

Nur wer die Sehnsucht kennt

Über eine romantische und zugleich deutsche Denkfigur

Heide Hollmer (Kiel)

“Sehnsucht” ist ein altes deutsches Wort. Schon im Mittelalter stehen “sensuht” und “senunge” für das heftige Verlangen nach einer schmerzlich vermissten Person. In Gottfried von Straßburgs *Tristan-Roman* ist vielfach die Rede vom “seneviuwer” und von “senelicher arebeit”, vom leidenschaftlichen “Liebesfeuer” und von “Sehnsuchtsqualen”, die die Helden ertragen müssen. Das *Deutsche Wörterbuch* von Jacob und Wilhelm Grimm definiert “Sehnsucht” als intensiven, leidenschaftlichen Wunsch – in der Regel nach einer geliebten Person, der im Ernstfall von krankheitsähnlichen Symptomen begleitet sein kann.¹ Diese Bedeutung ist schon sehr alt und gewiss in allen Kulturen verbreitet. Hier soll jedoch nicht von dieser Sehnsucht im Allgemeinen die Rede sein, sondern von der absoluten “Sehnsucht”, wie sie die deutsche Poesie und Philosophie der Romantik gegen Ende des 18. Jahrhunderts erfunden hat.

Als unbestimmtes Leiden, als Wünschen ohne Wunsch hat die Dichterin Karoline von Günderode jene Sehnsucht beschrieben, die ihren Gegenstand nicht kannte: ich suchte immer, aber jedes Gefundene war nicht das Gesuchte, und sehrend trieb ich mich umher im Unendlichen.²

¹ Jacob Grimm und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*. Zehnten Bandes Erste Abtheilung. Leipzig 1905, Sp. 157.

² Karoline von Günderode: *Sämtliche Werke und ausgewählte Studien*. Band 1: Texte. Hrsg. von Walter Morgenthaler. Unter Mitarbeit von Karin Obermeier und Marianne Graf. Basel und Frankfurt am Main 1990, S. 84 und S. 53.

Die Sehnsucht zeichnet nicht nur Literatur, Malerei und Musik der Romantik aus; sie prägt das deutsche Selbstverständnis nach wie vor. Die "Sehnsucht hält", wie es in Johann Wolfgang Goethes *West-östlichem Divan* heißt, "von Staub zu Thron,/ Uns all' in strengen Banden."³

Die existentielle Sehnsucht – also nicht bloß das konkrete Verlangen nach jemandem oder nach etwas – ist eine Erfindung der Romantik, d.h. jener Literatur- und Kunstepoche, die gegen Ende des 18. Jahrhunderts in Deutschland entstanden ist. Ausgehend von Literatur und Philosophie, hat sie nach und nach auch die Bildende Kunst und die Musik erfasst. Anders als die von England und Frankreich angeregte Aufklärung oder der von der griechisch-römischen Antike inspirierte Weimarer Klassizismus, darf die Romantik als genuin deutsche Philosophie gelten. Deshalb lässt sich ihr Zentralbegriff *Sehnsucht* in seiner absoluten Bedeutung auch nur bedingt übersetzen: etwa ins lateinische "desiderium", ins französische "désir", ins englische "longing" oder ins italienische "languimento". Die Liste dieser möglichen "Übertragungen" kann man zwar erweitern, aber alle diese Substantive sind nur Notlösungen. (Vielleicht entspricht ihr das sinokoreanische "Dongyong" noch am ehesten.) Ähnlich wie bei "Heimat" oder "Gemüt", bei dem Wortfeld "Seele" überhaupt, handelt es sich bei "Sehnsucht" um einen spezifisch deutschen Terminus.

Selbst in Johann Wolfgang Goethes Faust, in jener Kunstfigur, die längst zum Abbild unseres Nationalcharakters geworden ist, steckt diese unstete Sehnsucht, diese ungeduldige Recherche nach etwas, was sich begrifflich nicht fassen lässt:

Habe nun, ach! Philosophie,
Juristerei und Medizin,
Und leider auch Theologie!
Durchaus studiert, mit heißem Bemühn.

³ Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. I. Abteilung: Sämtliche Werke. Band 3/1: West-östlicher Divan. Teil 1. Hrsg. von Hendrik Birus. Frankfurt am Main 1994, S. 216.

Da steh' ich nun, ich armer Tor!
 Und bin so klug als wie zuvor;
 Heiße Magister, heiße Doktor gar,
 Und ziehe schon an die zehen Jahr,
 Herauf, herab und quer und krumm,
 Meine Schüler an der Nase herum -
 Und sehe, daß wir nichts wissen können! [...]

