

In: Jürgen Schaarwächter (Hg.): Max Reger und das Lied. Tagungsbericht Karlsruhe 2015. Stuttgart: Carus 2016, S. 29-47.

SIMONE WINKO

## Kitsch oder moderne Gefühlssprache? Zur zeitgenössischen Einschätzung und zur Emotionsgestaltung der Gedichtvorlagen Max Regers

Deine Seele hat die meine  
Einst so wunderbar berührt,  
Daß sie über Raum und Zeiten  
Ewig deinen Hauch verspürt;  
[...]

(Marie Itzerott, *An dich*)<sup>1</sup>

[...]  
Ob ich lache oder weine,  
Ach, es ist ja Alles eins:  
Leid und Lust trag ich alleine  
Meine Thränen kümmern keins. (Anna Ritter, *Allein*)<sup>2</sup>

Es ist ein Ring gebogen,  
Der ist nicht blank von Glück!  
[...]  
Es ist ein Ring gebogen,  
Den bräch ich gern in Stück!  
[...]

(Ludwig Jacobowski, *Das Ringlein*)<sup>3</sup>

Max Reger hat bekanntlich mehr als 300 Lieder komponiert und für die weitaus meisten dieser Lieder Gedichte zeitgenössischer Lyriker als Vorlagen gewählt. Die drei einleitenden Zitate aus Regers Liedern könnten herangezogen werden, um eine verbreitete Einschätzung zu plausibilisieren: Die Gedichte, die Reger vertont hat, gelten als „sentimental“, von einer „spätromantischen Weichheit“ geprägt,<sup>4</sup> und damit auch als kitschig, wenig originell und nicht modern. Zwar wird heute wohl nicht mehr so strikt geurteilt,

<sup>1</sup> M. Itzerott, *Neue Lieder*, Oldenburg u. Leipzig 1899, S. 83; Reger, op. 66 Nr. 8.

<sup>2</sup> A. Ritter, *Gedichte*, 11. Aufl. Stuttgart 1901, S. 50; Reger, op. 31 Nr. 1.

<sup>3</sup> L. Jacobowski, *Leuchtende Tage. Neue Gedichte*, Minden 1900, S. 168; Reger, op. 75 Nr. 13.

<sup>4</sup> G. Wehmeyer, *Max Reger als Liederkomponist. Ein Beitrag zum Problem der Wort-Ton-Beziehung*, Diss. Köln 1950, S. 10.

wie W. K. von Jolizza es tat, wenn sie Reger attestierte, „als dichterischen Vorwurf so gerne nicht ganz einwandfreie, sogar sehr minderwertige Lyrik“ gewählt zu haben.<sup>5</sup> Aber noch immer scheint bedauert zu werden, dass Reger nicht die literarisch wertvollen Gedichte vertont habe. Während seine Kritiker zu Beginn des 20. Jahrhunderts tendenziell monierten, dass er nicht die ‚unbestreitbar Großen‘ – Goethe und die Romantiker – als Vorlagen wählte, wird aus der historischen Distanz bemerkt, dass er, der mit guten Gründen zeitgenössische Texte suchte, gerade nicht die Gedichte des kanonisierten Dreigestirns George, Rilke und Hofmannsthal herangezogen habe.<sup>6</sup> Dagegen steht eine ganz andere Einschätzung: Viele seiner Zeitgenossen nahmen die Gedichte, um die es hier geht, sehr ernst, und wenn Reger in seinen Gedichtlieferanten „bedeutende moderne[...] Dichter[...]“<sup>7</sup> sah, dann stand er mit dieser Auffassung bei weitem nicht allein. Für ihn lassen sich die Darstellung von Gefühlen und die Modernität der Gedichte problemlos vereinbaren.

Diese unterschiedlichen Einschätzungen nehme ich zum Ausgangspunkt meines Beitrags, in dem es nicht um Wort-Ton-Beziehungen, sondern nur um das Wort, also um die Gedichte geht, die Reger vertont hat. Dabei interessiert mich zunächst nicht die Wertung dieser Gedichte aus heutiger Sicht, sondern in erster Linie die literarhistorisch rekonstruierende Perspektive. Nach einer Klärung meines Untersuchungskorpus und der leitenden Begriffe (1.) möchte ich zunächst (2.) belegen, welchen Stellenwert die Gedichte der ‚Reger-Autoren‘, wie ich sie der Kürze halber nennen werde, in der Lyrik um 1900 innehatten und in welchem Sinne die Zeitgenossen sie als ‚moderne‘ Autoren sehen konnten. Im nächsten Schritt (3.) werde ich dann die Gedichte selbst in den Mittelpunkt stellen und mich dabei auf die Eigenschaft konzentrieren, die Reger offenbar besonders an ihnen geschätzt hat: ihre Emotionalität.<sup>8</sup> Genauer gesagt, werde ich fragen, auf welche Weise in den Gedichten Emotionen gestaltet werden. Das soll überblicksartig und typologisierend für ein größeres Korpus der Liedvorlagen insgesamt und detaillierter am Beispiel der drei einleitend zitierten Gedichte gezeigt werden. Auf die Frage des Kitsches und damit auf die wertende Sichtweise komme ich abschließend im Fazit (4.) noch einmal zu sprechen.

<sup>5</sup> W. K. von Jolizza [d. i. Lizzy von Waldheim und Baronin Johanna Krauss], *Das Lied und seine Geschichte*, Wien u. Leipzig 1910, S. 564.

<sup>6</sup> So z. B. G. Wehmeyer, *Max Reger als Liederkomponist*, a. a. O. (vgl. Anm. 4), S. 256; stärker historisch relativiert bei M. Schors, *Waisenkinder der Romantik. Die Lieder Max Regers*, in *Max Reger – zwischen allen Stühlen. Zehn Annäherungen*, hrsg. von C. Wiesenfeldt, Sinzig 2011, S. 59–69, hier S. 62.

<sup>7</sup> Brief Regers an Richard Braungart vom 30. 12. 1900, zitiert nach S. Popp, *Wechselwirkungen. Max Reger und die Literatur einer Zeit*, in *Annäherungen an Max Reger*, hrsg. von M. Sichardt, Hildesheim u. a. 2014 (= Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“, Schriften, Bd. 8), S. 77–104, hier S. 86.

<sup>8</sup> Vgl. dazu S. Popp, *Wechselwirkungen*, a. a. O. (vgl. Anm. 7), S. 87; M. Schors, *Waisenkinder der Romantik*, a. a. O. (vgl. Anm. 6), S. 63.



## 1. Zum Gedicht-Korpus und den leitenden Begriffen

Da es im Folgenden um die Frage geht, ob und, wenn ja, in welchem Sinne die zeitgenössischen Autoren, deren Gedichte Reger vertont hat, als modern gelten können, habe ich nur die Gedichte der Jahrhundertwende-Autoren im engeren Sinne in die Untersuchung einbezogen. Autoren wie Felix Dahn, Otto Roquette, Emanuel Geibel und andere, von denen Reger ebenfalls Texte herangezogen hat, wurden nicht aufgenommen; denn sie schrieben zwar um 1900 noch, aber ihr Schaffensschwerpunkt liegt doch früher im 19. Jahrhundert. Nach diesem Kriterium<sup>9</sup> blieben knapp 200 Gedichte im Korpus. Es sind Texte, die Reger zwischen 1892 und 1915 als Vorlagen verwendet hat, wobei der Schwerpunkt auf den Jahren 1899–1905 liegt. Da hier vor allem die Lyriker aussagekräftig sind, von denen Reger mehrere Gedichte vertont hat, brauchten nicht alle der Autoren, von denen Reger nur ein Gedicht ausgewählt hat, im Korpus vertreten zu sein; zudem wurden die 19 Kindergedichte für die Auswertung herausgenommen, weil sie ein eigenes Genre bilden. Insgesamt umfasst das Untersuchungskorpus damit 163 Gedichte.

Was Emotionen sind, muss in einem musikwissenschaftlichen Kontext nicht erläutert werden. Steht doch die Musik als Vermittlerin von Emotionen an erster Stelle, vor dem Bild und deutlich vor dem Wort.<sup>10</sup> Dennoch sei der Begriff hier kurz bestimmt, weil er so vieldeutig ist und auf jeden Fall geklärt werden muss, was im Folgenden mit ‚Emotionsgestaltung im Gedicht‘ gemeint ist.

Unter ‚Emotionen‘ verstehe ich hier zur biologischen Ausstattung des Menschen zählende psychophysische Größen, die zwar subjektiv unmittelbar wahrgenommen – gefühlt – werden, jedoch zugleich in hohem Maße kulturell geprägt sind.<sup>11</sup> Semiotisch betrachtet, stellen Emotionen einen eigenen Code dar und sind zugleich selbst kulturell codiert: Zum Wissen einer Kultur gehören das Wissen über die Beschaffenheit von Emotionen und die prototypischen Szenarien, in denen sie entstehen und sich in bestimmten Phasen entwickeln, zudem von kulturellen Normen geprägtes Wissen darüber, in welchen Situationen ein Mensch welche Emotionen fühlen sollte und welche Form des Ausdrucks als angemessen gilt. Dieses Wissen bestimmt nicht nur die Artikulation, sondern bereits die subjektive Wahrnehmung von Emotionen.

