

Heinz Hillmann

**Deutsche Lyrik II**

**Liebeslyrik von der Anacreontik zur Romantik**

aus:

Europäische Lyrik seit der Antike

14 Vorlesungen

Herausgegeben von Heinz Hillmann und Peter Hühn

S. 171–196

## Impressum

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Die Online-Version dieser Publikation ist auf der Verlagswebsite frei verfügbar (*open access*). Die Deutsche Bibliothek hat die Netzpublikation archiviert. Diese ist dauerhaft auf dem Archivserver Der Deutschen Bibliothek verfügbar.

*Open access* verfügbar über die folgenden Webseiten:

Hamburg University Press – <http://hup.rrz.uni-hamburg.de>

Archivserver Der Deutschen Bibliothek – <http://deposit.ddb.de>

ISBN 3-937816-14-3 (Printausgabe)

© 2005 Hamburg University Press, Hamburg

Rechtsträger: Universität Hamburg, Deutschland

Produktion: Elbe-Werkstätten GmbH, Hamburg, Deutschland

<http://www.ew-gmbh.de>

## Inhaltsverzeichnis

Vorwort .....	vii
<i>Heinz Hillmann und Peter Hühn</i>	
Alt-Hebräische Lyrik .....	13
<i>Tim Schramm</i>	
Aspekte griechischer und lateinischer Lyrik .....	41
<i>Gerhard Lohse</i>	
Deutsche Lyrik I .....	77
Religiöse Lyrik seit der Reformationszeit. Zum Diskurs des Gedichts <i>Heinz Hillmann</i>	
Englische Lyrik I .....	103
Identität in Liebe und Religion in der frühen Neuzeit <i>Peter Hühn</i>	
Englische Lyrik II .....	135
Natur und Kultur in der Romantik <i>Peter Hühn</i>	
<b>Deutsche Lyrik II .....</b>	<b>171</b>
<b>Liebeslyrik von der Anacreontik zur Romantik <i>Heinz Hillmann</i></b>	
Deutsche Lyrik III .....	197
Nationale Lyrik im 19. Jahrhundert <i>Heinz Hillmann</i>	
Französische Lyrik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts .....	235
<i>Heinz Hillmann und Klaus Meyer-Minnemann</i>	

Englische Lyrik III .....	271
Das Alte und das Neue im 19. Jahrhundert und in der Moderne <i>Peter Hühn</i>	
Vom Sprechen und Schweigen in der russischen Lyrik des 20. Jahrhunderts .....	309
<i>Christine Gölz</i>	
Englische Lyrik IV .....	351
Individuum und Kollektiv im 20. Jahrhundert <i>Peter Hühn</i>	
Deutsche Lyrik IV .....	389
Die Stadt und der Krieg in der Lyrik der frühen Moderne <i>Heinz Hillmann</i>	
Hispanoamerikanische Lyrik des 20. Jahrhunderts .....	419
<i>Klaus Meyer-Minnemann</i>	
Keine europäische Lyrik: Ein Blick nach China .....	455
<i>Michael Friedrich</i>	
Beitragende .....	483

# Deutsche Lyrik II

## Liebeslyrik von der Anakreontik zur Romantik

Heinz Hillmann

Liebe – Gefühl, Blick, Kuß und Umarmung: Diese sind in der Literatur und nochmals gesteigert in der Lyrik immer nur Worte und Folgen von Worten. Sie bezeichnen nichts außer sich selbst. Das ist banal, aber auch basal. Denn was wir Fiktion nennen, das beruht auf dieser fundamentalen Differenz. Wenn Wilhelm Meister seine Mariane in den Arm nimmt – „mit welchem Entzücken umschlang er die rote Uniform“ – so erscheint uns das vollkommen wirklich, obwohl dem nichts außerhalb des Textes und in der Wirklichkeit entspricht; das wissen wir wie der Erzähler, mit dem wir darin einen Pakt schließen. Auch die eigentümliche Metonymie dieser Stelle, daß also Wilhelm die Uniform umarmt statt Mariane und so das Äußere für das Innere nimmt, lösen wir in der Prosa ohne weitere Umstände auf und verstehen, daß sie die hochillusionierte Theater-Geliebte zeigt. In der Lyrik aber sind Metonymie und Metapher nicht einfach auflösbar und übersetzbar in das Gemeinte. „Ich saug’ an meiner Nabelschnur / Nun Nahrung aus der Welt“, das meint nicht bloß „Ich erfrische mich in der Natur“, aber auch nicht, daß das Ich da wirklich als eine Art Embryo an einer veritablen Nabelschnur hängt. Es ist vielmehr die metaphorische Erzählung eines surrealen, nicht bloß wie in der Prosa eines realitätsanalogen Ereignisses.

### Liebe als Natur und Natur als Liebe

Johann Wolfgang von Goethes (1749–1832) „Ganymed“ ist eine solche metaphorische Erzählung eines surrealen Ereignisses. Das Ich gerät in leidenschaftliche Liebe zum Frühling, der es durch seine eigene Liebe entzündet hat. Liebe nicht im allgemeinen, unspezifischen, sondern im genauen, erotischen, leiblichen Sinne des Worts. Aber wie ist das möglich, allein

schon bei der unverhältnismäßigen Größe beziehungsweise Kleinheit des Paares? Wie kann der Frühling ein veritabler Geliebter sein, wie einen Menschen denn lieben?

In einer üblichen Formel würden wir sagen, daß der Frühling durch Metaphern personifiziert wird. Das klingt plausibel, aber es stimmt gerade nicht, denn zu einer Person gehört eine bestimmte Gestalt und Seele. Gestalt bekommt der Frühling aber gerade nicht, obwohl er personal benannt wird, einmal als ‚Geliebter‘, einmal weiblich als ‚unendliche Schöne‘. So ist das Genus der Wörter doppelt – auch das des Geschlechts? Es bleibt unbestimmt und überreal, weil es eben beides ist. Schon gar nicht bekommt der Frühling Glieder. Substantivmetaphern sind fast völlig vermieden – aber alles leistet die wie immer höchst sublime Verbmethapher: „wie du rings mich anglühst“. Die alte Glutmetapher für Liebe wird so reine Aktivität, erotische Energie, gerichtet. „Mich anglühst“, das stammt aus der Sprachzauberwerkstatt von Friedrich Gottlob Klopstock (1724–1803). Aber diese gerichtete Energie kommt aus allen Richtungen („rings“), was keine Gestalt je könnte, außer dem Gott, *nusquam ubique* – überall und nirgends sagen die Römer im Paradox von ihm.

So entsteht ein ätherisches Wesen, das wir nicht einmal in der Vorstellung genauer sehen können und es dennoch glauben: allein durch Sprache erzeugt. „Du“, sagt Ich zu ihm, selbst eine Metapher, wenn es nicht einen Menschen meint, sondern auf Natur übertragen ist. Du sagt das Ich, immer erneut: Du glühst, du drängst dich an, du kühlst. Alte Gottesanrede in den Psalmen, die ein intimes Verhältnis schafft, und die doch das verbotene Nomen Gottes und so das Bildnis vermeidet. Auch hier erscheint das Nomen nur ein Mal, am Ende: „Alliebender Vater“. Wie aber paßt dieses „Vater“ zu „Frühling, Geliebter“ oder gar zu „unendliche Schöne“? Wie passen die immerhin genannten Glieder-Metaphern Schoß und Busen zusammen und zu welcher Gestalt?

Stimme und Blick hat nur das Ich und kein allwissender Erzähler. Wie nimmt dieser Ich-Erzähler wahr, und was nimmt er wahr? Mit internem Blick seine eigenen Liebesregungen, dagegen hauptsächlich mit externem Blick das, was ihm vom Frühling geschieht: Glut und Wärme, kühlender Morgenwind, Ruf einer Nachtigall, sich neigende und ihn aufnehmende und wieder steigende Wolken. Intern dagegen wird wahrgenommen, wenn vom „Gefühl deiner Wärme“ oder dem „liebenden“ Ruf der Nachtigall die Rede ist. Der externe Blick mit den Sinnen nimmt das Erotische wahr,

durch den inneren Blick wird es seelisch erwärmt. Aber tief in die Seele des Frühlings, da dringt der Blick nicht hin. Auch allwissend ist dieser Ich-Erzähler gewiß nicht, selbst wenn er am Ende an Gottes Brust liegt. Oder er erzählt dann nicht weiter. Wäre er wissender oder weiter beredsam, dann wüssten wir, ob der Vater gestalthaft hervortritt aus der Natur, deistisch, oder theistisch darin sich bewegt. Auch das bleibt im Gedicht unbestimmt.

Trotz all dieser Unbestimmtheiten aber ist die Geschichte sehr klar. „Wie im Morgenglanze / Du rings mich anglühst“, so beginnt das Gedicht, und es endet mit der Umarmung: „Umfangend umfängen“. Eine heiße, schnelle Geschichte an einem einzigen Morgen. Der Frühling beginnt mit der Liebe, er ist der Aktive, auch weiterhin. Er zündet mit seiner Glut das Ich sogleich an, schon in der ersten Langstrophe, so daß es ihn Geliebter und Schöne nennt und in der folgenden ersten Kurzstrophe sehnsuchtsvoll ruft: „Daß ich dich fassen möcht' / In diesen Arm“. Auf dies so gesteigerte Begehren nach Nähe drängt sich in der zweiten Langstrophe der Frühling ans Ich, kühlt und lindert es mit dem Morgenwind und ruft nun selbst nach ihm in der Stimme der Nachtigall. „Ich komm', / ich komme!“, ruft darauf das Ich in der zweiten Kurzstrophe zurück und fragt: „Wohin? Ach wohin?“. Da antwortet ihm in der letzten Langstrophe der Frühling nicht nur mit Worten, sondern durch die räumlich-landschaftliche Bewegung der sich neigenden und ihn aufnehmenden Wolken selbst.

