

Die Wand als Mal- oder Schreibfläche begegnet in FW noch an anderen Stellen und in anderen Bedeutungen. Einen eiteln Künstler, der eigentlich ein „Meister des ganz Kleinen“ ist, aber „die grossen Wände und die verwegene Wandmalerei“ liebt (445, 25–27), präsentiert etwa im Zweiten Buch FW 87. Das lyrische Ich eines verzweifelte Narren wiederum schreibt in FW Anhang [9] seine närrischen Botschaften „auf Tisch und Wand“ (646, 15).

Zweites Buch

57.

An die Realisten.] Mit den ersten drei Abschnitten (FW 57–59) des Zweiten Buchs, die eine inhaltlich zusammenhängende Reihe bilden (hierzu Higgins 2000, 80 f. und Verkerk 2019, 131), klingen bereits dessen Hauptthemen an: Kunst und Künstler sowie ihre ästhetische Weltwahrnehmung (Schein vs. Realität). Bevor die Abschnitte FW 60–75 mit wenigen Ausnahmen ‚Frauen und Liebe‘ als damit verwandte Themenfelder traktieren (vgl. Oppel 2005, 91 u. Franco 2011, 121) und die restlichen Abschnitte von FW II sich dann wieder ganz auf Fragen der Ästhetik konzentrieren (vgl. Kaufmann in Nietzsche 1974, 130, Anm. 12), geht es in den einleitenden Texten um den Problemkomplex von Wirklichkeit und Projektion, der aus der Perspektive eines ‚erkennenden Ich‘ bereits im drittletzten Abschnitt des Ersten Buchs thematisiert worden ist (vgl. FW 54). Dabei wendet sich der Eröffnungs-Abschnitt des Zweiten Buchs, der recht häufig zitiert und interpretiert wird (vgl. außer den unten diskutierten Titeln auch Cox 1994, 102, Düsing 2006, 270 u. 276, Bailey 2010, 56 f., Marton 2010, 281–283, Piazzesi 2011, 140 f., Stegmaier 2012b, 172, Katsafanas 2015b, 169 u. 172, Doyle 2018, 155 und Ponton 2018, 26), dem Weltzugang wirklichkeitsversessener Realisten zu, um in einer Ansprache an diese die quasi künstlerischen, projektiven Anteile auch und gerade in deren Weltzugang aufzudecken.

Den dergestalt zum Tragen kommenden ‚antirealistischen‘ Wirklichkeitsbegriff, dem zufolge vor allem Leidenschaften sowie letztlich auf solchen basierende Denkgewohnheiten die Wirklichkeitserfahrung des Menschen maßgeblich beeinflussen (so dass eine objektive Erkenntnis der Dinge ausgeschlossen ist), formuliert prägnant bereits die folgende ‚Vorstufe‘ aus N V 5, 5: „Wirklichkeit!‘ Was ist für einen Verliebten ‚wirklich‘? Und sind wir nicht alle auch im nüchternsten Zustande noch höchst leidenschaftliche Thiere im Vergleich mit den Fischen? Und dann: im kältesten Zustande schätzen wir immer doch die Dinge nach den Gewöhnungen von Jahrtausenden – und diese Schätzungen haben ihren Ursprung in den Leidenschaften! Wo beginnt da die wirkliche Welt! Ist jeder Sinneneindruck nicht gewiß auch ein Phantasma, an

dem das Urtheil und die Leidenschaft aller Menschen-Vergangenheit gearbeitet hat! Berg! Wolke! Was ist denn ‚wirklich‘ davon! – Dies gegen den Realismus, der es sich zu leicht macht: er wendet sich an die gröberen Vorurtheile der Nüchternen, welche meinen, gegen Leidenschaft und Phantasie gewappnet zu sein.“ Noch näher an den Wortlaut des gedruckten Textes kommt die ‚Vorstufe‘ in M III 5, 36 f. heran. Die bereits mit dem Titel der Druckfassung versehene, geringfügig überarbeitete ‚Reinschrift‘ zu FW 57 findet sich in M III 6, 126 f.

Als möglicher Bezugstext für die Kritik an der Nüchternheit kommt neben den im Folgenden angeführten Texten auch der von N. mit etlichen Lesespuren versehene Abschnitt „Vom Genie“ im zweiten Band von Schopenhauers *Welt als Wille und Vorstellung* in Betracht. Hier wird die laut Schopenhauer für den ‚Alltagsmenschen‘ charakteristische Nüchternheit dem künstlerisch-philosophischen Genie abgesprochen: „Darum also fehlt dem Genie die Nüchternheit, als welche gerade darin besteht, daß man in den Dingen nichts weiter sieht, als was ihnen, besonders in Hinsicht auf unsere möglichen Zwecke, wirklich zukommt: daher kann kein nüchterner Mensch ein Genie seyn.“ (Schopenhauer 1873–1874, 3, 446) Dagegen läuft FW 57 gerade darauf hinaus, die Nüchternheit der Nüchternen selbst in Zweifel zu ziehen.

421, 3–6 *Ihr nüchternen Menschen, die ihr euch gegen Leidenschaft und Phantasterei gewappnet fühlt und gerne einen Stolz und einen Zierath aus eurer Leere machen möchtet*] KSA 14, 245 verweist für diese einleitende Apostrophierung der ‚Nüchternen‘, die im Text später noch zweimal wiederholt wird (vgl. 421, 25 u. 422, 4) auf Goethes Briefroman *Die Leiden des jungen Werthers*, wo Werther im Brief vom 12. August über ein Gespräch mit seinem ‚nüchternen‘ Konkurrenten Albert schreibt: „Ach ihr vernünftigen Leute! rief ich lächelnd aus. Leidenschaft! Trunkenheit! Wahnsinn! Ihr steht so gelassen, so ohne Theilnehmung da, ihr sittlichen Menschen, scheltet den Trinker, verabscheut den Unsinnigen, geht vorbey wie der Priester, und dankt Gott wie der Pharisäer, daß er euch nicht gemacht hat, wie einen von diesen. Ich bin mehr als einmal trunken gewesen, und meine Leidenschaften waren nie weit vom Wahnsinne, und beydes reut mich nicht, denn ich habe in einem Maasse bergreifen lernen: Wie man alle ausserdordentliche Menschen, die etwas grosses, etwas unmöglich scheinendes wirkten, von jeher für Trunkene und Wahnsinnige ausschreyen mußte. / Aber auch im gemeinen Leben ist unerträglich, einem Kerl bey halbweg einer freyen, edlen, unerwarteten That nachrufen zu hören: Der Mensch ist trunken, der ist närrisch. Schämt euch, ihr Nüchternen. Schämt euch, ihr Weisen.“ (Goethe 1774, 1, 82 f.)

Auch wenn die Gegenüberstellung der „Nüchternen“ und der ebenfalls in N.s Text mehrfach genannten „Trunkenheit“ (421, 17; 422, 6 u. 7) offensichtlich eine Gemeinsamkeit darstellt, lässt sich doch hinterfragen, ob es sich bei FW 57

tatsächlich um einen „aus Goethes *Werther* entlehnten Angriff gegen die ‚nüchternen‘, also der ‚Trunkenheit‘ der Leidenschaft abholden Menschen“ (Vivarelli 2015, 72) handelt. Die spezifische Abweichung gegenüber dem als Prätext in Frage kommenden *Werther*-Zitat besteht, wie sich im Fortgang des Abschnitts zeigt, doch gerade darin, dass den nur vermeintlich Nüchternen bei N. ihrerseits eine – unauflösbar mit der *conditio humana* verbundene – „Trunkenheit“ attestiert wird, während Werther eine starre Grenze zwischen Nüchternen und Trunkenen zieht. Am Ende von FW 57 schreibt sich das ‚trunkene‘ Wir plötzlich sogar selbst einen spezifischen ‚Willen zur Nüchternheit‘ zu und betont ausdrücklich seine Verwandtschaft mit den Nüchternen (vgl. 422, 3–7), deren „Leere“ im Eingangspassus noch kritisch aufgerufen wird, um den falschen „Stolz“ darauf zu entlarven.

421, 6 f. *ihr nennt euch Realisten und deutet an, so wie euch die Welt erscheine, so sei sie wirklich beschaffen*] Thematisiert wird der zeitgenössische Realismus auch als künstlerisches Programm in FW Vorspiel 55, wo sich die prätendierte Naturtreue eines ‚realistischen Malers‘ als unerreichbares Ziel entpuppt. Zu N.s Lektüren aus dem Umkreis des wissenschaftlichen Realismus seiner Gegenwart (Positivismus, Empirismus, Materialismus usw.) sowie der entsprechenden Gegenströmungen vgl. ÜK 2. Mit Blick auf die empiristischen, moralgenealogischen Schriften seines Freundes Paul Rée sprach N. zu Beginn seiner ‚freigeistigen‘ Schaffensphase selbstironisch von seinem eigenen „Appetit [...] nach Réalismus“ (an Paul Rée, Ende Juli 1878, KSB 5/KGB II 5, Nr. 737, S. 342, Z. 28 f.). Trotz der beim ‚mittleren‘ N. häufig im Zeichen von ‚Aufklärung‘ und ‚Skepsis‘ begegnenden positiven Bezugnahme auf die ‚Realität‘ bzw. ‚Wirklichkeit‘, die gegen metaphysische ‚Phantasmen‘ in Stellung gebracht wird (vgl. etwa M 10; NK 3/1, S. 89 f.), erscheinen die (selbsternannten) nüchternen „Realisten“ im zu kommentierenden Text – zunächst jedenfalls – als Antipoden der Sprechinstanz. Dass hier primär „wohl schon – nach literaturgeschichtlicher Einteilung – die ‚Naturalisten‘“ oder allenfalls noch deren poetische „Vorgänger“ im Amt der Wirklichkeitsschilderung gemeint sind (Aust 2006, 31), wie ein germanistisches Lehrbuch zum *Realismus* informiert, ist aber sicher zu eng gefasst.

Wenn es über die angeredeten „Realisten“ heißt, die „Welt“ sei ihres Erachtens „wirklich“ so „beschaffen“, wie sie ihnen „erscheine“, dann ruft diese Formulierung vielmehr das erkenntnistheoretische Zentralproblem des philosophischen Realismus auf, wie es bereits Kant in der *Kritik der reinen Vernunft* vor dem Hintergrund seiner fundamentalen Unterscheidung zwischen „Ding an sich“ und „Erscheinung“ erörtert hat. Da Kant für einen „transscendentalen Idealismus“ argumentiert, dem zufolge alle Erkenntnisgegenstände als „Erschei-

nungen“ in Raum und Zeit „insgesamt als bloße Vorstellungen und nicht als Dinge an sich selbst an[zul]sehen“ sind, hält er umgekehrt einen entsprechenden „Realismus“ für die „fälschlich[e]“ Annahme, „äußere Erscheinungen“ seien „als Dinge an sich selbst“ zu betrachten, „die unabhängig von uns und unserer Sinnlichkeit existieren“ (AA IV, 232). Obwohl in etlichen anderen Texten N.s – so z. B. in FW 335 – Kants transzendentalidealistische Unterscheidung zwischen „Ding an sich“ und „Erscheinung“ verspottet wird, nähert sich ihr die Sprechinstanz von FW 57 auf gewisse Weise an, wenngleich es ihr im Gegensatz zu Kant nicht darum geht, apriorische Erkenntnisgesetze für die empirische Erscheinungswelt zu formulieren (vgl. Fleischer 1984, 164). Vgl. auch FW 110, wo der Sprecher die Vorstellung, „dass ein Ding Das sei, als was es erscheine“, zu den alten „irrthümliche[n] Glaubenssätze[n]“ rechnet (469, 10 f. u. 14 f.). Zu N.s vom Früh- bis zum Spätwerk reichender Auseinandersetzung mit Kants Begriffspaar *Erscheinung und Ding an sich* vgl. Riccardi 2009 und Itaparica 2017.

Die kantische Lehre von der Idealität der Erscheinungen konnte N. – abgesehen von ihrer Adaption bei Schopenhauer – in mehreren seiner zeitgenössischen philosophischen bzw. erkenntnistheoretischen Lektüren dargestellt finden. Für seine persönliche Bibliothek hatte er die 1878 publizierte Dissertation über *Kant's Lehre vom Ding an sich* von Rudolf Lehmann erworben. Bereits im Jahr 1866 berichtete N. seinem Freund Carl von Gersdorff über Friedrich Albert Lange, dessen *Geschichte des Materialismus* gerade erst erschienen war: „Wir haben hier einen höchst aufgeklärten Kantianer und Naturforscher vor uns. Sein Resultat ist in folgenden drei Sätzen zusammengefaßt: / 1) die Sinnenwelt ist das Produkt unsrer Organisation. / 2) unsre sichtbaren (körperlichen) Organe sind gleich allen andern Theilen der Erscheinungswelt nur Bilder eines unbekannten Gegenstandes. / 3) Unsre wirkliche Organisation bleibt uns daher ebenso unbekannt, wie die wirklichen Außendinge.“ (Ende August 1866, KSB 2/ KGB I 2, Nr. 517, S. 159 f., Z. 29–37) In radikalisierter Form begegnet diese idealistische Auffassung z. B. in Afrikan Spirs Werk *Denken und Wirklichkeit*, wo es über die „Realität der Aussenwelt“ heißt: „Dass die von uns wahrgenommenen Körper nicht ausser uns existiren, das steht ausser allem Zweifel.“ (Spir 1877, 2, 90 f.) Das folgende Resümee Spirs hat N. mit einem Randstrich hervorgehoben: „Thatsache ist, dass unsere Sinnesempfindungen selbst als eine Welt von Dingen im Raume erkannt werden und dass sie von Natur dieser Erkenntniss angepasst sind. Keine äusseren Ursachen können diese rein innere Thatsache erklären, welche aus rein inneren Gründen entsteht.“ (Spir 1877, 2, 99)

Der kantische Transzendentalidealismus liegt deutlich auch einer Passage aus Otto Liebmanns *Analysis der Wirklichkeit* zugrunde, die N. mit Unterstreichungen und mit der Randbemerkung „ecco!“ versehen hat: „Schließlich käme

dann doch [...] die verschwiegene Grundwahrheit zum Vorschein, daß bei all unsren empirischen Erkenntnissen und wissenschaftlichen Theorien bereits das menschliche Bewusstsein mit seinem sinnlichen Anschauungs- und logischen Verstandesapparat vorausgesetzt ist, und daß wir auf keine Weise Sicherheit über Das zu gewinnen im Stande sind, was eigentlich hinter der in diesem Anschauungs- und Verstandesapparat gesetzlich entspringenden Bilder- und Gedankenwelt stecken mag.“ (Liebmann 1880, 364) Auch in Otto Schmitz-Dumonts *Die Einheit der Naturkräfte* von 1881, das N. besaß, konnte er die antirealistische Position vorfinden, dass die Erkenntnis der Außenwelt „von unserer speziellen Organisation“ präformiert sei. An einer Stelle, die N. mit mehreren Randstrichen versah, heißt es: „Die Erkenntnis, dass die Eigenschaften der Dinge von der Art unserer Sinne abhängen, dass sie bei anders konstruierten Sinnesorganen ganz andere sein würden, ist zwar schon allgemein geworden. Nichtsdestoweniger glaubt der Realismus in seiner Anschauung von den Dingen und deren Eigenschaften eine ziemlich richtige Anschauung von der realen Wahrheit der Dinge zu besitzen [...]. Aber die Formen der Dinge sind ebenso abhängig von der Art unserer Sinne, wie die Eigenschaften der Dinge.“ (Schmitz-Dumont 1881, 161; N.s Unterstreichungen.)

N. besaß und las aber nicht nur derartige neukantianisch-idealistische Literatur, sondern auch Werke, die sich dem erkenntnistheoretischen Realismus zuordnen lassen. Ähnlich den im zu kommentierenden Passus aus dem ersten Satz von FW 57 apostrophierten „Realisten“, die glauben, die Welt sei so, wie sie ihnen erscheine, behauptet etwa der ‚transzendente Realist‘ Philipp Spiller in seinem von N. erworbenen Buch *Die Urkraft des Weltalls*, dass die „Zustände der Aussenwelt [...] nicht bedingt durch die physiologi[s]che Beschaffenheit der Sinnesorgane“ seien (Spiller 1876, 50; vgl. auch Zöllner 1872, 347 f.). Indes geht es dem Sprecher im vorliegenden Abschnitt weder darum, die Struktur der uns erscheinenden Außenwelt auf die Beschaffenheit der physiologischen Sinnesorgane noch – kantianisierend – auf die apriorisch reinen Formen der Sinnlichkeit und des Verstandes zurückzuführen. Vielmehr wird im Fortgang des Textes auf (gattungs)geschichtlich überkommene „Leidenschaften“ (421, 15) und Wahrnehmungsgewohnheiten hingewiesen, die das Erscheinen der Dinge in der Welt bestimmen und beeinflussen. Anstelle einer ein für allemal feststehenden Struktur des menschlichen Erkenntnisapparates führt das sprechende Wir hier mithin ererbte, über lange Zeiträume hinweg ‚einverlebte‘ Passionen an, was denn auch seine Rede von der konstitutiven „Trunkenheit“ (421, 17) des Menschen – selbst der vorgeblich nüchternen Realisten – in Bezug auf die Wirklichkeit motiviert. Zum Problem der Realität der Außenwelt bei N. vgl. auch JGB 15 u. hierzu NK KSA 5, 29, 5–16.

421, 7–13 *vor euch allein stehe die Wirklichkeit entschleiert, und ihr selber wäret vielleicht der beste Theil davon, – oh ihr geliebten Bilder von Sais! Aber seid*

nicht auch ihr in eurem entschleiertsten Zustande noch höchst leidenschaftliche und dunkle Wesen, verglichen mit den Fischen, und immer noch einem verliebten Künstler allzu ähnlich?] Zum Sais-Mythos, zu seinen Quellen und dem damit verschlungenen Schleier-Motiv vgl. NK 351, 34–352, 5. Während im vierten Abschnitt der später verfassten Vorrede allerdings distanzierend (zugleich rückblickend identifikatorisch) von jenen die Rede ist, welche verhüllte Standbilder entschleiern wollen, werden die ‚Wirklichkeitsenthüller‘ hier ihrerseits als „Bilder von Sais“ angesprochen. Vgl. aber wiederum FW Vorrede 3, 350, 8–14, wo der „grosse Schmerz“ als die Instanz erscheint, die „uns Philosophen“ dazu „zwingt“, „alles [...] Verschleiernde [...] von uns zu thun“. Das Sprecher-Ich in der Vorrede nimmt also zwar in Anspruch, sich selbst in einem „entschleiertsten Zustande“ zu befinden bzw. befunden zu haben, dies jedoch durchaus im Sinne des Einwands von FW 57 als ein „höchst leidenschaftliche[s]“ Individuum. Dass auch der Sprecher im hier zu kommentierenden Abschnitt ein solches ist, legt schon seine hymnische Exclamatio „oh ihr geliebten Bilder von Sais“ nahe: Indem er die vermeintlich nüchternen Realisten dergestalt apostrophiert, gesteht er nicht nur seine Liebe zu ihnen, sondern identifiziert sich zugleich mit ihnen, da sie ja selbst „einem verliebten Künstler“ – und damit dem Sprecher selbst – „allzu ähnlich“ seien. Das Motiv der (Künstler-)Liebe, das folglich den Sprechenden und die Angesprochenen verbindet, wird nicht nur im Fortgang des Abschnitts durch die Thematisierung der ‚realistischen‘ „Liebe zur ‚Wirklichkeit‘“ (421, 18) weitergeführt, sondern auch noch in anderen Abschnitten des Zweiten Buchs, so gleich zentral im übernächsten Abschnitt FW 59.

Vivarelli 2015, 72 hat darauf hingewiesen, dass sich die in FW 57 aufge-spannte „Antithese“ von trunkener Leidenschaft und nüchternem Realismus im Hinblick auf das Enthüllungs-Motiv bereits in GT 15 „vorgebildet“ finde, wo es heißt: „Wenn nämlich der Künstler bei jeder Enthüllung der Wahrheit immer nur mit verückten Blicken an dem hängen bleibt, was auch jetzt, nach der Enthüllung, noch Hülle bleibt, genießt und befriedigt sich der theoretische Mensch an der abgeworfenen Hülle“ (KSA 1, 98, 15–19). Der entscheidende Unterschied besteht jedoch darin, dass FW 57 die entsprechende „Antithese“ nur aufstellt, um sie zu relativieren. Die nüchternen Realisten haben mit den (liebes)trunkenen Künstlern viel mehr gemein, als sie denken. Auch der abgrenzende Vergleich „mit den Fischen“, die traditionell für ‚Kaltblütigkeit‘ stehen, soll dies verdeutlichen; vgl. Wander 1867–1880, 1, 1040, der die phraseologische Wendung „mit Fischblut“ so erläutert: „Mit kaltem Blute, ruhiger Ueberlegung.“

421, 14–20 *Immer noch tragt ihr die Schätzungen der Dinge mit euch herum, welche in den Leidenschaften und Verliebtheiten früherer Jahrhunderte ihren*

Ursprung haben! Immer noch ist eurer Nüchternheit eine geheime und unvertilgbare Trunkenheit einverleibt! Eure Liebe zur „Wirklichkeit“ zum Beispiel – oh das ist eine alte uralte „Liebe“! In jeder Empfindung, in jedem Sinneseindruck ist ein Stück dieser alten Liebe] Dass die ‚antirealistische‘ Haltung des Sprechers nicht darauf hinausläuft, in kantianisierender, transzendentalidealistischer Manier feste Strukturen des menschlichen Erkenntnisvermögens für die Erscheinungsweise der Dinge verantwortlich zu machen, sondern historisch bedingte (Wert-)„Schätzungen“, geht aus diesem Passus deutlich hervor (die „historische Verwurzelung“ der Wirklichkeitskonstruktion in FW 57 bemerkt bereits Schlichting 1986, 448, der Heinrich Manns Rezeption dieses Gedankens nachgeht). In einer nachgelassenen Aufzeichnung vom Winter 1883 notiert N. in ähnlicher Blickrichtung mit Bezug auf den „Umfang der moralischen Werthschätzungen: sie sind fast in jedem Sinneseindruck mitspielend. Die Welt ist uns gefärbt dadurch.“ (NL 1883/1884, 24[15], KSA 10, 652, 26–28) Dass die „Liebe zur ‚Wirklichkeit‘“, anders als es der zu kommentierende Passus nahelegt, eine Gemeinsamkeit zwischen den Angesprochenen und dem Sprechenden sein könnte, zeigt sich vom Ende des Abschnitts her, wo das sprechende Wir unvermittelt seinen eigenen „Wille[n], über die Trunkenheit hinauszukommen“ (422, 5 f.), thematisiert. Dies lässt, zumal in Verbindung mit der auf die realistische Wirklichkeitsliebe bezogenen Formulierung „unvertilgbare Trunkenheit“, Zweifel daran aufkommen, ob die ‚Botschaft‘ von FW 57 tatsächlich lautet: „Von unserer ‚Liebe zur Wirklichkeit‘ müssen wir lassen.“ (Fleischer 1984, 164)

421, 17 f. *einverleibt]* Vgl. NK 370, 21.

421, 23–422, 1 *Da jener Berg! Da jene Wolke! Was ist denn daran „wirklich“? Zieht einmal das Phantasma und die ganze menschliche Zuthat davon ab, ihr Nüchternen! Ja, wenn ihr das könntet!]* Mit diesen deiktischen Ausrufen und der daran anschließenden Infragestellung der Wirklichkeit der genannten Dinge kommt der Sprecher auf die eingangs referierte ‚Andeutung‘ der angesprochenen Realisten zurück, die Welt sei wirklich so beschaffen, wie sie erscheine, um dies nachdrücklich in Zweifel zu ziehen. Laut Figal 1999, 117 f. will N. damit zeigen, dass sich „Sache“ (dieses Wort kommt in N.s Text allerdings nicht vor) und „Zuthat“ nicht unterscheiden lassen, obwohl es sich nicht um bloße Halluzinationen handle: „Wenn ihr, so ließe die Reihe sich fortsetzen, imstande wäret, zwischen ‚Zuthat‘ und ‚Sache‘ überhaupt zu unterscheiden; wenn ihr sagen könntet, was denn ‚die Sache‘ sein soll, sobald man davon absieht, wie sie erscheint. Nicht, daß wir umgekehrt sagen könnten, es gäbe diesen Berg, jene Wolke dort nicht, und alles sei Einbildung, Wachtraum oder dergleichen. Nur können wir ‚die Sache‘ niemals *neben* ihre Erscheinungen halten – so, aber

nur so verstanden, ist die Unterscheidung von ‚Sache‘ und ‚Erscheinung‘ sinnlos.“ Zieht diese Deutung mit ihrer Einschränkung „nur so“ letztlich stillschweigend eine Parallele zum kantischen Begriff der „Erscheinung“, so fällt die Interpretation von Fleischer 1984, 164 deutlich radikaler aus: „Von Erscheinung zu sprechen, bedeutete für Kant, an der Wirklichkeit der Dinge außerhalb unserer Begriffe festzuhalten. Damit ist es bei Nietzsche nichts mehr.“ Für N. reduziere sich die Erscheinung zum bloßen „Schein“ ohne jede Existenz außerhalb des menschlichen Bewusstseins.

Auch neuere Interpretationen betonen den reinen Fiktionscharakter der ‚Wirklichkeit‘, wie ihn N. in FW 57 in systematisch-erkenntnistheoretischer Absicht behauptete. So zieht etwa Wolfgang Welsch aus dem Abschnitt das Fazit: „Wirklichkeit ist nicht das, was man gemeinhin darunter zu verstehen pflegt, nämlich etwas Objektives, sondern sie steht gerade auf der Seite dessen, was man für ihr Gegenteil hält: sie ist eine Fiktion, eine menschliche Konstruktion“ (Welsch 1998, 196). In einem späteren Text versteht Welsch von hier aus N. als Radikalisierer Kants und überhaupt des modernen Anthropomorphismus: „Nietzsche unterscheidet sich von Kant eigentlich nur durch seine Radikalisierung des Produktionismus. Nietzsche meint, dass wir die Strukturen unserer Erfahrung und Erkenntnis letztlich frei erzeugen und neu erfinden können. Er hat eine *artistische* Version des Anthropomorphismus entwickelt. Seine Konzeption des Menschen als *animal fingens* treibt die grundsätzlich weltproduktionistische Sichtweise der Moderne auf die Spitze.“ (Welsch 2011, 10) Vgl. ähnlich auch Kleiner 2006, 72, der FW 57 und insbesondere den hier zu kommentierenden Passus wie folgt deutet: „Nietzsche hebt mit dieser Überlegung den grundsätzlich konstruktivistischen Charakter von Wirklichkeit, die Interpretativität all unserer Wirklichkeitsauffassungen hervor. Wirklichkeit ist nichts Objektives, sondern eine menschliche Fiktion bzw. Konstruktion, die permanent durch metaphorische Tätigkeit hervorgebracht und sozial geteilt wird“. Dass derlei ‚inhaltistische‘ Interpretationen, die N. ausgehend von einzelnen Textpartien philosophische Großthesen zuschreiben, mit Skepsis zu betrachten sind, muss im Kontext des vorliegenden Kommentars kaum eigens hervorgehoben werden (vgl. dazu ÜK 3).

In gewisser Weise vorgeprägt findet sich der zu kommentierende Passus bereits in WL 1, wo in ähnlich deiktischer Weise der vermeintliche Wahrheitsgehalt von Objekten der Außenwelt auf ein selbstvergessenes künstlerisches Produktionsvermögen des wahrnehmenden Subjekts zurückgeführt wird: „Nur durch das Vergessen jener primitiven Metapherwelt, nur durch das Hart- und Starr-Werden einer ursprünglich in hitziger Flüssigkeit aus dem Urvermögen menschlicher Phantasie hervorströmenden Bildermasse, nur durch den unbebiegbaren Glauben, d i e s e Sonne, d i e s e s Fenster, dieser Tisch sei eine Wahr-

heit an sich, kurz nur dadurch, dass der Mensch sich als Subjekt und zwar als künstlerisch schaffendes Subjekt vergisst, lebt er mit einiger Ruhe“ (KSA 1, 883, 25–32). Zu N.s Anlehnung hierbei an Gustav Gerbers Werk *Die Sprache als Kunst* (1871–1874) vgl. NK 1/3, S. 54.

422, 1–3 *Wenn ihr eure Herkunft, Vergangenheit, Vorschule vergessen könntet, – eure gesamte Menschheit und Thierheit!]* Wiederholt wird hier die schon vorher entfaltete These, der zufolge die menschlichen „Schätzungen der Dinge“ als eine Erbschaft „früherer Jahrhunderte“ anzusehen sind (421, 14–16). Dass auch mit der „Herkunft, Vergangenheit, Vorschule“ nicht nur die jeweilige Individualgeschichte, sondern die gesamte Gattungs- und Stammesgeschichte gemeint ist, geht aus dem Hinweis auf die „Menschheit und Thierheit“ hervor. Zu der damit verbundenen Auffassung des Menschen als Tier, die sich bei N. wiederholt findet, vgl. NK 372, 14–25. Vgl. auch die oben bereits zitierte ‚Vorstufe‘ zu FW 57, in der die Frage aufgeworfen wird: „Und sind wir nicht alle auch im nüchternsten Zustande noch höchst leidenschaftliche Thiere im Vergleich mit den Fischen?“ (N V 5, 5) Zur Vorstellung einer phylogenetischen Vorgeschichte der menschlichen Erkenntnis und Empfindung, die N. bei Emerson vorgefunden hat, vgl. ähnlich schon FW 54 (416, 29–417, 3). Auf diese Querverbindung konzentriert sich Ure 2019, 81–83.

422, 3–7 *Es giebt für uns keine „Wirklichkeit“ – und auch für euch nicht, ihr Nüchternen –, wir sind einander lange nicht so fremd, als ihr meint, und vielleicht ist unser guter Wille, über die Trunkenheit hinauszukommen, ebenso achtbar als euer Glaube, der Trunkenheit überhaupt unfähig zu sein.]* Folgende ‚Vorstufe‘ des Schlusses bedient sich einer (poetologischen) Schöpfungsmetapher, um einen Unterschied zwischen ‚Welt-Dichtern‘ und Nüchternen zu markieren: „Es giebt für uns keine Wirklichkeit – und für euch auch nicht – nur dies fragt sich, ob einer an diesem Gedicht ‚Welt‘ fortdichten muß oder will oder ob er es nicht kann und folglich auch nicht muß – wie ihr! Ihr Nüchternen! Ihr Wiederkäuer!“ (M III 5, 36 f.) Verglichen damit erscheint die Druckfassung konzilianter gegenüber den Nüchternen. Das sprechende Wir, das sich implizit ja von Anfang an von den apostrophierten Realisten absetzte, indem es sie über ihren Selbstbetrug belehrte, betont nunmehr seine eigene Nähe zu ihnen und wertet damit sie sowie sich selbst auf. Die Gemeinsamkeit zwischen den Nüchternen und den ‚Trunkenen‘, zu denen sich die Sprechinstanz zählt, besteht demnach nicht nur in der projektiven Überformung von ‚Wirklichkeit‘ auf beiden Seiten, sondern zumal in der Achtbarkeit, die zumindest vermutungsweise („vielleicht“) den Haltungen der Nüchternen und Trunkenen gleichermaßen zukommt. Während der jenen zugeschriebene „Glaube, der Trunkenheit überhaupt unfähig zu sein“, bereits aus dem Vorangehenden bekannt ist, kommt

der damit korrespondierende ‚gute Wille zur Nüchternheit‘ aufseiten des sprechenden Wir am Schluss des Abschnitts zum ersten Mal und einigermaßen überraschend zur Sprache. Was es mit diesem Willen des Sprechers, „über die Trunkenheit hinauszukommen“ – vgl. hiermit „unseren guten Willen zum Wachsein und zum Tage“ in FW 59 (423, 25 f.) –, auf sich hat, in welchen Handlungen er sich konkret äußert und wie er mit der dargelegten Vorstellung von der „unvertilgbare[n] Trunkenheit“ (421, 17) im Wirklichkeitsbezug des Menschen vereinbar ist, dies alles bleibt offen.

Im Kontrast zu dem hier bekundeten ‚Willen zur Nüchternheit‘ bekennt sich das sprechende Wir in Abschnitt FW 299 aus dem Vierten Buch nachdrücklich zu einer künstlerisch-schönfärberischen Idealisierung der „Dinge“, die „an sich“ nie „schön“ seien (538, 10–12).

58.

Nur als Schaffende!] Eine stark überarbeitete ‚Vorstufe‘ findet sich in M III 5, 22 f., die titellose ‚Reinschrift‘ mit einigen Korrekturen und Varianten in M III 6, 150. Nachdem im vorangehenden Abschnitt die Unmöglichkeit einer menschlichen Erkenntnis der ‚reinen‘ Wirklichkeit behauptet wurde, beschreibt FW 58 den kreativen Zugang des Menschen zur dinglichen Welt in sprachphilosophischer Hinsicht als einen historischen Prozess der Erfindung und Verknüpfung sprachlicher Zeichen, deren Arbitrarität im Laufe der Zeit jedoch zunehmend aus dem Bewusstsein gerät, so dass Namen und Dinge schließlich identisch zu sein scheinen. Die Titelformulierung, die gegen Ende des Textes wieder aufgegriffen und auf eine ‚kreative Zerstörung‘ bezogen wird, zielt dabei auf eine Umschaffung der ‚objektiven Realität‘ durch neue Bezeichnungen und damit verbundene Bewertungen ab. Deutungsansätze finden sich u. a. bei Murphy 2001, 29, der FW 58 auf JGB 20 als „extended version of this argument“ bezieht, Bertino 2011a, 23, der eine Gemeinsamkeit zwischen FW 58 und Herders Sprachtheorie feststellt, Piazzesi 2011, 141 u. 158, die den Text als „upshot [...] of the internalization not only of perspectivism, but of the certainty of its epistemological and existential primacy“ liest, und Vivarelli 2015, 74, die wie schon im vorangehenden Abschnitt „Emerson [...] im Hintergrund“ sieht, wofür sie auf das Emerson-Zitat über die destruktive Kraft eines großen Denkers aus UB III SE 8, KSA 1, 426, 11–25 verweist.

422, 9–12 *Diess hat mir die grösste Mühe gemacht und macht mir noch immerfort die grösste Mühe: einzusehen, dass unsäglich mehr daran liegt, wie die Dinge heissen, als was sie sind.*] Im Gegensatz zu diesem persönlichen Statement eines Ich, das auf die mühevollen Geschichte seiner sprach- bzw. er-

kenntnisstheoretischen Einsichten aufmerksam macht, kommt folgende ‚Vorstufe‘ vom Herbst 1881 noch thetischer und damit selbstbewusster daher: „Es kommt so außerordentl[ich] viel mehr darauf an, wie die Dinge heißen – als man glaubt.“ (N V 7, 173) Ein auffälliger Unterschied zur Druckfassung besteht ferner darin, dass das ‚Vergleichsobjekt‘ hier die landläufige Auffassung, in der finalen Version hingegen hochtrabender das (wesentliche) Sein der Dinge ist, das es doch nach dem vorangehenden Abschnitt FW 57 so gar nicht gibt. Das „Wesen“ taucht denn auch im Fortgang der Argumentation von FW 58 mehrfach auf (vgl. 422, 15 u. 20), erweist sich indes schließlich doch wieder als nicht anzusteuernendes Erkenntnisziel (vgl. NK 422, 24–27).

422, 12–19 *Der Ruf, Name und Anschein, die Geltung, das übliche Maass und Gewicht eines Dinges – im Ursprunge zuallermeist ein Irrthum und eine Willkürlichkeit, den Dingen übergeworfen wie ein Kleid und seinem Wesen und selbst seiner Haut ganz fremd – ist durch den Glauben daran und sein Fortwachsen von Geschlecht zu Geschlecht dem Dinge allmählich gleichsam an- und eingewachsen und zu seinem Leibe selber geworden]* Wie schon der vorangehende Abschnitt FW 57 verweist auch dieser Passus auf Überlegungen aus WL 1 zurück. Dort werden folgende Fragen zum Verhältnis von Sprache und Realität aufgeworfen: „wie steht es mit jenen Conventionen der Sprache? Sind sie vielleicht Erzeugnisse der Erkenntnis, des Wahrheitssinnes: decken sich die Bezeichnungen und die Dinge? Ist die Sprache der adäquate Ausdruck aller Realitäten?“ (KSA 1, 878, 13–16) Diese sprachphilosophisch-erkenntnistheoretischen Fragen erhalten im Fortgang eindeutig verneinende Antworten; die arbiträren sprachlichen Zeichen stehen demnach in keinem inneren Zusammenhang mit dem Wesen der durch sie bezeichneten Dinge: „Wir glauben etwas von den Dingen selbst zu wissen, wenn wir von Bäumen, Farben, Schnee und Blumen reden und besitzen doch nichts als Metaphern der Dinge, die den ursprünglichen Wesenheiten ganz und gar nicht entsprechen. [...] Logisch geht es also jedenfalls nicht bei der Entstehung der Sprache zu, und das ganze Material worin und womit später der Mensch der Wahrheit, der Forscher, der Philosoph arbeitet und baut, stammt, wenn nicht aus Wolkenkuckuksheim, so doch jedenfalls nicht aus dem Wesen der Dinge.“ (KSA 1, 879, 19–22 u. 25–29)

Die Frage, ob Sprache von sich aus mit der Realität übereinstimme oder lediglich auf Konvention beruhe, wurde bereits in der Antike diskutiert, so in Platons Dialog *Kratylos*. N.s Hauptquelle hierfür war wohl Gerber 1871–1874, 1, 130 f., der wiederum ausführlich Heymann Steinthals Arbeiten über den *Ursprung der Sprache* (1851) und die – von N. aus der Universitätsbibliothek Basel entliehene (vgl. Crescenzi 1994, S. 391, Nr. 16) – *Geschichte der Sprachwissenschaft bei den Griechen und Römern* (1863) referiert; vgl. hierzu NK 1/3, S. 39 f. Dass FW 58 an WL 1 erinnert, bemerkt auch Cox 1999, 38, Anm. 30. Die spätere

Formulierung ist freilich weniger eindeutig als die frühere. Wird in WL 1 der metaphorische Status jeglicher sprachlicher Zeichen behauptet, irritiert in FW 58 bei näherem Hinsehen die einschränkende Formulierung „zuallermeist ein Irrthum und eine Willkürlichkeit“, die anzudeuten scheint, dass es sich zumindest in wenigen Ausnahmefällen anders verhält.

422, 17 *sein Fortwachsen von Geschlecht zu Geschlecht*] Diese Wiederholungsfigur erinnert an eine Formulierung aus der Szene „Studierzimmer II“ in Goethes *Faust I*, wo Mephistopheles im juristischen Teil seiner satirischen Studienberatung über „Gesetz‘ und Rechte“ sagt: „Sie schleppen von Geschlecht sich zum Geschlechte“ (V. 1972–1974; Goethe 1876, 83). Auch bei N. ist damit ein konservierender Tradierungsprozess gemeint, der hier allerdings das generationenübergreifende Sichverfestigen sprachlicher Zeichen betrifft.

422, 19 f. *der Schein von Anbeginn wird zuletzt fast immer zum Wesen und wirkt als Wesen!*] Zum ontologischen Schein-Wesen-Dualismus vgl. NK 417, 7–9. Während in FW 54 der Gegensatz zwischen Schein und Wesen aufgehoben wird, da es jenseits des Scheins gar kein Wesen gebe, hebt die vorliegende Stelle auf die im Laufe der Zeit sich „fast immer“ einstellende Verwechslung des Scheins (der sprachlichen Zeichen) mit dem Wesen (der außersprachlichen Realität) ab. Auch wenn dies zunächst so klingen mag, als setze das sprechende Ich ein objektives Wesen jenseits des sprachlichen Scheins voraus, geht es letztlich überhaupt nicht um ein solches, sondern lediglich um die Erschaffung eines neuen Scheins. Vgl. hingegen Doyle 2018, 91, der zufolge FW 58 auf neue „values“ hinauswill, „that more accurately reflect the nature of reality“. Dass es unter den Voraussetzungen des Textes gar nicht möglich ist, „the plain facts“, sondern nur „a counterposition“ zu offerieren, merkt jedoch schon Cox 1999, 100 an (siehe auch ebd., 160 f.).

422, 20–24 *Was wäre das für ein Narr, der da meinte, es genüge, auf diesen Ursprung und diese Nebelhülle des Wahnes hinzuweisen, um die als wesenhaft geltende Welt, die sogenannte „Wirklichkeit“, zu vernichten!*] Der Narr ist hier nicht, wie sonst bisweilen bei N., als positiv konnotierte Figur, sondern im pejorativen Sinn als törichter Mensch zu verstehen (vgl. z. B. NK 374, 12 f.). Dass die ‚Vernichtung‘ der fälschlicherweise als wesentlich und wirklich angenommenen Welt des sprachlich erzeugten Scheins (wie sie im vorangehenden Abschnitt FW 57 gegen die Realisten versucht wurde) nicht durch den bloßen Hinweis auf diese sprachliche Erzeugtheit erreicht werden könne, leitet zur Schlusspointe des Abschnitts über, auf die seine Überschrift gemünzt ist.

422, 24–27 *Nur als Schaffende können wir vernichten! – Aber vergessen wir auch diess nicht: es genügt, neue Namen und Schätzungen und Wahrscheinlich-*

keiten zu schaffen, um auf die Länge hin neue „Dinge“ zu schaffen.] Lässt die (mit den Titelworten des Abschnitts beginnende) paradoxe Volte, welche die offensichtlich angestrebte Destruktion der scheinbaren Wirklichkeit an die Bedingung der Produktivität bindet, das künstlerische Schaffen assoziieren, so schraubt der nach dem Gedankenstrich folgende Satzsatz die Anforderungen gleich wieder herunter. Es genüge zwar nicht, die vermeintliche Wirklichkeit als Schein zu entlarven, um sie zu „vernichten“, wohl aber, neue Worte und Werte zu etablieren, um eine neue Realität zu setzen (vgl. hierzu Clark 2015, 2 u. 16 sowie Ure 2019, 85 f.). Der Verdacht, dass diese Realität zwar anders, aber nicht minder scheinbar als die alte ist, kann sich bei dem so formulierten Programm einer „Umwerthung aller Werthe“ *avant la lettre* – die prominente Formel taucht zum ersten Mal in einer nachgelassenen Aufzeichnung von 1884 auf (vgl. NL 1884, 26[259], KSA 11, 218, 5) – durchaus einstellen. Zumindest wird nicht behauptet, dass durch die angemahnte schöpferische Vernichtung ein Zugang zur ‚wahren Wirklichkeit‘ gewonnen werden soll. Die in distanzierende Anführungszeichen gesetzten neuen „Dinge“ und die „Wahrscheinlichkeiten“ sprechen eher dagegen.

422, 26 *Wahrscheinlichkeiten*] M III 6, 150: „Wagschalen“.

422, 27 *schaffen.*] M III 6, 150: „schaffen! –“

59.

Wir Künstler!] Anhand von drei Punkten versucht das als Vorarbeit zu FW 59 in Betracht kommendes Nachlass-Notat NL 1881, 11[53] eine elementare Hierarchie zwischen ‚höheren‘ und ‚niederen‘ Menschen zu begründen. Zuerst thematisiert es vor diesem Hintergrund die (als Schwäche ausgelegte) Verdrängung der biologischen Sicht auf den menschlichen Körper – ein Ansatz, der zum Fundament der Druckfassung von FW 59 wurde, indem hier die Verdrängung von Körperteilen und -funktionen, die als ekelhaft empfunden werden, zum künstlerischen Akt führt. Die anderen Aspekte (Erregung von Furcht und ‚Wohlfühlen‘ im Furchterregen) tangiert die Druckfassung bloß: „Reinigung der Seele. – **Erster** Ursprung von höher und niedriger. / Das ästhetisch-Beleidigende am innerlichen Menschen ohne Haut – blutige Massen, Kothgedärme, Eingeweide, alle jene saugenden pumpenden Unthiere – formlos oder häßlich oder grotesk, dazu für den Geruch peinlich. Also weggedacht! Was davon doch heraustritt, erregt Scham (Koth Urin Speichel Same) Frauen mögen nicht vom Verdauen hören. Byron eine Frau nicht essen sehen (So gehen die Hintergedanken ihren Weg) Dieser durch die Haut verhüllte

Leib, der sich zu schämen scheint! Das Gewand an den Theilen, wo sein Wesen nach außen tritt: oder die Hand vor den Mund halten beim Speichelauswerfen. Also: es giebt Ekel-erregendes; je unwissender der Mensch über den Organismus ist, um so mehr fällt ihm rohes Fleisch Verwesung Gestank Maden zusammen ein. Der Mensch, soweit er nicht Gestalt ist, ist sich ekelhaft – er thut alles, um nicht daran zu denken. – Die Lust, die ersichtlich mit diesem innerlichen Menschen zusammenhängt, gilt als niedriger – Nachwirkung des aesthetischen Urtheils. Die Idealisten der Liebe sind Schwärmer der schönen Formen, sie wollen sich täuschen und sind oft empört bei der Vorstellung von Coitus und Samen. – Alles Peinliche Quälende Überheftige hat der Mensch diesem innerlichen Leibe zugeschrieben: um so höher hob er das Sehen Hören die Gestalt das Denken. Das Ekelhafte sollte die Quelle des Unglücks sein! – Wir lernen den Ekel um! / **Zweiter** Ursprung der Unterscheidung von höher und niedriger. Alles Furchteinflößende als das Mächtigere gilt als höher; alles Andere als niedriger oder gar verächtlich. Als **Höchstes** – Furcht einflößen und doch wohlthun und wohlwollen!“ (NL 1881, 11[53], KSA 9, 460 f.) Eine weitere Vorarbeit lautet kürzer: „Der Mensch unter der Haut ist den M[enschen] ein Gegenstand des Ekels; daran wollen sie nicht denken. Von ‚Verdauung‘ zu hören ist manchen Frauen unangenehm. Dies Gefühl stemmt sich gegen die Einverleibung des Wissens. Die Oberfläche, Gestalt und Haut anerkennen – ist menschlich.“ (M III 1, 108) Vgl. hierzu Volz 1995, 307. Schon ein Notat von 1879 stellte ähnlich fest: „Sie haben das Gebiet der pudenda so ausgedehnt, daß ein Gespräch über Verdauung, ja über Zahnbürsten schon für unzart gilt: und die Feineren denken folglich auch nicht über solche Dinge nach.“ (NL 1879, 42[29], KSA 8, 601, 1–4) Ein Entwurf zum Anfang von FW 59 (422, 29–423, 13) steht in N V 7, 192. Dem Wortlaut der Druckfassung noch näher kommt die ausführlichere ‚Vorstufe‘ in M III 5, 8. Die titelgleiche ‚Reinschrift‘ zu FW 59 mit etlichen Korrekturen und Varianten findet sich in M III 6, 170.

Zur Interpretation von FW 59 (z. T. im Zusammenhang mit den genannten und weiteren thematisch verwandten Nachlass-Notaten) vgl. neben den in den folgenden Stellenkommentaren zitierten Titeln auch Derrida 1986, 134, Higgins 2000, 79–81, Marton 2010, 284–287 sowie die umfangreiche Einzelinterpretation von Benne 2013b, der in wirkungsgeschichtlicher Hinsicht – leider ohne genauere Nachweise – schreibt, dass speziell der vorliegende Abschnitt „ganze Generationen von Autoren und Künstlern elektrisierte, die Nietzsche verfallen waren [...] bis zu Thomas Manns *Felix Krull*“ (ebd., 238; vermutlich meint Benne die Stelle in Mann 2001 ff., 12/1, 412). Programmatisches Ziel von N.s Text sei es, „gegen die Interpretation des Ressentiments eine Gegeninterpretation zu setzen, die das Natürliche wieder lebbar und erlebbar macht“, um damit „eine

neue Moral [zu] erzeugen“ (Benne 2013b, 246). Wie dem auch sei: Mit Blick auf Thomas Mann könnte man jedenfalls auch auf *Joseph und seine Brüder* hinweisen, wo die ominöse Botengestalt im Kapitel „Der Mann auf dem Felde“ zu dem schönen Jüngling Joseph sagt: „Solche Geschöpfe wie du sind nichts als ein flüchtig gleißender Betrug über den inneren Greuel alles Fleisches unter der Oberfläche. Ich sage nicht, daß auch nur diese Haut und Hülle vom Appetitlichsten wäre mit ihren dünstenden Poren und Schweißhaaren; aber ritze sie nur ein wenig, und die salzige Brühe geht frevelrot hervor, und weiter innen wird's immer greulicher und ist eitel Gekröse und Gestank. Das Hübsche und Schöne müßte durch und durch hübsch und schön sein, massiv und aus edlem Stoff, nicht ausgefüllt mit Leimen und Unrat.“ (Mann 2001 ff., 7/1, 526)

422, 29–423, 1 *Wenn wir ein Weib lieben, so haben wir leicht einen Hass auf die Natur, aller der widerlichen Natürlichkeiten gedenkend, denen jedes Weib ausgesetzt ist*] Wieder aufgenommen und weiter gesponnen wird hiermit das Motiv der „verliebten Künstler“ aus FW 57 (421, 12). Bei den „widerlichen Natürlichkeiten“ der weiblichen Existenz, deretwegen verliebte Künstler in idealisierender Perspektive leicht die Natur hassen, ist an Menstruation, Schwangerschaft, Geburt und Milchfluss zu denken (vgl. auch „die Widerlichkeiten [...] der Schwangerschaft“ in GM III 4, KSA 5, 343, 25 f.). Zu diesen „merkwürdige[n] Vorgängen des weiblichen Lebens“ als Gegenstand der sich im 19. Jahrhundert als Teildisziplin der Medizin etablierenden Gynäkologie vgl. das frühe Lehrbuch von Carus 1820, 1, 5. Dass das „Weib [...] im Gegensatze zum Manne“ in einem engeren „Verhältnisse[]“ zum „Naturleben“ stehe, mithin mehr als jener „Naturwesen“ sei (Klencke 1851, V f.), war Mitte des 19. Jahrhunderts noch gängige Ansicht in der jungen Gynäkologie, wie diese Formulierungen aus dem Buch *Das Naturleben des Weibes* von Hermann Klencke zeigen. Mit Blick darauf, wie diese Ansicht zu Beginn von FW 59 aufgegriffen wird, gibt Graybeal 1990, 28 zu bedenken, dass „in reality, every human being, whether male or female, is actually ‚subject‘ to all the repulsive natural ‚functions‘“; vgl. ähnlich Hudgens 2016, 182 f. In der Tat zieht das – offenkundig männliche – sprechende Wir im vorliegenden Abschnitt zunächst eine strikte biologische Grenze zwischen Männern und Frauen, indem es ausschließlich letztere der „widerlichen“ Dimension der „Natur“ unterworfen sieht. Allerdings ist dann im Weiteren geschlechtsübergreifend von ‚dem Menschen‘ und von „allen Liebenden“ (423, 10) die Rede. Über die *Physiologie der Liebe* informierte sich N. in der 1877 erschienenen gleichnamigen Übersetzung der zweiten Auflage von Paolo Mantegazzas sexualwissenschaftlichem Standardwerk *Fisiologia dell'amore*, das N. während seiner Arbeit an der Erstausgabe von FW (im Februar 1882) erwarb.

Angesichts dessen, dass es das titelgebende „Wir Künstler“ ist, welches hier von seiner Liebe zum „Weib“ spricht, ist auch auf die übertragene Bedeutung von Schwangerschaft und Geburt hinzuweisen, die sich bei N. bis ins Spätwerk hinein wiederholt findet: Im Zuge einer übergreifenden Analogisierung von Frauen und Künstlern bzw. Schriftstellern werden diese im zu kommentierenden Passus in frappierender Leibfeindlichkeit als „widerliche[] Natürlichkeiten“ bezeichneten physiologischen Vorgänge oft als ästhetisch-poetologische Metaphern für den Prozess des künstlerischen wie literarischen Schaffens verwendet. So thematisiert beispielsweise FW 72 „die geistige Schwangerschaft [...] der Contemplativen“ als den Zustand der „männlichen Mütter“ (430, 12–15); vgl. weiterführend den Stellenkommentar zu diesem Abschnitt. Als Beleg dafür, „[w]ie tief Nietzsche in das weibliche Gemüt sich einzufühlen vermochte“, liest in heute kaum noch nachvollziehbarer Weise Endres 1938, 75 den Anfang von FW 59, den er in dieser Hinsicht neben FW 65 stellt. Vgl. dagegen Higgins 2000, 80, die der Passage einen „rather disgusted tone“ bescheinigt und von „squeamishness“ gegenüber dem weiblichen Körper spricht.

423, 7 *Physiologie und decretirt für sich insgeheim*] In Cb, 85 mit Randstrich markiert: „Philologie und decretirt für sich ins Geheim“.

423, 8f. *dass der Mensch noch etwas Anderes ist, ausser Seele und Form*] Die hiermit gemeinte Sphäre des Leiblichen, die der verliebte Künstler auszuklammern sucht, obwohl er doch von ihr weiß, verweist auf eine psycho-physiologische Anthropologie des ‚ganzen Menschen‘, wie sie ideengeschichtlich im 18. Jahrhundert wurzelt und von N. des Öfteren aktualisierend aufgegriffen wird, so auch in FW, insbesondere in der Vorrede zur Neuausgabe von 1887 (vgl. NK 349, 7–10). Hinter der durch Sperrdruck hervorgehobenen Verbindung von Seele und Form, auf welche sich der idealistisch Liebende allein konzentrieren will, steht eine ältere philosophisch-anthropologische Tradition, die bis zu Platon und Aristoteles zurückreicht. Für Aristoteles etwa war die Seele das formgebende Prinzip des Leibes und insofern das Primordiale; in Ueberwegs *Grundriss der Geschichte der Philosophie*, den N. besaß, wird diese Seele-als-Form-Lehre so zusammengefasst: „Als ἐντελέχεια des Leibes ist die Seele zugleich dessen Form (principium formans), Bewegungsprinzip und Zweck; [...] der ganze Leib ist um der Seele willen vorhanden.“ (Ueberweg 1867, 168) Die Betrachtung des Leibes als seelische Form bestimmt auch noch die klassizistische Ästhetik der Neuzeit, die in den Götter- und Heroen-Statuen der klassischen Antike das Ideal einer durchgeistigten Schönheit des menschlichen Körpers erblickte. Paradigmatisch wirkten hierbei Winckelmanns *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst* von 1755.

423, 9–11 „Der Mensch unter der Haut“ ist allen Liebenden ein Greuel und Ungedanke, eine Gottes- und Liebeslästerung.] Über das organische Innenleben des Menschen heißt es schon 1873 in WL 1: „Was weiss der Mensch eigentlich von sich selbst! [...] Verschweigt die Natur ihm nicht das Allermeiste, selbst über seinen Körper, um ihn, abseits von den Windungen der Gedärme, dem raschen Fluss der Blutströme, den verwickelten Fasererzitterungen, in ein stolzes gauklerisches Bewusstsein zu bannen und einzuschliessen!“ (KSA 1, 877, 2f. u. 5–9) Während hier allerdings noch an einen allgemeinen menschlichen Selbstbezug zum bzw. Selbstbetrug über den eigenen Körper zu denken ist, führt FW 59 das ‚Verschweigen‘ des Organischen zunächst auf das Gefühl der Liebe zurück. Dass Nicht-Liebende ein deutlich entspannteres Verhältnis zum Menschen „unter der Haut“ haben könnten, lässt der Text jedenfalls als Möglichkeit offen. Zur christlichen Verabscheuung des menschlichen Leibes und der Natur überhaupt, die sodann mit der Erwähnung der „Gottes[]lästerung“ aufgerufen und im Folgenden noch weiter ausbuchstabiert wird, vgl. auch den von Papst Innozenz III. aufgestellten und in GM II 7, KSA 5, 303, 4–7 (nach Mainländer 1876) zitierten ‚Widerwärtigkeitskatalog‘: „unreine Erzeugung, ekelhafte Ernährung im Mutterleibe, Schlechtigkeit des Stoffs, aus dem der Mensch sich entwickelt, scheusslicher Gestank, Absonderung von Speichel, Urin und Koth“ (vgl. NK KSA 5, 303, 2–7).

Menninghaus 1999, 239, der die Rede des in FW 59 sprechenden Wir ohne Umschweife mit N.s eigener Meinung gleichsetzt, deutet den gesamten Beginn des Abschnitts bis zum vorliegenden Satz als Bekenntnis zu einer ästhetischen Verneinung des Körperinneren, die aber von der christlich-moralischen zu unterscheiden sei: „Als künstlerische ‚Verhehl[ung] der Natürlichkeit‘ [...] wird der Körper ohne Innen gleichwohl auch von Nietzsche legitimiert. Die Idealisierung in der Liebe ist ihm Zeichen der gleichen lebensnotwendigen Kraft der Illusion [...]. Nietzsche unterscheidet also, bei aller Kritik der Körper-Verleugnung, sehr scharf zwischen deren Spielarten in der ästhetischen und verliebten ‚Illusion‘ und der moralischen Forderung einer Körper-Verneinung“. Dass es sich indes gerade nicht um eine scharfe Unterscheidung handelt, sondern die Haltung des idealistisch Liebenden mit der von Gottes- und Moralverfechtern parallelisiert wird, macht der Fortgang des Textes deutlich.

423, 11–18 Nun, so wie jetzt noch der Liebende empfindet, in Hinsicht der Natur und Natürlichkeit, so empfand ehemals jeder Verehrer Gottes und seiner „heiligen Allmacht“: bei Allem, was von der Natur gesagt wurde, durch Astronomen, Geologen, Physiologen, Aerzte, sah er einen Eingriff in seinen köstlichsten Besitz und folglich einen Angriff, – und noch dazu eine Schamlosigkeit des Angreifenden! Das „Naturgesetz“ klang ihm schon wie eine Verleumdung Gottes] Nachdem das Künstler-Wir zunächst von der eigenen Tendenz zum Natur-Hass im hypotheti-

schen Fall seiner Liebe zu einer Frau ausgegangen war, um daraufhin für Liebende überhaupt zu sprechen, wird nun der analogisierende Blick zurück auf eine Vergangenheit („ehedem“) gerichtet, in der sich alle Gottes-Verehrer durch Natur, Naturwissenschaft und Naturgesetz angegriffen fühlten. Diese Engführung bereitet schon die gegen Ende des Textes erfolgende selbstreferentielle Gleichsetzung von Künstlern und „Gottsüchtigen“ (423, 33) vor. Als historischer Beleg für die religiös motivierte Ablehnung der auf Gesetzmäßigkeiten ausgerichteten wissenschaftlichen Erfassung der Natur in der Frühen Neuzeit ließe sich exemplarisch Galileo Galileis Konflikt mit der Kurie nach der Veröffentlichung seiner Schrift *Il Saggiatore* (1623) anführen, in der er dafür argumentierte, dass das ‚Buch der Natur‘ in einer mathematischen Schrift verfasst sei. Hans Blumenberg bemerkt über den sich daran anschließenden Inquisitionsprozess gegen Galilei: „Der Papst [Urban VIII.] verteidigte nicht einen persönlichen Einfall, sondern die Essenz des theologischen Besitzes der Institution, deren Haupt er war. [...] Es ist nicht nur der theologische Vorbehalt gegenüber einer und dieser bestimmten Theorie, sondern der Generalvorbehalt der Theologie gegenüber jeder Naturerklärung, der Ausschluss jedes Bezuges physikalischer Aussagen auf die Wahrheit der Natur.“ (Blumenberg 1965, 64 u. 66; vgl. hierzu auch Holz 1997, 1, 114–118) Trifft sich Blumenbergs Einschätzung prinzipiell mit der These des in FW 59 sprechenden Wir, so behauptet hingegen die Sprechinstanz des Abschnitts FW 109 im Dritten Buch, dass auch die – ihres Erachtens irrige – Annahme, es gebe „Gesetze in der Natur“ (468, 24) noch auf die alte Vorstellung von der Natur als Schöpfung Gottes verweise.

423, 22–32 *Oh diese Menschen von ehedem haben verstanden zu träumen und hatten nicht erst nöthig, einzuschlafen! – und auch wir Menschen von heute verstehen es noch viel zu gut, mit allem unseren guten Willen zum Wachsein und zum Tage! Es genügt, zu lieben, zu hassen, zu begehren, überhaupt zu empfinden, – sofort kommt der Geist und die Kraft des Traumes über uns, und wir steigen offenen Auges und kalt gegen alle Gefahr auf den gefährlichsten Wegen empor, hinauf auf die Dächer und Thürme der Phantasterei, und ohne allen Schwindel, wie geboren zum Klettern – wir Nachtwandler des Tages!* Nach dem kurzen Exkurs über die Gottesverehrer der Vergangenheit, die von der Natur und ihren Gesetzen nichts wissen wollten, kehrt das sprechende Wir in die eigene Gegenwart zurück und bekräftigt die zuvor schon gezogene Parallele: Ungeachtet „unsere[s] guten Willen[s] zum Wachsein und zum Tage“, der an „unser[en] guten Wille[n], über die Trunkenheit hinauszukommen“ (422, 5 f.), aus FW 57 erinnert, seien auch ‚wir‘ noch immer Wachträumer, wie in selbstkritischem Ton („noch viel zu ...“) festgestellt wird. Zum „Nachtwandler“-Motiv vgl. ähnlich bereits FW 54 (417, 3–6). Das schwindelfreie Hinaufklettern auf „Dächer und Thürme“, dessen sich das Wir im vorliegenden Passus rühmt,

kann als Gegenentwurf zur philosophischen Altophobie bei Montaigne und Pascal verstanden werden, auf die Vivarelli 1998, 127–129 hingewiesen hat. Bei Montaigne 1753–1754, 2, 365 (II, XII) konnte N. lesen: „Man lege zwischen zween [...] Thürme einen so breiten Balken, daß einer darauf gehen kann: dem ungeacht wird keine philosophische Weisheit so standhaft seyn, daß sie uns Muth machen sollte darüber zu gehen, wie wir thun würden, wenn er auf der Erde läge.“ Ähnlich bei Pascal 1865, 2, 41: „Laßt den größten Philosophen der Welt auf einem mehr als breiten Steg über einen Abgrund dahin gehen: wenn ihn gleich sein Verstand überzeugt, daß er nichts zu fürchten habe, so wird doch seine Einbildungskraft den Sieg davon tragen. Viele könnten nicht einmal dem Gedanken daran Stand halten, ohne zu erblassen und zu schwitzen.“ Das sprechende Wir in FW 59 beansprucht für sich genau diese von Montaigne und Pascal bestrittene Schwindel- bzw. Höhenangstfreiheit. Vgl. auch die Selbstinszenierung des Philosophen als Seiltänzer im Fünften Buch, Abschnitt FW 347 (hierzu NK 583, 16–18).

423, 33 *Wir Mond[...]/süchtigen!* Nacht- bzw. Schlafwandler galten früher als ‚mondsüchtig‘, was zu N.s Zeit freilich bereits wissenschaftlich in Frage gestellt wurde; vgl. Schaller 1860, 375: „Früher nannte man das Nachtwandeln bekanntlich Mondsucht, weil man meinte, es träte, nur zur Zeit des Vollmondes ein und sei daher auch auf einen Einfluß des Mondes zurückzuführen. Diese Beobachtung ist nun jedenfalls irrig, ob wohl – wie bei so manchen andern Krankheiten – in einzelnen Fällen auch die Paroxysmen des Nachtwandels mit dem Mondwechsel zusammen treffen mögen. Ob etwa nur die eigenthümliche Beleuchtung des Mondes zum Nachtwandeln reizt, oder ob der Mond noch eine weitere Rolle dabei spielt, ist für jetzt noch eine offene Frage.“

423, 34–424, 2 *Wir todtenstillen unermüdlichen Wanderer, auf Höhen, die wir nicht als Höhen sehen, sondern als unsere Ebenen, als unsere Sicherheiten!* Zur schlafwandlerischen Sicherheit auf gefährlichen Höhen vgl. NK 417, 4–6. Erklärungsversuche dieses Phänomens, die auf das auch bei N. hervorgehobene fehlende Gefahrenbewusstsein abstellen, wurden schon im 18. Jahrhundert unternommen; vgl. z. B. Hennings 1784, 467: „Die Nachtwandler gehen des Nachts an sehr gefährliche Oerter, klettern auf den Dächern u. s. w. ohne Gefahr. [...] Weil sie sich keine Gefahr vorstellen, wie etwan Menschen thun, die im Wachen an gefährlichen Orten gehen, und aus großer Furcht zittern und schwindlicht werden. Gehet z. E. der Nachtwandler auf einem Dache, so stellt er sich nicht die Gefahr wegen der Höhe vor, er nimmt daher seinen festen Tritt, und dazu braucht er keinen breiten Weg, wenn er nur im Gleichgewicht bleibt und nicht aus dem Mittelpunkt der Schwere fällt.“ Vgl. ähnlich schon Meier 1758, 72f. Auch Schopenhauer greift in seinem *Versuch über das Geistersehen und*

was damit zusammenhängt auf diese topische Vorstellung zurück, wenn er über die ‚Mondsucht‘ schreibt: „Daß die von dieser Sucht Befallenen fest schlafen, und daß sie mit den Augen schlechterdings nichts sehen können, ist völlig gewiß: dennoch nehmen sie in ihrer nächsten Umgebung Alles wahr, vermeiden jedes Hinderniß, gehn weite Wege, klettern an den gefährlichsten Abgründen hin, auf den schmalsten Stegen, vollführen weite Sprünge, ohne ihr Ziel zu verfehlen.“ (Schopenhauer 1873–1874, 5, 256) Zu dieser Schopenhauer-Passage als möglichem Prätext von FW 59 vgl. Vivarelli 2015, 75, die zugleich einen inhaltlichen Unterschied geltend macht: „Schopenhauer hatte [...] das Nachtwandeln und den Somnambulismus mit dem ‚Hellsehen‘ verbunden, Nietzsche dagegen in der FW mit der Verdunkelung und Verleugnung der Naturgesetze.“

Worin und wohin die spezifische (Absturz-)Gefahr des in FW 59 metaphorisch gemeinten tagträumerischen Wanderns des sprechenden Künstler-Wir auf den Höhen der ästhetischen „Phantasterei“ (423, 31) besteht, erhellt aus N.s Text freilich nicht – auch dann nicht, wenn man die mögliche Schopenhauer-Quelle heranzieht. Überdies enthält der Schlussspassus einen offenkundigen performativen Widerspruch, indem das Sprecher-Wir behauptet, sich dieser Gefahr nicht bewusst sein, die es gleichwohl beschreibt: Einerseits identifiziert sich der Sprecher durch den Gebrauch der ersten Person Plural mit der geschilderten Personengruppe der gottsüchtigen Nachtwandler bzw. Tagträumer, andererseits schildert und analysiert er ihr Verhalten von einem externen Beobachtungsposten aus.

60.

Die Frauen und ihre Wirkung in die Ferne.] Eine ‚Vorstufe‘ zu diesem Abschnitt aus dem Herbst 1881 enthält zwar schon das zentrale Szenario, formuliert aber noch nicht, wie die Druckfassung, in der Ich-Form, sondern als Anrede an ein Du: „Du stehst denkend unter Klippen, und es brandet um dich – da gleitet unweit die gespenstische Schönheit eines großen Segelschiffs vorüber, tonlos –“ (N V 7, 189). Schon deutlich weiter gediehen ist folgende Vorarbeit aus demselben Zeitraum: „Du stehst nachdenkend unter Klippen und es brandet um dich mit dem ehernen Rhythmus der Brandung. Da gleitet unweit von dir, um eine Ecke biegend, wie aus dem Nichts plötzlich geboren ein großes Segelschiff vorüber, in gespenstischer ‘und seine todtenstille’ Schönheit und Stille. ‘erschien mir’ wahrhaft gespenstisch. Wir messen die Ruhe der Dinge nach dem Lärm, in dem wir gerade stecken: und so gelten Frauen für stille Plätze, nach deren Zurückgezogenheit ein Mann mit ‘in’ aller seiner Brandung von Würfeln und Entwürfen sich sehnt: aber dies ist nur eine actio in

distans. –“ (M III 5, 64 f.) Der in diesem Entwurf vollzogene Wechsel der sprechenden und angesprochenen Personen – vom Du über das Ich zum Wir – findet sich in der Druckfassung in veränderter Form wieder und untergliedert diese in drei Teile: Während der erste und umfangreichste Teil des Textes (424, 5–26) in der ersten Person Singular gehalten ist und davon berichtet, wie dem Sprecher in einer symbolisch und mythologisch aufgeladenen Küstenlandschaft ein dahingleitendes Segelschiff erscheint, das auf eigentümliche Weise seine Sehnsucht weckt, vollzieht der zweite, mittlere Teil (424, 26–425, 1) eine verallgemeinernde Reflexion, die das zuvor Geschilderte in der Wir- und Er-Form deutet: als Wunsch eines Mannes, der das ruhelose Dasein eines ‚Entwerfenden‘ führt und sich nach einer stillen Frau sehnt. Im dritten Teil schließlich (425, 2–7) wird dieses Wunschbild jedoch in einer Du-Anrede als Schwärmerei abgetan und behauptet, dass die zuvor den Frauen zugeschriebene Ruhe nur ein Schein sei, der – so die am Ende aufgelöste Bedeutung des Titels – seine Wirkung nur der Entfernung verdanke. Die titellose ‚Reinschrift‘ mit etlichen Korrekturen und Varianten findet sich in M III 6, 10 f.

Vor allem im Gefolge von Jacques Derridas Ausführungen zu FW 60 in seinem 1972 gehaltenen Vortrag *Éperons. Les styles de Nietzsche* (Sporen. Die Stile Nietzsches) hat der Abschnitt, der die Reihe der Frauen-Abschnitte zu Beginn des Zweiten Buchs (FW 60–75) einleitet, viel forschersische Aufmerksamkeit erhalten. Weil Derridas – ihrerseits von Heidegger inspirierte, recht kryptische – Interpretation so einflussreich war, sei der zentrale Passus in deutscher Übersetzung ausführlich zitiert: „Die Verführung durch die Frau wirkt durch die Ferne, die Distanz ist das Element ihrer Macht. Doch von diesem Gesang, von diesem Zauber muss man sich fernhalten, man muss sich von der Distanz auf Distanz halten, nicht nur, wie man glauben könnte, um sich vor dieser Faszination zu hüten, sondern ebenso, um sie zu empfinden. Die (fehlende) Distanz ist *nötig*, man *muss* sich auf Distanz halten (*Distanz!*) – dies fehlt uns, dies versäumen wir zu tun; dies erinnert auch an einen Rat von Mann zu Mann: um zu verführen und sich selbst verführen zu lassen. / Wenn man sich von der Wirkung der Frau (der *actio in distans*) auf Distanz zu halten hat, was nicht darauf hinausläuft, sich einfach zu nähern, es sei denn, man will mit dem Tode *selbst* spielen, so deshalb, weil die ‚Frau‘ möglicherweise nicht ‚etwas‘ ist, die bestimmbare Identität einer Gestalt, als die sich die Ferne ankündigt, in der Entfernung von etwas anderem, von dem man sich entfernen oder dem man sich nähern könnte. Vielleicht ist sie als Nicht-Gestalt, *simulacrum*, der *Abgrund* der Distanz, die Distanzierung der Distanz, der Schnitt des Zwischenraums, die Distanz selbst, wenn man dies, was aber unmöglich ist, noch sagen könnte: die Distanz *selbst*. Die Distanz distanziert sich, die Ferne entfernt sich. Hier müsste man auf Heideggers Gebrauch des Wortes *Entfernung* [in § 23 von

Sein und Zeit] zurückgreifen: zugleich Trennung, Entfernung und Entfernung von der Entfernung, Entfernung der Ferne, Zerstörung (*Ent-*) als Grundzug des Fernen als solchem, verhülltes Rätsel der Näherung.“ (Derrida 1986, 135) Von hier aus assoziiert Derrida den Motivkomplex von Weiblichkeit und Wahrheit, der in anderen Texten N.s bzw. in FW durchaus eine Rolle spielt (vgl. NK 352, 18 f.), und hält fest: „Es gibt keine Wahrheit der Frau; dies aber deshalb, weil dieser abgründige Abstand der Wahrheit, diese Nicht-Wahrheit die ‚Wahrheit‘ ist. Frau ist ein Name dieser Nicht-Wahrheit der Wahrheit.“ (Derrida 1986, 135 f.)

Mit Derridas Auslegung von FW 60 beschäftigen sich u. a. Winders 1991, 123–128, Köpper 1999, 91, Rohlf 2002, 64–69, Schärf 2004, 303 f., Oei 2008, 4, 198–201, Schües 2008, 82–89 u. Karabadjakov 2010, 136 f. Zur biographischen Lektüre von FW 60, wonach N. hier über sein eigenes Distanzverhältnis zu Frauen schreibe, vgl. Brann 1978, 25 f., Leis 2000, 8 u. Wehl 2003, 251. Zu mehr oder weniger plausiblen intertextuellen Verknüpfungen mit literarischen Texten der Moderne siehe Stoessel 1983, 202, Anm. 51 (Walter Benjamins *Die Ferne und die Bilder*), Bollmann 1991, 125 f. (Thomas Manns *Zauberberg*), Renner 1993, 257 (Hofmannsthals *Das Glück am Wege*), Menke 2000, 123 f. (Kafkas *Der Bau*); Landkammer 2012, 42 zieht eine Parallele zur fehlenden Distanz gegenüber dem weiblichen Geschlecht in Goethes *Heidenröslein*. Ein eigenes Feld stecken die – teils offensichtlichen, teils versteckteren – Bezugnahmen auf die antike Literatur bzw. Mythologie in FW 60 ab; hierzu Kerényi 1945, 30–32, Gerber 1953, 119, Ries 1995, 226 u. Ries 2012, 74. Dass der vorliegende Text „implicitly re-examines Schopenhauer’s metaphysics of redemptive beauty“, argumentiert Ure 2019, 87. Weitere Interpretationsansätze zu FW 60 finden sich u. a. bei Gasser 1992, 173, Tirrell 1994, 172, Unseld 2001, 105 f., Deuber-Mankowsky 2007, 135 f., Marton 2010, 288 f., Piazzesi 2011, 149, Stephan 2014, 89 f.

424, 5 f. *Habe ich noch Ohren? Bin ich nur noch Ohr und Nichts weiter mehr?*] Bei der ersten Lektüre mag man geneigt sein, die Betonung im Eingangssatz auf „Ohren“ zu legen, und die Frage so zu verstehen, als ziehe das Sprecher-Ich in Erwägung, in irgendeinem Sinne keine Ohren mehr zu haben. Vom zweiten Satz her erneut gelesen, liegt es jedoch näher, den Akzent auf „Habe“ zu setzen, und das Noch-Ohren-Haben durch das Nur-Ohr-Sein überboten und in Frage gestellt zu sehen. Dass es „eine ganz bekannte Art des Ausdrucks [ist] zu sagen: beobachte ihn, er ist jetzt ganz Auge, ganz Ohr“, vermerkt sprachwissenschaftlich bereits Bauer 1828, 401.

424, 5 f. *nur noch Ohr und Nichts weiter mehr?*] Bleistiftkorrektur in M III 6, 10: „~~nichts mehr als Ohr?~~ ‘nur noch Ohr und nichts weiter mehr?’“

424, 6 *des Brandes*] In M III 6, 10 mit Bleistift korrigiert aus: „der Musik“.

424, 7 *heraufzüngeln*: –] In Cb, 86 mit Randstrich markiert: „heraufzüngeln –“.

424, 8–11 *von allen Seiten heult, droht, schreit, schrillt es auf mich zu, während in der tiefsten Tiefe der alte Erderschütterer seine Arie singt, dumpf wie ein brüllender Stier: er stampft sich dazu einen solchen Erderschütterer-Tact*] Dass „der Ocean [...] nicht immer“ „brüllt“, gibt FW 124 zu bedenken: „mitunter liegt er da, wie Seide und Gold und Träumerei der Güte“ (480, 13 f.), was jedoch seiner ‚Furchtbarkeit‘ keinen Abbruch tue. Bei dem „Erderschütterer“, der von N. nur an der vorliegenden Stelle so genannt wird, handelt es sich nicht, wie Neymeyr 2016, 349, Anm. 51 meint, um „den antiken Gott Vulcanus“ (griechisch: Hephaistos), sondern um Poseidon, der in der homerischen *Odyssee* diesen Beinamen trägt: Ἐννοσίγαιος (VI, 326). Vgl. schon Kerényi 1945, 31, der den zu kommentierenden Passus entsprechend zuordnete: „Der alte Erderschütterer ist klassisch, so lautet der Beiname des Meerbeherrschers Poseidon bei Homer, er ist für die Griechen ein Gott der Tiefe, doch nimmt er hier zugleich die Gestalt eines grossen Komponisten und Dirigenten, wir wollen nicht sagen: Operndichters, an“. Richtiger wäre wohl: eines Opernsängers, wobei das stierartige Brüllen, als welches seine „Arie“ bezeichnet wird, ebenfalls gut zu dem Gott passt: Dass auch ταῦρεος – der Stierartige – ein „Beiw[ort] des Poseidon“ ist, „entw[eder] weil ihm Stiere geopfert wurden“, „weil er den Stieren an niedrigen Meerufern Weide gibt“ oder „weil er wie Okeanos u. a. Flussgötter mit einem Stierhaupt u. Stierhörnern dargestellt wurde“, vermerkt Passow 1841–1857, 2/2, 1829.

Zwar gibt es bei Homer keine Stelle, an der das Epitheton „Erderschütterer“ (Ἐννοσίγαιος) mit ταῦρεος kombiniert wird, aber in Hesiods *Schild des Herakles* ist in Vers 79 von Poseidon als „ταῦρεος Ἐννοσίγαιος“ die Rede, was von Hugh Evelyn-White ins Englische mit „bull-like Earth-Shaker“ (Hesiod 1920, 227) übersetzt wird, also mit ‚stiergleicher Erderschütterer‘. In Ludwig Prellers *Griechischer Mythologie*, die N. mehrfach aus der Universitätsbibliothek Basel entliehen hatte, findet sich im ersten Band im Kapitel „Poseidon“ folgende Stelle, die auch schon das Brüllen des Meeres mit dem Stier assoziiert: „Ein anderes sehr gewöhnliches Symbol des Meeres und aller Fluth, wie sie in stürmischen Wogen die Erde überschwemmt und brüllend dahertobt, war der Stier, den wir schon als Sinnbild der tobenden Flüsse kennen gelernt haben. Eben so sehr eignete er dem Poseidon, der deshalb ταῦρεος Ποσειδῶν heißt und mit dunklen Stieropfern, hin und wieder auch mit Stierkämpfen geehrt wurde, namentlich in Thessalien und zu Ephesos in Ionien, wo die beim Feste des Poseidon dienenden Opferknaben ταῦροι genannt wurden“ (Preller 1854, 1, 355). Als „brüllnden Gott“ bezeichnet noch Heiner Müller den „Meergott“ Poseidon in seiner *Philoktet*-Adaption (Müller 2000, 320; hierzu Wilczek 2012, 52–57, mit Bezug auf FW 60 vgl. ebd., 56, Anm. 118). Die mythologische Poseidon-

Stier-Verbindung reicht aber noch weiter und wird durch die folgende Nennung des „höllischen Labyrinthes“ (424, 14) in N.s Text allusiv fortgeführt.

424, 10 *wie ein brüllender Stier*] In M III 6, 10 mit Bleistift korrigiert aus: „wie ein alter Stier brüllt“.

424, 11 *einen solchen*] In M III 6, 10 mit Bleistift korrigiert aus: „seinen“.

424, 13 f. *vor dem Thore dieses höllischen Labyrinthes*] Vor dem Hintergrund des zuvor aufgerufenen Erderschütterers Poseidon erinnert das höllische Labyrinth an das mythische Labyrinth auf Kreta, in dem der Menschenopfer fordernde Stiermensch Minotauros hauste. Dies nicht nur wegen des poseidonischen Epithetons ταύρεος, sondern weil jenes Ungeheuer von einem Meeresstier, den Poseidon dem kretischen König Minos geschenkt hatte, mit dessen Gemahlin Pasiphaë gezeugt worden war (vgl. Preller 1854, 1, 84 f.). Der athenische Held Theseus tötet schließlich den Minotauros und nimmt Ariadne, die Tochter von Minos auf seinem Schiff mit, lässt sie jedoch auf der Insel Naxos zurück, wo Dionysos sie auffindet und sich in sie verliebt (vgl. Preller 1854, 1, 423 f. u. Preller 1854, 2, 197 f.). Der mythologische Dionysos-Ariadne-Komplex ist für N. wichtig (mit Bezug auf FW 60 siehe hierzu auch schon Kerényi 1945, 30–32); zwischen 1870 und den Anfang 1889 druckfertig gemachten *Dionysos-Dithyramben* liefert die eKGWB für „Ariadne“ 32 Nennungen in 20 Texteinheiten. Berühmt ist der wohl vom 03.01.1889 stammende ‚Wahnsinnszettel‘ an Cosima Wagner: „Ariadne, ich liebe Dich! Dionysos“ (KGB III 7/3, 1, Nr. 1242a, S. 8, Z. 2).

Aufschlussreich im Hinblick auf das Labyrinth- und Liebes-Motiv in FW 60 ist das folgende, kurz nach der Erstveröffentlichung von FW entstandene Notat, dass aber noch aus der Perspektive eines anderen Theseus formuliert ist: „Ein labyrinthischer Mensch sucht niemals die Wahrheit, sondern immer nur seine Ariadne – was er uns auch sagen möge.“ (NL 1882/1883, 4[55], KSA 10, 125, 20 f.) Gesetzt, dass auch der Sprecher in FW 60 ein „labyrinthischer Mensch“ ist, so wäre seine Distanzierung von der verführerischen Frau auf dieser Folie folglich mit einem Fragezeichen zu versehen. Vgl. auch die spätere Aufzeichnung KGW IX 6, W II 1, 53, 36–42 u. 54, 36–38 (NL 1887, 9[115], KSA 12, 402, 11–18), an deren Ende Ariadne selbst als ein Labyrinth erscheint, in dem Theseus durch ihre Liebe vernichtet wird: „Ariadne, sagte Dionysos, du bist ein Labyrinth: ~~und in~~ Theseus hat sich in / dich verirrt ‘er hat keinen Faden mehr’; was nützt es ‘ihm’ ~~nun~~ ‘nun’, daß er nicht vom Minotauros gefressen wurde? / Was ihn ~~nun~~ ‘jetzt’ frisst, ist schlimmer als ein Minotauros.‘ ‘Du schmeichelst mir,’ Dionysos, antwortete Ariadne, ‘aber’ / ‘ich bin meines Mitleidens müde’ an mir sollen alle Helden zu Grunde gehen: ~~man muß Gott sein~~ ‘werden’, ~~damit ich lieben~~

kann /54/ Das ist meine letzte Liebe / zu Theseus: „ich richte ihn zu Grunde“. Speziell zum Minotaurus bei N. vgl. Benne 2009, bes. 186–192.

424, 14 *Klafter*] Vgl. Pierer 1875–1879, 11, 453: „Längenmaß, welches sich durch die gerade Ausstreckung beider Arme eines erwachsenen Mannes ergibt“.

424, 15–25 *ein grosses Segelschiff, schweigsam wie ein Gespenst dahergleitend. Oh diese gespenstische Schönheit! Mit welchem Zauber fasst sie mich an! Wie? Hat alle Ruhe und Schweigsamkeit der Welt sich hier eingeschifft? Sitzt mein Glück selber an diesem stillen Platze, mein glücklicheres Ich, mein zweites verewigtes Selbst? Nicht todt sein und doch auch nicht mehr lebend? Als ein geisterhaftes, stilles, schauendes, gleitendes, schwebendes Mittelwesen? Dem Schiffe gleichend, welches mit seinen weissen Segeln wie ein ungeheurer Schmetterling über das dunkle Meer hinläuft! Ja! Ueber das Dasein hinlaufen! Das ist es! Das wäre es!* Als Prätext für das Schiffsmotiv in FW 60 führt KSA 14, 246 eine Stelle aus Charles Baudelaires *Fusées* an, wo es heißt: „Ces beaux et grands navires, imperceptiblement balancés (dandinés) sur les eaux tranquilles, ces robustes navires, à l’air désœuvré et nostalgique, ne nous disent-ils pas dans une langue muette: Quand partons-nous pour le bonheur?“ (Baudelaire 1887, 77) N. übersetzt bzw. exzerpiert diesen Text 1887 wie folgt: „Diese großen schönen Schiffe, unmerklich schwankend auf dem ruhigen Wasser, diese starken / Fahrzeuge, mit müssiger u. von Heimweh redender Miene, sagen sie uns nicht in einer / stummen Sprache: ‚wann rereisen wir ab pour le bonheur?‘“ (KGW IX 7, W II 3, 122, 2–6 = NL 1887/88, 11[181], KSA 13, 79, 3–6) Dass N. Baudelaires Text schon vor Erscheinen der Erstausgabe von FW kannte, ist jedoch unwahrscheinlich; N. hatte Baudelaire wohl überhaupt erst durch die Lektüre von Paul Bourget’s *Essais de psychologie contemporaine* von 1883 kennengelernt und erwähnt ihn zum ersten Mal 1884 (vgl. Krause 2017, 405 f.). Vivarelli 2015, 76 hält dagegen einen anderen Prätext für „[w]ahrscheinlich“, der immerhin gut zur Assoziation von Segelschiff und Frau in FW 60 passt, nämlich Emerson 1858, 192, wo die „schöne Seele des Mädchens, das jede Vermittlung zurückweist“, mit einem Segelschiff verglichen wird: „niemals streiche das Segel vor einer Furcht [...]. Laufe stolz in den Hafen ein, oder durchschiffe mit Gott die Seen. Nicht vergebens lebst du, denn jedes Auge, das vorübergehend an dir hängt, wird durch solche Erscheinungen erfreut und veredelt“. Sowohl bei Baudelaire als auch bei Emerson fehlt jedoch das Gespenstische, Geisterhafte, das in N.s Text in den Vordergrund tritt.

Die „Schweigsamkeit“ auf dem vorbeigleitenden Schiff, die später als „Totenstille“ (425, 1) wiederkehrt, das „Nicht todt sein und doch auch nicht mehr lebend“ erinnert an die Sage vom Fliegenden Holländer, der dazu verdammt

war, bis zum jüngsten Gericht als Untoter mit einem Geisterschiff auf dem Meer umherzuirren, und die N. insbesondere durch Richard Wagners 1843 uraufgeführte gleichnamige Oper bekannt war. Vgl. vor allem die Begegnung von Mädchen und Matrosen mit den lebenden Toten auf dem Schiff des Holländers im dritten Akt. Bereits Wilhelm Hauff hatte den Stoff mit seiner 1825 erschienenen Erzählung *Die Geschichte von dem Gespensterschiff* literarisch adaptiert. Die gespenstische Stille auf dem in FW 60 vorbeigleitenden Geisterschiff, das sich im Folgenden als Bild für „die Frauen“ (424, 31) erweist, „resultiert“ nach Schües 2008, 88 „aus der Idealvorstellung der Frau (des 19. Jahrhunderts), die beschrieben wird, als sei sie wirklich anders als der Mann, nämlich gänzlich fremd, tätigkeitslos, passiv, in die Ferne entrückt und an einem entfernten stillen, geradezu totenstillen Ort zurückgezogen; ausgestattet mit höheren moralischen und menschlichen Qualitäten, so dass Nietzsche sogar sein ‚besseres Selbst‘ bei ihnen vermutet.“ Abgesehen von der Frage, ob das in FW 60 sprechende Ich tatsächlich kurzerhand mit N. gleichzusetzen ist, erscheinen die gespenstisch anmutenden Frauen zugleich als Glücksversprechen, von dem sich der Sprecher am Ende des Textes indes autosuggestiv zu distanzieren strebt, weil es nicht einzulösen sei.

424, 16 *dahergleitend*] Cb, 86: „daher gleitend“.

424, 16 f. *Oh diese gespenstische Schönheit! Mit welchem Zauber fasst sie mich an!*] M III 6, 10: „Oh diese totenstille Schönheit! Welcher Zauber faßt mich an!“

424, 18–21 *Sitzt mein Glück selber an diesem stillen Platze, mein glücklicheres Ich, mein zweites verewigtes Selbst? Nicht todt sein und doch auch nicht mehr lebend? Als*] In M III 6, 10 heißt es in der Grundschrift, vor der (mehrfachen) Korrektur: „Sitzt das Glück auf diesem stillen Platze – das Glück, nach dem gerade meine Seele verlangte? Nicht todt sein und doch nicht mehr leben, als“.

424, 24 *das dunkle Meer*] M III 6, 10: „das ‚glatte‘ Meer“.

424, 25 *Das ist es! Das wäre es! – Es scheint, der Lärm*] In M III 6, 10 mit Tinte korrigiert aus: „An allen Brandungen vorüber.“

424, 25–29 *Es scheint, der Lärm hier hat mich zum Phantasten gemacht? Aller grosse Lärm macht, dass wir das Glück in die Stille und Ferne setzen. Wenn ein Mann inmitten seines Lärmes steht, inmitten seiner Brandung von Würfen und Entwürfen*] An dieser Stelle vollzieht sich ein bemerkenswerter Wandel der Sprechinstanz vom „ich“ über ein „wir“ hin zum „Mann“, über den in der dritten Person gesprochen wird. Das zuvor geschilderte eigene Erlebnis wird hier verallgemeinert und allen Männern zugeschrieben, die, wie das zunächst spre-

chende „ich“, vom Lärm der eigenen großen Entwürfe wie betäubt sind und sich daher nach der vermeintlichen Ruhe der Frauen sehnen. Das sprechende Ich distanziert sich mittels dieser Abstraktionsleistung von sich selbst und damit auch vom Sehnsuchtsbild des lautlosen weiblichen Gespensterschiffs. Die im Folgenden ausgeführte Pointe besteht darin, dass der ‚große Lärm‘ des Mannes den ‚kleinen Lärm‘ der Frauen, zumindest aus der „Ferne“, übertönt und ihn deshalb fälschlich als Stille erscheinen lässt. Damit verbunden ist ein erneuter Wandel der Sprechsituation, die am Schluss des Textes (vgl. 425, 2) zur ernüchternden (Selbst-)Apostrophierung eines schwärmerischen Du übergeht.

424, 25–27 *hier hat mich zum Phantasten gemacht? Aller grosse Lärm macht, dass wir das Glück in die Stille und Ferne setzen.*] In M III 6, 10 mit Bleistift korrigiert aus: „hier macht mich zum Phantasten; aller große Lärm macht phantastisch.“

424, 26 *Aller grosse Lärm*] Im Erstdruck steht: „Aller grosser Lärm“ (Nietzsche 1882/1887, 87). Der „grosse Lärm“, der das männliche Ich mit all seinen brandenden „Entwürfen“ (424, 29) umgibt, findet seine negative Entsprechung in jenem „kleinen erbärmlichen Lärm“ (425, 4), der gegen Textende aus der Nahperspektive den Frauen zugeschrieben wird.

424, 28 *inmitten seiner Brandung*] In M III 6, 10 mit Tinte korrigiert aus: „ich meine die Brandung“.

424, 29 *Entwürfen: da*] M III 6, 10: „Entwürfen, ~~von~~ Wollen und ~~Sollen~~ Müssen—: da“.

424, 29–31 *da sieht er auch wohl stille zauberhafte Wesen an sich vorübergleiten, nach deren Glück und Zurückgezogenheit er sich sehnt, – es sind die Frauen.*] Verschiedentlich wurde in dieser Aufschlüsselung der vorangehenden Schiffsallegorie als Bild für die Frauen (vgl. auch NK 3/1, S. 511 f.), die als „Mittelwesen“ (424, 22) die männliche Sehnsucht wecken, ein versteckter Bezug auf den Sirenen-Mythos gesehen, wie ihn Homer im XII. Gesang der *Odyssee* gestaltet hat. (In FW 372 wird der Odysseus-Sirenen-Komplex offener aufgerufen; vgl. NK 623, 30–624, 2.) Vgl. Winders 1991, 126, Ries 2012, 74 und Landkammer 2012, 42. Allerdings bestehen erhebliche Abweichungen von der homerischen Sirenen-Episode: Zum einen die nahezu umgekehrte Anordnung: Fährt Odysseus mit seinem Schiff an der Insel der singenden Sirenen vorbei, so befindet sich in N.s Text das männliche Ich auf den Felsen, und das weibliche Mittelwesen gleitet als Schiff schweigsam an ihm vorüber, während jedoch Poseidon im Hintergrund „seine Arie singt“ (424, 9 f.). Auch geht im Gegensatz zu den menschenfressenden Sirenen von den Frauen-Schiffen in FW 60 keine lebensbedrohliche Gefahr aus; das Schlimmste, was passieren kann, wenn

man ihnen zu nahe kommt, ist, wie am Ende deutlich wird, eine Desillusionierung, eine Entzauberung, indem sich die ersehnte Stille der Frauen in Wahrheit nur als ‚kleiner Lärm‘ erweise. Ries 1995, 226 sieht in den gespenstischen Schiffs-Frauen in FW 60 neben dem Sirenen-Mythos auch „die Fabel der Helena“ angespielt, die „in einer Überlieferungsvariante als Chimäre, als blendendes Trugbild“ figuriert, „das zergeht, sobald man sie zu ergreifen sucht.“ Goethe hat dieses Motiv am Ende des ersten Akts von *Faust II* variiert, wo Faust am Kaiserhof die schöne trojanische Königstochter Helena heraufbeschwört, sich in das selbsterschaffene, von Mephistopheles als „Frazzengeisterspiel“ (V. 6546) bezeichnete Trugbild verliebt und zuletzt beim Versuch, sie zu ergreifen, paralysiert wird.

424, 32 *bei den Frauen wohne sein besseres Selbst*] Bereits zu N.s Zeit war die noch heute bekannte Redensart von der Ehefrau als der „besseren Hälfte“ des Mannes geläufig, insofern man ‚die Frau‘ im Vergleich zu ihm zwar für körperlich unterlegen, dafür aber für moralisch überlegen hielt – eine Vorstellung, die nicht selten auch christlich verbrämt war. Was man sich damals bei dem Phraseologismus dachte, dem zufolge die Frau dem Mann „das Theuerste auf Erden, die bessere Hälfte seines Ichs“ sein soll, zeigt beispielsweise Burow 1860, 1950: „Einer Frau, die durch ihr Sein, so wie es Gottes Wille ist, wie es die Weisen und Gesetzgeber sich dachten, auf ihren Gatten einwirkt, gehört wohl die Bezeichnung: guter Engel! Sie ist wahrlich des Mannes bessere Hälfte“. Die männliche Selbstbezüglichkeit dieser Weiblichkeitsprojektion ist evident: Einerseits scheint die „bessere“ Frau zwar dem Mann überlegen, andererseits bleibt sie ihm dabei aber zugleich funktional untergeordnet: Sie verfügt über kein selbständiges Sein, sondern der Mann idealisiert in ihr nur sein eigenes Ich. In N.s Text korrespondiert dem die Mortifikation der Frau zum stillen Geisterschiff, das zum Sehnsuchtsort des Sprechers wird (vgl. Diprose 1989, 29). Diese projektive Idealisierung, der er zunächst selbst noch zu erliegen droht, erkennt im Akt der Selbstdistanzierung aber schließlich auch er, wenn er sich angesichts der vermeintlich „erbärmlichen“ (425, 4) Realität des kleinlichen Lärms bei den Frauen selbst dazu auffordert, Abstand zu ihnen zu halten. Die Frau erweist sich ihm damit nicht als besseres, sondern als schlechteres Selbst. Denn den „Lärm“ (424, 26), der die eigene Existenz und ihre großen Entwürfe bestimmt, findet der Sprecher auch bei den Frauen wieder, allerdings in diminuiert und entwerteter Form. Dass auch dies freilich nur eine (Gegen-)Projektion sein könnte, wird nicht reflektiert.

