

Emotionskodes und Lyrikgeschichte
Zum Verhältnis von Kontinuität und Differenz in der
deutschsprachigen Lyrik zwischen 1800 und 1900*

Die Geschichte der deutschsprachigen Lyrik im 19. Jahrhundert ist von Brüchen gekennzeichnet, deren Benennungen von ‚deutlich‘ bis ‚radikal‘ variieren. So unterscheiden sich, wie in Literaturgeschichten nachzulesen ist, die romantischen Gedichte in ihrer hieroglyphischen Bildlichkeit deutlich von ihren historischen Vorgängern, die Lyriktexte des Realismus grenzen sich thematisch und ästhetisch klar von denen der Romantik ab, und die Autoren des Fin de siècle setzen radikal andere Darstellungsmodi gegen die lyrische Praxis des Realismus und der verspäteten Romantik. Brüche wie diese zeichnen die Lyrik nicht vor anderen literarischen Gattungen aus. Sie machen sie vielmehr als Objekt einer Literaturgeschichtsschreibung kenntlich, die Innovation und Differenzen fokussiert. Eine Bedingung dieser fortschrittsorientierten Literarhistorie liegt bekanntlich im Verwenden unterscheidender Epocheneinteilungen. Über deren Sinn und Unsinn ist viel und mit guten Gründen gestritten worden. Fest steht, daß sie methodologisch fragwürdig, pragmatisch gesehen aber eben doch nützlich sind. Mein folgender Beitrag soll auch keine Grundsatzkritik an solchem klassifikatorischen Verfahren üben. Vielmehr will ich mich in das Spektrum derer einreihen, die die literarhistorische Bedeutung von Kontinuität über Epochengrenzen hinweg betonen.¹ Betrachtet man dasselbe Korpus, die Lyrik des 19. Jahrhunderts, unter einer abweichenden historischen Perspektive, so gelangt man zu Ergebnissen, die sich vom Wissen der Literaturgeschichten unterscheiden. Dabei kommen weder neue wissenschaftliche oder philosophische Theorien noch ästhetische Paradigmenwechsel in den Blick, sondern weniger spektakuläre,

* Bei diesem Text handelt es sich weitgehend um die Vortragsfassung des Symposiums. Er ist als Diskussionsbeitrag zu verstehen, dessen Vorschläge weiterer Ausarbeitung bedürfen.

¹ So z. B. auch Helmut Koopmann: *Deutsche Literaturtheorien zwischen 1880 und 1920. Eine Einführung*, Darmstadt 1997, S. 11; Georg Braungart: *Leibhafter Sinn. Der andere Diskurs der Moderne*, Tübingen 1995, S. 2 ff.

wenn auch weiter verbreitete kulturelle Muster. Zugleich ist aber auch zu betonen, daß diese anderen historischen Perspektiven keineswegs periphere oder zufällige sein müssen. Vielmehr können sie Bereiche fokussieren, die ebenso relevant für das Entstehen der Texte und mindestens so relevant für die literarische Kommunikation mit ihnen sind, wie das für jene zeitgenössischen Bezugstheorien gilt oder für die an Innovationsgesten reichen poetologischen Programmatiken der Autoren.

Ich will den Fokus meiner Untersuchung auf einen für Leser und Autoren gleichermaßen wichtigen Bereich einstellen, nämlich auf die Emotionen, den ‚affektiven Gehalt‘ literarischer Texte und hier speziell auf das emotionale Potential in Gedichten des 19. Jahrhunderts. Meine These lautet: Unter dominant emotionsgeschichtlicher Perspektive verschwinden die Brüche zwischen romantischer und realistischer Lyrik, zwischen Gedichten des Biedermeier und solchen des *Fin de siècle* weitgehend. Unter dieser Perspektive zeichnet sich die Zeit zwischen den beiden Jahrhundertwenden durch das Fehlen starker Differenzen aus. Anders ausgedrückt: Der Modus der Gestaltung von Emotionen im Gedicht bildet ein Moment der literarhistorischen Kontinuität im gesamten 19. bis ins 20. Jahrhundert hinein. Das gilt für nicht-kanonisierte ebenso wie für kanonisierte Lyriktexte.

Um die These zu plausibilisieren, wird zunächst ein Blick auf die Funktion von Emotionen in Literatur geworfen. Zu klären ist der Status von Emotionen für literarische Texte im allgemeinen und für Lyriktexte der Untersuchungszeit im besonderen, zu erläutern ist das hier zugrunde gelegte Emotionsmodell (1). Anschließend wird die leitende These anhand von drei Gedichten aus verschiedenen ‚Epochen‘, die dem 19. Jahrhundert zugerechnet werden, exemplifiziert (2). Mit welchen Ebenen der Emotionsgestaltung in Lyriktexten der Zeit überhaupt zu rechnen ist und welche Möglichkeiten der Variation genutzt werden, wird im Abschnitt 3 untersucht, und Hypothesen zur Erklärung des Befundes weitgehender Kontinuität (4) schließen den Beitrag ab.