Die Sprache ist ein Mittel, um über Gefühle zu sprechen, sie zu thematisieren – das zumindest kann sie besser als Bild und Ton –, aber sie wird auch eingesetzt, um Gefühle auszudrücken oder zu präsentieren. Auch wenn sie darin nicht so gut abschneidet wie die Musik, verfügt sie doch über diverse Mittel, mit denen Emotionen ausgedrückt wer-

<sup>9</sup> Einschränkung sei betont, dass die Kategorie ‚Jahrhundertwende-Autor‘ nicht trennscharf ist.

<sup>10</sup> Vgl. z. B. J. Robinson, *Music and Emotions*, *Journal of Literary Theory* 1. Jg. (2007), 2. Heft, S. 395–419, besonders S. 413–416.

<sup>11</sup> Zum Folgenden vgl. S. Winko, *Kodierte Gefühle. Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900*, Berlin 2003, S. 108f.; auch A. M. Fenner, *Trauer in der deutschen Nachkriegslyrik. Zur Emotionsgestaltung bei Günter Eich, Marie Luise Kaschnitz und Nelly Sachs*, Diss. Göttingen 2015 <<http://hdl.handle.net/11858/00-1735-0000-0022-5F8C-D>>, S. 64–73.



den können.<sup>12</sup> Die Alltagssprache ist voll von Emotionen artikulierenden Redeweisen, die Sprache der Literatur noch viel mehr. In der Literaturwissenschaft werden Emotionen unter vier Perspektiven untersucht:<sup>13</sup> empirisch als Ergebnis der Rezeption literarischer Texte, als Faktoren, die die Produktion von Literatur bestimmen, als Kontextfaktoren und schließlich als Eigenschaften der Texte. Um letztere Perspektive geht es in diesem Beitrag. Nimmt man sie ein, dann ist zu fragen, welches ‚Emotionspotenzial‘ ein Text hat, d. h. welche sprachlichen Ausdrücke, Bilder und Handlungselemente er aufweist, die in der Lage sind, ganz bestimmte (und nicht irgendwelche) Emotionen an die Leser zu vermitteln. Dabei kommt es nicht darauf an, ob Leser bei ihrer Lektüre tatsächlich in der rekonstruierten Weise emotional reagieren; sondern es wird untersucht, welche Emotionscodes im Text verwendet werden, die spezifische Emotionen nahelegen. Gedichte haben prinzipiell zwei Möglichkeiten, Emotionen zu gestalten: auf der sprachlichen Ebene (mit Wörtern, sprachlichen Bildern, Metrum usw.) und auf der Ebene der Textwelt, also der Welt, die im Gedicht geschildert wird. In der Gestaltung der Textwelt werden auch gestische oder mimische Codes eingesetzt, die Emotionen vermitteln können, etwa der gesenkte Kopf einer Figur als Ausdruck ihrer Trauer oder der erhobene Kopf als Ausdruck von Stolz oder Trotz. Der Sprecher in einem Gedicht kann seine eigenen Emotionen und die anderer Figuren thematisieren (z. B. „Ich trag es mit fröhlichem Mute“, Bierbaum, *Frauenhaar*, V. 5; Reger, op. 37 Nr. 4), oder er kann sie präsentieren (z. B. „Oh ihr süßen, weißen Tauben“, Morgenstern, *Weißer Tauben*, V. 9; Reger, op. 51 Nr. 12) und bedient sich zu diesem Zweck in der Regel konventionalisierter sprachlicher Mittel. Um zu erkennen, wie in einem Gedicht Emotionen gestaltet werden, ist es wichtig, diese Mittel sowie alle auf Emotionen bezogenen Informationen im Text zu untersuchen.

## 2. Zur literarhistorischen Position der Reger-Autoren

Die zeitgenössischen Lyriker, deren Gedichte Reger vertont hat (vgl. Tabelle 1), lassen sich nicht – nicht einmal tendenziell – nur einer literarischen Richtung zuordnen. Wer sie überwiegend als „Vertreter des literarischen Jugendstils“ bezeichnet, macht es sich zu einfach.<sup>14</sup> Vielmehr hat Reger die Gedichte unabhängig von der Nähe ihrer Verfasser zu literarischen Richtungen gewählt, worauf Susanne Popp zu Recht hingewiesen hat.<sup>15</sup> So finden sich im Korpus der Reger-Autoren Lyriker, die dem naturalistischen Programm nahe stehen, neben solchen, die man heute einer gemäßigt ästhetizistischen Richtung zuordnen kann, und Autoren, deren Gedichte Merkmale des Lebenspathos, der

<sup>12</sup> Vgl. M. Schwarz-Friesel, *Sprache und Emotion*, Tübingen 2007, Kapitel 5.

<sup>13</sup> Vgl. genauer T. Anz, *Kulturtechniken der Emotionalisierung. Beobachtungen, Reflexionen und Vorschläge zur literaturwissenschaftlichen Gefühlsforschung*, in *Im Rücken der Kulturen*, hrsg. von K. Eibl, K. Mellmann und R. Zymner, Paderborn 2007 (= *Poetogenesis*, Bd. 5), S. 207–239.

<sup>14</sup> So z. B. M. Schors, *Waisenkinder der Romantik*, a. a. O. (vgl. Anm. 6), S. 62.

<sup>15</sup> Vgl. S. Popp, *Wechselwirkungen*, a. a. O. (vgl. Anm. 7), S. 87.



Neoromantik, des Impressionismus und des Jugendstils aufweisen. Neben ihnen wiederum gibt es Gedichte, die keines dieser Merkmale aufweisen. Damit entsprechen die von Reger vertonten Gedichte dem vielfältigen Spektrum der Jahrhundertwende-Lyrik, allerdings ohne Vertreter einer dezidierten Dekadenz-Lyrik.<sup>16</sup>

Tabelle 1. Korpusautoren, deren Gedichte Reger als Liedvorlagen gewählt hat, geordnet nach der Anzahl der vertonten Gedichte

1. Martin Boelitz (27)	11. Daniel Saul (3)
2. Gustav Falke (17)	Sofie Seyboth (3)
3. Anna Ritter (16)	Marie Stona (= Marie Scholz) (3)
4. Franz Evers (13)	12. Rudolf Baumbach (2)
5. Otto Julius Bierbaum (10)	Theo Schäfer (2)
Ernst Ludwig Schellenberg (10)	Ernst von Wildenbruch (2)
6. Richard Braungart (9)	Stefan Zweig (2)
Ludwig Jacobowski (9)	...
Ludwig Rafael (= Hedwig Kieseckamp)	13. Otto Erich Hartleben (1)
(9) <sup>17</sup>	Isolde Kurz (1)
7. Christian Morgenstern (8)	Detlev von Liliencron (1)
8. Richard Dehmel (6)	John Henry Mackay (1)
9. Josef Huggenberger (5)	Marie Madeleine (= Marie Madeleine von
Marie Itzerott (5)	Puttkamer) (1)
10. Carl Busse (4)	Clara Müller (1)
Oskar Wiener (4)	...

## 2.1 Zur zeitgenössischen Einschätzung der Reger-Autoren

Wie wurden die Lyriker, deren Gedichte Reger vertont hat, in ihrer Zeit eingeschätzt? Um diese Frage zu beantworten, ließen sich die zeitgenössischen Rezensionen ihrer Gedichtbände heranziehen. In ihnen werden Autoren wie Richard Dehmel und Otto Julius Bierbaum, Anna Ritter, Franz Evers und Ludwig Jacobowski überwiegend lobend besprochen, wenn es selbstverständlich auch Kritiker gibt. Nicht auf dieses literaturkritische Tagesgeschäft will ich im Folgenden aber eingehen, sondern zwei andere Quellentypen heranziehen: Lyrikanthologien und zeitgenössische Literaturgeschichten.

Auch Sammlungen zeitgenössischer Lyrik geben Aufschluss darüber, wie die von Reger ausgewählten Autoren von literarischen Akteuren um 1900 eingeschätzt wurden. Ich meine hier nicht die Anthologien, die Reger als Quelle genutzt hat. Zu ihnen zählt, wie in dem ausgesprochen hilfreichen *Reger-Werk-Verzeichnis* nachgewiesen wurde,

<sup>16</sup> Vgl. auch M. Schors, *Waisenkinder der Romantik*, a. a. O. (vgl. Anm. 6), S. 62.

<sup>17</sup> Reger hat von den neun Gedichten Rafaels, die er als Vorlagen nutzte, eines zweimal vertont; Analoges gilt für Huggenbergers Gedichte. Die geringfügigen Abweichungen dieser Liste von der Susanne Popp resultieren daraus, dass ich mehrmals vertonte Texte nur als ein Gedicht zähle; vgl. S. Popp, *Wechselwirkungen*, a. a. O. (vgl. Anm. 7), S. 81.