So folgt immer der Geste des einen die des anderen, streng alternierend, wohlgeordnet in Strophen nacheinander, bis der Gestentausch gleichzeitig wird in einem einzigen Vers und damit endet: „Umfangend umfängen“. Zählt man, durch solche Ordnung wachsam gemacht, die Verszahl der langen Strophen, entdeckt man, daß auch das Gedicht selbst gezählt haben muß, denn sie nehmen jeweils um einen Vers zu, von acht auf neun und zehn Zeilen zuletzt.

Das könnte beinahe ausgeklügelt erscheinen, oder man könnte es als formale Bändigung der heißen Geschichte bedeutsam machen und retten. Auf jeden Fall aber zeigt das Gedicht mit dieser zweiten artifiziellen Interpunktion und Ordnung seine Komposition, seine Verfaßtheit. Unmittelbarer Erlebnisausdruck, das läßt sich schwer sagen – Wortkunst, die ein Erlebnis erst richtig schafft, schon viel eher. Authentizität ist eine Sache der Kunst.

Während der Frühling immer handelt, ruft und spricht das Ich immerfort. Nicht bloß in den Ausrufen der Kurzstrophen; auch in den Du-Erzählungen der Langstrophen erzählt es im Präsens, was ihm vom Früh-

ling geschieht. Eine autodiegetische Erzählung also. Es ist eine eigentümliche Fiktion, wenn ein Geliebter immerfort erzählt, was ihm gerade vom Geliebten geschieht. Und gerade darin zeigt sich das Gedicht als eine Fiktion. Sie wird unauffälliger dadurch, daß der Geliebte ja immer gern der Geliebten mitteilt, wie schön sie ist, wie gut sie ihm tut. „Wie blinkt dein Auge / Wie liebst Du mich“, sagt er im „Mailied“. In „Ganymed“ ist das sehr viel ausführlicher geraten: „Mit tausendfacher Liebeswonne / Sich an mein Herz drängt / Deiner ewigen Wärme / Heilig Gefühl, unendliche Schöne!“

Ein eigentümliches, ja ein hybrides Gedicht: natürlich und übernatürlich, sinnlich und religiös, männlich und weiblich, mystisch, aber draußen, mit offenen Augen, nicht im Schließen der Augen, *myein*, wie in einem anderen Gedicht Goethes.

Das Gedicht führt die Reihe „Gott in der Natur“ fort. Es führt aber zugleich eine andere Reihe fort: „Natur als Liebe“ und „Liebe als Natur“, und es kreuzt diese beiden Reihen.

Die Erotisierung der Natur und die Naturalisierung der Liebe beginnen schon früher, schon im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts. Goethes viel schlichteres „Mailied“ – ein wenig früher, 1771, aus dem Kreis der Sesenheimer Friederike-Lieder – ist ein Gedicht-Ereignis, das uns als aufschlußreiche Station den Weg zurückweisen kann.

Die ersten Strophen sind eine präsentische Frühlingserzählung. Sie beginnt als allgemeine Erzählung von der Natur, ihrem Leuchten, Glänzen und Lachen, die dann in der zweiten und dem Anfang der dritten Strophe einzelne Erscheinungen oder Vorgänge aufgreift: „Es dringen Blüten / Aus jedem Zweig / Und tausend Stimmen / Aus dem Gesträuch // Und Freud' und Wonne / Aus jeder Brust“. Der Strophensprung trennt den Menschen zwar von Flora und Fauna; der Satz aber geht über diese Strophengrenze hinweg und stellt alle in eine Reihe als ähnliche Wesen, aus denen bald Blüten, bald Stimme, bald Wonne hervordringt. In diese Reihe werden dann auch nachträglich Erde und Sonne aus der ersten Strophe gebracht, deren Leuchten, Glänzen und Lachen dadurch ebenfalls als ein solches Hervordringen erscheint – von „Glut“ und „Lust“, wie es jetzt nur schwach anthropomorph heißt. Die Folgestrophe aber transformiert diese allgemeine Lebenslust metaphorisch in ein besonderes menschliches Gefühl, in die Liebe, und erzählt sie zugleich in die Höhe hinauf (O Lieb', o Liebe! / So golden schön, / Wie Morgenwolken auf jenen Höhn!) – von dort kommt sie dann fast geheiligt als Segen wieder herab in die Welt. Das ist eine sanfte

Auf- und Niederbewegung der Freude als Liebe, die die gewaltige vertikale Freuden-Dynamik von Klopstocks Odenbeginn „Der Zürchersee“ und den barocken Schlußstrophen von Paul Gerhardts „Geh aus, mein Herz“ aufnimmt.

Die so als Liebe und Liebesausdruck umerzählte Frühlingsnatur wird nun nicht wie in der Ganyemed-Hymne auf das Ich zuerzählt, obwohl ja alle Attribute der Landschaft auch hier schon da sind, sondern der in der 6. Strophe erst deutlich hervortretende Ich-Erzähler stellt in den vier Folgestrophen sich selbst und seine Liebste in diese Natur: „O Mädchen, Mädchen / Wie lieb ich dich! / Wie blinkt dein Auge / Wie liebst Du mich! // So liebt die Lerche / Gesang und Luft, / Und Morgenblumen, / den Himmelsduft, // wie ich dich liebe mit warmem Blut“. Wieder trennt die Strophe Vogel und Blume vom Menschen, wieder verbindet sie der Satz und das gleiche Verb und stellt so Vogel, Blume und Menschenpaar in eine Reihe. Ohne weitere Umschweife gibt der Erzähler der Lerche metaphorisch die eigene menschliche Liebe, und leiht sich umgekehrt von ihr den Liebesgesang zu „neuen Liedern“.

Man sieht, wie nahe dieses Lied Goethes an seine Hymne herangerät. Als eine Variante entwirft es Natur als Liebe – aber auch Menschenliebe als Natur, so daß die Konsequenz nicht so weit weg läge, auch den Frühling einen Menschen und den Menschen den Frühling lieben zu lassen. In der ersten Strophe deutet sich das mit dem auf das Ich gerichteten Leuchten der Natur auch schon an: „Wie herrlich leuchtet *mir* die Natur“ – das ist nicht so weit weg von: „Wie im Morgenglanze du rings *mich* anglühst.“ Aber diese Variante wird noch nicht gewählt, weil die traditionellere Kombination des amoenen Orts der Liebe – Liebe und Liebespaar in der schönen liebesfreundlichen Natur – noch dominant ist. Daß die amoene Natur durchaus aufgenommen wird in dieses Gedicht, wie es bei dem frühen Leipziger Goethe und in der ganzen anacreontischen Lyrik üblich ist, werden wir gleich noch sehen.

Aber die Kombination Liebe und Paar in der Natur kann ja durchaus kontaminieren, denn was sich berührt, das kann sich auch wechselseitig anstecken. Genau das geschieht hier im Gedicht. Zwar bleiben alle Erscheinungen je für sich, diskret, Himmel, Erde, Tiere, Pflanzen, Menschen, das Menschenpaar – aber sie werden doch in eine Reihe gestellt durch die Analogie und so zur *Great Chain of Being*, die als Kette zusammenhängt, ja eins ist durch gemeinsame Lust und Natur.

Das Lied steht näher bei Paul Gerhardts Frühlings- und Sommerlied („Geh aus mein Herz“), als man denkt. Auch dort war die große Kette der Blumen, Pflanzen, der Bienen und der Vögel („Die Lerche schwingt sich in die Luft.“) und des Menschen zuletzt je für sich in einer Strophe erzählt worden – verbunden aber im Blühen, Wachsen und Singen, das zuletzt den Menschen ergreift: „Ich singe mit, wenn alles singt.“ Aber der überall hervordringende Lustgesang ist als Lobpreis Gottes erzählt, er dringt in diesem barocken Gedicht gewaltig in die Höhe („... und lasse, was zum Höchsten dringt, aus meinem Herzen rinnen.“) – wie ja auch die Gottesliebe in diese „liebe Sommerzeit“ herabgekommen und in sie hineingewirkt ist, während bei Goethe die Liebe fast ganz innerweltlich ist, sich auf sich selbst bezieht, im Paar, zwischen den Paaren und der Natur, zwischen Ich und Natur. Immerhin hat diese Liebe einen Hauch heiliger Höhe, den Segen von oben.

Goethes „Mailied“ steht also durchaus in der Linie des christlich-geistlichen Lieds, als verweltlichte Variante. Aber es steht auch in einer weltlichen Reihe, der aus der Antike herübergekommenen und -genommenen Schäferlyrik und Anakreontik mit ihrem amoenen Ort freundlicher Liebesumgebung. Die deutsche Anakreontik hat seit den 30er Jahren des 18. Jahrhunderts diese alte Tradition verstärkt und direkt von Anakreon aufgegriffen. Friedrich von Hagedorn (1708–1754) mit seinem Gedicht „Die Vögel“ zum Beispiel, das Liebes- und Vogelpaare in eine Reihe dichtet und auch der Lerche mit ihrem Liebesgesang eine prominente Strophe widmet. Oder mit seinem zukunftssträchtigen „Alster“-Lied, das den rein innerliterarisch-amoenen Ort mit seinen ebenso innerliterarischen Schäferfiguren konkretisiert, ja regional auf den bezeichnaren Ort Hamburg und seine Schönen bezieht und die Alster damit zum wirklichen amoenen Ort seiner Stadt erzählt. Er leitet damit die großen Seegedichte von Klopstock („Zürcher See“) bis Goethe („Auf dem See“) und Hölderlin („Hälfte des Lebens“) ein.