I. Zur Funktion von Emotionen in Literatur

Wer den Bereich des Emotionalen in literarischen Texten betrachtet, nimmt keine randständige Perspektive ein. Vielmehr zählen Emotionen zu den essentiellen Merkmalen von Literatur. Sie gehören zu den Bedingungen, unter denen literarische Kommunikation überhaupt funktionieren kann; sie verbinden die Texte mit einem wichtigen Bereich auch nicht-propositional organisierten kulturellen Wissens ihrer Zeit, und sie zählen zu den Wirkungen, um derentwillen Leser sich für Kulturproduk-

te wie Literatur interessieren. Empirische Untersuchungen zum Textverstehen haben gezeigt, daß emotionale Reaktionen die kognitive Verarbeitung von Information begleiten und mitbestimmen.² Für die Verarbeitung von Texten spielen also emotionale Leser-Reaktionen eine wichtige Rolle. Wie diese Emotionen im Einzelfall einbezogen werden und was sie bewirken, kann unterschiedlich sein. So können sie in einer reinen Katalysatorfunktion emotionales Wissen aktivieren, bestimmte Inferenzprozesse einleiten oder sich als starke emotionale Reaktion auf einen mitgeteilten Inhalt äußern. Darüber hinaus haben mehrere Studien ergeben, daß vom Text induzierte Emotionen die emotionalen Reaktionen verstärken, wie sie auch das Interesse und Involviertsein der Leser erhöhen.³ Zu solchen Texten, die ihrerseits – wenn auch in unterschiedlichem Maße – Emotionen vermitteln, gehören literarische Texte.

Hierin liegt der eine, systematische Grund für die Behauptung, daß eine Untersuchung von Emotionen ins Zentrum literarischer Kommunikation führt. Er gilt für Literatur allgemein, d. h. gattungssystematisch sind keine Unterschiede anzunehmen. Gattungshistorisch gesehen gibt es jedoch einen weiteren Grund dafür, gerade das Phänomen der Emotionen zu betrachten, wenn man es mit der Lyrik im 19. Jahrhundert zu tun hat. Die Plausibilität dieser Perspektive erschließt sich schon dem nur oberflächlichen Blick auf Poetiken der Zeit sowie auf die Selbsteinschätzung der Lyriker, auf ihre Ziele und Programme: Für die Theoretiker und Lyriker steht es außer Frage, daß Gefühle ein gattungskonstitutives Merkmal sind. Die Annahme, Gefühle seien in Gedichten ‚auszudrücken‘, wird nicht in Frage gestellt, umstritten ist lediglich, wie dieses zu geschehen habe. Von den Lyrikern der Jahrhundertwende kann ich auf breiter empirischer Basis behaupten, daß die Gestaltung von Gefühlen im Gedicht das Problem darstellt, das in poetologischen Aussagen zur Lyrik am häufigsten genannt oder auch nur impliziert wird.⁴ Gefühle zeitgemäß darzustellen, ist eines der wichtigsten gattungsgeschichtlichen Anliegen um 1900. Für das 19. Jahrhundert habe ich nur einige Stichproben vorgenommen, das Ergebnis weicht aber nicht ab. Auch wenn die Autoren

2 So bei E. W. E. M. Kneepkens/Rolf A. Zwaan: *Emotions and Literary Text Comprehension*. In: *Poetics* 23 (1994), S. 125–138; Arthur C. Graesser/Rolf A. Zwaan: *Inference Generation and the Construction of Situation Models*. In: *Discourse Comprehension. Essays in Honor of Walter Kintsch*, hrsg. v. Charles A. Weaver, Suzanne Mannes and Charles R. Fletcher, Hillsdale 1995, S. 117–139.

3 Vgl. dazu z. B. Laszlo Halasz: *Emotional Effect and Reminding in Literary Processing*. In: *Poetics* 20/3 (1991), S. 247–272; Gerald C. Cupchik/Garry Leonard/Elise Axelrad/Judith D. Kalin: *The Landscape of Emotion in Literary Encounters*. In: *Cognition and Emotion* 12/6 (1998), S. 825–847.

4 Simone Winko: *Kodierte Gefühle. Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900*, Berlin 2003, Kap. 7.

den Ist-Zustand der zeitgenössischen Lyrik-Produktion unterschiedlich beschreiben oder erklären und auch wenn sie die Lösungen für gattungsgeschichtliche Probleme auf unterschiedlichen Wegen suchen – stets geht es ihnen u. a. um den angemessenen lyrischen Ausdruck von Gefühlen. Dieses Anliegen steht nicht immer im Zentrum der poetologischen Überlegungen, wird aber in aller Regel impliziert.⁵ Selbst wenn explizit gegen subjektiven Emotionsausdruck im Gedicht argumentiert wird, bleibt doch eine Prämisse wie die, ein Lyriker habe neben den Gedanken auch das Gefühl ins Allgemeinmenschliche zu erheben, nach wie vor gültig.⁶ Zudem wird die Frage, ob es einem Autor gelungen sei, den „unmittelbare[n], mit sich fortreisende[n] Ausdruck der Empfindung“⁷ in seinen Gedichten umzusetzen, des öfteren als Maßstab seiner Beurteilung als Lyriker herangezogen.

