

3 Montierte Überlegung. Eine Lektüre von Nietzsches ›Am Gletscher‹

Ziel meiner textnahen Lektüre von Nietzsches Gedicht »Am Gletscher« ist es, Beobachtungen zu versammeln, die einen Einstieg in das Verständnis des Textes und seiner poetischen Verfahrensweise geben – mehr als eröffnende Gedanken werden in diesem Rahmen angesichts der hohen Komplexität des Textes nicht möglich sein; schon gar nicht eine sogenannte ›erschöpfende‹ Deutung, die das Gesagte unter ein stabiles Interpretament fassen würde. Es gilt mir in diesem Sinne auch in Bezug auf Nietzsches *Lyrik* das zu erreichen, was an anderer Stelle besonders in jüngster Vergangenheit in der Auseinandersetzung mit seinen *philosophischen* Texten von zentraler Bedeutung war: eine Sensibilisierung für die präzise Sprachlichkeit des Textes sowie dessen besondere ästhetische Darstellungsform.

Eine erste Fassung des Gedichts entstand im Sommer 1877 während Nietzsches dreieinhalbmonatigem Aufenthalt in Rosenlauri in den Berner Alpen. Der zwischen dem Wellhorn und dem Dossen gelegene Rosenlaurigletscher kann als geografische Referenz des Gedichts verstanden werden. In der Fassung von 1877 ist der Text noch mit »Sommer im Hochgebirge« überschrieben.¹ Erst eine Abschrift im Herbst 1884, die mit einer Umarbeitung des Gedichts verbunden war, weist den Titel »Am Gletscher« auf; in der Handschrift findet sich am rechten Rand überdies die Eintragung »Yorick unter Gletschern«. Textgrundlage der folgenden Lektüre ist diese Abschrift von 1884:

Am Gletscher

- Um Mittag, wenn zuerst
Der Sommer in's Gebirge steigt,
Der Knabe mit den müden, heißen Augen:
Da spricht er auch,
5 Doch sehen wir sein Sprechen nur.
Sein Athem quillt wie eines Kranken Athem quillt
In Fieber-Nacht.
Es geben Eisgebirg und Tann' und Quell
Ihm Antwort auch,
10 Doch sehen wir die Antwort nur.
Denn schneller springt vom Fels herab
Der Sturzbach wie zum Gruß
Und steht, als weiße Säule zitternd,
Sehnsüchtig da.
15 Und dunkler noch und treuer blickt die Tanne,
Als sonst sie blickt
Und zwischen Eis und todttem Graugestein

1 Vgl. KGW VII.3, 237–239.

Bricht plötzlich Leuchten aus — —
 Solch Leuchten sah ich schon: das deutet mir's. —
 20 Auch todten Mannes Auge
 Wird wohl noch Ein Mal licht,
 Wenn harmvoll ihn sein Kind
 Umschlingt und hält und küßt:
 Noch Ein Mal quillt da wohl zurück
 25 Des Lichtes Flamme, glühend spricht
 Des Todten Auge: »Kind!
 Ach Kind, du weißt, ich liebe dich!« —
 Und glühend redet Alles — Eisgebirg
 Und Bach und Tann —
 30 Mit Blicken hier das selbe Wort:
 »Wir lieben dich!
 Ach Kind, du weißt, wir lieben, lieben dich!«

Und er,
 Der Knabe mit den müden heißen Augen,
 35 Er küßt sie harmvoll,
 Inbrünst'ger stets,
 Und will nicht gehn;

Er bläst sein Wort wie Schleier nur
 Von seinem Mund,
 40 Sein schlimmes Wort
 »mein Gruß ist Abschied,
 mein Kommen Gehen,
 ich sterbe jung.«
 Da horcht es rings
 45 Und athmet kaum:
 Kein Vogel singt.
 Da überläuft
 Es schauernd, wie
 Ein Glitzern, das Gebirg.
 50 Da denkt es rings —
 Und schweigt — —

Um Mittag war's,
 Um Mittag, wenn zuerst
 Der Sommer ins Gebirge steigt,
 55 Der Knabe mit den müden heißen Augen.

Bereits an den ersten Versen lässt sich die poetische Verfahrensweise des Gedichts ablesen:

Um Mittag, wenn zuerst
 Der Sommer in's Gebirge steigt,
 Der Knabe mit den müden, heißen Augen:
 Da spricht er auch,
 Doch s e h e n wir sein Sprechen nur.²

Zunächst ist bemerkenswert, dass der ›Mittag‹ als »diejenige Zeit, zu welcher die Sonne am höchsten über dem Horizonte gesehen wird«³, nicht als ein definitiver *Zeitpunkt*, sondern als ein *Zeit- und Erwartungsraum* eines Vorgangs genannt wird. Hinzu kommt, dass unklar bleibt, ob das Wort ›zuerst‹ am Versende von V.1 einen Prozess markiert, der in diesem Zeitraum *beginnt* oder einen, der ausschließlich *innerhalb* dieses Zeitraums statthat – für die letzte Lesart spricht der erste Vers der letzten Versgruppe, der mit den Worten »Um Mittag war's«⁴ und der darauffolgenden Wiederholung der Verse 1–3 alles zuvor Gesagte in dieses Zeitfenster einfasst.