Ich möchte aber dieses Mal über meinen Hamburger Dichter nicht sprechen, das habe ich schon öfter getan und auch darüber geschrieben. Vielmehr möchte ich diesmal über Johann Wilhelm Ludwig Gleim (1719–1803) sprechen. Seine Gedichte sind frecher, einfacher auch, und nicht so komplex für die Besprechung. Sie sind trotzdem brisant und zeigen scharf und genau, wie die Lyrik durch ihre Verfahren eine neue Semantik der Liebe erzeugt. Bei ihm sind es eindeutig antike Verfahren und dabei im Zentrum die *Anakreon*-Strophe.

### Kleiner Exkurs ins barocke Liebesgedicht und zu Gryphius

Aber bevor ich mit Gleim nun tatsächlich beginne, will ich noch einen weiteren Schritt vor ihn zurückgehen. Denn erst wenn ich vor Augen hole, welche prinzipiellen Varianten und Rückgriffe auf die Tradition die barocke Liebeslyrik entwickelt hat, wird deutlich, welch fundamental andere Alternative Gleim mit seinem Rückgriff auf *Anakreon* möglich wurde.

Auch die Barocklyrik kennt selbstverständlich die petrarkistische Tradition, das Sonett an die ideale Geliebte und ihre sublimierende Wirkung auf das Ich, etwa in Andreas Gryphius' (1616–1664) erstem Eugeniensonett. Aber schon das nächste Sonett auf Eugenie zeigt eine spezifisch barocke Variante: Die leibliche Schönheit ist hier nicht Ausdruck wie Erscheinungsweise der inneren Schönheit wie bei Petrarca und Sidney, sondern wird als hinfällig und vergänglich beschrieben: „Sobald des todes sens wird diesen leib abhauen, / Schau't man den hals, die stirn, die augen, dieses pfand / Der liebe, diese brust in nicht zu reinstem sand, / Und dem, der euch mit lieb itzt ehrt, wird für euch grauen.“ Das ist als Abwendung von bloß körperlicher Liebe oder von der Liebe überhaupt und damit als Jenseitszuwendung entwickelbar – oder in einer Umkehrvariante als Aufforderung zu schnellem Liebesgenuß, ehe die Geliebte alt wird und stirbt oder man selbst diesem Schicksal unterworfen sein wird. Das ist vor allem im Spätbarock bei Daniel Casper von Lohenstein und Benjamin Neukirch unter anderem der Fall und schließt an das ältere *carpe diem* an – genieße den Tag, die Stunde und die Minute. Gryphius kennt diese Wendung in seinem hochbarocken Liebesgedicht eigentlich nicht, trotzdem hindert ihn das petrarkistische Eugeniensonett und das folgende Vergänglichkeitssonett auf Eugenie überhaupt nicht, nun eine witzig-lustvolle Liebes- und Ehemetapher in diese Richtung zu entfalten. Direkt nach dem zweiten Eugeniengedicht findet er im Stil eines Hochzeitsgedichts eine Metapher vom herbstlichen Vogelzug und damit des Auszugs von Lust und Liebe aus der Welt – in den Quartetten; in den Terzetten aber wendet er den Gedanken: Cupido zeigt dem Hochzeiter namens Specht das Nest, in das er schlüpfen kann, und das ist die Braut („Drauf ist er, jungfrau braut! In eure schooß geflogen, / In der er voll von lust ihm seinen sitz erkiest, / Und weil er eurer gunst gar hoch versichert ist, / Wird mancher junger specht hier werden aufferzogen.“). Daß gerade das in der alten Vogelmetapher geschieht, die für Liebe seit der Antike und auch im *Hohenlied* eingeführt ist, verdeutlicht

das Denken in geprägter Sprache der Lust; wobei der christliche Gedanke des *proles causa*, also der Liebe nur um der Nachkommenschaft willen, diesen frech-antiken Griff sicher erleichtert. Daß gerade dieses Gedicht an die beiden Eugeniengedichte anschließt, zeigt das lyrische Denken in Varianten auch bei Gryphius in auffälliger Weise.

\*

Haben wir uns das barocke Feld vereinfacht vor Augen geholt, sieht man gleich, daß auch Gleim mit einigen Gedichten auf Petrarca Bezug nimmt, aber ironisch. Und er kennt auch das *carpe diem*, aber der barocke Zeitrahmen von Tod und Jenseits, der verschwindet vor dem selbstverständlich gewordenen Augenblick der Lust und der Liebe, den man nun ruhig und ohne Angst vor der reißenden Zeit genießt. Und das war möglich, weil das für Gleim dominante *Anakreon*-Gedicht die Zeitopposition von ‚jetzt‘ und ‚dann‘ so gut wie gar nicht kennt, sie wird durch eine räumlich figurative Opposition ganz anderer Art ersetzt.

Die erste der Oden Anakreons (ca. 580– 495), in einer Übersetzung von Götz (1746), lautet:

### Auf die Leyer

Ich möchte die Atriden,  
 Ich möcht' auch Kadmos preisen;  
 Doch meiner Leyer Saiten  
 Ertönen nur von Liebe.

5 Ich wechselte noch neulich  
 Die Saiten, nebst der Leyer,  
 Und sang von Herkuls Thaten.  
 Allein die Leyer schnarrte  
 Von Liebe stets entgegen.

10 So lebt denn wohl ihr Helden;  
 Denn meine Leyer tönnet  
 Von Liebe, nur von Liebe.

Die figurative Opposition ist ganz offensichtlich, auf der einen Seite die Helden, auf der anderen Seite das Ich mit der liebesingenden Leyer. Die

beiden Werte Kampf, große Tat und dagegen die Liebe und der Gesang werden in drei Varianten wiederholt: zweimal als der Versuch des Ichs, die Atriden und Götter (metonymisch im Gottessitz der Kadmosburg), sowie die Taten des Herkules zu singen; zum dritten und letzten Mal, wird, weil die beiden Versuche unausweichlich mißlingen, dem Heldenlied Lebewohl gesagt, um nur noch Liebeslieder zu singen.

Die Figuration, übrigens mehr Differenz als Opposition, ist also eingelagert in die Differenz der Dichtarten und Stilhöhen: Den großen Dichtarten der Tragödie und des Heldengedichts wird die kleine Dichtart des Liebesgedichts gegenübergestellt, dem erhabenen Ton der Verse dort das lässige Kurzverschen hier – einfach, mit fast nur einem Gedanken in drei Variationen. Das Gedicht tut also praktisch in seiner Erzählung selbst, was es als Inhalt in seiner Geschichte erzählt. Wie das Ich vom heroischen zum kleinen Thema wechselt, so wechselt auch das Gedicht von der großen zur kleinen Form.

Das Gedicht ist tatsächlich eine richtige kleine Geschichte. Es erzählt die Geschichte eines Wandels, eine einfache Autobiographie. Zweimal hat das Ich versucht, Heldenlieder zu singen – umsonst, nun fügt es sich und singt nur noch Liebeslieder. Auf diese Weise erzählt das Ich eine weitere Äquivalenz des Gedichts, nämlich den Übergang von einem nutzlosen, aussichtslosen Kampf zur Unterwerfung, das heißt, das Ich fügt sich dem Schicksal, das die Leier über es verhängt. Oder metonymisch formuliert: Es fügt sich der lyrischen Muse. So wie sich die großen Helden der Antike den Göttern und der Moira zu unterwerfen hatten, so muß sich hier der Dichter der Muse als der Göttin der Poesie beugen. Und damit ist er auch legitimiert.

Besonders interessant für uns ist, daß der Übersetzer Götz diese antike, auf die Götter gegründete Legitimation in etwas für das 18. Jahrhundert typisch Modernes verwandelt hat. Die Ode lehrt uns, so sagt er, daß Anacreon dem „*natürlichen* Hange gefolgt ist“, und gleich nochmals: „Die *Natur* lehrte ihn von Wein und Liebe zu singen.“ Natur – *der* Leitbegriff dieses Zeitalters, vor dem alle älteren und anderen Leitbegriffe, Pflichten und Zwänge als unnatürlich abgewertet werden.

Mit der Anacreon-Strophe bekam Gleim ein ideales Verfahren lyrischer Vereinfachung und Umwertung in die Hand. Er hat es universal genutzt. Es hat jedes seiner Gedichte geprägt, auch die größeren Varianten; und es hat auf diese Weise umgekehrt wieder ihn selbst geprägt, den Geist durch die

Schrift, ihren mündlichen Vortrag und in der geselligen Runde. Daß Gleim es aufgriff, war typisch für ihn und die frühe Aufklärungszeit – aber erst einmal aufgegriffen, hat es diese Zeit miterarbeitet und gemacht.

