

letzten Satz von Beethovens 9. Sinfonie, mit dem der Hauptteil des Satzes beginnt und das den ‚Freudengesang‘ (aus Schillers Ode *An die Freude*) mit den Worten einleitet: „O Freunde, nicht diese Töne! sondern lasst uns angenehmere anstimmen, und freudenvollere.“ (Beethoven 1826, 111 f.) Im Druckmanuskript steht: „Sondern laßt uns andere anstimmen und freudenvollere!“ (D 16a, 58) Schon der frühe N. bringt in einer nachgelassenen Aufzeichnung das Beethoven-Zitat und reflektiert auf den dazugehörigen Gesang: „Und was sagt uns Beethoven selbst, indem er diesen Chorgesang durch ein Recitativ einführen läßt: ‚Ach Freunde, nicht diese Töne, sondern laßt uns angenehmere anstimmen und freudenvollere!‘ Angenehmere und freudenvollere! Dazu brauchte er den überzeugenden Ton der Menschenstimme, dazu brauchte er die Unschuldswaise des Volksgesanges.“ (NL 1871, 12[1], KSA 7, 367, 11–17) Vgl. auch NK 651, 30.

638, 10 f. *Das ist nun einmal „des Sängers Fluch“.*] Zitiert und umgedeutet wird hier der Titel der gleichnamigen Ballade (1814) von Ludwig Uhland: Handelt es sich bei Uhlands Titelformulierung um einen Genitivus subjectivus – der Sänger ist es, der seinen Fluch gegenüber einem unmenschlichen Herrscher ausspricht –, so ist das Zitat bei N. hingegen als Genitivus objectivus gemeint: Der Sänger steht demnach unter dem Fluch des Missverstanden-Werdens (zur Frage der [Un-]Verständlichkeit vgl. FW 371 u. FW 381). Dahinter steckt ein komplexer, performativer Wortwitz: Gerade indem das Uhland-Zitat in ‚falschem‘ Sinn wiedergegeben wird, bestätigt es, dass dieser Sinn ‚richtig‘ ist – der „Fluch“ des Missverständnisses trifft damit auch den „Sänger“ Uhland.

638, 11 *deutlicher*] In D 16a, 58 korrigiert aus: „besser“.

638, 12 f. *um so besser auch nach seiner Pfeife – tanzen*] D 16a, 58: „um so schneller läßt sich 'besser' nach seiner Pfeife – tanzen“. Vgl. Wander 1867–1880, 3, 1259, wo die Bedeutung der sprichwörtlichen Redensart: „Er muss nach meiner Pfeife tanzen.“ folgendermaßen umschrieben wird: „Sich ganz nach meinem Willen richten.“ Vgl. die Ausführungen zur musikalisch-poetischen Tanz-Therapie der Antike in FW 84: „Wenn die richtige Spannung und Harmonie der Seele verloren gegangen war, musste man t a n z e n, in dem Tacte des Sängers, – das war das Recept dieser Heilkunst.“ (441, 2–4) Nach der Pfeife des Mistral-Windes tanzt schließlich das lyrische Ich im letzten Text der Neuausgabe von FW; vgl. NK 649, 18.

Anhang: Lieder des Prinzen Vogelfrei

Die „Lieder des Prinzen Vogelfrei“, die N. der neuen Ausgabe von FW 1887 als lyrischen „Anhang“ beifügte, gehen zu einem guten Teil auf die bereits Mitte

1882 eigenständig publizierten „Idyllen aus Messina“ (IM) zurück (vgl. NK 3/1, S. 461–543). Diese sind schon entstehungsgeschichtlich eng mit der Erstausgabe von FW verflochten und waren deshalb quasi von vornherein dazu prädestiniert, mit in deren zweite Ausgabe einzufließen. Sie entstanden nämlich parallel zu den Sinnspruch-Gedichten des eröffnenden „Vorspiel[s] in deutschen Reimen“. Nachdem sich N. von Anfang Oktober 1881 bis Ende März 1882 in Genua aufgehalten hatte, wo er mit der Vorbereitung des Manuskripts für FW beschäftigt war, reiste er weiter nach Sizilien und verbrachte dort einige Wochen in der Hafenstadt Messina, um sich anschließend über Luzern und Basel zur Herstellung der Druckvorlage nach Naumburg zu begeben. Ungeachtet des Titels der kleinen Gedichtsammlung sind die acht lyrischen Texte, die sie umfasst, zumindest nicht durchweg in Messina, sondern zum Teil nachweislich bereits zuvor in Genua niedergeschrieben worden (hierzu NK 3/1, S. 480). Ob bzw. welche Gedichte aus dieser Sammlung tatsächlich auf Sizilien verfasst worden sind, lässt sich nicht mit Gewissheit sagen. Fest steht allerdings, dass N. Mitte Mai 1882, nachdem er in Naumburg angekommen war, seinem damaligen Verleger Ernst Schmeitzner in Chemnitz, dem er wenige Tage zuvor auch das FW-Manuskript offerierte, die IM zum Druck für die von Schmeitzner herausgegebene *Internationale Monatsschrift* anbot. Schmeitzner akzeptierte in seiner Antwort vom 22. Mai N.s Publikationsbedingungen. Unmittelbar danach gingen die IM schon in Druck.

Dass N. trotz seiner herabspielenden Bezeichnung der IM als „Harmlosigkeiten“ (Brief an Köselitz, 13. 07. 1882, KSB 6/KGB III 1, Nr. 263, S. 221, Z. 7) und „Reimereien“ (Brief an Köselitz, 25. 07. 1882, KSB 6/KGB III 1, Nr. 272, S. 231, Z. 45) von der Qualität der Gedichte überzeugt war, legt freilich gerade der Umstand nahe, dass er sie – in mehr oder weniger veränderter, erweiterter Form und mit Ausnahme der beiden Gedichte „Die kleine Brigg“ sowie „Pia, caritatevole, amorosissima“ – in FW Anhang integrierte. Die Idee zu diesem ‚neuen‘ Gedichtzyklus findet sich bereits im Nachlass vom Herbst/Winter 1884/85. So enthält das Quartheft Z II 7 aus diesem Zeitraum einen Entwurf „Zur ‚fröhlichen Wissenschaft.‘“, der zunächst noch ein „Fünftes Buch. / Prinz Vogelfrei“ mit dem Untertitel „Zwischenspiele zwischen zwei Ernsten“ vorsieht und darunter acht Gedichttitel auflistet, von denen später einige denn auch in FW Anhang Eingang fanden (Z II 7, 4; vgl. ebenfalls den ähnlichen Entwurf in Z II 5, 4). Im Nachlass gibt es seit Herbst 1885 dann in dichter Folge mehrere, recht verschiedene Werkpläne, in denen „Lieder des Prinzen Vogelfrei“ (KGW IX 5, W I 8, 173, 26 = NL 1885/86, 2[41], KSA 12, 82, 24; KGW IX 5, W I 8, 124, 13 f. = NL 1885/86, 2[73], KSA 12, 95, 12) oder „Lieder und Pfeile des Prinzen Vogelfrei“ (KGW IX 5, W I 8, 173, 34 = NL 1885/86, 2[42], KSA 12, 83, 4; KGW IX 5, W I 8, 174, 25 f. = NL 1885/86, 2[43], KSA 12, 83, 21;

KGW IX 5, W I 8, 168, 4–8 u. 32 = NL 1885/86, 2[47], KSA 12, 84, 22 u. 85, 1–4; KGW IX, W I 8, 159, 28 = NL 1885/86, 2[50], KSA 12, 86, 9) sowie „Lieder und Gedanken- / des Prinzen Vogelfrei“ (KGW IX 4, W I 6, 78, 40–42 = NL 1885, 45[4], KSA 11, 709, 7f.; vgl. auch KGW IX 4, W I 6, 1, 4–6 = NL 1885, 45[2], KSA 11, 709, 2f.), zumeist als „Anhang“ (etwa zu JGB, vgl. KGW IX 5, W I 8, 173, 34 = NL 1885/86, 2[42], KSA 12, 83, 4), aber sogar auch als eigener Titel bzw. Untertitel für geplante Werke erwogen werden.

Ein entstehungsgeschichtlicher Konnex zwischen IM und FW Anhang liegt zwar allein schon insofern nahe, als letztere den ‚Titelhelden‘ des Eröffnungsgedichts der IM, das dort noch „Prinz Vogelfrei“, in FW Anhang dann „Im Süden“ heißt, zum fiktiven Autor eines ganzen lyrischen Zyklus erheben. Gleichwohl scheint N. erst vergleichsweise spät auf den konkreten Einfall gekommen zu sein, die IM in FW Anhang zu ‚rezyklieren‘. Ein Werkplan zu JGB, der als „Anhang“ die „Lieder und Pfeile des Prinzen Vogelfrei“ vorsieht (vgl. KGW IX 5, W I 8, 168, 2–35 = NL 1885/86, 2[47], KSA 12, 84, 18–85, 18), umfasst zwar bereits – wie die schließlich gedruckte Fassung von FW Anhang – die Titel von vierzehn Gedichten, von denen acht, wenn auch in anderer Reihenfolge, tatsächlich realisiert werden („An den Mistral“, „An Goethe“, „An gewisse Lobredner“ [= „Diesen ungewissen Seelen“], „Sils-Maria“, „Nach neuen Meeren“, „Die Tauben von San Marco“ [= „Mein Glück!“], „Rimus remedium“ und „Narr in Verzweiflung“). Von den sechs Gedichten aus IM, die schließlich in die Druckfassung eingehen sollten, ist aber noch kein einziger Titel genannt.

Wann N. den Entschluss zur (partiellen) Einarbeitung der IM in FW Anhang fasste, lässt sich nicht genau sagen. Erst Ende März 1886 entwirft er jedenfalls die Anfrage an seinen ehemaligen Verleger Schmeitzner, ob dieser bereit sei, ihm die Rechte für den modifizierten Wiederabdruck der IM einzuräumen, erwähnt dabei aber mit keinem Wort das Vorhaben, die Gedichte für den Anhang zur Neuausgabe von FW zu verwenden, sondern nur den Plan einer Gedichtsammlung: „Zum Zweck einer Sammlung meiner Gedichte möchte ich auch das Verfügungsrecht über jene Lieder haben, welche 1882 in Ihrer Revue abgedruckt worden sind: sie würden ‚verbessert‘, verlängert, zum Theil verkürzt, dieser Sammlung einverleibt werden. Darf ich?“ (KSB 7/KGB III 3, Nr. 683, S. 170, Z. 11–15) Zur gleichen Zeit behauptet er in einem Briefentwurf ohne Adressaten, er habe „diesen Winter auch etwas fertig gemacht, etwas Lustiges, es heißt sich / Des Prinzen Vogelfrei / Lieder und Gedanken / Mitgetheilt / v. / F. N.“ (KSB 7/KGB III 3, Nr. 681, S. 167, Z. 2–8) Anfang September 1886 kündigte er seinem Freund Köselitz aber an, dass die „Lieder des Prinzen Vogelfrei“ als „Lieder-Anhang“ einer neuen Ausgabe von FW erscheinen sollten; die Aussage, er wolle mit der Neuausgabe mehrerer früherer

Schriften seinen bis dato schlecht verkäuflichen Büchern „buchhändlerisch betrachtet, auch Flüg el“ verleihen (02.09.1886, KSB 7/KGB III 3, Nr. 742, S. 243, Z. 27–29), passt natürlich besonders gut zur titelgebenden Vogelmetaphorik des Gedichtzyklus.

Ende Oktober dieses Jahres ging N. daran, den lyrischen „Anhang“ für die Neuausgabe von FW fertigzustellen; zu dieser Zeit stand schon fest, dass er auch die IM mit einarbeiten wollte. Allerdings hatte er wohl kein Druckexemplar des Gedichtzyklus mehr zur Hand, so dass er Franz Overbeck im Brief vom 27. Oktober 1886 um „ein Exemplar der ‚Idyllen aus Messina‘“ bitten musste: „Ich brauche sie umgehend (wegen der Herstellung einer kleinen lyrischen Sammlung ‚Lieder des Prinzen Vogelfrei‘) aber besitze sie nicht.“ (KSB 7/KGB III 3, Nr. 769, S. 272, Z. 12–15) Dieselbe Bitte richtete N. dann auch wenige Tage später brieflich an Köselitz: „Wissen Sie mir ein Exemplar der ‚Idyllen aus Messina‘ aufzutreiben? Ich brauche sie umgehend, weil sie mit einigen Liederchen zusammen den Schluß der ‚Fröhlichen Wissenschaft‘ abgeben sollen: nämlich in der neuen Ausgabe.“ (31.10.1886, KSB 7/KGB III 3, Nr. 770, S. 274, Z. 28–32) Noch vor Jahresende war die Vorbereitung dieser Ausgabe weitestgehend abgeschlossen; N. wusste nun genau, was er wollte. Ende Dezember 1886 schickte er an Fritzsche das Manuskript des neu hinzukommenden Fünften Buchs ab und erläuterte im Begleitschreiben, was auf dem Titelblatt stehen sollte: „Auf dem Titel der fröhlichen Wissensch(aft) soll es nunmehr heißen: / Neue erweiterte Ausgabe / mit einem Anhang: / Lieder des Prinzen Vogelfrei.“ (KSB 7/KGB III 3, Nr. 784, S. 297, Z. 32–36) Der „Anhang“, obwohl durch diese paratextuelle Formel die „Lieder des Prinzen Vogelfrei“ vom ‚Haupttext‘ abgegrenzt und diesem nach- und untergeordnet werden (vgl. auch Detering 2015, 154), war N. offenbar besonders wichtig, schaffte er es doch – im Unterschied zum viel umfangreicheren Fünften Buch „Wir Furchtlosen“ – tatsächlich auf das Titelblatt der Neuausgabe von 1887.

Sechs der insgesamt acht IM-Gedichte arbeitet N. also in FW Anhang ein (vgl. hierzu ausführlich Kaufmann 2017). Aus der ersten ‚Idylle‘ „Prinz Vogelfrei“ wird, verbunden mit etlichen Änderungen und einer neu hinzugekommenen Schlussstrophe, das dritte ‚Lied‘ „Im Süden“. Der ‚Prinz Vogelfrei‘ (vgl. NK Titel Anhang) avanciert dafür zum fiktiven Autor des gesamten neuen Zyklus, insofern es ausweislich des Titels seine *Lieder* sind: Er ist der ‚Sänger‘. Die zweite ‚Idylle‘ „Die kleine Brigg, genannt ‚das Engelchen‘“ fällt weg, die dritte ‚Idylle‘ „Lied des Ziegenhirten. / (An meinen Nachbar Theokrit von Syrakusä.)“ rückt, ansonsten so gut wie unverändert, als „Lied eines theokritischen Ziegenhirten“ an die siebte Stelle der „Lieder des Prinzen Vogelfrei“. „Die kleine Hexe“, der vierte Text der IM, taucht ebenfalls nur geringfügig modifiziert unter dem neuen Titel „Die

fromme Beppa“ als viertes ‚Lied‘ wieder auf, bewahrt also seine numerische Stellung. Abgesehen von kleineren, typographischen Änderungen erhält auch „Das nächtliche Geheimniss“, fünfter Text der IM, mit „Der geheimnissvolle Nachen“ einen neuen Titel, behält aber ebenfalls seine Position als Nachfolger des vorigen Gedichts. Das sechste IM-Gedicht, „Pia, caritatevole, amorosissima“. (Auf dem campo santo.)“, wird wieder, wie schon das zweite, ersatzlos gestrichen, während das siebte, „Vogel Albatross“, abermals nur marginal in Interpunktion und Typographie bearbeitet, dafür aber um die ursprünglich zweite Strophe gekürzt, in FW Anhang auf Platz sechs vorrückt und mit „Liebeserklärung / (bei der aber der Dichter in eine Grube fiel –)“ einen völlig anderen Titel erhält. Am durchgreifendsten fällt die Überarbeitung beim Schlussgedicht der IM aus: Aus dem zweistrophigen „Vogel-Urtheil“ wird das sechsstrophige Gedicht „Dichters Berufung“, das von ganz hinten nach vorn gezogen wird und als zweiter Text in FW Anhang nach dem Ende 1884 konzipierten Eingangsgedicht „An Goethe“ die Reihe der überarbeiteten IM eröffnet.

Von den sieben folgenden Gedichten, allesamt schon enthalten in jenem Werkplan von 1885/86 zu JGB, der als „Anhang“ die „Lieder und Pfeile des Prinzen Vogelfrei“ vorsieht (KGW IX 5, W I 8, 168, 2–35 = NL 1885/86, 2[47], KSA 12, 84, 18–85, 18), sind vier ebenfalls erst im Herbst 1884 entworfen worden bzw. entstanden: „Diesen ungewissen Seelen“ (im Werkplan noch unter dem Titel „An gewisse Lobredner“), „Rimus remedium. / Oder: Wie kranke Dichter sich trösten“, „Mein Glück!“ (im zitierten Werkplan noch unter dem Titel „Die Tauben von San Marco“) sowie das Schlussgedicht „An den Mistral. / Ein Tanzlied“. Die drei kürzeren Texte „Narr in Verzweiflung“, „Nach neuen Meeren“ und „Sils-Maria“ gehen dagegen wiederum auf Gedichtentwürfe aus der Zeit kurz nach der Publikation von IM bzw. FW zurück, namentlich auf den Sommer bzw. Herbst/Winter 1882/1883. Wenn N. in der Werkretraktation EH FW, KSA 6, 333, 24 f. schreibt, „Die Lieder des Prinzen Vogelfrei [seien] zum besten Theil in Sicilien gedichtet“ worden, dann erweist sich diese Äußerung nicht nur deshalb als fragwürdig, weil sie die teils gravierenden späteren Überarbeitungen der IM-Gedichte verschleierte, sondern überdies, weil sie mit der Rede vom „besten Theil“, die angesichts der Zahlenverhältnisse ja zumindest nicht den ‚größten Teil‘ bezeichnen kann, ein Qualitätsurteil nahelegt, das allein schon durch die in EH FW folgende besondere Hervorhebung von „An den Mistral“ (entstanden in Südfrankreich; vgl. den Stellenkommentar) konterkariert wird.

Wie schon für die Publikation der IM, die „mit zierlichen und eleganten Lettern gedruckt werden“ sollten (Brief an Ernst Schmeitzner, Mitte Mai 1882, KSB 6/KGB III 1, Nr. 227, S. 193, Z. 9 f.), legte N. auch im Fall von FW Anhang

auf die typographische Gestaltung seiner Gedichte großen Wert. Im Druckmanuskript steht unten rechts auf der ersten Titelseite der „Lieder des Prinzen Vogelfrei“ folgende Satzanweisung: „NB! Um geschmackvolle und anmuthige Anordnung gebeten; genügend freier Raum zwischen den Versen, insgleichen zwischen den Gedichten; auf der Seite 29 Zeilen. / F.N.“ (D 16a, 59) Auf einem zweiten Titelblatt mit der Ergänzung „Neue erweiterte Ausgabe“ wiederholt N. die Anweisung, die er diesmal oben rechts platziert: „NB. Liberale Gestaltung des Drucks in Bezug auf freien Raum und geschmackvolle Anordnung erbeten! Die Seite zu 29 Zeilen!“ (D 16a, 59b) Außerdem findet sich ganz oben rechts auf beiden Titelblättern noch von N.s Hand die Seitenangabe: „p. 257 der / ,fröhlichen Wissenschaft““ (D 16a, 59) bzw. „p. 257 der fröhl. Wiss.“ (D 16a, 59b); die Seitenzählung der Erstausgabe endete mit Seite 255, so dass ursprünglich wohl an eine Einfügung des Anhangs direkt hinter dem Vierten Buch gedacht war. Unterschiedlich ausführliche Gesamtinterpretationen bzw. Überblicksdarstellungen zu FW Anhang bieten Grundlehner 1986, 98–183, Ziemann in NH 153 f., Langer 2010, 261–265, Detering 2015 und Bloch 2017. Spezialliteratur zu den einzelnen Gedichten des Zyklus führen darüber hinaus die folgenden Stellenkommentare an.

Titel *Lieder des Prinzen Vogelfrei*.] Grimm 1854–1971, 26, 407 listet zwei Bedeutungen des Adjektivs ‚vogelfrei‘ auf: „dem angriffe jedermanns freigegeben, ohne gesetzlichen schutz, geächtet“, aber auch positiv: „von herrschaftsdiens-ten frei. zur bezeichnung der völligen freiheit, ungebundenheit, freizügigkeit“ (ebd., 408). N. spielt mit dieser Doppeldeutigkeit des Vogelfreien, der einerseits ein ausgestoßener ‚Outlaw‘, andererseits aber auch ‚frei wie ein Vogel‘ ist, was die Figur des ‚freien Geistes‘ assoziieren lässt. In dieser Doppeldeutigkeit taucht die Vogelfreiheit bereits in M 164 auf: „Gegenwärtig scheint es so, dass unter allerhand falschen irreführenden Namen und zumeist in grosser Unklarheit von Seiten Derer, welche sich nicht an die bestehenden Sitten und Gesetze gebunden halten, die ersten Versuche gemacht werden, sich zu organisiren und damit sich ein Recht zu schaffen: während sie bisher, als Verbrecher, Freidenker, Unsittliche, Bösewichte verschrieen, unter dem Banne der Vogelfreiheit und des schlechten Gewissens, verderbt und verderbend, lebten.“ (KSA 3, 146, 27–147, 7)

Erneut begegnet der Ausdruck dann in der dritten Strophe des Nachlass-Gedichts „Desperat“, wo das lyrische Ich ebenfalls die skizzierte Doppelbedeutung aufruft, indem es sich selbst charakterisiert: „Lieber lebt’ ich schlecht und schlicht / Vogelfrei auf Dächern, / Lieber unter Diebsgezücht, / Eid- und Ehebrechern!“ (NL 1882, 19[9], KSA 9, 677, 1 u. 10–13) Nachdem dann das im Mai desselben Jahres veröffentlichte Eröffnungsgedicht der IM den Titel

„Prinz Vogelfrei“ trug, begegnet das Lexem *vogelfrei* bei N. verstärkt wieder seit Herbst/Winter 1884/1885 – zunächst in den „Prinz Vogelfrei“-Entwürfen aus den Notizheften Z II 5 und Z II 7, sodann in metaphorischen Selbstbeschreibungen wie im Brief an Franz Overbeck vom 17. 10. 1885, KSB 7/KGB III 3, Nr. 636, S. 101, Z. 13–15 („das kommt davon, wenn man so lange ‚in der Höhe‘ lebt, ‚auf dem Berge‘ oder auch, wie der Vogelfreie, ‚in der Luft‘“) und schließlich in den eingangs schon genannten Titelentwürfen zu ‚Liedern und Pfeilen‘ bzw. ‚Liedern und Gedanken des Prinzen Vogelfrei‘. Zum Liedbegriff bei N. vgl. meine Ausführungen in NK 3/1, S. 476–479.

Die Bezeichnung ‚Prinz‘, die tendenziell mit der etwas zwielichtigen Vogelfreiheit konfligiert, deutet auf eine (hoch)adlige Figur hin. N., der gerne in Rangunterschieden wie ‚edel und gemein‘, ‚vornehm und unvornehm‘ usw. denkt (vgl. z. B. NK FW 3), reklamierte für sich selbst schon recht früh eine aristokratische Herkunft und versuchte sogar, aus seinem Nachnamen die Abstammung aus polnischem Adel abzuleiten. So schreibt er in einem Notat aus dem Jahr 1882, als der „Prinz Vogelfrei“ zum ersten Mal in einem gedruckten Text N.s auftaucht, rückblickend auf seine Jugendjahre: „Man hat mich gelehrt, die Herkunft meines Blutes und Namens auf polnische Edelleute zurückzuführen, welche Niëtzky hießen“ (NL 1882, 21[2], KSA 9, 681, 6–8). Bis in seine späte Schaffensphase hinein hielt N. an dieser – irrigen – Vorstellung fest. Noch in *Ecce homo* behauptet er: „Ich bin ein polnischer Edelmann pur sang“ (EH Warum ich so weise bin 3, KSA 6, 268, 2f.; vgl. NK 6/2, S. 372–374). Allerdings ist ein „Prinz“ mehr und anderes als nur ein „Edelmann“; möglicherweise dachte N. – obwohl der Prinz Vogelfrei primär der poetischen und nicht der politischen Sphäre angehört – auch an Machiavellis „Principe“, der in gewissem Sinne ja ebenfalls als ‚vogelfrei‘ gelten kann (die einzige in N.s Bibliothek befindliche Ausgabe des Werks ist bezeichnenderweise eine französische Übersetzung mit dem Titel „Le prince“; vgl. NPB 375). Mit dem ‚freien Geist‘ wird Machiavellis „Principe“ jedenfalls ausdrücklich und affirmativ in JGB 28 (KSA 5, 46, 32–47, 9) sowie in NL 1888, 24[1], KSA 13, 618, 21–23 u. 625, 15–21 in Verbindung gebracht. Den Zusammenhang zwischen freiem Geist und Prinz Vogelfrei stellt N. selbst(referentiell) auch *expressis verbis* her. So notiert er im Sommer 1885 über seine ‚mittlere‘ Schaffensphase: „Damals nannte ich mich bei mir selber einen / ‚freien Geist‘, oder ‚den Prinzen Vogelfrei‘ und wer mich gefragt hätte: wo bist / du eigentlich ‚noch‘ zu Hause, dem würde ich geantwortet haben ‚einstweilen ‚viell[eicht] jenseits von G[ut] u Böse, sonst‘ nirgends, / es-sei-denn-jenseits-von-Gut u. Böse: da-mag-mein-Reich-sein‘.“ (KGW IX 4, W I 7, 40, 22–28 = NL 1885, 40[59], KSA 11, 657, 18–22)

Dennoch sollte man sich davor hüten, wie in Teilen der Sekundärliteratur üblich, den Prinzen Vogelfrei kurzerhand mit N. selbst gleichsetzen. Der Prinz Vogelfrei ist, ähnlich wie etwa Zarathustra, eine fiktive Kunst-Figur, seine Rede

ist lyrische Rollenrede, nicht ‚authentische‘ Kundgabe von Ansichten, Meinungen oder Gefühlen N.s, obwohl es in den Gedichten vielfach Referenzen auf Orte (Sizilien, Venedig, Genua, Sils-Maria, Südfrankreich) und Werke (Za, JGB) gibt, die auf N.s Biographie verweisen. Erschwerend hinzu kommt noch, dass wir es bei den „Liedern des Prinzen des Vogelfrei“ mit einer mehrfach vermittelten Autor- bzw. Sprecherfiktion zu tun haben. Der Prinz Vogelfrei ist ausweislich des Titels der ‚Sänger‘ der „Lieder“, der aber auch nicht ohne Weiteres mit dem jeweiligen lyrischen Ich der einzelnen Texte gleichzusetzen ist, die ja teilweise ausdrücklich andere fiktive Sprecherfiguren auftreten lassen wie die „fromme Beppa“ (642, 12) oder den „theokritischen Ziegenhirten“ (645, 1). Auch hinsichtlich der fiktiven Autorschaft des Prinzen Vogelfrei gilt es also, die prinzipielle Differenz zwischen ‚Autor‘ und lyrischem Ich zu beachten, die man auch ohne Autorfiktion schon zwischen empirischem Autor und literarischer Figur voraussetzen hat. Treffend spricht Detering 2017, 152 f. von einem „Spiel [...] mit realer und fiktiver *Autorschaft*“, das sich wiederum in „gestaffelten Rollenspielen“ vollzieht, insofern das vom empirischen Autor N. als fiktive Autorfigur instanziierte „Rollen-Ich des Prinzen Vogelfrei“ auf der Ebene dieser Autorfiktion seinerseits „Rollen-Ichs zweiten Grades fingiert“. Provoziert bereits dieses komplexe Spiel mit der Autorschaft eine poetologische Lesart des Gedichtzyklus, so korrespondiert dem auf der inhaltlichen Ebene auffällig vieler Gedichte eine ostentative, performative Selbstreflexion des Dichtertums, die sich – dem Titel des Zyklus entsprechend – nicht selten ornithologischer Metaphorik bedient (so in „Dichters Berufung“, „Im Süden“, „Liebeserklärung“ und „„Mein Glück!““) sowie mit impliziten oder expliziten intertextuellen Verweisen auf andere Dichter (u. a. Goethe, Poe, Heine, Theokrit, Baudelaire) operiert. Nicht zuletzt geht mit der Vielfalt der Sprecher- bzw. Dichterrollen, in die der Prinz Vogelfrei schlüpft, auch eine Variationsbreite unterschiedlicher Sprechhaltungen einher, die selbstironische und fremdparodistische Spottlust ebenso einschließt wie melancholische Introspektionen und pathetische Aufschwünge. Als den „Papageno der poetischen Imagination“ charakterisiert Görner 2017, 196 den Prinzen Vogelfrei.

[1.]

An Goethe.] Titel im Druckmanuskript ohne Punkt (vgl. D 16a, 60). Das dreistrophige ‚Widmungsgedicht‘ parodiert formal sowie – in seiner ersten und dritten Strophe – auch inhaltlich die berühmten letzten acht, vom „Chorus mysticus“ gesprochenen Verse aus Goethes Alterswerk *Faust II* (V. 12104–12111; im Folgenden zitiert nach Goethe 1876, 547). Zu Goethe, auf den sonst in FW

recht positiv rekurriert wird, vgl. bspw. NK FW 103 u. NK 622, 3–8. Erste, flüchtig niedergeschriebene Entwürfe des Gedichts aus dem Herbst 1884 (vgl. KGW VII 4/2, 202 f.) finden sich im Großoktavheft Z II 5: „Allen Schaffenden geweiht. // Welt-Unabtrennliche / Laßt uns sein! / Das Ewig-Männliche / Zieht uns – hinein.“ (Z II 5, 5; vgl. NL 1884, 28[1], KSA 11, 297, 1–5) „Die Welt steht nicht still, / Nacht liebt lichten Tag – / Schön klingt dem Ohr ‚ich will‘ / Schöner noch ‚ich mag‘ // Das Rad, das rollende / Streift Ziel und Ziel – / Pflicht nennts der Grollende / Der Narr nennts – Spiel“ (Z II 5, 6).

Fortgeführt werden diese Entwürfe wenig später auf einer Doppelseite im Quartheft Z II 6. Auf dem linken Blatt ins Reine geschrieben: „An Goethe. // Das Unzugängliche – / Das ist nur Gleichniß! / Gott, der Verfängliche, / Ward ein Ereigniß. // Das Mein^r Rad, das rollende, / Streift Ziel auf Ziel: / ‚Pflicht‘ nennts^r der Grollende, / (Das Kind) ^rDer Narr^r nennts^r – Spiel.“ Rechts daneben auf demselben Blatt in gedrängter Schrift: „Gott der Verfängliche / Ist nur ein Gleichniß – / Das Unzugängliche / Ward ein Ereigniß // Welt-Rad, das rollende, / Streift Ziel auf Ziel: / Pflicht Wollen für Wollende / Für Kinder ^rNarren^r – Spiel.“ Unter diesem Text (ungefähr auf Höhe der ersten Zeile der „An Goethe“ überschriebenen Fassung) setzt N. neu an: „Das Unumgängliche / Ward ein Ereigniß: / Gott der Verfängliche / Ist Schein nur und Gleichniß“. Offenbar als Alternative hierzu hat N. zwischen den Zeilen nachgetragen: „Welt-Spiel, das erkennliche, / Will ewig sein – / Das Ewig-Männliche / Zieht uns – hinein“. Dann folgt direkt unter der Verszeile „Ist Schein nur und Gleichniß“: „Die Welt^{le} steht nicht still, / Nacht liebt lichten Tag – / Schön klingt dem Ohr ^rdas Wort^r ‚ich will‘ / Schöner noch ‚ich mag!“ Abgegrenzt durch drei Kreuze unter der zuerst zitierten Fassung stehen schließlich noch zwei Entwürfe: „Alle ewigen Quell-Bronnen / Quellen ewig hinan: / Gott selbst – hat er je begonnen? / Gott selbst – fängt er immer an?“ Und daneben, diagonal durchgestrichen: „In ewigen ^r{Welt-}^rBronnen / Quillts ewig hinan – / Gott ^rselbst^r hat nie begonnen, / Gott ^rselbst^r fängt immer an.“ (Z II 6, 87; vgl. die editorisch unzulängliche Mischfassung NL 1884, 28[57], KSA 11, 322, 7–14.) Auf der rechts gegenüberliegenden Manuskriptseite Z II 6, 88 steht ein neuer, dreistrophiger Entwurf: „An Goethe. // Gott, der ^verfängliche, / Ist nur ein Gleichniß. / Das Unvergängliche / Ward ein Ereigniß. // Welt-Rad, das rollende, / Streift Ziel auf Ziel, – / Viel Willen für ^rnennts der^r Wollende, / Für Narren ^rDer Narr nennts^r – Spiel. // Welt-Spiel, das erkennliche, / Will ewig sein: / Das Ewig-Männliche / Zieht uns – hinein!“ Für die letzten sechs Verse notiert N. wiederum rechts daneben die Alternative: „Noth nennts der Grollende, / Der Narr nennts – Spiel // Weltspiel, das herrische / Mischt Sein und Schein / Das ewig Männliche / Mischt uns – hinein!“

Zur Interpretation der Druckfassung vgl. Rose 1942, 40–43, Grundlehner 1986, 150–157, Lisson 1996, 216 f., Sharma 2006, 96 f., Pădurean 2008, 112–115,

Mönig 2012, 201–203, Detering 2015, 157–159 und Zanucchi 2019, 230–232, hier 231, der die metrische Anlehnung an Goethes Verse herauszuarbeiten sucht, die von der älteren Forschung als ‚falsche Daktylen‘ bezeichnet worden sind. Alle ungeraden, auf „-liche“ endenden Verse Goethes („Alles Vergängliche“, „Das Unzulängliche“, „Das Unbeschreibliche“, „Das Ewig-Weibliche“) lassen sich als akatelektische daktylische Zweiheber lesen, der zweite und vierte Vers („Ist nur ein Gleichnis“ und „Hier wird’s Ereignis“) als katalektische daktylische Zweiheber oder damit auch als Adoneen (Daktylus + Trochäus), der sechste und achte Vers („Hier ist’s gethan“ und „Zieht uns hinan“) wiederum als Chorjamben (Trochäus + Jambus) bzw. bei ebenfalls möglicher Betonung der zweiten Silbe einfach als jambische Zweiheber. Zanucchi 2019, 231 spricht hingegen insgesamt von „einem Doppeldaktylus [...], der in den geraden Versen um eine Senkung (V. 2 u. 4) bzw. zwei Senkungen (V. 6 u. 8) gekürzt wird.“ Im Unterschied zu den acht fortlaufenden Versen der Vorlage unterteilt N. zwar sein Gedicht in drei vierzeilige Strophen, behält jedoch das von Goethe vorgegebene Kreuzreimschema bei (vgl. aber den ‚Anklang‘ an das Stanzen-Reimschema ababacac, den Zanucchi ebd. bei Goethe vernimmt) und rekurriert nur in der ersten und letzten Strophe inhaltlich konkret auf den goetheschen Prätext. Doch auch metrisch knüpft N. daran an: Alle sechs ungeraden Verse bilden die daktylischen Zweiheber bei Goethe nach. Der von Zanucchi ebd. als gezielte metrische Abweichung verbuchte Hebungsprall in Vers 2, durch die gegen Goethe gemünzte Formulierung „dein Gleichnis“ (639, 5) wirft freilich die Frage auf, ob nicht bei Goethe im entsprechenden Vers schon vorher ein Hebungsprall („Ist nur“) vorliegt. Zanucchis Begründung dafür, dass N. in Vers 4 (639, 7: „Ist Dichter-Erschleichnis ...“) den – wie gesagt auch als Adoneus interpretierbaren – „Doppeldaktylus [...] durch einen doppelten Amphibrachys ersetzt, um den Vers dem Kompositum ‚Dichter-Erschleichnis‘ metrisch anzupassen“, leuchtet deshalb nicht recht ein, weil N. das „Ist“ ohne syntaktische Not auch einfach hätte weglassen können: Bereits zu Beginn von Vers 2 steht ja ein „Ist“ (639, 5), zu dem der Rückbezug klar gewesen wäre. Das Kompositum „Dichter-Erschleichnis“ selbst aber lässt sich mühelos als katalektischer daktylischer Zweiheber (oder eben als Adoneus) lesen. Die von Zanucchi ebd. als letzte metrische Abweichung präsentierte „jambische Dipodie“ in N.s Vers 8 (639, 11: „Der Narr nennt’s – Spiel ...“) kann tatsächlich – neben den ebenfalls als jambische Zweiheber lesbaren Versen 6 (639, 9: „Streift Ziel auf Ziel“), 10 (639, 13: „Mischt Sein und Schein“) u. 12 (639, 15: „Mischt uns – hinein“) – als enge Anlehnung an Goethes metrisches Schema verstanden werden, dessen Verse 6 („Hier ist’s gethan“) u. 8 („Zieht uns hinan“) bei entsprechender Betonung denselben Rhythmus aufweisen. N. orientiert sich also in der zweiten und dritten Strophe seines Gedichts auch am zweideutigen metrischen Bau der zweiten Hälfte von Goethes Versen.

Zur Textgenese von „An Goethe“ siehe Itoda 2017, der auch einen Teil der ‚Vorstufen‘ (aus Z II 6, 87 f.) einbezieht, allerdings ohne die Heftnummer und die Entstehungszeit mitzuteilen. Unbemerkt geblieben, obwohl wirkungsgeschichtlich bemerkenswert ist, dass sich schon Heidegger für das Gedicht interessierte, das er indes nicht als lyrisches Gebilde, sondern als philosophisches Lehrstück deutete. Vgl. seine „Richtlinien zur Auslegung der [dritten] Strophe“ in: HGA 46, 203. Zu Heideggers (Plan einer) Auslegung der dritten Strophe vgl. ebd., 211 u. 341–346. Eine Interpretation lieferte er dann schließlich in *Nietzsche II* (1961), HGA 6/2, 380–382. Das Gedicht wird für Heidegger zur Projektionsfläche einer synthetisierenden Verschlagwortung N.s: Dieser habe hier „die Grundgedanken seiner Metaphysik [...] zusammengeschlossen“; es gehe in dem Gedicht um den „aus der Einheit des Willens zur Macht und der ewigen Wiederkehr des Gleichen“ gedachten „Spielcharakter des Welt-Spiels“ (ebd., 381).