Man sehnt sich nach des Lebens Bächen,
 Ach! nach des Lebens Quelle hin. [...]
 Aber ach! schon fühl' ich, bei dem besten
 Willen,
 Befriedigung nicht mehr aus dem Busen quillen.
 Aber warum muß der Strom so bald versiegen,
 Und wir wieder im Durste liegen?
 Davon hab' ich soviel Erfahrung.
 Doch dieser Mangel läßt sich ersetzen,
 Wir lernen das Überirdische schätzen,
 Wir sehnen uns nach Offenbarung ...⁴

Die absolute Sehnsucht, von der Goethe und weit intensiver noch die Romantiker sprechen, will etwas, was es – im irdischen Leben jedenfalls – nicht gibt! Auch die Bibel-Übersetzung, die Beschäftigung mit der Religion, liefert Faust keineswegs die erhoffte Befriedigung seines nimmermüden Strebens! Die wahre – romantische – Sehnsucht ist unstillbar: sie hat keine Inhalte, sie ist sich selbst genug und will im Grunde gar keine Erfüllung. Am ehesten lässt sich das Wesen der "grosse[n] flügelbrausende[n] Sehnsucht" (Friedrich Nietzsche⁵) mit Hilfe der romantischen Malerei veranschaulichen.

Die bildende Kunst der Romantik arbeitet stereotyp mit dem

⁴ Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. I. Abteilung: Sämtliche Werke. Band 7/1: Faust. Texte. Hrsg. von Albrecht Schöne. Frankfurt am Main 1994, S. 33 und S. 60f.

⁵ Nietzsche: Werke. Kritische Gesamtausgabe. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Sechste Abteilung. Band 1: Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen (1883-1885). Berlin 1968, S. 243.

Mond, dem Meer oder einer Landschaft, die sich am Horizont verliert. Viele Gemälde enthalten ein Motiv bzw. ein Medium, das sich zwischen den Bildhintergrund und den Betrachter schiebt: eine einsame, halb- oder ganz abgewandte Person, die eine rätselhafte Spannung aufbaut zwischen dem beschränkten Mikrokosmos (ob Steilküste oder Wohnzimmer) und dem unendlichen Makrokosmos, zwischen dem fremden Subjekt und der fernen Welt. Auf Caspar David Friedrichs *Kreidefelsen auf Rügen* (1818), *Frau am Fenster* (um 1818) oder *Der Wanderer im Nebelmeer* (um 1818) wenden die Mittlerfiguren ihr Gesicht vom Bild-Betrachter ab; ihr Blick schweift – ohne Fixpunkt, ohne Ziel – ins Unendliche und lenkt dadurch die Aufmerksamkeit des Rezipienten ebenfalls in die grenzenlose Ferne. Man empfindet selbst ein Bedürfnis nach Weite, eine innere Unruhe und fühlt sich nicht mehr recht zu Hause bei sich.⁶

Die Grundidee für de

artige Kompositionen liefert – unter anderem – Clemens Brentanos Roman *Godwi*: „Alles, was zwischen unserm Auge und einem entfernten zu Sehenden als Mittler steht, uns den entfernten Gegenstand nähert, ihm aber zugleich etwas von dem seinigen mitgiebt, ist romantisch.“⁷ Die klassizistische Distanz zwischen dem schönen Kunstwerk und dem interessierten Betrachter ist aufgehoben. Romantische Ästhetik – ob in der Dichtung, der Malerei oder der Musik – will den Betrachter involvieren, ihn zur schöpferisch-produktiven Teilnahme anregen.

Gut studieren lässt sich diese Besonderheit romantischer Kunst an zwei Blättern von Caspar David Friedrich. Zu dem berühmten Gemälde *Kreidefelsen auf Rügen* ist auch ein Aquarell erhalten, das auf die Figuren-Szene im BildVordergrund verzichtet.⁸ Nur

⁶ Werner Hofmann: Caspar David Friedrich. Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit. München 2000, S. 131, S. 115 und S. 11.

⁷ Clemens Brentano: Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Band 16: Prosa I. Hrsg. von Werner Bellmann. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1978, S. 314.

⁸ Werner Hofmann: Caspar David Friedrich. Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit. München 2000, S. 130f.

das Ölbild macht den Betrachter tatsächlich zum Teilnehmer: es bezieht ihn in die Szene ein und lässt ihn die Welt mit den Augen des Mannes, der Frau oder des Wanderers sehen.

Das romantische Denken strebt nicht nach Identität zwischen Ich und Welt. Es thematisiert zwar das Bedürfnis nach Einheit, aber gleichzeitig auch die Gewissheit, dass eben diese Einheit unerreichbar ist. Es bleiben einzig die Sehnsucht und das Wissen um ihre Unstillbarkeit. Daran offenbart sich eine wesentliche Differenz der Romantik zum Weimarer Klassizismus. In der Klassik darf die Kunst das Ideal-Schöne konkret gestalten, während in der Romantik das Ideal nur ex negativo zugelassen ist – als Verweigerung der Erfüllung. Hier wird alles gebrochen, darf nichts wirklich gelten, ist immer zugleich so und anders gemeint! Ironie und Selbstreferentialität gelten gattungs- und disziplinenübergreifend.

