

**Nietzsches Gedicht  
„Sils-Maria“**

Interpretationen von  
Werner Stegmaier  
und  
Peter Villwock

Nietzsche lesen - Heft 3

**Nietzsches Gedicht  
„Sils-Maria“**

Interpretationen von  
Werner Stegmaier  
und  
Peter Villwock

Herausgegeben von  
Timon Boehm

Nietzsche-Haus Sils Maria

Nietzsche lesen - Heft 3

Im Auftrag der  
Stiftung Nietzsche-Haus in Sils Maria  
herausgegeben von  
Timon Boehm

Sils Maria 2018

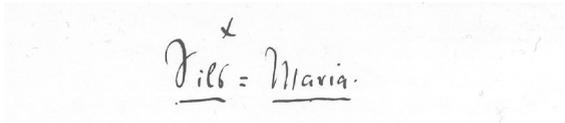
Umschlagbild: Thomas Zindel, Chur  
Druck: Küng Druck AG, Näfels  
Satz und Layout: von Birgelen GmbH, Maienfeld

## Sils-Maria

Hier sass ich, wartend, wartend, — doch auf Nichts,  
Jenseits von Gut und Böse, bald des Lichts  
Geniessend, bald des Schattens, ganz nur Spiel,  
Ganz See, ganz Mittag, ganz Zeit ohne Ziel.

Da, plötzlich, Freundin! wurde Eins zu Zwei —  
— Und Zarathustra gieng an mir vorbei ...

Friedrich Nietzsche



<sup>x</sup>  
Sils = Maria.

Sirr-laps id, wartend, wartend, — doch auf Nichts,  
Darsits von Gut und Böse, bald des Lichts  
Geniessend, bald des Schattens, ganz nur Spiel,  
Ganz See, ganz Mittag, ganz Zeit ohne Ziel.

Da, plötzlich, Freundin! wurde Eins zu Zwei —  
— Und Zarathustra gieng an mir vorbei ...

Die fröhliche Wissenschaft, Lieder des Prinzen Vogelfrei,  
KSA 3, S. 649, und Handschrift Nietzsches.

Keiner unter den großen Philosophen war zugleich ein Dichter wie Friedrich Nietzsche (1844-1900). Das Gedicht „Sils-Maria“ ist eines seiner vollkommensten. Einen ersten Entwurf hatte er 1882 notiert, einem Jahr, in dem er unruhig zwischen Deutschland, der Schweiz und Italien hin und her reiste, nachdem er 1879 seine Professur für Klassische Philologie in Basel aus gesundheitlichen Gründen aufgegeben hatte, immer auf der Suche nach einem Ort, dessen Klima ihn seine quälenden Schmerzen am ehesten ertragen ließ. Nach beglückenden Sommerwochen, die er im Gespräch mit der jungen Russin Lou von Salomé in Tautenburg bei Jena verbracht hatte, kehrte er auf Umwegen an die ligurische Küste zurück, nach Genua, wo er schon im Winter 1881/82 gelebt und die ersten vier Bücher seiner *Fröhlichen Wissenschaft* verfasst hatte, und versuchte es nun im Winter 1882/83 mit dem weiter südlich gelegenen Rapallo, wo der erste Teil von *Also sprach Zarathustra* entstand. Von dort aus machte er Ausflüge nach dem malerisch in der Bucht eines hohen Vorgebirges gelegenen Portofino, und „Porto fino“ überschrieb er zunächst auch seinen Gedichtentwurf. Die endgültige Fassung mit

dem Titel „Sils-Maria“ fügte er, zusammen mit dem eng verwandten Gedicht „Nach neuen Meeren“, an dem er damals ebenfalls gearbeitet hatte, in die Sammlung *Lieder des Prinzen Vogelfrei* ein, die er 1887 dem erst nach *Also sprach Zarathustra* und *Jenseits von Gut und Böse* in Nizza niedergeschriebenen fünften Buch seiner *Fröhlichen Wissenschaft* anhängte, seinem prägnantesten Aphorismen-Buch, in dem er sich fragte, was es angesichts des heraufkommenden Nihilismus mit seiner Heiterkeit auf sich habe. Inzwischen hatte er in Sils-Maria seinen bevorzugten Aufenthaltsort gefunden, und ihm widmete er nun sein Gedicht. Es ‚handelt‘ nicht von Sils-Maria, nichts weist eigens auf den Ort hin, doch alles in ihm spricht Nietzsches Dank für die philosophische Sensibilität und Kreativität aus, die ihm hier möglich wurde. Wir teilen in diesem Büchlein Interpretationen aus philosophischer und poetologischer Sicht mit, eine von Werner Stegmaier, eine von Peter Villwock. Sie spielen einander zu.

Sils-Maria, im Mai 2018

Werner Stegmaier

Peter Villwock

Der Sinn des Gedichts „Sils-Maria“<sup>1</sup> scheint ganz klar zu sein: Unter den Stichworten „Sils-Maria“, „See“ – Sils-Maria ist von zwei Seen, dem Silser und dem Silvaplanner See, umgeben –, „Jenseits von Gut und Böse“ – Nietzsches kurz vor dem Gedicht erschienenen Aphorismen-Buch –, „Freundin“ – Lou von Salomé – und „Zarathustra“ erinnert sich Nietzsche an eine stille Stunde am See, in der ihm die Figur Zarathustra einfiel oder der Grundriss seines Werks *Also sprach Zarathustra* oder der Gedanke der ewigen Wiederkehr des Gleichen, der darin zur Sprache kommt. Doch all das stimmt nicht so recht: *Jenseits von Gut und Böse* entstand nach *Also sprach Zarathustra*, den „Ewige-Wiederkunfts-Gedanken“ erklärt Nietzsche erst später, im Rückblick des *Ecce homo*, zur „Grundconception des Werks“,<sup>2</sup> der „pyramidal aufgethürmte Block“, bei dem ihm im August 1881 „dieser Gedanke“ gekommen sei, wovon er ebenfalls in *Ecce homo* erzählt, liegt eine Spazierstunde entfernt von Sils-Maria „am See von Silvaplana [...] unweit Surlei“, und die „plötzliche und unter den unwahrscheinlichsten Verhältnissen eintretende Niederkunft“ mit

Also sprach Zarathustra verlegte Nietzsche später auf den Februar 1883, die „heilige Stunde“, „in der Richard Wagner in Venedig starb“. Im Winter 1882/83 lebte er in Rapallo, von wo aus er oft nach Portofino wanderte, und der erste Entwurf dessen, aus dem sich später das Gedicht „Sils Maria“ entwickelte, hatte zunächst auch den Titel „Porto fino“. Er hatte ihn im Sommer oder Herbst 1882 notiert. Der Entwurf umfasste da nur vier Verse und lautete so:

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.<sup>3</sup>

In der Endfassung mit dem Titel „Sils-Maria“ hat Nietzsche nicht nur die Syntax, das Tempus, die Interpunktion und die Groß- und Kleinschreibung signifikant verändert, sondern auch die „Dunkelheit“ durch „Schatten“ und das „gelüstend“ (mit dem er zuvor schon „bedürftig“ überschrieben hatte) durch „genießend“ ersetzt und vor allem den Begriff „Ewigkeit“ fallen lassen.<sup>4</sup> In der *Ecce homo*

Passage spricht Nietzsche wohl auch von der „jungen Russin, mit der ich damals befreundet war“, dem „Fräulein Lou von Salomé“, schreibt dort aber *ihr* eine „erstaunliche Inspiration“ zu, und zwar die Inspiration zu ihrem Gedicht „Hymnus an das Leben“, für das Nietzsche schon eine passende musikalische Komposition bereit hatte. 1887 dagegen nannte er Lou von Salomé längst nicht mehr seine Freundin; eher schon Meta von Salis, die ihn in Sils oft besuchte und die er seinerseits auch zum „pyramidal aufgetürmten Block“ führte. Zuletzt kommt er in der *Ecce homo*-Passage auch auf die eigene Inspiration zu sprechen: Auf den Wegen um Rapallo und Portofino, schreibt er, „fiel mir der ganze erste Zarathustra ein, vor allem Zarathustra selber, als Typus: richtiger, er überfiel mich ...“<sup>5</sup> Im „Sils-Maria“-Gedicht aber heißt es: „Und Zarathustra gieng an mir vorbei...“ Damit kann eine Eingebung, vielleicht ein Einfall gemeint sein, aber kaum ein Überfall. Es scheint Nietzsche hier nicht um eine faktentreue historische Schilderung zu gehen, sondern um eine Besinnung auf die philosophische Kreativität selbst, die er nun einer gesteigerten Sensibilität zuschrieb, die er diesem Ort, Sils-Maria, verdankte. Und

Nietzsche hat die philosophische Sensibilität, die ihn besonders auszeichnete, nie so zum Ausdruck gebracht wie hier in diesem Gedicht.<sup>6</sup>

Er beschreibt die Szene jetzt nicht mehr als Gegenwart („Hier sitz ich“), sondern im Rückblick als etwas Vergangenes („Hier sass ich“). Ein sensibles Verhalten und auch ein sensibles Philosophieren lässt sich nicht in dem Augenblick beschreiben, in dem es geschieht; sonst drängt sich schon die Reflexion durch angestammte Begriffe in es ein, kontaminiert die Sensibilität durch Reflexivität. Das „ich“, das hier spricht, saß „wartend, wartend“, das Warten wird nicht mehr sogleich in Frage gestellt, sondern im verdoppelten Wortlaut selber spürbar.<sup>7</sup> Gewöhnlich ist Warten ein Warten auf etwas Bestimmtes, hier jedoch ein Warten „auf Nichts“. Man hat hier, zumal da Nietzsche „Nichts“ nun groß schreibt, gleich wieder eine Ankündigung des Nihilismus vermutet, und das vorausgehende V. Buch der *Fröhlichen Wissenschaft* handelt in der Tat auch vom Warten darauf, dass die Botschaft vom Nihilismus sich nun mit verheerenden Wirkungen verbreiten werde. Doch im Gedicht sitzt oder saß das sprechende Ich einfach da,

ohne auf etwas Bestimmtes zu warten – auch wenn es weiß, dass irgendwann irgendetwas geschehen wird, das diesem Warten ein Ende macht. So geht es um das Warten selbst: Dessen gewohnter Begriff verschiebt sich vom Warten auf Etwas zu einem Warten auf Nichts, so dass man kaum noch sagen kann, es sei ein Warten. Aber gerade in einem solchen Warten auf Nichts entspannt sich das Beobachten und wird, weil die Situation jederzeit umschlagen kann, doch nie ganz frei von Spannung. Das Warten wird nicht langweilig. Vielmehr schweifen die Beobachtungen und das Denken und sind bereit, sonst kaum auffällige Anhaltspunkte wahrzunehmen – genau das ist die Bedingung eines sensiblen Philosophierens.