Nach dieser nur ungefahren Rede kommt der ›erste Schritt‹ des angekündigten Vorgangs zur Sprache:

Der Sommer in's Gebirge steigt,

Der Vers stellt eine komplexe rhetorische Figur dar. Einerseits wird der von Nietzsche insbesondere im *Zarathustra* und der *Fröhlichen Wissenschaft* vielfach bediente Motivkomplex des ›Auf-‹ und ›Abstiegs‹ und insbesondere des ›Bergsteigens‹ aufgerufen⁵ – wengleich modifiziert: Hier ist es nicht ein einzelnes Subjekt, das über den Berg zugleich einen ›Aufstieg zu sich selbst‹ bzw. eine »Steigerung seines Selbst«⁶ unternimmt, sondern lediglich der anthropomorphisierte Sommer. Andererseits vollzieht der Vers eine metonymische Verschiebung: Nicht die Sonne steigt ›um Mittag‹ an ihren höchsten Punkt, sondern der Sommer; so wird eine *Tageszeit* als Ankunft einer *Jahreszeit* ausgewiesen, deren beider *tertium* in der größten Präsenz der Sonne besteht. Verbunden ist damit aber auch eine Sensibilisierung gegenüber der phraseologisch verschliffenen Formulierung, dass die Sonne ›aufgeht‹.

Die Analyse des Verses macht deutlich, dass die Rede an eine ego-geozentrische Perspektive gebunden ist, denn es ist ja nicht die Sonne, die steigt, sondern die Erde, die sich dreht. Doch nicht nur das: Diese Perspektive zeigt ebenso die Unhinter-

2 1884, 28[60], KSA 11, 325–326.

3 Johann Christoph Adelung: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, 4 Bde. Leipzig 1793–1801, Bd. 3, Sp. 240, s. v. Mittag.

4 Diese Formulierung findet sich im exakt gleichen Wortlaut in dem höchstwahrscheinlich gleichzeitig entstandenen Nachgesang von *Jenseits von Gut und Böse* »Aus hohen Bergen« (JGB Aus hohen Bergen. In: KSA 5, 241–243).

5 Vgl. etwa Gaston Bachelard, »Nietzsche et le psychisme ascensionnel«. In: ders., *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, 3e réimpression. Paris 1950, 146–185.

6 Karl Pestalozzi: Die Entstehung des lyrischen Ich. Studien zum Motiv der Erhebung in der Lyrik. Berlin 1970, 218.

gebarkeit einer – pointiert gesagt – grundsätzlichen Metaphorizität und Anthropomorphizität der Sprache: Die Dechiffrierung des Verses ist keine Rückführung auf eine ›eigentliche‹ und ›wortwörtliche‹ Bedeutung, sondern endet erneut nur in einem Sprachbild: das der ›aufgehenden‹ oder ›steigenden‹ Sonne. Schon hier wird deutlich, dass der Unterschied zwischen Betrachter und Betrachtetem – entgegen der auch in zahlreichen anderen Aspekten allzu harmonistischen Lektüre Johannes Kleins – gerade *nicht* aufgehoben wird; es findet gerade keine »Objektivierung des Menschen, [keine] Hingabe an die Welt im Sinnbilde der Landschaft«⁷ statt, sondern eine subjektive Aneignung des Angeschauten durch die Sprache.

Mit der Nennung des vierfachen Zenits – dem Mittag als Höhepunkt des Tages und zugleich höchstem Stand der Sonne, dem Sommer als Mitte und Hochzeit des Jahres und dem Gebirge als größtmögliche irdische Erhöhung – ist die Bewegung jedoch noch nicht am Ende:

Der Knabe mit den müden, heißen Augen:

Vers 4 fügt der ersten Anthropomorphisierung des ›bergsteigenden Sommers‹ mit dem ›Knaben‹ eine zweite hinzu bzw. erweitert und spezifiziert die erste. Diese Ergänzung bedeutet jedoch zugleich einen partiellen Bruch mit dem aufgebauten Bild: Der ›Knabe‹ entspricht nicht dem adulten Status, den Mittag, Sommer und Gebirge haben. So verweist die Formulierung auf die inkonsistente Chrono-Topologie,⁸ die dem Gedichtanfang überhaupt eigen ist: Es bleibt unklar, wer oder was auf das ›zuerst‹ von Vers 1 folgt – und was es bedeutet, dass die Zeitspanne ›Sommer‹ auf eine räumlich-geografische Höhe steigen soll, noch dazu, wenn diese sich als ›Knabe‹ noch in der Adoleszenz befindet und mit dem Aufstieg ins Gebirge erst zum ›erwachsenen‹ Sommer zu werden scheint.

Das entworfen Bild des Knaben wird durch die ihm zugesprochenen ›müden, heißen Augen‹ noch zusätzlich paradox: Zum einen, da die attribuierte Müdigkeit eher von einem fortgeschrittenen Alter, dem Lebensende und dem Erschlaffen der Sehkraft zeugt bzw. als Folge einer bereits geleisteten Besteigung des Gebirges verstanden werden kann. Zum anderen, weil die Verbindung ›heiße Augen‹ zwar den literarisch-theologischen Topos des ›Sonnenauges‹ aufgreift, im Plural ›Augen‹ aber das zitierte Bild erneut modifiziert und *über*-steigt.

Der Doppelpunkt am Ende von Vers 4 besitzt nun sowohl die Funktion, die beiden folgenden Verse als Konsequenz des bisher Gesagten zu markieren, als auch – und das ist hier besonders interessant – das Folgende als *Rede* zu kennzeichnen, genauer: die Thematisierung eines besonderen Sprechens einzuleiten, das ›wir nur *sehen*‹.