Die einfache Gegenüberstellung von Heldenkampf und Liebesspiel, das *make love not war* unseres Gedichts, konnte die zivile Gesellschaft der Neuzeit durchsetzen, indem die antiken Helden in die kleinen Alltagshelden aller Berufe und Stände verwandelt wurden, gegenübergestellt den Freunden der Liebe, des Weins, der Heiterkeit und Geselligkeit. Die Kultur der Freude, nicht mehr des „Vergnügens in Gott“ wie bei Gerhardt und Brockes, sondern ein zivilisierter, ganz und gar innerweltlicher Hedonismus gegen jede Art von aufgesteiftem Heroismus. Das war, was Anakreon zweitausend Jahre später noch immer mitschaffen konnte.

Ein kleines, einfaches Beispiel dafür, wie alle Berufe in eine solche Textmaschine geraten können: „Ich trink, ich lieb, ich lache, / Indem ihr euch, ihr Helden, / Die Köpfe spaltet“, so beginnt ein Gedicht scheinbar ganz im antiken Personal der alten Zeit, aber das vorausgehende und noch mehr das nachfolgende Gedicht („Die Flucht aus dem Lager vor Prag“), bezieht es auf die Krieger Preußens und der eigenen Gegenwart. Und die erscheint auch in den folgenden Figurationen im Text selbst: „Ich trink, ich lieb, ich lache / Indem du, müder Geizhals, / Für Arbeit schwitzest. / Ich trink, ich lieb, ich lache, / Indem sich Herrenhuter / Zu Tode beten. / Ich trink, ich lieb, ich lache, / Ich singe frohe Lieder, / Wann Priester schimpfen.“

Auf diese Weise konnte man eine ganze Gesellschaft vorführen, denn die Reihe war beliebig verlängerbar oder konnte, wenn sie zu langweilig wurde, in einem anderen Gedicht fortgesetzt werden. Oder man konnte sich auch auf einen einzigen Stand konzentrieren, wie etwa im Beispiel des Gedichtes „Die Krieger“ oder in dem Gedicht „Der Rechenschüler“, in dem ein Vater dem Sohn kaufmännische Rechenaufgaben gibt, dieser aber immer statt Zentnern und Gulden Küsse und Mädchen zählt. Die Struktur der Anakreon-Strophe ist damit wieder aufgenommen, die Variation des einen Gedankens in einer Reihe, die Figuration von mühseligen Berufen dort und vergnügtem Ich hier. Durch die Vereinfachung wirkt die Werteopposition zugunsten des Ichs völlig plausibel, jedenfalls hier im Verfahren dieses Gedichts, das etwa die Komplexität religiöser Tätigkeit wegläßt und gerade dadurch so plausibel wirkt.

Auch die Struktur der Erzählung Anakreons finden wir wieder. Im Plural erzählt wird die gesellschaftliche Gruppe, im Singular dagegen das Ich,

das so aus jener Typenreihe herausfällt und sich absetzt. Denn genauer betrachtet stellt es sich jenen ja auch gar nicht kämpferisch gegenüber, es setzt sich nur ab, eine narrative Sezession, die in der Paralepse organisiert und durch den Verssprung markiert wird: „Ich trink, ich lieb, ich lache, / *Indem* ihr euch, ihr Helden, / Die Köpfe spaltet.“ Eine durchgehend präsensische Ich-Erzählung, in der das Präsens für die Gegengruppe deutlich durativ ist, und für eine längere Zeit gilt – diese Typen tun immer dasselbe –, während das Präsens bei Ich einen aktuell-singulativen Aspekt gewinnt und dadurch den Wert der Präsenz und des Augenblicks fördert. Dieser Augenblick des Trinkens wird, und das ist eine seltene und so eigentlich nur in der Lyrik mögliche Form der Narration, repetitiv erzählt, das heißt das eine gleiche Ereignis wird immer in denselben Worten wiederholt, etwa wie ein lyrischer Refrain das tut.

Die kleine Lust Gleims ist mit Hilfe Anacreons ganz aus der reißenden Zeit gelöst, sie ist ganz Augenblick und immerwährende Wiederholung. Und sie ist auch ganz gelöst aus der Figuration von Himmel und Hölle, Religion und kirchlicher Institution. Ganz irdisches Vergnügen, aber nicht in Gott. Diese Lyrik konnte aber umgekehrt die Kirche in ihre eigene Struktur hereinholen. Den beiden letzten Paaren, den moderneren Pietisten und den älteren orthodoxen Lutheranern, ist das in unserem Gedicht schon passiert. Aber die kirchenfrommen Herren können auch ein eigenes, ganzes Gedicht über den Schädel bekommen.

Das ist der Fall mit „Pflicht zu verliebten Gesprächen, an Herrn Amtmann Fromm“. Hier modelliert, wie man hört, schon der Titel, der Paratext, die Wertopposition auf ziemlich freche Weise. Denn was wie eine freundliche Widmung aussieht an einen Amtmann des Namens Fromm, das meint natürlich eine Person, die sich das Frommsein zum Amt, zur beruflichen Pflicht gemacht hat oder aber die fromm ist aus Profession, der Pastor also, der deshalb auch andere – wie die Gemeinde – auf Frömmigkeit hin verpflichtet. Deshalb wird ihm nun die Pflicht zu verliebten Gesprächen entgegengesetzt. Das ist natürlich witzig, ironisch, nicht Kampf, sondern Spiel. Immerhin wird moralisch und prinzipiell argumentiert, denn wie ironisch auch immer, es wird doch die allgemeine Menschenpflicht zum verliebten Gespräch und damit zur Liebe postuliert.

Im Gedicht selbst finden wir eher die anacreontische Sezession, die lachende Toleranz. „Bleib, bleib, du künftiger Ehemann, / bei deiner Doris Kuß! / Ich liebe, wenn ich lieben kann, / Und hasse, wenn ich muß.“ So

heißt es in dem Gedicht mit einem ganz ähnlich strukturierten Titel „Der freiwillige Liebhaber an einen Bräutigam“: Daß der lyrische Gestus ‚Macht ihr nur so, ich lasse euch ja – ich nur mache es anders‘, nicht so ohne war, wie er sich hier gibt, das kann man sich leicht denken. Denn von nun ab konnte ja nicht nur das einzelne lyrische Ich sich gegen die allgemeinen Werte stellen, sondern jeder konnte mit dem Gedicht und außerhalb des Gedichts auf die gleiche Weise Ich sagen, ganz individuell. (Einer der Anacreontiker aus dieser Gruppe in Hamburg, Dreyer, der Gesandte aus Schleswig-Holstein, musste Hals über Kopf fliehen, weil der Katharinen-Hauptpastor Goeze in einer Predigt seine Zunfthandwerker zur tätlichen Verfolgung dieses lyrischen Verführers aufgerufen hatte.)

Unser Gedicht an den Amtmann Fromm beginnt mit einer dem Thema nach uns schon bekannten Mini-Erzählung. „In den lauten Nachtigallen / Lockt und schlägt und jauchzt die Liebe; / In der Lerche unterm Himmel / Lockt und tiriliert die Liebe“, und so folgt eine kleine Vogelliebesezählung der andern – Enten, Schwalben, Spatzen, Täuber bis hin zum Ich: „In den Tönen meiner Laute / Klingt und lobt und scherzt die Liebe: / In dem Kind, auf meinem Schooße; / Hüpfst und scherzt und singt die Liebe“. Wieder finden wir die uns schon bekannte Reihe, aber diesmal nicht eine der Gegenfiguren zum Ich, sondern die homogene *Chain of Being*, in der der Mensch wie die Vögel und „Alles Wild im freyen Felde“ eine Natur sind. Denken Sie zurück an Paul Gerhardts „Geh aus mein Herz und suche Freud“. Oder denken Sie voraus an Goethes „Mailied“.

Bei Goethe freilich ist schon selbstverständlich, natürlich und eine Landschaft der Liebe geworden, was hier noch ganz topisch und innerliterarisch erst erarbeitet wird. Und zwar im Scherz, wie die Autoren immer betonen. Und das heißt, daß Ich von Liebe nur spricht, aber sie nicht wirklich lebt. Gerade das war die Lizenz, das lockere Liebesgespräch in den öffentlichen Diskurs einzuführen und dem Frömmigkeitsdiskurs der Kirche gegenüberzustellen.

Daß die lyrische Verkürzung des Menschen auf Liebesgespräch und Vogelähnlichkeit eine Grenze ist, daß der Mensch mehr ist, komplexer als nur das, will noch einmal erwähnt sein. Es ist die Autonomie des Gedichts, das es erlaubt, alles andere wegzulassen. Und wir bemerken es kaum, weil wir uns aufhalten in dieser goldenen Wabe, weil wir, einmal darin, sie für die Welt halten und deshalb für völlig plausibel. Schon das größere Schäferspiel der Anacreontik und des frühen Leipziger Goethe enthielt mit sei-

ner größeren Dauer auch eine komplexere Welt und kam um die Diskussion der Folgen solch entspannt-hedonistischer Haltungen nicht herum. Zum Beispiel in der Frage der Eifersucht der schäferlichen Figuren. Das realistische Drama Lessings aber, etwa das bürgerliche Trauerspiel *Miss Sara Sampson*, mußte die frühere Anacreontik, an der sich auch Lessing beteiligt hatte, viel konsequenter auf ihre Lebbarkeit durchspielen.

