



Tobiasz JANIKOWSKI

<https://orcid.org/0000-0002-3374-8571>

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie (Kraków)

„Die Botin treuen Sinns“. Das Sehnsuchtsmotiv in der Musik der deutschen Romantik

“The Messenger of Fidelity“. The theme of longing in the music of German Romanticism

Abstract: Emotions belong to the most elementary area of the human psyche. The paradox associated with them is that on the one hand, they create a ground connecting the human species with the world of animals. On the other hand, emotionalization and affective narratives are present in extremely sublime products of culture. This article begins with a short theoretical introduction, then moves on to an attempt to show the diachronic affective potential of longing as a feeling that significantly influenced the character of the music of the Romantic era.

Keywords: emotionalization, affects, longing, romantic music, romanticism.

Die menschlichen Emotionen werden nicht ausschließlich von angeborenen Reflexen und Instinkten geprägt. Nach Christiane Voss erscheinen sie auch als Akte der Reflexion, die einen sprachabhängigen und normativen Charakter hat.¹ Nicht unbedeutend ist in diesem Zusammenhang auch ihre Widerspiegelung in der Kultur, denn die nicht selten „weit reichenden biografischen Konsequenzen emotionaler Bindungen an Personen oder Dinge“, so Voss, „liefern auch den Stoff für die mannigfachen Darstellungen und

¹ Vgl. Christiane Voss, „Narrative Emotionen“. *Eine Untersuchung über Möglichkeiten und Grenzen philosophischer Emotionstheorien* (Berlin: Walter de Gruyter Verlag, 2004), 5.

Illustrationen in Filmen, Liedern, Gedichten, Büchern und den Medien.“² Eine separate Kategorie stellen in diesem Zusammenhang Stimmungen wie z. B. Heiterkeit, Niedergeschlagenheit oder eben Sehnsucht dar, die als solche Dauertönungen des Erlebnisfeldes sind und zu deren distinktiven Merkmalen eine längere Zeiterstreckung – als im Falle von Gefühlsregungen – gehört. In der Monografie *Psychologie der Emotionen* werden sie darüber hinaus als jene eingestuft, die oft den „diffusen, wenig gegliederten, atmosphärischen Hintergrund des Erlebens“³ bilden. Einen unmittelbaren Einfluss auf die menschlichen Emotionen haben darüber hinaus nach Schubert die Umgebung und Wirkung der Tier- und Pflanzenwelt, welche die Einbildungskraft und Sprache stärker prägen, als das Klima und andere von außen wirkende Impulse und Elemente.⁴

Selbst eine allgemeine Analyse der für die Romantik typischen Emotionalisierung macht die These legitim, dass ausgerechnet die Sehnsucht zu den repräsentativsten Motiven in Literatur und Musik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts⁵ gezählt werden darf. Eine solche Annahme findet ihre

² Voss, „Narrative Emotionen“, 5.

³ Dieter Ulich und Philipp Mayring, *Psychologie der Emotionen* (Stuttgart/Berlin/Köln: Verlag W. Kohlhammer, 1992), 29.

⁴ Vgl. Gotthilf Heinrich von Schubert, *Geschichte der Seele* (Stuttgart: Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung, 1878), 422. Der Autor verweist auf die beachtenswerte Wirkungskraft der Natur, wobei der Tierwelt eine besondere Bedeutung beigemessen wird. Wichtig ist in diesem Zusammenhang auch der oben erwähnte Einfluss der Natur auf die Entstehung der Sprache und Bildung symbolischer Ebenen der Kultur: „Die lebende, mehr noch als die anscheinend tote Natur unserer Sichtbarkeit ist das Tönen und Bewegen einer Sprache, welche der Brust des Menschen nicht allein einwohnet, sondern welche in diesem nur erst zum Worte wird [...] Das selbstständig bewegte Thier in seinen mannichfaltigen Arten und Lebensweisen brachte der Sprache jene Bilder und Worte, welche das Regen und Bewegen des allgemeinen Lebens in der Natur aussprechen sollten; und wenn auch der Gedanke, der das Wort schuf, auf einem viel anderen, näheren Wege gefunden worden als jener der Betrachtung des Thieres es war, so gab doch dieses dem früher vorhandenen, geistigen Element den äußeren sichtbaren Leib; wurde zur bedeutungsvollen Hieroglyphe der höheren, geistigen Stamm- und Grundbedeutung.“ Schubert, *Geschichte der Seele*, 423.

⁵ Die Zeit um das Jahr 1850 markiert allerdings nicht das Ende romantischer Tendenzen in der Musik, worauf Hans Mersmann verweist: „In immer sich verbreitender Fläche strömen die Kräfte der romantischen Musik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts aus. In Beethoven verwurzelt, anfangs von wenigen intuitiv empfangen, griff das neue Stilprinzip seit der Mitte des Jahrhunderts auch auf andere Länder über; je mehr seine Kraft sich zu erschöpfen schien, desto mehr wuchs der Raum, den es erfüllte.“ Hans Mersmann, *Musik der Gegenwart* (Berlin: Verlag von Julius Bard, 1920), 7. Was den Einfluss romantischer Tendenzen in Musik betrifft, stellt selbst der Tod Beethovens in diesem Zusammenhang keine deutliche Zäsur dar, denn als er 1827 starb, so Alfred Einstein, „stand die Musik schon inmitten der geistigen Bewegung, die die Kunst des ganzen neunzehnten Jahrhunderts bestimmt hat und sie zum Teil noch heute bestimmt: die Romantik.“ Alfred Einstein,