Da spricht er auch,
Doch s e h e n wir sein Sprechen nur.

7 Johannes Klein: Die Dichtung Nietzsches. München 1936, 65.

8 Vgl. hierzu den Beitrag von Peter Villwock »Chronotopographie: Nietzsches Erkenntnislandschaftslyrik« in diesem Band.

Konsequent ist diese Thematisierung des Sprechens in Vers 5 und 6, insofern damit rückblickend auf Vers 4 das darin ausgeführte Bild des Knaben verständlicher wird. Die Engführung von Sehen und Sprechen lässt sich so lesen, dass dieses nur *sichtbare* Sprechen eines der Augen ist – die ›müden, heißen Augen‹ also *sprechend* werden. Diese Deutung lässt sich dadurch stützen, dass ›wir‹ – sensibilisiert durch das Sprechen *über* das Sprechen – im letzten Kolon von Vers 4 auf einmal eine neue Bedeutung *sehen* können, nämlich eine Homografie: Die Augen des Knaben sind nun nicht mehr nur ›heiß‹, sie ›heißen‹ auch etwas – sie sprechen und bedeuten. Gleichzeitig betont Vers 5 (in ›indirekter Rede‹) eine ›Gleichzeitigkeit‹ des Sprechens: Auch der Knabe spricht – d. h. an dem Ort und zu der Zeit, an dem und in der über den Knaben gesprochen wird, ›da spricht er auch!‹

Bedeutender aber als diese retrospektive und retroaktive Thematisierung des Sprechens ist, dass dem Gedicht mit Vers 5 und 6 ein neuer Topos hinzugefügt wird: die Wendung ›rede, dass ich Dich sehe‹ – *loquere ut te videam*. Der erstmals von Apuleius in seiner ›Blütenlese‹ (*Florida*)⁹ im Zuge seiner Kommentierung des platonischen *Charmides* nachgewiesene Satz wird von Erasmus in dessen *Apophthegmata* bis zu Hamanns *Aethetica in nuce* und Lichtenbergs *Abhandlung über Physiognomik* weiter tradiert und erhält im jeweiligen Kontext neue Bedeutung.

Entscheidend ist, dass die Verse 5 und 6 den frühesten Nachweis des Satzes aufgreifen: den sokratischen Dialog mit dem kranken (unter Kopfschmerz leidenden) ›Knaben‹ Charmides. Damit wird vorausschauend eine Verbindung zu Vers 7 und 8 sichtbar, die dem Knaben *expressis verbis* den Atem eines Kranken zusprechen – rückblickend wird Platons *Charmides* sprechend, insofern Sokrates mit der (von Apuleius ihm in den Mund gelegten) Aufforderung ›rede, dass ich Dich sehe‹ den Knaben auf seine *sophrosýne*, seine Besonnenheit hin befragt: Zur direkten Homografie von ›heiß‹ und ›heißen‹ tritt nun also eine zweite, indirekte hinzu, wenn der ›Sommer(sonnen)knabe‹ mit der Befragung seiner ›Besonnenheit‹ überblendet wird.

Ich möchte an dieser Stelle die Lektüre der ersten Strophe unterbrechen, da ich die in den Versen 1–5 entwickelte Struktur als kennzeichnend für das gesamte Gedicht ansehe – und dementsprechend die Mikrologie des Textes auch auf dessen Makrologie, das Verhältnis der Verse auf das der Strophen zueinander reflektieren möchte.

Der Topos des ›sehend machenden‹ und nur ›sichtbaren Sprechens‹ bzw. des ›antwortenden Blicks‹ des Angeschauten – dem Topos also einer Rede der Optik und einer Optik der Rede – kulminiert am Ende der ersten Strophe in den Versen:

Und zwischen Eisgebirg und todtem Graugestein
Bricht plötzlich Leuchten aus — —
Solch Leuchten sah ich schon: das deutet mir's. —

Hier ist zunächst auffallend, dass von einem Licht-*Ereignis* die Rede ist; hätte man doch erwartet, dass das Sonnenlicht, das – zumindest indirekt – in den vorangehen-

9 »At non itidem maior meus Socrates, qui cum decorum adolescentem et diutule tacentem conspicatus foret, ›ut te uideam,‹ inquit, ›aliquid et loquere.‹«, zit. nach Benjamin Todd Lee: Apuleius' *Florida*. A Commentary. Berlin, Boston 2012, 37.

den Versen vielfältig zur Sprache kam, die ganze Zeit über präsent ist. Dies lässt sich so deuten, dass jetzt der ›Sommer‹ den Gipfel erreicht hat, auf und über ihm steht und damit direkt und nicht mehr nur vermittelt (i.e. hinter ihm) sichtbar ist; dies ist zugleich mit einer besonderen Position des poetischen Ich verbunden, da es sich in dieser Perspektive nicht ebenfalls auf dem Berg oder Gletscher befinden kann, sondern (dem Titel folgend) lediglich ›am‹ Gletscher.