Maximilian Berns vielgelesene Anthologie *Deutsche Lyrik seit Goethes Tode bis auf unsere Tage*, die seit 1877 in mehreren Auflagen bei Reclam in Leipzig erschien und dann zu anderen Verlagen wechselte.<sup>18</sup> Sie ist insofern keine einschlägige Sammlung für zeitgenössische Gedichte, als sie auch viele Texte von Autoren der Romantik und des Realismus enthält. Dasselbe gilt für Ludwig Jacobowskis Anthologie *Neue Lieder der besten neueren Dichter für's Volk* (1899), die Reger ebenfalls verwendet hat: Auch sie enthält eine ganze Reihe von Gedichten, deren Verfasser man heute nicht als Autoren der Jahrhundertwende bezeichnen würde, z. B. Felix Dahn und Theodor Storm.<sup>19</sup> Maßgeblich waren vielmehr zwei verbreitete Anthologien, die sich dezidiert auf ‚moderne‘ deutschsprachige Lyrik der Gegenwart beschränkten: Hans Benzmanns Anthologie *Moderne deutsche Lyrik* und Hans Bethges *Deutsche Lyrik seit Liliencron*. Beide Sammlungen erschienen für den Schwerpunkt von Regers Liedschaffen zu spät: Benzmanns Anthologie wurde 1904 – mit weiteren Auflagen 1907, 1913 und einer 4. Auflage ohne Jahresabgabe – im Reclam Verlag publiziert und löste dort Berns Anthologie ab; Bethges Sammlung erschien 1905 bei Hesse in Leipzig und war für eine Gedichtsammlung sehr erfolgreich: Bis 1927 wurden 92.000 Exemplare gedruckt.

Vergleicht man nun die zeitgenössischen Autoren, die Reger vertont hat, mit denen, die in diesen beiden großen Anthologien ‚moderner‘ Lyrik aufgenommen worden sind, so zeigen sich überraschend viele Übereinstimmungen: 17 der Reger-Autoren finden sich bei Bethge, bei Benzmann sind es sogar 23. In den beiden Anthologien sind mit Martin Boelitz, Gustav Falke, Anna Ritter, Franz Evers und Otto Julius Bierbaum auch fünf der sechs Lyriker vertreten, von denen Reger besonders viele Gedichte, nämlich zehn oder mehr, vertont hat. Zwar können diese Anthologien keine Quellen sein, die Reger inspiriert haben, aber sie lassen sich doch als zeitgenössische Dokumente heranziehen, die ihn in seiner Einschätzung bestätigen: Es *sind* zu einem Großteil dezidiert ‚moderne‘ Autoren, deren Gedichte er für seine Lieder gewählt hat, auch aus der Sicht der Lyrik-Experten um 1900. Was ‚modern‘ hier heißen kann, wird im Abschnitt 2.2 genauer beleuchtet.

Als zweiter aufschlussreicher Quellentyp können die Literaturgeschichten dienen, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts erschienen sind. Literaturgeschichten versammeln kodifiziertes Wissen und versuchen, in ihren Einschätzungen die situative und historische Bedingtheit der Literaturkritik zu vermeiden. Ein Blick in vier dieser Werke unterstützt die Auffassung, dass die meisten der Reger-Autoren als modern gelten konnten.<sup>20</sup> So gilt

<sup>18</sup> Vgl. *Regel-Werk-Verzeichnis*, S. 519. In der verbreiteten und „wesentlich verbesserten“ 18. Auflage erschien Berns Anthologie bei Hesse; vgl. dazu und zu den folgenden bibliographischen Angaben *Bibliographie der deutschsprachigen Lyrikanthologien 1840–1914*, hrsg. von G. Häntzschel unter Mitarbeit von S. Kucher und A. Schumann, Bd. 1, München u. a. 1991, S. 107, 95 und 120.

<sup>19</sup> Diese Anthologie weist insgesamt die meisten Überschneidungen mit dem Korpus der Reger-Autoren auf: 20 Autoren aus der Gruppe der Jahrhundertwende-Dichter und 14 aus der Gruppe der zwischen 1880 und 1899 weiterhin schreibenden Lyriker des 19. Jahrhunderts. Die Grenze zwischen beiden Gruppen ist allerdings, wie gesagt, nicht eindeutig zu ziehen.

<sup>20</sup> Behaupten kann ich das für alle öfter als dreimal vertonten Autoren mit den Ausnahmen Braungart, Hugenberg, Itzerott, Rafael und Schellenberg, über die meine Quellen nichts hergegeben haben.

das folgende Fazit Hans Naumanns, das er 1923 schon aus einer Distanz heraus formulierte, auch für diese Autoren, wenn auch nicht für jedes einzelne ihrer Gedichte: Naumann betont, die neue Lyrik habe

„die alte romantisch-akademische Epigonen- und Goldschnittlyrik völlig aus dem Felde geschlagen und die Begriffe von Kunst und Dichter einer gründlichen Regeneration unterworfen [...]. Frische, kühne und neue Töne waren angeschlagen worden, in neuen Formen und neuem Stil erklang ein neues Lebensgefühl; inhaltlich war die Verbindung mit dem Geistesleben der Zeit erreicht, ‚modern‘ im eigentlichen Sinne war die Lyrik geworden, Echtheit in diesem Sinne war in der Tat an Stelle der alten ‚Unwahrheit und Verlogenheit‘ getreten.“<sup>21</sup>

Es fällt auf, dass es gerade die „Echtheit“ des Gefühls und seine angemessene Gestaltung im Gedicht sind, die in den Literaturgeschichten vielen der von Reger geschätzten Autoren zugeschrieben werden. Beispielsweise attestiert der Literaturhistoriker Eduard Engel dem Autor Martin Boelitz, dass er „Wirklichempfundenes ohne alle Künstelei schwungvoll, feurig und farbig gesungen“ habe.<sup>22</sup> Bei Anna Ritter sei es ihre besonders ausgeprägte „Kraft der Empfindung“,<sup>23</sup> die ihr das Potenzial zu einer großen Dichterin verleihe; und Ludwig Jacobowskis Gedichtbände „zeigen einen deutlichen Fortschritt an Tiefe der Empfindung und Prägungsschärfe des lyrischen Ausdrucks“,<sup>24</sup> der dafür Sorge, dass „mehr als ein[es]“ seiner Gedichte „bleiben“ wird.<sup>25</sup>

Auch Alfred Soergels wirkungsmächtige Literaturgeschichte von 1911, die 1928 bereits die 20. Auflage erfuhr, unterstützt diesen Befund. Soergel widmet dem Dichter Gustav Falke immerhin ein eigenes Kapitel und charakterisiert seine Lyrik mit den Attributen „Grazie, Scherz und Laune, harmonisches Formen- und Farbenspiel, Springen und Schweben und stilles Sichversenken in die Welt des Gefühls, ein Horchen auf die feinsten Stimmen in der eigenen Brust und in der Natur [...], auch ein weises Sichbeschränken“.<sup>26</sup> Schlechter kommt Franz Evers weg, den Soergel ebenfalls in einem eigenen Kapitel behandelt. Er kritisiert scharf Evers' pathetische „hohe“ Lieder:<sup>27</sup> „Ein Nebel großer, dunkler, rätselhafter Worte schlägt einem entgegen. Aber das große Aufgebot von Sternen, Sonnen, Sphinxen, Adlern, Tauben,

<sup>21</sup> H. Naumann, *Die deutsche Dichtung der Gegenwart 1885-1923*, Stuttgart 1923, S. 274. Wenn Naumann hier „das neue Geschlecht der Holz und Schlaf, der Hartleben und Bierbaum, Liliencron und Dehmel“ als Akteure des Wandels in der Lyrik anführt, haben diese Namen für ihn Stellvertreterfunktion.

<sup>22</sup> E. Engel, *Geschichte der deutschen Literatur des Neunzehnten Jahrhunderts und der Gegenwart*, Wien u. Leipzig 1912., zitiert nach der 5. Aufl. 1913, S. 347. Engel stuft Boelitz als „erfreulichen jüngeren Nachwuchs“ ein und lobt seinen Gedichtband *Frohe Ernte* (1905). Reger waren Gedichte aus diesem Band schon vor Erscheinen bekannt, neun von ihnen hat er vertont; vgl. *Reger-Werk-Verzeichnis*, S. 285, 309 und öfter.

<sup>23</sup> E. Engel, *Geschichte der deutschen Literatur*, a. a. O. (vgl. Anm. 22), S. 371.

<sup>24</sup> Ebdt., S. 338.

<sup>25</sup> Ebdt., S. 339.

<sup>26</sup> A. Soergel, *Dichtung und Dichter der Zeit. Eine Schilderung der deutschen Literatur der letzten Jahrzehnte*, Leipzig 1911, S. 506.