Bestätigung in den Schriften von Joseph Freiherr von Eichendorff, in denen das eigentliche Wesen aller romantischen Kunst mit der Vorahnung und mit tiefem Gefühl der Wehmut über die Unzulänglichkeit und Vergänglichkeit der irdischen Schönheit gedeutet wird. Außerdem werden in der Position des ‚letzten Ritters der Romantik‘ „stets eine unbefriedigte ahnungsreiche Sehnsucht und unendliche Perfektibilität“⁶ hervorgehoben. Und weil das Streben nach dem Unerreichbaren bzw. nach der sich im idealisierten Bereich positionierenden Perfektion im Grunde unbefriedigt bleiben muss, erfand Eichendorff diesbezüglich den Begriff „Poesie der Sehnsucht“. Sie gilt – auch an dieser Stelle mangelt es nicht an kulturkritischen Überlegungen – als Gegenpol „zu der durch die Reformation ins Leben getretenen allmächtigen Verabsolutierung des Ichs, des Subjekts.“⁷

Die für die Zeit der Romantik signifikante affektive Verankerung der Kunst kann man allerdings ohne Berücksichtigung des historischen Kontextes und des allgemeinen soziokulturellen Charakters dieser Epoche nicht richtig begreifen und einordnen. So wird die spezifische Aura dieser Zeit – und zwar mit dem sichtbaren Hang zur kritischen Beurteilung – vor mehr als einem Jahrhundert in *Spemanns goldenes Buch der Musik* dargestellt:

Die Regeneration der deutschen Poesie durch Vertiefung in die Dichtungen des Altertums und Mittelalters und die Erschließung der poetischen Schätze fremder Nationen, war durch die Romantiker Aug. Wilh. und Frdr. Schlegel, L. Tieck, Clemens Brentano, Achim von Arnim und La Motte Fouqué u.s.w. zur krankhaften Schwärmerie für das Mittelalterliche gesteigert worden. An die Stelle des Schöpfens aus dem Borne gesunden Empfindens einer älteren, minder am äußeren leeren Formenwesen hängenden Zeit, war ein die Gegenwart negierendes sich Zurückversetzen in längst vergangene Zeiten und Verhältnisse getreten, mit übertriebener Idealisierung von deren guten und Ignorierung ihrer schlimmen Seiten, eine phantastische Verquickung von Sage, Märchen und Wirklichkeit, deren positives Ergebnis für die Poesie eine außerordentliche Vermehrung des Bilderreichtums der Sprache wurde, eine starke durchschnittliche Gehobenheit der Stimmung, ein fortwährender Kontakt mit dem Uebernatürlichen, eine Annahme mächtiger Einwirkung von freundlichen oder finster drohenden Naturmächten, kurz eine gewisse sensitive Exaltiertheit und traumhafte Verschwommenheit gesamten Diktion und Ideenverkettung, die zu der Nüchternheit der Versdrehselei des angehenden 18. Jahrhunderts den denkbar größten Kontrast bildete.⁸

Geschichte der Musik. Von Anfängen bis zur Gegenwart (Zürich/Stuttgart: PAN-Verlag, 1953), 113.

⁶ Kurt Böttcher, Johannes Mittenzwei, Karl Heinz Berger, Klaus Schaefer u. Dietrich Grohnert, *Erläuterungen zur deutschen Literatur. Romantik* (Berlin: Volk und Wissen Volkseigener Verlag, 1967), 392.

⁷ Böttcher, Mittenzwei, Berger, Schaefer, und Grohnert, *Erläuterungen zur deutschen Literatur*, 392.

⁸ Karl Grunsky, Otto Hollenberg, Carl Reinecke, Hugo Riemann (et. al.), *Spemanns goldenes Buch der Musik. Eine Hauskunde für Jedermann* (Berlin/Stuttgart: Verlag von W. Spemann,

Die typisch romantischen Merkmale, welche gewöhnlich als Kolorit oder Klangzauber bezeichnet werden, treten besonders stark in der Musik von Carl Maria von Weber und Franz Schubert hervor. Dabei sind starke harmonische Rückungen, die allerdings noch vor Schubert entstanden, für die Musik der Romantik besonders repräsentativ. Sie lassen sich mit unerhörten und kühnsten melodischen Umbiegungen in musikalischen Werken dieser Zeit erkennen. Man muss sie des Weiteren als klar markierte Wendepunkte der Stimmung und als eindeutig romantische Motive einordnen.⁹

Zum Symbol des romantischen Ausdruckswillens wurde zweifelsohne das Lied.¹⁰ Der Liedgedanke, insbesondere seine ausschwingende Periodik, die an die Stelle der gesammelten Energien des Themas trat, beeinflusste – wenn nicht beherrschte – ebenfalls die Instrumentalmusik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die bereits zur Zeit der Wiener Klassik gespannten konstruktiven Formen (dies lässt sich besonders deutlich am Beispiel Beethovens zeigen), „wurden durch eine freie, oft fast improvisierende Formgebung abgelöst. Damit war eine Basis gegeben, welche die Entwicklungslinien des Jahrhunderts trug.“¹¹ Außerdem oszillierte im 19.