Deshalb kommt es innerhalb der Künste zu erstaunlichen ikonografischen Parallelen. Gut ablesen kann man das an der Vorliebe für bestimmte Landschaften (Italien, die Rheingegenden), für Tages- bzw. Jahreszeiten (Sonnenauf- bzw. Sonnenuntergang oder den Frühling), aber auch am hohen Stellenwert der Farbe Blau. Johann Wolfgang Goethe stellt in seiner *Farbenlehre* schon die einfache Gleichung auf: blau = Sehnsucht: Blau "macht für das Auge eine sonderbare und fast unaussprechliche Wirkung. Sie ist als Farbe eine Energie (...) und ist in ihrer höchsten Reinheit gleichsam ein reizendes Nichts. Es ist etwas Widersprechendes von Reiz und Ruhe im Anblick. (...) Wie wir den hohen Himmel, die fernen Berge blau sehen, so scheint eine blaue Fläche vor uns zurückzuweichen. (...) Wie wir einen angenehmen Gegenstand, der vor uns flieht, gern verfolgen, so sehen wir das Blaue gern an, nicht weil es auf uns dringt, sondern weil es uns nach sich zieht."⁹

Die romantische Literatur arbeitet ebenfalls mit dieser Farbtheorie (es gibt zwischen Klassik und Romantik eben nicht

⁹ Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. I. Abteilung: Sämtliche Werke. Band 23/1: Zur Farbenlehre.* Hrsg. von Manfred Wenzel. Frankfurt am Main 1991, S. 252.

nur Differenzen, sondern auch Analogien!): deutsche Maler entdecken die *Grotta azzurra*, die blaue Grotte bei Capri. Novalis' Heinrich von Ofterdingen träumt von einer rätselhaften blauen Blume, die ihn fortreibt aus dem Elternhaus. Als grenzenloses Glücksversprechen lockt sie ihn aus dem bürgerlichen Dasein in eine ungewisse Existenz, aus der Heimat zieht es ihn hinaus *ins Blaue*, wie eine deutsche Redewendung sagt. Heinrich von Ofterdingen sucht das kaum Beschreibbare, das sich ihm nicht in der Realität, sondern bloß im Traum gezeigt hat. Scheinbar handelt es sich um eine blühende Pflanze, aber eben doch nur scheinbar:

Heinrich "fand sich auf einem weichen Rasen am Rande einer Quelle, die in die Luft hinausquoll und sich darin zu verzehren schien. Dunkelblaue Felsen mit bunten Adern erhoben sich in einiger Entfernung; das Tageslicht, das ihn umgab, war heller und milder als das gewöhnliche, der Himmel war schwarzblau und völlig rein. Was ihn aber mit voller Macht anzog, war eine hohe lichtblaue Blume, die zunächst an der Quelle stand, und ihn mit ihren breiten, glänzenden Blättern berührte. Rund um sie her standen unzählige Blumen von allen Farben, und der köstlichste Geruch erfüllte die Luft. Er sah nichts als die blaue Blume, und betrachtete sie lange mit unnennbarer Zärtlichkeit. Endlich wollte er sich ihr nähern, als sie auf einmal sich zu bewegen und zu verändern anfing; die Blätter wurden glänzender und schmiegteten sich an den wachsenden Stengel, die Blume neigte sich nach ihm zu, und die Blütenblätter zeigten einen blauen ausgebreiteten Kragen, in welchem ein zartes Gesicht schwebte. Sein süßes Staunen wuchs mit der sonderbaren Verwandlung, als ihn plötzlich die Stimme seiner Mutter weckte [...] Er war zu entzückt, um unwillig über diese Störung zu seyn."¹⁰

Novalis' Heinrich von Ofterdingen folgt den Versuchungen der *blauen Blume* und ahnt im Gehen schon, dass er das Ziel nicht erreichen, das Rätsel nie lösen kann. Dass also der Weg der

¹⁰ Novalis: Schriften. Band 1: Das dichterische Werk. Hrsg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel unter Mitarbeit von Heinz Ritter und Gerhard Schulz. Darmstadt 1977, S. 197.

Sehnsucht sein Lebensthema sein wird – und nicht das Ziel!

Ähnlich funktioniert das blaue Sehnsuchtsthema in einem berühmten Gedicht *Er ists* von Eduard Mörike: „Frühling läßt sein blaues Band/ Wieder flattern durch die Lüfte“.¹¹ Auch hier signalisiert die Farbe blau die unbestimmte, undefinierbare Sehnsucht, die den Menschen über sich hinausführt – in die Ahnung von einer umfassenderen Existenz, die alle klassischen Antithesen (Realität und Traum, Verstand und Gefühl, Natur und Zivilisation, Leben und Tod) miteinander versöhnen würde, die aber eben nicht wirklich zu finden ist.