425, 1 *Todtenstille*] In den Regieanweisungen zu Wagners Oper *Der fliegende Holländer* ist mehrfach von „Todtenstille“ auf dem Gespensterschiff des Protagonisten die Rede (vgl. Wagner 1871–1873, 1, 353 u. 359). Anders als dort er-

scheint sie in FW 60 aber nicht als unheimlich und grauenerregend, sondern als Glücks- und Ruheversprechen.

425, 1 *das Leben selber zum Traume über das Leben*] Vgl. NK 417, 3 f.

425, 4–6 *Der Zauber und die mächtigste Wirkung der Frauen ist, um die Sprache der Philosophen zu reden, eine Wirkung in die Ferne, eine actio in distans*] Die „Philosophen“-Formel „actio in distans“ dürfte N. für den vorliegenden Text aus Schopenhauers *Versuch über Geistersehn* übernommen haben. Dort heißt es in deutlicher Parallele zur ‚zauberischen‘ Wirkung der Frauen in FW 60: „Das magische verhält sich daher zum physischen Wirken, wie die Mantik zur vernünftigen Konjektur: es ist wirkliche und gänzliche actio in distans, wie die ächte /282/ Mantik, z. B. das somnambule Hellsehn, passio a distante ist. [...] Demgemäß ist der eigenthümliche Charakter sämmtlicher, hier in Rede stehender, animaler [sc. seelischer] Phänomene visio in distans et actio in distans, sowohl der Zeit als dem Raume nach. / Beiläufig gesagt, ist der wahre Begriff der actio in distans dieser, daß der Raum zwischen dem Wirkenden und dem Bewirkten, er sei voll oder leer, durchaus keinen Einfluß auf die Wirkung habe, – sondern es völlig einerlei sei, ob er einen Zoll, oder eine Billion Uranusbahnen beträgt.“ (Schopenhauer 1873–1874, 5, 281 f.) Bei N., der einen parodistischen Begriffsgebrauch an den Tag legt, erweist sich jedoch gerade die räumliche Distanz zu den Frauen als Bedingung ihrer magischen Wirkung.

Den Begriff der „actio in distans“ verwendet N. vorwiegend in Nachlassaufzeichnungen; vgl. NL 1873, 26[1], KSA 7, 571, 21 f.; NL 1873, 26[12], KSA 7, 577, 27; NL 1882, 21[3], KSA 9, 686, 1; KGW IX 4, W I 4, 24, 34 (NL 1885, 36[34], KSA 11, 564, 28) u. KGW IX 11, Z I 2, 11, 6 (NL 1885, 43[2], KSA 11, 701, 22). Im veröffentlichten Werk begegnet er nur noch in UB II HL 7, KSA 1, 298, 15, passend zu FW 60 als „geisterhafte actio in distans“. Das hindert Schärf 2004, 303 aber nicht daran, eine solche auch in FW 361 im Fünften Buch wiederzufinden. N. war der Begriff der „actio in distans“ auch aus der zeitgenössischen Naturwissenschaft geläufig; vgl. etwa Zöllner 1876, LIII f., LVII f., LX u. LXVIII. Siehe hierzu NWB 1, 667.

425, 5 *ist, um die*] In Cb, 87 mit Randstrich markiert: „ist, die“.

425, 5 f. *um die Sprache der Philosophen zu reden, eine Wirkung in die Ferne*] M III 6, 10 f.: „~~mit den~~ die Sprache der Philosophen zu reden, eine Wirkung in die Ferne“.

61.

Zu Ehren der Freundschaft.] Vgl. die ‚Vorstufen‘ in N V 5, 32 u. M III 5, 28 sowie die noch titellose ‚Reinschrift‘ mit Korrekturen und Varianten in M III

6, 152. FW 61 gehört zusammen mit FW 73 zu den Ausnahmen unter den ‚Frauen-Abschnitten‘ FW 59/60–FW 75; wir finden im zu kommentierenden Text keine „reflections on women“, wie Ure 2019, 88 behauptet, sondern es geht titelgemäß um die Freundschaft, die bereits im Ersten Buch FW 14 als ‚höhere‘ „Fortsetzung der Liebe“ (387, 29) bezeichnete. Zum Konnex beider Abschnitte vgl. schon Higgins 2000, 82 und Schaeffer 2000, 318 f., die zugleich eine „juxtaposition“ (ebd., 319) zwischen FW 61 und FW 60 annimmt. Darauf, dass in MA I 378 „die Freundschaft [...] als die beste Basis einer Ehe“ bezeichnet wird, verweist wiederum Vivarelli 2015, 76, die ebenfalls den Ausnahmestatus von FW 61 anspricht. Das Thema der Freundschaft, das noch mehrere Abschnitte in FW aufgreifen (sowohl in FW 7, 379, 11 als auch in FW 364, 613, 9 f. werden „Ehe und Freundschaft“ in einem Atemzug genannt; FW Vorspiel 14 und FW 279 handeln von zerbrochener Freundschaft), lag für N. nicht nur aufgrund der großen Bedeutung nahe, die seine eigenen – oft gescheiterten – Freundschaftsbeziehungen in seinem Leben hatten, sondern überdies aufgrund des hohen Stellenwerts der Freundschaft in der antiken Kultur, um den es denn auch in FW 61 geht. Am 11. April 1879 schrieb N. an Franz Overbeck: „Lieber Freund, wir haben jetzt wieder einen Wunsch gemeinsam: dass Jemand das überreiche Philosophieren des Alterthums über Freundschaft zusammenfasse und wiedererwecke: es muss einen Klang wie von hundert verschiedenen Glocken geben.“ (KSB 5/KGB II 5, Nr. 837, S. 405, Z. 2–6) Zur antiken Freundschaft vgl. schon M 503, KSA 3, 295 und den entsprechenden Kommentar in NK 3/1, S. 409–412 (dort auch zahlreiche Stellen aus der antiken und modernen Literatur); die Verbindung zwischen M 503 und FW 61 macht Ansell-Pearson 2018a, 104 stark. Allgemein zum Themenkomplex Freundschaft bei N. siehe die Literaturhinweise in NK 387, 28–34.

Die Titelformulierung „Zu Ehren der Freundschaft“ (weitere „Zu Ehren der ...“-Titel tragen im Fünften Buch FW 350 und FW 351) lässt sich als Stellungnahme des Sprechers von FW 61 lesen. Er schickt sich an, den Nachweis zu erbringen, dass in der – offenbar als vorbildlich erachteten – Antike die Freundschaft als das höchste Gefühl galt. Namentlich habe die Freundschaft in der Antike einen noch höheren Rang als der „Stolz des Selbstgenügsamen und Weisen“ (425, 11 f.) innegehabt, wie er in FW 18 als das Selbstbewusstsein des ‚autarken‘ antiken Philosophen beschrieben wurde, der einzige Freie in einer Welt voller Sklaven zu sein, zu denen „auch die Mächtigsten der Erde“ (390, 3) noch gehören. Der nun zu kommentierende Text dreht die Perspektive um, indem er zur Beglaubigung seiner Ausgangsthese eine Anekdote erzählt, in der ein makedonischer König einem stolzen athenischen Philosophen ein Geldgeschenk machen möchte, das dieser jedoch ablehnt, was den König – über die Sichtweise des Philosophen erfährt man nichts weiter – zu

der Frage veranlasst, ob der Philosoph „denn keinen Freund“ (425, 16 f.) habe. Laut der Sprechinstanz zeige dies, dass der Philosoph in der Achtung des Königs gesunken sei, da jener das gegenüber dem Stolz höhere Gefühl der Freundschaft nicht kenne (vgl. NK 425, 13–17). Dass diese interpretationsbedürftige Anekdote (bzw. ihre Auslegung durch den Sprecher) die allgemeine Höherschätzung der Freundschaft gegenüber dem Stolz in der Antike beglaubigt, lässt sich freilich nicht sagen. Allenfalls könnte sie als Beleg für die Wertehierarchie des Königs (in der Auslegung des Sprechers) gelten. Als Gegenfigur zum ‚selbstgenügsamen‘ Weisen in FW 61 versteht Lemm 2009, 78 N.s Zarathustra.

425, 11–13 *der gerühmteste Stolz des Selbstgenügsamen und Weisen, ja gleichsam als dessen einzige und noch heiligere Geschwisterschaft*] In M III 6, 152 mit Bleistift korrigiert aus: „aller Stolz des Selbstgenügsamen und Weisen, ja gleichsam dessen einzige höhere und heiligere Geschwisterschaft“. Zum antiken bzw. stoischen Ideal der Selbstgenügsamkeit vgl. NK 544, 2–10.

425, 13–17 *diess drückt sehr gut die Geschichte von jenem macedonischen Könige aus, der einem weltverachtenden Philosophen Athen's ein Talent zum Geschenk machte und es von ihm zurückerhielt. „Wie? sagte der König, hat er denn keinen Freund?“*] In M III 6, 152 lautet der Passus noch geringfügig anders: „dies drückt sehr gut die Geschichte von jenem Macedonenkönige aus, der dem Philosophen [auffällige Lücke im Manuskript, nachträglich mit Bleistift eingefügt: „{Stilpon}?“] ein Talent zum Geschenk machte und es von ihm zurückerhielt. ‚Wie? sagte er, hat er denn keinen Freund?‘“ (Ein „Talent“, laut Meyer 1885–1892, 15, 498 „bei den Griechen die höchste Einheit für Gewicht und Geld, vorzüglich Silbergeld, war eingeteilt in 60 Minen à 100 Drachmen à 6 Obolen. Der Wert des Talents war zu verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Staaten verschieden. Das gewöhnlichste T. war das von Solon eingeführte kleine attische, welches stets gemeint ist, wenn T. ohne weitem Zusatz genannt wird. Dasselbe hielt dem Gewicht nach 26,2 kg“, also eine beträchtliche Summe.)

N. recurriert damit recht frei auf eine Anekdote, die in mindestens zwei Versionen überliefert ist. Die eine dreht sich um Alexander von Makedonien und den athenischen Politiker und Feldherrn Phokion (um 402–318 v. Chr.), der bisweilen mit dem Kyniker Diogenes von Sinope verglichen wurde, an den diese Erzählung denn auch erinnert. Vgl. die entsprechende Passage aus dem Artikel zu Phokion in der *Allgemeinen Encyclopädie der Wissenschaften und Künste*, wo das Geldgeschenk allerdings beträchtlich höher und auch die Reaktion Alexanders etwas anders ausfällt: „Um dem Phokion einen klingenden Beweis seiner königlichen Gnade zu geben, sandte er [Alexander der Große] ihm einst 100 Talente [...], allein in diesem Punkte war Phokion stark, das Geld

hatte für ihn keinen Werth, er schlug getrost das reiche Gnadengeschenk aus [...]. So ging das Geld an den König zurück, die makedonische Partei aber verfehlte es nicht, die Geschichte unter die Leute zu bringen, damit der große Haufen auch erführe, welche großen Charaktere sie zu den ihrigen zähle, und dieser, durch das wunderbare Ereigniß geblendet, mußte nun wol einsehen, daß der arme Phokion in seinem großen Herzen doch noch reicher sei, als der König von zwei Welttheilen. Alexander konnte aber nicht glauben, daß irgend Jemand sein Freund sei, der nicht zugleich Vorthail von ihm erwarte“ (Ersch/Gruber 1818–1889, III/24, 463; zur historischen Gestalt des Phokion siehe Gehrke 1976.) Während diese Version nahelegt, dass Phokion auch trotz seiner Ablehnung des Geldes zu Alexanders Erstaunen dessen Freund sein will, kommt die Reaktion Alexanders in einer anderen, bei Plutarch überlieferten (Version der) Anekdote derjenigen des Königs in N.s Text schon näher. Demnach schickte Alexander „[d]em Philosophen Xenocrates [...] fünfzig Talente; als aber Dieser sie nicht annahm, mit der Versicherung, er brauche sie nicht, so fragte Alexander, ob denn Xenocrates auch nicht einen Freund habe; ‚denn mir‘, sprach er, ‚reichte kaum des Darius Reichthum für meine Freunde hin.‘“ (Plutarch 1827–1861, 24, 534) Vor dem Hintergrund der Xenokrates-Version könnte man vermuten, dass sich der König in N.s Text fragt, warum der weltverachtende Philosoph das Geld, das er nicht braucht, nicht zumindest an einen Freund weiterreichen will. Allerdings lässt der in dieser Hinsicht offenbleibende Text auch die Deutungsmöglichkeit zu, dass der König die Ablehnung des Talentos durch den Philosophen als Abweisung eines eigenen Freundschaftsangebots auffasst, was freilich – wie auch schon die Phokion-Version der Anekdote – zweifelhaftes Licht auf das Freundschaftsverständnis eines Königs werfe, der sich seine Freunde kaufen will.

Wenn die Lesart „Stilpon“ in M III 6, 152 korrekt ist, ergibt sich zumindest textgenetisch noch der Bezug zu einer weiteren Anekdote um einen anderen stolzen, weltverachtenden Philosophen: Über Stilpon von Megara, von dem manche sagen, er sei Schüler des Diogenes von Sinope gewesen, gibt es bei Seneca, *De constantia sapientis* V 6 folgende Episode einer Begegnung mit König Demetrios Poliorketes: „Megaram Demetrius ceperat, cui cognomen Poliorcetes fuit. ab hoc Stilbon philosophus interrogatus, num aliquid perdidisset: nihil, inquit. omnia mea mecum sunt.“ (Seneca 1852–1862, 1, 21) „Demetrius, mit dem Beinamen Poliorcetes [der Städtebestürmer] hatte Megara erobert. Als von Diesem der Philosoph Stilpo gefragt worden war, ob er Etwas verloren hätte, erwiderte er: ‚Nichts; – was mein ist, ist Alles bei mir.‘“ (Seneca 1828–1836, 4, 442) Die Hinzufügung des Namens „Stilpon“ im Manuskript beruht womöglich auf einer Kontamination der Plutarch-Episode mit Stilpon als ‚philosophus omnia sua secum portat‘, wie er bei Seneca auftritt. Konkreter ausge-

schmückt und mit noch eindeutigerer Pointe ausgestattet konnte N. die Episode aber auch bei Diogenes Laertius finden, der in *De vitis* (II, 12) berichtet: „Demetrius, Antigons Sohn, nahm Megara ein, und ließ ihm [Stilpon] sein Haus bewachen, und alles Geraubte wieder zurückgeben. Wie dieser [Demetrios] von ihm [Stilpon] einen Aufsatz über das ihm entwandte verlangte, sagte er [Stilpon], er habe nichts von seinem Eigenthum verloren, denn seine Kenntnisse habe ihm niemand genommen. Verstand und Vernunft habe er noch.“ (Diogenes Laertius 1807, 1, 165) Was Diogenes Laertius unmittelbar hinterher-schickt, passt allerdings schlecht zu dem in der Achtung des Königs gesunkenen Freundschaftsverächter in FW 61; es zeigt vielmehr eine stark ausgeprägte soziale Ader des Philosophen, für die ihn der König bewundert: „Da er [Stilpon] sich mit ihm [Demetrios] über die Wohlthätigkeit gegen die Menschen unterredete, nahm er [Stilpon] ihn so ein, daß er ihn zu seinem Anhänger machte.“ (Ebd.) Im *Florilegium* (III 40, 8) des Johannes Stobaios ist demgegenüber jedoch zu lesen, dass Stilpon im Geist der Autarkie der Meinung war, Freunde seien unnötig (vgl. Johannes Stobaios 1894, 738 f.).

425, 17 *Damit wollte er sagen:*] Durch diese Formulierung wird deutlich, dass es sich trotz der Anführungszeichen, in denen das Folgende steht, nicht um die überlieferten Worte des Königs, sondern um die Deutung der Sprechinstanz handelt, die sie ihm in den Mund legt. Vgl. ähnlich schon die imaginierte Rede in FW 36 (405, 20–24), in der ein innerer Monolog des römischen Kaisers Tiberius auf dem Sterbebett präsentiert wurde.

425, 22 *Gefühle*] In M III 5, 28 ist noch von „Tugenden“ die Rede.

425, 22 *und zwar das höhere nicht!*] In M III 6, 152 mit Bleistift gestrichen.

62.

Liebe.] Vgl. wortidentisch schon die titellose maschinenschriftliche Fassung in MP XVIII 3, 17, auf die im Korrekturbogen eigens mit roter Tinte hingewiesen wird (siehe Cb, 88), und ebenso die ‚Reinschrift‘ in M III 6, 48. Zu Zusammenhang und Differenz von Liebe und (sexueller) Begierde vgl. schon MA II VM 273, KSA 2, 494, 25–27, wo es ebenfalls ‚begierdefeindlich‘ heißt: „Und wiederum steigt ein gutes Weib häufig aus wahrer Liebe bis hinab zur Begierde und erniedrigt sich dabei vor sich selber.“ In der zu kommentierenden Sentenz scheint freilich nicht das liebende „Weib“, sondern der männliche „Geliebte[]“ der begehrende Part, dessen „Begierde“ ihm die weibliche „Liebe vergiebt“ (425, 24 f.). Higgins 2000, 82 moniert zwar Walter Kaufmanns geschlechtlich vereindeutigende Übersetzung von „die Begierde“ in Nietzsche 1974, 124 als

„his lust,‘ suggesting that a woman is forgiving a man’s lust“, aber für letzteres spricht doch tatsächlich die Rede von „dem Geliebten“. FW 62 hat zwar nicht viele, dafür aber recht unterschiedliche Deutungsversuche erfahren. Während Endres 1938, 87 meint, der Text lege Zeugnis ab von N.s „seltener Herzensbildung und Einsicht in das Wesen der wahren Liebe“, will Hammer 1974, 24 daraus noch konkreter ablesen, dass „wahre Liebe weiß, daß bloße Hingabe unmöglich und das Gerede vom reinen Altruismus unredlich ist.“ Laut Babich 2009, 95 drücke sich hier eine „vornehme Leidenschaft der Liebe“ aus, nach Ebersbach 2004, 131 hinwiederum eine Auflösung des christlichen „Gegensatz[es]“ zwischen ‚Keuschheit‘ und ‚Sinnlichkeit‘. Skeptischer ist da Rappe 2000, 148, Anm. 50, der in dem Umstand, dass die Begierde überhaupt als rechtfertigungsbedürftig erscheint, einen Hinweis auf „Ekel“ angesichts der Sexualität erblickt, wie er bereits in FW 59 zur Sprache kam.

63.

Das Weib in der Musik.] Mit der ironischen Feststellung, dass „das Weib in der Musik“ (KSA 2, 623, 15) sei, hatte bereits MA II WS 169 geendet – und damit eine Formulierung aus Wagners *Oper und Drama* aufgenommen: „Die Musik ist ein Weib.“ (Wagner 1871–1873, 3, 389) In GM III 5, KSA 5, 345, 27–346, 1 wird noch auf dieses Wagner-Zitat angespielt, und in seiner späten Selbstüberarbeitung von MA II VM 171 in NW Eine Musik ohne Zukunft, greift N. es wörtlich auf (vgl. NK KSA 6, 424, 17). Zum Vergleich dieser Passage aus NW und FW 63 siehe Meyer 1991, 349. Vgl. auch den kurz nach der Erstveröffentlichung von FW entstandenen umfangreichen Entwurf zu einem „Sentenzen-Buch“ NL 1882, 3[1], in dem nicht nur zu lesen ist, dass die ‚moderne‘ Musik besonders weiblich sei, sondern wo ebenfalls, wie in FW 63, die Parallele zum Glauben und zur Erotik gezogen wird: „In der Musik von heute giebt es eine tönende Einheit von Religion und Sinnlichkeit: und folglich mehr Weib als jemals in der Musik war.“ (KSA 10, 96, 5–7) Im selben Manuskript heißt es auch: „Musik ist bei Frauen eine Form der Sinnlichkeit.“ (KSA 10, 96, 1) In EH Warum ich so klug bin 7, KSA 6, 290, 25 f. u. 27–29 zeigt sich das Sprecher-Ich selbst begehrt nach der Musik als „Weib“: „Ich sage noch ein Wort für die ausgeschtesten Ohren: was ich eigentlich von der Musik will. [...] Dass sie eigen, ausgelassen, zärtlich, ein kleines süßes Weib von Niedertracht und Anmuth ist ...“ An anderen Stellen – so gleich im folgenden Abschnitt FW 64 – wird bei N. analog zu dieser Identifikation von Musik und „Weib“ auch die ‚Wahrheit‘ mit der Frau in Verbindung gebracht.

425, 27–426, 1 *Wie kommt es, dass warme und regnerische Winde auch die musikalische Stimmung und die erfinderische Lust der Melodie mit sich führen?*] Vgl. die folgende ‚Vorstufe‘ aus dem Herbst 1881: „Warme und regnerische Winde bringen auch die musikal[ische] Stimmung mit sich“ (N V 7, 182). Eine weitere Aufzeichnung aus demselben Zeitraum ist (bis zum Gedankenstrich) schon nahezu wortidentisch mit der Druckfassung: „Wie kommt es, daß warme und regnerische Winde auch die musikal[ische] Stimmung und die erfinderische Lust der Melodie mit sich bringen? – während die Gedanken auf der tramontana zu reiten scheinen.“ (M III 5, 14) Zum italienischen Wort „tramontana“ vgl. Pierer 1857–1865, 17, 752: „in Italien der Nordwind“. In der titellosen ‚Reinschrift‘ hat N. korrigiert: „Lust an der Melodie“ (M III 6, 186).

426, 2 f. *Sind es nicht die selben Winde, welche die Kirchen füllen und den Frauen verliebte Gedanken geben?*] Eine ‚Vorstufe‘ in N V 7, 79 fragt: „Ist es nicht derselbe Wind, welcher die Kirchen füllt u. die Frauen[liebe] lustig macht?“

64.

Skeptiker.] KSA 14, 246 führt zwar nicht die Überarbeitungen in der titellosen ‚Reinschrift‘ (vgl. M III 6, 118), dafür jedoch eine ‚Vorstufe‘ an. Diese formuliert noch ohne die in der Druckfassung vorgenommene Einschränkung auf „altgewordene Frauen“ (426, 5), weist ansonsten aber schon starke Ähnlichkeit mit der ersten Satzhälfte von FW 64 auf: „ich fürchte daß die Frauen im letzten Verstecke ihres Herzens mehr Skeptiker sind als irgend ein Mann“ (Handschrift in N V 7, 7). Der maskuline Titel von FW 64 bezieht sich also, anders als im Fall von FW Vorspiel 61 („Der Skeptiker spricht“) nicht auf männliche, sondern auf weibliche Skeptiker, von denen vermutet wird, dass sie noch „skeptischer sind“ (426, 6). Weshalb das Sprecher-Ich diese Vermutung als Furcht artikuliert, bleibt im Text selbst zwar offen. Der zugrunde liegende Begriff der Skepsis (vgl. hierzu auch NK 470, 18–26) als Glaube an die verhüllungsbedürftige „Oberflächlichkeit des Daseins“ (426, 7) verweist allerdings auf Ansichten, wie sie die männlichen Sprechinstanzen vorangehender Abschnitte am Ende des Ersten und zu Beginn des Zweiten Buchs in eigener Sache vertreten, z. B. auf den epikurischen Genuss der Daseins-Oberfläche als einer „bunten, zarten, schauernden Meeres-Haut“ (411, 15) in FW 45 oder an das Bekenntnis in FW 54: „Schein ist für mich das Wirkende und Lebende selber“ (417, 11 f.) sowie die daran anknüpfenden Absagen an die „Wirklichkeit“ (422, 3 u. 23) in FW 57 und FW 58. Die Furcht des Sprechenden „ich“ in FW 64 könnte sich vor diesem Hintergrund auf die eigene ‚Weiblichkeit‘ beziehen (zur Verwandtschaft „der Contemplativen“ mit dem „weiblichen Charakter“ vgl. je-

denfalls FW 72, 430, 13 f.). Zur sexuell motivierten „Skepsis des Weibes“ (429, 23) siehe auch FW 71.

In der Sekundärliteratur lassen sich zwei Haupttendenzen bei der Deutung von FW 64 beobachten: einerseits eine von Derrida, insbesondere seinem *Sporren*-Aufsatz ausgehende Lektüre wie bei Lauretis 1988, 355, Schrift 1990, 99, Menke 1991, 253, Winders 1991, 136 und Menke 1995, 53, andererseits eine Parallelisierung mit dem Motiv der Wahrheit als „Baubo“ (352, 20) bzw. der griechischen ‚Oberflächlichkeit aus Tiefe‘ aus dem später entstandenen Text FW Vorrede 4, so bei Nettling 1992, 26, Thorgeirsdottir 1996, 170, Menninghaus 1999, 272 f., Higgins 2000, 82 f. und Franco 2011, 121. Bei allen tatsächlich feststellbaren Übereinstimmungen zwischen der weiblich konnotierten „Verhüllung“ der „Wahrheit“ (426, 8 f.) in FW 64 und FW Vorrede 4 – etwa hinsichtlich der mit dem weiblichen Genitale assoziierten „Scham“ (426, 11; vgl. auch 352, 16), die Baubo im Mythos freilich ‚schamlos‘ präsentiert – ist aber noch ein wesentlicher Unterschied im Metapherngebrauch hervorzuheben: Während im hier zu kommentierenden Abschnitt die „Tiefe“ als Verhüllung der „Oberflächlichkeit“ (426, 7 f.) angesprochen wird, erscheint im späteren Text die – vom Sprecher-Wir in der Nachfolge der „Griechen“ (352, 25) beanspruchte – Oberflächlichkeit umgekehrt als Verhüllung der Tiefe. Mabile 2009, 128 bezieht FW 64 kontrastiv auf George Eliot.

426, 5 *altgewordene Frauen*] Die Verbindung von alten Frauen und Wahrheit findet sich bei N. des Öfteren, besonders prominent in Za I Von alten und jungen Weiblein, KSA 4, 84–86. Vgl. auch die Schlussverse von FW Anhang Im Süden, wo das lyrische Ich seine verflossene Liebe zu einem „Weibchen, alt zum Schaudern“, gesteht: „Die Wahrheit‘ hiess dies alte Weib ...“ (642, 10 f.) Lauretis 1988, 255 interpretiert im Ausgang von FW 64 diese Identifikation von Wahrheit und Weib – allerdings ohne jene ‚Altersbeschränkung‘ zu berücksichtigen – wie folgt: „Für Nietzsche entspringt der Skeptizismus der Frau aus ihrer Geringschätzung der Wahrheit. Die Wahrheit interessiert sie nicht. Paradoerweise wird die Frau gerade deshalb zum Symbol der Wahrheit“.

426, 10 *pudendum*] Vgl. Scheller 1807, 2, 2469: von „sich schämen, pudeo“; im Plural: „pudenda [...]“, Schamglieder“. Vgl. auch Petri 1861, 646: „die Geschlechtstheile, Zeugetheile“.

65.

Hingebung.] Was die Überschrift meint, erhellt aus der Formulierung, wonach manche Frauen – vergeblich – versuchen, einen Mann an sich zu binden,

indem sie ihm „ihre Tugend und Scham anbieten“ (426, 16). Im Fünften Buch spielt das Thema ebenfalls eine Rolle. So kommt FW 361 auf das weibliche „[S]ich geben“ (609, 27) zu sprechen, und FW 363 unterscheidet zwischen „Hingabe“, in der das Wesen der weiblichen Liebe beruhe, und „Hingebung“, mit der offenbar der Geschlechtsakt gemeint ist: „Was das Weib unter Liebe versteht, ist klar genug: vollkommene Hingabe (nicht nur Hingebung) mit Seele und Leib“ (611, 5–7). In FW 65 wird zwar kein solcher Begriffsunterschied angesetzt, stattdessen aber offensichtlich ein Zusammenhang zwischen weiblicher „Hingebung“ im Allgemeinen und sexueller Preisgabe im Besonderen konstatiert – zumindest bei „edle[n] Frauen mit einer gewissen Armuth des Geistes“ (426, 13f.), die ihrer Hingebung keinen anderen Ausdruck verleihen können. Vorausgesetzt wird auch hier die zeitgenössische Klischeevorstellung von der hingebungsvoll liebenden Frau. Die nur angedeutete Pointe von N.s Text besteht darin, dass Männer aber anders gestrickt sind und sich durch das ihnen dargebrachte Tugend- und Scham-Opfer der in Rede stehenden Frauen nicht zwangsläufig binden lassen, was aus der weiblichen Perspektive, aber zugleich mit einer gewissen Distanz, als „eine sehr schwermüthige Geschichte“ (426, 18f.) gewertet wird. Auf der Folie des schon erwähnten späteren Textes FW 363 ließe sich die ‚geistige Armut‘ der in FW 65 adressierten Frauen dahingehend deuten, dass sie nicht wissen, dass Männer „unter Liebe [...] etwas Anderes“ (611, 1f.) verstehen.

In der frühen N.-Rezeption hat man sich wiederholt auf FW 65 berufen, um zu belegen, dass N. kein misogynen Denker sei, sondern vielmehr ein zartes, rücksichtsvolles Verhalten der Männer gegenüber den Frauen gefordert habe; vgl. Stern 1904/05, 281, der von einer „in ihrer Einfachheit fast ergreifend wirkende[n] Schilderung von einem Seelenvorgang mancher Frauen“ spricht, und Jesinghaus 1907, 83, für den es sich um eine Anklage N.s „in tiefem Mitgefühl mit den bedauernswerten Opfern ungezügelter, rohen Trieblebens“ handelt; ähnlich urteilt noch Endres 1938, 75, der hier eine tiefe Einfühlung „in das weibliche Gemüt“ am Werke sieht, wie er sie auch FW 59 unterstellt (vgl. NK 422, 29–423, 1). Als Beiträge zu Frage, ob „women know nobility“, liest Ross 1997, 176 diesen und den folgenden Abschnitt; für Higgins 2000, 83 ist „the fallen woman“ in FW 65 „presented as a heroine“. In wirkungsgeschichtlicher Hinsicht hat Oei 2013, 199 den Text auf die Scham-Problematik bei Sigmund Freud, Stefan Zweig und Arthur Schnitzler bezogen. Eine ‚Vorstufe‘ zu FW 65 findet sich in N V 4, 20.

426, 13f. *Es giebt edle Frauen mit einer gewissen Armuth des Geistes, welche*
In der titellosen ‚Reinschrift‘ stand zunächst nur: „Es giebt Frauen, welche“ (M III 6, 264). Zur geistigen Armut, die auf Matthäus 5, 3 anspielt, vgl. NK 484, 21f.

426, 18 f. *eine sehr schwermüthige Geschichte*] Über die ‚moralisch korrekte‘ Antwort des Mannes auf die Hingebung der Frau, aber auch über die für sie buchstäblich vernichtenden Konsequenzen eines ‚unwürdigen‘ männlichen Verhaltens hätte N. in Kuno Fischers *Geschichte der neuern Philosophie* als Referat aus Fichtes *Grundlage des Naturrechts* (1796/97) lesen können: „Wie aber wird der Mann, wenn er seiner Natur gemäß handeln will, diese Hingebung erwidern? Das Erste ist, daß er die Aufopferung und Liebe des Weibes in ihrem ganzen Umfange erkennt und würdigt; daß er einsieht, wie sich dieses Weib freiwillig in seine Macht gegeben hat, alle ihre äußeren Schicksale, ihre ganze innere Seelenruhe. In ihre Hingebung an diesen Mann hat die Frau ihren ganzen Werth, ihr ganzes Selbstbewußtsein gelegt. Wenn sie sich in diesem Punkte je erniedrigt fühlen müßte, so wäre grenzenlos, wie ihre Hingebung, ihr Elend. Wenn der Mann einer solchen Liebe für ihn nicht würdig ist, so ist es geschehen um das Selbstgefühl der Frau, das entweder zu niedrig ist, um den Verlust seiner Würde zu empfinden oder in dem Bewußtsein der Erniedrigung zu Grunde geht.“ (Fischer 1869c, 669) Da es in N.s Text ausdrücklich um „edle Frauen“ geht, deutet er am Ende dementsprechend ihr „Elend“ an; allerdings klingt die Formulierung „schwermüthige Geschichte“ deutlich distanzierter als das ‚erniedrigte Zugrundegehen‘ in Fischers Fichte-Paraphrase. Man kann sogar – im Gegensatz zur oben angeführten älteren Sekundärliteratur – einen ironischen Unterton darin vernehmen. Vgl. auch den in FW 71 thematisierten weiblichen ‚Ehrverlust‘ durch vorehelichen Geschlechtsverkehr (bes. NK 429, 4 f.).

66.

Die Stärke der Schwachen.] Titellose ‚Reinschrift‘ mit Korrekturen in M III 6, 234. Abschnitt 66 rekurriert auf das alte Geschlechterstereotyp vom ‚schwachen Geschlecht‘, um dieses – wie der paradoxe Titel schon signalisiert – allerdings dahingehend zu relativieren, dass mit der vorausgesetzten Schwäche der Frauen eine eigene Stärke verbunden sei, die jene zu kompensieren vermag. Der Topos vom ‚schwachen Geschlecht‘ wurde freilich schon vor N. in Frage gestellt, prominent etwa in Goethes Versepos *Hermann und Dorothea* (1797), wo es mit Blick auf die Protagonistin heißt: „Ja, und das schwache Geschlecht, so wie es gewöhnlich genannt wird, / Zeigte sich tapfer und mächtig, und gegenwärtigen Geistes.“ (Goethe 1853–1858, 5, 56) Vgl. auch die 1830 erschienene *Protestation gegen die Redensart: „Das schwache Geschlecht.“* des satirischen Schriftstellers Moritz Gottlieb Saphir, der die Vertauschbarkeit der Rollen des ‚starken‘ und ‚schwachen Geschlecht‘ vorführt, je nachdem, wie

man Stärke definiere: „Wenn das weibliche Geschlecht die Gesetzgeber der Sprache und die alleinherrschende Macht im Reiche der Wörterbücher und und Phraseologie wären, wir Männer hießen eher das schwache Geschlecht, als die Frauen. Ja, wenn Roheit Stärke, und Knochenbau Kraft nennen will, dann, ja dann sind die Männer das starke, und die Frauen das schwache Geschlecht; aber wenn Geduld Stärke, und Gemüthsausdauer Kraft genannt wird, dann ist das weibliche Geschlecht das starke und das männliche das schwache Geschlecht!“ (Saphir 1830, 5) N.s Text betont zwar auch die Stärke des ‚schwachen Geschlechts‘, sieht diese jedoch nicht in vermeintlich typisch weiblichen Tugenden, sondern gerade in einer übersteigerten Inszenierung von weiblicher Schwäche gegenüber den Männern, welche eben dadurch so ‚plump‘ erscheinen sollen, wie sie in Saphirs Artikel porträtiert werden. Als starke ‚Waffe der Frau‘ im ‚Kampf der Geschlechter‘ diene das ostentative Zurschaustellen einer Schwäche, welche in diesem Ausmaß zwar nicht vorhanden sei, die Männer aber zu besonderer Rücksichtnahme nötigen soll. Damit wird den Frauen eine permanente Verstellung attestiert, die in spezifischer Weise auf ihre allgemeine Charakterisierung als „Schauspielerinnen“ (609, 23f.) in Abschnitt FW 361 des Fünften Buchs vorausweist. Vgl. NK 609, 21–24.

Zur Deutung von FW 66 siehe Meyer 1999, 185, die dem Text eine „[b]esondere Angst [...] vor Frauen“ entnehmen will, „die das eingeschränkte Frauenbild ihrer Zeit umkehrten und ihre vorgebliche Schwäche dazu nutzten, sich gegen Männer zu wehren“ – obwohl der Text, im Unterschied zum vorangehenden, explizit „[a]lle Frauen“ (426, 21) nennt. Laut Meyer bewerte FW 66 gerade die weibliche „Stärke, die Nietzsche, obwohl er sich damit selbst widerspricht, nicht leugnet“, als „etwas Negatives, da ihre weibliche Natur dadurch stärker zum Vorschein komme; und diese sei heimtückisch, egoistisch, unvorhersehbar und wild“ (Meyer 1999, 185). Dagegen lobt Rattner 2000, 116 den vorliegenden Abschnitt als „eine feine Beobachtung“, und argumentiert von hier aus dafür, dass N. insgesamt zu Beginn von FW II gegenüber dem weiblichen Geschlecht „viel freundlichere Töne an[schlägt] als anderswo. Er begreift, daß die bisherige Kultur die Frauen geformt und deformiert hat. Sie ließ sie nicht zur ‚Person‘ werden und versagte ihnen fast alle Freiräume. Kein Wunder, daß die Frauen dabei allerlei Untugenden und Schwächen erwarben, die sie im Kampf gegen die Männer einsetzten.“ Ähnlich argumentiert noch Hudgens 2016, 183: „in a system of oppression, those who are oppressed must resort to subterfuge in order to survive.“ Für ambivalent hält Higgins 2000, 83 den Text, in dem zwar „a clever tactic“ beschrieben werde, obschon „Nietzsche is not entirely complimentary to the women he describes“. Vorbehaltlos findet hingegen Oppel 2005, 23 in FW 66 „something with which the writer sympathizes“.

426, 22–24 *ja sie sind erfinderisch in Schwächen, um ganz und gar als zerbrechliche Zierathen zu erscheinen]* In M III 6, 234 korrigiert aus: „und sich als zerbrechliche Zierathen zu geben“.

426, 24 *selbst]* In M III 6, 234 korrigiert aus: „schon“.

426, 24 f. *soll dem Manne]* M III 6, 234: „soll schon dem Manne“.

426, 25 f. *und in's Gewissen schieben.]* In M III 6, 234 nachträglich eingefügt.

426, 26 f. *So wehren sie sich gegen die Starken und alles „Faustrecht“.]* In chias-tischer Analogie zur Titelformulierung könnte man von einer ‚Schwäche der Starken‘ als Möglichkeitsbedingung dieser Gegenwehr sprechen: Die Männer erscheinen so – abgesehen vom Sprecher allerdings, der dies ja zu durchschau-en beansprucht – als anfällig für die weibliche Schwäche-Inszenierung. Vom „Faustrecht“ als dem „Recht des Stärkern“ (Brockhaus 1837–1841, 2, 17), auf dessen metaphorischen Gebrauch hier die Anführungszeichen verweisen, ist bei N. erstaunlich selten die Rede. Die Suche in der eKGWB ergibt außer der vorliegenden Stelle nur noch zwei Treffer: In ZB I, KSA 1, 657, 13 f. werden „Faustrechtssatzungen“, in MA I 614, KSA 2, 348, 9 „Zustände eines Faust-recht-Zeitalters“ erwähnt, wobei der Terminus eine deutlich pejorative Färbung aufweist: als Bezeichnung einer ‚primitiven‘ Rechtspraxis.

67.

Sich selber heucheln.] Im Korrekturbogen noch mit großgeschriebenem „Heucheln“ (Cb, 89; mit rotem Randstrich markiert). Die Titelformulierung findet sich – in korrekter Schreibung – bereits unter einer kürzeren ‚Vorstufe‘ vom Herbst 1881 (vgl. N V 7, 83). In der ebenfalls so betitelten ‚Reinschrift‘ (vgl. M III 6, 236 f.) wurde der Text zunächst aus folgender Variante mit Bleistift korrigiert: „Sie liebt und blickt seitdem mit so ruhigem Vertrauen vor sich hin wie eine Kuh: wehe, wenn ihr Geliebter sie gerade deshalb geliebt hat, weil sie bisher beständig veränderlich und unfassbar war!“ (M III 6, 236) Die drei Fragesätze sowie der Ausrufesatz, mit denen die Druckfassung endet (427, 3–5), sind augenscheinlich nach den Bleistiftkorrekturen hinzugefügt worden, da sie zwar mit Tinte geschrieben wurden, aber unmittelbar an das mit Bleistift Eingefügte anschließen und hinter den ursprünglichen Schlusszeichen („x x“) stehen.

Laut Smitmans-Vajda 1999, 90 zeige der Text, welch „groteske Selbst-Ent-idealisationen und -Verdrehungen“ die „Selbsttäuschung“ der Frau „zur Folge haben“ kann. Allerdings geht es in FW 67 nicht um Frauen, die sich über sich

selbst täuschen, sondern am fiktiven Beispiel einer „Sie“ um die männliche „Bezauberung“ (427, 1), die aufzuhören droht, sobald sie sich ihm ganz ‚hingibt‘ (vgl. FW 65). Deshalb zieht der Sprecher schließlich in Erwägung, ob es für sie nicht besser wäre, „Lieblosigkeit zu heucheln“ (427, 4 f.), um den ‚Liebeszauber‘ aufrechtzuerhalten. Unter der zwar gut zu FW 67 passenden Prämisse, dass die Liebe des Mannes „ein Haben-Wollen ist“, das „jedes Mal mit dem Haben zu Ende“ gehe (612, 12–14), führt im Fünften Buch der Abschnitt FW 363 hingegen die häufige Fortdauer der Liebe auch über dieses Haben hinaus auf die männliche (Selbst-)Täuschung zurück, die Frau doch noch nicht ganz zu ‚besitzen‘. Zur Deutung von FW 67 vgl. auch Donnellan 1976, 396, der den Abschnitt zusammen mit den thematisch verwandten Texten M 379 und M 415 vor dem Hintergrund von La Rochefoucaulds Verständnis von Liebe als „the most extreme expression of selfishness“ liest (hierzu auch NK FW 14). Mit der Unehrlichkeit jener klugen Frauen aus MA I 404, die nur aus ökonomischen Gründen heiraten wollen, parallelisiert Oppel 2005, 23 f. das in FW 67 angeratene Komödienspiel. Als Zeugnis für N.s eigene Liebesunfähigkeit wertet hingegen in autorpsychologischer Sicht Wernik 2018, 82 den Text.

427, 4 f. *Lieblosigkeit zu heucheln? Rät ihr also nicht – die Liebe? Vivat comoedia!*] Diese Sätze notierte N. über dem späteren Titel von FW 67 schon in N V 7, 83.

427, 5 *Vivat comoedia!*] Deutsche Übersetzung: „Es lebe die Komödie!“ Vgl. die in FW 361 als rhetorische Frage vorgetragene These, alle Frauen müssten notwendig „Schauspielerinnen“ (609, 23 f.) sein. Die fiktive „Sie“ in FW 67 hätte dies allerdings erst noch zu lernen.

68.

Wille und Willigkeit.] Das Manuskriptheft M III 4 enthält eine ‚Vorstufe‘, in welcher der „weise Mann“ (427, 9) noch als Zarathustra konzipiert war und der Schlusssatz („Der Jüngling aber folgte ihm nicht.“, 427, 24 f.) fehlt: „Man zeigte Z[arathustra] einen Jüngling: siehe, sagte man das ist Einer, der durch die Weiber verdorben wird! Z[arathustra] schüttelte den Kopf und lächelte. ‚Die Männer sind es, rief er, welche die Weiber verderben: und Alles, was die Weiber fehlen, soll an den Männern gebüßt und gebessert werden – denn der Mann macht sich das Bild des Weibes, und das Weib bildet sich nach diesem Bilde.‘ – ‚Du bist zu mildherzig gegen die Weiber, sagte einer der Umstehenden, du kennst sie nicht!‘ Z[arathustra] antwortete: ‚Des Mannes Art ist Wille, des Weibes Art Willigkeit, – so ist es das Gesetz der Geschlechter, wahrlich!

ein hartes Gesetz für die Weiber! Alle Menschen sind unschuldig für ihr Sein, aber die Weiber sind unschuldig im zweiten Grade: wer könnte für sie des Oels und der Milde genug haben.‘ – Was Oel! Was Milde! rief ein Anderer aus der Menge; man muss die Weiber besser erziehen! – ‚Man muß die Männer besser erziehen,‘ sagte Z[arathustra] und winkte dem Jünglinge, daß er ihm folge.“ (M III 4, 152 f.) Vgl. hierzu Montinari 1982, 90.

Obwohl Zarathustra bzw. der in der Druckfassung aus ihm gewordene „weise Mann“ eine Ansicht über das Geschlechterverhältnis vertritt, die von der anwesenden „Menge“ nicht geteilt wird, erscheint das zugrunde liegende Frauenbild dennoch keineswegs ‚unzeitgemäß‘. Nur die behauptete Notwendigkeit der besseren Männer-Erziehung entspricht nicht der Meinung der „Umstehenden“; mit der Vorstellung von der naturgegebenen Unterordnung des „Weibes“ unter den Mann hingegen liegt der ‚Weise‘ zumindest ganz auf der Linie der in Europa während der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch herrschenden Ansicht (vgl. auch NK FW 65). Die Frauenbewegung, die sich für die Gleichberechtigung der Geschlechter einsetzte, begann sich damals gerade erst zu formieren. In N.s späteren Texten findet die zu den ‚modernen Ideen‘ gezählte „Frauenfrage“ (KGW IX 4, W I 6, 78, 5 = NL 1885, 45[6], KSA 11, 710, 14) durchaus Erwähnung, aber kritisch bis ablehnend. Im Brief an Köselitz vom 20. Juli 1886 schreibt er beispielsweise: „Man hat gut sich wehren gegen Frauen-Emancipation“ (KSB 7/KGB III 3, Nr. 724, S. 213, Z. 64 f.). N. hatte wohl 1878 die von Jenny Hirsch angefertigte Übersetzung von John Stuart Mill: *Die Hörigkeit der Frau* erworben, die auch eine kurze Uebersicht über den gegenwärtigen Stand der Frauenfrage von der Uebersetzerin enthielt (das Buch hat sich aber nicht in N.s Bibliothek erhalten, vgl. NPB 390). Im Fünften Buch spielt FW 363 auf die Frauenemanzipation an (vgl. NK 610, 30–32) und vertritt mit Blick auf ein geschlechtsspezifisch verschiedenes Liebesverständnis ähnliche Thesen wie der ‚weise Mann‘ in FW 68 (allgemein zur Genderthematik in FW siehe Higgins 1995).

Merkwürdigerweise haben mehrere Interpreten in FW 68 gleichwohl feministische Affinitäten N.s ausmachen wollen, so etwa Kaufmann 1981/82, 117 f., der (im Zusammenhang mit FW 71 und FW 361) meint, dasjenige, was hier über die Frauen gesagt wird, „gibt ihm [N.] großes Ansehen und sollte von Feministinnen in Betracht gezogen werden, welche die Tendenz haben, ihn herabzusetzen.“ Tatsächlich liegt eine ganze Reihe von feministischen N.-Interpretationen vor, die ihrem Gegenstand durchaus etwas abgewinnen können (vgl. mit Blick auf Simone de Beauvoir NK FW 363), wie etwa der Reader von Oliver/Pearsall 1998 zeigt. Higgins 2000, 84 versucht, FW 68 von dem Verdacht freizusprechen, es handle sich um „an ‚essentialist‘ characterization of gender“. Aber ihr Argument, dass der Weise „speaks in a descriptive tone“, ist

nicht sonderlich überzeugend, verkündet er doch eine unumstößliche Norm: „so ist es das Gesetz der Geschlechter“ (427, 17). Noch Stegmaier 2012b, 431 behauptet, FW 68 heble den „angeblichen Natur-Gegensatz“ der Geschlechter aus: „Nach dem Weisen ist es ‚ein hartes Gesetz für das Weib‘, und nicht die Natur ist für es verantwortlich, die Männer tragen die Schuld, ‚den Weibern‘ die Schuld dafür zu geben“. Dabei stellt der Weise jedoch weder in Frage, dass das „Gesetz der Geschlechter“ ein ‚Naturgesetz‘ sei, noch behauptet er, dass die Männer an diesem „Gesetz“ schuld seien; vielmehr soll gerade die Schuld der Männer an der vermeintlichen Verdorbenheit der Frauen deren ‚naturgesetzliche‘ Unterordnung bestätigen: Die Schuldlosigkeit der Frauen besteht nach dem Weisen eben in ihrer Unverantwortlichkeit für ihr ‚verdorbenes‘ Tun und Sein, für das die Männer allein zur Rechenschaft zu ziehen seien, da ihnen von Natur aus die Herrschaft über die Frauen zukomme. Vgl. hierzu bereits die – abgesehen von der vorschnellen Identifizierung der Figur des weisen Mannes mit N. selbst – treffende Feststellung von Hoyer 2002, 348, dem zufolge der „geschlechtsontologische“ Text zwar zeigt, „wie sehr die Frauen Projektionsflächen männlicher Fantasien sind, aber [...] nicht am Zustand der ‚imaginierten Weiblichkeit‘“ selbst rüttelt, wonach Frauen der Erziehung durch Männer bedürfen: „Das weibliche Geschlecht wird von der Aufgabe, ein eigenhändiges Selbstbild zu entwerfen, dispensiert.“ Punktuell zu FW 68 vgl. ferner Birenbaum 1992, 131, Schaeffer 2000, 317, Kaufer 2001, 155, Oppel 2005, 161, Bailey 2010, 59, Hudgens 2016, 184 und Verkerk 2019, 132. Die titellose, sonst schon wortidentische ‚Reinschrift‘ findet sich in M III 6, 210.

427, 13 f. *der Mann macht sich das Bild des Weibes, und das Weib bildet sich nach diesem Bilde*] Anspielung auf 1. Mose 1, 27: „Und GOtt schuf den Menschen ihm zum Bilde, zum Bilde GOttes schuf er ihn; und er schuf sie ein Männlein und Fräulein.“ (Die Bibel: Altes Testament 1818, 2) Indem N. dem „weisen Manne“ (427, 8) dieses abgewandelte Zitat aus dem Alten Testament in den Mund legt, lässt er nicht nur die Vorstellung eines Schöpfergottes außen vor, sondern erklärt gleichsam den Mann zum Schöpfer des „Weibes“. Vgl. hierzu auch die Anspielung auf Genesis 2, 21 f. in GD Sprüche und Pfeile 13: „Der Mann hat das Weib geschaffen – woraus doch? Aus einer Rippe seines Gottes, – seines ‚Ideals‘ ...“ (KSA 6, 61, 4 f.) Die Formulierung, der Mann habe die Frau geschaffen, findet sich auch schon in Alphonse Karrs Roman *Une heure trop tard* von 1849; vgl. NK 6/1, S. 237 f. Dass die Männer die Frauen „erfunden“ haben, schreibt unter Verweis auf N. auch Beauvoir 1951, 207.

427, 16–18 *Des Mannes Art ist Wille, des Weibes Art Willigkeit, – so ist es das Gesetz der Geschlechter, wahrlich! ein hartes Gesetz für das Weib!*] Vgl. Za I Von alten und jungen Weiblein, KSA 4, 85, 31–34: „Das Glück des Mannes heisst:

ich will. Das Glück des Weibes heisst: er will. / „Siehe, jetzt eben ward die Welt vollkommen!“ – also denkt ein jedes Weib, wenn es aus ganzer Liebe gehorcht.“ Vgl. auch FW 363, wo ganz ähnlich über das Geschlechterverhältnis behauptet wird: „Was das Weib unter Liebe versteht, ist klar genug: vollkommene Hingabe [...]. Der Mann, wenn er ein Weib liebt, will von ihm eben diese Liebe“ (611, 5–12). Zu den Quellen und zeitgenössischen Kontexten dieses Frauenbildes, hinter dem Diprose 1989, 30 auch ein „wishful thinking on Nietzsche's part“ vermutet, vgl. den entsprechenden Stellenkommentar. Ähnlich wie der ‚weise Mann‘ in FW 68 – bzw. noch ausführlicher – macht der Sprecher in FW 363 auf „das Harte, Schreckliche, Räthselhafte, Unmoralische dieses Antagonismus“ (612, 1 f.) aufmerksam, ohne dies doch für veränderbar zu halten. In der frühen N.-Rezeption wurden derartige Äußerungen oft, ohne die figurenperspektivischen Brechungen zu beachten, als Belege für ein konservatives Frauenbild N.s gewertet, mit dem sich die Sekundärautoren identifizieren konnten. Vgl. z. B. Jesinghaus 1907, 49 f.: „Ja, Nietzsche verlangt – und das sollte man nur recht verstehen und beherzigen – die unbedingte Herrschaft des Mannes über die Frau [...] – vorausgesetzt natürlich immer, daß normale Verhältnisse vorliegen. Das sind Anschauungen, die gar nicht neu sind. Im Alten Testament spricht Gott zu Eva: ‚Dein Wille soll deinem Manne unterworfen sein, – er soll dein Herr sein‘“. Der Hinweis auf 1. Mose 3, 16 ist für FW 68 insofern interessant, als Gott dies nach dem Sündenfall zu Eva sagt; dagegen spricht sich der „weise Mann“ (427, 16) im Folgenden für die menschliche – und zumal für die weibliche – Unschuld aus.

427, 18–20 *Alle Menschen sind unschuldig für ihr Dasein, die Weiber aber sind unschuldig im zweiten Grade*] Der fiktive „weise Mann“ verneint mit der von ihm behaupteten Daseins-Unschuld aller Menschen die dem ‚Sündenfall‘ (1. Mose 3 = Die Bibel: Altes Testament 1818, 3 f.) entsprungene erbliche Schuld des Menschen, der zufolge etwa in Römer 3, 23 dekretiert wird: „Denn es ist hier kein Unterschied; sie sind allzumal Sünder“ (Die Bibel: Neues Testament 1818, 183). Die potenzierte Unschuld der „Weiber“ widerspricht überdies dem biblischen Sündenfall-Mythos, wonach die versucherische Schlange in Eva die Lust auf die verbotene Frucht erregt, so dass die Frau als Ursprung der Sünde gelten konnte wie etwa bei Jesus Sirach: „Die Sünde kommt her von einem Weibe“ (Sirach 25, 32 = Die Bibel: Altes Testament 1818, 979). Das Unschuldigsein der Frau „im zweiten Grade“ folgt in FW 68 hingegen aus ihrer ‚natürlichen‘ Unterordnung unter den Mann, der somit die Verantwortung für sie trage.

427, 22 *man mus die Weiber besser erziehen!*] Auch wenn der Weise dagegenhält: „Man muss die Männer besser erziehen“ (427, 22 f.), scheint doch zumin-

dest die Sprechinstanz im benachbarten Abschnitt FW 71 in sexualpädagogischer Hinsicht Verbesserungsbedarf bei der ‚Frauenerziehung‘ anzumahnen.

427, 24 f. *Der Jüngling aber folgte ihm nicht.*] Während der Satzsatz in der eingangs zitierten ‚Vorstufe‘ in M III 4, 152 f. noch fehlt bzw. ohne Entsprechung ist, steht er in der ‚Vorstufe‘ in N V 7, 83 isoliert: „Aber der Jüngling folgte ihm nicht“. KSA 14, 246 verweist auf Matthäus 19, 22 als Prätext, wo es über einen Jüngling, der von Jesus aufgefordert wurde, seinen ganzen Besitz zu verschenken und ihm zu folgen, heißt: „Da der Jüngling das Wort hörte, ging er betrübt von ihm; denn er hatte viele Güter.“ (Die Bibel: Neues Testament 1818, 26) Dass der weise Mann in FW 68 „indirekt auf Jesus zu verweisen scheint“, bemerkt vor diesem Hintergrund auch Hödl 2009, 401.

69.

Fähigkeit zur Rache.] Vgl. die titellose, sonst schon wortidentische ‚Reinschrift‘ in M III 6, 202, in der N. die eingeklammerte Schlussbemerkung „die chinesische Rache“ (vgl. 428, 6) nachträglich hinzugefügt hat. Sie fehlt noch in der aus dem Herbst 1881 stammenden ‚Vorstufe‘ in M III 4, 140 f. Wie Orsucci 2003 nachgewiesen hat, kannte N. die „chinesische Rache“ aus Leopold Katschers Werk *Bilder aus dem chinesischen Leben* von 1881, das er sich von seinem Verleger Ernst Schmeitzner im Juni 1881 zuschicken ließ (vgl. den Brief an Schmeitzner vom 21. Juni 1881, KSB 6/KGB III 1, Nr. 118, S. 94, Z. 17 f.). Dort heißt es in dem Kapitel „Selbstmorde“: „Ein [...] häufiger Selbstmordgrund ist bei der weiblichen Bevölkerung in der in Folge der Ausübung der Vielweiberei eine grosse Rolle spielenden Eifersucht zu suchen. Die allermeisten Selbstmorde aber dürften die Ergebnisse von Zänkereien und falschen Beschuldigungen sein. Die Empfindlichkeit der Chinesen in diesem Punkte geht äusserst weit. Gray erzählt, dass ein gewisser Ho Akau, Beschliesser der englischen Consulatskirche zu Kanton, eines Tages vom Gärtner des alten Faktoreigartens beschuldigt wurde, dessen Kanarienvogel umgebracht zu haben. Ho Akau wies die Beschuldigung zurück und erklärte, das Thierchen sei von einer Ratte getötet worden. Der ob des Verlustes seines Lieblings tiefbetrübte Gärtner wollte diese Erklärung nicht gelten lassen und wiederholte seine ursprüngliche Behauptung. Der gekränkte Beschliesser nahm sich dies so sehr zu Herzen, dass er in den Kirchturm ging und sich dort entleibte. Die hochentwickelte Empfindlichkeit für Beleidigungen, die so viele Chinesen in den Tod treibt, schliesst nicht immer Rachegefühle aus; in dem vorstehend angeführten Falle z. B. mochte Ho Akau auch die Nebenansicht gehabt haben, durch seinen Selbstmord dem Gärtner einen Possen anzuthun und Unannehmlichkeiten zu bereiten. Es kommt

aber auch vor, dass Jemand sich das Leben einzig und allein in der Absicht nimmt, an anderen Personen Rache zu üben. Ein Beispiel hievon war in der ‚Pekinger Zeitung‘ vom 19. Juni 1872 zu lesen: ‚Eine aus vier Personen bestehende Familie stürzte sich, nachdem sie ihre Beschwerden niedergeschrieben, in einen Brunnen, um sich an einem Verwandten zu rächen, der sie um einen Theil einer Erbschaft betrogen und ihr auch sonst Unrecht gethan hatte.‘“ (Katscher 1881, 235 f.)

Über die Rache als Rechtsinstitut bei verschiedenen Völkern konnte sich N. überdies umfassend in Albert Hermann Posts *Bausteinen für eine allgemeine Rechtswissenschaft auf vergleichend-ethnologischer Basis* informieren, die er für seine persönliche Bibliothek erwarb und ausweislich zahlreicher Lesespuren und (allerdings erst 1883 angefertigter) Exzerpte gründlich studierte. Vgl. die Abschnitte „Rache“ (§ 40) und „Blutrache“ (§ 41) in Post 1880–1881, 1, 140–158, wo mehrfach (alt)chinesische Rachepraktiken bzw. -regularien angeführt werden. Nach Post ist die Rache eine anthropologische Universalie; sie liege in der Natur des Menschen: „Ueberall wirkt die Rache mit der Kraft eines Naturgesetzes. Nichtausübung derselben ist identisch mit Unterdrückung oder Vernichtung der Individualität.“ (Ebd., 141) Das könnte die Folie für die in FW 69 zum Ausdruck gebrachte Geringschätzung desjenigen bilden, „der zur Rache weder das Vermögen noch den guten Willen hat, – gleichgültig ob Mann oder Weib.“ (427, 30–428, 1) Zur spezifisch weiblichen Rache, wie sie der Text anschließend in den Blick nimmt, produziert Derrida 1986, 136 folgenden Galimathias: „So verfährt die Distanz, wenn sie die Frau der ihr eigenen Identität entkleidet, den ritterlichen Philosophen aus dem Sattel wirft, es sei denn, er empfängt von der Frau selbst zwei Sporen, Stilstöße oder Dolchstöße, deren Austausch dann die sexuelle Identität verwirrt“; siehe hierzu Verkerk 2019, 161. Vgl. zu FW 69 außerdem Diprose 1989, 30, Schaeffer 2000, 323 und Kaufer 2001, 158.

70.

Die Herrinnen der Herren.] Zwei ‚Vorstufen‘ aus dem Herbst 1882 nennen noch einen konkreten Namen, hinter dem sich die italienische Opernsängerin Marietta Biancolini Rodriguez (1846–1905) verbirgt: Die erste Aufzeichnung steht in N V 7, 171: „Die mächtigen Altstimmen (wie die der Biancholini als Romeo) geben mir den Begriff von königlichen herrschenden Frauen (aber durchaus nicht von Romeo’s und männlichen Liebhabern – das Mütterliche und Hausfrauenhafte überwiegt) Grandiose Entschließungen, Opferungen, Entsagungen, die ganze hohe Seele des Weibes war mir im Klang dieser Stim-

men, – aber alles Weib.“ Das andere Notat lautet etwas ausführlicher: „Von königlichen mächtigen Frauen habe ich bisher allein einen Begriff durch Altstimmen auf dem Theater bekommen (zb. durch die Biancholini) Zwar sollten sie nach der Absicht des Theaters gewöhnlich nicht diesen Begriff, sondern den von männlichen Liebhabern zb von Romeo's erwecken – aber dies thaten sie bei mir niemals: ich hörte immer das Mütterliche Hausfrauenhafte hindurch: aber die ganze hohe Seele des Weibes, seine Fähigkeit zu grandiosen Entschlüssen Opferungen Entgegnungen Plötzlichkeiten klang mir aus solchen Stimmen heraus – ein Ideal, dem gewiß auch hier und dort 'in der wirklichen Welt' mehr entspricht als ein Stimmenklang.“ (M III 5, 48)

Das „Beispiel“ des „Romeo“ (428, 20), das auch in der Druckfassung angeführt wird, lässt sich vor diesem Hintergrund präziser bestimmen: Gemeint ist nicht die – zu N.s Zeit nur ausnahmsweise weiblich besetzte (vgl. Hirsch 1868) – Romeo-Rolle aus Shakespeares berühmter Liebestragödie, sondern diejenige aus Vincenzo Bellinis Opera seria *I Capuleti e i Montecchi*, deren Libretto von Felice Romani verfasst und die 1830 in Venedig uraufgeführt wurde. Marietta Biancolini gab nicht nur 1864 in dieser Oper ihr Debüt in der Rolle des Romeo, sondern sang letztere wiederholt und erlangte vor allem mit ihr Bekanntheit weit über Italien hinaus (vgl. Kutsch/Riemens/Rost 2003, 405). Im Erscheinungsjahr der Erstausgabe von FW berichteten etwa die *Signale für die musikalische Welt* (S. 565) von den großen Erfolgen der Sängerin in dieser Rolle. N. erwähnt sie sonst allerdings nie – anders als Bellini, der in FW 77 namentlich vorkommt; vgl. NK 432, 26–31. An Heinrich Köselitz vom 6. November 1881 schreibt N. aus Genua, er habe „Bellini's Giulietta e Romeo“, wie er die Oper nennt, im dortigen „Theater“ gleich „4 mal“ besucht (KSB 6/KGB III 1, Nr. 165, S. 138, Z. 8–10).

Ein paar Jahre später, in seiner zuerst 1888 erschienenen Schrift *Jenseits des Gotthard*, schildert Josef Victor Widmann, der 1886 mit einer von N. begeistert aufgenommenen Rezension zu JGB hervortrat (vgl. NK 5/1, S. 31 f.), die Wirkung der Biancolini, die er 1885 als Romeo gesehen und gehört hat: „Artig fügte sich's, daß, gerade als wir in Verona waren, das Ristoritheater [nachdem es wegen einer Influenza-Welle vor Saisonende geschlossen worden war] eröffnet und die Oper ‚Montecchi und Capuletti‘ von Bellini gegeben wurde. [...]/48/ [...] Der Romeo wird bekanntlich von einer Dame gesungen. Aber solche gewaltige Altstimmen wie der Contrealt der Signora Biancolini Rodriguez wachsen einfach nicht auf unserer Seite der Alpen, so gut wie die Orangen bei uns nicht wachsen. Es war eine Stimme, mit der an männlicher Stärke kein mir bekannter Tenor hätte rivalisieren können. Ihre höchsten Triumphe feierte daher die Künstlerin in jenen gewaltigen Momenten, wo Romeo im Kampfesmut den Feinden herausfordernd entgegentritt oder wo der Schmerz um die

ihm Entrissene seine wildeste Verzweiflung entfesselt hat. Das Theater donnerte von den tumultuösen Applausen bei solchen Stellen, und wir selbst fanden diese tobenden Ausbrüche des Beifalls nicht übertrieben.“ (Widmann 1897, 47 f.)

Widmann beurteilt die weibliche Männer-Rolle also ganz anders als das sprechende Wir/Ich in N.s Text, nach dessen eigener ästhetischer „Erfahrung“ sich der Opernkomponist ja „verrechnet“, der von einer Kontra-Altstimme die „Wirkungen“ eines „idealen männlichen Liebhabers[s]“ erwartet (428, 19–22). Interessanter- bzw. vertrackterweise ist aber die abschließende, von der persönlichen „Erfahrung“ ohne Umschweife auf das gesamte Publikum schließende Feststellung „Man glaubt nicht an diese Liebhaber“ (428, 23 f.), da diese zu mütterlich und hausfrauenhaft seien, keineswegs radikal desillusionierend gemeint. Vielmehr soll damit die andere, eingangs dargestellte Theater-Illusion, die von diesen Kontra-Altstimmen ausgehe, gerade bestätigt werden: „wir glauben“ beim Hören solcher Stimmen zwar nicht an ihre Männlichkeit, zu der ‚uns‘ die Oper überreden will, wohl aber an die Existenz von herrschaftlichen, ‚übermännlichen‘ Frauen, an die „wir“ wiederum „für gewöhnlich“ – außerhalb des Theaters, wie die Druckfassung skeptischer als die ‚Vorstufen‘ vermerkt – „nicht glauben“ (428, 10 f.). Diese Illusion wird demzufolge durchaus erzeugt, wenngleich das Theater bzw. der Komponist sie gar nicht intendiert. Man glaube zwar nicht an „den idealen männlichen Liebhaber“ (428, 19 f.), der hier präsentiert werden soll, aber dafür umso mehr an das „Beste vom Manne“, das in jenen Kontra-Altstimmen ungewollt „zum leibhaften Ideale geworden ist“, nur eben „über das Geschlecht“ und damit also auch über die geschlechtliche Liebe „hinaus“ (428, 15–17).

Mit FW 70 konnte die bisherige N.-Forschung trotz oder wohl eher wegen dieser Vertracktheit nicht besonders viel anfangen; die spärlichen Deutungsansätze fallen widersprüchlich aus. Während Le Rider 1985, 135 und Diprose 1989, 31 f. den Abschnitt als Beleg für N.s antifeministische Einstellung lesen, führt die Lektüre von Nussbaumer-Benz 1996, 126 zu dem Schluss, N. erträume sich hier einen „weiblichen Gegen-Alexander“. Damit ist wiederum die Lesart von Oppel 2005, 95 kompatibel, „that gender roles might be reversed“, und Hudgens 2016, 156 spricht sogar von einem „shockingly progressive claim“ in FW 70, den sie so beschreibt: „Nietzsche admits the possibility of higher women, but finds that media representations of women discourage society from seeing women as capable of higher things.“ Verkerk 2019, 132 stellt den Text mit FW 60 und FW 74 zu einer Trias zusammen, die angeblich zeige, dass Frauen „are required to act out a character to gain a man’s love“. Die titellose ‚Reinschrift‘ zu FW 70, die noch Korrekturen und Varianten aufweist, findet sich in M III 6, 158 f.

428, 15 *Herrschaft über Männer*] Diese Wendung motiviert – und konterkariert zugleich – den Titel des Abschnitts. Was hier unter das Vorzeichen einer Theater- und Opern-Illusion gestellt wird, „an die wir für gewöhnlich nicht glauben: [...] dass es irgendwo in der Welt Frauen [...] geben könne“ (428, 10–13), die über Männer zu herrschen vermögen, war in der philosophischen Geschlechtertheorie des späten 18., frühen 19. Jahrhunderts umgekehrt geradezu ein Gemeinplatz: Die Frauen galten tatsächlich als ‚Herrinnen der Herren‘. So schreibt Kant in seiner 1798 publizierte *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*: „Die Frau will herrschen, der Mann beherrscht sein (vornehmlich vor der Ehe). Daher die Galanterie der alten Ritterschaft.“ (AA VII, 306) Im Abschnitt *Ueber die Weiber* von Schopenhauers *Aphorismen zur Lebensweisheit* (Erstausgabe 1851) heißt es ähnlich, wenngleich ohne voreheliche Spezifikation: „Der Mann strebt in Allem eine direkte Herrschaft über die Dinge an, entweder durch Verstehen, oder durch Bezwingen derselben. Aber das Weib ist immer und überall auf eine bloß indirekte Herrschaft verwiesen, nämlich mittelst des Mannes, als welchen allein es direkt zu beherrschen hat.“ (Schopenhauer 1873–1874, 6, 655) Auch Bogumil Goltz streicht in seiner Abhandlung *Zur Charakteristik und Naturgeschichte der Frauen* (Erstausgabe 1859) die im Geschlechterverhältnis obwaltende Dialektik von Dienst und Herrschaft heraus, wie sie sich vor allem an der Ehe zeige: „Wer recht zu dienen versteht, versteht zu herrschen. Wer diese Weltwahrheit nicht begreifen kann, der mag die Ehe studiren; jede Frau erlangt so weit Herrschaft über den Mann, als ihre Tugenden und Dienste gehen; wiewohl nicht bestritten werden kann, daß zu ihnen auch Jugend, Schönheit und Liebenswürdige gehört [...]. Das wäre also auch die Lösung von der Frauen-Emancipation. Die Männer regiren die Welt und die Frauen ihre Männer. Was wollen sie noch mehr!“ (Goltz 1859, 223 f.)

Man sieht hieran, dass die topische Vorstellung vom privaten Beherrschtwerden der Männer durch ihre Frauen nicht zuletzt dazu diente, die Forderung nach einer öffentlichen Gleichberechtigung des weiblichen Geschlechts als unnötig abzuweisen. N., der sich in verschiedenen Texten seit seiner ‚mittleren‘ Schaffensphase ebenfalls mit der „Emancipation der Frauen“ beschäftigt (MA I 416, KSA 2, 274, 15; vgl. u. a. auch NL 1882, 3[1], KSA 10, 106, 18), legt dem sprechenden Wir im vorliegenden Abschnitt jedoch eine Ansicht in den Mund, der zufolge die weibliche „Herrschaft über Männer“ eine nur ästhetisch eröffnete Möglichkeit darstellt, an die im gewöhnlichen Leben nicht geglaubt werde und die überdies auch gar nicht vom „Theater und [...] Musiker“ (428, 21 f.) intendiert sei. Die faktische Unmöglichkeit einer Herrschaft der Frau über den Mann behauptet anhand eines konkreten fiktiven Falles FW 227.

428, 15–17 *weil in ihnen das Beste vom Manne, über das Geschlecht hinaus, zum leibhaften Ideale geworden ist*] Dieser Passus, der an den Eröffnungsab-

schnitt des Siebenten Hauptstücks („Weib und Kind“) von MA I erinnert („Das vollkommene Weib ist ein höherer Typus des Menschen, als der vollkommene Mann: auch etwas viel Selteneres“, MA I 377, KSA 2, 265, 4–6), legt einen weiteren Prätext für das Motiv der ‚Frauen-Herrschaft‘ nahe: Goethes Dialog *Die guten Weiber*, der unter dem Titel *Die guten Frauen als Gegenbilder der bösen Weiber, auf den Kupfern des dießjährigen Damenalmanachs in Cottas Taschenbuch für Damen auf das Jahr 1801* veröffentlicht wurde. Auf das Plädoyer des Gesprächsteilnehmers Seyton für die Gleichberechtigung der Frauen („der Ausspruch: ‚Er soll dein Herr seyn‘ ist die Formel einer barbarischen Zeit, die lange vorüber ist“), reagiert sein Dialogpartner Armidoro zustimmend, und er lenkt den Gedanken in eine Richtung weiter, die direkt zur – ästhetisch induzierten – Vorstellung von der herrschaftlichen Frau als ‚übergeschlechtlichem‘ Ideal-Mann in N.s Text zu führen scheint: „Es ist keine Frage, daß bei allen gebildeten Nationen die Frauen im ganzen das Uebergewicht gewinnen müssen; denn bei einem wechselseitigen Einfluß muß der Mann weiblicher werden und dann verliert er [...]; nimmt dagegen das Weib von dem Manne etwas an, so gewinnt sie; denn wenn sie ihre übrigen Vorzüge durch Energie erheben kann, so entsteht ein Wesen, das sich nicht vollkommner denken läßt.“ Darauf repliziert Seyton, der sich „in so tiefe Betrachtungen“ bisher noch „nicht eingelassen“ habe, er sehe es jedenfalls „für bekannt an, daß eine Frau herrscht und herrschen muß“ (Goethe 1853–1858, 19, 376 f.).

71.

Von der weiblichen Keuschheit.] Ein Nachlass-Notat thematisiert ebenfalls die sexualpädagogisch bedingte „Paradoxie“ des Lebens von Frauen im 19. Jahrhundert, allerdings noch ohne milieuspezifische Einschränkung auf die „vornehmen Frauen“ (428, 29 f.): „Das Leben der Frauen hat eine sehr anreizende Paradoxie: es läuft auf einen Akt hinaus, der das gerade Gegentheil aller Schamhaftigkeit und ihres ganzen durch Erziehung angestrebten Denkens ist. Was Wunder, daß für sie alles Mirakel wird, und mit dieser Paradoxie zusammenhängt!“ (NL 1880/81, 8[69], KSA 9, 398) In einer später entstandenen Aufzeichnung wird der beim „Weibe“ festgestellte Widerspruch von Erziehung und Lebenspraxis mit dem allgemeinen Sinn von Moral verglichen: „Paradoxie im Weibe und seiner Erziehung – sehr geheimnißvoll und interessant. – Diesen Sinn hat alle Moral“ (NL 1881, 12[110], KSA 9, 596; Handschrift in N V 7, 141). Dieser Vergleich entspricht der bei N. wiederholt vertretenen These, der zufolge (christliche) Moralerziehung und (gesundes, starkes) ‚Leben‘ einen unüberwindlichen Gegensatz darstellen. Die Textvarianten in der ‚Vorstufe‘ M III 4,

140 und der noch titellosen ‚Reinschrift‘ M III 6, 110 f. sind in KSA 14, 246 f. nicht vollständig verzeichnet. Vgl. ferner die ‚Vorstufe‘ in N V 5, 25.

Laut Kaufmann 1981/82, 117 f., der FW 71 mit FW 68 zusammenstellt und überdies auf FW 361 aus dem Fünften Buch bezieht, zeigt „Aphorismus 71 im einzelnen, wie Männer Frauen Unrecht getan haben“; der Text eigne sich insofern gut als Pflichtlektüre für „Feministinnen“, die dadurch über N. umlernen könnten (vgl. NK FW 68). Mit Kaufmanns englischsprachiger Übersetzung in Nietzsche 1974, 128 setzt sich Winders 1991, 130 auseinander. Sieht Diprose 1989, 30 die Quintessenz des hier zu kommentierenden Textes in der Auffassung von „silence and retreat“ als „avenues of resistance woman have to the power of interpretation“, so deutet ihn Smitmans-Vajda 1999, 104 f. als Reflexion der Prägung weiblichen Selbstverständnisses „durch *Erziehung* und *Gewohnheiten*“. Mit normativem Anspruch ausgestattet wird FW 71 in den Lesarten von Higgins 2000, 84, für die N. hier „suggests that women’s education is important“, und Hoyer 2002, 348, der noch präzisiert: „die sexuelle Aufklärung“ in der „Mädchenerziehung“. Etwas deskriptiver erscheint der Text wieder bei Verkerk 2019, 132, der unter Beachtung der darin angesprochenen Milieuspezifik aufmerksam macht auf „the adverse psychological impact this lack [of sexual education of upper-class women] had on them“.

428, 29 f. *Erziehung der vornehmen Frauen*] KSA 14, 246 vermerkt zwar das fehlende Adjektiv in der ‚Reinschrift‘, nicht aber die dortige Unterstreichung des Passus (vgl. M III 6, 110). Zur Frauenerziehung vgl. schon FW 68, wo ein ‚weiser Mann‘ darauf insistiert, dass ihr die Männererziehung vorausgehen müsse.

429, 1 in eroticis] Deutsche Übersetzung: „in Liebesdingen“.

429, 4 f. *Alle „Ehre“ des Weibes steht im Grunde nur hier auf dem Spiele*] Vgl. die „sehr schwermüthige Geschichte“ (426, 18 f.), von der in FW 65 die Rede ist. Eine junge Frau, die vorehelichen Geschlechtsverkehr hat, „verliert“ nach zeitgenössischer Auffassung „ihre weibliche ehre“, wie es in Grimm 1854–1971, 4, 975 heißt: „wie man auch sagt sie fällt, kommt zu fall“. Vgl. auch NK 357, 8. Zur kulturellen Relativierung dieser Auffassung siehe den Eingangspassus von NL 1880, 3[119], KSA 9, 82, 21–29: „Ein Mädchen, das ihre Jungfernschaft hingiebt, ohne daß der Mann feierlich vorher vor Zeugen geschworen hat, das ganze Leben nicht mehr von ihr zu lassen, gilt nicht nur für unklug: man nennt sie unsittlich. Sie folgte nicht der Sitte, sie war nicht nur unklug, sondern auch ungehorsam, denn sie wußte, was die Sitte gebietet. Wo die Sitte nicht so gebietet, wird das Betragen eines Mädchens in jenem Falle auch nicht als unsittlich bezeichnet, ja es giebt Gegenden, wo es sittlich genannt wird, seine Jungfernschaft vor der Ehe zu verlieren.“

429, 5 was] In Cb, 92 mit Randstrich markiert: „Was“.

429, 9–16 *Wie mit einem grausigen Blitzschlage in die Wirklichkeit und das Wissen geschleudert werden, mit der Ehe – und zwar durch Den, welchen sie am meisten lieben und hochhalten: Liebe und Scham im Widerspruch ertappen, ja Entzücken, Preisgebung, Pflicht, Mitleid und Schrecken über die unerwartete Nachbarschaft von Gott und Thier und was Alles sonst noch! in Einem empfinden müssen!*] Im Korrekturbogen geändert aus: „Wie mit einem grausigen Blitzschlage in die Wirklichkeit und das Wissen geschleudert zu werden, mit der Ehe – und zwar durch den, welchen sie am meisten lieben und hochhalten: Liebe und Schamlosigkeit im Bunde zu finden, ja Entzücken, Preisgebung, Pflicht, Mitleid und Schrecken über die unerwartete Nachbarschaft von Gott und Thier und was Alles sonst noch! in Einem empfinden zu müssen!“ (Cb, 92) Gemeint ist die zu Schamgefühlen führende Konfrontation frisch verheirateter, aber unaufgeklärter Frauen mit der Sexualität. Dass „jedes Weib, wenn beim Generationsakte überrascht, vor Schaam vergehn möchte“, hätte N. noch genereller – und ganz ohne Reflexion der sozialhistorischen Bedingtheit von Sexualmoralen – bei Schopenhauer 1873–1874, 6, 338 lesen können. Ausdrücklich nimmt Schopenhauer aber die Schwangerschaft von der weiblichen Sexualscham aus: „daher denn auch jedes andere Zeichen des vollzogenen Coitus das Weib im höchsten Grade beschämt; nur allein die Schwangerschaft nicht.“ (Ebd., 339) Schopenhauer begründet dies auf eine Weise, die der am Ende von FW 71 aufgestellten These von den „Kinder[n]“ als „Apologie“ der ‚befleckten‘ Frau schon recht nahe kommt: „Dies ist daraus zu erklären, daß [...] die Schwangerschaft, in gewissem Sinne, eine Tilgung der Schuld, welche der Coitus contrahirt, mit sich bringt, oder wenigstens in Aussicht stellt.“ (Ebd.) Vgl. explizit (kritisch) hierzu MA II WS 17, KSA 2, 551–553.

429, 16 f. *Da hat man in der That sich einen Seelen-Knoten geknüpft, der seines Gleichen sucht!*] Vgl. die ‚Vorstufe‘ hierzu in N V 7, 46: „Da hat man wahrlich einen Seelen-Knoten geknüpft, der seines Gleichen nicht hat“. Einen anderen, tragisch-moralischen „Knoten“ will im Dritten Buch das sprechende Ich von FW 153 eigenhändig und für Menschenhand unlösbar „in’s Dasein hinein[ge]knüpft[]“ haben (496, 4 f.).

429, 16–33 *Da hat man in der That sich einen Seelen-Knoten geknüpft, der seines Gleichen sucht! Selbst die mitleidige Neugier des weisesten Menschenkenners reicht nicht aus, zu errathen, wie sich dieses und jenes Weib in diese Lösung des Räthfels und in diess Räthsel von Lösung zu finden weiss, und was für schauerliche, weithin greifende Verdachte sich dabei in der armen aus den Fugen gerathenen Seele regen müssen, ja wie die letzte Philosophie und Skepsis des Weibes an diesem Punkte ihre Anker wirft! – Hinterher das selbe tiefe Schweigen wie vorher:*

und oft ein Schweigen vor sich selber, ein Augen-Zuschliessen vor sich selber. – Die jungen Frauen bemühen sich sehr darum, oberflächlich und gedankenlos zu erscheinen; die feinsten unter ihnen erheucheln eine Art Frechheit. – Die Frauen empfinden leicht ihre Männer als ein Fragezeichen ihrer Ehre und ihre Kinder als eine Apologie oder Busse, – sie bedürfen der Kinder und wünschen sie sich, in einem ganz anderen Sinne als ein Mann sich Kinder wünscht. – Kurz, man kann nicht mild genug gegen die Frauen sein!] In der ‚Vorstufe‘ M III 4, 140 heißt es stattdessen kürzer: „in der That, man hat sich da ein schauerliches Seelenmysterium geschaffen, und die Neugier selbst der weisesten Menschenkenner kann nicht errathen, wie tausendfach verschieden jedes Weib sich in diese Räthsel-lösung zu finden weiß – namentlich, da ein tiefes Schweigen nachher wie vorher darüber beobachtet wird. – Fehlte dieser Reiz, wie langweilig wären uns die Frauen!“ An prominenter Stelle wird der behauptete Zusammenhang von „Weib“, „Räthsel“, „Lösung“ und „Kind“ noch pointierter zum Ausdruck gebracht. Basierend auf verschiedenen Entwürfen in nachgelassenen Notaten aus der Erscheinungszeit der Erstausgabe von FW (vgl. NL 1882, 3[1], KSA 10, 68, 21 f., NL 1882/1883, 4[38], KSA 10, 118, 22 f. und NL 1882/1883, 5[1], KSA 10, 195, 21 f.) heißt es in Za I Von alten und jungen Weiblein, KSA 4, 84, 22–85, 2: „Alles am Weibe ist ein Räthsel, und Alles am Weibe hat Eine Lösung: sie heisst Schwangerschaft. / Der Mann ist für das Weib ein Mittel: der Zweck ist immer das Kind.“ Dass freilich – zumindest in metaphorischem Sinne – auch Männer schwanger werden können, ist die These des unmittelbar folgenden Abschnitts FW 72. Auf N.s eigene Schreib- und Denkweise, in der „alles Fragwürdige [...] als nie abschließbarer Versuch aufgegeben bleibt“, appliziert Greiner 1972, 43 in einer selbstreferentiellen Lesart die chiasmatische Verschränkung von Rätsellösung und Lösungsrätsel im vorliegenden Passus (vgl. 429, 19 f.).

429, 23 *Skepsis des Weibes*] Vgl. FW 64. Auf den Zusammenhang beider Texte hinsichtlich der weiblichen (sexuellen) „Skepsis“ machen auch Oppel 2005, 96, Franco 2011, 121 und Vivarelli 2015, 76 aufmerksam.

429, 29–32 *Die Frauen empfinden leicht ihre Männer als ein Fragezeichen ihrer Ehre und ihre Kinder als eine Apologie oder Busse, – sie bedürfen der Kinder und wünschen sie sich, in einem ganz anderen Sinne als ein Mann sich Kinder wünscht.*] Vgl. NK 429, 9–16. Ein Notat in N V 7, 40 stellt hierzu eine ‚Vorstufe‘ dar: „Die Frauen empfinden leicht ihre Männer als eine Anklage und ihre Kinder als eine Apologie – sie bedürfen der Kinder in einem ganz anderen Sinn als ein Mann ‚sich‘ Kinder wünscht“.

429, 30 f. *oder Busse*] In M III 6, 111 fehlt diese Alternative.

429, 33 *Kurz, man kann nicht mild genug gegen die Frauen sein!]* Dieser letzte Satz, der an das joviale Votum des ‚weisen Mannes‘ aus FW 68 gemahnt („wer

könnte für sie [die ‚Weiber‘] des Oels und der Milde genug haben“, 427, 20 f.), fehlt noch in M III 6, 111. Für Hudgens 2016, 186 spricht das Schlussplädoyer gegen die notorische These, N. sei „a vicious misogynist“.

72.

Die Mütter.] Seine eigentümliche Pointe gewinnt der Titel erst durch den Schluss des vorletzten Satzes, der die kunstschaftenden „Contemplativen“ als „die männlichen Mütter“ bezeichnet (430, 13–15). Der Titel mag zunächst aber andere Assoziationen aufrufen wie das Mutterbild in der bürgerlichen Familie, die Debatte um das Mutterrecht (vgl. Bachofen 1861) oder die „Mütter“ als mythische Ursprungssphäre in Goethes *Faust II* (aus dem am Schluss der Korrekturbogenfassung noch wörtlich zitiert wurde; vgl. NK 430, 15 f.). Dieser Erwartungshorizont wird durch den Titel zwar aufgespannt, aber im Text unterlaufen. Zur ästhetisch-intellektuellen Metaphorik von Schwangerschaft und Gebären, wie sie im vorliegenden Abschnitt vor dem Hintergrund eines Tier-Mensch-Vergleichs entwickelt wird, aber auch sonst öfter bei N. (so bereits in MA II VM 63 u. M 552) bzw. in FW (siehe NK 619, 3–6 und NK 628, 10–12) vorkommt, vgl. Parkes 1994, 231–243, Hough 1997, 142–148, Purtschert 2006, 137–146 und Därmann 2015; direkt zu FW 72 Smitmans-Vajda 1999, 151, Kaufer 2001, 162, Del Caro 2004, 211 f., Oppel 2005, 205, Marton 2010, 290, Vivarelli 2015, 77, Hudgens 2016, 186 und Verkerk 2019, 160. In FW 72 klingen mehrere Aspekte an, die in verschiedenen nachweislichen Lektüren N.s zur Sprache kommen. Als mögliche Prätexte sind insbesondere Alfred Espinas' *Die thierischen Gesellschaften* (1879), Georg Heinrich Schneiders *Der thierische Wille* (1880), aber auch Schopenhauers *Parerga und Paralipomena* (1851/1862) sowie Eduard von Hartmanns *Philosophie des Unbewussten* (1869) in Betracht zu ziehen.

Eine zwischen Frühjahr und Herbst 1881 entstandene ‚Vorstufe‘ zu FW 72 lautet: „Bei den Thieren gilt das Weibchen als das produktive Wesen. Vaterliebe giebt es nicht (aber so etwas wie Liebe zu den Kindern einer Geliebten und Gewöhnung an sie.) – Die Weiber haben an den Jungen Befriedigung der Herrschsucht, ein Eigenthum, eine Bestätigung, etwas Verständliches – dies alles ist Mutterliebe. Die Schwangerschaft hat die Weiber milder und abwartender und furchtsamer gemacht.“ (M III 1, 91)

430, 2–4 *Die Thiere denken anders über die Weiber, als die Menschen; ihnen gilt das Weibchen als das productive Wesen.*] Einerseits verwischen durch die Wortwahl („denken“, „Weiber“) in diesem Eingangssatz übliche Grenzziehungen zwischen Mensch und Tier, andererseits wird zugleich ein wesentlicher

Unterschied in Bezug auf das weibliche Geschlecht behauptet und damit doch wieder ein recht strikte Grenze gezogen. Zum *e contrario* evozierten Stereotyp, wonach beim Menschen das männliche Geschlecht produktiv bzw. aktiv, das weibliche hingegen rezeptiv bzw. passiv sei, vgl. den zweiten Paragraphen von Schopenhauers aphoristisch-essayistischer Abhandlung *Ueber die Weiber*, der mit den Worten beginnt: „Schon der Anblick der weiblichen Gestalt lehrt, daß das Weib weder zu großen geistigen, noch körperlichen Arbeiten bestimmt ist. Es trägt die Schuld des Lebens nicht durch Thun, sondern durch Leiden ab, durch die Wehen der Geburt, die Sorgfalt für das Kind, die Unterwürfigkeit unter den Mann, dem es eine geduldige und aufheiternde Gefährtin seyn soll.“ (Schopenhauer 1873–1874, 6, 649) Dass diese Ansicht lexikonfähig war, belegt der Artikel zum Lemma „Frauen“ in Brockhaus 1875–1879, 6, 826, wo es heißt: „der Mann ist stark im Handeln, Mittheilen und Befruchten, das Weib im Dulden, Empfangen und Gebären“.

Dass es sich um eine historisch-kulturell bedingte Konzeptualisierung des Geschlechterverhältnisses handeln könnte, reflektiert die pauschalisierende Sprechinstanz in N.s Text ebenso wenig wie die Möglichkeit spezifischer Unterschiede innerhalb der Artenvielfalt des Tierreichs. Die Formulierung der These vom Anders-Denken der Tiere über die „Weiber“ als „productive Wesen“, die auf eine ‚aktivierende‘ Umwertung des Gebärens hinausläuft, erfolgt dabei ihrerseits aus männlicher Sicht und konterkariert so ein Stück weit ihren Gehalt: „Die Thiere“ bezeichnen hier ja nur – ebenso wie „die Menschen“ – die Individuen männlichen Geschlechts, die somit einen Vorrang zugeschrieben erhalten. Schopenhauers misogynen Diktum vom „Manne, als welcher der eigentliche Mensch ist“ (Schopenhauer 1873–1874, 6, 650), schimmert hier palimpsestartig durch; entsprechend erscheint bei N. auch ‚das Männchen als das eigentliche Tier‘. Erst in der zweiten Hälfte des Abschnitts wird schließlich deutlich, worauf der Sprecher mit der angeblich von den (männlichen) Tieren anerkannten weiblichen Produktivität hinauswill: auf einen Vergleich mit dem Schaffen der (männlichen) Künstler, der allerdings hinkt bzw. mit Argumentationsbrüchen einhergeht (vgl. NK 430, 9–15).

430, 4–6 *Vaterliebe giebt es bei ihnen nicht, aber so Etwas wie Liebe zu den Kindern einer Geliebten und Gewöhnung an sie.*] Dass es (im Unterschied zum Menschen) bei Tieren generell keine „Vaterliebe“ gebe, steht quer zu zahlreichen Ausführungen in zeitgenössischen zoologischen und philosophischen Werken, die N. besaß und studierte. Zu Beginn des von ihm ausweislich der hinterlassenen Lesespuren zumindest partiell durchgearbeiteten Abschnitts „Väterliche Liebe“ in Espinas’ *Thierischen Gesellschaften* heißt es sogar: „Das Männchen spielt allerdings mit seinem Eintritt in die Familie eine so überwiegende Rolle, dass es sogar das Weibchen in seiner Sorge um die Nachkommen-

schaft ersetzt.“ (Espinas 1879, 380) Dies führt Espinas zunächst anhand der Fische aus; so weiß er etwa zu berichten, „dass das Männchen des Seehasen über den von seiner Genossin gelegten Eiern wacht und seine Jungen auf dem Rücken auf das hohe Meer führt.“ (Ebd., 382) Espinas entwickelt schließlich eine „Hypothese über die Ursache der väterlichen Liebe“, der zufolge „überall, wo die Befruchtung eine äussere ist [wie bei Fischen] und die Art eine gewisse Höhe der Intelligenz besitzt, das Männchen an den Sorgen der Erziehung teilnimmt.“ (Ebd., 396) Dass dies, wie es bei N. heißt, nicht aus „Vaterliebe“, sondern bloß aus „Liebe zu den Kindern einer Geliebten und Gewöhnung an sie“ geschehe, zieht Espinas nicht in Erwähnung. Allerdings könnte N. aufgrund selektiver Lektüre die zitierten Aussagen auch überlesen haben; die entsprechenden Seiten weisen zumindest keine Lesespuren auf. Solche finden sich erst wieder dort gehäuft, wo Espinas auf seines Erachtens wenig intelligente Vögel zu sprechen kommt, bei denen die Männchen kaum „väterliche Liebe“ an den Tag legen. Mit Randstrichen und Unterstreichungen versehen hat N. eine Stelle, wo berichtet wird, dass „die väterliche Liebe bei manchen [Vögeln], z. B. bei den Truthähnen, so schwach ist, dass sie die Eier verzehren und das Weibchen zwingen sie zu verstecken. [...] Das Männchen ist also weniger Vater als Herr“ (ebd., 404; N.s. Unterstreichungen, außerdem mit Randstrichen versehen). Zu Espinas’ „Besprechung der Vaterliebe“ im Tierreich vgl. kritisch Schneider 1880, 263.

Eher auf die Gemeinsamkeiten als auf die Unterschiede in der „Vaterliebe“ bei Tier und Mensch hebt Hartmann 1869, 168 ab, unter Bezugnahme auf Beispiele, die sich auch bei Espinas finden. Allerdings hält er den „Instinct der Vaterliebe“ bei Tieren wie bei Menschen für „schwächer[]“ als den der Mutterliebe: „Nur hin und wieder nimmt bei den Thieren der männliche Theil an der Sorge für die Nachkommenschaft Theil. So macht der männliche Lachs eine Grube für die Eier des Weibchens, die er zuscharrt, wenn sie befruchtet sind; bei den meisten monogamischen Vögeln hilft das Männchen beim Nestbau, brütet abwechselnd, oder füttert das brütende Weibchen, vertheidigt die Eier, und nimmt an Pflege, Ernährung und Beschützung der Jungen Theil. Aehnliches kommt auch bei Menschen vor. Es ist eine gewöhnliche Erscheinung, dass Männern alle kleinen Kinder auf’s Höchste zuwider sind, und dieser Widerwille auf einmal aufhört, wenn sie selber welche haben. Es ist also wohl kein Zweifel, dass es einen, wenn auch schwächeren Instinct der Vaterliebe giebt [...]; trotzdem aber glaube ich, dass bei der Vaterliebe theils die Pflicht, der Anstand und die Sitte, theils die Gewohnheit, theils bewusste freundschaftliche Zuneigung die Hauptursachen abgeben, und der Instinct eines Theiles nur in früherer Jugend, andernteils aber in Momenten der Gefahr für das Kind hervortritt.“ Wenngleich FW 72 wiederum suggeriert, beim Menschen gebe es, anders als im Tierreich, echte „Vaterliebe“, wird dies doch nicht weiter ausgeführt.

430, 6–9 *Die Weibchen haben an den Kindern Befriedigung ihrer Herrschsucht, ein Eigenthum, eine Beschäftigung, etwas ihnen ganz Verständliches, mit dem man schwätzen kann: diess Alles zusammen ist Mutterliebe*] Zur „Mutterliebe“ im Tierreich vgl. Espinas 1879, 318–326; Espinas betont einen gewissen Vorrang der mütterlichen Liebe gegenüber der väterlichen, indem er erklärt, dass „nur auf den höheren Stufen des Thierreichs das Männchen constant in die Familie eintritt, dass bis dahin das Weibchen mit den Jungen allein die Gesellschaft bildet“, und er folgert daraus: „Um die Familie erklären zu können, muss man also zuerst die mütterliche Liebe erklären“ (ebd., 318). Die im zu kommentierenden Passus angeführten ‚Bestandteile‘ der tierischen Mutterliebe finden sich jedoch bei Espinas nicht; eher erinnern sie noch an Schopenhauers Begründung der menschlichen Mutterliebe: „Zu Pflegerinnen und Erzieherinnen unserer ersten Kindheit eignen die Weiber sich gerade dadurch, daß sie selbst [...] Zeit Lebens große Kinder sind [...]. Man betrachte nur ein Mädchen, wie sie, Tage lang, mit einem Kinde tändelt, herumtanzt und singt, und denke sich, was ein Mann, beim besten Willen, an ihrer Stelle leisten könnte.“ (Schopenhauer 1873–1874, 6, 650)

Tatsächlich findet bei N. durch die Wortwahl („schwätzen“) eine Vermengung von Tier und Mensch statt, die schon zur Betrachtung der menschlichen Mütter („Weiber“; 430, 11) im nächsten Satz überleitet. Gemeinsamkeiten zwischen tierischer und menschlicher Mutterliebe stellt denn auch die N. bekannte zeitgenössische Literatur zum Thema her. So werden beide von Hartmann 1869, 165 f. nicht nur enggeführt, sondern überdies auch auf Verhaltensweisen hin perspektiviert, die der bei N. genannten „Herrschsucht“ entsprechen: „Man beobachte nur, wie eine Katze ihre Jungen erzieht, schmeichelnd und lohnend, zurechtweisend und strafend, ob es nicht das getreue Abbild der menschlichen Erziehung durch ungebildete Mütter ist; selbst in den kleinsten Zügen bestätigt /166/ sich diese Parallele, z. B. in dem Genuss, den die Mutter in dem komisch altklugen Selbstgefühl ihrer Ueberlegenheit sichtlich zur Schau trägt. / [...] Man frage sich nun, ob beim Menschen wirklich die Mutterliebe etwas Anderes als bei den Thieren sein soll“. Aufgegriffen und fortgeführt werden Hartmanns parallelisierende Überlegungen zur tierischen und menschlichen Mutterliebe von Schneider 1880, bes. 66–95 u. passim (von N. mit zahlreichen Randstrichen versehen).