1900), 164. Der einzigartige Charakter der Romantik wird abgesehen von musikalischen Aspekten in der Monografie *Erläuterungen zur deutschen Literatur. Romantik* thematisiert, wobei den soziokulturellen Aspekten besonders viel Aufmerksamkeit geschenkt wird: „Die Romantiker waren in besonders hohem Maße von dem Gefühl durchdrungen, in einer Zeit größter weltgeschichtlicher Umwälzungen zu leben. Sie reagierten sehr feinfühlig und intensiv auf die neuen politischen, ökonomischen und sozialen Formen und Inhalte, die seit der Revolution sichtbar geworden waren.“ Böttcher, Mittenzwei, Berger, Schaefer, and Grohnert, *Erläuterungen zur deutschen Literatur*, 21. Ausgewählte Merkmale der Romantik nennt und negiert aus der stark individuell gefärbten Perspektive des 20. Jahrhunderts Christa Wolf: „Das eigentlich ist für mich dann unter dem Begriff „Romantik“ zusammengefloßen. Der Begriff hat sich für mich ganz verändert. All das, was er hatte, als ich noch Germanistik studierte, und was heute vielleicht noch manche darin sehen: Mondscheinromantik, Liebesschmerz, Herzensweh, romantisiertes Mittelalter, Klerikalismus – das alles ist er jetzt nicht mehr für mich.“ Christa Wolf, *Ins Ungebundene geht eine Sehnsucht. Gesprächsraum Romantik. Prosa und Essays* (Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag, 1986), 380.

⁹ Vgl. Grunsky, Hollenberg, Reinecke, Riemann (et. al.), *Spemanns goldenes Buch der Musik. Eine Hauskunde für Jedermann*, 164.

¹⁰ Auf die Bedeutung dieser Gattung macht Alfred Einstein aufmerksam: „Lied ist von Hause aus und seit Urzeiten ein in schlichten poetischen und musikalischen Formen sich aussprechendes subjektives Empfinden, ein scharf umrissenes kleines Stimmungsbild. Weder das erzählende (epische) noch das dramatische Element gehören ursprünglich dem Liede an; doch haben beide sich in dasselbe Eingang gefunden.“ Alfred Einstein, *Hugo Riemanns Musik-Lexikon* (Berlin: Max Hesses Verlag, 1919), 676.

¹¹ Mersmann, *Musik der Gegenwart*, 7. Die Bedeutung des Liedes hebt der Autor im Zusammenhang mit Werken berühmter Komponisten des 19. Jahrhunderts hervor: „Die romantische Melodik wurzelte im Lied. Sie wuchs aus gesteigerter Spannung kantabiler, klar gegliederter Linie zum instrumentalen Thema. Weitete sich in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts: zu der motivischen Plastik Wagners, der einfachste Grundformen zu steilen

Jahrhundert der Kampf der Meinungen um die Frage, ob Musik als Ausdruck bzw. Mittel zur Aussprache von mehr oder weniger bestimmten Inhalten oder als eine „tönend bewegte Form“ aufzufassen sei. Im zweiten Fall spielt ihre „Zwecklosigkeit“ – und zwar sowohl auf der formalen als auch auf der inhaltlichen Ebene – eine besondere Rolle.¹² Die sog. „absolute Musik“, die aus der formalen Sicht zum Selbstzweck wird und bei der sich eine weitgehende Vieldeutigkeit erkennen lässt, kann man dennoch „auch mit Assoziationen außermusikalischer, d. h. außerformaler Art verbinden, je nachdem man solche an sie heranbrachte.“¹³

Zu den wichtigsten Komponisten der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gehört zweifelsohne Franz Schubert. So wird die Bedeutung seiner Werke vor dem Hintergrund der Wiener Klassik in *Spemanns goldenes Buch der Musik* dargestellt:

Mit Staunen steht die Nachwelt vor solchen Ausnahmeerscheinungen wie Haydn, Mozart und Schubert still, denen ohne theoretisches Rasonnement, ohne bewußte Absicht die Lösung der schwierigen Probleme der Kunst spielend gelingt. Ohne eigentliche Schulung mit Tonsatz, steht der junge Wiener Vorstadt-Schullehrergehilfe als 18jähriger Jüngling plötzlich da als der größte, alle Vorgänger und Zeitgenossen um Haupteslänge überragende Großmeister der Liedkomposition. Nicht weniger als 130 Lieder, darunter allein 45 auf Texte von Goethe, schrieb Schubert in dem einen Jahre 1815 [...].¹⁴

Die Universalität des Ausdrucks der Lieder von Franz Schubert lässt sich vor allem in der sofortigen Erzeugung der Stimmung durch das Gedicht, also in der blitzschnellen Umsetzung der Worte in Melodien mitsamt allem Beiwerk der Begleitung erklären.¹⁵ Jedes einzelne Lied wird folglich zu einer

Spannungen emportrieb; zu der zerlegten, dekorativen Ausdrucksform Liszts, deren Gelöstheit zum Träger koloristischer Inhalte wurde; zu der schwerflüssigen symphonischen Thematik Brahms' und Bruckners, deren Triebkraft unscheinbare Keimzellen zu weit spannenden Bögen wachsen ließ.“ Mersmann, *Musik der Gegenwart*, 17.

¹² Vgl. Karl Hasse, *Vom deutschen Musikleben. Zur Neugestaltung unseres Musiklebens im neuen Deutschland* (Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1933), 21.

¹³ Hasse, *Vom deutschen Musikleben*, 21.