„Jenseits von Gut und Böse“, der Name des vorausgehenden Aphorismen-Buchs, das Nietzsches bisher prägnanteste Metaphysik- und Moralkritik enthielt, wird ebenfalls in seinem Sinn verschoben. Die Formel beschreibt hier eine Situation: Das sich erinnernde Ich findet sich selbst jenseits von Gut und Böse, hat kein Bedürfnis mehr nach letzten Gründen der Wahrheit und nach moralischen Imperativen, das Meer der philosophischen Begriffe liegt, wie es im vorausgehenden Gedicht „Nach neuen

Meeren“ heißt, wieder offen da.<sup>8</sup> Ein Zustand des Genusses tritt ein, Genuss mit Günter Figal verstanden als „ein Schillern zwischen Differenz und Indifferenz, ein Unterschiedensein, das sich doch nie zu einem Unterschied verfestigt und auch nicht in den übergreifenden Bindungen des Gemeinsamen untergeht.“<sup>9</sup> Genuss ist eine Form von Sensibilität. Das doppelte „bald“, dann das vierfache „ganz“ spiegelt die Vielfalt des Genießens, das „ganz“ zugleich das Aufgehen, die Selbstvergessenheit in ihm. Die Begriffe „Spiel“, „See“, „Mittag“, „Zeit ohne Ziel“, mit denen das Gedicht die Vielfalt beschreibt, werden nicht durch nähere Bestimmungen voneinander abgesetzt, sondern gehen ineinander über, interpretieren oder, mit einem Ausdruck Niklas Luhmanns, interpenetrieren einander, konfigurieren zusammen ein für sich sprechendes Netz von Bildern. Das Licht spielt am Mittag auf dem See, immer gleich und zugleich immer anders – wie die Zeit, ohne dass die Zeit auf irgendetwas hinauslaufen oder sich in einem Kreis schließen würde. Der See *könnte* der Silser See sein, in den die Halbinsel Chastè hineinragt, auf der Nietzsche besonders gern nachzudenken liebte, oder auch der Silvaplaner See, an dem jener „pyramidal aufgethürmte

Block“ liegt, an dem Nietzsche der Gedanke der Ewigen Wiederkehr des Gleichen kam. Aber auch dafür gibt es keine näheren topographischen Anhaltspunkte; „Mittag schläft“ wie in „Nach neuen Meeren“ „auf Raum und Zeit“. Nur der Titel des Gedichts, nicht mehr, verweist auf Sils-Maria. Spiel, so Figal, „ist auch Freiheit, die Offenheit, daß etwas überhaupt in neue Verhältnisse zu anderem treten kann.“<sup>10</sup> Es bringt die heitere Stimmung, die der fröhliche Wissenschaftler sucht. Nietzsche hat zu etwa derselben Zeit (1886) noch eine – freilich weit wortreichere – Beschreibung eines solchen sensiblen Zustands in Prosa versucht, in der neuen Vorrede zu *Menschliches, Allzumenschliches*:

ein blasses feines Licht und Sonnenglück ist ihm zu eigen, ein Gefühl von Vogel-Freiheit, Vogel-Umblick, Vogel-Uebermuth, etwas Drittes, in dem sich Neugierde und zarte Verachtung gebunden haben. Ein ‚freier Geist‘ – dies kühle Wort thut in jenem Zustande wohl, es wärmt beinahe. Man lebt, nicht mehr in den Fesseln von Liebe und Hass, ohne Ja, ohne Nein, freiwillig nahe, freiwillig ferne, am liebsten entschlüpfend, ausweichend, fortflatternd,

wieder weg, wieder empor fliegend; man ist verwöhnt, wie Jeder, der einmal ein ungeheures Vielerlei unter sich gesehen hat, – und man ward zum Gegenstück Derer, welche sich um Dinge bekümmern, die sie nichts angehn. In der That, den freien Geist gehen nunmehr lauter Dinge an – und wie viele Dinge! – welche ihn nicht mehr bekümmern...<sup>11</sup>

Es ist, um es so nüchtern wie möglich zu sagen, ein Zustand des Nicht-schon-festlegt-Seins, Nicht-schon-geurteilt-Habens, Nicht-schon-etwas-identifiziert-Habens, Noch-nichts-Wollens, in dem das beobachtende Ich sensibel für Irritationen, das „ungeheure Vielerlei“ der Dinge sichtbar und die stille „Musik des Lebens“, wie Nietzsche sie im V. Buch der *Fröhlichen Wissenschaft* nennt (Nr. 372), hörbar wird. „Indifferenz“ ist hier nicht „Gleichgültigkeit“, sondern ein Zustand, in dem die Beobachtung noch nicht durch das Urteil ausdifferenziert ist. Man ist, so noch einmal Figal, „bei der Sache, ohne ganz und gar von ihr beherrscht zu sein“.<sup>12</sup> Man sieht auf nichts und sieht alles, man lauscht auf Nichts und hört alles. Nach einer Leerzeile folgt die zweite, nur halb so lange Strophe mit dem harten Einsatz „Da,

plötzlich“. Äußerlich, in der Szene am See, geschieht nichts. Doch das Gedicht spricht so, als geschähe etwas Greifbares: „Zarathustra gieng an mir vorbei...“ Aber das Wort „Zarathustra“ in seiner Unbestimmtheit – mythisch-historische Figur, Nietzsches „Typus“ Zarathustra, sein Werk *Also sprach Zarathustra*, vielleicht sogar die Personifikation des Gedankens der Ewigen Wiederkunft, den Nietzsche zuletzt zur „Grundconception“ des Werkes erhoben hat, – dementiert die Greifbarkeit zugleich, die Realitäten verschwimmen. Das „gieng vorbei“ ist nach dem „sass ich“ das Handfesteste, was im Gedicht gesagt wird, und doch kann Zarathustra in keiner der genannten Gestalten real vorbeigegangen sein. Ebenso unvermutet und unbestimmbar taucht die „Freundin“ auf. Im Gedicht saß sie offenbar nicht wirklich neben dem Sprechenden; sonst hätte er nicht mit „Hier sass ich“ beginnen können. Aber sie ist als zweite reale Person in dieser Situation doch denkbar. Wird sie vom sprechenden Ich erinnert als Gesprächspartnerin, der man das Geschehene erzählen kann, die, vielleicht als einzige, Verständnis dafür haben wird? Oder löst der Gedanke an den Austausch mit ihr den Einfall aus? Den Einfall einer neuen Einheit

in der Zweiheit oder Zweiheit in der Einheit? Einer neuen Identität der Differenz oder Differenz der Identität?

Das „wurde Eins zu Zwei“ hat stets Rätsel aufgegeben und entsprechend kryptische Deutungen hervorgerufen.<sup>13</sup> Im „Schwestergedicht“, wie es Claus Zittel nannte,<sup>14</sup> „Aus hohen Bergen. Nachgesang“ zu *Jenseits von Gut und Böse*, in dessen Schluss Nietzsche den Vers „Um Mittag war’s, da wurde Eins zu Zwei ....“ ebenfalls einfügte, lässt er einen Zauberer zaubern – „Ein Zauberer that’s, der Freund zur rechten Stunde, / Der Mittags-Freund“, um dann gleich hinzuzusetzen: „– nein! fragt nicht, wer es sei –“. Wie bei guten Zauberern wird eine Fiktion zur Realität, von der man freilich weiß, dass sie eine Fiktion ist. In den beiden Schwestergedichten aber ist es offenbar eine Fiktion, die das sprechende Ich braucht, die für es lebensnotwendig ist. In weiteren Varianten ist Zarathustra der letzte Freund in der Einsamkeit, der das Ich nicht verlassen wird oder doch nicht verlassen soll – „Freund Zarathustra bleib, verlass mich nicht“ –, aber auch „mein höheres Gewissen“.<sup>15</sup> Zauberer, vor allem den musikalischen Zauberer Richard Wagner, und auf andere Weise das Gewissen

hat der spätere Nietzsche sehr kritisch gesehen und blieb beiden dennoch, wenn man sie so nebeneinander stellen darf, tief verpflichtet. Im Gedicht „Sils-Maria“ lässt er sie beiseite. Hier ist noch nicht einmal zu entscheiden, wer die zweite Gestalt ist, in der das sie beobachtende Ich auseintritt („aus Eins wird Zwei“), die Freundin oder Zarathustra. Sie tritt hier jedenfalls vor den zwei Gedankenstrichen hervor, die bei Nietzsche immer auch Pausen für unausgesprochene Gedanken sind und zwischen die er hier noch eine Leerzeile einfügt. An seine Schwester, mit der er kaum Gedanken austauschen konnte, schrieb er während der Arbeit an *Jenseits von Gut und Böse*:

Man hat es aber nicht in der Hand, sich mitzuteilen, wenn man auch noch so mitteilungslustig ist, sondern man muß den finden, gegen den es Mittheilung geben kann. Das Gefühl, daß es bei mir etwas sehr Fernes und Fremdes gebe, daß meine Worte andere Farben haben als dieselben Worte in andern Menschen, daß es bei mir viel bunten Vordergrund giebt, welcher täuscht – genau dies Gefühl, das mir neuerdings von verschiedenen Seiten bezeugt wird, ist immer noch der feinste Grad von

„Verständniß“, den ich bisher gefunden habe. Alles, was ich bisher geschrieben habe, ist Vordergrund; für mich selber geht es erst immer mit den Gedankenstrichen los. Es sind Dinge gefährlichster Art, mit denen ich zu thun habe; daß ich dazwischen in populärer Manier bald den Deutschen Schopenhauern oder Wagner'n anempfehle, bald Zarathustra's ausdenke, das sind Erholungen für mich, aber vor Allem auch Verstecke, hinter denen ich eine Zeit lang wieder sitzen kann.<sup>16</sup>

Er rechnet, und nun kompliziert sich die persönliche und philosophische Sensibilität Nietzsches, sensibel mit unterschiedlichen Sensibilitäten der andern für seine eigenen Sensibilitäten – das nennt man auch Takt, und es gilt mehr oder weniger für jeden, bei Nietzsche aber in so gesteigertem Maß, dass er darunter litt. Die Komplexion der Sensibilitäten bedeutet für ihn, dass er in der Einheit mit anderen, wer oder was sie auch sein mögen, nicht aufgehen kann und will, auch nicht mit seinem „Sohn Zarathustra“, über den er ebenfalls an seine Schwester schrieb: „Glaube ja nicht, daß mein Sohn Zarathustra meine Meinungen ausspricht. Er ist eine meiner Vorbereitungen

und Zwischen-Akte.“<sup>17</sup> Andere sind für ihn, der so sehr auf seine Einsamkeit hielt, vor allem Herausforderung zur Kommunikation,<sup>18</sup> einer Kommunikation, die ihn freilich kaum je befriedigte und die ihm umso mehr Mühe machte. Doch ein Gedanke, ein Einfall wird, soweit er erinnert werden kann, in Begriffen, mehr oder weniger allgemein verwendeten Begriffen erinnert, und als solche bieten sich Begriffe der Kommunikation an, verlangen nach Kommunikation (auch in der Gestalt, dass man sie notiert). Die hochsensible Situation, die das Gedicht „Sils-Maria“ entwirft, drängt, sobald „plötzlich“ ein Einfall kommt, der Gestalt gewinnt und zu Bildern und Gedanken wird, zur Kommunikation, zum Dia-log, und damit zu dem ‚Eins wird Zwei‘ – so meine Interpretation. Das Gedicht beschreibt mit der Kreativität auch die Kommunikativität oder Dialogizität, die aus der Sensibilität entspringt. Das könnte zuletzt helfen, auch das Vorbeigehen Zarathustras (in welcher Gestalt auch immer) zu verstehen – die Gestalt stand nicht auf einmal vor dem lyrischen Ich, sondern ging, merkwürdigerweise, vorbei. Was immer da auftauchte, es blieb in Distanz zu ihm, ging nicht in ihm auf, und das Ich ging nicht in ihm

auf. Nietzsche hatte dafür den Begriff (oder vorsichtiger: die nicht auf Begriffe zu bringende Formel) „Pathos der Distanz“: es war seine Lebensbedingung und sein Lebelement und ein Grundthema seines Philosophierens. Im Pathos der Distanz bleibt die, der oder das Andere in begriffloser Differenz; wer in ihm lebt, muss es nicht auf Begriffe bringen und damit einem fixierenden und wertenden Urteil unterwerfen, sondern kann genießend vorbeigehen lassen, was ihm (und nur ihm) geschieht.

Im bibelfesten Pastorensohn Nietzsche könnte hier die Erinnerung an die Erzählung aus Exodus 33 nachgewirkt haben: Danach kam der HERR, nachdem er Mose die Gesetzestafeln übergeben hatte, regelmäßig in einer Wolkensäule herab, um mit ihm in der dafür errichteten Stiftshütte zu sprechen. Als er ihm aber befahl, das Volk Israel in das Gelobte Land zu führen, und Mose ihn bat, dabei voranzugehen und ihm, damit er ihn erkenne, sein Gesicht zu zeigen, widersprach der HERR mit der Begründung, niemand könne überleben, der in sein Angesicht gesehen habe. Doch zugleich schlug er ihm vor, sich in eine Felsspalte zu stellen, an der er, die Hand über ihn haltend,

*vorbeigehen* werde; wenn er vorüber sei, werde er die Hand zurückziehen, so dass Mose ihn hintennach im Rücken sehen könne. Die Erinnerung an die Herrlichkeit des HERRN in der Bibel ist vielleicht nicht zu weit hergeholt. Nietzsche schrieb zuletzt von der Herrlichkeit seines *Zarathustra* in *Ecce homo*:

Der grosse Dichter schöpft nur aus seiner Realität – bis zu dem Grade, dass er hinterdrein sein Werk nicht mehr aushält ... Wenn ich einen Blick in meinen *Zarathustra* geworfen habe, gehe ich eine halbe Stunde im Zimmer auf und ab, unfähig, über einen unerträglichen Krampf von Schluchzen Herr zu werden.<sup>19</sup>

Und auch in *Also sprach Zarathustra* selbst wird „Vom Vorübergehen“ erzählt, im gleichnamigen Abschnitt aus dem III. Teil: Als *Zarathustra* am „Stadthor der grossen Stadt“ vorbeikommt, springt „ein schäumender Narr“, den man auch seinen „Affen“ nannte, auf ihn zu und ereifert sich in einer langen Tirade über diese Stadt, in der *Zarathustra* nichts verloren habe. *Zarathustra* freilich ekelt dies Schäumen nicht weniger an als die Stadt, wie der Narr sie schildert; er verachtet auch dessen Verachten,

selbst wenn er ihm in der Sache Recht geben mag. So sagt er schließlich zu ihm:

Diese Lehre aber gebe ich dir, du Narr, zum Abschiede: wo man nicht mehr lieben kann, da soll man – vorübergehn! –

Und damit endet der ganze Abschnitt:

Also sprach Zarathustra und gieng an dem Narren und der grossen Stadt vorüber.<sup>20</sup>

Nietzsche sollte sich mit dem Schluss seines Gedichts „Sils-Maria“ auch daran erinnern haben. Bezieht man den Passus aus *Also sprach Zarathustra* auf sein Gedicht, so hieße das: Wenn Zarathustra da an Nietzsche oder an dem Ich, das er sprechen lässt, vorbeiging, wäre dieses sprechende Ich Zarathustras Nachahmer, sein Doppelgänger, sein Schatten, den man mit ihm verwechseln kann, ein Narr. Aber „Narr“ nannte Nietzsche auch sich selbst – und er ließ auch Zarathustra sich so nennen. Damit vervielfältigen sich die Zwei-Werdungen oder Doppelungen und schließen sich miteinander zusammen zu einem, wie man heute wiederum mit Luhmann sagen würde, zugleich selbstbezüglichen und fremdbezüglichen Be-

obachtungssystem, das sich seine eigene Realität zurechtlegt. Nietzsche aber trägt darin den Begriff der Liebe ein: Man soll dort vorübergehen, wo man nicht mehr lieben kann – „nicht mehr“, also hat man einmal geliebt, war man Eins und ist nun Zwei und dem Anderen doch noch verbunden. Zarathustra, hieße das, kann das sensible und kreative Ich, das sich ihn ausdenkt, dem er einfällt, und Nietzsche, der von diesem schöpferischen Ich schreibt, nicht mehr lieben, weil beide sich selbst zum Narren geworden sind; sie bleiben zueinander auf Distanz, im nicht-begrifflichen Pathos der Distanz, der eine *im* Spiel, der andere als der, der dieses Spiel spielerisch entwirft. In *Jenseits von Gut und Böse* Nr. 257 beschreibt Nietzsche dieses Pathos der Distanz als ein „Verlangen nach immer neuer Distanz-Erweiterung innerhalb der Seele selbst, die Herausbildung immer höherer, seltnerer, fernerer, weitgespannterer, umfanglicherer Zustände, kurz eben die Erhöhung des Typus ‚Mensch‘, die fortgesetzte ‚Selbst-Überwindung des Menschen‘, um eine moralische Formel in einem übermoralischen Sinne zu nehmen“. Alles geschieht, systemtheoretisch und wiederum in luhmannschen Begriffen gesagt, in einem

selbstbezüglichen Beobachtungssystem, das *in* sich einen Fremdbezug beobachtet.

In dieser „neuen Distanz-Erweiterung innerhalb der Seele selbst“ wird wiederum eine Liebe denkbar, die über die gewohnten Begriffe der Liebe hinausgeht: Sie lässt, so will es Nietzsche, auch denken, dass man an sich selbst vorübergehen kann – in Liebe und Verachtung zugleich. Er hat beide, Liebe und Verachtung, ausdrücklich verbunden im Abschnitt „Vom Wege des Schaffenden“ aus dem I. Teil von *Also sprach Zarathustra*:

Kennst du, mein Bruder, schon das Wort „Verachtung“? Und die Qual deiner Gerechtigkeit, Solchen gerecht zu sein, die dich verachten? [...]

Schaffen will der Liebende, weil er verachtet!  
Was weiss Der von Liebe, der nicht gerade verachten musste, was er liebte!

Und im Abschnitt „Von der verkleinernden Tugend“ aus dem III. Teil von *Also sprach Zarathustra* heißt es dann – auch hier durch zwei Gedankenstriche und einen Zeilenbruch getrennt:

Liebt immerhin euren Nächsten gleich euch, – aber seid mir erst Solche, die sich selber lieben – – mit der grossen Liebe lieben, mit der grossen Verachtung lieben!“ Also spricht Zarathustra, der Gottlose. –

Muss, um noch einmal die biblische Erzählung aufzurufen, der HERR nicht auch die Menschen verachten, die er so liebt, dass er sie zu seinem Volk macht, und die doch so schwach sind, dass sie seine Gebote nicht schätzen und achten können, sondern um ein goldenes Kalb tanzen, der HERR, der die Tafeln noch einmal mit eigener Hand beschreibt, nachdem Mose, sein Verkünder und Doppelgänger, die ersten aus schäumender Empörung über dieses Volk zerbrochen hat?

Binden wir zuletzt das Pathos der Distanz als An-sich-selbst-Vorübergehen an die Kommunikativität, das Sich-aussprechen-Wollen und -Müssen, an dem Nietzsches Zarathustra von Anfang an leidet. Gerade wenn sich Herrliches zeigt, ist das Vorübergehen-Lassen schwer durchzuhalten, das Feststellen-, Auf-den-Begriff-bringen-Wollen kehrt mit Macht zurück und damit die Kommunikation der Gesellschaft, aus der man sie aufgenommen, in

der man sie gelernt hat. Die Kommunikation der Gesellschaft drängt sich so in der Distanz nicht nur zu Anderen, sondern auch zu sich selbst als Drittes immer wieder ein. Im Abschnitt „Vom Freunde“ aus dem I. Teil von *Also sprach Zarathustra* hatte Nietzsche dazu geschrieben:

„Immer Einmal Eins – das giebt auf die Dauer Zwei!“

Ich und Mich sind immer zu eifrig im Gespräche: wie wäre es auszuhalten, wenn es nicht einen Freund gäbe?

Immer ist für den Einsiedler der Freund der Dritte: der Dritte ist der Kork, der verhindert, dass das Gespräch der Zweie in die Tiefe sinkt.

Ach, es giebt zu viele Tiefen für alle Einsiedler. Darum sehnen sie sich so nach einem Freunde und nach seiner Höhe. Unser Glaube an Andre verräth, worin wir gerne an uns selber glauben möchten. Unsre Sehnsucht nach einem Freunde ist unser Verräther.

Dieses oder dieser Dritte aber wäre im „Sils-Maria“-Gedicht dann – die Gestalt, der Typus, das Werk Zarathustra oder der Gedanke, der ihn überkommt. Dieses Dritte wäre es, die ein aufs

Äußerste sensibel gewordenes sprechendes Ich nicht in sich versinken lässt, sondern geht und steht, so dass das Ich sich an es halten kann, zumindest im Rückblick auf es, so wie Mose dem HERRN nachgeschaut hat.

Und das reichte aus. Die Realität, die hier erlebbar wird, ist dann nicht mehr schlicht und einfach identifizierbar, so wie sie es auch in unserer alltäglichen Orientierung nicht ist, die sich in immer neuen Situationen umsehen und entscheiden muss, was sie hier als Realität nehmen und weiter beachten will, ohne sich je endgültig darauf festzulegen – denn im nächsten Augenblick kann sich die Situation schon wieder verändert und andere Anhaltspunkte bedeutsamer gemacht haben. So bricht das „Sils-Maria“-Gedicht, um sie nun ganz unsensibel und schematisch auseinanderzuhalten, die scheinbar fest vorgegebene Realität in vier „Distanz-Erweiterungen“ auf, die man – auch Nietzsche tut das – als Doppelungen von Realität und Fiktion beschreiben kann, ohne dass beide in den zugleich selbstbezüglichen und fremdbezüglichen Beobachtungssystemen scharf voneinander zu unterscheiden wären:

(1) die fiktive Realität der erzählten Szene:  
„Hier sass ich“ (V. 1-4),

(2) die Realität innerhalb der fiktiven Realität:  
die „Freundin“ (V. 5),

(3) die Fiktion innerhalb der fiktiven Realität:  
„Zarathustra“, der auch in der fiktiven Realität  
der erzählten Szene nicht vorbeigegangen sein  
kann (V. 6),

(4) die Realität außerhalb der erzählten Szene:  
das Werk *Also sprach Zarathustra*, das schon  
zur Zeit der Erscheinung des Gedichts keine  
Fiktion, sondern Realität im schlichten und  
einfachen Sinn war (wenn es diese Realität  
denn gibt). Danach beschreibt das Gedicht  
„Sils-Maria“ weit mehr als das Erlebnis,  
wie Nietzsche Zarathustra eingefallen sein  
mag, sondern es zeigt zugleich, wie Realität  
überhaupt sich in sensiblen und kreativen  
Beobachtungssituationen herausbildet. Und das  
gilt mehr oder weniger für alle Orientierung,  
die immer sensibel und kreativ sein muss, um  
immer neuen Situationen gerecht zu werden.

*Werner Stegmaier*

## II

Zwei wird aus Eins, Eins aus Zwei: das sieht man  
mit Augen bei der Zeugung und Vermehrung  
der niedrigsten Organismen; der Mathematik  
wird beständig im wirklichen Geschehen wi-  
dersprochen, widerlebt, wenn der Ausdruck  
erlaubt ist.

Friedrich Nietzsche, Nachlass 1885, 40[8], KSA  
11.631.

das dritte Ohr [haben heißt, dass] man über  
die rhythmisch entscheidenden Silben nicht  
im Zweifel sein darf, dass man die Brechung  
der allzustrengen Symmetrie als gewollt und  
als Reiz fühlt, dass man jedem staccato, jedem  
rubato ein feines geduldiges Ohr hinhält, dass  
man den Sinn in der Folge der Vocale und  
Diphthongen räth, und wie zart und reich sie in  
ihrem Hintereinander sich färben und umfärben  
können [...]

Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*,  
Nr. 246, KSA 5.189.

Im Frühjahr 1882, kurz bevor Nietzsche die  
ersten Entwürfe von „Sils-Maria“ zu Papier  
brachte, formulierte er eine Typologie seiner

Gedichte – in Gedichtform. „Lieder und Sinnsprüche“ beginnt so:

Takt als Anfang, Reim als Endung,  
Und als Seele stets Musik:  
[...]  
Lied heißt: „Worte als Musik“.<sup>21</sup>

Zu welchem Typ „Sils-Maria“ gehört, ist deutlich: Es ist Wortmusik, es ist ein Lied. Lassen wir uns also von Nietzsche vorgeben, womit wir beginnen sollten: mit dem „Takt als Anfang“. Welchen Takt schlägt, welches Metrum trägt das Gedicht?

Der Titel ist ein doppelter Trochäus: „Sils-Maria“ (I ∪ I ∪). Davon eingeschwungen und durch die viermal gleichbleibende Vokalfolge (i a i a i a) bestätigt, beginnt man wohl unwillkürlich auch den ersten Vers mit einer Hebung zu lesen: „Hier saß ...“, zumal das erste Wort „Hier“ natürlich auch inhaltlich herausgehoben ist – es geht ja um *diesen* besonderen Ort hier. Erst bei „ich, wartend, wartend, doch ...“ setzt sich die eigentliche Gangart des Gedichts sicher durch: Es ist das genaue Gegenstück zum Trochäus, der Jambus (∪ I ∪ I).

Dieses Spiel von Verunsicherung und Bestäti-

gung unseres Rhythmusgefühls wiederholt sich mehrfach. Im zweiten Vers liest man im natürlichen Sprechrhythmus „Jenseits von ...“, also einen Daktylus (I ∪ ∪), bevor sich der Jambus wieder einschwingt („von Gut und Böse“). Im letzten Vers der ersten Strophe skandieren wir unwillkürlich sogar zwei Daktylen, was – bei gleicher Silbenzahl – zu einer Verkürzung des Verses um einen Fuß führt: „ganz Mittag, ganz Zeit ohne Ziel“ – das Gedicht ‚vergisst‘ gleichsam seine metrische Zeit und bleibt vor der Ankunft am Ziel stehen. Gleich anschließend, im ersten Vers der zweiten Strophe liest man natürlicherweise „Da, plötzlich“, also einen Spondeus (I I). Wenn man das männliche Ende der ersten Strophe mitliest, haben wir da sogar einen doppelten Hebungsprall vor uns: „Ziel. / Da, plötzlich“. Die getaktete Zeit kommt hörbar aus dem Tritt, sie setzt aus – und dann wieder ein: Das letzte Verb des Ganzen heißt „gehen“, und der letzte Vers geht dann endlich auch gleichmäßig an uns vorbei.