639, 4–7 *Das Unvergängliche / Ist nur dein Gleichniss! / Gott der Verfängliche / Ist Dichter-Erschleichniss ...*] Die erste Strophe bezieht sich auf die ersten vier Verse des „Chorus mysticus“ am Ende von Goethes *Faust II*: „Alles Vergängliche / Ist nur ein Gleichniß; / Das Unzulängliche, / Hier wird's Ereigniß“ (V. 12104–12107; Goethe 1876, 547). Während in der lyrischen Rede des „Chorus mysticus“ das „Vergängliche“ zu einem „Gleichniß“ – nämlich für das im vorletzten Vers dann als „Das Ewig-Weibliche“ (V. 12110) aufgerufene Unvergängliche – erklärt wird, dreht N. dies um: Indem in seinem Text das lyrische Ich, das ausweislich des Titels Goethe anspricht, dieses „Unvergängliche“ als „dein Gleichniss“ qualifiziert, erscheint es als Erfindung des Dichters, was die Rede von „Gott“ als „Dichter-Erschleichniss“ in den letzten beiden Versen der Strophe bestätigt. Vgl. auch Za II Von den Dichtern, KSA 4, 164, 26–32, wo in einer Shakespeare-Goethe-Zitatkombination auch noch der ‚Übermensch‘ zum „Dichter-Erschleichniss“ erklärt wird: „Ach, es giebt so viel Dinge zwischen Himmel und Erden, von denen sich nur die Dichter Etwas haben träumen lassen! / Und zumal über dem Himmel: denn alle Götter sind Dichter-Gleichniss, Dichter-Erschleichniss! / Wahrlich, immer zieht es uns hinan – nämlich zum Reich der Wolken: auf diese setzen wir unsre bunten Bälge und heissen sie dann Götter und Übermenschen“.

639, 8–11 *Welt-Rad, das rollende, / Streift Ziel auf Ziel: / Noth – nennt's der Grollende, / Der Narr nennt's – Spiel ...*] Die mittlere Strophe, die im Gegensatz zur ersten und letzten keine konkreten Goethe-Verse parodiert, spielt auf die pessimistische Philosophie Schopenhauers an: Das rollende „Welt-Rad“ lässt sich auf die mythologische Metapher vom „Rade des Ixion“ (Schopenhauer 1873–1874, 2, 231) beziehen, die bei Schopenhauer mehrfach zur Umschreibung

des leidbringenden Welt-Willens dient. Der „Grollende“, für den dieses ziellos-rollende Welt-Rad „Noth“ bedeute, bezeichnet demnach den pessimistischen Philosophen (Schopenhauer), während der „Narr“, für den es als „Spiel“ erscheint, am ehesten auf den Typus des Dichters bzw. Künstlers zu beziehen ist, der bei N. immer wieder als ‚Narr‘ konzipiert und zugleich mit Heiterkeit assoziiert wird (vgl. FW 107, 464, 30–465, 8), auch wenn er im neunten Gedicht von FW Anhang – zumindest im Titel – als „Narr in Verzweiflung“ auftritt. Darüber hinaus könnte die zweite Strophe des hier zu kommentierenden Gedichts unterschwellig auch auf den ersten Dialog des 3. Akts von Wagners *Siegfried* anspielen, wo der ‚grollende‘ Wotan Erda zur Beantwortung der Frage drängt, „wie zu hemmen ein rollendes Rad?“ (Wagner 1871–1873, 6, 215) Die Selbstidentifikation eines lyrischen Ich als freier Narr gegenüber dem ‚Schopenhauerianer‘ Wagner ist auch durch N.s Gedicht „An Richard Wagner“ (NL 1884, 28[48], KSA 11, 319) bezeugt.

Vom „rollen[den]“ „Rad der Zeit“ (CV 1, KSA 1, 757, 26 f. und PHG 8, KSA 1, 834, 2) bzw. „Rad der Welt“ (MA I 106, KSA 2, 103, 11) ist bereits in Texten N.s aus den 1870er Jahren zu lesen; vgl. ferner das „aus sich rollende[] Rad“ in NL 1882/83, 5[1], KSA 10, 207, 8, das mehrfach auch in Za I begegnet, sowie „mein rollendes Rad von Grund und Folge“ in NL 1883, 17[41], KSA 10, 551, 26.

639, 12–15 *Welt-Spiel, das herrische, / Mischt Sein und Schein: – / Das Ewig-Närrische / Mischt uns – hinein! ...*] Das „Welt-Spiel“ zu Beginn von Strophe 3, das wörtlich den Schluss der vorigen Strophe („Spiel“) aufgreift – ebenso wie der Beginn der Schluss-Strophe den syntaktischen Bau der beiden ersten Verse der Mittel-Strophe wiederholt –, bildet eine Reminiszenz an Heraklits bekanntes Fragment, das die Welt als ein göttliches Spiel begreift: „Die Lebenszeit [der Aion] ist ein Knabe, der spielt, hin und her die Brettsteine setzt: Knabenregiment“ („αἰὼν παῖς ἐστὶ παίζων, πεσσεύων · παιδὸς ἢ βασιλείῃ“) (Diels/Kranz 1956, 22 B 52). Bereits in GT 24 wird, vermittelt über Bernays 1850, 109–112 erwähnt, dass „von Heraklit dem Dunklen die weltbildende Kraft einem Kinde verglichen wird, das spielend Steine hin und her setzt und Sandhaufen aufbaut und wieder einwirft.“ (KSA 1, 153, 15–17; N. greift das Bild noch im Spätwerk auf, vgl. GM II 16, KSA 5, 323, 31–34 u. AC 36, KSA 6, 208, 18–21.) Zum Motiv des Weltspiels bei N. vgl. Picht 1978 und Reschke 2017.

Wird dem ‚herrischen Welt-Spiel‘ im vorliegenden Gedicht die Eigenschaft zugeschrieben, „Sein und Schein“ zu mischen, so bezieht sich dies auf eine der ontologischen Grundoppositionen (neben weiteren wie ‚Sein und Werden‘ oder ‚Sein und Nichts‘), welche die europäische Metaphysik seit der griechischen Antike bestimmen. Der Gegensatz von „Sein und Schein“ ist eng mit dem von ‚Wahrheit und Lüge‘ verschränkt. Insbesondere an Platon wäre dabei zu denken, der die ewigen Ideen als das wahre Sein, die vergänglichen Einzel-

dinge hingegen als bloßen Schein auffasst (vgl. NK 594, 13–16). Das Gedicht-Ende („Das Ewig-Närrische / Mischt uns – hinein! ...“) parodiert die beiden Schlussverse von Goethes *Faust II*: „Das Ewig-Weibliche / Zieht uns hinan.“ (V. 12110 f.; Goethe 1876, 547) Während Goethes Verse die Transzendenz der unsterblichen Seele in ein christlich-neuplatonisch konzipiertes – zugleich feminisiertes – Jenseits zum Ausdruck bringen, evoziert N.s Gedicht ein ‚Hineingemischtsein‘ des Menschen in die welt-spielerische Mischung von Sein und Schein. Die menschliche Existenzweise des philosophisch-poetischen Narren entspricht dabei dem Welt-Wesen als dem Ewig-Närrischen. In N.s Werken taucht das „Ewig-Weibliche“ (hierzu Zanucchi 2019, 232–234) wiederholt in verschiedenen parodierenden Umformungen auf, vgl. UB II HL 5, KSA 1, 284, 7–17, Za II Von den Dichtern, KSA 4, 164, 10–14, JGB 232, KSA 5, 171, 7 f. u. 22–25, JGB 236, KSA 5, 173, 16–21, MA II Vorrede 3, KSA 2, 373, 7–9, WA 3, KSA 6, 18, 12 f., GD Streifzüge eines Unzeitgemässen 4, KSA 6, 113, 12–14, EH Warum ich so gute Bücher schreibe 5, KSA 6, 305, 28–31. Vgl. auch das kontrapunktisch dageengehaltene „Ewig-Männliche“ in den Gedichtentwürfen in Z II 5, 5 und Z II 6, 88.

Zum „Ewig-Närrischen“ als Weltprinzip passt wiederum, dass FW Vorrede 1 „viel Unvernünftiges und Närrisches“ (345, 21 f.) als Inhalt des Werks ankündigt. Bezeichnenderweise handelt es sich bei der ersten Seite des Großoktavhefts, das die ersten Vorarbeiten zu „An Goethe“ enthält, um einen Titelblattentwurf auf dem es heißt: „Prinz Vogelfrei. / Ein Narren-Evangelium / Zwischenspiele / zwischen zwei Ernstern“ (Z II 5, 4); direkt darauf folgen dann die eingangs zitierten Gedichtentwürfe. In Z II 6 folgt dann wiederum direkt auf die Entwürfe zu der Goethe-Parodie der Werkplan zu einem „Narrenbuch“ (Z II 6, 89).

[2.]

Dichters Berufung.] Die ersten beiden Strophen sind mit Ausnahme von Vers 16 und abgesehen von einigen interpunktorischen Details identisch mit dem IM-Schlussgedicht „Vogel-Urtheil“ (vgl. KSA 3, 342 und NK 3/1, S. 539–543; siehe auch die ‚Vorstufen‘ in N V 8, 186–188 u. M III 3, 34). Wenn N. in FW Vorrede 1 über „die Handvoll Lieder, welche dem Buche dies Mal beigegeben sind“, schreibt, es handle sich dabei um „Lieder, in denen sich ein Dichter auf eine schwer verzeihliche Weise über alle Dichter lustig macht“ (346, 21–24), dann trifft dies in besonderem Maße auf das vorliegende Gedicht zu. Weniger die „schönen ‚lyrischen Gefühle‘“ (346, 25), wie man sie etwa in FW Anhang Liebeserklärung (verspottet) finden kann, werden hier mit Sarkasmus be-

dacht, sondern das lyrische Dichtertum überhaupt. So erscheint letzteres in „Dichters Berufung“, wie bereits in der IM-Fassung „Vogel-Urtheil“, als ein ziemlich dubioses Sprechen „im Tiktak“ (639, 24) und der Dichter selbst als jemand, mit dessen „Kopf“ es „schlecht“ steht (640, 6). Bezeichnend ist auch der neu hinzugefügte Reim „Gelichter“ – „Dichter“ (640, 29 f.).

Das aus sechs verdoppelten Romanzen- bzw. sog. Suleikastrophen mit trochäischen, durch Kreuzreime verbundenen Vierhebern und alternierenden weiblich-männlichen Kadenzen bestehende Gedicht (zu diesem geläufigen deutschen Achtzeiler vgl. Frank 1993, 621–626) wurde von Gilman 2001, 100 bereits in der früheren, kürzeren IM-Fassung „as a partial answer“ auf Edgar Allan Poes berühmtes Langgedicht *The Raven* (1845) gedeutet, das zu N.s Zeit auch im deutschsprachigen Raum weithin bekannt war. Angesichts der in Poes Text immer wieder am Strophenende wiederholten Antwort des Raben „Nevermore“ ließe sich allerdings eher die spätere, erweiterte Fassung „Dichters Berufung“ als Parodie auf *The Raven* verstehen, da erst in jener die (gegenüber der IM-Version leicht abgeänderten) Schlussverse der zweiten Strophe „– ‚Ja, mein Herr, Sie sind ein Dichter‘ / Achselzuckt der Vogel Specht“ (640, 7 f.) am Ende aller (neu hinzugekommenen) vier weiteren Strophen wiederholt werden. N. erwähnt Poe zum ersten Mal im Brief an Franz Overbeck vom 14. 11. 1879 (vgl. KSB 5/KGB II 5, Nr. 904, S. 464, Z. 19) und nennt ihn in JGB 269 einen „grossen Dichter“ (KSA 5, 224, 8). Für seine Privatbibliothek hatte N. eine dreibändige Poe-Ausgabe in deutscher Übersetzung erworben, die mehrere Lesespuren aufweist (vgl. Poe 1853–1854), das Raben-Gedicht jedoch nicht enthält.

Entwürfe zu einer Erweiterung von IM Vogel-Urtheil, die bereits auf die neuen Strophen von „Dichters Berufung“ vorausweisen, finden sich im Großoktavheft Z II 5, das N. laut DFGA-Beschreibung „im Herbst 1884“ für „Gedichtfragmente“ nutzte (vgl. Z II 5, 67 f.). Ansatzweise ins Reine geschrieben und fortgesetzt wurden diese Entwürfe im zeitgleich verwendeten Quartheft Z II 6 unter der Überschrift „Wie Yorick zum Dichter wurde. / zu ‚Vogel-Urtheil‘“ (Z II 6, 57). Die Yorick-Figur, die in dieser Zeit noch in anderen Nachlass-Gedichten N.s, auch in Titelentwürfen zu weiteren Texten aus FW Anhang vorkommt, deutet auf den toten Hofnarren aus Shakespeares *Hamlet* (fünfter Akt, erste Szene) und/oder auf den Geistlichen aus Laurence Sternes Romanen *Tristram Shandy* und *A Sentimental Journey Through France and Italy*. Unter der ‚Vorstufe‘ der späteren Schlussstrophe von „Dichters Berufung“ steht im zitierten Entwurf: „Messina, im Frühjahr / 1882“ (Z II 6, 58), was Entstehungs-ort und -zeit der ersten Gedichtfassung in Erinnerung ruft. Zur Interpretation des Gedichts (in beiden Druckfassungen) vgl. auch Gilman 1975, 68–71, Mathes 1984, 61, Grundlehner 1986, 157–165, Müller 1995, 85 f., Crescenzi 1997, bes. 153,

Sprengel 1998, 637, Braun 2009, 46, Mönig 2012, 210 f., Forrer 2014, Detering 2015, 159 f. und am eindringlichsten Baldelli 2017.

639, 16 *Dichters Berufung.*] Die IM-Fassung war noch „Vogel-Urtheil“ (KSA 3, 342, 9) betitelt, womit auf die ‚Verurteilung‘ des lyrischen Ich zum Dichtertum durch den „Vogel Specht“ (640, 8) abgehoben wurde. Auch die erweiterte Fassung FW Anhang stellt eine Dichter-Initiation dar, auf die sich ebenfalls der neue Titel bezieht: „Berufung“ ist hier sowohl im Sinne der Ernennung als auch der schicksalhaften Bestimmung zum Dichter zu verstehen – beides aber, wie der Gedichttext zeigt, in ironischer Brechung. Der Titel alludiert vermutlich Hölderlins poetologische Ode *Dichterberuf* (1801), deren erste Fassung unter dem Titel *An unsere Dichter* (1798) in der Auswahl-Ausgabe enthalten ist, die sich unter N.s Büchern erhalten hat (vgl. Hölderlin 1874, 85).

639, 17 f. *Als ich jüngst, mich zu erquickten, / Unter dunklen Bäumen sass*] Zu Beginn wird der topische *locus amoenus* aufgerufen, wie er charakteristisch für die Gattungstradition der Idylle ist, an die der frühere Zyklus IM locker anschloss und auf die auch das Folged Gedicht „Im Süden“ noch explizit hindeutet (vgl. NK 641, 17–19). Gilman 2001, 101 argumentiert überdies dafür, dass es sich bei dem hier zu kommentierenden Gedichtbeginn um eine parodistisch-invertierende Aufnahme der Eingangsverse von Poes *The Raven* handelt: „Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary, / Over many a quaint and curious volume of forgotten lore“ (Poe 1845, 1). – „Mitternacht umgab mich schaurig, als ich einsam, trüb und traurig, / Sinnend saß und las von mancher längststverklung’nen Mähr’ und Lehr“ (Poe 1869, 3).

639, 19 f. *Hört’ ich ticken, leise ticken, / Zierlich, wie nach Takt und Maass.*] Was im Rückblick vom Schluss der zweiten Strophe aus als das Klopfen des Spechtes gegen den Baumstamm identifizierbar ist, wird hier als leises Ticken wiedergegeben, das insofern schon etymologisch das Metrum als Merkmal versgebundener (lyrischer) Dichtung assoziieren lässt, als es von „Takt und Maass“ geprägt erscheint: Das griechische Wort μέτρον bedeutet ‚Maß‘. Das lyrische Ich fühlt sich durch dieses Ticken anfänglich noch in seinem Naturgenuss gestört. Das Ticken lässt dabei auch an eine Uhr denken. In FW Vorspiel 48 heißt es unter der Überschrift „Gegen die Gesetze“: „Es schweigt mir jegliche Natur / Beim Tiktak von Gesetz und Uhr.“ (364, 9 f.) Vom „Tiktak“ (der Poesie) ist im Folgenden die Rede.

639, 21 *Gesichter,* –] IM Vogel-Urtheil, KSA 3, 342, 14: „Gesichter,“.

639, 23 f. *Bis ich gar, gleich einem Dichter, / Selber mit im Tiktak sprach.*] Der Schluss der ersten Strophe lässt sich als Parodie auf das besonders in der poetologischen Lyrik des 18. Jahrhunderts beliebte Sujet der Dichter-Initiation le-

sen, wie es prominent etwa Klopstocks *Der Lehrling der Griechen* (1747) oder Goethes *Harzreise im Winter* (1777) gestalten (in beiden Gedichten ist ebenfalls, wenn auch auf jeweils unterschiedliche Weise, das Motiv der Dichter-Genese mit dem Vogel-Motiv verflochten). In den hier zu kommentierenden Versen reduziert sich das Dichtertum auf das bloße Sprechen „im Tiktak“, das zugleich performativ und selbstironisch auf das vierhebige trochäische Versmaß des vorliegenden Gedichts Bezug nimmt. Mit diesen und den (zu Beginn der zweiten Strophe) folgenden Versen stimmen fast wörtlich die dichtungstheoretischen Gedanken überein, die N. in FW 84 unter der Überschrift „Vom Ursprunge der Poesie“ formuliert. Dort wird nicht nur ebenfalls „das rhythmische Tiktak“ (440, 17 f.) genannt, sondern auch der vermeintliche Zwang reflektiert, den dieses auf die Hörer ausübt: „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“ (440, 22–25). Diesen „Zwang“, dem man ‚endlich nachgeben muss‘ (vgl. 639, 22) demonstrieren – ihrerseits im Medium rhythmischer Rede – die beiden letzten Verse der ersten Strophe.

640, 1 *Verse-Machen*] IM Vogel-Urtheil, KSA 3, 342, 18: „Verse machen“.

640, 2 *Silb' um Silb' ihr Hopsa sprang*] Die kindersprachlich-lautmalerische Interjektion „Hopsa“ oder „Hopsasa“ (verstärkte Imperativform von ‚hopsen‘ = ‚springen‘, ‚hüpfen‘) verwendet N. in den 1880er Jahren mehrfach zur (abwertenden) Bezeichnung versgebundener Rede. So schreibt er etwa mit dichtungskritischem Unterton wiederum in FW 84 über die suggestive Wirkung der metrischen Form, die in menscheitsgeschichtlichen Frühzuständen den Anspruch auf Wahrheit vertrat: „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 Hopsasa daher kommt.“ (442, 12–18) Zum „Narren des Rhythmus“ wird so auch das lyrische Ich im vorliegenden Gedicht.

640, 4 *lang.*] IM Vogel-Urtheil, KSA 3, 342, 21: „lang,“.

640, 5 f. *Du ein Dichter? / Steht's mit deinem Kopf so schlecht?*] Die Entgegensetzung von Dichtung und „Kopf“ weist voraus auf die auch im folgenden Gedicht „Im Süden“ formulierte Opposition von Poesie und „Vernunft“ (641, 25). Spricht sich dort allerdings das lyrische Ich ausdrücklich gegen letztere als „Verdriessliches Geschäfte“ aus (641, 25), so kommen hier noch umgekehrt Bedenken angesichts des ‚kopfflosen‘ Dichtertums auf. Diese doppelläufige Wertung entspricht dem ambivalenten Verhältnis, das N.s poetologische Texte

insgesamt gegenüber der Dichtung einnehmen. Einerseits erscheint der Dichter bei N. wiederholt als schöpferischer Mensch, der dem Denker ebenbürtig zur Seite, wenn nicht sogar über ihm steht. Andererseits wird dem Dichter aber auch – in gut platonischer Tradition – lügnerische Wahrheitsferne vorgeworfen und in dieser Hinsicht ein minderer Rang zugewiesen. So spricht etwa schon MA I 189, KSA 2, 164, 2–4 dem Dichter die Fähigkeit zur Hervorbringung echter Gedanken ab: „Der Dichter führt seine Gedanken festlich daher, auf dem Wagen des Rhythmus’: gewöhnlich desshalb, weil diese zu Fuss nicht gehen können.“ Später assoziierte N. den zur Wahrheit und zum Denken unfähigen Dichter vor allem mit der Gestalt des Narren. Besonders bekannt etwa ist das Gedicht in Za IV Das Lied der Schwermuth 3, das (in leicht veränderter Gestalt) auch die *Dionysos-Dithyramben* eröffnet und in dem sich das selbstkritische lyrische Ich den Spiegel mit den mehrfach wiederholten Worten vorhält: „Nur Narr! Nur Dichter!“ (KSA 4, 372, 4) Vgl. aber auch schon das neunte Gedicht des vorliegenden Zyklus: „Narr in Verzweiflung“, das ebenfalls auf den Dichter gemünzt ist.

Noch ohne wörtliche Erwähnung des Narren erweist sich bereits die Dichtergesene in „Dichters Berufung“ als Narrengesene. Und dies nicht nur in intellektueller Hinsicht. Auf die hier zu kommentierende, vom lyrischen Ich an sich selbst gerichtete Frage „Steht’s mit deinem Kopf so schlecht?“ antwortet die letzte Strophe in überbietender Weise mit einer rhetorischen Gegenfrage, die subversiv auf die traditionelle Geist-Gefühl-Dichotomie Bezug nimmt: „Steht’s mit meinem Kopf schon schlimm, / Schlimmer stünd’s mit meinem Herzen?“ (641, 2f.) Nicht nur die Gedanken-, sondern auch und erst recht die Gefühlswelt des Sprechers scheint durch seine Berufung zum Dichter in Unordnung geraten, wobei das ‚Herz‘ traditionell an Liebesgefühle denken lässt, was sich in den Assoziationshorizont der „Lacerten“ (640, 20) in Strophe 4 einfügt.

640, 6 *Steht’s mit deinem Kopf so schlecht?*] IM Vogel-Urtheil, KSA 3, 342, 23: „Stehts mit deinem Kopf so schlecht? –“.

640, 7 f. – „Ja, mein Herr, Sie sind ein Dichter“ / *Achselzuckt der Vogel Specht.*] IM Vogel-Urtheil, KSA 3, 342, 24 f.: „Ja, mein Herr! Sie sind ein Dichter!‘ / – Also sprach der Vogel Specht.“ Aus der an Za erinnernden inquit-Formel „Also sprach“ wird in der neuen Fassung die zum *verbum dicendi* umgeprägte Gleichgültigkeits- bzw. Zustimmungsgeste des Achselzuckens, die am Ende aller folgenden Stophen refrainartig wiederholt wird. Erst im Entwurf der vier neuen Strophen in Z II 6, 57 f. hatte N., wenngleich noch nicht durchgängig, das „Also sprach“ zu „Achselzuckt“ geändert.

Interessant ist eine frühere selbstkritische Bemerkung N.s, in der er das Specht-Urteil im ursprünglichen Wortlaut auf sich selbst und das eigene Dich-

tertum bezieht. Da er anderthalb Monate nach der Veröffentlichung der IM offenbar noch keine Reaktion seines Freundes und Zuarbeiters Köselitz erhalten hatte, fragte er diesen im Brief vom 13. Juli 1882 aus Tautenburg bei Dornburg in Thüringen, wohin er sich zwischenzeitlich zur Korrektur der Druckfahnen von FW zurückgezogen hatte: „Kennen Sie meine Harmlosigkeiten aus Messina? Oder schwiegen Sie darüber, aus Artigkeit gegen ihren Urheber?“ (KSB 6/KGB III 1, Nr. 263, S. 221, Z. 7 f.) In den folgenden Sätzen konzidiert er selbst in Anspielung auf das IM-Schlussgedicht „Vogel-Urtheil“, er sei tatsächlich kein besonders guter Dichter; allerdings stehe seine dichterische ‚Torheit‘ in einem komplementären Bedingungsverhältnis zu seiner denkerischen ‚Weisheit‘, womit er Wendungen aus FW 107 (vgl. 464, 32–465, 1) sowie aus „Zarathustra’s Vorrede“ (vgl. Za I, KSA 4, 11, 19–21) vorwegnimmt: „Nein, trotz dem, was der Vogel Specht in dem letzten Gedichtchen sagt – 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. 221 f., Z. 9–12)

Dass es sich bei dem Vogel im Gedicht ausgerechnet um einen Specht handelt, hat vor dem Hintergrund der geistesgeschichtlichen Tradition einen mehrfachen Hintersinn. Spechte galten in der Antike als Vögel, aus deren Flug sich die Zukunft voraussagen ließ. So berichtet Plinius Maior im 10. Buch seiner *Naturalis historia*, die N. in deutscher Übersetzung besaß (NPB 464), von der wichtigen Rolle, welche Spechte für die sog. Vogelschau (Auspizien) spielten (vgl. Plinius 1854–1865, 2, 127 = Plinius 1840–1877, 10, 1164). Auf dieser Folie kommt dem ‚Vogel-Urteil‘ in „Dichters Berufung“ eine besondere – freilich ironisch gebrochene – Bedeutung zu. Gilman 2001, 101 erblickt darin zugleich eine parodistische Adaption des „Nevermore“, auf dem der sprechende Rabe in Poes *The Raven* insistiert: „The immutable judgement of the prophetic woodpecker [...] is Nietzsche’s version of ‚Nevermore‘.“ Laut Itoda 2019, 41 habe N. den Specht vielleicht auch deshalb für „eine ihm wesensverwandte Kreatur“ gehalten, weil dieser Vogel mit seinem Durchlöchern der Baumrinde „gleichsam zerstörerisch kreativ“ sei.

Obwohl nicht im selben Maß wie beispielsweise Nachtigall und Schwalbe, Taube und Lerche, Adler und Albatros (vgl. NK FW Anhang Liebeserklärung), gehört schließlich auch der Specht schon vor N. zu den ‚Dichtervögeln‘, wenn gleich eher zu den minderen. Als besonders ‚geschwätziger‘ Vogel erscheint der Specht bereits in Sebastian Brants *Narrenschiff* (1494), 19, 23 f. (N. versicherte Ende Februar 1882 in einem Brief an Heinrich Köselitz nicht ganz glaubwürdig: „Sebastian Brant kenne ich nicht“; KSB 6/KGB III 1, Nr. 202, S. 172, Z. 4). Baldelli 2017, 181–183 verweist insbesondere auf Goethes selbstkritische Rede von seinem „spechtischen Wesen[]“ (Goethe 1887–1919, IV/2, 16) im be-

rühmten Pindar-Brief an Herder Mitte Juli 1772 und umgekehrt auf Herders spöttische Charakterisierung Goethes als „Specht / Von Frankfurt wol am Main“, namentlich als „Apollo's Specht“ (Herder o. J., 1, 320 f.). Zumal vor dem Hintergrund des in Strophe 4 erwähnten „Lacerten-Leibchens“ (640, 20), das als Anspielung auf den sog. Lacerten-Zyklus in Goethes *Venezianischen Epigrammen* gelesen werden kann, deutet Baldelli N.s Gedicht v. a. als unterschwellige Auseinandersetzung mit Goethe; vgl. NK 640, 19 f.

640, 9–12 *Wessen harr' ich hier im Busche? / Wem doch laur' ich Räuber auf? / Ist's ein Spruch? Ein Bild? Im Husche / Sitzt mein Reim ihm hintendrauf.*] Die Grundschrift der entsprechenden Verse in Z II 6, 57 lautet: „Boshaft laur' ich nun im Busche / Zierlichen Gedanken auf: / Schlüpft dergleichen her, im Husche / Sitzt der Pfeil ihm hintendrauf.“ Zur Vergleichbarkeit von Reim und Pfeil vgl. NK 640, 17.

640, 9 *Wessen harr' ich hier im Busche?*] Im Druckmanuskript steht: „Wessen wart' ich hier im Busche?“ (D 16a, 60)

640, 10 *Wem doch laur' ich Räuber auf?*] Die Selbstbezeichnung des lyrischen Dichter-Ich als „Räuber“ passt gut zur juristischen Semantik der über dem ganzen Zyklus stehenden Vogelfreiheit als Gesetzlosigkeit (siehe NK Anhang Titel). Vgl. auch das „grausam Gelichter“ in der vorletzten Strophe, dessen Erwähnung zu der – vom Specht abermals achselzuckend quittierten – Frage führt, ob Dichter „schlecht“ seien (640, 29 f.).

640, 13 *Was nur schlüpft und hüpf!*] Statt dieses Binnenreims heißt es in D 16a, 60 prosaischer: „Schlüpft dergleichen her“. Vgl. NK 640, 9–12.

640, 13 f. *gleich sticht der / Dichter sich's zum Vers zurecht*] War zu Beginn der zweiten Strophe noch – und schon unfeierlich genug – vom „Verse-Machen“ (640, 1) die Rede, so entspricht die nun gebrauchte Wendung vom Verse-Stechen dem inzwischen herausgestellten ‚räuberischen‘ Wesen des Dichters und antizipiert zugleich den Vergleich von Reimen und scharfen Pfeilen zu Beginn der vierten Strophe. Den übergelassenen Reim „sticht der / Dichter“, der als Binnenreim ähnlich in der letzten Strophe wiederholt wird („Doch der Dichter – Reime flicht er“; 641, 5), mag man sich in N.s sächsischem Heimatdialekt vorgetragen vorstellen – analog zu Goethes hessischem Reim „Ach neige, / Du Schmerzenreiche“ (*Faust I*, V. 3587 f.; Goethe 1876, 172).

640, 17 *Reime, mein' ich, sind wie Pfeile?*] Der Vers findet sich wortidentisch schon im Entwurf der Strophe in Z II 6, 57. Vgl. die Titellentwürfe für „Lieder und Pfeile des Prinzen Vogelfrei“ (manchmal in leicht veränderter Schreibweise) aus dem Nachlass des Herbstes 1885 (KGW IX 5, W I 8, 173, 34 = NL 1885/

86, 2[42], KSA 12, 83, 4; KGW IX 5, W I 8, 174, 25 f. = NL 1885/86, 2[43], KSA 12, 83, 21; KGW IX 5, W I 8, 168, 4–8 u. 32 = NL 1885/86, 2[47], KSA 12, 84, 22 u. 85, 1–4; KGW IX, W I 8, 159, 28 = NL 1885/86, 2[50], KSA 12, 86, 9) sowie die „Narrenpfeile“ in Z II 5, 121. Den Zusammenhang der poetologischen „Vergleichung von Sängern mit Vögeln“ und der „Vorstellung des fliegenden Worts [...] im Pfeil-Bild“ stellt Nünlist 1998, 39 schon mit Blick auf die antike griechische Dichtung her. Baldelli 2017, 178 hat darauf hingewiesen, dass in einem selbstreflexiven Epigramm Klopstocks „das Epigramm ein Pfeil“ (Klopstock 1830, 1) genannt wird, wogegen N.s Gedicht gerade in der nicht-epigrammatischen Form eines liedhaften Gedichts die Pfeilschärfe auch des Reimes behauptet. Damit würde das Epigramm hier im Sinn einer Gattungskonkurrenz „selbst zum Gegenstand des Spotts“ und „mit den eigenen Mitteln“ geschlagen. Zumindest wird die Gattung des Epigramms auch im Folgenden noch indirekt aufgerufen.

640, 18 *Wie das zappelt, zittert, springt,*] Z II 6, 57: „Ein 'Der' Gedanke stutzt und springt 'zappelt, springt',“. Direkt daneben setzt N. neu an: „Wie Das zappelt, zuckt und springt,“.

640, 19 f. *Wenn der Pfeil in edle Theile / Des Lacerten-Leibchens dringt!*] Die Grundschrift in Z II 6, 57 lautet schon sehr ähnlich: „Wenn der Pfeil in zarte Theile / Des Lacerten-Leibchens dringt.“ Allerdings hat N. „Lacerten-Leibchens“ hier gestrichen und durch „Flügel-Leibchens“ ersetzt. In D 16a, 60 heißt es dann: „Wenn der Pfeil in edle Theile, / In den Sinn der Wörtchen dringt!“ Die Wiederherstellung des ursprünglichen Wortlauts verleiht den Versen größeres intertextuelles und poetologisches Gewicht. „Lacerte[]“ ist die eingedeutschte Version des lateinischen „Lacerta“, das wörtlich „Eidechse“ und im übertragenen Sinne „in Venedig ein Freudenmädchen“ bezeichnet (Petri 1861, 449). So verwendet bereits Goethe im sog. Lacerten-Zyklus seiner N. wohlbekannten (vgl. WA 3, KSA 6, 18, 23–25) *Venezianischen Epigramme* den Ausdruck: „Wer Lacerten gesehen, der kann sich die zierlichen Mädchen / Denken, die über den Platz fahren dahin und daher.“ (Goethe 1853–1858, 1, 288) Vor diesem Hintergrund werden N.s Verse also auch ganz konkret als sexuelle Penetrationsphantasie lesbar.

Wie Baldelli 2017, 176–180 ausführlich gezeigt hat, reicht das komplexe intertextuelle Anspielungsgeflecht der „Lacerten“-Zeilen aber noch viel weiter. So alludieren sie zumal ein Motiv, das N. erneut in EH M, KSA 6, 329, 24–330, 3 aufgreift, wo es über M als Werk heißt: „Die Kunst, die es voraus hat, ist keine kleine darin, Dinge, die leicht und ohne Geräusch vorbeihuschen, Augenblicke, die ich göttliche Eidechsen nenne, ein wenig fest zu machen – nicht etwa mit der Grausamkeit jenes jungen Griechengottes, der das arme Eidechs-

lein einfach anspiesste, aber immerhin doch mit etwas Spitzem, mit der Feder ...“ (Vgl. hierzu NK 6/2, S. 524–526) Gemeint ist eine Bronzeskulptur des Praxiteles, die unter dem Namen *Apollon Sauroktonos* (der Eidechsentöter Apollon) bekannt ist. Plinius Maior (Plinius 1840–1877, 30, 3776) beschreibt sie als Darstellung des „mannbaren Apollo, welcher einer herankriechenden Eidechse in der Nähe mit einem Pfeil nachstellt“, und Martial gestaltet das Motiv in einem Distichon (*Epigramme* XIV, 172): „Sauroctonos Corinthius. // Ad te reptanti, puer insidiose, lacertae / parce: cupit digitis illa perire tuis.“ (Martial 1867, 371) – „Der Corinthische Eidechstödter (Sauroctonos Corinthius). // Schöne des Eidechseins, nachstellender Knabe, das zu dir / Kriechet: von deiner Hand wünschet das Thier sich den Tod.“ (Martial 1865, 513) Von hier aus lässt sich wiederum der Bogen zur Charakterisierung Goethes als „Apollo’s Specht“ durch Herder (vgl. NK 640, 7 f.) schlagen, so dass beide Tiere, Specht und Eidechse, über die jeweilige Zugehörigkeit zum Dichtergott Apollon poetologisch miteinander verbunden wären. Zum ‚Apollinischen‘ im vorliegenden Gedicht vgl. Forrer 2014.

640, 21 *Ach, ihr sterbt dran, arme Wichter*] In Z II 6, 57 noch auf zwei Verse verteilt: „Ach, wie viele bunte Wichter / Sterben dran!“ Bei „Wichter“ handelt es sich nicht etwa um einen „demonstrativ ungrammatische[n] Plural“, wie Detering 2015, 160 schreibt, sondern um die im 19. Jahrhundert noch durchaus gebräuchliche „pluralform[] des neutrums“ ‚das Wicht‘ „in den bedeutungen ‚mädchen, kind‘“ (Grimm 1854–1971, 29, 814 f.), was vor dem Hintergrund des „Lacerten“-Wortspiels im vorangehenden Vers aufschlussreich ist.

640, 28 *Tiktak-Kette*] Vgl. NK 639, 19 f. und NK 639, 23 f.

640, 29 f. *Und es giebt grausam Gelichter, / Das dies – freut? Sind Dichter schlecht?*] In Z II 6, 57 noch im Rahmen der vorangehenden Strophe erprobt und unmittelbar auf die Penetration des „Lacerten-Leibchens“ (640, 20) bezogen: „Und es giebt grausam Gelichter, / Die-das ‘Das dies’ freut? Sind Dichter – schlecht?“ Integriert in den Entwurf zu Strophe 5 wurde die Zeile dann auf der gegenüberliegenden Manuskriptseite (vgl. Z II 6, 58).

640, 29 *Gelichter*] Nach Grimm 1854–1971, 5, 3015 ursprünglich neutral in der Bedeutung von „sippe, schlag, art, eigentlich geschwister“, später auch „in dem üblen sinne“ (ebd., 3016), der sich schließlich durchgesetzt hat; „verächtlich wie jetzt doch auch schon im 17. jh., mit der klangfarbe die ja sippchaft gleichfalls angenommen hat (vielleicht von dem misbrauch den in gemeinden die herrschenden sippchaften von ihrer gewalt machten)“ (ebd., 3017). Dementsprechend erhält das „Gelichter“ bei N. das Beiwort „grausam“ (640, 29); vgl. auch die vorangehende Selbstcharakterisierung des lyrischen Ich als „Räuber“, NK 640, 10.

641, 1–8 *Höhnst du, Vogel? Willst du scherzen? / Steht's mit meinem Kopf schon schlimm, / Schlimmer stünd's mit meinem Herzen? / Fürchte, fürchte meinen Grimm! – / Doch der Dichter – Reime flicht er / Selbst im Grimm noch schlecht und recht. / – „Ja, mein Herr, Sie sind ein Dichter“ / Achselzuckt der Vogel Specht.*] In Z II 6, 58 zunächst noch in anderer Anordnung der Verse und etwas anderem Wortlaut: „Steht's so schlimm mit meinem Herzen? / Steht's mit meinem Kopf so schlimm? / Lügst du, Vogel? Willst du scherzen? / Fürchte, fürchte meinen Grimm! – / – Doch der Dichter – Reime flicht' er / Selbst im Grimm noch, schlecht und recht: – / „Ja, mein Herr! Sie sind ein Dichter –‘ / Also sprach 'Achselzuckt' der Vogel Specht.“ Rechts daneben hat N. dann schon in flüchtiger Handschrift die Anordnung der ersten Strophenhälfte so umgestellt, wie sie dann ähnlich auch in der Druckfassung realisiert wurde: „Lügst du Vogel? Willst du scherzen? / Stehts mit meinem Kopf so schlimm, / Schlimmer stehts 'stünds' mit meinem Herzen? – – / Fürchte, fürchte meinen Grimm!“

641, 2 f. *Steht's mit meinem Kopf schon schlimm, / Schlimmer stünd's mit meinem Herzen?*] Vgl. NK 640, 5 f.

[3.]

Im Süden.] Bei diesem Gedicht handelt es sich um eine teils stark veränderte und um zentrale Aspekte, vor allem auch um eine zusätzliche Schlusstrophe erweiterte Fassung des Eingangsgedichts „Prinz Vogelfrei“ aus IM (vgl. KSA 3, 335, 1–336, 5 und NK 3/1, S. 500–510; ‚Vorstufen‘ in N V 8, 184–186). Ein neuer Entwurf vom Herbst 1884 findet sich unter dem Titel „Mädchen-Lieder“ in Z II 7, 79. Als entscheidende Veränderung ist der neu hinzugekommene Nord-Süd-Gegensatz zu betrachten, der – abgesehen vom topographischen Gedichtstitel – vor allem die Strophen 2, 3 und 6 prägt. Allgemein zu ‚N.s Süden‘ siehe Schaefer 2000 und Günzel 2001, 229–233, zur IM-Fassung des „Vogelgedicht[s]“ ebd., 230, Anm. 193. Zur Interpretation der neuen Fassung vgl. Grundlehner 1986, 122–129, Jordan 2006, 99 f. und Detering 2015, 161 f., Fassungsvergleiche bei Sharma 2006, 92–96, Prange 2011 u. 2013, 244–247 und Crescenzi 2017.