¹⁴ Grunsky, Hollenberg, Reinecke, Riemann (et. al.), *Spemanns goldenes Buch der Musik. Eine Hauskunde für Jedermann*, 163. Die gerade zitierte Publikation beziffert die Gesamtzahl der Lieder Schuberts auf über 450, darunter ungefähr 100 auf Goethesche Texte. Vgl. Grunsky, Hollenberg, Reinecke, Riemann (et. al.), *Spemanns goldenes Buch der Musik*, 163.

¹⁵ Den einzigartigen Charakter der Lieder von Schubert beschreibt Hans Joachim Moser, indem er zugleich auf eine für ihn typische Affektbildung verweist: „Man lese nur eines von des schwermütigen Joh. Mayrhofer's schönsten Gedichten, den Schubert unsterbliche Musik verliehen hat, um der schmerzlichen romantischen „Nachinnenwendung“ dieser österreichischen Romantik gewahr zu werden – M e m o n; da findet sich alles zusammen: Nächtlichkeit, zielloser Vergehensdrang, Spaltung der Welt in künstlerischen Traum und kunstfremde Nüchternheit, vor allem schmerzlich-schwelgerische Musikalität.“ Hans

direkten „Spiegelung des Gedichtes in seiner musikalischen Seele.“¹⁶ Als Beweis lässt sich in diesem Zusammenhang die letzte Strophe des Liedes *Die Taubenpost* heranzuführen, in der gerade die Sehnsucht – als eine zentrale Emotion – sowohl auf der Text-, als auch auf der Musikebene stark hervorgehoben wird. Unübersehbar ist hierbei die Tatsache, dass vier letzte Verse zweimal wiederholt werden, wodurch die Phrase „sie heißt – die Sehnsucht!“ besonders ausdrucksstark akzentuiert wird. Selbst eine allgemeine Analyse des Gedichts rechtfertigt die Annahme, dass gerade das Sehnsuchtsmotiv – und zwar sowohl auf der Musik- als auch auf der Textebene – eine Art Kulation, eine rhetorisch-musikalische Klimax bildet:

Bei Tag, bei Nacht, im Wachen, im Traum,
Ihr gilt das alles gleich:
Wenn sie nur wandern, wandern kann,
Dann ist sie überreich!
Sie wird nicht müd', sie wird nicht matt,
Der Weg ist stets ihr neu;
Sie braucht nicht Lockung, braucht nicht Lohn,
Die Taub' ist so mir treu!
Drum heg' ich sie auch so treu an der Brust,
Versichert des schönsten Gewinns;
Sie heißt – die Sehnsucht! Kennt ihr sie?
Die Botin treuen Sinns.¹⁷

Was die Durchschlagskraft der angewandten Ausdrucksmittel betrifft, spielt in dem gerade zitierten Lied nicht nur das Verhältnis von Text und Musik eine bedeutende Rolle, sondern vielmehr der Konnex zwischen kleineren Einheiten, also zwischen Wort und Ton. Die ausdrucksvolle Verzahnung der musikalischen und rhetorischen Ebene führt übrigens zu einem weit vorausweisenden Stilproblem der Vokalmusik der Romantik, in der sich Wort und Ton als Kraft und Gegenkraft offenbaren. Noch ein Umstand erscheint in diesem Kontext relevant, dieser nämlich, dass die nahezu bis zur Vernichtung gesteigerte Rivalität zwischen Wort und Ton sich aus grundlegenden Problemen der Vokalmusik dieser Zeit ergibt. Von daher, wie es Hans Mersmann formuliert, „eine der großen Wellenlinien, unter der man ihre Entwicklung sehen kann, ist der Fluß und das wechselnde Übergewicht dieser beiden Kräfte.“¹⁸

Joachim Moser, *Kleine Deutsche Musikgeschichte* (Stuttgart: J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 1940), 234.

¹⁶ Grunsky, Hollenberg, Reinecke, Riemann (et. al.), *Spemanns goldenes Buch der Musik*, 163.

¹⁷ Das Lied wurde zum Gedicht von Johann Gabriel Seidl geschrieben: Johann Gabriel Seidl, *Die Taubenpost*, https://gedichte.xbib.de/--46604_45966_59531_49181--.htm.

¹⁸ Mersmann, *Musik der Gegenwart*, 25.

Was den Komponisten des oben als Beispiel angeführten Werkes betrifft, seine Position im romantischen Musikpantheon war und bleibt unverändert hoch. Man kann sogar eine These wagen, dass von einer quantitativen und qualitativen Steigerung der Liedkomposition über Schubert hinaus eigentlich nur bedingungsweise die Rede sein kann. Vielmehr, die hervorragendsten Vertreter dieser Gattung nach ihm, wie Mendelssohn, Schumann, Löwe, Franz, Jensen, Rubinstein, Brahms stehen bestenfalls nur neben aber nicht über Schöpfer der *Winterreise*.¹⁹ Deswegen können die Anerkennung und Hochachtung nicht wundern, die ebenso Alfred Einstein Schubert und seinen Liedern entgegenbringt:

Schuberts eigentliche Größe aber beruht auf seinen Liedern. Sie sind der Mittelpunkt seines Schaffens; und auch seine Instrumentalwerke wird nur ganz verstehen, wer den Lyriker Schubert kennt: es bestehen da tiefere Zusammenhänge, als daß Schubert eine ganze Reihe seiner eigenen – niemals fremder – Lieder an der Stelle der langsamen Sätze seiner Sonaten variiert hat.²⁰