Alle Dichter dieses Kreises haben freilich immer wieder betont, daß sie nur scherzen, das heißt unter anderem auch fingieren, daß das Ich nicht etwa ein wirkliches Ich ist, welches da liebt, trinkt und singt. Sie betonen also noch die Fiktivität des lyrischen Ichs, trotz seines bekennenden Charakters („ich sage frei“), während seit Klopstock das lyrische Ich nun gerade die Authentizität betont, und auch die Lyrik, wie Goethe das am Beispiel mit der „Harzreise im Winter“ getan, als „Bruchstücke einer großen Confession“ erzählt hat. Erst die Wirkungen und Folgen haben diese leichte Lyrik der frühen Aufklärung schwerer und bedeutsamer gemacht.

Zum ‚Scherzen‘ hat auch gehört, daß man für die lyrische Rede nicht eintreten musste mit seiner ganzen Person. Man konnte in einem Gedicht so, in einem anderen Gedicht und zu anderer Zeit etwas anderes äußern. So war ‚Scherzen‘ eine besondere Form dessen, was ich die lyrische Variante genannt habe. Wir haben das für den authentisch sprechenden Goethe am Beispiel von „Prometheus“ und „Ganymed“ gesehen.

Aber das ist nichts gegen unseren Gleim. Und damit ein letzter Absatz zu ihm. Ich hatte bereits erwähnt, daß die einfache Opposition von Held und Liebendem auch lange Gedichte strukturieren kann. Genau das ist der Fall mit dem Erzählgedicht „Die Flucht aus dem Lager vor Prag“. Ein genau lokalisiertes Schlachtgedicht, wie der Beginn zeigt, und ein Zeitgedicht zugleich: „Als ein Heer die letzten Kräfte / auf dem Ziskaberger wachte, / und noch Bomben oder Kugeln / in dem nahen Lager tobten, / Als ich noch der Kugel fluchte, / die mir meinen Prinzen raubte ...“, da tritt mitten in dieses referentielle Kriegsgeschehen plötzlich Amor hinein. Er argumentiert nun wie Anacreon oder auch Gleim in einer metadiegetischen Erzählung ganz wörtlich: „Dreister, sprach der Gott der Liebe, / Dreister, kannst Du hier verweilen? / Hier, wo die verwegenen Menschen / Tödteten, und sich tödteten lassen; / Hier, wo die erzürnten Götter, / Auch die besten Helden tödteten?“. Und nun zwingt Amor das Ich, den Krieg zu verlassen, indem es ihn mit der silbernen Lanze seines Zeltes aus dem Schlachtfeld treibt. „Hät-

ten Krieger zugesehn, / ... O, wie hätten sie gelachtet! / Doch, es lässt der Gott der Liebe sich von keinem Krieger sehn.“

Das *make love not war* ist hier in einem langen Erzählgedicht zur Flucht aus einer wirklichen Schlacht geworden. Was Fürst und Offiziere als Feigheit deuten würden, was die ganze Gesellschaft als Feigheit deuten würde, hier ist es göttliche Pflicht zur Liebe. Und das alles direkt im kriegerischen Preußen. – Um so überraschender, ja fast befremdend ist es, wenn derselbe Dichter ein paar Jahre später die bekannten *Preußischen Kriegslieder in den Feldzügen 1756 und 1757. Von einem Grenadier* herausgibt, von denen gleich zwei ausgerechnet eine *Schlacht bei Prag* besingen. Das möchte man fast charakterlos nennen. Oder ist, was wir uns gern möglichst einheitlich denken – der Charakter oder auch die *persona*, durch die doch manches hindurchtönt – vielleicht eher wie die Varianten der Lyrik ein Ensemble mehrerer Haltungen, die wechseln, je nachdem, ob das Lied Anakreons sie aufruft, in den Zeiten des Friedens; oder ob Diskurs und Genre des Helden- und Schlachtlies sie ergreift (mitten im Siebenjährigen Krieg)?

Wir werden Gleim mit der Kriegsvariante noch wiederbegegnen, wenn aus der territorialen Preußenbegeisterung die nationale Begeisterung für Deutschland lyrisch herausmodelliert wird.

### **Kombination von Liebe und Natur. Entwicklungen in der Lyrik. Übergänge in die Prosa**

Seit Gleim und die anderen Anacreontiker ab 1730 im Rückgriff auf antike Muster – neben Anakreon auf Horaz und Catull – ihre Liebes-/Natur-Lyrik geschrieben haben, hat es bis in die Romantik hinein gedauert, bis die einfachen Grundelemente voll entfaltet waren. Bei Gleim aber war alles schon da, was kombiniert werden kann: Liebe als Natur (1) – Natur als Liebe (2); Liebe in der Natur (3) – Natur in der Liebe (4).

Die erste der Kombinationen hat eine neue, jetzt herrschend werdende Liebessemantik geschaffen, die man gern romantische Liebe nennt. Denn wenn Liebe Natur ist und so aufs natürlichste die Geschlechter verbindet, dann löst das andere, ältere Kombinationen auf: die religiös oder richtiger noch theologisch fixierte Kombination von Liebe und Ehe sowie die sozial übliche, in allen Ständen herrschende Praxis der Geschlechterverbindung durch nützliche Familienverträge. Beide Formen werden durch die neue

Kombination ihrer Legitimation beraubt. Und es hat eine Weile gedauert, bis die revolutionäre Neuschöpfung Kombinationen mit den älteren Modellen eingehen konnte.

Als Natur, dem höchsten Leitbegriff und Wert der deutschen Aufklärung neben Vernunft, war Liebe nicht bloß entschuldigt, sondern in sich selbst hoch legitimiert, ja sie war – da ja Gott in der Natur wirksam ist – sogar geheiligt und pathetisch gesteigert. So konnte sie auch selbst zum vorbildlichen Muster werden für andere Beziehungen und Institutionen. Sie war nicht nur selbst das wahre und rechte Leben, sondern darin auch utopisches Symbol einer besseren Einrichtung der Sozietät und der Welt. „Sprache der Liebenden sei Sprache des Landes.“ Schon in Goethes *Werther* wird nach der Entwicklung der Liebe zwischen Lotte und Werther im ersten Teil diese gesteigert ideale Liebesbeziehung im zweiten Teil zum Maß der bürgerlichen und adligen Welt. Die lebendige Liebe ist das einzig mögliche Maß gegenüber der Mechanik des Hofes, dem Regelwerk der Justiz und der bloßen Verständigkeit bürgerlichen Alltags. Der Held, fühlend geworden in der Liebe, hält diese andere Welt nicht mehr aus. Der *Werther* war als lyrisierte Prosa ein markanter Übergang der Lyrik in den Roman; er war der Versuch, alles Leichtsinnig-Hochgemute der Lyrik seit vierzig Jahren nun auch tatsächlich zu leben und nicht bloß zu dichten: mitten in der bürgerlichen Welt. Er war damit auch die Probe darauf, ob das glücken konnte. Der Roman setzt die Lyrik fort, aber prosaischer und komplexer auch als das Drama, das ja schon erste Erprobungen der Lyrik durchgeführt hatte: Lessing, Anakreontiker zu Beginn, mit seiner *Miss Sara Sampson*; Goethe, nicht weniger Anakreontiker in seiner Leipziger Zeit und schon früher, mit seiner *Stella*, der in der Liebe die Ehe begründet und neue Liebe zu einer komplexeren Dreierkonstellation führt, welche in der Legende vom Grafen von Gleichen der Papst und Gott selbst legitimieren. Diese Liebesutopie wandert ja auch in den *Werther*, nur war der Roman die realitätsnähere Gattung und wurde es auch immer mehr. Die Aufklärung mußte sich selbst aufklären über ihre Utopien, und sie tat das in der zweiten Phase der Kritik ihrer selbst. Wunderbar reich in den späten *Wahlverwandtschaften*, die in diesem naturwissenschaftlichen Gleichnis chemisch-natürlicher Trennungs- und Verbindungsprozesse die Kombination von Liebe und Natur aus der Lyrik fortgesetzt haben. Innerhalb des Romans wird das chemische Gleichnis im Diskurs des Hauptmanns ausgearbeitet, ihm gegenüber-

gestellt der traditionalistischere *Ehediskurs* Mittlers. Beide Diskurse sind das Prüfmedium für die komplexe Handlung zwischen zwei Paaren.

Die Lyrik Gleims, der Anakreontiker und der nachfolgenden Generationen konnte mit ihren kleinen Minigeschichten gewagte Experimente durchführen, Lockerungsübungen, die Auflösung alter und die Bildung neuer Synapsen. Die Gedichte mußten in sich selbst nicht einstehen für ihre Folgen, sie machten ‚Scherze‘. Das Drama und der Roman aber mit ihren Diskursen, der Kohärenz von Personen, Figurationen, Handlungen und Werten, waren zu konsequenten Proben gezwungen, sie sind sozusagen strukturell verantwortungsvoller als der „Diskurs des Gedichts“. Das Gedicht ist konsequent und verantwortungsvoll nur für die gerade absolut gesetzte Rede und Situation.

\*

Einen Übergang von der Lyrik in die Prosa finden wir auch bei der anderen Kombination „Natur als Liebe“ und im Raum der Natur. Wenn die Natur selbst ein Liebesprozeß ist und der Liebende eine andere Natur darstellt, dann können ja die sonst eigentlich ungleichen Wesen Mensch und Natur nun auch gleich werden und sich als ein Paar lieben, jedenfalls im Gedicht. In Goethes „Ganymed“ haben wir das schon gesehen, aber auch in „Der Fischer“ oder viel gefährlicher und mit tragischem Ausgang im „Erlkönig“. In Goethes späterer „Neuer Melusine“ geht diese Kombination in die Prosa hinüber und wird dabei komisch, weil nun die prosaischen Größenverhältnisse des Paares hervortreten müssen. Ironisch ist das auch in der Prosa von Hoffmanns „Der goldne Topf“, wo der Student Anselmus mitten in Dresden ein veritables Schlänglein im Holderbusch zu lieben beginnt. Im Falle Fouqués, in seiner „Undine“, und in Eichendorffs „Zauberei im Herbste“ werden tragische Ausgänge für diese Liebesfigurationen zwingend, weil die Verzauberungen der ungleichen Paare mit den sozialen und moralischen Werten schwer vermittelbar sind.