430, 9–15 *sie ist mit der Liebe des Künstlers zu seinem Werke zu vergleichen. Die Schwangerschaft hat die Weiber milder, abwartender, furchtsamer, unterwerfungslustiger gemacht; und ebenso erzeugt die geistige Schwangerschaft den Charakter der Contemplativen, welcher dem weiblichen Charakter verwandt ist: – es sind die männlichen Mütter.*] In dieser ästhetischen Erweiterung des Gedankengangs, der dadurch auf seine eigentliche Pointe zusteuert, wird die tieri-

sche Perspektive auf „das Weibchen als das productive Wesen“ (430, 3f.) offensichtlich aufgegeben. Die zeitgenössische stereotype Vorstellung vom passiven, leidenden, devoten ‚Weib‘, die eingangs indirekt den – männlichen – „Menschen“ (430, 3) attestiert wurde, setzt der Sprecher nunmehr seinerseits wie selbstverständlich voraus, indem er diese vermeintlich allgemeinen weiblichen Eigenschaften auf die „Schwangerschaft“ zurückführt (wobei als irritierendes Moment bleibt, dass damit ein anderer Zustand der „Weiber“ vor derselben angenommen zu sein scheint). Über die Metapher der „geistige[n] Schwangerschaft“, die N. von Susemihl 1855, 209 übernommen haben könnte (vgl. NK KSA 6, 284, 14–16) und häufiger verwendet (so schon in MA II VM 216, KSA 2, 470, 21–25) erfolgt eine Analogisierung „des Künstlers“ bzw. „der Contemplativen“ – zur „grossen Schwangerschaft“ auch der Philosophen vgl. GM III 8, KSA 5, 355, 22f. – mit den Frauen, die paradoxerweise zugleich auf der strikten Trennung dieser beiden Personengruppen basiert. Denn indem die Künstler/Kontemplativen als „die männlichen Mütter“ erscheinen, werden Frauen ja gerade von der ästhetischen Sphäre ausgeschlossen, welche allein Männern zugänglich sei. Im Hintergrund steht hier nicht nur Schopenhauers Theorem von der „reinen Kontemplation, die zu jeder Auffassung des Schönen“ und damit auch zur Hervorbringung schöner Kunst „erfordert ist“ (Schopenhauer 1873–1874, 2, 245), sondern auch seine Auffassung, wonach „das weibliche Geschlecht das unästhetische“ ist (Schopenhauer 1873–1874, 6, 654): „Weder für Musik, noch Poesie, noch bildende Künste haben sie wirklich und wahrhaftig Sinn und Empfänglichkeit“, so „daß die eminentesten Köpfe des ganzen Geschlechts es nie zu einer einzigen wirklich großen, ächten und originellen Leistung in den schönen Künsten haben bringen, überhaupt nie irgend ein Werk von bleibendem Werth haben in die Welt setzen können“ (ebd., 655). Dass auch Frauen Subjekte des Kunstschaffens bzw. der Kontemplation sein könnten, zieht die Sprechinstanz von FW 72 dementsprechend überhaupt nicht in Erwägung.

Als ‚männliche Mutter‘ – sogar als tierische – präsentiert sich übrigens das sprechende N.-Ich in EH Also sprach Zarathustra 1, wo es über das retraktierte Werk heißt: „Rechne ich [...] von jenem Tage [als er im August 1881 in der Nähe von Surlej den Gedanken der ewigen Wiederkunft ‚empfangen‘ habe] an vorwärts, bis zur plötzlichen und unter den unwahrscheinlichsten Verhältnissen eintretenden Niederkunft im Februar 1883 [...] so ergeben sich achtzehn Monate für die Schwangerschaft. Diese Zahl gerade von achtzehn Monaten dürfte den Gedanken nahelegen, unter Buddhisten wenigstens, dass ich im Grunde ein Elefanten-Weibchen bin.“ (KSA 6, 335, 23–336, 6) Vgl. auch schon das Notat NL 1884, 26[286], KSA 11, 226, 18 f., das mit den Worten beginnt: „Ich, wie ein Elefanten-Weibchen, mit einer langen Schwangerschaft behaftet“. Zu N.s nicht ganz zuverlässigen Elefanten-Quellen siehe NK 6/2, S. 537.

Die Vorstellung, die – männlichen – Künstler seien als Gebärende, als Mütter ihrer Werke aufzufassen, weist eine lange Traditionsgeschichte auf, wie bereits Lloyd 1984, 21 f. ausgehend von Platons *Symposion* gezeigt hat. Vgl. auch den Überblicksartikel von Begemann 2014 sowie mit Blick auf die bildende Kunst der Renaissance Pfisterer 2014. In der Ästhetik um 1800 begegnet die Gebärmeteraphorik für den künstlerischen Produktionsprozess ebenfalls. Prägnant ist etwa das Diktum aus Johann Wilhelm Ritters *Fragmenten aus dem Nachlasse eines jungen Physikers* (1810): „Die Kunst scheint das Gebären des Mannes zu seyn [...]. Das Weib gebiert Menschen, der Mann das Kunstwerk.“ (Ritter 1810, 108) Auch noch nach – und zumindest teilweise vermittelt durch – N. ist die ästhetisch-poetologische Gebärmeteraphorik in der Moderne präsent. In ihrem 1899 publizierten Essay *Der Mensch als Weib* schreibt Lou Andreas-Salomé dem Künstler ein „Glück geistiger Schwangerschaft“ zu und betont: „Nicht zufällig ist es, daß man Künstlern so oft weibliche Eigenschaften anmerkt“, um freilich zugleich eine fundamentale Differenz zwischen Künstlern und Frauen zu behaupten: „Indessen, so nahe Künstler und Weib sich dadurch auch treten, so findet doch nur im Künstler diese Ähnlichkeit sich innerhalb einer wirklichen geistesproduktiven Kraft, die ihm neben seinem praktisch männlichen Mannestum verliehen ward gleich einer Königskrone, die ihm alle Dinge untertan macht. Im Weibe hingegen ist die Wesensgrundlage, die ihm [dem Künstler] so ähnlich sieht, nur eine Seite ihrer Art, praktisch da zu sein, – ihrer Art zu leben, nicht aber eine besondere Geistesbefähigung, von diesem Leben Werke abzulösen.“ (Andreas-Salomé 1899, 232) In ihrem N.-Buch attestiert Andreas-Salomé N. nicht nur selbst „ins Grosse gesteigert [...] etwas Weibliches“, sondern zitiert in der dazugehörigen Fußnote auch ausdrücklich aus FW 72, um die Auffassung vom „weibliche[n] Genie“ zu belegen (Andreas-Salomé 1894, 43; hierzu Weiershausen 2004, 191 f.). Vgl. ebenfalls Rilkes Bemerkung in seinen *Briefen an einen jungen Dichter* (1929): „Und auch im Mann ist Mutterschaft, scheint mir, leibliche und geistige; sein Zeugen ist auch eine Art Gebären, und Gebären ist es, wenn er schafft aus innerster Fülle.“ (Rilke 1996, 526) In FW wird die Schwangerschafts- und Geburtsmetaphorik erneut im Fünften Buch aufgegriffen, namentlich in FW 369 und FW 376.

430, 13 *Contemplativen*] In Cb, 93 rot markiert: „Contemplationen“. Zu den „Contemplativen“ vgl. NK FW 301.

430, 15 f. *Bei den Thieren gilt das männliche Geschlecht als das schöne.*] Im Korrekturbogen stand stattdessen als Schlusssatz zuerst noch folgendes Zitat aus Goethes *Faust II*, V. 6217: „Die Mütter! Mütter! S’klingt so wunderbar!“ (Cb, 93) N. hat dieses Zitat gestrichen und darunter den von der Druckfassung noch leicht abweichenden Schlusssatz geschrieben: „Bei den Thieren ist das männli-

che Geschlecht das schöne Geschlecht.“ (Ebd.) Als Informationsquelle hierfür kommen wieder Espinas' *Thierische Gesellschaften* in Frage, wo N. lesen konnte: „Dasselbe allgemeine Gesetz, dass das männliche Thier glänzender geschmückt ist, als das Weibchen, und dass die Entstehung seines glänzenden Gewandes mit seiner Paarungszeit zusammenfällt, bestätigt sich sowohl bei den Vögeln, wie bei den Säugethieren. Wir können deshalb mit Bestimmtheit behaupten, dass die Farben im ganzen geschlechtlichen Thierreiche eine Hauptrolle bei der Bewerbung der Geschlechter spielen; nur beschränkt sich dieser Schmuck vorwiegend auf das Männchen, je höher das Thier steht“ (Espinas 1879, 277; der zweite Satz von N. mit Randstrich markiert). Espinas resümiert: „Unsere Erfahrungen berechtigen uns zu dem Schlusse, dass fast im ganzen Thierreiche die Gestalt des Männchens sich modificirt, um die Phantasie des Weibchens anzuregen“ (ebd., 280), dass auch und gerade „die Kämpfe zu Ehren der Weibchen in den meisten Fällen mehr Demonstrationen ästhetischer Art sind, in denen die stolze Schönheit der Männchen sich zeigen soll“ (ebd., 311). N.s Formulierung spielt darauf an, dass in seinem kulturellen Horizont beim Menschen umgekehrt das weibliche Geschlecht als das schöne gilt; vgl. Meyer 1874–1884, 2, 828: „das schöne Geschlecht, die Frauen“. Vor diesem Hintergrund korrespondiert N.s Schlusssatz insofern mit dem Eingangssatz, als dem dort im Vergleich mit dem Menschen behaupteten Andersdenken der Tiere über das weibliche Geschlecht nun auch noch ein anderer Stellenwert des männlichen Geschlechts im Tierreich zur Seite gestellt wird.

Die These von der größeren Schönheit männlicher Tiere gegenüber den weiblichen, mit der der Abschnitt trotz des dadurch formal geschlossenen Rahmens inhaltlich recht abrupt endet, findet sich bei N. auch noch nach der ersten Veröffentlichung von FW und wird im Nachlass im Hinblick auf die bei Espinas genannte Funktion für die Paarung weiter ausgeführt. In einer Aufzeichnung vom Sommer 1883, die sich aus kulturanthropologischer Perspektive mit dem Verhältnis der Geschlechter beschäftigt und dabei ebenfalls auf den Tier-Mensch-Vergleich zurückgreift, ist folgende Überlegung enthalten: „Bei den Thieren sind die Weibchen nicht geschmückt, die Schönheit gehört den Männchen zu – die Begehrenden und Kämpfenden werden schön. [...] / Die höhere Schönheit der Weiber unter Menschen beweist, daß die Weiber hier die kämpfenden und begehrenden sind; sie verstehen sich leicht darauf, den Mann zu erobern. Bei den Thieren nimmt die männliche Intelligenz zu durch den Geschlechtstrieb.“ (NL 1883, 8[6], KSA 10, 327, 30–327, 5) Die hier implizierte Schlussfolgerung, dass es beim Menschen umgekehrt sei, also die männliche Intelligenz durch den Geschlechtstrieb abnehme, lässt abermals einen Bezug auf Schopenhauer vermuten, der in seiner Abhandlung *Ueber die Weiber* gerade mittels dieser These zu erklären sucht, weshalb beim Menschen das weibli-

che Geschlecht – fälschlicherweise – als das schöne gelte: „Das niedrig gewachsene, schmalschultrige, breithüftige und kurzbeinige Geschlecht das schöne nennen konnte nur der vom Geschlechtstrieb umnebelte männliche Intellekt: in diesem Triebe nämlich steckt seine [des weiblichen Geschlechts] ganze Schönheit.“ (Schopenhauer 1873–1874, 6, 654) Vgl. auch folgende ‚Vorstufe‘ in N V 7, 75, wo N. offenbar noch nicht mit Blick auf die Tiere, sondern auf den Menschen notiert: „Die Männer schöner als die Frauen.“

73.

Heilige Grausamkeit.] Titellose, sonst schon nahezu identische ‚Reinschrift‘ in M III 6, 88. Von Erzählduktus bzw. -struktur und Figurenkonstellation her ähnelt die kurze Narration den Abschnitten FW 32 und FW 68, die im Entwurfsstadium zunächst noch Zarathustra zum Protagonisten hatten; eine stärker thematische Nähe wiederum ergibt sich zu FW 26, auch wenn es jetzt nicht um Grausamkeit gegen schwache Greise, sondern gegen kranke Säuglinge geht: Die „Denkweise“ des im zu kommentierenden Abschnitt auftretenden ‚grausamen Heiligen‘ erfordert ebenso wie die des Philosophen in FW 32 „eine harte Haut“ (403, 26 f.), insofern er einem ratsuchenden Vater die Tötung seines krank zur Welt gekommenen Kindes empfiehlt. Seine Empfehlung erinnert damit an das Ausleseverfahren des Ältestenrats (γερονσία) im antiken Sparta, das nur die kräftigen, gesunden Neugeborenen überlebten. Vgl. hierzu auch Vivarelli 2015, 77, die darin eine Vorbereitung der im Zweiten Buch alsbald folgenden „Abschnitt[e] über die Griechen“ sieht. Zugleich weist der Text wie bereits FW 26 voraus auf den in späteren Texten N.s mehrfach verhandelten Motivkomplex der ‚Schwachen‘, ‚Kranken‘ und ‚Missratenen‘, der N. wirkungsgeschichtlich als philosophischen Vorläufer des Eugenik- und Euthanasie-Gedankens im späten 19., frühen 20. Jahrhundert erscheinen ließ (vgl. Weingart/Kroll/Bayertz 1992, 70–72), der entsprechend auch von den Nationalsozialisten für ihre Programmatiken der ‚Rassenhygiene‘ und ‚Vernichtung unwerten Lebens‘ vereinnahmt wurde (vgl. Grätz 2021). Einige Texte N.s erwiesen sich hierfür in der Tat als anschlussfähig. Vgl. z. B. GD Streifzüge eines Unzeitgemässen 36, wo es unter der Überschrift „Moral für Ärzte“, ‚unmoralisch‘ heißt: „Eine neue Verantwortlichkeit schaffen, die des Arztes, für alle Fälle, wo das höchste Interesse des Lebens, das aufsteigenden Lebens, das rücksichtsloseste Nieder- und Beiseite-Drängen des entartenden Lebens verlangt – zum Beispiel für das Recht auf Zeugung, für das Recht, geboren zu werden, für das Recht, zu leben ...“ (KSA 6, 134, 14 u. 22–27; vgl. NK 6/1, S. 496 f.; allgemein zu *Wert und Unwert des Lebens bei Nietzsche* vgl. Thüning 2003.)

Dass „Missgeburten“ zu „vernichten“ seien, „um nicht die Propagation des Zurückgebliebenen Misrathenen zu fördern“, formuliert bereits die nachgelassene Aufzeichnung NL 1876/1877, 23[59], KSA 8, 424, 13–15. Ausführlicher und noch nachdrücklicher lautet ein spätes Nachlass-Notat, das sogar Zeugungsverhinderungen (durch Zwangssterilisation?) vorsieht: „Es giebt ~~In allen~~ Fällen, wo ein Kind ein Verbrechen 'sein würde' ist, 'bei chronisch Kranken u Neurasthenikern / dritten Grades, ' 'Was hat man da zu thun?' wo ~~andererseits~~ 'es umsonst wäre, wollte man Ihnen Von solchen Sie zur Keuschheit überreden, etwa mit Hülfe von Parsifal-Musik' dem Geschlechtstrieb überhaupt ein Veto entgegenzusetzen bloß auf fromme / Wünsche hinauslaufen würde 'ihnen Keuschheit predigen u Seelenzauber mag immerhin versucht werden: der Übelstand [ist], daß die Unfähigkeit, sich zu beherrschen mit zu den Folgen ihres Gesamt-' (– dieser Trieb hat bei ~~derartig Schlechtweggekommenen~~ sogar oft eine wider=~~liche~~ Erregbarkeit –) 'verfalls gehört, während die Erregbarkeit von' ist die Forderung zu stellen, daß die Zeugung verhindert wird. 'Diese Forderung sollte mit allen Mitteln zu einem Gesetz u. kateg[orischen] Imperativ erhoben werden: die' Die Gesellschaft / kennt wenige dergestalt dringliche u grundsätzliche Forderungen. Hier genügt nicht nur die Ver-/achtung, die gesellschaftliche Ehrlosigkeits-Erklärung als Mittel, eine niederträchtige Schwächlichkeit des / Charakters im Zaum zu halten, M': M' an dürfte 'hier', ohne Rücksicht auf 'Herkunft' Stand, Rang u 'Bildung' Cultur, mit den / härtesten 'Zwangsmitteln' Vermögensstrafen, 'vor allem' ~~unter Umständen~~ mit dem Verlust der ‚Freiheit‘, mit Clausur / gegen derartige 'Triebe' Verbrechen vorgehn. Ein Kind in die Welt setzen, in der man selbst kein / Recht zu sein hat, ist 'unendlich' schlimmer als ein Leben nehmen. ~~Der Syphilitiker, der ein Kind macht,~~ 'Du sollst nicht tödten ist ein Gesetz der Naivetät gegen: du sollst nicht' / 'zeugen ... Ich nenne einen Syphil[itiker] der ein Kind macht, – einen Pessimisten der That. [er bleibt nicht nur, wie Sch. 'der Christ' auf halbem Wege stehen, er macht den / Werth des Daseins thatsächlich geringer, – er verdirbt das Leb Leben [...]]'“ (KGW IX 9, W II 6, 132, 3–31 = NL 1888, 15[3], KSA 13, 401, 12–12)

Allerdings argumentiert der ‚grausame Heilige‘ in FW 73 nicht als eugenischer Zeugungs- und Züchtungstheoretiker mit Blick auf die Gesellschaft bzw. Generationenfolge. Vielmehr weist er einerseits die Schuld an der Krankheit des Kindes dem Vater zu, der nicht den rechten Zeitpunkt der Zeugung abgewartet habe, und wirft andererseits zum Schluss die euthanastische Frage auf, ob es „nicht grausamer“ wäre, das kranke Kind „leben zu lassen“, als es zu töten (430, 29 f.). Dass „Nietzsche [...] recommends infanticide“, wie Doyle 2018, 225, Anm. 10 schreibt, lässt sich aus diesen Worten der fiktiven Figur freilich nicht so einfach ableiten.

430, 19 *geborenes*] M III 6, 88: „gebornes“.

430, 20 *es ist elend*] M III 6, 88: „er ist elend“.

430, 24–26 *so wirst du nie wieder ein Kind zeugen, wenn es nicht an der Zeit für dich ist, zu zeugen*] Offensichtlich setzt der Heilige voraus, dass der Vater zu einer anderen Zeit ein gesundes Kind hätte zeugen können (die Mutter scheint hingegen keine Rolle zu spielen). Ein generelles Zeugungsverbot verhängt der Heilige jedenfalls nicht über den Vater, sondern er verurteilt nur dessen angeblich ‚gedankenlose‘ Zeugung zur Unzeit. Ähnlich hebt auch Zarathustra in seiner Rede „Von Kind und Ehe“ auf die Zeugungs-Motivation des Vaters ab: „Du bist jung und wünschst dir Kind und Ehe. Aber ich frage dich: bist du ein Mensch, der ein Kind sich wünschen darf? / Bist du der Siegreiche, der Selbstbezwinger, der Gebieter der Sinne, der Herr deiner Tugenden? Also frage ich dich. / Oder redet aus deinem Wunsche das Thier und die Nothdurft? Oder Vereinsamung? Oder Unfriede mit dir? / Ich will, dass dein Sieg und deine Freiheit sich nach einem Kinde sehne. Lebendige Denkmale sollst du bauen deinem Siege und deiner Befreiung. / Über dich sollst du hinausbauen. Aber erst musst du mir selber gebaut sein, rechtwinklig an Leib und Seele.“ (Za I, KSA 4, 90, 5–15)

74.

Die Erfolglosen.] In M III 1, 60 findet sich folgende ‚Vorstufe‘: „Frauen ohne Erfolg: solche, welche in Gegenwart dessen, den sie lieben, unruhig, unsicher werden und zuviel sprechen. Die Männer lieben eine gewisse heimliche und phlegmatische Zärtlichkeit.“ Vgl. auch die titellose ‚Reinschrift‘ mit Korrekturen in M III 6, 90.

Über die Bedeutung der weiblichen Temperamente für die Geschlechtsliebe wurde (aus männlicher Sicht) schon vor N. ausgiebig räsonniert, so etwa in Carl Friedrich Pockels’ Werk *Der Mann. Ein anthropologisches Charaktergemälde seines Geschlechts*. Indes trifft das in FW 74 über die männliche Vorliebe für phlegmatisch-zärtliche Frauen Gesagte nach Pockels’ Einschätzung lediglich für eher geistlose Vertreter des männlichen Geschlechts zu: „Das phlegmatische Weib gewinnt in der Regel eher durch das stille, in sich gekehrte Wesen, als durch den feurigen Geist eines andern Temperaments, wenn sie nicht ganz ohne alles zärtliche Mitgefühl erscheint. Die gewöhnlichen Männer halten das stille und ruhige Temperament eines Frauenzimmers für einen Zug veredelter Weiblichkeit, die sich mit sittsamem Anstande in den Schranken zu halten wisse, und auf eine gute, bequeme, zufriedene Gattinn und Hausmutter

hindeute. [...] Für den geistvollern Mann ist dagegen das phlegmatische Weib fast /431/ immer ohne alles Interesse. Denn das höchste, was das Weib dem Manne geben kann, ist die Liebe, – und erscheint diese gleichsam als etwas Negatives in einer phlegmatischen Form; so kann sie für den warm-fühlenden Mann sogar etwas Zurückstoßendes werden“ (Pockels 1806, 430 f.). Die Erfolglosigkeit nicht-phlegmatischer Frauen auf dem Heiratsmarkt behauptet Pockels zwar auch, führt sie damit letztlich aber auf die Geistlosigkeit der meisten Männer zurück: „Es ist daher nichts Auffallendes, daß die langsamen und kaltblütigen Mädchen, wegen jenes Anstrichs weiblicher Bescheidenheit, die der Liebhaber sogar *Gra z i e* nennt, selten unverheirathet bleiben, dagegen oft sehr liebenswürdige Frauenzimmer wegen ihres lebhaften Temperaments, und weil sie die Männer nicht durch die sogenannte stille Weiblichkeit bestechen können, oft genug in den Orden alter Jungfern treten.“ (Ebd., 430) Eine vergleichbare Unterscheidung zwischen gewöhnlichen und geistvolleren Männern findet in N.s Text ebenso wenig statt wie eine Begründung der allgemeinen Verführbarkeit der Männer durch phlegmatisch-zärtliche Frauen.

Eher ‚erfolglos‘ blieb FW 74 selbst bisher bei den Sekundärliteraten. Immerhin paraphrasiert Winders 1991, 130 den Text, und Hudgens 2016, 187 leitet (im Rückbezug auf den Satzsatz von FW 71) daraus ab, „that Nietzsche is voicing his ability to recognize nervousness in social situations, and again reminding men that they cannot be too kind about women, if only they could see things from a woman’s perspective“.

430, 32 f. *Jenen armen Frauen fehlt es immer an Erfolg*] In M III 6, 90 korrigiert aus: „Jenen Frauen fehlt der Erfolg“.

431, 1 *zu viel reden*] Vgl. dagegen die in FW 60 vom Mann ersehnte „Todtenstille“ (425, 1) der Frauen.

75.

Das dritte Geschlecht.] N. erweist sich unter diesem Titel nicht etwa als Vordenker der Transgender- oder Queer-Theorie, der die heteronormative Geschlechtereinteilung in ‚männlich‘ und ‚weiblich‘ aufbrechen möchte. Stattdessen sind mit dem dritten Geschlecht schlichtweg kleine Frauen gemeint. Anders wiederum verwandte kurz nach N. Ernst von Wolzogen die Wendung in seinem 1899 erschienenen Bestseller-Roman *Das dritte Geschlecht*, in dem es um eine bisexuelle Frau geht. Vor allem in der anglophonen N.-Forschung gibt es eine kleine Debatte um FW 75, die sich an Walter Kaufmanns Kommentar in Nietzsche 1974, 130 Anm. 12 entzündete, genauer an seiner Formulierung:

„With the absurd aphorism the pages on women (sections 60–75) reach their nadir and end.“ Während Winders 1991, 130 f. dies eingestandenermaßen ratlos zurücklässt, positionieren sich gegen Kaufmanns Absurditäts- und Tiefpunktthese Higgins 2000, 87–89, die N. von jedem Verdacht eines sexistischen Scherzes freisprechen möchte und den Text vielmehr für einen „joke on the great man Aristotle“ hält (ebd., 88; hierzu NK 431, 9 f.), sowie Oppel 2005, 96, der argumentiert, mit FW 75 „Nietzsche’s pages on women in *The Gay Science* reach rather their peak and climax“. Auch wenn möglicherweise diese ganze Debatte schief angesetzt und FW 75 weder Tief- noch Höhepunkt der ‚Frauen-Abschnitte‘ im Zweiten Buch sein sollte, bildet der Text doch unbestreitbar deren Abschluss.

431, 5–9 „*Ein kleiner Mann ist eine Paradoxie, aber doch ein Mann, – aber die kleinen Weibchen scheinen mir, im Vergleich mit hochwüchsigen Frauen, von einem anderen Geschlechte zu sein*“ – *sagte ein alter Tanzmeister.*] Eine von KSA 14, 247 mitgeteilte ‚Vorstufe‘ kommt noch ohne das ‚paradoxe‘ Gegenbild des kleinen Mannes sowie ohne den fiktiven „Tanzmeister“ als sprechendes Ich aus: „Der Unterschied zwischen den kleinen Weiberchen und den hochwüchsigen Frauen scheint mir so bedeutend daß ich mich nicht wundern würde, wenn man von 3 Geschlechtern statt von 2 redete.“ Dafür, dass der „Tanzmeister“, dem dies in der Druckfassung in leicht modifizierter Form in den Mund gelegt wird, nicht unbedingt als (schön)geistige Autorität aufgefasst werden muss, spricht der Wortgebrauch an den beiden anderen Stellen, wo ein solcher sonst noch bei N. vorkommt: In UB III SE 6, KSA 1, 391, 3–8 sowie in der zugehörigen Vorarbeit NL 1874, 35[12], KSA 7, 816, 5–9 werden „Tanzmeister“ und „Tapezirer“ in einem pejorativen Atemzug als Vertreter einer trivialen Dekorations-Ästhetik genannt.

431, 8 *alter*] Nachträglich in die noch titellose ‚Reinschrift‘ (M III 6, 118 f.) eingefügt, um den Parallelismus ‚alter Tanzmeister – alter Aristoteles‘ zu erzeugen.

431, 9 f. *Ein kleines Weib ist niemals schön – sagte der alte Aristoteles.*] Die ‚Vorstufe‘ in N V 7, 7, schreibt dieses Diktum noch nicht namentlich Aristoteles zu: „Ein kleines Weib ist niemals schön, sagte der alte Grieche.“ KSA 14, 247 verweist für den Schlusssatz von FW 75 auf eine Passage aus der *Nikomachischen Ethik* (IV 7, 1123b, 6–8), wo es aber lediglich geschlechtsneutral heißt, dass „auch die Schönheit einen großen Körper [voraussetzt], während ein kleiner Körper nur hübsch und proportioniert, nicht schön sein kann.“ (Aristoteles 1833–1862, VI/2, 114) – „καὶ τὸ κάλλος ἐν μεγάλῳ σώματι, οἱ μικροὶ δ’ ἀστεῖοι καὶ σύμμετροι, καλοὶ δ’ οὐ.“ (Aristoteles 1831b, 64) Ferner führt KSA 14, 247 eine Stelle aus der *Rhetorik* (I 5, 1361a, 6) an, wo mit Blick auf Mädchen wiederum körperliche Schönheit und Größe als zwei verschiedene Aspekte betrachtet wer-

den, deren Verbindung miteinander sowie mit weiteren, geistig-sittlichen Eigenschaften für das ganze Gemeinwesen wünschenswert erscheint: „Vorzüglichkeit der weiblichen [Kinder] ist, dem Körper nach Schönheit und GröÙe, dem Geiste nach Selbstbeherrschung und Arbeitsamkeit ohne /42/ schmutziges Trachten.“ (Aristoteles 1833–1862, I/1, 41 f.) – „θηλειῶν δὲ ἀρετὴ σώματος μὲν κάλλος καὶ μέγεθος, ψυχῆς δὲ σωφροσύνη καὶ φιλεργία ἄνευ ἀνελευθερίας.“ (Aristoteles 1831a, 17) Der Satz „Ein kleines Weib ist niemals schön“ findet jedoch keine wörtliche Entsprechung bei Aristoteles.

Walter Kaufmann bringt in seiner Anmerkung zu FW 75 zwar auch das geschlechtsunspezifische Zitat aus der *Nikomachischen Ethik* (in englischer Übersetzung), liefert dabei jedoch auch den Anfang des Satzes, den Montinari in KSA 14 weglässt. In der deutschsprachigen Ausgabe, die sich in N.s Besitz befand, lautet dieser Satzanfang: „Der Hochsinn setzt nämlich eine GröÙe voraus, wie auch die Schönheit einen großen Körper [...]“ (Aristoteles 1833–1862, VI/2, 114). In dem von Montinari ausgesparten Wortlaut des griechischen Originals heißt es: „ἐν μεγέθει γὰρ ἡ μεγαλοψυχία“ (Aristoteles 1831b, 64). Die Zusammengehörigkeit von Schönheit und KörpergröÙe fungiert bei Aristoteles folglich als Vergleich bzw. Analogie für die Zusammengehörigkeit von „Hochsinn“ (μεγαλοψυχία) und Seelen-GröÙe (μέγεθος). Zu Hochsinn bzw. „Grossmuth“ und „Edelsinn“ vgl. auch NK 374, 4–16 und NK FW 55. Vor diesem Hintergrund zitiert Higgins 2000, 88 den Abschnitt FW 208 aus dem Dritten Buch, der zu bedenken gibt, dass „ein grosser Mann“ nicht zwangsläufig auch „ein Mann“ sein müsse, sondern unter anderem „ein verhextes Weiblein“ sein könnte (507, 13–16). Indes muss man hier keineswegs an die KörpergröÙe des ‚großen Mannes‘ denken – ebenso wenig wie bei Aristoteles’ Bestimmung der μεγαλοψυχία. Voreilig ist auch Higgins’ Schluss, FW 75 präsentiere „Aristotle as a dancing master“ (Higgins 2000, 87; so gleichfalls Hudgens 2016, 186): Der Text lässt sich auch und mit mehr Plausibilität als Parallelisierung zweier (angeblicher) Äußerungen lesen: derjenigen des Tanzmeisters *und* derjenigen Aristoteles’.

Verfälschend zitiert wird FW 75 in Robert Walsers 1917 erschienener Erzählung *Tobold (II)* von der Titelfigur: „Nietzsche sagt gewiß mit Recht, dass Frauen, die klein und unansehnlich von Figur sind, unmöglich schön sein können“ (Walser 1966–1975, 2, 336). Von einem unansehnlichen Körperbau ist bei N. erstens gerade nicht die – tautologische – Rede, und zweitens handelt es sich ja lediglich um ein – angebliches – Aristoteles-Zitat.

76.

Die grösste Gefahr.] Titelgleiche ‚Reinschrift‘ mit einigen Korrekturen und Varianten in M III 6, 160 f. Eine ‚Vorstufe‘ vom Herbst 1881 stellt schon ähnlich

wie die Druckfassung „Künstler und Dichter“ als Protagonisten eines gefährlichen „Irrsinns“ dar, setzt dem aber noch die Vertreter „des wissenschaftlichen Geistes“ entgegen und ergreift Partei für die „Langsamkeit“, von der sich die Sprechinstanz von FW 76 dann deutlich absetzen wird: „Hätte es nicht immer M[enschen] gegeben, welche die Zucht ihres Kopfes als ihren Stolz, ihre Verpflichtung, ihre Tugend fühlen, welche durch alles Phantasiren und Ausschweifen des Denkens beleidigt ~~und~~ 'oder' beschämt wurden – so wäre die M[ensch]h[eit] längst zu Grunde gegangen! Über ihr schwebte und schwebt fortwährend als ihre größte Gefahr der ausbrechende Irrsinn – das heißt eben das Ausbrechen der Beliebigkeit des Empfindens u[nd] Sehens und Hörens. Nicht die Wahrheit und das Wesen ist der Gegensatz der Welt des Irrsinns, sondern die Allgemeinheit und Allverbindlichkeit eines Glaubens –! Nun aber wächst und lebt dieser Glaube 'und bringt sich damit in Gefahr –', ~~und~~ fortwährend schiebt und verschiebt sich das Bild der Dinge ~~und~~ 'ebenso wie das' das was die Dinge sehen, hören und fühlen macht – fortwährend ~~ist das Streben da~~ 'ist ein mächtiger Hang in diesem Glauben', zu schnell und plötzlich und ungeduldig zu wachsen u. 'dh. zum Irrsinn zu werden! Leiden nicht' die begabtesten 'Me' gerade ~~haben~~ am meisten diese Ungeduld 'u. winden sich unter der Langenweile des Tempo's, welches jener Glaube nöthig hat?' Sind nicht die Dichter und Künstler Merkmale der allgemeinen Lust am Ausbrechen jenes Irrsinns und gleichsam dessen Vortänzer? Es bedarf also des wissenschaftlichen Geistes und der tugendhaften Intellekte, als 'es bedarf' der 'unerschütterlichen' Taktschläger bei dem ungeheuren Tanze der Gläubigen jenes Glaubens: es ist eine Nothdurft ersten Ranges, welche hier fordert und gebietet. Ohne sie wäre die Erde ein 'das' Tollhaus der Menschen ~~und sehr schnell würde sie auch das nicht mehr sein~~ 'gewesen und auch dies ~~nur~~ eine kurze Spanne, vielleicht 'nur' eine einzige Nacht –' denn das Leben 'und die Dauer' der M[ensch]h[eit] hängt an der Allgemeinheit und Allverbindlichkeit jenes Glaubens, an dem, was sie ihre 'Vernunft' nennen't'. – Meine Freunde, es ist eine Sache voller Wunder und Höhe, seine Vernunft zu haben 'und zu verbreiten' und [sie endlich] gesetzgebend zu machen: das sind Thoren 'oder M[enschen] niederer Abkunft', welche über diese Wunder[bar]keit und Hoheit spotten, weil sie, unter vielem Andern, auch eine gewisse Langsamkeit der Bewegung fordert – alle vornehmen Dinge sind langsam.“ (M III 5, 20 f.)

Im Unterschied zu diesem Text fällt auf, dass in der Druckfassung der menscheitsgefährdende „Irrsinn“ (431, 20) nicht nur mit „Künstler[n] und Dichter[n]“ (432, 11), sondern gerade auch mit „Erforscher[n] der Wahrheit“ (432, 5 f.), die an – ‚fröhliche‘ – Wissenschaftler denken lassen, und schließlich sogar mit dem sprechenden „Wir“ selbst (432, 20) assoziiert wird. Dass auch FW 76 eine „Spannung [...] zwischen Wissenschaft und schöpferischem Irr-

sinn“ darstellt, meint gleichwohl Vivarelli 2015, 77, die hierin eine Auseinandersetzung mit Leckys *Geschichte des Ursprungs und Einflusses der Aufklärung in Europa* sieht, was sie durch die mit FW 76 thematisch entfernt verwandte Aufzeichnung NL 1881, 11[85], KSA 9, 473, 4–14 stützen will: „Forscher wie Lecky können den Verfall einer Meinung nach ihrer größten Herrschaft nie erklären. Die Meinungen (auf der Basis des Geschmacks) sind große Krankheiten über viele Geschlechter hin, physiologisch endlich ausheilend und absterbend – und die Meinungen selber sind nur der uns bekannte Ausdruck eines physiologischen Vorganges. Es giebt individuelle und überindividuelle Krankheiten. Man muß die Menschen studiren, in welchen die Gegenmeinung oder die Skepsis auftaucht: ein neues physiologisches Merkmal ist in ihnen, wahrscheinlich der Keim einer anderen Krankheit. – Die Menschen als die wahnsinnigen Thiere.“ Für die auch hier schon angeschlagene Irrsinns-Thematik verweist Vivarelli 2015, 78 auf Anregungen durch das Werk *Die Zurechnungsfähigkeit der Geisteskranken* des englischen Psychiaters Henry Maudsley, das N. direkt nach Erscheinen der deutschen Übersetzung 1875 erworben hatte. Maudsley habe „Nietzsche darauf [ge]bracht[], das Irren mit der Suche nach neuen Wegen zu verbinden“. In der Tat finden sich bei Maudsley, wie bereits Brusotti 1997b, 429 gezeigt hat, gedankliche Ansätze, die auf FW 76 vorausweisen.

So bemerkt – im Traditionszusammenhang der topischen Verschränkung von Genie und Wahnsinn stehend (hierzu NK 381, 30–382, 7) – Maudsley 1875, 52f., dass „der Irrsinnige“ und der von „der gewöhnlichen Denkweise der Menschen“ abweichende „Verbreiter neuer Ideen“ und ‚Wahrheiten‘ Gemeinsamkeiten aufweisen, ja in Personalunion auftreten können: „[W]iederholt hat es sich zugetragen, dass Ansichten, welche gegen den gewöhnlichen Menschenverstand verstießen und als verrückte angesehen wurden, doch als wahrheitsgemässe zur Geltung gekommen sind. Die ganz ungewöhnliche Erfassung der Dinge, die beim Irrsinnstempamente charakteristisch hervortritt, kann vielleicht durch eine Inspiration einen beschaulichen Einblick gewährt haben, zu dem die angestrengteste Reflexion sich nie erhoben hätte; sie bildet den wahren Gegensatz zu jener Wirkungsweise, wodurch das geistige Leben der meisten Menschen in Fesseln geschlagen wird. Nur selten geschieht es, dass jemand die geebnete Bahn des Denkens verlässt, durch glückliche Inspiration die Schranken des Gewohnten durchbricht und einen ganz neuen Pfad für die Denker eröffnet, mag er auch manchmal zu weit gehen oder selbst in Irrsinnschrollen verfallen. [...] Die Gedankenwelt der Menschheit wird ebenso gut von antagonistischen Kräften beherrscht, wie die den Planeten angewiesene Bahn: eine centrifugale oder /53/ revolutionäre Kraft gibt den expansiven Impuls zu neuen Ideen, eine centripetale oder conservative Kraft macht sich in der ein-

schränkenden Gewohnheit geltend [...]. So wird es dann erklärlich, dass die prophetische Begeisterung des Genies und die Irrsinnsmanie Ähnlichkeit miteinander haben.“ Die Parallelen zum Gedankengang zu FW 76 sind unverkennbar und reichen bis ins Detail hinein, beispielsweise was die Gegenüberstellung von vorwärtsdrängendem Irrsinn und „gewöhnliche[m] Menschenverstand“ betrifft; vgl. die phantastophoben „Freunde ‚des gesunden Menschenverstandes‘“ in 431, 17.

Punktuell zu FW 76 vgl. auch Donnellan 1976, 585, Fischer 1981/1982, 488 u. Fischer 1986, 47, Mattenklott 1997, 233, Higgins 2000, 90 f., Jurist 2000, 220, Oliveira 2003, 81, Abou-Rihan 2008, 2, Branco 2010, 72 f. Stegmaier 2010a, 10 u. Stegmaier 2012b, 32, Clark 2015, 159 u. 187, Clark/Wonderly 2015, 121 f. sowie Young 2015, 18.

431, 17 *Freunde „des gesunden Menschenverstandes“*] Der ‚gesunde Menschenverstand‘ (auch: gemeiner oder – wie bei Maudsley – gewöhnlicher Menschenverstand, Gemeinsinn, englisch: common sense, französisch: bon sens) war insbesondere im Aufklärungszeitalter ein vielberufener Begriff. Laut Kants Definition in der *Kritik der Urteilskraft* hat man unter dem „gemeine[n] Menschenverstand“ den „bloß gesunden (noch nicht [durch wissenschaftliche Ausbildung] cultivirten) Verstand“ zu verstehen, „dessen man nur immer sich von dem, welcher auf den Namen eines Menschen Anspruch macht, gewärtigen kann“ (AA V, 293). Konkret handle es sich dabei um „die Idee eines gemeinschaftlichen Sinnes, d.i. eines Beurtheilungsvermögens [...], welches in seiner Reflexion auf die Vorstellungsart jedes andern in Gedanken (a priori) Rücksicht nimmt, um gleichsam an die gesammte Menschenvernunft sein Urtheil zu halten“ (ebd.). Prominent ist Hegels spekulatividealistische Polemik gegen den gesunden Menschenverstand, die sich bereits in seiner frühen Schrift über die *Differenz des Fichte’schen und Schelling’schen Systems der Philosophie* (1801) findet und sich später auch explizit gegen Kant richtet. In Hegels *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie* heißt es beispielsweise über die mit dem „Hauptsatz der kantischen Philosophie“ verbundene Voraussetzung „Vor dem Erkennen muß man das Erkenntnisvermögen untersuchen“: „Das ist dem Menschenverstand plausibel, ein Fund für den gesunden Menschenverstand. Das Erkennen wird vorgestellt als ein Instrument [...]. Es ist, als ob man mit Spießen und Stangen auf die Wahrheit losgehen könnte.“ (Hegel 1832–1845, 15, 555) Einen direkten Hegel-Bezug in FW 76 sieht Jurist 2000, 61; zur Begriffsgeschichte des ‚gesunden Menschenverstandes‘ und der mit ihm verwandten Konzepte vom späten 17. bis zum frühen 19. Jahrhundert vgl. Maydell/Wiehl 1974. Das in FW 76 sprechende Ich geht jedenfalls, wie sich im Textverlauf deutlich zeigt, ebenfalls auf Abstand zum „gesunden Menschenverstand“, der auf die Seite „der tugendhaften Dummheit“ und „des

langsamen Geistes“ gehört (432, 15–17), dem aber gleichwohl zugestanden wird, dass er die „Regel“ (432, 23) bleiben muss. Vgl. auch die Verballhornung zum „gesunden Thierverstand“ in FW 224 (510, 16).

431, 17–20 *so wäre die Menschheit längst zu Grunde gegangen! Ueber ihr schwebte und schwebt fortwährend als ihre grösste Gefahr der ausbrechende Irrsinn*] Von der Wortwahl her ähnlich, jedoch ausdrücklich im historischen Rückblick auf eine von der Sprechgegenwart abstechende Vergangenheit hatte im Ersten Buch die Sprechinstanz von FW 46 in erlebter Rede berichtet: „Schweben! Irren! Toll sein! – das gehörte zum Paradies und zur Schwelgerei früherer Zeiten“ (412, 5–7). Mit der in FW 76 vertretenen These der ‚fortwährenden‘ Größtgefahr, die freilich laut Textbeginn „allezeit“ durch die „Ueberszahl“ kopfzüchtiger Verstandesmenschen gebannt wurde (431, 12f.), erscheint das nicht ohne Weiteres verträglich. Überdies verschiebt sich in der Textmitte noch die Argumentation von FW 76 dahingehend, dass für die menschheitsgeschichtliche Gegenwart und Zukunft die „grösste Gefahr“ des Irrsinnsausbruchs noch zu wachsen droht. Vgl. NK 431, 29–432, 4.

431, 23–29 *Nicht die Wahrheit und Gewissheit ist der Gegensatz der Welt des Irrsinnigen, sondern die Allgemeinheit und Allverbindlichkeit eines Glaubens, kurz das Nicht-Beliebige im Urtheilen. Und die grösste Arbeit der Menschen bisher war die, über sehr viele Dinge mit einander übereinzustimmen und sich ein Gesetz der Uebereinstimmung aufzulegen – gleichgültig, ob diese Dinge wahr oder falsch sind.*] Unter Übereinstimmung wird hier ausdrücklich nicht ein Adäquationsverhältnis zwischen Erkenntnis und Dingen im Sinne klassischer Korrespondenztheorien der Wahrheit verstanden, sondern lediglich die Übereinstimmung zwischen den Menschen *über* die Dinge. Das passt einerseits zwar zur Konsensorientierung des ‚gesunden Menschenverstandes‘ (vgl. NK 431, 17), lässt andererseits aber die Möglichkeit zu, dass sich letzterer auf Irrtümer verstündigt, während der Irrsinnige durchaus im Besitz der Wahrheit sein könnte, wobei „wahr oder falsch“ irritierenderweise wiederum nicht als Eigenschaften von Urteilen über Dinge, sondern von Dingen selbst angesprochen werden. Dass sich ausgerechnet „die Erforscher der Wahrheit“, wie es alsbald heißt, „gegen jene Allverbindlichkeit“ stellen (432, 5f.), deutet jedenfalls auf deren Empfindenwerden als „falsch“ hin und attestiert den Wahrheits-Erforschern (wie den Künstlern) durchaus eine gewisse Affinität zum Irrsinn. Damit bildet FW 76 schon einen Vorklang auf einen Gedanken, den zu Beginn des Dritten Buchs besonders die Abschnitte FW 110 und FW 111 weiter ausführen, nämlich die lebenserhaltende Funktion von „irrthümliche[n] Glaubenssätze[n]“ (469, 10f.), die sich im Laufe der Menschheitsgeschichte allgemein verbreiten konnten, da man ohne sie „nur geringere Wahrscheinlichkeit des Fortlebens“ (471,

29 f.) hatte. Allerdings geht abweichend von FW 76 zumindest FW 110 davon aus, dass im Laufe der Zeit „auch der Trieb zur Wahrheit sich als eine lebenserhaltende Macht bewiesen hat“ (471, 12–14).

431, 24 f. *Allverbindlichkeit*] Laut eKGWB von N. als Dis legomenon nur im vorliegenden Text verwandt (vgl. 432, 5; aber auch die eingangs zitierte ‚Vorstufe‘).

431, 25 f. *Urtheilen.*] In Cb, 95 mit rotem Randstrich markiert: „Urtheilen:“.

431, 29–432, 4 *Diess ist die Zucht des Kopfes, welche die Menschheit erhalten hat; – aber die Gegentriebe sind immer noch so mächtig, dass man im Grunde von der Zukunft der Menschheit mit wenig Vertrauen reden darf. Fortwährend schiebt und verschiebt sich noch das Bild der Dinge, und vielleicht von jetzt ab mehr und schneller als je*] An dieser Stelle „verschiebt“ sich auch die Argumentation des Textes. Bis hierhin schien ein statisches Bild gezeichnet zu werden, wonach die zwar allzeit bestehende Gefahr des ausbrechenden Irrsinns und damit der (Selbst-)Vernichtung der Menschheit durch das doch stets herrschende Übergewicht des gesunden Menschenverstandes gebannt wird. Nun aber zeigt sich, dass der Sprecher seine eigene Gegenwart als möglichen Wendepunkt hin zu einer Zukunft betrachtet, in der tatsächlich die Selbstauslöschung der Menschheit durch ein Überhandnehmen des Irrsinns droht. Man mag sich zwar fragen, wie das ausgerechnet aus dem „immer noch so“-Mächtigsein der kopfzuchtlosen „Gegentriebe“ folgen soll, die doch laut der ersten Texthälfte in der Vergangenheit „allezeit“ (431, 12) vom gesunden Menschenverstand in Zaum gehalten worden seien. Doch da sich das sprechende Ich/Wir ja im weiteren Verlauf selbst explizit als irrsinnsaffiner Geist outet, erübrigen sich solche auf Kohärenz- und Konsistenzansprüchen beruhenden kausallogischen Rückfragen an seinen Gedankengang wohl. Von „der Unsicherheit und Phantasterei unserer Urtheile und von dem ewigen Wandel aller menschlichen Gesetze und Begriffe“ (411, 23–25) war ähnlich wie an der hier zu kommentierenden Stelle schon in FW 46 die gegenwartsdiagnostische Rede, dort allerdings im Kontrast zur erstaunlichen Stabilität, die die moderne Wissenschaft gleichwohl gewähre. Dagegen wirken die im Fortgang von FW 76 identifikatorisch genannten „Erforscher der Wahrheit“ (432, 5 f.) geradezu als verirr sinnlichende Destabilisatoren.

432, 8–10 *das langsame Tempo, welches er für alle geistigen Processe verlangt, jene Nachahmung der Schildkröte, welche hier als die Norm anerkannt wird*] Gegenüber der eingangs zitierten ‚Vorstufe‘ M III 5, 20 f., in der die Langsamkeit noch als „vornehm[]“ charakterisiert wurde, wandelt sich in der Druckfassung ihre Bewertung signifikant: Wenige Zeilen weiter unten wird sie mit „Dummheit“ (432, 16) verbunden. Vgl. auch die geringgeschätzten „Langsamen der

Erkenntniss“ (512, 2f.) in FW 231. Antagonistisch zum „langsame[n] Tempo“ des „Allerweltsglaube[ns]“ (432, 7) verhält sich das kurz darauf erwähnte – an die Titelformel von FW erinnernde – „fröhliche[] Tempo“ des „Irrsinn[s]“ (432, 13), das man sich ganz unschildkrötenhaft als rasant vorstellen darf. Schildkröten kriechen übrigens seit den frühen 1870er Jahren durch N.s Schaffen, meist wie hier als Sinnbild der Langsamkeit, wobei mehrfach das bekannte Paradoxon Zenons von Elea erwähnt wird, dem zufolge es Achilles nicht gelingt, eine Schildkröte im Wettlauf einzuholen (vgl. CV 5, KSA 1, 790, 6–8; PHG 12, KSA 1, 848, 8–17; MA I 261, KSA 2, 216, 20–22).

432, 22–24 *Nun, es lässt sich wirklich etwas zu Gunsten der Ausnahme sagen, vorausgesetzt, dass sie nie Regel werden will.*] Anspielung auf das Sprichwort: „Ausnahmen bestätigen (begründen) die Regel.“ (Wander 1867–1880, 1, 194) Der Phraseologismus geht auf Cicero zurück, der in seiner Verteidigungsrede für Lucius Cornelius Balbus Maior schreibt: „Quod si exceptio facit, ne liceat, ubi non est exceptum, ibi necesse est licere“ (*Pro L. Cornelio Balbo* 14 = Cicero 1856, 1053), woraus später der rechtswissenschaftliche Grundsatz „exceptio probat regulam“ abgeleitet wurde (vgl. Abbot 1883, 344). Auf das Verhältnis von Ausnahme und Regel reflektieren zahlreiche Texte N.s aus wechselnden Gesichtswinkeln. In einer gewissen Entsprechung zu der am Ende von FW 76 ausgesprochenen Warnung, dass die Ausnahme nie zur Regel werden wollen dürfe, da sonst die titelgebende Größtgefahr des Zugrundegehens der Menschheit drohe, zog FW 55 in Erwägung, dass gerade der Ausnahme-Mensch in Zukunft zum „Anwalt der Regel werden“ (418, 14) könnte. Zwar spricht in FW 76 gewissermaßen ein ‚Anwalt der Ausnahme‘, der sich offensichtlich selbst zu den Ausnahmemenschen zählt, verteidigend zu ihren „Gunsten“, aber er hält doch zugleich auch ein Plädoyer für die „Regel“, insofern aus Arterhaltungsgründungen die Ausnahme auch fürderhin nur Ausnahme bleiben solle.

77.

Das Thier mit gutem Gewissen.] Als Keimzelle des Abschnitts kommt ein Notat vom Herbst 1881 in Betracht: „Die Masken fallen einem bei der ital[ienischen] Musik ein“ (N V 7, 167 = NL 1881, 12[69], KSA 9, 588, 9). Vgl. auch folgende Aufzeichnung im selben Notizbuch: „Die Gemeinheit gelegent[lich] im Gil Blas und in der italiän[ischen] Oper erniedrigt mich nicht – sie beleidigt mich aber auch nicht, weil sie keine Scham kennt, sondern ihrer selber so gewiß und sicher ist, als ‚Gutes‘.“ (N V 7, 193) Ausführlicher ist schon folgende ‚Vorstufe‘, die KSA 14, 248 nur unvollständig präsentiert: „Das Gemeine, in der

italiänischen Oper (Rossinis und Bellinis zb.) ebenso wie im Gil Blas bleibt mir nicht verborgen, aber es beleidigt mich nicht, ebenso wenig als die Gemeinheit, der man bei der Wanderung in Pompei 'und im Grunde auch beim Lesen jedes antiken Buches' begegnet. Wie kommt dies? Ist es, daß hier die Scham fehlt und daß es 'das Gemeine' so sicher und seiner gewiß auftritt, wie nur irgend etwas Gutes und Hohes? 'in dieser selben Musik?' 'Das Thier hat sein Recht wie der Mensch, so mag es frei herumlaufen 'und du, mein lieber Mensch, bist auch dies Thier noch, trotzallem' –' – scheint die Moral der Sache zu sein. Der schlechte Geschmack hat sein Recht wie der gute, 'und ein Vorrecht vor ihm' falls er 'das große' Bedürfnis ~~und~~ 'die sichere' Befriedigung ist 'und gleichsam eine allgemeine Sprache, eine unbedingt verständliche Larve und Gebärde ist – der gute gewählte Geschmack ist 'hat' dagegen immer etwas Versuchtes, Suchendes, seines Verständnisses nicht völlig gewisses, es ist und war niemals 'volksthümlich': volksthümlich ist und bleibt die Maske.': so mögen denn diese thierischen Monotonien der Cadenz und die Sprünge und Lustigkeiten des Rhythmus 'und alles dies Maskenhafte' dahinfliegen! 'Übrigens versteht man auch das antike Leben nicht, wenn man die Lust an der Maske nicht versteht – es ist die Erholung und das Bad für die alle hoch und fein Strebenden, und für die 'gerade allen den' Aristokraten des Geistes noch nöthiger als allen Gemeinen.' – Das Gemeine in deutschen Werken (zb. manche Wendungen in W[agner]s Tannhäuser und fliegendem Holländer) beleidigt mich unsäglich – aber es ist auch Scham dabei, und eine erniedrigende Condescendenz 'in' der Seele des Künstlers 'selbst', deren ich bewußt werde – ich schäme mich mit ihm. –' (M III 5, 46 f.) Die konkrete Nennung von Wagner-Opern als Beispielen für 'verschämt-gemeine' deutsche Werke, die das sprechende Ich im Gegensatz zu den 'schamlos-gemeinen' modernen und antiken südlichen Werken beleidigen, hat N. für die Druckfassung gestrichen; vgl. NK 433, 23–25. Vgl. auch die schon mit dem Titel der Druckfassung versehene, partiell überarbeitete und abweichende 'Reinschrift' in M III 6, 8. Zur Titelbedeutung siehe NK 433, 5 f.

Zur Interpretation von FW 77 vgl. Kaufmann 1981/82, 119 f., der an den Text die Frage richtet, „wie intellektuelle Rechtschaffenheit und Ehrlichkeit, auf die Nietzsche solch großen Wert legt, mit seiner Philosophie der Masken in Einklang gebracht werden kann“; Kaufmann bezieht dabei auch FW 2 aus dem Ersten Buch und FW 347 sowie FW 361 aus dem Fünften Buch mit ein. Auf „die Bedeutung der Maske“ in FW 77 hebt ebenfalls Steilberg 1996, 354 ab, der in wirkungsgeschichtlicher Hinsicht für eine direkte Beeinflussung der „Theorie eines neuen tragischen Mummenschanzes“ des amerikanischen Dramatikers Eugene O'Neill (1888–1953) durch N. argumentiert. Auch Porter 2000, 33 und Dombowsky 2004, 70 zitieren FW 77 als Beleg für N.s Vorliebe für Masken.

Andere Akzente setzen etwa Denat 2010, 46, die den Abschnitt auf das Baubotiv in FW Vorrede (hierzu NK 352, 20) bezieht, Berry 2011, 207, die FW 77 neben FW 115 hält, wo moniert wird, dass der bisherige Mensch „sich in einer falschen Rangordnung zu Thier und Natur“ gefühlt habe (474, 19 f.), und Vivarelli 2015, 80 f., die trotz fehlender namentlicher Erwähnung auch in der Druckfassung Wagner als Zielscheibe der Kritik identifiziert und darauf aufmerksam macht, dass der Gedanke, wonach die Griechen „ohne Scham waren“, da sie „kein schlechtes Gewissen“ hatten, bereits in NL 1875, 3[49], KSA 8, 27, 17 f. anzutreffen ist. Auf die Verbindung von menschlicher Animalität und gutem Gewissen stellt schließlich Ure 2019, 91 f. ab, der darin Vorausdeutungen auf GM II 24 und GM III 28 entdeckt.

432, 26–31 *Das Gemeine in Alledem, was im Süden Europa's gefällt – sei diess nun die italiänische Oper (zum Beispiel Rossini's und Bellini's) oder der spanische Abenteuer-Roman (uns in der französischen Verkleidung des Gil Blas am besten zugänglich) – bleibt mir nicht verborgen, aber es beleidigt mich nicht* Zum Begriff des Gemeinen, der ‚gemeinhin‘ – so etwa auch in FW 3 – dem des Edlen entgegengesetzt wird, vgl. NK 374, 4–16. Im vorliegenden Text hat der Sprecher allerdings nichts gegen das Gemeine in der Kunst einzuwenden, sofern sie ‚schamlos‘ wie „im Süden Europa's“ ist. Im Fortgang von FW 77 (vgl. 433, 3 u. 433, 20–23) verwischen dabei sogar zusehends die Grenzen zwischen dem Edlen und (schamlos) Gemeinen. Zu dem ‚frechen‘ Gioachino Rossini (1792–1868), der in FW 80 erneut erwähnt wird, siehe NK 437, 3–5. Sein etwas jüngerer, jedoch schon früh verstorbener Komponistenkollege Vincenzo Bellini (1801–1835) wird bei N. seltener erwähnt (oder nur indirekt wie in FW 70), aber mehrfach in Paarbildung mit Rossini. Während der Arbeit an FW schreibt N. aus Genua an Köselitz: „Ich war – in allem Ernste gesagt Ihr etwegen – im Theater und hörte Rossini's Semiramide und Bellini's Giulietta e Romeo (dies 4 mal).“ (06. 11. 1881; KSB 6/KGB III 1, Nr. 165, S. 138, Z. 8–10) Ein nachgelassenes Notat aus demselben Zeitraum lautet: „Wir alten eingefleischten Wagnerianer sind doch die dankbarsten Bellini- und Rossini-Hörer.“ (NL 1881, 12[92], KSA 9, 593, 7 f.; Handschrift in N V 7, 153.) Die Gegenüberstellung von Rossini und Bellini auf der einen und Wagner auf der anderen Seite, kann man textgenetisch auch in FW 77 hinter der kontrastiven Nennung „deutscher Musik“ am Ende des Textes dingfest machen. Im Gegensatz zu der nicht-beleidigenden, weil ohne „Scham“ (433, 1) daherkommenden Gemeinheit in der südlichen Kunst, beleidigt die Gemeinheit in der verschämten nordischen Kunst den Sprecher sehr wohl, wie er im Schlussteil des Textes (vgl. 433, 23–29) bekundet.

Die Wertschätzung für Alain-René Lesages Picaro-Roman *Histoire de Gil Blas de Santillane* (1715–1735), den FW 77 in puncto ‚südliche Gemeinheit‘ mit der Opernkompositionen Rossinis und Bellinis vergleicht und dessen deutsche

Übersetzung N. in seiner persönlichen Bibliothek besaß (vgl. Lesage o. J.; NPB 349), geht auch aus einem Nachlass-Notat vom Jahresende 1880 hervor: „Ich werde des Gil Blas nicht müde: ich athme auf, keine Sentimentalität, keine Rhetorik wie bei Shakespeare.“ (NL 1880, 7[81], KSA 9, 333) Ausgehend von diesem kontrastierenden Vergleich Lesages mit Shakespeare vgl. zu Gil Blas in FW 77 auch Large 2009, 20 f. Erneut Erwähnung findet der „Gil Blas“ (609, 2) auch im 1887 hinzugekommenen Fünften Buch, namentlich in FW 361, wo „Vom Probleme des Schauspielers“ gehandelt wird.

432, 31–33 *die Gemeinheit, der man bei einer Wanderung durch Pompeji und im Grunde selbst beim Lesen jedes antiken Buches begegnet* Über die ästhetische „Gemeinheit“ von Pompeji, das bei N. nur hier und in M 169 (vgl. NK 3/1, S. 249) namentlich erwähnt wird, heißt es bei Jones 1868, 40 f. mit Bezug auf die Wandverzierung: „Man findet in Pompeji beinahe jede Varietät der Schattirung und des Tones der Farben. [...] Doch ist der Styl der Verzierungen im Ganzen so launenhaft, dass er ganz ausser dem Bereich der wahren Kunst liegt, und daher auch keine strenge Kritik darauf anwendbar wäre. Es ist ein Styl, der zwar meistens einen gefälligen Eindruck hervorbringt, aber oft an Gemeinheit grenzt, wenn er nicht absolut /41/ gemein ist.“ Über die erotisch freizügigen Wandgemälde von Pompeji, auf die hier angespielt wird, hätte sich N. bei dem ihm wohlbekannten Altphilologen und Archäologen Friedrich Gottlob Welcker informieren können (vgl. Welcker 1861). Vielleicht kannte N. sie aber zumindest flüchtig auch aus eigener Anschauung. Während seines Aufenthalts in Sorrent hatte er Anfang März 1877 gemeinsam mit Paul Rée und Malwida von Meysenbug die Überreste der antiken Stadt besichtigt (vgl. D'Iorio 2020, 63), wenn auch nur oberflächlich, wie Meysenbug in ihrem Brief an N. vom 17. Mai 1877 beklagt: „Ich musste immer schmerzlich daran denken wie wenig Sie und Rée davon gesehen haben.“ (KGB II 6/1, Nr. 898, S. 558, Z. 23–25) Zu den Pompeji-Erwähnungen bei N. siehe auch Moormann 2015, 137, der allerdings den Bezug auf die „Gemeinheit“ Pompejis in FW 77 verfälschend referiert, wenn er schreibt, N. „includes Pompeii among the expressions of simple taste in the South.“ Der im Fortgang von N.s Text genannte „schlechte Geschmack“ (433, 8), der sich in der antiken „Gemeinheit“ bekunde, wie sie sich unter anderem an Pompeji zeige, ist mehr und anderes als bloß „simple taste“. Dass wiederum auch antike Bücher ‚Gemeinheiten‘ enthalten, die von Philologen *in usum delphini* zu bereinigen seien, ist eine Vorstellung, auf die FW 102 anspielt; vgl. NK 459, 7 f.

433, 1–4 *Ist es, dass hier die Scham fehlt [...]?* Mit Blick auf die Feststellung im Schlussteil des Textes, wo es über die den Sprecher beleidigende „gemeine Wendung in nordischen Werken“ (433, 23 f.) apodiktisch heißt: „Hier ist

Scham dabei“ (433, 25), liegt eine Lesart als rhetorische Frage nahe, die uneingeschränkte Bejahung fordert. Dafür spricht auch die Rede vom „gute[n] Gewissen“ (433, 19) in der südlichen/antiken Kunst, wobei bemerkenswert ist, dass die südliche ‚Schamlosigkeit mit gutem Gewissen‘ ausgerechnet an künstlerischen Maskierungspraktiken festgemacht wird (vgl. 433, 15–20). Das Fehlen von Scham im ästhetischen *und* moralischen Sinne erhebt schließlich das sprechende Wir im letzten Abschnitt des Zweiten Buchs FW 107 zur Bedingung seiner Anerkennung anderer Menschen als seinesgleichen. Vgl. NK 465, 12–18.

433, 5 f. *du, mein lieber Mitmensch, bist auch diess Thier noch, trotz Alledem]* Dass der Mensch auch ein – so oder so bestimmtes oder aber auch unbestimmtes – Tier sei, ist eine Feststellung, die bei N. häufiger begegnet (vgl. NK 372, 14–25). Von der hier zu kommentierenden Stelle aus erschließt sich die Bedeutung des Titels von FW 77: „Das Thier mit gutem Gewissen“ (432, 26) ist der schamlos-gemeine südeuropäische Mensch bzw. Künstler der modernen Gegenwart sowie auch der antiken Vergangenheit, dem am Ende des Textes der verschämt-gemeine nordische Künstler bzw. deutsche Musiker gegenübergestellt wird – als ‚Tier mit schlechtem Gewissen‘, wie man hinzufügen könnte.

433, 8 f. *Der schlechte Geschmack hat sein Recht wie der gute]* Zum Geschmacksbegriff vgl. NK FW Vorspiel 57.

433, 12 *der gute, gewählte Geschmack]* In Cb, 96 rot markiert: „der gutgewählte Geschmack“.

433, 15–18 *Volksthümlich ist und bleibt die Maske! So mag denn alles diess Maskenhafte in den Melodien und Cadenzen, in den Sprüngen und Lustigkeiten des Rhythmus dieser Opern dahinlaufen!]* Dass bei N. „die Maske der sich freisprechenden Geister womöglich ein Zugeständnis an den Geschmack des erhofften Publikums, eine Akkomodationsleistung“ (NK 5/1, S. 294) sein könnte, mutmaßt unter Rückgriff auf die im vorliegenden Passus behauptete ‚Volksthümlichkeit‘ der Maske Andreas Urs Sommer im Kommentar zu JGB 40, wo sich auch ausführliche Hinweise zur allgemeinen sekundärliterarischen Reflexion des bei N. häufiger vorkommenden Maskenmotivs finden (vgl. NK 5/1, S. 292).

433, 18–23 *Gar das antike Leben! Was versteht man von dem, wenn man die Lust an der Maske, das gute Gewissen alles Maskenhaften nicht versteht! Hier ist das Bad und die Erholung des antiken Geistes: – und vielleicht war diess Bad den seltenen und erhabenen Naturen der alten Welt noch nöthiger, als den gemeinen.]* Der gedankliche Übergang von der ‚schamlosen Gemeinheit‘ der italienischen Oper, die vorher schon mit der antiken Literatur parallelisiert wurde, zur antiken „Lust an der Maske“ lässt das Theater der alten Griechen assoziieren (zum Vergleich zwischen griechischer Tragödie und italienischer

Oper siehe in anderer Hinsicht auch FW 80). Vor dem Hintergrund von N.s einschlägigen Lektüren und früheren Verlautbarungen frappt aber, dass hier die antike Maske pauschal auf die Funktion eines Entspannungsbades in jener ‚Gemeinheit‘ fixiert wird. Auch wenn sich letztere allenfalls auf die Masken in der antiken Komödie beziehen ließe, so widerspricht diese Aussage in ihrer Allgemeinheit doch dem Kenntnisstand, den N. über die „tragische Maske“ der Griechen hatte. So zitierte er 1870 in GMD, KSA 1, 28–30 noch bejahend August Wilhelm Ambros’ Feststellung, „den Griechen trat in der tragischen Maske ein [...] heroisch stylisirter [Mensch] entgegen“ (= Ambros 1862–1868, 1, 288). Und im zweiten Band von Karl Otfried Müllers *Geschichte der griechischen Literatur*, die N. aus seiner Basler Althphilologenzeit bestens vertraut war, ist in Bezug auf die tragischen Masken im antiken Theater zwar ebenfalls, wie an der zu kommentierenden Stelle, von einer Maskierungs-„Lust“ der alten Griechen zu lesen. Müller bringt die Maske aber ausdrücklich mit der dionysischen Festkultur in Zusammenhang und hebt ihre idealisierende, erhöhende Funktion noch deutlicher als Ambros hervor: „Die Griechen hatten bei ihrer Gewohnheit, stark und lebhaft zu gesticuliren, ein auf Natur und Sitte gebautes System ausdrucksvoller Geste ausgebildet, das auf der tragischen Bühne, im Einklang mit den mächtigen Empfindungen der dargestellten Personen, zur höchsten Stufe gesteigert erschien. Damit war nun die Maske im Einklang, die, hervorgegangen aus der Lust der Bacchischen Feste an Vermummungen aller Art, für die Tragödie ein unentbehrliches Bedürfniss geworden war. Sie verbarg nicht bloss die individuellen Züge des bekannten Schauspielers und bewirkte, dass man ihn völlig über seiner Rolle vergass, sondern gab auch seinem ganzen Wesen jenes idealische Gepräge, das die alte Tragödie überall verlangt. Zwar war die tragische Maske nicht absichtlich unschön und carikirt, wie die komische, aber doch durch den etwas geöffneten Mund, die grossen Augenhöhlen, die scharfen Züge, in denen jeder Charakter in seiner grössten Stärke erschien, die verschiedene und grelle Färbung des Ganzen geeignet den Eindruck von Wesen zu machen, die von den Neigungen und Empfindungen der menschlichen Natur in viel höherem Masse ergriffen werden, als es im gewöhnlichen Leben stattfindet.“ (Müller 1841, 2, 43)

Auf dieser Folie ließe sich also in diametralem Gegensatz zu N.s Text das besondere „Bedürfnis“ des Masken-Bades für die „seltenen und erhabenen Naturen“ dahingehend erklären, dass sie sich darin gerade von der alltäglichen ‚Gemeinheit‘ erholen konnten. Diese Möglichkeit blendet die Suggestion in FW 77 aber völlig aus, der zufolge die Maske im griechischen Theater generell von einem Gemeinheitsbedürfnis zeuge, dem sich die edlen Menschen der Antike mit gutem Gewissen hingaben. Vgl. dagegen die negative Bewertung des griechischen Schauspiel(er)s als eines „feierlichen, steifen, maskenhaften Popanz“ (436, 14) in FW 80.

433, 23–25 *Dagegen beleidigt mich eine gemeine Wendung in nordischen Werken, zum Beispiel in deutscher Musik, unsäglich. Hier ist Scham dabei*] Durch die Schamhaftigkeit unterscheidet sich die „gemeine“ nordische Kunst bzw. deutsche Musik nach FW 77 von der ‚maskierten‘ Schamlosigkeit der ebenfalls „gemeinen“ südlichen Musik und Literatur. Wie aus der eingangs angeführten ‚Vorstufe‘ in M III 5, 46 f. hervorgeht, hatte N. hierfür zunächst Wagner mit seinen romantischen Opern *Der fliegende Holländer* (1843) und *Tannhäuser* (1845) angeführt. Zur Antithese Rossini/Bellini und Wagner vgl. NK 432, 26–31; zu Wagner bes. FW 99. Auf die ‚deutsche Musik‘ kommt gegen Ende des Zweiten Buchs FW 103 am Beispiel des „bärbeissigen“ (459, 30) Beethoven zurück. Zum kulturgeographischen Nord-Süd- bzw. Deutschland-Italien-Gegensatz, der bei N. in mannigfacher Ausprägung aufgespannt wird, vgl. auch FW 105, FW 291, FW 350 u. FW 358.

78.

Wofür wir dankbar sein sollen.] Knappe ‚Vorstufe‘ in N V 5, 28, titellose ‚Reinschrift‘ mit Korrekturen und Varianten in M III 6, 232. Dankbarkeit gebühre nach FW 78 dem Theater dafür, dass es „den Menschen“ (433, 32 f.) aus seiner Alltagsexistenz befreit und ihn selbst zum „Helden“ (434, 2) „verklärt“ (434, 5). Das für „den Menschen“ sprechende Wir formuliert diesen Befund zunächst im Rückblick auf eine nicht näher bestimmte Vergangenheit, sodann (vgl. 434, 6–11) in Bezug auf die eigene Situation. Abgezielt ist damit auf eine erhebende Identifikation des Theaterpublikums mit heldenhaften Bühnenfiguren, die der Text zur eigentlichen Funktion des Theaters erklärt. Dies wird durchaus positiv gewertet, denn ohne diesen Selbst-Idealisierungsprozess würden „wir“ (434, 7) ganz an der niedrigen Alltäglichkeit kleben bleiben und hätten keine Fernperspektiven, keine tieferen Hintergründe. Zuletzt zieht der Sprecher in Erwägung, dass es sich mit dem Christentum insofern ähnlich verhalten könnte wie mit dem Theater, als jenes zwar nicht den Helden, sondern den Sünder im Menschen anspreche, ihm damit aber analog „ewige Perspektiven“ (434, 15) eröffnet habe. Im Unterschied zu anderen Texten, die sich wie etwa FW 132 dezidiert „gegen das Christentum“ (485, 15) positionieren, scheint ihm FW 78 mithin etwas abgewinnen zu können. Freilich könnte es sich auch um einen im Ganzen ironischen Gedankengang handeln. Dass dies auch schon mit Blick auf das vorangehende Lob des Theaters durchaus möglich ist, verdeutlicht ein Vergleich mit dem bald im Zweiten Buch folgenden Abschnitt FW 86, der sich nachdrücklich von der „Nachäffung der hohen Seelenfluth“ (443, 32–444, 1) im Theater distanziert und den „Menschen des Alltags“ (443, 22), für

die das Theater da sei, gerade abspricht, irgendetwas mit den Bühnenhelden gemeinsam zu haben.

Unter den verschiedenen Äußerungen über FW 78 in der Sekundärliteratur herrschen jedoch affirmative Lesarten vor, die sich auf die Theater-Thematik kaprizieren und das sprechende Wir oft mit N. gleichsetzen: Brusotti 1997b, 445 zufolge, der „schon im Titel“ von FW 78 einen Anklang an den Schlussabschnitt des Zweiten Buchs FW 107 vernimmt, geht es um das Tragische, auch wenn dies im Text selbst nicht namentlich genannt wird: „Nietzsche will den Künstlern des Theaters den Blick aus der Ferne verdanken, mit dem er sich als tragischen Helden betrachtet, die tragische Perspektive im Selbstverhältnis“ (ebd., 457 f.). Die an verschiedenen anderen Texten (z. B. FW 36, FW 98) und Figuren (Tiberius, Brutus, Cesare Borgia) festgemachte Großthese, dass „Nietzsche treats the political figures he considers as theatrical heroes“, sucht hingegen Higgins 2000, 92 durch FW 78 zu stützen. Ähnlich wird für Port 2005, 360 in dem Text „ein Bild vom Theater entworfen, das sich genealogisch als Schlüsselmotiv für das Konzept vom ‚Pathos der Distanz‘ erweist und den Schauspieler entsprechend als Vorbild für das, was dann später ‚der große Mensch‘ heißt“. Laut Janaway 2011, 551 können „wir von der künstlerischen Verzerrung und Stilgebung, die uns Nietzsche nahelegt, erwarten, dass wir durch sie letztendlich eine bessere Einsicht in die Wahrheit erlangen.“ Forrer 2017, 158 wiederum liest den Text als Ausdruck eines ‚Bewusstseins vom Schein‘, das in FW dem ‚intellektuellen Gewissen‘ polar gegenüberstehe: „Dieses Bewusstsein [...] gipfelt nach Nietzsche in den schönen Künsten, in der menschlichen Freiheit nämlich, sich vor sich selber ‚in Scene zu setzen‘, indem man ein Bild von sich und der scheinhaften Welt macht.“ Als Belobigung der (theatralen) Kunst für ihre von der ‚Herdenperspektive‘ befreiende Wirkung liest Ure 2019, 92 f. den Abschnitt. Dessen Schlussteil über die christliche Religion wurde nur selten beachtet; vgl. aber Bammel 2011, 18 f., die ihn auf spekulative Weise rettungstheologisch ausdeutet: „Nietzsche vergleicht die Direkt-einstellung mit einem Sündenfokus ohne Perspektive des ewigen Heils für den Menschen. Die ewige Perspektive hingegen ermöglicht dem Menschen, sich selbst in seiner Verlorenheit als überwunden und gerettet zu betrachten. Theologisch gesprochen ist nur die Perspektive zulässig, die den Betrachteten immer schon in der Perspektive des Gerettetseins ansieht.“ FW 78 hat auch sonst von früh an recht häufig (punktuelle) Beachtung gefunden. Über den Text äußern sich – neben der in den Stellenkommentaren noch herangezogenen Forschungsliteratur – ebenfalls Andreas-Salomé 1894, 207 f., Miesen 1938, 24, Nerlich 1969, 179, Grave 2006, 143, Sindermann 2009, 132 f., Denat 2010, 47 und Verkerk 2019, 55.

433, 33–434, 1 mit einigem Vergnügen] In Cb, 97 mit rotem Randstrich markiert: „mit wenigem Vergnügen“.

434, 1f. *was Jeder selber ist, selber erlebt, selber will*] Am Ende dieser Antiklimax wird das anfänglich behauptete Selber-Sein zum Selber-Wollen herunterkorrigiert, was Zweifel an der Identität von Bühnengeschehen und Zuschauerwirklichkeit schürt.

434, 2–4 *erst sie haben uns die Schätzung des Helden, der in jedem von allen diesen Alltagsmenschen verborgen ist, [...] gelehrt*] Auffällig im Aufbau dieses Satzteils ist die Distanzierung des sprechenden Wir „von allen diesen Alltagsmenschen“, aus deren Perspektive es doch seine Feststellungen zu treffen scheint („uns“). N. hätte ja auch glatter formulieren können: ‚der in jedem von uns verborgen ist‘. Tatsächlich steht noch in M III 6, 232: „in Jedem von uns ‘Alltagsmenschen’“.

434, 6 *die Kunst, sich vor sich selber „in Scene zu setzen“*] Vgl. Kieseewetter 1871, 600: „in Scene setzen oder insceniren, auf die Bühne bringen, die Aufführung eines Stückes vorbereiten; uneig. vorführen, in Wirksamkeit setzen“. Brusotti 1997b, 445 spricht von einer „innere[n] Bühne“. Thorgeisdottir 1996, 128 zitiert den vorliegenden Passus unter Ausblendung des restlichen Textes, um hierin einen Weg des ‚freien Geistes‘ zu sehen, Abstand von sich selbst zu gewinnen, und argumentiert für dessen Unabhängigkeit vom (tragischen) Theater: „Diesen Abstand gewinnt der freie Geist nicht in erster Linie durch Kunstwerke, wie die Tragödie, die Nietzsches früherer Ansicht nach das Dasein des Menschen in vereinfachter, verallgemeinerter und verklärter Form darstellt, sondern durch ‚die Kunst, sich vor sich selber in Scene zu setzen!‘“ Indes wird diese „Kunst“ im Text eindeutig als eine durch das Theater ‚gelehrte‘ begriffen, wobei das Wir aus der Perspektive ‚der Menschen‘ spricht. Auf den ‚freien Geist‘ projiziert gleichwohl auch schon Driever 1986, 244 die Äußerungen von FW 78. Auf die Selbstdarstellungs-Kunst hebt wiederum Wortmann 2011, 90 f. ab, für den der Abschnitt die Frage beantwortet, „[i]nwiefern der Mensch ein Schauspieler ist“ (NL 1884, 25[374], KSA 11, 109, 25): N. betone hier, „der Kunst dankbar dafür zu sein, den Menschen für die eigene Selbstdarstellung überhaupt erst ästhetisch zu sensibilisieren“ (Wortmann 2011, 91).

434, 9–11 *ganz und gar im Banne jener Optik leben, welche das Nächste und Gemeinste als ungeheuer gross und als die Wirklichkeit an sich erscheinen lässt*] Nach der Definition von FW 162 wäre dies eine dem „Egoismus“ verwandte „Optik“: „Egoismus ist das perspectivische Gesetz der Empfindung, nach dem das Nächste gross und schwer erscheint“ (498, 2–4). Dagegen beschreibt FW 78 für das Theater und im Folgenden auch für die (christliche) Religion umgekehrt eine nicht-alltägliche Perspektive, in der gerade das Ferngerückte vergrößert zu sehen ist.

434, 11–16 *Vielleicht giebt es ein Verdienst ähnlicher Art an jener Religion, welche die Sündhaftigkeit jedes einzelnen Menschen mit dem Vergrößerungsglase ansehen hiess und aus dem Sünder einen grossen, unsterblichen Verbrecher machte: indem sie ewige Perspectiven um ihn beschrieb*] Hinter „jener Religion“ der „Sündhaftigkeit“, der hier vermutungsweise ein ähnliches „Verdienst“ um die vergrößernde Entfernung des Menschen wie der Theater-Kunst zugeschrieben wird, ist unschwer das Christentum auszumachen. Dessen jüdische Wurzeln will in dieser Hinsicht im Dritten Buch FW 135 offenlegen; zum jüdisch-christlichen Sündenbegriff vgl. vor allem NK 486, 8–11. Auf die ‚Vergrößerung‘ und ‚Verewigung‘ des Menschen durch das im Christentum mit dem Sündenbegriff eng verknüpfte Konzept des Seelenheils stellt – aus unverhohlenen kritischer Sicht – später AC 43 ab: Es sei eine „Steigerung jeder Art Selbstsucht ins Unendliche“, die man zwar „nicht mit genug Verachtung brandmarken“ könne; jedoch verdanke „das Christenthum dieser erbarmungswürdigen Schmeichelei vor der Personal-Eitelkeit seinen Sieg [...]“. Das ‚Heil der Seele‘ – auf deutsch: ‚die Welt dreht sich um mich‘ ...“ (KSA 6, 217, 23–26 u. 29 f.)

434, 12 *an jener Religion*] In Cb, 98 mit rotem Randstrich markiert: „um jene Religion“.

434, 13 *mit dem Vergrößerungsglase*] In FW 86 ist parallel hierzu von „grosse[n] Gläser[n]“ (444, 3 f.) die Rede, die man dem alltäglichen ‚Maulwurfsmenschen‘ im Theater aufsetze. Ebenfalls auf die Kunst – nicht, wie an der hier zu kommentierenden Stelle, auf die Religion – bezogen, begegnet „ein Vergrößerungsglas“ (514, 3 f.) erneut in FW 241. Dort ist es der Künstler selbst, der sich durch sein Kunstwerk dem Publikum vergrößert zeigt. Dass Vergrößerungsgläser, wie man Mikroskope noch im 19. Jahrhundert bezeichnete (vgl. Petri 1861, 501), bei N. generell eher mit der Kunst assoziiert werden, unterstreicht die Engführung von Theater und Religion in FW 78 noch motivisch. Da Vergrößerungsgläser die unter ihnen betrachteten Gegenstände größer erscheinen lassen, als sie es in Wirklichkeit sind, schwingt dabei mit, dass es sich um eine Illusion handelt. Vgl. auch Behrens 2005, 157, der das Vergrößerungsglas auf das Theater zurückbezieht, mit dem den Menschen „ein analogisches Mittel der konjunktivischen Selbstvergrößerung, -verklärung und -überhebung an die Hand gegeben ist.“

434, 16 f. *als etwas Vergangenes, Ganzes sehen*] In Cb, 98 mit rotem Randstrich markiert und mit handschriftlichem Zusatz versehen: „{Geschlossenes}“.

79.

Reiz der Unvollkommenheit.] Vgl. die – noch nicht spezifisch von einem „Dichter“ (434, 20), sondern allgemeiner von einem „Künstler“ sprechende –

‚Vorstufe‘ in M III 5, 72; die titellose ‚Reinschrift‘ mit zahlreichen Korrekturen findet sich in M III 6, 104. Folgendes Notat aus dem Herbst 1881 rückt ähnlich wie FW 79 den Rezipienten in die Rolle dessen, der ‚unvollkommene‘ Kunstwerke tatsächlich oder imaginativ ‚vollendet‘: „Künstler, die mit ihrem Antreiben und ihrem Verlangen zu wirken wissen, während sie nicht im Stande sind, selber ihre Ziele zu erreichen. Aber sie theilen den Impuls mit – und mitunter hat der Andere die mächtigere Thatkraft im Erreichen oder wenigstens Voraussehen des Ziels.“ (NL 1881, 12[4], KSA 9, 576; Handschrift in N V 7, 201) Allerdings fehlt in diesem Text noch die ‚Rhetorik der Sehnsucht‘, die den ‚unvollkommenen‘ Kunstwerken einen eigentümlichen „Reiz“ (434, 21) verleihe. Überdies ist in FW 79, wie schon angedeutet, nicht unbestimmt von „Künstler[n]“, sondern konkreter von „eine[m] Dichter“ die Rede, auf den zu Beginn sogar deiktisch hingewiesen wird („Ich sehe hier einen Dichter“; 434, 19 f.), so dass der Eindruck entsteht, das sprechende Ich habe eine ganz bestimmte Person vor Augen. Wie so oft bei derart inszenierten Referenzen in N.s Texten scheint es sich um einen im imaginären Wahrnehmungsraum konkretisierten Typus zu handeln.

Dass mit diesem Künstler-Typus „derselbe Zustand“ geschildert wird wie in GM II 18, wo „der eigentliche Mutterschooss idealer und imaginativer Ereignisse“ (KSA 5, 326, 16 f.) als Metapher für „die Welt des Schönen und ihrer phantastischen Selbsttäuschung“ diene, schreibt Salomé 1894, 209 f. Aus der neueren Forschung vgl. Meyer 2005, der in FW 79 „eine Überlegung ganz in der Konsequenz des Energetikers Nietzsche“ erblickt, genauer: eine Stellungnahme gegen ein „vollendete[s], ästhetisch perfekte[s] Werk“, das „auf einen finalen, statischen Zustand hinauslaufen und damit den energetischen Prozess beenden“ würde; ferner Stegmaier 2012b, 346, der aus dem Text ableiten will, dass „[e]ine Vision hilft, an einem Ziel trotz aller Unvollkommenheiten [...] festzuhalten“. Forrer 2016, 146 stellt einen Bezug zur Thematik der ‚Deutungs Offenheit‘ in FW Vorspiel 23 her, wobei sich dem dort thematisierten „Potenzial des künftigen Lesers“ nunmehr „ein produktives Unvermögen des Schreibenden“ zugeselle. Siehe auch Forrer 2017, 176 f., wo FW Anhang Lied eines theokritischen Ziegenhirten als lyrisches Werk angeführt wird, das exakt einen solchen Unvollkommenheitsreiz ausübe, wie ihn FW 79 als Wirkung „der Vision eines nicht-visionären Dichters umschreibt“.

434, 19–23 *Ich sehe hier einen Dichter, der, wie so mancher Mensch, durch seine Unvollkommenheiten einen höheren Reiz ausübt, als durch alles Das, was sich unter seiner Hand rundet und vollkommen gestaltet* Als ein kongenialer potentieller Rezipient dieses Dichters könnte in kotextueller Hinsicht das im Schlussabschnitt des Zweiten Buchs FW 107 sprechende Wir erscheinen, das sich selbst als hinzudichtender Ausrunder des Unrunden und Vervollkommner des

Unvollkommenen präsentiert: „Wir verwehren es unserm Auge nicht immer, auszurunden, zu Ende zu dichten: und dann ist es nicht mehr die ewige Unvollkommenheit, die wir über den Fluss des Werdens tragen – dann meinen wir, eine Göttin zu tragen“ (464, 19–22).

435, 2 *Dichtern und Sehern*] Bei dieser Zusammenstellung handelt es sich um eine Anspielung auf die traditionelle Dichtertypologie, die als Gegenmodell zum gelehrten, regelbeherrschenden Dichter, dem *poeta faber* bzw. *poeta doctus*, seit der Antike auch den inspirierten, ‚visionären‘ Dichter, den *poeta vates*, kennt. Beide Dichtertypen kommen bereits bei Platon vor, wobei dieser dem *poeta vates* den Vorrang einräumt. In Platons Dialog *Ion* (533e–534e) erscheint der Dichter als göttliches Sprachrohr, gleichsam als Medium, das den literarischen Text durch höhere Inspiration empfängt und nur unbewusst, ohne eigenes Zutun materialisiert. Für den platonischen Sokrates gilt, dass „die Dichter nichts Anderes als Dollmetsche der Götter sind, jeder ein willenloses Werkzeug des Gottes der in ihm Sitz genommen“ (Platon 1853–1874, V/3, 318) – „οἱ δὲ ποιηταὶ οὐδὲν ἄλλ’ ἢ ἑρμηνεῖς εἰσι τῶν θεῶν, κατεχόμενοι ἐξ ὅτου ἂν ἕκαστος κατέχηται“ (Platon 1852–1864, 3, 428). Aufgrund dieser Auffassung vom ‚echten‘ Dichter als einem, der im Zustand des Enthusiasmus die göttliche Botschaft empfängt und mithilfe der Musen an seine Hörer oder Leser lediglich weitergibt, wird der Typus des *poeta faber* abgelehnt. Für Platon bzw. den platonischen Sokrates hat gute Dichtung nichts mit besonderen Kenntnissen, sondern allein mit visionärer Inspiration zu tun: „Denn alle guten epischen Dichter singen jene ihre schönen Gedichte alle nicht vermöge bewußter Kunst, sondern als Begeisterte und Verzückte, und eben so steht es mit den guten lyrischen Dichtern“ (Platon 1853–1874, V/3, 316) – „πάντες γὰρ οἱ τε τῶν ἐπῶν ποιηταὶ οἱ ἀγαθοὶ οὐκ ἐκ τέχνης ἀλλ’ ἐνθεοὶ ὄντες καὶ κατεχόμενοι πάντα ταῦτα τὰ καλὰ λέγουσι ποιήματα, καὶ οἱ μελοποιοὶ οἱ ἀγαθοὶ ὡσαύτως“ (Platon 1852–1862, 3, 427).

Aus diesem Inspirationsmodell folgt auch, dass der Dichter über kein privilegiertes Verständnis seines eigenen Werks verfügt, da letzteres über seine persönliche Intention hinausreicht und den Rezipienten mehr und anderes mitteilen kann, als dem Dichter selbst bewusst ist (vgl. hierzu Westermann 2002). Mit dieser Vorstellung spielt FW 79; allerdings verdreht das sprechende Ich die platonische Argumentation: Nicht weil der Dichter ein göttlich inspirierter Visionär ist, sagt sein Werk mehr, als er selber weiß, sondern gerade weil er – so „scheint“ es jedenfalls – bloß „den Vorgeschmack einer Vision gehabt hat“ (434, 27), erhebt sein Werk das ‚koproduktive‘ Publikum in (pseudo)visionäre Höhen. Was davon zu halten ist, sagt der Text nicht. Gegen derlei ästhetische Erhebungen verwehrt sich aber mit Nachdruck das sprechende Ich in FW 86 hinsichtlich des Theaters; vgl. NK 443, 18–21.

80.

Kunst und Natur.] Die titelgleiche ‚Reinschrift‘ mit Textvarianten hat N. intensiven Überarbeitungen unterzogen (vgl. M III 6, 232 f. und M III 6, 230 f.), von denen KSA 14, 248 lediglich den Schlusspassus mitteilt, der in M III 6, 231 gestrichen wurde: „– Es könnte immer noch eine Musik kommen (von Frankreich oder Rußland her?), gegen welche die ganze Wagnerische Kunst unter den Begriff und die Rechtfertigung des recitativo (freilich als recitativo umido und selten nur secco!) fiel – eine Möglichkeit, welche man auch in’s Auge zu fassen hat, wenn man über den delikaten Zusammenhang von Musik und Moral nachdenkt. –“ Eine ähnliche nachgelassene Aufzeichnung aus dem Herbst 1881 führt KSA 14, 248 als Vorarbeit zum gestrichenen ‚Reinschrift‘-Schluss an: „Es könnte noch immer eine Musik kommen, gegen welche die ganze Wagnerische Kunst unter den Begriff und die Rechtfertigung des recitativo secco fiel: und der welcher der sublimen Frage nach der Moralität der Musik nachhängt, wird auch jene Möglichkeit in Betrachtung zu ziehen haben.“ (NL 1881, 12[168], KSA 9, 605, 4–8; Handschrift in N V 7, 86.) Zum „recitativo secco“, das auch in der Druckfassung Erwähnung findet, vgl. NK 437, 9–16. Der erste Ansatz zur ‚Reinschrift‘ von FW 80 in M III 6, 232 legt die Annahme nahe, dass N. hier zunächst einen sehr viel kürzeren Text ausschließlich über die Griechen geplant hatte, dessen ursprünglicher Schluss (nach dem dem Passus 435, 10–21 in der Druckfassung entsprechenden Text) lautete: „– aber eingestehen dürfen wir es uns, daß eine leibhafte Antigone, ein leibhafter Ajax sehr stille und {ungeschickte} Wesen sein würden.“

Als ‚Vorstufe‘ zu FW 80 kommt ferner folgende Aufzeichnung vom Herbst 1881 in Betracht: „Menschen, die sich in schwieriger Lage befinden und gut über dieselbe zu sprechen verstehen / Keine Illusion! Helle Geistigkeit möglichst wenig Tiefen und Hintergründe der Leidenschaft! Alles muß Vernunft und Wort werden können! / Die Art der antiken ‚tragischen‘ Bühne zeigt an, daß sie der Illusion entgegenarbeitete: dasselbe lehrt auch die Art Sprache, welche alle Personen der Tragödie im Munde führen. / Umgekehrt: alle Meister der Oper lassen es sich angelegen sein, zu verhüten daß man ihre Personen verstehe. Ein gelegent[liches] Wort als Stichwort der Situation abgerechnet, überlassen sie es daß die Situation sich selber erkläre – sie haben alle den Muth nicht gehabt, La la la singen zu lassen und das ganze als musikal[ischen] Mimus zu geben: was die Oper zuletzt ist. Auch W[agners] Dichtungen sind für Leser, nicht für Hörer geschrieben, und auch sie zeigen das Widerstreben aller Operncomponisten verstanden werden zu wollen – es soll ihnen nicht auf’s Wort, sondern auf den Ton geglaubt werden / von denen noch Niemand im Theater etwas gehört hat / W[agner]s Dichtungen wie seine Musik setzen vo-

raus, daß man Verse und Musik zu vor der Aufführung auswendig gelernt hat (man hört sonst weder die Worte, noch die Musik).“ (N V 7, 81 f.)

Die dichotomische Titelformel von FW 80 weckt Anklänge an die kunst- und dichtungstheoretische Tradition der Jahrzehnte vor und um 1800, insbesondere an die damals breit geführte Debatte über die Kunst als Nachahmung der Natur, die schließlich in der Genieästhetik zur schieren Identifikation von Kunst und Natur führte. So verkündeten etwa der junge Goethe und Johann Heinrich Merck 1772 in den *Frankfurter gelehrten Anzeigen*: „Wir glauben überhaupt, daß das Genie nicht der Natur nachahmt, sondern selbst schafft wie die Natur.“ (Goethe/Merck 1772, 514) Noch Goethes ‚klassisches‘ Sonett *Natur und Kunst* (1800), das unter anderen ästhetisch-poetologischen Prämissen steht, verheißt zumindest die Aussöhnung eines nur scheinbaren Natur-Kunst-Gegensatzes: „Natur und Kunst sie scheinen sich zu fliehen, / Und haben sich, eh’ man es denkt, gefunden“ (Goethe 1853–1858, 2, 229). Der dagegen, wie sich rasch zeigt, tatsächlich als Formulierung einer unauflöslichen Antithese zu verstehende Titel von FW 80 ist, anders als man zunächst vermuten könnte, nicht etwa auf die darunter als „[s]ehr verschieden“ (436, 29) behandelten Kunstgattungen bzw. -epochen zu beziehen. Vielmehr erscheinen sowohl die altgriechische Tragödie wie auch die italienische (ernste) Oper hinsichtlich der darin dargestellten „Leidenschaft“ (435, 14 u. passim) als ‚unnatürliche‘ Kunstgebilde – mit dem Unterschied freilich, dass es in jener nur „um schöne Reden“ (436, 27) gehe, während in dieser „Nichts an den Reden“ (436, 34) und dagegen alles am Gesang, an der Musik liege. (Zu einem andersgearteten Brückenschlag zwischen antiker Kunst und italienischer Oper vgl. schon FW 78.) Das abschließend betrachtete Musikdrama Richard Wagners erscheint gleichsam als negative Synthese von griechischer Tragödie und italienischer Oper, insofern in ihm „weder die Worte noch selber die Musik“ (437, 21) im Vordergrund stünden.

