenden Text indes gerade nur diejenigen Religionsvertreter und Moralphilosophen gemeint, die dem Leben des Einzelmenschen einen positiven Zweck und Wert zuschreiben (vgl. NK 371, 23 f.). Damit verknüpft FW 1 in poetologischer Metaphorik Aussagen über den Komödien- bzw. Tragödien-Charakter des Daseins, die schließlich in einer emphatischen Leseransprache vom auktorialen Wir auf ein „neue[s] Gesetz“ (372, 32 f.) bezogen werden. Insofern gehört der Eingangsabschnitt in die Reihe jener FW-Texte, die auf das Tragische bzw. auf den Zusammenhang von Tragödie und Komödie/Parodie reflektieren (vgl. FW Vorrede 1, 346, 28–32; FW 153; FW 342; FW 382, 637, 9–15).

Punktuell mit FW 1 beschäftigen sich u. a. Rosteutscher 1947, 160 f., Ulrich 1975, 75 f., Griffin 1994, 340 f., Brusotti 1997b, 434 f., Higgins 1999, 83 u. 93, Markotic 2010, 170 f., Spreafico 2010, 328 f., Viesenteiner 2010, 338 f. und Stoller 2016, 280 f.; ausführlicher Higgins 2000, bes. 45–51 u. 56–58, Clark 2015, 113–120 und Hay 2017, 205–210; Einzelinterpretationen zu dem Eingangsabschnitt haben Benne 2016b und – einlässlicher noch – Thelen 2017 vorgelegt; besondere Aufmerksamkeit erfährt der Text auch in Ure 2019, 23–40, wo ihm das gesamte erste Kapitel „Nietzsche’s Tragicomedy“ gewidmet ist. Eine umfangreiche ‚Vorstufe‘ zu FW 1 findet sich in N V 8, 196 f. u. N V 8, 198 f. Die ‚Reinschrift‘ zu FW 1 beginnt in M III 6, 44 f. und endet in M III 6, 38; sie ist schon mit dem Titel der Druckfassung versehen, weist aber noch zahlreiche Korrekturen und Textvarianten auf, von denen KSA 14, 238 nur eine Auswahl verzeichnet.