<sup>27</sup> Dieses und die folgenden Zitate ebdt., S. 580.

Lilien, Paradiesen, Welten, Purpurfernen wirkt weniger als eine Überfülle gefühlsnotwendiger Symbole als ein Sammelsurium poetischer Requisiten.“ In diesen Gedichten gebe Evers ein Beispiel dafür, „daß man etwas innerlich durchlebt haben kann, ohne den dichterisch neuen innerlichen Ausdruck zu finden“. Diese Kritik gilt aber nicht für Evers' „frische Verse“; seine „einfachen“ Gedichte lässt Soergel allesamt gelten. Und gerade von diesen einfacheren Gedichten hat Reger mehrere vertont, vor allem aus den *Ernteliedern* (1901). Aber auch aus den von Soergel als überfrachtet kritisierten Gedichtbänden *Fundamente* (1893) und *Königslieder* (1894) hat Reger die schlichteren Gedichte gewählt.

Neben den positiven Einschätzungen findet sich in den zeitgenössischen Literaturgeschichten auch Kritik an den Lyrikern, deren Gedichte Reger vertont hat. So attestiert der Literaturhistoriker Richard M. Meyer der von Reger vor allem wegen ihres ersten Gedichtbandes geschätzten Lyrikerin Anna Ritter zwar ein „anmutiges Talent“, hält sie aber insgesamt für „überschätzt“,<sup>28</sup> und Richard Dehmel besitzt für ihn „ein viel zu geringes Talent zum poetischen Erlebnis“, um überzeugen zu können.<sup>29</sup> Wie übrigens auch die später kanonisierten Jahrhundertwende-Lyriker George und Hofmannsthal wurden die Reger-Autoren in ihrer Zeit durchaus ambivalent beurteilt und konnten – je nach Position des Urteilenden – zum Teil für zu schlicht, zu überfeinert, zu bieder oder zu wenig gestaltungsmächtig gehalten werden. Es wird hier aber auch nicht behauptet, dass es unangefochten hochgeschätzte Lyriker waren, die Reger einer Bearbeitung für wert erachtet hat, sondern Autoren, die in ihrer Zeit für ‚satisfaktionsfähig‘ gehalten wurden: Die meisten der von Reger prominent vertonten Autoren sind wichtige Lyriker ihrer Zeit und werden als ‚modern‘ eingestuft. Sie lassen sich einer Gruppe zurechnen, die über literarische Richtungen hinweg ein Ziel eint: der Versuch, Gefühle zeitgemäß in Gedichte zu bringen. Insofern ist Jolizzas Einschätzung erheblich zu eindimensional, wenn sie behauptet, dass Reger in Bezug auf seine Gedichtauswahl „nicht auf der Höhe der modernen Anschauungen“ stehe.<sup>30</sup>

## 2.2 ‚Moderne Emotionsgestaltung‘ als wichtiges Ziel der Lyriker um 1900

Mit ihrem Bemühen um einen besonderen Umgang mit Emotionen stehen die Reger-Autoren nicht allein: Um 1900 suchten zahlreiche Lyriker eine ‚moderne Gefühlsprache‘, und auch in vielen poetologischen Texten der Jahrhundertwende geht es prominent um dieses Ziel. Lyriker, Kritiker und Verfasser von Autorenpoetiken halten mit wenigen Ausnahmen an der traditionellen gattungstypologischen Forderung fest, dass Gedichte Gefühle ausdrücken sollen; sie sollen es allerdings auf eine zeitgemäße Weise tun.<sup>31</sup> ‚Gefühl‘, vor allem in der Verbindung mit ‚modern‘, wird um 1900 zu einem

<sup>28</sup> R. M. Meyer, *Die deutsche Literatur des Neunzehnten Jahrhunderts*, Berlin 1912, S. 655.

<sup>29</sup> Ebdt., S. 643.

<sup>30</sup> W. K. von Jolizza, *Das Lied und seine Geschichte*, a. a. O. (vgl. Anm. 5), S. 564.

<sup>31</sup> Vgl. S. Winko 2003, *Kodierte Gefühle*, a. a. O. (vgl. Anm. 11), S. 213ff.



„Kampfbegriff“.<sup>32</sup> Vertreter sehr unterschiedlicher, aus heutiger Sicht auch entgegengesetzter literarischer Positionen verfolgen dasselbe Ziel, nämlich ein tief empfundenes Gefühl ‚authentisch‘ und ‚modern‘ auszudrücken, und sie beanspruchen gleichermaßen für sich, dieses Ziel mit ihren Gedichten zu erreichen: von den Naturalisten über die Impressionisten und die Symbolisten bis hin zu den zivilisationskritischen Anhängern der diversen Reformbewegungen um 1900. So wird der Begriff ‚modern‘ zwar jedes klaren Inhalts beraubt, als vor allem relationaler Begriff erfüllt er jedoch zugleich eine wichtige Aufgabe: Wer ihn verwendet, markiert damit, dass seine eigene Position zeitgemäß und zukunftsweisend, die der Gegner aber veraltet und überholt sei. Er ordnet sich den Sezessionisten zu, die mit Traditionen der Lyrik brechen oder doch zumindest ihre Konventionen an die neue Zeit anpassen wollen.

Aus emotionsgeschichtlicher Perspektive betrachtet, ist es demnach zu einfach, die Forderung nach einer angemessenen Gestaltung von Gefühl stets als anachronistisch oder als Flucht in eine heile Welt der Innerlichkeit aufzufassen. Vielmehr ‚fühlen‘ die Autoren ihrer Selbsteinschätzung nach tatsächlich ‚anders‘ als ihre Vorgänger, und diese Einschätzung verbindet sie, auch wenn sie einander widersprechende Poetiken vertreten. Was sie als ‚anders‘ wahrnehmen, kann die Qualität der Emotionen sein, die sie als komplexer, differenzierter oder subtiler empfinden, aber auch die Zugangsweise zu ihnen, also das ‚Fühlen‘, das sich mit den modernen Lebensbedingungen gewandelt habe. Dabei beziehen sie aktuelles Wissen über die Beschaffenheit und den anthropologischen Stellenwert von Emotionen ein – ein Wissen, das sowohl in wissenschaftlichen Spezialdiskursen als auch in popularisierten Diskursen ihrer Zeit behandelt wird –, und sie nehmen Stellung zu der kulturellen und sozialen Situation, in der sie leben. Wenn nun Max Reger die Vorlagen für seine Lieder nach den Kriterien „Grundstimmung“ und „Intensität der durch den Text ausgelösten Empfindung“ ausgewählt hat,<sup>33</sup> dann stimmt sein Anliegen mit dem vieler zeitgenössischer Lyriker und anderer literarischer Akteure überein. Denn für sie zeigt sich gerade in der Frage, welche Gefühle auf welche Weise im Gedicht gestaltet werden, die Modernität der Lyrik.

<sup>32</sup> H. Thomé, *Modernität und Bewußtseinswandel in der Zeit des Naturalismus und des Fin de siècle*, in *Naturalismus, Fin de siècle, Expressionismus (1890–1918)*, hrsg. von Y.-G. Mix, München 2000 (= Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Bd. 7), S. 15–27 und 580 f., hier S. 15.

<sup>33</sup> S. Popp, *Wechselwirkungen*, a. a. O. (vgl. Anm. 7), S. 87.

### 3. Strategien der Emotionsgestaltung in den Korpus-Gedichten

Was aber kennzeichnet nun die ‚moderne‘ Emotionsgestaltung in der Lyrik um 1900? Anders gefragt: Wie sehen solche Gedichte aus, deren Verfasser sich um eine angemessene Darstellung von Gefühl bemühen? Auch wenn die Poetiken keine klaren Kriterien für in dieser Hinsicht ‚moderne Gedichte‘ angeben, lassen sich doch abstrakte Merkmale erschließen, in denen die Gedichte übereinstimmen, die von Zeitgenossen als ‚modern‘ eingestuft wurden. Dies hat eine Studie ergeben, in der ich gut 2.700 Gedichte aus Anthologien zeitgenössischer Lyrik um 1900 auf ihre Gestaltung von Emotionen hin untersucht habe. Es zeigte sich unter anderem, dass emotionsgeschichtliche Innovationen in der Regel aus dem Kombinieren und Variieren vorhandener Emotionscodes bestehen und dass diese Innovationen quer zur literarhistorischen Kanonisierung verlaufen: Zu den Gedichten, die Emotionen ‚modern‘ gestalten, zählt auch ein großer Teil der Texte, die in neueren Literaturgeschichten als ‚nicht-modern‘, ‚spät-romantisch‘, ‚epigonal‘ und ähnlich eingestuft werden – und zu ihnen gehören auch die von Reger vertonten Gedichte.