Neben dem formalen Metrum und dem natürlichen Sprechrhythmus gibt es noch zwei andere Parameter, die die Gedichtzeit gliedern: Wörter und Sätze bzw. Satzteile.

Was ersteres betrifft, ist die Seltenheit schon nur zwei-, geschweige denn drei- oder viersilbiger Wörter bemerkenswert. „Sils-Maria“ ist ausgesprochen einsilbig – was im Umkehrschluss die mehrsilbigen Wörter heraushebt. Lesen wir sie für sich – „Sils-Maria“, „wartend, wartend“, „Jenseits“, „Böse“, „Genießend“, „Schattens“, „Mittag“, „ohne“, „plötzlich“, „Freundin“, „wurde“, „Zarathustra“, „vorbei“ –, so haben wir das Sinngerüst des Ganzen vor uns. Hören wir sie für sich, so erweisen sich fast alle als trochäisch: Lexikon und Metrum, Wortschatz und Zeitmaß überkreuzen sich – „Sils-Maria“ ist polyrhythmisch.

Fast alle Mehrsilbler sind trochäisch, es gibt zwei Ausnahmen: „Genießend“ und „vorbei“ sind von Natur aus jambisch, hier laufen Rhythmus und Takt parallel statt gegeneinander. Im letzten Verb der ersten Strophe und im letzten des Ganzen, in den beiden Schlüssen der verbalen Bewegung, im Genuss und im Vorbeigehenlassen synchronisieren sich für einmal, genauer: zweimal formale Zeit und menschliches Zeiterleben; aus Zwei wird Eins.

„Genießen“ und „vorbeigehen“ sind zudem

die beiden einzigen zusammengesetzten Wörter, in denen ein Stammwort mit einer Vorsilbe gekoppelt wird; davon abgesehen finden wir im ganzen Gedicht keinen Plural, keine Prä- und keine Suffixe, nur die einfachen Grundelemente der Sprache. So weist auch der lapidare Wortschatz darauf hin, dass Genießen wie Lassen Ausnahmen, vorübergehende Vereinigungen des sonst Vereinzelt sind. Sie stehen nicht am Anfang der Strophen; Genuss und Gehenlassen können immer erst ein zweiter Schritt sein.

Der grundsätzlichen Reduktion auf sprachlich primäre, einfache Elemente entspricht die Kurzgliedrigkeit der Sätze: Siebzehn durch Satzzeichen oder Versgrenzen gegliederte Einheiten in sechs Versen, fast drei pro Vers: Wohl kaum ein anderes Gedicht hält derart häufig inne, nachdenklich, lauschend, verhoffend. Dabei ist es doch keineswegs kurzatmig; der Atem setzt nicht aus, er wendet sich nur in den Kommas und Gedankenstrichen wie die Diastole nach jeder Systole, wie der Wiederaufschwung nach jedem Abschwung. Er fließt bald aus, bald ein – und wird langsam ruhig. Nur einmal, an der Strophengrenze bleibt das Gedicht wirklich einen Augenblick stehen

und findet eine Atemwende lang sein Ziel: Den einzigen Punkt des Ganzen setzt Nietzsche paradoxerweise nach „Zeit ohne Ziel“.

Wie die Wortakzente, so läuft auch die Betonung der Satzglieder dem Verstakt entgegen. Nach jedem Punkt oder Komma setzt der natürliche Sprechton mit einer Hebung neu an, jambisches Metrum und trochäischer Rhythmus überspielen einander wechselseitig. Und wie bei den Wörtern, so finden wir auch bei den Sätzen zwei Ausnahmen am Ende der ersten Strophe und am Ende des ganzen Gedichts: Das dreimalige „ganz“ in Vers 4 bleibt, ganz im Gegensatz zu seinem inhaltlichen Gewicht, dreimal unbetont – Bedeutung und Form geraten in eine Schwebelage, die dem Ichzustand und dem Gedichtssinn entspricht. Und im „Und“ des letzten Verses, der zweiten Ausnahme, kommen Inhalt, Rhythmus und Metrum schließlich in jeder Hinsicht zur Deckung. Dieses unscheinbarste aller Wörter ist in jeder Hinsicht unbetont – was einen in diesem so durchweg gegenstrebig konstruierten Gedicht dieses so durchaus paradoxen Dichters natürlich hellhörig macht. Vielleicht versteckt sich ja gerade im nichts erklärenden, bloß reihenden „Und“ von „Sils-Maria“

Nietzsches eigentliches – großgeschriebenes – Wort zur Zeit?

Nietzsche schreibt, so können wir zusammenfassen, mit trochäischen Elementen ein jambisches Gedicht, oder: Der Jambus von „Sils-Maria“ ist ein Trochäus mit Auftakt. Sicher ist nur der stetige Wechsel von Hebung und Senkung des (Vers-)Fußes wie bei jedem Gehen – aber selbst das ist nicht sicher: Hie und da („Hier“ und „Da“ sind die Anfangswörter der beiden Strophen) kommt das Gedicht aus dem Tritt – und erholt sich wieder, holt sich wieder ein, wiederholt sich.

Zum dynamischen Aspekt der „Worte als Musik“ gehört komplementär das angemessene Tempo des Vortrags, zum skandierenden *staccato* der Betonungen das *rubato* der Agogik. In einem späten Brief an den Musiker Carl Fuchs, der seine frühen Einsichten in die griechische Metrik zusammenfasst, unterscheidet Nietzsche die antike Zeit- von der barbarischen Affekt-Rhythmik:

Unsere barbarische (oder germanische) Rhythmik versteht unter Rhythmus die Aufeinanderfolge von gleich starken Affekt-Steigerungen, getrennt durch Senkungen.

[...] Unser Rhythmus ist ein Ausdrucksmittel des Affekts: der antike Rhythmus, der Zeit-Rhythmus, hat umgekehrt die Aufgabe, den Affekt zu beherrschen und bis zu einem gewissen Grade zu eliminieren [...] das Zeit-Gleichmaß wurde wie eine Art Oel auf den Wogen empfunden. Rhythmus im antiken Verstande ist, moralisch und ästhetisch, der Zügel, der der Leidenschaft angelegt wird. In summa: unsre Art Rhythmik gehört in die Pathologie, die antike zum ‚Ethos‘...<sup>22</sup>

Nietzsche versucht natürlich nicht, in deutscher Sprache altgriechische Lyrik zu schreiben, also Silbenfolgen unabhängig vom Wortakzent bloß durch Länge und Kürze zu rhythmisieren. Doch verzichtet er auch nicht einfach auf diese Möglichkeit dichterischer Sprache; er legt dem Affekt moderner Pathetik gleichsam den Zügel antiker Ethik an, und er warnt ausdrücklich: „Ein Missverständniß über sein Tempo zum Beispiel: und der Satz selbst ist missverstanden!“<sup>23</sup> Werfen wir also einen Blick auf Tempo und Zeit-Rhythmus von „Sils-Maria“.

„Erst der rhythmische Ictus macht bei uns aus einer Abfolge von Silben einen Vers“, konstatiert

Nietzsche im gleichen Brief. Im Deutschen liegt der *ictus* (Stoß) primär auf der Stammsilbe, dem Sinnakzent; schauen wir also, wie sich die *arsis* (Kürze) bzw. *thesis* (Länge) zu den Hebungen bzw. Senkungen verhalten. Betrachten wir, unserer Sprache und Epoche gemäß, hier nur die Hebungen, denn „in unsrer Sprache hat im Durchschnitt die bedeutungsschwerste Silbe, die Affekt-dominierende Silbe den Accent, grundverschieden von den antiken Sprachen.“

Eindeutig kurz (und damit der antiken *arsis* entsprechend) sind vor allem die i- und ch-Betonungen: „Sils“, „doch“, „Nichts“, „Lichts“, „Mittag“, „plötzlich“ – der Ich-Ictus, wenn man so will. Hinzu kommen einige kurze a-Akzente: „bald“, „bald“, „Schattens“, „ganz“. Bei den eindeutig langen (der *arsis* also widersprechenden) Hebungen ist das Klangspektrum vielfältiger: „saß“, „gut“, „böse“, „genießend“, „Spiel“, „See“, „Ziel“ – am Ende beruhigt das lange ie das i-ch wie Öl die Wogen des Wort-Stroms oder Gedicht-Sees. Als dritte Möglichkeit kommen die Silben mittlerer oder nicht eindeutiger Länge hinzu: Sie finden sich vor allem am Anfang und am Ende des Gedichts und drücken sich meist in Doppelvokalen und Diphtongen aus: „Maria“, „wartend, wartend“,

„Jenseits“ und zuletzt „Zeit“ in der ersten Strophe, gehäuft dann in den dunkleren a-, o- und u-Klängen der zweiten: „Da“, „Freundin“, „wurde“, „Eins“, „Zwei“, „Zarathustra“, „gieng“, „vorbei“.

Was der Zeit-Rhythmus des Anfangs vorgab, wird also am Ende wieder eingeholt und bestimmt zuletzt durchgehend den Schritt der Versfüße: das mittlere Tempo. Dabei läuft die ‚ethische‘ Beruhigung der zweiten Strophe der ‚pathetischen‘ Dynamik der ersten gerade entgegen: Die agogisch stark bewegte erste Strophe beschreibt ja einen Prozess der Beruhigung, die rhythmisch ausgleichende zweite dagegen den abrupten Einschlag einer Störung. Antike und Moderne, *arsis/thesis* und Hebung/Senkung vermitteln sich metrisch, Inhalt und Rhythmus bringen sich gegenseitig in die Schweben. Es entsteht so ein drittes, ethisch gesprochen: das Mittlere, *mesotes* – das Wesen der antiken Tugend.

An Erwin Rohde hatte Nietzsche am 22. Februar 1884 geschrieben: „Mein Stil ist ein Tanz; ein Spiel der Symmetrien aller Art und ein Überspringen und Verspotten dieser Symmetrien.“<sup>24</sup> Das wird hier ohrenfällig. Er spielt mit unserem Rhythmusgefühl: Er

führt eine metrische Symmetrie ein – und überspringt sie wieder; er verzögert den Auftritt des Jambus drei Mal in sechs Versen; er lässt Inhalts- und Vortragsdynamik einander gerade entgegenlaufen. „Geht er nicht daher wie ein Tänzer?“ charakterisiert der Einsiedler Zarathustra.<sup>25</sup> Sein Ge-setz („Hier saß ich“) ist ein Gang und sein Gang („gieng an mir vorbei“) ein Tanz. „So lange der Tanz das Wort begleitete (– und die antike Rhythmik ist nicht aus der Musik, sondern aus dem Tanz her gewachsen), sah man die rhythmischen Einheiten mit Augen.“<sup>26</sup> Dem entsprechend ist „Sils-Maria“ eine Choreographie auf dem Papier. Sie muß gesehen und erkannt, gehört und getanzt werden.

Tanzen heißt Musik körperlich-mimetisch wiedergeben, etwas – den Noten ‚widerlebend‘ – wiederbeleben, es in Gebärden wiedergebären. 1882 hatte Nietzsche für Lou Salomé eine „Lehre vom Stil“ entworfen. Das fünfte ihrer zehn Gebote lautet: „Der Reichthum an Leben verräth sich durch Reichthum an Gebärden. Man muß Alles, Länge und Kürze der Sätze, die Interpunktionen, die Wahl der Worte, die Pausen, die Reihenfolge

der Argumente – als Gebärden empfinden lernen.“<sup>27</sup>

Sechs Jahre später hat sich seine Zuordnung von sprachlichem Leben und Kunstfertigkeit genau umgekehrt. In einem Brief aus Sils-Maria an Carl Fuchs charakterisiert er die nervös auf jedes kleinste Detail bedachte höchste Kunst seiner Epoche nun als dekadent: „ein typisches Verfalls-Symptom, ein Beweis dafür, daß sich das Leben aus dem Ganzen zurückgezogen hat und im Kleinsten luxuriert“. Um „dieses Beseelen, Beleben der kleinsten Redetheile der Musik“ und Dichtung, diese „rhythmische Überlebendigkeit des Kleinsten“ und die Einstellung unserer Optik „auf die delikatsten kleinen sublimen Dinge“ beschreiben zu können, brauche man eine ausgearbeitete Phrasierungs- und Interpunktionslehre.<sup>28</sup> – Lebendig *und* überlebendig: Das ist, gerade in seiner Widersprüchlichkeit, eine zutreffende Selbstbeschreibung Nietzsches als Wort-Musiker. Das zeigt sich auch im Blick auf die durch die Interpunktion markierte Phrasierung von „Sils-Maria“.