Bei dieser romantischen Sehnsucht, die sich vom klassizistischen Goethe über den spätrömantischen Eduard Mörike bis hin zu Autoren der Gegenwart nachweisen lässt, handelt es sich um einen epochenübergreifenden Stilbegriff. Deshalb kann er als Klammer dienen von der Antike über das Mittelalter, von der Klassik über die moderne Avantgarde bis in unsere Tage.

Hermeneutisch ist dieses Denkmodell zu trennen von der Epochenbezeichnung „Romantik“, die sich durchaus von anderen literarischen Strömungen absetzt. Während die Klassik nach Ganzheit, nach Geschlossenheit strebt, gilt die Aufmerksamkeit der Romantik dem Fragment und der offenen Gestalt, dem Widerspruch mehr als der Einheit. In seiner Wiener Vorlesung von 1808, *Über die dramatische Kunst und Literatur*, pointiert August Wilhelm Schlegel eben diese wesentliche Neuerung:

Die „romantische [Poesie] gefällt sich in unauflöselichen Mischungen; alle Entgegengesetzten, Natur und Kunst, Poesie und Prosa, Ernst und Scherz, Erinnerung und Ahnung, Geistigkeit und Sinnlichkeit, das Irdische und Göttliche, Leben und Tod, verschmilzt sie auf das innigste miteinander.“ Sie „ist der Ausdruck des geheimen Zuges zu dem immerfort nach neuen und wundervollen Geburten ringenden Chaos, welches unter der geordneten Schöpfung, ja in ihrem Schoße sich verbirgt: der beseelende Geist der ursprünglichen Liebe schwebt hier von

¹¹ Eduard Mörike: *Sämtliche Werke*. Hrsg. von Herbert G. Göpfert. München 1964, S. 29.

neuem über den Wassern. Jene ist einfacher, klarer, und der Natur in der selbständigen Vollendung ihrer einzelnen Werke ähnlicher; diese, ungeachtet ihres fragmentarischen Ansehens, ist dem Geheimnis des Weltalls näher."¹²

Opposition beziehen die Frühromantiker jedoch weniger zur Weimarer Klassik. Ihre Kritik richtet sich hauptsächlich gegen die rationalistische Aufklärung. Deren Verpflichtung der Kunst auf die nützliche Abbildung von faktisch Wirklichem oder wenigstens Möglichem soll die Menschen nämlich "halbieren", weil sie die Phantasie verkümmern lässt. Deshalb setzt Friedrich Schlegel der Ratio die "unermesslich[e] und unerschöpflich[e]" Welt der Poesie entgegen und verwirft das Vernunft- und Wahrheitspostulat der Aufklärer als "schwächliche Geisteskrankheit des sogenannten guten Geschmacks".¹³

Zur Romantik gehört die Grenzüberschreitung, die sich alle künstlerischen Disziplinen zu eigen machen; für die Literatur bedeutet dies:

Sie verzichtet auf Einheit, Geschlossenheit und Transparenz. Das planvoll Bruchstückhafte ist positiv besetzt. Es ist kein Zeugnis des Scheiterns, kein Ausdruck der Kapitulation, sondern das eigentliche Ziel, denn - so Friedrich Schlegel: "Ein Fragment muß gleich einem kleinen Kunstwerke von der umgebenden Welt ganz abgesondert und in sich selbst vollendet sein wie ein Igel."¹⁴ Es verweist in seiner Unabgeschlossenheit auf die Idee der Einheit und thematisiert dadurch Sehnsucht!

Herkömmliche Gattungsnormen werden travestiert: Ludwig Tiecks Theaterstücke *Der gestiefelte Kater* oder *Die verkehrte*

¹² August Wilhelm Schlegel: Kritische Schriften und Briefe II. Hrsg. von Edgar Lohner. Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1967, S. 111f.

¹³ Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Band 2: Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801). Hrsg. und eingeleitet von Hans Eichner. München, Paderborn und Wien 1967, S. 285 und S. 302.

¹⁴ Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Band 2: Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801). Hrsg. und eingeleitet von Hans Eichner. München, Paderborn und Wien 1967, S. 197.

Welt stellen alle Gesetze auf den Kopf; sie verdichten nicht die Wirklichkeit (was seit Aristoteles die Aufgabe des Dramas ist); die Poesie wird zum alleinigen Thema der künstlerischen Darstellung.

Die Trennlinie zwischen elitärer Literatur und Volkspoesie wird überwunden: Achim von Arnim und Clemens Brentano dokumentieren populäres Liedgut aus alter und neuer Zeit in ihrer Anthologie *Des Knaben Wunderhorn*, Jacob und Wilhelm Grimm sammeln die *Kinder- und Hausmärchen*, die *Deutschen Sagen* und nicht zuletzt den deutschen Wortschatz – natürlich auch in national-patriotischer Absicht, doch vor allem aus Respekt vor der historisch gewachsenen Volkskultur: „Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnißvolles Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe so romantisire ich es“.¹⁵ Es geht also beim romantischen Volksbegriff nicht um schlichte Volkstümlichkeit, sondern um die Überhöhung des Profanen – um eine Öffnung der Wahrnehmung und um eine Bewusstseins-erweiterung.