Mit der zentralen Flugmetaphorik, der zufolge sich das lyrische Ich in einen Zugvogel verwandelt hat, verbindet sich die Vorstellung einer Befreiung von der ‚deutschen Schwere‘ (vgl. 641, 21), und damit zugleich von der denkerischen „Vernunft“ (641, 25) zugunsten eines ungebundenen Dichtens, das mit „neuem Leben“ und „Spiel“ (641, 29) assoziiert wird. Damit geht in der vorletzten Strophe eine programmatische Abkehr von der – bei N. sonst oft affirmativ betonten – Einsamkeit des Denkers einher, an deren Stelle hier die Idee einer ‚geselligen Poesie‘ tritt. Als *tertium comparationis* zwischen Vogel- und Dichter-

existenz gilt in der fünften Strophe das ‚Singen‘, das solche Geselligkeit forderre. Zwar stellt das lyrische Ich die ‚Weisheit‘ der denkerischen Einsamkeit hier nicht *per se* in Frage, sondern hebt nur die ‚Dummheit‘ der dichterischen Einsamkeit hervor. Durch den in der neuen Schlusstrophe vollzogenen Rückblick auf die verflossene ‚Wahrheitsliebe‘ des lyrischen Ich, die seine Vergangenheit „[i]m Norden“ (642, 9) bestimmte und mit seiner gegenwärtigen Zuneigung zu den „schlimmen Vögelchen“ (642, 5) im Süden kontrastiert, entsteht jedoch, passend zu FW Vorrede 4, der Eindruck einer endgültigen Abwendung vom philosophischen ‚Willen zur Wahrheit‘ – hin zum „schönen Zeitvertreib“ (642, 8) der Poesie.

N. bedient sich hier einer fünfzeiligen Strophenform aus jambischen Vierhebern, die durch Verdopplung des vorletzten Verses aus der geläufigen, als volkstümlich geltenden jambischen Vierheberstrophe mit weiblich/männlich wechselnden Kadenzen entstanden sein dürfte, wie sie etwa Eichendorff in seinem bekannten Gedicht *Der frohe Wandersmann* („Wem Gott will rechte Gunst erweisen ...“) benutzt. Beliebt war diese – was im Hinblick auf den ‚idyllischen‘ Komplex (vgl. NK 641, 17–19) bemerkenswert erscheint – allerdings bereits als sog. Schäferliedstrophe im Barock und in der Anakreontik (vgl. Frank 1993, 232–238 u. 398 f.).

641, 10 f. *So häng’ ich denn auf krummem Aste / Und schaukle meine Müdigkeit.*] IM Prinz Vogelfrei, KSA 3, 335, 2f.: „So hang ich denn auf krummem Aste / Hoch über Meer und Hügelchen:“. Der Gedichtbeginn nimmt, wie in der Forschung schon mehrfach bemerkt wurde, die Metaphorik von M 575 wieder auf, wo es unter der Überschrift „Wir Luft-Schifffahrer des Geistes!“ heißt: „Alle diese kühnen Vögel, die in’s Weite, Weitesten hinausfliegen, – gewiss! irgendwo werden sie nicht mehr weiter können und sich auf einen Mast oder eine kärgliche Klippe niederhocken – und noch dazu so dankbar für diese erbärmliche Unterkunft!“ (KSA 3, 331, 5–9) Insbesondere das Hängen „auf krummem Aste“ erscheint ebenfalls als ein solcher Nothalt des – wie sich alsbald zeigt – vogelgleich nach Süden ziehenden lyrischen Ich. In der neuen Fassung wird das „Meer“ (641, 15) zwar erst zu Beginn der zweiten Strophe genannt, dafür erinnert jedoch die „Müdigkeit“ wieder deutlich an den Fortgang von M 575: „es ist nicht die edelste und anmuthigste Gebärde, mit der die Müdigkeit stehen bleibt“ (KSA 3, 331, 13–15). Die Eingangsverse von „Im Süden“ heben freilich nicht auf fehlende Anmut ab; die Schaukelbewegung vermittelt vielmehr eine recht entspannte Stimmung.

641, 12 *Ein Vogel lud mich her zu Gaste,*] In IM Prinz Vogelfrei, KSA 3, 335, 4 Gedankenstrich statt Komma am Zeilenende. Wer mit diesem „Vogel“ gemeint ist, wird nicht präzisiert. Während Köhler 1989, 284 f. u. 320 f. wenig plausibel

von einer homoerotischen Anspielung auf einen ‚namenlosen‘ sizilianischen Knaben ausgeht, mutmaßt Müller 1995, 78, dahinter könne sich der Idyllendichter Theokrit oder aber auch Goethe verbergen. Durch die Anordnung der Gedichte in FW Anhang mag man bei dem gastfreundlichen „Vogel“ an den „Vogel Specht“ (641, 8) aus dem vorigen Gedicht denken, der durch das von Baldelli 2017, 181–183 freigelegte intertextuelle Beziehungsgeflecht ebenfalls auf Goethe verweist. Vgl. NK 640, 7 f. Jedenfalls wird ähnlich wie im Eingangsgedicht auch im vorliegenden Gedicht das Vogel-Motiv – vom Ende her gelesen – poetologisch aufgeladen. Damit schließt N. an einen alten, schon seit der griechischen Antike geläufigen Topos an, wonach der Dichter mit einem Vogel gleichgesetzt wird (vgl. Nünlist 1998, 39–45). Bereits Pindar verwendet in zwei seiner Oden (in der zweiten *Olympischen* und dritten *Nemeischen Ode*) das Bild eines Vogels – des majestätischen Adlers – als Metapher für den Dichter. Insbesondere in der Literatur des 18. Jahrhunderts wurde dieser Topos vielfach aufgegriffen und variiert. So ist etwa in Klopstocks poetologischer Ode *Der Lehrling der Griechen* aus dem Jahr 1747 von „Dichtrische[n] Tauben“ die Rede (Klopstock 1771, 57, V. 5), und so fungiert in Goethes *Wandrer's Sturmlied*, das N. gut kannte, die „Lerche [...] da droben“ (Goethe 1853–1858, 2, 54) als Sinnbild für den (genialischen) Dichter. Vgl. auch die poetisch-poetologischen „Taubenschwärme[]“ (648, 5) in FW Anhang „Mein Glück!“.

641, 13 f. *Ein Vogelnest ist's, drin ich raste. / Wo bin ich doch? Ach, weit! Ach, weit!* IM Prinz Vogelfrei, KSA 3, 335, 5 f.: „Ich flog ihm nach und rast' und raste / Und schlage mit den Flügelchen.“

641, 15 *Das weisse Meer liegt eingeschlafen*] IM Prinz Vogelfrei, KSA 3, 335, 7: „Das weisse Meer ist eingeschlafen“. Das Bild des „weisse[en] Meer[es]“ adaptiert eine entsprechende Formulierung aus Goethes Dramenfragment *Nausikaa* von 1787 (vgl. Müller 1995, 78): „Ein weißer Glanz ruht über Land und Meer“ (Goethe 1853–1858, 34, 366). Goethe hatte während seines Sizilien-Aufenthaltes im Mai 1787 an der *Nausikaa* gearbeitet.

641, 16 *Und purpurn steht ein Segel drauf.*] IM Prinz Vogelfrei, KSA 3, 335, 8: „Es schläft mir jedes Weh und Ach.“ Bei dem Purpursegel handelt es sich um eine mythologische Anspielung. Vgl. Hehn 1874, 146: „Schon Theseus hatte, aus Kreta heimschiffend, zum Zeichen seiner Rettung ein purpurnes Segel aufgezogen“. Überliefert wurde das Motiv durch Simonides von Keos; vgl. Plutarch: *Theseus* 17. Siehe hierzu auch Stulz 1990, 129. Das purpurne Segel in N.s Gedicht lässt sich ebenfalls als ein Zeichen der Rettung lesen: der Rettung des lyrischen Ich vor der ‚deutschen Schwere‘ (vgl. 641, 21) und „Vernunft“ (641, 25).

641, 17–19 *Fels, Feigenbäume, Thurm und Hafen, / Idylle rings, Geblök von Schafen, – / Unschuld des Südens, nimm mich auf!*] IM Prinz Vogelfrei, KSA 3,

335, 9–11: „Vergessen hab’ ich Ziel und Hafen, / Vergessen Furcht und Lob und Strafen: / Jetzt flieg ich jedem Vogel nach.“ Im Unterschied zur ersten Druckfassung des Gedichts hebt N. in der neuen Fassung den Gattungsbezug durch die ausdrückliche Nennung der – hier im Bild einer südeuropäischen Hafenstadt (Messina auf Sizilien?) repräsentierten – „Idylle“ hervor. Im Brief an Franz Overbeck vom 20. Dezember 1882 erklärte er: „Ich habe die Idylle nöthig – zur Gesundheit.“ (KSB 6/KGB III 1, Nr. 359, S. 306, Z. 33 f.) Für die damit verbundene „Unschuld des Südens“, die das lyrische Ich um Aufnahme bittet, verweist Crescenzi 2017, 170 auf das Notat KGW IX 4, W I 5, 26, 44–48 (NL 1885, 41[7], KSA 11, 682, 8–11): „den Süden in sich ‘wieder’ entdecken und einen hellen glänzenden geheimniß=/vollen Himmel ‘des Südens’ über sich aufspannen; die südliche Gesundheit und verborgene Mächtig=/keit der Seele ‘sich’ wieder entdecken ‘erobern’“. Südliche Schauplätze prägen auch die folgenden Anhang-Gedichte: Mediterrane Landschaften rufen etwa „Der geheimnisvolle Nachen“ sowie das „Lied eines theokritischen Ziegenhirten“ auf; „Mein Glück!“ „spielt“ ausdrücklich in Venedig, „Nach neuen Meeren“ schildert den Aufbruch eines Schiffs aus Genua, und „An den Mistral“ evoziert die Steilküste bei Nizza.

641, 20 f. *Nur Schritt für Schritt – das ist kein Leben, / Stets Bein vor Bein macht deutsch und schwer.*] IM Prinz Vogelfrei, KSA 3, 335, 12f.: „Nur Schritt für Schritt – das ist kein Leben! / Stäts Bein vor Bein macht müd und schwer!“ Die semantisch relevante Änderung von „müd“ zu „deutsch“ entspricht der hauptsächlichen Überarbeitungstendenz, den Nord-Süd-Gegensatz herauszu-modellieren. Zum Zusammenhang von „deutsch“ und „schwer“ siehe das zeitnah entstandene Notat KGW IX 6, W II 2, 102, 2–4 (NL 1887, 10[56], KSA 12, 485, 1f.): „Wie viel verdrießliche Schwere [...] in der deutschen Intelligenz!“ Vgl. auch den „deutschen Pessimismus“ (601, 22) in FW 357.

641, 22–24 *Ich hiess den Wind mich aufwärts heben, / Ich lernte mit den Vögeln schweben, – / Nach Süden flog ich über’s Meer.*] IM Prinz Vogelfrei, KSA 3, 335, 14–16: „Ich lass mich von den Winden heben, / Ich liebe es, mit Flügeln schweben / Und hinter jedem Vogel her.“ Im Druckmanuskript fungieren noch die Vögel als Fluglehrer des lyrischen Ich: „Ich lernte von den Vögeln schweben“ (D 16a, 61). Die Vorstellung der mühelosen Erhebung, des windgetragenen Schwebens nimmt auch das sechste Gedicht „Liebeserklärung“ wieder auf.

641, 25–29 *Vernunft! Verdriessliches Geschäfte! / Das bringt uns allzubald an’s Ziel! / Im Fliegen lernt’ ich, was mich öffte, – / Schon fühl’ ich Muth und Blut und Säfte / Zu neuem Leben, neuem Spiel ...*] IM Prinz Vogelfrei, KSA 335, 17–21: „Vernunft? – das ist ein böß Geschäfte: / Vernunft und Zunge stolpern viel! /

Das Fliegen gab mir neue Kräfte / Und lehrt' mich schönere Geschäfte, / Gesang und Scherz und Liederspiel.“ In beiden Fassungen kassiert die Vernunft im Sinne des rationalen Denkens eine Absage. Während die aufklärerische Philosophie die Vernunft ins Zentrum von Erkenntnistheorie und Ethik gerückt und den Menschen vor allem als ‚Vernunftwesen‘ verstanden hatte, woran der Idealismus noch im 19. Jahrhundert angeschlossen, kämpfte der frühe N. in der Phase von GT vom Standpunkt des Irrational-Dionysischen aus gegen die Vernunftfixierung des ‚sokratisch-alexandrinischen‘ Menschen. Wenngleich N. in der zweiten Hälfte der 1870er Jahre die metaphysisch-romantische Weltanschauung des Frühwerks aufgab, lässt sich doch in seinen späteren Texten eine durchaus ambivalente Haltung gegenüber der „Vernunft“ beobachten, wie sich auch und gerade an FW zeigt. So rechnet sich beispielsweise zwar das sprechende Wir in FW 319 den „Vernunft-Durstigen“ (551, 12) zu, andererseits aber heißt es bereits in FW 3, im Vergleich mit der „gemeine[n] Natur“ (374, 20) sei „die höhere Natur die unvernünftiger“ (374, 25 f.), und es geschehe „sehr selten, dass eine höhere Natur soviel Vernunft übrig behält, um Alltags-Menschen als solche zu verstehen“ (375, 26–28). In diesem Sinne ließe sich die Abfuhr, die das lyrische Ich im vorliegenden Gedicht der Vernunft erteilt, als ein Beleg für seine „höhere Natur“ werten. Hatte die IM-Fassung der vierten Strophe gleich die Poesie („Gesang“ und „Liederspiel“) gegen die „Vernunft“ ausgespielt, so bleibt diese poetologische Wendung in der neuen Version erst der folgenden, fünften Strophe vorbehalten. Als Gegenbegriff zur „Vernunft“ wird zunächst in physiologischer Bildlichkeit („Blut“, „Säfte“) das „Leben“ aufgeboten.

Die Schlussverse der vierten Strophe spielen vermutlich auf die Worte von Goethes Faust an, als dieser in der eröffnenden „Nacht“-Szene „das Zeichen des Erdgeistes“ erblickt: „Schon fühl' ich meine Kräfte höher, / Schon glüh' ich wie von neuem Wein; / Ich fühle Muth, mich in die Welt zu wagen“ (V. 462–464; Goethe 1876, 23).

641, 26 *Das bringt uns*] In D 16a, 61 korrigiert aus: „Du bringst uns“.

641, 28 *Säfte*] D 16a, 61: „Säfte“,

642, 1f. *Einsam zu denken nenn' ich weise, / Doch einsam singen – wäre dumm!*] IM Prinz Vogelfrei, KSA 3, 336, 1f.: „Einsam zu denken – das ist weise. / Einsam zu singen – das ist dumm!“ In diesen Verszeilen wurde ein Beleg für „spruchhafte und witzige Momente“ in N.s Lyrik gesehen (Meyer 1991, 419). Die Einsamkeit des Denkers, die im ersten Teil der sentenziösen Formulierung exponiert wird, ist ein zentrales Motiv bei N. In seinen Schriften thematisiert er diese denkerische Einsamkeit, die ja auch sein eigenes Leben als Wanderphilosoph prägte, immer von Neuem. M 440 spricht etwa von ihr in der auf

Aristoteles zurückgehenden Begrifflichkeit der „vita contemplativa“ (vgl. NK 524, 30–32) und grenzt sie von der „schwermüthige[n] Einsamkeit“ der Entsagenden ab: Wer die „Einsamkeit der vita contemplativa des Denkers [...] wählt, will [...] keineswegs entsagen; vielmehr wäre es ihm Entsagung, Schwermuth, Untergang seiner selbst, in der vita practica ausharren zu müssen: auf diese verzichtet er, weil er sie kennt, weil er sich kennt. So springt er in sein Wasser, so gewinnt er seine Heiterkeit.“ (KSA 3, 269, 6–12) Die denkerische Einsamkeit ist demnach keine Last, keine Leidenserfahrung, sondern im Gegenteil die Quelle der spezifischen – schon auf das Ideal einer ‚fröhlichen Wissenschaft‘ verweisenden – Heiterkeit des Philosophen. Damit kompatibel unterstreicht auch das lyrische Ich im vorliegenden Gedicht die Weisheit des einsamen Denkens; im Zuge seiner Hinwendung zum poetischen ‚Gesang‘ bekennt es sich selbst hingegen zur Geselligkeit.

642, 3–5 *So hört ein Lied zu eurem Preise / Und setzt euch still um mich im Kreise, / Ihr schlimmen Vögelchen, herum!* IM Prinz Vogelfrei, KSA 3, 336, 3–5: „So horcht mir denn auf meine Weise / Und setzt euch still um mich im Kreise, / Ihr schönen Vögelchen, herum!“ Hier wurde eine Anspielung auf die phäakischen Mädchen aus dem Sechsten Gesang von Homers *Odyssee* vermutet (vgl. Müller 1995, 79), auf den auch Goethes *Nausikaa*-Fragment rekurriert, das im Gedicht zitiert wird (vgl. NK 641, 15). Gemeint ist die Stelle, wo der schiffbrüchige Odysseus bei den Phäaken erwacht und auf die Mädchen um Nausikaa zugeht, welche zunächst fliehen, dann aber von dieser, die sich in den Helden verliebt, zurückgerufen werden. Einige Monate vor seinem Sizilien-Aufenthalt, dem sich die IM zum Teil verdankten, hatte N. Köselitz zur Vertonung dieses ‚idyllischen‘ Stoffs anregen wollen: „Immer schwebt jetzt ‚Nausikaa‘ um mich, ein Idyll mit Tänzen und aller südlichen Herrlichkeit solcher, die am Meere leben“ (Brief vom 18. 11. 1881; KSB 6/KGB III 1, Nr. 168, S. 142, Z. 14–16); und aus dem Frühjahr 1882 stammt ein Gedicht N.s, dem er den Titel „Nausikaa-Lieder“ gab (NL 1882, 19[10], KSA 9, 677, 18–678, 16). Insofern ist der Gedanke an die phäakischen Mädchen nicht ganz von der Hand zu weisen. Plausibler erscheint jedoch im poetologischen Kontext die Deutung der vorletzten Strophe von „Im Süden“ als Aufnahme eines in der galanten Lyrik des 18. Jahrhunderts vorkommenden selbstreferentiellen Motivs: Das lyrische Ich des ‚Sängers‘ fordert junge Mädchen auf, sich zu ihm zu setzen und seinem Lied zu lauschen. N.s Version dieses Motivs erinnert besonders stark an die erste Strophe von Goethes anakreontischem Jugendgedicht *Ziblis. Eine Erzählung* aus dem Buch *Annette* (1767). Die Strophe lautet: „Mädgen, sezt euch zu mir nieder / Niemand stöht hier unsre Ruh, / Seht es kommt der Frühling wieder / Weckt die Blumen und die Lieder, / Ihn zu ehren hört mir zu.“ (Goethe 1887–1919, I/37, 14) Abgesehen von dem Frühlings-Motiv finden sich alle Ele-

mente dieser Verse auch in N.s Strophe wieder. Darüber hinaus fallen Ähnlichkeiten im Strophenbau beider Gedichte auf: Obwohl sich N. im Unterschied zu Goethes trochäischen Versen eines jambischen Metrums bedient, sind die Anzahl der – in beiden Fällen vierhebigen – Verszeilen und auch das Reimschema (abaab) identisch.

Die Änderung der „schönen Vögelchen“ der IM-Fassung zu „schlimmen Vögelchen“ im hier zu kommentierenden Text (eine Zwischenstufe in D 16a, 61 lautete: „klugen Vögelchen“) lässt sich als Anspielung auf erotisch freizügige junge Frauen ‚im Süden‘ verstehen und entspräche damit durchaus den Frauendarstellungen in den folgenden Gedichten „Die fromme Beppa“ und „Lied eines theokritischen Ziegenhirten“. Vgl. auch schon die auf italienische Prostituierte verweisenden „Lacerten“ (640, 20) in „Dichters Berufung“.

642, 10 f. *Liebt' ich ein Weibchen, alt zum Schaudern: / „Die Wahrheit“ hiess dies alte Weib ...* In D 16a, 61 hieß es zunächst noch „altes Weib“ statt „Weibchen, alt“. Vgl. die Wahrheit als „Weib“ („Baubo“) in FW Vorrede 4, 352, 19 f. Im Süden hat das lyrische Ich sich erotisch umorientiert: Anstatt wie früher der altweiberhaften Wahrheit, die die philosophische „Vernunft“ (641, 25) assoziieren lässt, gilt seine Liebe jetzt den „Vögelchen [...] / So jung, so falsch“ (642, 5 f.), die der Sphäre des schönen poetischen Scheins zugehören.

[4.]

Die fromme Beppa.] Das Gedicht unterscheidet sich mit Ausnahme des Titels und einiger geringfügiger Änderungen in Wortwahl und Interpunktion nicht von „Die kleine Hexe“ aus den IM (vgl. KSA 3, 339 f. sowie NK 3/1, S. 521–525; siehe auch die ‚Vorstufen‘ in N V 8, 172 f. und die ins Reine geschriebene Version mit Korrekturen in M III 3, 25). Der neue Titel ruft ironisch die im Gedicht thematisierte Schein-Frömmigkeit auf. Wie schon beim ersten, für die Druckfassung der IM verworfenen Titelentwurf greift N. auf einen Frauennamen zurück. Lautete der Name der ‚kleinen Hexe‘ im Druckmanuskript der IM noch auf Spanisch – als weibliche Variante des Frauenhelden Don Juan – „Juanita“ (vgl. das Faksimile in NK 3/1, S. 463 f.), so entschied sich N. nun für die italienische Verkleinerungsform von Guiseppa bzw. Josepha (weibliche Form des hebräischen Namens Joseph: „Er [Gott] fügt hinzu“). Grundlehner 1986, 98–102, hier 100 meint, der Name sei „most likely derived from Byron's poem ‚Beppo‘“. Satirisch nimmt das Gedicht die Heuchelei der (katholischen) Kirche *in eroticis* aufs Korn. Aus der Rollenperspektive eines hübschen Mädchens, das sich auf Liebeshandel mit einem jungen Geistlichen einlässt, werden insbeson-

dere die Frömmigkeit der Gläubigen und die kirchliche Praxis der Sündenvergebung als verlogene Konventionen vorgeführt. Von einem „Fluch auf das Christentum“, wie ihn AC später ausspricht, zeigt sich dabei allerdings noch kaum eine Spur. Entfernt davon, eine radikale Kirchenkritik zu entfalten, macht sich das Gedicht lediglich auf spielerische Weise über den Kontrast zwischen Anspruch und Realität, Schein und Sein der christlichen/katholischen (Sexual-)Moral lustig. Damit entspricht der Text Schillers Definition der Satire in seiner Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung*, wonach diese „den Widerspruch der Wirklichkeit mit dem Ideale“ gestaltet (Schiller 1844, 10, 309) – bei N. geschieht dies freilich so, dass das Gedicht das zugrunde liegende Ideal (der Frömmigkeit) selbst verspottet.

N. wählt hierfür nicht von ungefähr die Form der doppelten Kreuzreimstrophe aus jambischen Dreiebern mit weiblich/männlich wechselnden Kadenz: den „[h]äufigsten Achtzeiler der deutschen Dichtung“, der nicht nur „durch Volkslieder“ geläufig, sondern davon ausgehend auch „eine altvertraute Kirchenliedstrophe“ war (Frank 1993, 573). Es handelt sich mithin um eine Formparodie. Karl Joël schlug vor, „Die fromme Beppa“ als Reaktion auf den ‚Tod Gottes‘ zu lesen; insbesondere bezieht er das Gedicht auf die Frage aus FW 153 im Dritten Buch zurück, wie „eine komische Lösung“ (496, 9) dieses tragischen Geschehens aussehen könnte: So habe N. „in cynischer Laune“ das vorliegende Gedicht geschrieben, „um im kleinsten Beispiel den Umschlag [...] in lachende Wirklichkeit zu genießen“ (Joël 1905, 125). Detering 2015, 162 deutet den Text hingegen im direkten Anschluss an das vorangehende Gedicht als genau jenes „Lied zu eurem Preise“, das der Vogel aus dem Norden den ‚schlimmen Vögelchen‘ im Süden verspricht“.

642, 13 f. *So lang noch hübsch mein Leibchen, / Lohnt's sich schon, fromm zu sein.* Der paradox anmutende Einfall, Frömmigkeit an die Bedingung – vergänglicher – körperlicher Schönheit zu knüpfen, bereitet schon gleich zu Beginn die Schlusspointe des Gedichts vor, der zufolge das Frommsein im Alter zu verabschieden sei (deshalb auch werden die Anfangsverse in der letzten Strophe noch einmal refrainartig wiederholt; vgl. 643, 13 f.). Allerdings entspricht die damit verbundene Koppelung von Lohn und Frömmigkeit durchaus der Etymologie: Das Adjektiv „fromm“ geht auf das althochdeutsche Substantiv *fruma* (der ‚Bevorzugte‘) bzw. das mittelhochdeutsche *vrum* zurück (der ‚Vorteil‘, der ‚Nutzen‘), und bedeutete ursprünglich ‚nützlich‘, ‚tauglich‘ oder eben ‚lohnend‘. Vgl. Grimm 1854–1971, 4, 241: „fromm, nützlich, utilis (vgl. das verbum frommen)“. Etymologisch betrachtet handelt es sich bei Vers 2 also um eine tautologische Formulierung. Der hier erwogene ‚Lohn der Frömmigkeit‘ ist freilich nicht die von der Kirche in Aussicht gestellte ‚ewige Seligkeit‘, sondern die körperliche Freude erotischer Sinnlichkeit.

642, 14 *Lohnt's sich*] IM Die kleine Hexe, KSA 3, 339, 3: „Lohnt sichs“. Bei der Wiederholung in der letzten Strophe hat N. die alte Formulierung – versehentlich? – stehengelassen; vgl. KSA 3, 340, 1 u. 643, 14.

642, 15 *Man weiss, Gott liebt die Weibchen*] In der Bibel finden sich nicht nur viele Stellen, die allgemein Gott und Liebe assoziieren (vgl. etwa 1. Johannesbrief 4, 8 und 4, 16 = Die Bibel: Neues Testament 1818, 270: „Gott ist die Liebe“ oder 1. Korinther 13, 13 = Die Bibel: Neues Testament 1818, 209: „Nun aber bleibt Glaube, Hoffnung, Liebe, diese drey; aber die Liebe ist die größte unter ihnen“) und die Liebe Gottes bzw. Christi zu den Menschen betonen (vgl. Römer 5, 8 = Die Bibel: Neues Testament 1818, 184: „Darum preiset Gott seine Liebe gegen uns, daß Christus für uns gestorben ist“). Darüber hinaus wird in den Evangelien von etlichen Frauen berichtet, denen sich Jesus heilend und helfend zugewandt hat, darunter auch Ehebrecherinnen und andere ‚Sünderinnen‘. Einige dieser Frauen wie die als ehemalige Prostituierte geltende Maria Magdalena sollen sich ihm und seinen Jüngern angeschlossen haben. Bereits Goethe, mit dem sich N. „über das ‚Kreuz‘“ zu verstehen meinte (GD Streifzüge eines Unzeitgemässen 51, KSA 6, 153, 4), verfasste auf dieser Folie eines seiner *Venezianischen Epigramme*: „Wundern kann es mich nicht daß unser Herr Christus mit ‚Huren‘ / Gern und mit Sündern gelebt geht mirs doch eben auch so.“ (Goethe 1990, 104)

642, 17f. *Er wird's dem armen Mönchlein / Gewisslich gern verzeih'n*] IM Die kleine Hexe, KSA 3, 339, 6f.: „Er wird's dem art'gen Mönchlein / Gewisslich gern verzeihn“. Die Verse nehmen die christliche Zentralvorstellung von der „Vergebung der Sünden“ durch die Gnade Gottes auf. Das *Vaterunser* enthält die Bitte um solche Vergebung, die darin zugleich von den Menschen untereinander gefordert wird: „Und vergieb uns unsere Schulden, wie Wir unsern Schuldigern vergeben.“ (Matthäus 6, 12 = Die Bibel: Neues Testament 1818, 8) Im 1. Johannesbrief 2, 2 heißt es über Christus: „Und derselbige ist die Versöhnung für unsere Sünden; nicht allein /268/ aber für die unsere, sondern auch für [die] der ganzen Welt.“ (Die Bibel: Neues Testament 1818, 267 f.) Allerdings ist die Vergebung der Sünden im Christentum an die Bedingung der Umkehr bzw. des Glaubens gebunden. So werden beispielsweise in der Apostelgeschichte 2, 38 die Worte Petri wiedergegeben: „Thut Buße, und lasse sich ein jeglicher taufen auf den Namen Jesu Christi zur Vergebung der Sünden; so werdet ihr empfangen die Gabe des heiligen Geistes.“ (Die Bibel: Neues Testament 1818, 142) Desgleichen heißt es in der Apostelgeschichte 13, 38 f.: „So sey es nun euch kund, liebe Brüder, daß euch verkündigt wird Vergebung der Sünden durch diesen, und von dem allen, durch welches ihr nicht konntet im Gesetz des Mosis gerecht werden. / [...] Wer aber an diesen glaubet, der ist

gerecht.“ (Die Bibel: Neues Testament 1818, 158) Das lyrische Ich der ‚frommen Beppa‘ in N.s Gedicht redet dagegen nicht von derlei Bedingungen der Sündenvergebung. Reue oder Umkehr erweisen sich in dieser Logik als unnötig, da Gott/Christus – aufgrund seiner eigenen Liebe zu hübschen „Weibchen“ – dem lüsternen „Mönchlein“ ohnehin „gern verzeih’n“ wird.

642, 21 *Kein grauer Kirchenvater!*] Auf der direkten Aussageebene steht der „graue Kirchenvater“ als alter geistlicher Würdenträger im Kontrast zum ‚jungen‘ und ‚roten‘ „Mönchlein“, das sich nach der „frommen Beppa“ sehnt. Darüber hinaus werden jedoch im engeren Sinne Autoren der frühchristlichen Zeit, die maßgeblich zum theologischen Selbstverständnis des Christentums beigetragen haben, als „Kirchenväter“ bezeichnet. Auch diese Bedeutung schwingt in N.s Vers ironisch mit. Zu den besonders wirkungsmächtigen Kirchenvätern zählen Clemens von Alexandria (ca. 150–215), Tertullian (ca. 150–220), Origenes (ca. 185–254), Laktanz (ca. 250–320), Hieronymus (347–420) und Augustinus (354–430).

642, 23 f. *Oft trotz dem grausten Kater / Voll Eifersucht und Noth.*] IM Die kleine Hexe, KSA 3, 339, 12 f.: „Oft gleich dem grausten Kater / Voll Eifersucht und Noth!“ Trotz seiner Jugend kann auch der verliebte Mönch grau vor Kummer erscheinen, wenn er nämlich eifersüchtig mit ansehen muss, wie seine Geliebte mit so „manchem Mönchlein“ (642, 19) flirtet. Das hier angeschlagene Eifersuchts-Thema tritt im „Lied eines theokritischen Ziegenhirten“ dann in den Vordergrund.

642, 27 f. *Wie wunderlich und weise / Hat Gott dies eingerichtet!*] Hier klingt der Gedanke der Weltenlenkung (*gubernatio rerum*) durch einen weisen Gott an, wie er etwa für den teleologischen bzw. physikotheologischen Gottesbeweis eine wichtige Rolle spielt (vgl. Schlüter 1974, 820). Doch während dieser von der Sinnhaftigkeit und Zweckmäßigkeit der gesamten Weltordnung ausgeht, die durch das Wirken einer göttlichen Intelligenz bestimmt sei, konstatiert die „fromme Beppa“ die weise Einrichtung der Welt durch Gott lediglich angesichts der trivialen Tatsache, dass sie „nicht die Greise“ und ihr Mönch „die Alten nicht“ liebt (642, 25 f.). Die Denkfigur der *gubernatio rerum* wird dadurch parodistisch subvertiert.

643, 1 f. *Die Kirche weiss zu leben, / Sie prüft Herz und Gesicht.*] Die biblische Vorstellung von Gott als „Herzenskündiger“ (Apostelgeschichte 15, 8), „der der Herzen kündig ist, die Herzen, d. i. verborgensten Gedanken und Empfindungen, kennet“ (Adelung 1793–1801, 2, 1150.), wird hier nicht nur auf die Institution der Kirche übertragen, sondern zugleich durch die ‚Gesichtsprüfung‘ *ad absurdum* geführt: Nicht auf das Innere, die Seele komme es an, sondern auf das

Äußere, das hübsche „Leibchen“ (642, 13). Dadurch erhält auch die Rede vom „Herz[en]“ einen anderen, nämlich auf die – irdische – Liebe bezogenen Sinn. ‚Irdisch‘ erscheint die Kirche schon durch die vorangehende Feststellung, sie wisse „zu leben“; damit erscheint sie als eine durch und durch weltlich ausgerichtete Institution mit vergnügungssüchtigen Repräsentanten.

643, 3f. *Stets will sie mir vergeben, – / Ja, wer vergiebt mir nicht!]* IM Die kleine Hexe, KSA 3, 339, 20 f.: „Stäts will sie mir vergeben: – / Ja wer vergiebt mir nicht!“

643, 5–8 *Man lispelt mit dem Mündchen, / Man knixt und geht hinaus, / Und mit dem neuen Sündchen / Löscht man das alte aus.]* Diese Verse nehmen wieder die schon in der ersten Strophe thematisierte ‚Vergebung der Sünden‘ auf, nun aber bezogen auf die kirchliche/katholische Beicht- und Bußpraxis, die als ein völlig oberflächliches, spielerisches Ritual entlarvt wird: Die Buße beschränkt sich auf das ‚Lispeln‘ der Beichte und das ‚Knicksen‘ beim Verlassen des Gotteshauses; nicht durch Reue, sondern durch neue „Sündchen“ werden die alten ausgelöscht. Schon dass in der Diminutivform von „Sündchen“ die Rede ist, zeigt, dass diese nicht ernst genommen werden.

643, 6 *hinaus,]* IM Die kleine Hexe, KSA 3, 339, 23: „hinaus“.

643, 9–12 *Gelobt sei Gott auf Erden, / Der hübsche Mädchen liebt / Und derlei Herzbeschwerden / Sich selber gern vergiebt.]* Säkularisierende Umkehrung des auf den Lobpreis Gottes durch die Engel in Lukas 2, 14 zurückgehenden liturgischen Hymnus *Gloria in excelsis Deo* (*Ehre sei Gott in der Höhe*). Der „Gott auf Erden“ weist zum einen auf die Christus-Anspielung in Vers 3 zurück: „Gott liebt die Weibchen“ (642, 15), lässt sich andererseits aber auch auf den liebestollen Mönch als irdischen ‚Stellvertreter‘ Gottes beziehen, der sich die Absolution für seine erotischen Eskapaden selbst erteilt.

643, 12 *vergiebt.]* IM Die kleine Hexe, KSA 3, 339, 29: „vergiebt!“

643, 15f. *Als altes Wackelweibchen / Mag mich der Teufel frein!]* Anspielung auf die Vorstellung, Hexen stünden auch sexuell mit dem Teufel in Verbindung. Die sog. Teufelsbuhlschaft, worunter die Eheschließung und der Geschlechtsverkehr mit dem Teufel verstanden wurden, bildete oft einen Anklagepunkt in frühneuzeitlichen Hexenprozessen. Die Schlussverse passten insofern besonders gut zum Titel des Gedichts in der IM-Fassung „Die kleine Hexe“.

[5.]

Der geheimnisvolle Nachen.] N. hat hier sein Gedicht „Das nächtliche Geheimnis“ aus den IM (vgl. KSA 3, 340 und NK 3/1, S. 525–529; siehe

auch die ‚Vorstufen‘ in N V 8, 178–180 sowie die ins Reine geschriebene Version in M III 3, 36 f.) unter Änderung des Titels und der Interpunktion wortidentisch übernommen. Dieser Text schlägt – wie schon in der IM-Anordnung – nach den vorangehenden ironischen bzw. parodistisch-satirischen Gedichten nunmehr einen pathetisch-melancholischen Ton an. Meyer 1991, 420 spricht deshalb von einer „Anti-Idylle“ bzw. „Gegen-Idylle“. Das Gedicht gestaltet auf symbolisch-enigmatische Weise eine depressiv gestimmte Erfahrung abgründiger Leere. Im Zentrum der Darstellung steht das (titelgebende) – offenbar durch die Einnahme von Opium („Mohn“, 643, 22) – bewirkte wachtraumartige Entgleiten des lyrischen Ich in eine leere Unendlichkeit während einer nächtlichen Kahnfahrt auf dem Meer. Das titelgebende altertümlich-poetische Substantiv „nachen bedeutet wie kahn, mit dem es oft wechselt [...], ein kleines muldenartiges wasserfahrzeug ohne mast und verdeck“ (Grimm 1854–1971, 13, 45); vgl. den „Kahn“ in der zweiten (643, 27 u. 29) und vierten Strophe (644, 8) von N.s Gedicht. Als „Hypallage der Paronomasie ‚Nacht‘ – ‚Nachen‘“ beschreibt Groddeck 1991, 2, 171, Anm. 40 die „Transformation des Titels“ von der IM-Fassung zu FW Anhang [5].

Mit der sechszeiligen Strophenform des Textes variiert N. eine „alte Hymnenstrophe, [...] worin in verlängertem Kreuzreim gleichmäßig trochäische Vierheber mit weiblicher und mit männlicher Kadenz alternieren“ (Frank 1993, 471): In N.s Gedicht wechseln die Kadenzen umgekehrt. Die „monotone Eindringlichkeit, die über die Strophe hinausdrängt“ (ebd.) und gut zum Gehalt des Gedichts passt, ergibt sich durch die gleichförmige Wiederholung von nur zwei Reimen pro Strophe allerdings auch im vorliegenden Text. Die von N. leicht abgewandelte Strophenform geht auf Kreuzeshymnen des Fortunatus aus dem 6. Jahrhundert zurück und wurde in dieser Tradition noch im 18. und 19. Jahrhundert verwendet (z. B. von Voß und Mörike). Auch in der Romantik findet sie sich, so etwa in Eichendorffs melancholisch-düsterem Gedicht *Zweifel*.

Als besonders „gelungenes Gedicht“ aus N.s Feder bewertet Pütz 1967, 51 den Text; zur Interpretation vgl. Miller 1968, 171–177, Grundlehner 1986, 104–112, Müller 1995 82 f., Vogel 1995, 111–114 und Detering 2015, 163 f.