Das dominierende Satzzeichen – elf Mal in sechs Versen! – ist das Komma. Griechisch

*komma* heißt nicht nur Ein- oder Abschnitt (lat. *secundus*), sondern auch Schlag (lat. *ictus*). Es bezeichnet damit den zur Betonung komplementären Gegenstoß der Pause, den Gegenakzent der Stille, das Atemholen. Es ist zur Artikulation ebenso nötig wie Hebung und Senkung. Als unspezifisch trennend-verbindendes Pausenzeichen reiht es die Satzteile einfach – wie die Konjunktion „und“. Seine Länge, d.h. sein prosodischer Sinn muss sekundär bestimmt werden – durch Rhythmus und Semantik des Gedichts, aber auch durch weitere Satz-, d.h. Vortragszeichen.

Neben den Kommas fallen vor allem die Gedankenstriche ins Auge. Für sie hatte der Denker Nietzsche eine besondere Vorliebe. „Für mich selber geht es erst immer mit den Gedankenstrichen los“,<sup>29</sup> behauptet er und bezeichnet sich als einen, der „am meisten Werth auf die Hinter-gedanken legt und mehr als alles Ausgesprochene die Gedankenstriche in seinen Büchern liebt.“<sup>30</sup> Das erste dieser Denk-Zeichen steht in der ersten Zeile nach „wartend, wartend,“ – ikonisch der Zeitpfeil, der auf das Ziel des Wartens deutet. Gleichzeitig drückt er mit seiner Länge die Dauer des Besinnung aus, die zur Bestimmung des Ziels nötig ist. Er bil-

det sowohl die Orientierung als auch die Länge und Stetigkeit des vorläufigen, nachdenklich vorausdenkenden Wartens ab.

In den beiden letzten Versen kehrt das Zeichen wieder, nur sind aus einem jetzt zwei Gedankenstriche geworden. Gleichsam erschrocken hält das Gedicht nach der plötzlichen Zweiwerdung lange inne, um das Geschehene, Gesehene sprachlich einzuholen, es zu wiederholen, sich zu erholen: zwei Längen nach einer Kürze. Im nachholenden Nachdenken versucht das Gedicht, das Abstrakte zu konkretisieren – und realisiert (im Doppelsinn: versteht und verwirklicht, bezeugt und erzeugt) dabei, dass Zarathustra kommt-und-geht. Der doppelte Gedankenstrich verbildlicht über die Versgrenze hinweg das inkommensurable Ereignis des plötzlichen Einschnitts *und* das langsame Vorübergehen Zarathustras. Als Zeichen-Enjambement bezeichnet und zeigt er Trennung und Verbindung zugleich.

Das eigentliche Zeit- und Zeilenziel, das *telos* jedes Satzes und Gedichts ist natürlicherweise ein Punkt (griechisch *teleia*). Er wird hier bezeichnenderweise nicht am Ende, sondern auf halber Strecke gesetzt: Er kann immer nur

ein Zwischenhalt sein.

Danach folgt – nach einer Pause unbestimmbarer Länge und Bedeutung zwischen den Strophen, in der das von Anfang an erwartete „Nichts“ sicht- und hörbar erreicht wird – irruptiv die *eine* Kürze im Gedicht-Geschehen. Das Ausrufezeichen zeigt diesen Einschlag auf den für einmal erreichten Ruhepunkt auch konkret-poetisch: – ! – Wie ein Blitz schlägt da etwas senkrecht ein in die Stille des See-See-Denk-Bildes. Die einen unbestimmten Augenblick lang ins Gleichgewicht gebrachten Waagschalen des Textes, die waagrecht glatt gewordene Textoberfläche, der einsinnig auf den Punkt gebrachte Text wird punktuell durchstoßen (lat. *punctum* heisst Einstich).

Am Ende von „Sils-Maria“ steht dann kein neuer Schluss- oder Gleichgewichtspunkt, es stehen, einander folgend, „ominöse“ drei Punkte,<sup>31</sup> die wie Fußspuren Zarathustras ins Offene führen. Zielpunkte kann es immer nur vorübergehend und in der Mehrzahl geben ... alles geht immer weiter.

Ist all dies „ganz nur Spiel“? Ja, aber auch ganz Ernst. Es sind gerade die Raum-Zeit-Koordinaten des Gedichts, an denen Nietzsche Metrum

und Rhythmus aus dem Gleichschritt bringt: bei der Verortung in „Sils-Maria“, „Hier“ und „Jenseits“, und bei der Zeitbestimmung „ganz Mittag, ganz Zeit ohne Ziel. / Da, plötzlich“. Das Gedicht läuft zu auf den Punkt, wo es sich verdichtet in der gegenmetrisch betonten, durch Punkt und Komma isolierten, durch Vers- und Strophengrenze herausgehobenen kleinstmöglichen Ursilbe „Da“, dem Raum und Zeit zugleich bezeichnenden Urwort schlechthin.

Bei aller ‚gesetzten‘ Architektur gewinnt das Gedicht damit gerade an den strukturtragenden Eckpfeilern eine gewisse tänzerische Leichtigkeit – oder gerät es ins Taumeln? Ist die Irritation der Betonung ein Schweben – oder ein Schwindel? Es hängt vom Gleichgewichtsorgan des Lesers, von seinem inneren Ohr ab, ob und wie weit er sich auf das ganze Spiel einlassen und, die Wort-See-Bewegung genießend, bald einwiegen, bald aufwecken lassen will – oder ob es ihn quasi seekrank und ‚toll‘ macht: „Wohin bewegen wir uns? [...] Stürzen wir nicht fortwährend? Und rückwärts, seitwärts, vorwärts, nach allen Seiten?“<sup>32</sup>

„Takt als Anfang“: Das gilt nicht zuletzt auch, wenn wir einen Blick auf die Entstehungsge-

schichte des Gedichts werfen. Es entspringt keinem ‚realen Erlebnis‘ an einem geographischen Ort oder der Absicht einer ‚philosophischen Aussage‘, sondern einem rhythmisch-klanglich-syntaktischen Muster, das ganz verschieden verbalisiert werden kann. Die ersten Entwürfe des einleitenden oder Incipit-Verses lauten: „Hier sitz ich wartend – wartend? Doch auf nichts“, „Hier saß ich sehend, sehend – doch hinaus!“, „Hier saß ich liebend, liebend – unbewegt“<sup>33</sup>: ein musikalisches Motiv, eine undulatorische<sup>34</sup> Bewegung. Nehmen wir die beiden Titel hinzu, so finden wir ein zweites, zum Incipit-Motiv komplementäres Paradigma: Der Doppeltrochäus „Porto fino“ und „Sils-Maria“, aufgegriffen im einzigen weiteren viersilbigen ‚großen‘ Wort am Ende, „Zarathuustra“.<sup>35</sup> Rhythmisch zugrunde liegt dem immer schon das Subjekt<sup>36</sup> des Ganzen, „Friedrich Nietzsche“. Nur dieses rhythmische (Doppel-)Paradigma bleibt sich über die Jahre hin gleich: „Takt als Anfang“.

\*

„Reim als Endung“, so setzt Nietzsche seine Lied-Definition fort. Schauen wir also auch auf den Reim und auf die Klanglichkeit des

Ganzen überhaupt. Wir haben drei auf i assonierende Paarreime vor uns: -ichts, -iel und -ei. Die Tonspur führt vom kurzen zum langen i und schließlich zum Diphthong ei. Sowohl das kurze i des ersten wie das lange des mittleren Reimpaars sind in der rhythmisch-klanglichen Urzelle „Hier saß ich“ vorgegeben, nur in umgekehrter Reihenfolge. So schließt sich die erste Strophe akustisch zum Kreis; ihr „Ziel“ ist „Hier“. Nehmen wir noch das a von „saß“ hinzu, dann wird auch der ganze Gedichtverlauf zu einer Rückkehr *ad fontes*: buchstäblich vom ie („Hier“) zur Umkehrung ei („vorbei“), phonetisch vom a-i („saß ich“) zum ai („vorbei“) – optisch spiegelt das Ende den Anfang, klanglich ist das Ziel immer schon erreicht. Die Sprach-Schlange beißt sich in den Schwanz. Ist „Sils-Maria“ also eine Vertonung der ewigen Wiederkunft des Gleichen? Wie immer bei Nietzsche: Ja – und Nein. Wenn wir es nur so hören, fallen wir in das Drehorgel-Muster, das der genesende Zarathustra seinen Tieren vorwirft, als sie ihn als „Lehrer der Ewigen Wiederkunft“ bezeichnen: „Dass ich wieder singen müsse, – den Trost erfand ich mir und diese Genesung: wollt ihr auch daraus gleich wieder ein Leier-

Lied machen?“ Zarathustra selbst aber wird daraufhin still und beginnt endlich sein neues Lied *Von der großen Sehnsucht*:

Oh meine Seele, ich lehrte dich „Heute“ sagen wie „Einst“ und „Ehemals“ und über alles Hier und Da und Dort deinen Reigen hinweg tanzen.<sup>37</sup>

„Hier“ und „Da“ und „hinweg“ – das sind auch die drei Schritte unseres Gedichts: „Hier“, „Da“ und „vorbei“. Es ist ein Ringelreihen, ein Kreistanz. Es beschreibt aber auch einen Nichtkreis, einen linearen Weg: von „Sils Maria“ bis zum „Ziel“ der ersten Strophe, vom großen Ort-Wort zum kleinen Schlusspunkt, vom kurz-spitzen zum ruhig-langen i, vom Zwei- zum Einklang. Die ‚große Sehnsucht‘ von „Sils-Maria“ geht auf das Nichtmehrsehen und -sehen und -suchen. Das Ich im Gedicht wartet auf nichts; das Ziel seines Wegs ist das Ohne-Ziel.

Doch Nichtmehr und Nichts und Ohneziel: „derlei giebt es nicht“, wie Nietzsche gerne schreibt. Die Zeit hält vielleicht einmal den Atem an, scheint ans Ziel zu kommen und auszusetzen. Doch umso abrupter, „da, plötzlich“ entzweit immer wieder eine Zwei die einmalige Einheit. Schon die nächste Sekunde

zerschneidet das für einmal erreichte Ganze, kein Moment bleibt.<sup>38</sup> Jeder Augen-Blick währt nur einen Lidschlag lang, auch im Lied – dann geht er vorbei ...

Inhaltlich widerspricht die zweite Strophe dem in der ersten Strophe klanglich erreichten Ziel ‚Ohneziel‘. Ihr logisches Ergebnis ist das ‚Vorbei‘. Die Zeit steht so wenig still wie Zarathustra bei mir stehen bleibt, auf jede Sekunde folgt eine zweite und zweite und zweite. Dem widerspricht aber der Klang der Verse. Die beiden vom Titel getrennt vorgegebenen Leitvokale i und a<sup>39</sup>, vereinigen sich am Ende, nicht in einer Liebesverschmelzung zur Einheit, sondern ‚freundschaftlich‘ zu einer Zweieinheit, zum Diphtong, zum Doppelklang ai, zum Doppelgraph ei. In „Sils-Maria“ wird nicht nur plötzlich Eins zu Zwei, sondern auch, gerade gegenläufig, allmählich Zwei zu Eins – und bleibt doch, in der „Zwei“ wie in der „Eins“ vereint-getrennt im Zweilaut a-i.

Der Titel „Sils-Maria“ gibt den binären Vokalismus von i und a vor. Daneben gibt es aber noch ein zweites ‚langes‘ Wort, einen zweiten Namen im Gedicht, der am Ende noch einen ganz anderen Ton anschlägt: „Zarathustra“. Der Klangweg geht nicht nur vom i zum a hin

und her und schließlich zur Zweieinheit ai und zurück, er geht auch einsinnig von „Sils-Maria“ zu „Zarathustra“, von „Hier“ und „Ganz“ zum „wurde“ (vom Da-Sein zum Werden), von „Eins“ und Zwei“ zum „zu“ (von den Elementen zur Relation), kurz: vom i zum u,<sup>40</sup> vom hellsten zum dunkelsten Vokal. Das ganze Spektrum der Klangfarben wird von oben nach unten chromatisch durchgespielt. Der Reigen „Sils-Maria“ verstummt am Ende. Es ist vorbei: „Also klingt Zarathustras Untergang“.