Jedesmal, wenn wir eintauchen in das „bodenlose Meer der Sehnsucht“¹⁶ und die Grenzen von Raum und Zeit, von Ich und Nicht-Ich überwinden, müssen wir uns wieder und neu definieren. Wie keine andere künstlerische Disziplin hilft die Tonkunst, das eigene Dasein zu überschreiten und wenigstens für Augenblicke die Unendlichkeit zu fühlen. Sie ist »das *„Land des Glaubens“* [...], wo alle unsre Zweifel und unsre Leiden sich in ein tönendes

¹⁵ Novalis: Schriften. Band 2: Das philosophische Werk I. Hrsg. von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz. Stuttgart 1965, S. 545.

¹⁶ E.T.A. Hoffmann: Sämtliche Werke. Band 3: Nachtstücke. Klein Zaches. Prinzessin Brambilla. Werke 1816-1820. Hrsg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen. Frankfurt am Main 1985, S. 793. – Vgl. auch das „blaue Meer/ Der Sehnsucht“ in Joseph von Eichendorffs *Frühling* (Joseph von Eichendorff: Werke. Band 1: Gedichte. Versepen. Hrsg. von Hartwig Schultz. Frankfurt am Main 1987, S. 377).

Meer verlieren«. ¹⁷ Der Jurist, Musiker und Dichter E.T.A. Hoffmann beschreibt in seinen *Fantasiestücken in Callots Manier* eben dieses Koordinaten-System Musik – Romantik – Sehnsucht:

Die Musik "ist die romantischste aller Künste, beinahe möchte man sagen, allein echt romantisch, denn nur das Unendliche ist ihr Vorwurf. - Orpheus Lyra öffnete die Tore des Orkus. Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf, eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle "bestimmten" Gefühle zurückläßt, um sich einer unaussprechlichen Sehnsucht hinzugeben. [...] Jede Leidenschaft - Liebe - Haß - Zorn - Verzweiflung etc. [...] kleidet die Musik in dem Purpurschimmer der Romantik und selbst das im Leben Empfundene führt uns hinaus aus dem Leben in das Reich des Unendlichen." ¹⁸

Dieses Prinzip, wonach die Musik den Menschen für die umfassende Sehnsucht öffnet, Sein und Zeit überschreiten lässt, kann man an zahlreichen literarischen Texten beobachten: bei Novalis, E.T.A. Hoffmann, Joseph von Eichendorff, Ludwig Tieck oder Dorothea Schlegel greifen die Helden wie selbstverständlich zur Gitarre oder Laute. Die Musik erweitert ihr Ausdrucksvermögen. Namentlich dann, wenn die Sprache versagt, reden die Töne, das Instrument und die Sängerstimme:

Florentin nahm seine "Gitarre, stimmte sie, machte einige Gänge, und sang Verse, die er aus dem Stegereif dazu erfand. Er besang den Strom, der dicht unter den Fenstern des Gartensaals vorbeifloß, das Tal, den Wald, das hohe entfernte Gebirge, von dem die Gipfel noch von den Strahlen der untergehenden Sonne beleuchtet waren, da sie selbst schon lange aufgehört hatte, sichtbar zu sein. Dann sang er von seiner Sehnsucht, die ihn in die

¹⁷ Wilhelm Heinrich Wackenroder: *Sämtliche Werke und Briefe*. Historisch-kritische Ausgabe. Band 1: *Werke*. Hrsg. von Silvio Vietta. Heidelberg 1991, S. 206.

¹⁸ E.T.A. Hoffmann: *Sämtliche Werke*. Band 2/1: *Fantasiestücke in Callot's Manier*. Werke 1814. Hrsg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen und Wulf Segebrecht. Frankfurt am Main 1993, S. 52.

Ferne zog, von dem Unmut, der ihn rastlos umhertrieb, und endigte sein Lied mit dem Lobe der Schönheit, unter deren Schutz ihm die Morgenröte des Glücks schimmere, und bei deren Anblick jedes Leiden in seiner Brust in die Nacht der Vergessenheit zurücksinke. Hier hörte er auf und legte die Gitarre nieder [...], – es war so wunderbar”.¹⁹

Entsprechend eng arbeiten in der Romantik Poeten und Musiker zusammen. Diese Epoche hat nicht nur die Orchestermusik grundsätzlich verändert, sondern auch eine regelrechte Mode ausgelöst: das Kunstlied, also die Liedvertonung, die zugleich den Nährboden für die deutsche Sangesfreude bereitet hat. Ablesen lässt sich diese Symbiose an den vielen Vertonungen lyrischer Texte, u.a. von Goethes *Mignon*-Liedern, von Heinrich Heines *Loreley* (“Ich weiß nicht, was soll es bedeuten ...”) oder von Joseph von Eichendorffs *Mondnacht*:

Mondnacht

Es war, als hätt' der Himmel
Die Erde still geküßt,
Daß sie im Blüten-Schimmer
Von ihm nun träumen müßt'.