Sowohl der systematische als auch der historische Aspekt, die ich eben ausgeführt habe, setzen eine Annahme voraus, die nicht unumstritten ist: die Annahme, daß Emotionen Textmerkmale sein können. Sie werden also nicht nur als Rezeptionsphänomene, als Gefühle der Leser, zum Objekt wissenschaftlicher Untersuchung, sondern auch in ihrer Manifestation im Text. In soziologischen, kulturanthropologischen und historischen Forschungen ist die Annahme der intersubjektiven Manifestation von Emotionen in Kulturprodukten verbreitet,⁸ und auch in der Sprachwissenschaft wird das Phänomen kommunizierten Emotionsausdrucks seit mehreren Jahren untersucht.⁹ In diesem Forschungszusammenhang ist der hier vorgeschlagene Ansatz zu situieren: Es geht um das emotionale Wissen in Lyriktexten und die Art seiner Gestaltung. Zugrunde liegt die These, daß zum Wissen einer Kultur das Wissen über die psychophysische Beschaffenheit und die Ausdrucksform von Emotionen gehört sowie die normierenden ‚emotionalen Regeln‘, die festlegen, in welchen Situationen ein Individuum welche Emotionen fühlen sollte und

5 Etwa in so unterschiedlichen Ästhetiken wie denen Mundts und Vischers; Theodor Mundt: *Ästhetik. Die Idee der Schönheit und des Kunstwerks im Lichte unserer Zeit*, Berlin 1845, S. 326–329; Friedrich Theodor Vischer: *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*, 3. Teil, Stuttgart 1857, § 884–886.

6 So z. B. bei Friedrich Hebbel: *Moderne Lyrik* (1853). In: ders.: *Werke*, Bd. 3, München 1965, S. 677–680, hier S. 678 f.

7 So etwa in Storms Einschätzung der lyrischen Qualitäten C. F. Meyers; Theodor Storm: *Brief an Gottfried Keller vom 22. Dezember 1882*. In: Theodor Storm – Gottfried Keller: *Briefwechsel. Kritische Ausgabe, in Verbindung mit der Theodor-Storm-Gesellschaft* hrsg. v. Karl Ernst Lange, Berlin 1992, S. 100.

8 Vgl. dazu z. B. Heinz-Günter Vester: *Emotion, Gesellschaft und Kultur. Grundzüge einer soziologischen Theorie der Emotionen*, Opladen 1991, S. 93 ff.

9 Neuestens bei Silke Jahr: *Emotionen und Emotionsstrukturen in Sachtexten. Ein interdisziplinärer Ansatz zur qualitativen und quantitativen Beschreibung der Emotionalität von Texten*, Berlin/New York 2000.

sollte und welche Form des Ausdrucks als angemessen gilt. Dieses Wissen bestimmt nicht nur den kommunizierten Ausdruck, sondern bereits die subjektive Wahrnehmung von Emotionen.

Betrachtet man Emotionen als semiotische Einheiten, so sind sie als eigenständiger Kode aufzufassen und zugleich als selbst kulturell kodiert.¹⁰ Ein Medium der Kodierung von Emotionen ist die Sprache. Ein Sprecher kann seine Emotionen und die Emotionen anderer sprachlich sowohl bezeichnen als auch ausdrücken bzw. präsentieren. Für beide Arten der Bezugnahme auf Emotionen stehen verschiedene konventionalisierte sprachliche Mittel zur Verfügung, die auch die Literatur und selbst noch das avantgardistische Gedicht nutzen. Ohne dieses Repertoire wären auch lyrische Texte nicht verständlich. Zugleich verfügt Literatur aber über erweiterte Möglichkeiten, diese Mittel zu variieren und zu erweitern. Als sprachlich vermittelte Größen können Emotionen leicht erkennbar auf der explizit-sprachlichen Ebene eines Gedichts angesiedelt sein. Sie können aber auch versteckt, als thematische Strukturen ins Spiel kommen, die beim Leser Gefühle auslösen sollen, ohne daß diese Gefühle benannt oder umschrieben werden. Beispiele für diese indirekte, aber leicht identifizierbare Art, Emotionen zu gestalten, sind etwa Gedichte über den Tod eines geliebten Menschen. In den allermeisten Fällen können sie auf die Benennung von Gefühlen verzichten, es sei denn, es ginge um eine Abweichung von der alltagspsychologischen Regel, daß der Tod eines nahestehenden Menschen Trauer auslöst.

II. Beispiele

Betrachten wir je ein Gedicht dreier recht unterschiedlicher Autoren quer durchs Jahrhundert.

JOHANN LUDWIG TIECK: *Herbstlied* (1799)¹¹

Feldeinwärts flog ein Vögelein
Und sang im muntern Sonnenschein
Mit süßem wunderbarem Ton:
Adel ich fliege nun davon,
Weit, weit
Reis' ich noch heut.

5

Ich horchte auf den Feldgesang,
Mir ward so wohl und doch so bang,
Mit frohem Schmerz, mit trüber Lust

10 Dazu Vester (wie Anm. 8), S. 76.

11 Tiecks Werke, hrsg. v. Eduard Berend, 1. Teil, Berlin u. a. 1908, S. 15.

Stieg wechselnd bald und sank die Brust,
Herz, Herz,
Brichst du vor Wonn' oder Schmerz? 10

Doch als ich Blätter fallen sah,
Da sagt' ich: ach! der Herbst ist da,
Der Sommergast, die Schwalbe zieht, 15
Vielleicht so Lieb' und Sehnsucht flieht
Weit, weit
Rasch mit der Zeit.