Neben den tonsetzenden, klangbestimmenden Vokalen klingen in jedem Wort auch Konsonanten mit; erst beide gemeinsam ermöglichen differenzierte Artikulation. Betrachten wir hier nur die zum Endreim komplementären Stabreime im Gedicht. Beiden Reimformen steht Nietzsche durchaus ambivalent gegenüber: „Das Antikisiren, das Reimwesen – alles falsch und redet nicht tief genug zu uns: oder gar der Stabreim Wagners!“<sup>41</sup> und doch geht er in seiner Lyrik höchst verschwenderisch mit beiden um. Betrachten wir die Anfangsbuchstaben der beiden Namen, zwischen denen die Gedichtmelodie verläuft: „Sils-Maria“ und „Zarathustra“. Zunächst do-

miniert im Gedicht das S, dann das Z: Beides sind Frikative (Reibelaute, Spiranten), in denen man den Atem gehen und zischen hört, phonetisch ebenso nahe benachbart (s und ts) wie deutlich getrennt (weich vs. scharf). Ihre komplementäre Polarität bildet sich graphisch ab im linksgeschwungenen S und im rechtsgezackten Z – bzw., in Nietzsches Handschrift, im geschlossenen Kreis des [S] und im ‚aufgeklappten‘ des [Z].<sup>42</sup>

Das S wandert durch das Gedicht vom Wortanfang ans Wortende: von „Sils-Maria“, „saß“ und „See“ (wenn man zum Phonetischen das Buchstäbliche hinzunimmt, wären hier noch „Schattens“ und „Spiel“ zu nennen) über „Jenseits“, „Böse“ und „Genießend“ schließlich zur „Eins“ – in „Sils“ und „saß“ ist dieser Weg schon *in nuce* vorgegeben. Umgekehrt wandert das Z im Laufe des Gedichts vom Wortende zum Anfang: von „Nichts“, „Jenseits“, „Lichts“ und „ganz“ – „ganz“ – „ganz“ – ganz“ zu „Zeit“ und „Ziel“ in der ersten Strophe und von „plötzlich“ zu „Zwei“ und „Zarathustra“ in der zweiten. Über das ganze Gedicht gesehen, überkreuzen sich die beiden Wege vom anfänglich großen zum am Ende kleinen S und vom am Wortende kleinen zum großen Anfangs-Z.

In „Zarathustra“ kommen schließlich beide, Z und s, zusammen; er formt, so können wir sagen, das Monogramm des Gedichts. Würde man den Namen phonetisch schreiben, wäre auch zu sehen (und nicht nur zu hören), dass sie einander spiegeln: ‚Zsarathustra‘. Nehmen wir zuletzt noch den finalen Konsonanten und den primären zweiten Vokal des Gedichts gemeinsam in den Blick, so sehen wir, dass es sich vom Urlaut a zur Alliteration Z entwickelt. Der Name Zarathustra wickelt dann, buchstäblich re-revolutionär, *in nuce* die Klangbewegung von Z zum a zurück. „Sils-Maria“ beschreibt und vertont in zwei Strophen (griech. *strophe* heißt Wendung, Drehung) buchstäblich alles, von A bis Z – und zurück: das Ganze.

\*

Unser Gedicht besteht aus zwei Sätzen, die mit den beiden Strophen deckungsgleich sind. Wenn wir uns zunächst auf den Hauptsatz-Kern konzentrieren, lauten sie ‚Ich saß hier‘ und ‚Eins wurde zu Zwei und Zarathustra ging vorbei‘ – ein einfacher Minimalsatz und ein etwas komplexerer Doppelsatz. Grammatisch herrscht Einfachheit und Transparenz.

Der Kern jedes Satzes ist das Zeitwort, das

Verb, das Wort (lat. *verbum*) schlechthin. Betrachten wir also zunächst die drei Verben sitzen, werden und gehen. Sie bezeichnen die beiden Grundpositionen des In-der-Zeit-Seins: ‚sitzen‘ das einfache raumzeitliche Bleiben (Sein, Setzung), ‚werden‘ und ‚gehen‘ zwei Weisen des Werdens: das Sich-Verändern und das aktive Sich-Bewegen (Werden, Entgegensetzen). Ihre gemeinsame grammatische Zeit ist die Vergangenheitsform, das Präteritum (lat. *praeteritum* das Vorbeigangene).

Das Geschehen vollzieht sich in zwei Schritten oder Wendungen (Strophen): Zuerst das Hier-Sitzen und langsame Eins-Werden mit der Natur, dann das plötzliche Zwei-Werden, das Kommen und Gehen Zarathustras. Schon die erste Strophe (be)setzt nicht einfach statisch eine Hier-und-Jetzt-Position, sondern vollzieht eine Bewegung. Sie beginnt mit einer dreifachen *Trennung* zwischen Ich und Zukunft (Warten auf), Ich und Sinn (auf Nichts) und Ich und Moral (Jenseits von Gut und Böse), transformiert sich in die *Verbindung* von Ich und Licht im wechselnden Genuss und führt am Ende zur gänzlichen *Vereinigung* von Ich, Spiel, See, Mittag und Zeit. Die erste Strophe ist nicht statisches Dasein oder primäre Setzung,

sondern eine selbsteinholende Bewegung in der Ruhe – nicht einfache Statik, sondern Beruhigung.

Der erst im Schlusspunkt wirklich erreichte ‚gelebte Augenblick‘ ist dunkel, sprachlos (Ernst Bloch). Um ‚Eins‘ sagen zu können, muss eine Entzweiung schon stattgefunden haben: Hier ist es sogar eine doppelte Entzweiung, eine Vierteilung: Das Ich ist „ganz nur Spiel, ganz See, ganz Mittag, ganz Zeit ohne Ziel“. Das als einziges überdeutlich wiederholte Wort „ganz“ (es reicht, wie umgekehrt „Zarathustra“, von a bis z) ist nur vom Ich her und in Aspekte zerlegt formulierbar. Während das Gedicht sich lexikalisch insgesamt ausgesprochen progredierend zeigt – jedes Wort ein Schritt ins Neue, alles kommt nur einmal und ist dann vorbei –, wird es hier, in seiner Mitte, vorübergehend insistierend rekurrent. Es will das Ganze wieder-holen, Ganzheit in Sprache einholen und wiedergeben – und kann das doch nur durch das genaue Gegenteil, durch Perspektivierung und Trennung. Jeder Satz ist ein ‚Satz‘, ein Sprung aus dem Ur-Einen heraus – ein Ur-Sprung.

Der in der ersten Strophe stumm vorausgesetzte Ursprung, die erste Entzweiung ereignet sich

explizit ein zweites Mal in der zweiten Strophe, genauer: zwischen der ersten und zweiten Strophe – diese formt und formuliert dann das Erlebte und versucht es mit Händen zu fassen, begrifflich zu begreifen. Eigentlich aber kommt jedes Wort immer zu spät. Das Geschehene und Gesehene, Ereignis und Eräugnis (Martin Heidegger), der Augen-Blick ist immer schon vorbei. Denken und Reden, Zählen und Erzählen des Primären ist immer sekundär.

Und: Dieser retrospektive Zugriff ist immer zweifelhaft. Ist die Zweierdung, die die zweite Strophe beschreibt, die gleiche, die die erste Strophe voraussetzt? Ist sie in sich ein und dieselbe, einmal abstrakt in Zahlen, dann konkret als Personifikation ausgedrückt – oder vollzieht sie sich in zwei Schritten? Beschreibt der erste Vers der zweiten Strophe dasselbe wie der danach (daraus?) folgende zweite – oder einen ganz anderen Vorgang, der erst die Voraussetzung für Zarathustras Vorbeigang im zweiten ist? Passieren hier ein oder zwei Ereignisse bzw. Personen? Klar ist hier nur die Unentscheidbarkeit. Wir haben zwei selbständige Sätze vor uns, und ihre Kopula „Und“ erlaubt alle möglichen Deutungen von ‚das heißt‘ oder ‚mit anderen Worten‘ bis zu ‚und

danach‘ oder ‚und deswegen‘. Das zeitliche und logische Verhältnis ist offen. Das dafür gemäße Wort ist das offenste: „Und“, das adäquate Zeichen der doppelte Gedankenstrich – – oder drei Punkte ...

Die Zeitwörterreihe des Ganzen: sitzen, warten, genießen, (ganz-sein), werden und vorbeigehen, knüpft einen Zeit-Knoten. Ob die Aspekte des Geschehens modal oder temporal, kausal oder konditional, konsekutiv oder final zusammenhängen, bleibt unbestimmbar. Die Eins der ersten Strophe erweist sich als in sich immer schon getrennt, aber auch die Zwei der zweiten ist nicht einfach zweifach. Vereinigung wie Entzweiung bleiben zweifelhaft. Es ist einfach kompliziert.

Wenn wir den Sinn des Ganzen verstehen wollen, müssen wir das Spiel genießend mitspielen, nicht es logisch auf den Punkt bringen wollen. Musik will zuerst und zuletzt nicht analysiert und erklärt, sondern gehört und getanzt werden. Wir sollten uns darauf einlassen und dafür Zeit lassen und davor entspannt hinsetzen, ohne auf etwas Bestimmtes, definitiv Bestimmbares zu warten. Wir sollten uns von den Rhythmen und Wendungen mitspielen lassen und die Töne und Klangmuster der

Zeichen genießend nach- und mitvollziehen, bis auch wir ‚ganz nur Spiel‘ geworden sind. Im Laufe der Zeit kann sich dann, allmählich oder plötzlich, etwas zeigen und zeitigen.

Nächst den Verben sind die Substantive die Hauptelemente der Sprache. Die beiden klanglich, rhythmisch und strukturell herausgehobenen Nomen schlechthin, die Namen Sils-Maria am Anfang und Zarathustra am Ende nennen die beiden Individualitäten des Ganzen – was bei Nietzsche natürlich zugleich ‚Dividualitäten‘ heißt.<sup>43</sup> Der Bindestrich-Ort Sils-Maria in der Pass-Landschaft des Ober-Engadins<sup>44</sup> ist nicht nur „Hier“, sondern auch „Da“, ein *lieu de passage*. Und auch das „Da“ Zarathustras braucht natürlich ein „mir“, damit etwas, damit er passieren kann.

Zwischen beiden finden wir nur wenige konkret-anschauliche Hauptwörter. Sie artikulieren sich, meist artikellos für sich gesetzt, im Singular, als adjektivlose Substantive und bestimmungslose Substanzen: „Licht“, „Schatten“, „See“, „Mittag“; selbst die plötzlich in die Sprechsituation eintretende „Freundin“ ist eine Frau ohne Eigenschaften. Daneben und vor allem prägen aber philosophische

Schwer- gewichte und Substantivierungen das Sprachbild: „Nichts“, „Gut“, „Böse“, „Spiel“, „Zeit“, „Ziel“, „Eins“ und „Zwei“. Die *eine* Ausnahme bildet auch hier wieder das Genießen, die doppelte Teilhabe „des Lichts“ und „des Schattens“. Es steht ungewöhnlicher- und passenderweise im Genitiv, dem Zeuge- und Zugehörigkeits-Fall; der Genuss bezeugt sein *genus* auch grammatisch.

Der gedichtete Wort-Ort Sils-Maria ist gespannt zwischen dem ganz Individuellen seiner beiden Namen und dem großen Ganzen seiner Verallgemeinerungen; keine konkrete Seh- oder See- oder Seelenlandschaft, sondern Text. Was „Sils-Maria“ als Landschaftsbild an Konkretheit fehlt, wird als Wortlandschaft hörbar Laut und sichtbar Zeichen: Töne und Farben als Klangfarben, Wind und Leben als Rhythmus. „Sils-Maria“ ist Sprachmagie, nicht Erlebnislyrik.

Das Gemeinte, das in „Sils-Maria“ mit Zarathustra herbeigezaubert<sup>45</sup> wird, ist nicht weniger als das Ganze. Grammatisch drückt sich das im Durchgang durch das gesamte Deklinationsspektrum aus. Dem im Nominativ voraus-gesetzten Gesamtsubjekt „ich“ folgt zunächst der *Akkusativ*: der ‚teleologische‘

Fall, der die Perspektive des Ich ausdrückt, seine Orientierung, seinen Sinn. Schon als Kasus ist das angezielte „Nichts“ damit nicht einfach nichts, und auch grammatisch (Substantivierung) und orthographisch (Großschreibung) zeigt sich: Das Nichts ist auch Etwas. Es ist etwas Entgegengesetztes, auf das man warten kann, paradox nichtwartend-wartend, ganz Gegenwart. Der doppelten, substantiellen wie zeitlichen, Paradoxie entspricht die anthropologische der Präposition „auf“, die eigentlich Handlungsorientierung schlechthin ausdrückt, hier aber gerade umgekehrt das Nichthandeln. Auf was das Ich so warten kann, auf was hin es sich so orientiert, was sein verborgener Sinn ist, ist im „Nichts“ versteckt; man muß nur etwas warten, bis man es plötzlich erscheinen sieht. Werde, der du bist, werde, der du (noch) nicht bist – werde „ich“.