Die Luft ging durch die Felder,
Die Ähren wogten sacht,
Es rauschten leis die Wälder,
So sternklar war die Nacht.

Und meine Seele spannte
Weit ihre Flügel aus,
Flog durch die stillen Lande,
Als flöge sie nach Haus.²⁰

¹⁹ Frühromantische Erzählungen. Hrsg. von Paul Kluckhohn. Band 2. Leipzig 1933, S. 101 (= Deutsche Literatur. Sammlung literarischer Kunst- und Kulturdenkmäler in Entwicklungsreihen. Reihe Romantik. Band 7).

²⁰ Joseph von Eichendorff: Werke. Band 1: Gedichte. Versepen. Hrsg. von Hartwig Schultz. Frankfurt am Main 1987, S. 322f.

In einzigartiger Weise kondensiert dieser Zwölfzeiler mit seinem anmutigleichten, liedhaften Duktus das romantische Programm, das Novalis auf den außerordentlich schlichten, zugleich aber überaus treffenden Nenner gebracht hat: "Poésie = Gemütherregungskunst".²¹

Faszinierender sind Sehnsucht, Ich-Entgrenzung, die Vision von der unerreichbaren Einheit mit der Natur und der gesamten Hemisphäre, der ewige Wunschtraum vom Einklang mit sich selbst, nicht auszudrücken. Die Empfindung überträgt sich – wie bei den Caspar David Friedrich-Bildern – durch Text und Musik (etwa in den Vertonungen von Robert Schumann oder Johannes Brahms) auf den Zuhörer. Der Sprecher bzw. der Sänger beginnt mit der märchenhaften Eingangsformel "Es war" und setzt seine Rede im Konjunktiv bzw. im Irrealis des "als ob" fort. Himmel und Erde haben sich eben "nicht" geküßt, und die Seele des lyrischen Ich weiß, wie fern sie der Heimat ist. Das Ich entzieht sich einerseits dem Hier und Jetzt, andererseits aber entlarvt es die Deckungsgleichheit mit dem Entfernten als Wunschtraum, als Illusion. Es pendelt zwischen den beiden Polen. Dadurch erhält das Gedicht jenen entrückt-melancholischen Anstrich, den der musikalische Vortrag am komplexesten wiederzugeben vermag. In der Malerei entspricht diesem Schwebezustand jene Uneigentlichkeit, die Caspar David Friedrich zum Thema seiner Bilder gemacht hat.

Die elementare Sehnsucht, die Johann Wolfgang Goethe als "umgekehrtes Heimweh" bezeichnet hat, als "Sehnsucht ins Weite statt ins Enge",²² die blaue Grundstimmung, ist ein unstillbares – tiefes – Lebensgefühl, nie konkret, immer absolut. Sie

²¹ Novalis: Schriften. Band 3: Das philosophische Werk II. Hrsg. von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz. Stuttgart 1960, S. 639.

²² Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. I. Abteilung: Sämtliche Werke. Band 16: Campagne in Frankreich. Belagerung von Mainz. Reiseschriften. Hrsg. von Klaus-Detlef Müller. Frankfurt am Main 1994, S. 510.

existiert nicht als real fassbares Ziel. Die Sehnsucht gibt es nicht im Indikativ, bloß im Konjunktiv.

Schon um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert hat die Sehnsucht ihr angestammtes Terrain, die Künste und die Philosophie, verlassen. Dabei hat sie natürlich manche Trivialisierung in Kauf nehmen müssen: den sentimentalen Rückblick darauf, dass „früher alles besser war“, die Gleichsetzung mit endlosen Wanderungen in nebeligdunstigen Landschaften oder mitternächtlichem Mondschein-Geseufze, die Verklärung des Vergissmeinnichts, der Nachtigall oder der Blauen Grotte von Capri usw. Auf eben diese Verflachung der Romantik zur bloßen Manier, der absoluten Sehnsucht zum profanen Sehnsuchtsgetue, zielt im übrigen Goethes berühmtes Bonmot ab, das das Klassische als „das Gesunde“ und das Romantische als „das Kranke“ bewertet.²³