Für das Verhältnis der ersten zur zweiten Strophe ist nun bedeutend, dass das Ereignis des Leuchtens im poetischen Ich die Erinnerung an eine (wenn man so will:) ›entsprechende‹ Licht-Präsenz aufruft – das eine wird von ihm also ›im Lichte‹ des anderen, das Anwesende ›im Lichte‹ des Abwesenden gesehen und erklärt – und umgekehrt. Die Interpretation und Deutung des einen durch das andere ist jedoch eine, die keinen eindeutigen Bezug aufweist, sich also in der behaupteten Wechselbeziehung keineswegs ›erhellt‹ oder ›aufklärt‹. Bleibt man in der ersten Strophe, scheint die Erinnerung eines ›solchen Leuchtens‹ nicht zur Sprache zu kommen – und wenn, dann nur indirekt, liest man die beiden Geviertstriche am Ende von Vers 19 »Bricht plötzlich Leuchten aus — —« als Markierung eines willkürlichen oder unwillkürlichen Verstummens oder einer Sprachlosigkeit; einer Sprachlosigkeit, die wir wiederum *sehen*.

Mit dem Wechsel in die zweite Strophe erfährt die ›Deutung‹ der Licht-Erinnerung als *Sprachloses* jedoch eine bedeutende Alternative. Der ausgeführte Vergleich

Auch todten Mannes Auge
Wird wohl noch einmal licht,
Wenn harmvoll ihn sein Kind,
Umschlingt und hält und küßt:

kann nun als Erinnerung an das Leuchten, das ›licht werden‹ verstanden werden. *Tertium* dieses Vergleichs ist das ›Kind‹, das mit dem Sommerknaben und der davon (›verdeckt‹) mitausgedrückten Sonne verknüpft wird. Von Bedeutung ist dabei überdies das Motiv des Kusses, das erneut seinen Ursprung in einer anthropomorphisierend-bildlichen Rede besitzt: der Kuss des Kindes erinnert an den ›Kuss der Sonne‹ als uneigentliche Beschreibung für deren wärmende Lichtstrahlen. Das ›Augenlicht‹¹⁰, das der (Licht-)Kuss noch ›Ein Mal‹ schenkt, reduziert sich jedoch nicht auf die Wiedergewinnung der Sehfähigkeit – ›Des Lichtes Flamme‹ lässt ›Des Todten Auge‹ noch einmal *sprechen*. Die *visuelle Rezeptivität* der Sprache der ersten

10 Das ›Entgegenkommen‹ und wechselseitige Voraussetzen von Augen- und Sonnenlicht ›deutet‹ sich natürlich auch vonseiten der zwei Verse aus Goethes bekanntem Spruchgedicht: »Wär nicht das Auge sonnenhaft, / Die Sonne könnt es nie erblicken;« (Johann Wolfgang von Goethe: Berliner Ausgabe. Poetische Werke [Band 1–16], Bd. 1. Berlin 1965–1978, 666). Entgegen der verbreiteten Deutung behauptet Goethe dabei keine einseitige Abhängigkeit. Der zweite Vers weist aufgrund seiner besonderen Syntax dezidiert eine Mehrdeutigkeit auf: Ohne die Sonnenhaftigkeit des Auges kann dieses die Sonne nicht wahrnehmen *und* die Sonne das Auge nicht sehen. Die (ausgesprochene) Sonnenhaftigkeit des Auges korrespondiert also mit der (unausgesprochenen) ›Augenhaftigkeit‹ der Sonne.

Strophe verbindet sich also (durch den Kuss) mit einer *verbalen Produktivität* des Auges in der zweiten.¹¹

Diese ›Verbindung‹ ist jedoch eine, die sich als von vornherein untrennbare in der Sprache selbst bezeugt. Die Verse »Des Lichtes Flamme, glühend spricht / Des Todten Auge [...]« beanspruchen – verstellt und vertauscht – die idiomatischen Wortverbindungen der ›flammenden Rede‹ und der ›feurigen Augen‹. Was sich in der ersten Strophe als (unhintergehbare) Metaphorizität der Sprache in Form der ›aufgehenden Sonne‹ zeigte, wird hier somit weiter ausbuchstabiert. Dabei ist der Status dieser Verse keineswegs eindeutig. Im Horizont der exponierten Komplexität der Versrede bleibt offen, ob die zweite Strophe als eine metaphorische Rede gegenüber dem eigentlichen Sprechen der ersten aufgefasst werden kann – oder umgekehrt das Bild des Sommerknaben nachträglich im genannten Verhältnis eines Kindes zu einem ›todten Mann‹ aufgelöst wird.

Damit jedoch nicht genug: Die zweite Hälfte der Strophe, beginnend mit Vers 29 (»Und glühend redet Alles — [...]«) verschränkt nun diese beiden Seiten: Die anthropomorphisierten ›Zeichen‹, die ›Eisgebirg und Tann‹ und Quell‹ in der ersten Strophe geben – der ›Felsprung‹ des ›grüßenden Sturzbachs‹, der als weiße ›Säule zitternd‹ ›sehnsüchtig‹ dasteht, und der ›noch treuere Blick‹ der Tanne – werden am Ende der zweiten Strophe anlässlich bzw. infolge des zuvor angestellten menschlichen Vergleichs als verbal-visuelle Liebeserklärung bzw. Liebesversicherung re-interpretiert: ›Mit Blicken‹ redet ›Alles‹ ›hier das selbe Wort‹ – ›Alles‹ *entspricht* einander.