FW 80 weist eine durch drei Gedankenstriche zwischen Sätzen markierte Gliederung in vier Teile auf (435, 10–22: Exposition; 435, 22–436, 29: antike Tragödie; 436, 29–437, 16: italienische Oper; 437, 16–21: Wagner). Interpretationsansätze zu FW 80 finden sich bei Kaufmann 1982, 447 f., Djurić 1985, 102 f., Gerhardt 2006, 92, Denat 2010, 48 f., Prange 2013, 100, Meyer 2019a, 198 und Ure 2019, 96 f. Am ausführlichsten und intertextuell ergiebigsten geht Vivarelli 2015, 78–81 auf den Abschnitt ein, den sie zusammen mit FW 84 zu den „wohl bedeutendsten Aphorismen des zweiten Buches“ (ebd., 78) zählt.

435, 10–14 *Die Griechen (oder wenigstens die Athener) hörten gerne gut reden: ja sie hatten einen gierigen Hang darnach, der sie mehr als alles Andere von den Nicht-Griechen unterscheidet. Und so verlangten sie selbst von der Leidenschaft auf der Bühne, dass sie gut rede*] Vgl. hierzu die ‚Vorstufe‘ in N V 5, 28: „Der Vers der Griechen auf der Bühne! Sie hörten gerne gut reden! Die Leidenschaft

war sonst so wortkarg! Dies Unnatürliche, daß sie hier gut sprach, that ihnen wohl!“ Als mögliche Quelle für die an der zu kommentierenden Stelle vertretene These führt Vivarelli 2015, 80 einen Passus aus Goethes *Italienischer Reise* an, in dem ausgehend von den zeitgenössischen Italienern und ihrer Vorliebe für den Endecasillabo das noch größere Bedürfnis nach guten Reden bei den alten Griechen bzw. Athenern thematisiert wird: „Erstlich habe ich gehört, wie die Italiäner ihre eilfsylbigen Jamben behandeln und declamiren [...]. Das ist das eigentliche Schauspiel für dieses Volk [...], es freut sich nur, wenn der Held gut spricht [...]. Jetzt verstehe ich besser die langen Reden und das viele hin und her Dissertiren im griechischen Trauerspiele. Die Athenienser hörten noch lieber reden und verstanden sich noch besser darauf als die Italiäner“ (Goethe 1853–1858, 23, 91 f.). Auch bei N. wird der Vergleich zwischen Griechen und Italienern durchgeführt, bei letzteren allerdings hinsichtlich der Oper.

435, 25–29 *wenn der tragische Held da noch Worte, Gründe, beredte Gebärden und im Ganzen eine helle Geistigkeit findet, wo das Leben sich den Abgründen nähert, und der wirkliche Mensch meistens den Kopf und gewiss die schöne Sprache verliert*] Möglicherweise standen N. hier die bekannten poetologischen Verse vor Augen, die Goethe dem Dichter Torquato Tasso am Schluss seines gleichnamigen Dramas in den Mund legt: „Nein, alles ist dahin! – Nur Eines bleibt: / Die Thräne hat uns die Natur verliehen, /226/ Den Schrei des Schmerzens, wenn der Mann zuletzt / Es nicht mehr trägt – Und mir noch über alles – / Sie ließ im Schmerz mir Melodie und Rede, / Die tiefste Fülle meiner Not zu klagen: / Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt, / Gab mir ein Gott, zu sagen wie ich leide.“ (Goethe 1853–1858, 13, 225 f.) Was Goethes Tasso – Dramenfigur und Dichter in Personalunion – in diesen autokonsolatorischen Worten ausspricht, trifft sich zwar insofern mit den Überlegungen bei N., als die natürlichen menschlichen Ausdrucksformen des Schmerzes – Träne und Schrei – als unartikulierte Äußerungen erscheinen. Der „Mensch in seiner Qual verstummt“ ja auch in Tassos Worten. Die dagegen jedoch von ihm als spezifischer Vorzug seiner dichterischen Ausnahme-Existenz herausgestellte Bewahrung der sprachlichen Artikulationsfähigkeit noch im tiefsten Leiden, die für den ‚homo poeta‘ zugleich Leidbewältigung durch literarische Produktivität verheißt, findet in N.s Text keine Entsprechung. Aus seiner wirkungsästhetischen Perspektive ließe sich vielmehr dagegegenghalten, dass Tasso gerade nur als *fiktiver* Dichter davor bewahrt bleibt, in seiner Qual zu verstummen; es wäre dann aber gar nicht wirklich das trostreiche Vorrecht des Dichters, die Sprache im Schmerz zu behalten, sondern lediglich das Vorrecht der Dramenfigur.

435, 27–29 *wo das Leben sich den Abgründen nähert, und der wirkliche Mensch meistens den Kopf und gewiss die schöne Sprache verliert.*] Gottfried Keller merkt

in seinem auf den 20. September 1882 datierten Dankschreiben an N. für die Übersendung der Erstausgabe von FW zu dieser Passage an, dass sie sich nicht mit seiner eigenen Erfahrung decke: „Ich habe nun bei unteren oder natürlichen Menschenklassen ziemlich das Gegentheil beobachtet und erfahren, daß schlichte Bauers- oder Arbeitsleute, wenn sie nicht in Lumpereien oder Gemeinheiten, wohl aber in wirkliche Tragik des Aeußersten verfangen sind, nicht selten mit dem steigenden Seelenleiden und Gefahrkonflikt in Kraft, Gewähltheit und Angemessenheit des Ausdrucks in ihren Reden zunehmen, ohne alle und jede Bewußtheit und Vorstellung, was Ihnen durch die Situation ausgeschlossen ist. Das geht sogar auf das physische Leiden über. In jungen Jahren sah ich einst auf dem Operationstisch einer chirurgischen Klinik einen Greis aus den unteren Ständen liegen, welchem in seinem erkrankten Knochenwerk herumgesägt wurde. Schon im Anfange, während des Bloßlegens und Unterbindens der Gefäße, beklagte er sich seufzend und stöhnend über den Schmerz; als aber die Säge kam und das Leiden stieg, wurde das Klagen lauter und lauter, aber immer artikulierter, sozusagen formvoller und edler. Kein wüster Schrei, kein häßliches Aufkreischen, sondern alles deutlich prononcierte Worte, und die Oh's und Ach's dazwischen wohl wimmernd, aber immer gemäßigt ausklingend. Allerdings benimmt sich die Mehrzahl der Leute vielleicht nicht so stilvoll, sit venia verbo; allein gerade die Bühne, die Tragödie müssen ja auf Stil sehen, soweit ihn die Natur immer hat. Doch will ich Sie nicht länger mit diesen Sachen langweilen und am wenigsten etwa eine Art Kritik verüben. Ich habe lediglich einer Erinnerung nachgegeben.“ (KGB III 2, Nr. 146, S. 291 f., Z. 25–50) Zu dieser Reaktion Kellers auf FW vgl. Groddeck/Morgenthaler 1994.

N. antwortete Keller mehr als ein halbes Jahr später erst, Anfang Mai 1883, als er ihm Za I zuschickte. Im Begleitschreiben greift er freilich Kellers kritische Bemerkung, ohne auf den Dissens überhaupt einzugehen, affirmativ auf und bezieht sie auf sich selbst als schmerzinspirierten Dichter seines neues Werks, das er Keller „als Bestätigung Ihres [...] Gedankens“ empfiehlt, „daß der große Schmerz die Menschen beredter mache als sie es sonst sind“ (KGB 6/KGB III 1, Nr. 412, S. 371 f., Z. 4–6).

435, 29–436, 9 *Diese Art Abweichung von der Natur ist vielleicht die angenehmste Mahlzeit für den Stolz des Menschen; ihretwegen überhaupt liebt er die Kunst, als den Ausdruck einer hohen, heldenhaften Unnatürlichkeit und Convention. Man macht mit Recht dem dramatischen Dichter einen Vorwurf daraus, wenn er nicht Alles in Vernunft und Wort verwandelt, sondern immer einen Rest Schweigen in der Hand zurückbehält: – so wie man mit dem Musiker der Oper unzufrieden ist, der für den höchsten Affect nicht eine Melodie, sondern nur ein affectvolles „natürliches“ Stammeln und Schreien zu finden weiss. Hier soll*

eben der Natur widersprochen werden! Hier soll eben der gemeine Reiz der Illusion einem höheren Reize weichen!] In Bezug auf den im Kern dieser Passage stehenden Gedanken einer Transformation des natürlichen Affekts in kunstvolle Rede führt Vivarelli 2015, 79 Joseph Anselm Feuerbachs Abhandlung *Der vaticanische Apollo* (erste Auflage 1833) als Quelle an. N. hatte einst in GMD ausführlich und zustimmend daraus zitiert, um Wagner als Erneuerer der griechischen Tragödie zu feiern – was mit der Sicht auf Wagner am Ende von FW 80 nicht mehr vereinbar ist. Feuerbach beschreibt einen regelrechten Kampf zwischen Kunst (des Ausdrucks) und Natur (des Affekts), den die Kunst gewinnt. Vgl. Feuerbach 1855, 286 f.: „Die eigentlichste Seele aber /287/ der leidenschaftlichen Scene besteht in einem gewissen Schwanken zwischen einer strikten Naturnachahmung und rein ideeller Kunstumbildung. Der Affect ringt mit der Strenge der Kunstform, er strebt ihre Schranken zu durchbrechen, um seine Gewalt in ihrer ganzen natürlichen Stärke geltend zu machen. Dagegen bietet die Kunst ihre verdoppelte Kraft auf. Kaum dass der Schmerz in jenen wilderen unmittelbaren Ausbrüchen sein Dasein kund gegeben hat, so berührt sie ihn mit ihrem Zauberstabe, und was in der Wirklichkeit sich mit der Regellosigkeit eines convulsivischen Pulses folgt, wird zum Tacte rhythmischer Bewegung; ein symmetrischer Strophenbau drängt die einzelnen Stadien der Empfindung auseinander, und aus der lakonischen Kürze jener Schmerzenslaute, die nur hier und dort noch wieder zum Durchbruch kommen, geht die schöne Fülle einer kunstvoll verschränkten periodischen Sprache hervor. Ein unerschöpflicher Reichthum klarer, festgezeichneter Bilder vereinigt sich endlich noch mit einer Breite und Stetigkeit der Ausführung, deren natürliches Resultat kein anderes sein kann, als ein festhingestelltes, vollständiges Bild des Affectes.“

436, 3f. *immer einen Rest Schweigen in der Hand zurückbehält]* Der im Bildkern dieser Katachrese stehende „Rest Schweigen“ spielt auf das sprichwörtlich gewordene Zitat aus Shakespeares *Hamlet* an, das die letzten Worte des sterbenden Protagonisten wiedergibt: „The rest is silence.“ (Shakespeare o. J., 11, 139) Zum beredten Schweigen in der griechischen Tragödie, das in der modernen Tragödie aber fehl am Platze wäre, vgl. Feuerbach 1855, 294–296.

436, 9–12 *Die Griechen gehen auf diesem Wege weit, weit – zum Erschrecken weit! Wie sie die Bühne so schmal wie möglich bilden und alle Wirkung durch tiefe Hintergründe sich verbieten]* In Karl Otfried Müllers *Geschichte der griechischen Literatur* (1841), die N. in seiner Basler Altphilologenzeit neben Gottfried Bernhardys *Grundriss der Griechischen Literatur* (1836) als Standardwerk zu Rate zog, konnte er lesen: „Die Bühne der Alten war außerordentlich lang und dabei ohne Tiefe; sie schnitt von dem Kreise der Orchestra nur ein schma-

les Segment ab, aber erstreckte sich zu beiden Seiten so weit, daß ihre Länge ziemlich den doppelten Durchmesser der Orchestra betrug. Diese Form der Bühne /49/ hat ihren Grund in dem ganzen Kunstgeschmacke der Alten und bedingte wieder die Darstellungen des Dramas auf eigenthümliche Weise [...]: so standen auch die Personen der Bühne, die Helden mit ihren Begleitern, die oft ziemlich zahlreich waren, in langen Reihen auf dieser langen und schmalen Bühne; aus der Ferne herbeikommende Personen sah man nicht aus dem Hintergrunde, der Tiefe der Bühne, sondern von der Seite treten und oft einen langen Weg auf der Bühne machen, ehe sie in der Mitte derselben mit den dort agirenden zusammentrafen.“ (Müller 1841, 2, 48 f.) Vgl. auch den in GMD, KSA 1, 527, 26 f. u. 30–528, 1 als „richtige Bemerkung“ von N. zitierten Vergleich des Musikwissenschaftlers August Wilhelm Ambros zwischen der schmalen antiken und der modernen tiefen Bühne, die dieser zugleich metaphorisch auf unterschiedliche Gattungen der bildenden Kunst bezieht: „Unser tiefen Bühnen, auf denen oft an hundert Personen gruppiert sind, machen die Darstellungen zu farbigen Gemälden, so lebendig sie nur sein können. Die schmale antike Bühne, mit der nahe vorgerückten Hinterwand, machte die wenigen, sich gemessen bewegenden Figuren zu lebenden Basreliefs oder belebten Marmorbildern eines Tempelgiebels.“ (Ambros 1862–1868, 1, 288) Viva-relli 2015, 80 verweist wiederum auf Feuerbach 1855, 296 f., der ebenfalls den „wenig vertiefte[n] Hintergrund“ des antiken griechischen Theaters den „vertieften Fernsichten“ der modernen Bühne gegenüberstellte.

436, 12–16 *wie sie dem Schauspieler das Mienenspiel und die leichte Bewegung unmöglich machen und ihn in einen feierlichen, steifen, maskenhaften Popanz verwandeln, so haben sie auch der Leidenschaft selber den tiefen Hintergrund genommen*] Vgl. hierzu abermals Müller 1841, 2, 43 f., der sich allerdings bei Weitem nicht so abschätzig äußert und auch keineswegs für eine Exstirpation des tiefen Leidenschaftshintergrunds im antiken Theater argumentiert: „Der Verlust des natür-/44/lichen Mienenspiels aber war für die alte Tragödie keiner, da dies Mienenspiel weder stark genug sein konnte, um der Vorstellung von einem tragischen Heros zu genügen, noch auch der Mehrzahl der Zuschauer bei der Größe der alten Theater gehörig sichtbar gewesen wäre; und das Unnatürliche, das in der Gleichmäßigkeit der Gesichtszüge bei den verschiedenen Handlungen in einer Tragödie für unsern Geschmack liegt, hat in der alten Tragödie viel weniger zu bedeuten, in welcher die Hauptpersonen, von gewissen Bestrebungen und Gefühlen einmal mächtig ergriffen, durch das ganze Stück in einer gewissen habituell gewordenen Grundstimmung erscheinen.“ Vgl. ähnlich auch Feuerbach 1855, 298–300, der überdies in der tragischen Maske – im Gegensatz zu ihrer Verharmlosung als „Popanz“ bei N. – den schreckenerregenden „Ausdruck“ des Leidens sieht: „Er zeigte Grauen, und nichts

als Grauen, oder den reinen ungemischten Schmerz.“ (Ebd., 299) Anders als die Sprechinstanz von FW 80 war das in FW 77 sprechende Ich noch voll des Lobes für die antike „Lust an der Maske“, die dort als eine ‚schamlose Gemeinheit‘ mit „gute[m] Gewissen“ erschien (433, 19). Vgl. NK 433, 18–23.

436, 14 Popanz] Laut Pierer 1875–1879, 14, 563 „ein Schreckbild für Kinder“.

436, 19 f. *sie wollten eben nicht Furcht und Mitleid, – Aristoteles in Ehren und höchsten Ehren!*] Dieser Passus bezieht sich auf die Tragödientheorie in Aristoteles' *Poetik*. Laut Aristoteles erregt das tragische Geschehen die Affekte ἔλεος und φόβος, um eine Reinigung (κάθαρσις) „der Leidenschaften dieser Art“ („τῶν τοιούτων παθημάτων“) bei den Zuschauern zu bewirken (1449b, 27 f.; Aristoteles 1833–1862, I/3, 451; Aristoteles 1831a, 157). Gemäß dieser Wirkungsästhetik handelt es sich bei der griechischen Tragödie um eine Veranstaltung, die der Psychohygiene, der Befreiung der Rezipienten von den genannten Affekten dient. Merkwürdigerweise blendet FW 80 diesen kathartischen Zweck völlig aus (vgl. auch NK 436, 25 f.), der N. doch wohlbekannt war. Über seine frühen Lektüren von einschlägiger Spezialliteratur zur Tragödientheorie des Aristoteles, vor allem von Jacob Bernays *Grundzügen der verlorenen Abhandlungen des Aristoteles über Wirkung der Tragödie* (1857) und Paul Graf Yorck von Wartenburgs Abhandlung *Die Katharsis des Aristoteles und der Oedipus Coloneus des Sophokles* (1866), die N. beide zwischen 1869 und 1871 aus der Basler Universitätsbibliothek entliehen hatte, informiert Reibnitz 1992, 112. Reibnitz macht darauf aufmerksam, dass N. noch in GD Was ich den Alten verdanke 5, KSA 6, 160, 18–24 auf Aristoteles' Katharsislehre zurückkommt, wobei Bernays im Hintergrund stehe. Vgl. auch NK 440, 32–34.

Die Übersetzung der bei Aristoteles genannten Affekte als „Furcht und Mitleid“, auf die FW 80 insbesondere rekurriert, geht auf Lessings wirkungsmächtige Auseinandersetzung mit Aristoteles' Tragödientheorie zurück. Gemäß seinem ethischen Grundsatz „Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch“ (Brief an Nicolai, November 1756; Lessing 1867, 10, 249) heißt es bei Lessing im 75. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie*: „Denn er, Aristoteles, ist es gewiß nicht, der die mit Recht getadelte Eintheilung der tragischen Leidenschaften in Mitleid und Schrecken gemacht hat. Man hat ihn falsch verstanden, falsch übersetzt. Er spricht von Mitleid und Furcht, nicht von Mitleid und Schrecken; und seine Furcht ist durchaus nicht die Furcht, welche uns das bevorstehende Uebel eines andern für diesen andern erweckt, sondern es ist die Furcht, welche aus unserer Aehnlichkeit mit der leidenden Person für uns selbst entspringt; es ist die Furcht, daß die Unglücksfälle, die wir über diese verhänget sehen, uns selbst treffen können; es ist die Furcht, daß wir der bemitleidete Gegenstand selbst werden können. Mit einem Worte: diese Furcht ist das auf

uns selbst bezogene Mitleid.“ (Lessing 1867, 6, 339) Auch Bernays folgt in seinen *Grundzügen der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie* der lessingschen Begrifflichkeit, wenn er die Stelle aus Aristoteles' *Poetik* über die Wirkung der Tragödie so übersetzt: „die Tragödie bewirkt durch [Erregung von] Mitleid und Furcht die erleichternde Entladung solcher [mitleidigen und furchtsamen] Gemüthsaffectionen“ (Bernays 1857, 148; eckige Klammern in Bernays' Text). Ebenso übersetzt Friedrich Ueberweg in seiner Ausgabe von Aristoteles' *Über die Dichtkunst*, die N. besaß und mit Lesespuren versah, ἔλεος mit „Mitleid“ und φόβος mit „Furcht“, wenn es dort heißt, dass die Tragödie „durch Erregung von Mitleid und Furcht die (zeitweilige) Befreiung von derartigen Gefühlen zum Enderfolge hat.“ (Aristoteles 1869, 9)

Gegen die auf Lessing zurückgehende Übersetzung, die ebenfalls bei N. – auch an anderen Stellen – fraglos übernommen wird, haben im 20. Jahrhundert die Altphilologen Wolfgang Schadewaldt und Manfred Fuhrmann argumentiert. Schadewaldt verortet in seinem Aufsatz *Furcht und Mitleid? Zur Deutung des Aristotelischen Tragödiensatzes* von 1955 den Mitleidsbegriff Lessings in der Tradition der christlichen Moral, während Aristoteles' mit ἔλεος etwas ganz anderes meine, nämlich einen „naturhaft ungebrochene[n] Elementaraffekt“ (Schadewaldt 1955, 137) – ebenso wie mit φόβος. Beide Affekte gehören nach Schadewaldt in die Sphäre des Triebhaften, die zu Erschütterungen und Gefährdungen führe, welche mit (christlicher) Moral nichts zu tun haben. Wenn Aristoteles von Katharsis spricht, gehe es ihm deshalb nicht um eine nachhaltige moralische Besserung des Menschen hin zum Mitleid, sondern lediglich um eine therapeutische „Entladung“ (ebd., 167, Anm. 1; den Ausdruck benutzt bereits Bernays, s. o.) von störenden Affekten, die zugleich mit ästhetischem Genuss einhergehe. Auch Fuhrmann argumentiert in seiner Monographie *Die Dichtungstheorie der Antike* (1992; 1. Auflage 1973: *Einführung in die antike Dichtungstheorie*) in diesem Sinne dafür, dass die Theorie der Erregung und Abfuhr von Affekten bei Aristoteles von Lessings christlich-moralischem Mitleidsbegriff strikt zu unterscheiden sei. Als alternative Übersetzungen von ἔλεος und φόβος schlagen Schadewaldt und Fuhrmann „Jammer“ und „Schauern“ vor (vgl. Schadewaldt 1955, 169 f. und Fuhrmann 1992, 101). Vgl. auch NK KSA 5, 304, 2.

436, 21f. *er traf sicherlich nicht den Nagel, geschweige den Kopf des Nagels*
Die auf Aristoteles' Tragödientheorie gemünzte Wendung spielt mit der sprichwörtlichen Redensart ‚den Nagel (nicht) auf den Kopf treffen‘, die bildlich die Exaktheit bzw. das Unzutreffende eines Urteils bezeichnet. Vgl. Wander 1867–1880, 3, 864, wo als Beispiel ein Aphorismus aus Goethes *Sprüchen in Prosa* angeführt wird: „Mancher klopft mit dem Hammer an der Wand herum und glaubt, er treffe jedesmal den Nagel auf den Kopf.“ (Goethe 1853–1858, 161)

Insbesondere kann N.s Formulierung als überbietende Kontrafaktur zu der ebenfalls von Wander unter Verweis auf Altmann 1853, 130 verzeichneten Variante verstanden werden: „Er weiss am Nagel alles zu treffen, ausgenommen den Kopf.“ (Wander 1867–1880, 3, 864) Bereits in einer nachgelassenen Aufzeichnung von 1876 wird dieser Phraseologismus variiert und auf eine Pointe hin fortgesponnen, die sich wiederum auf die Version im zu kommentierenden Passus beziehen lässt: „Mancher trifft den Nagel, aber nicht auf den Kopf, er macht das Problem heillos schief. Es wäre besser, er hätte die Sache ganz verfehlt.“ (NL 1876, 23[68], KSA 8, 426, 9–11) Insofern wäre Aristoteles' Verfehlen selbst des Nagels folglich immerhin „besser“ als das hier erwähnte Treffen des Nagels bei gleichzeitigem Verfehlen seines Kopfes. Vgl. auch MA II WS 326, wo es heisst: „Wer es nicht versteht, den Nagel auf den Kopf zu treffen, soll ja gebeten sein, ihn gar nicht zu treffen.“ (KSA 2, 696, 8f.)

436, 25 f. *gewiss nicht die Absicht auf Ueberwältigung der Zuschauer durch Affecte*] Diese Formulierung unterstellt Aristoteles, er habe eine solche „Absicht“ – fälschlich – den Tragödiendichtern zugeschrieben, was seine Katharsistheorie, die N. wohlbekannt war, verzerrt oder bestenfalls verkürzt wiedergibt (vgl. NK 436, 19 f.). In MA I 212 wurde noch anders gegen Aristoteles argumentiert. Hier wird zwar der Katharsisgedanke reflektiert, aber in Zweifel gezogen: „Sollten Mitleid und Furcht wirklich, wie Aristoteles will, durch die Tragödie entladen werden, so dass der Zuhörer kälter und ruhiger nach Hause zurückkehre?“ (KSA 2, 173, 9–11) Dagegen führt der Sprecher folgendes Gedankenexperiment ins Feld, das Aristoteles gerade kritisch mit der Möglichkeit konfrontiert, auf lange Sicht könne es doch zu einer affektiven Überwältigung des Theaterpublikums kommen: „Es wäre möglich, dass Mitleid und Furcht in jedem einzelnen Falle durch die Tragödie gemildert und entladen würden: trotzdem könnten sie im Ganzen durch die tragische Einwirkung überhaupt grösser werden, und Plato behielte doch Recht, wenn er meint, dass man durch die Tragödie insgesamt ängstlicher und rührseliger werde.“ (KSA 2, 173, 20–25)

436, 27 *gieng*] In Cb, 100 mit rotem Randstrich markiert: „ging“.

436, 28 f. *Und um schöne Reden war es dem Sophokles zu thun! – man vergeb mir diese Ketzerei!*] Dass hier hinsichtlich der schönen Reden Sophokles unter den griechischen Tragikern hervorgehoben wird, erscheint vor dem Hintergrund der zeitgenössischen, von N. zur Kenntnis genommenen einschlägigen Literatur nicht gar so ketzerisch, sondern allenfalls als Zuspitzung. Vgl. etwa Bernhardt 1867, 2/1, 326: „Eine durchdachte Schöpfung des Sophokles war der künstliche Satzbau, welcher die Wirkung des hohen tragischen Stils wesentlich verstärkt. Seine Sätze sind übersichtlich und gewandt, aber nicht nur

weicht die Wortfolge vom Herkommen ab und gewinnt durch berechnete Gliederung und durch den Wechsel der Interpunktionen jenen Grad der Mannichfaltigkeit, welcher den Zwecken des Dialogs sich anpaßt, sondern auch eine Reihe von Kunstmitteln, Verflechtung der Trimeter, Inversion und übergreifende Wortstellung erzeugt ein wohlgefügtes Ganzes, spannt den Hörer und nöthigt ihn auf Betonung und Zusammenhang aller Theile des Satzes aufzumerken. Kein Attischer Dichter erreicht den Sophokles in Ebenmaß und Adel der Formen, keiner übertraf ihn in der schon von Zeitgenossen bewunderten Süßigkeit und Milde des Tons, welche seinen edelsten Gedanken das Gepräge stiller Majestät aufdrückt und aus vollendeter Reife hervorging; keiner hat bei solcher Korrektheit sich eine größere Freiheit auf dem formalen Gebiete bewahrt.“

Dafür, dass die ‚schönen Reden‘ bei Sophokles sich einer ‚Zurückwirkung‘ des Euripides verdanken, argumentiert wiederum Müller 1841, 2, 155: „Euripides hat unstreitig zuerst auf der Bühne die Macht dargethan, welche eine strömende, in schönem Satzbau und wohlklingendem Falle den Hörer mit sich fortziehende Rede auf das Publikum hervorbringt; er hat selbst auf den Sophokles dadurch zurückgewirkt.“ Beim frühen N. wurde „die Sprache der sophokleischen Helden“ noch „durch ihre apollinische Bestimmtheit und Helligkeit“ charakterisiert (GT 9, KSA 1, 64, 32–65, 2), während „auf der euripideischen Bühne [...] kunstmässig und mit den schlauesten Sophisticationen“ (GT 11, KSA 1, 77, 5 u. 9) gesprochen werde. Anstelle der Schönheit der dramatischen Sprache des Sophokles hebt der folgende Abschnitt FW 81 dessen ‚Beweiskraft‘ hervor.

436, 29 f. *Sehr verschieden steht es mir der ernsten Oper*] In Cb, 100 mit rotem Randstrich markiert: „Genau das Umgekehrte gilt von der ernsten Oper“; die beiden letzten Wörter rot unterstrichen. Vgl. die ‚Vorstufe‘ in N V 7, 14: „die ernste Oper“.

437, 3–5 *ein wenig Frechheit mehr bei Rossini und er hätte durchweg la-la-la-la singen lassen*] In Cb, 101 mit rotem Randstrich markiert: „le – le – le – la“. Man ist geneigt, hier an die berühmte Arie des Figaro „Largo al factotum“ aus dem *Barbier von Sevilla* (*Il barbiere di Siviglia*; Titel der Uraufführung 1816: *Almaviva o sia L'utile precauzione*) zu denken – und sich zugleich zu fragen, weshalb hier ausgerechnet Rossini genannt wird, wo doch kurz vorher von „der ernsten Oper“ (436, 30) und schon eingangs von der „singende[n] Leidenschaft“ bei „den Italiänern“ (435, 20–22) die Rede war. Rossini hat zwar auch Kompositionen auf dem Gebiet der *Opera seria* vorgelegt (z. B. *Tancredi*, 1813 u. *Zelmira*, 1822), wurde jedoch schon zu Lebzeiten als exemplarischer Vertreter der *Opera buffa* angesehen; der *Barbier von Sevilla* gehört eindeutig zu diesem Genre. Rossini wurde bereits in FW 77 genannt; hierzu NK 432, 26–31.

437, 9–16 *Selbst das recitativo secco will nicht eigentlich als Wort und Text angehört sein: diese Art von Halbmusik soll vielmehr dem musicalischen Ohre zunächst eine kleine Ruhe geben (die Ruhe von der Melodie, als dem sublimsten und desshalb auch anstrengendsten Genusse dieser Kunst) –, aber sehr bald etwas Anderes: nämlich eine wachsende Ungeduld, ein wachsendes Widerstreben, eine neue Begierde nach ganzer Musik, nach Melodie.*] Hierzu existiert eine überarbeitete ‚Vorstufe‘ in N V 7, 85 f. Zum „recitativo secco“ vgl. Bagges *Lehrbuch der Tonkunst*: „Das Recitativ ist eine eigenthümliche, zwischen gesprochener Rede und wirklichem Gesang die Mitte haltende Form [...]. Man unterscheidet das sogenannte kurze oder Secco-Recitativ, in welchem jene Freiheit [von der taktmässigen Ausführung des geschriebenen Rhythmus] tatsächlich herrscht, und nur einzelne Akkorde zur Unterstützung der Intonation des Sängers angegeben werden, von dem begleitenden Recitativ (*Recitativo accompagnato*), wo die Ausführung einer reicheren Begleitung den Sänger wieder zur Einhaltung des Tactes nöthigt“ (Bagge 1873, 153). Vivarelli 2015, 79 vermutet hinsichtlich der Parallelisierung zwischen der ‚unnatürlichen‘ Theatersprache der alten Griechen und der nicht minder künstlichen Opernleidenschaft der Italiener eine Beeinflussung durch Feuerbach 1855, 288, der die antike „Recitation“ ausdrücklich mit dem modernen „Recitativ“ vergleicht: „Recitation und Gesang waren die Grundelemente des antiken tragischen Vortrags. [...] Doch darf auch die Recitation nicht im Sinne unseres dramatischen Gesprächstones genommen werden. Sie verhält sich gewiss zu dem eigentlichen Gesange wie unser Recitativ zur Arie etc.“

437, 10 *soll*] In Cb, 101 korrigiert aus: „will“.

437, 16–21 *Wie verhält es sich, von diesem Gesichtspuncte aus gesehen, mit der Kunst Richard Wagner’s? Vielleicht anders? Oft wollte es mir scheinen, als ob man Wort und Musik seiner Schöpfungen vor der Aufführung auswendig gelernt haben müßte: denn ohne diess – so schien es mir – höre man weder die Worte noch selber die Musik.*] KSA 14, 248 teilt hierzu folgende ‚Vorstufe‘ mit: „(Mit der Kunst Wagners steht es vielleicht ebenso, vielleicht anders – mitunter wollte es mir scheinen, als ob man Text Wort und Musik seiner Schöpfungen vor der Aufführung auswendig gelernt haben müßte: ohne dies hört man nämlich weder die Worte, noch die Musik. Oft wollte es mir auch anders scheinen.)“ In FW handelt es sich hier um die erste namentliche Nennung Wagners, der in der Erstausgabe nur noch – dafür ausführlicher – in FW 99 explizit thematisiert wird, in der Neuausgabe sodann erneut in zwei Abschnitten des Fünften Buchs: FW 368 und FW 370.

437, 17 f. *Wagner’s? Vielleicht anders?*] Sowohl in der ‚Reinschrift‘ (vgl. M III 6, 231) als auch in GoA V, 111 heißt es: „Wagner’s? Vielleicht ebenso? Vielleicht

anders?“ In Cb, 101 steht „Wagners? Vielleicht anders?“, zwischen den Sätzen ein Einfügungszeichen.

437, 20 *mißte*] Druckfehler; in der Erstausgabe steht „müsste“ (Nietzsche 1882/1887, 101).

81.

Griechischer Geschmack.] Vgl. ähnlich bereits die ‚Vorstufe‘ in N V 7, 79: „Was ist schön darin? Es wird nichts darin bewiesen – sagte jener Feldmesser von der Iphigenie – die Griechen waren nicht so fern von diesem Geschmacke – es wird bei Sophocles ‚alles bewiesen‘.“ Bis auf kleinere orthographische und typographische Abweichungen sowie den noch fehlenden Titel schon wortidentisch mit der Druckfassung ist die ‚Reinschrift‘ in M III 6, 224. Akribisch aufgearbeitet wurde der vielschichtige anekdotische Hintergrund des vorliegenden Abschnitts, für den sich die Forschung sonst nicht besonders interessiert hat (siehe aber auch Adams 2011, 10 und Ure 2019, 213 f.), von Schillemeit 2006, 541–560. Schillemeit präsentiert und diskutiert die wichtigsten Varianten der Anekdote, die sich meist um einen „Mathematiker“ oder „Geometer“ dreht, für den ein Theaterstück nichts ‚beweist‘, und die in der deutschen Literatur seit den 1770er Jahren auch schon bei Wezel und Lenz, dann bei Goethe, Grillparzer und später noch bei Brecht begegnet. Wie Schillemeit belegt, stammt die Anekdote ursprünglich aus der französischen Philosophie bzw. Ästhetik. So ist sie auch schon bei Diderot nachzulesen, der sie zunächst in seinem Brief an Sophie Volland vom 30. August 1760 und dann erneut in seiner *Satire I* (wohl 1773) erzählt, sowie in Merciers *Essai Du théâtre* (1773), in dessen deutscher Übersetzung von 1776 auch schon, wie bei N., von einem „Feldmesser“ (Mercier 1776, 60) die Rede ist und der sich wiederum auf eine Variante der Anekdote aus der von Dupont de Nemours herausgegebenen Zeitschrift *Ephémérides du citoyen* von 1771 bezieht.

Als ‚archetypische‘ Version der Anekdote, die auch die direkte Quelle für FW 81 darstelle, kommt laut Schillemeit aber eine Passage aus Helvétius’ 1758 erschienenem Werk *De l’esprit* in Betracht, dessen frühe deutsche Übersetzung sich offenbar in N.s Besitz befand (vgl. NPB 284 f.). Im Kapitel „Von dem schönen Geiste“ wird dort die Anekdote angeführt, um zu illustrieren, dass einigen „Gelehrten und Philosophen, die sich gänzlich der Untersuchung der Geschichte oder der Begriffe überlassen, oft sowohl die Schönheiten, als Schwierigkeiten, der Kunst zu schreiben unbekannt [sind]. Sie machen folglich aus dem schönen Geiste nicht viel: und ihre gegen diese Art des Geistes unbillige Verachtung ist vornehmlich auf eine große Fühllosigkeit gegen die Gattung der

Gedanken gegründet, welche zur Verfertigung der Werke des schönen Geistes dienen. Sie sind fast alle dem Feldmesser mehr oder weniger gleich, in dessen Gegenwart man dem Trauerspiele *Iphigenia* ein großes Lob beylegte. Dieses Lob erregt seine Neugierde; er verlangt sie, man leihet sie ihm auch, er liest einige Auftritte darinnen, und giebt sie wieder zurück, sagend: ich meines Theils kann nicht begreifen, was man in diesem Werke so schönes findet; da doch nichts in demselben bewiesen wird. (Helvétius 1760, 537)

Da im unmittelbaren Umfeld dieser Stelle mehrfach Racine erwähnt wird, liegt es überaus nahe, hier an dessen *Iphigénie en Aulide* (1674) zu denken. So präzisiert jedenfalls Schopenhauer, den Schillemeit als weitere Quelle N.s anführt, die Anekdote im ersten Band seiner *Welt als Wille und Vorstellung* (§ 36). In seiner Version ist es zwar kein „Feldmesser“, sondern ein „Mathematiker“, der aber ebenfalls als Literaturverächter auftritt. Schopenhauer führt die Anekdote an, um die These zu illustrieren, dass „ausgezeichnete Mathematiker wenig Empfänglichkeit für die Werke der schönen Kunst haben, was sich besonders naiv ausspricht in der bekannten Anekdote von jenem französischen Mathematiker, der nach Durchlesung der *Iphigenia* des Racine achselzuckend fragte: Qu'est-ce-que cela prouve?“ (Schopenhauer 1873–1874, 2, 223) Als historisches Vorbild für den Mathematiker kommt nach Schillemeit 2006, 559 Gilles Personne de Roberval (1602–1675) in Frage, dem Jean-Étienne Montucla in seiner *Histoire des mathématiques* (1758) genau diese Frage zuschreibt, allerdings ohne konkrete Titelangabe der Tragödie, die ihn dazu veranlasst habe. Völlig vage bleibt schließlich die Version, die im elften Band von Carl Julius Webers Anekdotensammlung *Demokritos oder hinterlassene Papiere eines lachenden Philosophen* enthalten ist, der sich ebenfalls unter N.s Büchern erhalten hat: „Jener Mathematiker, den man mit Mühe ins Theater brachte, fragte am Ende des Stücks ganz trocken: ‚Aber was soll das beweisen?‘“ (Weber 1868, 11, 73)

N.s Text erwähnt zwar die „*Iphigenie*“ (437, 25), lässt aber deren Verfasser ungenannt. Die gegenüber allen erwähnten Versionen dieser Anekdote abweichende Pointe besteht hierbei darin, dass Sophokles – stellvertretend für den titelgebenden „Geschmack“ der antiken Griechen – sehr wohl „Alles“ beweise (437, 27). Dies steht freilich in einem gewissen Spannungsverhältnis zu der Behauptung aus dem vorangehenden Abschnitt FW 80, es sei „dem Sophokles“ – wie allen griechischen Tragödiendichtern – nur „um schöne Reden [...] zu thun“ gewesen (436, 28 f.). Überdies kann die Verbindung des tragischen „*Iphigenie*“-Stoffs mit Sophokles in FW 81 bei Lesenden, die ohne Kenntnis der älteren Anekdoten-Varianten vielleicht nicht sofort an Racine denken, für gewisse Irritationen sorgen. Es wäre ja zumindest auch denkbar, dass sich der „Feldmesser“ auf eine antike Bearbeitung des *Iphigenie*-Stoffs bezieht und

vom Sprecher hinsichtlich der Beweiskraft griechischer Tragödien Widerspruch erfährt. Dass es zwar auch eine verloren gegangene „Iphigenia des Sophokles“ (Welcker 1824, 415) gegeben haben soll, war im 19. Jahrhundert althilologisches Standardwissen. Man mag sich aber fragen, weshalb in N.s Text nicht Euripides genannt wird, von dem die Tragödien *Iphigenie in Aulis* und *Iphigenie bei den Taurern* erhalten sind. In Aristoteles' *Poetik* konnte N. immerhin lesen, dass sich sowohl Sophokles' *König Ödipus*, an dem Aristoteles lobt, er enthalte „nichts Vernunftwidriges“ (Aristoteles 1869, 24), als auch Euripides' *Iphigenie bei den Taurern* durch kausale ‚Wahrscheinlichkeit‘ der Handlung auszeichnen: „Die beste aller Erkennungen [es geht um die Anagnorisis, das ‚Wiedererkennen‘] ist die aus dem Gange der Ereignisse selbst, indem das Ueberraschende aus Wahrscheinlichem entspringt, wie z. B. in dem ‚Oedipus‘ des Sophokles, und so auch in der ‚Iphigenie‘“ (Aristoteles 1869, 26). Vielleicht wirkt im Schweigen über Euripides, das sich FW 81 auferlegt, obwohl er der ‚Urvater‘ aller späteren Iphigenie-Dramen ist, noch die frühere Ablehnung des Euripides nach, wie sie sich in GT äußerte (vgl. KSA 1, 74–81). Darüber hinaus bildete die „Strenge“ der „vollständigen Entwicklung der Handlung“ (Müller 1841, 2, 130) und „folgerechte[n] Durchführung der Charaktere“ (ebd., 131) bei Sophokles einen forschungsgeschichtlichen Topos des 19. Jahrhunderts, der N. auch aus seinen althilologischen Lektüren vertraut war. Wenn dies mit dem „Alles bewiesen“-Werden in N.s Text gemeint sein soll, wäre freilich immer noch offen, ob der „Feldmesser“ das auch für einen echten Beweis in seinem Sinne halten würde – oder ob er nicht vielmehr die Demonstration eines textexternen Sachverhalts im Sinn hat.

Wie dem auch sei: FW 81 weicht nicht zuletzt auch hinsichtlich der Bewertung einer solchen Beweisforderung von den möglichen Vorlagen ab. Bei N. wird der „Feldmesser“ jedenfalls nicht eindeutig als Kunstbanause vorgeführt, sondern es ist durchaus möglich anzunehmen, dass der Sprecher ihm vielmehr zustimmt: Unter der Voraussetzung, dass man auch im Fall von N.s Text anekdotengemäß an Racines *Iphigénie* zu denken hat, ließe er sich als Modellierung eines (dichtungs)ästhetischen Unterschieds zwischen den neuzeitlichen Franzosen, vertreten durch Racine, und den antiken Griechen, vertreten durch Sophokles, lesen, wobei der (französische) „Feldmesser“ einen ganz ähnlichen „Geschmack“ wie die alten Griechen hätte, von dessen Warte aus die französischen Tragödien nichts „Schönes“ (437, 23) enthalten, weil „Nichts darin bewiesen“ (437, 25) wird. Dann wäre FW 81 quasi als Präludium zum folgenden Abschnitt FW 82 zu verstehen, der den Unterschied zwischen den streng ‚logischen‘ Griechen und den geistreichen, aber ‚unvernünftigen‘ Franzosen ausführt, denen hier freilich der Vorzug gegeben zu werden scheint. Vgl. dagegen aber die einigermaßen überraschende Lesart von Schillemeit 2006, 545, der

ohne nähere Angabe von Gründen davon ausgeht, dass N. in FW 81 – ähnlich wie später Brecht – „nicht an die Racinesche, sondern an die Goethesche *Iphigenie*“ denkt. Dass das zumindest nicht selbstverständlich ist, zeigt sich daran, dass Ure 2019, 213 wiederum fraglos voraussetzt, es drehe sich um „Racine’s version of Euripides’ last tragedy“. Zu Racine vgl. auch NK 461, 13–15.

82.

Der esprit ungriechisch.] Eine ‚Vorstufe‘ aus dem Herbst 1881 bezieht noch Baukunst, Mittelalter, Musik und Gefühle mit ein: „Die antiken Baumeister hatten eine leichte Abneigung gegen die strengen mathem[atischen] Verhältnisse, das Mittelalter war gleichgültig in diesem Punkte: so steht es mit der Logik. Die Griechen sind sehr akkurat: die Franzosen auch, doch wollen sie einen kleinen Sprung ins Gegentheil, scheinbar (esprit) So auch im Takt der Musik, und im Sinn für das Gefühlvolle“ (N V 7, 184). Die zentrale These von FW 82, die den hier noch markanter gestalteten Gegensatz zwischen ‚logischen‘ Griechen und ‚geistreich-witzigen‘ Franzosen auf den größeren Stellenwert der Geselligkeit bei letzteren zurückführt, mit welcher sich das Rechthabenwollen der Logik schlecht vertrage, fehlt in jener Aufzeichnung noch. In der titellosen ‚Reinschrift‘ in M III 6, 114 f., die einige Korrekturen aufweist, wird sie dagegen schon vertreten. So auch bereits in der stark überarbeiteten ‚Vorstufe‘ in M III 4, 208 f., wo allerdings noch keine Entsprechung zum Schlussteil von FW 82 (438, 12–18) enthalten ist. Zum französischen „esprit“ siehe NK 449, 4–11.

Indem das sprechende Ich im abschließenden zweiten Textteil von FW 82, klar markiert durch den gliedernden Gedankenstrich nach Satzende in 438, 12, den „gesellige[n] Sinn der Griechen“ gegenüber dem der Franzosen als „bei Weitem weniger entwickelt“ charakterisiert, (438, 12 f.) scheint die französische Kultur der Neuzeit über die der griechischen Antike, der Esprit über die Logik gestellt zu werden. (In diesem Lichte erschiene der ‚griechische Geschmack‘ des Sophokles wie auch des Feldmessers in FW 81 fragwürdig.) Dass „die kleine Dosis Unvernunft in allem französischen esprit“ (438, 11 f.) hochschätzend gemeint ist, urteilt entsprechend Higgins 2000, 93; vgl. auch Witzler 2001, 201 f., hier 202, der namentlich Sokrates als Repräsentanten einer unvornehmen Rechthaberei hinter den in FW 82 genannten Griechen ausmachen will und behauptet, dass „der französische ‚esprit‘ an die Tradition vor Sokrates“ anschließe. Reschke 2009, 71 bezieht den Text hingegen auf Heinrich Heine, der sich durch seinen „Schwebezustand zwischen Ernst und Ironie“, seine „Sprünge der Logik in das Terrain ihres Gegenteils [...] nicht nur dem französi-

schen *Esprit*“ verband, sondern ebenso dem „Dekadenten dieser Kultur“. In FW 82 scheint indes gar nicht vom modernen „Frankreich des großen Pessimismus“, das Reschke ebd. vor Augen steht, die Rede zu sein, sondern, wie auch in den direkt benachbarten Abschnitten, vom klassischen bzw. aufklärerischen Frankreich des 17. und 18. Jahrhunderts (vgl. auch Métayer 2011a, 138).

438, 2 f. *wie die Franzosen es so häufig werden: welche gar zu gerne einen kleinen Sprung in's Gegentheil machen*] Nicht nur kleine Sprünge ins Gebiet der Unlogik hat nach FW 94 der französische Frühaufklärer Fontenelle gemacht, dessen Gedanken deshalb „seiner Zeit als Paradoxien und Spiele eines nicht unbedenklichen Witzes“ (449, 4–6) gegolten hätten.

438, 9–12 *In der guten Gesellschaft muss man niemals vollständig und allein Recht haben wollen, wie es alle reine Logik will: daher die kleine Dosis Unvernunft in allem französischen esprit.*] Die Rede von „der guten Gesellschaft“ deutet auf den höfischen Bereich hin, den FW 101 ausdrücklich thematisiert, wo der Stilist Voltaire als „Vollender“ des „höfischen Geschmack[s]“ gewürdigt wird (458, 23 f.). Zur „Logik“ vgl. zu Beginn des Dritten Buchs FW 111, wo allerdings argumentiert wird, die Logik entstamme „der Unlogik“ (471, 22). Auch im 1887 hinzugekommenen Fünften Buch kommt die Logik nicht ganz ungeschoren davon; in FW 348 wird sie insbesondere verbunden mit der perhorreszierten Demokratie (als Gegenteil „der guten Gesellschaft“), aber auch mit der stereotypen Vorstellung von rationalen Juden, die sich durch das ihnen zugeschriebene „Erzwingen der Zustimmung durch Gründe“ (584, 28 f.) den Griechen aus FW 82 kotextuell zugesellen. Vgl. NK 584, 31 f.

438, 12 *esprit*] In Cb, 102 mit rotem Randstrich markiert: „Esprit“.

438, 13 *entwickelt, als*] In Cb, 102 mit rotem Randstrich markiert: „entwickelt als“.

438, 15 f. *daher so wenig Witz selbst bei ihren Witzbolden*] Man mag an Aristophanes denken, den bedeutendsten griechischen Komödiendichter, auf den N., in dessen privater Bibliothek sich mehrere Aristophanes-Ausgaben erhalten haben (vgl. NPB 112–114), in allen Schaffensphasen immer mal wieder zu sprechen kommt – ohne ihn freilich jemals *expressis verbis* als ‚witzig‘ zu bezeichnen. In JGB 28, KSA 5, 47, 16–20 wird Aristophanes allerdings als „verklärende[r], complementäre[r] Geist“ gelobt, „um dessentwillen man dem ganzen Griechenthum verzeiht, dass es da war, gesetzt, dass man in aller Tiefe begriffen hat, was da Alles der Verzeihung, der Verklärung bedarf“. Von „Witz“ ist auch hier freilich nicht die Rede. In GT 11, KSA 1, 77, 31 u. 78, 7–11 hatte N. zwar noch den „Witz“ und „Leichtsinn“ als Merkmale einer „griechische[n] Heiterkeit“ angeführt, aber in gänzlich abwertendem Sinn zur verfallsge-

schichtlichen Beschreibung des „greisen Hellenthume[s]“ und der für es charakteristischen „neuere[n] Komödie“. Dass die Griechen der klassischen Periode hingegen „wenig Witz“ hatten, ist ein Gedanke, den N. seit Mitte der 1870er Jahre mehrfach artikuliert. So heißt es bereits im Nachlass-Notat NL 1875, 6[24], KSA 8, 107, 16–18, den Griechen fehle „die Lust am verdrehten Scharfsinn, und damit die beliebteste Art Witz aus der neueren Zeit. Die Griechen waren wenig witzig“. Und in MA II WS 214 werden den witzlosen Griechen schon ähnlich wie in FW 82 die witzigen Franzosen – die Reihe der erwähnten Autoren reicht von Montaigne bis Chamfort – gegenübergestellt, wobei zugleich ein griechisches Witzig-Seinwollen vorausgesetzt wird, wie es ja auch in der vorliegenden Rede von „Witzbolden“ mit „wenig Witz“ aufscheint: „welche Helligkeit und zierliche Bestimmtheit bei jenen Franzosen! Diese Kunst hätten auch die feinohrigsten Griechen gutheissen müssen, und Eines würden sie sogar bewundert und angebetet haben, den französischen Witz des Ausdrucks: so Etwas liebten sie sehr, ohne gerade darin besonders stark zu sein.“ (KSA 2, 647, 23–28)

438, 18 *Est res magna tacere – sagt Martial mit allen Geschwätzigen*] Die lateinische Wendung bedeutet: „Schweigen ist eine große Sache.“ Das Zitat stammt aus Martials *Epigrammen*, wo es heißt: „res est magna tacere“ (IV, 80, 6; Martial 1867, 111 [hier IV, 81, 6]). Durch den Zusatz, der Martial als ‚geschwätzig‘ bezeichnet, wird dieses Diktum (selbst)ironisch relativiert. Als „res magna“ erscheint das Schweigen hier ja vor allem deshalb, weil es für „alle Geschwätzigen“ so schwer ist. Zu ihnen scheint aber auch das sprechende Ich zu gehören, das mit Blick auf seine vorangehenden Gedanken zwar bekennt, noch „viele“ ähnlich ‚unglaubliche‘ „Sätze [...] auf der Seele“ (438, 16 f.) zu haben, es nun aber vorzieht zu schweigen, womit der Text denn auch endet.

83.

Uebersetzungen.] Nachdem in den Abschnitten FW 80 und FW 81 das griechische Drama bzw. Theater im Fokus stand, verschiebt er sich jetzt hin zur antiken Lyrik, die auch in FW 84 Thema ist. Während sich dieser Text jedoch ganz auf die griechischen Ursprünge der Lyrik konzentriert, nimmt der vorliegende Abschnitt die produktive Rezeption der griechischen Lyriker durch die römischen in den Blick, um sie eingangs wiederum mit derjenigen der Römer selbst durch die Franzosen des 17. und 18. Jahrhunderts zu parallelisieren. Eine vergleichsweise kurze, allerdings schon den ‚übersetzungstheoretischen‘ Kerngedanken von FW 83 enthaltende ‚Vorstufe‘ vom Herbst 1881 bezieht noch persönlicher Stellung, indem in der „Ich“-Form der Wunsch ausgesprochen wird, dass „wir“ es selbst so machen könnten wie die Dichter der römischen Antike:

„Ich wollte, wir hätten den Muth, so zu übersetzen wie die Alten: nämlich in die Gegenwart, ganz abgesehen davon, wann der Schöpfer war und was er war und was er erlebte: für uns zurechtmachen und uns in ihm zurechtmachen u. zu ihm hebend uns ihm einwachsend! (zb Horaz den Alcäus – man ließ nicht nur weg, sondern fügte die Anspielung an die Gegenwart hinzu – man ließ auch den Autornamen weg!)“ (N V 7, 172) Wie schon in dieser Aufzeichnung, so besteht auch in der Druckfassung die Pointe des hier in Anschlag gebrachten Übersetzungsbegriffs darin, dass es sich gar nicht im wörtlichen Sinn um Übersetzungen von Texten aus einer Sprache in eine andere, sondern vielmehr um Aneignungen, Einverleibungen, Eroberungen handelt. Die Druckfassung geht jedoch noch einen entscheidenden Schritt darüber hinaus, indem sie den ‚uns‘ fehlenden Mut zu einem solchen vereinnahmenden Umgang mit der ‚fremdkulturellen‘ Überlieferung auf den in der Sprechgegenwart herrschenden „Grad des historischen Sinnes“ (438, 20 f.) bzw. des „antiquarischen Spürgeiste[s]“ (439, 5 f.) zurückführt. Indem dieser aber mit Mutlosigkeit und Leblosigkeit (vgl. 439, 11–14) in Zusammenhang gebracht wird, erscheint der Aufstieg „des historischen Sinnes“ zugleich als ästhetischer Niedergang. Vgl. als textgenetisches Zwischenglied die ‚Vorstufe‘ M III 5, 78, die zwar ebenfalls noch ausschließlich auf das Horaz-Alcäus-Beispiel zurückgreift, aber auch schon den in der Antike fehlenden „historischen Sinn“ erwähnt. Die titellose ‚Reinschrift‘ mit Korrekturen und Varianten findet sich in M III 6, 136 f. Deutungsansätze zu FW 83 offerieren u. a. Lanfranconi 2000, 59, Benne 2005, 230, Anm. 318, Holzer 2008a, 251, Franco 2011, 123 und Vivarelli 2015, 83

438, 20 f. *den Grad des historischen Sinnes*] Zum „historischen Sinn[]“, auf den sich zu N.s Zeit zahlreiche Autoren beriefen (Nachweise in NK KSA 6, 208, 29–209, 2), vgl. UB II HL, wo er äußerst (zeit)kritisch betrachtet wurde. In EH UB 1 heißt es über diese ‚Historien-Schrift‘: „Die zweite Unzeitgemässe (1874) bringt das Gefährliche, das Leben-Annagende und -Vergiftende in unsrer Art des Wissenschafts-Betriebs an's Licht [...]. Der Zweck geht verloren, die Cultur: – das Mittel, der moderne Wissenschafts-Betrieb, barbarisirt ... In dieser Abhandlung wurde der ‚historische Sinn‘, auf den dies Jahrhundert stolz ist, zum ersten Mal als Krankheit erkannt, als typisches Zeichen des Verfalls.“ (KSA 6, 316, 12–22) Auch in FW 83 erscheint der historische Sinn der ‚Gegenwart‘ als Hemmnis, insofern er den „Muth“ (438, 26) zur erobernden Aneignung der Vergangenheit lähme. Mindestens ambivalent begegnet er gegen Ende des Vierten Buchs in FW 337 wieder, wo er als „eigenthümliche Tugend und Krankheit“ des „gegenwärtigen Menschen“ charakterisiert wird (564, 15–17). In späteren Texten N.s kommt der „historische Sinn“ mitunter positiver davon, vgl. NK KSA 5, 130, 28–34; NK KSA 5, 157, 28–158, 1; NK KSA 5, 258, 21–27 und NK KSA 6, 351, 5 f. Als Überredungsinstrument, dessen sich Hegel be-

dient habe, um die Menschen von der „Göttlichkeit des Daseins“ (599, 30 f.) zu überzeugen, taucht der historische Sinn 1887 in FW 357 wieder auf. Einen gedrängten Überblick zum historischen Sinn in N.s verschiedenen Schaffensphasen bietet NK 1/2, S. 404 f.

438, 22 f. *vergangene Zeiten und Bücher sich einzuverleiben*] Zur Einverleibungs-Metaphorik vgl. NK 370, 21.

438, 23–26 *Die Franzosen Corneille's, und auch noch die der Revolution, bemächtigten sich des römischen Alterthums in einer Weise, zu der wir nicht den Muth mehr hätten*] Das Verhältnis der Franzosen des 17./18. Jahrhunderts zwar noch nicht zur römischen, sondern zur griechischen Antike, genauer: zur aristotelischen Poetik, hatte schon im Ersten Buch FW 29 thematisiert (siehe NK 401, 14–21). Vgl. auch unmittelbar dem vorliegenden Abschnitt vorangehend FW 81 und FW 82.

Bei Hettner 1860, 10 f. konnte N. über das Verhältnis der französischen Klassizisten des 17. Jahrhunderts zur griechischen und römischen Antike lesen: „Es ist Zeit, daß wir endlich diesen gewaltigen Dichtungen Corneille's und Racine's wieder gerecht werden. Nicht bloß ihr Inhalt ist bedeutend; auch in der Form liegt gar Manches, was den weg-/11/werfenden Ton nicht verdient, mit welchem wir Deutschen gewöhnlich von ihnen sprechen. Der stete Hinblick auf die griechische und römische Tragik [...] sichert diesen Dichtern eine so klare und scharfe Zuspitzung der kämpfenden Gegensätze, eine so reine und übersichtliche Charakterzeichnung, eine so durchaus alles Nebensächliche fernhaltende Ruhe und Stetigkeit der Handlung“. An späterer Stelle geht Hettner ebd., 241 auch auf Montesquieus *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence* von 1734 ein und betont eine stark identifikatorische Sichtweise auf die Römische Republik in diesem Werk: „Es athmet die entschiedenste Vorliebe für das patrizische Rom.“ Hettner selbst zieht soziopolitische Parallelen zwischen der höfischen Welt im Zeitalter Ludwigs XIV. und der römischen Kaiserzeit: „Nur die entartete römische Kaiserzeit bietet ein entsprechendes Gegenbild. Glücklicherweise aber ist trotz alledem ein sehr tiefgreifender Unterschied. Die Verderbniß Roms durchdrang alle Volksschichten gleichmäßig; nirgends ein Keim frischeren und gesünderen Lebens. Hier in Frankreich aber ist diese Leichtfertigkeit und Verderbniß des Adels nur die eine Seite.“ (Ebd., 61) Die andere Seite war nach Hettner „ein jugendkräftiger Mittelstand, dessen Leistungen und Forderungen“ (ebd.) schließlich zur Französischen Revolution führten. Auch FW 83 blendet die Franzosen des 17./18. Jahrhunderts und die antiken Römer ineinander, wenngleich in ganz anderer Hinsicht. Als Gemeinsamkeit erscheint hier die ‚unhistorische‘ Aneignung des Vergangenen, was im Folgenden rasch deutlich wird:

Wie die Franzosen mit den alten Römern, so seien auch diese schon mit den noch älteren Griechen umgesprungen.

438, 29–439, 11 *Wie übersetzten sie in die römische Gegenwart hinein! [...] So übersetzte Horaz hier und da den Alcäus oder den Archilochus, so Properz den Callimachus und Philetas (Dichter gleichen Ranges mit Theokrit, wenn wir urtheilen dürfen) [...] stellten flugs das Gegenwärtige und das Römische an seine Stelle* In der nachgelassenen Aufzeichnung NL 1880/1881, 10[B23], KSA 9, 417, 13–15 werden ebenfalls römische Dichter als aneignende, aktualisierende ‚Übersetzer‘ gelobt, jedoch ohne namentliche Nennung der angeeigneten griechischen Dichter und unter Anführung von Catull statt Properz: „Horaz und Katull übersetzten aus dem Griechischen und machten alles Fremdartige zeitgemäß und rom-gemäß, mindestens rom-bekannt. Kein Romanticismus also!“ Horaz’ Aneignung des Alkaios thematisiert bereits die oben zitierte ‚Vorstufe‘ in N V 7, 172.

Die griechische Lyrik gehörte zu N.s Spezialgebieten als Altphilologe. Während seiner Basler Professorenzeit hatte er zwischen dem Sommersemester 1869 und dem Wintersemester 1878/79 mehrfach eine Vorlesung über *Die griechischen Lyriker* gehalten (vgl. KGW II 2, 105–182 u. 373–442). Unter den im vorliegenden Passus genannten griechischen Lyrikern waren für N. Archilochos (7. Jh. v. Chr.) und – wie schon aus der Klammerbemerkung selbst hervorgeht – Theokrit (3. Jh. v. Chr.) auch über seine engere altphilologische Lehrfähigkeit hinaus von Bedeutung. In den Kapiteln 5 und 6 von GT wurde Archilochos geradezu zum ‚Urbild‘ des Lyrikers stilisiert. Archilochos tritt dabei als der erste „dionysisch-apollinische[] Genius“ auf (KSA 1, 42, 15f.), der somit die in GT behauptete Synthese des Dionysischen und Apollinischen in der attischen Tragödie auf dem Gebiet der Lyrik antizipiert. Zugleich soll Archilochos, der primär rauschhaft-musikalischer, also dionysischer Genius – und erst an zweiter Stelle auch traumhaft-bildnerischer, also apollinischer Genius – gewesen sei, „das wichtigste Phänomen der ganzen antiken Lyrik“ repräsentieren, nämlich die „als natürlich geltende Vereinigung, ja Identität des Lyrikers mit dem Musiker“ – und damit ebenfalls „den Lyriker“ schlechthin (KSA 1, 43, 27–33). N. kommt auch in den späteren 1870er Jahren noch auf Archilochos zurück, nach FW indes nicht mehr. Zu Theokrit, den N. zwar nur selten (so in NL 1875, 5[146], MA II VM 173, IM Lied des Ziegenhirten u. FW Anhang Lied eines theokritischen Ziegenhirten), aber dafür stets lobend oder identifikatorisch erwähnt, vgl. NK FW Anhang [7].

Alkaios (ca. 630–580 v. Chr.), den N. latinisiert „Alcäus“ oder auch „Alkäus“ schreibt, wird zwar in der erwähnten Vorlesung recht ausgiebig behandelt, außer an vorliegender Stelle laut eKGWB von N. aber weder in der einen

noch der anderen Schreibweise je wieder genannt. Eine noch geringere Rolle spielen die von dem römischen (Liebes-)Elegiker Properz (ca. 48–15 v. Chr.) ‚übersetzten‘ griechischen Elegiker für N., obwohl sie hier mit Theokrit auf eine – hohe – Stufe gestellt werden: Kallimachos (ca. 305–240 v. Chr.) erwähnt N. in latinisierter Form (mit C oder K) nur ein paar Mal in philologischen Arbeiten vor/um 1870 sowie im Brief an Erwin Rohde vom 3. April 1868 (KSB 2/KGB I 2, Nr. 565, S. 262, Z. 47), und auch Philetas (ca. 340–280 v. Chr.), der noch in NL 1871, 10[1] bzw. CV 3 aufgerufen wird, kommt bei N. sonst nicht mehr vor. In der Vorlesung *Griechische Lyriker* werden Kallimachos und Philetas nur flüchtig behandelt, dafür aber schon ähnlich wie in FW 83 in Bezug auf Properz: „Kallimachos u. Philetas sind bedeutende Elegiker, von den Römern bewundert, von Properz gerühmt; Kallimachos muß die Elegie neu wieder erweckt haben. Philetas feierte seine Geliebte.“ (KGW II 2, 389, 2–5) Für Properz selbst – anders als für den bei N. in allen Schaffensphasen recht häufig präsenten Horaz – liefert die eKGWB übrigens außer der vorliegenden nur noch eine weitere Fundstelle, den Brief an Hermann Mushacke vom November 1866, KSB 2/KGB I 2, Nr. 526, S. 180, Z. 15–21.

N. reproduziert sowohl in der Vorlesung als auch in FW 83 einen philologischen Topos, der im früheren 19. Jahrhundert längst etabliert war. So ist etwa bereits Jahrzehnte vor N.s Äußerungen in Johann Christian Felix Bährs (dessen Plutarch-Edition N. besaß) *Abriss der Römischen Literatur-Geschichte* über Properz zu lesen: „Callimachus und Philetas waren seine Muster, er selbst daher der Römische Callimachus genannt“ (Bähr 1833, 97). Auch die ‚Nachahmung‘ des Alkaios und Archilochos durch Horaz wird bei Bähr erwähnt, der in diesem Zusammenhang sogar recht ähnlich wie im Fortgang FW 83 die dabei stattfindende Aneignung des Fremden rühmt: „Obwohl die lyrischen Dichtungen des Horatius weit mehr als die Episteln und Satiren, ihrem Inhalt nach auf Griechische Quellen, wie z. B. die Gedichte des Archilochus, Alcäus, Alcman u. A. sich zurückführen lassen, so verschwindet doch bald jeder Gedanke an eine blosser Uebertragung oder trockene Nachbildung des fremdartigen Stoffs in der geistreichen Art und Weise, wie der /91/ Dichter das Fremdartige zu behandeln weiss, so wie in der darin vorwaltenden, dem Römischen Charakter eigenen Richtung, welche insbesondere auch in *den* Oden hervortritt, deren ächt Römischer Inhalt keine Beziehung auf Griechenland und Griechische Muster verstatet, so dass von dieser Seite dem Dichter eine gewisse Originalität nicht abzusprechen ist“ (Bähr 1833, 90 f.).

Über die transformierenden Nachbildungen des Archilochos und Alkaios bei Horaz sowie des Kallimachos und Philetas bei Properz konnte sich N. detailliert bei Gottfried Bernhardt informieren, dessen *Grundriss der griechischen Litteratur; mit einem vergleichenden Ueberblick der Römischen und Grundriss*

der römischen Litteratur er besaß und ausweislich einiger Lesespuren auch zurate zog. Vgl. z. B. Bernhardy 1836–1845, 2, 326, 335, 394, 397 u. 483. Die „Stellung des Horaz zu den Griechen, namentlich die Differenz zwischen ihm und Alcaeus“ erwähnt Bernhardy 1865, 574, wo auch „der spezifisch Römische Ton, der durch Zeitverhältnisse bestimmt“ ist, reflektiert wird. Dass „Properz [...] ein Schüler des Kallimachus und Philetas sein wollte“, bemerkt Bernhardy ebd., 275, der jedoch der römischen Anverwandlung der griechischen Lyriker kritischer gegenübersteht als die Sprechinstanz von FW 83, wenn er zu bedenken gibt, „daß nemlich die Römischen Kunstdichter, als sie der Lehrer bedurften, nur durch das Mittelglied der Alexandriner, der ältesten Schüler, einen Zugang zu den antiken Griechen und ein Verständnis ihres Genies fanden. Daher wurden diese von ihnen nicht, wie man vielleicht glaubt, als Lehrer der Weisheit und des edelsten Geschmacks, sondern mit Alexandrinischem Auge als ein gutes Zeughaus für Gedanken und Kunstformen betrachtet [...]; und wie köstliche Blumen der Lyrik konnte Horaz uns aus Alcaeus und anderen Melikern erhalten, wenn ihm ein Sinn für die freie Schönheit individueller Poesie wäre verliehen gewesen.“ (Ebd., 276)

439, 5 f. *dem antiquarischen Spürgeiste, der dem historischen Sinne voranläuft* In UB II werden drei Arten der Historie unterschieden: die „monumentalische“, die „antiquarische“ und die „kritische Art der Historie“ (HL 2, KSA 1, 258, 10 f.). Als Gefahr insbesondere der antiquarischen Historie erscheint dabei eine „blinde[] Sammelwuth“ die nur noch das Alte zu „bewahren“ anstatt etwas Neues zu „zeugen“ strebt (UB II HL 3, KSA 1, 268, 13 u. 26 f.) Entsprechend figuriert der „Antiquar“ auch als „Kenner des Grossen ohne das Können des Grossen“ (UB II HL 2, KSA 1, 265, 1 f.). Dieses antiquarische Interesse an der (griechischen Literatur-)Geschichte spricht der hier zu kommentierende Text den römischen ‚Übersetzer-Dichtern‘ ab, die damit den gegenwärtigen Übersetzern, die durch ihren „historischen Sinn[]“ den „Muth“ (438, 26) verloren haben, überlegen erscheinen. Die Metapher des Voranlaufens dürfte kaum kausal zu verstehen sein, so als würde der antiquarische Spürgeist den historischen Sinn bedingen, sondern eher direktional – so wie ein Spürhund seinem Herrn voranläuft.

439, 11 „Sollen] In Cb, 103 mit rotem Randstrich markiert: „Sollten“.

439, 14 *Todte!*“] Schließende Anführungszeichen in Cb, 103 hinzugefügt.

439, 17–21 *man eroberte damals, wenn man übersetzte, – nicht nur so, dass man das Historische wegliess: nein, man fügte die Anspielung auf das Gegenwärtige hinzu, man strich vor Allem den Namen des Dichters hinweg und setzte den eigenen an seine Stelle*] In der eingangs zitierten ‚Vorstufe‘ aus N V 7, 172 ver-

leiht das sprechende „Ich“ seinem Wunsch Ausdruck, dass auch „wir“ noch „den Muth“ zu einer solchen erobernden ‚Übersetzungspraxis‘ hätten. Auch wenn dies in der Druckfassung wegfällt, die dagegen einfach konstatiert, dass ‚uns‘ dieser Mut eben fehle, ist die Sympathie für ihn doch deutlich zu spüren. Es ließen sich auch durchaus Verbindungslinien zu der von N. selbst praktizierten ‚einverleibenden‘ Lektüre ziehen (vgl. Anschütz/Müller/Rottmann/Soula-dié 2021b, 1 f.).

439, 22 *Diebstahls*.] Fehlendes Komma in Cb, 104 mit rotem Randstrich markiert.

439, 23 *imperium Romanum*] Seit dem ersten vorchristlichen Jahrhundert als Bezeichnung des römischen Reichs belegt.

84.

Vom Ursprunge der Poesie.] Als Vorarbeit kommt folgende Aufzeichnung in M III 1, 11 in Betracht: „Nutzenwollen durch Gebete und Erhöhung der Phantasie galt ehemals für eine Hauptbeschäftigung des Menschen, einen Gott vergewaltigen und bestimmen zum Guten – es ist das Seitenstück zur Magie: einen Teufel vergewaltigen u. zwingen zum Bösen: was wohl auch eine Hauptbeschäftigung war. Das Schwelgen im Wollen und im Bilde der erreichten Absicht und der Glaube, daß dies das Mittel zu Erreichung der Absicht sei: darin waren Alle einmüthig. Man glaubte an einen geheimen Weg außer dem der That und der Mechanik, um zum gleichen Ziel zu kommen.“ (Vgl. NL 1881, 11[192], KSA 9, 516, 18–27) Die titellose ‚Reinschrift‘ zu FW 84 weist noch zahlreiche Korrekturen und Varianten auf (vgl. M III 6, 218, M III 6, 216 und M III 6, 214).

Die dreigliedrige Argumentationsstruktur des Abschnitts ist rasch skizziert: Zunächst (439, 25–440, 7) rekapituliert die Sprechinstanz die These von nicht näher charakterisierten Anhängern „des Phantastischen am Menschen“ (439, 25 f.), wonach die Entstehung der Poesie wie auch der Moral die von den Utilitaristen behauptete Nutzen-Fixierung des Menschen widerlege. Dagegen ergreift der Sprecher hinsichtlich der Poesie – ausnahmsweise einmal, wie er eigens anmerkt – Partei für die utilitaristische Position. So sucht er im zweiten und umfangreichsten Teil seiner Ausführungen (440, 7–442, 11) an einer Reihe von Beispielen aus „jenen alten Zeiten“ (440, 7), in denen die Dichtkunst entstanden sei, namentlich aus der griechischen Antike, zu zeigen, dass und wie die Poesie „für die alte abergläubische Art des Menschen“ (442, 3) gerade von höchstem Nutzen zu sein schien, da man durch ihren „Rythmus“ (442, 4) nicht

nur die Menschen, sondern auch die Götter beeinflussen zu können geglaubt habe. Im wieder vergleichsweise kurzen Schlussteil (442, 11–24) kommt der Sprecher auf die eigene Gegenwart zurück, in der die rhythmische Poesie noch immer einen unwiderstehlichen Zwang auf die Menschen ausübe, wie mit Blick auf „die ernstesten Philosophen“ (442, 19) ausgeführt wird, die sich auf metrisch gebundene Dichterworte beziehen, um die Wahrheit ihrer eigenen Gedanken zu untermauern. Und dies, obwohl dem Schlussplädoyer des Sprechers zufolge, der hier einen alten Topos aktualisiert, Dichtung mit Lüge assoziiert sei.

Für den umfangreichen Mittelteil von FW 84 greift N. teils wörtlich auf Material aus seiner früheren Basler Lehrtätigkeit als Professor für Altphilologie zurück, wie an einigen Textbeispielen schon Orsucci 1996, 77–82 belegen konnte; vgl. hierzu auch Vivarelli 2015, 81 f. und Santini 2019, 45–47. Weder Orsucci noch Vivarelli oder Santini verzeichnen die Übernahmen aber vollständig, was die folgenden Stellenkommentare nachzuholen versuchen. Im Einzelnen sind es Partien aus den Vorlesungen *Geschichte der griechischen Litteratur* III (Wintersemester 1875/76) sowie *Griechische Lyriker* (Wintersemester 1878/79), die N. hier verarbeitet. Beeinflusst waren diese altphilologischen Studien ihrerseits, wie ebenfalls bereits Orsucci ebd. gezeigt hat, vor allem von Thesen, die Johann Adam Hartung im fünften Band seiner Reihe über *Die griechischen Lyriker* (*Die griechischen Liederdichter sammt einer Geschichte der Rhythmenschöpfung*) 1856 entfaltet hatte, aber auch von Ansichten aus der Abhandlung über die *Ode der Griechen* von N.s akademischem Lehrer Friedrich Ritschl.

Zur traditionsgehistorisch kontextualisierenden Interpretation von FW 84 siehe Reschke 2016a, für die der Abschnitt insofern einen „Schlüsseltext für Nietzsches Bestimmung der Poesie und ihrer Bedeutung für das Selbstverständnis der Poeten“ darstellt, als er „eine Expedition in die Tiefenschichten der poetischen Wahrheit“ unternahme: „in jene Sphären, wo die Grenzen zwischen Wahrheit und Lüge unscharf werden“ (ebd., 179). Laut Forrer 2016, 141 ist es hingegen das „Verhältnis zwischen Füßen und Seele, um das sich der Aphorismus schließlich dreht“ – womit zumal die „Versfüße“ der Dichtung gemeint sind (hierzu NK 440, 24 f.). Zu FW 84 vgl. außerdem Lampert 1986, 239, Higgins 2000, 33 f., LaMothe 2006, 52 f., Benson 2008, 173 f., Denat 2010, 48 f., Lupo 2010, 354 f., Bertino 2011, 166 f., Franco 2011, 123, Buhl 2017, 309–312, Meyer 2019a, 199 und Ure 2019, 102 f.

439, 25–27 *Die Liebhaber des Phantastischen am Menschen, welche zugleich die Lehre von der instinctiven Moralität vertreten*] Diese Personengruppe scheint auf den ersten Blick den kritisierten „nüchternen Menschen“ (421, 3) bzw. „Realisten“ (421, 6) aus dem Eingangsabschnitt des Zweiten Buchs (FW 57) entgegenzustehen. Und die im Folgenden wiedergegebene Argumentation der Phantastophilen gegen die „Utilitarier“ (440, 3) scheint angesichts der Kritik, mit

der diese in FW wiederholt bedacht werden, wiederum davon zu zeugen, dass die Sprechinstanz mit jenen „Liebhaber[n] des Phantastischen“ sympathisiert. Skeptisch stimmt dagegen allerdings schon die ihnen zugewiesene „Lehre von der instinctiven Moralität“, über die sich das Sprecher-Wir in FW 8 mit deutlicher Ironie äußerte (vgl. NK 380, 32). Tatsächlich bemüht sich der Text ja, ihre im Anschluss mit Anführungszeichen zitierte Argumentation gegen die Utilitaristen, die hier ‚ausnahmsweise‘ in Schutz genommen werden, zu entkräften.

439, 27–440, 5 „gesetzt, man habe zu allen Zeiten den Nutzen als die höchste Gottheit verehrt, woher dann in aller Welt ist die Poesie gekommen? – diese Rhythmisirung der Rede, welche der Deutlichkeit der Mittheilung eher entgegenwirkt, als förderlich ist, und die trotzdem wie ein Hohn auf alle nützliche Zweckmässigkeit überall auf Erden aufgeschossen ist und noch aufschiesst! Die wildschöne Unvernünftigkeit der Poesie widerlegt euch, ihr Utilitarier! Gerade vom Nutzen einmal loskommen wollen – das hat den Menschen erhoben, das hat ihn zur Moralität und Kunst inspirirt!“] Die den phantastophilen Dichtungs- und Moraltheoretikern in den Mund gelegte, gegen die „Utilitarier“ gerichtete wörtliche Rede vertritt den Standpunkt einer Autonomie-Ethik und -Ästhetik, für die Moral und (Dicht-)Kunst frei von außerhalb ihrer selbst liegenden Zwecken und Nützlichkeiten sei. Dabei läuft die Moral hier freilich nur gleichsam argumentativ nebenher und spielt denn auch im Fortgang des Abschnitts keine eigene Rolle.

Konzeptgeschichtlich reicht die im 19. Jahrhundert unter der Formel „L’art pour l’art“ proklamierte Autonomie-Ästhetik, wie sie das sprechende Ich dann zu widerlegen sucht, bis in die aufklärerisch-klassisch-romantische Epoche um 1800 zurück, die durch den „großen Gedanken“ geprägt erschien, „daß die Poesie ihren höchsten Zweck in sich selbst trage, daß Schönheit, nicht Nützlichkeit das Princip aller Poesie wie aller Kunst sei“ (Schaefer 1868, VI). In Hegels *Vorlesungen über die Aesthetik* wird die allgemeine Vorstellung der Kunstautonomie mit den paradigmatischen Worten zusammengefasst, dass die „Frage nach einem Zwecke“ bzw. „nach einem Nutzen“ des Kunstwerks insofern schon grundsätzlich verkehrt sei, als „sich das Kunstwerk sodann auf ein Anderes beziehen soll, das als das Wesentliche, Seynsollende für das Bewußtsein hingestellt ist, so daß nun das Kunstwerk nur als ein nützliches Werkzeug zur Realisation dieses außerhalb des Kunstbereichs selbstständig für sich geltenden Zwecks Gültigkeit haben würde. Hiegegen steht zu behaupten, daß die Kunst die Wahrheit in Form der sinnlichen Kunstgestaltung zu enthüllen, jenen versöhnten Gegensatz darzustellen berufen sey, und somit ihren Endzweck in sich, in dieser Darstellung und Enthüllung selber habe.“ (Hegel 1832–1845, 10, 73) Gegen solche ‚phantastischen‘ Vorstellungen, die bis ins spätere 19. Jahrhundert hinein (und noch darüber hinaus) von Künstlern und Kunst-

theoretikern kultiviert wurden, meldet sich das sprechende Ich im Fortgang von FW 84 in konkretem Bezug auf die metrisch gebundene Poesie zu Wort.

440, 5–7 *Nun ich muss hierin einmal den Utilitariern zu Gefallen reden, – sie haben ja so selten Recht, dass es zum Erbarmen ist!*] Zur moralphilosophischen „Irrlehre“ der englischen Utilitaristen (N. kannte vor allem Spencer und Mill), die den gesamtgesellschaftlichen Nutzen zum Prinzip der Ethik erhoben, vgl. NK 376, 26–31 und NK 578, 26 f., wo sich auch weiterführende Erläuterungen und Literaturhinweise zum Themenkomplex ‚N. und der Utilitarismus‘ finden. In dichtungstheoretischer Hinsicht vertritt das sprechende Ich im vorliegenden Text selbst einen utilitaristisch tingierten Standpunkt, indem es der Poesie bestimmte entstehungsgeschichtliche Zwecksetzungen und Nützlichkeitserwägungen unterstellt, auch wenn diese auf mythologischem ‚Aberglauben‘ beruhten.

440, 13–29 *Es sollte vermöge des Rhythmus den Göttern ein menschliches Anliegen tiefer eingepägt werden, nachdem man bemerkt hatte, dass der Mensch einen Vers besser im Gedächtniss behält, als eine ungebundene Rede; ebenfalls meinte man durch das rhythmische Tiktak über grössere Fernen hin sich hörbar zu machen; das rhythmisirte Gebet schien den Göttern näher an's Ohr zu kommen. Vor Allem aber wollte man den Nutzen von jener elementaren Ueberwältigung haben, welche der Mensch an sich beim Hören der Musik erfährt: der Rhythmus ist ein Zwang; er erzeugt eine unüberwindliche Lust, nachzugeben, mit einzustimmen; nicht nur der Schritt der Füße, auch die Seele selber geht dem Tacte nach, – wahrscheinlich, so schloss man, auch die Seele der Götter! Man versuchte sie also durch den Rhythmus zu zwingen und eine Gewalt über sie auszuüben: man warf ihnen die Poesie wie eine magische Schlinge um.*] Wie Orsucci 1996, 78 f. gezeigt hat, greift N. hier – wie bereits in seiner Basler Vorlesung *Griechische Lyriker* von 1878/79 (vgl. KGW II 2, 373–442) – auf Anschauungen zurück, die er von Hartung 1855–1857, 5, VI übernommen hat, wo er lesen konnte: „Gehen wir aber noch weiter zurück in die Zeit wo die Poesie noch bloß dem religiösen Glauben diene, so begegnen uns hier zuerst die Gebete oder (was für jene Zeit Eins ist) Zaubersprüche, carmina (Carmenta, Casmenae) ἑπαιδαί. Diese Beschwörungsformeln wollen eine bindende, ja sogar zwingende Kraft über die Geister oder Götter ausüben. Wenn sie aber diese bindende Kraft haben sollen, so müssen sie auch selbst in einer gebundenen Form ausgeprägt sein, und gerade in dem Rhythmus und dem Versmaß, dem Reime, liegt diese magische Kraft.“

In N.s *Lyriker*-Vorlesung heißt es ganz ähnlich wie bei Hartung und dann erneut in FW 84: „man wollte Götter durch Musik zwingen, binden, weil der Mensch sich durch Musik gebunden fühlte, [...] man prägt mit Hülfe der Musik

ein Anliegen des Menschen den Göttern tiefer ins Gedächtniß, weil das Rhythmische bei Menschen ein mnemonisches Mittel ist, [...] man glaubt, mit Musik u. gesungnem Wort mit Göttern deutlicher, in größerer Ferne reden zu können wegen der größeren Schallkraft des Wortes. [...] Daher die rhythm. musikal. Sprache angewendet 1) wenn man Sprüche magisch bindend machen will 2) wenn man (einen) Gott nahe haben will [...]. In der Urzeit verdankt man die größten Segnungen den rhythmischen Worten. Der Hang, Instinkt blieb u. ist noch so mächtig, daß wir nur noch einen Gedanken für wahr halten, wenn er rhythmisch ausgedrückt ist.“ (KGW II 2, 379, 17 f. u. 20–24 u. 380, 23–25 u. 381, 1–4) Vivarelli 2015, 81 f. weist für die zu kommentierende Stelle ferner auf N.s Basler Vorlesung über *Geschichte der griechischen Litteratur (III)* (1875/76) hin, wo ebenfalls der ‚Zwangscharakter‘ des Rhythmus hervorgehoben wird: „Je erregbarer ein Mensch, je ursprünglicher er ist, um so mehr wirkt der Rhythmus auf ihn wie ein Zwang: er erzeugt ein blindes Einstimmen in das rhythmisch bezeichnete u. weckt eine unbezwingliche Lust nachzugeben, nachzumachen.“ (KGW II 5, 284, 14–17) Fast wortidentische Formulierungen tauchen später in der *Lyriker*-Vorlesung wieder auf: „Je ursprünglicher der Mensch ist, je erregbarer, um so eher ist der Mensch durch Gesang gebunden; er will den Rhythmus nachahmen, er fühlt sich überwältigt“ (vgl. KGW II 2, 379, 25–28).

Über die „unglaublich mächtige[] Wirkung“ von „Rhythmus und Reim“ konnte N. nicht zuletzt auch im ersten Band von Schopenhauers *Welt als Wille und Vorstellung* lesen, „daß unsere an die Zeit wesentlich gebundenen Vorstellungskräfte hiedurch eine Eigenthümlichkeit erhalten haben, vermöge welcher wir jedem regelmäßig wiederkehrenden Geräusch innerlich folgen und gleichsam mit einstimmen. Dadurch werden nun Rhythmus und Reim theils ein Bindemittel unserer Aufmerksamkeit, indem wir williger dem Vortrag folgen, theils entsteht durch sie in uns ein blindes, allem Urtheil vorhergängiges Einstimmen in das Vorgetragene, wodurch dieses eine gewisse emphatische, von allen Gründen unabhängige Ueberzeugungskraft erhält.“ (Schopenhauer 1873–1874, 2, 287) Zu Schopenhauer als wahrscheinlicher Bezugsgröße von FW 84 vgl. auch NK 442, 12–23.

440, 15–17 *nachdem man bemerkt hatte, dass der Mensch einen Vers besser im Gedächtniss behält, als eine ungebundene Rede*] Vgl. folgende Sentenz aus Stendhals Abhandlung *De l'amour* von 1822: „Les vers furent inventés pour aider la mémoire.“ (Stendhal 1853, 233) – „Der Vers wurde als Gedächtnisstütze erfunden.“ Auch Hartung betont im Vorwort seiner Darlegungen zur *Geschichte der Rhythmenschöpfung* den mnemotechnischen Effekt der metrisch gebundenen Sprache. Vor dem Hintergrund der mündlichen Überlieferung argumentiert Hartung, der Vers sei dafür die geeignete Form, da er sich dem Gedächtnis besser einpräge: „Was wir lesen nennen, hieß bei den Alten hören, und

die Gewohnheit zu zu hören war allein genügend das Aufkommen einer /VI/ Romanliteratur zu verhindern. Prosa ist schon zum Vorlesen ungeeignet, geschweige zum Vortragen oder Declamiren. Aber der Zuhörer, welcher das Buch nicht besitzt um jeden Augenblick nachschlagen zu können, verlangt daß das was ihm verbleiben soll in einer festen geschlossenen Form ausgeprägt sei, an der sich keine Sylbe verrücken lasse: so kann er dasjenige was ihm besonders zusagt leichter und sicherer behalten, er verlangt orationem numeris modisque clausam, d. h. Verse nicht Prosa.“ (Hartung 1855–1857, 5, V f.) Auch auf diesen Aspekt der Oralität nimmt N. in seiner letzten Basler Vorlesung *Griechische Lyriker* Bezug (vgl. Orsucci 1996, 78). Zum Verhältnis von Lyrik und Prosa vgl. aus produktionsästhetischer Perspektive FW 92.

440, 18 *Tiktak*] Vgl. NK FW Vorspiel 48 u. NK 639, 23 f.

440, 19 f. *das rhythmisirte Gebet schien den Göttern näher an's Ohr zu kommen*] Vgl. die „an Gott“ gerichtete „Lyrik des Gebets“ (616, 19 f.), die im Fünften Buch in FW 367 der nicht-monologischen Kunst zugerechnet wird. Zu diesem Querbezug siehe Higgins 2000, 33.

440, 24 f. *nicht nur der Schritt der Füße, auch die Seele selber geht dem Tacte nach*] Forrer 2016, 141 schreibt, dass dieser Satzteil „in auffälligen Jamben“ formuliert ist. Man kann ihn aber auch anders lesen: mit jambischem Beginn, zwei Zäsuren (nach dem Komma und nach „selber“), wobei mit der ersten Zäsur ein Wechsel zu Trochäen stattfindet und der letzte Versfuß katalektisch verkürzt ist (x x x x x x x || x x x x x x || x x x x x). Das hat jedenfalls performative, selbstreferentielle Qualität: In metrisch gebundener Form wird über die psychophysische Wirkung von metrisch gebundener Sprache gesprochen.

440, 31 f. *Bei den Pythagoreern erscheint sie als philosophische Lehre und als Kunstgriff der Erziehung*] Grammatisches Subjekt dieses Satzes („sie“) ist nicht etwa die im vorangehenden Satz erwähnte „Poesie“ (440, 30), sondern die weiter oben genannte, der „Poesie“ zugrunde liegende „Musik“ (440, 22). Auch in N.s Vorlesung *Griechische Lyriker* (1878/79) werden „die Pythagoräer“ (KGW II 2, 379, 28–31) bereits in diesem Zusammenhang erwähnt. Pythagoras und die Pythagoreer galten schon in der griechischen Antike – so bei Platon – als Begründer der mathematischen Musikologie, der Bestimmung von Musik durch Zahlenverhältnisse. Wenn N. schreibt, die Musik erscheine bei ihnen „als philosophische Lehre“, so spielt er hiermit auf die pythagoreische Vorstellung von der Sphärenharmonie an, der zufolge die Bewegung der Himmelskörper auf ihren Bahnen jeweils Töne erzeuge, die im harmonischen Zusammenklang eine kosmische Musik bilden, die aufgrund ihrer Stetigkeit für das menschliche Ohr jedoch nicht vernehmbar sei. Als „Kunstgriff der Erziehung“ erscheint die Mu-

sik bei den Pythagoreern, insofern sie davon ausgingen, dass sich die Musik wegen ihrer Wirkung auf die menschliche Seele unter anderem auch zu pädagogischen Zwecken nutzen ließe. Vgl. hierzu die folgende Stelle über die Pythagoreer in Eduard Zellers Band über *Die Philosophie der Griechen in ihrer geschichtlichen Entwicklung*, der sich in N.s persönlicher Bibliothek erhalten hat: „Durch Anwendung der Mathematik auf die Musik wurden sie die Begründer der wissenschaftlichen Tonlehre, welche in das pythagoreische System so bedeutend eingreift [...]; nicht geringer war aber für sie auch die praktische Wichtigkeit der Musik, die theils als sittliches Bildungsmittel, theils in Verbindung mit der Heilkunde geübt wurde“ (Zeller 1869, 273 f.). Zu Nietzsches Zeller-Rezeption vgl. Wenner 2021; siehe auch NK 468, 12–14.

440, 31 *Phythagoreern*] Druckfehler; im Erstdruck steht: „Pythagoreern“ (Nietzsche 1882/1887, 105).

440, 32–34 *längst bevor es Philosophen gab, gestand man der Musik die Kraft zu, die Affecte zu entladen, die Seele zu reinigen*] Anspielung auf die Katharsis-Lehre, die hier aber nicht, wie bei Aristoteles, auf die Tragödie (vgl. NK 436, 19 f.), sondern auf die Musik bzw. den Rhythmus und damit schließlich auf die griechische Lyrik bezogen wird, deren Angewiesensein auf den musikalischen Vortrag N. schon in seiner *Lyriker*-Vorlesung herausstellte. Vivarelli 2015, 82 macht als möglichen Prätext für das an vorliegender Stelle entfaltete Katharsiskonzept Jacob Bernays Abhandlung *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie* von 1857 namhaft (allerdings ohne ein konkretes Zitat daraus anzuführen). N. hatte Bernays Buch 1871 der Basler Universitätsbibliothek entliehen und konnte darin unter anderem auch von der Vorstellung lesen, „dass die Musik Affecte einflößen oder durch eine Cur wieder ins Geleise bringen [...], dass durch gewisse Lieder orgiastischer Taumel erregt, durch andre besänftigt werde“ (Bernays 1857, 169). Von einer „Cur“ (441, 8) und von „orgiastischen“ (441, 10 f.) Kultpraktiken handelt auch der weitere Gedankengang von FW 84, indem er die Vorstellung einer musikalisch-lyrischen Seelenreinigung durch Affektentladung auf die „wildgewordenen rachsüchtigen Götter“ (441, 7) überträgt. Im Vorlesungsmanuskript *Griechische Lyriker* (1878/79) steht schon: „Ueberall im griech. Cultus müssen alle Leidenschaften zeitweise entladen werden; die Musik bei(m) συμπόσιον sollte schnell jene Entladung herbeiführen, also die orgiastische Wirkung der Musik hier gemeint. Auch hier ähnlich wie bei Aristoteles' Wirkung der Tragödie, die die Affekte des Mitleids u. der Furcht so steigern soll, daß sie sich entladen u. der Mensch frei wird.“ (KGW II 2, 380, 12–18) Und auch hier findet bereits wie im Fortgang von FW 84 eine Übertragung auf die Götter statt. Die Musik, so heißt es in KGW II 2, 379, 18–20, sollte „die Götter reinigen, ihre Affekte entladen, weil des Menschen heftige Affekte sich durch Musik beschwichtigen“.

440, 34 *ferocia animi*] Deutsche Übersetzung: „Wildheit der Seele“. Sallust schildert mit diesen Worten den Verschwörer Catilina, vgl. *De coniuratione Catilinae* 5, 7 („animus ferox“; Sallustius 1866, 5) u. 61, 4 („ferociamque animi“; Sallustius 1866, 38). Vgl. auch Livius, *Ab urbe condita* XLII, 9: „consul qua ferocia animi usus erat in Liguribus, eadem ad non parendum senatui fuit.“ (Livius 1870–1877, 5, 136) – „Der Consul zeigte denselben harten Sinn, womit er gegen die Ligurier verfahren war, nun auch im Ungehorsam gegen den Senat.“ (Livius 1826–1835, 23, 2903)

441, 2–4 *Wenn die richtige Spannung und Harmonie der Seele verloren gegangen war, musste man tanzen, in dem Tacte des Sängers, – das war das Recept dieser Heilkunst.*] Vgl. die in der Neuauflage von FW zum lyrischen „Anhang“ überleitende Einladung am Schluss des Fünften Buchs, nach der „Pfeife“ des „Sängers“ zu „tanzen“ (FW 383, 638, 11–13). In der *Lyriker*-Vorlesung von 1878/79 wird der Tanz ebenfalls schon erwähnt, allerdings noch nicht als Medium der Seelenheilung, sondern des Götterzwangs: „Alle Tänze haben eine magisch-religiöse Bedeutung; der Tanz soll die Götter zwingen; das Sta(m)pfen des Fußes ruft die Götter herbei.“ (KGW II 2, 380, 29–31) Vgl. auch KGW II 2, 378, 23 f. u. 34 f.): „Getanzt wurden alle Kunstformen der Lyrik [...]. Entweder waren die Sänger auch die Tänzer oder die Tänzer begleiteten Gesang u. Spiel.“

441, 4 *Sängers,*] Komma fehlt in Cb, 105.

441, 4 f. *Mit ihr stillte Terpander einen Aufruhr*] Der altgriechische Kitharöde Terpander (8.–7. Jh. v. Chr.), von dem nur wenige Verse überliefert sind, gilt als Begründer der klassischen griechischen Musik und Lyrik. N. spielt an der hier zu kommentierenden Stelle auf Berichte darüber an, dass Terpander auf Geheiß des delphischen Orakels nach Sparta gesandt wurde, um dort zur Beilegung politischer Konflikte beizutragen. N. hat sich während seiner altphilologischen Lehrtätigkeit wiederholt mit Terpander beschäftigt. Vgl. hierzu schon die Aufzeichnungen zur Vorlesung über *Die griechischen Lyriker*, die N. erstmals im Sommersemester 1869 und im Wintersemester 1869/70 gehalten hat, wo u. a. der Charakter der terpandrischen Poesie besprochen wird (siehe KGW II 2, 108–113); vgl. auch KGW II 5, 304, 18–305, 6, wo Terpander 1875/76 in die *Geschichte der griechischen Litteratur* (III) eingeordnet wird. In der spätesten Version der *Lyriker*-Vorlesung vom Wintersemester 1878/79 heißt es schon fast wortgleich wie in FW 84: „Von Terpander wird erzählt, daß er eine στάσις in Lakedämon durch Musik beschwichtigte“ (KGW II 2, 379, 29 f.).