Schubert gehört auch zu jenen Komponisten die imstande waren, den Geist seiner Zeit musikalisch zu verarbeiten und Gefühle einfacher, naturverbundener Menschen – die ein beliebtes Thema in der Lyrik nach den Befreiungskriegen waren – liebevoll zu gestalten.²¹ Gerade er kann auch zu jenen Musikern gezählt werden, die zur meisterhaften Formentwicklung des Rollenliedes beitrugen, in dem die Gärtnerin, der Müller, Jägerbursche, Wanderer oder Landstreicher von ihren Leiden und Freuden singen. Schuberts Lieder kennzeichnet des Weiteren die Eigenschaft, dass sie in einem besonderen, romantisch vereinfachten Verhältnis zu Natur und Welt stehen. Neben Wilhelm Müller war er freilich jener Komponist, der unter besonderem

¹⁹ Vgl. Grunsky, Hollenberg, Reinecke, Riemann (et. al.), *Spemanns goldenes Buch der Musik*, 164. Von daher kann auch die eher kritische Beurteilung anderer Liedkomponisten, z. B. Johannes Brahms, nicht wundern: „[...] für Brahms den Liederkomponisten, bedeutete es ein Schöpfen aus dem Borne des Volksliedes, eine starke Aufnahme von naiven Elementen und eine Abstreifung gewisser Stereotypitäten der modernen Faktur mit ihrem vielleicht allzu abgeklärten, harmonischen Wesen.“ Grunsky, Hollenberg, Reinecke, Riemann (et. al.), *Spemanns goldenes Buch der Musik*, 173. Was hingegen Schubert betrifft, charakterisiert Moser das Wesen seiner Genialität wie folgt: „Man könnte diesen unscheinbaren, aber würdig-ernst in sich gesammelten Meister einer besonders hochempfindlichen Antenne vergleichen, die selbst die sonst kaum zu spürenden Wellen des deutschen Musikgeistes zu rätselhafter Verdichtung in sich aufgefangen und mit erlesener, aber edel verdunkelnder Reine wiedergegeben hat. Fast noch unbegreiflicher als bei Mozart erscheint die nicht bewußt erworbene, sondern ahnungshaft eingesogene Höchstbildung von Geist und Gemüt, das universelle Erfassen einer ganzen Welt in holdesten Tönen.“ Moser, *Kleine Deutsche Musikgeschichte*, 238.

²⁰ Einstein, *Geschichte der Musik*, 117.

²¹ Vgl. Böttcher, Mittenzwei, Berger, Schaefer, and Grohnert, *Erläuterungen zur deutschen Literatur*, 518.

Einfluss vom Volkslied und den Dichtungen Goethes stand. Dies führte dazu, dass dem Rollenlied eine schlichte und äußerst liedhafte melodische Form gegeben wurde.²²

Zu den wichtigsten Merkmalen des romantischen Liedes gehört aber – was oben mehrmals avisiert wurde – das Sehnsuchtsmotiv. In Form einer bitteren Reflexion und Rückbesinnung auf die vergangene und für immer verlorene Welt der Kindheit lässt es sich im Lied *In der Fremde* von Robert Schumann zum Gedicht von Joseph Freiherr von Eichendorff erkennen:

Aus der Heimat hinter den Blitzen rot
Da kommen die Wolken her,
Aber Vater und Mutter sind lange tot,
Es kennt mich dort keiner mehr.

Wie bald, ach wie bald kommt die stille Zeit,
Da ruhe ich auch, und über mir
Rauscht die schöne Waldeinsamkeit,
Und keiner kennt mich mehr hier.²³

Der Schleier, der sich durch die Harmonik von Schumann legt, verleiht dem gerade zitierten Lied einen durchaus eigenartigen Reiz. Unübersehbar ist des Weiteren das dunkle, melancholische Kolorit, das sich zum guten Teil aus der Erinnerung an die vergangenen Zeiten und an die verlorene idyllische Kindheit ergibt. Auffällig ist außerdem das veränderte Gewichtsverhältnis zwischen Singstimme und Instrumentalsatz; der Übergang von Begleitung zu Vertonung verursacht, dass es sich hier nicht mehr um einen musikalischen Ausdruck für Worte oder Textzeilen handelt, sondern „um das Erfassen eines Gesamtinhalts, eines Entwicklungsganzen. Daraus erwächst auch die Umkehrung des Verhältnisses: das Eindringen vokaler Teile in den instrumentalen Organismus.“²⁴

Wenn man das Lied von Schumann näher analysiert, kommt man auch rasch zum Befund, dass hier nicht die Keimformen des Tanzes und Liedes tonangebend sind, sondern der stark empfundene Zusammenhang mit der alten Kunst, der allerdings mehr oder weniger ein neuer, romantischer Charakter gegeben wird.²⁵ Eine zentrale Rolle spielt hier ebenso der musikalisch ausgedrückte „Bildsinn“, der sich vor allem auf dem Stützpunkt der musikalischen und rhetorischen Ebene offenbart. Folglich wird die Komposition zu

²² Vgl. Böttcher, Mittenzwei, Berger, Schaefer, and Grohnert, *Erläuterungen zur deutschen Literatur*, 518.

²³ Joseph Freiherr von Eichendorff, *In der Fremde*, <https://www.projekt-gutenberg.org/eichndrf/gedichte/chap118.html>.