#### 3.1 Typen der Emotionsgestaltung im Korpus der Reger-Lieder

Fünf Typen der Gestaltung von Emotionen ließen sich in der größeren Studie identifizieren.<sup>34</sup> Sie unterscheiden sich danach, wie sie sprachliche Mittel einsetzen, mit denen Emotionen in den Gedichten thematisiert oder präsentiert werden, und welche Modelle einzelner Emotionen sie voraussetzen, auf die in der Textwelt Bezug genommen wird. Vier dieser Typen finden sich auch im Korpus der Reger-Lieder.

Gedichte des Typs I variieren oft verwendete, bekannte Formeln. Phraseologismen und traditionsreiche literarische Formeln werden eingesetzt, um Emotionen sprachlich zu vermitteln. Beispiele sind die abgegriffene Metapher ‚mein Herz ist schwer‘ für ‚ich bin traurig‘ oder die Formel vom zerbrochenen Ring als Zeichen für Liebesschmerz. Die Autoren können diese Art, Emotionen zu vermitteln, durchaus als modern ansehen, weil sie die bekannten Formeln für besonders geeignet halten, bestimmte zeitgenössische Erfahrungen in Gedichten zu gestalten. Daher verwenden sie das bekannte Repertoire an Bildern und Redewendungen, aber sie variieren es dabei durch besondere Kombinationen. Das einleitend zitierte Gedicht *Das Ringlein* von Ludwig Jacobowski ist dafür ein Beispiel, das in Abschnitt 3.2 noch ausführlicher betrachtet wird. Übrigens kommt das idiomatische ‚schwere Herz‘ im gesamten Reger-Korpus nicht einmal vor, auch wenn es in den Gedichten oft um Trauer geht.

In Gedichten des Typs II bemühen sich die Autoren um eine neue Bildlichkeit. Sie setzen neue, ungewöhnliche Metaphern und Vergleiche ein, um Emotionen zu vermitteln. Das Spektrum ist breit, wie drei Beispiele zeigen mögen. In Bierbaums Gedicht *Gegen Abend* findet sich die Metapher „der Mond, das Licht der Küsse“ (Bierbaum,

<sup>34</sup> Im Folgenden übernehme ich die Typologie aus S. Winko, *Kodierte Gefühle*, a. a. O. (vgl. Anm. 11), Kapitel 9.3, modifiziere sie aber leicht.

*Gegen Abend*, V. 9; Reger, op. 70 Nr. 11), die Nacht, Licht und Liebe miteinander verbindet. Boelitz umschreibt die Seele als „ein[en] Abendteich, auf dessen Flut / Der Schimmer hoher Sterne ruht“ (Boelitz, *Reinheit*, V. 7f.; Reger, op. 62 Nr. 6) und formuliert damit eine Metapher, die eine ruhige Naturstimmung, den Bezug auf eine höhere Instanz und die Freude des Sprechers beim Anblick des geliebten Du zusammenführt. In Dehmels Gedicht *Venus Universa* schließlich findet sich ein ausgeführtes Bild für eine monistisch überhöhte Variante körperlich-sexueller Lust, das die gesamte dritte Strophe ausfüllt (V. 9–12; Reger, *Die Liebe*, op. 66 Nr. 7):

„Und ganz im Weltgrund, wo sonst blindgeballt  
entzweite Lüste hausen voller Fehle,  
enthüllten sich auf einmal unsre Hehle  
vereint als lauter Liebeslustgewalt.“

Gedichte des Typs II bestehen nicht ausschließlich aus ungewöhnlichen Metaphern und Vergleichen, sondern setzen sie neben etablierten Bildern zur Thematisierung oder zur Präsentation von Emotionen ein. In Hinsicht auf ihre Tiefenstruktur gleichen Gedichte, in denen eine neue Bildlichkeit verwendet wird, denen des Typs I, weil sie dieselben Emotionsmuster nutzen und dieselben prototypischen Situationen schildern wie diese.

Dem Typ III sind Gedichte zuzuordnen, die das emotionale Ausdrucksverhalten der Figuren oder des Sprechers variieren, und zwar in Hinsicht auf die Ausdrucksintensität. Vom literarisch Erwartbaren können sie auf zwei Weisen abweichen: Sie können die Emotionen übersteigert ausdrücken oder auch Gefühle in einer prototypisch emotionalen Situation verweigern. Beides kann in den Gefühlsäußerungen einzelner Figuren oder denen des Sprechers vorkommen. In ästhetizistischer Lyrik wird dieses Verfahren des Öfteren eingesetzt, nicht allerdings in den von Reger vertonten Gedichten.

Eine weitere Gruppe von Gedichten (Typ IV) schildert neue, besondere Situationen, in denen Emotionen ausgelöst oder geprägt werden. Sie ersetzen die Situationen, in die diese Emotionen typischerweise eingebettet sind, durch andere, weniger übliche. Dies ist etwa der Fall, wenn junge Liebe und Hoffnung, die meist in einem Frühlingszenario vorkommen, in einer Winterlandschaft platziert werden, oder wenn der „Frühlingsglanz“ mit „Frühlingsleid“ verbunden wird (Marie Madeleine, [*ohne Titel*], V. 4 und 8; Reger, *Mädchenlied*, WoO VII/27). Noch häufiger modifizieren die Lyriker die prototypischen Auslöser für Emotionen und damit wichtige Handlungselemente in den Gedichten. Dabei nutzen sie meist typisierte Situationen und kombinieren sie mit ungewöhnlichen, überraschenden Elementen der Handlung oder des Settings. Standardbeispiel für einen solchen Prototyp ist der Verlust eines geliebten Menschen als Auslöser von Trauer. Im Gedichtkorpus finden sich auch ungewöhnlichere Auslöser, wie das im Abschnitt 3.2 zu behandelnde Gedicht *Allein* von Anna Ritter zeigt, und sogar ein Beispiel für eine emotionale Kettenreaktion. In *Neue Fülle* von Stefan Zweig (Reger, op. 104 Nr. 1) wird eine Art Emotionsübertragung zunächst von einem Du auf

ein liebendes Ich und dann vom Ich auf die Natur geschildert, die sich dann gleichermaßen sehnsüchtig artikulieren: „Und mein Herz und Nacht und Sterne / Rauschten gleiche Melodie.“ (V. 7f.). Damit wird der traditionsreiche Topos der emotionalen Übereinstimmung von Mensch und Natur auf eine neue Weise begründet. Schließlich können auch die Gestik und Mimik des Emotionsausdrucks auf ungewöhnliche Weise gestaltet sein. In Huggenbergers Gedicht *Züge* (Reger, op. 79c Nr. 8) z. B. werden die Gesichtszüge des Sprechers gleichgesetzt mit einer „Schrift“, in die ein ‚Du‘ „das Traurigste [...] hinein geschrieben“ hat (V. 7f.).

Während Gedichte der bislang betrachteten Typen im Spektrum der Emotionen bleiben, die in Lyrik erwartbar sind, wird dieses Spektrum in Gedichten des Typs V erweitert. Zwar gehen auch diese Gedichte von kulturell etablierten Emotionsmustern aus, sind aber an solchen Emotionen interessiert, die bislang nicht oder nur selten in Gedichten behandelt worden sind. Dies sind um 1900 (anders als kurze Zeit später im Expressionismus) so gut wie nie literarisch tabuisierte Emotionen, ab und zu aber Emotionen, die man kaum in Gedichten findet, z. B. der Hass, der im Reger-Korpus in zwei Texten vorkommt (Jacobowski, *Der Narr*; Reger, op. 55 Nr. 5 und Morgenstern, *Hymnus des Hasses*; Reger, op. 55 Nr. 1). Deutlich öfter sind die Lyriker aber an schwer fassbaren, komplexen emotionalen Gemengelagen interessiert, die sich nicht mit einem Begriff benennen oder in einer Metapher präsentieren lassen. In ihnen überlagern sich verschiedene Emotionen oder auch Stimmungen. Hierfür finden sich im Reger-Korpus immerhin 21 Beispiele. Zu ihnen zählt etwa eine Konstellation, in der das Ich Trauer und Leid mit Dankbarkeit begrüßt, weil sie die einzigen verlässlichen Zustände sind (Ritter, *Mein Traum*, V. 15f.; Reger, op. 31 Nr. 5), oder das Mischgefühl in Bierbaums Prosagedicht *Nachtgang*, in der die Freude über die überhöhte Schönheit der Geliebten zugleich eine Ahnung von Traurigkeit hervorruft und ein „Weinen“ der Seele auslöst (Bierbaum, *Nachtgang*, letzter Satz; Reger, op. 51 Nr. 7).

Diese fünf Gestaltungstypen vermitteln Emotionen, indem sie auf unterschiedliche Weise ‚neue‘ Muster für das Artikulieren, Erleben oder Deuten von Gefühlen anbieten: Gedichte des Typs I und II variieren den sprachlichen Ausdruck und das Bildmaterial, die des Typs III und IV modifizieren die emotionsprägenden Muster, während Typ V auf Emotionen oder Emotionsvarianten abzielt, die bislang selten oder gar nicht in Gedichten gestaltet worden sind. Mischformen kommen vor.