441, 5 f. *besänftigte Empedokles einen Rasenden*] Vgl. Zeller 1869, 607, wo in einer Anmerkung mehrere Anekdoten über Empedokles referiert werden. Ebd. findet sich auch die Formulierung: „einen Wüthenden hielt er durch Musik

vom Todtschlag ab (Jampl. V. Pyth. 113. u. a. b. Karsten S. 26).“ Den Hinweis auf die Stelle bei Iamblichos konnte N. auch Erwin Rohdes Schrift über *Die Quellen des Jamblichos in seiner Biographie des Pythagoras* (1871) entnehmen, wo Rohde Aristoxenos als Quelle für die Anekdoten bezweifelt, „wie Pythagoras einen wein- und liebetrunkenen Jüngling, Empedocles einen Wüthenden [...] durch Musik besänftigt haben“ (Rohde 1871, Tl. 2, 39). Dass „Empedokles [...] noch fast ganz Dichter ist“ (KGW II 2, 380, 34), erklärte N. seinen Studenten im Wintersemester 1878/79.

441, 6 *reinigte Damon einen liebessiechen Jüngling*] Auch hier greift N. wieder auf seine *Lyriker*-Vorlesung von 1878/79 zurück. Vgl. KGW II 2, 379, 30 f.: „Damon befreite einen liebeskranken Jüngling“. Der Musiktheoretiker Damon, der in der zweiten Hälfte des 5. Jh. v. Chr. in Athen lebte, galt als Lehrer des Sokrates (vgl. Diogenes Laertius 1807, 1, 110 f.). Neben den Pythagoreern war Damon der wichtigste Musikphilosoph jener Zeit. Entsprechend wird die hier aufgerufene Anekdote in zwei Varianten überliefert: Nach der ersten – bei Boethius (*De institutione musica* I 1; vgl. Boethius 1872, 4 f.) überlieferten – Variante war es Pythagoras, der einen in Raserei geratenen betrunkenen Jüngling durch das Spielen eines Spondeios zu besänftigen riet, was auch gelang. Nach der anderen – von Galen (*De placitis Hippocratis et Platonis* V 6, 21 f.; vgl. Galen 2005, 330 f.) erzählten – Variante war es Damon, der zu diesem Zweck eine dorische Weise spielen ließ.

441, 9 *trieb,*] In Cb, 105 mit rotem Randstrich markiert: „trieb!“

441, 10–15 *alle orgiastischen Culte wollen die ferocia einer Gottheit auf Ein Mal entladen und zur Orgie machen, damit sie hinterher sich freier und ruhiger fühle und den Menschen in Ruhe lasse. Melos bedeutet seiner Wurzel nach ein Besänftigungsmittel, nicht weil es selber sanft ist, sondern weil seine Nachwirkung sanft macht.*] Vgl. den Wortlaut der *Lyriker*-Vorlesung von 1878/79: „die Götter: ihre ferocia animi ist mit Hülfe der Musik zu entladen, μέλος ist etymolog[isch] ‚Besänftigungsmittel‘.“ (KGW II 2, 379, 33 f.) Vgl. hierzu Curtius 1866, 295.

441, 11 *ferocia*] Vgl. NK 440, 34.

441, 12 *Orgie*] Vgl. Grimm 1854–1971, 13, 1345: „das griech. ὄργια eine art der μυστήρια, besonders die mit ausschweifungen begangenen Bacchusfeste, daher uneigentlich auch wilde, mit ausschweifungen verbundene gelage“.

441, 16–24 *Und nicht nur im Cultusliede, auch bei dem weltlichen Liede der ältesten Zeiten ist die Voraussetzung, dass das Rhythmische eine magische Kraft übe, zum Beispiel beim Wasserschöpfen oder Rudern, das Lied ist eine Bezauberung der hierbei thätig gedachten Dämonen, es macht sie willfährig, unfrei und*

zum Werkzeug des Menschen. Und so oft man handelt, hat man einen Anlass zu singen, – jede Handlung ist an die Beihülfe von Geistern geknüpft: Zauberlied und Besprechung scheinen die Urgestalt der Poesie zu sein.] Vivarelli 2015, 81 f. weist für diese Stelle auf N.s Basler Vorlesung über *Geschichte der griechischen Litteratur* (III) (1875/76) hin, wo es schon ganz ähnlich heißt: „Der Mensch fühlt sich unfrei, bezwungen, überwältigt, daraus schließt er, daß man auch die Götter auf diese Weise zwingen könne [...]. Aber auch bei dem sog. weltlichen Liede ist es dasselbe; die Voraussetzung ist, daß der Rhythm[us] beim Rudern, Brunnenschöpfen usw. keine natürliche, sondern eine magische Kraft habe [...]. Das Zauberlied, die Besprechung scheint die primitive Gestalt aller Poesie zu sein.“ (KGW II 5, 284, 17–19 u. 285, 23–26 u. 29–31) Vgl. auch die *Lyriker*-Vorlesung von 1878/79: „Ebenso bei weltlichen Liedern. Die Lieder beim Rudern u. Schöpfen am Brunnen zeigen, daß der Rhythmus ursprünglich eine magische Kraft hatte; man glaubte bei dieser Beschäftigung an [die] Thätigkeit eines Dämons, der besänftigt werden muß. Zauberlied ist uralte Form“ (KGW II 2, 380, 1–5). Dass die „Lieder“ der alten Griechen aus ihren „Beschäftigungen des täglichen Lebens“ entstanden seien, konnte N. bereits bei seinem altphilologischen Lehrer Ritschl 1866, 250 f. lesen, der in diesem Zusammenhang nicht nur das „Lied der Frauen beim Brunnenziehen“ erwähnt, sondern auch die „Schifferlieder, gesungen von den Ruderern“. Vgl. hierzu auch Orsucci 1996, 82.

441, 24–27 Wenn der Vers auch beim Orakel verwendet wurde – die Griechen sagten, der Hexameter sei in Delphi erfunden –, so sollte der Rhythmus auch hier einen Zwang ausüben.] Vgl. Orsucci 1996, 81, der nicht nur auf das Selbstzitat aus der *Geschichte der griechischen Litteratur* (III) (1875/76) hinweist (vgl. KGW II 5, 286, 7 f. u. 10 f.: „Die Orakelpoesie glaubt durch den Rhythm[us] die Zukunft zu erzwingen [...]. Der Hexameter soll in Delphi erfunden sein, pythischer Vers.“), sondern hierfür N.s Abhängigkeit von Hartung 1855–1857, VII f. herausarbeitet, wo es heißt: „Darum ist es gewiß richtig was die Griechen melden, daß die ersten Verse von der Pytho gemacht und die erste Poesie von den Zaubersängern (Orpheus u. s. w.) geübt worden sei. [...] Und darum ist der Orakelgott Apollo zugleich auch der Musikgott, der Sänger und Lautenschläger zumal, und führt er den Reigen der Musen so wie der religiöse Sänger bei den Opfern den Reigen der Jungfrauen führt. Auf solche Weise wird der Gottesdienst zur Wiege der Kunst, namentlich der Poesie.“ Zur Funktion Apollos bzw. des Apollinischen beim frühen N. vgl. NK KSA 1, 25, 4–6.

441, 27–29 Sich prophezeien lassen – das bedeutet ursprünglich (nach der mir wahrscheinlichen Ableitung des griechischen Wortes): sich Etwas bestimmen lassen] Vgl. N.s Vorlesungsaufzeichnungen *Der Gottesdienst der Griechen*, KGW II 5, 484, Anm. 5: „Was heißt χρησμός? Bergk, G. L. 202: χρῆ, ἔχρη Ἀπόλλων,

das Medium von dem Befragenden. Urspr. ‚einritzen‘, ‚schreiben‘, mit χαράω, χαράσσω verwandt. [...] Aber von χαράω in dieser Bedeutung ist keine Spur erhalten; und das Schreiben des Orakels ist jedenfalls etwas Späteres, Hinzukommendes. Vielmehr heißt χαράω berühren, zu Leibe gehen, drängen, nöthigen, zwingen. ‚Apollo zwingt bestimmt, daß das und das geschieht‘, er sagt häufig, was der Mensch thun soll. [,]Sich prophezeien lassen‘ ist ‚die Zukunft sich bestimmen lassen‘. χρησμός ist ‚Schicksalszwang, ((Zwang) ‚über das Schicksal‘) Bestimmung:‘ das Orakel ist urspr. nicht nur ein Wissen um die Zukunft, sondern ein magisches Erzwingen u. Bestimmen der Zukunft. Später bleibt der schwächere Begriff allein in Kraft: so in χρησμολόγος. “ N. bringt den Gedanken auch in der *Geschichte der griechischen Litteratur* (III) (1875/76), KGW II 5, 281, 24–33 vor: „Bergk hat Ἀπόλλων ἔχρη als ‚er ritzte‘ ‚er schrieb‘ erklärt (mit χαράω χαράσσω verwandt). Das ist nicht richtig. Vielmehr ist das Orakeln ursprünglich ein Bestimmen, ein Erzwingen der Zukunft: σημεία τέρατα üben eine magische Gewalt auf die Zukunft aus. Sich prophezeien lassen ist urspröngl. ‚sich die Zukunft bestimmen lassen‘: das heißt χαράω vom Gotte gesagt. (Übergang der Bedeutung ‚berühren‘, ‚zu Leibe gehen‘ ‚drängen‘ ‚nöthigen‘ ‚zwingen‘, χρή heißt ‚es nöthigt, daß ich‘ ‚Apollo zwingt, bestimmt, daß das und das geschieht“)“. Der Text, von dem sich N. hier abgrenzt, ist Theodor Bergks *Griechische Literaturgeschichte* (vgl. Bergk 1872, 202, Anm. 40). Zu diesem Bezug auf Bergk siehe Santini 2019, 46 f.

442, 1f. *die Göttinnen des Schicksals*] Bei den Griechen heißen sie Moiren, bei den Römern Parzen. Sie „sind die Göttinnen des Schicksals, welche die Geburt, die Lebensdauer und den Tod eines jeden Menschen bestimmen, und von denen überhaupt alle glücklichen und unglücklichen Ereignisse des menschlichen Lebens abhängen. Sie werden als Töchter der Nacht dargestellt, weil das Schicksal dunkel und verborgen ist. Es sind ihrer drei an der Zahl, mit Namen Klotho, Atropos und Lache-/373/sis. Ihre gewöhnliche Beschäftigung ist das Spinnen des Lebensfadens, wodurch der Anfang, die Verlängerung und Abkürzung des Lebens bezeichnet wird. Klotho umwindet die Spindel mit Wolle (die Geburt) – Lachesis spinnt den Faden (die Fortdauer des Lebens) – Atropos schneidet ihn ab (der Tod). Sie werden übrigens in weiblicher Gestalt abgebildet, mit Kronen oder weißen Binden um den Kopf.“ (Brockhaus 1809–1811, 3, 372 f.)

442, 12–23 *und noch jetzt, nach Jahrtausende langer Arbeit in der Bekämpfung solchen Aberglaubens, wird auch der Weiseste von uns gelegentlich zum Narren des Rhythmus, sei es auch nur darin, dass er einen Gedanken als wahrer empfindet, wenn er eine metrische Form hat und mit einem göttlichen Hopsa-sa daher kommt. Ist es nicht eine sehr lustige Sache, dass immer noch die erns-*

testen Philosophen, so streng sie es sonst mit aller Gewissheit nehmen, sich auf Dichtersprüche berufen, um ihren Gedanken Kraft und Glaubwürdigkeit zu geben? – und doch ist es für eine Wahrheit gefährlicher, wenn der Dichter ihr zustimmt, als wenn er ihr widerspricht!] Der „Weiseste“ und „die ernstesten Philosophen“ lassen an Schopenhauer denken. Vgl. die äußerst kritischen Betrachtungen über den nur scheinbar größeren Wahrheitswert der vers- und reimgebundenen Rede bei Schopenhauer 1873–1874, 3, 489 f., der auch schon despektierlich vom „Hopsasa“ der Dichtkunst spricht: „Der ernsthaften Erwägung könnte es fast als ein Hochverrath gegen die Vernunft erscheinen, wenn einem Gedanken, oder seinem richtigen und reinen Ausdruck, auch nur die leiseste Gewalt geschieht, in der kindischen Absicht, daß nach einigen Silben der gleiche Wortklang wieder vernommen werde, oder auch, damit diese Silben selbst ein gewisses Hopsasa darstellen. Ohne solche Gewalt aber kommen gar wenige Verse zu Stande [...]. Könnten wir in die geheime Werkstätte der Poeten sehen; so würden wir zehn Mal öfter finden, daß der Gedanke zum Reim, als daß der Reim zum Gedanken gesucht wird: und selbst im letzten Fall geht es nicht leicht ohne Nachgiebigkeit von Seiten des Gedankens ab. – Diesen Betrachtungen bietet jedoch die Verskunst Trotz, und hat dabei alle Zeiten und Völker auf ihrer Seite: so groß ist die Macht, welche Metrum und Reim auf das Gemüth ausüben, und so wirksam das ihnen eigene, geheimnißvolle lenocinium [sc. Lockmittel, Schmeichelei]. Ich möchte dieses daraus erklären, daß ein glücklich gereimter Vers, durch seine unbeschreiblich emphatische Wirkung, die Empfindung erregt, als ob der darin ausgedrückte Gedanke schon in der Sprache prädestinirt, ja präformirt gelegen und der Dichter ihn nur herauszufinden gehabt hätte. Selbst triviale Einfälle erhalten durch Rhythmus und Reim einen Anstrich von Bedeutsamkeit, figuriren in diesem Schmuck, wie unter den Mädchen Alltagsgesichter durch den Putz die Augen fesseln. Ja, selbst schiefe und falsche Gedanken gewinnen durch die Versifikation einen Schein von Wahrheit. Andererseits wieder schrumpfen sogar berühmte Stellen aus berühmten Dichtern zusammen und werden unscheinbar, wenn getreu in Prosa wiedergegeben. Ist nur das Wahre /490/ schön, und ist der liebste Schmuck der Wahrheit die Nacktheit; so wird ein Gedanke, der in Prosa groß und schön auftritt, mehr wahren Werth haben, als einer, der in Versen so wirkt.“

Dass aber sogar „der Weiseste von uns gelegentlich zum Narren des Rhythmus“ wird und selbst „die ernstesten Philosophen“ sich auf Dichterworte berufen, wie es bei N. heißt, lässt sich gerade auch an Schopenhauer selbst beobachten, der wohl so viele Verse aus der Weltliteratur in seinen philosophischen Werken zitiert wie noch kein deutscher Philosoph vor ihm, um seine eigenen Gedanken mit „Stellen aus berühmten Dichtern“ zu untermauern.

442, 23 f. *Denn wie Homer sagt: „Viel ja lügen die Sänger!“*] Bei Homer selbst steht das nicht. Dagegen findet sich in Aristoteles' *Metaphysik* (983a, 3) der Ausspruch: „κατὰ τὴν παροιμίαν πολλὰ ψεύδονται ἄοιδοί“ (Aristoteles 1848, 8) – „doch wie das Sprichwort sagt: viel lügen die Dichter“. (In der zeitgenössischen deutschen Ausgabe, die N. besaß, ist in milderer Übersetzung von den „zahlreichen Erfindungen der Dichter“ die Rede; Aristoteles 1833–1862, V/1, 24.) Allerdings präsentiert Aristoteles diesen Ausspruch nicht als Homer-Zitat, sondern als ein griechisches Sprichwort; dieses geht auf Solon zurück (vgl. Fragment 21 in Diehls *Anthologia Lyrica Graeca*: „πολλὰ ψεύδονται ἄοιδοί“; Diehl 1954, 39). In der *Poetik* (1460a, 18 f.) wiederum lobt Aristoteles ausdrücklich Homer dafür, dass er durch sein Beispiel lehre, „wie man Lügen erzählen muß“ (Aristoteles 1833–1862, I/3, 505) – „δεδίδαχε δὲ μάλιστα Ὅμηρος καὶ τοὺς ἄλλους ψευδῆ λέγειν ὥς δεῖ“ (Aristoteles 1831a, 181). Zum Zusammenhang von Homer und ‚Dichterlügen‘ vgl. außerdem bereits Platons *Politeia* 377d, wo Sokrates konstatiert, Homer habe – wie auch Hesiod – im Medium schöner Reden unwahre Geschichten erzählt (vgl. Platon 1853–1874, IV/1, 103; Platon 1852–1862, 4, 59). Dies führt zu Platons allgemeiner Dichtungskritik: Da die ‚schlechten‘ Dichter ihm zufolge nicht die ewig-wahren Ideen abbilden, sondern die vergänglich-scheinhaften Dinge, verdoppeln sie bloß den innerweltlichen Trug – und seien deshalb sowie wegen ihrer Aufstachelung unvernünftiger Affekte aus dem vollkommenen Gemeinwesen auszuschließen (zur deutlich positiveren Auffassung vom göttlich inspirierten Dichter, die sich bei Platon ebenfalls findet, vgl. dagegen NK 435, 2). „Dass die Dichter zuviel lügen“, ist auch Zarathustras Meinung, der sich allerdings bewusst in den Selbstwiderspruch verstrickt, dass er ja selber „ein Dichter“ und es mithin unwahrscheinlich sei, „dass er hier die Wahrheit redete“ (Za II Von den Dichtern, KSA 4, 163, 19–21). Zur Verwandtschaft von Dichtern und Lügern vgl. auch im Dritten Buch FW 222.

Auch der Schluss von FW 84 wirkt einigermaßen irritierend: Das Sprecher-Ich macht sich einerseits über die Praxis der Philosophen lustig, lügnerische Dichterworte zu zitieren. Um seine Position zu begründen, zitiert es aber selbst ein ‚Dichterwort‘ („Denn wie Homer sagt“), das überdies gar nicht wirklich von einem Dichter, sondern von einem Philosophen stammt – insofern sagt der Sprecher also selbst nicht die Wahrheit (vgl. auch Zittel 2000, 46 und Buhl 2017, 312). Unter der Voraussetzung freilich, dass er sich selbst gar nicht zu jenen „ernstesten Philosophen“ (442, 19) zählt, denen es um „Gewissheit“ (442, 20) und „Wahrheit“ (442, 22) geht, bestünde hierin zumindest kein Selbstwiderspruch. Vielleicht ist der Sprecher selbst ein lügnerischer Dichter. Gegen das seriöse Philosophentum des Text-Ich spricht unter anderem, dass es ihm, wie sich rückblickend zeigt, auch mit seiner Ehrenrettung des Utilitarismus in

poeticis und seiner Argumentation gegen die phantastische Nutzlosigkeit der Poesie offensichtlich nicht ganz ernst war. Der ‚götterzwingende‘ Nutzen der Poesie hat sich im Verlauf der Argumentation von FW 84 ja als längst überwundener Aberglaube erwiesen, dessen einziges Überbleibsel die falsche Wahrheitssuggestion der Versrede sei, die zumindest der Auffindung der Wahrheit nicht nur nicht nützlich, sondern sogar abträglich ist. Aber auf die Ausgangsfrage des Textes nach Nutzen vs. Zweckfreiheit der Poesie kommt das sprechende Ich am Ende bezeichnenderweise gar nicht mehr ausdrücklich zurück.

85.

Das Gute und das Schöne.] Stark überarbeitete ‚Vorstufe‘ in M III 5, 18; titellose ‚Reinschrift‘ mit Korrekturen und Varianten in M III 6, 122 f. Der Titel von FW 85 alludiert die aus der griechischen Antike stammende Denkfigur der Kalokagathia (καλοκάγαθία, von καλός καὶ ἀγαθός: das Schöne und das Gute), die insbesondere in der Philosophie Platons und Aristoteles’ begegnet. In Leopold Schmidts *Die Ethik der alten Griechen* heißt es dazu, dass die Begriffe des Guten und Schönen im griechischen Denken „zu einer untrennbaren Einheit zusammenwachsen, die sich selbst auf die äussere Wortform erstrecken kann. Am schärfsten tritt diese Zusammengehörigkeit in dem abgeleiteten Substantiv hervor, denn wenn auch Platon sich aus Streben nach sprachlicher Reinheit auf die Zusammenfügung der beiden Adjektive beschränkt, so sprechen doch andere Schriftsteller gern von der Eigenschaft der Kalokagathie, d. h. des ‚Schönundgutseins‘. Es ist nur natürlich, dass hierdurch der erste Theil allmählich aufhörte buchstäblich genommen zu werden und dass man sich gewöhnte ihn mehr in dem Sinne zu fassen, an den der Sophist Hippias in dem nach ihm benannten Dialoge (290d) denkt, wenn er sagt, was sich für ein jedes schicke, mache es schön erscheinen. So erfüllt sich die Wortverbindung mit /330/ einem Inhalt, der dem sehr nahe steht, was wir bei Personen ‚Würde‘ und ‚würdig‘ nennen; häufig kann sie durch unser ‚vornehm‘ übersetzt werden, insofern für die Wahl dieses Ausdrucks Stellung, Haltung und Benehmen eigentlich mehr entscheidend sind als die Geburt; im Allgemeinen aber ist ihre Anwendung eine so umfassende, dass man zu dem deutschen Worte ‚vorzüglich‘ greifen muss um sie in ihrer Mannigfaltigkeit wiederzugeben, denn der Gedanke einer über das Gewöhnliche hervorragenden Beschaffenheit liegt immer darin.“ (Schmidt 1882b, 1, 329 f.) Erweitert zur Trias des ‚Wahren, Schönen und Guten‘, auf die N. ebenfalls mehrfach rekurriert (vgl. z. B. NL 1880, 6[189], KSA 9, 246, 11–15 u. KGW IX 5, W I 8, 95, 31 = NL 1885/86, 2[127], KSA 12, 126, 20 f.), erfreute sich der Kalokagathie-Gedanke auch in der idealistischen Ästhetik um und nach 1800 großer Beliebtheit.

Der Titel des vorliegenden Abschnitts ruft diese Tradition auf, der Text unterläuft sie jedoch, insofern es in ihm nicht um einen Wesenszusammenhang der Begriffe des Guten und Schönen geht. Vielmehr vertritt die Sprechinstanz die These, dass die schönen Künste zwar als Darstellung des Guten im Sinne „des Glückes und des Glücklichen“ (443, 4) gelten, dieses jedoch – entgegen dem äußeren Anschein – gar nicht zuerst bestimmen und festlegen, sondern lediglich das lautstarke Gefolge der „Reichen und [...] Müssigen“ (443, 14) bilden, die die wahren „Taxatoren des Glückes“ (443, 4) seien. Insbesondere bezieht der Text dies auf umwerterische Neubestimmungen des Guten, wie sie nur scheinbar durch avantgardistische Künstler geleistet würden. Interpretationsansätze zu FW 85 bieten Zeitler 1900, 159, Thiel 1980, 556 f., Schneider 1983, 142, Gerhardt 1988, 29, Hollingdale 1999, 228, Reschke 2000, 237 u. 378, Branco 2010, 74 f. und Clark 2015, 244 f. Mehrere der Genannten zitieren FW 85 dabei so, dass der Eindruck entsteht, N. spreche hier über sich selbst als Künstler bzw. Glücks-Taxator.

442, 26 f. *Die Künstler verherrlichen fortwährend – sie thun nichts Anderes*] Die Vorstellung, dass alle Kunst idealisiert und verklärt, begegnet in FW des Öfteren, besonders nachdrücklich im Vierten Buch in FW 299, wo das sprechende Wir sich vornimmt, dieses künstlerische Verfahren auf sein eigenes Leben anzuwenden. Im hier zu kommentierenden Abschnitt deutet die Eingangsbehauptung schon darauf hin, dass die Künstler gar nicht die großen ‚Umwerter‘ sind, als die sie erscheinen mögen; haben sie sich demnach doch auf eine Tätigkeit – das Verherrlichen – verlegt, an der sie stur festhalten, auch wenn sich ihre „Objecte“ (443, 1) ändern mögen.

443, 4 *Taxatoren*] Vgl. Petri 1861, 766: „**Taxator** [...], ein Schätzer, Werthbestimmer, Preissetzer“.

443, 8 *Herolde*] Vgl. Adelung 1793–1801, 2, 1129, wonach sich von der ursprünglichen Bedeutung des Herolds als „eines Gesandten im Kriege, eines feyerlichen Ausrufers höherer Art, eines verpflichteten Aufsehers bey Thurnieren und andern feyerlichen Vorfällen“ eine übertragene Bedeutung abgeleitet hat: „Figürlich, in der höhern Schreibart, ein feyerlicher Bothe, eine Person, welche eine Sache auf eine feyerliche Art bekannt macht“ (ebd.). Bei N. findet diese figürliche Verwendung freilich auf ironische Weise statt.

443, 13 f. *Es sind die Reichen und die Müssigen.*] Diese abschließende Antwort fehlt in M III 5, 18 noch. Muße und Müßiggang bilden einen eigenen Motivkomplex in FW; vgl. auch FW 6, FW 18, FW 280 u. FW 329. Während im vorliegenden Text ein strikter Unterschied zwischen den Reichen und Müßigen auf der einen Seite und den Künstlern – als deren bloßen „Herolde[n]“ (443, 8) – auf der

anderen Seite gemacht wird, erscheinen die Künstler bei N. an anderen Stellen selbst als ‚höhere Müßiggänger‘, so etwa im Ersten Buch in FW 42.

86.

Vom Theater.] Die titellose ‚Reinschrift‘ in M III 6, 174 f. weist noch Korrekturen und Varianten auf, von denen KSA 14, 249 lediglich eine (vgl. NK 444, 25) verzeichnet. Folgende, im Herbst 1881 entstandene ‚Vorstufe‘ formuliert schon ähnlich wie der Anfang der Druckfassung, allerdings noch nicht in ersten, sondern in der zweiten Person Singular: „Wenn der Tag dir starke und gute Gefühle gab, dann brauchst du die Kunst nicht – oder du stehst anders vor ihr, mit anderen Bedürfnissen und anderem Geschmack. Du begehrt nicht künstlich aufgestachelt u. emporgehoben zu werden – es ist kein Müder, dem Flügel zu schenken sind –“ (N V 7, 173). Aus dem ‚Müden‘ wird in der weiteren ‚Vorstufe‘ in M III 5, 42 f. wie dann auch in FW 86 der „Maulwurf“ (444, 1).

Der Text greift mit dem Theater das Thema von FW 78 wieder auf, jedoch aus einer ganz anderen, ja entgegengesetzten Perspektive. Mahnte der frühere Abschnitt noch aus der Sicht von „Alltagsmenschen“ Dankbarkeit gegenüber dem Theater dafür an, dass es „uns die Schätzung des Helden“ ermöglicht, „der in jedem von allen diesen Alltagsmenschen verborgen ist“ (434, 2 f.), so mokiert sich hingegen das sprechende „ich“ in FW 86 über „jene Menschen des Alltags der Seele“ (443, 21 f.), denen die auf der Theaterbühne zu sehenden Helden als „fremdartige[] Wesen“ (444, 6) gegenüberstehen, mit denen sie sich nicht wirklich identifizieren können. Was in FW 78 noch als verdienstvolle ‚Verklärung‘ und ‚Vergrößerung‘ des Menschen gelobt wurde, erweist sich in den Augen des Sprecher-Ich von FW 86 als ein illusionierender Rausch, so dass das Theater sowie generell alle erhebende „Musik und Kunst“ (443, 18 f.) letztlich als „Narcotica“ (444, 24) (ab)gewertet bzw. nur noch als Untersuchungsgegenstand einer Kulturgeschichte des Rausches angesehen werden. Obwohl das sprechende Ich eingangs eine alternative, nicht-berauschende und nicht-erhebende Kunst in Erwägung zieht, die es selbst goutieren könnte, kommt es im weiteren Textverlauf nicht mehr darauf zu sprechen. Stattdessen beschränkt es sich darauf, das Theater als Gedanken- und Leidenschaftssurrogat für Alltags-Menschen darzustellen, die selber nicht denken und leidenschaftlich zu empfinden vermögen – und von denen es sich als gedankenvoller und leidenschaftlicher Ausnahme-Mensch nachdrücklich absetzt. Interpretationsansätze zu FW 86 bieten z.B. Campioni 1994, 472 f., Zittel 2000, 45, Anm. 69, Memmolo 2001, 50, Lupo 2010, 351, Prange 2013, 23 f. u. 100, Rupschus 2013, 84, Vivarelli 2015, 84, Saarinen 2019, 244 und Ure 2019, 97 f.

443, 18–21 *welche Musik und Kunst ich nicht haben möchte, nämlich alle jene nicht, welche ihre Zuhörer berauschen und zu einem Augenblicke starken und hohen Gefühls emportreiben möchte*] Ähnlich distanziert sich das Sprecher-Wir in FW Vorrede 4, vom „Theater-Schrei der Leidenschaft“ (351, 19 f.) und vom „Sinnen-Wirrwarr, den der gebildete Pöbel liebt, sammt seinen Aspirationen nach dem Erhabenen, Gehobenen“ (351, 21–23), um dagegen „eine andere Kunst“ (351, 25) zu präferieren. Dass das – von den Theater-Künstlern – geplante Emportreiben des Publikums (vgl. hierzu FW 78) gelingt, stellt FW 86 allerdings im weiteren Verlauf in Frage, indem der Theaterbesuch zu einem bloß pflichtschuldig absolvierten Unterhaltungs- und Bildungspensum erklärt wird, das nicht gerade mit einem ‚Höhen-Rausch‘ verbunden zu sein scheint (vgl. 444, 7 f.).

443, 25 „höheren Stimmungen“] Zu N.s Zeit hatte die Wendung „höhere[] Stimmungen“ noch – über die zuvor genannten „hohen Gefühl[e]“ (443, 21) hinaus – eine spezifisch musikologische Nebenbedeutung mit teils negativer Färbung, daher wohl die Anführungszeichen. Vgl. etwa den Wortgebrauch in Selmar Bagges *Lehrbuch der Tonkunst*: „Ausser diesen drei Hauptstimmungen [den Tonstufen A, B und C] giebt es noch andere, höhere Stimmungen, deren Klang aber weniger edel, ja schreiend ist“ (Bagge 1873, 122).

443, 32 *Nachäffung*] Vgl. das Lemma „nachäffen“ in Heyses *Handwörterbuch der deutschen Sprache*: „wie ein Affe ohne Besonnenheit nachmachen“ (Heyse 1833–1849, 2/1, 230). An der vorliegenden Stelle fungiert die „Nachäffung“ als pejorative Variante dessen, was seit Platon und Aristoteles in der Kunst- und Dichtungstheorie als „Nachahmung“ (μίμησις) bezeichnet wird. Aristoteles, der den Nachahmungsbegriff gegenüber Platons Kritik an der künstlerischen Mimesis entschieden aufwertet, zählt in seiner *Poetik* den menschlichen Nachahmungstrieb zu den „Ursachen, welche überhaupt das Entstehen der Dichtkunst bewirkt haben“: „In der Natur des Menschen liegt von Kindheit an der Trieb nachzuahmen, – denn mehr als alle anderen lebenden Wesen ist der Mensch zur Nachahmung geschickt, auch lernt er zuerst, indem er nachahmt, – und auch die Freude am Wahrnehmen von Nachahmungen.“ (Aristoteles 1869, 5) Die Sprechinstanz von FW 86 empfindet bei der Wahrnehmung der hier in Rede stehenden Nachahmung hoher Gefühle indes keine Freude, sondern „Ekel“ (443, 30).

444, 1 *Man schenkt dem Maulwurf Flügel*] In Za III Von alten und neuen Tafeln 2, KSA 4, 248, 11 f. erscheinen „Maulwürfe“ sowie „schwere Zwerge“ als Gegenbild „der Leichten, Leichtesten“, zu denen sie im vorliegenden Text durch die Flügelverleihung doch quasi selbst werden. Zu Maulwürfen in N.s Bestiarium

vgl. Bergoffen 2004 und Crowley 2004, 349 f. (letzterer auch zum geflügelten Maulwurf in FW 86).

444, 3 f. *Man schickt ihn in's Theater und setzt ihm grosse Gläser vor seine blinden und müden Augen?*] Vgl. die – auf das mit dem Theater analogisierte Christentum gemünzte – Metapher vom „Vergrößerungsglase“ (434, 13) in FW 78. Der theatrologischen Sehhilfen-Metaphorik bedient sich bereits der Sturm und Drang-Autor Jakob Michael Reinhold Lenz (1751–1792) in seinen *Anmerkungen übers Theater*, wenn auch auf andere Weise. Zur Rechtfertigung seiner „Dreistigkeit“, „die Definition des Aristoteles von der Tragödie“ durch eine eigene ersetzen zu wollen, schreibt Lenz: „Ein grosses Unternehmen, aber wer kann uns zwingen, Brillen zu brauchen, die nicht nach unserm Auge geschliffen sind.“ (Lenz 1774, 19 f.)

444, 4 f. *Menschen, deren Leben keine „Handlung“, sondern ein Geschäft ist*] Seit Aristoteles' *Poetik* ist der Begriff der „Handlung“ (μῦθος) ein zentraler Terminus der Dramen- und Tragödientheorie. Bei Aristoteles 1869, 10 konnte N. lesen, dass die ‚Nachahmung von Handlungen‘ das Darstellungsziel der Theater-Dichter sei: „Denn die Tragödie ist nicht Nachahmung von Menschen (bloss als solchen), sondern von Handlung und Leben; nun liegt aber im Handeln die Glückseligkeit und Unglückseligkeit, und das Ziel ist ein Handeln, nicht eine Eigenschaft; die Menschen haben nach ihren Charakteren diese oder jene Eigenschaft, nach ihren Handlungen aber gelangen sie zur Glückseligkeit oder zum Gegentheil. Also geschehen auch die Handlungen (in der Tragödie) nicht um der Charakterzeichnung willen; sondern die Dichter nehmen die Charakterzeichnung zur Hülfe, um die Handlungen darzustellen.“ In FW 86 wird dem ‚Alltagsmenschen‘ als modernem *homo oeconomicus* seinerseits ein handlungsreiches Leben abgesprochen; für ihn zähle im Alltag nur das „Geschäft“, der ‚Handel‘ (vgl. hierzu auch FW 31), nicht die „Handlung“. Es stellt sich freilich die Frage, weshalb ihn diese dann auf der Theaterbühne interessieren sollte. Vgl. NK 443, 18–21.

444, 10 f. *Wer an sich der Tragödie und Komödie genug hat*] „Tragödie und Komödie“ – und deren Übergang ineinander – bilden in FW ein vielfach variiertes Leitmotiv; vgl. v. a. NK 346, 26–32, NK 370, 25–28, NK FW 153 u. NK 637, 9–15. Unschwer zu erkennen ist, dass an der vorliegenden Stelle das sprechende Ich mit dem „Wer“ auf sich selbst abzielt.

444, 15–17 *Wer Etwas wie Faust und Manfred ist, was liegt dem an den Fausten und Manfreden des Theaters!*] Offensichtlich spricht das „ich“ auch hier in der dritten Person über sich selbst, vergleicht sich mit den Titelhelden von Goethes Tragödie *Faust* (siehe NK FW 178) und Lord Byrons dramatischem Gedicht *Manfred* von 1817. Bereits 1861 schrieb der Schüler N. einen Aufsatz *Ueber die dra-*

matischen Dichtungen Byrons (KGW I 2, 12[4], 344–350); zu Weihnachten 1862 wünschte er sich von seiner Mutter eine englischsprachige Byron-Ausgabe (vgl. N. an Franziska und Elisabeth N., Dezember 1862, KSB 1/KGB I 1, Nr. 339, S. 228, Z. 7–9); in seiner Privatbibliothek befanden sich mehrere Byron-Ausgaben (vgl. NPB 165 f.). Der frühe N. hatte – nach eigener Aussage als Gegenentwurf zu Robert Schumanns Melodram *Manfred* (1848/49) – selbst eine ‚Manfred-Overtüre‘ komponiert, die der Dirigent Hans von Bülow vernichtend kritisierte (vgl. hierzu NK KSA 6, 286, 30–287, 1). Informationen über Byrons *Manfred* bezog der ‚mittlere‘ N. auch aus dem dritten Band von Hippolyte Taines *Geschichte der englischen Literatur*. Vgl. Taine 1878–1880, 3, 118–132, der ebenfalls *Manfred* mit *Faust* vergleicht. Allerdings ist Taines Vergleich wenig geeignet, die Nebenordnung von „Faust und Manfred“ im zu kommentierenden Passus zu motivieren. Taine schreibt: „In welche Mittelmäßigkeit und Flachheit /126/ versinkt neben ihm [Byrons Manfred] der Goethesche Faust! Sobald man in diesem Faust nicht mehr die Menschheit erblickt, was wird aus ihm? Ist das ein Held? Ein trauriger Held, der statt aller That redet, Furcht hat, die Nüancen seiner Empfindungen studirt und umherwandert! Seine größte Handlung ist die Verführung einer Grisette und ein nächtlicher Tanz in schlechter Gesellschaft, zwei Heldenthaten, die alle Studenten vollbracht haben. Seine Willensäußerungen sind Anwandlungen, die nicht zur That reifen, seine Ideen sehnsuchtsvolle Erhebungen und Träume. Eine Dichterseele in einem Gelehrtenkopfe, alle beide unfähig zur That und nicht zusammen harmonirend, Zwiespalt im Innern, Schwachheit nach außen; mit einem Worte, der Charakter fehlt; es ist ein deutscher Charakter. Welch ein Mann ist Manfred neben ihm! Er ist ein Mann; es gibt kein schöneres Wort, kein Wort, das ihn besser bezeichne. Er wird nicht beim Anblick eines Geistes zittern wie ein furchtsamer Wurm, der sich am Boden krümmt.“ (Taine 1878–1880, 3, 125 f.)

Eine ähnliche Entgegensetzung zwischen Byrons *Manfred* und Goethes *Faust* findet man auch beim späten N.; in EH Warum ich so klug bin 4, KSA 6, 286, 24–29 heißt es in exklusiver Identifikation mit der Manfred-Figur: „Mit Byrons Manfred muss ich tief verwandt sein: ich fand alle diese Abgründe in mir, – mit dreizehn Jahren war ich für dies Werk reif. Ich habe kein Wort, bloss einen Blick für die, welche in Gegenwart des Manfred das Wort Faust auszusprechen wagen. Die Deutschen sind unfähig jedes Begriffs von Grösse: Beweis Schumann.“ Dieses Sprecher-Ich versteht sich als Manfred, aber nicht als Faust. Dass die hier markierte Differenz schon früher – noch vor seiner Taine-Lektüre – für N. eine Rolle spielt, belegt der Brief von Louis Kelterborn an N. vom 31.12.1878, in dem Kelterborn ebenfalls mit Bezug auf Schumanns *Manfred*-Melodram schreibt: „Ich erinnerte mich dann wieder an Ihre Auseinandersetzung des Unterschieds zwischen Faust und Manfred und daß Schu-

manns Musik eher eine Faustmusik wäre.“ (KGB II 6/2, Nr. 1136, S. 1011, Z. 19–22) Die Engführung von „Faust und Manfred“ in FW 86, mit denen sich der Sprecher gleichermaßen identifizieren zu können scheint, nivelliert die sonst seit den späten 1870er Jahren betonten Differenzen. Von einer Identifikation mit Manfred zeugt auch die poetologische Aufzeichnung NL 1881, 12[70], KSA 9, 588, 10–13: „Ich will das Ganze als eine Art Manfred und ganz persönlich schreiben. Von den Menschen suche ich weder ‚Lob noch Mitleid noch Hülfe‘ – ich will sie vielmehr ‚durch mich überwältigen‘.“ (Handschrift neben ‚Vorstufen‘ zu FW in N V 7, 167.) Zu N. und Byron vgl. bündig Large 2019, 121 f.

444, 21–25 *aber des Rausches! Und jene als ein Mittel zu diesem! Und Theater und Musik das Haschisch-Rauchen und Betel-Kauen der Europäer! Oh wer erzählt uns die ganze Geschichte der Narcotica! – Es ist beinahe die Geschichte der „Bildung“, der sogenannten höheren Bildung!]* In einer ‚Vorstufe‘ aus dem Herbst 1881 heißt es: „sondern nur des Rausches! Und jenes als ein Mittel zu diesem? Und ‚Die Theaterkunst‘ ‚die‘ Cultur ‚das Theater‘ als ein Narcoticum! Und die Dichter die Verfertiger künstlicher Weine!‘ und Narcotica! –“ (N V 7, 71) Das in der Druckfassung erwähnte Haschisch taucht laut eKGWB hier zum ersten Mal bei N. auf; im veröffentlichten Werk begegnet es sonst nur noch in EH Warum ich so klug bin 6, KSA 289, 22–24, hier bezeichnenderweise als Analogon der Musik Wagners: „Wenn man von einem unerträglichen Druck loskommen will, so hat man Haschisch nöthig. Wohlan, ich hatte Wagner nöthig.“ Zu Tappert 1877, 17 als möglicher Vorlage siehe NK KSA 6, 289, 22 f. Einige der sieben nachgelassenen Notate aus den Jahren 1884–1888, in denen von Haschisch die Rede ist, lassen allerdings vermuten, dass N. selbst Erfahrungen mit der Droge gemacht haben könnte; vgl. z. B. NL 1884, 25[376], KSA 11, 110, 28–30: „Der Raum beim Haschisch-rauchen viel ausgedehnter, weil viel mehr gesehen wird im gleichen Zeitraum als sonst. Abhängigkeit des Raumgefühls von der Zeit.“ Zu N.s mutmaßlichem Haschisch-Konsum vgl. Volz 1990, 322. Manche Mediziner wollten N.s spätere Demenz auf übermäßigen Drogenkonsum zurückführen, unter ihnen der Berliner Nervenarzt Paul Cohn, der in seinem Aufsatz *Nietzsches Leiden* von einer „Haschisch-Paralyse“ (Cohn 1910, 154) sprach.

Das „Betel-Kauen“ kommt bei N. nur an der vorliegenden Stelle vor. N. konnte sich darüber in Eduard Reichs *System der Hygiene* informieren, das er 1878 erworben hatte. Reich stellt „Betel“ neben „Opium“, „Haschisch“ und „Coca“ (Reich 1870–1871, 2, 389) und schreibt: „Auch den Betel kauen die Bewohner von Süd-Asien und des ostindischen Archipelagus mit Mineral-Substanzen, und zwar mit gebranntem Kalk. Aus den Blättern des Betel-Pfeffers, aus der Areka-Nuss, und aus gebranntem Kalk wird die zum Kauen bestimmte Betel-Masse bereitet. Man kann, Mässigkeit voraus gesetzt, als ein Kau-

Mittel sie betrachten, welches weder schädlich, noch besonders nützlich ist, und man kann der Polizei anrathen, die Asiaten gewähren zu lassen.“ (Ebd., 140) Dem Haschisch schreibt Reich ebd., 235 eine deutlich stärkere, halluzinogene Wirkung zu: „In der Wirkung des Haschisch sehen wir eigentlich Traum und Hallucination vereinigt, oder besser: wir sehen den Traum zur Hallucination sich steigern.“

In Bezug auf FW 86 wäre freilich zu fragen, was für eine Art Rauschwirkung hier eigentlich stattfinden soll; zwar war zu Beginn von der Berausungsabsicht des Theaters die Rede, das sein Publikum „zu einem Augenblicke starken und hohen Gefühls emportreiben möchte“ (443, 20 f.). Allerdings wirken die Theaterbesucher, wie der Sprecher sie im Fortgang des Abschnitts schildert, angesichts des Bühnengeschehens keineswegs von hohen Gefühlen berauscht. Vielmehr erscheinen sie als nüchterne Bildungsbürger, die sich bloß deshalb „vor Schlafengehen“ (444, 2) ins Theater setzen, weil es „anständig“ und „unterhaltend“ ist (444, 7 f.). Die narkotische Wirkung scheint sich in Grenzen zu halten. Bemerkenswert ist jedoch, dass der Vergleich mit „Narcotica“ gewissermaßen ein *missing link* zwischen Theater und (christlicher) Religion darstellt, wie sie in FW 78 parallelisiert wurden. Zur narkotischen Wirkung der Religion(en) vgl. im Dritten Buch FW 145 und FW 147.

444, 25 „Bildung“, der sogenannten höheren Bildung!] In der ‚Reinschrift‘ steht stattdessen noch: „Cultur! –“ (M III 6, 175) So zunächst auch noch im Korrekturbogen, wo N. als Alternative zu „Cultur“ handschriftlich hinzufügte: „sogenannte ‚höhere Bildung‘!“ (Cb, 109).

87.

Von der Eitelkeit der Künstler.] Stellenweise stark überarbeitete ‚Vorstufe‘ in M III 5, 52 f.; titellose ‚Reinschrift‘ mit kleineren Korrekturen und Varianten in M III 6, 182 und M III 6, 180. Hinter der kritischen Reflexion auf „die Künstler“ (444, 28), dann beispielhaft auf den „Musiker“ (445, 3) steht textgenetisch die Auseinandersetzung mit Wagner, der aber im Text nicht namentlich genannt wird, so dass sich bei textimmanenter Lektüre der Wagner-Bezug nicht zwingend einstellen muss. Die von KSA 14, 249 als Vorarbeit angeführte Aufzeichnung aus dem Herbst 1881 bezieht sich jedoch explizit auf Wagner: „nox intemp(esta) wo Ursache und Wirkung aus den Fugen gekommen zu sein scheinen und jeden Augenblick etwas aus dem Nichts entstehen kann. (Richard Wagner hat es in ‚Hagens Wacht‘ in Musik gesetzt)“ (NL 1881, 12[37], KSA 9, 583). Erneut aufgenommen hat N. FW 87 mit einigen Änderungen und Ergänzungen in NW unter der Überschrift „Wo ich bewundere“. Im

Schlussatz erfolgt hier die ausdrückliche Identifikation des eitlen Künstlers bzw. Musikers mit Wagner (siehe NK 445, 33 f.). Die folgenden Stellenkommentare verzeichnen die Abweichungen. Vgl. auch NK 6/2, S. 719–723. Werkkompositorisch stellt N. dabei nachträglich einen engen Bezug zwischen FW 87 und dem Wagner-Abschnitt FW 368 aus dem 1887 hinzugekommenen Fünften Buch her, der direkt auf NW *Wo ich bewundere* folgt, und zwar unter der kontrastierenden Überschrift NW *Wo ich Einwände mache* (vgl. NK FW 368).

In der Auseinandersetzung mit dem eitlen Künstler bzw. mit dem Miniaturisten mit Vorliebe für das Große, wie sie FW 87 vollzieht, lassen sich auch selbstbezügliche Aspekte erkennen. Als „Dichter“, der stolz auf die Wirkung seiner „Verse“ ist (gemeint ist der Gedichtzyklus IM), schreibt N. beispielsweise am 1. April 1882 an seine Mutter und Schwester aus Messina: „Ihr wißt, Dichter sind unbändig eitel.“ (KSB 6/KGB III 1, Nr. 219, S. 188, Z. 2 f.) Und als ‚Aphorismenschmied‘ und ‚Sentenzenschleifer‘ erweist sich N. selbst schließlich als ein „Meister des ganz Kleinen“ (445, 25). Ein Plädoyer für die Aufmerksamkeit auf kleine, unscheinbare Dinge formuliert dementsprechend auch das – ansonsten mit einem entschiedenen Hang zur Größe ausgestattete – auktoriale Ich in EH *Warum ich so klug bin* 10, vgl. NK KSA 6, 295, 25–32. Zur Interpretation von FW 87 vgl. Hudek 1991, 38, Vivarelli 1998, 42 f. u. 2015, 83 f., Kozłowski 2005, 333 f., Benson 2008, 109, Franco 2011, 124 f. und Ure 2019, 93 f.

444, 27–32 *Ich glaube, dass die Künstler oft nicht wissen, was sie am besten können, weil sie zu eitel sind und ihren Sinn auf etwas Stolzeres gerichtet haben, als diese kleinen Pflanzen zu sein scheinen, welche neu, seltsam und schön, in wirklicher Vollkommenheit auf ihrem Boden zu wachsen vermögen.*] In NW *Wo ich bewundere*, KSA 6, 417, 2–6 hat N. den hypotaktischen Satzbau aufgebrochen und dadurch etwas andere Akzente gesetzt: „Ich glaube, dass die Künstler oft nicht wissen, was sie am besten können: sie sind zu eitel dazu. Ihr Sinn ist auf etwas Stolzeres gerichtet, als diese kleinen Pflanzen zu sein scheinen, welche neu, seltsam und schön, in wirklicher Vollkommenheit auf ihrem Boden zu wachsen wissen.“

445, 1 eigenen] NW *Wo ich bewundere*, KSA 6, 417, 6: „eigenen“.

445, 3–5 *Da ist ein Musiker, der mehr als irgend ein Musiker darin seine Meisterschaft hat, die Töne aus dem Reiche leidender, gedrückter, gemarterter Seelen zu finden*] In N.s Brief an Ferdinand Avenarius vom 10.12.1888 heißt es über Wagner: „Bewunderungswürdig im Raffinement des sinnlichen Schmerzes.“ (KSB 8/KGB III 5, Nr. 1184, S. 518, Z. 36 f.) Die dazugehörige Stellenangabe „Fröhl. Wissenschaft [...] 110“ verweist auf die Seitenzahl von FW 87 in der Erst- und Neuausgabe Nietzsche 1882/1887. Vgl. auch NK 617, 30–33 u. NK FW 370.

445, 4 *darin seine Meisterschaft*] NW Wo ich bewundere, KSA 6, 417, 9 f.: „seine Meisterschaft darin“.

445, 4 *Reiche*] NW Wo ich bewundere, KSA 6, 417, 10: „Reich“.

445, 5 f. *den stummen Thieren Sprache zu geben*] NW Wo ich bewundere, KSA 6, 417, 11 f.: „dem stummen Elend Sprache zu geben“. Die ursprüngliche Fassung in FW spielt noch deutlicher auf den mythischen Sänger Orpheus an, der dann auch in 445, 20 namentlich genannt wird.

445, 8 *Glücke*] NW Wo ich bewundere, KSA 6, 417, 13: „Glück“.

445, 11 f. *Etwas „aus dem Nichts“ entstehen*] Anspielung auf die philosophisch-theologische Denkfigur der „creatio ex nihilo“, welche auf die Erschaffung der Welt durch Gott abzielt, der wiederum als „summum ens“ seine eigene Existenz keiner Ursache außerhalb seiner selbst verdankt, sondern „causa sui“ ist (die ‚Widersinnigkeit‘ dieser Vorstellung wird bei N. mehrfach betont; vgl. PHG 15, KSA 1, 859, 22–860, 11; JGB 15, KSA 5, 29, 14 f.; JGB 21, KSA 5, 35, 10 f. u. GD Die „Vernunft“ in der Philosophie 4, KSA 6, 76, 23–30). Der Gedanke der „creatio ex nihilo“ widerspricht eigentlich einem anderen, bis in die griechische Antike, insbesondere in die eleatische Philosophie zurückreichenden philosophischen Grundsatz, dem zufolge aus nichts auch nichts werden könne („ex nihilo nihil fit“).

445, 12 *kann; er*] NW Wo ich bewundere, KSA 6, 417, 17: „kann. Er“.

445, 13 *dem unteren Grunde des menschlichen Glückes*] NW Wo ich bewundere, KSA 6, 417, 18 f.: „dem untersten Grunde des menschlichen Glücks“.

445, 14 *gleichsam aus dessen ausgetrunkenem Becher*] Anspielung auf den Liebestrank, den im ersten Akt von Wagners *Tristan und Isolde* beide Protagonisten austrinken. Vgl. auch NK KSA 6, 131, 11 f.

445, 15 *zu guter- und böserletzt*] Die Wendung „zu [...] böserletzt“, die laut eKGWB von N. nur hier und an der entsprechenden Stelle in NW Wo ich bewundere benutzt, ist im 19. Jahrhundert schon früher durchaus gebräuchlich. So verwendet sie beispielsweise Bruno Bauer in seiner Schrift über *Hegels Lehre von der Religion* (vgl. Bauer 1842, 186) oder Friedrich Ritschl in seiner Abhandlung *Philologische Unverständlichkeiten* – letzterer ähnlich wie N. in der paradoxalen Zusammenstellung „zu guter (richtiger böser) Letzt“ (Ritschl 1877, 154).

445, 16 *sind; er*] NW Wo ich bewundere, KSA 6, 417, 21: „sind. Er“.

445, 16 *Sich-schieben*] NW Wo ich bewundere, KSA 6, 417, 22: „Sichschieben“.

445, 20 *ja, als der Orpheus alles heimlichen Elendes]* In M III 5, 52 – bis auf das hier fehlende Komma – korrigiert aus: „ja als der Musik des Elends“. NW Wo ich bewundere, KSA 6, 417, 25–418, 1: „ja als Orpheus alles heimlichen Elends“. Zu Orpheus, dessen Name in FW 286 erneut fällt, vgl. auch NK 528, 16–19.

445, 21–25 *Manches ist durch ihn überhaupt der Kunst hinzugefügt worden, was bisher unausdrückbar und selbst der Kunst unwürdig erschien, und mit Worten namentlich nur zu verscheuchen, nicht zu fassen war, – manches ganz Kleine und Mikroskopische der Seele: ja, es ist der Meister des ganz Kleinen.]* NW Wo ich bewundere, KSA 6, 418, 1–7: „Manches ist durch ihn überhaupt erst der Kunst hinzugefügt worden, was bisher unausdrücklich und selbst der Kunst unwürdig erschien – die cynischen Revolten zum Beispiel, deren nur der Leidendste fähig ist, insgleichen manches ganz Kleine und Mikroskopische der Seele, gleichsam die Schuppen ihrer amphibischen Natur –, ja er ist der Meister des ganz Kleinen.“ Zu den hier eingeschobenen „cynischen Revolten“ siehe ausführlich NK KSA 6, 418, 3f. Die ebenfalls erst in NW hinzugefügten „Schuppen“ der „amphibischen Natur“, die das „Mikroskopische der Seele“ gleichnishaft weiter verbildlichen, rufen die in FW 8 als Vergleichsbild für ‚unbewusste Tugenden‘ des Menschen aufgebotenen „feinen Sculpturen auf den Schuppen der Reptilien“ in Erinnerung, die „man erst mit dem Mikroskop“ sieht (380, 14–17). Über Herkunft und Bedeutung der „amphibischen Natur“ informiert NK KSA 6, 418, 6. In WA Turiner Brief 7 wird ein ähnliches Bild von Wagner als dem „grössten Miniaturisten der Musik“ gezeichnet (KSA 6, 28, 22f.; hierzu NK 6/1, S. 116).

445, 26 *Charakter]* In NW Wo ich bewundere, KSA 6, 418, 8 nicht in Sperrdruck gesetzt.

445, 27 *Wandmalerei!]* In NW Wo ich bewundere, KSA 6, 418, 9 folgen nach dem Ausrufezeichen drei Auslassungspunkte.

445, 28 *dass sein Geist einen anderen Geschmack und Hang hat]* NW Wo ich bewundere, KSA 6, 418, 9–11: „dass sein Geist einen andren Geschmack und Hang – eine entgegengesetzte Optik – hat“.

445, 30 *sitzt: – da]* NW Wo ich bewundere, KSA 6, 418, 12: „sitzt: da“.

445, 32 *Tact]* NW Wo ich bewundere, KSA 6, 418, 14: „Takt“.

445, 33f. *Aber er weiss es nicht! Er ist zu eitel dazu, es zu wissen.]* In NW Wo ich bewundere, KSA 6, 418, 15–17 ersetzt durch: „Wagner ist Einer, der tief gelitten hat – sein Vorrang vor den übrigen Musikern. – Ich bewundere Wagner in Allem, worin er sich in Musik setzt. –“ Gegenüber der recht kritischen

Betonung der auf zu großer Eitelkeit beruhenden Unwissenheit des anonymen Musikers über das eigene künstlerische Vermögen im Schlusssatz von FW 87 endet NW Wo ich bewundere deutlich versöhnlicher: Angesichts seines tiefen Leidens und dessen musikalischer Umsetzung erscheint Wagner nicht nur gerechtfertigt, sondern sogar bewundernswert.

88.

Der Ernst um die Wahrheit.] Überarbeitete ‚Vorstufe‘ in M III 5, 30; titellose ‚Reinschrift‘ mit geringfügigen Varianten in M III 6, 184. Die Titelformel, die gleich im ersten Satz und an späterer Stelle erneut in variiertester Gestalt wiederholt wird – „Ernst um die Wahrheit!“ (446, 2f.), „der tiefste Ernst um die Wahrheit“ (446, 9f.) –, zitiert eine im Wissenschaftsdiskurs des 19. Jahrhunderts geläufige Pathosformel. Vgl. z. B. Schultheß o. J. [1836], X: „Denn um alle Willkür zu verhüten und die Irr- und Abwege zur Linken und zur Rechten zu vermeiden, wird jeder, wem es immer Ernst um die Wahrheit ist, sich von der Wissenschaft den Weg weisen lassen.“ FW 88 geht es dagegen um die unterschiedliche Auffassung des ‚Wahrheitsernstes‘ beim „Denker“ (446, 5) auf der einen Seite und beim „Künstler“ (446, 8) auf der anderen. Dabei scheint es zunächst so, als wolle der parteiische Sprecher darauf hinaus, dass es dem Denker ernster mit der Wahrheit sei als dem Künstler; denn was jener als „eine Leichtfertigkeit empfindet“ (446, 5f.), gelte diesem schon als „der tiefste Ernst“ (446, 9). Gegen eine solche eindeutige Parteinahme spricht jedoch der kurze Schluss des Textes, der durch einen Gedankenstrich vom Rest abgetrennt ist. Denn hier meldet sich ein „wir“ zu Wort, das nicht etwa ausgehend vom Denker, sondern vom Künstler zu der allgemeinen Feststellung gelangt, dass das, was ‚wir‘ ernst nehmen, gerade ‚unsere‘ Defizite verrate. Vgl. noch den Beginn der späten Nachlass-Aufzeichnung KGW IX 9, W II 7, 135, 24–28 (NL 1888, 16[40], KSA 13, 500, 9–11): „Über das Verhältnis der Kunst zur Wahrheit bin ich am frühesten ernst / geworden: u noch jetzt ~~denke~~ ^{stehe} ich ~~nicht-ohne~~ ^{mit} ein heiliges Entsetzen an diesen / Antagonism ^{Wiespalt}.“

Zum (Wechsel-)Verhältnis von Wissenschaft und Kunst in Bezug auf Wahrheit und Schein vgl. vor allem auch den Schlussabschnitt des Zweiten Buchs FW 107. Deutungsansätze zu FW 88 finden sich u. a. bei Grau 1984, 268, Sindermann 2009, 149, Franco 2011, 125, Piazzesi 2011, 120f., Jenkins 2018, 43 und Wirth 2019, 1.

446, 10–12 *dass er, obschon Künstler, doch zugleich die ernsthafteste Begierde nach dem Gegensatze des Scheinenden zeige*] Die adversative Formulierung beruht auf der stereotypen, seit Platon geläufigen Vorstellung, der zufolge

Kunst nicht Wahrheit, sondern Schein erzeugt. Entsprechend bezeichnet auch FW 107 – in ausdrücklich positiver Wertung – „die Kunst“ als „den guten Willen zum Scheine“ (464, 18 f.). Dass an der vorliegenden Stelle der Konjunktiv gebraucht wird, taucht das künstlerische „Bewusstsein“ (446, 9) des gegensätzlichen ‚Willens zur Wahrheit‘ schon in ein zweifelhaftes Licht.

446, 15–17 *Und ist nicht Alles, was wir wichtig nehmen, unser Verräther? Es zeigt, wo unsere Gewichte liegen und wofür wir keine Gewichte besitzen.*] Fehlt noch in M III 5, 30. Zu den an ‚Werte‘ erinnernden „Gewichte[n]“, die hier in etymologisierendem Wortspiel von dem Wichtiggenommenen angezeigt werden, vgl. schon zu Beginn des Ersten Buchs FW 2, bes. NK 373, 8–13. Siehe auch das Umgewichtungs-Credo in FW 269 gegen Ende des Dritten Buchs. Selbst als ‚Schwergewichte‘ verstehen sich die Sprechinstanzen in FW Vorspiel 44 und im Schlussabschnitt des Zweiten Buchs FW 107 (vgl. 465, 2 f.). Kasdorff 1932, 151 zitiert kurioserweise die beiden Schlusssätze von FW 88 für eine Polemik gegen Thomas Mann, der „keine Gewichte“ besitze, „um in die Tiefen des Lebens tauchen zu können, bis dahin, wo Leben und Tod keine Gegensätze mehr sind.“

89.

Jetzt und ehemals.] Denselben Titel trägt ein melancholisches Jugendgedicht N.s aus dem Jahr 1863 (vgl. NL 1863, 15[2], KGW I 3, 112–114). Das folgende Nachlass-Notat stellt ebenfalls ein Lob des Festes als Kunstwerk dar, spart aber den Kontrast der zeitgenössischen ‚dekadenten‘ Kunst aus: „Ich will gegen die Kunst der Kunstwerke eine höhere Kunst lehren: die der Erfindung von Festen.“ (NL 1881, 11[170], KSA 9, 506) Die „Kunst der Kunstwerke“ (446, 19 f.) ist eine Formel, die bei N. des Öfteren in kritischer Hinsicht vorkommt, so bereits in MA II VM 174, wo die Kunst des zivilisierten Umgangs und die Kunst der Lebensverschönerung über „die sogenannte eigentliche Kunst, die der Kunstwerke“ (KSA 2, 454, 12 f.), gestellt wird, und im unmittelbar darauf folgenden Abschnitt MA II VM 175, der behauptet, der Fortbestand dieser „Kunst der Kunstwerke“ (KSA 2, 454, 28) diene nur den Künstlern, schade aber der Gesellschaft. Die tautologisch scheinende Formel „Kunst der Kunstwerke“ will also darauf aufmerksam machen, dass Kunst keineswegs auf eine selbstzweckhafte künstlerische Produktion beschränkt, ja dass dieser etablierte Kunstbegriff nicht einmal der eigentliche und vornehmste sei. Andererseits stehen die Kunstwerke selbst der „Kunst der Feste“ (446, 20), die FW 89 als Gegenmodell zur „Kunst der Kunstwerke“ aufbietet, jedoch nicht etwa zwangs-

läufig gegenüber, sondern gehören durchaus auch zu jener Festkunst, wie der Rückblick in frühere Zeiten und Kulturen (Ure 2019, 100 denkt an „ancient Greek and Roman festivals“) verdeutlicht: „Ehemals waren alle Kunstwerke an der grossen Feststrasse der Menschheit aufgestellt, als Erinnerungszeichen und Denkmäler hoher und seliger Momente.“ (446, 21–23) Die Sprechinstanz scheint genau das zu beklagen, was die Ästhetik seit der ‚Sattelzeit‘ um 1800 sonst so gerne proklamiert: die Autonomie der Kunst.

Zu FW 89 vgl. auch Djurić 1985, 236, der hier eine verallgemeinernde Fortschreibung von N.s früher Tragödientheorie am Werk sieht und meint, dass die Festkunst „gemeinsames Singen und Tanzen voraussetzt“ – ähnlich wie noch LaMothe 2006, 53 f. Für Vattimo 1992, 11 lässt der Text zwar die kunstkritische Lesart zu, „als sei die Kunst etwas nur ‚Vorläufiges‘“, was aber quer zu N.s „generell[er]“ ästhetischer „Auffassung“ des „Problems der Dekadenz“ stehe. Das hindert Brusotti 1997b, 466, Anm. 155 jedoch nicht daran, in den beiden oben genannten Texten aus MA II (die schon Stegmaier 1992, 52 mit FW 89 verbindet) dieselbe „Kritik an der Kunst der Kunstwerke“ zu erblicken wie in FW 89. Georg 2012, 113 bescheinigt N. unter Hinweis auf FW 89 ihrerseits generalisierend eine „Antihaltung zum Kunstwerk“, die aber nicht etwa auf die im Text genannte Entkopplung der Kunstwerke von einer allgemeinen Festkultur, sondern „auf die Verengung und Abgeschlossenheit“ ziele, „die die produktive Kraft des Künstlers hier [sc. im Kunstwerk] erfährt.“

446, 19 *an aller unsrer Kunst*] In Cb, 112 rot markiert: „an der alten äusseren Kunst“.

446, 23–26 *Jetzt will man mit den Kunstwerken die armen Erschöpften und Kranken von der grossen Leidensstrasse der Menschheit bei Seite locken, für ein lüsternes Augenblickchen*] Die Metapher der „Leidensstrasse der Menschheit“, die mit der vorangehenden Metapher der „Feststrasse der Menschheit“ kontrastiert, erinnert an Schopenhauers Ästhetik. Nach dieser beruht „das Kunstwerk“ und mit ihm auch seine Wirkung auf einer „rein objektiven Auffassung des Wesens der Dinge“, die mit einem „gänzliche[n] Schweigen des Willens“ und einer völligen „Ruhe des Herzens“ einhergeht (Schopenhauer 1873–1874, 3, 423; N.s Unterstreichung). Damit schweigt im Zustand ästhetischer Kontemplation für Schopenhauer auch das Leiden des Individuums, dessen Quelle der rastlose Wille sei: „Mit dem Verschwinden des Willens aus dem Bewußtseyn ist eigentlich auch die Individualität, und mit dieser ihr Leiden und ihre Noth, aufgehoben.“ (Ebd., 424) Auch Schopenhauer betont zwar schon, dass diese ‚Erlösung‘ vom willensbedingten individuellen Leiden im Kunstgenuss nicht mehr als eine kurze Erholungspause sein könne, die „nur ausnahmsweise, unter besonders Begünstigungen und vorübergehend eintritt“ (ebd., 554). Indes

hätte er sich wohl entschieden dagegen verwahrt, hierbei von einem „lüsterne[n] Augenblickchen“ zu sprechen. Mit Lüsternheit soll dies gerade nichts zu tun haben.

90.

Lichter und Schatten.] Vgl. die folgende, noch in der ersten Person – erst Plural, dann Singular – verfasste ‚Vorstufe‘: „Manche Niederschriften sind *Lichter*, mitten heraus aus den Strahlen einer uns wie aufleuchtenden Erkenntniß, andere sind *Schatten*, Nachbilder in grau und schwarz von dem, woran Tag’s zuvor meine Seele sich auferbaute. Beide sind Material, aber das verschiedenste.“ (KSA 14, 249) Diese Unterscheidung von zwei Schreibmöglichkeiten ein und desselben Autor-Subjekts, verteilt die Druckfassung ausdrücklich auf zwei verschiedene Autor-Typen; explizit ist von „verschiedenen Denkern“ (446, 30) die Rede, wobei der „Eine“ (447, 1) die im Titel genannten *Lichter*, der „Andere[]“ (447, 3) die *Schatten* repräsentiert. Entgegen der mit der Titelmetaphorik traditionell verbundenen Suggestion, wonach Licht ‚besser‘ ist als Schatten – man denke etwa an das platonische Höhlengleichnis –, findet dabei jedoch keine eindeutige Wertung oder Hierarchisierung der beiden Denker-Typen statt: Auch die Tätigkeit des Licht-Denkens wird als defizitär beschrieben; sind seine Gedanken-„*Lichter*“ doch lediglich solche, „die er geschwind aus den Strahlen einer ihm aufleuchtenden Erkenntniss wegzustehlen und heimzutragen wusste“ (447, 1–3) – nicht die erkenntnishaft Erleuchtung selbst. Zur Licht- und Schattenmetaphorik bei N. vgl. Bertino 2015.

446, 30 *Verschiedenes*] In Cb, 112 mit rotem Randstrich markiert: „verschieden“.

447, 2 *einer ihm aufleuchtenden*] In Cb, 112 mit rotem Randstrich markiert: „einsam aufleuchtender“.

447, 3 f. *ein Anderer giebt nur die Schatten, die Nachbilder in Grau und Schwarz*] Die Rede von Schatten und Nachbildern lässt an Platons Ideenlehre und Kunsttheorie (vgl. auch NK 442, 23 f. u. NK 594, 13–16) denken. Möglicherweise geht ein poetologisches Sonett des N.-Lesers Walter Benjamin (vgl. Krause 2019) auf eine Anregung durch das Ende von FW 90 zurück; allerdings präsentiert sich das lyrische Dichter-Ich hier nicht „nur“, sondern voller Stolz als ein Schatten-Maler, der sich durch seine Schattenbilder als Dichter unsterblich macht. Die beiden Quartette lauten: „Ich bin ein Maler der aus Schatten / Das wunderbars-te Bildnis malt / Und teurer seine Farben zahlt / Als andre ihre vollen satten //

Wenn keiner mehr von ihnen prahlt / Erglühn noch die meinen matten / Wie
über schweren Grabesplatten / Ein altes Mosaik erstrahlt“ (Benjamin 1991, 54).

447, 4 *nur*] In Cb, 112 korrigiert aus: „uns“.

91.

Vorsicht.] Der warnende Titel bezieht sich auf die im vorliegenden Abschnitt zum Ausdruck gebrachte Skepsis des Sprechers gegenüber dem ‚Wahrheitsgehalt‘ autobiographischer Literatur, für die vier historische Beispiele angeführt werden. Damit verbunden kann er auch als Warnung an den Leser verstanden werden, Autobiographien von Dichtern und Denkern nicht zu viel Glauben zu schenken, was man übrigens auch auf N.s auto(r)fiktionale Spätschrift EH beziehen könnte. Viel forschersiche Aufmerksamkeit hat FW 91 nicht auf sich gezogen; vgl. aber Marti 1993, 29, der den Abschnitt mit Blick auf Rousseau liest, während Vivarelli 2015, 82 f. und Hufnagel 2019, 150 auf Alfieri abheben. Alfieri wird bereits in der kürzeren ‚Vorstufe‘ in N V 4, 26 erwähnt.

447, 7–9 *Alfieri hat, wie bekannt, sehr viel gelogen, als er den erstaunten Zeitgenossen seine Lebensgeschichte erzählte.*] WA 11 kommt ganz ähnlich auf den italienischen Aufklärungsdichter Vittorio Alfieri (1749–1803) zu sprechen, dort im Vergleich mit Wagner, von dem es heißt, er gebe „vielleicht das grösste Beispiel der Selbstvergewaltigung ab [...], das die Geschichte der Künste hat (– selbst Alfieri, sonst sein Nächstverwandter, ist noch überboten. Anmerkung eines Turiners).“ (KSA 6, 39, 15–18; vgl. hierzu NK 6/1, S. 161 f.) Der hier zu kommentierende Passus geht auf N.s intensive Lektüre der *Denkwürdigkeiten aus dem Leben Vittorio Alfieri's* (1812) zurück, deren zwei Bände er 1878 erworben hatte. Die bei N. als „bekannt“ vorausgesetzte Auffassung, Alfieri habe in seiner Autobiographie „sehr viel gelogen“, steht allerdings in scharfem Kontrast zu dem von Alfieri selbst erhobenen Anspruch auf Wahrhaftigkeit: So betont Alfieri, dass jede mögliche spätere Biographie über ihn „doch gewiß minder wahrhaft ausfallen wird, als die, welche ich selbst geben kann“ (Alfieri 1812, 1, 5). Das in FW 91 sprechende Ich würde also auch und gerade diese Versicherung der Wahrhaftigkeit als eine Lüge Alfieris betrachten. Vgl. Hufnagel 2019, 150, dem zufolge Alfieri hier „als ein Beispiel für eine rücksichtslose Selbsterschaffung, für ein ‚Werde, der du sein willst‘“ (siehe FW 270), dient.

447, 10 f. *wie er sich seine eigene Sprache schuf und sich zum Dichter tyrannisierte*] Dass Alfieri sich als sein eigener Tyrann zum Dichten gezwungen habe, liest Vivarelli 2015, 82 auf der Folie des folgenden Abschnitts FW 92 als Hinweis auf „eine Prosa, die im ständigen Wettkampf mit der [lyrischen] Dichtung entstand“.

447, 14–16 *Ich würde auch einer Lebensgeschichte Platon's, von ihm selber geschrieben, keinen Glauben schenken*] Der Konjunktiv verweist darauf, dass es von Platon keine autobiographische Schrift im engeren Sinn gibt. Überliefert ist allerdings im Korpus der dreizehn unter Platons Namen bekannten Briefe an siebter Stelle ein wohl (teilweise) im 4. Jahrhundert v. Chr. entstandener Text, der in der Ich-Form die lebensgeschichtlichen Ereignisse um Platons gescheiterten Versuch schildert, in Syrakus, der vom Tyrannen Dionysios II. regierten, bedeutendsten Polis der griechischen Kolonie Sizilien, ein ideales Gemeinwesen nach seinen philosophischen Verfassungsgrundsätzen zu etablieren. Während die Unechtheit der meisten ‚platonischen‘ Briefe als gesichert gilt, hält die heute herrschende Meinung den siebten Brief, zumindest im Kern, für einen authentischen autobiographischen Bericht. Vielleicht spielt der Konjunktiv im zu kommentierenden Passus auch auf die im 19. Jahrhundert bereits diskutierte Echtheitsfrage an, zu der sich N. in seiner alphilologischen Vorlesung *Einleitung in das Studium der platonischen Dialoge* vom Wintersemester 1871/72 selbst geäußert hatte: „Die wichtigste Quelle [für Platons Leben] sind die Briefe, von denen 3, 7, 8, die wichtigsten sind. Sehr scharfsinnige und gelehrte Arbeit von Karsten 1864, mit überzeugenden Resultaten: ‚die in den Briefen verhandelten Gegenstände tragen den Stempel der Dichtung, nicht der Wahrheit[‘]“ (KGW II 4, 30, 30–34). Zur „Unechtheit der Briefe“ vgl. auch KGW II 4, 25, Anm. 5: „Die Auktorität der Briefe angegriffen von Karsten, de Platonis quae feruntur epistolis 1864. bes. gegen die Autorität des 7ten.“ Die konjunktivische Nennung Platons in FW 91 besagt also möglicherweise auch: Selbst wenn der siebte Brief echt wäre, wäre ihm nicht zu trauen. Jedenfalls eröffnet Platon hier die Trias weiterer Beispiele für (mögliche) ‚lügnerische‘ Autobiographien, auf die jedoch nur pauschal der Verdacht der Unglaubwürdigkeit fällt, nachdem zuvor ausführlicher den Gründen dafür nachgegangen wurde, weshalb Alfieri über sich selbst „sehr viel gelogen“ habe (447, 7).

447, 16 *so wenig, als der Rousseau's*] Gemeint ist Jean-Jacques Rousseaus (1712–1778) autobiographisches Werk *Les Confessions* (deutscher Titel: *Die Bekenntnisse*), das wohl 1770 abgeschlossen und zuerst postum ab 1782 veröffentlicht wurde. Obwohl der Titel auf Augustinus' *Confessiones* (397–401 n. Chr.) anspielt, handelt es sich nicht um eine Darstellung religiöser Erfahrungen und Anschauungen, sondern um eine retrospektive, zugleich aber auch die Schreibgegenwart reflektierende psychologische Autobiographie, die die „Lebensgeschichte“ (447, 15) Rousseaus in den Jahren 1712–1765 erzählt. Dass das Sprecher-Ich von FW 91 – auch – den *Confessions* „keinen Glauben schenken“ will (447, 15f.), steht wiederum im Kontrast zum Wahrheitsanspruch ihres Autors. So heißt es im Ersten Buch der *Confessions* programmatisch: „Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple, et dont l'exécution

n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature, et cet homme, ce sera moi.“ (Rousseau 1841, 1) – „Ich gehe an ein Unternehmen, welches noch kein Beispiel für sich hat und welches keinen Nachahmer finden wird. Ich will meinen Nebenmenschen einen Menschen zeigen in der ganzen Wahrheit der Natur, und zwar – mich selbst.“ (Rousseau 1870, 1, 1) Im Siebten Buch wird dieser Anspruch auf Wahrfähigkeit im Hinblick auf die autopsychologische Ausrichtung des Werks erneut unterstrichen: „C'est l'histoire de mon âme que j'ai promise: et pour l'écrire fidèlement, je n'ai pas besoin d'autres mémoires; il me suffit, comme j'ai fait jusqu'ici, de rentrer au dedans de moi.“ (Rousseau 1841, 286) – „Die Geschichte meiner Seele habe ich versprochen: und um diese treu zu schreiben, habe ich weiter keine Denkschriften nöthig: es reicht hin, wenn ich, wie bisher, in mich selbst zurückkehre.“ (Rousseau 1870, 4, 3)

Vgl. bereits Heinrich Heines Zweifel an der Aufrichtigkeit v. a. Rousseaus in seinen satirischen *Geständnissen*: „mit dem besten Willen der Treuerichtigkeit kann kein Mensch über sich selbst die Wahrheit sagen. Auch ist dies niemandem bis jetzt gelungen, weder dem heiligen Augustin, dem frommen Bischof von Hippo, noch dem Genfer Jean Jacques Rousseau, und am allerwenigsten diesem letztern, der sich den Mann der Wahrheit und der Natur nannte, während er doch im Grunde viel verlogener und unnatürlicher war, als seine Zeitgenossen.“ (Heine 1854, 9)

447, 16 f. oder der *vita nuova* Dante's] Eine ‚Vorstufe‘ in N V 7, 8 lautet: „so wenig ich Dantes *nuova vita* glaube“. In der titellosen ‚Reinschrift‘ fügte N. hinter „so wenig als der Rousseaus“ zuerst „oder der irgend eines Idealisten“ ein (M III 6, 262), strich diesen allgemeinen Vergleich dann aber zugunsten des weiteren konkreten Beispiels (vgl. M III 6, 263). N. besaß zwei deutsche Übersetzungen der um 1295 entstandenen, aber erstmals 1576 gedruckten *Vita nova* Dantes (1265–1321): *Das neue Leben. Aus dem Italienischen übersetzt und erläutert von Karl Förster* (1841) und *Das neue Leben und die gesammelten lyrischen Gedichte. In den Versmaßen der Urschrift ins Deutsche übertragen von J. Wege* (o. J.); der letztgenannte Band blieb aber laut NPB 109 unaufgeschnitten. Dantes Werk, das in einem neuartigen Stil, dem sogenannten *dolce stil nuovo*, narrative Prosa mit lyrischen Formen (Sonett, Ballade, Kanzone) kombiniert, tritt insofern mit autobiographischem Anspruch auf, als darin die ‚lebensreformierende‘ Liebe des jungen Autors zu einer Frau namens Beatrice geschildert wird. Zugleich erfolgt dabei eine idealistisch-metaphysische Überhöhung der Frauengestalt. Vor diesem Hintergrund ist der Zweifel des in FW 91 sprechenden Ich an der lebensgeschichtlichen ‚Wahrheit‘ des Textes zu verstehen. Zu N.s „Unverständnis für Dante“ vgl. Schneider 1961.

92.

Prosa und Poesie.] Unter „Poesie“ ist hier, wie auch schon die Gegenüberstellung mit der „Prosa“ verrät, im älteren Wortgebrauch ‚Lyrik‘ zu verstehen. Über den stilistischen Zusammenhang von ‚guter Prosa‘ und Lyrik („Poesie“) hat sich N. auch in einem 10-Punkte-Plan „Zur Lehre vom Stil“ geäußert, den er während seines Aufenthalts mit Lou von Salomé in Tautenburg am 8./24. August 1882, also um den Erscheinungstermin der Erstausgabe von FW, für die Freundin verfasste. Passend zu der Hauptthese von FW 92, wonach „man [...] nur im Angesichte der Poesie gute Prosa“ schreiben könne (447, 22 f.), wobei aber zugleich „beständig der Poesie ausgewichen und widersprochen“ (447, 25 f.) werden müsse, lautet der 9. ‚Lehrsatz‘: „Der Takt des guten Prosaikers in der Wahl seiner Mittel besteht darin, dicht an die Poesie heranzutreten, aber niemals zu ihr überzutreten.“ (KSB 6/KGB III 1, Nr. 288, S. 244, Z. 34–36) Vgl. hierzu Itoda 2018, 37, der dies auf N.s frühere althilologische Studien während der Zeit der Basler Professur zurückführt: „aus seinem Studium der aristotelischen Rhetorik und der athenischen Redner kam er zu der Erkenntnis, dass die öffentlich vorgetragene ‚Kunstprosa‘ oder ‚poetische Prosa‘ im Grunde der Nachahmung, der Imitatio, der griechischen Lyriker und Tragödiendichter entstanden sein musste.“ Eine Umorientierung gegenüber dem Dichtungsverständnis des Frühwerks macht umgekehrt Meyer 2019a, 199 für FW 92 geltend.

Zumindest zielt der Text tatsächlich nicht auf altgriechische Dichter und Redner ab, sondern, wie allerdings erst am Ende des Abschnitts deutlich wird, auf ‚lyrische Prosaisten‘ des 19. Jahrhunderts. Diese dienen als Beispiele für die zu Beginn mit überzeitlichem Geltungsanspruch formulierte spannungsvolle Nähe von „Prosa und Poesie“, die man wohl auch als indirekte poetologische Selbstreflexion der Sprechinstanz verstehen kann, auch wenn diese sich im vorliegenden Abschnitt auffällig zurückhält, auch nicht mit Personal- oder Possessivpronomina auf sich aufmerksam macht. Vgl. hierzu schon meine Ausführungen in NK 3/1, S. 471 f. Benne/Zittel 2017b, 4 f. meinen gar, in FW 92 wolle N. „sein Publikum mit der Nase darauf stoßen, dass seine Prosa genauso minutiös und rhythmisch sensibel zu lesen sei wie seine Verse“. Vermutlich auf FW 92 anspielend, hat Mautner 1933, 152 mit Blick auf eine von N. ausgehende „Flut von ‚Aphorismen-Sammlungen‘“ gattungshistorisch festgehalten: „der ‚Aphorismus‘ wird durch Form und Gehalt gleichbedeutend mit ‚Vers der Prosa‘“. Zu FW 92 vgl. auch schon Beriger 1943, 137, der freilich über das vom Text gesteckte Ziel hinausschießt, wenn er hier eine angestrebte „Aufhebung der Grenzen von Poesie und Prosa“ zu erkennen meint. ‚Vorstufen‘ zu FW 92 finden sich in N V 7, 75 und N V 7, 26, die titellose ‚Reinschrift‘, die noch Korrekturen und Varianten aufweist, in M III 6, 122 f.

448, 9 *Der Krieg ist der Vater aller guten Dinge*] Diese Formulierung geht zurück auf das bekannte Heraklit-Fragment (nach Diels/Kranz 1956, 22 B 53): „Πόλεμος πάντων μὲν πατήρ ἐστί, πάντων δὲ βασιλεὺς, καὶ τοὺς μὲν θεοὺς ἔδειξε τοὺς δὲ ἀνθρώπους, τοὺς μὲν δούλους ἐποίησε τοὺς δὲ ἐλευθέρους.“ – „Krieg ist aller Dinge Vater, aller Dinge König. Die einen erweist er als Götter, die anderen als Menschen, die einen macht er zu Sklaven, die anderen zu Freien.“ Aus „aller Dinge Vater“ also wird bei N. „der Vater aller guten Dinge“; diese Einschränkung wird für den Nachsatz benötigt: „der Krieg ist auch der Vater der guten Prosa!“ (448, 9 f.) Eine weitere Verengung erfährt dadurch ebenfalls der Ausdruck „Krieg“: Gemeint ist hier nämlich ganz konkret der zuvor genannte „artige[] Krieg mit der Poesie“ (447, 24). Zu Heraklit vgl. auch FW Vorspiel 41.

448, 10–14 *Vier sehr seltsame und wahrhaft dichterische Menschen waren es in diesem Jahrhundert, welche an die Meisterschaft der Prosa gereicht haben, für die sonst diess Jahrhundert nicht gemacht ist – aus Mangel an Poesie, wie angedeutet.*] Eine ‚Vorstufe‘ lautet: „Die 4 großen Prosaiker“ (N V 7, 75), wobei die im Drucktext erfolgende Konkretisierung „in diesem [sc. dem 19.] Jahrhundert“ noch fehlt. Dass es sich bei den in 448, 16 f. dann namentlich genannten Autoren um Ausnahme-Erscheinungen „in diesem Jahrhundert“ handle, das für „die Meisterschaft der Prosa [...] sonst [...] nicht gemacht ist“, stellt eine neue, gegenwartskritische Wendung des Gedankengangs dar, die sich aus dem Vorgehenden nicht ableiten lässt. Insofern erweist sich die Formulierung „aus Mangel an Poesie, wie angedeutet“, als argumentationslogisch – zumindest ‚auf einem Auge‘ – blindes Motiv; denn auf einen solchen Mangel des 19. Jahrhunderts wurde bislang keineswegs hingedeutet – lediglich umgekehrt und ganz allgemein, mit überzeitlichem Geltungsanspruch, auf einen Bedingungs-zusammenhang zwischen dem Verfassen von ‚guter Prosa‘ und Lyrik („Poesie“).

448, 14–16 *Um von Goethe abzusehen, welchen billigerweise das Jahrhundert in Anspruch nimmt, das ihn hervorbrachte*] Goethe erscheint damit zwar als einer der eingangs genannten poetischen Großmeister der Prosa (vgl. 447, 19 f.), wird aber nicht dem 19. Jahrhundert zugerechnet, sondern dem 18. Jahrhundert, in dessen Mitte er (1749) geboren wurde. Angesichts der Tatsache allerdings, dass Goethe nahezu genauso lange im 19. Jahrhundert wie im 18. wirkte und eine Vielzahl seiner ‚reifen‘ Werke (sowohl im Gebiet der Lyrik als auch der Prosa) zwischen der Jahrhundertwende und seinem Tod im Jahr 1832 verfasste, ist seine ‚Verbannung‘ aus dem 19. Jahrhundert keineswegs so naheliegend, wie das sprechende Ich mit dem Adverb „billigerweise“ suggeriert. In FW 97 taucht der Prosaist Goethe erneut auf, hier allerdings mit leicht ab-

wertendem Beiklang, indem ihm „Geschwätzigkeit“ bescheinigt wird, mag diese auch „aus Lust an guten Worten und Sprachformen“ resultieren (451, 27 f.). Zur lyrischen ‚Anlehnung‘ an Goethe vgl. u. a. NK FW Vorspiel Titel und NK 355, 7. In FW wird außerdem noch in FW 103, FW 357 und FW 370 auf Goethe Bezug genommen sowie im ersten ‚Lied des Prinzen Vogelfrei‘ „An Goethe“. Zu N.s „Goethe-Konstruktionen“ vgl. Zanucchi 2019.

448, 16–19 so sehe ich nur Giacomo Leopardi, Prosper Mérimée, Ralph Waldo Emerson und Walter Savage Landor, den Verfasser der *Imaginary Conversations*, als würdig an, Meister der Prosa zu heissen.] Alle vier Autoren, die hier als „Meister der Prosa“ gerühmt werden, haben auch – entsprechend der Ausgangsthese, „dass die grossen Meister der Prosa fast immer auch [lyrische] Dichter gewesen sind“ (447, 19 f.) – Gedichte verfasst. Über die meisten dieser ‚lyrischen Prosaisten‘ hat N. sich wiederholt lobend geäußert. Giacomo Leopardi (1798–1837) findet sich in N.s Werk, Nachlass und Briefen seit 1872 ca. 40-mal erwähnt – in einer nachgelassenen Aufzeichnung von 1875 sogar als „der vielleicht [...] größte Stilist des Jahrhunderts“ (NL 1875, 3[71], KSA 8, 35, 3 f.). Von Leopardi besaß N. vier Bände: den 1861 erschienenen zweiten Band der *Opere* im italienischen Original, der allerdings unaufgeschnitten blieb (vgl. NPB 348), die zweibändige Übersetzung der Werkausgabe von Paul Heyse von 1878 mit Gedichten im ersten Band sowie eine weitere Übersetzung der Gedichte von Robert Hamerling aus dem Jahr 1866. Zu N.s Leopardi-Rezeption vgl. Hufnagel 2019, 153–168. Prosper Mérimée (1803–1870) wird laut eKGWB seit 1878 insgesamt 28-mal von N. genannt – im Brief an Köselitz vom 30. März 1881 als „ihr [sc. der Franzosen] erster großer Erzähler aus diesem Jahrhundert“ (KSB 6/KGB III 1, Nr. 97, S. 79, Z. 86 f.). Von Mérimée hatte N. in seiner Bibliothek drei Bände: *Dernières nouvelles* (1874), die 1875 erschienene zweite Ausgabe der *Lettres à une autre inconnue* sowie die deutsche Übersetzung seiner Erzählung *Carmen* von 1882 (vgl. NPB 380 f.). Als Lyriker trat Mérimée vor allem in seiner frühen Schaffensphase hervor, namentlich mit der 1827 publizierten vorgeblichen Volksliedsammlung *La Guzla, ou Choix de poésies illyriques*. Zu N. als Mérimée-Leser vgl. Chaves 2013. Ralph Waldo Emerson (1803–1882) taucht zum ersten Mal bereits 1866 in einem Brief an Carl von Gersdorff auf und kommt bis 1888 über 30-mal bei N. vor, gegenüber Franz Overbeck nennt er ihn eine „herrliche große Natur, reich an Seele und Geist“ (22. 12. 1884, KSB 6/KGB III 1, Nr. 566, S. 573, Z. 47 f.); aus der reichhaltigen Forschungsliteratur zu N. und Emerson vgl. z. B. die neuere Studie von La Rocca 2017, siehe ebenfalls NK FW Motto 1882 (dort auch Hinweise zu den Emerson-Bänden in N.s Bibliothek). Auch Emerson verfasste nicht nur Prosa, sondern ebenfalls lyrische Texte; besonders prominent ist etwa seine *Concord*

Hymn zum Gedenken an die Schlacht von Lexington und Concord (1775) im amerikanischen Bürgerkrieg.

Aus dieser Autoren-Reihe sticht – der auch von Emerson hochgeschätzte – Walter Savage Landor (1775–1864) heraus, und zwar nicht nur, weil er als einziger dieser vier Autoren mit einem konkreten Prosawerk, den „*Imaginary Conversations*“, genannt wird, sondern auch deshalb, weil N. ihn an dieser Stelle überhaupt zum einzigen Mal erwähnt. Der Brite Landor, der überdies der heute am wenigsten bekannte der genannten ‚Prosa-Meister‘ – und Lyriker (bereits 1795 war eine erste Sammlung *Poems of Walter Savage Landor* in englischer und lateinischer Sprache erschienen) – sein dürfte, hatte zwischen 1824 und 1829 insgesamt fünf Bände seiner *Imaginary Conversations of Literary Men and Statesmen* veröffentlicht, von denen N. die 1878 von Eugen Oswald herausgegebene deutsche Auswahl-Ausgabe *Männer und Frauen des Wortes und der That, im Gespräch zusammengeführt* 1879 erworben hatte (vgl. NPB 337). Landors insgesamt 150 imaginäre Gespräche zwischen berühmten Persönlichkeiten über literarische und politische Themen stehen in der von Lukian von Samosata (um 120–180) begründeten Tradition der ‚Totengespräche‘, in die auch Bernard le Bovier de Fontenelles (1657–1757) [*Nouveaux*] *Dialogues des morts* (1683) gehören, die der übernächste Abschnitt FW 94 thematisiert. Zum Rekurs auf Landor in FW 92 und zur Verortung von dessen *Imaginary Conversations* in der zeitgenössischen Gesprächsliteratur vgl. Häfner 2019, 284 f.

93.

Aber warum schreibst denn du?] Die Überschrift taucht im Text selbst in leicht verändertem Wortlaut als Frage des Dialogpartners B. wieder auf: „Aber warum schreibst du dann?“ (448, 28) Während allerdings hiermit nach dem Grund des (Dennoch-)Schreibens gefragt wird, verlagert die Titelfrage durch die andere Wortstellung den Schwerpunkt auf das angesprochene Du und dessen persönliche Motivation. Diese Frage kann einerseits als Ausgangspunkt des folgenden Gesprächs verstanden werden, mithin als nicht durch ein vorangestelltes „B.“ zu denkender, auf die paratextuelle Ebene verschobener Redebeitrag von diesem, auf den sein Gesprächspartner A. antwortet, bevor B. seine Frage dann mit veränderter Sinnrichtung erneut stellt. Andererseits könnte es sich aber auch um eine an den Leser – sofern er möglicherweise selbst als ein ‚Schreibender‘ vorgestellt wird – adressierte Frage handeln, die nicht von einem der beiden Sprechenden, sondern von einer dritten Figur stammt: vom ‚Autor‘ des Dialogs, den Volz 1995, 305 als empirischen Autor kurzerhand mit dem Dialogpartner A. identifiziert: N. wolle damit zeigen, dass sein eigenes

Schreiben „als kraftvolle Lebensäußerung, nicht als papierenes Geschäft, als Harnerotik onanierender Schreibtischtäter“ zu verstehen sei. Dass „man leicht geneigt [ist], Nietzsche mit A zu identifizieren“, bemerkt zwar auch Buhl 2017, 306, der aber zugleich die Frage aufwirft, „ob das zu Recht geschieht“. Laut Zittel 2016, 87 „führt das Niederschreiben von Gesprächen“ im Fall von FW 93 „zu paradoxen Dialogen über ihr Niederschreiben“. Wie Zittel darauf kommt, dass es im vorliegenden Gespräch just um das Dialoge-Schreiben geht, bleibt schleierhaft; weder A. noch B. spezifizieren die Textsorte, über deren „Niederschreiben“ sie sich unterhalten.

Vgl. folgende noch monologische ‚Vorstufe‘ (zu den ersten Zeilen des Textes) in M III 1, 116: „Ich verachte die, welche mit der nassen Feder in der Hand denken: aber wer gar sich vor dem offenen Dintenfassee seinen Leidenschaften überläßt, auf dem Stuhle sitzend und aufs Papier starrend, ist gar zu lächerlich! – der {Schriftsteller}!“ Zwei schon dialogisch gestaltete ‚Vorstufen‘ zu FW 93 finden sich in N V 7, 60, die titellose ‚Reinschrift‘ mit Korrekturen und Varianten in M III 6, 15.

448, 21–28 A: *Ich gehöre nicht zu Denen, welche mit der nassen Feder in der Hand denken; und noch weniger zu Jenen, die sich gar vor dem offenen Tintenfassee ihren Leidenschaften überlassen, auf ihrem Stuhle sitzend und auf's Papier starrend. Ich ärgere oder schäme mich alles Schreibens; Schreiben ist für mich eine Nothdurft, – selbst im Gleichniss davon zu reden, ist mir widerlich.*] Auf der der ‚Reinschrift‘ gegenüberliegenden linken Heftseite beginnt eine im Ganzen durchgestrichene ‚Vorstufe‘ hierzu – wie in der oben zitierten Version – noch ohne dialogische Struktur: „Was liegt an einem Denker, der mit der nassen Feder in der Hand denkt! Aber „Und an jenen Dichtern, die sich gar vor dem offenen Dintenfassee ihren Leidenschaften überlassen, auf ihrem Stuhle sitzend und aufs Papier starrend! Schreiben sollte eine Nothdurft sein, an die man nicht ohne Scham denken kann – schon das Gleichniß der Sache ist ekelhaft. –“ (M III 6, 14 f.) Was hier noch in der dritten Person über „Denker“ und „Dichter“ bzw. übergreifend über das „Schreiben“ in normativem Gestus („sollte [...] sein“) gesagt wird, fließt mit wörtlichen Übereinstimmungen in den ersten Redebeitrag des Dialogpartners A. ein, der allerdings deskriptiv von sich selbst spricht. Die ausdrückliche Unterscheidung der „Denker“ und „Dichter“ fällt in der Druckfassung weg und wird durch die doppelte Abgrenzung „Ich gehöre nicht zu Denen [...] und noch weniger zu Jenen“ ersetzt, wobei mit „Denen“ immerhin solche gemeint sind, die (beim Schreiben) „denken“. Inwiefern man „noch weniger“ als „nicht“ zu einer Gruppe gehören kann, bleibt zwar ohne Erläuterung; allerdings wirken die ‚leidenschaftlich‘ am Schreibtisch sitzenden Autoren schon durch den diesem Bild selbst inhärenten Kontrast lä-

cherlich, während zumindest nicht auf Anhieb klar ist, weshalb sich der Sprecher (wenngleich weniger nachdrücklich) von solchen abgrenzt, die während des Schreibens nachdenken.