Mit dem Beginn der dritten Strophe wird nun deutlich, dass das eben entworfene Bild – i.e. das Verhältnis des Kindes, das den Toten noch einmal wachküsst – in seiner Chronologie und Kausalität verkehrt und umgewendet wurde. Die ersten Verse

Und er,
Der Knabe mit den müden heißen Augen,
Er küßt sie harmvoll,

sprechen davon, dass der Kuss Reaktion auf die Liebesbekundung von »Eisgebirg / und Bach und Tann« ist und nicht, wie zuvor, deren Ermöglichung und Veranlassung aufgrund einer Verlebendigung. Somit wird rückblickend auf die zweite Strophe lesbar, dass »das selbe Wort: / ›Wir lieben Dich!« nicht durch den Knaben und damit der eigentlich zugehörigen Figur aus demselben Bildbereich begründet wird, sondern durch das Gegenbild des Vergleichs, dem *Spiegelbild* der Rede, dem verdoppelnden *Abbild*.

Eingeleitet durch den Widerwillen des Sommerknaben (»Und will nicht gehn;«) wird dieser Bildbereich nun abermals wesentlich erweitert, insofern dieser nun selbst in besonderer Weise spricht:

Er bläst sein Wort wie Schleier nur
Von seinem Mund,

¹¹ Dies stärkt auch die Lesart der ›heißen Augen‹ in Vers 3.

Erneut handelt es sich hier um eine Erweiterung bzw. Überblendung durch einen bekannten poetischen Topos. Die Rede vom ›Schleier‹ kann als Rekurs auf Goethe und dessen prominentes Dichtungssymbol verstanden werden, wie es sich in seinem Gedicht »Zueignung« findet. Die Referenz auf Goethes Text ist dabei keineswegs äußerlich, versammeln sich hier doch gleich mehrere Momente von »Am Gletscher«. Die entscheidenden Verse aus Goethes *Zueignung* und dessen poetischem Ich, das am Morgen ›Den Berg hinauf mit frischer Seele ging‹, lauten:

95 Aus Morgenduft gewebt und Sonnenklarheit
Der Dichtung Schleyer aus der Hand der Wahrheit.

Und wenn es dir und deinen Freunden schwühle
Am Mittag wird, so wirf ihn in die Luft!¹²

Die zweifache wörtliche Deckung der Bildpunkte ›Schleier‹ und ›Mittag‹ wird um zwei indirekte Anspielungen ergänzt: den ›Morgen‹, der sich als ›junger Tag‹ im Knaben(alter) wiederfindet, und die ›Sonne‹, die metonymisch verschoben hinter dem ›aufgehenden Sommer‹ hervorscheint. Was jedoch Adorno für die Begriffe innerhalb eines Kunstwerks geltend macht, gilt hier in gleicher Weise für die wechselseitige Inanspruchnahme eines intertextuellen Topos: »Keiner geht in [den Text] ein als das, was er ist, ein jeder wird so abgewandelt, dass sein eigener Umfang davon betroffen, die Bedeutung umfunktioniert werden kann.«¹³ So wird in Nietzsches »Am Gletscher« in der dritten Strophe der Natur nicht ein Schleier aus der ›Hand der Wahrheit‹ überreicht, sondern im Plural als ›schlimmes Wort‹ ›Von seinem Mund‹ entgegengeblasen. Will man diesen Kontrast scharfzeichnen, könnte man sagen, dass es sich bei diesen ›Wahrheiten‹ im Sinne von Nietzsches *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* nur um »Illusionen [handelt], von denen man vergessen hat, daß sie welche sind, Metaphern, die abgenutzt und sinnlich kraftlos geworden sind« (WL 1). Die ›Schleier der Wahrheit‹ sind keine, die man *erhält*, sondern als bloße ›Wahrheiten des Schleiers‹ verbal *produziert*. Das ›verbergende Enthüllen‹¹⁴, das die Goethesche Dichtungssymbolik prägt, ist in »Am Gletscher« angesichts der geleisteten Beobachtungen nur das Aufzeigen einer unhintergehbaren Bildlichkeit, das Enthüllen des Bildes als *Bild* – eines Bildes, das einem *anderen* Bild aufsitzt.

Diese Aufklärung der Bildlichkeit ist nun am Topos des Schleiers direkt zu erfahren, da hier zwei Gegenstandsbereiche ineinandergeschoben bzw. wechselseitig überblendet werden. Denn bleibt man innerhalb des Deutungsrahmens, dass der ›Knabe‹ für die Sonne steht, kann das Bild des ›Schleiers‹ in ›Nebel‹ aufgelöst werden. Realgegenständlich ›spricht‹ die ›Sonne‹ nicht in ›Nebeln‹, sondern lässt Wasser zu diesem verdunsten: Das ›Wort wie Schleier‹ wird somit in Analogie zur Rede von

12 Johann Wolfgang von Goethe: Gedichte. Hg. von Bernd Witte. Stuttgart 2001, 141, V. 95–98.

13 Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie. Frankfurt a. M. 1970, 186.

14 Vgl. Werner Keller: Goethes dichterische Bildlichkeit. Eine Grundlegung. München 1972, 24–25 und Ulrike Landfester: Der Dichtung Schleier. Zur poetischen Funktion von Kleidung in Goethes Frühwerk. Freiburg i. Br. 1995, 297–312.

»Eisgebirg / Und Bach und Tann« in seiner Kausalität und damit seinem Ursprung verkehrt und zugleich in eins geblendet: Das ›schlimme Wort‹ des Knaben ist nicht sein eigenes, sondern eines, das er lediglich verursacht und ›verantwortet‹ hat.