Doch rückwärts kam der Sonnenschein.
Dicht zu mir drauf das Vögelein, 20
Es sah mein thranend Angesicht
Und sang: Die Liebe wintert nicht,
Nein! nein!
Ist und bleibt Frühlingschein!

WILHELM RAABE (1859)¹²

Es hat geschneit die ganze Nacht
Bis an den grauen Morgen;
Es hielt 'ne traurige Totenwacht
Mein Herz in Not und Sorgen.

Es hielt mein armes Herze Wacht 5
Wohl über der toten Liebe;
Es hat geschneit die ganze Nacht
Bis an den Morgen trübe.

Ja gestern war die Erd so grau,
Die Welt war abgestorben: 10
Nun legte das Tuch die Leichenfrau,
Man merkt nicht, was verdorben!

STEFAN GEORGE: Aus *Das Jahr der Seele* (1897)¹³

Wir werden heute nicht zum garten gehen ·
Denn wie uns manchmal rasch und unerklärt
Dies leichte duften oder leise wehen
Mit lang vergessner freude wieder nährt:

So bringt uns jenes mahnende gespenster 5
Und leiden das uns bang und müde macht.

12 Wilhelm Raabe: *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Karl Hoppe, Bd. 20, Göttingen 1968, S. 340. Der ursprüngliche Kontext in Raabes Erzählung *Wer kann es wenden?* vereinigt das emotionale Potential dieses Gedichts.

13 Stefan George: *Werke*, Ausgabe in 2 Bänden, 2. Auflage, Düsseldorf/München 1968, S. 124.

Sich unterm baume draussen vor dem fenster
Die vielen leichen nach der winde schlacht!
Vom tore dessen eisen-lilien rosten
Entfliegen vögel zum verdeckten rasen 10
Und andre trinken frierend auf den pfosten
Vom regen aus den hohlen blumen-vasen.

Auch wenn die Gedichte sehr unterschiedlich klingen, weisen sie dennoch Gemeinsamkeiten auf. Was sie außer den ähnlichen Themen verbindet, ist eine ähnliche Art und Weise der Emotionsgestaltung. Sie nutzt drei Strategien. Zum einen werden Emotionen benannt oder doch so deutlich umschrieben, daß sie schnell zu identifizieren sind: Freude und Trauer, „Wonn“ und „Schmerz“ bei Tieck (VV. 9, 12), Trauer und Sorge bei Raabe (VV. 3 f.) und vergangene Freude (V. 4) sowie erwartbares „leiden“ und Bangigkeit (V. 6) bei George. Zum anderen wird eine bekannte Naturbildlichkeit eingesetzt, die die zur Sprache kommenden Emotionen unterstützt. Die Natur spiegelt die Gefühle oder verstärkt sie auch. In jedem Fall aber ist sie deren semiotischer Träger außerhalb des Sprecher-Ichs. Die Naturbildlichkeit wird, drittens, als setting gestaltet, um die Beziehungen zwischen (mindestens) zwei Menschen zu illustrieren und mit einem Gefühlswert zu belegen. Bei Tieck geschieht das auf einer überpersönlichen Ebene, auf der die Liebe allgemein thematisiert wird. Hier wird der Ablauf des Jahreszyklus momentan verkehrt (V. 19), um die Zeitentobenheit der Liebe zu demonstrieren und die Trauer des Sprecher-Ichs (Str. 3) wieder in die verlorene Freude zu verwandeln. In dieser Funktion des Trösters und damit der Instanz, die eine Umkehr des emotionalen „Abstiegs“ bewirkt, agiert das „Vögelein“ (Str. 4). Bei Raabe und George geht es um konkrete Zweierbeziehungen. Deren Ende (bei Raabe) bzw. Zustand (bei George) wird über die Bildlichkeit kommentiert und mit Attributen der Trauer oder Traurigkeit versehen. Der wichtigste Bildbereich, dem diese Attribute entnommen werden, ist der des absteigenden Jahreszyklus mit einigen seiner typischen Requisiten. Zu ihm gehören Kühle und Dunkelheit bzw. Fehlen von Wärme und Licht in allen drei Gedichten, fallende Blätter bei Tieck (V. 13) und George (VV. 7 f.), Todesbildlichkeit bei Raabe (VV. 3, 5 f., 10 f.) und George (V. 8). Dem Leichentuch aus Schnee, Attribut des Winters, ließe sich bei Raabe noch ein positiver Aspekt abgewinnen, der aus einem Gedanken-spiel resultiert: Indem der Schnee das ‚Verdorben‘, nicht mehr Lebendige versteckt (V. 12), deckt er zugleich den Grund für die Trauer des Sprechers zu. Die temporale Opposition von „gestern“ und „nun“ (VV. 9, 11), die beide Zustände in Kontrast setzt, könnte diese Lesart stützen. Es ließe sich aber auch der Aspekt der Täuschung stärker betonen, den die pointierten Schlußverse thematisieren. ‚Gestern‘ entspra-

chen graues setting und Emotion einander; ‚heute‘, nach der durchwachten Nacht, verbirgt das Ich seine Gefühle und deren Ursache und täuscht damit Ruhe und Reinheit vor, analog zur Schneedecke. In jedem Fall ist die Koppelung von winterlicher Naturerscheinung und (hier verdecktem) Emotionsausdruck als konventionell einzustufen.