Zur „Feder in der Hand“ und zum „offenen Tintenfasse“ vgl. das poetologische Gedicht FW Vorspiel 59, wo das lyrische Ich sich selbst in einer durch dieses Set geprägten Schreibszenen präsentiert. Vgl. auch FW 366 (614, 14–16).

448, 23 *und noch weniger zu Jenen, die sich gar*] In M III 6, 15 korrigiert aus: „und jene, welche gar sich“.

448, 24 *offenen Tintenfasce*] M III 6, 15: „offnen D^rTⁿintenfasce“.

448, 25 *starrend.*] In M III 6, 15 korrigiert aus: „starrend – sind mir sehr lächerlich.“

448, 25–28 *Ich ärgere oder schäme mich alles Schreibens; Schreiben ist für mich eine Nothdurft, – selbst im Gleichniss davon zu reden, ist mir widerlich.*] Die Rede vom Schreiben als einer „Nothdurft“, die dem Schreiben als Denken sowie als Leidenschaft entgegengesetzt wird, ist doppeldeutig: Aufgerufen wird zum einen die zu N.s Zeit noch vorherrschende allgemeine Bedeutung von „Nothdurft“ als Synonym für ‚Notwendigkeit‘: „ein nothwendiges, dringendes bedürfnis und erfordernis in verschiedenem sinne“ (Grimm 1854–1971, 13, 924), zum anderen aber auch die bereits im 18. Jahrhundert geläufige – heute primäre – engere Bedeutung als gehobener alltagssprachlicher Ausdruck für die Defäkation und Miktion. So erläutert schon Adelungs *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart* die Redewendung „Seine Nothdurft verrichten“: „in der anständigen Sprechart, dem Dringen der Natur zur Erleichterung des Leibes eine Genüge thun.“ (Adelung 1811, 3, 528) Durch Erwähnung der Affekte Scham („ich schäme mich“) und Ekel („ist mir widerlich“) schiebt sich die letztere Bedeutung in den Vordergrund.

Dass dem Sprecher A. „selbst“ das „Gleichniss“ vom Schreiben als Nothdurft „widerlich“ ist, erklärt sich gerade daraus, dass es den Akt des Schreibens mit physiologischen Ausscheidungsvorgängen parallelisiert. Noch ‚widerlicher‘ als solches Im-Gleichnis-Sprechen ist in der Argumentationslogik von A. allerdings das Schreiben bzw. der Schreibdrang zur Gedankenausscheidung selbst. Das „Gleichniss“ passt jedenfalls gut zur gastroenterologischen bzw. nutritiv-digestiven Metaphorik, mit der Schreib- und Lesevorgänge in FW Vorspiel verschiedentlich umschrieben werden (vgl. FW Vorspiel 1, 8, 24, 35, 54). Man kann vielleicht sogar – mit entsprechender Übertragung vom Mündlichen ins Schriftliche – an das im späten 19. Jahrhundert schon bekannte psychiatrische Symptom der Logorrhoe („Sprechdurchfall“) denken; vgl. Krafft-Ebing 1879, 86: „Eine Beschleunigung der Sprache als Ausdruck erleichterter Gedankenbewegung

und Gedankenäußerung findet sich in psychischen Exaltationszuständen, besonders maniakalischen (Logorrhöe, Polyphrasie).“ Angesichts seiner Scham über die eigene ‚notdürftige‘ Gedankenausscheidung im Akt des Schreibens würde A. übrigens zu denen gehören, die das sprechende Wir von FW 107 im letzten Satz des Zweiten Buchs als diejenigen von sich ausschließt, die „ihr euch noch irgendwie vor euch selber schäm t“ (465, 17 f.). Zugleich korrespondiert der in FW 93 geschilderten schambesetzten Ausscheidungs-Tätigkeit des Schriftstellers in gewisser Weise die unsaubere, peinliche Arbeit der Philologen in FW 102.

448, 28–32 *B.: Aber warum schreibst du dann? A.: Ja, mein Lieber, im Vertrauen gesagt: ich habe bisher noch kein anderes Mittel gefunden, meine Gedanken los zu werden. B.: Und warum willst du sie los werden? A.: Warum ich will? Will ich denn? Ich muss. – B.: Genug! Genug!*] Die den Wortlaut des Titels variierende Frage B.s nach dem Grund des Schreibens wurde durch den vorangehenden Redebeitrag A.s, namentlich durch die Äußerung „Schreiben ist für mich eine Nothdurft“ (448, 26 f.) eigentlich schon beantwortet. Die beiden folgenden Antworten A.s fügen dem auch keine neuen Informationen hinzu, verschieben nur die Notwendigkeit des ‚Müssens‘ auf den ‚Ausscheidungs‘-Akt von Gedanken, dem einzig das Schreiben diene, was allerdings – schlecht dazu passend – in der fiktiven *Mündlichkeit* eines dialogischen Gesprächs mitgeteilt wird. Die abschließende Geminatio aus dem Munde B.s: „Genug! Genug!“, die dieses Gespräch abbricht, signalisiert, dass er die Scham- und Ekelhaftigkeit, mit der das Gesprächsthema für A. besetzt ist, endlich begriffen hat.

448, 29 *anderes*] M III 6, 15: „andres“.

448, 30 *meine Gedanken*] In M III 6, 15 korrigiert aus: „sie“.

94.

Wachsthum nach dem Tode.] Eine kürzere ‚Vorstufe‘ zu diesem Abschnitt ist in N V 7, 82 enthalten, die noch titellose ‚Reinschrift‘ mit etlichen Korrekturen in M III 6, 230. Der später hinzugekommene Titel bezieht sich auf den im Text genannten Frühaufklärer Bernard le Bovier de Fontenelle (vgl. schon NK 375, 8–10) als Autor der (*Nouveaux*) *Dialogues des morts* (1683), was sich jedoch erst aus den Schlusssätzen erklärt, die gegenüber Fontenelles vermeintlicher Geringschätzung zu Lebzeiten von einer – vielleicht ungerechtfertigten – postumen Rangerhöhung dieses Autors in der Sprechgegenwart handeln. In gewisser Weise wird Fontenelle mit diesem ‚Nachleben‘ seinerseits *post mor-*

tem zum Gesprächspartner des sprechenden Wir, auch wenn er selbst nicht als fiktive Figur auftritt und keine Antwort auf die Fragen gibt, mit denen der Abschnitt offen ausklingt. Zu ‚N. und Fontenelle‘ vgl. Donnellan 1976, 421–433, speziell zu FW 94 ebd., 421 u. 635. Als Warnung „[v]or einer Überschätzung seiner [sc. Fontenelles] Äußerungen“ liest Krökel 1929, 44 den vorliegenden Abschnitt. Die neuere Forschung macht um FW 94 eher einen Bogen; vgl. aber Babich 2014, 252, Anm. 20, die nicht nur auf die Bedeutung Lukians (hierzu NK 449, 2–4) für Fontenelle und N. verweist, sondern in dem Text auch einen Anklang an das „ship of the dead, Naglfar“ aus der nordischen Mythologie vernimmt.

449, 2–4 *Jene kleinen verwegenen Worte über moralische Dinge, welche Fontenelle in seinen unsterblichen Todtengesprächen hinwarf* Bei Fontenelles (*Nouveaux*) *Dialogues des morts* – den in passgenauer Rhetorik als „unsterblich[]“ gerühmten „Todtengesprächen“ –, die im Jahr 1683 erstmals erschienen waren und ihren jungen Autor mit einem Schlag bekannt machten, handelt es sich um insgesamt 36 dem Andenken des mit seinen Νεκρικοί διάλογοι als Genre-Begründer geltenden antiken Satirikers Lukian von Samosata (um 120–180) gewidmete fiktive Dialoge zwischen berühmten Personen der Antike und/oder der frühen Neuzeit, etwa zwischen Alexander dem Großen und der Hetäre Phryne, Sokrates und Montaigne, Karl V. und Erasmus von Rotterdam. Fontenelle nimmt darin ironisch-sarkastisch verschiedene Vorurteile seiner eigenen Zeit aufs Korn und thematisiert insbesondere den Begriff der Tugend („vertu“), um diesen skeptisch zu relativieren. N. besaß das von ihm intensiv gelesene Werk – neben zwei weiteren Fontenelle-Schriften – in seiner persönlichen Bibliothek (vgl. Fontenelle 1876; NPB 228 f.).

Zum ersten Mal erwähnt N. Fontenelle und seine *Dialogues des morts* im Brief an Franz Overbeck vom 30. März 1879. Darin heißt es: „Für mich Einsamen giebt es keine Genesung. – Fontenelle’s dialogues des morts sind mir wie blutsverwandt.“ (KSB 5/KGB II 5, Nr. 831, S. 402, Z. 17 f.) Und wenig später schreibt er in MA II WS 214: „Man ist beim Lesen von Montaigne, Laroche-foucauld, Labruyère, Fontenelle (namentlich der dialogues des morts) Vauvenargues, Champfort dem Alterthum näher, als bei irgend welcher Gruppe von sechs Autoren anderer Völker [...]. Ihre Bücher [...] enthalten mehr wirkliche Gedanken, als alle Bücher deutscher Philosophen zusammengenommen“ (KSA 2, 646, 25–647, 5). Die Wertschätzung Fontenelles behielt N. bis ins Spätwerk hinein bei. Noch in GD wird Fontenelle als „Beispiel“ für „gute Franzosen“ angeführt (Was ich den Alten verdanke 2, KSA 6, 155, 26 f.; vgl. hierzu NK 6/1, S. 566, wo Brunetière 1887, 132 als eine Quelle für N.s Wertschätzung Fontenelles angeführt wird, mit der er sich „bewusst gegen den zeitgenössischen Publikumsgeschmack“ gestellt habe).

In der einleitenden Zueignung an Lukian schreibt Fontenelle bissig über die „moralische“ Intention seiner *Dialogues des morts*: „Eure [Lukians] Gespräche halten eine Morale in sich; und ich habe gleichfalls alle meine Todten moralisiren lassen. Wiedrigen Falls hätte es nicht der Mühe verlohnet, die Todten reden zu lassen; Unnützes Zeug zu sagen, würden die Lebendigen schon zulänglich gewesen seyn.“ (Fontenelle 1727, unpag. [Zueignung, iii]) Doch wie „moralisieren“ die „Todten“ Fontenelles, so dass das Wir in FW 94 von „verwegenen Worte[n]“ sprechen kann? Ein durchgängiges Muster bei Fontenelle ist die provokante Depotenzierung der Vernunft *in ethicis*. So hält etwa im Gespräch zwischen der Römerin Lucretia und Barbara Blomberg, der Geliebten Karls V., jene den (Selbst-)Betrug durch die Einbildungskraft für notwendig, damit tugendhafte Handlungen begangen werden. Das Gegenargument Barbaras lautet, man könnte sie doch stattdessen „aus Betrachtung seiner Pflichten“ begehen, welche „Absicht“ ihres Erachtens „weit edler“ ist, da sie „sich auf die Vernunft“ gründe. Darauf antwortet Lucretia, gerade deshalb sei „sie so unvernünftig und schwach“, denn „[d]ie Vernunft selbst würde es nicht fordern, daß sich der Mensch durch sie allein regieren lassen sollte“ (ebd., 156). Dementsprechend sei auch „die Tugend nicht mit dem Zeugnisse zufrieden, welches sie selber giebt“, wie Barbara meint, sondern die „Phantasie des Ruhmes“ stelle „das allermächtigste von der Welt“ dar: „Sie ist die Seele aller Dinge; und man zieht sie allem übrigen für.“ (Ebd., 155) Ähnlich wie Lucretia argumentiert auch der frühneuzeitliche Lyriker Clément Marot im Gespräch mit dem stoischen Philosophen Seneca, der postuliert, „sich durch die /128/ Vernunft allein leiten zu lassen, und sich der Herrschaft der Natur so gar zu entziehen“, um jedoch von Marot belehrt zu werden, dass dies unmöglich sei, da „die Natur allezeit ihr Recht“ behalte (ebd., 127 f.).

Neben derartigen „verwegenen Worte[n]“ über moralische Dinge“ ließen sich noch zahlreiche weitere Beispiele aus Fontenelles *Dialogues* für die Relativierung zeitgenössischer Moralvorstellungen anführen, was N.s Wertschätzung dieses Autors erklären mag. Dass Fontenelle selbst als Autor der ‚Totengespräche‘ „sich nicht auf eine bestimmte Haltung festlegen“ ließ (Dreyfürst 2014, 64), erscheint darüber hinaus als eine Gemeinsamkeit mit N., dessen eigene Position hinter den perspektivischen Sprechinstanzen seiner Texte ebenfalls schwer zu fassen ist. Zu Fontenelles *Dialogues des morts* vgl. auch Hess 1967 (ausgehend von FW 94), Henschen 1991 u. Steigerwald 2003.

449, 3 f. *Worte über moralische Dinge [...] hinwarf]* In M III 6, 230 korrigiert aus: „Gedanken [...] ausdrückte“.

449, 4–11 *galten seiner Zeit als Paradoxien und Spiele eines nicht unbedenklichen Witzes; selbst die höchsten Richter des Geschmacks und des Geistes sahen*

nicht mehr darin, [...] Voltaire und Helvetius] Voltaires Urteil über seinen fast vierzig Jahre älteren Zeitgenossen Fontenelle ist ambivalent; so lobt er ihn einerseits zwar im *Catalogue alphabétique de la plupart des écrivains français qui ont paru dans le siècle de Louis XIV* (1751) als „l'esprit le plus universel que le siècle de Louis XIV ait produit“ (Voltaire 1877–1885, 14, 72), kritisiert andererseits jedoch speziell die *Dialogues des morts* für ihren ‚Witz‘ („esprit“). So bemerkt Voltaire in seiner Abhandlung *Connaissance des beautés et des défauts de la poésie et de l'éloquence dans la langue française* (1749) über Fontenelles ‚Totengespräche‘: „Des pensées si puériles et si propres à révolter tous les esprits sensés n'ont pu cependant empêcher le succès du livre [...]. Le malheur de ce livre et de ceux qui lui ressemblent est d'être écrit uniquement pour faire voir qu'on a de l'esprit.“ (Ebd., 23, 370) – „Gedanken, so kindisch, um jeden vernünftigen Verstand zu empören, konnten den Erfolg des Buches nicht verhindern [...]. Das Unglück derartiger Bücher besteht darin, dass sie bloß geschrieben werden, um zu zeigen, dass man Geist hat.“ Zu Voltaires Abgrenzung gegen und Beeinflussung durch Fontenelle vgl. Runset 1974, 46–50. Dass man die *Dialogues des morts* im späten 17. sowie im 18. Jahrhundert oft „als bloße Spiele des Witzes und schnurrige Einfälle“ abtat, betont unter Verweis auf Fontenelles ‚Rehabilitierung‘ bei N. auch Langer 1948, XXIV f. Zu Voltaires negativem „Urtheil über solche Stilisten, wie Fontenelle“ vgl. auch FW 101, 458, 22 f.

Dass ebenfalls (der abgesehen von ein paar Erwähnungen im Nachlass bei N. nur noch in MA II WS 216 und JGB 228 namentlich erwähnte) Claude Adrien Helvétius (vgl. NK 387, 28–34 u. NK FW 287) als ‚Geschmacksrichter‘ Fontenelle so beurteilt, wie das sprechende Wir im zu kommentierenden Passus suggeriert, ist allerdings nicht zu belegen. Vielmehr übte Fontenelle besonders großen Einfluss auf Helvétius aus, vermittelte ihm vor allem Kenntnisse der früh-aufklärerischen englischen Philosophie und prägte maßgeblich seinen Denk- und Schreibstil (vgl. Krauss 1966). Voltaire, der sich seinerseits um Einfluss auf Helvétius bemühte, zeigt sich deshalb in seinen Briefen an ihn geradezu eifersüchtig auf Fontenelle, den er am 15. September 1763 beispielsweise ironisch als „[v]otre héros“ bezeichnet (Voltaire 1877–1885, 42, 570). Auch in Jean-François de Saint-Lamberts *Essai sur la vie et les ouvrages d'Helvétius* heißt es leicht spöttisch: „Helvétius faisait sa cour à Fontenelle. Il allait chez lui comme un disciple qui venait proposer ses doutes avec modestie.“ (Saint-Lambert 1818, 8) – „Helvétius umwarb Fontenelle. Er ging zu ihm wie ein Jünger, der kam, um seine Zweifel mit Bescheidenheit vorzubringen.“ Offensichtlich hatte Saint-Lambert größere Vorbehalte gegenüber Fontenelle als Helvétius selbst, merkt jener doch im selben Text ebenfalls an: „Fontenelle, qui n'a été longtemps qu'un bel-esprit, n'était pas encore philosophe quand il a fait son traité.

Il ne savait pas alors généraliser ses idées“ (Saint-Lambert 1818, 79). – „Fontenelle, lange Zeit bloß ein Schöngeist („bel-esprit“), war immer noch kein Philosoph, als er seine Abhandlung schrieb. Er wusste nicht, wie er seine Gedanken systematisieren sollte“. Vielleicht steht N. ja diese Passage vor Augen – die als anonymes *Préface* zu Helvétius' Poem *Le bonheur* erschienen war –, wenn in FW 94 neben Voltaire fälschlicherweise auch Helvétius zu den „esprit“-kritischen Lesern Fontenelles gezählt wird.

In Hermann Hettners *Geschichte der französischen Literatur im achtzehnten Jahrhundert*, konnte N. übrigens ein polemisch gezeichnetes Helvétius-Bild vorfinden, das die im zu kommentierenden Text geschilderten Vorbehalte gegen Fontenelle auf jenen selbst zurückfallen lassen. Hettner formuliert über Helvétius' 1758 erschienenenes Werk *Sur l'Esprit*, das ihn „zum berühmten Mann machen sollte“, nämlich ganz ähnliche Vorbehalte: „Das Neue in diesem Buch ist nicht wahr und das Wahre ist nicht neu. Helvetius spielt mit den Ideen der Vorgänger, wie Kinder mit Schießgewehren; er ergötzt sich am Puffen und Knallen und fragt nicht, ob das gefährliche Spiel Unheil und Schaden stiftet.“ (Hettner 1860, 377) (N. besaß Helvétius' Buch in einer deutschen Übersetzung, die 1760 unter dem Titel *Discurs über den Geist des Menschen* erschienen war; ob N.s Exemplar verloren gegangen oder identisch mit dem in NPB 284 f. angeführten Exemplar mit zahlreichen Lektürespuren ist, bleibt nach der Anmerkung ebd. jedoch ungewiss.)

In der oft kritisch gegen die französische Aufklärung eingestellten deutschen Rezeption des 19. Jahrhunderts verwischten in puncto „Witz“/„esprit“ die Unterschiede zwischen Fontenelle, Voltaire und Helvétius bisweilen gänzlich, so etwa bei Carl Julius Weber, dessen zwölbändiges Werk *Demokritos oder hinterlassene Papiere eines lachenden Philosophen* N. besaß (vgl. NPB 645–648). Im ersten Band schreibt Weber ausgehend von Helvétius, der immerhin erkannt habe, „daß der erste elektrische Witzschlag auch der stärkste ist“ (Weber 1868, 1, 252), Fontenelle und Voltaire seien für ihren Witz zu alt geworden: „Indessen vergessen sich entschieden witzige Köpfe, wie Fontenelle und Voltaire, die freilich das Unglück erlebten, zu lange witzig zu seyn, und witzeln, weil sie immer und aller Orten witzig seyn wollen“ (ebd.). Auch FW 94 bringt, wenngleich in spezifisch verschiedener Weise, Fontenelle, Voltaire und Helvétius – bei aller betonten bzw. unterstellten Kritik der beiden Letztgenannten an jenem – wieder auf eine Ebene, wenn am Ende des ersten Satzes nach einem Gedankenstrich nahegelegt wird, dass „vielleicht Fontenelle selber nicht“ mehr in seinen Gedanken gesehen habe als seine Kritiker (449, 7 f.): nämlich nur paradoxe Spiele des Witzes.

Zu „allem französischen esprit“ als „Witz“ mit einer „Dosis Unvernunft“ vgl. FW 82 (438, 12–15), vor welchem Hintergrund sich allerdings die Frage

stellt, weshalb Voltaire sowie vorgeblich Helvétius laut FW 94 als höchste Geschmacks- und Geistesrichter der französischen Aufklärung Fontenelle gerade daraus einen Vorwurf machen.

449, 8–10 *Nun ereignet sich etwas Unglaubliches: diese Gedanken werden Wahrheiten! Die Wissenschaft beweist sie! Das Spiel wird zum Ernst!* Im Korrekturbogen war der erste Teil dieses Passus noch in der Vergangenheitsform formuliert; in Cb2, 115 mit roten Randstrichen markiert: „Nun ereignete sich etwas Unglaubliches: diese Gedanken wurden Wahrheiten!“ (In M III 6, 230 aber schon im Präsens: „werden zu Wahrheiten“.) Das behauptete Ereignis erscheint zunächst weniger unglaublich als vielmehr unverständlich. Der Text lässt ja erstens offen, welche „Gedanken“ konkret gemeint sind; was sich hinter jenen „kleinen verwegenen Worte[n] über moralische Dinge“ (449, 2f.) in Fontenelles *Dialogues des morts* verbirgt, ist eine Leerstelle des Textes, die erst eine kommentierende Lektüre durch Auflösung der gelehrten Anspielung zu füllen hat. Zweitens bleibt unklar, was man sich unter der abstrakten Akteurin „[d]ie Wissenschaft“ vorstellen soll, die diese „Gedanken“ Fontenelles „[n]un“, d. h. in der Sprechgegenwart, angeblich „beweist“ und damit zu „Wahrheiten“ werden lässt (zu ‚der‘ Wissenschaft vgl. NK 379, 29–33). Drittens irritiert, dass jetzt offenbar nicht mehr, wie noch am Ende des vorangehenden Satzes, lediglich hypothetisch erwogen, sondern auf einmal apodiktisch vorausgesetzt wird, es handle sich bei dem, was ‚heute‘ als „Ernst“ zu betrachten sei, für Fontenelle um nichts anderes als um ein „Spiel“ des Witzes.

449, 10–14 *Und wir lesen jene Dialoge mit einer anderen Empfindung, als Voltaire und Helvetius sie lasen, und heben unwillkürlich ihren Urheber in eine andere und viel höhere Rangklasse der Geister, als Jene thaten, – mit Recht? Mit Unrecht?* Mit der „anderen Empfindung“ ist offenbar diejenige gemeint, dass es sich bei den *Dialogues des morts* eben nicht bloß um ein unverbindliches ‚Spiel des Witzes‘, sondern um ‚ernste Wahrheiten‘ handelt. Indes wird diese Empfindung im zu kommentierenden Passus gerade in Frage gestellt. Denn die abschließende (Selbst-)Reflexion, der zufolge die mit jener Empfindung verbundene unwillkürliche Rangerhöhung von Fontenelles Intellekt eventuell zu „Unrecht“ geschieht, erwägt die Möglichkeit, dass es sich bei dem unterstellten Ernst um eine vom sprechenden Wir projizierte Autorintention handeln könnte, die sich mit der tatsächlichen nicht deckt. Was der Autor Fontenelle im Sinn hatte, bleibt freilich (zwangsläufig) offen – ebenso wie die Frage, weshalb er denn überhaupt in eine „viel höhere Rangklasse der Geister“ gehören sollte, falls die ‚moralischen‘ Gedanken in seinen ‚Totengesprächen‘ ernst gemeint wären.

95.

Chamfort.] Vgl. die versteckten Chamfort-Bezüge in FW Vorspiel 24 und FW 167, über die die entsprechenden Stellenkommentare Aufschluss geben. Ausschlaggebend für N.s Interesse an dem französischen Moralisten und Revolutionär Nicolas Chamfort (1741–1794), das sich im vorliegenden Abschnitt besonders nachdrücklich dokumentiert, war offenkundig die Chamfort-Ausgabe mit biographischem Vorwort, die N. seit 1879 besaß und mit zahlreichen Lesespuren versah (vgl. NPB 169): *Pensées – maximes – anecdotes – dialogues précédés de l'histoire de Chamfort par P. J. Stahl [= Pierre-Jules Hetzel]. Nouvelle édition revue et augmentée, contenant des pensées complètement inédites et suivie des lettres de Mirabeau à Chamfort*, Paris o. J. [1856]. Obwohl der Name Chamfort bei N. bereits auf einer Art (Übersetzungs-)To-do-Liste von 1876 auftaucht (vgl. NL 1876, 16[5], KSA 8, 287, 20), rät er Ida Overbeck in seinem Schreiben an sie vom 05. 11. 1879 noch, „Herrn Chamfort“ aus ihrer von N. initiierten Auswahlübersetzung von Charles-Augustin Sainte-Beuves (1804–1869) Essaysammlung *Causeries du Lundi* unter dem Titel *Menschen des XVIII. Jahrhunderts* (vgl. hierzu Sommer 2014a) „wegzulassen“, und zwar mit der Begründung: „Ein Meisterstück war der betreffende Artikel wohl nicht“ (KSB 5/KGB II 5, Nr. 901, S. 461, Z. 3 f.; dass Sainte-Beuve Chamfort „ohne Sympathie / u. V. Verständniß“ gegenüberstand, schreibt N. noch in KGW IX 11, Z II 10, 5, 42–46 = NL 1885, 38[5], KSA 11, 600, 16–18). Die Übersetzerin leistete diesem Ratschlag willig Folge und antwortete am 11. November 1879: „Chamfort lasse ich herzlich gerne weg [...]. Die Darstellung Chamfort's erweckte in uns keinen vortheilhaften Eindruck [...] ob man nun je nach Gutdünken denselben Chamfort selbst oder Ste Beuve zur Last legen will“ (KGB II 6/6, Nr. 1254, S. 1220, Z. 19 f. u. 23–26). Besonders bemerkenswert ist mit Blick auf FW 95, was Ida Overbeck im Rückblick über N.s damaliges Verhältnis zu Chamfort zu berichten weiß: „Er [N.] liebte das Zeitalter Ludwigs XIV. und haßte die Revolution. Er nahm es Chamfort übel, sich in den Umgang mit Revolutionsmännern gebracht zu haben, und wollte nicht, daß sein eigener Name mit dem Chamforts zusammen je genannt werde.“ (Overbeck 1908, 237)

Obwohl in FW 95 Chamforts „Umgang mit Revolutionsmännern“ durchaus kritisch betrachtet wird, erscheint die Sicht auf den französischen Moralisten hier doch deutlich positiver. Man kann von einem ambivalenten Chamfort-Bild sprechen. Gleich zu Beginn des Textes zollt ihm das sprechende Ich hohe Anerkennung als einem exzeptionellen „Kenner der Menschen und der Menge“ (449, 16 f.), dessen revolutionäre Umtriebe allerdings gerade deshalb einer psychologischen Erklärung bedürfen, wie sie der Abschnitt in der ersten Hälfte (449, 16–450, 7) mit der Rückführung dieses Engagements auf einen Schuld-

komplex Chamforts gegenüber seiner Mutter und den damit angeblich verbundenen Rachegelüsten gegenüber der väterlichen Aristokratie versucht. In der zweiten Texthälfte (450, 7–30) tritt Chamfort als Revolutionär in den Hintergrund und dafür als Schriftsteller in den Vordergrund. Dabei überwiegt das affirmative, ja identifikatorische Element in der Darstellung; für Chamfort, den der Sprecher sogar ohne Einschränkung zum „witzigste[n] aller Moralisten“ erklärt (450, 15), spricht hier die angeführte Bewunderung, die der ‚große‘ Mirabeau ihm entgegenbrachte, sowie sein Vergleich mit dem ‚gedankenreichen‘ Stendhal als einem seinen französischen Landsleuten fremd gegenüberstehenden Denker.

Von einer grundsätzlich positiven Perspektive auf Chamfort zeugen mehrere nachgelassene Aufzeichnungen vor allem aus dem im Herbst 1881 von N. benutzten Notizbuch N V 7, die als Vorarbeiten zu FW 95 gelten können und dementsprechend in den folgenden Stellenkommentaren zitiert werden. Anders als diese Notate ordnet die KSA folgende Aufzeichnung, die sich im selben Notizbuch findet, nicht den „nachgelassenen Fragmenten“, sondern den „Vorstufen“ zu, obwohl ihr keine konkrete Stelle im gedruckten Text entspricht (vgl. KSA 14, 250; in der Handschrift noch mit dort nicht erwähnten Überarbeitungen): „Ch[amfort] dessen Spruch- und Scherzsammlung viell[eicht] von allen Büchern der Welt am meisten die Kraft hat, welche ‚des‘ Zitterrochen’s zu eigen-ist ‚hat‘: zucken zu machen“ (N V 7, 13; vgl. auch die benachbarten ‚Vorstufen‘ zu FW 95 in N V 7, 12, N V 7, 14 sowie in N V 7, 35 f. u. N V 7, 136). Eine Vorarbeit zum Anfangsteil des Abschnitts (449, 16–33) findet sich in M III 4, 172. Die titellose ‚Reinschrift‘ in M III 6, 190 und M III 6, 188 f. (vgl. auch M III 6, 185) weist noch zahlreiche Korrekturen und Varianten auf. Zu ‚N. und Chamfort‘ vgl. Donnellan 1983 und Abbey 1994, speziell zu FW 95 Hidalgo 2006, 410, Anm. 90, Markotic 2010, 169, Westerdale 2013, 42, Vivarelli 2016, 53 f. und Zimmer 2016, 161 f. sowie die in NK 449, 19–29 zitierte Forschungsliteratur.

449, 16 f. *ein solcher Kenner der Menschen und der Menge, wie Chamfort* Vgl. KGW IX 11, Z II 10, 5, 38–42 (NL 1885, 38[5], KSA 11, 600, 14), wo Chamfort noch in die Reihe der „großen französ[ischen] Menschenkenner“ gestellt wird, die alle „einen eigenen Willen u Charakter im Leibe hatten, von Montaigne / Charron, Laroche foucauld, Chamfort bis auf Chamfort u Stendhal“. Zur Parallelisierung der beiden Letztgenannten im Hinblick auf ihre ‚Franzosenfremdheit‘ vgl. NK 450, 16–26.

449, 19–29 *Ein Instinct war in ihm stärker, als seine Weisheit, und war nie befriedigt worden, der Hass gegen alle Noblesse des Geblüts: vielleicht der alte nur zu erklärliche Hass seiner Mutter, welcher durch die Liebe zur Mutter in ihm heilig gesprochen war, – ein Instinct der Rache von seinen Knabenjahren her, der*

die Stunde erwartete, die Mutter zu rächen. Und nun hatte ihn das Leben und sein Genie, und ach! am meisten wohl das väterliche Blut in seinen Adern dazu verführt, eben dieser Noblesse sich einzureihen und gleichzustellen – viele viele Jahre lang!] Um die Herkunft Nicolas Chamforts, getauft auf den Namen Sébastien-Roche Nicolas, ranken sich verschiedene Geschichten, die zu Konfusionen bei der Deutung von FW 95 geführt haben, weshalb etwas ausführlicher darauf einzugehen ist. Laut N.s Quelle, Hetzels alias Stahls *Histoire de Chamfort*, war er das leibliche Kind einer armen jungen Frau, die als Gesellschafterin in einem adligen Haus lebte und ihre Stellung und damit ihre Existenzgrundlage verlor, nachdem sie von einem – namentlich unbekannten – männlichen Mitglied der Familie geschwängert worden war: „Sa mère, quit était jolie et d'honorable condition, mais pauvre, remplissait dans une riche et noble famille du pays le modeste emploi de dame, disons le mot, de demoiselle de compagnie. / Elle perdit cet emploi, son unique ressource, aussitôt qu'on s'aperçut qu'elle allait devenir mère. / La malheureuse femme, quand vint au monde l'enfant dont la naissance lui coûtait si cher, n'eut pas même la consolation de pouvoir placer le nouveau-né dans les bras de son père. / Le nom du père de Chamfort est demeuré inconnu. On présume, cependant, que ce fut un des membres mêmes de la famille qui congédia la mère dès que sa faute devint visible. Pas un mot, dans tout ce qui est resté de Chamfort, ne fait allusion à ce mystère, à cette douleur de sa naissance. Il est à croire que, s'il reçut jamais les confidences de sa mère à ce sujet, il dédaigna comme elle de faire un pas vers l'homme qui avait décliné à son égard /13/ les devoirs de la paternité, et que, par une délicatesse louable, il renferma pieusement dans son âme ce que dut avoir de cruel pour son cœur le malheur de son origine. / Tout son amour se concentra sur sa mère, qu'il consola bientôt à force de dévouement et de tendresse.“ (Chamfort o. J. [1856], 12f.) – „Seine Mutter, schön, redlich, aber arm, war bei einer wohlhabenden und adligen Familie des Landes als Dame oder anders gesagt als Gesellschafterin angestellt. / Diese Stellung, ihre einzige Einnahmequelle, verlor sie, sobald man merkte, dass sie Mutter werden würde. / Die unglückliche Frau hatte, als das Kind zur Welt kam, dessen Geburt sie so viel kostete, nicht einmal den Trost, das Neugeborene in die Arme seines Vaters legen zu können. / Der Name von Chamforts Vater ist unbekannt geblieben. Man nimmt jedoch an, dass er ein Mitglied jener Familie war, welche die Mutter entließ, sobald das Vergehen sichtbar wurde. Kein Wort Chamforts deutet auf dieses Geheimnis, den Schmerz seiner Geburt hin. Es ist anzunehmen, dass er, wenn er jemals das Vertrauen seiner Mutter in dieser Angelegenheit erhalten hätte, es ebenso wie sie verschmäht haben würde, einen Schritt auf den Mann zuzugehen, der seine väterlichen Pflichten ihm gegenüber zurückgewiesen hatte, und so kam es, dass er mit rühmlicher Feinfühligkeit das Unglück seiner Her-

kunft, das für sein Herz grausam gewesen sein muss, in seiner Seele einschloss. / Seine ganze Liebe richtete sich auf seine Mutter, die er bald mit Hingebung und Zärtlichkeit tröstete.“

Spätere Chamfort-Biographen meinten, diese Darstellung präzisieren und auch die Namen der Eltern mitteilen zu können. In ihrer Chamfort-Werkbiographie von 1964 identifiziert Renate List unter Berufung auf „die in der Einleitung zur Chamfort-Ausgabe v. Pierre Grosclaude beigegebene Lebensbeschreibung“ Chamforts Vater als einen „Domherrn der Sainte-Chapelle in Clermont“ und weiß weiter zu berichten: „Neuere Nachforschungen haben ergeben, daß es sich dabei um *Nicolas de Vichy-Chamrond* handeln dürfte, Glied einer der ehrwürdigsten alten Adelsfamilien Frankreichs, die in der Auvergne ansässig war. Eine Schwester dieses Geistlichen, Marie de Vichy-Chamrond, heiratete den Marquis du Deffand; demnach könnte also Chamfort ein Neffe der berühmten Marquise gewesen sein. Daß seine spätere Namenswahl auf ‚Chamfort‘ fiel, ist vielleicht als eine Anlehnung an den väterlichen Namen aufzufassen. Die Mutter, so vermutet man, sei eine Mlle. de Montrodeix gewesen. Indessen läßt sich auch dies nicht mit Sicherheit sagen. / Offiziell galt Chamfort als Sohn des Krämers François Nicolas und seiner Frau Thérèse Creuzet, die das Kind erzog. Chamfort hat der Frau, die wahrscheinlich nur seine Pflegemutter gewesen ist, bis an ihr Lebensende die Anhänglichkeit und Fürsorge eines echten Sohnes bewiesen.“ (List 1964, 10) List kommt in diesem Zusammenhang eigens auf FW 95 zu sprechen und meint offenbar, die hier genannte „Mutter“ sei die Krämerin Creuzet, von der N. in seiner Chamfort-Quelle allerdings gar nichts lesen konnte. Deshalb läßt List die bei N. angeführte Mutterliebe Chamforts als Grund für seinen Vaterhass außen vor, wenn sie kritisch gegen FW 95 einwendet: „Man darf wohl annehmen, daß Chamfort [...] durch seine illegitime Geburt belastet war [...]. Wer aber in seiner revolutionären Tätigkeit ausschließlich einen Racheakt des kleinen Mannes, den Ausbruch eines nie ganz kompensierten Vaterhasses sehen wollte (die letztere psychologische Erklärung hat Nietzsche versucht), der täte ihm Unrecht. Es steckt etwas mehr hinter seiner wütenden Begeisterung für die Ideale der französischen Revolution.“ (List 1964, 10)

Die rezente Biographie von Claude Arnaud erzählt die Geschichte von Chamforts Herkunft dagegen mit quasi umgekehrter Rollenverteilung und nennt demzufolge auch völlig andere Namen der Eltern; hier ist die Mutter die (hohe) Adlige und der Vater ein einfacher Kleriker: „Chamfort ist beinahe wohlgeboren, und dieses ‚beinahe‘ ändert alles. Jaqueline Cisternes Dauphin de Leyval, seine Mutter, gehört zum hohen Adel von Clermont-Ferrand. Mit dem Generalprokurator Jean-François Dauphin de Leyval verheiratet und Mutter einer sechzehnjährigen und einer zwölfjährigen Tochter, wird sie mit vier-

undvierzig Jahren von Pierre Nicolas, einem einfachen Domherrn der Kathedrale von Clermont, schwanger – womit sie zugleich ihren Gatten, ihre Klasse und ihren Gott verrät.“ (Arnaud 2007, 23) Von hier aus gelangt Tanja Zeeb zu einer mit N.s Text schwerlich in Einklang zu bringenden Lesart von FW 95, die dadurch zustande kommt, dass (auch) sie nicht die Version von Chamforts Familiengeschichte zugrunde legt, die N. aus seiner Quelle kannte, sondern die Stelle vor dem Hintergrund der umgekehrten Voraussetzung deutet, der zufolge Chamforts Mutter aus dem Hochadel stammt und sein Vater ein bürgerlicher Domherr war: So sehe N., den Zeeb mit der Sprechinstanz von FW 95 gleichsetzt, in Chamforts „Engagement in der Französischen Revolution [...] ein tiefes, unterschwelliges Ressentiment gegen die Aristokratie am Werk, die Chamfort nicht nur die Mutter, sondern auch deren Standesprivilegien vorenthalten hätte und zu der er sich aus väterlich ererbtem kleinbürgerlichen Aufstiegsstreben paradoxerweise dennoch unwiderstehlich hingezogen gefühlt habe.“ (Zeeb 2011, 242) Daran sieht man sehr schön, welche interpretatorischen Konsequenzen die Unkenntnis von N.s Quellen haben kann – und überdies die nur partielle Kenntnis der stattdessen zu Rate gezogenen Forschungsliteratur, denn an einer anderen Stelle schreibt Zeebs Gewährsmann Arnaud, dass N. fälschlich „Chamfort noch für den Bastard eines adligen Domherrn hielt“ (Arnaud 2007, 246).

Wie dem auch sei, Chamfort engagierte sich jedenfalls, nachdem er zunächst als Dramenautor großen Erfolg am Königshof hatte, eine hohe Pension erhielt, Sekretär des Prinzen von Condé war und in die Académie française aufgenommen wurde, während der Französischen Revolution für verschiedene antiaristokratische Gruppierungen. Um zur Zeit der jakobinischen Terrorherrschaft der ihm – wie vielen anderen Revolutionären – drohenden Verhaftung zu entgehen, nahm er sich 1794 in Paris das Leben. Ihm wird unter anderem die Urheberschaft des Wahlspruchs für das Revolutionsheer „Guerre aux châteaux! paix aux chaumières!“ (Chamfort 1857, 26) zugeschrieben, das in der Zeit des Vormärz dann von Georg Büchner in seiner revolutionären Flugschrift *Der Hessische Landbote* aufgegriffen wurde (vgl. Büchner 1834, 2: „Friede den Hütten! Krieg den Pallästen!“). Der selbsternannte ‚Aristokrat‘ N., der sich seit der Entstehungszeit der Erstausgabe von FW gern als Nachfahre „polnische[r] Edelleute“ ausgab (NL 1882, 21[2], KSA 9, 681, 7) und aus dessen Texten nicht selten eine tiefe Abneigung gegen die Französische Revolution, den zeitgenössischen Sozialismus sowie andere ‚moderne Ideen‘ spricht (siehe hierzu Marti 1993 u. NK 586, 22–24), lässt das sprechende Ich von FW 95 Chamforts Engagement für die Französische Revolution psychologisch als einen Akt der „Rache“ an der Aristokratie deuten, die N.s Quelle zufolge in Gestalt des Vaters seine Mutter ins Unglück gestoßen hatte, und zugleich als einen Akt der „Busse“

dafür, dass er zunächst das väterliche Erbteil ausgelebt und „der Noblesse sich einzureihen“ versucht hatte.

449, 23 *gesprochen*] In Cb2, 115 rot markiert: „geworden“.

449, 29–33 *Endlich ertrug er aber seinen eigenen Anblick, den Anblick des „alten Menschen“ unter dem alten Regime nicht mehr; er gerieth in eine heftige Leidenschaft der Busse, und in dieser zog er das Gewand des Pöbels an, als seine Art von härener Kutte!]* Vgl. folgende ‚Vorstufe‘, in der das Bild des Büßers zwar schon angelegt, aber noch nicht bis zur „härene[n] Kutte“ ausgeführt ist: „Chamfort opferte seinen alten Menschen, den M[enschen] des alten Régime u. that Buße, indem er nicht bei Seite stehen blieb, sondern dem Volk beisprang.“ (N V 7, 144) Die in der Druckfassung hinzugekommene „härene[] Kutte“ erinnert an den „Entsagenden“ aus FW 27: „eingehüllt in seine Kapuze und wie die Seele eines härenen Hemdes“ (400, 17–19).

450, 1–9 *Gesetzt, Chamfort wäre damals um einen Grad mehr Philosoph geblieben, so hätte die Revolution ihren tragischen Witz und ihren schärfsten Stachel nicht bekommen: sie würde als ein viel dümmere Ereigniss gelten und keine solche Verführung der Geister sein. Aber der Hass und die Rache Chamfort’s erzogen ein ganzes Geschlecht: und die erlauchtsten Menschen machten diese Schule durch. Man erwäge doch, dass Mirabeau zu Chamfort wie zu seinem höheren und älteren Selbst aufsaß]* Zusammen mit dem Grafen von Mirabeau (zu diesem vgl. NK 450, 10–16) erklärt schon NL 1881, 15[37] Chamfort zum geistig hochrangigen Impulsgeber der Französischen Revolution, die insofern, anders als sonst oft in N.s Texten, durchaus mit einer gewissen Sympathie betrachtet wird. Der bei N. wiederholt attackierte Rousseau steht demgegenüber für die ‚unvernünftige‘ Dimension der Revolution: „Die Vernunft in der französischen Revolution – das ist die Vernunft Chamforts und Mirabeau’s – die Unvernunft daran: das ist die Unvernunft Rousseau’s.“ (KSA 9, 647; Handschrift in M III 4, 172; vgl. auch N V 7, 144.)

450, 6 f. *erlauchtsten*] In Cb2, 116 mit rotem Randstrich markiert: „erleuchtets-ten“.

450, 10–16 *Mirabeau, der als Mensch zu einem ganz anderen Range der Grösse gehört, als selbst die Ersten unter den staatsmännischen Grössen von gestern und heute. – Seltsam, dass trotz einem solchen Freunde und Fürsprecher – man hat ja die Briefe Mirabeau’s an Chamfort – dieser Witzigste aller Moralisten den Franzosen fremd geblieben ist]* Die freundschaftliche Beziehung von Honoré Gabriel de Riqueti, comte de Mirabeau (1749–1791) und Chamfort thematisiert ebenfalls ein nachgelassenes Notat N.s aus dem Herbst 1881: „Chamfort – ein Mensch von großem Charakter und tiefem Geiste – aber weder für seinen

Charakter noch für seinen Geist ist die Stunde der Wiedererkennung gekommen. Die Tugenden müssen erst immer ein Paar machen – sonst glauben ihnen die Menschen nicht. Mirabeau nannte ihn seinen besten Freund: „Chamfort ist von meinem Schlage an Kopf und Herz.“ (NL 1881, 15[22], KSA 9, 643; Handschrift in M III 4, 184; ‚Vorstufe‘ in N V 7, 153.) N. kannte die Briefe Mirabeaus an Chamfort aus dem Anhang zu der von Hetzel alias Stahl edierten Chamfort-Ausgabe, die er seit 1879 besaß. An Heinrich Köselitz schrieb N. am 05. 12. 1881: „Auch über Chamfort **gleich** zu fühlen, soll eine Ehrensache für uns Beide sein, er war ein Mann vom Schlage Mirabeau’s, nach Charakter, Herz und großem Sinne – M(irabeau) selber urtheilte so über seinen Freund.“ (KSB 6/KGB III 1, Nr. 174, S. 145, Z. 5–8) Mirabeau, der zwischen 1873 und 1887 wiederholt mit großer Wertschätzung bei N. begegnet, kommt im veröffentlichten Werk sonst nur noch in MA I 453 sowie in GM I 10 vor (vgl. NK KSA 5, 273, 21–24).

Im Notizbuch N V 7 findet sich folgende ‚Vorstufe‘ zu 450, 13–16, die noch dazu ansetzt, als Gegenbeispiel zu Mirabeaus Wertschätzung Chamforts dessen spätere Ablehnung durch Charles-Augustin Sainte-Beuve (1804–1869) anzuführen, dann aber abbricht: „Wie kommt es, daß trotz eines solchen Fürsprechers, wie Mirab[eau] ist, Ch[amfort] den Franzosen bis heute fremd und unbequem ist, so daß selbst der unbefangene Geist S[sainte-]B[euve]s gegen Ch[amfort] wie gereizt“ (N V 7, 36). Zur Kritik an Sainte-Beuves Auseinandersetzung mit Chamfort vgl. Hetzels alias Stahls *Histoire de Chamfort*: „La susceptibilité de M. Sainte-Beuve est de si bon goût, qu’il faut bien qu’on l’imite. Il a trouve Chamfort un peu dur; un critique, abondant dans son sens, après avoir essayé d’établir ‚le manque absolu de bonté de Chamfort,‘ proclamera, nous nous trompons, déclamera que ‚la méchanceté humaine a peu de secrets pour ce cynique.“ (Chamfort o. J. [1856], 25) – „Die Empfindlichkeit des Herrn Sainte-Beuve zeugt von so gutem Geschmack, dass sie nachgeahmt zu werden verdient. Er fand Chamfort ein wenig hart; ein Kritiker von seinem Schlag wird, nachdem er versucht hat, ‚Chamforts völligen Mangel an Güte‘ festzustellen, verkünden, wir irrten uns in der Annahme, dass ‚die menschliche Boshaftigkeit für diesen Zyniker wenige Geheimnisse hat.“

450, 16–26 *nicht anders, als Stendhal, der vielleicht unter allen Franzosen dieses Jahrhunderts die gedankenreichsten Augen und Ohren gehabt hat. Ist es, dass Letzterer im Grunde zu viel von einem Deutschen und Engländer an sich hatte, um den Parisern noch erträglich zu sein? – während Chamfort, ein Mensch, reich an Tiefen und Hintergründen der Seele, düster, leidend, glühend, – ein Denker, der das Lachen als das Heilmittel gegen das Leben nöthig fand, und der sich beinahe verloren gab, an jedem Tage, wo er nicht gelacht hatte, – vielmehr wie ein Italiäner und Blutsverwandter Dante’s und Leopardi’s erscheint, als wie ein*

Franzose!] „Chamfort u Stendhal“ nennt auch KGW IX 11, Z II 10, 5, 38 u. 42 (NL 1885, 38[5], KSA 11, 600, 14 u. 16) in einem Atemzug – als „große[] französische] Menschenkenner“ (siehe NK 449, 16 f.). Der frührealistische Schriftsteller Marie-Henri Beyle (1783–1842), der sein Pseudonym Stendhal als Verehrer des deutschen klassizistischen Ästhetikers Johann Joachim Winckelmann nach dessen Geburtsort (Stendal in der Altmark) wählte, wird bei N. seit 1879 immer wieder lobend erwähnt und zitiert; „daß ich von den Franzosen dieses Jahrhunderts Henri Beyle (Stendhal) am liebsten habe“, heißt es beispielsweise noch Mitte März 1885 in einem Brief an die Schwester Elisabeth (KSB 7/KGB III 3, Nr. 583, S. 25, Z. 47 f.). In FW wird Stendhal nur an der vorliegenden Stelle namentlich erwähnt, aber mehrfach zitiert bzw. alludiert (vgl. etwa NK FW Titel, NK 350, 15–21 u. NK 479, 11–13). Zu N. und Stendhal vgl. Andler 1920, 233–264; Muller 1968; Mancini 1984 (deutsch 2009), 77–136; Simonetta 1990; Campioni 2015, 221 f., 224 f., 228.

Der Vergleich Chamforts mit Stendhal zielt in FW 95 lediglich auf das angeblich ‚Unfranzösische‘ beider Autoren ab, das zwar gleichermaßen positiv, aber inhaltlich jeweils ganz verschieden gemeint ist. Besonders überzeugend fällt die Entfranzösierung Stendhals und Chamforts nicht aus, auch wenn zumindest im letzteren Fall so etwas wie eine Begründung angeführt wird. Während der Sprecher im hypothetischen Fragemodus Stendhal Züge eines „Deutschen und Engländer[s]“ zuschreibt, was weder an dieser Stelle erläutert noch sonst jemals wieder in N.s Texten erwähnt wird, erscheine Chamfort aufgrund seines glühend-leidenschaftlichen Naturells eher als „Italiäner“. Stereotypisierende Reflexionen auf die europäischen Völker, die sich bei N. in vielfältiger Form finden, präsentieren die Italiener zwar wiederholt als passionierte Nation, so etwa unter ästhetischen Gesichtspunkten in M 217, einem Text, der Deutsche, Italiener und Franzosen miteinander vergleicht: „Die Deutschen wollen durch den Künstler in eine Art erträumter Passion kommen; die Italiäner wollen durch ihn von ihren wirklichen Passionen ausruhen; die Franzosen wollen von ihm Gelegenheit, ihr Urtheil zu beweisen, und Anlässe zum Reden haben.“ (KSA 3, 193, 14–18) Dass „die Italiäner“ sich durch ihre „Gluth der Leidenschaft“ auszeichnen, notierte N. entsprechend in NL 1880, 6[6], KSA 9, 195, 14 f. Indes wird ebendies in einem anderen Notat aus derselben Zeit auch von ‚den‘ Franzosen behauptet, wenngleich mit Blick auf eine intellektuelle Leidenschaft: „Von einem Gedanken gl ü h e n , von ihm verbrannt werden – das ist französisch. Der Deutsche bewundert sich und stellt sich mit seiner Passion vor den Spiegel, und ruft andere hinzu.“ (NL 1880, 6[338], KSA 9, 282, 17–20) Dass ausgerechnet die glühende Leidenschaftlichkeit Chamforts für das seinen Landsleuten unterstellte Fremdheitsgefühl ihm gegenüber verantwortlich sei und ihn wie einen Italiener erscheinen lasse, wirkt auf dieser Folie jedenfalls nicht gerade einleuchtend.

450, 22–24 *ein Denker, der das Lachen als das Heilmittel gegen das Leben nöthig fand, und der sich beinahe verloren gab, an jedem Tage, wo er nicht gelacht hatte*] In der 1879 von N. erworbenen Chamfort-Ausgabe konnte er lesen: „La plus perdue de toutes les journées est celle où l'on n'a pas ri.“ (Chamfort o. J. [1856], 66) – „Der verlorenste aller Tage ist der, an dem man nicht gelacht hat.“ Diese Lebensmaxime, die N. auch in N V 7, 36 aufgreift, passt natürlich hervorragend zum denkerischen Gestus einer ‚fröhlichen Wissenschaft‘, die wiederholt mit dem „Lachen“ assoziiert wird (vgl. NK FW Titel, NK 370, 23–25, NK FW 327). Dass Chamforts Witz, den in superlativischer Weise 450, 15 („dieser witzigste aller Moralisten“) hervorhebt, des gedanklichen Tiefgangs nicht entbehrt, vermerkt NL 1881, 12[121], KSA 9, 597, 15 f.: „Chamfort in seiner Weise, der Einen Augenblick lachen, und viele Augenblicke nachdenken macht.“ (Handschrift in N V 7, 136.) Vivarelli 2016, 53 f. merkt über den zu kommentierenden Passus an: „Das ist im Grunde die Lebenskunst Nietzsches: eine aus innerer Kraft entsprungene Heiterkeit zu gewinnen, die als sein Heilmittel nicht gegen, sondern für das Leben zu betrachten ist.“ Bei N. selbst steht indes über das Lachen Chamforts: „Heilmittel gegen das Leben“.

450, 26–30 *Man kennt die letzten Worte Chamfort's: „Ah! mon ami, sagte er zu Sieyès, je m'en vais enfin de ce monde, où il faut que le cœur se brise ou se bronze –“. Das sind sicherlich nicht Worte eines sterbenden Franzosen.*] Dieser Passus steht separat in M III 6, 185 mit dem Vermerk: „Schluß von S. 44 B“ (= M III 6, 189). Bis heute gelten die zitierten Worte Chamforts (deutsche Übersetzung: „Ach, mein Freund, ich verlasse diese Welt, in der Herzen zerbrechen oder verhärten müssen.“) gemeinhin als seine „letzten“. Andler 1920, 214, Anm. 1 legt nahe, N. könnte diese „letzten Worte Chamfort's“ in der Einleitung der von Arsène Houssaye herausgegebenen Chamfort-Werkausgabe von 1857 gelesen haben (vgl. Chamfort 1857, 17 f.). Arnaud 2007, 415 behauptet fälschlich, Konrad von Zdekauer habe N. diese Ausgabe 1881 geschenkt; tatsächlich war es Heinrich Köselitz, der N. in seinem Brief vom 20. November 1881 berichtete: „Von Zdekauer habe ich unlängst 3 Bändchen Chamfort Moralia bekommen.“ (KGB III/2, Nr. 90, S. 195, Z. 35 f.) Des Hinweises auf Houssaye hätte es allerdings gar nicht erst bedurft. Denn auch Hetzel alias Stahl zitiert in der biographischen Einleitung (*Histoire de Chamfort*) zu seiner Chamfort-Ausgabe die vermeintlichen letzten Worte Chamforts (vgl. Chamfort o. J. [1856], 50). Bereits der dänische Literaturhistoriker und Philosoph Georg Brandes verbesserte jedoch diese alte Behauptung in seinem Brief an N. vom 3. April 1888 wie folgt: „Ein Paar kleine pedantische Correcturen: Fröhliche Wissenschaft S. 116. Die angeführten Worte sind nicht die letzten Chamforts, sie stehen bei ihm selbst: Caractères et Anecdotes: Gespräch zwischen M. D. und M. L. als Erklärung des Satzes: Peu de personnes et peu de choses m'intéressent, mais rienne m'inté-

resse moins que moi. Der Schluss ist: en vivant et en voyant les hommes, il faut que le cœur se brise ou se bronze.“ (KGB III 6, Nr. 533, S. 185, Z. 40–46) Zu ‚letzten Worten‘ anderer Persönlichkeiten vgl. FW 36.

96.

Zwei Redner.] Titellose ‚Reinschrift‘ mit einigen Korrekturen in M III 6, 234. Seit 1878 (vgl. NL 1878, 36[3], KSA 8, 572) mehrten sich in N.s Werken und nachgelassenen Aufzeichnungen Reflexionen über den Konnex von Leidenschaft und Geist, wie er im vorliegenden Abschnitt mit Blick auf verschiedene Rhetoriker-Typen im Fokus steht und in FW auch noch in anderen Zusammenhängen mehrmals begegnet, v. a. als „Leidenschaft der Erkenntnis“ oder „Leidenschaft des Erkennenden“ (vgl. NK 375, 17 f.). Zur ‚Rhetorik der Leidenschaften‘ vgl. auch FW 80. In folgender Vorarbeit zu FW 96 aus dem Winter 1880/81 werden noch nicht zwei Rednertypen in der (scheinbar) distanzierten dritten Person miteinander kontrastiert, sondern die eigene Rede des sprechenden Ich erscheint – wie bei dem an zweiter Stelle genannten Redner der Druckfassung – als Widerrede gegen seine Leidenschaft: „Warum ich der Leidenschaft ins Wort falle? / Ich könnte volltönend und heftig und hinreißend meine Sache vorbringen, wie ich sie empfinde – aber hinterher bin ich halbtodt und leidend, auch voller Verdruss, über Übertreibungen Auslassungen usw. Andere haben in der Leidenschaft erst ihren Geist ganz: ich in der unterdrückten und bekämpften Leidenschaft. Es thut mir alles wohl, was mich an diesen meinen Zustand erinnert!!“ (NL 1880/81, 8[91], KSA 9, 401)

Mit der Thematisierung des Verhältnisses von Geist und Leidenschaft knüpft FW 96 auch locker an den vorangehenden Abschnitt an, in dem der „Denker“ Chamfort als „leidend, glühend“ (450, 22) charakterisiert wurde. Es fällt dabei auf, dass – passend zur Selbstpositionierung des Sprechers im zitierten Nachlass-Notat – von den nun betrachteten beiden (fiktiven) Rhetorikern, die der Text in typenpsychologischer Manier vorstellt, der zweite, dessen Geist seiner Leidenschaft widerstreitet (vgl. 451, 3–451, 18), weitaus mehr Interesse auf sich zieht als der erste, bei dem die Leidenschaft den Geist aktiviert (450, 32–451, 3). Die – freilich nur mit einem hypothetisierenden „vielleicht“ (451, 13) eingeleitete – Pointe besteht nämlich darin, dass der zweite Rhetorikertypus der leidenschaftlichere ist, der die „Höhe seiner Kraft“ (451, 14) aber erst erreicht, wenn sich sein Geist gegen die Leidenschaft behauptet. Insofern wäre in diesem Fall weniger von einer ‚Leidenschaft der Erkenntnis‘ als vielmehr von einer ‚Erkenntnis trotz Leidenschaft‘ zu sprechen.

Wie benachbarte Abschnitte des Zweiten Buchs hat auch FW 96 kaum forscherische Aufmerksamkeit erhalten. Vivarelli 2015, 71 bezieht FW 96 auf den

„Gegensatz zwischen einer echten Leidenschaft, die sich immer wieder bezwingen muss, und einer erkünstelten, die sich dagegen preisgibt und zur Schau stellt“ – einen Gegensatz, der deshalb „besonders bedeutsam“ sei, weil er „Nietzsches eigene Gesinnung und Lebensstil betrifft“.

450, 33–451, 2 *wenn er sich der Leidenschaft überlässt: erst diese pumpt genug Blut und Hitze ihm in's Gehirn*] Wenngleich weniger ironisch getönt, erscheint dieses „er“ als ein Verwandter der in FW 93 genannten Autoren, die sich „vor dem offenen Tintenfasse ihren Leidenschaften überlassen, auf ihrem Stuhle sitzend und auf's Papier starrend“ (448, 23–25). Zum psycho-physiologischen Zusammenhang von Leidenschaft(en) und Gehirn vgl. das zeitnah entstandene Notat NL 1882/83, 4[219], KSA 10, 173, 12–14: „Leidenschaften = Zustände unserer Organe und deren Rückwirkung auf das Gehirn – mit einem Suchen nach Auslösung.“ Siehe ferner den in FW 3 geschilderten Menschenschlag, bei dem „das Herz in den Kopf“ tritt, wobei man „von ‚Leidenschaft‘“ spreche (375, 5 f.). Dass quasi auch umgekehrt Vorgänge in „Blute und Gehirn“ (407, 9) als „feinste Töne‘ der Physis“ die „ästhetischen und moralischen Urtheile“ von Menschen bestimmen können (407, 12 f.), thematisiert wiederum FW 39.

451, 6–8 *Er redet dann sehr bald dunkel und verwirrt, er übertreibt, macht Auslassungen und erregt gegen die Vernunft seiner Sache Misstrauen*] Liest sich fast wie ein Steckbrief des Schriftstellers N.

451, 14 f. *wenn er dem andringenden Sturme seiner Empfindung widersteht*] Vom „Sturm der Empfindung“ ist bei N. bereits in NL 1873, 29[136], KSA 7, 691, 22–24 zu lesen, hier in Bezug auf die Begeisterung des jungen Goethe für den mittelalterlichen Baumeister Erwin von Steinbach in seinem Prosahymnus *Von deutscher Baukunst* (1773), in dem sich der „historische Sinn des Deutschen“ offenbart habe. Vgl. auch UB II HL 3, KSA 1, 226, 2–6. Die Wendung findet sich schon in Schillers Abhandlung *Ueber den moralischen Nutzen ästhetischer Sitten*, wo ähnlich wie in FW 96 davon die Rede ist, „[d]aß wir auch im Sturme der Empfindung die Stimme der Vernunft anhören und den rohen Ausdrücken der Natur eine Gränze setzen“ (Schiller 1844, 10, 372).

97.

Von der Geschwätzigkeit der Schriftsteller.] Eine ‚Vorstufe‘ zu FW 97 findet sich in M III 1, 116, die titellose ‚Reinschrift‘ in M III 6, 14. Der Abschnitt präsentiert eine Typologie der „Geschwätzigkeit“ von „Schriftstellern“, wobei der letztere Begriff weit gefasst wird und von Theologen über Philosophen und Essayisten bis hin zu Dichtern reicht. Aufgelistet werden jeweils mit

Angabe des Grundes („Geschwätzigkeit aus ...“) insgesamt sechs schriftstellerische Geschwätzigkeits-Typen, jeweils mit ein bis zwei konkreten historischen Beispielen, im Fall der „Geschwätzigkeit hämischer Naturen“ (451, 25 f.) jedoch ohne namentliche Nennung. Obwohl die Auflistung in einem knappen, reihenden Stil mit parataktischen, fast notizenhaft-abgerissenen Sätzen ohne weitere Erläuterungen oder Stellungnahmen erfolgt und obwohl die Geschwätzigkeits-Diagnose insgesamt schon kritische Distanz anzeigt, kann man trotzdem den Eindruck einer unterschiedlich wertenden Einteilung gewinnen: Drei Schriftsteller-Geschwätzigkeiten aus eher pejorativ besetzten Affekten oder Verhaltensweisen (Zorn – Luther und Schopenhauer, Häme – zwei ungenannte Schriftsteller der Gegenwart [Eugen Dühring und Richard Wagner], verworrene Empfindungen – Thomas Carlyle) stehen drei tendenziell positiver konnotierten Geschwätzigkeits-Arten aus sprachlichem Überfluss (der Begriffe – Kant, der Wendungen – Montaigne, der Sprachformen – Goethe) gegenüber. Zur schriftstellerischen „Geschwätzigkeit“ aus „Nothdurft“ vgl. FW 93 (NK 448, 21–28). Als Illustration dafür, dass „motivations for similar behavior can admit of wide individual variation“, führt Higgins 2000, 55 den zu kommentierenden Abschnitt an.

451, 21f. *Es giebt eine Geschwätzigkeit des Zornes, – häufig bei Luther, auch bei Schopenhauer.*] Schon Large 2009, 64 f. hat darauf hingewiesen, dass Luther und Schopenhauer bei N. mehrmals nebeneinandergestellt werden. Dass Schopenhauer „grob wie Luther“ sei, heißt es z. B. sowohl in NL 1873, 28[6], KSA 7, 618, 13f. als auch in NL 1874, 35[11], KSA 7, 811, 12. Und in NL 1880, 4[103], KSA 9, 125, 25–27 erscheinen beide als Pessimisten: „Der Trost Luthers als die Sache nicht vorwärtsgieng, ‚Untergang der Welt‘. Die Nihilisten hatten Schopenhauer als Philosophen.“ Es ließen sich noch weitere Texte anführen, darunter MA I 26, wo Luther und Schopenhauer jeweils als Repräsentanten von Epochen mit schwach entwickelter Wissenschaft gelten. In FW fallen beide Namen im Dritten Buch erneut zusammen; vgl. FW 146.

451, 23–25 *Eine Geschwätzigkeit aus Lust an immer neuen Wendungen der selben Sache: man findet sie bei Montaigne.*] Zu Montaigne vgl. NK 394, 10–12.

451, 26f. *wer Schriften dieser Zeit liest, wird sich hierbei zweier Schriftsteller erinnern*] Die ‚Vorstufe‘ in M III 1, 116 nennt die Gemeinten noch beim Namen: „wer Schriften der Zeit liest, wird sich der Schriften E. Dührings u[nd] R. Wagners erinnern“. Mit „dieser Zeit“ ist also die Gegenwart des späteren 19. Jahrhunderts bezeichnet. In der ‚Reinschrift‘ war zunächst nur Wagner weggefallen: „wer Schriften dieser Zeit liest, wird sich der Schriften Eugen Dührings erinnern“, bevor N. mit Bleistift korrigierte: „zweier Schriftsteller“ (M III 6, 14).

451, 29–31 *Eine Geschwätzigkeit aus innerem Wohlgefallen an Lärm und Wirrwarr der Empfindungen: zum Beispiel bei Carlyle.*] Zu dieser kritischen Bezugnahme auf Carlyle vgl. Sommer 2000a, 540, der eine Verschärfung der „invektivische[n] Tonlage“ gegenüber dem schottischen Historiker in späteren Texten N.s beobachtet (zu Carlyle siehe schon NK FW 34). Noch in GD Streifzüge eines Unzeitgemässen 12, KSA 6, 119, 22 heißt es ähnlich wie in FW 97 über Carlyle: „er bedarf des Lärms“. Wie Andreas Urs Sommer im Stellenkommentar hierzu (NK 6/1, S. 445) gezeigt hat, findet sich eine ähnliche Charakterisierung Carlyles als ‚Schreihals‘ bereits bei Taine 1878–1880, 3, 402 f.: „Er hat das überlegene Lächeln, die resignierte Herablassung eines Helden, der sich als einen Märtyrer /403/ fühlt, und er gibt dieselbe nur auf, um wie ein ungebildeter Plebejer aus vollem Halse zu schreien.“

451, 29 *innerem*] In M III 6, 14 und in GoA V, 128 heißt es: „reinem“.

451, 30 *an Lärm*] M III 6, 14: „an leidenschaftlichen Lärm“.

451, 30 *der Empfindungen*] In M III 6, 14 steht stattdessen als Bleistifteinfügung: „{der Worte}“.

98.

Zum Ruhme Shakespeare's.] Der Titel dieses Abschnitts lässt sich, sieht man zunächst noch vom Inhalt ab, in zweifacher Betonung und Bedeutung lesen: zum einen im Sinne einer nüchternen, rezeptionsgeschichtlichen Betrachtung zur Nachwirkung Shakespeares (also: ‚Über den Ruhm Shakespeares‘), zum anderen aber im Sinne eines panegyrischen Bekenntnisses zu Shakespeare – und für diese Lesart spricht der folgende Text weit mehr. Die Shakespeare-Verehrung hat innerhalb der deutschen Geistesgeschichte seit Mitte des 18. Jahrhunderts eine bedeutende Tradition mit Höhepunkten in der emphatischen Lobrede des jungen Goethe *Zum Shakespeares Tag* von 1771, wo die ‚Natürlichkeit‘ von Shakespeares Figuren beschworen wird, oder in Herders *Shakespear*-Aufsatz aus der Sammlung *Von deutscher Art und Kunst* (1773), der mit den erhabenen Worten beginnt: „Wenn bey einem Manne mir jenes ungeheure Bild einfällt: ‚hoch auf einen Felsengipfel sitzend! zu seinen Füßen, Sturm, Ungewitter und Brausen des Meers; aber sein Haupt in den Stralen des Himmels!‘ so ists bei Shakespear!“ (Herder 1773, 73) Während in diesen poetologischen Programmschriften des Sturm und Drang, die Shakespeare als vorbildhaftes Genie verehren, *der Dichter Shakespeare* im Vordergrund steht, versteht sich allerdings FW 98 ausdrücklich als eine Rede „zum Ruhme Shakespeare's, des Menschen“ (452, 3). Freilich bildet hierfür gerade eines

seiner literarischen Werke den Anhaltspunkt, nämlich *The Tragedy of Julius Caesar* (1599), zu der N. schon 1863 einen Schulaufsatz verfasst hatte (vgl. KGW I 3, 15[3], 115–122) und die er in seiner sowohl mit englisch- als auch deutschsprachigen Shakespeare-Ausgaben gut bestückten Privatbibliothek (vgl. NPB 550–557) besaß, und zwar ebenfalls in beiden Sprachen (vgl. Shakespeare o. J., 9, 1–93 und Shakespeare 1853–1855, 4, 3–122).

Obwohl *Julius Caesar* gleich zu Beginn von FW 98 etwas provokant als Shakespeares „beste Tragödie“ (452, 5 f.) bezeichnet wird, erwähnte N. das Stück sonst kaum. Die ‚zweitwichtigste‘ Erwähnung ist wohl EH Warum ich so klug bin 4, KSA 6, 287, 1–6: „Wenn ich meine höchste Formel für Shakespeare suche, so finde ich immer nur die, dass er den Typus Cäsar concipiert hat. Dergleichen erräth man nicht, – man ist es oder man ist es nicht. Der grosse Dichter schöpft nur aus seiner Realität – bis zu dem Grade, dass er hinterdrein sein Werk nicht mehr aushält ...“ (Vgl. NK 6/2, S. 422 f.) Dagegen behauptet das sprechende Ich in FW 98 allerdings gerade, in Shakespeares Tragödie gehe es eigentlich gar nicht um Cäsar, sondern um Brutus, der hier in eine menschliche Höhe gehoben werde, angesichts derer der Dichter auf eine sehr spezifische Weise sein Werk ‚nicht mehr ausgehalten habe‘: Am Ende des Abschnitts wird nämlich der Umstand, dass in dem Drama Poeten verspottet werden, vom Sprecher als Ausdruck einer „Selbstverachtung“ (453, 2) des Dichters Shakespeare gedeutet. FW 98 gehört damit in die Reihe der ‚dichtungskritischen‘ Abschnitte des Zweiten Buchs.

N. konnte sich über Shakespeare, über den seine Äußerungen insgesamt zwiespältig ausfallen, auch in Stendhals *Racine et Shakespeare* (1854) sowie Victor Hugos *William Shakespeare* (deutsche Übersetzung von 1864) informieren, die er beide besaß. Zu ‚N. und Shakespeare‘ vgl. schon die frühen Arbeiten von Dessoir 1897, Common 1916 und Boyce-Gibson 1917; aus der neueren Forschung siehe Brobjer 2008a, bes. 109–115, Jamet 2008, Large 2009, 12–30, Holbrook 2014 und Félix 2017. Siehe ebenfalls NK KSA 5, 159, 4–11, NK KSA 6, 285, 16–19 u. NK KSA 6 287, 1–26. Speziell zu FW 98 vgl. auch schon Gundolf 1914, 229, für den N. hier „seine eigene Tragödie im Verhältnis zu Wagner“ auf Shakespeares Drama projiziert, während Kaufmann 1982, 456 f. Gundolfs Überlegung verallgemeinert und auch auf eine „Brutus-Krise“ N.s gegenüber Schopenhauer überträgt sowie darüber hinaus für N.s Identifikation mit der „stoische[n] Überzeugung von Brutus“ (ebd., 40) argumentiert. Laut Higgins 2000, 91 zeigt FW 98, dass „Nietzsche admires Shakespeare most of all for transfiguring a murky soul [sc. Brutus] into a hero“. Zittel 2000, 169, Anm. 319 reiht den Abschnitt neben dichtungskritischen Texten wie FW 86 ein, in denen sich N. vermeintlich „selbst mit meint und sein eigenes Poetentum verächtlich macht.“ Als N.s „ausführlichste[] Betrachtungen über den Dramatiker“ Shakespeare

würdigt Large 2009, 13 den vorliegenden Text; vgl. ferner Benoit 2010, bes. 386–390, der FW 98 mit FW 301 aus dem Vierten Buch in Zusammenhang bringt und die Dramenfigur des Brutus mit der des Dichters als Repräsentanten der aktiven und kontemplativen Lebensform konfrontiert. Ähnlich auch Franco 2011, 125, dem zufolge dem Poeten die Freiheit des Tatmenschen Brutus abgehe. Strinz 2019, 41 schließlich will FW 98 als Entwurf einer „regelrechte[n] Poetik des Schelmen und Possenreissers“ lesen. Das Großoktavheft M III 4 enthält eine im Herbst 1881 entstandene ‚Vorstufe‘ zu 452, 2–24 (M III 4, 174), das im selben Zeitraum benutzte Oktavheft N V 7 weitere Entwürfe, die z. T. in den Stellenkommentaren angeführt werden (besonders umfangreich N V 7, 72). Die titellose ‚Reinschrift‘ des Abschnitts in M III 6, 190 f. weist noch etliche Korrekturen und Varianten auf.

452, 3 *zum Ruhme Shakespeare's, des Menschen, zu sagen wüsste*] M III 6, 190: „zu Ehren Shakespeare's des Menschen zu sagen hätte 'würste'“.

452, 5–15 *Ihm hat er seine beste Tragödie geweiht – sie wird jetzt immer noch mit einem falschen Namen genannt –, ihm und dem furchtbarsten Inbegriff hoher Moral. Unabhängigkeit der Seele! – das gilt es hier! Kein Opfer kann da zu gross sein: seinen liebsten Freund selbst muss man ihr opfern können, und sei er noch dazu der herrlichste Mensch, die Zierde der Welt, das Genie ohne Gleichen, – wenn man nämlich die Freiheit als die Freiheit grosser Seelen liebt, und durch ihn d i e s e r Freiheit Gefahr droht: – derart muss Shakespeare gefühlt haben! Die Höhe, in welche er Cäsar stellt, ist die feinste Ehre, die er Brutus erweisen konnte*] Aus dem Herbst 1881 stammt folgende ‚Vorstufe‘ zu diesem Textabschnitt: „Wie hoch Shakesp[eare] von Brutus dachte, zeigt sich darin, wie er Cäsar gezeichnet hat ‚der beste Freund des Brutus‘ – einen solchen und noch dazu ein herrliches Genie, die Zierde der Welt muß man umbringen, wenn er der Freiheit nachtheilig ist – so denkt Shakespeare: die Tragödie muß Brutus heißen: es ist der Glaube Shakesp[eares] an große Menschen.“ (N V 7, 141) Die Bemerkung, eigentlich müsste Brutus der Titelheld sein, geht ausweislich einer brieflichen Äußerung Zelters gegenüber Goethe (Brief vom 30. März 1830) auf Johann Heinrich Voß zurück: „Voß behauptet geradezu: das Stück müsse nicht Jul. Cäsar sondern Brutus heißen; Brutus dieser letzte Römer und Liebling des Dichters sey die Hauptperson“ (Goethe/Zelter 1834, 429; vgl. KSA 14, 251). Als „Hauptperson“ von Shakespeares Stück scheint N. selbst später aber durchaus Cäsar zu betrachten; vgl. das obige Zitat aus EH Warum ich so klug bin 4 (zu Fischer 1875, 291 als möglichem Vorbild-Text hierfür vgl. NK 6/2, S. 423).

452, 5f. *seine beste Tragödie*] Wenngleich Shakespeares *Tragedy of Julius Caesar* schon unmittelbar nach ihrer Uraufführung im Herbst 1599 im Londoner Globe Theatre sehr populär und entsprechend oft zitiert wurde, handelt es sich

bei ihrer entschiedenen Wertung als „beste Tragödie“ Shakespeares, die in 452, 24 f. sogar über den *Hamlet* gestellt wird, doch um ein gewagtes Urteil. Durch die Wirkungsgeschichte lässt es sich jedenfalls keineswegs so eindeutig belegen. Andere Shakespeare-Tragödien können zumindest als deutlich prominenter gelten: neben dem schon genannten *Hamlet* etwa *Romeo und Julia*, *Macbeth* oder *Othello*. Im Shakespeare-Kapitel von Hippolyte Taines *Geschichte der englischen Literatur* (vgl. Taine 1878–1880, 3, 463–548), die N. besaß und mit Lesezeichen versah, kommt *Julius Caesar* denn auch nur am Rande vor. Zwar konnte sich N. bei Stendhal 1854a (17 f., 71 u. 88) und Hugo 1864 (19 f., 147, 185, 279 f.) etwas ausführlicher über die Tragödie informieren und hat sich die entsprechenden Stellen teilweise mit Randstrichen oder Eselsohren markiert. Eine Wertung des *Julius Caesar* als „beste Tragödie“ Shakespeares findet sich aber weder bei Stendhal noch bei Hugo.

452, 8 f. *Unabhängigkeit der Seele! – das gilt es hier! Kein Opfer kann da zu gross sein*] In M III 6, 190 korrigiert aus: „Unabhängigkeit! Kein Opfer ist zu hoch“.

452, 9 *seinen liebsten Freund*] M III 6, 190: „seinen Freund“.

452, 12 *nämlich*] Nachträglich in M III 6, 190 eingefügt.

452, 12 *als die Freiheit grosser Seelen*] Nachträglich in M III 6, 190 eingefügt.

452, 13 *durch ihn*] M III 6, 190: „er“.

452, 13 – *derart*] M III 6, 190: „– Die Höhe so der Art“.

452, 17 *diesen Knoten zu zerhauen*] Zur dramentheoretischen „Knoten“-Metapher vgl. auch im Dritten Buch FW 153, wo es freilich nicht, wie im vorliegenden Zusammenhang, um einen figurenpsychologischen, sondern um einen moralphilosophischen Konflikt geht. Die Rede vom Zerhauen des Knotens alludiert den als unlösbar geltenden Gordischen Knoten, den Alexander der Große einfach mit seinem Schwert zerschlagen haben soll.

452, 22 *unbekannt gebliebenen*] Nachträglich in M III 6, 190 eingefügt.

452, 23 *eigener Seele*] M III 6, 190: „eigenem Leben und Seele und, eigener Seele“.

452, 25–28 *die Melancholie des Brutus! – und vielleicht kennt Shakespeare auch diese, wie er jene kannte, aus Erfahrung! Vielleicht hatte auch er seine finstere Stunde und seinen bösen Engel, gleich Brutus!*] In M III 6, 191 f. endete der gesamte Text zunächst so: „die Melancholie des Brutus! – und es war es vielleicht die Shakespeares! Es gab vielleicht auch für ihn einen bösen Geist! Und Größe der Tugend klang vielleicht auch seinem Ohre wie die Musik der nächtlichsten Schwermuth und Vereinsamung!“ N. strich dann die gesamte

Schlussformulierung nach „des Brutus!“ durch und schrieb stattdessen „– und vielleicht kennt Shakespeare auch diese ‘wie er jene kannte!’ Vielleicht hatte auch er seine finstere Stunde und seinen bösen Engel“, gleich Brutus!“ Anschließend erst schrieb er darüber auf der rechten Manuskriptseite den letzten Textteil zur poetologischen Selbstkritik Shakespeares nach dem Gedankenstrich in 452, 28 nieder.

452, 26 *kennt*] In M III 6, 191 und in GoA V, 129 steht: „kannte“.

452, 30 *des Brutus*] Nachträglich in M III 6, 191 eingefügt.

452, 32–453, 1 *Zweimal hat er in ihr einen Poeten vorgeführt und zweimal eine solche ungeduldige und allerletzte Verachtung über ihn geschüttet*] Bei den zwei gemeinten Stellen aus Shakespeares Tragödie *Julius Cäsar* handelt es sich um die kurze Szene III/3, auf die FW 98 nicht näher eingeht, sowie um die im Fortgang des Textes eigens thematisierte und zitierte Szene IV/3. In ersterer Szene, die nach der Ermordung Cäsars durch die Verschwörer um Brutus spielt, tritt „Cinna der Poet“ auf (Shakespeare 1853–1855, 4, 80), der den gleichen Namen wie einer der Verschwörer trägt. Als er einigen aufgebrachten römischen Bürgern seinen Namen nennt, entspinnt sich folgende Wechselrede, die das tragische Geschehen komisch auflockert: „Erster Bürger. Reißt ihn in Stücke! Er ist ein Verschwörner. / Cinna. Ich bin Cinna der Poet! Ich bin Cinna der Poet! / Vierter Bürger. Zerreißt ihn für seine schlechten Verse! Zerreißt ihn für seine schlechten Verse! / Cinna. Ich bin nicht Cinna der Verschwörner. / Vierter Bürger. Es thut nichts: sein Name ist Cinna; reißt ihm den Namen aus dem Herzen und laßt ihn laufen. / Dritter Bürger. Zerreißt ihn! zerreißt ihn! Kommt, Brände! Heda, Feuerbrände! Zum Brutus! zum Cassius! Steckt alles in Brand!“ (Ebd., 81) Vgl. hierzu auch Pothén 2002, 79 f.

453, 1f. *dass es wie ein Schrei klingt, – wie der Schrei der Selbstverachtung.*] Eine von KSA 14, 251 mitgeteilte ‚Vorstufe‘ gestaltet diese Selbstkritik des Dichters noch ausführlicher: „dass es wie ein Schrei klingt und wirkt – als ob er uns sagte: Was bin ich, werft doch den Dichter hinaus! Ich Wurm mit aller meiner Weisheit und Anmaßung! Warum zertritt man mich nicht! Ich bin zum Zertreten – hier im Angesicht des Brutus!“

453, 2–7 *Brutus, selbst Brutus verliert die Geduld, als der Poet auftritt, eingebildet, pathetisch, zudringlich, wie Poeten zu sein pflegen, als ein Wesen, welches von Möglichkeiten der Grösse, auch der sittlichen Grösse, zu strotzen scheint und es doch in der Philosophie der That und des Lebens selten selbst bis zur gemeinen Rechtschaffenheit bringt.*] Vgl. die ‚Vorstufe‘ in N V 7, 66: „Br[utus], selbst Br[utus] verliert die Geduld als der Poet mit seiner Weisheit und Anmaßung] Zudringlichkeit herankommt.“ Bei dem kurzen, ebenfalls komisierenden Auf-

tritt des diesmal namenlos bleibenden Poeten in *Julius Cäsar* IV/3 spielt dieser sich als Versöhner und Schlichter zwischen den Feldherren Brutus und Cassius auf, die im Bürgerkrieg gegen die Anhänger des ermordeten Cäsar zwar auf derselben Seite kämpfen, jedoch in Streit miteinander geraten waren. Der „Poet“ drängt sich in besagter Szene mit den Worten „Laßt mich hinein, ich muss die Feldherrn sehn. / Ein Zank ist zwischen ihnen: 's ist nicht gut, / Daß sie allein sind“ (Shakespeare 1853–1855, 4, 93) in das Heereszelt, in dem sich die beiden gerade aufhalten, und fordert sie in belehrendem Ton auf, sich zu versöhnen: „Schämt ihr euch nicht, Ihr Feldherrn? Was beginnt Ihr? / Liebt euch, wie sichs für solche Männer schickt: / Fürwahr, ich hab' mehr Jahr' als ihr erblickt.“ (Ebd., 94) Diese Ermahnung läuft aber schon deshalb ins Leere, weil sie zu spät kommt: Brutus und Cassius haben sich kurz vorher bereits wieder versöhnt. Entsprechend quittiert Cassius die poetischen Worte mit dem Ausruf: „Ha, ha! wie toll der Cyniker nicht reimt!“ Und Brutus fährt den Poeten an: „Ihr Schlingel, packt euch!“ (Ebd.)

453, 3 *auftritt*] In M III 6, 191 korrigiert aus: „hinzukommt“.

453, 6 *doch*] Fehlt in M III 6, 191.

453, 7–9 „*Kennt er die Zeit, so kenn' ich seine Launen, – fort mit dem Schellen-Hanswurst!*“ – *ruft Brutus*] Vgl. die ‚Vorstufe‘ in N V 7, 66: „Kennt er die Zeit, so kenn ich seine Launen – sagte Br[utus] vom Poeten – Brutus war Philosoph“. Das Zitat aus der Szene IV/3 von Shakespeares *Julius Caesar* lautet in der Übersetzung von August Wilhelm Schlegel, die N. gelesen hat, etwas anders: „Kennt er die Zeit, so kenn ich seine Laune. / Was soll der Krieg mit solchen Schellennarren.“ (Shakespeare 1853–1855, 4, 94) Möglicherweise hat N. aus dem Gedächtnis und deshalb abweichend zitiert (zum Fortleben von N.s Wortlaut vgl. Conrad 1887, 679). Mit dieser Antwort von Brutus auf die Bemerkung von Cassius, die Rede des Poeten zu ertragen, denn „seine Weis' ist so“ (Shakespeare 1853–1855, 4, 94), ist übrigens dessen kurzer Auftritt in der Tragödie auch schon wieder beendet. Der Dichter als Narr ist eine Figur, die bei N. häufiger begegnet, nicht selten aber auch in affirmativer Form. Deutlich positiver erscheint der Dichter/Künstler mit der „Schellenkappe“ (465, 4) beispielsweise als Identifikationsfigur des sprechenden Wir im Schlussabschnitt des Zweiten Buchs FW 107. Die ‚Zwiespältigkeit‘ des Dichters als „Schellen“-Narr betont ausgehend von FW 98 auch Vivarelli 2016, 49, die „dahinter [...] noch eine weitere Anspielung“ vermutet, nämlich auf Heines Gedicht *Reinigung* aus dessen *Nordsee*-Zyklus, wo das lyrische Ich „die Schellenkappe der Torheit / Die so lange mein Haupt umklingelt“ (Heine 1861–1866, 15, 329), fortwerfen möchte.

453, 8f. *fort mit dem Schellen-Hanswurst!*] In Cb2, 119 mit rotem Randstrich markiert: „fort mit den Schellen – Hanswurst!“

453, 9f. *Man übersetze sich diess zurück in die Seele des Poeten, der es dichtete.*] In M III 6, 191 hatte N. nach diesem Satz zunächst noch mit Bleistift die folgenden Sätze hinzugefügt, dann aber wieder gestrichen, welche die geforderte Rückübersetzung „in die Seele“ Shakespeares nicht dem Leser überlassen, sondern gleich selbst leisten: „– Auch dieser Freudebringer der Menschheit litt an der Selbstverachtung! An der Verachtung der Freuden, die er brachte!“ In Wagners *Beethoven-Festschrift* von 1870, die N. gut kannte, kommt der Poeten-Auftritt in *Julius Cäsar* IV/3 ebenfalls zum Tragen, um eine Analogie zwischen Shakespeare und Beethoven zu konstruieren. Allerdings zieht Wagner daraus keineswegs den Schluss der „Selbstverachtung“, sondern sieht darin vielmehr einen selbstbewussten Ausdruck von Shakespeares Überlegenheit als Dramatiker über alle Dichter: „Wie weit Shakespeare über den eigentlichen Dichter erhaben war, drückt sich bei der ungemeinen Wahrscheinlichkeit jedes Zuges seiner Darstellungen oft schroff genug aus, wenn der Poet, wie z. B. in der Scene des Streites zwischen Brutus und Cassius (im Julius Cäsar), geradesweges als ein albernes Wesen behandelt wird; wogegen wir den vermeintlichen ‚Dichter‘ Shakespeare nirgends antreffen als im eigensten Charakter der Gestalten selbst, die in seinen Dramen sich vor uns bewegen.“ (Wagner 1871–1873, 9, 129)

99.

Die Anhänger Schopenhauer's.] Ausgehend von der Parallelisierung eines vermeintlichen völkerkundlich verbürgten Einflussgesetzes beim Kontakt zwischen ‚höheren‘ und ‚niederen‘ Kulturen mit der Auswirkung Schopenhauers auf seine Anhänger (453, 12–26), verläuft der Gedankengang des vorliegenden Abschnitts in zwei Hauptschritten, die in sich gegenläufig gebaut sind: Nachdem Schopenhauer zunächst ausdrücklich gewürdigt und sodann kritisiert wird (453, 26–455, 2), beginnt eine Reflexion auf seinen Anhänger Richard Wagner – andere Schopenhauer-Anhänger finden ungeachtet des Plurals im Titel keine Erwähnung – polemisch, um dann scheinbar konzilient zu enden (455, 2–457, 18). Bei dem ersten Hauptteil handelt es sich um eine der ausführlichsten Auseinandersetzungen mit Schopenhauer in N.s Werk nach seiner frühen Phase, die noch weitgehend von der Orientierung an Schopenhauer (und Wagner) bestimmt war. Auf das Lob der „unsterblichen Lehren“ (454, 3) Schopenhauers folgt die Rede von den „mystischen Verlegenheiten und Ausflüchte[n] Schopenhauer's, an jenen Stellen, wo der Thatsachen-Denker sich vom

eitlen Triebe, der Enträthseler der Welt zu sein, verführen und verderben liess“ (454, 7–10; vgl. auch M 547, KSA 3, 317 f.), was an mehreren Beispielen festgemacht wird. Diese Schopenhauer-Kritik ist allerdings keine originale Leistung N.s, sondern sie findet sich, wie schon Morillas/Morillas 2012 nachweisen konnten, in nahezu exakt übereinstimmender – und sogar noch ausführlicher – Form bereits in Philipp Mainländers *Philosophie der Erlösung* von 1876, die N. gleich im Erscheinungsjahr erworben hatte (NPB 375). Mit Blick auf FW 99 hat bereits – wenn auch noch ohne dies im Einzelnen durch Textbelege nachzuweisen – Max Seiling im Jahr 1899 zu bedenken gegeben, „daß Nietzsche von Mainländer und dessen 1876 erschienenem Hauptwerk über Schopenhauer, d. h. über dessen ‚Irrtümer‘, ‚belehrt worden‘ sei“ (zitiert nach Kr I, 566). Vgl. hierzu Müller-Seyfarth 1999, 326 u. 330.

Im zweiten Hauptteil des Textes findet zunächst eine Abrechnung mit dem Schopenhauer-Anhänger Wagner statt, der von Schopenhauer nur die „Laster und Ausschweifungen“ (454, 34) übernommen habe (laut Benne 2005, 122 setzt sich hier N., den er mit dem sprechenden Wir identifiziert, „nicht nur mit Wagner, sondern auch mit seinen eigenen frühen Positionen auseinander“). Im Verlauf dieses Teils verändert sich der Sprechgestus dann allerdings und wird zunehmend wohlwollender. Das Sprecher-Wir gibt sich sogar als „Jünger“ (456, 30) Wagners zu erkennen und beschließt, diesem vor allem insofern „treu“ (456, 28) zu bleiben, als es sich selber „treu bleiben“ (456, 30) will. In der älteren Forschung hat man FW 99 deshalb als Dokument einer ‚inneren‘ Versöhnung N.s mit Wagner betrachtet. Vgl. Baeumler 1930, 332, der FW 99 eine „ruhige Auseinandersetzung mit [...] Richard Wagner“ bescheinigt, die von „versöhnliche[r] Stimmung“ getragen sei: „Der Ton dieser Abhandlung zeigt, daß Nietzsche innerlich alles überwunden hat, was noch an Bitterkeit zurückgeblieben sein konnte.“ Die „Vollendung“ dieser ‚Aussöhnung mit Wagner‘ erblickt Baeumler in FW 279. Baeumler folgend auch Wuthenow 1982, 312 f. Ambivalenzen betont dagegen schon Kaufmann 1948, 479 (vgl. auch Kaufmann 1982, 464), und nach Franco 2011, 125 f. verdeutlicht der Text, dass „Nietzsche prefers the pre-Schopenhauerian Wagner“, während er den späteren Wagner ablehne. Am skeptischsten macht Vivarelli 2015, 84 geltend, dass FW 99 nur „mit einer scheinbaren Huldigung der Kunst Wagners“ schließt. Zur Auseinandersetzung mit Schopenhauer vgl. Clark 2015, 213–216, hier 214, für die der Text zeigt, dass „Nietzsche locates his debt to Schopenhauer in matters of substance, and the similarity between his own philosophy and Schopenhauer’s not where it is often found – in the relationship between Schopenhauer’s will and Nietzsche’s metaphysical-sounding doctrine of the will to power – but rather in the empiricist tendencies of both philosophies.“ In der Tat spielt der ‚Wille zur Macht‘ in FW 99 (anders als Kaufmann 1982, 220 insinuiert) keinerlei

Rolle, wenn hier Schopenhauers Willensbegriff attackiert wird. Auf die Schopenhauer-Kritik konzentriert sich auch Morgenstern 2016, 89 f., der aber zugleich festhält, dass die „kritischen Einwände gegen Schopenhauers Metaphysik und Ethik“ bestimmte „erkenntnistheoretische Konzepte“ unberührt lassen. Dass der Text in dieser Hinsicht positiv „auf Charakteristika Schopenhauers zurück[greift]“, die „teilweise zuvor bereits in UB III SE als positive Eigenschaften“ dargestellt wurden, hebt Neymeyr in NK 1/4, S. 16 hervor. FW 99 gehört von früh an zu den bekanntesten bzw. am häufigsten besprochenen Abschnitten des Zweiten Buchs; vgl. auch schon Hauff 1904, 28 f., Bélart 1907, 36, Grau 1958, 70, Notter 1986, 93 f., Schmidt 1988, 17, Barbera 1994, 217 f., Mandel 1998, 153, Poljakova 2010, 139 und Müller-Seyfarth 2011, 234.

Eine von N. überarbeitete ‚Vorstufe‘ zum Beginn von FW 99 steht in M III 1, 60. Im Korrekturbogen Cb, 119–124 hat N. noch mehrere Änderungen vorgenommen und auf zwei handschriftliche ‚Beiblätter‘ (D 16, 13 u. 14) verwiesen, die mehrere Ergänzungen zu dem Text enthalten (vgl. hierzu auch Brusotti 2016b, 205 f.). In den folgenden Stellenkommentaren finden diese Berücksichtigung.

453, 12–26 *Was man bei der Berührung von Cultur-Völkern und Barbaren zu sehen bekommt: dass regelmässig die niedrigere Cultur von der höheren zuerst deren Laster, Schwächen und Ausschweifungen annimmt, von da aus einen Reiz auf sich ausgeübt fühlt und endlich vermittelt der angeeigneten Laster und Schwächen Etwas von der werthhaltigen Kraft der höheren Cultur mit auf sich überströmen lässt: – das kann man auch in der Nähe und ohne Reisen zu Barbaren-Völkern mit ansehen, freilich etwas verfeinert und vergeistigt und nicht so leicht mit Händen zu greifen. Was pflegen doch die Anhänger Schopenhauer's in Deutschland von ihrem Meister zuerst anzunehmen? – als welche, im Vergleich zu dessen überlegener Cultur, sich barbarenhaft genug vorkommen müssen, um auch durch ihn zuerst barbarenhaft fascinirt und verführt zu werden.* In dieser Passage, die das alte anthropologische Stereotyp eines hierarchischen Verhältnisses zwischen ‚höheren Kultur-‘ und ‚niederen Barbaren-Völkern‘ aufruft, das FW 147 und FW 149 im Dritten Buch auf je unterschiedliche Weise erneut bemühen, wird unter Berufung auf angeblich ‚regelmäßig‘ anzustellende ethnographische Beobachtungen behauptet, dass es letztlich zu einer kulturellen ‚Aufwertung‘ der ‚Barbaren‘ durch die Übernahme von „Laster[n] und Schwächen“ der „höheren Cultur“ kommt. In diesem Fall geht es um einen scheinbar ethnographisch abgesicherten Vergleichsmaßstab für das, was sich zwischen Schopenhauer, der die „überlegene[] Cultur“ verkörpert, und seinen Anhängern wie Wagner, die sich zunächst „barbarenhaft“ verhalten, abspielt (vgl. hierzu Vivarelli 2015, bes. 84 und Kaufmann 2020b, 128 f.). Allerdings schildert der Text im weiteren Verlauf nur, welche philosophischen „Laster“

der Schopenhauer-Anhänger Wagner übernommen habe, darunter den „Hass gegen die Juden“ (456, 4 f.) sowie die Verschränkung von „Christenthum“ und „Buddhismus“ (456, 8). Zwar erscheint der ‚Barbar‘ Wagner am Ende des Abschnitts als Künstler „in unschuldiger Selbstigkeit“ gerechtfertigt (457, 7). Wie das mit einem Überströmen „der werthhaltigen Kraft der höheren Cultur“ Schopenhauers zusammenhängen soll, bleibt jedoch ziemlich unklar. Der Vergleich mit der vorgeblich empirisch bestätigten Konsequenz des Kulturkontakts zwischen ‚Zivilisierten‘ und ‚Barbaren‘, mit der der Text begann, geht am Ende nicht wirklich auf. Vgl. auch Clark 2015, 215, die mit richtigem Gespür über die Eingangspartie des Textes bemerkt, dass in dessen weiterem Verlauf nur gezeigt werde, „that his [sc. Schopenhauers] German followers [bzw. Wagner] initially accepted only the vices and weaknesses of Schopenhauer’s higher culture. Nothing is done to illustrate its second part: that the vices eventually led to an appreciation and acceptance of what was truly of value in that culture.“

453, 22 *Schopenhauer’s*] Sperrdruckanweisung in Cb1, 120.