643, 21f. *Gab mir Ruhe nicht das Kissen, / Noch der Mohn*] Die lyrische Thematisierung der Schlaflosigkeit hat einen biographischen Hintergrund. Bereits seit 1871 klagte N. immer wieder über Schlaflosigkeit, die zu seinen Krankheits-symptomen gehörte. Im Brief an Franz Overbeck vom 20. Januar 1883 beschreibt er rückblickend das „Schluß-Ergebniß dieses bösen Jahres“ als einen andauernden Zustand „wie bei einer Phosphorvergiftung: ewiges Erbrechen, Kopfschmerz, Schlaflosigkeit usw.“ (KSB 6/KGB III 1, Nr. 369, S. 319, Z. 24–30) Auch der metonymisch poetisierende Hinweis auf den „Mohn“ ist in diesem biographischen Zusammenhang zu sehen: N. selbst konsumierte – ungeachtet

seiner vielfach geäußerten Kritik am Gebrauch von Narkotika – wiederholt Morphinum bzw. Opium, um Schlaf zu finden oder um sich zu berauschen (vgl. hierzu Volz 1990, 168–170). In einem Briefentwurf an Paul Rée und Lou von Salomé schreibt N. um den 20. Dezember 1882: „An jedem Morgen verzweifle ich, wie ich den Tag überdaure. Ich schlafe nicht mehr: was hilft es 8 Stunden zu marschieren! [...] Heute Abend werde ich so viel Opium nehmen, daß ich die Vernunft verliere“ – und weiter heißt es dann im selben Schreiben (offenbar nach der Drogeneinnahme): „Was gehn Euch ich meine Sie und Lou, meine Phantastereien an! Erwägen Sie Beide doch sehr miteinander, daß ich zuletzt ein kopfleidender Halb-Irrenhändler bin, den die Einsamkeit vollends verwirrt hat. – Zu dieser, wie ich meine verständigen Einsicht in die Lage der Dinge komme ich, nachdem ich eine ungeheure Dosis Opium aus Verzweiflung eingenommen habe. Statt aber den Verstand dadurch zu verlieren, scheint er mir endlich zu kommen. [...] in opio veritas“ (KSB 6/KGB III 1, Nr. 360, S. 307, Z. 6–8 u. 10 f. u. 17–24 u. 37). Ähnlich wie in dieser brieflichen Darstellung scheint auch im Gedicht der Gebrauch von „Mohn“ nicht (direkt) zum Schlaf, sondern (zunächst) zu einem Rauschzustand zu führen, der allerdings keineswegs euphorisch als Erkenntnis der ‚Wahrheit‘ erlebt wird, vielmehr als ein umnebelter Blick in den „Abgrund“ (644, 5). Vgl. auch das zehnte „Anhang“-Gedicht „Rimus remedium“, in dem das lyrische Ich rauschbegierig nach „alle[n] Mohne[n]“ (647, 15) verlangt.

643, 22 f. *was sonst tief / Schlafen macht, – ein gut Gewissen.*] Allusion auf das Sprichwort „Ein gut Gewissen, ein sanftes Ruhekissen.“ (vgl. Wander 1867–1880, 1, 1669) Die lyrische Rede vom fehlenden guten Gewissen hat im Zusammenhang von N.s Denken und Schreiben seit seiner ‚freigeistigen‘ Schaffensphase einen ironisch-distanzierten Hintersinn, da das „Gewissen“ als moralische Instanz sonst oft in kritischer Beleuchtung erscheint. So heißt es bereits in M 164 mit Blick auf diejenigen, welche „bisher, als Verbrecher, Freidenker, Unsittliche, Bösewichte verschrien, unter dem Banne der Vogelfreiheit und des schlechten Gewissens, verderbt und verderbend, lebten“ (KSA 3, 147, 4–7): „Die Abweichenden, welche so häufig die Erfinderischen und Fruchtbaren sind, sollen nicht mehr geopfert werden; es soll nicht einmal mehr für schändlich gelten, von der Moral abzuweichen, in Thaten und Gedanken; es sollen zahlreiche neue Versuche des Lebens und der Gemeinschaft gemacht werden; es soll eine ungeheure Last von schlechtem Gewissen aus der Welt geschafft werden, – diese allgemeinsten Ziele sollten von allen Redlichen und Wahrheit-suchenden anerkannt und gefördert werden!“ (KSA 3, 147, 14–22) An die Stelle des *moralischen* Gewissens setzt FW 2 dann das *intellektuelle* Gewissen. Im Hintergrund der Gewissensproblematik beim ‚mittleren‘ und ‚späten‘ N. steht nicht zuletzt seine Auseinandersetzung mit dem Werk *Die Entstehung des Gewissens*

seines zeitweiligen Freundes Paul Rée an, das zwar erst 1885 erschien, N. aber schon 1879/80 in der Grundkonzeption bekannt war (vgl. NK 578, 24–26).

643, 23 *macht*, –] IM Das nächtliche Geheimniss, KSA 3, 340, 10: „macht –“.

643, 27f. *Mann und Kahn auf warmem Sande, / Schläfrig beide, Hirt und Schaf*: –] Mit dieser Gleichsetzung von „Mann und Kahn“ mit „Hirt und Schaf“ knüpft N. auch in diesem Gedicht – wenngleich recht eigenwillig – an die bukolische Tradition an, auf die sich der ursprüngliche Zyklus IM schon durch seinen Titel bezog und an die in der zweiten Strophe von „Im Süden“ mit dem Vers „Idylle rings, Geblök von Schafen“ (641, 18) erinnert wurde. Darüber hinaus ergeben sich hieraus im Rahmen des vorliegenden Gedichts auch mythologische Assoziationen, auf die bereits Müller 1995, 83 hingewiesen hat. So erinnert der symbolisch als Hirt identifizierte Mann am nächtlichen Strand überdies an den griechischen Gott Hermes, der als Hermes Kriophoros mit einem Schaf auf der Schulter dargestellt wurde. Hermes ist auch der Vater von Daphnis, jenem sizilianischen Hirten, der von Pan das Flötenspiel gelernt haben soll und dessen Name und Liebeskummer in der bukolischen Dichtung von der Antike bis ins 18. Jahrhundert immer wieder auftaucht. Zugleich galt Hermes neben Hypnos und Morpheus (von dem sich der Name des Opiats ‚Morphium‘ herleitet) als Gottheit des Schlafes und der Träume. Nicht zuletzt fungierte der Gott als Hermes Psychopompos oder als Hermes Psychagogos auch als der Geleiter der Seelen in die Unterwelt – eine Aufgabe, die sonst dem Fährmann Charon zukommt, der die Verstorbenen mit seinem Kahn über den Acheron in das Reich des Hades bringt. Bei N. sind all diese mythischen Implikationen präsent; wenn es im folgenden Vers heißt: „Schläfrig stieß der Kahn vom Lande“ (643, 29), dann assoziiert er unterschwellig Hermes mit Charon. Vom „Charonskahn“ in N.s Gedicht spricht Sprengel 1998; vgl. auch die Beobachtung von Groddeck 1991, 2, 171: „Eine traditionell symbolische Konnotation von ‚Nachen‘ [...] ist: ‚Nachen des Todes‘.“

Das lyrische Ich gelangt im Folgenden mit dem Kahn zwar nicht in die Unterwelt, wohl aber in eine geheimnisvolle Zwischenwelt. Einiges spricht dafür, dass der Zugang zu ihr durch den in der ersten Strophe genannten „Mohn“ (643, 22) eröffnet wird. In seinem breit rezipierten Buch *Confessions of an English Opium-Eater* von 1821–1856 verbindet bereits Thomas De Quincey, der wohl bekannteste Opium-Esser des 19. Jahrhunderts, das Opium mit dem Geheimnisvollen, das der Titel von N.s Gedicht in beiden Fassungen ausstellt. So spricht De Quincey von „the mysterious power of opium“ und betont: „For opium is mysterious; mysterious to the extent, at times, of apparent self-contradiction“ (De Quincey 1862, 233). Eine Lektüre N.s von De Quinceys Buch ist zwar nicht belegt, die im Gedicht folgenden Formulierungen stimmen allerdings fast wört-

lich mit De Quinceys Schilderungen der Opium-Wirkung überein. Zu Gemeinsamkeiten zwischen N. und dem Opium-Esser De Quincey vgl. auch Smitmans-Vajda 1997, 50–55.

644, 1f. *Eine Stunde, leicht auch zwei, / Oder war's ein Jahr?*] Die Verse lassen sich als Beschreibung des Zeitgefühlsverlusts durch den „Mohn“ lesen. Auch De Quincey beschreibt eindrücklich die massive Beeinflussung des (Raum- und) Zeitgefühls durch Opiumkonsum. Er berichtet von einer „vast expansion of time. Sometimes I seemed to have lived for seventy or a hundred years in one night“ (De Quincey 1862, 259).

644, 2–6 *da sanken / Plötzlich mir Sinn und Gedanken / In ein ew'ges Einerlei, / Und ein Abgrund ohne Schranken / That sich auf*] Es handelt sich weniger um eine „mystische Erfahrung“ (Müller 1995, 83), als vielmehr um deren ‚Negativkopie‘: Das „ew'ge Einerlei“ entspricht nicht der *unio mystica* als der Schau des (Göttlich-)Einen, sondern evoziert eine depressiv getönte Vorstellung von Monotonie und Gleichgültigkeit; der „Abgrund ohne Schranken“ lässt sogar an einen ‚Horror-Trip‘ denken. Thomas De Quincey schildert frappierend ähnliche (beklemmende) Gefühlszustände im Opium-Rausch: „I seemed every night to descend – not metaphorically, but literally to descend – into chasms and sunless abysses, depths below depths, from which it seemed hopeless that I could ever re-ascend.“ (De Quincey 1862, 259) Nur wenige Monate nach der Entstehung der Erstfassung des Gedichts notierte N. im Herbst 1882: „Das Leere, das Eine, das Unbewegte [...] – das wäre mein Böses“ (NL 1882/86, 5[1], KSA 10, 211, 14 f.; vgl. ganz ähnlich auch NL 1883, 12[13], KSA 10, 402, 12). Auch dieses Notat spricht (einmal abgesehen von der darin enthaltenen Ablehnung einer Einheits-Metaphysik à la Parmenides oder Plotin) kontextuell dafür, dass die Rede vom „ew'gen Einerlei“ und schrankenlosen „Abgrund“ in der 3. Strophe des Gedichts nicht harmonisierend als Darstellung einer ‚mystischen‘ Einsicht zu lesen ist, sondern vielmehr als die einer zutiefst melancholischen Erfahrung.

644, 6 – *da war's vorbei!*] IM Das nächtliche Geheimniss, KSA 3, 340, 22: „– da war's vorbei! –“ Es stellt sich die Frage, was denn eigentlich vorbei war, und diese Frage ist nicht eindeutig zu beantworten. War ‚es‘ die Schlaflosigkeit, die Zeitdehnung, der Abgrund oder noch mehr und anderes? Diese Uneindeutigkeit trägt erheblich zum rätselhaften Charakter des Textes bei, der in der Forschung schon wiederholt betont worden ist (vgl. etwa Ziemann in NH 153).

644, 7f. – *Morgen kam: auf schwarzen Tiefen / Steht ein Kahn und ruht und ruht ...*] IM Das nächtliche Geheimniss, KSA 3, 340, 23 f.: „Morgen kam: auf schwarzen Tiefen / Steht ein Kahn und ruht und ruht – –“.

644, 9f. *Was geschah? so rief's, so riefen / Hundert bald: was gab es? Blut? – –*] IM Das nächtliche Geheimniss, KSA 3, 340, 25 f.: „Was geschah? so riefs, so

riefen / Hundert bald – was gab es? Blut? –“ In der Fiktion des Gedichts versammelt sich am Morgen nach der ‚geheimnisvollen Nacht‘ eine zunehmend große Zahl von Menschen am Strand, die offenbar angesichts des auf dem Meer schaukelnden Kahns und der darin liegenden (?) Männer eine Bluttat vermuten. Grundlehner 1986, 118 deutet die Verse als „a parody of collective consciousness and the herd nature as the onlookers stare uncomprehendingly at the skiff on the waves.“

644, 11f. *Nichts geschah! Wir schliefen, schliefen / Alle – ach, so gut! so gut!*
Der Bezug dieses Gedichtschlusses ist aufgrund fehlender Anführungszeichen oder Inquit-Formeln nicht eindeutig; die Frage nach der Sprechinstanz, die sich hinter dem lyrischen „Wir“ verbirgt, lässt sich nicht leicht beantworten. Naheliegend erscheint jedoch, dass die letzte Verszeile als Antwort des lyrischen Ich auf die zuvor genannte Frage der „Hundert“ (644, 10) zu verstehen ist: Das „Wir“ sagende lyrische Ich wiegelt ab; es versucht, die aufgebrachte Menschenmenge, in die es sich durch Gebrauch der ersten Person Plural rhetorisch integriert, zu beschwichtigen, verschweigt seinen Blick in den schrankenlosen „Abgrund“ (644, 5) und betont lediglich den „gut[en]“ Schlaf, den es wie „Alle“ (in IM Das nächtliche Geheimniss, KSA 3, 340, 28 noch nicht gesperrt) genossen habe. Diese Behauptung mutet jedoch nicht ganz glaubwürdig an: Die ‚seufzende‘ Interjektion „ach“ und die intensivierende Geminatio „so gut! so gut!“ deuten auf mehr und anderes hin.

[6.]

Liebeserklärung / (bei der aber der Dichter in eine Grube fiel –).] Vgl. die ‚Vorstufen‘ vom Frühjahr 1882 in N V 8, 156 und N V 8, 158 f. sowie in M III 6, 39. Im Druckmanuskript weist der Titel keinen Punkt hinter der Klammer auf (vgl. D 16a, 62). Das Gedicht entspricht, anders als Wuthenow 2002, 85 behauptet, mit Ausnahme der weggefallenen ursprünglichen zweiten Strophe sowie geringfügiger interpunktorischer und orthographischer Änderungen dem Gedicht „Vogel Albatross“ aus den IM (vgl. KSA 3, 341 f. und NK 3/1, S. 533–539). Zum Fassungsvergleich siehe Grundlehner 1986, 142–146, bes. 143. Der geschilderte Höhenflug des Vogels Albatros, den das lyrische Ich pathetisch apostrophiert (was in der neuen Fassung allerdings erst zu Beginn der dritten / letzten Strophe deutlich wird), fungiert bereits in der früheren Version latent als Reflexionsbild für die ersehnte Inspiration, den dichterischen Aufschwung des Sprechers. Diese dichtungstheoretische Valenz des Gedichts, das über das Vogelmotiv eine kotextuelle Verbindung zum „Vogel Specht“ (640, 8) in „Dichters Berufung“ und zu den ebenfalls poetologisch adressierten „schlimmen

Vögelchen“ (642, 5) in „Im Süden“ aufweist, markiert N. nunmehr ausdrücklich. Der neue Haupttitel „Liebeserklärung“ nimmt auf die im Text zum Ausdruck gebrachte Liebe des lyrischen Ich zum Dichter-Vogel Albatros Bezug, der Untertitel „(bei der aber der Dichter in eine Grube fiel –)“ setzt ein poetologisch-selbstironisches Signal: Mit dieser Anspielung auf die in Platons Dialog *Theaitetos* (vgl. Platon 1853–1874, III/2, 218) überlieferte Anekdote über den Philosophen Thales, der beim Beobachten der Sterne in einen Brunnen gefallen und daraufhin von einer thrakischen Magd ausgelacht worden sei, wird der sentimental-pathetische Inhalt des Gedichts, das in der IM-Fassung noch ohne jedes Ironiesignal auskommt, sarkastisch auf Distanz gerückt: Das Erhabenheits-Pathos des lyrischen Dichter-Ich, das dem geliebten Albatros sehnsüchtig bei seinem über Allem schwebenden Höhenflug zuschaut, zieht der eingeklammerte Hinweis auf den Gruben-Sturz ins Lächerliche – womit nicht alle Interpreten etwas anfangen können. So schimpft z. B. Schmitz 2007, 555 über die „verstümmelte[] (und in der Überschrift veralbertel[]) Form“ des Gedichts in der zweiten Druckfassung.

Albatrosse, die vor allem in den polaren und subpolaren Meeresgebieten der Südhalbkugel leben, gehören zu den größten Flugvögeln mit Flügelspannweiten von zwei bis dreieinhalb Metern. Obwohl sie viel Kraft aufwenden müssen, um ihre langen Flügel zu bewegen, handelt es sich um hervorragende Flieger, die aufgrund ihres dynamischen Segelflugs extrem weite Strecken zurückzulegen vermögen. Allerdings sind sie für den Start auf hohe Windgeschwindigkeiten angewiesen; bei schwachem Wind können sie wegen ihres Körpergewichts nicht abheben. NL 1883, 8[2], KSA 10, 326, 1 f. schwärmt davon, „wie der Albatros auf Wochen hin dem Meere sich anvertraut: der König der Vögel“. In der europäischen Kunst- und Literaturgeschichte spielten die exotischen Albatrosse lange Zeit keine Rolle; dies änderte sich mit dem Beginn des Zweiten Entdeckungszeitalters, das durch die Weltumsegelungen Louis-Antoine de Bougainvilles und James Cooks in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts geprägt war. Für die französischen und englischen Seeleute hatten diese Vögel besondere Bedeutung; einen Albatros zu töten, galt unter ihnen als unglückbringend. Die erste bedeutende europäische Albatros-Dichtung stammt von dem englischen Romantiker Samuel Taylor Coleridge, dessen berühmte Ballade *The Rime of the Ancient Mariner* (1798) von einem alten Seemann handelt, der einst einen Albatros tötete und auf dem deshalb ein Fluch lastet. Baudelaires Gedicht *L'Albatros* (1859) nimmt auf den Seemannsbrauch Bezug, Albatrosse zu fangen, um sie dann allerdings wieder freizulassen. Vgl. auch NK 534, 12–15.

Dabei ist eine motivische Parallele zwischen N.s. „Liebeserklärung“ und Baudelaires gleichfalls poetologischem Gedicht *L'Albatros* aus den *Fleurs du mal* nicht von der Hand zu weisen (vgl. schon Pfotenhauer 1982, 136 f. und

Pfotenhauer 1985, 188 f. u. 208), obwohl nicht mit Gewissheit davon ausgegangen werden kann, dass N. es zum Zeitpunkt der Niederschrift seines Gedichts bereits kannte. Zwar hatte er für seine persönliche Bibliothek die bereits 1882 in Paris erschienene Ausgabe *Les fleurs du mal. Précédées d'une notice par Théophile Gautier. Nouvelle édition* (NPB 131 f.) erworben. N.s früheste Erwähnung Baudelaires stammt allerdings erst vom Frühjahr 1884. Wolfram Groddeck argumentiert mit guten Gründen dafür, den Beginn der Beschäftigung N.s mit Baudelaires Gedichten, vermittelt durch die Rezeption Paul Bourgets, „auf Ende 1883“ zu datieren (Groddeck 1991, 2, 430). Nur mittels eines auf die vergleichende Deutung von Baudelaires *L'Albatros* und N.s Gedicht gestützten ‚Indizienbeweises‘ könnte man den Beginn von N.s Baudelaire-Lektüre noch weiter zurückdatieren, wie dies einige Interpreten in jüngerer Zeit stillschweigend tun; vgl. Ziemann in NH 153, Wuthenow 2002, 86 f., Seggern 2005, 117 und Henne 2010, 18–21, hier 20; Görner 2000, 334 f., spricht vorsichtiger von einer „(Wahl-)Verwandtschaft zur Albatros-Metapher in Baudelaires gleichnamigem Gedicht“. Auf Baudelaires Gedicht könnte N. allenfalls bereits durch Maxime du Camps *Souvenirs littéraires* aufmerksam geworden sein, deren 9. Teil in der März/April 1882-Nummer der von N. (regelmäßig?) gelesenen *Revue des deux mondes* erschienen war; dort ist auf S. 744 von *L'Albatros* die Rede. N.s Gedicht wirkt wie eine Kontrafaktur von Baudelaires Text: Während Baudelaire schildert, wie der von Schiffseuten gefangene Albatros, der sich sonst majestätisch und frei in der Luft bewegt, an Deck plump und hilflos wirkt (womit abschließend die Situation des Dichters in einer prosaischen Realität verglichen wird), gestaltet N. in seinem Gedicht das sternengleiche Schweben des Albatros in jenen höchsten Höhen, in die sich auch das Dichter-Ich sehnt – allerdings vergebens, wie der neu hinzugekommene Untertitel zeigt.

In einer ‚Vorstufe‘ steht das Gedicht noch unter dem Titel „Der Siegreiche“ (vgl. N V 8, 156). In anderer Strophen- und Versform heißt es im selben Notizbuch in (der letzten Überarbeitungsstufe) einer weiteren Variante über das lyrische Ich selbst: „Der Himmel trägt mich doch / Noch darf mein Flügel ruhn! / Wie ward? Jüngst flog ich doch? / Und hier verlernt ich's nun / Ich ruh' und schwebe doch / Wie darf mein Flügel ruhn?“ (N V 8, 158) Demgegenüber nimmt sich der poetische Sprecher in den gedruckten Fassungen zurück: Er ist nun nicht mehr selbst das ruhig-schwebende Subjekt, sondern Beobachter des Vogelflugs, dem sein Abstand zu dessen Höhe schmerzlich bewusst wird. Die hierfür von N. benutzte vierzeilige Strophenform ist durch einen Wechsel von durch Kreuzreim verbundenen jambischen Drei- und Fünfhebern charakterisiert. Diese wiederholte Abfolge von rhythmisch fallenden und steigenden Versen, welche die eigentümliche metrische Bewegung dieses Gedichts ausmacht, korrespondiert dem zentralen Thema des schwebenden Steigflugs des Alba-

tros. N. kehrt damit geläufige Vierzeiler-Formen um, bei denen ein langsamer rhythmischer Anstieg einem schnellen Abfall vorausgeht (vgl. bspw. Frank 1993, 252f.).

644, 15 f. *Oh Wunder! Fliegt er noch? / Er steigt empor, und seine Flügel ruhn?*] IM Vogel Albatross, KSA 3, 341, 20 f.: „O Wunder! Fliegt er noch? / Er steigt empor und seine Flügel ruhn!“ Die Eingangsverse evozieren in deiktischer Bezugnahme den für Albatrosse charakteristischen dynamischen Segelflug. Dabei erscheint es dem Sprecher als eine paradoxe Aufhebung der Kausalität – deshalb die Exclamatio „Oh Wunder!“ –, dass der in der Gedichtfiktion beobachtete Vogel weiter aufsteigt, ohne seine Flügel zu bewegen. Über den zweiten Vers des Gedichts – in der IM-Fassung – schreibt Gottfried Benn am 22. September 1954 an seine Geliebte Ursula Ziebarth: „[V]on Herrn Lichtenford [...] Abschrift von dem Gedicht ‚Albatros‘ [sic], tatsächlich von Nietzsche. Bitte sage ihm von mir, dass ich den 2. Vers kannte, selbst in meinen Büchern zitiert habe, diesen wunderbaren Vers, dass ich aber nicht wusste, dass das ganze ‚Albatros‘ heißt.“ (Benn 2001, 82 f.) Vgl. hierzu Henne 2000, 17 f. Eine andere Rezeptionsspur der zu kommentierenden Verse wittert Schneider 1983, 63, Anm. 177 in einer Notiz 19. Juli 1949 in Heimito von Doderers *Tangenten*, wo „es von den grossen Seevögeln, den Albatrossen, heißt, daß sie im Fluge zu schlafen vermögen“ (Doderer 1964, 659). Vom Schlaf im Flug ist in N.s Gedicht indes nicht die Rede, nur vom Ruhen der Flügel.

Aufstiegsbewegungen werden bereits in FW Vorspiel verschiedentlich thematisiert; vgl. FW Vorspiel 60, wo allerdings das Aufsteigen gegenüber dem Hinabsteigen als ‚niedere‘ Tätigkeit ausgewiesen wird.

644, 16 *empor, und*] IM Vogel Albatross, KSA 3, 341, 21: „empor und“.

644, 17 *Was hebt und trägt ihn doch?*] Die IM-Fassung machte im Fortgang noch deutlich, dass es sich doch nicht um ein „Wunder“ (644, 15) handelt, sondern dass es „doch“ etwas gibt, was den Albatros in seinem Gleitflug „hebt und trägt“, nämlich die Luftströmung. So hieß es in der ursprünglichen zweiten Strophe, die N. für die vorliegende Fassung gestrichen hat: „Er flog zu höchst – nun hebt / Der Himmel selbst den siegreich Fliegenden: / Nun ruht er still und schwebt, / Den Sieg vergessend und den Siegenden.“ (KSA 3, 341, 24–27) Vielleicht hat N. in der neuen Fassung die zweite Strophe auch wegen der christlich-metaphysischen Assoziationen weggelassen, die der Ausdruck „Himmel“ aufruft. Wie dem auch sei, der windgetragene Schwebeflug des Albatros erinnert jedenfalls merklich an folgende Verse aus der dritten Strophe von „Im Süden“, wo dem lyrischen Ich gelang, was dem Sprecher der „Liebeserklärung“ nur als unerreichbares Ideal ‚vorschwebt‘: „Ich hiess den Wind mich aufwärts heben, / Ich lernte mit den Vögeln schweben“ (641, 22 f.).

Vgl. die etwas verwickelte Formulierung von Rauh 2016, 97, Anm. 20, der von einem „Getragenwerden durch den sich wohlwollend in sich selbst verkehrenden Widerstand“ spricht und das Bild des vom Wind aufwärts getragenen Vogels als Gegenentwurf zu dem berühmten Tauben-Gleichnis versteht, mit dessen Hilfe Kant in der *Kritik der reinen Vernunft* das Zustandekommen von Platons ‚abgehobenem‘ Idealismus erklärt: „Die leichte Taube, indem sie im freien Fluge die Luft theilt, deren Widerstand sie fühlt, könnte die Vorstellung fassen, daß es ihr im luftleeren Raum noch viel besser gelingen werde.“ (AA III, 32)

644, 18 *Was ist ihm Ziel und Zug und Zügel nun?*] Die rhetorische Frage verweist auf das vermeintlich völlige Fehlen von „Ziel und Zug und Zügel“ (in der Grundschrift der ‚Vorstufe‘ M III 6, 39 noch von „Roß und Zügel“). Insbesondere die Ziellosigkeit ist eine Lieblingsvorstellung in den Entgrenzungs- und Unendlichkeitsphantasien, die sich bei N. wiederholt finden, so auch im alsbald folgenden Gedicht „Nach neuen Meeren“. Den Vogel-„Zug“ greift N. später variierend im ersten Dionysos-Dithyrambus „Nur Narr! Nur Dichter!“ wieder auf, allerdings nicht zur Bezeichnung eines Höhen-, sondern umgekehrt eines Sturzflugs: Dort ist von dem „gezückten Zugs“ hinabstoßenden Adler die Rede (KSA 6, 379, 10).

644, 19 f. *Gleich Stern und Ewigkeit / Lebt er in Höhn jetzt, die das Leben flieht*] Statt „Gleich Stern und Ewigkeit / Lebt er in Höhn jetzt“ heißt es noch in der ‚Reinschrift‘ zur IM-Fassung: „Glück tiefster Einsamkeit! / In Höhen lebend“ (KSA 14, 230). Durch den stattdessen in den Druckfassungen gezogenen Vergleich mit „Stern und Ewigkeit“ wird der Albatros schier aus dem Bereich des organischen, endlichen „Lebens“ hinausgehoben. Er scheint jetzt sogar die Erdatmosphäre zu verlassen und in das Weltall zu entschweben. Das „Leben flieht“ diese über-irdischen Höhen, weil es darin nicht zu existieren vermag; es handelt sich um lebensfeindliche Höhen. Im „Vorwort“ zur autobiographischen Spätschrift EH bedient sich N. einer ganz ähnlichen Höhen-Metaphorik, um die Exklusivität seiner eigenen Schriften zu charakterisieren: „Wer die Luft meiner Schriften zu athmen weiss, weiss, dass es eine Luft der Höhe ist, eine starke Luft. Man muss für sie geschaffen sein, sonst ist die Gefahr keine kleine, sich in ihr zu erkälten. Das Eis ist nahe, die Einsamkeit ist ungeheuer“ (EH Vorwort 3, KSA 6, 258, 22–25). Und insbesondere über Za schreibt N., der gerne in „Jahrtausenden“ denkt: „Dies Buch, mit einer Stimme über Jahrtausende hinweg, ist nicht nur das höchste Buch, das es giebt, das eigentliche Höhenluft-Buch – die ganze Thatsache Mensch liegt in ungeheurer Ferne unter ihm“ (EH Vorwort 3, 259, 17–21).

„Stern und Ewigkeit“, die diese Höhe repräsentieren, sind Lieblingsmetaphern N.s, die entsprechend häufig bei ihm vorkommen. „Sterne“ verwendet

er gerne als Sinnbild für ‚hohe‘ Freundschaft, so etwa in FW Vorspiel 30; in Kombination mit dem Vogelmotiv vgl. bes. FW Vorspiel 40. Dass „Ewigkeit“ bei N. aber nicht transzendente Zeitlosigkeit bedeuten muss, sondern auch und gerade die Immanenz des Lebens selbst betreffen kann, zeigt etwa ein Nachlass-Notat aus dem Jahr 1881: „Drücken wir das Abbild der Ewigkeit auf unser Leben! Dieser Gedanke enthält mehr als alle Religionen, welche dies Leben als ein flüchtiges verachten und nach einem unbestimmten anderen Leben hinblicken lehrten.“ (NL 1881, 11[159], KSA 9, 503, 9–12) In einigen Texten aus der Entstehungszeit der ersten Gedichtfassung nennt N. „Stern“ und „Ewigkeit“ gleichfalls in einem Atemzug, so etwa in dem „Meiner lieben Lou“ gewidmeten Gedicht „Freundin – sprach Kolumbus ...“, dessen zweite Strophe lautet: „Wen er [der ‚Genueser‘] liebt, den lockt er gerne / Weit hinaus in Raum und Zeit – – / Über uns glänzt Stern bei Sterne, / Um uns braust die Ewigkeit.“ (Anfang November 1882, KSB 6/KGB III 1, Nr. 321, S. 271, Z. 7–10) Vgl. NK FW Anhang [12]. Mit einem imperativischen Aufschwung zu „den Sternen“ (651, 30) endet auch das Schlussgedicht von FW Anhang, das überdies einige Gemeinsamkeiten mit dem Albatros-Gedicht aufweist.

644, 21 *Mitleidig selbst dem Neid*] Während das – von Schopenhauer zum Fundament der Moral erklärte – „Mitleid“ in N.s Texten sonst oft attackiert wird, beispielsweise als „Schwächung und Aufhebung des Individuums“ (M 132, KSA 3, 124, 25), lässt er hier den in höchsten Höhen schwebenden Vogel Albatros Mitleid empfinden, und zwar „selbst“ für diejenigen, die ihn um seinen Höhenflug beneiden. Allerdings handelt es sich dabei nicht um das schopenhauerische Mitleid als praktische Aufhebung des *principium individuationis*, sondern eher um ein ‚verächtliches‘ Mitleid des souverän Herabschauenden als Reaktion auf den Neid. Die Vorstellung vom Neid auf den Sicherhebenden, Fliegenden findet sich schon in M 574, KSA 3, 331, 2–4 angelegt: „Je höher wir uns erheben, um so kleiner erscheinen wir Denen, welche nicht fliegen können.“ In Za I Vom Wege des Schaffenden beschreibt Zarathustra dieses Kleiner-Erscheinen als Wirkung des neidischen Blicks: „Du gehst über sie hinaus: aber je höher du steigst, um so kleiner sieht dich das Auge des Neides. Am meisten aber wird der Fliegende gehasst“ (KSA 4, 81, 31–33).

644, 22 *Und hoch flog, wer ihn auch nur schweben sieht!*] Der Albatros schwebt so hoch, dass er in der Logik der Gedichtfiktion von der Erde aus schon gar nicht mehr zu sehen ist. Nur von solchen, die ihrerseits hoch über den Dingen fliegen, vermag er demnach noch wahrgenommen zu werden. Zu ihnen zählt sich offenbar auch das lyrische Ich. Indes macht der Untertitel einen kaustischen Strich durch diese hochfliegende Rechnung, indem er stattdessen vom ‚tiefen Fall‘ des schwärmerischen Dichters „in eine Grube“ kündet.

644, 23 *Oh Vogel Albatross!]* Nachdem bisher nur in der dritten Person über den Albatros geredet wurde, apostrophiert der poetische Sprecher ihn nun direkt in der zweiten Person. Die hymnische Interjektion „Oh“ – in IM Vogel Albatross, KSA 3, 342, 5: „O“ – signalisiert affektive Betroffenheit.

644, 24 *Zur Höhe treibt's mit ew'gem Triebe mich.]* In IM Vogel Albatross, KSA 342, 6 endet der Satz noch emphatischer mit einem Ausrufezeichen. Nun erst tritt das lyrische Ich explizit hervor und bezieht gegen Ende des Gedichts das zuvor Gesagte auf sich selbst. Der vorliegende Vers bringt die nachträgliche Erklärung dafür, weshalb es sich so sehr für den Höhenflug des Albatros interessierte: Es hat seinerseits den ‚ewigen Trieb‘ zur „Höhe“, in welcher der Vogel mühelos schwebt. Dieser fungiert mithin als *role model* für das sprechende Ich. Dass der Trieb als ‚ewiger Trieb‘ charakterisiert wird, deutet freilich schon darauf hin, dass er niemals befriedigt werden kann, was denn auch den Hintergrund für die beiden Schlussverse bildet. Zum Albatros als Sinnbild für den ‚Höhentrieb‘ vgl. ausführlich Schmitz 1995, 239–243, hier 241, der darin eine der „Hauptetappen der philosophischen Selbstdarstellung Nietzsches durch Entwurf in Rollen“ erblickt.

644, 25 f. *Ich dachte dein: da floss / Mir Thrän' um Thräne, – ja, ich liebe dich!]* Der Rückblick auf die eigenen Tränen, die der poetische Sprecher im Gedanken an den Vogel Albatros vergossen habe, hebt den schmerzlichen Abstand zu diesem ‚Überflieger‘ hervor: Das Ich kennt nur das unstillbare Verlangen, die unerfüllbare Sehnsucht nach einem solchen Höhenflug. Insofern verbindet sich mit der „Liebeserklärung“ an den Albatros zugleich ein spezifischer ‚Liebeskummer‘: die Einsicht in die Unerreichbarkeit des ‚Geliebten‘. Der Untertitel der Fassung von 1887 „(bei der aber der Dichter in eine Grube fiel –)“ vergrößert diese – bereits in der Erstfassung zum Ausdruck kommende – Distanz zwischen dem Vogel und dem Dichter-Ich noch auf sarkastische Weise. Ohne eine solche Distanz kommt das ansonsten ähnliche Liebesbekenntnis zum Mistral-Wind aus, mit dem sich das lyrische Dichter-Ich im Schlussgedicht von FW Anhang identifiziert; vgl. NK 649, 21.

644, 26 *Thräne, –]* IM Vogel Albatross, KSA 3, 342, 8: „Thräne –“.

[7.]

Lied eines theokritischen Ziegenhirten.] Bis auf den Titel und einige Änderungen in der Interpunktion ist das Gedicht identisch mit dem „Lied des Ziegenhirten. / (An meinen Nachbar Theokrit von Syrakusä.)“ in den

IM (vgl. KSA 3, 337 f. und NK 3/1, S. 517–521). Eine etwas frühere Version aus dem Frühjahr 1882 in M III 3, 22 f. trägt noch die Überschrift „Idylle / Vom Ziegenhirten [korrigiert aus: Der Ziegenhirt]“. Vgl. auch die ‚Vorstufe‘ in N V 8, 162 f. Der Handlungsrahmen des Gedichts ist schnell zusammengefasst: Das lyrische Ich in der Rolle eines Ziegenhirten wartet nachts verabredungsgemäß auf seine Geliebte, die jedoch nicht erscheint. Der unglückliche Ziegenhirte befürchtet ihre Untreue und wünscht schließlich (allerdings nur im Konjunktiv) seinen Tod herbei, als sie bei Tagesanbruch noch immer nicht erschienen ist. Mit der Freiheit doppelter Senkungen, die das jambische Metrum in mehreren Versen der ersten Gedichthälfte daktylisch auflockern, greift N. in diesem – mehrfach ironisch gebrochenen – „weltschmerzliche[n] Liebesgedicht“ (Meyer 1991, 419) auf eine kleine Vierzeiler-Form zurück, bei der auf einen jambischen Dreieheber mit männlicher Kadenz ein weiblich endender Zweieheber folgt, was pro Strophe einmal wiederholt und durch Kreuzreim verbunden wird. Zur Gestaltung „bedauernde[r]“ oder „[s]ehnsuchtsvoll[er]“ Empfindungen kommt sie unter anderem bei Goethe und Geibel vor (Frank 1993, 88). N.s Anlehnung an diese Strophenform ist allerdings so frei, dass er sogar zwei trochäische Verse einflacht (V. 11 u. 26). Vgl. aber auch die ambitionierte Konstruktion von Benne 2017, 237, der von klar „erkennbare[n] daktylische[n] Verse[n]“ spricht, die jedoch trügender „Schein“ seien, da „sich die einzelnen Strophen nämlich als distiche Verschränkung eines Hexameters“ interpretieren ließen, „der sich jeweils über Vers 1 und 3 erstreckt“, während nur die „Verse 2 und 4“ jeweils „vorzugsweise jambisch“ geprägt seien und damit „eher der im Titel angekündigten Liedform“ entsprächen. (Tatsächlich bestehen ab Strophe 4 auch die jeweiligen Verse 1 und 3 aus regelmäßigen Jamben.) Die von N. teilweise erst in der zweiten Druckfassung hinzugefügten Gedankenstriche (insgesamt sieben, je einer pro Strophe) seien ihrerseits entweder „als Längenzeichen“, die „zusammen mit den betonten Silben Spondeen“ bilden, oder „als Füllungen“ zu verstehen (ebd.).

Wie dem auch sei, der selbstreflexive Titel zeigt jedenfalls nicht nur die Zugehörigkeit zum offenen Genre „Lied“ an, sondern auch, dass es sich abermals um ein Rollengedicht handelt: Das lyrische Ich tritt als Ziegenhirte auf, der ein Lied singt, das wiederum in der Logik der Fiktion identisch mit dem vorliegenden Gedichttext ist. Der bereits im eingeklammerten Untertitel der IM-Fassung enthaltene Hinweis auf den Begründer der Idyllentradition Theokrit enthält einen poetologischen Fingerzeig, wie das Gedicht zu verstehen ist, nämlich als Adaption einer bukolischen Idylle im „theokritischen“ Sinn. Dabei entspricht das syrakusische Dichter-Vorbild, anders als Ziemann in NH 152 suggeriert, keineswegs dem verharmlosenden Klischee des „Blumen-singenden / Honig-lallenden / Freundlich winkenden / Theokrit“ (Goethe 1853–1858, 2, 58),

wie N. es aus Goethes Sturm-und-Drang-Ode *Wandrer's Sturmlied* (wohl 1772) kannte. Stattdessen rekurriert N. auf die Darstellungen des Liebesleids in Theokrits *Idyllen*. Als Prätext für das vorliegende Gedicht kommt insbesondere Theokrits 3. Idylle in Betracht, welche den Titel *Κῶμος* trägt, der nicht ganz wortgetreu mit *Das Ständchen* übersetzt zu werden pflegt. *Κῶμος* bedeutet eigentlich einen ausgelassenen Umzug mit Gesang. In Theokrits so betitelttem Gedicht klagt jedoch ein Ziegenhirte vor der „Grotte“ seiner Angebeteten Amaryllyis singend seinen Schmerz darüber, dass sie ihn verschmäht, und er beendet, ähnlich wie N.s Ziegenhirte, sein Lied mit dem Wunsch zu sterben (Theokrit 1858, 27–31).