Danach setzt das Gedicht den Dativ (wörtlich: das Gegebene, Gesetzte): „Gut und Böse“. Dieses früher Voraus-Gesetzte hat das Ich hier schon hinter sich gelassen; es ist daran vorbeigegangen und darüber hinaus, selbst ein Zarathustra *avant la lettre*. Die Präposition ‚jenseits‘ könnte auch – wie das anschließende

‚genießen‘ – mit dem Genitiv stehen (wie in „Jenseits des Lustprinzips“). Hier soll aber gerade die Nicht-Teilhabe ausgedrückt werden: Auch grammatisch sind wir jenseits davon. Die 1882 in „Porto fino“ gefundene Formel und Position ‚jenseits von Gut und Böse‘ setzt Nietzsche dann 1886 als Titel über ein Werk, dessen beide Nachstrophen zum „Nachgesang“ „Aus hohen Bergen“ enden mit der Epiphanie und Apotheose Zarathustras. Das ganze „Sils-Maria“-Sprachspiel von 1887, so kann man sagen, konzentriert das „Vorspiel einer Philosophie der Zukunft“ *Jenseits von Gut und Böse* zu einem einzigen Gedicht.

Von der logischen Zukunft (Akkusativ), der das Ich gegenwärtig entgegenwartet, und der moralischen Vergangenheit (Dativ), die es schon hinter sich gelassen hat, wendet sich das Gedicht dann grammatisch immer mehr zur Präsenz zurück; zunächst im doppelten Genitiv „des Lichts“ und „des Schattens“. In diesem Fall braucht das Gedicht nun zwischen den Satzgliedern auch keine vermittelnd-trennenden Präpositionen wie „auf“ oder „jenseits von“ mehr. Genossene Welt und genießendes Ich sind einander vielmehr direkt durch Artikel (von lat. *articulus*: Gelenk) verbunden,

ebenso wie die beiden (nichtreimenden) Verse durch Enjambement – beides findet sich nur hier im Ganzen. Der Grad der Trennung oder Vereinigung erscheint dabei im wechselnden Zwielficht. Das Doppelkolon „bald des Lichts / Geniessend, bald des Schattens“ steht räumlich wie grammatisch genau zwischen den entgegengesetzten Relationen am Anfang und der gänzlichen Verbindung am Ende der Strophe.

Zuletzt, nach dem systematischen Rundgang durch alle möglichen Beugungen, mündet die erste Strophe wieder in den anfangs gesetzten Nominativ: „Spiel“, „See“, „Mittag“, „Zeit ohne Ziel“. Wie das lyrische Ich sich nach einer Passage durch die ganze Welt selbst (wieder) findet, so holt sich hier der grammatische Ausgangsfall selbst wieder ein. Eingangs nur vorausgesetzt, ist das „Ich“ nun „ganz“ geworden: Eins mit sich.

Aber das Eine ist nie wirklich Eins. Die Zweiteilung, die die erste Strophe voraussetzt und die zweite Strophe einschneidend explizit macht, wird, entgegen dem Anschein gänzlicher Vereinigung, auch am Ende der ersten Strophe nicht überwunden. Schon dass das Ich hier am Ende „ganz Spiel, ganz See, ganz Mittag, ganz

Zeit ohne Ziel“, ganz alles andere, nur nicht mehr Ich ist, stellt hinter dem Schlusspunkt die unsichtbare Frage: Was bin ich eigentlich, wenn ich ‚ganz‘ bin? Bin ich noch Ich, wenn ich das Ganze bin?

In der zweiten Strophe entfaltet sich die gleiche Paradoxie umgekehrt, *al rovescio*. *Deklinatorisch* geht der Weg nun von der Identität zur Trennung, von der Eins zur Zwei, vom ungebeugten zum gebeugten Kasus, von den Nominativen „Eins“, „Zwei“ und „Zarathustra“ zum Dativ „mir“. ‚Ich‘ bin am Ende für das eigentliche Subjekt ‚Zarathustra‘ nur Objekt, ein Entgegengesetztes und Beiseitegelassenes; er geht, wie der Satz, seinen Weg „an mir vorbei“. Zarathustra, der Verkünder des Übermenschen, übergeht den Menschen, lässt ihn links liegen und buchstäblich sitzen. Das menschliche Ich findet sich wieder am Anfang, auf sich zurückgeworfen. Ist es noch dasselbe, nachdem es Zarathustra gesehen hat, wenn auch nur vorübergehend, einen aufblitzenden Augenblick lang? Oder ist es durch dies Vorbeiwandeln selbst verwandelt? Ist seine Wiederkunft zu sich die zum gleichen Ich selbst?

*Deklamatorisch* ist in der zweiten Strophe aber

die Spaltung das Primäre, plötzlich ‚blitzlich‘ einschlagend in das ‚Ganz Eins‘ der ersten. Der abrupte Einbruch des Inkommensurablen wird sicht- und hörbar in dem aus dem deutschen Deklinationssystem herausfallenden Vokativ „Freundin!“ – Auf einmal ist das Ich zu zweit! Danach vollzieht sich aber ein Prozess der Beruhigung und Vereinigung: „Zwei“ und „Vorbei“ verbinden sich zu einem Paarreim, und der letzte Vers und Satz des Gedicht ist dann der erste und einzige, der ohne Inversion, ohne Interpunktion, ohne Unterbrechung, ohne metrisch-rhythmische oder verbale Gegenläufigkeit auskommt. Erst hier stimmen Syntax, natürlicher Sprechrhythmus und jambisches Metrum wirklich überein. Erst wenn die scheinbare ursprüngliche Einheit entzweit und vorbei ist, kann alles miteinander übereinstimmen.

Die erste Strophe geht den Weg von der Trennung zur Einheit – die sich am Ende als ursprünglich getrennt erweist. Reziprok führt die zweite von der Eins zur Zwei – die sich schließlich als Vereinigung zeigt. „Sils-Maria“ wird, wie ein Kreuzrippengewölbe, von wiederholten Gegenstrebigkeiten getragen.

Werfen wir zuletzt noch einen Blick auf einige ‚Gelenke‘ (lat. *articulationes*) des Gedichtkörpers, ohne die es sich nicht artikulieren, bewegen (geschweige denn tanzen) und seinem semantischen Gehalt vor-, nach- und widerleben könnte. Betrachten wir die Konjunktionen und Adverbien.

„Sils-Maria“ besteht aus drei Kernaussagen:

Ich	saß	hier
Eins	wurde	Zwei
Zarathustra	ging	vorbei

Verglichen mit diesem Paradigma sind zwei der drei Gedichtssätze syntaktisch ‚verkehrt‘. Ihr Subjekt ist nach hinten gerückt und hat die erste Stelle für zwei scheinbar sekundäre kleine Wörtchen freigemacht: „Hier“ und „Da“ werden prominent am Satz- und Strophenanfang platziert. Zusammen mit dem letzten Wort des Gedichts, „vorbei“, geben sie den Rahmen des Geschehens vor. Sie bestimmen, was die ‚leeren‘, offenen Verben „sitzen“, „werden“ und „gehen“ bedeuten sollen. *Sie* sind das Primäre. „Hier“ bezeichnet primär den Raum, „Da“ die Zeit; die beiden ersten Wörter legen die Koordinaten oder Anschauungsformen der zweistrophigen Gedicht-Welt fest. Schon das anfängliche

„Hier“ ist ein ‚Hier-und-Jetzt‘, raumzeitlich bestimmt und geladen, Gegenwart. Im Kleinst-Wort „da“ kommt dann beides auch lexikalisch zusammen: Es benennt homonym Ort (‚hier‘) wie Zeit (‚dann‘) und ‚Zeit-Art‘ (‚plötzlich‘). Und zuletzt ist auch das auf „Zwei“ gereimte Schlusswort „vorbei“ zweipolig. Als Inbegriff der Bewegung bezeichnet es das Vorbeigehen von Zeit und Person zugleich. Raum, Zeit und Person können sich in „Sils-Maria“ überall nur gemeinsam, durch-einander artikulieren.

Nun ist das Wörtchen „da“ nicht nur ein Adverb der Zeit und des Raumes, sondern auch eine kausale Konjunktion (‚weil‘). Auf diese zusätzliche Dimension (etwa: ‚Da ich ganz Zeit ohne Ziel war, wurde Eins zu Zwei oder: ‚Da Eins zu Zwei wurde, ging Zarathustra an mir vorbei‘) verzichtet „Sils-Maria“ aber gerade. Es verweigert jede Aussage darüber, wie sich Eins zum Andern genau verhält. Unser rationales Bedürfnis, über Ursache-Wirkungs- oder Grund-Folge-Verhältnisse Ordnung in die Welt zu bringen, läuft ins Leere und wird enttäuscht. Diese Ent-Täuschung ist die Befreiung von ‚Wahrheit‘ und ‚Lüge‘ von ihrem nicht nur logischen, sondern auch moralischen Sinn.

Die Vision, das ‚Gesicht‘ „Sils-Maria“ ist nichts im Engadin (oder am Mittelmeer) Gesehenes und keine philosophische Erkenntnis, sondern die Konstruktion einer Vision als Gedicht. Was sich artikuliert, ist ein Ich- und Welt-, Zeit- und Raum-, Ganzheits- und Trennungs-Erlebnis, kurz: das „Und“, die Konjunktion (lat. *coniunctio*: Verbindung) schlechthin. Sie kann sich jedem jederzeit überall ereignen – unter gewissen Voraussetzungen, aber ohne festen Grund.

\*

Blicken wir nach diesem Gang und Tanz durch „Sils-Maria“ nochmals auf das Ganze zurück. Es ist das Einfache *und* das Zweifache, Geteilte, Vielfache. Buchstäblich jeder Satzteil und jedes Wort, jedes Zeichen und jeder Punkt, jede Pause und jeder Leerraum kann als Fokus oder Auge des Ganzen genommen werden – oder als Horizont oder Hintergrund. Alles kann Metapher für jedes werden. Die Choreographie, das Klangbild, die Wortlandschaft, der Gedankengang „Sils-Maria“ ist von einer quasi göttlichen All-Zentralität.<sup>46</sup>

„Der Philosoph“ – und erst recht der Dichter – „sucht nicht die Wahrheit, sondern die Me-

tamorphose der Welt in den Menschen“. Er will den Zeichen widerleben und das Leben wiederleben. Das gilt gerade auch für Abstraktion und Zahl: „die Auflösung aller Gesetze in Vielheiten, ihr Ausdruck in Zahlenformeln ist eine *metaphora*, wie jemand, der nicht hören kann, die Musik und den Ton nach den Chladnischen Klangfiguren beurtheilt.“<sup>47</sup> Bei diesem die Romantik faszinierenden Phänomen bilden Sandkörner auf einer spiegelglatten Scheibe, die mit einem Geigenbogen in Schwingung versetzt wird, Muster wie Mandalas (Sanskrit *mandala*: Kreis); jedes einzelne Sandkorn landet bei jedem Strich immer anders im Zentrum oder an der Peripherie, das Ganze aber ist immer gleich geometrisch vollkommen, gleich schön. Dies ist das ästhetische Modell unseres Gedichts – und von Nietzsches Gesamtwerk überhaupt, das sich hier wie in einem Brennglas bündelt. Es ist ein Kaleidoskop (von griech. *kalos eidos skopein*: Sehen der schönen Form/Idee), ein Sichtbarmachen von Idee und Schönheit in jeder Form.

Was wir in „Sils-Maria“ sehen und hören, was es uns zeigen kann und erfahren lässt, kann immer nur punktuell, temporär, *en passant* fest-gestellt werden. Das *Ganze* muss

offen gelassen und in Schwingung versetzt und durchgespielt werden – dann kann alles passieren ...

*Peter Villwock*

<sup>1</sup> Nietzsche: *Lieder des Prinzen Vogelfrei*, Anhang zur Neuausgabe der *Fröhlichen Wissenschaft* von 1887, KSA [Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München/Berlin/New York 1980] 3.649 [= Band 3, S. 649].

<sup>2</sup> Nietzsche: *Ecce homo* [= EH], Za [= Also sprach Zarathustra] 1, KSA 6.335.

<sup>3</sup> Nietzsche: Nachlass 1882, 3[3], KSA 10.107 f. Der Einwort-Titel „Portofino“ entspricht dem Ortsnamen, nicht aber Nietzsches Entwurf, der „Portofino“ betitelt ist (der KGW/KSA-Titel „Portofino“ ist falsch).