453, 26 *werden.*] In Cb1, 120 korrigiert aus: „werden?“

453, 30–32 *und ihn dazu zwang, sich auch in seinen Schriften beständig und fast in jedem Punkte zu widersprechen?*] Einfügung „1“ in Cb1, 120 von „Beiblatt“ D 16, 13; steht auch in Cb2, 120 am Seitenrand. Löw 1984, 138, Anm. 55 bemerkt inhaltlich dazu, dass sich dies ebenfalls auf N. beziehen lässt, was dieser selbst auch affirmativ getan habe: „auch Nietzsche denkt zwar heute so, morgen anders; und doch ‚spricht der Anschein des beständigen Sich-Widersprechens noch nicht gegen die Berechtigung unseres Zweifels‘“, wie Löw aus NL 1885, 40 [20], 637, 22–24 = KGW IX 4, W I 7, 68, 32–36 zitiert.

454, 1 *christlichen Gottes*] In Cb1 sowie Cb2, 120 korrigiert aus: „Christenthums“.

454, 3–6 *Oder seine unsterblichen Lehren von der Intellectualität der Anschauung, von der Apriorität des Causalitätsgesetzes, von der Werkzeug-Natur des Intellekts und der Unfreiheit des Willens?*] Einfügung „2“ in Cb1, 120 von D 16, 13. Einfügungszeichen an entsprechender Stelle auch in Cb2, 120.

454, 4 *Intellectualität der Anschauung*] Während Schopenhauer die „intellektuelle Anschauung“, die in der idealistischen Philosophie Fichtes und Schellings eine wichtige Rolle spielt, als „absolutes Denken, beim rechten Namen jedoch Windbeutelei und Scharlatanerei“ ablehnt (Schopenhauer 1873–1874, 2, XX), stellt er die „eigentlich von mir, in Folge der Kantischen Lehre, zuerst dargelegte [] Intellektualität der Anschauung“ als eine seiner Grundlehren heraus (Schopenhauer 1873–1874, 3, 24). Im Vergleich zur „intellectuelle[n] An-

schauung“ (Fichte 1845–1846, 1, 463) der Idealisten, die im Grunde der Aufhebung von Kants Unterscheidung zwischen ‚Sinnlichkeit‘ und ‚Verstand‘ bzw. ‚Vernunft‘ sowie damit auch zwischen ‚Ding an sich‘ und ‚Erscheinung‘ dient, ist Schopenhauers Theorem von der „Intellektualität der Anschauung“ ein sehr viel bescheideneres Konzept. In *Die Welt als Wille und Vorstellung* erläutert er es wie folgt: „Daß beim Sehen der Uebergang von der Wirkung zur Ursache ganz unbewußt geschieht, und dadurch der Schein entsteht, als wäre diese Art der Wahrnehmung eine völlig unmittelbare, in der sinnlichen Empfindung allein, ohne Verstandesoperation, bestehende, dies hat seinen Grund theils in der hohen Vollkommenheit des Organs, theils in der ausschließlich geradlinigen Wirkungsart des Lichts. Vermöge dieser letzteren leitet der Eindruck selbst schon auf den Ort der Ursache hin, und da das Auge alle Nüancen von Licht, Schatten, Farbe und Umriß, wie auch die Data, nach welchen der Verstand die Entfernung schätzt, auf das Feinste und mit Einem Blick zu empfinden die Fähigkeit hat; so geschieht, bei Eindrücken auf diesen Sinn, die Verstandesoperation mit einer Schnelligkeit und Sicherheit, welche sie so wenig zum Bewußtseyn kommen läßt, wie das Buchstabiren beim Lesen; wodurch also der Schein entsteht, als ob schon die Empfindung selbst unmittelbar die Gegenstände gäbe. Dennoch ist, gerade beim Sehen, die Operation des Verstandes, bestehend im Erkennen der Ursache aus der Wirkung, am bedeutendsten: vermöge ihrer wird das doppelt, mit zwei Augen, Empfundene einfach angeschaut; vermöge ihrer wird der Eindruck, welcher auf der Retina, in Folge der Kreuzung der Strahlen in der Pupille, verkehrt, das Oberste unten, eintrifft, bei Verfolgung der Ursache desselben auf dem Rückwege in gleicher Richtung, wieder zurechtgestellt, oder, wie man sich ausdrückt, sehen wir die Dinge aufrecht, obgleich ihr Bild im Auge verkehrt steht; vermöge jener Verstandesoperation endlich werden [...] Größe und Entfernung in unmittelbarer Anschauung von uns abgeschätzt. Ich habe dies Alles, wie auch die Beweise, welche die Intellektualität der Anschauung unwiderleglich darthun, schon 1816 auseinandergesetzt in meiner Abhandlung ‚Ueber das Sehn und die Farben‘, (in zweiter Auflage 1854 [...]) mit bedeutenden Vermehrungen aber in der fünfzehn Jahre spätern und verbesserten Lateinischen Bearbeitung derselben, welche, unter dem Titel *Theoria colorum physiologica eademque primaria*, im dritten Bande der von Justus Radius 1830 herausgegebenen *Scriptores /29/ ophthalmologici minores* steht, am ausführlichsten und gründlichsten jedoch in der zweiten (und dritten) Auflage meiner Abhandlung ‚Ueber den Satz vom Grunde‘, § 21.“ (Schopenhauer 1873–1874, 3, 28 f.)

454, 4 f. *Apriorität des Causalitätsgesetzes*] Schopenhauers Theoreme von der „Intellektualität der Anschauung“ und der „Apriorität des Kausalitätsgesetzes“ sind eng miteinander verbunden. Im zweiten Band seiner *Welt als Wille und*

Vorstellung betont Schopenhauer diese Zusammengehörigkeit „der Apriorität des Kausalitätsgesetzes und der Intellektualität der empirischen Anschauung“ (Schopenhauer 1873–1874, 3, 43), für die er auf § 21 der zweiten Auflage seiner Dissertationsschrift *Ueber die vierfache Wurzel des Satzes vom Grund* verweist. Gegen den kantischen Beweis von der Apriorität des Kausalitätsgesetzes in der *Kritik der reinen Vernunft* (vgl. AA III, 166–180), dem er „Unrichtigkeit“ bescheinigt, stellt Schopenhauer einen Beweis, der auf dem Bewusstsein von der Außenwelt basiert: „Wirklich liegt eben in der Nothwendigkeit eines von der empirisch allein gegebenen, Sinnesempfindung zur Ursache derselben zu machenden Ueberganges, damit es zur Anschauung der Außenwelt komme, der einzige ächte Beweisgrund davon, daß das Gesetz der Kausalität vor aller Erfahrung uns bewußt ist.“ Schopenhauer erblickt einen „mächtigen Unterschied [...] zwischen der bloßen Sinnesempfindung und der Anschauung einer objektiven Welt“, betont die „weite Kluft, die zwischen beiden liegt“, und hält fest: „über diese führt allein das Gesetz der Kausalität, welches aber zu seiner Anwendung die beiden andern ihm verwandten Formen, Raum und Zeit, voraussetzt. Allererst mittelst dieser drei im Verein kommt es zur objektiven Vorstellung. Ob nun die Empfindung, von welcher ausgehend wir zur Wahrnehmung gelangen, entsteht durch den Widerstand, den die Kraftäußerung unserer Muskeln /44/ erleidet, oder ob sie durch Lichteindruck auf die Retina, oder Schalleindruck auf den Gehörnerven u.s.f. entsteht, ist im Wesentlichen einerlei: immer bleibt die Empfindung ein bloßes Datum für den Verstand, welcher allein fähig ist, sie als Wirkung einer von ihr verschiedenen Ursache aufzufassen, die er nunmehr als ein Aeüßerliches anschaut, d.h. in die ebenfalls vor aller Erfahrung dem Intellekt einwohnende Form Raum versetzt, als ein diesen Einnehmendes und Ausfüllendes. Ohne diese intellektuelle Operation, zu welcher die Formen fertig in uns liegen müssen, könnte nimmermehr aus einer bloßen Empfindung innerhalb unserer Haut die Anschauung einer objektiven Außenwelt entstehen.“ (Schopenhauer 1873–1874, 3, 43 f.) In FW 357 ist es dann freilich nicht Schopenhauer, sondern Kant, der für seine transzendentalphilosophische „Grenzabsteckung“ (598, 23) des apriorischen Kausalitätsbegriffs gerühmt wird; zur Infragestellung des Konzepts der Kausalität überhaupt vgl. im Dritten Buch Abschnitt FW 112.

454, 5 *Werkzeug-Natur des Intellekts*] Schopenhauer konstatiert im zweiten Band seines Hauptwerks *Die Welt als Wille und Vorstellung* – und behauptet selbstbewusst, diese Einsicht sei eine bahnbrechende Neuerung in der Geschichte der Philosophie –, dass „der Wille stets als das Primäre und Fundamentale auftritt und durchaus den Vorrang behauptet vor dem Intellekt, welcher sich dagegen durchweg als das Sekundäre, Untergeordnete und Bedingte erweist“ (Schopenhauer 1873–1874, 3, 222). Daher nennt Schopenhauer den

„Intellekt hingegen ein Sekundäres, Hinzugekommenes, ja ein bloßes Werkzeug zum Dienste des Ersteren“ (ebd., 229). In einem nachgelassenen Notat N.s aus dem Jahr 1880 wird daraus die perennierende Unfreiheit des Intellekts gefolgert: „Der Intellekt ist das Werkzeug unserer Triebe und nichts mehr, er wird nie frei. Er schärft sich im Kampf der verschiedenen Triebe, und verfeinert die Thätigkeit jedes einzelnen Triebes dadurch. In unserer größten Gerechtigkeit und Redlichkeit ist der Wille nach Macht, nach Unfehlbarkeit unserer Person: Skepsis ist nur in Hinsicht auf alle Autorität, wir wollen nicht düpirt sein, auch nicht von unseren Trieben! Aber was eigentlich will denn da nicht? Ein Trieb gewiß!“ (NL 1880, 6[130], KSA 9, 229)

454, 9f. *wo der Thatsachen-Denker sich vom eitlen Triebe, der Enträthseler der Welt zu sein, verführen und verderben liess*] Unter der Überschrift „Die Tyrannen des Geistes“ benutzte N. die Welt-Enträtsler-Formel bereits in M 547, dort allerdings ohne direkten Schopenhauer-Bezug, sondern zur Kennzeichnung des bisherigen Denker-Typus, dessen Ablösung durch einen neuen, weniger präntiösen Denker-Typus der Text ankündigt. Dabei setzt N. jene Formel aber noch zitathaft in Anführungszeichen: „Der gränzenlose Ehrgeiz und Jubel, der ‚Enträthsler der Welt‘ zu sein, machte die Träume des Denkers aus“ (KSA 3, 318, 1f.). Dass es die Aufgabe des Philosophen sei, „die uns [...] vor-/201/liegende Welt, zu enträthseln“, hatte Schopenhauer in dem Kapitel „Ueber das metaphysische Bedürfniß des Menschen“ (hierzu NK 494, 22–24) des zweiten Bandes seiner *Welt als Wille und Vorstellung* formuliert (Schopenhauer 1873–1874, 3, 200 f.).

454, 10–31 *die unbeweisbare Lehre von Einem Willen* („alle Ursachen sind nur Gelegenheitsursachen der Erscheinung des Willens zu dieser Zeit, an diesem Orte“, „der Wille zum Leben ist in jedem Wesen, auch dem geringsten, ganz und ungetheilt vorhanden, so vollständig, wie in Allen, die je waren, sind und sein werden, zusammengenommen“), *die Leugnung des Individuums* („alle Löwen sind im Grunde nur Ein Löwe“, „die Vielheit der Individuen ist ein Schein“; sowie auch *die Entwicklung nur ein Schein* ist: – er nennt den Gedanken de Lamarck’s „einen genialen, absurden Irrthum“), *die Schwärmerei vom Genie* („in der ästhetischen Anschauung ist das Individuum nicht mehr Individuum, sondern reines, willenloses, schmerzloses, zeitloses Subject der Erkenntniß“; „das Subject, indem es in dem angeschauten Gegenstande ganz aufgeht, ist dieser Gegenstand selbst geworden“), *der Unsinn vom Mitleide* und der in ihm ermöglichten Durchbrechung des principii individuationis als der Quelle aller Moralität, *hinzugerechnet solche Behauptungen* „das Sterben ist eigentlich der Zweck des Daseins“, „es lässt sich a priori nicht geradezu die Möglichkeit ableugnen, dass eine magische Wirkung nicht auch sollte von einem bereits Gestorbe-

nen ausgehen können“] Einfügung „3“ in Cb1, 120 von D 16, 13 f.; im Korrekturbogen stattdessen gestrichen: „die unbewiesene Lehre vom Willen zum Leben als dem Dinge an sich, die Schwärmerei vom Genie und der Unsinn vom Mitleide als der Wurzel aller Moralität“. Streichung dieser Partie auch in Cb2, 120.

454, 10–16 *die unbeweisbare Lehre von Einem Willen* („alle Ursachen sind nur Gelegenheitsursachen der Erscheinung des Willens zu dieser Zeit, an diesem Orte“, „der Wille zum Leben ist in jedem Wesen, auch dem geringsten, ganz und ungetheilt vorhanden, so vollständig, wie in Allen, die je waren, sind und sein werden, zusammengenommen“) Die „unbeweisbare Lehre“ von der Einheit des Willens bildet den ersten der insgesamt fünf in diesem Text exemplarisch vorgebrachten Haupteinwände gegen Schopenhauer (es folgen: die Leugnung der Individualität, die Leugnung der Entwicklung, die Lehre vom Genie sowie die Mitleidsethik). Sowohl in der gewichtenden Reihenfolge als auch in der Auswahl der Beispiel-Zitate folgt FW 99 der Schopenhauer-Kritik in Philipp Mainländers Werk *Die Philosophie der Erlösung* (1876). Zu N.s erstem Kritikpunkt vgl. folgende Stellen daraus: „An der Spitze der Grundirrtümer stehen die Gelegenheitsursachen. Sie verdichten sich in der Ethik zum crassesten Occasionalismus [...]. Schopenhauer [...] schrieb: ‚Die Zeugung [...] ist, wie alle Ursache, nur Gelegenheitsursache der Erscheinung des Willens zu dieser Zeit, an diesem Ort.‘ (W.a.W.u.V. I § 60] 387)“ (Mainländer 1876, 537). Schopenhauer wird hier also nicht nur aus zweiter Hand, sondern auch recht frei zitiert. Das zweite Schopenhauer-Zitat – diesmal wortgetreu wiedergegeben – findet sich ebenfalls bei Mainländer, ebd., 477; es stammt aus *Parerga und Paralipomena* II § 115, Kap. VIII: „Der Wille zum Leben, ist in jedem Wesen, auch dem geringsten, ganz und ungetheilt vorhanden, so vollständig, wie in allen, die je waren, sind und seyn werden, zusammen genommen.“ (Schopenhauer 1873–1874, 6, 236) Zur Kritik an Schopenhauers Willens-Lehre vgl. bereits MA II VM 5, KSA 2, 382 f.

In der Frühphase seines Denkens hatte N. selbst Schopenhauers Lehre von dem *einen* Willen adaptiert. So ist in GT wiederholt die Rede von dem „Ur-Einen“ (etwa in GT 1, KSA 1, 30, 1 f.), in das der ‚dionysisch‘ Begeisterte durch die rauschhafte Aufhebung der Individualität eingehe (vgl. hierzu NK 1/1, S. 121 f.). Die früher mithin ebenfalls von Schopenhauer übernommene – und um die Konzeption des ‚Dionysischen‘ erweiterte – Vorstellung von der Scheinhaftigkeit des *principium individuationis* bildet den nächsten Punkt der nunmehr in FW 99 geäußerten Schopenhauer-Kritik.

Obwohl in FW 99 Schopenhauers Lehre von dem ‚Einen Willen‘ als Grundirrtum verworfen wird, findet sich in mehreren Schriften N.s aus der Zeit nach FW, beginnend mit Za, die sogenannte ‚Lehre‘ vom ‚Willen zur Macht‘ (vgl.

NK 585, 29–586, 2). Dieser wird mitunter sehr wohl als ‚Ein Wille‘ gedacht, der das generelle Wesen der Welt, das Sein alles Seienden bilde, so etwa in dem vieldiskutierten Text JGB 36, wo der *eine* „Wille zur Macht“ ähnlich wie bei Schopenhauer als etwas unmittelbar Evidentes gedacht wird. Es heißt dort: „Gesetzt endlich, dass es gelänge, unser gesamtes Triebleben als die Ausgestaltung und Verzweigung Einer Grundform des Willens zu erklären – nämlich des Willens zur Macht, wie es mein Satz ist –; gesetzt, dass man alle organischen Funktionen auf diesen Willen zur Macht zurückführen könnte und in ihm auch die Lösung des Problems der Zeugung und Ernährung – [...] – fände, so hätte man damit sich das Recht verschafft, alle wirkende Kraft eindeutig zu bestimmen als: Wille zur Macht. Die Welt von innen gesehen, die Welt auf ihren ‚intelligiblen Charakter‘ hin bestimmt und bezeichnet – sie wäre eben ‚Wille zur Macht‘ und nichts ausserdem.“ (KSA 5, 55, 23–34) Entscheidend ist freilich zu berücksichtigen, dass damit (wie des Öfteren bei N.) überhaupt keine ‚zurechenbare‘ Aussage gemacht, sondern lediglich ein philosophisches Gedankenexperiment im hypothetischen Modus des Konditionalis angestellt wird, das überdies zu einem tautologisch anmutenden Ergebnis gelangt (vgl. hierzu NK 5/1, S. 272–286).

454, 16–18 *die Leugnung des Individuums* („alle Löwen sind im Grunde nur Ein Löwe“, „die Vielheit der Individuen ist ein Schein“) Vgl. Mainländer 1876, 480 f.: „Alle lebenden Löwen seien im Grunde nur Ein Löwe. Wo ist nun diese Eine Objektivation Löwe? Wo hält sie sich auf? Sie ist, nach Schopenhauer, in jedem einzelnen Löwen /481/ ganz enthalten; dann aber ist dies doch wieder nicht der Fall: sie ist hinter allen Löwen, mit einem Wort, sie ist überall und nirgends, oder auch die Sache ist einfach transscendet, für menschliches Denken unbegreiflich.“ Die Bezugsstelle stammt aus § 41 des zweiten Bandes der *Welt als Wille und Vorstellung* (Schopenhauer 1873–1874, 3, 552). Ferner Mainländer 1876, 476: „Nicht nur ist, nach Schopenhauer, die Vielheit der Individuen ein Schein, sondern auch die Gattung“; kurz zuvor zitiert Mainländer die erste Zeile von § 20 des zweiten Bandes der *Welt als Wille und Vorstellung* (Schopenhauer 1873–1874, 3, 277). In GT hatte N. selbst noch mit Schopenhauer die Individualität als einen aufzuhebenden Schein betrachtet, der den „im Schleier der Maja befangenen Menschen“ täuscht (GT 1, KSA 1, 28, 10 f.). Während aber Schopenhauer die Durchbrechung des *principium individuationis* durch Askese proklamierte, führte N. hierfür den dionysischen Rauschzustand ein: „Wenn wir [...] die wonnevolle Verzückerung hinzunehmen, die bei demselben Zerbrechen des principii individuationis aus dem innersten Grunde des Menschen, ja der Natur emporsteigt, so thun wir einen Blick in das Wesen des Dionysischen“ (GT 1, KSA 1, 28, 28–32).

454, 18–20 sowie auch die Entwicklung nur ein Schein ist: – er nennt den Gedanken de Lamarck's „einen genialen, absurden Irrthum“] Vgl. Mainländer 1876, 486. Dort heißt es über Schopenhauers Angriff auf „die großartige Descendenztheorie de Lamarck's [...], aus welcher bekanntlich der Darwinismus hervorgegangen ist“: „Natürlich findet sie keine Gnade vor seinen Augen. Er belächelt mitleidig die Annahme de Lamarck's, daß die Arten allmählich, im Laufe der Zeit und durch die fortgesetzte Generation entstanden seien und legt den ‚genialen, absurden Irrthum‘ dem zurückgebliebenen Zustand der Metaphysik in Frankreich zur Last: / ‚Daher konnte de Lamarck seine Konstruktion der Wesen nicht anders denken, als in der Zeit, durch Succession.‘“ (Vgl. hierzu Schopenhauer 1873–1874, 4/1, 44) Die in FW 99 übernommene Formel vom „genialen, absurden Irrthum“ Lamarcks ist kein wörtliches Schopenhauer-Zitat; bei diesem heißt es: „ein genialer Irrthum, der ihm, trotz aller darin liegenden Absurdität, noch Ehre macht.“ (Ebd.)

454, 20–25 die Schwärmerei vom Genie („in der ästhetischen Anschauung ist das Individuum nicht mehr Individuum, sondern reines, willenloses, schmerzloses, zeitloses Subject der Erkenntniß“; „das Subject, indem es in dem angeschauten Gegenstande ganz aufgeht, ist dieser Gegenstand selbst geworden“) Mainländer 1876, 501 zitiert folgende Stelle aus § 34 des ersten Bandes von Schopenhauers *Welt als Wille und Vorstellung*: „dadurch ist zugleich der in dieser Anschauung Begriffene nicht mehr Individuum: denn das Individuum hat sich eben in solche Anschauung verloren: sondern es ist reines, willenloses, schmerzloses, zeitloses /211/ Subjekt der Erkenntniß.“ (Schopenhauer 1873–1874, 2, 210 f.) Und direkt danach folgt bei Mainländer – wie dann auch in FW 99 – das zweite Zitat aus demselben Paragraphen: „so ist auch das Subject, indem es im angeschauten Gegenstande ganz aufgeht, dieser Gegenstand selbst geworden“ (Schopenhauer 1873–1874, 2, 212, zitiert bei Mainländer 1876, 501).

Das Original-Zitat finden sich in einer Passage aus Schopenhauers Werk, die hier zum Vergleich vollständig zitiert sei: „Wenn man, durch die Kraft des Geistes gehoben, die gewöhnliche Betrachtungsart der Dinge fahren läßt, aufhört, nur ihren Relationen zu einander, deren letztes Ziel immer die Relation zum eigenen Willen ist, am Leitfaden der Gestaltungen des Satzes vom Grunde, nachzugehen, also nicht mehr das Wo, das Wann, das Warum und das Wozu an den Dingen betrachtet; sondern einzig und allein das Was; auch nicht das abstrakte Denken, die Begriffe der Vernunft, das Bewußtseyn einnehmen läßt; sondern, statt alles diesen, die ganze Macht seines Geistes der Anschauung hingiebt, sich ganz in diese versenkt und das ganze Bewußtseyn ausfüllen läßt durch die ruhige Kontemplation des gerade gegenwärtigen natürlichen Gegenstandes, sei es eine Landschaft, ein Baum, ein Fels, ein Gebäude oder was auch

immer; indem man, nach einer sinnvollen Deutschen Redensart, sich gänzlich in diesen Gegenstand verliert, d.h. eben sein Individuum, seinen Willen, vergißt und nur noch als reines Subjekt, als klarer Spiegel des Objekts bestehend bleibt; so daß es ist, als ob der Gegenstand allein da wäre, ohne Jemanden, der ihn wahrnimmt, und man also nicht mehr den Anschauenden von der Anschauung trennen kann, sondern beide Eines geworden sind, indem das ganze Bewußtseyn von einem einzigen anschaulichen Bilde gänzlich gefüllt und eingenommen ist; wenn also solchermaßen das Objekt aus aller Relation zu etwas außer ihm, das Subjekt aus aller Relation zum Willen getreten ist: dann ist, was also erkannt wird, nicht mehr das einzelne Ding als solches; sondern es ist die Idee, die ewige Form, die unmittelbare Objektität des Willens auf dieser Stufe: und eben dadurch ist zugleich der in dieser Anschauung Begriffene nicht mehr Individuum: denn das Individuum hat sich eben in solche Anschauung verloren: sondern er ist reines, willenloses, schmerzloses, zeitloses /211/ Subjekt der Erkenntniß.“ (Schopenhauer 1873–1874, 2, 210 f.; nur den Schluss – „reines, willenloses, schmerzloses, zeitloses Subjekt der Erkenntniß“ – zitiert N. erneut in GM III 12, 365, 3 f.; vgl. NK 5/2, S. 471 f.)

Man sieht also: Auch hier folgt FW 99 – mit leichten Änderungen des Wortlauts – der Auswahl und Reihenfolge der Zitate bei Mainländer. Und auch hier ließe sich die Kritik an der „mystischen“ (454, 7) Vorstellung Schopenhauers auf N.s eigenes Frühwerk beziehen: Die ‚Genie-Schwärmerei‘ vom reinen, willen- und zeitlosen Erkenntnis-Subjekt findet sich ebenfalls in GT; in Kapitel 5 weist N. dort – noch ganz aus der Perspektive von Schopenhauers Genie-Ästhetik – die hegelsche These von der Subjektivität der lyrischen Poesie zurück, „weil wir den subjectiven Künstler nur als schlechten Künstler kennen und in jeder Art und Höhe der Kunst vor allem und zuerst Besiegung des Subjectiven, Erlösung vom ‚Ich‘ und Stillschweigen jedes individuellen Willens und Gelüsterns fordern, ja ohne Objectivität, ohne reines interesseloses Anschauen nie an die geringste wahrhaft künstlerische Erzeugung glauben können.“ (KSA 1, 42, 33–43, 6; vgl. NK 1/1, S. 157 f.)

454, 25–27 *der Unsinn vom Mitleide und der in ihm ermöglichten Durchbrechung des principii individuationis als der Quelle aller Moralität* Dieser Einwand gegen Schopenhauers Mitleids-Ethik, der nicht von Mainländer stammt, sondern in N.s Schriften schon seit MA wiederholt formuliert wurde, ist von zentraler Bedeutung für die bei ihm artikulierte Schopenhauer- und – generell – Moral-Kritik. Selbst in der Frühphase, die ansonsten noch weitgehend im Zeichen Schopenhauers stand, hatte N. dessen Theorie des Mitleids nicht übernommen. Laut Schopenhauer kommt in der Empfindung des Mitleids, das er zum „Fundament der Moral“ (Schopenhauer 1873–1874, 4, 232 f.) erhebt, die intuitive Einsicht des Mitleidenden zum Ausdruck, dass er im innersten Wesen

(d. i. für Schopenhauer der *eine*, unheilvolle Wille) identisch mit dem Bemitleideten ist. Insofern werde im Mitleid – als dem Gegenteil des Egoismus – das scheinhafte *principium individuationis* schon ein Stück weit aufgehoben (vgl. WWV I, § 67, Schopenhauer 1873–1874, 2, 443–446). Völlig durchbrochen wird dieses nach Schopenhauer jedoch erst durch die „Verneinung des Willens zum Leben“, wie sie der Asket vollzieht, der schließlich in das befreiende „Nichts“ transzendiert (vgl. WWV I, §§ 68 u. 71, Schopenhauer 1873–1874, 2, 449 u. 483). N.s Texte entfernen sich so weit von Schopenhauers Mitleidsphilosophie, dass in ihnen anstelle des Mitleidens sogar umgekehrt das „Wehethun-Wollen“ (403, 26) proklamiert werden kann, wie etwa durch die (Identifikations-)Figur des Philosophen in FW 32. Zur Ablehnung des Mitleids in FW vgl. insbesondere auch FW Vorspiel 63 (367, 28), FW 13 (386, 1–5), FW 271 und FW 338.

454, 27–31 *hinzugerechnet solche Behauptungen „das Sterben ist eigentlich der Zweck des Daseins“, „es lässt sich a priori nicht geradezu die Möglichkeit ableugnen, dass eine magische Wirkung nicht auch sollte von einem bereits Gestorbenen ausgehen können“]* Die hier zitierten „Behauptungen“ Schopenhauers gehören nicht zu den in FW 99 kritisierten Grundirrtümern, sondern werden nur noch als weitere Beispiele für abwegige Aussagen des Philosophen angeführt. Auch diese Zitate konnte N. bei Mainländer 1876 finden. Auf S. 604 schreibt Mainländer: „Hier will ich auch, wie versprochen, das Sträußchen ‚Eigentlich‘ winden, welches Schopenhauer’s Unsicherheit sehr deutlich zeigen wird“, dann folgt das Schopenhauer-Zitat über das Sterben als den eigentlichen „Zweck des Lebens“ (vgl. WWV II, § 49; Schopenhauer 1873–1874, 3, 732). Auf S. 605 wundert sich Mainländer dann über Schopenhauers „Muth zu versuchen, Geistererscheinungen zu erklären“, worauf er das Zitat über die nicht a priori auszuschließende magische Wirkung vonseiten Verstorbener bringt. Dieses stammt aus: *Parerga und Paralipomena I, Versuch über Geistersehn und was damit zusammenhängt* (Schopenhauer 1873–1874, 5, 325).

454, 31–33 *diese und ähnliche Ausschweifungen und Laster des Philosophen werden immer am ersten angenommen]* Damit kommt das sprechende Ich/ Wir auf seine ‚ethnologische‘ Überlegung vom Anfang des Textes zurück, wonach „Barbaren“ von „Cultur-Völkern [...] zuerst deren Laster, Schwächen und Ausschweifungen“ übernehmen (453, 13–15). Diese Wiederholung markiert, dass hier der erste Teil des Abschnitts zu Ende geht; denkt man die Analogie in Bezug auf das darauf Folgende weiter, so ergibt sich, dass der nun thematisierte Wagner mit jenen „Barbaren“ assoziiert wird. Schopenhauer hingegen kommt besser davon, steht er doch auf einer analogen Linie mit den zuerst genannten „Cultur-Völkern“.

455, 4–16 *er vergriff sich in der Deutung der Gestalten, die er schuf, und verkannte die unausgesprochene Philosophie seiner eigensten Kunst. Richard Wag-*

ner hat sich bis in die Mitte seines Lebens durch Hegel irreführen lassen; er that das Selbe noch einmal, als er später Schopenhauer's Lehre aus seinen Gestalten herauslas und mit „Wille“, „Genie“ und „Mitleid“ sich selber zu formuliren begann. Trotzdem wird es wahr bleiben: Nichts geht gerade so sehr wider den Geist Schopenhauer's, als das eigentlich Wagnerische an den Helden Wagner's: ich meine die Unschuld der höchsten Selbstsucht, der Glaube an die grosse Leidenschaft als an das Gute an sich, mit Einem Worte, das Siegfriedhafte im Antlitze seiner Helden.] Vgl. folgende ‚Vorstufe‘ hierzu: „Mancher Künstler vergreift sich sein Lebenlang in der Deutung der Gestalten, die er schafft, weil er als Denker zu schwach ist und keinen ‚großen‘ Überblick ‚über alles Gedachte‘ hat. Zb. hat R[ichard] W[agner] sich ‚bis in die Mitte seines Lebens durch Hegel‘ irreführen lassen ‚und dann noch einmal und noch gröber‘, als er Schopenhauers Lehre aus seinen Gestalten herauslas: ‚gewiß scheint mir, daß‘ die Unschuld des Wollens, die innere Rechtfertigung aller großen Leidenschaften, die Siegfried-Auslegung des Egoismus (welcher Recht hat, ein Wesen aus Ekel zu tödten gegen die ‚trotz‘ Pietät ‚und Dankbarkeit‘) ist tief gegen den Geist Schopenhauers.“ (M III 1, 28) Angespielt ist hier wohl auf Siegfrieds Tötung seines Ziehvaters Mime. In seinem Handexemplar des *Ring des Nibelungen*, den Wagner Schopenhauer im Dezember 1854 zugeschickt hatte, notierte letzterer anlässlich der Szene im ersten Akt, in der sich Siegfried von Mime mit Abscheu abwendet: „Empörender Undank“ (zitiert nach Guthke 1997, 26).

Von Wagners früherer Begeisterung für Hegel, die nicht zuletzt durch den ‚Linkshegelianer‘ Ludwig Feuerbach vermittelt war, berichtet der Komponist selbst rückblickend in *Mein Leben*, wo es über den Winter 1848/49 heißt: „Ich wählte nun zu meiner Einführung in die Philosophie, *Hegel's* ‚Philosophie der Geschichte‘. Hier imponirte mir vieles, und es schien mir als müsste ich auf diesem Wege in das Innere des Heiligthumes gelangen. Je unverständlicher viele im spekulativen Sinne resümirende Phrasen des ungeheuer berühmten, als Schlussstein aller philosophischen Erkenntniss mir gepriesenen gewaltigen Geistes erschienen, desto mehr fühlte ich mich aufgeregt, der Sache von dem ‚Absolutum‘, und was damit zusammenhing, auf den Grund zu gehen.“ (Wagner 1911, 1, 507)

455, 7 *Hegel*] In Cb1 und Cb2, 121 korrigiert aus: „Hegel's Schüler“.

455, 9 *Lehre aus seinen Gestalten*] In Cb1, 121 korrigiert aus: „Lehre und seine Gestalten“.

455, 16 f. „Das Alles riecht eher noch nach Spinoza als nach mir“ – würde vielleicht Schopenhauer sagen.] Das hypothetische Schopenhauer-Zitat wurde in Cb1 und Cb2, 121 geändert aus: „Das Alles riecht nach Spinoza eher als nach mir“. Zu Spinoza als Antagonist Schopenhauers vgl. das in NK FW 228 zitierte Nach-

lass-Notat aus M III 1, 108; zu Spinoza siehe auch NK FW 333, NK 585, 13–17 u. NK 624, 10–12. Direkt zur vorliegenden Spinoza-Nennung Wurzer 1975, 72.

455, 20 *Denkers*] In Cb1, 121 korrigiert aus: „Denkens“; in Cb2, 121 mit rotem Randstrich markiert.

455, 25 *Ehrgeiz, Seitenstück und Ergänzung*] In Cb2, 121 korrigiert zu: „Ehrgeiz, ein Seitenstück und eine Ergänzung“.

455, 26–30 *zu werden. Und nicht nur reizt ihn dazu der ganze geheimnisvolle Prunk dieser Philosophie, welche auch einen Cagliostro gereizt haben würde: auch die einzelnen Gebärden und die Affecte der Philosophen waren stets Verführer!*] In Cb, 121 f. stand stattdessen ursprünglich: „zu sein. Ja, Wagner folgt seinem Lehrer selbst in die Nebenwege, ja, bis hinab zu einzelnen Idiosynkrasien seines Geschmacks.“ Dies wurde im Korrekturbogen Cb1 und Cb2 gestrichen und in Cb1 durch den Einschub von D 16, 14 ersetzt, wo es ab „die Affecte der Philosophen“ aber noch abweichend von der Druckfassung heißt: „Bewegungen des Philosophen selber ahmt er nach – auch hierin noch ist er der begeisterte Schüler.“ FW 99 ist eine der frühesten Stellen, an denen bei N. Wagner mit Cagliostro assoziiert wird. In einem wohl vom 13. 07. 1882, also aus der Zeit um die Erstveröffentlichung von FW stammenden Briefentwurf an Malwida von Meysenbug hatte N. anlässlich der *Parsifal*-Musik Wagners ebenfalls die „Cagliostriticität ihres Urhebers“ hervorgehoben (KSB 6/KGB III 1, Nr. 264, S. 224, Z. 60; vgl. auch an Köselitz, 25. 07. 1882, KSB 6/KGB III 1, Nr. 272, S. 231, Z. 43). Giuseppe Balsamo (1743–1795) alias Alessandro Graf von Cagliostro, ein italienischer Betrüger, der sich als Magier ausgab, hatte für viel Aufsehen in ganz Europa gesorgt. Der an Wagner gerichtete Vorwurf, ein Scharlatan wie Cagliostro zu sein, ist schon vor N. anzutreffen. Nach Wilhelm Tapperts *Wagner-Lexicon* geht dies auf Karl Gutzkow zurück: „**Cagliostro** der Tagesmusik nannte Karl Gutzkow in einem Artikel der ‚Neuen Freien Presse‘ (1873, Nr. 3181) Richard Wagner.“ (Tappert 1877, 6) In N.s Spätwerk wird Wagners „Cagliostriticität“ mit seiner „Modernität“ zusammengedacht. Vgl. WA 5, KSA 6, 23, 4–7: „Gerade, weil Nichts moderner ist als diese Gesamtterkrankung, diese Spätheit und Überreiztheit der nervösen Maschinerie, ist Wagner der moderne Künstler par excellence, der Cagliostro der Modernität.“ Siehe hierzu NK 6/1, S. 84 f.

455, 30–456, 1 *Schopenhauerisch ist zum Beispiel Wagner's Ereiferung über die Verderbniss der deutschen Sprache; und wenn man hierin die Nachahmung gut heissen sollte, so darf doch auch nicht verschwiegen werden, dass Wagner's Stil selber nicht wenig an all den Geschwüren und Geschwülsten krankt, deren Anblick Schopenhauern so wüthend machte*] N. besaß Schopenhauers nachgelasse-

ne *Materialen zu einer Abhandlung über den argen Unfug, der in jetziger Zeit mit der deutschen Sprache getrieben wird* (vgl. Schopenhauer 1864, 53–102). Was N. aber nicht wissen konnte, ist, dass Schopenhauer selbst Wagners literarischen Stil harsch als deutschen Sprachunfug kritisiert hat, nämlich in seinen Randbemerkungen zum Privatdruck des *Ring des Nibelungen* (1853), den Wagner dem verehrten Philosophen Ende 1854 zugeschickt hatte. Zu dieser „Stil- und Sprachkritik“ in Schopenhauers Handexemplar vgl. Guthke 1997, hier 26.

456, 4 Hegelei] Ein von Schopenhauer in polemischer Absicht gebildeter, neben und nach N. auch von anderen Autoren im 19. und 20. Jahrhundert aufgegriffener Neologismus, den Schopenhauer gerne in solchen Tiraden wie den folgenden verwendet: „die kopfverderbende Hegelei“, die „uns das scheußlichste Beispiel“ liefert, wie „ein bloßer Wortkram [...] bis zum baaren Unsinn getrieben wird“ (Schopenhauer 1873–1874, 3, 47); „die miserable Hegelei, diese Schule der Plattheit, diese[r] Heerd des Unverstandes und der Unwissenheit, diese kopfverderbende Afterweisheit“ (ebd., 708).

456, 4 f. Schopenhauerisch ist Wagner's Hass gegen die Juden] Zu Wagners Antisemitismus vgl. vor allem dessen zuerst 1850 in der *Neuen Zeitschrift für Musik* unter dem Pseudonym „K. Freigedank“ publizierten Aufsatz *Das Judenthum in der Musik*, in dem er den Juden „Erlösung“ von dem auf ihnen „lastenden Fluche“ nur „durch Selbstvernichtung“ in Aussicht stellt und behauptet: „Gemeinschaftlich mit uns Mensch werden, heißt für den Juden aber zu aller-nächst so viel als: aufhören, Jude zu sein.“ (Wagner 1871–1873, 5, 107 f.) Die „Erlösung Ahasver's“ sei in diesem Sinne „der Untergang“ der Juden (ebd.). Tatsächlich finden sich auch bei Schopenhauer etliche antisemitische Passagen, auf die sich Wagner berufen konnte. Den von letzterem bemühten Fluch Ahasvers erwähnt etwa auch Schopenhauer an der folgenden Stelle seiner *Parerga und Paralipomena*: „Der ewige Jude Ahasverus ist nichts Anderes, als die Personifikation des ganzen jüdischen Volks. Weil er an dem Heiland und Welterlöser schwer gefrevelt hat, soll er von dem Erdenleben und seiner Last nie erlöst werden und dabei heimatlos in der Fremde umherirren. Dies ist ja eben das Vergehn und das Schicksal des kleinen Jüdischen Volks, welches [...] auch gern irgendwo recht fußen und Wurzel schlagen [möchte], um wieder zu einem Lande zu gelangen, /279/ ohne welches ja ein Volk ein Ball in der Luft ist. – Bis dahin lebt es parasitisch auf den andern Völkern und ihrem Boden, ist aber dabei nichtsdestoweniger vom lebhaftesten Patriotismus für die eigene Nation beseelt“ (Schopenhauer 1873–1874, 6, 278 f.). Ähnlich wie wenig später Wagner träumt ebd., 280 f. auch Schopenhauer von einem baldigen ‚Untergang‘ des Judentums, den er durch Assimilation, namentlich durch Eheschließungen „zwischen Juden und Christen“ für möglich und geboten hält (wohin-

gegen er in der „Emancipation der Juden“ eine Gefahr sieht): „Dann wird es über 100 Jahre nur noch sehr wenige Juden geben, und das Gespenst ganz gebannt, der Ahasverus begraben seyn, und das auserwählte Volk wird selbst nicht wissen, wo es geblieben ist. Jedoch wird dieses wünschenswerthe Resultat vereitelt werden, wenn man die Emancipation /281/ der Juden so weit treibt, daß sie Staatsrechte, also Theilnahme an der Verwaltung und Regierung christlicher Länder erhalten. Denn alsdann werden sie erst recht con amore Juden seyn und bleiben.“

Zum Antisemitismus Wagners vgl. noch NW Wie ich von Wagner loskam 1, KSA 6, 431, 23–27: „Schon im Sommer 1876, mitten in der Zeit der ersten Festspiele, nahm ich bei mir von Wagnern Abschied. Ich vertrage nichts Zweideutiges; seitdem Wagner in Deutschland war, condescendirte er Schritt für Schritt zu Allem, was ich verachte – selbst zum Antisemitismus ...“ Ungeachtet der von N. wiederholt bekundeten Verachtung des Antisemitismus, können die Äußerungen über Juden in FW (und seinen anderen Werken) selbst bestenfalls als ambivalent bezeichnet werden; sie reproduzieren nicht selten ihrerseits antisemitische Stereotype. Vgl. im Dritten Buch die kritischen Rückführungen des Christentums auf das Judentum in FW 135–141 sowie die einschlägigen Passagen über das moderne Judentum im Fünften Buch in FW 348 (bes. NK 584, 32 f.) und FW 361 (bes. NK 609, 11–17 u. NK 609, 17–21).

456, 6 *vermag:*] In Cb1, 122 korrigiert aus: „vermag;“.

456, 6 f. *die Juden sind ja die Erfinder des Christenthums*] Vgl. FW 135–141.

456, 7–9 *Schopenhauerisch ist der Versuch Wagner's, das Christenthum als ein verwehtes Korn des Buddhismus aufzufassen*] Zur Engführung von Christentum und Buddhismus bei Schopenhauer, der eine ‚Wesensverwandtschaft‘ zwischen Judentum und Christentum leugnet (vgl. dagegen 456, 6 f.), siehe z. B. Schopenhauer 1873–1874, 3, 716: „In Wahrheit ist nicht das Judentum [...], sondern Brahmanismus und Buddhaismus sind, dem Geiste und der ethischen Tendenz nach, dem Christenthum verwandt. Der Geist und die ethische Tendenz sind aber das Wesentliche einer Religion“. Im Zuge seiner Schopenhauer-Lektüre entwickelte auch Wagner ein starkes Interesse für den Buddhismus und plante 1856 sogar die Komposition einer buddhistischen Oper, die den Titel *Der Sieger* tragen sollte. In seiner 1880 entstandenen Schrift *Religion und Kunst* vergleicht Wagner Christentum und Buddhismus, wenn er hier schreibt, es sei „als eine erhabene Eigenthümlichkeit der christlichen Religion zu betrachten, daß die tiefste Wahrheit durch sie mit ausdrücklicher Bestimmtheit den ‚Armen am Geiste‘ zum Troste und zur Heils-Anleitung erschlossen werden sollte“, ähnlich wie im Buddhismus „dem armen Volke der erleuchtetste Wie-

dergeborene selbst“ einen „Weg zur Heilsgewinnung“ aufgewiesen habe (Wagner 1883, 276).

456, 11–18 *Schopenhauerisch ist Wagner's Predigt zu Gunsten der Barmherzigkeit im Verkehre mit Thieren; Schopenhauer's Vorgänger hierin war bekanntlich Voltaire, der vielleicht auch schon, gleich seinen Nachfolgern, seinen Hass gegen gewisse Dinge und Menschen als Barmherzigkeit gegen Thiere zu verkleiden wusste. Wenigstens ist Wagner's Hass gegen die Wissenschaft, der aus seiner Predigt spricht, gewiss nicht vom Geiste der Mildherzigkeit und Güte eingegeben*] Vgl. das fragmentarische Notat NL 1880/81, 10[E91], KSA 9, 434, 14–16, das sich schon kritisch über die (misanthropische) Tierliebe bei Schopenhauer und Voltaire äußert: „Es ist nicht nöthig, die Thiere zu lieben, um die Menschen zu hassen. Wie Schopenhauer. Man denke an Voltaire, den Ersten, der –“. Auf diese Verbindung kommt nach FW 99 auch NL 1884, 26[96], KSA 11, 176, 2–5 zurück, wo „die innere Zucht- und Heimatlosigkeit Sch(openhauer)'s“ gerügt wird, der „Mitleid für die Thiere kannte, gleich Voltaire.“ Dass es im Menschen „une disposition à la compassion“ („eine Anlage zum Mitgefühl“) gibt, die sich auch auf Tiere erstreckt, schreibt Voltaire etwa in seinen 1738 erschienenen *Éléments de la philosophie de Newton* (Voltaire 1877–1885, 22, 421); an derselben Stelle (ebd., 421 f.) ist die Rede von „l'usage barbare de nous nourrir du sang et de la chair des êtres /422/ semblables à nous, que nous caressons tous les jours“ („der barbarischen Sitte, dass wir uns von dem Blut und dem Fleisch solcher uns ähnlicher Wesen ernähren, die wir täglich streicheln“). Über Voltaires tendenzielle Nivellierung des „Unterschied[s]“ zwischen der „Seele [des Menschen] und der Seele der Thiere“ konnte sich N. beispielsweise in Hettner 1860, 191 informieren (ausführlich zu Voltaire vgl. den übernächsten Abschnitt FW 101).

Bei Schopenhauer 1873–1874, 2, 440 wiederum heißt es von jenem „Edlen“, dem „das Leiden, welches er an Anderen sieht, [...] fast so nahe an[geht], wie sein eigenes“, dass sich sein Mitgefühl „sogar auf die Thiere und die ganze Natur erstreckt: daher wird er auch kein Thier quälen.“ In Bezug auf Wagners „Hass gegen die Wissenschaft, der aus seiner Predigt spricht“, ist insbesondere an dessen daran anschließende Ablehnung von Tierversuchen zu denken, wie er sie in seinem *Offenen Schreiben an Herrn Ernst von Weber, Verfasser der Schrift: „Die Folterkammern der Wissenschaft“* von 1879 zum Ausdruck bringt. Wagners Protest „gegen die allerunmenschlichste Thierquälerei, wie sie in unseren staatlich autorisirten Vivisektions-Sälen ausgeübt wird“ (Wagner 1883, 254), beruft sich ausdrücklich auf Schopenhauer, auf den die folgenden Worte anspielen: „In unseren Zeiten bedurfte es der Belehrung durch einen, alles Unächte und Vorgebliche mit schroffester Schonungslosigkeit bekämpfenden Philosophen, um das in der tiefsten Natur des menschlichen Willens begründe-

te Mitleid als die einzige wahre Grundlage aller Sittlichkeit nachzuweisen.“ (Ebd., 255) Die sarkastische Bemerkung, dass Wagners Worte „gewiss nicht vom Geiste der Mildherzigkeit und Güte eingegeben“ seien, ließe sich nicht zuletzt auf seinen „Hass gegen die Juden“ (456, 4 f.) zurückbeziehen, der kurz zuvor moniert wurde.

456, 25–27 *vergessen wir doch nicht, dass die lieben Künstler sammt und sonders ein wenig Schauspieler sind und sein müssen und ohne Schauspielerei es schwerlich auf die Länge aushielten]* Zu Wagner als Schauspieler vgl. NK 617, 16–22.

456, 30 *Jünger]* In Cb1, 123 korrigiert aus: „Schüler“.

456, 34–457, 18 *Es liegt Nichts daran, dass er als Denker so oft Unrecht hat; Gerechtigkeit und Geduld sind nicht seine Sache. Genug, dass sein Leben vor sich selber Recht hat und Recht behält: – dieses Leben, welches Jedem von uns zuruft: „Sei ein Mann und folge mir nicht nach, – sondern dir! Sondern dir!“ Auch unser Leben soll vor uns selber Recht behalten! Auch wir sollen frei und furchtlos, in unschuldiger Selbstigkeit aus uns selber wachsen und blühen! Und so klingen mir, bei der Betrachtung eines solchen Menschen, auch heute noch, wie ehemals, diese Sätze an's Ohr: „dass Leidenschaft besser ist, als Stoicismus und Heuchelei, dass Ehrlich-sein, selbst im Bösen, besser ist, als sich selber an die Sittlichkeit des Herkommens verlieren, dass der freie Mensch sowohl gut als böse sein kann, dass aber der unfreie Mensch eine Schande der Natur ist, und an keinem himmlischen noch irdischen Troste Antheil hat; endlich dass Jeder, der frei werden will, es durch sich selber werden muss, und dass Niemandem die Freiheit als ein Wundergeschenk in den Schooss fällt“.* (Richard Wagner in Bayreuth S. 94.)] In der ‚Reinschrift‘ lautete diese Passage nach KSA 14, 251 noch wie folgt: „Die Kunst aber – seine Kunst so wohl wie alle Kunst – soll ja nicht ‚Lehrerin und Erzieherin für das unmittelbare Handeln sein wollen; der Künstler ist nur in diesem Verstande ein Erzieher und Rathgeber.‘ (R. Wagner in Bayreuth S. 29)“. Das Selbstzitat in der ‚Reinschrift‘ stammt aus UB IV WB 4, KSA 1, 452, 15–17; das Selbstzitat in der Druckfassung aus UB IV WB 11, KSA 1, 506, 29–507, 3.

457, 3–5 *dieses Leben, welches Jedem von uns zuruft: „Sei ein Mann und folge mir nicht nach, – sondern dir! Sondern dir!“]* Bei dem mit Anführungszeichen versehenen Satzteil vor dem Gedankenstrich handelt es sich um ein Zitat aus Goethes Mottogedicht zur zweiten Auflage (1775) des Briefromans *Die Leiden des jungen Werthers*, das aus zwei Vierzeilern besteht. Der zweite Vierzeiler, den Goethe – als Anweisung für den Leser zur mitleidig-distanzierten Haltung gegenüber dem Titelhelden – vor das zweite Buch setzte, lautet im Ganzen wie

folgt: „Du beweinst, du liebst ihn, liebe Seele, / Rettest sein Gedächtniß von der Schmach; / Sieh, dir winkt sein Geist aus seiner Höle: / Sey ein Mann, und folge mir nicht nach.“ (Goethe 1775, 2, Titelblatt; vgl. hierzu Kaufmann 2011, 423–427) Der im zu kommentierenden Passus ebenfalls noch zitathaft in Anführungszeichen stehende Zusatz „– sondern dir! Sondern dir!“ ist ein frei erfundenes Pseudozitat, das auf paradoxe Weise – wie soll man sich selber nachfolgen? – Autonomie und Originalität anempfiehlt. Ähnlich und sogar noch paradoxaler, insofern hier gerade das ‚Mir-Nachfolgen‘ ein ‚Dir-Nachfolgen‘ sein soll, wird auch schon in FW Vorspiel 7 unter dem Titel „Vademe-cum – Vadetecum“ einem „Du“ zugerufen: „Geh nur dir selber treulich nach: – / So folgst du mir – gemacht! gemacht!“ (354, 23 f.) Zu dieser kotextuellen Querverbindung siehe schon Kaufmann 1982, 134.

Vgl. auch NL 1880, 4[307], KSA 9, 177, wo das Zitat nicht dem „Leben“, sondern prominenten Figuren aus den Werken Goethes und Wagners in den Mund gelegt wird: „Alle jene Wesen, die ihre Leidenschaft verschlingt Werther Tasso Tristan Isolde rufen uns zu: sei ein Mann und folge mir nicht nach! – und das rufen auch die Menschen der philosophischen Leidenschaft, welche individuell höchste Macht durch Erkennen begehren, Alchymisten sowohl wie Platoniker usw.“

457, 15–18 *endlich dass Jeder, der frei werden will, es durch sich selber werden muss, und dass Niemandem die Freiheit als ein Wundergeschenk in den Schooss fällt*] Vgl. den Schlussakt von Goethes *Faust II* (5. Akt, Vorhof des Palastes), wo der greise Faust die gnomischen Verse spricht: „Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben, / Der täglich sie erobern muß.“ (V. 11575 f.; Goethe 1876, 527)

100.

Huldigen lernen.] Eine ‚Vorstufe‘ dieses Textes lautet: „Auch das Huldigen müssen die M[enschen] lernen: alle welche neue Bahnen gehen, entdecken mit Erstaunen, wie ungeschickt und gedankenlos die M[enschen] im Ausdrucke ihrer Dankbarkeit sind, ja wie selten sie für die höchsten Förderungen auch nur Dank äußern. Die Art, wie ein umbildender und erschütternder Autor von seinen Lesern diese Wirkung zu spüren bekommt, ist oft lächerlich – oft beleidigend. Es ist als ob der Leser irgend wie an ihm seine Rache auslassen müßte oder sein Widerstreben, seine nicht aufgegebene Selbstständigkeit ihm besonders unartig bezeigen müßte – die besten Freunde werden oft unausstehlich dabei. – Nach einigen Geschlechtern lernt man erfinderisch im Danke sein – und dann ist gewöhnlich einer da, der der große Dank-Empfänger ist, nicht

nur für das, was er selber Gutes erwiesen. So erntete Liszt, nachdem man ein Jahrhundert lang sich geübt hatte, den Virtuosen zu ehren; so erntet Wagner, nachdem die deutsche Musik in der ganzen Erde Freude zu machen verstanden hat, man huldigt dieser Musik, indem man ihrem berühmtesten Vertreter den Zoll entrichtet. So war es mit Bernini.“ (M III 1, 68) Für die Druckfassung hat N. die Bezugnahmen auf Musiker bzw. Künstler gestrichen und den in der ‚Vorstufe‘ vorkommenden „Autor“ durch einen „Denker“ (457, 28) ersetzt, so dass daraus ein Text über die (zunächst möglicherweise ausbleibende) Wirkung von Philosophen wird. Allgemein als eine Form der „Heldenverehrung“ begreift Spethmann 1935, 111 das in FW 100 thematisierte Huldigen, das Schülke 1946, 61 mit dem „Pathos der Distanz“ verbindet. Reschke 2010, 71 liest FW 100 – im Zusammenhang mit FW 22 – konkret als Reflexion über die „Fähigkeit der Höflinge zur *Huldigung* als grundlegendem Ausdruck der Subordination“, obwohl „Höflinge“ im vorliegenden Text gar nicht vorkommen. Einen anderen kotextuellen Bezug stellt Ahern 2012, 114 her, der die „Dankbarkeit“ (458, 4) in FW 100 vor dem Hintergrund der „Dankbarkeit eines Genesenden“ (345, 14) in FW Vorrede 1 verstehen will. Barbara Neymeyr legt in NK 1/4, S. 16 f. hingegen eine Lesart nahe, die FW 100 auf das ‚undankbare‘ Verhältnis N.s zu seinem einstigen Lehrmeister Schopenhauer transparent macht.

457, 25 f. *Es ist als ob ihr immer, wenn sie einmal reden will*] In der titellosen ‚Reinschrift‘ hatte N. zunächst noch anders angesetzt: „es ist als ob ^{ihnen} ihr“ ein Knebel ^{Schloß} vor dem ^{im} Munde liege“ (M III 6, 74). Diese Formulierung wurde dann aber insgesamt gestrichen und durch die der Druckfassung ersetzt.

457, 31 *im Grunde*] Nachträglich in M III 6, 74 eingefügt.

457, 32 *ihre, wie sie fürchten, bedrohte Selbständigkeit nur*] In M III 6, 74 korrigiert aus: „ihre noch nicht ganz aufge[ge]bene Selbständigkeit“.

458, 1 f. *Es bedarf ganzer Geschlechter*] Exakt dieselbe Formulierung findet sich bereits im Ersten Buch in FW 7, wo sie aber noch nicht auf die Entwicklung von Dankeskonventionen, sondern auf die Erforschung der ‚moralischen Klimazonen‘ bezogen wird: „es bedarf ganzer Geschlechter und planmässig zusammen arbeitender Geschlechter von Gelehrten“ (379, 21 f.; hierzu NK 379, 17–27). Vgl. ferner FW 9, wo zwar die Wendung nicht wörtlich vorkommt, dafür aber der Gedanke einer langen Entwicklungsdauer, bei der ‚verborgene‘ Eigenschaften von Menschen sich erst nach mehreren Generationen bei ihren Nachkommen manifestieren.

458, 3 *erst sehr spät kommt jener*] In M III 6, 74 korrigiert aus: „endlich kommt ein“.

458, 3 *Zeitpunct*] M III 6, 74: „Zeitpunkt“.

458, 4 Geist und] Nachträglich in M III 6, 74 eingefügt.

458, 5 auch] Nachträglich in M III 6, 74 eingefügt.

458, 7–9 als ein Schatz des Höchsten und Besten allmählich aufgehäuft worden ist] In M III 6, 74 korrigiert aus: „des Höchsten und Besten aufgehäuft worden ist“.

101.

Voltaire.] Vgl. die unter dem Stichwort „Höfische Sprache“ stehende ‚Vorstufe‘ in N V 5, 8 sowie die titellose ‚Reinschrift‘ mit kleineren Korrekturen und Varianten in M III 6, 230 f. Voltaire erscheint spätestens gegen Ende der 1870er Jahre, seit der Abkehr von Richard Wagner als schriftstellerische Identifikationsfigur bei N. Die Erstausgabe von MA I, die mit dem Untertitel „Ein Buch für freie Geister“ am 100. Todestag Voltaires erschien, trägt sogar die Widmung: „Dem Andenken Voltaire’s / geweiht / **zur Gedächtniss-Feier seines Todestages**, / des 30. Mai 1778.“ Im Herbst 1881, also in der Entstehungszeit der Erstausgabe von FW, notierte N. abbreviatorisch: „Lob Voltaires“ (NL 1881, 12[190], KSA 9, 609) und charakterisierte den zu Lobenden in einer anderen nachgelassenen Aufzeichnung etwas ausführlicher: „Voltaires edler Anstand und Zierlichkeit“ (NL 1881, 12[170], KSA 9, 605). FW 101 enthält indes weniger ein „Lob“ als eher eine Verteidigung Voltaires angesichts seiner ‚heute‘ „spröde und peinlich“ erscheinenden Geschmacksurteile über große „Stilisten“ seiner eigenen Zeit (458, 21 f.). Zu N. und Voltaire im Kontext der französischen Aufklärungsphilosophie vgl. Brobjer 2009, unter dem Gesichtspunkt von ‚freiem Geist‘ und Zivilisation vgl. Métayer 2011a, zu FW 101 bes. ebd., 172, 182 u. 197. Zu FW 101 siehe auch Berthold 1999, 166, der den Text als Bekräftigung von „Voltaires kulturgeschichtliche[r] Sonderstellung“ wertet, während Wolf 2004, 72, hier weit darüber hinaus „in nuce einen Beitrag zu einer Disziplin“ vorfindet, „die Georg Simmel ‚soziologische Ästhetik‘ genannt hat.“ Auch und konkreter noch lassen sich zu Norbert Elias’ sozialgeschichtlicher Kulturtheorie (Wirkungs-)Linien ausziehen; vgl. NK 458, 13–19 u. NK 458, 23–25.

458, 13–19 Die höfische Sprache ist aber die Sprache des Höflings, der kein Fach hat und der sich selbst in Gesprächen über wissenschaftliche Dinge alle bequemen technischen Ausdrücke verbietet, weil sie nach dem Fache schmecken, deshalb ist der technische Ausdruck und Alles, was den Spezialisten verräth, in den Ländern einer höfischen Cultur ein Flecken des Stils.] Die in diesem Passus entfaltete These, der zufolge sich der höfische Geschmack und Sprachstil durch seine fachliche Ungebundenheit, seine ‚Undiszipliniertheit‘ bzw. ‚Unspezialisiertheit‘ auszeichne und deshalb alle Termini technici ablehne, fin-

det sich später in der historisch ausgerichteten Gesellschaftstheorie von Norbert Elias (1897–1990) wieder, der N. vor allem in den 1930er Jahren „affirmativ zitierte[] und kultursoziologisch [als Autorität] rezipierte[]“ (Holzer 2010, 21) und seit dieser Zeit auch FW nachweislich kannte (vgl. ebd., 57). So beschreibt Elias in seinem Aufsatz *Kitschstil und Kitschzeitalter* von 1935 dasselbe Phänomen, allerdings hier ohne Erwähnung N.s und aus der Perspektive der die höfische ablösenden bürgerlichen Gesellschaft (die am Ende von FW 101 ebenfalls eingenommen wird) und mehr mit Blick auf die Kunst als die Wissenschaft: „Der gesellschaftliche Träger des guten Geschmacks wird im 19. Jahrhundert ein anderer als zuvor. [...] Was ehemals stillschweigend und fast automatisch im Medium der stabileren ‚guten Gesellschaft‘ tradiert worden war, das ‚savoir vivre‘, die gute Haltung, der sichere Geschmack, das hörte mit der zunehmenden Verbürgerlichung des ganzen Gesellschaftskörpers auf, unmerkliches Traditionsgut jedes Zugehörigen zu sein und konnte nun allenfalls durch Unterricht aus der Hand von Spezialisten an Einzelne weitergegeben werden.“ (Elias 1935, 257 f.) Als Repräsentanten des ‚vorbürgerlichen‘, unspezialisiert-höfischen Stils führt Elias (neben Goethe) ebenfalls Voltaire an, den er – abweichend von FW 101 – allerdings zugleich als Übergangsfigur beschreibt; vgl. NK 458, 23–25. Zur Differenz zwischen den Konzepten höfischer Kultur bei N. und Elias vgl. Reschke 2010.

458, 13 *alle Schreibenden*] In M III 6, 230 korrigiert aus: „alles Schreiben“.

458, 15 *wissenschaftliche Dinge*] In M III 6, 230 korrigiert aus: „ernste Dinge“.

458, 19 *ein Flecken des Stils*] ‚Flecken des Stils‘ oder ‚Stilflecken‘ ist ein im 18. und 19. Jahrhundert gängiger Ausdruck, um sprachlich-stilistische Fehler zu bezeichnen; vgl. z. B. Rosenheyn 1836, 206: „Das sind bedeutende Stilflecken, weil sie Sprachunrichtigkeiten sind.“

458, 19 f. *Caricaturen von sonst und jetzt*] M III 6, 231: „Carikaturen von sonst und jetzt“.

458, 22 f. *(zum Beispiel in seinem Urtheil über solche Stilisten, wie Fontenelle und Montesquieu)*] Zu Voltaires Urteil über Fontenelle vgl. FW 94 (NK 449, 4–11). Voltaire setzte sich mit Montesquieu, insbesondere mit seinem Hauptwerk *De l'esprit des loix* (1748), bereits in seinem 1751 publizierten *Catalogue des écrivains* auseinander (Voltaire 1877–1885, 14, 106–108) und kritisierte Montesquieus Werk später in seinem *Dictionnaire philosophique* von 1764 (vgl. ebd., 20, 1–15) sowie in den 1768 erschienenen *Dialogues et entretiens philosophiques*; diese jahrzehntelange Beschäftigung mit Montesquieu fasste Voltaire 1777 schließlich zu einem *Commentaire sur l'Esprit des Lois* zusammen (zu Voltaires Montesquieu-Kritik vgl. Sakmann 1904, Adams 1966 u. Méricam-Bourdet 2012). Allerdings

ist Voltaires Urteil über Montesquieu – wie auch dasjenige über Fontenelle – zwiespältig. Zunächst äußert er sich noch durchaus lobend über Montesquieus *De l'esprit des lois*. Im „Montesquieu“-Artikel des *Catalogue des écrivains* ist beispielsweise zu lesen: „On a trouvé dans ce livre beaucoup plus de génie que dans Grotius et dans Puffendorf [sic]. On se fait quelque violence pour lire ces auteurs; on lit l'Esprit des lois autant pour son plaisir que pour son instruction.“ (Voltaire 1877–1885, 14, 107) – „Man hat in diesem Buch viel mehr Genialität als bei Grotius und Pufendorf gefunden. Um diese Autoren zu lesen, muss man sich etwas Gewalt antun; hingegen liest man den *Geist der Gesetze* sowohl mit Vergnügen als auch mit Belehrung.“ Ganz anders klingt es dagegen schon im Artikel „Lois (Esprit de)“ des *Dictionnaire philosophique*, der Montesquieu verschiedene (Zitations-)Fehler nachweist: „On a dit que la lettre tuait, et que l'esprit vivifiait; mais dans le livre de Montesquieu l'esprit égare, et la lettre n'apprend rien.“ (Ebd., 20, 1) – „Man hat gesagt, der Buchstabe tötet und der Geist belebt; aber in dem Buch von Montesquieu geht der Geist irre, und der Buchstabe lehrt nichts.“ Auch im Abschnitt „XXIV. Hobbes, Grotius, et Montesquieu“ von Voltaires *Dialogues et entretiens philosophiques* heißt es voller Spott über Montesquieus Werk: „j'ai trouvé l'esprit de l'auteur, qui en a beaucoup, et rarement l'esprit des lois; il sautille plus qu'il ne marche; il brille plus qu'il n'éclaire; il satirise quelquefois plus qu'il ne juge; et il fait souhaiter qu'un si beau génie eût toujours plus cherché à instruire qu'à surprendre.“ (Ebd., 27, 321) „[D]en Geist des Autor's hab' ich gefunden, dem es daran gar nicht fehlt, selten aber den Geist der Geseze. Er macht mehr Sprünge, als daß er geht, amüsirt mehr als er aufklärt, satyrisirt bisweilen mehr als er urtheilt, und erregt den Wunsch, daß ein so vortrefliches Genie stets mehr darnach gestrebt haben möchte, Unterricht zu ertheilen als in Erstaunen zu setzen.“ (Voltaire 1786, 2, 340)

Die Kritik Voltaires an Montesquieu zielt damit, ebenso wie die an Fontenelle, indes gerade nicht auf das ab, was man angesichts des Gedankengangs von FW 101 erwarten würde: Voltaire wirft diesen beiden „Stilisten“ keineswegs spezialistisch-terminologische ‚Stilflecken‘ in dem Sinne vor, dass ihm ihre Bücher zu technisch-wissenschaftlich wären. Eher noch ist das Gegenteil der Fall; er bemängelt – wie FW 94 ja selbst hinsichtlich seiner Fontenelle-Kritik bemerkte – ein Übergewicht des ‚Witzes‘ zuungunsten seriöser Wissenschaftlichkeit, was schlecht zum Argumentationsziel von FW 101 passt, den angeblich von Voltaire idealtypisch repräsentierten „höfischen Geschmack“ (458, 23f.) als undisziplinierten Dilettantismus zu erweisen.

458, 23–25 *wir sind eben alle vom höfischen Geschmack emancipirt, während Voltaire dessen Vollender war!* Über Voltaire als literarischen Repräsentanten der höfischen Gesellschaft seiner Zeit konnte sich N. in Hermann Hettners *Geschichte der französischen Literatur im achtzehnten Jahrhundert* (1860) infor-

mieren, die er in seiner persönlichen Bibliothek besaß (zu den Voltaire-relevanten Notizen N.s zu diesem Band vgl. „Annexe 1“ in Métayer 2011a, 421–430). Hettner führt „Voltaire’s einflußreiche Verbindungen mit den mächtigsten Fürsten seiner Zeit“ (Hettner 1860, 133) kritisch auf seine „Eitelkeit“, seine „Sucht nach äußerem Glanz und Reichthum“ zurück und wirft ihm vor, dass er „schon in früher Jugend mit unwürdiger Behendigkeit sich an die Großen und Vornehmen drängte“, was er „bis an sein Lebensende gethan“ habe (ebd., 140). Dass Voltaire selbst nicht von adliger Geburt, sondern „der Sohn eines bürgerlichen Beamten“ war, merkt Hettner (ebd., 135) dabei eigens an, nicht aber das – überdies von Hettners stark negativer, moralisierender Wertung abweichende – sprechende Wir in FW 101, das Voltaire vielmehr zum „Vollender“ des „höfischen Geschmack[s]“ stilisiert, gerade ohne das latente Spannungsverhältnis zwischen bürgerlicher Herkunft und höfischer Karriere zu reflektieren. Genau dies tut später jedoch Norbert Elias, der in seinem Aufsatz *Kitschstil und Kitschzeitalter* höchstwahrscheinlich an FW 101 anknüpft (vgl. NK 458, 13–19), dabei aber den Akzent von der ‚Vollendung‘ des höfischen Geschmacks durch Voltaire auf den bei ihm sich abzeichnenden ‚Übergang‘ zum bürgerlichen Denk- und Lebensstil verlagert: „Voltaires Stil und Formgefühl wurde noch unmittelbar in den Zirkeln des höfischen Adels geschult und geformt. Er blieb sein Leben hindurch den Form- und Geschmackstraditionen dieser Gesellschaft ganz stark verhaftet. Sein tiefes Verständnis, seine Sicherheit in Dingen der Form und des Geschmacks waren durchaus die ihre. Aber dass er, der Bürgersohn, sich in Dingen der Vernunft und der Religion zum Teil gegen die konservativen Maximen der höfischen Kreise wandte, dass er sich gegen sie wenden konnte, ist bereits ein Ausdruck der gesellschaftlichen Übergangssituation. Er war sowohl den Einflüssen der grossen, schon sehr dezentralisierten höfischen Gesellschaft, wie den Einflüssen der sich langsam emanzipierenden und formierenden bürgerlich-kapitalistischen ausgesetzt.“ (Elias 1935, 255) Von einer derartigen Ambivalenz Voltaires zwischen höfischer und bürgerlicher Gesellschaft ist in FW 101 freilich nicht die Rede, wenngleich der Ausdruck „Vollender“ auch schon auf das ‚Ende‘ verweist.

Zu „noblesse“, „esprit und élégance“ als „Ausdruck einer höfischen, ritterlichen, alten, ihrer selber sicheren Gesellschaft“, gegen welche „aus aller deutschen Musik eine tiefe bürgerliche Eifersucht [...] herauszuhören ist“ (459, 18–22), vgl. den übernächsten Abschnitt FW 103.

102.

Ein Wort für die Philologen.] ‚Vorstufen‘ zum vorliegenden Abschnitt finden sich in N V 7, 126 u. M III 4, 124, die titellose ‚Reinschrift‘ mit Korrekturen

und Varianten in M III 6, 204. Der Text hält, anders als der Titel zunächst vielleicht vermuten lässt, keinen expliziten Rat für die Philologen (zu deren Zunft N. selbst einst gehörte) bereit, sondern spricht in der distanzierten dritten Person vor allem *über* die Philologen und ihre Wissenschaft. Es könnte sich dabei also um eine Fürsprache für die Philologen handeln. Aber auch daran lassen sich bei näherem Hinsehen Zweifel anmelden. Das sprechende Ich vertritt die These, die Philologie beruhe auf einem doppelten Glauben: an die (Rein-)Erhaltungs- und Interpretationswürdigkeit auserlesener Bücher sowie an die zukünftige Existenz auserlesener Menschen, die diese Bücher verstehen können. Wird dieser Philologen-Glaube auch als vornehm charakterisiert, so spricht das Ich am Ende jedoch „von peinlicher, selbst unsauberer Arbeit“ (459, 6 f.), die von den Philologen zu leisten sei. Der Abschnitt wirft gleich mehrere Fragen auf: Weshalb müssen die Philologen diese ‚Drecksarbeit‘ übernehmen, wenn die von ihnen geglaubten Leser der Zukunft sich ohnehin kongenial zu den philologisch bearbeiteten Büchern verhalten? Worin besteht eigentlich genau das Unsaubere der philologischen Arbeit, und wie verträgt es sich mit der erklärten Absicht dabei, die Bücher „rein [zu] erhalten und verständlich [zu] erhalten“ (458, 29 f.)? Und ist der doppelte Glaube der Philologen überhaupt gerechtfertigt? Zu FW 102 vgl. neben den in NK 459, 7 f. diskutierten Titeln auch Babich 2004, 29 und Babich 2005, 63 f.

458, 29 f. *diese Bücher rein erhalten*] Vgl. NK 459, 6 f.

458, 30 f. *diesen Glauben immer wieder zu befestigen ist die Philologie da*] Es fällt auf, dass der Daseinszweck, die eigentliche Aufgabe der Philologie nach dieser Formulierung gar nicht in der konkreten Textarbeit, sondern bloß in der Glaubensbefestigung an den Wert der bearbeiteten Bücher besteht. Dass dies wirklich „so werthvolle und königliche“ (458, 28) Bücher seien, wie die Philologen – wem eigentlich? den Laien oder sich selbst? – weismachen wollen, ist damit allerdings noch nicht gesagt. Eine umgekehrte Perspektive vertritt in der Neuauflage von 1887 der Abschnitt FW 358, wo die „Philologen“ als „Vernichter jeden Glaubens, der auf Büchern ruht“, tituliert werden (603, 27 f.)

458, 31–459, 3 *Sie setzt voraus, dass es an jenen seltenen Menschen nicht fehlt (wenn man sie gleich nicht sieht), die so werthvolle Bücher wirklich zu benutzen wissen: – es werden wohl die sein, welche selber solche Bücher machen oder machen könnten.*] Dieser zweite Glaubensgrundsatz der Philologen, dass es nämlich ein würdiges Publikum für die wertvollen, von ihnen „rein“ und „verständlich“ (458, 29 f.) zu erhaltenden Bücher gibt, das zwar sehr klein und (noch) nicht da ist, scheint nahezulegen, es handle sich bei diesen „seltenen Menschen“ um diejenigen, für die die Philologen eigentlich arbeiten. Gerade dies dementiert der Text genau besehen jedoch. Denn wenn jene Geglaubten

als die idealen Leser bezeichnet werden, „die so werthvolle Bücher wirklich zu benutzen wissen“, erhebt sich nicht nur die Frage, wozu die Verständlicherhaltung der Bücher durch die Philologen dann überhaupt nötig sein soll; vielmehr wird letzteren dadurch ja recht unverblümt auch die Fähigkeit abgesprochen, ihre Forschungsgegenstände selbst „wirklich zu benutzen“. Die geglaubten idealen Leser, für die die dergestalt in Selbstwidersprüchlichkeit verstrickten Philologen ihre Arbeit zu leisten vermeinen, sind selbst offenbar *keine* Philologen, sondern verhalten sich kongenial zu den Autoren (Dichtern und Philosophen) der „werthvolle[n] Bücher“, an denen sich die Philologen nur abarbeiten, ohne ihrerseits diese Kongenialität zu besitzen. Nicht zuletzt da sich umgekehrt die von ihnen Erwarteten wohl gar nicht selbst an diesen alten Büchern abzuarbeiten gedenken, sondern lieber neue, eigene Werke produzieren werden, geht aus diesem Glaubensartikel der Philologen auch nicht wirklich hervor, worin der Zweck ihres Tuns denn nun eigentlich bestehen soll. Die Klammerbemerkung „(wenn man sie gleich nicht sieht)“ hat N. in der ‚Reinschrift‘ nachträglich eingefügt (vgl. M III 6, 204).

459, 5 *die immer „kommen werden“*] In M III 4, 124 hat N. nachträglich eingefügt: „welche ‘immer’ ‚kommen werden““. Die Formulierung nährt den Verdacht, dass diese idealen Rezipienten zu keinem Zeitpunkt wirklich eintreffen.

459, 6 f. *eine sehr grosse Menge von peinlicher, selbst unsauberer Arbeit*] Die nähere Bestimmung „peinlicher, selbst unsauberer“ hat N. nachträglich in M III 4, 124 eingefügt. Bei „peinlicher“ Philologen-Arbeit ist zunächst im engeren, heute veralteten Sinn zu denken an „eine ängstliche, pedantische, übertriebene, bis ins einzelne und kleinste sich erstreckende Genauigkeit, sorgfalt und bedencklichkeit“ (Grimm 1854–1971, 13, 1529). Freilich steht solch eine Peinlichkeit der Philologie im Kontrast zur Unsauberkeit, die ihr hier ebenfalls attestiert wird und bei der in diesem Zusammenhang gerade an fehlende Gründlichkeit, ja an Textverfälschungen zu denken wäre (noch in KGW IX 9, W II 6, 58, 8–10 = NL 1888, 15[91], KSA 13, 460, 23 f. wird bezeichnenderweise ein „Mangel / an Philologie“ mit „Unsauberkeit u. Falschmünzerei“ in Verbindung gebracht).

Vor dem Hintergrund des Schlusssatzes, der die philologische Arbeit mit der zensierenden Bearbeitung moralisch anstößiger Klassiker-Stellen assoziiert (vgl. NK 459, 7 f.), erhält die Rede „von peinlicher, selbst unsauberer Arbeit“ einen weiteren Sinn, der im Rückblick vom Ende des Textes her das Peinliche und Schmutzige auf die philologische Auseinandersetzung mit jenen zu inkriminierenden und zu ‚bereinigenden‘ Stellen beziehen lässt. Dies wirft wiederum eine neue, verunsichernde Beleuchtung auf die den Philologen eingangs unterstellte Absicht, „Bücher rein erhalten“ zu wollen (458, 29 f.): Das Adjektiv

„rein“ erweist sich damit nämlich als doppeldeutig und kann so zugleich mit Blick auf eine zensierende Verfälschung dieser Bücher gelesen werden, an die man bei ‚Reinerhaltung‘ zunächst gerade nicht denken mag. Die philologische Reinigungsbedürftigkeit der Bücher würde damit zugleich auch gut aus umgekehrter Perspektive zu der Selbsteinschätzung des Schriftstellers A. in FW 93 passen, der sein eigenes Schreiben mit dem Verrichten einer „Nothdurft“ (448, 26 f.) vergleicht, für das er sich schämt.

459, 7f. *es ist Alles Arbeit in usum Delphinorum.*] In M III 4, 124 steht noch im Singular: „es ist alles Arbeit in usum delfini“. Die lateinische Formel „ad/in usum Delphini“ („zum Gebrauch des Dauphins“) bezeichnet ursprünglich seit dem 17. Jahrhundert Bearbeitungen von Werken antiker Klassiker für den Unterricht des französischen Kronprinzen, der „Dauphin“ („Delfin“) genannt wurde; vgl. Petri 1861, 420: „Aufschrift verschiedener unter Ludwig XIV. zum Unterrichte des Dauphins herausgegebener Werke, bes. classischer Schriftsteller“. Gemeint ist damit die zwischen 1673 und 1691/1730 edierte, 60/64 Bände umfassende Sammlung lateinischer Klassiker *Ad usum Delphini* (siehe hierzu Volpilhac-Auger 1997). Auf dieser Folie gewinnt die Eingangsbehauptung, die Philologen glaubten an „königliche“ Bücher (458, 28), eine zusätzliche Bedeutungsdimension. Darüber hinaus wurde die lateinische Wendung im 19. Jahrhundert allgemein für Schüler-Ausgaben benutzt, in denen zu diesem Zweck (moralisch, sexuell) anstößige Stellen getilgt worden waren. Siehe Meyer 1874–1884, 9, 333: „**In usum Delphini** (lat.), eine Bezeichnung, welche die Titelblätter jener Klassikerausgaben trugen, die Ludwig XIV. ‚zum Gebrauch des Dauphins‘ besorgen ließ [...]; sprichwörtlich s. v. w. zum Gebrauch der lernenden Jugend.“

Der von N. verwandte Plural „in usum Delphinatorum“ (M III 6, 204: „in usum delfinatorum“) – „zum Gebrauch der Dauphins“ – vervielfacht die Kronprinzen, für welche die Philologen ihre Arbeit tun, was allerdings nicht N.s originärer Einfall, sondern schon vor ihm anzutreffen ist, und zwar bisweilen in sarkastischer Bedeutung. So heißt es beispielsweise in einem anonymen *Conversationsblatt*-Artikel über *Das gelehrte Bedlam* von 1821: „Wäre ein gewisses Gesetz des Imperators Caligula, welches befiehlt, alle schlechten Schriftsteller in der Rhone zu ersäufen, und so alle jene /1034/ Autoren, die es nicht verdienen sollten, anderthalbtausend Jahre später *in usum delphini* herausgegeben zu werden, *in usum delphinatorum* Preis zu geben, wäre solches Gesetz je zur Ausübung gekommen, so würde man gegenwärtig nicht hoffnungslos einem ähnlichen Gesetze entgegenharren“ (Anonym 1821, 1033 f.). Und in einer Fußnote dazu wird noch die Herkunft dieser spöttischen Pluralvariante erläutert: „Als man in Frankreich das Continentalsystem durch Lizenzen zur Einfuhr von Colonialwaaren aus englischen Häfen gegen die Bedingniß der Ausfuhr

von französischen Fabrikaten zu mildern suchte, wurden letztere, da sie in die englischen Häfen nicht eingeführt werden durften, größtenteils über Bord geworfen; und da eine ungeheure Menge wohlfeiler Bücher auf diese Art in den Handel kam, nannte man die dazu bestimmten Auflagen spottweise: *in usum delphinorum*.“ (Anonym 1821, 1034, Anm. 1) Hier sind jedenfalls nicht „werthvolle und königliche“ (458, 28) Bücher gemeint, sondern umgekehrt billige und/oder schlechte Massenware. Bei N. kommt die Pluralformel nur noch ein weiteres Mal vor; so schreibt er über zehn Jahre vor Erscheinen der Erstausgabe von FW, kurz vor seinem Umzug nach Basel, wohin er auf eine Professur für klassische Philologie(!) berufen wurde, ebenfalls nicht ohne Ironie in einem Brief an den Basler Historiker Wilhelm Vischer-Heussler: „Ich bin also Willens, nach Verabredung mit Kiessling, vom ersten Juli ab zu der ehemaligen Wirthin K(iessling)’s, Frau Vogler zu ziehen, insgleichen Schreibtisch und Bücherbrett – als welche Dinge K(iessling) in usum Delphinorum hinterlassen hat – zu übernehmen.“ (24. 03. 1869, KSB 2/KGB I 2, Nr. 629, S. 383, Z. 9–13)

FW 102 wirkt bei näherem Hinsehen viel vertrackter und hintersinniger, als die bisherige Forschung annahm. Benne 2005, 304, Anm. 446 merkt zwar an, dass „Nietzsche [...] mit dem Ausdruck *ad usum delphini*“ spiele, erklärt aber nicht, worin dieses Spiel besteht, und interpretiert den ganzen Abschnitt in folgendem Satz, der, obwohl er auch eine Kritik an der Philologie konstatiert, letztlich auf ihre positive Funktion für eine intellektuelle Elite der Zukunft abhebt: „Das Lob der Philologie ist zweischneidig: der Philologe ist ja nicht selbst jener Dauphin, er wird freilich auch nicht von vornherein ausgeschlossen – unverzichtbar für die kommende (geistige) Oberschicht bleibt er allemal.“ (Benne 2005, 304) Vgl. auch Babich 2006b, 50–52, die hierin eine Anspielung auf N. selbst als Verfasser ‚großer Bücher‘ für eine solche künftige Leserschaft von Vornehmen sehen will: „Nietzsche perceived himself as writing in the hope of those [...] ideal and best readers“ (Babich 2006b, 52). Übergangen wird dabei, dass der Text selbst gar keine Aussage über die Wahrscheinlichkeit formuliert, mit der es in Zukunft solche auserlesenen Menschen gibt, die als kongeniale Rezipienten ‚königlicher Bücher‘ auftreten, sondern lediglich den „Glauben“ (459, 4) der Philologen an ihre spätere Existenz referiert, der ja auch zu Unrecht bestehen könnte und der, wenn er doch zu Recht bestünde, jedenfalls die Arbeit der Philologen überflüssig erscheinen ließe (vgl. NK 458, 31–459, 3). Auch die Frage nach ihrer textverfälschenden ‚Unsauberkeit‘ (vgl. NK 459, 6f.) bleibt in den genannten Interpretationen unberührt. Schließlich dürfte N. gewusst haben, dass der Dauphin, der ursprünglich Adressat der Bücher *ad usum delphini* war, nämlich Louis de Bourbon (1661–1711), geistig minderbemittelt war. Die pädagogisch-editorische Liebesmüh von Huet, Bossuet etc. war an Louis de Bourbon jedenfalls vollständig verschwendet.

103.

Von der deutschen Musik.] Zu diesem Abschnitt existiert laut KSA 14, 252 die folgende ‚Vorstufe‘ vom Frühjahr 1880: „Denkt man sich Beethoven neben Goethe, so erscheint er sofort als der ‚ungebändigte Mensch‘ (wie ihn Goethe selbst nach der Begegnung in Karlsbad bezeichnete) als der Halbbarbar, der Grillenfänger, der Selbstquäler, der närrisch Verzückte, der närrisch Unglückliche, der treuherzig Maaßlose neben dem Getrösteten, der Phantast neben dem Künstler. Beethoven war ungefähr das, was Rousseau gar zu gerne hätte sein mögen und als was er in den Augen seiner idealfähigen Leser lebte – damals nannte man es ‚Natur‘. Heute findet man wohl, daß damit nichts gesagt wird und daß Goethe natürlicher sei. Man sehnte sich in jener Zeit nach dem gutartigen Halbbarbaren.“ In einer anderen ‚Vorstufe‘ vom Frühjahr 1880 steht statt: „daß Goethe natürlicher sei“ noch: „daß auch Goethe natürlich sei“ (M II 1, 70; Handschrift von Heinrich Köselitz). Vgl. ferner die kurze ‚Vorstufe‘ zur „Halb-Barbarei neben Cultur“ in N V 7, 1 sowie die Vorversion von 459, 10–18 in N V 7, 95, die in der Grundschrift lautet: „Die deutsche Musik verdankt dem Zeitalter der Revolution etwas, was an bewegte Volksmassen erinnert (die ital[ienische] Oper hat kein Volk, sondern Chöre von Soldaten und Bedienten) – sie hat den ungeheuren künstlichen Lärm, der nicht einmal sehr laut ist – ein Italiäner sagte mir die Deutschen verstehen sich besser auf schönen Lärm er zog des[h]alb die deutsche Musik vor.“ Die titellose ‚Reinschrift‘ des ganzen Abschnitts mit etlichen Korrekturen und Varianten findet sich in M III 6, 52 f.

FW 103 eröffnet gegen Ende des Zweiten Buchs eine kurze, aus drei Abschnitten bestehende Reihe von Texten zur ‚Ästhetik des Deutschen‘, die vor allem mit der Thematisierung Wagners bzw. der deutschen Musik in vorangehenden Abschnitten (vgl. FW 77, FW 80, FW 87 u. FW 99) schon verschiedentlich angeklungen ist. Fortsetzung findet die Thematik des Deutschen dann in anderen Hinsichten – nicht zuletzt mit Blick auf das Christentum – im Dritten Buch (vgl. FW 134, FW 146, FW 148, FW 177 u. FW 178), bevor sie in der Neuausgabe im Fünften Buch erneut aufgegriffen wird (vgl. bes. FW 357 und – ebenfalls zur deutschen Musik – FW 370, ferner FW 347, FW 348, FW 358 u. FW 377). Obwohl in FW 103 nur Beethoven als Beispiel für die im Titel genannte deutsche Musik namentlich erwähnt wird, steht, wie die folgenden Stellenkommentare verdeutlichen, auch hierbei Wagner im Hintergrund. Sogar als „perhaps the pinnacle of Nietzsche’s musical turn from Wagnerism to anti-Wagnerism“ deutet Prange 2013, 225 den Abschnitt. Zur indirekten Auseinandersetzung mit Wagner vgl. auch Vivarelli 2015, 85, die „eine Reihe von Gegensätzen“ in dem Text herausstellt, die eine „erneute Auseinandersetzung mit Wagner und dessen Kunst“ bezeugen wie „Erhabenheit / Grazie; Halbbarba-

rei / Cultur“ oder „Verkümmerung des melodischen Sinnes / Melodie“. Dazu, wie überdies das in FW 103 gezeichnete Beethoven-Bild durch Wagner geprägt ist, von dessen Wertung es gleichwohl abweicht, siehe NK 459, 30 f.; dort auch weitere Hinweise zur Sekundärliteratur.

459, 11 *jetzt*] Nachträglich in M III 6, 52 eingefügt.

459, 13 *erfuhr*] M III 6, 52: „erfahren hat“.

459, 13–15 *nur die deutschen Musiker verstehen sich auf den Ausdruck bewegter Volksmassen*] Das mag insbesondere auf Richard Wagner gemünzt sein, über den N. schon in NL 1875, 11[32], KSA 8, 221, 28 f. schreibt: „an das Volk dachte und als Volk fühlte er, wenn er als Künstler schuf“. Volks-Chöre kommen beispielsweise in Wagners tragischer Oper *Rienzi* (1842) oder in seiner romantischen Oper *Lohengrin* (1850) vor. Auch im *Fidelio* (1805/1806/1814), der einzigen, dafür aber gleich in drei Versionen vorliegenden Oper des später in FW 103 erwähnten Beethoven (vgl. 459, 30 f.), tritt das „Volk“ auf. Indes gibt es dergleichen keineswegs „nur“ in deutschen Opern; in der später wiederholt von N. gegen Wagner ausgespielten Oper *Carmen* (1875) von Georges Bizet, die N. seit 1881 kannte und schätzte (vgl. Postkarte an Heinrich Köselitz, 05.12.1881, KSB 6/KGB III 1, Nr. 174, S. 145 f., Z. 9–16) ist dies vielmehr ebenso der Fall.

459, 16 *zu sein braucht*] In M III 6, 52 korrigiert aus: „ist“.

459, 16 f. *die italiänische Oper*] Zur italienischen Oper vgl. bereits FW 77 und FW 80, wo diese – am Beispiel Rossinis (und Bellinis) – mit der antiken Literatur bzw. der griechischen Tragödie verglichen und dem Musikdrama Richard Wagners gegenübergestellt wurde.

459, 18–460, 12 *Es kommt hinzu, dass aus aller deutschen Musik eine tiefe bürgerliche Eifersucht auf die noblesse herauszuhören ist, namentlich auf esprit und élégance, als den Ausdruck einer höfischen, ritterlichen, alten, ihrer selber sicheren Gesellschaft. Das ist keine Musik, wie die des Goethischen Sängers vor dem Thore, die auch „im Saale“, und zwar dem Könige wohlgefällt; da heisst es nicht: „die Ritter schauten muthig drein und in den Schooss die Schönen“. Schon die Grazie tritt nicht ohne Anwandlung von Gewissensbissen in der deutschen Musik auf; erst bei der Anmuth, der ländlichen Schwester der Grazie, fängt der Deutsche an, sich ganz moralisch zu fühlen – und von da an immer mehr bis hinauf zu seiner schwärmerischen, gelehrten, oft bärbeissigen „Erhabenheit“, der Beethoven'schen Erhabenheit. Will man sich den Menschen zu dieser Musik denken, nun, so denke man sich eben Beethoven, wie er neben Goethe, etwa bei jener Begegnung in Teplitz, erscheint: als die Halbbarbarei neben der Cultur, als Volk*

neben Adel, als der gutartige Mensch neben dem guten und mehr noch als „guten“ Menschen, als der Phantast neben dem Künstler, als der Trostbedürftige neben dem Getrösteten, als der Uebertreiber und Verdächtiger neben dem Billigen, als der Grillenfänger und Selbstquäler, als der Närrisch-Verzückte, der Selig-Unglückliche, der Treuherzig-Maasslose, als der Anmaassliche und Plumpe – und Alles in Allem als der „ungebändigte Mensch“: so empfand und bezeichnete ihn Goethe selber, Goethe der Ausnahme-Deutsche, zu dem eine ebenbürtige Musik noch nicht gefunden ist! – Zuletzt erwäge man noch, ob nicht jene jetzt immer mehr] In M III 6, 52 korrigiert aus: „Es kommt dazu, daß alle deutsche Musik wie ein Widerspruch und Hohn gegen vornehme ritterliche höfische Eleganz und Formstrenge klingt und sich im Grunde die Anmuth verbietet, da Anmuth ein wenig im Verdacht steht, ‚Eleganz‘ sein zu wollen: weshalb die deutschen Musiker sich nur eine gewisse ländliche ungeschulte bärbeißige Anmuth gestatten, welche auch im ‚Volke‘ vorkommt – eine Beethovensche Grazie. Von diesem Gesichtspunkt aus gesehen erscheint selbst jene jetzt“. Die Korrektur im Manuskript weist selbst noch Überarbeitungen und Abweichungen von der Druckfassung auf (s. u.). Zur „Erhabenheit“, die durch die Textänderung an die Stelle der „Anmuth“ bzw. „Grazie“ Beethovens tritt, vgl. NK 459, 30 f. FW 103 konstruiert schließlich für die deutsche Musik einen Dreischritt dieser ästhetischen Kategorien, der von der Grazie über die Anmut zur Erhabenheit führt; vgl. NK 459, 25–28. Zur „Grillenfängerei“ vgl. auch – ebenfalls in allusiver Verbindung mit Beethoven – den Schlussabschnitt des 1887 hinzugekommenen Fünften Buchs FW 383, NK 637, 29–31.

459, 18–22 *dass aus aller deutschen Musik eine tiefe bürgerliche Eifersucht auf die noblesse herauszuhören ist, namentlich auf esprit und élégance, als den Ausdruck einer höfischen, ritterlichen, alten, ihrer selber sicheren Gesellschaft]* Der hier modellierte Gegensatz zwischen bürgerlicher und höfischer Kultur ist auf die im 18. und 19. Jahrhundert herrschende Kulturkonkurrenz zwischen Deutschland und Frankreich hin transparent, wie die französischen Begriffe „noblesse“ (Vornehmheit), „esprit“ (Geist, Witz) und „élégance“ (Eleganz, Anmut) zeigen, die für die Sprechinstanz deutlich positiv konnotiert sind. Zum „esprit“ vgl. NK FW 82 u. NK 449, 4–11; zur „höfischen Cultur“ (458, 18) Frankreichs, als deren literarisch-philosophischer Repräsentant Voltaire erscheint, vgl. FW 101.

459, 19 f. *auf die noblesse herauszuhören ist, namentlich auf esprit]* In M III 6, 53 korrigiert aus: „gegen die noblesse herauszuhören ist, namentlich gegen esprit“.

459, 21 f. *sicheren]* M III 6, 53: „sichern“.