Suchen wir nach einem Moment der Variation, so scheinen wir bei George fündig zu werden. Er setzt in der Tat ungewöhnliche Attribute ein, um den späten Herbst zu veranschaulichen. Rostende Eisen-Lilien im Gartentor und frierende, Regenwasser trinkende Vögel gehören nicht zum Standard-Repertoire von Herbstgedichten. Standard allerdings ist die Traurigkeit oder die bedrückte Stimmung,¹⁴ die über diese Bildelemente vermittelt wird. Emotionsgeschichtlich betrachtet, liegt hier ein Beispiel für eine Erweiterung im Bildbereich vor. Wie die meisten der konventionelleren Attribute des Herbstes oder Winters bleibt auch sie jedoch – immerhin bei einem Symbolisten – im Rahmen lebensweltlicher Erfahrungen. Auf die leitende Emotion angespielt wird damit nach demselben Muster wie bei Tieck und Raabe. Die drei Strategien der Emotionsgestaltung ebenso wie die zur Sprache kommenden Emotionen in einer typischen Situation verbinden also die drei Gedichte. In dieser Hinsicht gibt es keine Differenz, sondern eine klare Kontinuität.

An dieser Stelle mag eine Reflexion über die Aussagekraft solcher Beispielreihen angebracht sein. Zweifellos lassen sich diverse Gedichte des 19. Jahrhunderts anführen, in denen der Herbst oder Winter auf ganz andere Weise thematisiert oder in denen Trauer oder eine traurige Stimmung in deutlich abweichenden Bildern vermittelt wird. Die Möglichkeiten unterschiedlicher Besetzungen der Jahreszeiten etwa sind seit der Antike bekannt. Aber diese verschiedenartigen Ausgestaltungen solcher Topoi stehen hier auch gar nicht in Frage. Mir geht es erst einmal nur um die Strategien oder Mechanismen der Präsentation von Emotionen in Gedichten, unabhängig von tatsächlich eingesetzten Bildbereichen. Die These, daß sich diese Strategien oder Mechanismen nicht ändern, sondern allenfalls leicht modifiziert werden, müßte erst in einer umfangreichen Untersuchung eines umfangreichen Korpus nachgewiesen werden. Sie läßt sich exemplarisch nicht belegen. Die Beispielreihe kann daher zum einen nur illustrativen Wert haben, soll aber zum anderen einen ‚mikroskopischen‘ Blick auf emotionsvermittelnde Textstrategien erleichtern. Von hier aus liegt die Frage nahe, welche prinzipiellen Möglichkeiten der Emotionsgestaltung Lyriktexte haben und welche Möglichkeiten der Variation es gibt.

14 Zum Stimmungsbegriff und seiner Beziehung zu Emotionen vgl. Winko (wie Anm. 4), S. 77 f.

III. Emotionsgestaltung in Lyriktexten und Möglichkeiten ihrer Variation

Zu den wichtigsten Unterscheidungen für eine Analyse emotionsvermittelnder Strategien und Mechanismen in Gedichten (wie in literarischen Texten überhaupt) zählt die Differenzierung der textinternen Präsentation von Gefühlen im Gedicht und der diesen Gefühlen zugrunde liegenden Muster oder Schemata, die auf das kulturelle Wissen der Zeit verweisen. Unter dem textinternen Aspekt sind noch einmal zwei Komponenten zu unterscheiden. Gesondert zu betrachten ist (i) die sprachlich-rhetorische Gestaltung der Textoberfläche. Hier können gerade in der hochkondensierten Form von Gedichten zahlreiche formale und sprachliche Mittel eingesetzt werden, so z. B. lexikalische Benennungen, also Emotionswörter wie in den drei Beispielgedichten; dazu expressive Ausrufe wie „ach!“, wie Tieck sie verwendet; syntaktische oder erzähltechnische Mittel, etwa Fokalisierungen, die die Nähe des Sprechers zu seinem Gegenstand anzeigen, und daneben zahlreiche gefühlsintensivierende rhetorische Mittel. In Tiecks Gedicht etwa braucht der Sprecher die Auflösung der emotionalen Ambivalenz aus Strophe 2 in der Folgestrophe nicht explizit zu benennen, sondern es reichen drei knappe Indizien, um zu zeigen, daß das Ich nun nur noch Schmerz fühlt: Dies bewirken das entgegengesetzte „Doch“ (V. 13) und der klagende Ausruf „ach!“ (V. 14), dazu der Hinweis auf die fallenden Blätter (V. 13), der schon zur zweiten Kategorie emotionsgestaltender Mittel zählt: (ii) Dieser Kategorie sind Elemente der inhaltlichen Ebene zuzuordnen, vor allem die gewählten Themen, Motive, Figurenkonstellationen und Situationen der fiktiven Welt. Der Herbst als Station des absteigenden Jahreszyklus gehört dazu, noch deutlicher die Totenwache in Raabes Gedicht. Sie ist ein Beispiel für eine prototypisch emotional besetzte Situation. Auch das „thränend Angesicht“ (V. 21) in Tiecks *Herbstlied*, das im nachhinein die emotionale Zuordnung der dritten Strophe bestätigt, ist diesen inhaltlichen Mitteln zuzurechnen, Emotionen zu gestalten.