Inwiefern aber stellt Sehnsucht auch heute noch die Grundtonart des deutschen Nationalcharakters dar? Geht es der deutschen Sehnsucht nach wie vor um mehr als um das Verlangen nach einer geliebten, schmerzlich vermissten Person? Die Spurensuche fällt keineswegs schwer. Von der Romantik bis heute lassen sich die vielfältigsten Beispiele ausfindig machen, nicht nur bei Friedrich Nietzsche, dem Meister der „großen flügelbrausenden Sehnsucht.“ Doch hier soll die unmittelbare Gegenwart zum Zug kommen, und zwar mit einer sozusagen neutralen Stimme, die diese spezifisch deutsche Befindlichkeit aus der Außenperspektive registriert: Für den österreichischen Dramatiker Peter Turrini ist die Sehnsucht so fest verwoben mit dem Nationalcharakter, dass sie sogar das Verhältnis der Deutschen zum eigenen Staat definiert:

„Über die Jahre habe ich den Eindruck gewonnen, dass Deutsche grundsätzlich ein Bewusstsein von deutscher Schuld

²³ Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. II. Abteilung: Tagebücher und Gespräche. Band 12: Johann Peter Eckermann: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Hrsg. von Christoph Michel unter Mitwirkung von Hans Grütters. Frankfurt am Main 1999, S. 324.

und ein gebrochenes Verhältnis zu ihrem eigenen Land haben. Sie leben in Deutschland, aber sie denken sich ständig aus diesem Land fort - entweder in den sonnigen Süden oder in eine andere Form von Existenz. Wie ein ganzes Volk typisch deutsch ist und gleichzeitig nicht typisch deutsch sein will - also ununterbrochen Abstand von sich selbst nimmt -, das unterscheidet die Deutschen ganz wesentlich von den Österreichern.²⁴

Die Anfänge dieser nationalen Eigenart liegen schon eine Weile zurück – wir kennen sie spätestens seit Johann Wolfgang Goethes *Mignon*-Liedern, die eben nicht vom wirklichen Italien handeln, sondern – ganz romantisch - von dem arkadischen Land der Phantasie, “wo im dunkeln Laub die Gold-Orangen glühn”.²⁵ Erreichbar ist die Identität für uns Nachgeborene im Leben ebenso wenig wie für Mignon.

Nicht um das Zu-sich-selbst-Finden in einer paradiesischen Rheinlandschaft oder am Mittelmeer geht es der deutschen Sehnsucht, sondern um eine fast schon schizophrene Gleichzeitigkeit. Um den Spagat, “typisch deutsch zu sein und auf keinen Fall typisch deutsch sein zu wollen.” Um den dauerhaften Abstand zu sich selbst. Das ist das Basismolekül der – deutschen – Sehnsucht. Das Nicht-bei-sich-sein-Können und –Wollen.

Immer noch setzen sich Kunst und Philosophie mit den (romantischen) Sehnsuchts-Theorien auseinander: die absolute Sehnsucht führt uns zur Kunst und zur Frage nach dem Sinn der Welt und des Daseins. Die Ahnung des Unvollständigen wird zum Programm. Eine gültige Antwort, eine dauerhafte Befriedigung der “deutschen” Sehnsucht gibt es nicht!

Die Sehnsucht ist vielmehr unstillbar, weil sie sich “aus der

²⁴ “Diese irrsinnige Weißwaschsucht.” Der österreichische Dramatiker Peter Turrini über die Deutschen, die Auseinandersetzung um Joschka Fischers Siebziger-Jahre-Vergangenheit und sein Deutschlandstück *Ich liebe dieses Land* (...). In: Der Spiegel 10/2001 vom 5. März 2001.

²⁵ Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. I. Abteilung: Sämtliche Werke. Band 2: Gedichte 1800-1832. Hrsg. von Karl Eibl. Frankfurt am Main 1988, S. 103.

Fülle der Befriedigungen selbst sich ewig von neuem erzeugt”.²⁶ Vergleichen darf man sie am ehesten mit einem stets lodernenden Feuerkreis. Die Sehnsucht sehnt sich letztlich nach sich selbst. Ihre eigentliche, ihre letzte Grenze ist der Tod: “Es pocht eine Sehnsucht an die Welt”, heißt es in einem Gedicht von Else Lasker-Schüler, “[a]n der wir sterben müssen”.²⁷

²⁶ Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. I. Abteilung. Band 2: Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801). Hrsg. und eingeleitet von Hans Eichner. München, Paderborn und Wien 1967, S. 285.

²⁷ Else Lasker-Schüler: Gesammelte Werke. Hrsg. von Friedhelm Kemp. Band 1: Gedichte 1902-1943. München 1986, S. 147.

<국문초록>

낭만주의와 독일문화의 화두로서의 “동경”

하이데 홀머 (키일)

‘동경’이라는 것은 일반적으로 사랑의 대상을 향한 열정적 갈망을 뜻하며, 이러한 의미의 동경은 어느 문화권에서나 찾아볼 수 있다. 그런데 독일 낭만주의의 화두로 등장하는 ‘동경’은 결코 특정한 대상에서 충족되지 않고 무한한 것을 향한 끝없는 갈망의 성격을 띠며, 이러한 절대적 동경은 독일인 특유의 정서적 정체성을 특징짓는다. 이 강연에서는 독일 문학과 음악, 미술을 통해 그러한 동경의 표현양상을 살펴보고자 한다.