Man sieht gerade an solchen Übergängen zwischen dem lyrischen, dramatischen und prosaischen Diskurs, wie gleichsam Arbeitsteilungen zwischen den Dichtarten und Genres vorgenommen, aber dann auch wieder Kooperationen zwischen ihnen gesucht werden müssen.

## Liebe als Lebens- und Weltmodell: Die Wiederverzauberung der Natur

Die Liebeslyrik hat aber nicht nur eine neue Liebessemantik, oder wie wir früher gesagt hätten Liebesauffassung vorbereitet; sie hat im Modell der Liebesnatur auch der Sozietät und der Welt einen neuen verheißungsvollen Zauber verliehen. Sie hat damit neuzeitliche Mythen erzählt, die zwar nicht lange gültig gewesen sind, die aber doch in einer schwierigen Übergangsepoche dem Menschen in seiner unsicher gewordenen Welt eine gewisse Aufgehobenheit gegeben haben.

Das 18. Jahrhundert hat nicht nur eine erste oder vielleicht schon zweite ‚Globalisierung‘ gebracht, es hat mit seiner wissenschaftlichen, ökonomischen, technischen und sozialen Innovation und Revolution die alte statische Welt in Unruhe und Bewegung versetzt. Philosophie und Naturwissenschaften haben entschieden Anteil an diesem Modernisierungsprozeß, die Poesie auch, denn sie hat viele Diskurse in ihren Diskurs geholt und dort weitergedacht, manchmal auch im Rückgriff auf ältere Welten.

So antwortet die Liebeslyrik auf diese umfassende Verunsicherung, auch wenn sie sie selbst miterzeugt. Sie erzählt kleine Mythen einer Liebesnatur, in der sich der Mensch beheimatet fühlen kann. So verzaubert sie wieder Erde und Himmel, den die aufgeklärte Kritik entzaubert hatte, die dem Menschen eine transzendente Heimatlosigkeit aufgezwungen hatte, da er ja auch auf den Himmel nun nicht mehr hoffen konnte.

Die Wiederverzauberung setzt schon mitten in der Aufklärung ein, Goethes „Ganymed“ als Gegenstück zum „Prometheus“ ist dafür genauso typisch wie seine innerweltliche Variante „Auf dem See“. Eichendorff hat diese Geschehensreihe auf seine christliche Weise fortgesetzt. Das Romanisieren setzt also spätestens mit dem sogenannten Sturm und Drang ein, und man mag von Goethe bis Eichendorff gern *eine* Romantik erkennen, wie das die Franzosen und Engländer gesehen und im eigenen Hause gehabt haben.

Ich möchte das einmal am Beispiel andeuten und mit dem romantischen Friedrich Freiherr von Eichendorff (1788–1857) beginnen. Daß seine Lyrik eine Verzauberung der Natur ist, ist ja keine Frage, aber seine geistliche Lyrik ist eine Wiederverzauberung auch der kritisch angetasteten Religion durch die Natur. Viele seiner geistlichen Gedichte erzählen die Liebe Gottes zu Welt und Menschen als Liebesereignisse der Natur. So die heilige

Erzählung von der Empfängnis und Geburt Jesu in dem schönen, geheimnisvoll-verwirrenden Gedicht

### **Mariä Sehnsucht**

- Es ging Maria in den Morgen hinein,  
 Tat die Erd' einen lichten Liebesschein  
 Und über die fröhlichen, grünen Höh'n  
 Sah sie den bläulichen Himmel stehn.
- 5 „Ach, hätt' ich ein Brautkleid von Himmelsschein,  
 Zwei goldene Flüglein – wie flög' ich hinein!“
- Es ging Maria in stiller Nacht,  
 Die Erde schlief, der Himmel wacht',  
 Und durchs Herze, wie sie ging und sann und dacht',  
 10 Zogen die Sterne mit goldener Pracht.  
 „Ach, hätt' ich das Brautkleid von Himmelsschein,  
 Und goldene Sterne gewoben drein!“
- Es ging Maria im Garten allein,  
 Da sangen so lockend bunt' Vögelein,  
 15 Und Rosen sah sie im Grünen stehn,  
 Viel' rote und weiße so wunderschön.  
 „Ach hätt' ich ein Knäblein, so weiß und rot,  
 Wie wollt' ich' s lieb haben bis in den Tod!“
- Nun ist wohl das Brautkleid gewoben gar,  
 20 Und goldene Sterne im dunkelen Haar,  
 Und im Arme die Jungfrau das Knäblein hält,  
 Hoch über der dunkelerbrausenden Welt,  
 Und vom Kindlein gehet ein Glänzen aus,  
 Das ruft uns nur ewig: Nach Haus, nach Haus!

Weder Jesu Geburt mit all den uns von Lukas bekannten Ereignissen wird hier erzählt, noch die Vorgeschichte dazu, die jungfräuliche Empfängnis durch Engelsgruß und mancherlei himmlische Vorankündigungen; so ist das Evangelium nicht selbst der genaue Vortext – aber das Gedicht ist auch keine Naturallegorie oder Metapher der immer wieder erzählten und damit etwas abgeschliffenen Geschichte. Es ist vielmehr eine eigene, neue, ro-

mantische Erzählung einer Heilsgeschichte ganz aus der Natur und in der Natur, surrealer Mythos – auch wenn er aus den Marienlegenden und mehr noch aus ihren malerischen Traditionen Attribute und Ambiente nimmt: so den lichtblauen Mantel oder den tiefblauen Sternenmantel Mariens, die beide in den wirklichen Himmel verwandelt sind, den hellen Morgenhimmel der ersten und den Sternenhimmel der zweiten Strophe, den sich Maria herabwünscht auf ihren Leib als das Brautkleid, das sie umschließt und umhüllt. So wie sie sich aus dem Rosengarten das „Knäblein, so weiß und so rot“ heranwünscht – diese neue Maria im Rosenhag aus jahrhundertelanger Malerei und zugleich Königinmutter des Märchens „Schneewittchen“, die sich nun in der dritten Strophe zur Mutter wünscht des Himmelskinds, nachdem sie Himmelsbraut geworden ist in der ersten und zweiten Strophe dieses Gedichts. Wenn Maria dann in der vierten Strophe mit dem Kind auf dem Arm hoch hinauf an den Himmel versetzt ist, so ist das wohl auch eine Reminiszenz an die gemalte, die thronende Maria im Himmel (*heaven*), hier aber ist es der sichtbare Himmel über der Welt (*sky*), vor dem sie schwebt, etwa wie die ätherische Lichtfrau auf dem großen Morgenbild Philipp Otto Runges.

Das ist eine richtige Liebesgeschichte, die mit der Himmelfahrt endet – eine Liebesgeschichte zwischen Natur (Himmel und Erde) und Mensch. Und damit auch unübersehbar eine Variante oder gar ein Gegenentwurf zu Goethes „Ganymed“, auch wenn der fromme Eichendorff sich vor dieser literaturwissenschaftlichen Annäherung empört im Grabe umdrehen würde. Freilich gibt es wie bei jeder Variante durchaus Differenzen: Die Goethesche Tradition ist heidnisch, sehr erotisch, und sie wird vom Ich selbst erzählt – die Eichendorffsche Tradition ist christlich, von einem allwissenden Erzähler erzählt; und alles Sinnliche ist hoch sublimiert. Aber gerade weil die beiden Gedichte in fast entgegengesetzter Tradition stehen, sieht man, wie dringend nötig ihnen die Liebesnatur als neue Heimat des Menschen ist.

Die Liebesgeschichte Eichendorffs beginnt in der ersten Strophe mit Mariens Gang in den Morgen hinein. Der sie zwar nicht „anglüht“, aber ihr doch immerhin einen lichten Liebesschein tut, und sogleich handelt Maria als seine Braut. Sie wünscht sich den Himmel herab und um sie herum, als Brautkleid, und sie wünscht sich in ihn hinein. In der zweiten Strophe, in der Maria in die Nacht hineingeht, zieht der ersehnte Geliebte umgekehrt nun in sie ein: „durchs Herze ... zogen die Sterne mit goldener Pracht.“

Aus dem fernen Himmelsgeliebten ist der nahe Geliebte geworden, ja sein Einzug in die Geliebte, so wie sie zuvor in ihn einziehen wollte. Zwar läßt die Erzählweise offen, ob der Himmel ‚wirklich‘ oder ‚nur‘ in Gedanken und Träumen durch die Geliebte gezogen ist. Deutlich ist aber, daß sich die Geliebte des Himmels nun als Folge und in der dritten Strophe das himmlisch-irdische Rosenkind wünscht – eine himmlische ‚Conception‘.