Neben den beiden textinternen Komponenten spielen die anvisierten oder vorausgesetzten kulturellen Schemata oder Muster, die über die einzelnen Texte hinausweisen, eine entscheidende Rolle. Es sind Schemata der Alltagskommunikation und solche der literarischen Reihe. Sie erst ermöglichen literarische Kommunikation. Wie im ersten Abschnitt ausgeführt, zählen sie zum kulturellen Wissen einer Zeit und enthalten Annahmen über prototypische Verlaufsformen der Emotionen, über auslösende Situationen, typische, psychophysische Begleiterscheinungen und sozial angemessene Ausdrucksweisen. In ihnen bündelt sich das Wissen über Emotionen, über das eine Kultur verfügt. Daß Trauer eine angemessene und typische Reaktionsweise auf Liebesverlust ist, zählt zu sol-

chem Wissen, ebenso wie die Annahme, daß es besser sei, Leiden zu vermeiden als sich ihm auszusetzen, worauf sich Georges Gedicht bezieht. Wie dieses kulturelle Wissen organisiert sein kann, will ich kurz am Beispiel der Metapher verdeutlichen. Metaphern machen insofern einen wichtigen Typ emotionsbezogener Informationen aus, als sich Gefühle mit ihrer Hilfe besonders effektiv bezeichnen lassen.¹⁵ Das gilt nun zwar nicht nur für literarische Texte, dennoch wird dieses Verfahren in ihnen, und hier vor allem in Gedichten, in der Regel noch öfter als in anderen Textsorten und -typen eingesetzt.

Jeder metaphorischen Emotionsbezeichnung liegen verschiedene Annahmen zu Wesen, Merkmalen und Funktionsweisen von Emotionen zugrunde. Solche Annahmen werden kulturell tradiert und sind in Form sogenannter prototypischer Szenarien gebündelt. Unter dieser Perspektive betrachtet, stellt eine Emotion wie ‚Trauer‘ keine ‚monolithische Einheit‘ dar, sondern einen dynamischen Prozeß mit mehreren Teil-Zuständen und einer typischen Verlaufsform. In ihren Untersuchungen zum Verhältnis von bezeichnender Metapher und bezeichneter Emotion haben Lakoff und Kövecses dies expliziert und am Beispiel der Emotion ‚Wut‘ belegt.¹⁶ Aber auch für eine weniger ‚explosive‘ Emotion wie Trauer gilt diese These. So lassen sich zahlreiche Metaphern der Trauer auf das metaphorische Basismodell ‚Trauer ist Schwere‘ zurückführen. Es manifestiert sich in bekannten Formulierungen wie ‚schweres Herz‘, ‚schwerer Sinn‘ oder ‚bedrücktes Gemüt‘. Seine physiologische Grundlage liegt in einem typischen körperlichen Ausdrucksmerkmal von Trauer oder auch Traurigkeit, nämlich dem gesenkten Kopf und den herabhängenden Schultern, denen auch vegetative Veränderungen in einem solchen emotionalen Zustand entsprechen.¹⁷ Von diesen körperlichen Begleiterscheinungen aus ergibt sich die Anschlußmöglichkeit für ein weiteres Basismodell, nämlich ‚Trauer ist Kälte‘, das in den drei Beispielgedichten eingesetzt wird. Damit soll nicht behauptet werden, daß der Umkehrschluß gilt, daß es sich also immer dann, wenn im Gedicht Bilder eingesetzt werden, die Kälte konnotieren, um Zeichen für Trauer han-

15 Dazu Lynn Fainsilber/Andrew Ortony: *Metaphorical Uses of Language in the Expression of Emotions*. In: *Metaphor and Symbolic Activity* 2/4 (1987), S. 239–250, hier S. 240 f.

16 Zum Beispiel George Lakoff/Zoltan Kövecses: *The Cognitive Model of Anger*. In: *Cultural Models in Language and Thought*, hrsg. v. Dorothy Holland and Naomy Quinn, Cambridge 1987, S. 195–221, hier S. 211 u. ö.; vgl. dazu auch Raymond W. Gibbs: *The Poetics of Mind. Figurative Thought, Language, and Understanding*, New York 1994, S. 164.

17 Zu den physiologischen, vegetativen und psychischen Erscheinungen von Trauer vgl. zusammenfassend Thomas Hülshoff: *Emotionen*, München/Basel 1999, S. 89–105, und Carroll E. Izard: *Human Emotions*, New York u. a. 1977, S. 288–291.