²⁴ Mersmann, *Musik der Gegenwart*, 25–26.

²⁵ Vgl. Martin Ninck, *Schumann und die Romantik in der Musik* (Heidelberg: Niels Kampmann Verlag, 1929), 12.

einer Kette innerlicher Bilder, welche nach einer Deutung verlangen und vor dem Hörer mehrere Interpretationsmodelle und -möglichkeiten eröffnen.²⁶ Dadurch kommt auch die romantische Seele Robert Schumanns zur Geltung, denn, so Ninck, der Romantiker hat „immer ein Ziel vor allem andern im Auge: sich einen Raum zu schaffen, den er ganz mit der Stimmung erfüllen kann, welche ihn selber trägt, um erst in diese Dunstosphäre das wechselnde Farbenbild seines Traumes zu werfen.“²⁷

Bezüglich der Erscheinungsformen von Sehnsuchtsmotiven in der Musik der Romantik müsste man außer Franz Schubert und Robert Schumann auch Johannes Brahms erwähnen. Die Zahl seiner Lieder ist beträchtlich; zu seinem musikalischen Nachlass gehören etwa zweihundert Sololieder, zwanzig Duette und sechzig Quartettlieder, außerdem mehr als einhundert von ihm komponierte bzw. bearbeitete Volkslieder oder – allgemein formuliert – Lieder für eine Singstimme.²⁸ Einen ganz stark affektiven Charakter hat u. a. das berühmte *Wiegenlied*, in dem es an einer geheimnisvollen, von Sehnsucht erfüllten Aura nicht mangelt. So beschreibt dieses kurze musikalische Meisterwerk Walther Siegmund-Schultze:

Das »Wiegenlied« endlich, lediglich im Tonumfang einer Oktave gehalten, gewinnt seine Kraft und Innigkeit aus der glücklichen Verbindung volksliedhafter Schlichtheit mit tänzerischen Walzerklängen, die synkopisch unterlegt sind und ebenso lockern wie abdämpfen. So weit konnte Brahms die Differenzierung des Volkstons treiben.²⁹

Die allgegenwärtige Anwesenheit der Affekte in den oben genannten Musikbeispielen – die zusätzlich ausdrucksvoll ausgemalt wurden – verursacht, dass Musik dieser Zeit vor allem hinsichtlich ihres Emotionalisierungspotenzials betrachtet werden soll. Dies kann bestimmt nicht wundern, wenn man bedenkt, dass romantische Akzente und Ausdrucksformen im Gegensatz zu den klassischen zu jenen gehören, wie es Einstein formuliert, in denen der subjektive Ausdruck über das Formale überwiegt.³⁰ Wenn man zusätzlich annimmt, dass musikalische Formen zur Zeit der Aufklärung aus der Versenkung in die (klassischen) Meisterwerke der Griechen und Römer

²⁶ Vgl. Ninck, *Schumann und die Romantik in der Musik*, 15.

²⁷ Ninck, *Schumann und die Romantik in der Musik*, 18. Überzeugend erscheint in der Position von Ninck ebenfalls die Aussonderung der typisch romantischen Tendenzen: „Die Romantik hat, je mehr sie ihrer selbst gewiß wurde, eigene Ausdrucksmittel gefunden, um ihren Dichtungen die starke Stimmungsatmosphäre zu geben, deren sie bedurften, derart daß es uns heute noch immer möglich ist aus ihren besten Werken den Nachklang ihres freien Improvisierens zu erlauschen.“ Ninck, *Schumann und die Romantik in der Musik*, 20.

²⁸ Vgl. Walther Siegmund-Schultze, *Johannes Brahms. Eine Biographie* (Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1966), 119.

²⁹ Siegmund-Schultze, *Johannes Brahms*, 134.

³⁰ Vgl. Einstein, *Hugo Riemanns Musik-Lexikon*, 998.

hervorgehen, so entspringt „die Romantik der Begeisterung für das Mittelalter, das man von der Seite des Phantastischen, Abenteuerlichen und Schwärmerischen auffaßte.“³¹ Mit folgenden Worten charakterisiert Einstein die Unterschiede zwischen klassischen und romantischen Formen und Tendenzen:

In diesem Sinn ist ein Romantiker jeder Künstler, der die gewordenen Kunstformen und Kunstgesetze ignoriert und ganz frei aus sich heraus Neues schafft, ein Klassizist dagegen der, welcher die überkommenen Formen mit Bewußtsein innehält und vervollkommnet (ein Klassiker dagegen einer, dessen Kunsttaten der Zeit Trotz boten).³²

Romantische Formen in der Musik sind durchaus nicht einheitlich, sie schließen einen so breiten Umfang kontrastiver und sich widersprechender Zwischenformen – wenn nicht gar negierender geistig-sinnlicher Elemente in sich ein – dass jeder Versuch aufs Scheitern verurteilt ist, sie eindeutig zu klassifizieren bzw. einheitlich zu erfassen. Trotz bestimmter formaler und inhaltlicher Ähnlichkeiten wäre es folglich nicht möglich „Musiker so verschiedener Gestalt, so entgegengesetzter Absichten unter dem gleichen Fähnlein dahinzögen, wie Weber und Schubert, Schumann und Wagner, Mendelssohn und Berlioz, Brahms, Liszt und Bruckner.“³³