“티끌에서 옥좌에 이르기까지/우리 모두는/그리움에서 한치도 벗어날 수 없을지니.” 괴테의 『서동시집』에 나오는 이 구절은 그리움 내지 동경이 우리 인간의 실존과 결부된 보편적 ‘인간조건’임을 말하고 있다. 이러한 진단은 오늘날까지도 여전히 유효하다는 것이 이 강연의 테제이다. 이처럼 구체적 대상을 향한 갈망이 아닌 실존적 갈망으로서의 동경은 18세기말 독일 낭만주의가 창안한 것이다. 독일 낭만주의의 핵심개념인 ‘동경’은 다른 문화권의 유사어와 비교될 수는 있으나 — 예컨대 라틴어 *desiderium*, 프랑스어 *désir*, 영어 *longing*, 이탈리아어 *languimento* 등 — 낭만주의적 ‘동경’의 절대적 의미를 온전히 전달하지는 못하며, 어쩌면 중국어·한국어의 ‘동경(憧憬)’이라는 말에 가장 가까울지도 모르겠다.

괴테의 파우스트가 말하는 ‘동경’ 역시 지상의 삶에서는 찾을 수 없는 삶의 절대적 근원을 갈망하고 있다는 점에서 낭만적 동경과 일맥상통한다. 이처럼 결코 충족되지 않는 갈망으로서의

낭만적 동경은 낭만주의 회화에서 소우주와 대우주 사이의 불가사의한 긴장으로 표현되며, 낭만주의 회화의 그러한 기본구도는 브렌타노의 소설 『고트비』에서도 나타난다. 예술작품과 관찰자 사이의 거리를 지양하는 특성을 지닌 낭만주의 미학은 관찰자를 작품 속으로 끌어들이 창조적 몰입을 촉발한다. 그렇다고 해서 낭만주의가 자아와 세계의 동일성을 추구하는 것은 아니다. 자아와 세계의 통일성에 대한 욕구를 표현하되, 그와 동시에 그러한 통일은 결코 실현될 수 없다는 확신을 표현하는 것이다. 바로 그 점에서 낭만주의는 바이마르 고전주의와 뚜렷이 대비된다. 괴테의 색채론에서 파란색은 도달할 수 없는 무한 동경을 상징하고, 이는 노발리스의 『하인리히 폰 오프터딩엔』에서 핵심적 모티프가 되며, 뫼리케의 시에서도 이런 예를 찾아볼 수 있다. 지금까지 살펴본 낭만적 ‘동경’은 여러 시대에 걸쳐 나타나는 양식개념임을 알 수 있다. 그렇지만 해석학적인 관점에서 보면 이러한 사고유형은 시대개념으로서의 낭만주의와는 구별되어야 한다. 고전주의가 전체성과 완결성을 추구한 반면 낭만주의는 단편성과 개방성을 추구하는 것이다. 그러나 낭만주의가 주로 비판의 대상으로 것은 고전주의가 아니라 합리주의에 얽매인 계몽주의이다.

낭만주의는 ‘탈경계’의 특성을 갖는다. 즉, 통일성·완결성·명정성을 포기하고, 전통적 장르규범을 파기하며, ‘고급문학’과 ‘민중문학’의 구분을 지양하는 것이다. 이때 낭만주의의 민중개념은 소박한 ‘민중성’을 가리키는 것이 아니라 ‘범속한 것’의 고양, 지각의 개방성, 의식의 확장과 결부되어 있다.

18세기에서 19세기로 넘어가는 과도기에 이미 낭만적 동경은 예술과 철학이라는 본래의 영역을 벗어나 그 용법과 의미가 확장된다. 그로 인해 감상적 통속화 경향도 나타나지만, 어쨌든 분명한 것은 오늘날까지도 낭만적 동경이 독일인의 민족적 정체성과 긴밀하게 결부되어 있다는 사실이다. 오스트리아의 극작가 투리니(Turrini)의 설명에 따르면, 죄책감에 빠져 있는 독일인은 자기

조국에 대해 불편한 자의식을 갖고 있으며, 그로 인해 독일 땅이 아닌 다른 먼 곳이나 다른 형태의 삶의 방식을 동경한다는 것이다. 괴테의 미농에서 그 원형을 찾아볼 수 있는 독일인 특유의 동경은 그 어떤 이상향에서 자아를 찾으려는 시도라기보다는, 전형적인 독일적 민족성을 현실로 공유하면서도 그와 동시에 그러한 독일적 전형성에서 벗어나려는 몸부림이다. 궁극적으로 이러한 동경은 불완전한 삶에서 삶의 의미를 찾으려는, 죽음 이전에는 결코 종결될 수 없는 시도이다. (초록작성: 임홍배)