delt. Wenn im Text jedoch noch eine Reihe anderer Hinweise auf eine solche Emotion belegt werden kann, läßt sich die Tendenz der Eigenschaft ‚kalt‘, Trauer oder Traurigkeit zu vermitteln, als Argument nutzen. Am Beispiel des George-Gedichts kann diese Behauptung illustriert werden: Unter den anderen Möglichkeiten, den emotionalen Wert von ‚Kälte‘ zu formulieren, ist vor allem die Variante wichtig, Kälte mit Emotionslosigkeit zu verbinden. Diese Variante könnte in Georges Gedicht genutzt werden. Immerhin will der Sprecher ja offenbar erwartbarem ‚leiden‘ (V. 6) ausweichen, indem er den Besuch des Gartens vermeidet (VV. 1 ff.). Dennoch vermittelt die Bildlichkeit des Textes wenn auch nicht ‚leiden‘ als eine starke Emotion, so doch eine diffus traurige Stimmung, die sich aus den benannten oder umschriebenen Natur-Attributen ergibt, die vom nur scheinbar sicheren Ort im Hause aus beobachtet werden (VV. 7–12). Den ‚Kode‘ dieser Stimmung liefern die Todesbildlichkeit (VV. 7 f.), die Vergänglichkeit sogar der Eisen-Blumen (V. 9) und die über die physiologische Erscheinung der Vögel eben doch erfahrbare Kälte (V. 11).

Fragen wir nun noch einmal nach den Möglichkeiten der Variation in der Emotionsgestaltung. Die sprachlich-thematische Präsentation von Gefühlen in Gedichten verfügt über ein breites Repertoire an feststehenden Formeln, seien es solche sprachlicher Natur, etwa Bilder oder Redewendungen, oder eindeutig emotional besetzte Themen- und Situationstypen. Sind diese Formeln erst einmal geprägt, weisen sie eine lange literarische Tradition auf. Sie verweisen auf die ebenfalls wenig flexiblen kulturellen Schemata oder Muster, bilden deren verbale Manifestationsformen. Da sie kein innovatives Potential enthält, kommt solche Sprachverwendung nur selten in den literarhistorischen Blick; jedoch dürfte ihre kommunikative Relevanz offensichtlich sein. Der Wert dieser Formeln ist nicht zu unterschätzen, vermitteln sie doch auf schnelle, konzentrierte Weise Informationen über Emotionen. Es genügen die beiden Wörter ‚tote Liebe‘, um das Szenario hervorzurufen, das Raabe in seinem Gedicht braucht; es genügen einige Attribute der Herbstes, um eine typische emotionsbesetzte Stimmung zu vermitteln. Betrachtet man das Verhältnis von sprachlicher Gestaltung und vorausgesetzten kulturellen Schemata, dann ergeben sich folgende Variationsmöglichkeiten.

Variante I: Gedichte dieser Gruppe setzen ungebrochen etablierte sprachliche und thematische Formeln ein, und sie setzen die bekannten kulturellen Muster voraus. Wenn her variiert wird, dann besteht die Leistung in der Kombination des Vorgegebenen und nicht darin, das Bild- oder Formelrepertoire zu ändern. Es sind die konventionellsten Gedichte, die hier zuzuordnen sind.

Solche Reproduktion vermeidet *Variante II*. Hier wird versucht, konventionelle Bilder von Emotionen durch neue Metaphern und Vergleiche zu ersetzen. Die Texte weichen von denen der ersten Gruppe also vor allem in der Strategie der Bildverwendung ab. Hierzu zählen auch Gedichte, in denen Emotionen nicht thematisiert und in denen keine expliziten Präsentationsformen verwendet werden. Unterscheiden sich diese Gedichte also an der Textoberfläche von denen des Typs I, so benutzen sie jedoch dieselben kulturellen Schemata, die auch den konventionellen Ausdrucksweisen zugrunde liegen.

Diese Emotionsmuster selbst werden in der *Variante III* modifiziert. Solche Modifikation hält sich immer in Grenzen. Mir ist kein Gedicht bekannt, in dem alle Bestandteile eines solchen Musters geändert werden. Theoretisch wäre es möglich, sowohl die auslösende Situation als auch die Verlaufsform und die angemessene Ausdrucksweise zu modifizieren. Tatsächlich wird diese Option aber vermieden und statt dessen nur eine der drei Möglichkeiten genutzt. Entweder werden die Situationen variiert, in denen Emotionen ausgelöst werden, oder das emotionale Ausdrucksverhalten wird abweichend gestaltet. Dabei werden in aller Regel die bekannten Basismodelle für Emotionen vorausgesetzt. Nur sehr selten tritt ein neues metaphorisches Basismodell zu den etablierten hinzu. Am Ende des 19. Jahrhunderts geschieht dies z. B. in der Einführung von trauriger Stimmung und Fremdheit.¹⁸ Noch häufiger findet sich um 1900 ein Modell, für das Georges Herbst-Gedicht ein Beispiel bietet: ‚Trauer ist Müdigkeit‘ ist als prototypisches Modell rekurrent, und in zahlreichen Lyrik-Texten dieser Zeit werden die Adjektive ‚müde‘ und ‚traurig‘ austauschbar.

Schließlich ist eine *IV. Variante* zu nennen: die Möglichkeit, ganz andere als die traditionell für lyrikfähig gehaltenen Emotionen zu gestalten. Physischer Ekel, tödlicher Haß oder rein sinnliche Lust beispielsweise finden sich kaum als dominante Gefühle in Gedichten des 19. Jahrhunderts. Da aber die meisten Emotionen ihren angestammten Ort in Gedichten haben, kann die Lyrik es sich leisten, von dieser Möglichkeit weitaus seltener Gebrauch zu machen als von der Variante III: Das Spektrum lyrikfähiger Emotionen ist breit genug, zumal den Autoren außer den ‚einfachen‘ Gefühlen eine große Zahl differenzierter Emotionen, Mischgefühle und diffuser Stimmungen zur gestalterischen Verfügung steht.