Nimmt man nun dieses ›schlimme Wort‹ näher in den Blick, zeigt sich, dass es einen Widerspruch in sich austrägt – und diesen gleich doppelt *expressis verbis* ausspricht:

Sein schlimmes Wort
 »mein Gruß ist Abschied,
 mein Kommen Gehen,
 ich sterbe jung.«

Zwar ließe sich an diesen Versen ein weiterer Beleg für Nietzsches ›Ästhetik des Abschieds‹ nachweisen, wie sie vornehmlich von Karl Heinz Bohrer in seiner ›Theorie der Trauer‹¹⁵ und von Claus Zittel¹⁶ ausbuchstabiert wurde, doch greift diese Erläuterung an dieser Stelle nicht weit genug. Denn der *Widerspruch*, den man auf den ersten Blick als direkter sprachlicher Ausdruck des *Widerwillens* des Knaben verstehen könnte, löst sich bei genauerer Hinsicht in einem Dritten auf – nämlich in dem die Charakterisierung dieser Rede bestimmenden Bild des ›Schleier-Nebels‹. Unter dieser Perspektive *ist* der ›Gruß‹ des Sonnenknaben tatsächlich (wie) der ›Abschied‹, sein ›Kommen‹ tatsächlich (wie) sein ›Gehen‹, insofern die beiden zugehörigen Tageszeiten morgens und abends bzw. der *Vor-Mittag* und der *Nach-Mittag* gleichsetzt werden: in beiden Fällen spricht die Sonne sichtbar ›nebulös‹, Nebel und Schleier erzeugend, indem sie am Morgen durch ihr ›Kommen‹ für Erwärmung und Verdunstung und am Abend durch ihr ›Gehen‹ für Abkühlung und Kondensation sorgt. Die Verse führen die Rede des Knaben also als eine solche an, deren *Inhalt* ihre *Form* beschreibt bzw. deren *Form* ihren *Inhalt* verständlich macht. Den Schlussvers »ich sterbe jung.« möchte ich daher auch nicht als Zeugnis eines frühen Todes verstehen, sondern als verdichteter Kommentar der vorangehenden Verse: Der sichtbar-sprechende Modus seines ›Untergangs‹ ist der seines ›Aufgangs‹ – er stirbt in der Weise, die sein frühes(tes) Erscheinen ausdrückte: ›nebulös‹.

Meine Lektüre fordert somit dazu auf, die Verse um ein Wort zu ergänzen, das diese nicht ›in ihrer *Mitte*‹, ›um‹ ihren eigenen ›*Mittag*‹ haben – ein Wort, das zu der eben unternommenen Klärung des Bildes nötig ist und das die Verse gerade *nicht* enthalten: Das ›Kommen‹ und ›Gehen‹ des Sonnenknaben auf den ›Schleier‹ und den ›Nebel‹ hin zu lesen verlangt, sie in einen *Vergleich* zueinander zu setzen: Der Gruß ist *wie* ein Abschied, das Kommen *wie* ein Gehen. Dass dieser wörtlich ausgeführte Vergleich fehlt, weist auf die prekäre *Mitte* des Gedichts in der zweiten Strophe zurück, wo der Status des metaphorischen Vergleichs und die Verwiesenheit der angeführten Bilder aufeinander unklar wird – ja, wo der Vergleich selber verwischt und die Trennbarkeit der einen Bildebene von der anderen zurückgenommen und verdunkelt wird.

15 Vgl. Karl Heinz Bohrer: Der Abschied. Theorie der Trauer. Frankfurt a. M. 1996, 417–502.

16 Vgl. Claus Zittel: Das ästhetische Kalkül von Friedrich Nietzsches ›Also sprach Zarathustra‹. Würzburg 2000.

Die dreiteilige sprachlose Antwort auf die Rede des Knaben in der vierten Strophe kann in ihrem ersten Schritt als eine direkte Reaktion auf das ›schlimme Wort‹ verstanden werden, insofern es die darin unausgesprochene und so problematisierte Mitte in besonderer Weise thematisiert:

Da horcht es rings
Und athmet kaum:
Kein Vogel singt.

Das Rund der Wahrnehmung ist nun auffallenderweise kein ›Panoptikum‹ einer *sichtbaren*, sondern das angestrengte und aufmerksam-gespannte Vernehmenwollen einer offenbar nur (noch?) *hörbaren* Sprache. Liest man die Worte ›ich sterbe jung‹ als performatives Sprechen der im Untergehen begriffenen Sonne, scheint der Abbruch des optischen Dialogs auch jeden akustischen einzuschließen. Die Position des genannten ›Panakustikums‹ ist jedoch keineswegs eindeutig: ›horcht es rings‹ ist zum einen als eine konzentrierte, d. h. ›konzentrische‹, von allen Seiten *auf die Mitte* hin ausgerichtete, zum anderen aber und ebenso gut als eine *von der Mitte* in alle Richtungen zugleich ausgehende Wahrnehmung zu denken.

Völlig offen und für die gesamte Strophe unbestimmt bleibt weiterhin, wer oder was mit ›es‹ genannt ist – mit dem ›Sonnentod‹ und dem nun fehlenden Licht ›scheint‹ auch die Möglichkeit der Unterscheidung, der Trennung des einen vom anderen verloren gegangen zu sein. Was bleibt, ist lediglich ein visuelles Echo, das für einen kurzen Augenblick die vergleichende, metaphorische Rede zu restituieren vermag. Sensibilisiert durch die bisherigen Beobachtungen wird in den Versen

Da überläuft
Es schauernd, wie
Ein Glitzern, das Gebirg.

die Verkehrung von eigentlicher und uneigentlicher Rede des Gedichts sichtbar: ›Eigentlich‹ wäre das Glitzern als Oberflächeneffekt eines letzten Lichteinfalls eines des *Gletschers*, nicht des Gebirgs. Überdies wird die Differenz zwischen Betrachter und Betrachtetem aufgehoben, da sich das Attribut ›schauernd‹ auf das ›Gebirge‹ und zugleich das (sprechende? schauende?) Subjekt beziehen kann.