Unter den soeben genannten Komponisten fehlt allerdings ein Name, der für romantische Tendenzen in der Musik besonders wichtig ist. Gemeint ist naturgemäß Ludwig van Beethoven, der wie kein anderer imstande war, gegensätzliche Emotionen und Affekte in Einklang zu bringen. Auch in seinen Werken lässt sich ein implizites Sehnsuchtsmotiv finden, was am Beispiel des Liedes *Zärtliche Liebe* gezeigt werden kann. Obwohl der aus Bonn stammende geniale Komponist stereotyp zu den Musikertypen der sog. „Kämpfer“ gezählt wird,³⁴ rückt in dieser kurzen musikalischen Form die melancholische und pathetische Stimmung in den Vordergrund. Für das richtige

³¹ Einstein, *Hugo Riemanns Musik-Lexikon*, 998. Nicht weniger signifikant sind des Weiteren die Dilemmas dieser Zeit: „Das schmerzliche Dilemma zwischen Menschheitsproblemen und individueller Versenkung, zwischen optimist.-aktiver Haltung und resignierter Innerlichkeit ist das schöpferische Grundproblem des Jh. Es spiegelt sich auch im Dilemma zwischen der Weiterführung der großen sinf. Tradition Beethovens, die als idealer Hörer gleichsam die Nation voraussetzte, und der Pflege kleiner Formen, die selbst innerhalb des Bürgertums an intime Kreise Gleichgesinnter gerichtet waren“. Horst Seeger, *Musiklexikon in zwei Bänden. Erster Band A-K* (Leipzig: VEB deutscher Verlag für Musik, 1966), 162.

³² Einstein, *Hugo Riemanns Musik-Lexikon*, 998.

³³ Einstein, *Geschichte der Musik*, 116.

³⁴ Vgl. Moser, *Kleine Deutsche Musikgeschichte*, 226. Der Autor weist ferner ebenso auf Gegensätzlichkeiten und Kontraste in den Werken von Beethoven hin: „Nicht als wollten wir eine vielleicht überständige romantische „Musikführerweis“ auf seine Werke anwenden, als habe hier stets ein vermeintlicher „Held“ in der Durchführung ungewisse Leiden und Gegnerschaften zu „überwinden“, obwohl tatsächlich oft genug die Auseinandersetzung der scharf gegensätzlichen Themen in ihrer nicht nur logischen, sondern bluthaft dynamischen Ver- und Entwicklung kaum anders als mit dem Urphänomen von Kampf und Sieg umschrieben zu werden vermag.“ Moser, *Kleine Deutsche Musikgeschichte*, 226.

Verständnis der Musik von Beethoven ist freilich auch die Berücksichtigung des Zeitkontextes und der Tatsache erforderlich, dass seine Werke zu Beginn des 19. Jahrhunderts entstanden, als „die negativen Tendenzen der aufkommenden Romantik sich in immer stärkeren Anzeichen von Weltflucht, Resignation, Verschwommenheit, Ratlosigkeit und Hinwendung zu allerlei abseitigen und auch schädlichen Theorien bemerkbar“³⁵ machten. Und obwohl ausgerechnet Beethoven traditionsgemäß zu den Wiener Klassikern gezählt wird, ist sein Einfluss auf die Entwicklung romantischer Tendenzen in der Musik nicht zu überschätzen. Kein Wunder, dass gerade er auch in stilistischer Hinsicht neben solchen Komponisten wie Schubert, Schumann, Spohr oder Weber gestellt wird, wobei dem letzten besonders viel Aufmerksamkeit geschenkt wird:

Während Beethoven und Schubert sich in Augenblicken besonderer Vermenschlichung immer wieder in Bezirke h i n a b n e i g e n, wo sie aus Klassikern zu Romantikern werden, und Meister wie Spohr und Schumann im Romantischen so fraglos beheimatet sind, daß sie eigentlich nirgends aus diesem Bereich in eine andere Kunstsphäre hinüberwechseln, hat e i n Meister sich in den entscheidenden Stadien seines Schaffens, wo es ihm um Tod und Leben ging, zur Romantik e r h o b e n, weshalb er in den übrigen Schaffensperioden manchmal nicht gleichwertig mit jenen scheint, wohl aber der Romantik die leuchtendsten Farben seiner Gesamtleistung gegeben hat: Carl Maria v. Weber.³⁶

Abschließend erscheint die Reflexion berechtigt, dass die Generation der Romantiker wahrscheinlich eine der ersten war, wie es Christa Wolf formuliert, „die es als einen Riß in sich empfunden haben, daß sie ihre Möglichkeiten, die sie doch in sich spürten, ganz lebendig, ganz wach [...] in Gesprächen und literarischen Unternehmungen ausprobierten.“³⁷ Die Sehnsuchtsmotive – die ohne Zweifel für die Musik der Romantik signifikant sind – können allerdings aus der heutigen Zeitperspektive etwas anachronistisch vorkommen. In der Zeit des pragmatischen, kommerzialisierten und vorwiegend technischen, sowie sinnlich intellektuellen Lebens, wie es Howard formuliert, „machen Idealismen keinen Eindruck mehr auf die Allgemeinheit. Es wird immer nur kleinere Kreise zum Musizieren veranlassen, wenn nur auf den ideellen Wert der Musikpflege hingewiesen wird.“³⁸

³⁵ Seeger, *Musiklexikon in zwei Bänden*, 212.