Dagegen, dass es sich um eine den antiken Idyllen-Dichter verspottende „parody of Theocritus“ (Gilman 1974, 293) – analog zur polemischen Goethe-Parodie in „An Goethe“ – handelt, spricht allerdings die Tatsache, dass bereits Theokrit das Liebesleid ‚seines‘ Hirten ironisch-distanziert gestaltet. Der intertextuelle Bezug auf Theokrit ist durchaus positiv konnotiert. N. besaß nicht nur eine Theokrit-Ausgabe (mit Lesespuren) in seiner persönlichen Bibliothek (*Theokrit, Bion und Moschus. Griechisch mit metrischer Übersetzung und prüfenden und erklärenden Anmerkungen von J. A. Hartung*, Leipzig 1858; NPB, 591f.), sondern äußerte sich, wenn auch selten, so doch stets positiv über Theokrit: Als ‚unzeitgemäßen‘ Dichter stellt ihn NL 1875, 5[146] neben Homer; MA II VM 173 erweitert die Vergleichsreihe der Theokrit ebenbürtigen Dichter auf „Homer, Sophokles, [...] Calderon, Racine, Goethe“, deren Kunst hier als der „Ueberschuss einer weisen und harmonischen Lebensführung“ gewürdigt wird (KSA 2, 453, 7–9), und FW 83 erhebt Theokrit zum Rangmaßstab für Dichter wie „den Alcäus oder den Archilochus, [...] den Callimachus und Philetas“ (438, 32–439, 1). Dass sich N.s Theokrit-Parodie „nicht lustig über die Vorlage[]“ macht, streicht zu Recht Forrer 2017, 165 heraus, und Benne 2017, 236 ergänzt, die Parodie sei hier im quintilianischen Sinne als Prosopopoiia zu verstehen: als „ein Modus, andere Personen, Positionen usf. sprechen zu lassen ohne sich ihre Auffassungen zu eigen zu machen“ (vgl. hierzu auch NK 346, 26–32). Im vorliegenden Fall eben einen „theokritischen Ziegenhirten“.

Seit der intertextuellen Deutung von Grimm 1985, bes. 212–216, der N.s Gedicht vor dem Hintergrund von Heines Lyrik betrachtet, wird das – bei N. nur hier begegnende – Adjektiv ‚theokritisch‘ im neuen Titel des Textes gern als ‚theo-kritisch‘ gelesen: als Bezeichnung eines Gottes-Kritikers (vgl. auch Detering 2015, 166). Abgesehen von der Erwähnung eines „Kreuz[es]“ zu Beginn der dritten Strophe, das nicht zuletzt als Anspielung auf das christliche Kreuzzeichen verstanden werden kann (vgl. NK 645, 10), sowie einer versteckten säkularisierenden Luther-Allusion (vgl. NK 645, 23) spielt Gottes- oder Religi-

onskritik in dieser modernen Idyllen-Parodie jedoch keine Rolle. Zumindest nicht aus der Perspektive des mit dem Epitheton „theokritisch“ versehenen Ziegenhirten, dessen ‚tragisches‘ Selbstverständnis als unglücklich Verliebter schon aufgrund der Wortwahl – z. B. „Mich fressen die Wanzen“ (645, 3), „Lebt wohl, ihr Zwiebeln!“ (645, 25) – einen damit kontrastierenden komischen Eindruck erzeugt. Das hat die Interpreten freilich nicht von hochtrabenden Deutungen abgehalten, die pathetische Schlagworte wie das Dionysische, den Nihilismus usw. auf das Gedicht projizieren.

645, 2 f. *Da lieg' ich, krank im Gedärm, – / Mich fressen die Wanzen.*] Der erste Vers weist in IM Lied des Ziegenhirten, KSA 337, 23 noch eine etwas andere Zeichensetzung auf: „Da lieg ich, krank im Gedärm –“. Der Gedichtbeginn ist eine Reminiszenz an den vorletzten Vers von Theokrits 3. Idylle *Das Ständchen*, in dem der ebenfalls an unglücklicher Liebe leidende Ziegenhirt ausruft: „Werd' umfallen und liegen, mich werden die Wölfe verzehren“ (Theokrit 1858, 31). Forrer 2017, 170 deutet die „Wanzen“, die bei N. „die Wölfe“ ersetzen, offenbar als Bettwanzen, wenn er Heines „Matratzengruft“ (Heine 1861–1866, 18, 6) aus dem *Nachwort zum Romanzero* assoziiert. Das Kranksein „im Gedärm“ würde immerhin dazu passen; N.s Ziegenhirt teilt es mit seinem Autor: N. selbst litt nicht nur immer wieder unter Kopfschmerzen, Schwindel und Sehschwäche, sondern auch unter Magenschmerzen, Verdauungsbeschwerden und Hämorrhoiden. Als poetologische Metapher diente der gastroenterologische Komplex verschiedentlich in FW Vorspiel; vgl. auch den diätetischen Rat an einen Dyspeptiker in FW Vorspiel 24.

Die ausführliche Interpretation von Grimm weist vor dem ähnlichen Leidenshintergrund beider Autoren auf vielfältige Parallelen zwischen N.s *Lied des Ziegenhirten* und Heines Liebeslyrik hin. Für die hier zu kommentierende Stelle erinnert Grimm 1985, 220 an die Verse „Ich liege krank im Gras; / Ich höre fernes Klingen“ aus dem fünften Gedicht des Zyklus „Neuer Frühling“ (Heine 1844, 10), den Heine in den *Neuen Gedichten* veröffentlichte. Auch für die ‚unpoetischen‘ Nomina „Gedärme“ und „Wanzen“ führt Grimm 1985, 220 f. Belegstellen bei Heine an. Der späte N. schreibt in EH Warum ich so klug bin 4, KSA 6, 286, 14 f. über Heine: „Den höchsten Begriff vom Lyriker hat mir Heinrich Heine gegeben.“ N. besaß zwei Heine-Bände: *Neue Gedichte*, Hamburg 1844 (mit Lesespuren), und *Letzte Gedichte und Gedanken*, Hamburg 1869 (NPB 282).

645, 4 f. *Lärm! / Ich hör's, sie tanzen ...*] IM Lied des Ziegenhirten, KSA 337, 25 f.: „Lärm: / Ich hör's, sie tanzen.“ Auch der fröhliche Tanz, von dem der unglücklich Liebende ausgeschlossen bleibt – Forrer 2017, 172 spricht von einem Fernbleiben des „Dionysische[n]“ –, bildet ein wiederkehrendes Motiv in

Heines Lyrik (vgl. Grimm 1985, 217 f.). In der letzten Bearbeitungsschicht einer ‚Vorstufe‘ folgen zwischen dieser und der folgenden Strophe noch drei weitere Verse: „Woher am krausen Haar Kopf / Der seidne Streifen! / Will ihr’s zum neuen Jahr“ (N V 8, 163). Dass N. diese Verse schon für die erste Druckfassung verwarf, mag auch damit zusammenhängen, dass das hier zur Sprache kommende Eifersuchtsmotiv – die Geliebte nimmt offenbar von anderen Verehrern Liebes-Gaben an – der vierten Strophe vorbehalten bleiben sollte.

645, 7 *schleichen.*] IM Lied des Ziegenhirten, KSA 3, 338, 2: „schleichen:“.

645, 8 *Ich warte wie ein Hund,* –] In IM Lied des Ziegenhirten, KSA 3, 338, 3 ohne Komma. Der Vergleich zielt auf den unwürdigen Zustand des von seiner Geliebten versetzten, umsonst wartenden Ziegenhirten. Zum Hund als Vergleichsbild für Schmerzen vgl. auch NK FW 312.

645, 9 *Zeichen.*] IM Lied des Ziegenhirten, KSA 3, 338, 4: „Zeichen!“

645, 10 *Das Kreuz, als sie’s versprach?*] In IM Lied des Ziegenhirten, KSA 3, 338, 5 noch mit Ausrufezeichen. Es liegt nahe, die elliptische Exclamatio auf das Kreuzzeichen zu beziehen, welches wohl das Versprechen der Geliebten beglaubigen sollte, sich in der Nacht bei dem Ziegenhirten einzufinden. Diese Nennung des christlichen Symbols kontrastiert nicht nur mit der vom Gedicht evozierten antiken Sphäre der theokritischen Idylle, sondern auch überhaupt mit der Rahmensituation einer Verabredung zur heimlichen Liebesnacht. Dass die Geliebte dann aber doch nicht erscheint, weil sie sich, wie das Rollen-Ich vermutet, – gleichsam als „schlimme[s] Vögelchen“ (FW Anhang Im Süden, 642, 5) – mit anderen Männern vergnügt, führt das Kreuzzeichen noch auf doppelte Weise *ad absurdum*: zum einen dadurch, *dass* sie den hierauf geleisteten Schwur bricht, zum anderen dadurch, *wie* sie dies tut.

Zu Recht hat Benne 2017, 241 darauf hingewiesen, dass es freilich noch andere Deutungsmöglichkeiten des Kreuzes im vorliegenden Vers gibt. Man muss es nicht zwangsläufig und ausschließlich als christliche Bekreuzigungsgeste verstehen, sondern es könnte es etwa auch die „schon zu Nietzsches Zeit verbreitete Sitte“ gemeint sein, „mit gekreuzten Fingern ein Versprechen null und nichtig zu machen“. Dass indes auch Benne selbst im Fortgang seiner Ausführungen „die Maßstäbe der christlichen Philologie“ (ebd.) anlegt und eine ganze Reihe von Bibelstellen für die „Kreuzesallegorese“ (ebd., 242) aufbietet, zeigt, wie sehr sich der Gedanke an das Zentralzeichen des Christentums letztlich doch aufdrängt.

645, 12 f. – *Oder läuft sie Jedem nach, / Wie meine Ziegen?*] Im ursprünglichen Publikationszusammenhang der IM (hier noch ohne Gedankenstrich, vgl. KSA 3, 338, 7) ergab sich von diesen Versen aus ein Bezug zur Selbstcharakteri-

sierung des weiblichen lyrischen Ich in Strophe 3 des (nicht in FW Anhang übernommenen) Gedichts „Die kleine Brigg, genannt ‚das Engelenchen‘“, wo das Männern nachlaufende Mädchen zwar nicht als Ziege, aber immerhin als juveniles Schaf erschien: „Ueberall hin, wo ein Flämmchen / Für mich glüht, lauf ich ein Lämmchen“ (KSA 3, 336, 18 f.).

645, 13 *Wie meine Ziegen?*] In M III 3, 22 korrigiert aus: „Gleich allen Ziegen?“

645, 16 f. *Es wohnt noch mancher Bock / An diesem Holze?*] Doppeldeutiges Wortspiel mit ‚Holzbock‘. In Grimms *Deutschem Wörterbuch* wird unter dem Lemma „holzbock“ als erste Bedeutung aufgeführt: „wilder bock, waldbock“. Unter anderem verzeichnet Grimm aber noch eine weitere, hier wohl ebenfalls gemeinte Bedeutung: die als ‚Gemeiner Holzbock‘ bezeichnete Zeckenart „*acarus reduvius*, eine in gesträuchen lebende milbe, die thieren lästig wird“ (Grimm 1854–1971, 10, 1768 f.). Die erste Bedeutung passt allgemein zur Ziegenhirten-Rolle des lyrischen Ich und speziell zum Vergleich der Geliebten mit „meine[n] Ziegen“ (645, 13) in der vorigen Strophe; vor diesem Hintergrund ergeben sich Assoziationen zum Ziegenbock, der traditionell Inbegriff sexueller Aktivität ist: Entsprechend wird auch in Theokrits 3. Idylle ein „Bock“, der „stoßen“ will (Theokrit 1858, 27), erwähnt. Forrer 2017, 172 ruft vor diesem Hintergrund und im Anschluss an Grimm 1985 „die dionysische Figur des Satyrs“ in Erinnerung. Die zweite Bedeutung des ‚Holzbocks‘ knüpft hingegen an die Rede von den „Wanzen“ (645, 3) in Strophe 1 an und vergleicht die vermuteten Nebenbuhler mit lästigem Ungeziefer.

645, 18 – *Wie kraus*] In IM Lied des Ziegenhirten, KSA 3, 338, 13 ohne Gedankenstrich, den N. augenscheinlich erst nachträglich in D 16a, 62 eingefügt hat. Grimms *Deutsches Wörterbuch* listet mehrere Verwendungsweisen des Adjektivs „kraus“ auf, die einen misshutigen, schmerzlichen Gesichtsausdruck bezeichnen: „die gerunzelte stirn, miene u. dgl. wird kraus“ (Grimm 1854–1971, 11, 2089). Die gesamte fünfte Strophe kam entstehungsgeschichtlich zuletzt hinzu; so hat N. sie mit brauner Tinte nachträglich der Bleistiftaufzeichnung in M III 3, 22 f. hinzugefügt.

645, 20 *So wächst*] Zu Beginn dieser Zeile stand im Druckmanuskript ursprünglich noch der Gedankenstrich (vgl. D 16a, 63), den N. dann stattdessen an den Anfang der Strophe gesetzt hat (vgl. NK 645, 18)

645, 23 *Gleich sieben Uebeln*, –] In IM Lied des Ziegenhirten, KSA 3, 338, 18 ohne Komma. Anspielung auf Luthers wenig bekannte Lehre von den sieben Übeln, die dieser in seiner 1519 entstandenen Trostschrift für den kranken Kurfürsten Friedrich den Weisen auflistet und den komplementären sieben Gütern gegenüberstellt. In der Schrift mit dem Titel *Tesseradecas consolatoria pro la-*

borantibus et oneratis (Vierzehn Tröstungen für Mühselige und Beladene) listet Luther die sieben Übel auf: 1) das Übel in uns: das Verderben der eigenen Sünde, 2) das Übel vor uns: künftige Not, 3) das Übel hinter uns: vergangene Not, 4) das Übel unter uns: Tod und Hölle, 5) das Übel zu unserer Linken: das Leid der Feinde, 6) das Übel zu unserer Rechten: das Leid der Freunde, 7) das Übel über uns: Kreuz und Tod Christi. Bei N. wird der christliche Bezug restlos getilgt; die ‚sieben Übel‘ haben demgegenüber nur noch die Funktion, metaphorisch die Intensität des Liebesleids zu bezeichnen. Diese selbst wird freilich durch die anschließenden Verse: „Nichts mag ich essen schier. / Lebt wohl, ihr Zwiebeln!“ (645, 24 f.) wieder ironisch depotenziert.

645, 24 *schier.*] IM Lied des Ziegenhirten, KSA 3, 338, 19: „schier,“.

645, 25 *Lebt wohl, ihr Zwiebeln!*] Zwiebeln galten in der Antike als Aphrodisiakum; vgl. Ovid: *Ars amatoria* II, 421 f.: „Candidus Alcatheae qui mittitur urbe Pelasga, / Bulbus, et, ex horto quae venit, herba salax“ – „Weiße Zwiebel, geschickt aus Alcáthoe, Stadt der Pelasger, / Und das geile Gewächs, das aus dem Garten uns kommt“ (Ovid 1861, 100–103).

645, 26 f. *Der Mond gieng schon in's Meer, / Müd sind alle Sterne*] Als Prätext kommt (vgl. schon Grimm 1985, 227 f. u. Müller 1995, 81) der Anfang von Sapphos Fragment 52 (Bergk) in Frage, das sich N. 1863, während seiner Schulzeit, eigens notiert hat (vgl. KGW I 3, 128, 2–5): „Der Mond ist hinunter und / Das Siebengestirn“ (Sappho 1857, 94). Forrer 2017, 175 argumentiert neuerlich für diesen intertextuellen Bezug, indem er auf die vom metrischen Schema abweichende Dreiebigkeit des zweiten Verses der letzten Strophe (V. 26) hinweist, die „mit den enhoplischen Versen“ des Sappho-Fragments korrespondiere. In M III 3, 23 (hier noch „[Matt]“ statt „Müd“) hatte N. einen zweiebigigen Vers daraus gemacht, indem er „alle Sterne“ zu „die Sterne“ korrigierte. Diese Korrektur wurde später wieder zurückgenommen. (Dass V. 26 vor allem auch als trochäischer Vers – ähnlich wie schon V. 11 – aus der Reihe der sonst jambisch geprägten Verse tanzt, erwähnt Forrer nicht.)

Denkbar ist neben dem Sappho-Bezug jedoch auch eine parodistische Inversion der Anfangszeilen von Matthias Claudius' berühmtem *Abendlied*: „Der Mond ist aufgegangen, / Die goldnen Sternlein prangen“ (Claudius 1774, 57).

645, 26 *gieng*] IM Lied des Ziegenhirten, KSA 3, 338, 21: „ging“.

645, 28 f. *Grau kommt der Tag daher, – / Ich stürbe gerne.*] Thematische Bezugnahme auf das Ende von Theokrits 3. Idylle, wo der singende Ziegenhirte sich ebenfalls wegen verschmähter Liebe den Tod wünscht. Abgesehen davon ergeben sich wörtliche und metrische Übereinstimmungen mit den Schlussversen von Mörikes Gedicht *Das verlassene Mägdelein* (1829): „So kommt der Tag he-

ran, – / O ging' er wieder!“ (Mörike 1838, 23) Ausführlicher Vergleich in Grimm 1985, 225 f.

645, 28 *daher*, –] IM Lied des Ziegenhirten, KSA 3, 338, 23: „daher –“.

[8.]

„*Diesen ungewissen Seelen*“.] Im Druckmanuskript ohne Punkt (vgl. D 16a, 63). Entstanden ist das Gedicht im Herbst 1884 (vgl. KGW VII 4/2, 202 f.); im Großoktavheft Z II 5 findet sich ein erster, noch titelloser Entwurf (vgl. Z II 5, 17). In der ‚Reinschrift‘ ursprünglich wie folgt überschrieben: „An gewisse Lobredner“ (Z II 6, 7). So lautet der Titel auch in einem Werkplan zu JGB, der als „Anhang“ die „Lieder und Pfeile des Prinzen Vogelfrei“ vorsieht (KGW IX 5, W I 8, 168, 2 = NL 1885/86, 2[47], KSA 12, 84, 18–85, 18). Eine weitere Variante des Titels macht die polemische Stoßrichtung des Gedichts noch deutlicher: „Gegen gewisse Lobredner“ (KSA 14, 277). „Gegen die Lobenden“ im Allgemeinen hatte sich im Dritten Buch schon FW 190 ausgesprochen. Aus der nicht gerade reichhaltigen Sekundärliteratur zu diesem Gedicht vgl. Weilheim 1929, 92 f., der qua Zitatarangement eine thematische Nähe zu den Ausführungen über die „deutsche[] Seele“ (597, 26) in FW 357 suggeriert, und Sharma 2006, 107 f., der „a counter-position in this poem to the one presented in ‚Lied eines theokritischen Ziegenhirten.‘“ erkennen will. Am ertragreichsten ist noch der Hinweis von Hubbard 1958, 118, der folgende Stelle aus Emersons Essay *Charakter* als möglichen Prätext präsentiert: „Fürchte, wenn deine Freunde dir sagen, daß du wohl gethan hast, und es ihre aufrichtige Meinung ist; aber wenn sie mit ungewissen scheuen Blicken voll Ehrfurcht und halb voll Verdruß dastehen, und ihr Urtheil noch für Jahre hinausschieben müssen, dann magst du zu hoffen anfangen.“ (Emerson 1858, 347; N.s Unterstreichungen; am Seitenrand hat er die Stelle außerdem mit einem Ausrufezeichen markiert und dazu notiert: „1881 / ego“.) Wenngleich Schlüsselwörter wie „unwissen“ oder „Verdruß“ – vgl. den „Selbstverdruss“ (646, 5) – auch in N.s Gedicht begegnen, sieht dessen lyrisches Ich doch keinen Hoffnungs-Grund angesichts der so beschriebenen Reaktionen seiner Zeitgenossen auf es, wie schon Hubbard selbst bemerkt, der vielmehr von einem „Fluch auf die ‚unwissen Seelen‘“ (Hubbard 1958, 118) spricht. Überdies verknüpft N.s Text ja gerade das Lob mit dem ungewissen (Selbst-)Verdruss, der bei Emerson dagegen mit Urteilsenthaltung einhergeht.

N. bedient sich hier einer vierzeiligen trochäischen Strophenform, bei der die Verse 1 und 3 jeweils aus akatalektischen, weiblichen Vierhebern, die Verse 2 und 4 hingegen aus katalektischen, männlichen Drei- und Fünfhebern beste-

hen. Dies variiert – mit der Verlängerung des Schlussverses gegenüber Vers 2 um zwei Hebungen – eine erst seit Ende des 18. Jahrhundert in der deutschen Lyrik etablierte, etwa von Schiller und in der Romantik, besonders auch von Heine im *Buch der Lieder* genutzte Strophenform, die aufgrund ihrer „wiederholte[n] gegensätzliche[n] Bewegung, die einer inneren Widersprüchlichkeit des Wortsinns zu entsprechen vermag“, bevorzugt für „Spott“-Gedichte Verwendung fand (Frank 1993, 137). Detering 2015, 167 bemerkt zu N.s „metrisch ambitionierten Strophen [...]“: Wer seinen Jammer und Zorn so artikulieren kann, ist schon beinahe darüber hinaus“, so dass von hier aus ein Bogen zur poetischen Autotherapie des übernächsten Textes „*Rim us re me di um*“ geschlagen werden könne.

646, 3 *Bin ich grimmig gram.*] Dieselbe Alliteration verwendet N. auch in Za IV Das Lied der Schwermuth 3, KSA 4, 373, 12–14: „Gram allen Lamms-Seelen, / Grimmig-gram Allem, was blickt / Schafmässig“ (vgl. auch DD Nur Narr! Nur Dichter!, KSA 6, 379, 14–16). Vgl. noch ohne diese Alliteration Z II 5, 17: „Bin ich gram“. Nachträglich in Z II 6, 7 eingefügt: „{gründlich}-“.

646, 4 *All ihr Ehren ist ein Quälen*] In der ‚Vorstufe‘ Z II 5, 17 lautet der Vers: „All ihr Nehmen ist ein Stehlen“. Vielleicht hat N. diese Variante verworfen, weil er dem in Za II Das Nachtlied, KSA 4, 136, 19 und Za III Die Heimkehr, KSA 4, 232, 15 positiv codierten Wortspiel ‚Stehlen noch seliger als Nehmen‘ nicht ins Gehege kommen wollte, das das biblische Diktum „Geben ist seliger, denn nehmen“ aus der Apostelgeschichte des Lukas (20, 35) verdreht (Die Bibel: Neues Testament 1818, 168).

646, 5 *All ihr Lob ist Selbstverdruss und Scham.*] Z II 5, 17: „All ihr Lob ist Scham.“ In Z II 6, 7 zum Wortlaut der Druckfassung korrigiert.

646, 6f. *Dass ich nicht an ihrem Stricke / Ziehe durch die Zeit*] In Z II 5, 17 „Ziehe“ korrigiert aus: „Führe“. Vgl. das in Wander 1867–1880, 4, 912 angeführte Sprichwort: „An diesem Strick muss man nicht ziehen.“ Das Verb ‚ziehen‘ ordnen N.s Verse in Form einer Syllepse bzw. eines Zeugmas doppelt zu: am Strick ziehen und durch die Zeit ziehen. Vgl. den sinnverwandten Imperativ in FW Vorspiel 63, der freilich nicht vom Ziehen, sondern vom Rollen spricht: „Roll’ selig hin durch diese Zeit! / Ihr Elend sei dir fremd und weit!“ (367, 25 f.) Direkt nach der oben zitierten Stelle aus Emersons *Charakter*-Essay heißt es über den scheinbaren Egoismus des unzeitgemäßen ‚Zukunftsmenschen‘: „Diejenigen, die der Zukunft leben, müssen immer denen egoistisch erscheinen, die der Gegenwart leben.“ (Emerson 1858, 347)

646, 8f. *Dafür grüsst mich ihrer Blicke / Giftig-süsser hoffnungsloser Neid.*] Z II 5, 17: „Dafür lohnt mich ihrer Blicke / Bittersüßer Neid.“ „Bitter“ überschrieben durch „Giftig“. In Z II 6, 7 dann noch nachträglich eingefügt: „hoffnungsloser“.

646, 11 *die Nase drehn!*] Z II 5, 17: „die Nase drehn –“. In Z II 6, 7 mit Ausrufezeichen und Gedankenstrich. In D 16a, 63 hatte N. zunächst noch zu einem Fragezeichen angesetzt, bevor er sich dann doch für das Ausrufezeichen entschied. Zu dem Phraseologismus „Einem eine Nase drehen“ vgl. Wander 1867–1880, 3, 955: „Ohne Zweifel, sagt ein älterer Schriftsteller, ‚Herkommen von der neuen Nasemachekunst. Es werden aber solche Nasen aus einem Arm gemacht, auf welchen das neu benaste Gesicht gebunden wird. Eine solche Nase fault aber leicht wieder ab. Also können auch die Possen, die man mit Nasendrehen vergleicht, nicht lange dauern.‘ Also: Jemand täuschen, ihm etwas weis machen, ihm eine Unwahrheit aufreden.“

646, 13 *Soll bei mir auf ewig irre gehn.*] Z II 5, 17: „Mag ich nicht verstehn.“ In Z II 6, 7 dann zum Wortlaut der Druckfassung korrigiert aus „Wird stets irre gehn!“ und der Alternativformulierung „Will ich nicht mehr sehn!“. Das Ausrufezeichen behielt N. allerdings auch in der letzten Bearbeitungsstufe dieses Notats noch bei.

[9.]

Narr in Verzweiflung.] Dieses Gedicht taucht bereits – zusammen mit etlichen Gedichten, die dann in FW Vorspiel Eingang gefunden haben – in einem Quartheft auf, das N. zwischen Dezember 1881 und Frühjahr 1882 benutzt hat. Dort fehlen die Verse 6 und 9 (646, 20 und 23) der Druckfassung. Zudem bilden die letzten beiden Strophen der Druckfassung in jener ‚Vorstufe‘ noch eine fünfzeilige Versgruppe (vgl. M III 6, 33). In einem Quartheft vom Herbst/Winter 1884/85 besteht das Gedicht dann zwar schon aus vier Versgruppen; Vers 6 der Druckfassung fehlt allerdings immer noch, während Vers 9 hier schon nachträglich ergänzt wurde (vgl. Z II 6, 85). Wie das vorangehende Gedicht so weist auch „*Narr in Verzweiflung*“ ein elaboriertes metrisches Schema auf, das sogar noch etwas origineller erscheint. Die sehr frei an die Form der Terzine (vgl. Frank 1993, 64–69) anschließenden vier dreizeiligen Strophen bestehen jeweils aus jambischen Vierhebern (statt der terzinenüblichen Fünfheber), wobei sich immer zwei akatalektisch-männliche und ein hyperkatalektisch-weiblicher Vers gegenüberstehen oder umgekehrt. Dabei werden mehrere der dadurch vorgegebenen Konstellationsmöglichkeiten durchgespielt, indem sich die Verteilung der Verse am anspruchsvollen Reimschema aab / bba / aba / ac(c) orientiert: alle a-Verse sind akatalektisch-männlich, die b- und c-Verse hyperkatalektisch-weiblich. Der Text kommt also mit nur drei Reimendungen aus, wobei allerdings auch verschiedenartige unreine Reime vorkommen. Einen metrischen Clou stellt der letzte Vers dar, der kalkuliert als Fragment da-

herkommt; schriftlich realisiert sind in der hyperkatalaktischen Zeile nur drei Hebungen – den Rest hat der Leser zu ergänzen (vgl. NK 646, 25 f.). Zur Interpretation des Gedichts vgl. Sharma 2006, 108 f., Detering 2015, 167 und Schubert 2017, 228–232. Zur Rollenfigur des Narren im Fünften Buch vgl. auch NK FW 379.

646, 15 f. *Ach! Was ich schrieb auf Tisch und Wand / Mit Narrenherz und Narrenhand*] N. greift mit der im Gedicht insgesamt viermal vorkommenden Formel „Tisch und Wand“ einen verbreiteten Phraseologismus auf. Vgl. das Lemma „Narrenhand“ in Wander 1867–1880, 3, 938, wo u. a. folgende Versionen aufgelistet werden: „Narrenhände besudeln Tisch und Wände“, „Narrenhände beschmieren Tisch und Wände“ sowie „Narren Hände beschmeissen Tisch und Wände“. Vgl. auch die – abwertend gegen die Verfechter einer ‚freien Gesellschaft‘ eingesetzte – Anspielung auf diese Redensarten in FW 356, vgl. NK 597, 15 f.; zum Querbezug zwischen den Texten siehe Müller 2020a, 163. Aufgrund der bei N. häufig begegnenden Verschränkung von Dichter- bzw. Künstler- und Narrentum ist die graffitigleich „auf Tisch und Wand“ hinterlassene närrische Herz- und Handschrift als poetologische Metapher lesbar, die der Selbstreflexion auf die eigene dichterische Praxis dient. Vgl. auch schon den „Narr[en]“ (639, 11) und das „Ewig-Närrische“ (639, 14) im Eröffnungsgedicht „An Goethe“.

Zur „Narrheit“, die sich „an die Wand zu schreiben“ gedenkt (was sich als parodierende Anspielung auf das Menetekel aus Daniel 5 lesen lässt), vgl. schon NL 1880/81, 8[37], KSA 9, 391, 4 f. Nachdem dann NL 1882, 18[Titel], KSA 9, 673, 1–5 ein eigenes Werk „500 Aufschriften / auf Tisch und Wand / für Narrn / von / Narrenhand“ entwirft, kehrt das poetologische Motiv in Za III Vom Geist der Schwere 1, KSA 4, 241, 6–8 wieder: „Meine Hand – ist eine Narrenhand: wehe allen Tischen und Wänden, und was noch Platz hat für Narren-Zierath, Narren-Schmierath!“ Hierzu die Vorarbeit NL 1883, 18[30], KSA 10, 574, 9 f. Zur närrischen Verschränkung von Herz und Hand siehe auch Za III Die Heimkehr, KSA 4, 233, 27 f.: „mit Narrenhand und vernarrtem Herzen“.

646, 15 *Wand*] M III 6, 33 und Z II 6, 85: „Wand,“.

646, 17 *zieren? ...*] M III 6, 33: „zieren!“, Z II 6, 85: „zieren –?“

646, 18 *Doch ihr sagt: „Narrenhände schmieren, –*] In M III 6, 33 aus „Nun sagt ihr: ‚Narrenhände schmieren,“ korrigiert zu: „Doch ihr sagt: ‚Narrenhände schmieren,“; in Z II 6, 85 keine Hervorhebung. Vgl. NK 646, 15 f.

646, 19 *purgieren,*] M III 6, 33: „purgiren!“, Z II 6, 85: „purgieren.“ Vgl. Petri 1861, 648: „reinigen; abführen; sich entschuldigen, rechtfertigen“.

646, 21 *Erlaubt!*] M III 6, 33 und Z II 6, 85: „Verzeiht!“; erst in D 16a, 63 hat N. den Wortlaut korrigiert.

646, 21 *an –,*] M III 6, 33: „an: –“, Z II 6, 85: „an,“.

646, 22 *führen,*] M III 6, 33: „führen“, Z II 6, 85: „führen:“.

646, 23 *Als Kritiker, als Wassermann.*] Nachträglich in Z II 6, 85 eingefügt. Die Verbindung von „Kritiker“ und „Wassermann“, die im vorliegenden Gedicht der Reinigung von närrisch vollgeschriebenen Tischen und Wänden mit einem „Schwamm“ (646, 22) korrespondiert, findet sich schon vor N. So etwa in einer Ankündigung zum „humoristische[n] Sopha- und Toilettenblatt“ *Der Deutsche Horizont* von 1831, in dem nicht nur „die ernste Kritik der bedeutsamen deutschen Litteratur“ stattfinden, sondern auch „der unermüdliche ‚Wassermann‘ [...] jenen Theil der Litteratur besprechen [soll], der in sein Bereich fällt, und der leider jezt ganze Bücher-Regengüsse heranschwenmt“ (Anonym 1831, 1222).

646, 24 *Doch, wenn]* M III 6, 33 und Z II 6, 85: „Doch wenn“.

646, 25 *Säh’]* M III 6, 33: „Säh“.

646, 25 f. *Säh’ gern ich euch, ihr Ueberweisen, / Mit Weisheit Tisch und Wand besch]* In M III 6, 33 endet die letzte Verszeile mit „Wand – ...!“, in Z II 6, 85 mit „Wand be – –“. Auf die in NK 646, 15 f. zuletzt genannte Variante des Sprichworts spielt wohl (unter anderem) der Gedichtschluss an: Es ließe sich – dem Sprichwort gemäß – ergänzen: „beschmeißen“, aber auch und vor allem an das derbe Verb „bescheißen“ ist zu denken (die oben angeführten Interpretationen denken sogar ausschließlich an letzteres). Vom Reim her, der so oder so ‚unrein‘ ist, ließe sich beides einsetzen; die Entscheidung bleibt dem Leser überlassen. Schubert 2017, 231 weist darauf hin, „[d]ass es es sich bei der ausdrücklichen Beziehung des Narren zu Fäkalien um ein kulturgeschichtliches Phänomen handelt“, was sie „mit Blick auf den Eulenspiegel“ sowie auf „Festbräuche[]“ ausbuchstabiert, „die im europäischen Mittelalter [und] bis in die Neuzeit hinein lebendig waren, wobei das Werfen von Kot eine Rolle spielte“. Darauf sei auch das Sprichwort „Narrenhände beschmeißen Tisch und Wände“ zurückzuführen. Indes eröffnet der Gedichtschluss ja gar nicht die Deutungsmöglichkeit, dass das lyrische Narren-Ich „Tisch und Wände“ mit Kot beschmieren will, sondern lediglich diejenige, dass es gern den „Ueberweisen“ dabei zuschauen würde, wie sie dies tun. Die Kombination von ‚Weisheit‘ und ‚bescheißen‘ im Horizont der Narrenthematik findet sich übrigens schon in Sebastian Brants *Narrenschiff* (1494): „Man schätzte nicht ihre Weisheit heute, / Wenn sie nicht könnten beschei[ßen] die Leute“ (Brant o. J. [1877], 43).

Als „traurige Pointe“ (Denker 2015, 340) sei erwähnt, dass die Krankenakten der Basler und Jenaer ‚Irrenanstalten‘, in denen N. nach seinem geistigen Zusammenbruch 1889/1890 behandelt wurde, unter den abnormen Verhaltensweisen des Patienten aufgelistet wird, dass er „Koth geschmiert“ habe (vgl. Volz 1990, 395, 398 u. 402). Mit Bezug auf das vorliegende Gedicht siehe auch Volz 1995, 304 f.

[10.]

Rimus remedium. Oder: Wie kranke Dichter sich trösten.] Während Gilman 2001, 80 mit Blick auf N.s gesundheitliche Krise im Jahr 1879 behauptet, das Gedicht sei unmittelbar danach entstanden, gibt KGW VII 4/2, 203 als Entstehungszeitraum den „Herbst 1884“ an. Tatsächlich findet sich ein Entwurf aus dieser Zeit im Großoktavheft Z II 5 (vgl. Z II 5, 51–54); die kurz darauf ins Reine geschriebene Version im Quartheft Z II 6 trägt den Titel „Der kranke Dichter“ (Z II 6, 59), der später in modifizierter Weise zum Untertitel wurde. Unter der Handschrift steht jedoch „Rapallo, Winter 1883“ (Z II 6, 60). Solche rückbezüglichen Datierungen setzte N. öfters unter Gedichte, um Ort und Zeit des ersten Entwurfs festzuhalten (vgl. schon NK FW Anhang Dichters Berufung); eine entsprechende Niederschrift aus jener Zeit war aber bislang nicht aufzufinden.

Der lateinische Haupttitel der Druckfassung lässt sich mit ‚Reim als Heilmittel‘ oder ‚heilender Reim‘ übersetzen, wobei ‚rimus‘ allerdings eine neuzeitliche Latinisierung darstellt. Anders als Günther 2017, 209 vermutet, haben wir es jedoch keineswegs mit einer „Wortschöpfung Nietzsches“ zu tun, sondern mit einer im 19. Jahrhundert auch schon früher unter Philologen gebräuchlichen bzw. diskutierten Prägung. Laut Diefenbach 1858, 753 handelt es sich bei „*rimus* für *Reim*“ um eine „von Zeuss gebildete Form“, wofür er auf den zweiten Band von Johann Kaspar Zeuß’ *Grammatica Celtica* verweist, wo es heißt: „In ea assonantia origo prima assonantiae finalis est, cultae praesertim a populis recentioribus Europae, quam dicunt *rimum*.“ Die zugehörige Fußnote erläutert: „Ex gr. ῥυθμός, lat. rhythmus, significante aliud aliquid, deducunt.“ (Zeuß 1853, 2, 911) Vgl. auch das Lemma „Rima“ in Friedrich Christian Diez’ *Etymologischem Wörterbuch der romanischen Sprachen* (Diez 1853, 290 f.).

Der poetologisch-autoreferentielle Titel von N.s Gedicht ist als *pars pro toto* zu verstehen: der ‚Reim‘ bezeichnet die lyrische Dichtung. Das „*remedium*“ (im alternativ formulierten Untertitel der ‚Trost‘) zielt auf die Selbstheilungs- bzw. Selbsthilfekräfte der Poesie. Dass es nicht um einen einzelnen, bestimmten Reim geht, zeigen die – auffällig ‚unpoetischen‘, umgangssprachlich gehalte-

nen – Schlussverse deutlich genug an: „Wer jetzt nicht hundert Reime hätte, / Ich wette, wette, / Der gienge drauf!“ (647, 30–32; vgl. hierzu Görner 2017, 196) Die Rede von den ‚hundert Reimen‘ lässt sich in spezifischer Weise auch auf die in sich vielfältige Form des vorliegenden Gedichts selbst beziehen: Entgegen dem äußeren Anschein handelt es sich bei den fünf sechszeiligen Versgruppen nicht *sensu stricto* um Strophen, da sie metrisch und reimschematisch nicht gleichartig gebaut sind. Während die ersten beiden Versgruppen noch durchgängig Kreuzreime aufweisen, wechseln die beiden folgenden zu umarmenden Reimen, wobei die dritte Versgruppe (nach dem Schema abbaba) gegen Ende wieder in den Kreuzreim übergeht, die vierte hingegen (nach dem Schema abbaab) einen ‚gedoppelten‘ umarmenden Reim darstellt; die fünfte entspricht schließlich der dritten spiegelverkehrt im ‚fließenden‘ Übergang von Kreuz- zu umarmendem Reim (nach dem Schema ababba). Die metrische Struktur entspricht, wie angedeutet, insofern der Reimstruktur des Gedichts, als auch jene höchst uneinheitlich ausfällt. Wie Günther 2017, 211 richtig beobachtet, lassen sich einfache jambische Verse ausmachen (z. B. 647, 6: „Umsonst, dass all mein Ekel schreit“), aber auch komplexere Versmaße wie der aus Trochäus und Jambus zusammengesetzte Chorjambus (z. B. 647, 9: „Welt – ist von Erz“) oder der aus Daktylus und Trochäus bestehende Adoneus (z. B. 647, 11: „fliegenden Dolchen“). Auch die Einrückungen, die das Gedicht (zwar noch nicht in Z II 6, 59 f., aber schon im Druckmanuskript D 16a, 63 f.) aufweist, sind nicht ganz einheitlich gesetzt: Werden in der ersten Strophe noch der erste und der letzte Vers eingerückt, so in den folgenden Strophen jeweils der erste und der vorletzte.