Der dritte Teil der ›Antwort‹ auf die Rede des Knaben, erneut eingeleitet durch ein initiales ›Da‹, spricht nach dem Horchen und Schaudern zunächst von einem kreisförmigen Denken: »Da denkt es rings —«. Erneut unbestimmt bleibt, ob sich dieses Denken synchron zu den beiden erstgenannten Reaktionen vollzieht oder den Abschluss einer Kausalkette bildet. Gleiches gilt für das Schweigen im letzten Vers. »Und schweigt — —« ist jedoch über diesen Aspekt hinaus interessant, da es zwar einerseits als grundsätzliche Absenz jeglicher Äußerung verstanden werden kann, andererseits aber auch als ein Verstummen, wodurch das Horchen, Schaudern und Denken als ›sprechend‹, als Ausdrucksformen charakterisiert würden.

Bemerkenswert an den beiden letzten Versen ist jedoch vor allem die Interpunktion, die eine Spiegelung der beiden letzten Verse der ersten Strophe darstellt. Ich lese diese präzise Setzung der Gedankenstriche auch als Markierung einer großan-

gelegten Parenthese, die so die Strophen zwei, drei und vier einklammert und als Einschub kennzeichnet, d. h. als einen Teil der Äußerung, der eine Selbständigkeit und Unabhängigkeit reklamiert und zugleich – durch die von ihm verantwortete Unterbrechung des Sprechens – in den Vordergrund des Ausgesagten rückt. Was so betont wird, ist die *Mitte* des Gedichts und der Wechsel der Rede in ein metaphorisch-vergleichendes Sprechen – genauer, wie wir gesehen haben: der Aufweis der grundsätzlich metaphorisch-bildlichen Rede durch die Gegenüberstellung einer zweiten, die mit der ersten überblendet wird bzw. diese überlagert.

Mit der letzten Strophe kehrt das Gedicht – kreisförmig, einen Kreis beschließend – an seinen Anfang zurück, die ersten drei Verse zitierend und alles zuvor Gesagte in diesen besonderen Zeitraum einordnend: »Um Mittag war's,«. Dass das Tempus der zitierten Verse im Gegensatz zum einleitenden ersten nicht angepasst wird und die Rede noch immer im Präsens erfolgt, signalisiert eine mögliche unabschließbare Bewegung, die zwar zu sich selbst zurückkommt, von hier aus jedoch nur neuerlich zu einem gleichen – vielleicht auch vergleichenden – Sprechen anhebt.

Nach dem Durchgang durch das Gedicht möchte ich zum Abschluss die Beobachtungen am Text auf dessen immanente Poetik hin reflektieren.

Ausgangspunkt meiner Überlegungen ist dabei das Verhältnis der in »Am Gletscher« beanspruchten Bilder und deren Beziehung zueinander, ihre wechselseitige Überlagerung, Verschränkung und Modifikation. Mit Claus Zittel teile ich die Einschätzung, dass bei Nietzsche durch die Rede »qua Metapher [...] die Anschauung als Bild in [ein] Netz der Relationen ein[tritt]« und sich dabei jede vermeinte Referenzialität auf eine außersprachliche Wirklichkeit letztlich in einem »Verweisungsspiel der Metaphern und Begriffe« auflöst.¹⁷ Im Unterschied zu Zittels Ausführungen in seiner Studie zu *Also sprach Zarathustra* sehe ich in »Am Gletscher« – und auch dies ist bereits ein metaphorisches Sprechen – die ›Vertikalität‹ der Sprache zugunsten eines nur noch ›horizontalen‹ Sprachgefüges in gewisser Weise nicht suspendiert, sondern geradezu *thematisch* und *thematisierend* aufgerufen. Damit meine ich nicht, dass die Referenz auf Wirklichkeit beibehalten oder im Verlauf des Textes gar restituiert würde, sondern dass die Bilder, Metaphern und intertextuellen Verweise in einer besonderen vertikalen Beziehung gedacht werden können, die das Gedicht selbst als ihr *Topos* ausweist. Der Aufstieg ins Gebirge, der darin – im Bild – verkoppelte Auf- und Untergang der Sonne, der ›Sturzbach‹ als ›weiße Säule‹ oder die ›Tanne‹ artikulieren und fordern eine von Vertikalität dominierte Perspektive, die auch die *Anordnung* der Bilder einschließt. Gegenüber Sarah Kofmans Argumentation in *Nietzsche und die Metapher* beschränkt sich Nietzsches ›Originalität‹ hier nicht darauf, Metaphern lediglich »anzuhäufen, sie füreinander auszutauschen, an ein stereotypes Bild eine absolut neue Figur anzuschließen« und so »eine Neubewertung traditioneller Metaphern zu provozieren«¹⁸. Nietzsches Einsicht gemäß, dass – sofern die Sprache grundsätzlich und ursprünglich von Metaphorizität geprägt ist – auch das Sprechen über Sprache nicht unabhängig oder gar jenseits von Bildlichkeit erfolgen kann, möchte ich zur Beschreibung dieser besonderen ›Topo-Logie‹ des