Neben den Gedichten, die einen oder mehrere solcher ‚Modernitätsmarker‘ aufweisen, gibt es im Korpus auch eine große Gruppe von ebenfalls ‚gefühlvollen‘ Gedichten, deren Emotionsgestaltung ganz und gar konventionell ist. Sie verwenden traditionelle Formeln der Gefühlsartikulation, variieren sie aber nicht, und auch die gestalteten emotionalen Szenarien werden ohne Modifikation reproduziert. Es sind oft Gedichte im Volkston und scherzhafte Gedichte. Solche Gedichte können sich durchaus durch stilistische Besonderheiten auszeichnen und ebenfalls andere ‚moderne‘ Elemente enthalten, aber darum geht es in diesem Beitrag ja nicht.

Wenn man die Gedichte des Reger-Korpus danach klassifiziert, ob sie einem oder mehreren dieser Typen entsprechen, ergibt sich – mit aller Vorsicht<sup>35</sup> – folgende Tabelle:

		Sprache			
		0 (traditionell)	I. Variation traditioneller Formeln	II. neue Bildlichkeit	III. Ausdrucksintensität
Fiktive Welt	0 (traditionell)	68	24	13	–
	IV. neue Situationen	23	10	12	–
	V. neue Emotionen	7	6	8	–

Die Typen I bis III beziehen sich auf die Sprache, die Typen IV und V auf die im Gedicht geschilderte Welt; ‚0‘ bezeichnet eine in Bezug auf Sprache und Welt traditionelle Gestaltungsweise. Das Korpus setzt sich demnach aus 68 traditionell und 95 modern gestalteten Gedichten mit insgesamt 139 ‚Modernitätsmarkern‘ zusammen. Variationen traditioneller Formeln weisen insgesamt 40 Gedichte<sup>36</sup> auf, ungewöhnliche Metaphern und Vergleiche 33 Texte. Kein Gedicht fällt in Hinsicht auf seine Ausdrucksintensität auf. Bei der Gestaltung der fiktiven Welt finden sich insgesamt 45 Gedichte mit untypischen Situationen und 21 Gedichte, in denen komplexe Gefühlslagen und bislang selten in Lyrik gestaltete Emotionen vorkommen.

Interessant scheinen mir mindestens drei Ergebnisse zu sein: (1) Auch wenn sich insgesamt mehr Gedichte finden, die in Hinsicht auf sprachliche Merkmale als ‚modern‘ gelten können (insgesamt 73 Beispiele), ist es doch der Typ IV, für den sich als einzelnen ‚modernen‘ Gestaltungstyp die meisten Beispiele finden. In immerhin 45 Gedichten werden Situationen dargestellt, die in mehr oder weniger prominenter Weise von den prototypischen Situationen abweichen, in denen Emotionen entstehen oder ausgedrückt werden. Dies spricht unter anderem für die Variabilität der Lieder-Sujets. (2) Die Tatsache, dass es 40 Gedichte sind, in denen traditionelle Formeln der Emotionsgestaltung modifiziert werden, könnte einen bestimmten Wahrnehmungseffekt erzeugen: Das Stilmittel bewirkt, dass die Texte auf den ersten Blick konventioneller erscheinen, als sie es sind; ihre Modifikationen des traditionellen Repertoires erschließen sich erst dann, wenn man die Machart der Gedichte genauer untersucht. (3) Auffällig ist, dass das Korpus keine Gedichte enthält, deren Ausdrucksintensität vom Erwartbaren abweicht. Dies lässt sich vielleicht damit erklären, dass Reger keine ‚unterkühlten‘ Gedichte auswählte, die Emotionen verweigern, weil er eben an Stimmungen und Empfindungen interessiert war, und dass er auch keine ‚emotionalen Trommelwirbel‘ in der Sprache brauchte, weil sie seine musikalischen Möglichkeiten einschränken würden. Dazu passt, dass im Korpus auffällig oft ‚gedämpfte‘ Eindrücke vorkommen: Benennungen für

<sup>35</sup> Da die Typen nicht trennscharf bestimmt werden können und die Zuordnung zum Teil von einer Interpretation der Gedichte abhängt, kann die Tabelle nur eine grobe Tendenz anzeigen.

<sup>36</sup> Bei der Berechnung der Gesamtanzahl pro Typ wurden die Mehrfachzählungen abgezogen, die durch die wenigen (insgesamt neun) Gedichte entstanden sind, die drei Werte aufweisen.

gedämpft Akustisches finden sich 75-mal („leise“, „still“ usw.), für abgeschwächte Bewegungen („sachte“, „ruhig“ usw.) 37-mal, für laute Töne dagegen nur achtmal.

### 3.2 Exemplarische Analysen einzelner Gedichte

Vor dem Hintergrund des typologischen Überblicks über Strategien der Emotionsgestaltung in den von Reger vertonten Gedichten sei nun etwas genauer auf die eingangszitierten Gedichte eingegangen, um zu zeigen, wie sich in einzelnen Texten die Thematisierung und Präsentation von Emotionen untersuchen lassen und wie bei der Erstellung der Typologie vorgegangen wurde. Zudem soll demonstriert werden, dass und warum nur das erste der Gedichte tatsächlich als traditionell einzustufen ist, während die anderen beiden unter emotionsgeschichtlicher Perspektive in unterschiedlichem Grad als ‚modern‘ gelten können.

(1) Marie Itzerott. Über die Autorin ist wenig bekannt. Sie hat 1896 und 1899 die Gedichtsammlungen *Meine Lieder* und *Neue Lieder* veröffentlicht, 1905 das Drama *Hilde Brand*. Die zeitgenössischen Rezensenten haben sie kaum, die Literaturhistoriker gar nicht wahrgenommen.

Marie Itzerott: *An dich*<sup>37</sup>

Deine Seele hat die meine  
 Einst so wunderbar berührt,  
 Daß sie über Raum und Zeiten  
 Ewig deinen Hauch verspürt;  
 5 Daß sie, von dir ungesehen,  
 Noch von deinem Kusse bebt,  
 Und, verklärt von deinem Wesen,  
 Sich mit dir zum Himmel hebt.

Das Gedicht bildet die Vorlage für Nr. 8 der *Zwölf Lieder für mittlere Singstimme und Klavier* op. 66, die Reger im Sommer 1902 komponiert hat.<sup>38</sup> Die Autorin zieht traditionelle Bilder und Formeln heran, um eine besondere Art der Liebesbeziehung zwischen einer Sprechinstanz und einem angesprochenen Du darzustellen. Die Emotion, um die es geht, ist eine rein seelische Liebe, die weder körperlich markiert – selbst das ‚Beben‘, das der Kuss des Angesprochenen ausgelöst hat (V. 6), betrifft die Seele – noch raumzeitlichen Bedingungen unterworfen ist (V. 3). Vielmehr ist sie zeitlos, nicht an die Präsenz des Du gebunden und manifestiert sich in einer geläuterten, „verklärt[en]“ (V. 7) gemeinsamen Erhebung „zum Himmel“ (V. 8). Liebe wird hier innerhalb eines homogenen Bildbereichs artikuliert – „Seele“ (V. 1), „wunderbar“ (V. 2), „Hauch“ (V. 4), „verklärt“ (V. 7), „Wesen“ (V. 7), „Himmel“ (V. 8), „hebt“ (V. 8) –, in dem Körperliches ins

<sup>36</sup> Bei der Berechnung der Gesamtanzahl pro Typ wurden die Mehrfachzählungen abgezogen, die durch die wenigen (insgesamt neun) Gedichte entstanden sind, die drei Werte aufweisen.

<sup>37</sup> M. Itzerott, *Neue Lieder*, a. a. O. (vgl. Anm. 1).

<sup>38</sup> Vgl. *Reger-Werk-Verzeichnis*, S. 309.

Geistig-Seelische transformiert wird, und mit der Hilfe passender Topoi gestaltet, die gleichermaßen ‚vergeistigend‘ wirken: Eingesetzt werden der Topos der Berührung zweier Seelen und der Topos der Verklärung als Läuterung der Liebe von körperlichen Merkmalen. Inwiefern die Erhebung „zum Himmel“ (V. 8) mit ihrem Effekt, irdisch-weltliche Beschränkungen hinter sich zu lassen, in diesem Gedicht eine religiöse Überhöhung bedeutet, mag hier offen bleiben. Wichtig ist, dass in diesem Text ausschließlich Gestaltungsmittel zu finden sind, die das lyrische Repertoire reproduzieren, nicht erweitern.