Uneinheitlich erscheint nicht zuletzt die Sprechsituation des Gedichts, das dadurch – neben „Der geheimnisvolle Nachen“, mit dem sich auch inhaltliche Berührungspunkte ergeben (vgl. NK 647, 7 f. u. NK 647, 15 f.) – zu den besonders schwierig zu deutenden Texten in FW Anhang gehört. Monologische Partien, in denen das lyrische Ich quasi sich selbst adressiert (Versgruppen 2 und 5), wechseln mit solchen ab, in denen es ein Gegenüber als ‚lyrisches Du‘ apostrophiert, wobei sich dieses wiederum wandelt: Spricht das lyrische Ich zunächst die „Hexe Zeit“ (647, 4) an, um seinen „Ekel“ (647, 6) vor ihr kundzutun, so wendet es sich später an das eigene „Fieber“ (647, 16 u. 26), das zwischendurch als „Dirn[e]“ (647, 19) verflucht und fortgejagt, dann aber „zärtlicher“ (647, 23) wieder zurückgerufen und mit „Gold“ (647, 24) gelockt wird, welches als poetologische Metapher für die Dichtung, für die zuletzt genannten „Reime“ (647, 30) deutbar ist. Auch und gerade aufgrund dieses abrupten Wandels der Anredepartner sowie der starken Stimmungsschwankungen des lyrischen Ich wirkt der Text wie eine poetisch-poetologische Fieberphantasie, die immerhin insofern trostreich für den „kranke[n] Dichter“ en-

det, als dieser sich (selbst) dessen vergewissert, dass ihn seine Dichtung – zumindest „jetzt“ (647, 30) – vor dem Untergang bewahrt.

Das Gedicht wurde vergleichsweise oft besprochen und unterschiedlich gedeutet. Lesen es Gilman 2001, 80–83 (vgl. auch Gilman 1997, 87–92) und Mathes 1984, 61 f. als selbstparodistische Hommage an Heines „Matratzengruft“-Lyrik, so deuten es Grundlehner 1986, 112–119, Sharma 2006, 90–92 u. 98–100 und Detering 2015, 167 f. auf je verschiedene Weise vor allem als Gestaltungen der ‚ewigen Wiederkehr des Gleichen‘. In der bisher ausführlichsten Interpretation von Günther 2017, hier 220 wird das Gedicht mit Blick auf die darin entdeckte „dionysische Natur“ schließlich als eine „parodistische Anlehnung an die *Geburt der Tragödie*“ aufgefasst. Fast alle Interpretationen ziehen außerdem Parallelen zu verschiedenen Za-Stellen, darunter Za III Vom Gesicht und Räthsel, Za III Der Genesende und Za IV Das Zeichen. Die Krankheits- und Genesungsthematik, auf die dabei gerne hingewiesen wird, findet sich aber nicht nur in Za, sondern im Rahmen der Neuausgabe von FW wäre in einer weiterführenden Gedichtanalyse insbesondere auch genauer nach dem Zusammenhang mit der Selbstinszenierung von „Herrn Nietzsche“ (347, 2) als genesen(d)er Autor in FW Vorrede zu fragen.

647, 3–5 *Aus deinem Munde, / Du speichelflüssige Hexe Zeit, / Tropft langsam Stund' auf Stunde.*] Mit dieser expressiven, einer Ästhetik des Hässlichen folgenden hypallagischen Personifikation der Zeit als sabbernde Hexe, aus deren Mund die Stunden wie Speichel tropfen, greift N. umgestalterisch die topische Metapher vom Fluss der Zeit bzw. von der (ver)fließenden Zeit auf, die in der zeitgenössischen Zeit-Philosophie auch eigens reflektiert wurde. So hätte N. etwa in Max Eyfferths *Philosophischer Untersuchung über Die Zeit* lesen können: „Ein sehr gebräuchliches Bild sagt die Bewegung sogar von der Zeit selbst aus, die Zeit fliesse. [...] Die Bewegung ist eine Art der Zeit und könnte als solche schon zur Veranschaulichung dienen. Das Fließen ist wieder eine Art der Bewegung und liefert also noch ein besseres, weil anschaulicheres Bild.“ (Eyfferth 1871, 73) In N.s Gedicht ist freilich nicht in dergestalt konventioneller Bildlichkeit vom (schnellen) Fließen der Zeit die Rede, sondern eben vom zähflüssigen Tropfen der Stunden. Zum Ausdruck gebracht wird damit offensichtlich die depressiv getönte Erfahrung einer Zeitdehnung, die insbesondere an die Stimmung der Langeweile denken lässt (welche in FW 42 dem Künstler und Denker zugeschrieben wurde). In seinen *Parerga und Paralipomena* hatte Schopenhauer befunden: „Der allgemeinste Ueberblick zeigt uns, als die beiden Feinde des menschlichen Glückes, den Schmerz und die Langeweile.“ (Schopenhauer 1873–1874, 5, 347) Nach der Thematisierung der – wenngleich nicht namentlich genannten – Langeweile in der ersten Versgruppe von N.s Gedicht steht denn auch der „Schmerz“ im Zentrum der zweiten.

647, 5 *Stunde.*] Z II 6, 59: „Stunde!“

647, 7f. *Fluch dem Schlunde / Der Ewigkeit!*] Der – vergeblich (vgl. 647, 6) – vom lyrischen Ich verfluchte Schlund der Ewigkeit schreibt nicht nur das vorangehende Bild vom ekelhaften Mund der Zeit-Hexe fort, aus dem wie zähflüssiger Speichel die Stunden tropfen, sondern erinnert darüber hinaus auch deutlich an den „Abgrund ohne Schranken“ (644, 5), der sich in „Der geheimnisvolle Nachen“ auftrat. Verbindungen zwischen den beiden Gedichten betonen ebenfalls Grundlehner 1986, 103, 112 u. 114 und Sharma 2006, 90 u. 92. Siehe auch NK 647, 15 f. Die Nennung der „Ewigkeit“ an der vorliegenden Stelle hat diese und weitere Interpreten ferner dazu bewogen, hier einen Anklang an die ‚ewige Wiederkehr des Gleichen‘ (vgl. NK FW 341) zu vernehmen. Detering 2015, 168 hört hier überdies „Zarathustras Echo“, der in Za III Die sieben Siegel wiederholt singt: „ich liebe dich, oh Ewigkeit!“ (KSA 4, 287–291) Indes würde es sich dann um ein ins Gegenteil verzerrtes Echo handeln; das lyrische Ich des vorliegenden Gedichts verflucht den Schlund der Ewigkeit ja.

647, 9f. *Welt – ist von Erz: / Ein glühender Stier, – der hört kein Schrein.*] Anspielung auf den sog. Sizilianischen Bullen, der verschiedenen antiken Quellen zufolge von dem Athenischen Künstler Perilaos im sechsten Jahrhundert v. Chr. als Folter- und Hinrichtungsinstrument im Auftrag des Tyrannen Phalaris von Akragas angefertigt worden sein soll. Laut Pierer 1875–1879, 14, 224 handelte es sich um „einen ehernen Stier, in dessen hohlen, oben zu öffnenden Leib Verbrecher geschoben wurden, um dort langsam gebraten zu werden, nachdem man Feuer darunter angemacht. Dabei drang das Geschrei der Gemarterten durch die Nasenlöcher des Stiers wie Gebrüll hervor. Der Erste, der so umkam, war P[erilaos] selber.“ Das in „*Rimus remedium*“ sprechende Dichter-Ich fühlt sich in seinem In-der-Welt-Sein offenbar selbst wie ein ‚Insasse‘ dieses glühenden Stiers, der taub für die von ihm verursachten Schreie bleibt, die zunächst aus „Ekel“ angesichts der zähflüssigen Zeit-Hexe ausgestoßen wurden (vgl. 647, 6: „Umsonst, dass all mein Ekel schreit“), der sich im Folgenden aber ausdrücklich zum „Schmerz“ (647, 11) wandelt. Bemerkenswert erscheint überdies, dass in der Überlieferung der Künstler selbst den Stier geschaffen hat, in dem er schließlich umkommt. Von hier aus ließe sich die Frage aufwerfen, inwiefern vielleicht auch der Welt-Schmerz des Dichters im vorliegenden Text ein selbstgeschaffener sein könnte, gegen den er am Ende wiederum sein eigenes Werk als Trostmittel anbietet.

647, 9 *Erz:*] Z II 6, 59: „Erz!“

647, 10 *Stier, – der hört kein Schrein.*] Z II 6, 59: „Stier – der hört kein Schrein!“

647, 11f. *Mit fliegenden Dolchen schreibt der Schmerz / Mir in's Gebein*] Fliegende Dolche, die bei N. sonst nur in nachgelassenen Aufzeichnungen zu Za begegnen (vgl. NL 1884, 28[4], KSA 11, 299, 14 u. NL 1884, 29[1], KSA 11, 336, 6), sind schon vor N. lyrisch belegt, so bei dem mit Hölderlin befreundeten Schwäbischen Dichter Wilhelm Waiblinger (1804–1830), in dessen *Vier Elegien* es heißt, dass in „der Felsschlucht ewig Dunkel / [...] des Räubers Auge dem Wanderer lauert / und der fliegende Dolch so manchen Busen / von den Qualen des Lebens schon befreite“ (Waiblinger 1842, 71). Die Originalität von N.s Bild besteht freilich darin, dass die fliegenden Dolche bei ihm selbst gleichsam zum Bild für die „Qualen des Lebens“ werden, indem sie als Schreibwerkzeug eines – insofern seinerseits als ‚Autor‘ vorgestellten – Schmerzes fungieren, der mittels ihrer sich bzw. die Einsicht in die Herzlosigkeit, aber auch Unverantwortlichkeit der Welt dem Körper des Dichters inskribiert. Günther 2017, 216 f. fühlt sich dadurch an den Hinrichtungsapparat in Kafkas bekannter Erzählung *In der Strafkolonie* (1914) erinnert, der die Delinquenten buchstäblich zu Tode schreibt. Man mag aber auch an die „sieben Dolche[] in der Brust“ denken, die traditionell in der Marienikonographie die „sieben Schmerzen“ der Mater dolorosa versinnbildlichen (Weber 1855, 440).

647, 13f. *„Welt hat kein Herz, / Und Dummheit wär's, ihr gram drum sein!“*] Z II 6, 59: „Welt – hat kein Herz! / Wie darf man drum ihr böse sein?“

647, 15f. *Giess alle Mohne, / Giess, Fieber! Gift mir in's Gehirn!*] Die „Mohne“ stellen abermals – wie schon der Ewigkeitsschlund in 647, 7 f. – eine kotextuelle Beziehung zu „Der geheimnisvolle Nachen“ her. Dort zeigte sich freilich, dass auch „der Mohn“ kein sicheres Mittel war, die ersehnte „Ruhe“ zu erlangen (643, 21 f.). Im vorliegenden Text erscheint der Ruhewunsch freilich geradezu als Todeswunsch, wie das Verlangen nach „Gift“ zeigt. Grammatisch uneindeutig bleibt an der vorliegenden Stelle der Bezug von „Fieber“: Einerseits könnte es sich dabei selbst um etwas handeln, was dem lyrischen Ich – von der zuvor angeredeten „Hexe Zeit“ (647, 4)? – „in's Gehirn“ gegossen werden soll, so dass das „Fieber“ auf einer Aufzählungs-Ebene mit „Mohne[n]“ und „Gift“ stünde; andererseits könnte das „Fieber“ aber auch neuer Adressat der lyrischen Rede und mithin seinerseits Subjekt des geforderten Gießens sein. Für letzteres spricht nicht nur das imperativische Ausrufezeichen hinter „Fieber!“, sondern zumal der Umstand, dass es in der vierten Versgruppe dann ausdrücklich heißt: „Dich, Fieber“ (647, 26). In Z II 6, 59 war das Fieber noch hervorgehoben, was ebenfalls für diese Lesart spricht: „Giß [sic], Fieber!; Gifte mir ins Geh'H'irn!“

647, 17 *Zu lang schon prüfst du mir Hand und Stirn.*] Ohne das rhythmisch störende „mir“ läge hier ein lupenreiner jambischer Vierheber vor. In Z II 6, 59

hat N. das Pronomen wohl deshalb gestrichen, dann aber die Streichung wieder rückgängig gemacht: „Zu lang schon prüfst du ~~mir~~ Hand und Stirn! –“

647, 18 *Was frägst Du? Was? „Zu welchem – Lohne?“*] Walter Kaufmann erläutert hierzu in Nietzsche 1974, 364, Anm. 5: „Nietzsche imagines that his fever asks him what reward he expects for living on and continuing with his work in such agony.“ Auch wenn man von der problematischen Gleichsetzung des lyrischen Ich mit N. absieht, verfehlt diese Lesart den Text. Es geht nicht um einen Lohn für das lyrische Ich, sondern für das „Fieber“ selbst, das augenscheinlich eine Gegenleistung für seine Gehirn-Ergießungen mit „Mohne[n]“ und „Gift“ vom Dichter verlangt (647, 15 f.). Deshalb zeigt sich dieser zunächst entrüstet und spricht einen neuerlichen „Fluch“ aus, und zwar auf das Fieber, das er als ihn verhöhrende „Dirn[e]“ bezeichnet (647, 19), um es dann aber unter dem Hinweis, draußen sei es „kalt“ (647, 22) und regnerisch, sogleich wieder zurückzurufen und mit dem Angebot eines glänzenden Goldstücks zu locken.

647, 18 f. *Was frägst du? Was? „Zu welchem – Lohne?“ / – – Ha! Fluch der Dirn’]* Z II 6, 59: „Da sagt es kalt: ‚Zu welchem Lohne?’ / Fluch dieser Dirn“.

647, 22 *kalt]* Z II 6, 60: „Nacht“.

647, 24 *Gold:]* Z II 6, 60: „Gold –“.

647, 25 f. *Dich heissen „Glück“? / Dich, Fieber, segnen? –]* Z II 6, 60: „Dich nennen ‚Glück‘? / Dich segnen, segnen? –“ In FW Vorrede 3, 350, 2–4 lautet eine ähnliche Frage: „Und was die Krankheit angeht: würden wir nicht fast zu fragen versucht sein, ob sie uns überhaupt entbehrlich ist?“ Diese Frage ergibt sich parallel zur poetologischen Thematik von „*Rimus remedium*“ angesichts einer produktivmachenden Kraft der Krankheit: „wir müssen beständig unsre Gedanken aus unsrem Schmerz gebären“ (349, 30–32).

647, 28 f. *Der Regen sprüht nach meinem Bette! / Wind löscht das Licht, – Unheil in Hauf’!]* Wenn Detering 2015, 168 in Bezug auf diesen Vers von „einer komischen Antiklimax vom Pathos zur Selbstkarikatur als armer Poet im Bett“ spricht, dann evoziert diese Formulierung den Gedanken an Carl Spitzwegs berühmtes Gemälde *Der arme Poet* (1839), auf dem sich der in seiner Dachkammer auf einer Matratze liegende Dichter tatsächlich mit einem an der Decke befestigten Regenschirm vor eindringenden Wassertropfen schützt. Eine andere, intertextuelle Beziehung legt Gilman 2001, 82 nahe, der auf Heines Gedicht *Frau Sorge* verweist, dessen dritte Strophe mit den Worten beginnt: „An meinem Bett in der Winternacht / Als Wärterin die Sorge wacht.“ (Heine 1861–1866, 18, 175) Auch wenn hier Sprühregen und Wind fehlen, lässt der Schluss-

vers dieser Strophe bei Heines „Sorge“, zumindest was ihre Unattraktivität betrifft, an die Zeit-Hexe zu Beginn von N.s Gedicht zurückdenken: „Die Alte nickt so häßlich.“ (Ebd.) Außerdem führt Gilman 2001, 83 als „[a] further parallel to Nietzsche’s poem“ die letzte Strophe von Heines Gedicht *Böses Geträume* an, in der es heißt: „ich erwachte jählichs – und ich war / Wieder ein Kranker, der im Krankenzimmer / Trostlos daniederliegt seit manchem Jahr.“ (Heine 1861–1866, 18, 181) „Trostlos“ bleibt N.s lyrisches Ich aber gerade nicht, da es sich ja schließlich seiner „hundert Reime“ (647, 30) als „medium“ vergewissert. Zumindest für diesen unheilvollen Moment scheint damit Abhilfe geschaffen.

647, 29 *das Licht, – Unheil in Hauf’!*] Z II 6, 60: „mein Licht – Unheil in Hauf’! – –“

647, 30 *hätte,*] Z II 6, 60: „hätte“.

647, 31 *wette, wette,*] Z II 6, 60: „wette, wette, –“.

647, 32 *Der gienge drauf!*] Grimm 1854–1971, 2, 763 listet für das alte, schon von Hans Sachs verwandte Verb ‚draufgehen‘ folgende Bedeutungen auf: „schwinden, durch kosten aufgezehrt werden, zu grund gehen“. Als neuestes Beispiel für die umgangssprachlich noch heute im Sinne von ‚sterben‘ geläufige Wendung wird bei Grimm ebd. Goethe angeführt: „Drauf ging ich ganz gewiss, hätt ich nicht so viel Laune“ (Goethe 1887–1919, IV/1, 174). Insbesondere auch die bei Grimm verzeichnete Bedeutungsmöglichkeit „durch kosten aufgezehrt werden“ könnte sich für den Schluss von N.s Gedicht als aufschlussreich erweisen. Bezieht man nämlich die „hundert Reime“ (647, 30), die der im Untertitel genannte „kranke Dichter“ für nötig hält, um nicht ‚draufzugehen‘, auf das glänzende Goldstück zurück, mit dem er die Fieber-Dirne bezahlen will (Gold = Gedicht), so ließen sich die Schlussverse nämlich als Behauptung seines schöpferischen Reichtums und damit seiner Selbstgewissheit lesen, auch bei anhaltender Inanspruchnahme ihrer Mohn- und Gift-Dienste eben nicht „durch kosten aufgezehrt [zu] werden“.

[11.]

„*Mein Glück!*“] Obwohl Grundlehner 1986, 168 versichert, das Gedicht gehe auf N.s Besuch bei Heinrich Köselitz in Venedig „in April of 1884“ zurück, lässt sich die Entstehungsgeschichte nur bis in den Herbst 1884 nachverfolgen (vgl. auch die Datierung in KGW VII 4/2, 202 f.). Ein vermutlich erster, noch titelloser und von der Druckfassung nicht unerheblich abweichender Entwurf mit meh-

rerer Ansätzen findet sich im Großoktavheft Z II 5, das N. in dieser Zeit benutzt hat (vgl. Z II 5, 31–34). Im Quartheft Z II 6 aus demselben Zeitraum steht dann eine dem gedruckten Wortlaut schon weitgehend entsprechende Version auf einer Doppelseite mit dem Obertitel „Yorik in Venedig“ (vgl. auch den Yorick-Bezug in der Entstehungsgeschichte anderer „Lieder des Prinzen Vogelfrei“; NK FW Anhang Dichters Berufung u. NK FW Anhang Nach neuen Meeren), darunter auf der linken Manuskriptseite über dem Gedicht die Überschrift: „Der fahrende Poet“ (Z II 6, 69 f.). Auf dem Titelentwurf aus dem Herbst 1885 zu „Jenseits von Gut und Böse. / Selbstgespräche / eines / Psychologen. / Mit einem Anhang: Lieder und Pfeile des Prinzen Vogelfrei“ firmiert das Gedicht als „Die Tauben von San Marco“ (KGW IX 5, W I 8, 168, 14 u. 26–32 = vgl. NL 1885/86, 2[47], KSA 12, 84, 18–22 u. 85, 11) und steht dort an siebter, nicht, wie in FW Anhang, an elfter Stelle. In der in KSA 14, 277 zitierten ‚Reinschrift‘ ist das Gedicht „Und noch einmal!“ überschrieben. Der Gedichttitel in der Druckfassung unterscheidet sich von demjenigen von FW Vorspiel 2 nur durch die dort fehlenden Anführungszeichen sowie durch das Ausrufezeichen, an dessen Stelle in dem früheren Titel ein Punkt steht. Am Schluss jeder Strophe des Anhang-Gedichts wird der Titel in geminatorischer Verdopplung refrainartig wiederholt. Die zumal am Ende betonte Einsamkeit des Gesangs in diesem Venedig-Gedicht steht in einem gewissen Gegensatz zu Wagners Venedig-Passage in seiner *Beethoven*-Schrift, worin er gerade die Sehnsucht nach Dialog in der Musik betont, vgl. Wagner 1871–1873, 9, 92 f.

Auch beim vorliegenden Text handelt es sich wieder um ein poetologisches Gedicht, in dem sich eine Selbstreflexion auf das dichterische Schaffen vollzieht. Schon das titelgebende „Glück“ lässt dabei einen Bezug zum unmittelbar vorangehenden Gedicht „Rim u s r e m e d i u m“ erkennen, in dem erwogen wurde, das „Fieber“ als „Glück“ anzusprechen (647, 25 f.). Indes ist nunmehr ein anderes Glück gemeint, nämlich das des vormittäglichen einsamen „Dichten[s]“ (648, 28) in Venedig. Die „Lieder“ (648, 4), die spielerisch um „[n]och einen Reim“ (648, 7) erweitert werden, erinnern wiederum an die „hundert Reime“ (647, 30), die den Sprecher im vorigen Text vor dem ‚Draufgehen‘ bewahrten; doch besteht jetzt keine akute Lebensgefahr mehr, sondern das dichterische Tun erscheint als müßiger Zeitvertreib im erfüllten Augenblick (als „ein augenblicklich-persönliches“ beschreibt deshalb Montinari 1982, 68 dieses Dichter-Glück und vergleicht es mit der Glückserfahrung in Za IV Mittags).

Auch in metrischer Hinsicht kehren Ruhe, Harmonie und Gleichmaß ein. N. erweitert hierzu eine vierzeilige Strophenform, die mit ihrer Abfolge von kreuzgereimten sowie im Wechsel weiblich-hyperkatalektischen und männlich-akatelektischen jambischen Fünfhebern eine „geräumige und dennoch gut

zu fassende Form für Empfindungen, Bilder und Gedanken“ bietet (Frank 1993, 321). Diese zwar schon seit dem 16. Jahrhundert vereinzelt genutzte, aber erst um 1800 bekannter werdende Strophenform, die im 20. Jahrhundert schließlich „die häufigste Strophe der modernen Lyrik“ wurde (ebd., 326), wird von N. um drei weitere Verse ergänzt: einen jambischen Dreiheber mit männlicher Kadenz, der ein neues Reimwort einführt, einen in Versmaß und Reim wieder an die weiblichen Verse 1 und 3 anschließenden Fünfheber und zuletzt den jambisch-zweihebigen Refrain-Vers wieder mit männlicher Kadenz. Doch nicht nur dieser wird am Ende jeder Strophe identisch wiederholt, sondern auch das in Vers 5 neu eingeführte Reimwort „zurück“, mit dem der fünfte Vers *jeder* Strophe schließt (obwohl N. nur für denjenigen der ersten und zweiten Strophe Einrückungen vorgenommen hat). Die beschriebene Erweiterung der vierzeiligen Ausgangsform reflektiert die erste Strophe in virtuoser Autoreferentialität: Nachdem mit den Versen 3 und 4, in denen das Ich „müßig Lieder / Gleich Taubenschwämen in das Blau hinauf[schickt]“ (648, 4 f.), die Strophe eigentlich zum Abschluss gekommen sein könnte, wird die Fortführung des scheinbar schon Abgerundeten in den Versen 5 und 6 eigens im Bild der Lied-Tauben thematisiert, über die es heißt: „Und locke sie zurück, / Noch einen Reim zu hängen in's Gefieder“ (648, 6 f.).

Bekannter als das zu kommentierende Venedig-Gedicht ist jedoch ein weiteres, das N. im Herbst 1888 in Turin verfasst hat, kurz vor dem geistigen Zusammenbruch: das titellose „An der Brücke stand ...“, das in EH Warum ich so klug bin 7, KSA 6, 291 integriert wurde (vgl. NK 6/2, S. 434 f.). In aller Regel ist dieser lyrische Text gemeint, wenn von „Nietzsches ‚Venedig‘-Gedicht“ gesprochen wird (Pedersen 2017). Zu beiden Venedig-Gedichten im Zusammenhang vgl. Gilman 1972. Speziell zu „Mein Glück!“ siehe Grundlehner 1986, 467–475, Mönig 2012, 212 f. und Detering 2015, 168 f. Reus 2006, 196, Anm. 371 stellt für Thomas Manns frühe Erzählung *Enttäuschung* (1898) eine „Korrespondenz zwischen der Exposition von Manns Text und Nietzsches Gedicht ‚Mein Glück!‘“ fest, die in der Tat frappierend ist. Zu Beginn lässt Mann dort den Ich-Erzähler über seine erste Begegnung mit einem Unbekannten berichten, hinter dem uns schwer N. zu erkennen ist: „Der Herbstvormittag, an dem mir jener Unbekannte auf der Piazza San Marco zum ersten Male auffiel, liegt nun etwa zwei Monate zurück. Auf dem weiten Platze bewegten sich nur wenige Menschen umher, aber vor dem bunten Wunderbau, dessen üppige und märchenhafte Umrisse und goldene Zierrate sich in entzückender Klarheit von einem zarten, lichtblauen Himmel abhoben, flatterten in leichtem Seewind die Fahnen; grade vor dem Hauptportal hatte sich um ein junges Mädchen, das Mais streute, ein ungeheurer Rudel von Tauben versammelt, während immer mehr noch von allen Seiten herbeischossen ... Ein Anblick von unvergleichlich lichter und festlicher

Schönheit.“ (Mann 2001 ff., 2/1, 79) Mehrere Formulierungen (vor allem „bunte[r] Wunderbau“, „goldene Zierrate“ und „lichtblaue[r] Himmel“) verweisen eindeutig auf das Vokabular von N.s Gedicht.

648, 2 *Die Tauben von San Marco seh ich wieder*] Unter dem Titel *Die Tauben von San Marco* hätte N. im 38. Jahrgang der Wochenschrift für Erd- und Völkerkunde *Das Ausland* von 1865 über die auf dem venezianischen Markusplatz lebenden Tauben lesen können: „Bis zu Ende des vorigen Jahrhunderts wurde [seit mehr als 300 Jahren] täglich von Amtswegen ein Sack Körner den privilegierten Tauben vorgestreut. Allein die Republik [Venedig] ging in Trümmer, und die fromme Stiftung sammt vielen andern schwand dahin. Zum Glück für dieß Geflügel bewohnte damals eine wohlthätige Dame aus der Lombardei die alten Procuratien, und gab so lange sie lebte ihm sein tägliches Brod bis die Verwaltung dafür eintrat. / Niemals legte ein Venetianer Hand an eine dieser Tauben, welche leicht zu fangen wären; selbst während der Hungersnoth bei der letzten Belagerung wurden sie verschont, da sie zu verzehren als eine Gottlosigkeit angesehen wurde.“ (Anonym 1865, 1055) Diese Tauben sind in der deutschen Venedig-Lyrik häufig anzutreffen, nach N. beispielsweise in Alfred Kerrs *Der neue Campanile*, Ricarda Huchs *Venedig*, Rose Ausländers *Venedig I* oder in Bertolt Brechts *O Venezia* (vgl. hierzu Cziborra 2009, 85–87).

Aber auch vor N. handelt es sich bereits um ein beliebtes Motiv. Mit denselben Worten, mit denen „Mein Glück!“ beginnt, ist ein Epigramm August von Platens betitelt, das den Inhalt des zitierten Artikels aus dem *Ausland* lyrisch gestaltet: „**Die Tauben von San Marco.** / Alles zerstob; doch nisten die Tauben des heiligen Markus, / Wie in des Freistaats Zeit, über dem Dogenpalast, / Picken vom Platz ihr Futter, wie sonst, um die Stunde des Mittags, / Wandeln, wie sonst, furchtlos zwischen den Säulen umher. / Zwar nährt sie der Staat nicht mehr; doch milde Beschützer / Nähren sie jetzt, und es dünkt ihnen Venedig wie sonst.“ (Platen 1869, 322) Im Unterschied zu Platen dienen N. die Tauben von San Marco als Bildspender für eine poetologische Selbstreflexion, indem im Fortgang der ersten Strophe die eigenen „Lieder“ (648, 4) des lyrischen Ich mit „Taubenschwärmen“ (648, 5) verglichen und auf das „Glück“ (648, 8) des Dichtens bezogen werden. Laut Cziborra 2009, 87, der das lyrische Ich mit N. gleichsetzt, „scheint für Friedrich Nietzsche die Welt auf dem Markusplatz noch in Ordnung. Die Taube wird zur Metapher seiner Dichtung, das Dichten zu seinem Glück“. Poetologische Vögel finden sich in FW Anhang außerdem noch in den Gedichten „Dichters Berufung“ (Specht), „Im Süden“ (Zugvogel) und „Liebeserklärung“ (Albatros).

Ohne das ‚Wiedersehen‘ der Tauben von San Marco biographisch und das Gedicht erlebnislyrisch deuten zu wollen, sei darauf hingewiesen, dass N., der

sich bereits Anfang 1879 mit Reiseplänen nach Venedig trug, die sich bald zerschlugen, die Dogenstadt, wo sein Helfer und Freund Heinrich Köselitz lebte, zum ersten Mal im März 1880 besucht hat. Auf der Postkarte, die er seiner Schwester Elisabeth kurz nach der Ankunft schickte, erwähnte er sogleich die Tauben auf dem Markusplatz: „Vorgestern Abend kam ich in Venedig an, die letzte Woche in Riva war ich sehr leidend. Hier wohne ich gut, ruhig, habe eben den warmen Ofen; der Markusplatz ist in der Nähe. Gestern schön, aber kalt, doch konnte ich Nachmittags im Freien Cafe trinken, bei Musik, alles war mit Fahnen geschmückt, und die Tauben von St. Marcus flogen friedlich umher.“ (15. 03. 1880, KSB 6/KGB III 1, Nr. 16, S. 12, Z. 2–8) N. blieb bis Ende Juni in Venedig, um erst wieder Ende April 1884 hierher zurückzukehren, wo er gut anderthalb Monate verbrachte und die Entstehung von Köselitz' Oper *Der Löwe von Venedig* begleitete. Vom 10. April bis 6. Juni 1885 erfolgte ein dritter Venedig-Aufenthalt N.s, um gemeinsam mit Köselitz Za IV für den anstehenden (Privat-)Druck zu korrigieren. In diesem Zusammenhang dürfte auch das zu kommentierende Gedicht entstanden sein. Zweimal reiste N. danach noch nach Venedig: im Frühjahr 1886 und im Herbst 1887.

648, 3 *Still ist der Platz, Vormittag ruht darauf.*] Mit dem „Platz“ ist ausweislich der vorangehenden Nennung von „San Marco“ (648, 2) der Markusplatz in Venedig gemeint, über den in Theodor Gsell-Fels' Reiseführer *Italien in sechzig Tagen*, dessen zweite Auflage von 1878 N. besaß (NPB 269), zu lesen ist: „Der **Markusplatz**, ‚la Piazza‘ [...], Schwerpunkt der ganzen Stadt, ist ein durch Schönheit und Pracht ausgezeichnetes Forum mit edeln, reichen Arkaden, Marmorböden und Palastwänden, 176 m. lang, 56–82 m. breit.“ (Gsell-Fels 1878a, 38; zur Raumwirkung des Markusplatzes auf N. vgl. Neumeyer 2001, 242.) Über die auch in der zu kommentierenden Verszeile thematisierte – zu seiner nächtlichen Belebtheit in Kontrast stehende – Stille des Platzes während des Tages heißt es im ausdrücklichen Bezug auf die Tauben (vgl. NK 648, 2) weiter: „Nachts, oft noch bei regstem Leben, da der Venetianer gerne die Nacht zum Tag verkehrt, hat die Beleuchtung des Markusplatzes durch blendendes Gaslicht geradezu den Zauber der schönsten Traumwelt. Tagsüber geben ihm die vielen herumflatternden Tauben, denen die Ceremonien des Palmfestes ihre jetzige geschützte Stätte verleihen, etwas eigenthümlich Friedliches“ (Gsell-Fels 1878a, 38). Von diesem Tag-Nacht-Kontrast des Markusplatzes kündigt auch N.s Gedicht: Während Strophe 1 die friedliche Stille des Platzes am (frühen) Tag evoziert, nimmt die vierte und letzte Strophe die ‚tönend-funkelnde‘ Atmosphäre des Platzes bei Nacht vorweg.

648, 4 *schick' ich müssig Lieder*] Das Adjektiv „müßig“ hat N. nachträglich in den Entwurf in Z II 5, 32 eingefügt. Zur Tradition der poetisch produktiven

Muße vgl. Krause 2021. Auf das müßige Dichten kommt der vorletzte Vers des Gedichts zurück: „Viel Tag für Dichten, Schleichen, Einsam-Munkeln“ (648, 28).

648, 8 – *mein Glück! Mein Glück!*] Im Entwurf Z II 5, 32 heißt es an dieser Stelle in der Grundschrift noch: „Oh Glück, oh Glück!“ Die Version in Z II 6, 69 f. setzt nur im letzten Vers der ersten Strophe einen einleitenden Gedankenstrich, hebt dafür am Ende jeder Strophe das Possessivpronomen und damit die Subjektivität des Glücksempfindens hervor: „Mein Glück! Mein Glück!“ Im Druckmanuskript dann schon wie in der Druckfassung, wobei aber jeweils das zweite „Mein“ aus „mein“ korrigiert wurde (D 16a, 64). Das im Titel wie im Refrain genannte ‚stille‘ „Glück“ des vormittäglichen Dichtens unterscheidet sich nicht nur von dem erfragten Fieber-„Glück“ (647, 25) im vorangehenden Text, sondern auch von dem wiederum als „mein Glück“ (651, 24) angesprochenen ‚sturmgleich brausenden‘ Hochgefühl im Schlussgedicht von FW Anhang.

648, 10 *Wie schwebst du schirmend ob des bunten Bau's*] Nach den ausschließlich selbstbezüglichen Aussagen der ersten Strophe apostrophiert das lyrische Ich zu Beginn von Strophe 2 das Du des „Himmels“ (648, 9). Die präpositionale Genitivkonstruktion „ob des“ ist hier nicht im heute veraltenden kausalen (‚wegen des‘), sondern im auch schon zu N.s Zeit unüblichen lokalen (‚über dem‘) Sinn zu verstehen; gebräuchlich hierfür wäre der Dativ (‚ob dem‘) gewesen. Vgl. Grimm 1854–1971, 13, 1047 u. 1050. Mit dem „bunten Bau“, über dem der Himmel schirmend schwebt, ruft das lyrische Ich den Markusdom (Basilica di San Marco) auf, über die N. bei Gsell-Fels lesen konnte: „Wie im alten Rom das Forum den bürgerlichen Vorhof zum Kapitolinischen Jupitertempel bildete, so ist hier der unvergleichliche Platz in voller Sicht der Markuskirche als dem Staatstempel zugewandt. Kein Bau widerspiegelt wie S. Marco mit all seinen Säulen, Mosaiken, Bögen, byzantinischen, romanischen und gothischen Ornamenten und den orientalischen Kuppeln die gesamte mittelalterliche Geschichte der Stadt. [...] /39/ [...] Die *Hauptfaçade* hat fünf breite *Portale*, mit zwei Säulenreihen übereinander geschmückt, darüber eine Gallerie mit Säulengeländer und im zweiten Geschoss fünf grosse Bögen auf Säulen. Bunte Mosaiken auf Goldgrund, später angebrachte gothische Giebel und Thürmchen erhöhen den seltsamen Reiz des Ganzen.“ (Gsell-Fels 1878a, 38 f.) Auf die „Mosaiken auf Goldgrund“ beziehen sich denn auch die in der letzten Strophe von N.s Gedicht genannten „Gold-Zieraten“ (648, 26).

648, 11 *Den ich – was sag ich? – liebe, fürchte, neide ...*] Z II 6, 69: „Den ich – was sag ich! liebe, fürchte, neide –“.

648, 13 *Gäb'*] Z II 6, 69: „Gäb“.

648, 14 *Wunderweide!*] Z II 6, 69: „Wunderweide,“.