17 Vgl. Zittel: Das ästhetische Kalkül von Friedrich Nietzsches ›Also sprach Zarathustra‹, 92.

18 Sarah Kofman: Nietzsche und die Metapher. Berlin 2014, 95.

Gedichts eine ebenfalls uneigentliche Rede beanspruchen, die sich im Ausdruck ›montierte Überlegungen‹ kondensiert. Unter dem Wort ›montieren‹ möchte ich nicht nur das Aneinanderfügen, Verbinden, Überblenden und Anordnen der Bilder fassen, sondern – nehmen wir ›montieren‹ ›beim Wort‹ – dank seiner ersten Silbe auch den Berg (*mont*) als prägnanten Topos dieser poetischen Verfahrensweise markieren. In gleicher Weise verhält es sich mit der ›Überlegung‹, die ich in zweifacher Weise denke: als Reflexion auf den ›Zusammenhang‹¹⁹ der einzelnen Bilder und zugleich ebenfalls als eine poetische Verfahrensweise, die eines ›Über-einander-Legens‹ der Bilder. Dieser letzte Aspekt ist für mich entscheidend: Die Lektüre von »Am Gletscher« zeigte, dass sich die beanspruchten Bilder nicht einfach aneinander anschließen oder – mehr oder minder unmarkiert – ablösen, sondern sich Vers für Vers, Strophe für Strophe über-einander-legen. Das Besondere dieser ›Über-Legung‹ ist, dass die einzelnen Lagen das ›unter‹ ihnen Liegende nicht verdecken, sondern wie transparente Schichten durchsichtig bleiben. Diese so verstandene ›diaphane Überlegung‹ der Versrede ist so gestaltet, dass sich die Bildebenen überblenden *und* ergänzen, Aspekte und Bildpunkte teilen *und* neue hinzufügen – was so entsteht, ist der Eindruck *eines* Bildes, das sich schrittweise, über mehrere Schichten und Lagen hinweg, aufbaut.

Die Bild- und Sprach-*Kritik* Nietzsches an dieser sich fortsetzenden, im Vollzug des poetischen Sprechens sich *über*-legenden Metaphorisierung ist, dass Letztere *keine* bruchlose oder störungsfreie Synthese der Bildlagen zulässt. Keine Montage von Metaphern, Redewendungen oder intertextuellen Zitaten in »Am Gletscher«, die sich einer In-*eins*-Bildung nicht partiell widersetzen würde, kein direkt oder indirekt ausgeführter Vergleich, der nicht zumindest in *einem* Aspekt einen logischen Widerspruch oder eine Paradoxie enthalten bzw. nur noch einer gewaltsamen Identifikation gleichkommen würde.

Die ›montierte Überlegung‹ in »Am Gletscher« fordert somit auch eine Lektüre, die auf diese besondere poetische Verfahrensweise und diese Topo-Logie adäquat reagiert. Das Verstehen des Textes gründet – wortwörtlich – zunächst in der ›Auslegung‹ seiner ›Überlegung‹, der Analyse und Distinktion seiner sprachlichen Bilder, Metaphern, Idiome und Zitate. Das so Aus-einander-Gelegte muss in einem zweiten Schritt der Lektüre in der Beziehung seiner Momente zueinander gedacht werden, jedoch so, dass sie jedes Bild in seinem Eigenwert bedenkt, seine Investition und Modifikation innerhalb des Gedichts ausweist und diese auf dessen individuelle poetische Aussage hin reflektiert.

So ist es möglich, die von Nietzsche in »Am Gletscher« thematisierte und in seiner Form realisierte Metaphorizität und Anthropomorphizität der Sprache als ästhetische *Kritik* an eben dieser unvermeidlichen Rede zu erfahren – als ein sprachliches Selbstverhältnis des *Textes*, das ein sprachlich reflektierteres Selbstverhältnis seines *Lesers* zu stiften vermag.

19 Vgl. Adelung, Bd. 4, Sp. 763, s. v. Überlegung.

Literatur

- Adelung, Johann Christoph: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, 4 Bde. Leipzig 1793–1801.
- Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. Frankfurt a. M. 1970.
- Bachelard, Gaston: »Nietzsche et le psychisme ascensionnel«, in: ders.: L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement, 3e réimpression. Paris 1950, 146–185.
- Bohrer, Karl Heinz: Der Abschied. Theorie der Trauer. Frankfurt a. M. 1996.
- Goethe, Johann Wolfgang von: Berliner Ausgabe. Poetische Werke [Band 1–16], Bd. 1. Berlin 1965–1978.
- Goethe, Johann Wolfgang von: Gedichte. Hg. von Bernd Witte. Stuttgart 2001.
- Keller, Werner: Goethes dichterische Bildlichkeit. Eine Grundlegung. München 1972.
- Klein, Johannes: Die Dichtung Nietzsches. München 1936.
- Kofman, Sarah: Nietzsche und die Metapher. Berlin 2014.
- Landfester, Ulrike: Der Dichtung Schleier. Zur poetischen Funktion von Kleidung in Goethes Frühwerk. Freiburg i. Br. 1995.
- Lee, Benjamin Todd: Apuleius' Florida. A Commentary. Berlin/Boston 2012.
- Pestalozzi, Karl: Die Entstehung des lyrischen Ich. Studien zum Motiv der Erhebung in der Lyrik. Berlin 1970.
- Zittel, Claus: Das ästhetische Kalkül von Friedrich Nietzsches ›Also sprach Zarathustra«. Würzburg 2000.

Martin Endres