459, 22–25 *Musik, wie die des Goethischen Sängers vor dem Thore, die auch „im Saale“, und zwar dem Könige wohlgefällt; da heisst es nicht: „die Ritter schauten muthig drein und in den Schooss die Schönen“.*] Dieser Passus enthält mehrere Zitate aus Goethes poetologischer Ballade *Der Sänger*, die 1783 entstanden ist und zuerst 1796 im Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (dort im elften Kapitel des zweiten Buchs vorgetragen von der Figur des Harfners) veröffentlicht wurde. Die ersten Zitate („vor dem Thore“ in leichter Abwandlung und ohne Anführungszeichen) stammen aus der ersten Strophe: „Was hör’ ich draußen vor dem Thor, / Was auf der Brücke schallen? / Laß den Gesang vor unserm Ohr / Im Saale wiederhallen! / Der König sprach’s, der Page lief; / Der Knabe kam, der König rief: / Laßt mir herein den Alten!“ Das zweite, längere Zitat stammt aus der dritten Strophe: „Der Sänger drückt’ die Augen ein, / Und schlug in vollen Tönen; / Die Ritter schauten muthig drein, / Und in den Schooß die Schönen. / Der König, dem das Lied gefiel, / Ließ ihm zum Lohne für sein Spiel / Eine goldne Kette bringen.“ (Goethe 1853–1858, 1, 138, vgl. ebd., 16, 150 f.) Die poetologische Pointe des Gedichts besteht darin, dass der Sänger die goldene Kette ablehnt und stattdessen nur einen Trunk Wein erbittet: Indem er – in der fünften, vorletzten Strophe – hervorhebt, sein Lied selbst sei ihm schon Lohn genug, repräsentiert er das für die Weimarer Klassik zentrale Konzept einer Autonomieästhetik, die von der Zweckfreiheit bzw. Selbstzweckhaftigkeit der Kunst ausgeht.

Zu erwähnen bleibt freilich, dass Goethe mit dem „Lied“ des „Sängers“ dezidiert die (lyrische) Poesie – nicht die Musik – meint. Es handelt sich um eine in Goethes poetologischer Lyrik häufiger vorkommende archaisierende Bezugnahme auf Dichtung im Sinne eines ursprünglichen ‚Gesangs‘ – eine Vorstellung, die noch im etymologischen Zusammenhang von ‚Lyrik‘ und ‚Lyra‘ greifbar ist. Zugleich geht Goethe, vor allem in seinen späteren Jahren, aber auch explizit davon aus, dass die Dichtung aus der Musik entstanden ist – und sich zuletzt, auf der höchsten Stufe ihrer Vollendung, wieder in Musik verwandeln müsse (vgl. hierzu Kaufmann 2011, 466).

459, 23 *Thore*] M III 6, 53: „Thor“.

459, 25–28 *Schon die Grazie tritt nicht ohne Anwandlung von Gewissensbissen in der deutschen Musik auf; erst bei der Anmuth, der ländlichen Schwester der Grazie, fängt der Deutsche an, sich ganz moralisch zu fühlen*] Eine Ausdifferenzierung von Grazie und Anmuth konnte N. etwa – wenngleich noch ohne musikalische Spezifikation – in Schillers ästhetischer Abhandlung *Ueber Anmuth und Würde* vorfinden: „Anmuth und Grazie werden zwar gewöhnlich als gleichbedeutend gebraucht; sie sind es aber nicht, oder sollten es doch nicht seyn, da der Begriff, den sie ausdrücken, mehrerer Bestimmungen fähig ist,

die eine verschiedene Bezeichnung verdienen.“ (Schiller 1844, 10, 64) Dabei bekundet sich durchaus auch bei Schiller eine „Anwandlung von Gewissensbissen“, wenn er betont, dass die „belebende [...] Grazie [...] an den Sinnenreiz“ grenze, weshalb „das Wohlgefallen an derselben [...], wenn es nicht durch Würde zurückgehalten wird, leicht in Verlangen ausarten“ könne (ebd.). Gegen dieses mögliche ‚Ausarten‘ in sinnliches Verlangen hält Schiller gleich eingangs ausdrücklich fest, „Anmuth“ sei „ein Ausdruck moralischer Empfindungen“ (ebd., 15). Mit der Verbindung von Anmut und Ländlichkeit greift N. eine im 18. und 19. Jahrhundert geläufige Denkfigur auf, wie sie sich in dem häufig anzutreffenden Syntagma „ländliche Anmuth“ (z. B. Krünitz 1773–1858, 60, 343) dokumentiert. Im vorliegenden Zusammenhang spielt dies vielleicht auch auf den in 459, 30 f. genannten Beethoven an, der seiner 6. Sinfonie den programmatischen Titel *Pastoral-Sinfonie oder Erinnerungen an das Landleben* und entsprechende Satzbezeichnungen gab.

459, 29 f. *schwärmerischen*] In M III 6, 53 korrigiert aus: „strengen“.

459, 29 f. *schwärmerischen, gelehrten*] In Cb2, 126 mit rotem Randstrich markiert: „schwärmerischen gelehrten“.

459, 30 *bärbeissigen „Erhabenheit“*] Die Wortbedeutung des Adjektivs „bärbeißig“ erläutert Heyse 1833–1849, 1, 143 so: „beißig [sc. bissig] wie ein Bär, [...] zänkisch, heftig, auffahrend“. Vgl. die verhinderten deutschen Tanz-„Bären“ (463, 16) in FW 105, wo ebenfalls „das Erhabene“ (463, 6) als typisch deutsche ästhetische Empfindung thematisiert wird. Des Adjektivs „bärbeissig[.]“ bedient sich N. auch in JGB 46, KSA 5, 66, 19, hier mit Bezug auf Luther.

459, 30 f. *der Beethoven'schen Erhabenheit*] Von der „Erhabenheit des Beethoven'schen Geistes“ (Nohl 1861, 172) handelt bereits der N. bekannte Musikwissenschaftler Ludwig Nohl in seinem *Geist der Tonkunst*. Dass Beethovens Kompositionen unter dem Vorzeichen einer Ästhetik des Erhabenen zu begreifen seien, ist ebenfalls eine Grundthese von Wagners *Beethoven*-Schrift von 1870, die N. wohlvertraut war. Anders als FW 103, wo der Begriff des Erhabenen deutlich negativ konnotiert ist, hebt Wagner es als entscheidenden Vorzug Beethovens hervor, dass er die Musik „weit über das Gebiet des ästhetisch Schönen in die Sphäre des durchaus Erhabenen“ überführt habe (Wagner 1871–1873, 9, 124). Bei umgekehrter Wertung sieht auch Wagner in Beethovens Erhabenheit etwas spezifisch Deutsches, das er insbesondere gegen die vermeintlich französische ‚Gefälligkeit‘ in Stellung bringt. Gegen Ende seines *Beethoven* ruft Wagner mit Bezug auf den deutsch-französischen Krieg aus: „Sei das deutsche Volk nun auch tapfer im Frieden; hege es seinen wahren Werth, und werfe es den falschen Schein von sich: möge es nie für etwas gelten

wollen, was es nicht ist, und dagegen Das in sich erkennen, worin es einzig ist. Ihm ist das Gefällige versagt; dafür ist sein wahrhaftes Tichten und Thun innig und erhaben. Und nichts kann sich den Siegen seiner Tapferkeit in diesem wundervollen Jahre 1870 erhebender zur Seite stellen, als das Andenken an unseren großen Beethoven, der nun vor hundert Jahren dem deutschen Volke geboren wurde.“ (Ebd., 150) N. zitiert den ersten Satz affirmativ in seinem nachgelassenen Entwurf eines „Vorwort[s] an Richard Wagner“ zu GT (vgl. NL 1871, 11[1], KSA 1, 351, 1 u. 356, 15–18; auch die Druckfassung von GT Vorwort spielt darauf an (vgl. KSA 1, 23, 19–21). Als „der erhabene Meister“ tritt Beethoven in diesem positiven Sinn auch noch in NL 1871, 12[1], KSA 7, 367, 19 f. auf.

Die Verbindung von Beethoven und (deutscher) Erhabenheit bleibt auch später zwar bei N. erhalten, jedoch unter veränderten Wertvorzeichen. Das im Erstveröffentlichungsjahr von FW entstandene Nachlass-Notat NL 1882, 21[2] stellt beispielsweise Chopins ‚edler Schönheit‘ Beethovens ‚barbarische Erhabenheit‘ gegenüber: „An Chopin verehrte ich namentlich, daß er die Musik von den deutschen Einflüssen, von dem Hange zum Häßlichen, Dumpfen, Kleinbürgerlichen, Täppischen, Wichtigthuerischen freigemacht habe: Schönheit und Adel des Geistes und namentlich vornehme Heiterkeit, Ausgelassenheit und Pracht der Seele, insgleichen die südländische Gluth und Schwere der Empfindung hatten vor ihm in der Musik noch keinen Ausdruck. Mit ihm verglichen, war mir selbst Beethoven ein halbbarbarisches Wesen, dessen große Seele schlecht erzogen wurde, so daß sie das Erhabene vom Abenteuerlichen, das Schlichte vom Geringen und Abgeschmackten nie recht zu unterscheiden gelernt hat.“ (KSA 9, 682, 16–27) Auf den Chopin-Beethoven-Gegensatz meint Muckle 1921, 337 Formulierungen aus dem hier zu kommentierenden Passus beziehen zu können. Zum Versuch, die Erhabenheits-Thematik in FW 103 auf der Folie der Dualismen dionysisch/apollinisch sowie romantisch/klassisch zu lesen, vgl. Lipperheide 1999, 61 f. u. 71. Zum späteren Beethoven-Bild bei N. vgl. NK KSA 5, 187, 9–21, zu N. und Beethoven allgemein siehe Babich 2013, 203–262.

460, 1f. *die Halbbarbarei neben der Cultur, als Volk neben Adel*] In M III 6, 53 korrigiert aus: „der Halbbarbar neben dem Vornehmen“. Zum kulturalanthropologisch grundierten Begriff der „Halbbarbarei“, den N. in anderem Zusammenhang etwa auch in JGB 224 verwendet, vgl. NK KSA 5, 158, 1–5.

460, 2 *guten und*] In Cb2, 127 mit rotem Randstrich markiert: „guten, und“.

460, 5 *Verdächtiger*] In Cb2, 127 rot markiert: „Verdächtige“.

460, 8f. *der „ungebändigte Mensch“: so empfand und bezeichnete ihn Goethe selber*] Es handelt sich um ein nicht ganz korrektes Zitat aus Goethes Brief an

Zelter vom 2. September 1812. Goethe schreibt aus Karlsbad an seinen Freund: „Beethoven habe ich in Töplitz kennen gelernt. Sein Talent hat mich in Erstaunen gesetzt; allein er ist leider eine ganz ungebändigte Persönlichkeit, die zwar nicht ganz Unrecht hat, wenn sie die Welt detestabel findet, aber sie freylich dadurch weder für sich noch für andere genußreicher macht.“ (Goethe/Zelter, 1833–1834, 2, 28)

460, 9f. *Goethe, der Ausnahme-Deutsche*] Auf Goethes Ausnahme-Status unter den Deutschen, der bei N. des Öfteren behauptet wird, kommt noch im Fünften Buch unter der Titelfrage „was ist deutsch?“ (597, 21) FW 357 zurück – dort mit blick auf „Goethe’s Heidenthum“ (597, 32).

460, 10 *eine ebenbürtige Musik*] M III 6, 53: „die *ebenbürtige* Musik“.

460, 11–13 *jene jetzt immer mehr um sich greifende Verachtung der Melodie und Verkümmern des melodischen Sinnes bei Deutschen*] Vgl. ähnlich schon NL 1878, 27[50], KSA 8, 496, 7–10, wo über Richard Wagner befunden wird: „Arm ut an Melodie und in der Melodie bei Wagner. Die Melodie ist ein Ganzes mit vielen schönen Proportionen. Spiegelbild der geordneten Seele. Er strebt darnach: hat er eine Melodie, so erdrückt er sie fast in seiner Umarmung.“ Freilich wird Wagner bei aller erdrückenden Unfähigkeit zur Melodie in diesem Notat noch nicht ihre „Verachtung“, sondern zumindest ein Streben nach ihr attestiert. Vgl. auch im näheren zeitlichen Umfeld von FW die Aufzeichnung NL 1881, 11[198], KSA 9, 521, 2–5, die das auf Wagners Konzept der „absoluten Melodie“ bezieht: „die ‚unendliche Melodie‘ ist ein hölzernes Eisen – ‚die nicht Gestalt gewordene, fertig gewordene Gestalt‘ – das ist ein Ausdruck für das Unvermögen der Form und eine Art Princip aus dem Unvermögen gemacht.“

460, 13–19 *Sinnes bei Deutschen als eine demokratische Unart und Nachwirkung der Revolution zu verstehen ist. Die Melodie hat nämlich eine solche offene Lust an der Gesetzlichkeit und einen solchen Widerwillen bei allem Werdenden, Ungeformten, Willkürlichen, dass sie wie ein Klang aus der alten Ordnung der europäischen Dinge und wie eine Verführung und Rückführung zu dieser klingt.*] M III 6, 52f.: „Sinns *bei Deutschen* als *als* eine demokratische Unart und Nachwirkung der Revolution zu verstehen ist’: die Melodie ist ~~nämlich der Ausdruck des vollkommenen Menschen~~ *eine solche ^{offene} Lust an der ^{hohe} Gesetzlichkeit, Lust Widerwillen an allem Werdenden, Ungeformten, Willkürlichen, daß sie wie ein Klang aus der alten Ordnung der *europäischen* Dinge und wie eine Verführung und Rückführung zu dieser klingt.*“

460, 14 *eine demokratische Unart*] Insgesamt bringt es die Demokratie in FW nur auf wenige Erwähnungen in insgesamt vier Abschnitten; die restlichen drei

finden sich im 1887 hinzugekommenen Fünften Buch: Das Adjektiv „demokratisch[]“ begegnet erneut in FW 348 (in Verbindung mit Gelehrten- und Judentum) und in FW 356 (in Verbindung mit dem Schauspieler), ein „Demokrat“ schließlich in FW 368 (ähnlich in Verbindung mit dem Theater). Aus der Perspektive einer Rangordnung zwischen Adel und Volk, ‚Edel und Gemein‘ (vgl. FW 3), wie sie FW 103 einnimmt, erscheint das Demokratische im Sinne einer egalitaristischen Denkweise selbst als „Unart“. Noch stärker tritt die antidemokratische Haltung in FW 368 hervor, wo folgende Schimpfwortreihe gebildet wird: „Volk, Publikum, Heerde, Weib, Pharisäer, Stimmvieh, Demokrat, Nächster, Mitmensch“ (618, 10 f.). Besonders zahlreich fallen die „Invektiven gegen den Egalitarismus, die Demokratie“ (NK 5/1, S. 26) in dem unmittelbar vor FW V von N. abgeschlossenen Werk JGB aus.

104.

Vom Klange der deutschen Sprache.] Vgl. hierzu folgende ‚Vorstufe‘ aus dem Zeitraum zwischen Frühjahr und Herbst 1881: „Die Deutschen mit ihrer Ehrfurcht vor allem, was vom Hofe kam, haben für ihre Schriftsprache (also in Briefen namentlich, Urkunden Erlassen Testamenten usw.) die Kanzleien sich zum Muster genommen: Kanzleimäßig, das war hof- und regierungsgemäß schreiben – also vor allem etwas Vornehmes, gegen das Deutsch der Stadt, in der man lebte! Allmählich zog man die Consequenz und sprach so, wie man schrieb – so wurde man noch vornehmer, im Klange in der Wortform Wort- und Wendungswahl. Vielleicht hat sich etwas ganz Gleiches nirgendswo ereignet: die Überherrschaft des Schreibestils über das Sprechen. – Ich glaube, der Klang des Deutschen war im Mittelalter tief bäuerisch und gemein, er hat sich gehoben, und namentl[ich] jetzt, wo man so viel französ. und italiän. Klänge in der Jugend nachahmen lernt. Aber für einen Montaigne oder gar Racine muß Deutsch unerträglich gemein geklungen haben. Selbst jetzt klingt es noch, im Munde des Reisenden, mitten unter ital. Pöbel, gemein, roh, wälderhaft, heiser, wie aus räucherigen Stuben und aus unhöflichen Gegenden stammend. – Etwas Neues ist aber, jetzt eine andere Art von vornehmem Klange in D[Deutschland] angelernt wird von Jedermann; ich höre Frauen Mädchen und Professoren diesem Klange-szauber sich fügen. Etwas Höhnisches und Kaltes und sodann eine Art unverschämter Gleichgültigkeit und Nachlässigkeit – zusammen im norddeutschen Offizier naturgemäß sich ausbildend, klings den Deutschen jetzt ‚vornehm‘. Es wird von den Feldwebeln und Unteroffiz[ieren] nachgeahmt u. vergrößert: die Kommandorufe, von denen die deutschen Städte jetzt förmlich umbrüllt werden, wegen des beständigen Exerci-

rens an allen Thoren, sind der größte Gegenbeweis gegen die angebliche Zunahme des musikal[ischen] Sinns unter Deutschen, eine Hölle von Gemeinheit, Anmaaßung u. wüthendem Autoritätsgefühl klingt heraus. – So wird die deutsche Sprache militarisirt im Klange – und der Klang übt den Charakter stärker ein als der Begriff im Worte. Die Deutschen müssen endlich diesem Klange gemäß auf Vorschrift auch schreiben. Vielleicht schreiben sie auch schon so – aber ich lese nicht, was jetzt geschr[ieben] wird“ (M III 1, 58).

Die gegenüber dieser ‚Vorstufe‘ deutlich erweiterte und modifizierte Druckfassung ist durch zwei strukturierende Gedankenstriche zwischen Sätzen deutlich in drei Teile untergliedert, die sich freilich bereits in der ‚Vorstufe‘ andeuten: Im ersten Teil (460, 21–461, 18) wird eine in die Frühe Neuzeit zurückreichende Entwicklung der deutschen Schriftsprache und schließlich auch der gesprochenen Sprache aus der ‚höfischen‘ Kanzleisprache beschrieben, wobei das Deutsche ungeachtet einer gewissen Veredlung durch Aufnahme romanischer Elemente dennoch seine ‚Gemeinheit‘ nie ganz abschleifen konnte. Der zweite Teil (461, 18–462, 13), in dem die vorher überwiegend in der unpersönlichen „man“-Form auftretende Sprechinstanz zum „ich“ (461, 19) übergeht, beklagt mit Blick auf die eigene Gegenwart eine gefährliche Militarisierung des gesprochenen Deutsch infolge einer Militarisierung der gesamten Gesellschaft, die als geschmacklos und insbesondere als Infragestellung der vorgeblichen Musikalität der Deutschen gewertet wird. Schließlich prognostiziert der dritte Teil (462, 13–29) eine Militarisierung auch des deutschen Schreib- und Denkstils, die „vielleicht“ (462, 19 f.) sogar schon eingetreten sei, wie das sprechende Ich aus einer deutlich markierten Außen- bzw. Auslandsperspektive mutmaßt, die nicht genau zur Kenntnis nimmt, „was man jetzt in Deutschland schreibt“ (462, 20 f.). Mit Blick auf den zuletzt alludierten Bismarck stellt es sich dagegen als sehr genauer externer Beobachter der deutschen Politik dar, indem es beansprucht, mit fast „jeder Rede des ersten deutschen Staatsmannes“ (462, 25) vertraut zu sein und sagen zu können, wie widrig sie auf „das Ohr eines Ausländers“ (462, 27) wirke.

Obwohl der Text auch eine performative Dimension aufweist, insofern er ja in deutscher Sprache kritisch über die deutsche (gesprochene und Schrift-)Sprache schreibt und man folglich fragen könnte, ob er an und durch sich selbst vielleicht eine Gegenmöglichkeit zur ‚gegenwärtigen‘ deutschen Sprachpraxis aufweisen will, bleibt der Sprechgestus insgesamt doch diagnostisch bzw. prognostisch. Sprachreformatorische Bestrebungen zu einer Erneuerung oder ‚Entmilitarisierung‘ des gesprochenen und geschriebenen Deutsch werden zumindest nicht explizit artikuliert. Mit einem anderen, dezidiert ‚sprachwächterischen‘ Anspruch trat dagegen noch der frühe N. auf, der etwa in ZB II, UB I DS 11–12 und UB II SE 6 die deutsche Sprache thematisierte.

Besonders deutlich tritt das Programm von deren ‚Reinerhaltung‘ in der nachgelassenen Aufzeichnung NL 1873, 26[16] zutage, in der unter Bezugnahme auf den deutschen Sieg im Krieg gegen Frankreich von 1871/72 bezeichnenderweise vor der „[n]eue[n] Eigenschaft der d[eutschen] Sprache: alles anzunehmen und nachzuahmen“ und so zu einem „europäische[n] Mosaik“ zu geraten, gewarnt wird: „Noch ein solcher Sieg und das deutsche Reich besteht, aber das Deutsche selbst ist vernichtet! Ich habe schon jetzt kaum den Muth, irgend eine Eigenschaft als eine speziell deutsche zu reklamiren. Die deutsche Sitte, die deutsche Geselligkeit, die deutschen Verwaltungen und Vertretungen, alles hat einen ausländischen Beigeschmack und sieht aus wie eine Nachahmung ohne Talent, von der noch dazu vergessen ist, daß sie Nachahmung ist: überall Originalität aus Vergeßlichkeit. In dieser Noth halte ich mich an die deutsche Sprache, die wahrhaftig bis jetzt allein sich durchgerettet hat, durch all die Mischung von Nationalitäten und Wechsel der Zeiten und Sitten, und meine, daß ein metaphysischer Zauber, Einheiten aus Vielheiten, Einartiges aus Vielartigem zu gebären, in der Sprache liegen müsse. Eben deshalb müssen wir die strengsten Wächter über diese unificirende, unsre zukünftige Deutscheit verbürgende Sprache setzen. Unsere großen Autoren haben ein heiliges Amt, als Wächter dieser Sprache; und unsere deutsche Schule hat eine fruchtbare ernste Aufgabe, unter den Augen solcher Wächter zur deutschen Sprache zu erziehen.“ (KSA 7, 582, 22–583, 8)

Obwohl eine derartige Aufgabe in FW 104 nicht verkündet wird, hat die Sekundärliteratur zum Teil auch diesen Text mit Sprachrettungsprogrammen in Zusammenhang gebracht. So paraphrasiert und zitiert etwa Riedel 2009, 99 den Abschnitt, um von hier aus eine entsprechende Nachwirkung auf den Lyriker Stefan George zu konstatieren: „George folgte, bewusst oder unbewusst, dem Vorgänger [N.] auf diesen Spuren, als er am erreichten Tiefstand deutscher Umgangssprache verzweifelte und ihrer Vulgarisierung durch Fluchtbewegungen zu reineren Klangquellen auswich.“ Als exemplarisches Beispiel für eine „paradigmatische Geltung des Musikalischen in der Sprachauslegung Nietzsches“, aufgrund derer die „Musik, so wie das Ohr, [...] als positive und als negative Metapher des Stils eingesetzt werden“ kann, zieht Renzi 1997, 344 den hier zu kommentierenden Abschnitt heran und stellt ihn in eine Reihe mit UB IV WB, KSA 1, 455 f. sowie JGB 246–247 (vgl. hierzu auch NK 5/1, S. 700). Speziell zur in FW 104 monierten ‚Militarisierung‘ des deutschen Sprachklangs siehe Czucka 1982, 2, der diese als kollektive „Nachahmung“ einer „anmaßende[n] Pose“ des Offiziers beschreibt (vgl. auch Czucka 2000, 35), und Lehmann 1993, 79, der hier – nicht ganz zu Unrecht (vgl. NK 462, 13–19) – eine Spannung zu dem bei N. sonst oft hochgeschätzten Militärischen bemerkt, die er sich aber nicht anders als durch einen unstatthaften ‚Machtwillen‘ des Autors erklären kann: „Wi-

dersprüche werden nicht ausgetragen, sondern zerschlagen. Recht hat immer der Wille zur Macht oder das, was Nietzsche dafür hält.“ Kurze ‚Vorstufen‘ zu FW 104 finden sich noch in N V 7, 13 f., N V 7, 16, N V 7, 22 u. N V 7, 95, die titellose ‚Reinschrift‘ mit etlichen Korrekturen und Varianten in M III 6, 94, M III 6, 92 f. u. M III 6, 90.

460, 21–27 *Man weiss, woher das Deutsch stammt, welches seit ein paar Jahrhunderten das allgemeine Schriftdeutsch ist. Die Deutschen, mit ihrer Ehrfurcht vor Allem, was vom Hofe kam, haben sich geflissentlich die Kanzleien zum Muster genommen, in Allem, was sie zu schreiben hatten, also namentlich in ihren Briefen, Urkunden, Testamenten und so weiter.*] Dass sich die deutsche Schriftsprache zu Beginn der Frühen Neuzeit aus der Kanzleisprache entwickelt hat, war im 19. Jahrhundert sprachgeschichtliches Standardwissen. Vgl. das Lemma „hochdeutsch“ in Grimm 1854–1971, 10, 1610, wo dieser Ausdruck unter anderem „auf die gemeine kanzleisprache“ bezogen wird, „wie sie namentlich seit den letzten decennien des 15. jahrh. durch Nürnberger und Augsburger drucke zu allgemeinerer verwendung und ansehen gekommen war“. Insbesondere werden dabei „die verdienste Luthers um die ausbildung dieser gemeinen kanzleisprache als allgemein deutsche schriftsprache“ hervorgehoben, die „schon im 16. jahrh. die, damals noch nicht unbestrittene, meinung entstehen [ließen], als ob die kursächsischen landstriche heimat und herd dieser sprache seien“ (ebd., 1611). Bei N. erscheint die Kanzleisprache – aus der Perspektive der Deutschen – allerdings gerade nicht als ‚gemein‘, sondern als „etwas Vornehmes“ (460, 29). Die im ersten Teil von FW 104 den Deutschen generell zugeschriebene Orientierung am Höfisch-Vornehmen, die schließlich zur Rede von der sprachlichen „Vornehmthuerei eines ganzen Volkes“ (461, 5) führt und im zweiten Teil als „Drang nach Vornehmheit des Klanges“ (461, 20) wiederkehrt, will indes nicht so recht zu der im vorangehenden Abschnitt FW 103 „aller deutschen Musik“ als Nationaleigenschaft unterstellten „tiefe[n] bürgerliche[n] Eifersucht auf die noblesse“ passen (459, 18 f.). Auf die deutsche Musik kommt später auch FW 104 zu sprechen, indem es die Musikalität der hier durch ihren – fehlgeleiteten – ‚Willen zur Vornehmheit‘ charakterisierten Deutschen in Frage stellt. Vgl. NK 462, 12 f.

460, 22 *woher das Deutsch stammt*] In M III 6, 94 korrigiert aus: „wie das Deutsch“.

460, 22 *das Deutsch*] In Cb2, 127 korrigiert aus: „das Deutsche“.

460, 26 *schreiben*] Im Korrekturbogen noch nicht gesperrt; rot markiert in Cb2, 127.

460, 30 *den Schluss*] M III 6, 92: „die Consequenz“. So auch noch der Wortlaut in Cb2, 128; hier rot markiert.

461, 1 *höfischen*] M III 6, 92: „höfischeren“.

461, 2 *Affectation*] In Cb2, 128 mit rotem Randstrich markiert: „Affectation“. Mit S. 128 endet ein Teil des Korrekturbogens; durch zwischenzeitliche Einfügungen (in FW 99) haben sich Verschiebungen ergeben, so dass S. 129 – schon wie in der Druckfassung – mit Z. 8 von S. 128 des letzten Korrekturbogenteils beginnt. In Cb1, 129 (von Köselitz korrigiert und von N. mit der Bemerkung „druckfertig! F. N.“ versehen) findet sich die Korrektur von „Affectation“ zu „Affectation“ ausdrücklich am rechten Seitenrand. „Affectation“ wurde auch in Cb2, 129 mit Randstrich markiert.

461, 6 *einer gemeinsamen nicht mehr dialektischen Sprache*] ‚Dialektisch‘ hier in der Bedeutung von „mundartlich“ (Petri 1861, 245).

461, 6–8 *Ich glaube, der Klang der deutschen Sprache war im Mittelalter, und namentlich nach dem Mittelalter, tief bäuerisch und gemein*] Die (in M III 1, 58 noch nicht enthaltene, erst nachträglich in M III 6, 92 mit Bleistift eingefügte) Correctio „und namentlich nach dem Mittelalter“ – die Kommata sind dann erst in Cb1, 129 hinzugekommen – lässt sich als Anspielung auf das Zeitalter der Reformation und insbesondere auf Luther verstehen, dem zu N.s Zeit ein entscheidender Einfluss auf die Ausbildung der deutschen Schriftsprache im Ausgang von der Kanzleisprache zugutegehalten wurde (vgl. NK 460, 21–27). Dazu passt gut die Betonung des ‚Bäurischen‘, das bei N. auch sonst mit Luthers Reformation assoziiert wird, so ebenfalls in FW 358. Mit der Kategorie des ‚Gemeinen‘ ruft FW 104 vor dem Hintergrund des zuvor thematisierten ‚Vornehme[n]‘ (460, 29) überdies den Dualismus von ‚edel und gemein‘ auf, der in FW mehrfach bemüht wird; vgl. NK FW 3. Eine gewisse Spannung ergibt sich in der Druckfassung allerdings daraus, dass zunächst das Immer-vornehmer-Werden des Klangs des gesprochenen Deutsch durch die Ausrichtung am (frühneuzeitlichen) Kanzleistil behauptet wurde, während das „Ich“ nun gerade der ‚nachmittelalterlichen‘ Sprechweise bäurische Gemeinheit bescheinigt.

461, 9 *etwas veredelt, hauptsächlich*] M III 6, 92: „etwas veredelt und veredelt sich vielleicht jetzt noch, namentlich“. Korrektur von „namentlich“ zu „hauptsächlich“ erst in Cb1, 129.

461, 10–13 *sich genöthigt fand, so viel französische, italiänische und spanische Klänge nachzuahmen und zwar gerade von Seiten des deutschen (und österreichischen) Adels, der mit der Muttersprache sich durchaus nicht begnügen konnte.*] In M III 6, 92 f. korrigiert aus: „in der Jugend so viel französische und italiänische Klänge nachahmt, beim Erlernen fremder Sprachen“, wobei der letzte Satzteil nach der ersten Korrektur noch lautete: „der diese drei Sprachen nöthig hatte.“ „Muttersprache“ in der zweiten Korrekturschicht in doppelten Anführungszeichen.

Dass die Orientierung der Deutschen an romanischen Sprachen, vor allem am Französischen als Hofsprache als Ursache einer Klangveredelung des Deutschen anzusehen ist, wie in 461, 8–13 argumentiert wird, widerspricht dem Mainstream des nationalistischen Sprachdiskurses, der seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert in Deutschland herrschte. Vgl. etwa die gegenläufige Diagnose von Herzberg 1794, 7f., der in der bisherigen romanischen Sprachdominanz vielmehr ein Hemmnis der deutschen Sprachentwicklung sieht: „Es ist nicht zu läugnen, daß die Deutsche Sprache, die im sechzehnten Jahrhundert durch Luthers reinen und kraftvollen Styl, vorzüglich durch seine Übersetzung der Bibel einige Fortschritte gemacht hatte, [...] noch in selbigem und im folgenden Jahrhundert durch die Italiänische und Spanische Sprache, die am Wiener Hofe die herrschenden waren, [...] zurück gehalten wurde [...]. Endlich gewann die Französische Sprache, die in Ludwigs des vierzehnten Jahrhundert so sehr vervollkommenet wurde, dermaßen in ganz Europa und am meisten in Deutschland die Oberhand, /8/ daß sie, und zwar vorzüglich in unserm Jahrhundert, [...] die Hauptsprache aller Höfe und aller Societäten, bey Negociationen, bey Staatsgeschäften und in Büchern wurde.“ Insbesondere hebt Herzberg ebd., 4 f. auf die Rolle Friedrichs II. ab: „Da dieser Monarch von den Franzosen erzogen worden war, während seines ganzen Lebens nur Französische Bücher gelesen und geschrieben, ja selbst, nach dem allgemeinen Ton seines Jahrhunderts, alle wichtigen auswärtigen Geschäfte in Französischer Sprache verhandelt hat, so gab er dieser Sprache einen entschiednen Vorzug vor der Deutschen, die /5/ er nur wenig kannte, und als roh und barbarisch nicht sonderlich schätzte.“ Vgl. auch die 1814 anonym erschienene Broschüre *Der Sprach-Gerichtshof oder die französische und deutsche Sprache in Deutschland vor dem Richterstuhl der Denker und Gelehrten* anzuführen, in der ähnlich behauptet wird, „daß die deutsche Sprache, durch jene [sc. die französische] verderbt, in ihrer freien Ausbildung gehemmt und zurückgehalten“ (Anonym 1814, III) worden sei. Analog argumentiert noch um die Jahrhundertmitte Karl Ferdinand Becker in seinem voluminösen Werk *Der deutsche Stil* (vgl. Becker 1848, 85–87).

461, 13–15 *Aber für Montaigne oder gar Racine muss trotz dieser Uebung Deutsch unerträglich gemein geklungen haben*] Mittels der Nennung des essayistischen Denkers Michel de Montaigne (vgl. NK 394, 10–12) und des Tragödiendichters Jean Racine (vgl. NK FW 81), der durch die verstärkende Partikel „gar“ in sprachlicher Hinsicht noch über Montaigne gestellt wird, gerät das Deutsche als zwar vornehm-tuerische bzw. durch Nachahmung romanischer Sprachklänge „etwas veredelt[e]“ (461, 9), letztlich aber ‚gemeine‘ Sprache vor allem in eine Opposition zu dem als wahrhaft vornehm gewerteten Französischen. Das betrifft nicht nur das Deutsch des 16. und 17. Jahrhunderts, sondern, wie das

direkt anschließende „selbst jetzt“ (461, 15) in aller Ausdrücklichkeit sagt, auch das der eigenen Gegenwart, das immer noch „sehr roh, wälderhaft, heiser“ (461, 17) klinge. Den ‚vornehmen‘ Charakter der französischen (Dichtungs-)Sprache hebt übrigens auch – wenngleich mit negativem Vorzeichen – der oben bereits zitierte anonyme Verfasser des deutsch-französischen *Sprach-Gerichtshofs* an Racine hervor, wenn er unter Berufung auf eine Passage über diesen in Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* schreibt: „Diese Charakterschilderung Racines spricht den Charakter der ganzen französischen Poesie aus, die von dem Hofleben für das Hofleben geboren und erzogen wurde. Die Dichter anderer Natio-/25/nen [...] schreiben für den Menschen; die französischen für den Hofmann.“ (Ebd., 24 f.) N. besaß mehrere Tragödien von Racine (vgl. NPB 487 f.) und studierte eifrig, wie zahlreiche Lesespuren bezeugen, Stendhals Werk *Racine et Shakspeare* in der Ausgabe von 1854. Racine findet bei N. jedoch nicht oft Erwähnung; es gibt kaum zehn Nennungen zwischen 1879 und 1889 – der Name Montaigne fällt dagegen ungefähr sechsmal so oft.

461, 14 *trotz dieser Uebung*] Nachträglich in M III 6, 92 eingefügt.

461, 15 *jetzt klingt*] In M III 6, 92 korrigiert aus: „jetzt noch klingt“.

461, 17 f. *wie aus räucherigen Stuben*] FW 134 kommt auf diesen ‚typisch deutschen‘ Aufenthaltsort in kalten Wintern zurück. Vgl. NK 486, 4–6.

461, 19 f. *unter den ehemaligen Bewunderern der Kanzleien*] Nachträglich in M III 6, 92 eingefügt. Macht die Sprechinstanz mit dieser Wendung, die insgesamt auf die Deutschen abzielt, darauf aufmerksam, dass der alte Kanzleistil im späten 19. Jahrhundert obsolet geworden ist, so entspricht das durchaus dem zeitgenössischen Sprach- und Stilempfinden. Vgl. bereits Becker 1848, 451: „In dem Kanzleistile wird der ihrer Natur nach freien Rede ein unnatürlicher Zwang angethan, und der Ausdruck des lebendigen Gedankens in starre Formen eingeschnürt, die größtentheils dem darzustellenden Gedanken nicht entsprechen. Gegen diesen unnatürlichen Zwang hat sich in der neuern Zeit das lebendiger gewordene Sprachgefühl und der mehr gebildete Geschmack erhoben“. Von einer Umorientierung hin zum „Offizierdeutsch“ (461, 29), wie sie der zweite Teil von FW 104 beschreibt, ist bei Becker indes noch keine Rede.

461, 21 f. *einem ganz absonderlichen „Klangzauber“ sich zu fügen anfangen*] M III 6, 92: „einem ‚ganz absonderlichen‘ ‚Klang-Zauber‘ sich ‚zu‘ fügen ‚anfangen‘“. Bei dem in zitierende/distanzierende Anführungszeichen gesetzten „Klangzauber“, für den eKGWB sonst keine Fundstelle liefert (in der oben zitierten ‚Vorstufe‘ in M III 1, 58 kommt er freilich schon vor), handelt es sich um einen in der zeitgenössischen Musikologie häufiger begegnenden Terminus. In seinem Werk *Der Geist der Tonkunst* benutzt ihn etwa Ludwig Nohl – dessen

Namen N. später in der Trias „Nohl, Pohl, Kohl“ (EH MA 2, KSA 6, 324, 8f.; NK 6/2 hierzu) verballhornen sollte –, um Beethovens Klaviersonate Nr. 21 (op. 53) als ‚romantisch‘ zu charakterisieren (vgl. Nohl 1861, 215). Bei N. ist es hingegen absonderlicherweise das Militärdeutsch, das einen „Klangzauber“ entfaltet, der das sprechende Ich schließlich an der Musikalität der Deutschen zweifeln lässt. Vgl. NK 462, 12 f.

461, 23 *für die deutsche Sprache*] Nachträglich in M III 6, 92 eingefügt.

461, 23 *könnte,*] Komma in Cb1, 129 hinzugefügt.

461, 25 *Gleichgültiges*] In M III 6, 92 korrigiert aus: „Unverschämtes“.

461, 26–30 *ich höre den guten Willen zu dieser Vornehmheit in den Stimmen der jungen Beamten, Lehrer, Frauen, Kaufleute; ja die kleinen Mädchen machen schon dieses Offizierdeutsch nach. Denn der Offizier, und zwar der preussische, ist der Erfinder dieser Klänge*] Diesen Passus fokussiert Czucka 2000, 35, der FW 104 als Text „[ü]ber das Ausmaß und die Virulenz“ jener „militärischen Redeweise“ liest, „wie er unter dem Stichwort ‚Leutnantston‘ als Zeiterscheinung vielfach beschrieben und in satirischen Kabaretts und dem Simplicissimus bis in die Dreißiger Jahre des 20. Jahrhunderts als charakteristisch zitierend vorgeführt wurde.“ Zu diesem „Leutnantston“ – der Ausdruck ist bereits Mitte des 19. Jahrhunderts belegt (vgl. z. B. Landsberger 1852, 61) – vgl. die einschlägige Studie von Helfer 1963, der vor allem die eliptische Verknappung der militärischen Sprache hervorhebt: „In der preußischen Armee – und von dieser auf Heere der nord- und mitteldeutschen Staaten übergehend – finden wir seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts eine merkbliche Tendenz zur Verkürzung des Ausdrucks [...]: eine aller Redundanz entkleidete Kürze als angestrebte und eingeschränkte Maxime militärischer Sprecherziehung entsprach gewiß den Erfordernissen des Befehls – in den nach deutscher Auffassung Begründungen nicht gehörten“ (ebd., 352). Aber auch eine spezifische Tonlage, also das, was FW 104 den „Klang“ nennt, wurde damit verbunden. So zieht bereits – kurz nach der Erstveröffentlichung von FW – Viëtor 1884, 7 Parallelen zum hohen Gesangsregister des Falsett: „Was die Sänger Kopfstimme nennen (im Sprechen der sog. Leutnantston) ist, wie mir scheint, nur durch Verengung der hinteren Mundhöhle höher resonierende Bruststimme.“ Im Fortgang von N.s Text freilich erscheint der Offizierston als ‚unmusikalisch‘.

461, 28 *Frauen, Kaufleute*] In M III 6, 92 korrigiert aus: „Frauen, Professoren, Kaufleute“.

461, 30 *preussische,*] Komma in Cb1, 130 hinzugefügt.

461, 31–462, 5 *dieser selbe Offizier, der als Militär und Mann des Fachs jenen bewunderungswürdigen Tact der Bescheidenheit besitzt, an dem die Deutschen*

allesammt zu lernen hätten (die deutschen Professoren und Musicanten eingerechnet!). Aber sobald er spricht und sich bewegt, ist er die unbescheidenste und geschmackwidrigste Figur im alten Europa – sich selber unbewusst, ohne allen Zweifel! Und auch den guten Deutschen unbewusst, die in ihm den Mann der ersten und vornehmsten Gesellschaft anstaunen] Man mag sich fragen, inwiefern die hier erfolgte Aufspaltung des preußischen Offiziers in ein Leitbild bescheidener Vornehmheit einerseits und eine Figuration unbewusster Geschmacklosigkeit andererseits nach dem zugrunde gelegten Unterscheidungskriterium überhaupt sinnvoll zu denken ist: Auch „als Militär und Mann des Fachs“ kann der Offizier ja nicht ausschließlich stumm stillstehen, sondern wird ab und an auch sprechen und sich bewegen müssen. Eine in puncto Vornehmheit – zumindest vorerst „noch“ bestehende – Überlegenheit der „militärisch begründete[n] Cultur“ gegenüber der „industriellen Cultur“ hatte im ersten Buch FW 40 behauptet (407, 18 f.).

461, 31 *Militär]* In M III 6, 92 korrigiert aus: „Fachmann“.

461, 32 *Tact]* In Cb1, 130 korrigiert aus: „Takt“.

461, 34 *Musicanten]* In Cb1, 130 korrigiert aus: „Musikanten“.

462, 1 f. *geschmackwidrigste]* M III 6, 90: „geschmackswidrigste“.

462, 4 *ersten und]* Nachträglich in M III 6, 90 eingefügt.

462, 5 *gerne]* Nachträglich in M III 6, 90 eingefügt.

462, 7 *seinen Ton]* In M III 6, 90 korrigiert aus: „ihn“.

462, 8 *Commandorufe]* M III 6, 90: „Kommando-Rufe“.

462, 10 f. *Anmaassung, welches wüthende Autoritätsgefühl, welche]* In Cb1, 130 (von Köselitz) eingefügt. In Cb2, 130 von N. eingefügt: „welches wüthende Autoritätsgefühl“.

462, 12 f. *Sollten die Deutschen wirklich ein musicalisches Volk sein?]* Mit der rhetorischen Infragestellung der Musikalität der Deutschen, die bereits in 461, 33 f. durch die Klammerbemerkung über „die deutschen [...] Musicanten“ vorbereitet wurde und auf die die Erwähnung „der deutschen Musik“ in 462, 23 zurückkommt, knüpft FW 104 an das Thema des vorangehenden Abschnitts an, der schon die „Verkümmerung des melodischen Sinnes bei Deutschen“ monierte – dort allerdings nicht als ‚militärische‘, sondern als ‚demokratische Unart‘ (460, 13 f.). Eine Gegenposition zu der in FW 104 über den Klang der deutschen Sprache erfolgenden Infragestellung der Musikalität der Deutschen vertrat 1876 August Grabow in seiner Abhandlung *Die Musik in der deutschen Sprache*, in der er, anschließend an den ‚Turnvater‘ Friedrich Ludwig Jahn, den

Beweis antreten wollte, dass „die deutsche Sprache“ nicht nur „musikalischer als die französische“ sei, sondern „sich an Klangfülle und innerer Harmonie sogar mit der italienischen messen [könne], die doch in dem Rufe steht, die wohl lautendste Sprache der Welt zu sein“ (Grabow 1876, 1).

462, 12 *musicalisches*] In Cb1, 130 korrigiert aus: „musikalisches“.

462, 13–19 *Sicher ist, dass die Deutschen sich jetzt im Klange ihrer Sprache militarisieren: wahrscheinlich ist, dass sie, eingeübt militärisch zu sprechen, endlich auch militärisch schreiben werden. Denn die Gewohnheit an bestimmte Klänge greift tief in den Charakter: – man hat bald die Worte und Wendungen und schliesslich auch die Gedanken, welche eben zu diesem Klange passen! Vielleicht schreibt man jetzt schon offiziermäßig*] Wie Sommer 2014b, 221 f. in anderem Zusammenhang – nämlich mit Blick auf den ‚Kampfbegriff‘ der „Gebildetheit“ in UB I DS 1, KSA 1, 160, 33 f. – bemerkt, lassen sich „militärische[s] Vokabular“, eine „militärische Sprechweise und mit ihr [eine] militärische Denkweise“ durchaus auch bei N. selbst registrieren. Und das gilt keineswegs nur für den ‚frühen‘ N., sondern nicht minder für den ‚mittleren‘ und ‚späten‘. Bisweilen wird in seinen Texten sogar das philosophische Denken ausdrücklich in militärischer Metaphorik charakterisiert; so spricht z. B. M 567, KSA 3, 329, 26 f. von „Soldaten der Erkenntniss“, und Zarathustra verkündet in Za I Vom Lesen und Schreiben, KSA 4, 49, 9 f.: „die Weisheit [...] ist ein Weib und liebt immer nur einen Kriegsmann.“ Wirkungsgeschichtlich besonders folgenreich wurden N.s eigene Affinitäten zur militärischen Schreib- und Denkweise zu Beginn des 20. Jahrhunderts, als man bald nach Ausbruch des Ersten Weltkriegs N. in England und den USA zu dem Philosophen des preußischen Militarismus erklärte und vom „Euro-Nietzschean War“ sprach (vgl. hierzu Aschheim 1992, 128–132 u. Steilberg 1996, 116–122). Dass ein Text wie FW 104 die Militarisierung der deutschen Sprache als Geschmacklosigkeit ablehnt, fiel dabei – natürlich – nicht ins Gewicht.

462, 13 f. *im Klange ihrer Sprache militarisieren*] In M III 6, 90 korrigiert aus: „militarisieren im Klange ihrer Sprache“.

462, 19 *offiziermäßig*] Druckfehler; in Nietzsche 1882/1887, 130 steht: „offiziermässig“.

462, 20 f. *zu wenig von dem, was [...]. Aber Eines*] M III 6, 90: „zu wenig, was [...]. Aber Eins“.

462, 23 *von der deutschen Musik inspirirt*] In M III 6, 90 korrigiert aus: „von deutscher Musik beseelt“.

462, 25–27 *Fast in jeder Rede des ersten deutschen Staatsmannes und selbst dann, wenn er sich durch sein kaiserliches Sprachrohr vernehmen lässt*] Hinter

dem „ersten deutschen Staatsmann[]“ verbirgt sich Otto von Bismarck, der von 1871 bis 1890 als Reichskanzler des nach dem Deutsch-Französischen Krieg gegründeten Deutschen Reiches amtierte, hinter seinem „kaiserliche[n] Sprachrohr“ Wilhelm I., der von 1871 bis zu seinem Tod 1888 in Personalunion König von Preußen und Deutscher Kaiser war. Die Adjektivmetapher ist insofern pointiert gewählt, als sie üblicherweise an ein „Sprachrohr“ denken lässt, durch das der Kaiser seinen Willen kundgibt, während sie hier umgekehrt verwendet wird und der Kaiser selbst als Sprachrohr Bismarcks erscheint. Dies trägt dem Umstand Rechnung, dass letzterer tatsächlich die Geschicke des Reiches lenkte, weshalb Kaufmann in Nietzsche 1974, 162, Anm. 56 kommentiert: „Wilhelm I, whom it was not unfair to call a mouthpiece in this context.“ Namentlich erwähnt wird Bismarck in FW nur an einer Stelle: im Fünften Buch, Abschnitt FW 357, wo er immerhin als Ausnahme-Gestalt unter den Deutschen neben Goethe gestellt wird; vgl. NK 598, 1 f.

462, 26 *dann, wenn er sich*] In M III 6, 90: korrigiert aus: „in dem, was er“.

462, 27 f. *ein Accent, den das Ohr eines Ausländers mit Widerwillen zurückweist: aber die Deutschen ertragen ihn*] In einer von KSA 14, 253 mitgeteilten ‚Vorstufe‘ heißt es noch konkreter: „ein Accent, den das Ohr eines Engländers mit Widerwillen zurückweist: aber die Preußen ertragen ihn“.

105.

Die Deutschen als Künstler.] Eine stark überarbeitete ‚Vorstufe‘ findet sich in M III 5, 25, die titellose ‚Reinschrift‘ mit Varianten und Korrekturen in M III 6, 120. FW 105 beschließt die kurze Textreihe zur ‚Ästhetik des Deutschen‘ am Ende des Zweiten Buchs, die von FW 103 eröffnet wurde. Die bereits in diesem Text mit der deutschen Musik (Beethovens) in Verbindung gebrachte ästhetische Kategorie des Erhabenen rückt jetzt in den Mittelpunkt. Sie wird zwar als die einzige Möglichkeit des Deutschen gewertet, „in Leidenschaft“ (462, 32) zu geraten, ohne sogleich „hässlich“ (463, 3) auszusehen. Doch obwohl der Sprecher die „Ueberhöhe“ des Erhabenen sogar ausdrücklich als die spezifische „Schönheit“ der „deutschen Künstler“ bezeichnet (463, 8–10), hält er trotzdem am traditionellen Unterschied zwischen dem Schönen und Erhabenen fest. Letzteres sei beim Deutschen nur Ausdruck seiner Sehnsucht nach Schönheit, die der Text abschließend mit dem Tanz und dem Süden assoziiert. Laut Bertram 1918, 87, der den Satz 463, 8–14 zitiert, „verdeutlicht die Fröhliche Wissenschaft [so] das hinauftreibende Griechenheimweh des deutschen Wesens an dem innern Schicksal seiner künstlerischen Begabungen.“ Ähnlich zi-

tiert noch Rapior 1994, 216 dieselbe Passage aus FW 105, um N. als einen Verfechter südlich-mediterraner Kunst vorzuführen, der vom „durchschnittlichen Deutschen gemeint“ habe, „er benehme sich ‚sehr ungeschickt und hässlich‘“, während sich LaMothe 2006, 55 auf den Schlusssatz von FW 105 konzentriert und darin eine autobiographische Reminiszenz an N.s Schulzeit vermutet: „With this sentence Nietzsche harks back to his time at Pforta, where he was the one with cramps in whom nymphs and gods were dancing.“

462, 31–33 *Wenn der Deutsche einmal wirklich in Leidenschaft geräth (und nicht nur, wie gewöhnlich, in den guten Willen zur Leidenschaft!)]* Zum Thema „Leidenschaft“, das in mehreren Abschnitten von FW II aus unterschiedlichen Blickwinkeln beleuchtet wird, vgl. z. B. NK 412, 29–32 sowie NK FW 96. Die Klammerbemerkung, die dem Deutschen bei allem „guten Willen zur Leidenschaft“ *de facto* eine ausgeprägte Tendenz zur Leidenschaftslosigkeit bescheinigt, erinnert an die ‚leidenschaftlichen‘ Schreibtischsitzer aus FW 93 (448, 23–25).

463, 4f. *die Zuschauer ihre Pein oder ihre Rührung dabei haben*] Im Korrekturbogen stand noch: „der Zuschauer seine Pein oder seine Rührung dabei hat“. In Cb1, 131 hat N. am Seitenrand unvollständig die Pluralformen „die“ und „haben“ notiert. Vollständige Korrektur der Pluralformen von Köselitz in Cb2, 131.

463, 5–7 *dass er sich in das Erhabene und Entzückte hinaufhebt, dessen manche Passionen fähig sind. Dann wird sogar der Deutsche schön!]* Die Verbindung der Deutschen mit dem Erhabenen ist ein altes ästhetisches Nationalstereotyp, das bereits im 18. Jahrhundert verbreitet war. So schreibt etwa Kant in seinen *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* (1764): „Unter den Völkerschaften unseres Welttheils sind meiner Meinung nach die Italiäner und Franzosen diejenige, welche im Gefühl des Schönen, die Deutsche aber [...], die durch das Gefühl des Erhabenen sich unter allen übrigen am meisten ausnehmen.“ (AA II, 243) An späterer Stelle spricht Kant allerdings von einer Synthese des Erhabenen und Schönen beim Deutschen: „Er hat eine glückliche Mischung in dem Gefühle sowohl des Erhabenen und des Schönen“ (ebd., 248). Bei N. erscheint das Schönwerden „sogar“ des Deutschen durch die Empfindung des Erhabenen weniger „glücklich“, insofern es letztlich nur zu „Krämpfe[n]“ (463, 15) führt, die zwar auf sein „tiefes Verlangen“ verweisen, „über die Hässlichkeit und Ungeschicktheit hinauszukommen“ (463, 11–13), von dessen Erfüllung dann aber keine Rede mehr ist. Der erhaben empfindende Deutsche scheint über sein krampfartiges Schönwerden nicht zum Schönsein selbst zu gelangen. Zur Erhabenheit des Deutschen bei Wagner vgl. NK 459, 30f.

463, 13 f. *einer besseren, leichteren, südlicheren, sonnenhafteren Welt*] Zum hier aufscheinenden Nord-Süd-Gegensatz, der bei N. häufiger bemüht wird, siehe auch FW 77, FW 291, FW 350 u. FW 358.

463, 15–17 *dass sie tanzen möchten: diese armen Bären, in denen versteckte Nymphen und Waldgötter ihr Wesen treiben*] Zum Tanz-Motiv vgl. NK 356, 9. Die in den Bären steckenden Nymphen spielen auf den antiken Kallisto-Mythos an, dem zufolge die von Zeus geschwängerte Nymphe Kallisto von Hera aus Eifersucht in eine Bärin verwandelt wurde. Als ihr Sohn Arkas sie später auf der Jagd töten wollte, griff Zeus ein und verwandelte beide in die Sternbilder des Großen und des Kleinen Bären. Ovid gestaltete diesen Mythos in seinen *Metamorphosen*. Vgl. hierzu Preller 1854, 1, 190 u. 315; zum Tanz als der bevorzugten Tätigkeit der Nymphen siehe ebd., 445. Bei den „Waldgötter[n]“ ist an die Satyrn als die „derberen Elementargeister der Wälder“ zu denken, die „neckisch und durchtrieben, schelmisch und albern, lüstern nach Wein und Weibern“ sind (ebd., 449 f.).

463, 17 f. *Gottheiten!*] In Cb1 und Cb2, 132 korrigiert aus: „Gottheiten.“

106.

Musik als Fürsprecherin.] M III 4, 152 f. enthält eine gegen Ende hin stark überarbeitete ‚Vorstufe‘; die titellose ‚Reinschrift‘ mit Textvarianten findet sich in M III 6, 200 und M III 6, 198. Im Gegensatz zu dem von der Erzählstruktur her ähnlichen Abschnitt FW 32 aus dem Ersten Buch, in dem „ein Philosoph“ (403, 20) über zwei „unwillkommene“ (403, 22) Jünger klagte, von denen der eine nicht widersprechen konnte und der andere nur mittelmäßig war, ist der „Neuerer“ in FW 106 mit „seinem Jünger“ (463, 21 f.) fast schon zu zufrieden, da dieser die Lehre seines Meisters „für so stark“ (464, 3) hält, dass er sie mit allen erdenklichen Gegengründen konfrontieren will. Wie auch FW 32 gehört FW 106 in die Reihe jener Abschnitte, in denen zunächst Zarathustra auftreten sollte. Als etwas irreführend erweist sich der Titel, insofern die fürsprecherische Musik nicht das zentrale Thema des Textes, sondern nur Ausgangspunkt für eine Reflexion auf das Verhältnis von Lehre und (Un-)Widerlegbarkeit, Meister und Schüler ist.

Laut Kaufmann 1982, 134, der von hier aus einen Bezug zu FW 99, sowie zu FW 297 und FW 319 aus dem Vierten Buch herstellt, „stoßen wir“ in FW 106 „auf Nietzsches Bild vom idealen Jünger“. Higgins 2000, 33 betont hingegen eine enge thematische Verbindung zu FW 84 (vgl. NK 463, 24–26), während Zittel 2016, 83 eine formale Gemeinsamkeit mit FW 213 aus dem Dritten Buch

sieht: Es handle sich in beiden Fällen um „personalisierte Dialoge“, die sich von der sonst in FW vorherrschenden schematisierten Form der Zwiegespräche zwischen A. und B. bzw. ohne jegliche Benennung der Dialogpartner (vgl. NK FW 33) unterscheiden (ein weiteres, mindestens ebenso wichtiges Unterscheidungsmerkmal übergeht Zittel dabei aber: die narrative Vermittlung durch einen Erzähler, der in den ‚nicht-personalisierten‘ Dialogen fehlt). Andere Autoren verzichten auf derartige kotextualisierende Verknüpfungen, haben aber weitere Deutungsoptionen im Angebot: Eine konkrete „Anspielung“ auf N.s. „Verhältnis zu Gast/Köselitz“ entdeckt etwa Dammeyer 2005, 103 im vorliegenden Text, dem Benne/Müller 2014, 33 die allgemeinere Vorstellung einer Unwiderlegbarkeit jeder Künstlerpersönlichkeit substruieren. Für Ridley 2014, 227 f., der einen engeren Fokus wählt, beruht FW 106 auf „Nietzsche’s own experience in attempting to impart ideas“ und gewährt Einblick in „Nietzsche’s musico-philosophical ambitions“, die bereits Ridley 2007, 97 f. als das Projekt einer sich musikalisch ausdrückenden Philosophie beschreibt.

463, 21f. *sagte ein Neuerer zu seinem Jünger, dass er mir meine Gedanken ablerne*] In M III 4, 152 heißt es noch: „sagte Z[arathustra] daß er meine Gedanken mir ablerne“.

463, 23 *so werde ich*] In M III 4, 152 korrigiert aus: „so werde sie“.

463, 24 *Herzen*] M III 6, 200: „Herz“.

463, 24–26 *Mit Tönen kann man die Menschen zu jedem Irrthume und jeder Wahrheit verführen: wer vermöchte einen Ton zu widerlegen?*] In M III 4, 152 steht in umgekehrter Reihenfolge: „wer vermöchte einen Ton zu widerlegen? Mit Tönen kann man die M[enschen] zu jedem Irrthume und jeder Wahrheit verführen.“ Die in der Druckfassung vom „Neuerer“ (463, 21) gesprochenen Worte knüpfen an Gedanken an, die bereits in FW 84 entfaltet wurden: Dort ist beispielsweise die Rede von „jener elementaren Ueberwältigung [...], welche der Mensch an sich beim Hören der Musik erfährt“, und weiter heißt es dort: „der Rhythmus ist ein Zwang; er erzeugt eine unüberwindliche Lust, nachzugeben, mit einzustimmen“ (440, 21–24). Vor dem Hintergrund dieser Überlegung zur unbezwinglichen ‚Macht der Musik‘ ist zu verstehen, weshalb der „Neuerer“ meint, Töne seien nicht zu widerlegen. Das Melos ist seiner Meinung nach mächtiger als der Logos.

463, 26 *du*] In Cb2, 132 korrigiert aus: „Du“.

463, 27f. *sagte sein Jünger. Der Neuerer erwiderte: „Ich möchte,*] In M III 4, 152 heißt es stattdessen: „sagte einer seiner Jünger. Ich möchte, erwiderte Z[arathustra]“.

463, 28–33 *Ich möchte, dass der Keim zum Baume werde. Damit eine Lehre zum Baume werde, muss sie eine gute Zeit geglaubt werden: damit sie geglaubt werde, muss sie für unwiderlegbar gelten. Dem Baume thun Stürme, Zweifel, Gewürm, Bosheit noth, damit er die Art und Kraft seines Keimes offenbar mache; mag er brechen, wenn er nicht stark genug ist!*] Zur Baum-Metaphorik sowie zur Jünger-Meister-Konstellation vgl. auch Za I Vom Baum am Berge, KSA 4, 51–54.

463, 32 *Art und*] In Cb2, 132 eingefügt.

463, 33–464, 5 *Aber ein Keim wird immer nur vernichtet, – nicht widerlegt!“ – Als er das gesagt hatte, rief sein Jünger mit Ungestüm: „Aber ich glaube an deine Sache und halte sie für so stark, dass ich Alles, Alles sagen werde, was ich noch gegen sie auf dem Herzen habe“. – Der Neuerer lachte bei sich und drohte ihm mit dem Finger.*] In M III 4, 152 endet der Text mit den Worten: „Aber ein Keim wird 'immer nur' vernichtet – nicht widerlegt. ~~Ich habe Durst nach einer Musik, welche die Sprache der Morgenröthe spricht.~~“ Zu dem gestrichenen Satz vgl. NL 1881, 12[119], KSA 9, 597, 10, wo es ebenfalls in Anspielung auf den Titel von M heißt: „Die Musik als die Kunst der Morgenröthe!“ In M III 4 schließt auf derselben Manuskriptseite eine ‚Vorstufe‘ zu FW 68 an; auf der gegenüberliegenden Seite 153 wird die ‚Vorstufe‘ zu FW 106 dann fortgesetzt: „~~Hier umarmte ihn einer seiner Schüler und rief~~ 'Als er dies gesagt hatte schrie einer aus der Menge mit B[egeisterung]: O mein, rief der Jünger, der ihn gefragt hatte, mit Inbrunst: ‚Oh du mein wahrer Meister Lehrer!‘ ich halte deine Sache für so gut 'stark', daß ich Alles Alles sagen werden, was ich gegen sie auf dem Herzen habe.' Z[arathustra] lächelte 'lachte bei sich' über diese Worte und zeigte ~~auf ihn~~ 'mit dem Finger nach ihm'.“ (M III 4, 153)

464, 2 *rief sein Jünger mit Ungestüm*] M III 6, 200: „rief der Jünger, der ihn gefragt hatte, mit Ungestüm“.

464, 3 *deine*] In Cb2, 132 korrigiert aus: „Deine“.

464, 5 *Finger.*] In Cb2, 132 korrigiert aus: „Finger:“.

107.

Unsere letzte Dankbarkeit gegen die Kunst.] Dieser letzte Abschnitt des Zweiten Buchs weist eine gewisse thematische Überschneidung mit FW Vorrede 4 auf. Auch in FW 107 geht es um das Verhältnis von Wahrheit und Schein, Erkenntnis und Kunst, das auf den ersten Blick schon ganz ähnlich wie im – später entstandenen – letzten Abschnitt der Vorrede bestimmt wird.

Vivarelli 2015, 86 stellt sogar einen direkten Zusammenhang zwischen den beiden Texten her: „Den Abschluss des zweiten Buches wird Nietzsche in der Vorrede zur Zweitausgabe der FW (1886) wiederaufgreifen“ (angedeutet wird dies bereits von Düsing 2006, 271). Allerdings gibt es auch gravierende Differenzen. Denn während das sprechende Wir in FW Vorrede 4 eine endgültige oder zumindest zeitlich nicht eingeschränkte Verabschiedung des philosophischen ‚Willens zur Wahrheit‘ zugunsten des ästhetischen ‚Willens zum Schein‘ ankündigt (vgl. Kaufmann 2016, 83–102), geht es in FW 107 lediglich um eine periodisch wiederkehrende, *vorübergehende* Suspendierung der „Wissenschaft“ (464, 13) durch die „Kunst“ (464, 18), wobei diese aber als ‚Entspannungsübung‘ letztlich jener funktional zu- und untergeordnet wird (was auch den etwas gönnerhaft klingenden Titel des Abschnitts erklären mag – auf die „letzte“ folgt, so ließe er sich lesen, keine weiterreichende „Dankbarkeit gegen die Kunst“ mehr). Die Kunst, die „wir“ brauchen, „um unsrer Weisheit froh bleiben zu können“ (465, 1), soll demzufolge lediglich in Ruhepausen den ‚Wissenschaftler‘ entlasten, damit dieser jeweils wieder den anschließenden Anstrengungen seiner philosophischen Erkenntnisleidenschaft mit frischer Kraft gewachsen ist. Giorgio Colli hat das so konzipierte Verhältnis von „Wissenschaft“ und „Kunst“ auf den „architektonischen‘ Grund“ der in N.s Werken – vor allem in FW – enthaltenen Lyrik bezogen: Sie diene der Absicht, „innerhalb ausgefeilter Prosaschriften das Spielerische und Leichte hervorzuheben oder [...] auf gefällige Weise eine gewisse Spannung zu lockern“ (editorisches Nachwort zu DD; KSA 6, 455).

N. hat auf den Schluss-Abschnitt des Zweiten Buchs – wie auch auf den Schluss des Dritten Buchs – großen Wert gelegt. Noch kurz vor der Drucklegung nahm er an diesen neuralgischen Stellen Änderungen vor, was er anlässlich des Erscheinens von FW am 20. August 1882 auch gegenüber seinem Freund Köselitz erwähnt, der ihm bei der Korrektur geholfen hat: „Mancherlei wird Ihnen neu sein: ich habe noch bei der letzten Korrektur dies und jenes anders und Einiges hoffentlich besser gemacht. Lesen Sie z. B. die Schlüsse des 2^{ten} und 3^{ten} Buches“ (KSB 6/KGB III 1, Nr. 282, S. 238, Z. 4–7). Laut Brusotti 2016b, 200 hat N. mit diesen „noch im letzten Augenblick“ erfolgten Änderungen „an strategischen Stellen“ bezweckt, „die ‚Freigeisterei‘“, von der er sich nach eigenen Worten mit FW ‚verabschiedet‘ habe, „auszureizen und das ‚Bild und Ideal des Freigeistes‘ bis zu seiner letzten Grenze zu führen.“ Vor der letzten Änderung lautet der gesamte Abschnitt 107 noch auf dem Korrekturbogen: „Unsere letzte Dankbarkeit gegen die Kunst. Hätten wir nicht die Künste gut geheissen und diese Art von Cultus des Unwahren erfunden: so wäre die Einsicht in die allgemeine Unwahrheit und Verlogenheit, die uns jetzt durch die Wissenschaft gegeben wird – die Einsicht in den Wahn

und Irrthum als in eine Bedingung des erkennenden und empfindenden Daseins – gar nicht auszuhalten. Die Redlichkeit würde den Ekel und den Selbstmord im Gefolge haben. Nun aber hat unsere Redlichkeit eine Gegenmacht, die uns solchen Konsequenzen ausweichen hilft; wir erinnern uns, dass wir den Lügner und das Belogenwerden gern haben und hochstellen, vorausgesetzt, dass Kunst dabei ist. Nur als ästhetisches Phänomen ist uns das Dasein noch erträglich. So wollen wir denn zu Denen gehören, welche es dazu machen! welche es schön machen!“ (Cb, 132f.) Nur bis „hilft“ hat N. den Text für die Druckfassung weitestgehend so belassen (vgl. 464, 9–18); bis auf die Wendung „als ästhetisches Phänomen ist uns das Dasein noch erträglich“, die mit geringfügigen Änderungen weiter nach hinten verschoben wurde (vgl. 464, 23–25), erfolgten Streichungen und Ersetzungen durch anderslautende Partien, die aber nur zum Bruchteil im Korrekturbogen enthalten sind. Ausführlich zu den einzelnen Änderungen im Korrekturbogen vgl. Brusotti 2016b, 208 f., wo auch darauf hingewiesen wird, dass der „ursprüngliche Schluss“ von FW 107 („So wollen wir denn zu Denen gehören, welche es dazu machen! welche es schön machen!“) Ähnlichkeit hat mit dem „Bekenntnis zum ‚Amor fati‘“ in FW 276, dem ersten Abschnitt des Vierten Buchs: „Ich will immer mehr lernen, das Nothwendige an den Dingen als das Schöne sehen: – so werde ich Einer von denen sein, welche die Dinge schön machen.“ (521, 20–22) Außerdem verweist Brusotti 2016b, 209 f. auf die textgenetische Beziehung zwischen FW 107 und FW 285 (vgl. NK 464, 18–23).

Häufiger thematisiert wurde in der Sekundärliteratur das Verhältnis zwischen der Kunstauffassung in FW 107 und in GT, aus welcher Schrift hier denn auch die prominente Formulierung von der ‚ästhetischen Rechtfertigung des Daseins‘ aufgegriffen wird (vgl. NK 464, 23–25). Schon für Djurić 1985, 188 bestätigt dies „nur die Kontinuität seiner [N.s] philosophischen Grundausrichtung“, und noch Neymeyr 2011, 390, die in FW 107 „den ästhetischen Schein als vitalistisches Prinzip“ und damit „als ein Antidot gegen eine ‚Pessimisten-Optik‘“ von N. „propagiert“ findet, erblickt hierin eine Gemeinsamkeit mit dem ästhetischen „Konzept einer Affirmation der Existenz“ in GT. Punktuelle Deutungen zu (verschiedenen Aspekten bzw. mutmaßlichen Intentionen von) FW 107 liefern auch Flemming 1914, 94, Vattimo 1992, 38, Young 1992, 99, Rapior 1994, 54, Higgins 2000, 94, Himmelmann 2006, 94, Bailey 2010, 61, Viesenteiner 2010, 339 f., Franco 2011, 126 f., Zirfas 2016, 36; ausführlicher Ure 2019, 104–111, der sich ebenfalls vor allem für die Rückbezüge zu GT interessiert, dabei aber auch Abweichungen geltend macht. So stellt er mit Came 2004, 66 einer für GT veranschlagten „aestheticisation of the world as it is in itself“ eine „aestheticisation of the individual“ in FW gegenüber, die für ihn, anders als für Djurić und Neymeyr (s. o.), zugleich eine „revised view of the aesthetic affirmation of life“ darstellt (Ure 2019, 107).

464, 10–19 *Hätten wir nicht die Künste gut geheissen und diese Art von Cultus des Unwahren erfunden: so wäre die Einsicht in die allgemeine Unwahrheit und Verlogenheit, die uns jetzt durch die Wissenschaft gegeben wird – die Einsicht in den Wahn und Irrthum als in eine Bedingung des erkennenden und empfindenden Daseins –, gar nicht auszuhalten. Die Redlichkeit würde den Ekel und den Selbstmord im Gefolge haben. Nun aber hat unsere Redlichkeit eine Gegenmacht, die uns solchen Consequenzen ausweichen hilft: die Kunst, als den guten Willen zum Scheine.] Vgl. folgende ‚Vorstufe‘, die schon weitgehende Übereinstimmungen mit der oben zitierten Fassung von FW 107 auf dem Korrekturbogen aufweist: „Hätten wir nicht die Künste gut geheißen und diese Art von Cultus des Unwahren erfunden: so wäre die Einsicht in die allgemeine Unwahrheit und Verlogenheit, die uns durch die Wissenschaft gegeben wird, nicht auszuhalten. Die Redlichkeit würde den Ekel und den Selbstmord im Gefolge haben. Nun aber hat unsre Redlichkeit eine Gegenmacht, die diesen Consequenzen ausweichen hilft: wir erinnern uns, daß wir das Lügen und das Belogenwerden gern haben und hoch stellen, falls Kunst dabei ist. Ecce homo.“ (M III 1, 155) Zur Formel „Ecce homo“, die später zum Titel von N.s autofiktionaler Schrift EH avanciert, vgl. bereits FW Vorspiel 62.*

Die intellektuelle „Redlichkeit“ erinnert an das schon in FW 2 titelgebende „intellectuale Wissen“ und hat in FW noch mehrere Auftritte, vgl. FW 110, 470, 14–26; FW 159, FW 319, 550, 30–551, 2; FW 329, 556, 30 f.; FW 335, 564, 3 f. und FW 357, 600, 5–15. Aber auch in anderen Texten N.s seit Beginn seiner ‚Freigeisterei‘ wird „Redlichkeit“ immer wieder gern beansprucht oder eingefordert (vgl. Gerhardt 2006, 175). In JGB 227 wird sie gar zur einzigen Tugend des freigeistigen Sprecher-Wir erklärt: „Redlichkeit, gesetzt, dass dies unsre Tugend ist, von der wir nicht loskönnen, wir freien Geister – nun, wir wollen mit aller Bosheit und Liebe an ihr arbeiten und nicht müde werden, uns in unsrer Tugend, die allein uns übrig blieb, zu ‚vervollkommen‘“ (KSA 5, 162, 18–22; vgl. NK 5/1, S. 634–636). Die allgemeine Rede von der durch „Redlichkeit“ bestimmten „Wissenschaft“ in FW 107 lässt an die zeitgenössischen wissenschaftlichen bzw. philosophischen Strömungen des Materialismus und Positivismus denken (vgl. ÜK 2), die eine dezidiert antimetaphysische, antiidealistische Stoßrichtung verfolgten und mit althergebrachten philosophischen sowie religiösen Irrtümern und Illusionen aufräumen wollten. Wirkungsgeschichtlich ist unter anderem in diesem Wissenschaftsbegriff, wie er offenkundig auch in FW 107 vorausgesetzt wird, der Grund dafür zu sehen, weshalb N.s ‚mittlere‘ Schaffensphase – und mit ihr die Erstausgabe von FW – in der älteren Forschung oft, in der neueren seltener und eher noch im anglophonen Raum (vgl. etwa Jenkins 2018, 41) als ‚positivistische Periode‘ charakterisiert wurde (hierzu ÜK 6). Allerdings hätte dabei auffallen können, dass auch

und gerade in FW der desillusionierenden ‚redlichen Wissenschaft‘ immer wieder der schöne Schein der Kunst als Korrektiv gegenübergestellt wird, auf dass sich „die Wissenschaft“ zur ‚fröhlichen Wissenschaft‘ auflockere und erträglich werde.

Eine andere, gewissermaßen wissenschaftsoptimistischere Option hatte im Ersten Buch noch FW 12 vorgestellt, wo zwar auch ‚die Wissenschaft‘ „als die grosse Schmerzbringerin“ in Betracht kam, die aber zugleich in sich selbst „vielleicht“ ihre eigene „Gegenkraft“ (also nicht eine äußere „Gegenmacht“ wie die „Kunst“ in FW 107) trage, nämlich ein „ungeheures Vermögen, neue Sternenswelten der Freude aufleuchten zu lassen“ (384, 13–16). FW 107 schließt dagegen offensichtlich eher an die ältere Überlegung in MA I 251 an, der zufolge „die Wissenschaft immer weniger Freude durch sich macht und immer mehr Freude, durch Verdächtigung der tröstlichen Metaphysik, Religion und Kunst, nimmt“ (KSA 2, 209, 3–6). Während jedoch laut MA I 251 ein ‚Zweikammersystem‘ der Kultur nötig sei, wobei die Wissenschaft in der einen, Metaphysik, Religion und Kunst in der anderen Kammer koexistieren bzw. einander wechselseitig beschränken sollen, entwickelt FW 107 quasi ein Zweiphasenmodell des Wechsels von wissenschaftlicher Desillusionierung und künstlerischer Illusionsbildung (Metaphysik und Religion spielen dabei keine Rolle mehr; die „Moral“ wird in 465, 8–13 explizit gegen die Kunst abgegrenzt).

Einen engen Zusammenhang mit den Thematisierungen von Irrtum und Unwahrheit in den Abschnitten FW 110 und FW 111 zu Beginn des Dritten Buchs betont Clark 2015, 238, Anm. 25 hinsichtlich der in FW 107 genannten wissenschaftlichen „Einsicht in den Wahn und Irrthum als in eine Bedingung des erkennenden und empfindenden Daseins“. Vor diesem Hintergrund greift sie ebd. Walter Kaufmanns Übersetzung an: „the claim of GS 107 does not mean that delusion and error are necessarily involved in human knowledge, as Kaufmann’s translation unfortunately suggests, but that knowledge (Erkenntnis) [...] could not have come into existence without error.“ Wörtlich lautet Kaufmanns Übersetzung der betreffenden Partie in Nietzsche 1974, 163: „the realization that delusion and error are conditions of human knowledge and sensation“. Auffällig ist in der Tat, dass Kaufmann N.s „Dasein[]“ merklich verengend (heideggerianisierend?) als „human“ übersetzt. Dass „unter den Bedingungen des Lebens“ – nicht unter denen der Erkenntnis – „der Irrthum sein [könnte]“ (478, 3 f.), formuliert übrigens ähnlich wie FW 107, wenngleich in vorsichtigerer, hypothetischer Form der Schlusssatz von FW 121.

464, 18–23 *die Kunst, als den guten Willen zum Scheine. Wir verwehren es unserm Auge nicht immer, auszurunden, zu Ende zu dichten: und dann ist es nicht mehr die ewige Unvollkommenheit, die wir über den Fluss des Werdens tragen – dann meinen wir, eine Göttin zu tragen und sind stolz und kindlich in*

dieser Dienstleistung.] Im Korrekturbogen steht stattdessen noch: „wir erinnern uns, dass wir den Lügner und das Belogenwerden gern haben und hochstellen, vorausgesetzt, dass Kunst dabei ist.“ (Cb, 133) Als Vorarbeit für die Korrektur kommt das Notat NL 1881, 11[285], KSA 9, 550 in Betracht, das auf die romantische Kunstmetaphysik von GT (vgl. auch das Selbstzitat in 464, 23–25) anspielt und schon die wesentlichen Motive der späteren Korrektur enthält, auch wenn dabei noch von einem Gott statt von einer Göttin die Rede ist: „Ehemals dachte ich, unser Dasein sei der künstlerische Traum eines Gottes, alle unsere Gedanken und Empfindungen im Grunde seine Erfindungen im Ausdichten seines Drama's – auch daß wir meinten, ich dächte, ich handelte sei sein Gedanke. Die Gesetzmäßigkeit der Natur wäre als Gesetzmäßigkeit seiner Vorstellungen begreiflich – oder auch es genügte, daß er uns als solche dächte, welche die Natur so empfinden wie wir sie empfinden. – Kein glücklicher, sondern eben ein Künstler-Gott!“ Vgl. auch die folgende zeitnah entstandene und gedanklich verwandte Aufzeichnung: „Wir kommen über die Ästhetik nicht hinaus – ehemals glaubte ich, ein Gott machte sich das Vergnügen, die Welt anzusehen: aber wir haben das Wesen einer Welt, welche die Menschen allmählich geschaffen haben: ihre Ästhetik.“ (NL 1881, 12[29], KSA 9, 581)

In der ‚Reinschrift‘ zu FW 285 steht anstelle von 527, 29–528, 2 noch eine Variante des hier zu kommentierenden Passus, die erst im Korrekturbogen ersetzt wurde: „du willst 'wirst' es fürderhin deinem Auge verwehren, auszurun- den, zu Ende zu dichten, du willst das 'wirst Alles als das ewig' Unvollkomme- ne auf deinen Rücken nehmen 'und' ohne den Wahn, daß du eine Göttin über den Fluß trägt“ (M III 6, 220). Noch im Korrekturbogen war der so veränderte Passus, wie gesagt, zunächst für FW 285 vorgesehen (vgl. Cb, 204), wurde dann jedoch gestrichen und umformuliert – sowie semantisch ins genaue Gegenteil verkehrt – in FW 107 integriert. Ausführlich hierzu siehe bereits Brusotti 1997b, 419–421. Zur ästhetisch-projektiven Vervollkommnung von faktisch Unvoll- kommenem vgl. neben FW 276 auch FW 299 sowie bereits FW 79, wo sich das Motiv eines „Dichter[s]“ findet, der „durch seine Unvollkommenheiten einen höheren Reiz ausübt, als durch alles Das, was sich unter seiner Hand rundet und vollkommen gestaltet“ (434, 20–23) – die Abrundung und Vervollkomm- nung übernehmen in diesem Fall die Rezipienten. Vorgeprägt findet sich die – auch in FW Vorrede 4 – zum Ausdruck kommende Vorstellung von der lebens- erhaltenden Potenz von (ästhetischen) Illusionen bei dem von N. rezipierten und wertgeschätzten italienischen Dichter Giacomo Leopardi, der von „ingan- no necessario“ sprach (vgl. hierzu Wuthenow 1982, 303 u. 307). Als Quelle für das Bild des ‚ausrundenden Auges‘ könnte Emerson 1858, 328 gedient haben, wo N. von dem „Auge des abrundenden Geistes“ lesen konnte, „welches den Horizont bildet“. (N.s Unterstreichung, außerdem mit Randstrich versehen)

464, 21f. Fluss des Werdens] Vgl. NK 472, 6.

464, 23–465, 18 Als ästhetisches Phänomen ist uns das Dasein immer noch erträglich, und durch die Kunst ist uns Auge und Hand und vor Allem das gute Gewissen dazu gegeben, aus uns selber ein solches Phänomen machen zu können. Wir müssen zeitweilig von uns ausruhen, dadurch, dass wir auf uns hin und hinab sehen und, aus einer künstlerischen Ferne her, über uns lachen oder über uns weinen; wir müssen den Helden und ebenso den Narren entdecken, der in unsrer Leidenschaft der Erkenntniss steckt, wir müssen unsrer Thorheit ab und zu froh werden, um unsrer Weisheit froh bleiben zu können! Und gerade weil wir im letzten Grunde schwere und ernsthafte Menschen und mehr Gewichte als Menschen sind, so thut uns Nichts so gut als die Schelmekappe: wir brauchen sie vor uns selber – wir brauchen alle übermüthige, schwebende, tanzende, spottende, kindische und selige Kunst, um jener Freiheit über den Dingen nicht verlustig zu gehen, welche unser Ideal von uns fordert. Es wäre ein Rückfall für uns, gerade mit unsrer reizbaren Redlichkeit ganz in die Moral zu gerathen und um der überstrengen Anforderungen willen, die wir hierin an uns stellen, gar noch selber zu tugendhaften Ungeheuern und Vogelscheuchen zu werden. Wir sollen auch über der Moral stehen können: und nicht nur stehen, mit der ängstlichen Steifigkeit eines Solchen, der jeden Augenblick auszugleiten und zu fallen fürchtet, sondern auch über ihr schweben und spielen! Wie könnten wir dazu der Kunst, wie des Narren entbehren? – Und so lange ihr euch noch irgendwie vor euch selber schämt, gehört ihr noch nicht zu uns!] Im Korrekturbogen standen stattdessen zunächst lediglich folgende zwei Sätze: „Nur als ästhetisches Phänomen ist uns das Dasein noch erträglich. So wollen wir denn zu Denen gehören, welche es dazu machen! welche es schön machen!“ (Cb, 133) N. hat den Schluss dann zunächst wie folgt korrigiert: „Als ästhetisches Phänomen ist uns das Dasein immer noch erträglich: und durch die Kunst ist uns das Auge 'und die Hand' gegeben, 'aus' uns selber als ein solches Phänomen zu machen.“ (Cb, 133) Brusotti 2016b, 209, Anm. 17 vermutet, dass N. die „endgültige Fassung nicht nur dieser Zeilen“, sondern auch des restlichen Textes „der Druckerei wahrscheinlich in seinem Sonderblatt zukommen“ ließ, das sich jedoch nicht erhalten hat. (Etwas verwirrend ist in diesem Zusammenhang Brusottis Gebrauch der Siglen Cb1 und Cb2, der Montinaris Unterscheidung in KSA 14 zwischen Cb¹ und Cb² – für Korrekturbogen vor und nach einer Änderung – entsprechen soll. Allerdings wird im Fall des eingerückten Zitats in Brusotti 2016b, 209 die Sigle Cb1 benutzt, um quasi eine Mischfassung aus dem Korrekturbogen vor und nach der Verbesserung sowie dem gedruckten Text zu präsentieren.)

464, 23–25 Als ästhetisches Phänomen ist uns das Dasein immer noch erträglich] Bei dieser Formulierung handelt es sich um ein variiertes Zitat aus N.s

philosophischer ‚Erstlingsschrift‘ GT. So heißt es in GT 5, KSA 1, 47, 26 f.: „denn nur als ästhetisches Phänomen ist das Dasein und die Welt ewig gerechtfertigt“. Diese Behauptung wird in GT 24 (KSA 1, 152, 19 f. u. 29 f.) noch zweimal bekräftigend wiederholt. Im Vergleich mit der späteren Variante in FW 107 erscheint die Wendung aus GT alternativlos („nur als“) und stärker als Ausdruck einer ästhetischen Kosmodizee („gerechtfertigt“). Im Hintergrund stehen in GT denn auch völlig andere Voraussetzungen als in FW 107, namentlich die von Schopenhauer übernommene pessimistische Willensmetaphysik, der gemäß der frühe N. das ‚dionysische‘ „Ur-Eine[]“ (GT 1, KSA 1, 30, 1 f.) als leidenden Weltgrund bestimmt, der sich durch den Künstler in lustvollen apollinischen Visionen erlöst. In FW 107 ist die „Gegenmacht“ (464, 17) der illusionären Kunst nicht irgendein metaphysischer Leidensgrund, sondern der ohne Kunst nicht auszuhaltende „Ekel“ (464, 16) im Gefolge einer desillusierenden Wissenschaft.

Bemerkenswerterweise hebt auch die – wie die Vorrede zu FW – im Jahr 1886 entstandene Vorrede zu GT mit dem Titel „Versuch einer Selbstkritik“ vornehmlich auf den Aspekt der ästhetischen Daseinsrechtfertigung ab. Insbesondere im fünften Abschnitt der Vorrede rückt er in den Vordergrund, und zwar keineswegs ‚selbstkritisch‘, sondern durchaus zustimmend – als die gültige, bleibende Einsicht jener frühen Schrift. Der Abschnitt beginnt mit dem Verweis auf die kunstmetaphysische Tendenz der Widmung an Wagner: „Bereits im Vorwort an Richard Wagner wird die Kunst – und nicht die Moral – als die eigentlich metaphysische Tätigkeit des Menschen hingestellt; im Buche selbst kehrt der anzügliche Satz mehrfach wieder, dass nur als ästhetisches Phänomen das Dasein der Welt gerechtfertigt ist.“ (KSA 1, 17, 8–12) Die sich darin ausdrückende „Artisten-Metaphysik“ (ebd., 17, 23 f.) deutet nämlich bereits auf eine Haltung voraus, für die „alles Leben [...] auf Schein, Kunst, Täuschung“ beruht (ebd., 18, 20 f.). Dabei handelt es sich freilich auch um eine Umdeutung der ‚Erstlingsschrift‘, worauf bereits Behler 1986, 133, aufmerksam gemacht hat: „Natürlich sind dies Leseanweisungen des Nietzsche von 1886, die uns veranlassen sollen, seine frühe Schrift [...] im Rahmen seiner späteren Philosophie zu lesen.“ Wenngleich hierzu kritisch anzumerken bleibt, dass es eine „spätere[] Philosophie“ N.s nicht in einheitlichem Sinn gibt, lässt sich sagen, dass auch die Äußerung in 464, 23–25 bereits in die Richtung einer solchen nachträglichen Umdeutung der These über die ästhetische Rechtfertigung des Daseins in GT geht.

464, 27 f. *Wir müssen zeitweilig von uns ausruhen*] Während das auktoriale Wir im vierten Abschnitt der Vorrede jener philosophischen Wahrheit, in deren Abgründen es sich vorher herumgetrieben haben will, gänzlich entsagt, um statt-

dessen nur noch als Künstler den Schein anzubeten, geht es dem sprechenden Wir in FW 107 keineswegs darum, auf solche Weise dem ‚Willen zur Wahrheit‘ radikal den Rücken zu kehren. Dieser ‚Wille zur Wahrheit‘ taucht hier unter der bereits in M sowie in früheren Abschnitten von FW vorkommenden Formel „Leidenschaft der Erkenntnis“ auf (464, 31f.), die vielmehr mit dem künstlerischen „Cultus des Unwahren“ (464, 11), dem ästhetischen „Willen zum Scheine“ (464, 19) vermittelt werden soll. Das Wir fordert eine solche Vermittlung für sich in Form einer „Pendelbewegung“, wie es Brusotti 1997b, 441 beschrieben hat, der von „notwendigen Erholungspausen“ durch die Kunst spricht, auf die dann aber immer wieder die durch die „Redlichkeit“ (464, 17) bestimmten Anstrengungsphasen jener „Leidenschaft der Erkenntnis“ folgen: „Die Erkenntnis und diese notwendigen Erholungspausen sollen einander ablösen – in einer Art Ebbe und Flut.“ (Brusotti 1997b, 441) In der Tat ist an der hier zu kommentierenden Stelle nur davon die Rede, sich dem ästhetischen Schein „zeitweilig“ hinzugeben. Diese Vorstellung erinnert auch an das zyklische Modell der sich gegenseitig ablösenden Deutungen des Lebens als Tragödie und Komödie in FW 1, wo explizit von einem „neue[n] Gesetz der Ebbe und Fluth“ gesprochen wird (372, 32f.). Vgl. aber Brusotti 1991, 426, der in FW 107 schon „jene Vorrangstellung“ der Kunst gegenüber der Erkenntnis vorbereitet sieht, „die Nietzsche in seiner späteren Philosophie immer stärker betonen wird“.

464, 31f. *Leidenschaft der Erkenntnis*] Vgl. NK 375, 17 f.

464, 32–465, 1 *wir müssen unsrer Thorheit ab und zu froh werden, um unsrer Weisheit froh bleiben zu können!*] Vgl. NK 464, 27 f. Der zu kommentierende Passus lässt sich so lesen, dass hier eine Funktionshierarchie zwischen Wissenschaft und Kunst, „Weisheit“ und „Thorheit“ vorausgesetzt wird: Die mit letzterer assoziierte Kunst soll lediglich der vorübergehenden Entlastung dienen, um die jeweils wieder anschließenden Anstrengungen der wissenschaftlichen Erkenntnisleidenschaft besser aushalten zu können; sie ist keineswegs gleichrangig mit dieser, sondern steht zu ihr in einem dienenden Um-zu-Verhältnis. Dieses Ideal einer ‚frohen Weisheit‘ variiert die Titelformel von der ‚fröhlichen Wissenschaft‘. Vgl. auch Brusotti 1997b, 453, der den Passus wie folgt interpretiert: „Nur wenn redliche wissenschaftliche Erkenntnis und künstlerische Kräfte zusammenspielen, kann der tragische Ernst der Redlichkeit zur fröhlichen Wissenschaft werden.“ Sie wäre demnach eine „Wissenschaft“, die beides einschließt: die schwer erträgliche, vom ‚Willen zur Wahrheit‘ getriebene „Redlichkeit“ der Erkenntnis *und* deren zeitweilige, erholsame „Gegenmacht“ (464, 17), die den Schein wollende Kunst – aber diese nur um jener willen. Es handelt sich also um ein nicht ganz paritätisches Neben- und Nacheinander von Philoso-

phie und Kunst, das kaum mit der (in der Forschung gern als Deutungsfolie herangezogenen) Schlusspartie der Vorrede zu vermitteln ist, in der es um etwas ganz anderes geht als um zeitweilige Erholungsphasen in der Kunst, nämlich vielmehr darum, wie angeblich einst die Griechen, für immer „tapfer bei der Oberfläche [...] stehen zu bleiben“ (352, 22f.).

Die chiastische Verschränkung von Weisheit und Thorheit, die sich bei N. häufiger findet, geht – als Kontrafaktur – auf die Bibel zurück, vgl. 1. Korinther 3, 19: „Denn dieser Welt Weisheit ist Thorheit bey GOTT.“ (Die Bibel: Neues Testament 1818, 199) Besonders prominent im Werk N.s ist der Ausspruch Zarathustras in FW 342 sowie gleichlautend in „Zarathustra's Vorrede“: „ich möchte verschenken und austheilen, bis die Weisen unter den Menschen wieder einmal ihrer Thorheit [...] froh geworden sind.“ (571, 16–19 = Za I, KSA 4, 11, 19–21) Zur Bezeichnung des Verhältnisses von Wissenschaft und Kunst bzw. konkreter: Philosophie und Dichtung benutzt N. die chiastische Verschränkung auch im Brief an Köselitz vom 13. Juli 1882, in dem er mit Bezug auf seine im Mai dieses Jahres erschienene Gedichtsammlung IM schreibt: „es steht mit meiner Dichterei nicht zum Besten. Aber was liegt daran! Man soll sich seiner Thorheiten nicht schämen, sonst hat unsre Weisheit wenig Werth.“ (KSB 6/KGB III 1, Nr. 263, S. 221f., Z. 10–12) Zur spezifischen „Würde der Thorheit“ vgl. schon im Ersten Buch FW 20.

465, 2 f. *weil wir im letzten Grunde schwere und ernsthafte Menschen und mehr Gewichte als Menschen sind*] Vgl. die Selbstcharakterisierung des lyrischen Ich in NK FW Vorspiel 44 als „pfundschwerer Gründlicher“. Zur Gewichtsmetapher, die in FW mehrmals begegnet, siehe NK 373, 8–13.

465, 3 f. *so thut uns Nichts so gut als die Schellenkappe*] Vgl. die Formulierung des Titelhelden in Laurence Sternes Roman *Tristram Shandy*, den N. mehrmals erwähnt: „[I] should sometimes put on a fool's cap with a bell to it“ (Sterne 1848, 9). Zum Sterne-Bezug von FW 107 siehe auch Vivarelli 1998, 154. Deutlich negativer konnotiert war die Anspielung auf die Schellenkappe des dichterischen Narren im Shakespeare-Abschnitt FW 98; vgl. NK 453, 7–9.

465, 8–12 *Es wäre ein Rückfall für uns, gerade mit unsrer reizbaren Redlichkeit ganz in die Moral zu gerathen und um der überstrengen Anforderungen willen, die wir hierin an uns stellen, gar noch selber zu tugendhaften Ungeheuern und Vogelscheuchen zu werden.*] Offenbar birgt die „Redlichkeit“ nicht nur die Gefahr, durch wissenschaftliche Desillusionierung zum Lebensverdruss zu führen (vgl. NK 464, 10–19), sondern überdies auch die Gefahr eines Rückfalls in die Moral. Vgl. den oben bereits zitierten Abschnitt JGB 227, wo diese Gefahr ebenfalls angesprochen wird: „Unsre Redlichkeit, wir freien Geister, – sorgen wir dafür, dass sie nicht unsre Eitelkeit, unser Putz und Prunk, unsre Grenze,

unsre Dummheit werde! Jede Tugend neigt zur Dummheit, jede Dummheit zur Tugend [...] – sorgen wir dafür, dass wir nicht aus Redlichkeit zuletzt noch zu Heiligen und Langweiligen werden!“ (KSA 5, 163, 11–17)

465, 12–18 *Wir sollen auch über der Moral stehen können: und nicht nur stehen, mit der ängstlichen Steifigkeit eines Solchen, der jeden Augenblick auszuweichen und zu fallen fürchtet, sondern auch über ihr schweben und spielen! Wie könnten wir dazu der Kunst, wie des Narren entbehren? – Und so lange ihr euch noch irgendwie vor euch selber schämt, gehört ihr noch nicht zu uns!* Mit dieser exkludierenden Anrede des sprechenden Wir an ein möglicherweise „noch“ unter Selbstscham leidendes Ihr geht zugleich ein implizites Inklusionsangebot, vielleicht sogar ein Inklusionsgebot einher, das dazu auffordert, die Scham vor sich selber abzulegen. Im Umkehrschluss folgt daraus, dass das als Teilzeitnarr künstlerisch-spielerisch über der Moral schwebende Wir sich selbst als schon frei von jeder Selbstscham empfindet. Dadurch korrespondiert der Schluss des Zweiten Buchs mit dem Schluss des Dritten Buchs, wo FW 275 das „Sich nicht mehr vor sich selber schämen“ als „das Siegel der erreichten Freiheit“ bezeichnet (519, 22f.). Wie schon eingangs im Kommentar zu FW 107 gezeigt, hat N. die Schlüsse des Zweiten und Dritten Buchs erst kurz vor der Drucklegung aufeinander bezogen und dann auch Köselitz eigens darauf aufmerksam gemacht. Zu dieser Korrespondenz der Buchschlüsse siehe Vivarelli 2015, 86 und ausführlicher Brusotti 2016b, 216–218. Vgl. auch NK FW 275 sowie – zum Gegenfall eines sich für sein eigenes Schreiben schämenden Schriftstellers – NK FW 93.

Drittes Buch

108.

Neue Kämpfe.] Erhebliche Ähnlichkeit mit FW 108 weist ein nachgelassenes Notat von 1881 auf, in dem auch schon – und zum einzigen weiteren Mal bei N. – das Motiv von Buddhas Höhlen-Schatten im Zusammenhang mit dem ‚Tod Gottes‘ vorkommt. In diesem Text wird der Tod Gottes allerdings noch nicht, wie dann in FW 108, als Faktum eingeführt, sondern Gott erscheint hier noch als ein gespenstisch umherschleichender Totgesagter: „Überall wo verehrt, bewundert, beglückt, gefürchtet, gehofft, geahnt wird, steckt noch der Gott, den wir todt gesagt haben – er schleicht sich allerwegen herum und will nur nicht erkannt und bei Namen genannt sein. Da nämlich erlischt er wie Buddha's Schatten in der Höhle – er lebt fort unter der seltsamen und neuen Bedingung, daß man nicht mehr an ihn glaubt. Aber ein Gespenst ist er ge-