648, 16 f. *Du strenger Thurm, mit welchem Löwendrange / Stiegst Du empor hier*] Vgl. Gsell-Fels 1878a, 45: „Der **Glockenthurm von S. Marco** (*il Campanile*), ein Vorbild für eine grosse Reihe von Thürmen im Venetianischen. Freistehend erhebt er sich zur gewaltigen Höhe von 98, 6 m.“ Die Animalisierung des Turms zum Löwen spielt auf den geflügelten Markuslöwen an, das Wappentier Venedigs und Tierattribut des Evangelisten Markus (vgl. ebd., 33), dessen Reliquien seit dem 9. Jahrhundert in Venedig aufbewahrt werden. Der Markuslöwe, den auch die Markussäule auf der Piazzetta San Marco trägt, hatte für N. noch eine besondere, persönliche Bedeutung: Während seines zweiten Venedig-Aufenthalts im Frühjahr 1884 half er seinem Freund Heinrich Köselitz bei der Fertigstellung von dessen komischer Oper mit dem auf N.s Vorschlag zurückgehenden Titel *Der Löwe von Venedig*, die er später gegenüber Mutter und Schwester als „meine himmlische Leib- und Trostmusik-Oper“ bezeichnete (06. 09. 1885, KSB 7/KGB III 3, Nr. 629, S. 92, Z. 10 f.), ja als „die schönste Musik seit Mozart“ (an Franziska Nietzsche, Ende April 1885, KSB 7/KGB III 3, Nr. 598, S. 44, Z. 54 f.). Im Brief vom 2. September 1884 schrieb N., inzwischen schon wieder aus Sils-Maria, an Köselitz, dessen Oper sei wie N.s *Za* ein Werk im Geiste der ‚gaya scienza‘: „Zuletzt, mein lieber verehrter Freund – was uns auch für Widerwärtigkeiten im Wege stehen mögen, wir Beide gehören nun einmal zur Ritter- und Bruderschaft ‚von der **gaya** scienza‘ und wollen uns dessen in diesem guten Jahre, das Ihren ‚Löwen‘ und meinen ‚Zarathustra‘ von Einem Baume abschüttelte, recht von Herzen getrösten.“ (KSB 6/KGB III 1, Nr. 529, S. 524, 3–8)

Das neologistische Nominalkompositum „Löwendrang[]“ ist vor N. nicht bezeugt und kommt bei ihm nur dieses einzige Mal vor. In seiner Monographie *Nietzsche im zwanzigsten Jahrhundert* von 1939 greift es Wilhelm Michel auf, um es auf N. selbst zu beziehen und ihn vom Positivismus abzugrenzen, dem seine ‚mittlere‘ Schaffensphase – und mit ihr FW – in der frühen Rezeption immer wieder zugerechnet wurde (vgl. ÜK 6). Michel konzidiert zwar, „daß auch Nietzsche eine Zeitlang, beim polemischen Ausbau seiner neuen Welt, die Sprache der Positivisten und des Freigeistes gesprochen hat. Aber seine Frage nach der Wirklichkeit des Menschen hat von Anfang an einen Tiefgang, einen Löwendrang, der dem Positivismus gänzlich ferne lag.“ (Michel 1939, 12)

648, 17 *Müh!*] Z II 6, 70: „Müh?“

648, 18 *Klange –:]* Z II 6, 70: „Klange –“

648, 19 *Französisch, wärst du sein accent aigu?*] Z II 6, 70: „Französisch, heiß ich ~~ich~~ dich ^{‚bist du sein‘} Accent aigu –:“ Der Accent aigu ist ein diakritisches

Zeichen (Akut), das in der französischen Sprache die geschlossene Aussprache des Vokals e anzeigt. Die konjunktivisch fragende Identifizierung des apostrophierten Markusturms („du“) als Accent aigu des Markusplatzes („sein“) wertet Bertram 1918, 221 als stilistischen Fehlgriff, mit dem N. „eine seiner schönsten rein lyrischen Strophen auseinandersprengte“. Konkret spricht Bertram von der „kaum begreifliche[n] Spielerei, welche die dritte Strophe des venezianischen Liedes [...] mit einem geistreichen [ab der 7. Auflage sogar: unglücklichen und beinah ruchlosen] Gallizismus befleckt“ (Bertram 1918, 221 / Bertram 1929, 231).

648, 21 *Zwange ...*] Z II 6, 70: „Zwange!“

648, 23 f. *Fort, fort, Musik! Lass erst die Schatten dunkeln / Und wachsen bis zur braunen lauen Nacht!*] Die vom lyrischen Ich mit dem geminatorischen Imperativ „Fort, fort [...]!“ verscheuchte „Musik“ lässt zum einen an den Glockenklang des Markusturms denken, der in der dritten Verszeile von Strophe 3 in Form einer *Figura etymologica* angesprochen wurde: „Du überklingst den Platz mit tiefem Klange“ (648, 18). Zum anderen ist darüber hinaus die allgemeine Verbindung von Venedig und Musik zu assoziieren, wie sie etwa in EH Warum ich so klug bin 7 im Zusammenhang mit dem anderen Venedig-Gedicht *An der Brücke stand* (1888) aufgerufen wird, in dem von „Gesang“, „Musik“, „Saitenspiel“ und einem „Gondellied“ die Rede ist (KSA 6, 291). N. schreibt dort im einführenden Prosaabschnitt ausgehend von den Kompositionen Heinrich Kösselitz' (alias Peter Gast): „Ich würde Rossini nicht zu missen wissen, noch weniger meinen Süden in der Musik, die Musik meines Venediger maëstro Pietro Gasti. [...] Wenn ich ein andres Wort für Musik suche, so finde ich immer nur das Wort Venedig.“ (KSA 6, 291, 7–10 u. hierzu NK 6/2, S. 433) Das Motiv der „braunen [...] Nacht“ (vgl. Groddeck 1991, 2, 86 f.), für die das lyrische Ich in den zu kommentierenden Versen die Musik reservieren möchte, kehrt auch in dem späteren Gedicht wieder, das insofern komplementär zu dem früheren Tages-Gedicht zu lesen ist. Jenes beginnt mit den Versen: „An der Brücke stand / jüngst ich in brauner Nacht. / Fernher kam Gesang“ (KSA 6, 291, 15–17). Die „braune Nacht“ lässt dabei erneut (vgl. NK 643, 21 f. u. NK 647, 15 f.) an nächtlichen Opium-Konsum denken; schon Novalis schwärmte in seinen *Hymnen an die Nacht* von „der wahrhaften Nacht [...] und dem braunen Saft des Mohns“ (Novalis 1837–1846, 2, 4).

648, 23 *Lass*] Z II 6, 70: „Laßt“.

648, 25 f. *noch funkeln / Die Gold-Zieraten nicht in Rosen-Pracht*] Z II 6, 70: „Gold-zierathen“ und „Rosen-pracht“. Zu den „Gold-Zieraten“ des Markusdoms vgl. NK 648, 10. Die poetische Verflechtung von „Gold“ und „Rosen“

findet sich auch im Schlussgedicht von FW Anhang „An den Mistral“: „Wie ein Goldstrahl durch die Rosen“ (650, 23). Vgl. ferner das vorangehende Gedicht „Rimus remedium“, wo bereits von glänzendem „Gold“ (647, 24) die Rede war.

648, 28 *Schleichen*] In Z II 6, 70 korrigiert aus: „Dämmern“.

648, 28 *Munkeln*] Vgl. Grimm 1854–1971, 12, 2696: „versteckt oder undeutlich sprechen“, hier besonders in der Bedeutung: „für sich sprechen [...], leise reden“.

[12.]

Nach neuen Meeren.] Die Präposition „nach“ im Titel ist zwar nicht temporal (wann?), sondern lokal (wohin?) zu verstehen, gibt allerdings kein bestimmtes Ziel an, sondern weist buchstäblich ins Uferlose. Vgl. die ‚Reinschrift‘ zu dem Gedicht, die bis auf den erweiterten Titel, einige Satzzeichen und das Schlusswort „Unsterblichkeit“ statt „Unendlichkeit“ (siehe KSA 14, 277) mit der Druckfassung identisch ist: „Nach neuen Meeren.‘ / oder: / Columbus. // Dorthin – will ich: und ich traue / Mir fortan und meinem Griff. / Offen liegt das Meer, in’s Blaue / Treibt mein Genueser Schiff. // Alles glänzt mir neu und neuer, / Mittag schläft auf Raum und Zeit: – Nur dein Auge – ungeheuer / Blickt mich’s an, Unsterblichkeit!“ Außerdem gibt es im Nachlass mehrere Aufzeichnungen, die zwischen Sommer 1882 und Herbst 1884 entstanden sind und ebenfalls als Vorarbeiten zum hier zu kommentierenden Gedicht gelten können. In einem nachgelassenen Rollengedicht tritt die lyrische Figur des ‚nach neuen Meeren‘ aufbrechenden Seefahrers explizit als Christoph Kolumbus auf: „An - - - // Freundin! – sprach Columbus – traue / Keinem Genueser mehr! / Immer startt er in das Blaue, / Fernstes lockt ihn allzusehr! // * // Muth! Auf offnem Meer bin ich, / Hinter mir liegt Genua. / Und mit dir im Bund gewinn ich / Goldland und Amerika. // * // Stehen fest wir auf den Füßen! / Nimmer können wir zurück. / Schau hinaus: von fernher grüßen / Uns Ein Tod, Ein Ruhm, Ein Glück!“ (NL 1882, 1[15], KSA 10, 12, 12–24)

In einer anderen Version präsentiert sich das lyrische Ich ebenfalls – und dem Titel entsprechend noch deutlicher – als ‚neuer Kolumbus‘: „Columbus novus. // Dorthin will ich, und ich traue / Mir fortan und meinem Griff! / Offen ist das Meer: in’s Blaue / Treibt mein Genueser Schiff. // ** // Alles wird mir neu und neuer / Hinter mir liegt Genua. / Muth! Stehst du doch selbst am Steuer, / Lieblichste Victoria!“ (NL 1882, 1[101], KSA 10, 34, 3–11) Die folgenden Verse bilden als Motto des entworfenen „Sentenzen-Buch[s]“ mit dem Haupt-

titel „Auf hoher See“ eine weitere Variante des Gedichts, diesmal ohne die Nennung von Kolumbus: „Dorthin will ich! Und ich traue / ,Mir fortan und meinem Griff. / ,Offen ist das Meer, ins Blaue / ,treibt mein Genueser Schiff. / ,Alles wird mir neu und neuer, / ,Weit hinaus glänzt Raum und Zeit – / ,Heil dir, Schiff! Heil deinem Steuer! / ,Um dich braust die Ewigkeit!“ –“ (NL 1882, 3[1], KSA 10, 53, 1–12) In einer anderen Fassung wird die schrankenlose ‚Entdeckerlust‘ des ‚freien Geistes‘ bis in transzendente Sphären getrieben: „Auf hohem Meere. // Freundin – sprach Columbus – traue / Keinem Genuesen mehr! / Immer starrt er in das Blaue, / Fernstes zieht ihn allzusehr! // ** // Wen er liebt, den lockt er gerne / Weit hinaus aus Raum und Zeit – – / Über uns glänzt Stern bei Sterne, / Um uns braust die Ewigkeit.“ (NL 1882, 3[4], KSA 10, 108, 3–11) Die „Freundin“ in diesen frühen Fassungen verweist – ohne schlicht mit ihr identifizierbar zu sein – auf Lou von Salomé, der N. Anfang November 1882 die zuletzt zitierte Version mit dem Zusatz „Meiner lieben Lou“ widmete (KSB 6/KGB III 1, Nr. 321, S. 271, Z. 12).

Der Titel der letzten nachgelassenen Vorfassung vom Herbst 1884 lautet: „Yorick-Columbus. // Freundin! sprach Columbus, traue / Keinem Genueser mehr! / Immer starrt er in das Blaue – / Fernstes lockt ihn allzusehr! // Fremdestes ist nun mir theuer! / Genua – das sank, das schwand – / Herz, bleib kalt! Hand halt das Steuer! / Vor mir Meer – und Land? – und Land? // Dorthin will ich – und ich traue / Mir fortan und meinem Griff. / Offen ist das Meer, ins Blaue / Treibt mein Genueser Schiff. // Alles wird mir neu und neuer, / Weit hinaus glänzt Raum und Zeit – / Und das schönste Ungeheuer / Lacht mir zu: die Ewigkeit“ (NL 1884, 28[63], KSA 11, 328, 9–25). Ein Blick in die handschriftliche Version dieses Textes im Quartheft Z II 6 (Herbst/Winter 1884/85) zeigt nicht nur, dass der etwas anders geschriebene Titel „Yorick-Columbus“ (zur Yorick-Figur, die texgenetisch auch mit anderen Gedichten aus FW Anhang verbunden ist, vgl. NK FW Dichters Berufung) korrigiert wurde aus: „Der neue Columbus“. Darüber hinaus wird deutlich, dass N. die Reihenfolge der Strophen vertauscht (1 und 2 standen zunächst an zweiter Stelle, 3 und 4 an erster) und vor allem die ursprünglich zweite, schließlich vierte Strophe eigentlich wie folgt schon in Richtung Druckfassung geändert hat: „Alles wird ‚glänzt‘ mir neu und neuer – / Mittag, {Meer, Licht} ‚schläft auf‘ Raum und Zeit – / Und dein Schweigen ‚Auge‘ – ungeheuer / Blickt michs an Unsterblichkeit ‚Unendlichkeit‘!“ (Z II 6, 76)

Nicht nur vor dem Hintergrund der gescheiterten Beziehung zu Salomé, sondern auch angesichts der für die Lebensform des ‚freien Geistes‘ in N.s Texten immer wieder als notwendig erachteten Einsamkeit, erscheint die Druckfassung, in der sich das lyrische Ich der apostrophierten „Unendlichkeit“ (649, 9) allein gegenübersteht, konsequenter als das pluralische Sprechen eines lyrischen Wir in mehreren früheren Fassungen. Interpretationen von „Nach

neuen Meeren“ liefern Grundlehner 1986, 129–133, Sprengel 1998, 638, Hufnagel 2008, 150 f., Mönig 2012, 205–208, Mayer 2013, Stegmaier 2014 u. 2017 (speziell zu den verschiedenen Versionen des Gedichts), Detering 2015, 169 f., Wenner 2017, 121–124 u. 142–144 sowie Wokalek 2017. Zu den Kolumbus-Bezügen bei N. vgl. schon Del Caro 1988, Gasser 1995 u. Large 1995. Vgl. auch Häfner 2019, 300, der konkrete literarische Vorbilder für das Seefahrer-Motiv in N.s Gedicht ausmacht: „Früheste Lektüre-Erfahrungen der Werke Byrons durchdringen sich hier mit Heines Imagination des Meeres ebenso wie mit Reminiscenzen aus Charles Baudelaires *Les Fleurs du mal* – speziell dem Gedicht *L'Invitation au voyage*“. Siehe ferner N.s motivisch verwandtes Jugendgedicht *Colombo* von 1858 (NL 1858, 4[67], KGW I 1, 273 f.) sowie Za III Die sieben Siegel 5, wo es heißt: „das Grenzenlose braust um mich, weit hinaus glänzt mir Raum und Zeit“ (KSA 4, 290, 8 f.).

Die Strophenform des zu kommentierenden Gedichts – ein Vierzeiler mit trochäischen Vierhebern, regelmäßig alternierenden weiblichen und männlichen Kadenzten bzw. akatelektischen und katalektischen Versschlüssen und Kreuzreim – stellt laut Frank 1993, 180 die in der „neueren deutschen Lyrik dritthäufigste, in der Goethezeit und im 19. Jahrhundert sogar häufigste Strophenform“ dar. Bereits im frühen 17. Jahrhundert von Martin Opitz in die Barocklyrik eingeführt, erlangte sie besondere Bedeutung seit der empfindsamen Liebeslyrik des 18. Jahrhunderts, als ‚Romanzenstrophe‘ in der Romantik des 19. Jahrhunderts sowie als ‚Suleikastrophe‘ in Goethes *West-östlichem Divan* (vgl. bspw. das Liebesgedicht *Gingo biloba*). Aufgrund der Apostrophierung der „Freundin“ lassen sich zumindest auch die zitierten Vorarbeiten zu „Nach neuen Meeren“ in dieser liebeslyrischen Formtradition verorten.

649, 2 *Dorthin – will ich*] In Z II 6, 76 hatte N. zunächst noch „Dorthin“ hervorgehoben.

649, 4f. *Offen liegt das Meer, in's Blaue / Treibt*] Das „Blaue“, das schon im vorangehenden Gedicht „Mein Glück!“ vorkam, dort aber auf den Himmel über Venedig bezogen war, bezeichnet hier das Blau des (ligurischen) Meeres (vgl. Grimm 1854–1971, 2, 82: „meerblau, wellenblau“). Zugleich ist damit aber auch schon die im Gedichtstitel zum Ausdruck kommende eigentümliche Ziellosgigkeit gemeint: Das lyrische Ich bricht nicht auf, um neue Länder oder Kontinente, sondern ‚nur‘ neue Meere zu entdecken. Dazu passt nicht nur die mit einem Zeilenenjambement verbundene Rede vom ‚Treiben‘ des Schiffes; vielmehr wird dies auch über die phraseologische Bedeutungsdimension der Farbe ‚blau‘ aufgerufen, die mit Unbestimmtheit, Grenzenlosigkeit assoziiert ist (vgl. Grimm 1854–1971, 2, 82: „ins blaue bedeutet ins weite, unabsehbliche, ins nebelhafte“). Dem korrespondiert die am Schluss des Gedichts angesprochene „Unendlichkeit“ (649, 9).

In wirkungsgeschichtlicher Perspektive kann auf die Bedeutung des Blauen in der Lyrik und Lyriktheorie Gottfried Benns hingewiesen werden, der zumal in dieser Hinsicht stark von N. beeinflusst war. Für Benn ist „Blau“ ausgezeichnetes Farbsymbol dessen, was er nicht von ungefähr den ‚ligurischen Komplex‘ nennt. Im Abschnitt „Das lyrische Ich“ in der autobiographisch-poetologischen Schrift *Lebensweg eines Intellektualisten* (1934) schreibt Benn: „Nicht umsonst sage ich Blau. Es ist das Südwort schlechthin, der Exponent des ‚ligurischen Komplexes‘, von enormem ‚Wallungswert‘, das Hauptmittel zur ‚Zusammenhangsdurchstoßung‘, nach der die Selbstentzündung beginnt, das ‚tödliche Fanal‘, auf das sie zuströmen, die fernen Reiche, um sich einzufügen in die Ordnung jener ‚fahlen Hyperämie‘, Phäaken, Megalithen, lernäische Gebiete“ (Benn 1986–2003, 4, 180).

649, 5 *mein Genueser Schiff*] Auf der Postkarte an Köselitz vom 25. Januar 1881 bezeichnet N. das Manuskript zu M als sein „Genueser Schiff“, das zum Zweck der Druckvorbereitung an den Freund (der sich zu dieser Zeit in Venedig aufhielt) entsandt wird: „Lieber Freund, so lasse ich denn mein Genueser Schiff an Sie ablaufen! Der Winter ist hart geworden, seitdem hat sich meine Gesundheit zum Schlimmen gewendet – ich bin glücklich, nichts mehr mit dem Manuscript zu thun zu haben.“ (KSB 6/KGB III 1, Nr. 77, S. 58, Z. 2–5) Als „ich alter Genueser und Nachahmer des Columbus“ bezeichnet sich N. selbst Ende August 1882 in einem Brief an seinen Freund Carl von Gersdorff (KSB 6/KGB III 1, Nr. 294, S. 248, Z. 12).

649, 7 *Mittag schläft auf Raum und Zeit*] Der hier als schlafend personifizierte „Mittag“ (vgl. auch NL 1884/85, 30[9], NL 1884/85, 31[50] u. DD Die Sonne sinkt 2) hat in N.s Schaffen der 1880er Jahre insgesamt eine besondere Bedeutsamkeit als symbolisch aufgeladene Tageszeit, die auch sonst oft mit raum-zeitlicher Unendlichkeit assoziiert ist. In der europäischen Tradition ist der Mittag mythologisch seit der Antike mit der störungsanfälligen Ruhestunde des griechischen Hirtengottes Pan, theologisch seit frühchristlicher Zeit mit der Versuchung zur Trägheit (ἀκηδία) verbunden. In N.s Nachlass finden sich bereits seit 1881, während der Arbeit an der Erstausgabe von FW, zahlreiche Titellentwürfe sowie Aufzeichnungen, die die Paarformel „Mittag und Ewigkeit“ enthalten, oft in Verbindung mit Werkplänen und Notaten zu Za (zum ersten Mal in NL 1881, 11[195], zum letzten Mal in KGW IX 5, W I 8, 140, 25 = NL 1885/86, 2[75], KSA 12, 96, 5; vgl. hierzu Montinari 1982, 81 f.). Damit verschränkt ist die Denkfigur des ‚großen Mittags‘, die seit der nachgelassenen Aufzeichnung NL 1883, 15 [13] ebenfalls eine zentrale, vielschichtige Rolle bei N. spielt. An prominenter Stelle in Za predigt die Titelfigur beispielsweise: „Und das ist der grosse Mittag, da der Mensch auf der Mitte seiner Bahn steht zwischen Thier

und Übermensch und seinen Weg zum Abende als seine höchste Hoffnung feiert: denn es ist der Weg zu einem neuen Morgen.“ (Za I Von der schenkenden Tugend 3, KSA 4, 102, 6–9)

Zum Denkbild des Mittags bei N. liegen mehrere Spezialpublikationen aus dem 20. Jahrhundert vor; vgl. Schröder 1937, Schlechta 1954, Hagemeyer 1970, Stierle 1981 u. Wohlfart 1991b. Der „Mittag“ begegnet auch im folgenden Gedicht „Sils-Maria“ als Schwellen- und Entscheidungszeit wieder (vgl. 649, 14). Bonsels 1959, 11f. attestierte dem „Mittag“ in den Gedichten von FW Anhang und darüber hinaus bei N. eine negative Konnotation: „Bis zum Wettersturz seines [N.s] Lebensklimas war es der ‚Mittag‘ gewesen, der ihn magisch gefangenhielt, ein furchtsames und qualvolles Harren in der bedrückenden Stille des Lichts – ein Warten [vgl. 649, 11] wie auf die Schrecken seiner Selbstzerstörung oder Selbstbefreiung.“ Ähnlich deutet noch Wokalek 2017, 274 den Mittag in „Nach neuen Meeren“ als „Todesmotiv“, wenn sie vom „Todesaugenblick des Mittags“ spricht, der sich in der Einsicht in das Illusorische aller Ziele auflöse.

649, 8f. *Nur dein Auge – ungeheuer / Blickt mich's an, Unendlichkeit!* In der ‚Reinschrift‘ statt „Unendlichkeit“ noch: „Unsterblichkeit“ (KSA 14, 277); in Z II 6, 76 „Unendlichkeit“ aus „Unsterblichkeit“ korrigiert. Bezieht man die „Unendlichkeit“ auf die Wendung „neu und neuer“ (649, 6) zu Beginn der zweiten Strophe zurück, mag man sich an „Unser neues ‚Unendliches‘“ (626, 19) aus FW 374 erinnern fühlen, das dort auch als „dieses Ungeheure von unbekannter Welt“ (627, 10f.) bezeichnet wurde. Entscheidend bleibt für die hier zu kommentierenden Schlussverse freilich die Frage, ob der ungeheure Anblick des apostrophierten Unendlichkeits-Auges dem lyrischen Ich nur bedrohlich oder nicht doch zugleich – wie in der letzten nachgelassenen Fassung: „Und das schönste Ungeheuer / Lacht mir zu: die Ewigkeit“ (NL 1884, 28[63], KSA 11, 328, 24f.) – erheiternd, ermutigend erscheint. Letzteres würde jedenfalls zum entschlossenen Gedichtanfang „ich traue / Mir fortan und meinem Griff“ (649, 2f.) passen. Von hier aus wäre auch die These von Hufnagel 2008, 150 in Frage zu stellen, das Gedicht sei „die gereimte Variante des Prosaphorismus“ FW 124, in dem angesichts der bevorstehenden Meerfahrt die Warnung ausgesprochen wird, „dass es nichts Furchtbareres giebt, als Unendlichkeit“ (480, 16). Zweifel an Hufnagels inhaltlicher Gleichsetzung meldet bereits Wenner 2017, 122, Anm. 2 an.

[13.]

Sils-Maria.] Formal lehnt sich das Gedicht mit einigen metrischen Freiheiten (Doppelsenkungen, daktylischer Beginn von Vers 2, nur vier Hebungen in

Vers 4) an die seit Martin Opitz bekannte deutsche Form des „vers commun“ an, die jambische Fünfheber durch männlich schließende Paarreime miteinander verbindet. Laut Frank 1993, 39 ist das „Momentbild Nietzsches ‚Sils-Maria‘“ ein Zeugnis dafür, dass seit dem „ausgehenden 19. Jahrhundert [...] die kurze Strophe immer häufiger“ in unterschiedlichsten lyrischen Genres und Strömungen begegnet. Diesen modernen Verwendungen der Strophenform weist Frank dennoch zwei thematische Grundtendenzen zu, die sich gleichermaßen auch auf N.s Gedicht beziehen lassen. So werde „die Strophe gern gewählt, wo die lyrische Aussprache verhalten und die Anrede intim bleibt“; sie eigne sich aber mit ihrer „sentenziösen Knappheit“ auch zum „Spruch“ (ebd., 40). Das Gedicht ist auch für die lyrische Rezeptionsgeschichte N.s von Belang: Während die Strophenform ebenfalls in Adolf Bartels' Memorial-Gedicht *Friedrich Nietzsches Grab zu Röcken* (1900) verwandt wurde, hat „Sils-Maria“ Gottfried Benn im Jahr 1933 zu einem intertextuell darauf Bezug nehmenden gleichnamigen Gedicht angeregt. Vgl. hierzu Grätz 2017, 290–292; zu Genese und Deutungsoptionen des Gedichts siehe ebd., 284–290. Frühere, zu recht unterschiedlichen Ergebnissen gelangende Interpretationsversuche stammen u. a. von Grundlehner 1986, 134–136; Riedel 1998b; Figal 1999, 181–186; Henne 2010, 23–25; Villwock 2012, 410; Thierjung 2014, 115–121.

In einer Vorfassung aus dem Herbst 1882 entwirft N. dieselbe Szenerie, doch bemerkenswerterweise an einem anderen Ort (Portofino statt Sils-Maria) und noch ohne den Auftritt Zarathustras: „Portofino. // Hier sitz ich wartend – wartend? Doch auf nichts, / Jenseits von gut und böse, und des Lichts / Nicht mehr gelüstend als der Dunkelheit, / Dem Mittag Freund und Freund der Ewigkeit.“ (NL 1882, 3[3], KSA 10, 107, 18–108, 2) Vgl. auch folgende, etwas später entstandene titellose Variante, die schon fast der ersten Versgruppe der Druckfassung entspricht: „Hier saß ich wartend – / Jenseits von gut und böse, bald des Lichts / Genießend bald des Schattens: ganz nur Spiel / Ganz Meer, ganz Mittag, ganz Zeit ohne Ziel.“ (NL 1882/83, 4[122], KSA 10, 150, 3–6) Der Vorbeigang Zarathustras sowie die Selbstverdopplung von „Eins zu Zwei“ finden sich dann erstmals in einem dritten Entwurf, der ebenfalls im Winter 1882/1883 verfasst wurde: „Ganz Meer, ganz Mittag, ganz Zeit ohne Ziel / Ein Kind, ein Spielzeug / Und plötzlich werden Eins zu Zwei / Und Zarathustra gieng an mir vorbei.“ (NL 1882/83, 4[145], KSA 10, 157, 1–4) Ein weiterer Gedichtentwurf aus dem Notizheft Z II 5 vom Herbst 1884 entfernt sich inhaltlich deutlich von jenen Vorarbeiten, schließt aber trotzdem unverkennbar an den für diese sowie auch die Druckfassung charakteristischen „Hier saß ich“-Anfang (vgl. 649, 11) an: „Hier saß ich sehend, sehend – doch hinaus! / Die Finger spielend im zerpfückten Strauß / Und wenn die Thräne aus dem Lide quoll / Schamhaft-neugierig: ach wem galt sie wohl! // Da – – – // Hier saß ich liebend, liebend –

unbewegt, / Dem See gleich, der – – – / Wer diesen Spiegel-See als Zauber sieht: / Drin eint sich Milch und Veilchen und Granit.“ (NL 1884, 28[31], KSA 11, 311, 11–19; Handschrift in Z II 5, 83.) Die Version im Quartheft Z II 6 (Herbst/Winter 1884/85) ist bis auf Abweichungen in der Interpunktion, die in den Stellenkommentaren vermerkt sind, schon mit der Druckfassung identisch (vgl. Z II 6, 81).

Doch nicht nur im Nachlass, sondern auch im veröffentlichten Werk finden sich Verse, die einen engen Bezug zu „Nach neuen Meeren“ aufweisen. So heißt es im „Nachgesang“ zu JGB (dessen Titelformel ja auch im zu kommentierenden Gedicht zitiert wird) nicht nur: „Um Mittag war’s, da wurde Eins zu Zwei,“ sondern auch kurz darauf: „Freund Zarathustra kam, der Gast der Gäste!“ (KSA 5, 243, 15 u. 18) Zittel 2014, 214 spricht deshalb von einem „Schwestergedicht“, und Andreas Urs Sommer zeigt in NK KSA 5, 243, 11–20 anhand der ‚Vorstufe‘ KGW IX 5, W I 8, 106, 2–22, dass diese „sich bei dem bereits 1882 geschriebenen Vierzeiler *Portofino*“ bedient (NK 5/1, S. 815), dass also in der Tat ein nachweislicher textgenetischer Zusammenhang besteht.

In EH Za 1, KSA 6, 336, 28–337, 15 heißt es rückblickend über die ‚erste Begegnung‘ mit Zarathustra in der Gegend von Portofino: „Den darauf folgenden Winter [1882] lebte ich in jener anmuthig stillen Bucht von Rapallo unweit Genua, die sich zwischen Chiavari und dem Vorgebirge Porto fino einschneidet. Meine Gesundheit war nicht die beste; der Winter kalt und über die Maassen regnerisch; ein kleines Albergo, unmittelbar am Meer gelegen, so dass die hohe See nachts den Schlaf unmöglich machte, bot ungefähr in Allem das Gegentheil vom Wünschenswerthen. Trotzdem und beinahe zum Beweis meines Satzes, dass alles Entscheidende ‚trotzdem‘ entsteht, war es dieser Winter und diese Ungunst der Verhältnisse, unter denen mein Zarathustra entstand. – Den Vormittag stieg ich in südlicher Richtung auf der herrlichen Strasse nach Zoagli hin in die Höhe, an Pinien vorbei und weitaus das Meer überschauend; des Nachmittags, so oft es nur die Gesundheit erlaubte, umgieng ich die ganze Bucht von Santa Margherita bis hinter nach Porto fino. Dieser Ort und diese Landschaft ist durch die grosse Liebe, welche der unvergessliche deutsche Kaiser Friedrich der Dritte für sie fühlte, meinem Herzen noch näher gerückt; ich war zufällig im Herbst 1886 wieder an dieser Küste, als er zum letzten Mal diese kleine vergessne Welt von Glück besuchte. – Auf diesen beiden Wegen fiel mir der ganze erste Zarathustra ein, vor Allem Zarathustra selber, als Typus: richtiger, er überfiel mich ...“ Zu Portofino vgl. NK FW 281.

Gleichwohl ersetzte N. den ligurischen Ort Portofino, der doch gut zur südlichen Szenerie der vorangehenden „Anhang“-Gedichte gepasst hätte, für die Druckfassung durch den Schweizer Bergort Sils-Maria im Engadin. Auch und gerade diesem Ort, den N. seit dem Sommer 1881 wiederholt besuchte, maß er

eine besondere Bedeutung für sein (einsiedlerisches) Leben zu. So schrieb er kurz nach seiner ‚Entdeckung‘ des Bergorts an seine Schwester nach Naumburg: „Ich habe es noch nie so ruhig gehabt, und die Wege, Wälder, Seen, Wiesen sind wie für mich gemacht; und die Preise sind nicht außer allem Verhältniß zu meinen Mitteln. [...] Der Ort heißt Sils-Maria; bitte, haltet den Namen vor meinen Freunden und Bekannten geheim, ich wünsche keine Besuche.“ (07.07.1881, KSB 6/KGB III 1, Nr. 121, S. 99, Z. 66–73) Insbesondere die Höhenlage von Sils-Maria diente N. immer wieder zum Gleichnis für ein spezifisches Überlegen- und Enthobensein, so etwa in dem bekannten „Entwurf“ mit dem Titel „Die Wiederkunft des Gleichen“, der wie folgt datiert und lokalisiert ist: „Anfang August 1881 in Sils-Maria, / 6000 Fuss über dem Meere und viel höher über allen / menschlichen Dingen! –“ (NL 1881, 11[141], KSA 9, 494, 1f. u. 19–21) Zu dem Inspirationserlebnis im Engadin, dem sich angeblich der ‚Ewige-Wiederkunfts-Gedanke‘ und damit die Grundidee zu Za verdankte, vgl. NK FW 341. Insofern das „Schicksal“ Zarathustras darin besteht, „der Lehrer der ewigen Wiederkunft“ zu sein (Za III Der Genesende 2, KSA 4, 275, 29f.), ergibt sich also auch zwischen dem Ort Sils-Maria und der Figur Zarathustra eine Beziehung, auf die der Titel des zu kommentierenden Gedichts hindeuten mag.

649, 11 *Hier sass ich, wartend, wartend, – doch auf Nichts*] Ausgehend von diesem – rückblickend erzählendem – Eingangsvers haben mehrere Interpreten eine enge kotextuelle Zusammengehörigkeit des vorangehenden Gedichts „Nach neuen Meeren“ mit „Sils-Maria“ betont, dabei jedoch ganz unterschiedliche Verhältnisbestimmungen vorgenommen. Während Figal 1999, 181 den vorliegenden Text „wie eine Antwort“ auf jenes „Kolumbus-Gedicht“ liest (dabei aber offenlässt, wie sich Frage und Antwort zueinander verhalten) und Detering 2015, 170 hinsichtlich des „Hier sass ich“ „vom selben Aufbruch“ spricht, nunmehr bloß „ohne das allegorische Leitmotiv der Bootsfahrt“, sieht Grätz 2017, 285, Anm. 8 vielmehr einen „Kontrast in der Gegenüberstellung der Eingangsverse [...]. Der passiven Haltung des lyrischen Ich in ‚Sils-Maria‘ [...] steht die aktiv-intentionale in ‚Nach neuen Meeren‘ diametral gegenüber“ (wobei auch dort die ‚aktive Intentionalität‘ durch das ziellose Ins-Blaue-Treiben des Schiffes in den Versen 3 und 4 wieder konterkariert wird; vgl. NK 649, 4f.). Den hier zu kommentierenden „passiven“ Eingangsvers von „Sils-Maria“ versteht Grätz ebd., 290 überdies als intertextuellen „Gegenentwurf“ zu den prominenten Versen gegen Ende von Goethes *Prometheus-Hymne*: „Hier sitz‘ ich, forme Menschen / Nach meinem Bilde“ (Goethe 1853–1858, 2, 64). Die übliche poetologische Lesart dieser Zeilen als Ausdruck einer genialischen Produktionsästhetik vorausgesetzt, erschiene das Auf-Nichts-Warten in N.s Gedicht als ein davon sich absetzender, eher auf das Rezeptive im Inspirationserlebnis

zielender Zugang zum „Rätsel künstlerischer Schöpferkraft“ (Grätz 2017, 290). Wie Müller-Buck 2012, 257 gezeigt hat, bezog auch der Maler Otto Dix den Beginn von „Sils-Maria“ auf das Problem der künstlerischen Inspiration, als er im Mai 1954 an Otto Conzelmann über eine Schaffenspause schrieb: „außer ein paar Aquarellen und 2 fertigen Ölbildern habe ich nichts gemacht. ‚Ich warte, worauf warte ich doch?‘ Oder ‚hier saß ich wartend doch auf nichts‘, bloß leider nicht ‚jenseits von Gut und Böse‘ wie jener.“

649, 11 *ich, wartend*] Z II 6, 81: „ich wartend“.

649, 12 *Jenseits von Gut und Böse*] Anspielung auf den später sprichwörtlich gewordenen Haupttitel von JGB, demjenigen Werk, das N. vor der Neuausgabe von FW zuletzt veröffentlicht hatte. Zur Geschichte und Bedeutung der Titelformel, die N. auch in FW 380 zitiert (hierzu NK 633, 1–4), vgl. NK 5/1, S. 41–45.

649, 14 *ganz Mittag, ganz Zeit ohne Ziel*] Vgl. ähnlich schon Vers 6 des vorangehenden Gedichts: „Mittag schläft auf Raum und Zeit“ (649, 7). Zur damit anklingenden Denkfigur des ‚großen Mittags‘ bei N. – insbesondere in Za – siehe den entsprechenden Stellenkommentar.

649, 14 *Ziel.*] Z II 6, 81: „Ziel – –“.

649, 15 *Da, plötzlich, Freundin!*] Die ihrerseits „plötzlich“ apostrophierte „Freundin“, durch deren Anrede die bislang monologische Sprechsituation des Gedichts nunmehr in eine dialogisch angelegte Gesprächssituation eingebettet erscheint, wird von biographistisch verfahrenen Interpretationen gerne mit Lou von Salomé identifiziert; vgl. etwa Grundlehner 1986, 134. Siehe auch die „Freundin!“ in den eingangs zitierten Vorarbeiten zu „Nach neuen Meeren“ NL 1882, 1[15], KSA 10, 12, 13 und NL 1884, 28[63], KSA 11, 328, 10.

649, 15 *wurde Eins zu Zwei*] Wie „Eins zu Zwei“ werden kann, darüber gibt auch die Selbstverdopplungsformel von „Ich und Mich“ zu Beginn von Za I Vom Freunde, KSA 4, 71, 2–4 Aufschluss: „‚Einer ist immer zu viel um mich‘ – also denkt der Einsiedler. ‚Immer Einmal Eins – das giebt auf die Dauer Zwei!‘“ Die Gestaltung der „Eins zu Zwei“-Werdung im vorliegenden Gedicht erinnert überdies an die poetisch-poetologische Selbstverdopplung in der zweiten und dritten Strophe von Goethes *Divan*-Gedicht *Gingo biloba* (1815): „Ist es Ein lebendig Wesen, / Das sich in sich selbst getrennt, / Sind es zwei, die sich erlesen, / Daß man sie als Eines kennt? // Solche Frage zu erwiedern / Fand ich wohl den rechten Sinn; / Fühlst du nicht an meinen Liedern, / Daß ich eins und doppelt bin?“ (Goethe 1853–1858, 4, 80) Vgl. hierzu Kaufmann 2011, 368–378.

649, 15 *Zwei –]* Z II 6, 81: „Zwei,“.

649, 16 – *Und Zarathustra gieng an mir vorbei ...*] Z II 6, 81: „Und Zarathustra gieng an mir vorbei.“

[14.]

An den Mistral. Ein Tanzlied.] Bei der hier verwandten Strophenform – je sechs Verszeilen mit trochäischen Vierhebern im Reimschema aabccb – handelt es sich um eine seit dem 14. Jahrhundert geläufige deutsche Schweifreimstrophe, die ursprünglich aus lateinischen Kirchengesängen hervorgegangen ist und im 17. Jahrhundert für Casualcarmina, zunehmend aber auch für Schäferlieder sowie noch im 18. und 19. Jahrhundert für geistliche Lieder, aber ebenfalls für politische bzw. patriotische Lyrik genutzt wurde (darunter das bis ins 20. Jahrhundert hinein populäre anonyme Lied *Prinz Eugen, der edle Ritter*). N. nutzte die Form ebenfalls für die beträchtlich kürzeren Gedichte FW Vorspiel 1 („Einladung“) und FW Vorspiel 62 („Ecc e homo“). Zur Geschichte dieser Strophenform vgl. Frank 1993, 478 f., dem zufolge gerade mit N.s elfstrophigem Gedicht „An den Mistral“, das er als „jubelnd[en]“ Gruß an „den Alpenwind“ bezeichnet, ein „freie[r] Ton“ erstarkte, „den die Schweifreimstrophe herkömmlich schlichter und geselliger in vielen Trinkliedern anklingen ließ“.