³⁶ Moser, *Kleine Deutsche Musikgeschichte*, 227. Die Entwicklung der romantischen Formen, worauf Moser verweist, war allerdings nicht linear. Dies hat zur Folge, dass auch die Periodisierung dieser Zeit sich nicht eindeutig erfassen lässt: „Zwischen Weber und Schubert liegt die Zeitenwende der R o m a n t i k. Zwar ist in ihr Weber auch noch, und viel ausschließlicher als Schubert, zum musikalischen Führer geworden, aber er ist nicht schon wie der Jüngere kindhaft in ihre österreichischen Außenwellen hineingeboren worden, sondern hat sie als Dreißiger sich vollbewußt erobert und damit desto restloser sich zu eigen erworben.“ Moser, *Kleine Deutsche Musikgeschichte*, 233.

³⁷ Wolf, *Ins Ungebundene gehet eine Sehnsucht*, 386.

³⁸ Walther Howard, *Lernen und Lehren der Musik* (Berlin/Leipzig: N. Simrock, 1926), 6.

References

- Böttcher, Kurt, Mittenzwei, Johannes, Berger, Karl Heinz, Schaefer, Klaus, and Dietrich Grohnert. *Erläuterungen zur deutschen Literatur. Romantik*. Berlin: Volk und Wissen Volkseigener Verlag, 1967.
- Eichendorff, Joseph Freiherr von. *In der Fremde*. <https://www.projekt-gutenberg.org/eichndrf/gedichte/chap118.html>.
- Einstein, Alfred. *Geschichte der Musik. Von Anfängen bis zur Gegenwart*. Zürich/Stuttgart: PAN-Verlag, 1953.
- Einstein, Alfred. *Hugo Riemanns Musik-Lexikon*. Berlin: Max Hesses Verlag, 1919.
- Grunsky, Karl, Hollenberg, Otto, Reinecke, Carl, Riemann, Hugo (et. al.). *Spemanns goldenes Buch der Musik. Eine Hauskunde für Jedermann*. Berlin/Stuttgart: Verlag von W. Spemann, 1900.
- Hasse, Karl. *Vom deutschen Musikleben. Zur Neugestaltung unseres Musiklebens im neuen Deutschland*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1933.
- Howard, Walther. *Lernen und Lehren der Musik*. Berlin/Leipzig: N. Simrock, 1926.
- Mersmann, Hans. *Musik der Gegenwart*. Berlin: Verlag von Julius Bard, 1920.
- Moser, Hans Joachim. *Kleine Deutsche Musikgeschichte*. Stuttgart: J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 1940.
- Ninck, Martin. *Schumann und die Romantik in der Musik*. Heidelberg: Niels Kampmann Verlag, 1929.
- Schubert, Gotthilf Heinrich von. *Geschichte der Seele*. Stuttgart: Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung, 1878.
- Seeger, Horst. *Musiklexikon in zwei Bänden. Erster Band A-K*. Leipzig: VEB deutscher Verlag für Musik, 1966.
- Seidl, Johann Gabriel. *Die Taubenpost*. https://gedichte.xbib.de/--46604_45966_59531_49181--.htm.
- Siegmund-Schultze, Walther. *Johannes Brahms. Eine Biographie*. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1966.
- Ulich, Dieter, and Philipp Mayring. *Psychologie der Emotionen*. Stuttgart/Berlin/Köln: Verlag W. Kohlhammer, 1992.
- Voss, Christiane. "Narrative Emotionen". *Eine Untersuchung über Möglichkeiten und Grenzen philosophischer Emotionstheorien*. Berlin: Walter de Gruyter Verlag, 2004.
- Wolf, Christa. *Ins Ungebundene geht eine Sehnsucht. Gesprächsraum Romantik. Prosa und Essays*. Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag, 1986.

„Die Botin treuen Sinns“. Das Sehnsuchtsmotiv in der Musik der deutschen Romantik

Abstract: Emotionen gehören zum grundsätzlichen Bereich der menschlichen Psyche. Paradoxaerweise verbinden sie einerseits die menschliche Gattung mit der Tierwelt, andererseits lassen sich die Emotionalisierung und affektive Narrationen in hochsublimierten Kulturerzeugnissen erkennen. Der vorliegende Beitrag beginnt mit einer kurzen theoretischen Einleitung und zeigt dann aus der diachronischen Perspektive das affektive Potenzial der Sehnsucht als eine Emotion, die auf bedeutende Weise den Charakter der romantischen Musik geprägt hat.

Schlüsselwörter: Emotionalisierung, Affekte, Sehnsucht, romantische Musik, Romantik.

„Zwiastunka wierności“. Motyw tęsknoty w muzyce niemieckiego romantyzmu

Abstrakt: Emocje należą do najbardziej elementarnego obszaru ludzkiej psychiki. Paradoks związany z nimi polega na tym, że z jednej strony tworzą one płaszczyznę łączącą gatunek ludzki ze światem zwierząt, z drugiej strony emocjonalizacja i narracje afektywne obecne są w niezwykle wysublimowanych wytworach kultury. Niniejszy artykuł wychodzi od krótkiego wstępu teoretycznego, przechodząc następnie do próby pokazania ujętego diachronicznie potencjału afektywnego tęsknoty jako uczucia, w znacznym stopniu wpływającego na charakter muzyki doby romantyzmu.

Słowa kluczowe: emocjonalizacja, afekty, tęsknota, muzyka romantyczna, romantyzm.