(2) Anna Ritter. Mit ihren ersten beiden Gedichtbänden, vor allem aber mit dem ersten Band *Gedichte* (1898), wurde die Autorin von den zeitgenössischen Kritikern als großes lyrisches Talent gefeiert. Die Bände erschienen ab 1899 immerhin in der renommierten Cotta'schen Verlagsbuchhandlung.<sup>39</sup> Eduard Engel schätzt ihren Erfolg beim Publikum sogar höher ein als den Liliencrons und Carl Busses,<sup>40</sup> was beachtlich ist, auch wenn ihr Stern in den 1910er-Jahren bereits wieder zu sinken begann.<sup>41</sup> Ritter hat um die Jahrhundertwende mehrere, zum Teil aufwändig illustrierte Gedichte in der sezessionistischen Zeitschrift *Jugend* veröffentlicht, was ein weiteres Indiz dafür ist, dass sie als anspruchsvolle, zeitgemäß schreibende Autorin aufgefasst wurde. Unter anderem erschienen hier die beiden scherzhaften Gedichte *Vom Küssen* und *Schlimme Geschichte*,<sup>42</sup> die Reger vertont hat, aber auch mehrere ihrer Liebes- und Beziehungsgedichte.

Reger hat bekanntlich 1898 und 1899 mit op. 31 *Sechs Gedichte von Anna Ritter für mittlere Singstimme und Klavier* vertont und damit seinen einzigen Zyklus mit Texten nur eines Dichters vorgelegt.<sup>43</sup> Aus der Nr. 1 dieses Werks wurde eingangs nur die zweite Strophe des Gedichts *Allein* zitiert. Sie ist in der Tat in jeder Hinsicht konventionell. Das gilt aber nicht für die erste Strophe und damit für das Gedicht als ganzes:

Anna Ritter: *Allein*<sup>44</sup>

Wie zerriss'ner Saiten Klingen  
Tönt mein Lachen mir in's Ohr,  
Und die heißen Thränen dringen  
Bitterlich zum Aug' empor.

5 Ob ich lache oder weine,  
Ach, es ist ja Alles eins:  
Leid und Lust trag ich alleine,  
Meine Thränen kümmern keins.

<sup>39</sup> Ihr erster Gedichtband erschien in der ersten Auflage im Verlag Liebeskind, den Cotta 1899 kaufte.

<sup>40</sup> Vgl. E. Engel, *Geschichte der deutschen Literatur*, a. a. O. (vgl. Anm. 22), S. 370. Er hebt hervor, dass Ritters Band *Gedichte* (1898) schon bis zur 20., ihr zweiter Band *Befreiung* (1900) bereits bis zur 10. Auflage gekommen sei.

<sup>41</sup> Engel beschreibt den Wandel der Einschätzung ihrer Gedichte: „Die Kritik [...] läßt sie noch als eine Dichterin, aber nicht mehr als eine große gelten.“ (Ebdt., S. 371.)

<sup>42</sup> Vgl. *Jugend* 3. Jg. (1898), Bd. 1, 22. Heft, S. 375 und Bd. 2, 43. Heft, S. 713.

<sup>43</sup> Vgl. *Reger-Werk-Verzeichnis*, S. 121.

<sup>44</sup> A. Ritter, *Gedichte*, a. a. O. (vgl. Anm. 2).

Das Gedicht enthält in der ersten Strophe gleich zwei ‚Modernitätsmarker‘: einen ungewöhnlichen Vergleich in den beiden Eingangswerten und in der geschilderten Welt einen ungewöhnlichen Emotionsauslöser. Zwar wird das Bild der zerrissenen Saiten und deren Laut des Öfteren in Gedichten verwendet, um einen Missklang zu illustrieren; hier jedoch wird es in einer seltenen Verbindung eingesetzt: Es soll den akustischen Eindruck, den das Lachen der Sprechinstanz – Sprecherin oder Sprecher – hervorruft, anschaulich machen. Es ist die Wahrnehmung dieses Misstons, eines unangenehmen, falschen oder schrillen Klangs, die zu einer Entladung heftiger Trauer führt: „heiße Tränen“ (V. 3) steigen „bitterlich“ (V. 4) auf. Noch verstärkt und auf Dauer gestellt wird diese Emotion in der zweiten Strophe. Die resignative, wenn auch hochkonventionelle Formulierung „Ach, es ist ja alles eins“ (V. 5) unterstreicht die Ausweglosigkeit der Situation, in der sich das Ich befindet. Der Doppelpunkt am Ende dieses Verses, der die Konjunktion ‚denn‘ ersetzt, zeigt an, dass nun der Grund der emotionalen Situation genannt wird. Es ist die Einsamkeit des Ichs, in der niemand Anteil an seinen Gefühlen, dem Lachen und Weinen, nimmt. Dieser Typ der Trauer als Emotion, die in einer Situation der Einsamkeit erlebt wird und aus ihr resultiert, wird nicht erst in Gedichten um 1900 gestaltet. Sie kann als etabliert gelten. Oft wird ein Grund für die Einsamkeit zumindest angedeutet, was in diesem Gedicht aber fehlt. Ebenso fehlt ein Motiv für das Lachen, das zum Auslöser für die Trauer wird, so dass der Text sich eng auf den Mechanismus ‚akustischer Eindruck – ausgelöste Emotion – Reflexion über die Trauer begründende Situation‘ konzentriert. Neu ist in *Allein* jedoch der Auslöser in der erzählten Situation – ‚neu‘ im Sinne von ‚bislang nicht zum lyrischen Standard-Repertoire der Emotionsgestaltung gehörend‘ –, und dasselbe gilt für den Vergleich des eigenen Lachens mit dem Klang zerrissener Saiten. Damit lässt sich Ritters Gedicht als ‚modern‘ im Sinne der Typen I und IV beschreiben.

(3) Ludwig Jacobowski. Der Autor galt unter seinen Zeitgenossen als lyrisches Talent mit hohem Entwicklungspotenzial.<sup>45</sup> Er war Autor, Publizist und Literaturwissenschaftler, verfasste Gedichte, Romane und ein Drama und gab von 1898 bis zu seinem frühen Tod im Jahr 1900 die dem Naturalismus nahestehende Zeitschrift *Gesellschaft* heraus. Zudem publizierte er preiswerte Anthologien, um dem ‚Volk‘ wertvolle Dichter nahezu-bringen. Der Name des Lesekreises, den er gründete, ist Programm: „Die Kommenden“.

Auch sein Gedicht wurde einleitend nur ausschnittsweise zitiert. Es ist die Nr. 13 aus Regers Opus 75 *Achtzehn Gesänge für Singstimme und Klavier*, komponiert vier Jahre später als der Zyklus mit Gedichten Anna Ritters, nämlich im November und Dezember 1903:<sup>46</sup>

<sup>45</sup> Albert Soergel schätzt erst Jacobowskis späteren Gedichte, ab den Bänden *Aus Tag und Traum* (Berlin 1896; bei Soergel irrtümlich *Aus Traum und Tag*) und *Leuchtende Tage* (Minden 1899), und hier vor allem die einfachen, volksliedhaften. Jedoch ist nach Soergel nicht das unbeschwerte Gedicht das eigentliche Metier Jacobowskis, sondern „sein Reich ist die dunkle Melodie“; A. Soergel, *Dichtung und Dichter der Zeit*, a. a. O. (vgl. Anm. 26), S. 515.

<sup>46</sup> Vgl. *Reger-Werk-Verzeichnis*, S. 367.



Ludwig Jacobowski: *Das Ringlein*<sup>47</sup>

Es ist ein Ring gebogen,  
 Der ist nicht blank von Glück!  
 An dem ihr armes Leben hing,  
 Dem Vöglein gleich am Kettenring.  
 5 Es ist ein Ring gebogen,  
 Den bräch ich gern in Stück!

Es ist eine Hand gebogen,  
 Die hebt mein Kinn empor.  
 Die Tränen sind mir geronnen...  
 10 Die Hand spricht, was ich gewonnen...  
 Es ist ein Ring gebogen,  
 Der spricht, was ich verlor!

Dieses Gedicht ist zwar schnell erkennbar als ein Text, der sprachliche Formeln aufnimmt, die schon jahrhundertlang literarisch verwendet wurden, ist aber trotz dieser Formeln und trotz des abgegriffenen Ringsymbols kein leicht zugängliches Gedicht. Es setzt das Ringsymbol anders ein, als der Titel vielleicht erwarten lässt – der Ring verweist hier nicht auf das übliche Liebesleid –, und es vergibt seine Informationen nur lückenhaft, so dass sich schon die schlichte Frage, was in der erzählten Welt der Fall ist, nicht so einfach beantworten lässt. Dennoch geht es um eine erzählbare Konstellation mit kausalen und temporalen Strukturen und nicht nur um eine Ansammlung von Stimmungsmomenten. Daher sind Fragen nach Akteuren und Zusammenhängen in der erzählten Welt legitim: Wer ist ‚sie‘, deren „armes Leben“ (V. 3) an den Ring gebunden war? Woher kommt und was bedeutet die ‚gebogene Hand‘? Formal werden diese Hand und der Ring parallelisiert: Beide sind „gebogen“ (V. 1, 7 und 11), beide sind mit Emotionen verbunden. Der Ring wird mit dem Fehlen von Glück und mit Verlust korreliert, was Trauer nahelegt. Dagegen wird die Hand in einer konventionellen Geste des Trostes eingesetzt: Sie hebt den Kopf des Sprechers, den dieser in einem – ebenfalls konventionellen – körperlichen Ausdruck von Trauer gesenkt hält (V. 8). Das Heben des Kopfes hat Folgen auch für den zweiten körperlichen Ausdruck von Trauer, die Tränen. Sie „gerinnen“ (V. 9), was anders als der erwartbare Ausdruck ‚versiegen‘ konnotiert, dass die Tränen immer noch präsent sind.<sup>48</sup> Sie werden in einen anderen Zustand überführt und verschwinden nicht. Dies legt nahe, dass die Trauer mit dem Trost noch nicht beendet ist.