Die Geschichte ist nur scheinbar kontinuierlich erzählt, die drei Strophen erzählen vielmehr ein je abgeschlossenes Ereignis und beginnen dann neu – etwa wie die Bilder einer *camera obscura*. Der Erzähler spart aus, was zwischen diesen Ereignissen geschieht, also wie Maria vom Morgen in den Abend kommt, wie und wann sie in den Garten eintritt. Zwischen den drei Ereignissen stehen Ellipsen, wie der Narratologe das nennt. Indem der lyrische Erzähler so mit den Strophen über die üblichen Alltagskohärenzen der Prosa und des Lebens hinwegspringt, kann er – wir haben das ja schon im Prometheusgedicht gesehen – die Liebesvita Marias in eine streng gegliederte, logisch konsequente Folge von Stationen bringen. Das wird sicher schon in der Beschreibung der Liebeshandlung deutlich geworden sein, aber ein Blick auf die Erzählung des Raums macht das noch klarer. Zweimal tritt Maria in der ersten und dann in der zweiten Strophe in die Weite der Landschaft und in den Raum des Himmels hinein – so wie dann er in die Geliebte ingeht. In der dritten Strophe tritt Maria in den abgegrenzten, intimeren Raum des Gartens hinein, nun allein mit dem Wunsch nach dem Kind, um in der vierten Strophe wieder herauszutreten, schon mit dem Kind auf dem Arm, in die Weite der Landschaft und – woher der Geliebte gekommen war – in die Höhe des Himmels hinauf: eine kosmische Muttergottheit über der brausenden Welt. So sorgt die Ellipse für die Entmischung eines Gedankens oder einer Geschichte, die Strophe aber sorgt für ihre Einheit und Reinheit. In unserem Gedicht hält das jede Banalität von Marias heiliger Vita fern und gibt ihr Geheimnis. Das bewirkt vor allem die Ellipse von der dritten zur vierten Strophe. Denn wenn die ersten drei Strophen die großen Wünsche Marias erzählen, im vergegenwärtigenden Präteritum, so erzählt nun die vierte Strophe gerade nicht ihre Erfüllung (also zum Beispiel die Schwangerschaft), sondern im abschließenden Perfekt, daß sie inzwischen alle erfüllt sind: „Nun ist wohl das Brautkleid gewoben gar / Und goldene Sterne im dunkelen Haar, / Und im Arme die Jungfrau das Knäblein hält“. Wie es möglich wird, wie es geschieht, daß Maria wirklich das Himmelskind bekommt, das bleibt in der Ellipse als ein

Geheimnis verborgen. Das Kind ist da – im Präsens ewiger Gegenwart wird das erzählt: „Und vom Kindlein gehet ein Glänzen aus, / Das ruft uns nur ewig: Nach Haus, nach Haus!“

Hier sind wir plötzlich mitten in der Geschichte. Im letzten Vers ist die bisher geschlossene Figuration der Familie erweitert um ‚uns‘, denen die Sehnsucht und Hoffnung auf Heimat als die Botschaft des Glänzens zukommt.

Der bisher allwissende, extradiegetische Erzähler, eine Stimme von außerhalb der Geschichte und des erzählten Universums, plötzlich ist er Übergangslos eine Stimme mitten in der Erzählung, also ein Ich- oder Wir-Erzähler. Ein überraschender Wechsel oder sogar ein Bruch, eine Alterität. Denn wenn wir ihm als Ich-Erzähler auch die Wahrnehmung und Deutung des in der Natur gegenwärtigen Leuchtens als eine Himmelsbotschaft glauben wollen, so werden wir ihn doch zurückgreifend über die anderen Strophen fragen müssen, wie er dort als Ich-Erzähler so allwissend gewesen ist, uns die Geschichte des mythischen Paares Maria und Himmel erzählen zu können. Oder wenn er dort als allwissender Erzähler von außen erzählt hat, wie er nun mitten in seinen Text hineingeraten konnte.

Einen solchen Sprung nennt der Narratologe eine Metalepse. Sie ist in der Lyrik wegen der dort herrschenden Inkohärenz eher möglich als in der Epik, und bei Eichendorff finden wir sie besonders häufig. Im ebenfalls geistlichen Lied „Mondnacht“ zum Beispiel, das eine Variante ist zu „Mariä Sehnsucht“. Auch hier wird die Geschichte eines mythischen Liebespaars von einem extradiegetischen Erzähler mit alles umfassendem Blick erzählt: „Es war als hätt’ der Himmel / Die Erde still geküßt, / Daß sie im Blütenschimmer / Von ihm nur träumen müßt.“ In der letzten Strophe aber gerät Ich mitten in die erzählte Liebeswelt hinein und bewegt sich durch sie hindurch nach Haus, oder in ihr schon wie in der Heimat selbst: „Und meine Seele spannte / Weit ihre Flügel aus, / Flog durch die stillen Lande / Als flöge sie nach Haus.“ Auch hier schafft die Liebesnatur dem Menschen Heimat. Ich muß wohl nicht weiter erläutern, warum ich dieses Lied Variante genannt habe. Hinweisen aber möchte ich gerne noch darauf, wie der Erzähler die Strophen zur Einheitsbildung und Abgrenzung benutzt, wie die Ellipsen dazwischen: Die Liebesgeschichte wird in der Einheit der ersten Strophe erzählt und abgeschlossen. Die zweite Strophe erzählt, ohne jede Art von Verknüpfung, ein ganz anderes Geschehen: „Die Luft ging durch die Felder, / Die Ähren wogten sacht, / Es rauschten leis die Wälder, / So

sternklar war die Nacht.“ Oder sollen wir uns in dieser Strophe eine Analogie zur ersten vorstellen, weil ja ein Oberes (auf Luft) sich durch ein Unteres bewegt (die Felder, die Wälder), so daß ihr Rauschen und Wogen den Träumen der Erde entspricht, ja vielleicht sogar Ausdruck und Folge ihres Liebestraums ist? Man möchte fast sagen, daß diese Strophe eine Art moderner Parallelismus membrorum ist, wie die Verse im *Hohenlied*.

Das gilt auch für die dritte Strophe – nur ist der Übergang hier weniger unbestimmt: „Und meine Seele spannte / Weit ihre Flügel aus. / Flog durch die stillen Lande, / Als flöge sie nach Haus.“ Die beiden Strophen trennen die Bewegung von Natur und Menschen, aber das „und“ reiht die Bewegung des Ichs in die Bewegungen von Luft und Feldern ein, es zieht genauso durch die Lande wie die Luft und Wogen und Rauschen – oder wie der Traum der Erde vom Himmel. Wir kennen diese Art strophischer Parallelsetzungen schon aus dem „Mailied“.

Die Unbestimmtheiten lyrischen Sprechens, die Ellipsen zwischen den Strophen und die Strophen mit ihrer Einheit und Reinheit lassen alle zusammen erst die mythische Heimat einer Liebesnatur entstehen, in der alle Wesen gleich aufgehoben sind.

\*

Stünde „Mondnacht“ nicht in den „Geistlichen Gedichten“, dann ließe es sich leicht viel innerweltlicher lesen als „Mariä Sehnsucht“, da ja hier Himmel und Erde zwar auch ein übermenschliches Paar bilden, aber doch ein solches aus der Natur. Himmel kann hier unschwer nur als der sichtbare Himmel über der Erde verstanden werden, als *sky* also, in dem der Himmel im christlichen Sinne (*heaven*) allenfalls mitgedacht sein mag.

Alle diese Gedichte der Liebesnatur geben Ich eine schützende Hülle, sie geben ihm eine verlorene oder nie besessene Heimat. Das kann die transzendente Heimat im Himmel sein, die die Aufklärung aufgelöst und die Romantik in der Natur wieder hergestellt hat im Himmelsgeliebten, sei er wie bei Eichendorff eher christlicher oder wie bei Goethe eher heidnisch-antiker Herkunft. Aber es kann auch eine eher innerweltliche Liebesnatur sein, wie sie Goethe mit seinem Gedicht „Auf dem See“ 1775 sich selbst aus dem Erlebnis einer Fahrt „Auf'm Zürchersee“ – so der ursprüngliche Titel – heraus erzählt hat.

Schon das erste Verspaar dieses Gedichts leitet eine metaphorische Erzählung ein, die zuvor gar nicht Erlebnis gewesen sein kann: „Ich saug’ aus meiner Nabelschnur / Nun Nahrung aus der Welt“. Das ist ein rein poetisch erzeugtes, surreales Ereignis – so etwas kann das Ich gar nicht erlebt haben, und wir dürfen das poetische Ereignis also weder auf das angebliche Erlebnis, noch auf eine bloße Metapher zurückführen, die in schmückend-anschaulicher Weise ausdrücken soll, das Ich habe sich in der Natur nur ‚erfrischt‘. Das metaphorisch erzählte Ereignis leistet viel mehr. Es gibt dem Ich und Welt eine Verbindung, und es gibt dem Ich damit in der Welt einen wunderbaren geschützten Aufenthalt (wieder?), den das Kind im Leibe der Mutter (gehabt) hat. Die Metapher, die diese wunderbare Leistung vollbracht hat, will deshalb auch fortgesetzt sein – durch die erste Strophe hindurch zunächst, aber dann transformiert auch durch das ganze Gedicht. An solcher Fortführung sieht man erst richtig, was eine metaphorische Erzählung ist. Sie erzählt die im Bild bereitliegenden Bedeutungen konsequent heraus, und zwar in einer zeitlichen Abfolge, und so gewinnt sie ihre Geschichte: das Kind zuerst im Leibe der Mutter, dann geboren und an ihrer Brust, ferner dann schon in der Wiege, bis es laufend schließlich der Welt oder sie ihm begegnet. Man höre nun nun – in der zweiten Fassung des Gedichts – dieser metaphorischen Erzählung der vier Stationen zu, von denen jede zwei Verse oder ein Verspaar erhält. „Und frische Nahrung, neues Blut / Saug’ ich aus freier Welt: / Wie ist Natur so hold und gut, / die mich *am Busen* hält! / Die Welle *wieget* unsern Kahn / Im Rudertakt hinauf, / Und Berge, wolkig himmelan, / Begegnen unserm *Lauf*.“