<sup>4</sup> Auch im vorausgehenden Gedicht *Nach neuen Meeren* ersetzte Nietzsche den Begriff „Ewigkeit“, hier durch „Unendlichkeit“, deren „Auge“ ihn „ungeheuer“ anblicke. Vgl. Werner Stegmaier: *Im Auge der Unendlichkeit. Die Häutungen von Nietzsches Gedicht „Nach neuen Meeren“*, in: Christian Benne / Claus Zittel (Hg.): *Nietzsche und die Lyrik. Ein Kompendium*, Stuttgart 2017, S. 254-268.

<sup>5</sup> Nietzsche, EH, Za 1, KSA 6.337.

<sup>6</sup> An der Deutung von Nietzsches Gedicht, einem seiner berühmtesten, haben schon viele gearbeitet, und viele werden an ihr noch zu arbeiten haben. Dabei ragt in philosophischer Hinsicht die ausführliche Interpretation von Manfred Riedel:

*Nietzsches Gedicht Sils-Maria – Entstehungsgeschichte und Deutung*, in: *Nietzsche-Studien 27* (1998), S. 268-282, heraus. Riedel legt sich freilich von vornherein darauf fest, das Gedicht „sublimiere“ den Gedanken der ewigen Wiederkunft. Das macht ihn wenig sensibel für seinen Wortlaut. Günter Figal: *Nietzsche – Eine philosophische Einführung*, Stuttgart 1999, S. 181-186, arbeitet im Gedicht stattdessen das Moment des Genusses heraus und führt so an das Thema der Sensibilität heran. Damit muss man nicht schon, wie Hermann Schmitz: *Phänomenologie der Zeit*, München 2014, S. 34, es tut, einen mystischen Zustand verbinden. Heinrich Detering: *Stagnation und Höhenflug*. „Die Lieder des Prinzen Vogelfrei“, in: Jutta Georg / Christian Benne (Hg.): *Friedrich Nietzsche: Die fröhliche Wissenschaft (Klassiker auslegen)*, Berlin/Boston 2015, S. 151-174, hier S. 170 f., verbindet gar ewige Wiederkunft und Mystik im „nunc stans der Ewigen Wiederkunft“. Dagegen zeigt Claus Zittel: „In öden Eisbär-Zonen“. Nietzsches „Aus hohen Bergen. Nachgesang“, in: Marcus Born (Hg.), *Friedrich Nietzsche: Jenseits von Gut und Böse (Klassiker auslegen)*, Berlin/Boston 2014, S. 207-236, am ebenfalls eng verwandten Gedicht „Aus hohen Bergen. Nachgesang“ zu *Jenseits von Gut und Böse*, wie man mit Hilfe des inzwischen erarbeiteten umfangreichen Instrumentariums der Nietzsche-Philologie vorschnelle Festlegungen (auch autobiographischer Art) in der Deutung gerade

von Nietzsches Gedichten vermeiden und zugleich ihrem Pathos widerstehen kann. Katharina Grätz: *Portofino in der Schweiz? Textgenese und Deutungsperspektiven von Nietzsches Gedicht ›Sils Maria‹*, in: Christian Benne / Claus Zittel (Hg.), *Nietzsche und die Lyrik. Ein Kompendium*, Stuttgart 2017, 283-298, hat begonnen, das Gedicht literaturwissenschaftlich zu erschließen, und sich mit philosophischen Deutungen zurückgehalten.

<sup>7</sup> Nietzsche fand erst schrittweise zu diesem Wortlaut. In Zwischenstufen hatte er „sehend, sehend – doch hinaus!“ und „liebend, liebend – unbewegt“ (Nachlass 1884, 28[31], KSA 11.311) erprobt, für das Gedicht, das dann zu „Aus hohen Bergen. Nachgesang“ zu Jenseits von Gut und Böse wurde. Er probierte es auch mit „Jüngst saß ich wartend hier, – jetzt wart ich nicht“ und „Weiß wart und wart ich noch? Ich weiß es nicht –“ (Mazzino Montinari, Kommentar zur KSA, KSA 14.375).

<sup>8</sup> Nach neuen Meeren  
 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, Unendlichkeit!

<sup>9</sup> Figal: Nietzsche – Eine philosophische Einführung, S. 182.

<sup>10</sup> Figal: Nietzsche – Eine philosophische Einführung, S. 186, identifiziert allerdings die „Zeit ohne Ziel“ wieder mit der „Zeit, die nur Weile ist, Ewigkeit“ und sieht darin den „Namen Zarathustra“. Doch „Ewigkeit“ hat Nietzsche gerade getilgt, und so setzt Figal selbst mehrere Fragezeichen.

<sup>11</sup> Menschliches, Allzumenschliches I, Vorrede 4.

<sup>12</sup> Figal: Nietzsche – Eine philosophische Einführung, S. 182.

<sup>13</sup> Auch noch bei Figal: Nietzsche – Eine philosophische Einführung, S. 184 f., der hier eine Zweiheit von „Erscheinung“ oder „Ereignis“ und „Namen“ findet.

<sup>14</sup> Claus Zittel: „In öden Eisbär-Zonen“. Nietzsches „Aus hohen Bergen. Nachgesang“, in: Marcus Born (Hg.), *Friedrich Nietzsche: Jenseits von Gut und Böse (Klassiker auslegen, hg. v. Otfried Höffe, Bd. 48)*, Berlin/Boston 2014, S. 207-236, hier S. 214.

<sup>15</sup> Nietzsche: Notizheft W I 8, transskribiert in: *Nietzsche, Werke: Kritische Gesamtausgabe*, Abteilung IX, Band 5, Berlin/New York 2005, S. 106 u. 103; vgl. Montinari, Kommentar, KSA 14.375.

<sup>16</sup> Brief aus Venedig an Elisabeth Nietzsche in Naumburg, 20. Mai 1885, Nr. 602, in: Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe*

*be in 8 Bänden*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München / Berlin / New York 1986, Bd. 7, S. 52 f. [= KSB 7.52 f.].

<sup>17</sup> Nietzsche: Brief aus Venedig an Elisabeth Nietzsche in Naumburg, 7. Mai 1885, Nr. 600, KSB 7.48.

<sup>18</sup> Auch Grätz: Portofino in der Schweiz, 289, betont, dass das sprechende Ich „sich in einer dialogischen Sprechsituation und also in kommunikativem Austausch befindet“.

<sup>19</sup> EH, Warum ich so klug bin 4, KSA 6.287.

<sup>20</sup> Za III, Vom Vorübergehen, KSA 4.225.

<sup>21</sup> Nietzsche: Nachlass 1882, 19[13], KSA 9.679.

<sup>22</sup> An Carl Fuchs, wohl Ende August 1888; KSB 8.404 f.

<sup>23</sup> *Jenseits von Gut und Böse*, Nr. 246, KSA 5.189 (vgl. oben, zweites Motto).

<sup>24</sup> An Erwin Rohde, 22. Februar 1884, KSB 6.479.

<sup>25</sup> *Also sprach Zarathustra*, Vorrede 2, KSA 4.12.

<sup>26</sup> An Carl Fuchs, wohl Ende August 1888; KSB 8.404 f.

<sup>27</sup> An Lou Salomé, 8./24. August 1882, KSB 6.244; vgl. Nachlass 1882, 1[109], KSA 10.38 f.

<sup>28</sup> An Carl Fuchs, 26. August 1888, KSB 8.401.

<sup>29</sup> An die Schwester, 20. Mai 1885, KSB 7.53.

<sup>30</sup> Nachlass 1885, 34[65], KSA 11.440.

<sup>31</sup> An Köselitz schreibt Nietzsche am 8. August 1887 zum von ihm selbst in Musik gesetzten *Hymnus an das Leben* Lou Salomé: „Auf der allerletzten Seite bitte ich die Schluß-Interpunktion nach Pein zu ändern: nicht Ausrufezeichen, vielmehr drei Punkte: als welche mit ihrem ominösen Charakter hier wenn irgendwo am Platze sind. Also: / wohlan! Noch hast du deine Pein...“ (KSB 8.123) Im ersten Abschnitt des *Zarathustra*-Kapitels von *Ecce homo*, der Empfängnis und Geburt des Zarathustra (als Gedanke, Figur, Typus oder Werk – s.o. den Beitrag von Werner Stegmaier) beschreibt, erläutert er dazu: „Wer den letzten Worten des Gedichts überhaupt einen Sinn zu entnehmen weiss, wird errathen, warum ich es vorzog und bewunderte: sie haben Grösse. Der Schmerz gilt nicht als Einwand gegen das Leben: ‚Hast du kein Glück mehr übrig mir zu geben, wohlan! noch hast du deine Pein...‘ Vielleicht hat auch meine Musik an dieser Stelle Grösse.“ EH, Za 1, KSA 6.336.

<sup>32</sup> *Die fröhliche Wissenschaft*, Nr. 125, KSA 3.481 (Der tolle Mensch).

<sup>33</sup> Nachlass 1882, 3[3], KSA 10.107 f., Nachlass 1884, 28[31], KSA 11.311; vgl. den Beitrag von Werner Stegmaier.

<sup>34</sup> In dem in Anm. 24 zitierten Brief an Rohde beansprucht Nietzsche das Undulatorische, das

Goethe als Zeichner anhafte, auch für sich selbst als „Sprachbildner“.

<sup>35</sup> Man kann dabei auch auf die Grade der Getrennt- und Zusammenschreibung achten: Das Einanderumschlagen von Eins und Zwei ist ja das auf ein mathematisch-abstraktes Muster gebrachte Thema des Gedichts.

<sup>36</sup> Lat. *subiectum* und griech. *hypokeimenon* heißen jeweils: das Zugrundeliegende.

<sup>37</sup> Za III, KSA 4.278; die Seele ist Instrument und Ausdrucksorgan des Ich für Sprache und Tanz, Wort und Musik: „Und als Seele stets Musik“.

<sup>38</sup> Lat. *secare* heißt schneiden, *secundus* also das Abgeschnittene, der Abschnitt; lat. *movere* sich bewegen, *momentum* also das (Fort-)Bewegte (vgl. ‚Drehmoment‘).

<sup>39</sup> Die Klanglichkeit dürfte der Hauptgrund für den Verzicht auf den ursprünglichen Titel „Porto fino“ gewesen sein. Die „Bucht von Genua“ singt ihre Melodie zuletzt nicht, wie Nietzsche 1882 noch meinte, bei Portofino zu Ende (*Die fröhliche Wissenschaft*, Nr. 281, KSA 3.525: „Das Ende zu finden wissen“), sondern in Sils-Maria.

<sup>40</sup> Auf die Ähnlichkeit der graphemischen (i u) mit der metrischen Zeichenkonvention (I ∪) sei nur spielerisch hingewiesen.

<sup>41</sup> Nachlass 1884, 25[173], KSA 11.60.

<sup>42</sup> Vgl. die abgebildete Handschrift Nietzsches am Anfang.

<sup>43</sup> Nachlass 1884, 25[159], KSA 11.55: „der Mensch ein Dividuum zweier feindseliger Mächte“.

<sup>44</sup> Der Ortsname „Maria“ in „Sils-Maria“ leitet sich etymologisch von „Majoria“, Meierei, her. Der Name der Gottesmutter ist dennoch unüberhörbar. Ob Nietzsche die Etymologie kannte, ist unklar.

<sup>45</sup> Vgl. den Beitrag von Werner Stegmaier.

<sup>46</sup> Einer der ‚Hausgötter‘ Nietzsches, Ralph Waldo Emerson, beschrieb 1858 in seinem Essay *Kreise* mit Augustinus „das Wesen Gottes als einen Kreis, dessen Centrum überall und dessen Umfang nirgends sei.“ Ralph Waldo Emerson, *Versuche*, Hannover 1858, S. 220.

<sup>47</sup> Nachlass 1872/73, 19[237], KSA 7.494.

Zur Übersicht und zum Weiterlesen

Rüdiger Ziemann, Die Gedichte, in: Henning Ottmann (Hg.): *Nietzsche-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar 2000, S. 150-156.

Christian Benne / Claus Zittel (Hg.): *Nietzsche und die Lyrik. Ein Kompendium*, Stuttgart 2017.

Katharina Grätz / Sebastian Kaufmann (Hg.): *Nietzsche zwischen Philosophie und Literatur. Von der „Fröhlichen Wissenschaft“ zu „Also sprach Zarathustra“*, Heidelberg 2016.

*Zu weiteren Interpretationen des Gedichts „Sils-Maria“ vgl. die Anmerkung 6.*

*Dank*

*Die Herausgabe dieses Heftes wurde unterstützt  
von :*

- Willy Muntwyler-Stiftung*
- SWISSLOS/Kulturförderung, Kanton GR*
- Stiftung Stavros S. Niarchos, Chur*