Generell sinkt die Anzahl zuzuordnender Gedichte mit steigender Zählung der Variationsmöglichkeiten. Die allermeisten Gedichte im 19. Jahrhundert scheinen mir die ersten beiden Varianten umzusetzen, wenn auch mit zeitlichen Verschiebungen: So werden um 1800 zahlrei-

18 Vgl. dazu Winko (wie Anm. 4), S. 377–382.

che der emotionskodierenden Bilder und Ausdrucksweisen, von denen sich die Jahrhundertwende-Autoren schon absetzen, erst geprägt. ‚Nachromantische‘ Autoren, aber auch viele Lyriker des Realismus dagegen nutzen diese Formeln noch ungebrochen. Sie profitieren von diesem neu gewonnenen Kode, verwenden ihn, um identifizierbar und zuverlässig Informationen zu vermitteln, die emotionsbezogenes Wissen in den Lesern aktivieren. Die literarhistorische Wertung präferiert Gedichte ab der Variante II, insofern sie sprachliche Innovationen aufweisen.

IV. Erklärungshypothesen

Akzeptiert man den Befund der letzten beiden Abschnitte, so bleibt die Frage zu beantworten, welche Gründe für diese emotionsgeschichtliche Kontinuität anzuführen sind. Das knapp vorgestellte Emotionsmodell vorausgesetzt, liegt ein wissenschaftsgeschichtlicher Ansatz nahe. Emotionen in lyrischen Texten basieren auf kulturellen Mustern. Diese gehören zu einem Typ kulturellen Wissens, der besonders langlebig ist. Lakoff und Kövecses etwa vertreten die These, daß sich für das von ihnen untersuchte physiologische Alltagsmodell von ‚Wut‘ im englischen Sprachraum eine tausendjährige Tradition nachweisen lasse.¹⁹ Dagegen nehmen sich die einhundert Jahre, die zwischen den beiden hier thematischen Jahrhundertwenden liegen, eher bescheiden aus. Wenn der Befund weitgehender Kontinuität in der Emotionsgestaltung der Lyrik des 19. Jahrhunderts zutrifft, dann dürfte hier ein Erklärungsansatz gefunden sein: Die prototypischen Szenarien und die Basismodelle, die den Emotionsbenennungen und den metaphorischen Emotionsbezeichnungen in der Alltagssprache zugrunde liegen, wandeln sich nur äußerst langsam.

Nun haben wir es bei den Gedichten des 19. Jahrhunderts aber mit einem spezifischen Bereich kultureller Produkte zu tun, die sich ja zum einen nicht unbedingt nach der Alltagssprache richten müssen und deren Verfasser zum anderen oftmals gerade programmatisch fordern, Gefühle auf ganz neue Weise zu formulieren. Dieser Einwand trifft jedoch nur zum Teil zu. So ist, wie am Beispiel der Metapher gezeigt, ein enger Zusammenhang zwischen kulturell tradierten Basismodellen von Emotionen und deren sprachlichen Umschreibungen anzunehmen. Hier sind der Variation enge Grenzen gesetzt. Auch soll das sprachliche Produkt noch verständlich sein. Daher können die Abweichungen von der alltagssprachlichen Verwendung ebenso wenig radikal sein wie die Variationen der literarisch tradierten Ausdrucksweisen. Darüber hinaus ist im

19 Lakoff/Kövecses (wie Anm. 16), S. 219.

gesamten Untersuchungszeitraum mit der Dominanz von Erlebnislyrik zu rechnen. Zumindest quantitativ bildet sie das vorherrschende gattungstypologische Muster. Das heißt u. a., daß die Szenarien der fiktiven Welt an den als authentisch fingierten Erfahrungsbereich einer wahrnehmenden Instanz gebunden sind. Wenn aber Gefühle psychologisiert und quasi-lebensweltlich angebunden werden müssen, verringern sich die Möglichkeiten einer Variation ein weiteres Mal.

Hierin liegt der wichtigste Grund dafür, daß sich emotionsgeschichtlich andere Gruppierungen zeigen, als sie der epochengeschichtlich fixierte Blick erkennt, der sich auf kognitive Differenzen, programmatische Brüche oder formale Innovationen richtet. Zwar ließen sich, würde man den Untersuchungszeitraum in beide Zeitachsen verlängern und etwa frühneuzeitliche und expressionistische Gedichte mit einbeziehen, auch emotionsgeschichtlich deutlichere Differenzen nachweisen. Dennoch funktioniert die Mehrzahl der Gedichte auch im 20. Jahrhundert noch nach eben den emotionalen Mustern, auf die sich die Lyriker im 19. Jahrhundert bezogen haben. Die Emotionsgestaltung in Lyriktexten ist ein Bereich, der besonders eng mit den kulturellen Schemata seiner Zeit verbunden ist. Die Grenzen, innerhalb derer sie variiert werden können, sind offenbar erheblich enger, als die Annahme eines schöpferischen Autorsubjekts, aber auch noch die Redeweise von der Dynamik kultureller Praktiken es voraussetzen.