Natürlich würde man diese frühkindliche Autobiographie zerstören, wollte man die fortgeführte Metapher zum bloß schmückenden Ausdruck einer Kahnfahrt auf dem Zürchersee erklären – das wäre auch nur möglich in der antiken Rhetoriktradition, in der die Metapher als Substitution für einen anderen Ausdruck galt. Aber man darf auch nicht übersehen, daß diese Kahnfahrt hier miterzählt wird – auf den See hinaus und, ganz eigentümlich, auf ihm hinauf, denn die Horizontale wird zweimal in die Höhe gehoben. Das Ich wird in seiner Kahnwiege hinaufgehoben, wie auch die Berge himmelan stehen und ihm so begegnen. Auf diese Weise wird die Zeitreise einer Autobiographie zugleich zur Raumreise, wird der kindliche Eintritt in die intime, geschützte Welt der Ausgang in die freie Weite der Welt. Auch das Ich selbst ist auf diese Weise zugleich Kind und Erwachsener.

Daß die leichte Anhebung in die Höhe, den Himmel, hier mitklingt, das heißt eine schwache Variante der starken Ganymed-Geschichte vorliegt, sollen wir nicht übersehen. Wobei man auch hier die erzählerisch-metonymische Zubereitung deutlich erkennen kann gegenüber Goethes prosaischer Variante in *Dichtung und Wahrheit*: „Wir schifften uns ein, und fuhren an einem glänzenden Morgen den herrlichen See hinauf.“ Wie sehr übrigens Goethe selbst die Legende von der Erlebnislyrik als „Bruchstücken einer großen Confession“ gefördert hat, erlebt man, wenn er mit Bezug auf unser Gedicht dann fortfährt: „Möge ein eingeschaltetes Gedicht von jenen glücklichen Momenten einige Ahnung herüberbringen.“ Das Erlebnis-Gedicht war ein poetologisches Konzept: Es stellt der bloßen Kunst des Dichters gegenüber die Natur des Erlebnisses, dem bloß Gemachten das Authentische.

Gehen wir jetzt über die zweite Strophe hinweg, als ob sie nicht wäre, so stellen wir überrascht fest: Aus der autodiegetischen Ich-Erzählung der ersten Strophe und der eigenen Geschichte von Ich und Mutter / Natur ist die heterodiegetische Er-Erzählung einer Natur geworden, die nicht mehr Mutter ist, sondern sich in vier Liebespaaren auf sich selber bezieht: „Auf der Welle blinken / Tausend schwebende Sterne, / Weiche Nebel trinken / Rings die türmende Ferne; / Morgenwind umflügelt / Die beschattete Bucht, / Und im See bespiegelt / Sich die reife Frucht.“ Zwei Paare, in denen sich Oberes und Unteres verbinden (Sterne und Welle, Frucht und See) – am Anfang und Ende der Strophe. Und so umgeben die beiden vertikalen Paare die beiden horizontalen Paare in der Mitte, Nebel und Ferne, Morgenwind und Bucht. Jedes der Liebespaare bekommt auch hier wie Kind und Mutter in der ersten Strophe je ein Verspaar, alle zusammen aber sind in einem einzigen Satz verbunden und stehen unter dem Wort „Liebe und Leben“, das die mittlere Strophe voraus erzählt hat. So wohlortiert und geordnet nach Art, Vers und Interpunktion erlebt kein Ich innerhalb der Natur, wohl aber kann es sich so eine Natur als Liebesnatur in Paaren erzählen. Auch hier übrigens ein auffälliger Parallelismus membrorum – so daß man fast mit einer Übergeneralisierung fragen möchte, ob solche Wiederholungen nicht allgemeiner lyriktypisch sind.

Die Figuration von Ich und Mutter Natur ist also in der dritten Strophe transformiert in die vierfache Figuration eines erotischen Paares – zwei achtzeilige Strophen, unterschiedlich und gleich. Sie umgeben die mittlere Strophe von nur vier ganz anders gearteten Versen.

Hier erzählt das Ich in einer Selbstanrede den Ausschluß des äußeren Raums der Welt („Aug’, mein Aug’, was sinkst du nieder?“) und den Eintritt in die innere Welt der Träume („Goldne Träume, kommt ihr wieder?“). Und nun befiehlt es, handelnd im Imperativ, dem Traum den Weggang und sich selbst den Neueingang in die Welt: „Weg, du Traum! So gold du bist: / Hier auch Lieb’ und Leben ist.“

Was das genauer für Träume sind, das wird hier wie in der Lyrik so oft nicht erzählt, und doch ist alles ganz klar. Golden sind sie, glänzend und herrlich; sie kommen „wieder“, sind also nicht zum ersten Mal da, sie haben eine Geschichte (in einer minimalen iterativen Analepse); und sie handeln von „Lieb’ und Leben“, wie man aus dem nach außen verweisenden „auch“ entnehmen kann. Die psychoanalytische Interpretation würde sie vielleicht Regression nennen, Träume, die die glückliche Zeit des embryonalen Zustands wiederholen. Der Textanalytiker wird sie nehmen als das, was sie sind, nämlich als Träume von Liebe und Leben, als Phantasien eines gesteigerten, goldenen Glücks, woher auch immer das angeregt sein mag. Aber auf jeden Fall sehen wir in dieser Strophe einen räumlichen Schritt aus der Welt heraus in das Innere des Ich und wieder heraus, weil auch die Welt wie der goldene Traum ist oder es durch die Erzählung werden soll. Das Ich kann in ihr aufgehoben sein, es findet die erotisch-erhöhte Liebe auch in der Welt und nicht nur im Traum.

Was den Rückgang ins Ich ausgelöst hat, das liegt in der Auslassung zwischen der ersten und zweiten Strophe. Die Begegnung der Dinge der Welt? Vielleicht. Die Lücke zwischen den beiden Strophen, die Ellipse, stellt aber einen Wirkungszusammenhang gerade nicht her. So können wir in der zweiten Strophe nur eine Art Krise feststellen, die das Ich in der Wirklichkeitsaneignung und dem Wirklichkeitsglauben zunächst einmal schwächt, die es dann aber in dem Entschluß, Leben und Liebe in der Welt zu finden oder in sie einzubringen, gerade wieder stärkt. Das Gedicht erzählt also, oder stellt sie genauer gesagt her, eine Krisenbiographie, einen Gang von der frühen Harmonie über eine Störung zu einer neuen Harmonie in der Welt.

So wird aus einem einzelnen Erlebnis ein kleiner Mythos der Welt und des Lebens. Aus der bloßen Gelegenheit ein weitreichendes Modell. Das ist durchaus modern. Wenn über Jahrhunderte hinweg stabile Mythen zerfallen, so wollen sie wohl ersetzt sein, aber woher soll man sie so schnell nehmen? Jeder Augenblick bietet sich an und will ausprobiert sein auf seinen übersituationellen Gehalt. Man nimmt ihn symbolisch oder auch meto-

nymisch: Der bloß regionale Zürchersee wird allgemeiner zum See überhaupt und dieser als Glücksort zum Modell der Welt. Das ist nicht unproblematisch, weil das Ganze so abhängig wird von einem Teil, das zum Überdauern Bestimmte vom bloßen Augenblick, aber auch das Überindividuelle einer Weltauffassung vom je individuellen Erzählen.

## Textausgaben

Joseph Freiherr von Eichendorff. *Werke und Schriften*. Bd. 1: *Gedichte. Epen. Dramen*, hrsg. Gerhart Baumann u. Siegfried Grosse (Stuttgart, 1957).

Friedrich Wilhelm Gleim. *Schriften*. 2 Bde. 6 Tle. Bd. 2, T. 5 (Carlsruhe 1780).

Johann Wolfgang Goethe. *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, hrsg. H. Brins, D. Borchmeyer, K. Eibl u. a., 40 Bde. (Frankfurt/Main, 1987 ff.): Abt. 1, Bd. 1: *Gedichte 1756–1799*.

## Literatur

Hans Blumenberg. *Die Lesbarkeit der Welt* (Frankfurt/Main, <sup>2</sup>1971).

Heinz Hillmann. *Bildlichkeit der deutschen Romantik* (Frankfurt/Main, 1971).

*Goethe-Handbuch in vier Bänden*, Bd. 1.: *Gedichte*, hrsg. Regine Otto u. Bernd Witte (Stuttgart u. Weimar, 1996).

Paul de Man. „Die Rhetorik der Zeitlichkeit.“ In: *Die Ideologie des Ästhetischen*, hrsg. Chr. Menke (Frankfurt/Main, 1993), 83–130.

Klaus Weimar. *Goethes Gedichte 1769–1775. Interpretationen zu einem Anfang* (Paderborn u. a., 1982).

Marianne Wünsch. *Der Strukturwandel in der Lyrik Goethes. Die systemimmanente Relation der Kategorien ‚Literatur‘ und ‚Realität‘: Probleme und Lösungen* (Berlin u. a., 1975).