<sup>47</sup> L. Jacobowski, *Leuchtende Tage*, a. a. O. (vgl. Anm. 3). Auf der online-Plattform „www.lieder.net“ findet sich das Gedicht in leicht abweichender Form; irreführend ist vor allem die Aufteilung der Strophen in drei vierzeilige anstatt der beiden sechszeiligen Strophen; vgl. <[http://www.lieder.net/lieder/get\\_text.html?TextId=27044](http://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=27044)>.

<sup>48</sup> Der Ausdruck „geronnen“ kann auch als Partizip II von ‚rinnen‘ aufgefasst werden; in diesem Fall wären die Anzeichen der Trauer trotz des Trostes unverändert sichtbar.

Neben Trauer und Trost kommt als dritte Emotion das Mitleid ins Spiel. Impliziert wird es unter anderem in der Formulierung „ihr armes Leben“ (V. 3) und dem Bild des gefangenen Vogels (V. 4). Nimmt man dies zusammen mit dem Verb im Präteritum „hing“ (V. 3) in der ansonsten im Präsens gehaltenen Strophe, lässt sich die These aufstellen, dass der Sprecher hier den Tod einer geliebten Frau andeutet, die mit ihm in der Vergangenheit durch den Ring verbunden war. Der Sprecher hat zwar in der Gegenwart eine tröstende Person gefunden („gewonnen“, V. 10), aber der durch den Verlust bewirkte Schmerz ist so dauerhaft, dass er nach wie vor spürbar bleibt, wenn auch in transformierter Form. Sprachlich markiert wird die Präsenz der Trauer dadurch, dass der Verlust in der stets gewichtigen Endstellung im letzten Vers des Gedichts („was ich verlor“, V. 12) thematisiert und durch das intensivierende Ausrufezeichen bekräftigt wird. Es ist der Ring, der Verlust und Trauer symbolisiert, so dass der Wunsch des Sprechers, ihn in Stücke zu brechen (V. 6), mit dem Willen motiviert werden kann, nicht immer von neuem an den Verlust erinnert zu werden und sich aus der Bindung an die verlorene Geliebte zu befreien. Um diese Mischemotion von Mitleid, Trost und anhaltender, aber nicht vehement artikulierter Trauer geht es in dem Text. Damit bildet *Das Ringlein* ein Beispiel für ein Gedicht mit gleich drei ‚Modernitätsmarkern‘ in seiner Emotionsgestaltung: Es präsentiert auf knappem Raum und mit der Variation bekannter Formeln und Bilder (Typ I) eine besondere Emotion (Typ V), zugleich aber auch eine besondere emotionale Situation (Typ IV) in der Verbindung von tröstender Geste und bleibender Verlusterfahrung.

#### 4. Fazit

Belegt habe ich bislang, so hoffe ich, dass viele der Gedichte aus dem Korpus der Reger-Lieder als Versuche verstanden werden können, eine ‚moderne Gefühlssprache‘ zu formulieren. Sie zählen zur großen Gruppe der Gedichte um 1900, die emotionsgeschichtlich innovativ sind, auch wenn die Literaturgeschichtsschreibung sie nicht als ‚moderne‘ Gedichte einstuft. Und wenn Reger annimmt, „daß unsere moderne Lyrik [...] *viel* sensibler geworden ist! Viel feiner auch!“,<sup>49</sup> dann hat er Recht, und sein Befund gilt eben nicht nur für die dezidiert ästhetizistische Lyrik, die in dieser Hinsicht einen Extrempol darstellt.

Geht man aber nicht historisch-rekonstruierend an die Texte heran, sondern fragt nach ihrem ‚zeitlosen‘ ästhetisch-literarischen Wert, verfolgt man ein ganz anderes Anliegen. Da die Gedichte – wie gesehen mit gutem Grund – so ‚emotional‘ sind, liegt der einleitend zitierte Vorwurf nahe, sie seien sentimental oder gar kitschig. Schon einige Zeitgenossen haben sie als sentimental kritisiert. Wenn ein Gedicht als ‚kitschig‘

<sup>49</sup> Brief Regers an Anton Gloetzner vom 25. 1. 1900, zitiert nach J. H. Meyer, *Max Reger. Rezeption in Amerika*. „Die amerikanischen Ohren sind doch etwa so gebaut wie die deutschen“, Bonn 1992 (= Veröffentlichungen des MRI, Bd. 11), S. 154 (Hervorhebung im Original).

bezeichnet wird, ist damit meist gemeint, es sei übertrieben gefühlvoll, auch trivial und klischeehaft, erhebe einen künstlerischen Anspruch, den es nicht einlösen kann, und wirke affirmativ.<sup>50</sup> Kitschige Literatur vermittelt demnach zu viel und zudem falsches, manipuliertes Gefühl, und sie tut dies auf eine so unmittelbar wirkende Weise, dass eine distanzierende Reflexion unterbunden wird.<sup>51</sup> Nicht deutlich wird dabei in der Regel, dass ‚kitschig‘ vor allem ein Rezeptionsattribut ist: Das Gedicht *wirkt* kitschig auf seinen Leser, auch wenn das im abwertenden Urteil meist unmarkiert bleibt und das Kitschigsein als Qualität des Textes selbst erscheint, wie es die Aussage ‚Das Gedicht *ist* kitschig‘ nahelegt. Als Rezeptionsattribut bezieht sich ‚kitschig‘ zwar auch auf bestimmte Eigenschaften des Gedichts, eben meist auf die Emotionen, die es thematisiert und präsentiert; deren Einschätzung aber hängt von den Dispositionen der Urteilenden, ihrer historischen und kulturellen Situation sowie ihrer literarischen Sozialisation ab.<sup>52</sup>

Wer Gedichte wie die Itzerotts, Ritters und Jacobowskis als kitschig oder sentimental einstuft, sagt zum einen etwas über seinen eigenen Literatur- bzw. Kunstbegriff aus und macht zum anderen deutlich, dass er in den Gedichten keine ‚echten‘ Gefühle erkennen kann. Er nimmt ein distanzierendes Rezeptionsverhältnis zu den Texten ein, wenn auch kein beschreibendes, sondern ein normativ geprägtes. Ein Grund für die Distanz kann bereits in der historischen Differenz liegen, die den Zugang zu den Gedichten erschwert. Denn auch wenn die Modelle und Artikulationsformen von Emotionen langlebig sind<sup>53</sup> und viele der vor hundert Jahren verwendeten literarischen Muster heute noch immer funktionieren können, sind doch die sprachlichen Mittel der untersuchten Gedichte deutlich zeitbedingt, und zum Teil gilt dies auch für die Situationen, die in den Texten geschildert werden. Ein weiterer Distanzierungsgrund liegt wohl in unserem historisch bedingten Problem mit Pathos und das heißt auch mit ‚zu viel‘ Gefühl in der Sprache. Was das für vertonte Sprache heißt, konnte hier nicht gefragt werden. Ebenso wenig konnte untersucht werden, was Regers Musik der Sprache von Gedichten wie *Allein* oder *Das Ringlein* hinzufügt und was sie verändert. Fragen wie diese ließen sich analytisch vom Wirkungspotenzial der Lieder her oder empirisch mit Bezug auf ihre tatsächlichen Wirkungen angehen. Beides wäre vielleicht ein lohnendes Gemeinschaftsprojekt zwischen Musik- und Literaturwissenschaft.

<sup>50</sup> Vgl. den neueren Forschungsüberblick in J. Genz, *Diskurse der Wertung. Banalität, Trivialität und Kitsch*, München 2011, S. 43–52.

<sup>51</sup> Vgl. ebdt., S. 52.

<sup>52</sup> Zu den Bedingungen der Akteure im Kulturbetrieb vgl. C. Putz, *Kitsch. Phänomenologie eines dynamischen Kulturprinzips*, Bochum 1994.

<sup>53</sup> Vgl. dazu exemplarisch für die Emotion Wut G. Lakoff/Z. Kövecses, *The Cognitive Model of Anger Inherent in American English*, in *Cultural Models in Language and Thought*, hrsg. von D. Holland u. N. Quinn, Cambridge 1987, S. 195–221, hier S. 211.