Ein „Alpenwind“ ist der Mistral freilich nicht; es handelt sich vielmehr um einen kalten, trockenen Fallwind, der, aus Tiefdruckgebieten über Nordfrankreich entstehend, nordwestlich in Richtung Mittelmeer weht, wobei die Alpen ihn gerade blockieren. In Otto Derschs zeitgenössischem Aufsatz *Ueber den Ursprung des Mistral* hätte N. lesen können: „Der Mistral weht mit der größten Heftigkeit über der Provence“ (Dersch 1881, 55; unter Berufung auf eine mündliche Äußerung Mike Rottmanns vermutet Patoussis 2017, 186, Anm. 33, N. habe Derschs Aufsatz „wohl vor der Konzeption des Gedichts gelesen“; Belege dafür fehlen indes). Bemerkenswert erscheint aber, dass die Gegend an der östlichen Côte d’Azur um Nizza, in der N. ausweislich seiner Briefe mit dem Mistral Bekanntschaft gemacht haben will und wohl auch das zu kommentierende Gedicht verfasst hat, aufgrund der durch die provenzalischen Voralpen geschützten Lage weitgehend von dieser kalten Luftströmung verschont bleibt. Vgl. auch Gsell-Fels 1875, 1, 138 f., wo N. lesen konnte, dass hinter Nizza „eine Kette von Gebirgen als klimatische Forts gegen den Einbruch der Nordwinde [liegt] [...], nur in der Schlucht des Paillon den Nordwind in bestimmter Richtung einlassend“. Das hinderte N. aber nicht daran, im Brief an Heinrich Köse-litz vom 14. 02. 1885 den „Mistral“ und de[n] unglaublich weiß[e[n] Lichthimmel Nizza’s“ allgemein in einem Atemzug zu nennen (KSB 7/KGB III 3, Nr. 573, S. 10, Z. 10 f.) oder an denselben Adressaten am 10. 12. 1885 zu schreiben: „So-

dann ist Nizza, ästhetisch genommen, die entgegengesetzte Art Süden als Venedig es war; es schiene mir eines Versuches würdig, zu sehen, was Ihnen die Musen oder der Mistral oder der leuchtende Himmel hier zu erzählen hätten.“ (KSB 7/KGB III 3, Nr. 651, S. 122 f., Z. 49–53) Besonders aufschlussreich ist die alternative Formulierung „die Musen oder der Mistral“, die auf eine poetologische Codierung des Mistral-Windes hindeutet, wie sie denn auch im Gedicht begegnet. Darin kann man eine Gemeinsamkeit zwischen N.s Text und Hölderlins später dichtungstheoretischer Hymne *Andenken* (wohl 1803) sehen, die ebenfalls mit dem Lobpreis eines mistralähnlichen Nordwindes beginnt (der mit der Gegend um „Bourdeaux“ an der Atlantikküste in Verbindung gebracht wird). In der Hölderlin-Ausgabe, die N. besaß, lauten die Verse: „Der Nordost weht, / Der liebste unter den Winden / Mir, weil er feurigen Geist / Und gute Fahrt verheißet den Schiffern.“ (Hölderlin 1874, 148, V. 1–4 u. 7; als ‚Meerfahrer‘ „ohne Schiff“ erscheint der Mistral bei N. in 650, 4.)

Schon seit dem Sommer 1883 taucht der Mistral-Wind in Nachlass-Notaten und Briefen N.s immer wieder auf. Die erste Nennung lautet: „L u s t des Windes Mistral / der Pflugschaar / der Höhe / des Lebens / des Jahreszeitenwechsels (Ring) Organisch / des Stroms / der Morgenröthe / des reinen Himmels / Elektrizität. / Lust als Mutter der Schmerzen.“ (NL 1883, 10[42], KSA 10, 376) In einem anderen Notat aus derselben Zeit werden diese Formulierungen, leicht abgewandelt, Zarathustra in den Mund gelegt (vgl. NL 1883, 13[24], KSA 10, 469). Im Sommer/Herbst 1884 notiert N. dann den Plan zu „Eine[r] Rhapsodie“ „An den Wind Mistral“ (NL 1884, 26[235], KSA 11, 210). Am 22. November 1884 sendet er aus dem östlich von Nizza gelegenen Mentone (wo laut Gsell-Fels 1875, 1, 145 „der Mistral [...] fast ganz ausgeschlossen“ ist) das bis auf wenige Abweichungen in Interpunktion und Typographie schon mit der Druckfassung identische Gedicht an Köselitz (dieser Text beruht auf der überarbeiteten Version Z II 6, 73 f. und Z II 6, 71 f., die mit „Mentone, Nov. 1884“ unterschrieben ist; vgl. überdies die ‚Vorstufen‘ in Z II 5, 6 und Z II 5, 11–15). Als ‚Kommentar‘ stellt er dem lyrischen Text die Worte voran: „Hier, mein lieber Freund Gast, ist Etwas, das I h n e n gehören soll, w e n n es jenen großen erhaben-ausgelassenen O r c h e s t e r - T a n z, der in Ihnen schlummert, zum Aufwachen bringt – einen Tanz für g r o ß e s Orchester, das gut brüllen und brausen kann! Sie können das Lied als V o r r e d e (oder wie man sonst sagte, als ‚Programm‘); gebrauchen – nämlich für den Fall einer Veröffentlichung Ihrer Musik.“ (KSB 6/KGB III 1, Nr. 557, S. 558, Z. 3–9)

Zwischenzeitlich plante N., „An den Mistral“ in einem – von FW verschiedenen – Werk des Titels „Gai saber“ (vgl. KGW IX 4, W I 3, 4, 2–10 = NL 1885, 35[84], KSA 11, 547, 16–20 und KGW IX 4, W I 4, 51, 14–18 = NL 1885, 36[6], KSA 11, 551, 21–23), aber auch in JGB (vgl. KGW IX 5, W I 8, 168, 2 u. 26–35 =

NL 1885/86, 2[47], KSA 12, 84, 18–85, 5) bzw. in einem „Zweite[n] und letzte[n] Theil“ dieses Werks (KGW IX 5, W I 8, 133, 12–14 u. 36 = NL 1885/86, 2[82], KSA 12, 100, 13 u. 101, 3) zu platzieren. Im Brief an Köselitz vom 2. September 1884 hatte N. bereits das Mistral-Motiv mit der „gaya scienza“ zusammengebracht, als er einen „neuen Orden“ unter diesem Credo plante: „Für die Zukunft trage ich die Hoffnung mit mir herum, daß sich in Nizza eine kleine, äußerst gute Gesellschaft dieses Glaubens an die gaya scienza bilden wird: und im Geiste habe ich Ihnen als dem Ersten schon den Ritterschlag zur Einweihung in diesen neuen Orden gegeben. Man soll ‚beim Mistral!‘ fluchen und schwören – eine andere Verpflichtung wüßte ich nicht, da sich bei Menschen, wie wir sind, Alles ‚von selber versteht‘. –“ (KSB 6/KGB III 1, Nr. 529 S. 524, Z. 10–17)

In der Werkretraktation EH FW hebt N. unter den Anhang-Gedichten „An den Mistral“ besonders hervor, wobei ebenfalls der Bezug zur ‚ritterlichen‘ „Gaya scienza“ (vgl. NK FW Titel) hergestellt wird. „Die Lieder des Prinzen Vogelfrei [...] erinnern ganz ausdrücklich an den provençalischen Begriff der ‚gaya scienza‘, an jene Einheit von Sänger, Ritter und Freigeist, mit der sich jene wunderbare Frühkultur der Provençalien gegen alle zweideutigen Culturen abhebt; das allerletzte Gedicht zumal, ‚an den Mistral‘, ein ausgelassenes Tanzlied, in dem, mit Verlaub! über die Moral hinweggetanzt wird, ist ein vollkommener Provençalismus. –“ (KSA 6, 333, 24–334, 6) Auf die provençalische Lyrik des Mittelalters verweisen die im Gedicht ausdrücklich genannten „Troubadoure[]“ (651, 4), mit denen sich das zum „wir“ erweiterte lyrische Ich vergleicht. Neben den Genrebezeichnungen „Tanzlied“ oder „Rhapsodie“ dient N. auch „Hymnus“ zur Charakterisierung von „An den Mistral“. Über ein zwischenzeitlich geplantes Buch, das ungefähr „den Umfang von der ‚fr(öhlichen) W(issenschaft)‘ haben“ sollte, schrieb N. Ende März 1886 aus Nizza in einem Briefentwurf an Hermann Credner, in dem er das Gedicht zunächst als „eine Art Widmungs-Gedicht“ bezeichnet: „So, wie ich jetzt das ganze Material geordnet habe, beginnt das Buch mit jenem Hymnus ‚an den Mistral‘: darauf folgt eine lange Einleitung, welche die Züge der Philosophie der Zukunft, deren Heraufkommen ich voraussage, darzustellen unternimmt.“ (KSB 7/KGB III 3, Nr. 682, S. 168, Z. 3 u. 12–15 u. S. 169, Z. 27 f.)

Der hymnische Duktus des Gedichts ist auch den Interpreten nicht entgangen. Einen besonderen Stellenwert innerhalb des Werks FW und in Bezug zu dessen „Titelworte[n]“, die im Gedicht auch explizit genannt werden (vgl. NK 650, 29 f.), bescheinigt ihm in dieser Hinsicht bereits Bonsels 1959, 10, für den hier N.s. „Welt- und Kulturskepsis plötzlich wie das Wetter im Hochgebirge umschlägt. Das kalte Nein, welches er bisher den überlieferten und hergelebten Moral- und Wertbegriffen entgegengestellt hatte, wird zu einer opferberei-

ten und hoffnungsfreudigen Zustimmung zu seinem Schicksal wie zu seiner Sendung.“ Grundlehner 1986, 175–183 betont eine Nähe des Schlussgedichts zu FW Anhang „Mein Glück!“, erklärt das nun gestaltete Glück aber für „constrained by no [...] limitations“ (Grundlehner 1986, 175). Von einer „hymnische[n] Lobpreisung des dynamischen Lebens“ spricht Meyer 1991, 424 f., vom lyrischen Ausdruck „vitale[r] Energie“ Sprengel 1998, 637. Ziemann greift in NH 154 N.s Rede vom „Widmungs-Gedicht“ auf und charakterisiert „An den Mistral“ als ein Loblied auf den „Wirbel der ewigen Wandlung“, mit dem eine „Attacke auf [die] christliche Weltsicht“ einhergehe, die dennoch mit „vielen alten Bildern aus jener Welt“ operiert. Ähnlich sieht Detering 2015, 171–173 hier einen „Hymnus übergeh[en] ins lobpreisende, dankende und appellierende Gebet“ (Detering 2015, 172). Dass das Gedicht eine ‚Philosophie als Tanz‘ entwerfe, will schließlich Patoussis 2017 zeigen.

Zu den hinsichtlich der hymnischen Anrufung bestehenden strukturellen, aber auch motivischen Gemeinsamkeiten von FW Anhang An den Mistral mit dem ebenfalls ‚brausenden‘ Mottogedicht zum Vierten Buch vgl. NK FW IV Untertitel / Motto.

649, 18 *Ein Tanzlied.*] Der ‚generische‘ Untertitel „Tanzlied“ lässt zunächst an ein ‚Lied‘ denken, zu dem getanzt wird oder werden soll; die Lektüre zeigt jedoch, dass hiermit vor allem auch ein ‚Lied‘ bezeichnet ist, in dem getanzt wird (in EH FW, KSA 6, 334, 5 bezieht N. den Text, wie erwähnt, auf das Hinwegtanzen „über die Moral“). Schon mit dem Untertitel bezieht sich das Schlussgedicht von FW Anhang *expressis verbis* auf den „Epilog“ FW 383 am Ende des Fünften Buchs zurück, wo – ein Leitmotiv von FW insgesamt (vgl. NK 356, 9) zuspitzend – vom „Königreich des Tanzes“ (637, 27) die Rede war und „die Grillen“ (637, 29) sowie die „ungeduldigen Freunde“ (638, 5) schließlich eingeladen wurden, nach des Sängers „Pfeife“ zu „tanzen“ (638, 12f.). In den „Liedern des Prinzen Vogelfrei“ selbst spielte der Tanz dann zwar so gut wie keine Rolle – bis auf das „Lied eines theokritischen Ziegenhirten“, wo aber der singende Ziegenhirte gerade davon ausgeschlossen blieb (vgl. 645, 4f.). Dafür wird im Mistral-Gedicht nun umso mehr getanzt, und zwar sowohl vom apostrophierten Wind als auch vom lyrischen Ich, das sich mit ihm identifiziert: In Strophe 2 tanzt es ‚nach seiner Pfeife‘, indem es ihm „tanzend [...] entgegen[läuft], / Tanzend, wie du pfeifst und singst“ (650, 2f.); in Strophe 6 ruft das lyrische Ich nicht nur dem Wind zu: „Tanze nun auf tausend [Wellen-] Rücken“ (650, 25), sondern schließt sich dann wiederum selbst in den Jubelruf „Heil, wer neue Tänze schafft!“ mit ein: „Tanzen wir in tausend Weisen“ (650, 27f.); in Strophe 7 fordert es dann den Mistral – oder die Lesenden? – auf: „Tanzen wir gleich Troubadouren“ (651, 4), um in Strophe 8 schließlich jeden auszugrenzen, der „nicht tanzen kann mit Winden“ (651, 7). Damit wird der

Tanz zu einer poetologischen Metapher, die für die Dichtung selbst steht: Als „Tanzlied“ ist der zu kommentierende Text nicht zuletzt ein Gedicht über das Dichten; vgl. NK 650, 27 f. und NK 651, 4.

649, 19 f. *Mistral-Wind, du Wolken-Jäger, / Trübsal-Mörder, Himmels-Feger*] Der markante Gedichtbeginn mit asyndetisch gehäuften Bindestrich-Komposita, wie sie auch in späteren Strophen (besonders in 651, 10 f.: „Heuchel-Hänsen, / Ehren-Tölpeln, Tugend-Gänsen“ und – kontrapunktisch zu den Eingangsversen – in 651, 19 f.: „Himmels-Trüber, / Welten-Schwärzer, Wolken-Schieber“) wieder begegnen, nimmt auf das meteorologische Phänomen Bezug, dass der kalte und heftig wehende Mistral-Wind zugleich für klaren, hellblauen Himmel sorgt. Vgl. Dersch 1881, 56, der über die den Himmel leerfegende Wolkenjagd des Mistrals schreibt: „In den hohen Regionen weisse Cumuli ziehend, und mit positiver Elektrizität und darunter Wolken mit negativer Elektrizität. Aus dem Kampfe dieser beiden Wolkenschichten entstehen plötzlich Regen und Gewitter. Ist der Mistral vollständig zur Herrschaft gekommen, so hört der Regen auf und es folgt klares Wetter.“

649, 21 *Brausender, wie lieb' ich dich!*] Zum zentralen Motiv wird das Brausen des Windes, das das lyrische Ich dann auch auf sich selbst überträgt, in der zehnten, vorletzten Strophe. Vgl. auch schon das seelische Brausen in den stimmungsverwandten Motto-Versen des Vierten Buchs; NK FW IV Untertitel / Motto. Das Liebesbekenntnis an den Mistral stellt wiederum eine Parallele zu der an den Albatros gerichteten „Liebeserklärung“ in FW Anhang dar: „ja, ich liebe dich!“ (644, 26)

649, 21 *lieb'*] Z II 6, 73: „lieb“.

649, 22–24 *Sind wir Zwei nicht Eines Schoosses / Erstlingsgabe, Eines Looses / Vorbestimmte ewiglich?*] Diese rhetorisch vom lyrischen Ich an den Mistral-Wind gerichtete Frage nach ihrer schicksalhaften Einheit in der Zweiheit erinnert merklich an das im vorangehenden Gedicht „Sils-Maria“ geschilderte „Eins zu Zwei“-Werden (649, 15), jene Selbstverdopplung, die dort zum epiphanischen ‚Vorbeigehen‘ Zarathustras führte. Eine analoge Struktur wird jetzt also für die Selbstpositionierung des lyrischen Sprechers zum hymnisch Apostrophierten in Anschlag gebracht, was letztlich als Versuch einer Selbsterhöhung, eines Aufschwungs des sprechenden Subjekts durch Identifikation mit dem ‚hohen‘ Gegenstand seiner hymnischen Rede zu werten ist. Der Schluss der vorletzten Strophe kommt darauf zurück, wenn dort an den Mistral die Worte gerichtet werden: „mit dir zu Zweien / Braust mein Glück dem Sturme gleich. –“ (651, 23 f.)

650, 1f. *Hier auf glatten Felsenwegen / Lauf' ich tanzend dir entgegen*] Mit seinem waghalsigen Tanzlauf auf glatter Felsenoberfläche erinnert das lyrische

Ich an jenen ‚guten Tänzer‘, über den es in FW Vorspiel 13 heißt: „Glattes Eis / Ein Paradeis / Für Den, der gut zu tanzen weiss.“ (356, 7–9) Vgl. zu dieser Parallele auch Patoussis 2017, 189.

650, 2 *Lauf*] Z II 6, 73: „Lauf“.

650, 8f. *Stürmte zu den Felsenstufen, / Hin zur gelben Wand am Meer.*] Man mag angesichts von N.s eingangs zitierten brieflichen Äußerungen über den Mistral und Nizza geneigt sein, topographisch konkret an die gelblichen Felswände in dieser Gegend zu denken. Vgl. Vogt 1859, 2, 161 f., der von den „hochgelb gefärbte[n] nackte[n] Kalkfelsen“ an der „Bucht von Nizza“ schwärmt.

650, 9 *Meer.*] Z II 6, 73: „Meer:“; Brief an Heinrich Köselitz, 22. 11. 1884, KSB 6/KGB III 1, Nr. 557, S. 559, Z. 26: „Meer –“.

650, 11f. *Diamantnen Stromesschnellen / Sieghaft von den Bergen her.*] Brief an Heinrich Köselitz, 22. 11. 1884, KSB 6/KGB III 1, Nr. 557, S. 559, Z. 28 f.: „Diamant’nen Stromesschnellen / Sieghaft von den Bergen her!“

650, 13–15 *Auf den ebenen Himmels-Tennen / Sah ich deine Rosse rennen, / Sah den Wagen, der dich trägt*] Durch das in Strophe 4 begonnene und in Strophe 5 fortgeführte Bild des himmlischen Pferdegespanns erscheint der Mistral als wagenlenkender Heros oder Gott nach dem Vorbild des griechischen Sonnengotts Helios, über den N. bei Preller 1854, 1, 291 lesen konnte: „Immer gehören zu ihm sein Gespann und seine Rosse, mit welchen der Uermüdliche (ἀκάμας) jeden Tag von neuem seine gefährliche Bahn vollendet; wenn Homer ihrer nicht erwähnt, so kann das nur zufällig sein, da er das Geschirr der Eos kennt.“ Vgl. Odyssee XXIII, 244–246, wo „die goldenthronende Eos / [...] die schnellfüßige[n] Rosse / Lampos und Faethon an[spannt], das Licht den Menschen zu bringen“ (Voß-Übersetzung: Homer 1819, 2, 314). Eine offensichtliche Reminiscenz an Eos, die Morgenröte, enthalten die Schlussverse der folgenden Strophe.

650, 13 *ebnen*] Brief an Heinrich Köselitz, 22. 11. 1884, KSB 6/KGB III 1, Nr. 557, S. 559, Z. 30: „eb’nen“.

650, 18 *Geissel schlägt, –*] Brief an Heinrich Köselitz, 22. 11. 1884, KSB 6/KGB III 1, Nr. 557, S. 559, Z. 35: „Geisel schlägt –“.

650, 19–24 *Sah dich aus dem Wagen springen, / Schneller dich hinabzuschwingen, / Sah dich wie zum Pfeil verkürzt / Senkrecht in die Tiefe stossen, – / Wie ein Goldstrahl durch die Rosen / Erster Morgenröthen stürzt.*] N. entschied sich erst nach der Fahnenkorrektur zu dieser Textgestalt der fünften Strophe, die er seinem Verleger Ernst Fritzsche am 7. März 1887 per Postkarte zukommen ließ. Über den sechs Versen steht: „Nachtrag zur eben abgesandten

Correktur der Lieder. Der fünfte Vers [gemeint ist die fünfte Strophe] des letzten Liedes muß so hergestellt werden“ (KSB 8/KGB III 5, Nr. 815, S. 42, Z. 2–4). Zu den Abweichungen gegenüber der ursprünglichen Version vgl. NK 650, 20 u. 22f. Der Schluss der Strophe ruft nicht nur, ähnlich wie schon der Eröffnungsabschnitt des Fünften Buchs FW 343 (vgl. 574, 15), den Werktitel von M in Erinnerung, sondern außerdem auch Eos, die griechische Göttin der Morgenröte, die bei Homer wiederholt „mit rosenfingern“ (*Ilias* I, 477 = Homer 1821, 1, 29 u. passim) über den Himmel streicht. Die „Morgenröthe“ taucht bereits im ersten „Mistral“-Notat NL 1883, 10[42], KSA 10, 376, 16 auf.

650, 20 *Schneller dich hinabzuschwingen*] Im Druckmanuskript steht an dieser Stelle: „Wogen peitschen, Meere zwingen“ (D 16a, 65). Ebenso in Z II 6, 74 sowie im Brief an Heinrich Köselitz, 22. 11. 1884, KSB 6/KGB III 1, Nr. 557, S. 559, Z. 37.

650, 22 f. *Senkrecht in die Tiefe stossen, – / Wie ein Goldstrahl durch die Rosen*] In D 16a, 65 heißt es stattdessen: „Rückwärts mit der Ferse stoßen, / Daß dein Wagen in die Rosen“. Ebenso in Z II 6, 74 sowie im Brief an Heinrich Köselitz, 22. 11. 1884, KSB 6/KGB III 1, Nr. 557, S. 559, Z. 39 f.

650, 26 *Wellen-Rücken, Wellen-Tücken*] In Z II 6, 74 korrigiert aus: „Meeres-Rücken, Meeres-Tücken“.

650, 27 f. *Heil, wer neue Tänze schafft! / Tanzen wir in tausend Weisen*] Von hier aus wird das vorliegende „Tanzlied“ als selbstreflexives Dokument einer Produktionspoetik lesbar, die den Akzent – ähnlich wie einst die Genieästhetik des Sturm und Drang – auf den Dichter als Schöpfer legt. Als kreativer Poet erscheint der sowohl ‚singende‘ (vgl. 650, 3: „wie du pfeifst und singst“) als auch auf den „Wellen-Rücken“ (650, 26) tanzende Mistral ebenso wie das sich mit ihm identifizierende lyrische Ich. Die „tausend Weisen“ zu ‚tanzen‘ deuten dabei auf einen virtuos gehandhabten Formenreichtum des lyrischen Ausdrucks hin.

650, 27 *neue*] Z II 6, 74 und Brief an Heinrich Köselitz, 22. 11. 1884, KSB 6/KGB III 1, Nr. 557, S. 560, Z. 44: „neue“.

650, 27 *Tänze*] Brief an Heinrich Köselitz, 22. 11. 1884, KSB 6/KGB III 1, Nr. 557, S. 560, Z. 44: „Kunst“.

650, 29 f. *Frei – sei unsre Kunst geheissen, / Fröhlich – unsre Wissenschaft*] Keine Hervorhebungen in Z II 6, 71 sowie im Brief an Heinrich Köselitz, 22. 11. 1884, KSB 6/KGB III 1, Nr. 557, S. 560, Z. 46 f. ‚Freie Kunst‘ knüpft an die klassische Ästhetik-Tradition der Kunstautonomie an, der zufolge die ‚wahre‘ Kunst „für sich selber Zweck zu seyn“ hat und nicht „zu einem bloßen Mittel

[...] herabgesetzt“ werden darf (Hegel 1832–1845, 10/1, 68; zur ‚Nutzlosigkeit‘ der Kunst vgl. auch NK 439, 27–440, 5). Bei N. ist die Konnotation souveräner Unabhängigkeit noch verstärkt. ‚Fröhliche Wissenschaft‘ zitiert – wie sonst nur die Abschnitte FW 1 und FW 327 aus dem Ersten und Vierten Buch sowie in der Neuausgabe FW Vorrede 1 – den Titel des vorliegenden Werks (vgl. NK FW Titel). Einerseits scheinen diese Verse zwar eine feste Grenze zwischen freier Kunst und fröhlicher Wissenschaft zu ziehen, andererseits werden beide aber gerade auch als zusammengehörig und aufeinander bezogen dargestellt. Nicht von ungefähr erscheint das lyrische Wir ja ausdrücklich als ‚freier Künstler‘ und ‚fröhlicher Wissenschaftler‘ in Personalunion. Man mag an „das Ideal eines Geistes“ zurückdenken, von dem es im vorletzten Abschnitt des Fünften Buchs hieß, dass er „mit Allem spielt, was bisher heilig, gut, unberührbar, göttlich hiess“ (FW 382, 637, 1–3), was sich sowohl auf die Freiheit seiner Kunst als auch auf die Fröhlichkeit seiner Wissenschaft beziehen ließe. In FW Vorrede 1 schließlich werden just die „Lieder des Prinzen Vogelfrei“ – „die Handvoll Lieder, welche dem Buche dies Mal beigegeben sind“ – angeführt, um die mit „Thorheit“ und „Ausgelassenheit“ umschriebene Bedeutung der Titelformel „fröhliche Wissenschaft“ zu illustrieren (346, 20–22), was die Trennung zwischen (lyrischer) „Kunst“ und „Wissenschaft“ tendenziell aufhebt. Das entspricht denn auch der Tatsache, dass die Formel ‚fröhliche Wissenschaft‘ mit ihrer Herkunft aus der (Spätphase der) okzitanischen Trobadorlyrik ohnehin von vornherein dem Bereich der Dichtkunst zugehört; vgl. NK 651, 4.

651, 1–3 *Raffen wir von jeder Blume / Eine Blüthe uns zum Ruhme / Und zwei Blätter noch zum Kranz!* Ruhmeskränze aus verschiedenen Pflanzen sind seit der Antike bekannt; vgl. hierzu Krünitz 1773–1858, 47, 697 f., wo unter dem Lemma „Kranz“ zu lesen ist: „In der engsten Bedeutung, so fern ein solches Werk eine Zierde des Hauptes ist, wo die aus dem Pflanzen-Reiche gewundenen Kränze mancher Art ehemals ein Zeichen des Sieges, der Ehre und Würde waren, und den nachmaligen Kronen den /698/ Ursprung gaben. Der Lorbeer-Kranz war von Alters her ein Ehren-Zeichen der Dichter“. Im vorliegenden Textzusammenhang ist sowohl an ein Zeichen des „Sieges“ (vgl. 650, 12: „Sieghaft“) als auch des „Dichters“ zu denken, wobei sich dieser, passend zu seiner in der vorigen Strophe hervorgehobenen künstlerischen Freiheit, auf eine etwas rabiante Art selbst zum *poeta laureatus* zu krönen gedenkt. In der Schlussstrophe greift das finale Bild den Sieger-/Dichterkranz erneut auf; vgl. NK 651, 30.

651, 3 *noch*] In Z II 6, 71 korrigiert aus: „uns“.

651, 4 *Tanzen wir gleich Troubadouren*] Dass der Tanz in diesem „Tanzlied“ als Metapher für das Dichten zu verstehen ist, zeigt nicht zuletzt dieser Vers. Denn „Troubadour“ ist die moderne, französische Schreibung des provenzalischen

„Trobador“, was wörtlich „Erfinder“ und als ‚Berufsbezeichnung‘ einen – passend zum topographischen Nizza-Bezug des Gedichts – „südfranzösische[n], provenzalische[n] Dichter des Mittelalters“ bedeutet, wie Petri 1861, 791 erläutert, wo N. auch den richtigen, sich aber weder dem Metrum fügenden noch auf „Huren“ (651, 5) reimenden Plural hätte nachschlagen können: „Troubadours“. Den eingedeutschten Plural „Troubadouren“ verwendet N. allerdings auch nur hier und in der Brief-Version des Gedichts. Sonst benutzt er stets die korrekte Form, so im Brief an Erwin Rohde Anfang Dezember 1882, KSB 6/ KGB III 1, Nr. 345, S. 292, Z. 34 f.: „Was den Titel ‚fröhliche Wissenschaft‘ betrifft, so habe ich nur an die *gaya scienza* der Troubadours gedacht“, und ebenfalls im Brief an seinen Verleger Fritsch vom 07. 08. 1886, KSB 7/KGB III 3, Nr. 730, S. 226, Z. 85–89, dem N. für die Neuausgabe von FW mitteilt, „zu ‚die fröhliche Wissenschaft‘ [kommt] der Zusatz in Parenthese ‚gai saber‘, damit man an den provençalischen Ursprung meines Titels und an jene Dichter-Ritter, die Troubadours erinnert wird, die mit jener Formel all ihr Können und Willen zusammenfaßten“. Vgl. auch NK FW Titel.

651, 6 *Gott und Welt*] Diese Paarformel diente seit der *Ausgabe letzter Hand* (1827) von Goethes Werken als Überschrift für eine Rubrik weltanschaulicher Gedichte. Vgl. in der Ausgabe, die N. besaß: Goethe 1853–1858, 2, 283–308 (NPB 247).

651, 12 *Fort aus unsrem Paradeis!*] Zur alten Form „Paradeis“, die hier wie schon in dem früheren ‚Tanzlied‘ FW Vorspiel 13 um des Reimes willen statt der zu N.s Zeit längst üblichen Form ‚Paradies‘ genutzt wird, vgl. NK 356, 8.

651, 12 *unsrem*] Z II 6, 71 und Brief an Heinrich Köselitz, 22. 11. 1884, KSB 6/ KGB III 1, Nr. 557, S. 560, Z. 59: „unserm“.

651, 15 *Scheuchen*] In Z II 6, 71 korrigiert aus: „Tödtten“.

651, 15 *Scheuchen wir die Kranken-Brut!*] Offensichtlich müssten von dieser krankengefährlichen Maßnahme auch diverse Sprecher- bzw. Sängerfiguren aus den „Liedern des Prinzen Vogelfrei“ selbst betroffen sein. Man denke nur an den „theokritischen Ziegenhirten“ mit seiner Krankheit „im Gedärm“ (645, 1f.) oder an den fiebrigen, rauschgiftsüchtigen „kranke[n] Dichter“ aus „*Rimus remedium*“ (647, 1f.).

651, 19 *Jagen*] In Z II 6, 72 korrigiert aus: „Tödtten“.

651, 19 f. *Jagen wir die Himmels-Trüber, / Welten-Schwärzer, Wolken-Schieber*] Mit dieser Trias von Bindestrich-Komposita, die sich als Sammelcharakterisierung von Christen, Pessimisten usw. lesen lässt (vgl. etwa NK 414, 6), wird die in formaler Hinsicht korrespondierende Charakterisierung des ‚aufklärenden‘ Mistral-Windes vom Gedichtbeginn ins Gegenteil umgekehrt; vgl. NK 649, 19 f.

651, 21 *Hellen*] In Z II 6, 72 korrigiert aus: „Retten“.

651, 21 *Hellen wir das Himmelreich!*] In Luthers Bibelübersetzung ist „das Himmelreich“ der Name für das christliche Jenseits (kritisch hierzu siehe auch AC 34, KSA 6, 207, 10–17). Wörtlich erwähnt wurde es bereits in FW 311 im Vierten Buch mit einem Zitat aus Matthäus 3, 2; vgl. NK 547, 26 f. Der Vers weist auf die meteorologische ‚Wolkenjagd‘ des Mistral zurück, die in Strophe 1 thematisiert wurde, überträgt dies nun aber auf die Jenseitsvorstellung des Christentums, die – man mag hierbei an die mit ihr verbundene Gerichts- und Strafandrohung denken – als zu ‚düster‘ empfunden wird. Bemerkenswert erscheint, dass das Himmelreich nicht etwa gänzlich abgeschafft, sondern nur ‚aufgehellt‘ werden soll.

651, 22 *Brausen wir ...*] Brief an Heinrich Köselitz, 22. 11. 1884, KSB 6/KGB III 1, Nr. 557, S. 560, Z. 69: „Brausen wir – –“. So in Z II 6, 72 korrigiert aus: „Heilen wir – –“.

651, 22 f. *aller freien / Geister Geist*] Vgl. Strophe 2, wo der Mistral bereits „[a]ls der Freiheit freister Bruder“ (650, 5) in Erscheinung trat. Dass er nunmehr als „Geist“ „aller freien Geister“ apostrophiert wird (zum ‚freien Geist‘ vgl. ÜK 5 u. NK 574, 16), findet Ziemann in NH 154 insofern „seltsam“, als damit „der tradierte Bildzusammenhang zwischen der bewegten Luft und dem *spiritus sanctus* für den neuen Geist in Anspruch genommen“ werde, der doch gerade als „Attacke auf eine christliche Weltsicht“ zu verstehen sei. Diese Assoziation mit dem ‚heiligem Geist‘ passt freilich gut zu den säkularisierenden Umbesetzungen christlicher bzw. biblischer Begriffe wie „Paradeis“ (651, 12), „Himmelreich“ (651, 21) oder „Himmelsleiter“ (651, 29) in den letzten Strophen des Gedichts.

651, 24 *Braust mein Glück dem Sturme gleich.* –] Brief an Heinrich Köselitz, 22. 11. 1884, KSB 6/KGB III 1, Nr. 557, S. 560, Z. 71: „Braust mein Glück dem Sturme gleich!“ So in Z II 6, 72 korrigiert aus: „Heil ich jeden Heiland gleich!“

651, 25–30 – *Und dass ewig das Gedächtniss / Solchen Glücks, nimm sein Vermächtniss, / Nimm den Kranz hier mit hinauf! / Wirf ihn höher, ferner, weiter, / Stürm’ empor die Himmelsleiter, / Häng ihn – an den Sternen auf!*] In Z II 6, 72 endete das Gedicht nach der vorigen, zehnten Strophe, wie drei Kreuze darunter zeigen. Neben den vorangehenden Strophen auf der links gegenüberliegenden Seite Z II 6, 71 fügte N. dann im Querformat einen ersten Entwurf ein, den er korrigierte, um anschließend eine der Brief- bzw. Druckfassung nahe kommende Fassung mit flüchtiger Hand abermals im Querformat hinzuzufügen. Der erste Entwurf lautet mit Korrekturen: „– Nimm 'Und', zum himmlischen 'daß ewig das' Gedächtniß / Solchen Glücks, dies Glücks- 'nimm dies

sein' Vermächtniß, / Diesen 'Nimm den' Kranz – 'hier' mit dir hinauf! / Stürm' empor die Himmels-Leiter, / Wirf ihn höher, ferner, weiter, / Häng' ihn – an den Sternen auf! –“ Die Abfolge der Verse 4 und 5 dieser Strophe vertauschte N. erst in der erwähnten zweiten Niederschrift auf der derselben Seite.

651, 29 *Stürm' empor die Himmelsleiter*] Anspielung auf Jakobs Traum von der Himmelsleiter aus dem ersten Buch Mose, der bereits im Dritten Buch in FW 137 alludiert wurde; vgl. NK 488, 12–14. Durch die Aufforderung an den Mistral, er solle mit dem vom lyrischen Ich geflochtenen „Kranz“ (651, 27) „die Himmelsleiter“ emporstürmen, erhält er den Nimbus eines ‚Himmelstürmers‘, „der den Himmel stürmet oder zu stürmen sucht, gegen denselben Sturm läuft, ihn hart bekriegt“ (Campe 1808, 2, 700), so wie in der antiken Mythologie die Giganten, die die Olympischen Götter zu stürzen versuchten. Wobei man hier wohl eher an eine ‚Gigantomachie‘ gegen den christlichen Himmel zu denken hat. Der gebotene Himmels-Sturm des Mistrals entspricht dabei als Bewegungsweise dem rückblickend berichteten ‚Stürmen‘ des lyrischen Ich „zu den Felsenstufen“ (650, 8) in Strophe 3.

651, 30 *Häng ihn – an den Sternen auf!*] Brief an Heinrich Köselitz, 22. 11. 1884, KSB 6/KGB III 1, Nr. 557, S. 561, Z. 77: „Häng' ihn – an den Sternen auf!“ Der triumphale Gedichtschluss zeugt von höchstem Pathos bzw. von einem Pathos der Höhe, wie es in FW Anhang bereits die an den „Vogel Albatross“ (644, 23) adressierte dichterische „Liebeserklärung“ entfaltete, wobei auch „Stern und Ewigkeit“ (644, 19) nicht fehlten. Nun ersetzt aber nicht nur der Mistral-Wind als sprachliches Bild den Vogel, sondern es unterbleibt vor allem auch die in jenem Gedicht durch den selbstironischen Untertitel „(bei der aber der Dichter in eine Grube fiel –)“ vollzogene Distanzierung. Nicht einmal die Höhendifferenz zwischen dem Sprecher und dem ‚Geliebten‘ (in diesem Fall: dem Mistral) spielt jetzt noch eine nennenswerte Rolle, denn es ist der selbstgeflochtene Sieger-/Dichterkranz (vgl. NK 651, 1–3), den der Wind mit sich emportragen und – wie zum Sternbild verewigend – „an den Sternen“ befestigen soll. Dieser pathetische Wunsch des lyrischen Ich kommt ganz ohne gedichtinterne Brechung, ohne jeden Anflug von Selbstironie aus.

Gleichwohl gehen dem Gedicht-Finale fremdparodistische Züge keineswegs ab. Vor dem Hintergrund der im „Epilog“ FW 383 anzitierten Beethoven-Vertonung von Schillers Ode *An die Freude* (vgl. NK 638, 3f.; siehe auch NK FW IV Untertitel / Motto), liegt der Gedanke an diesen Schiller-Text nahe, in dem ebenfalls pathetisch die Sterne beschworen werden. Allerdings ganz anders als in N.s Gedicht, denn bei Schiller wohnt „überm Sternenzelt“ (Schiller 1822–1826, 1, 153) kein Geringerer als der christliche Gott, der dort als (wenn-gleich gnädiger) „Sternenrichter“ (ebd., 157) thront. In N.s Gedicht gibt es aus-

drücklich kein solchermaßen „überm Sternenzelt“ lokalisiertes „Himmelreich“, sondern die Sterne selbst stehen sinnfällig für dessen in der vorletzten Strophe angekündigte ‚Aufhellung‘, so dass Schiller aufgrund der von ihm aufgegebenen christlichen Vorstellungen aus der Perspektive des Mistral-Gedichts seinerseits als einer jener „Himmels-Trüber“ (651, 19) anzusprechen wäre, die es mistralgleich zu verjagen gelte. Dass just das Mistral-Lied, welches „über die Moral hinweg[]tanzt“ (EH FW, KSA 6, 334, 5), zuletzt noch den „Moral-Trompeter“ (GD Streifzüge eines Unzeitgemässen 1, KSA 6, 111, 5) Schiller parodistisch vorführt, passt zumindest ins Bild. Kritik an dessen „Gedicht ‚an die Freude‘“ artikuliert bereits N.s frühes Nachlass-Notat NL 1871, 12[1], KSA 7, 366, 33–367, 2 das zwar einen gewissen „Schwung, ja die Erhabenheit der Schillerschen Verse“ hervorhebt, zugleich aber bemängelt, dass diese neben der ‚dionysischen‘ Musik von Beethovens Vertonung „störend, beunruhigend, selbst roh und beleidigend“ wirken.

