

## Alphorntöne als Vehikel musikästhetischer Reflexion. Kuhreihen-Erfahrung bei Lord Byron und Jean Paul

von Rafael Renniecke (Tübingen)

Das Phänomen Erinnerung steht seit mehreren Jahren im Fokus geisteswissenschaftlicher Forschung. Hat Jan Assmann bereits zu Beginn der 1990er-Jahre konstatieren können, „dass sich um den Begriff der Erinnerung ein neues Paradigma der Kulturwissenschaften aufbaut, das die verschiedenen kulturellen Phänomene und Felder – Kunst und Literatur, Politik und Gesellschaft, Religion und Recht – in neuen Zusammenhängen sehen lässt“<sup>1</sup>, so ist die Zahl der Untersuchungen, die sich mit den vielfältigen Formen und Funktionen des Erinnerns beschäftigen, mittlerweile fast unüberschaubar geworden. Nachdem die Literaturwissenschaften für einige Zeit die Vorreiterrolle in der Erinnerungs- und Gedächtnisforschung innehatten,<sup>2</sup> begann in den letzten Jahren auch ein Großteil der kulturwissenschaftlichen Disziplinen, die Bedeutung des Themas für sich zu entdecken.<sup>3</sup>

Die Musikwissenschaft allerdings ist von dieser Diskussion bislang weitestgehend unberührt geblieben. Zwar existiert eine Vielzahl von Einzeluntersuchungen, die sich mit dem Erinnerungsphänomen im musikalischen Kunstwerk befassen,<sup>4</sup> eine Untersuchung aber, die den Zusammenhang von Musik und Erinnerung von Grund auf beleuchtet – ein Zusammenhang, der zweifellos zunächst von ästhetischer und philosophischer Seite betrachtet werden müsste –, steht bis heute aus.<sup>5</sup> Dies mag umso mehr erstaunen, als gerade die Musik am Kulminationspunkt der abendländischen Verinnerlichungsgeschichte, dem 19. Jahrhundert, auf wenn auch subtile, so doch omnipräsente Weise mit dem Phänomen Erinnerung verknüpft gewesen ist. So spricht Alphonse de Lamartine in seinen

<sup>1</sup> Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1992, S. 11.

<sup>2</sup> Beispielfhaft bezeugen dies die Sammelbände *Memoria. Vergessen und Erinnern* (= Poetik und Hermeneutik 15), hrsg. von Anselm Haverkamp und Renate Lachmann, München 1993 sowie *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*, hrsg. von Astrid Erll und Ansgar Nünning, Berlin und New York 2005. Hingegen lässt sich Manfred Weinbergs Konstanzer Habilitationsschrift *Das „unendliche Thema“. Erinnerung und Gedächtnis in der Literatur/Theorie*, Tübingen 2006, bereits als eine Studie über die Rezeptionsgeschichte der literaturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung lesen.

<sup>3</sup> Vgl. etwa *Memoria als Kultur*, hrsg. von Otto Gerhard Oexle, Göttingen 1995; *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*, hrsg. von Nicolas Pethes und Jens Ruchatz, Reinbek 2001; *Erinnerung, Gedächtnis, Wissen. Studien zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung*, hrsg. von Günter Oesterle (= Formen der Erinnerung 26), Göttingen 2005; *Grab – Kult – Memoria. Studien zur gesellschaftlichen Funktion von Erinnerung*, hrsg. von Carolin Behrmann u. a., Köln u. a. 2007.

<sup>4</sup> Exemplarisch genannt seien Manfred Hermann Schmid, *Musik als Abbild. Studien zum Werk von Weber, Schumann und Wagner*, Tutzing 1981; Dorothea Redepenning, „Erinnerung und Vergessen: Bemerkungen zu einigen Spätwerken Franz Liszts“, in: *Franz Liszt und Richard Wagner. Musikalische und geistesgeschichtliche Grundlagen der neudeutschen Schule*, hrsg. von Serge Gut (= Liszt-Studien 3), München und Salzburg 1986, S. 119–127; Jörg Krämer, „Wagners Rhetorik. Zur Gestaltung von Erinnern und Erkennen in *Tristan und Isolde*“, in: *Erkennen und Erinnern in Kunst und Literatur*, hrsg. von Dietmar Peil u. a., Tübingen 1998, S. 621–652; Charles Rosen, *Musik der Romantik*, Salzburg und Wien 2000, S. 147–268; Andreas Meyer, „Proust und die Musik der Belle Époque“, in: *Marcel Proust und die Belle Époque* (= Publikation der Marcel Proust Gesellschaft 10), Frankfurt a. M. 2002, S. 124–137.

<sup>5</sup> Der Verfasser wird in seiner Dissertation *Erinnerungspoetik. Berlioz und die Ranz des vaches-Rezeption im 19. Jahrhundert* diese Lücke in einem ersten Schritt zu schließen suchen. Rezeptionsästhetische, ideengeschichtliche und kompositionsgeschichtliche Aspekte werden dabei gleichermaßen im Zentrum stehen und auf ihre Wechselwirkung hin untersucht.

*Harmonies poétiques et religieuses* (1830) von einem „souvenir mélodieux“<sup>6</sup>, bei Honoré de Balzac heißt es 1834 „La musique, pour moi, ce sont des souvenirs“<sup>7</sup>, und zwei Jahre später bemerkt Robert Schumann in der *Neuen Zeitschrift für Musik*, dass das Thema Erinnerung ein „musikalisches“ sei „und die Musik an sich ja eine Erinnerung an das Schönste, was auf der Erde gelebt und gestorben“<sup>8</sup>.

Der 2007 erschienene, von Andreas Dorschel herausgegebene Sammelband *Resonanzen. Vom Erinnern in der Musik* stellt den überhaupt ersten größeren Versuch dar, dem Zusammenhang von Musik und Erinnerung von musikwissenschaftlicher Seite aus auf chronologisch breiter Basis nachzuspüren.<sup>9</sup> Gleichwohl ist der Beitrag des Herausgebers der einzige der zwölf Aufsätze des Bandes, der sich mit grundlegenden Fragen auseinandersetzt, und wiederum nur ein einziger Beitrag hat das 19. Jahrhundert zum Gegenstand<sup>10</sup> – in Anbetracht von Dorschels zutreffender Bemerkung, nach der romantische Poetik eine „Revolution der Erinnerung“<sup>11</sup> sei, eine verblüffend geringe Zahl. Doch überrascht am meisten die von Dorschel geäußerte Behauptung „Erinnerung, die sich als zufällige Assoziation von außen an Musik heftet, gibt es gewiss auch; denkwürdiger aber ist die, welche in ihr selber haust.“<sup>12</sup> Dieses lakonische Diktum unterschätzt nicht nur die Bedeutung zufälliger Erinnerung, die gerade weil sie zufällig ist dem romantischen Menschen als besonders kostbar erscheint und als *Mémoire involontaire* noch im Werk Marcel Prousts wahre Triumphe feiert; es unterschätzt auch die Bedeutung der empirischen Musik-Erfahrung, die Macht der Musik, Erinnerungen zu wecken, die Mitte des 18. Jahrhunderts erstmals bewusst wahrgenommen und benannt wird und für Erinnerungsmusiken des 19. Jahrhunderts zumeist erst das auslösende Moment ist, da Komponisten als Erinnerungspoeten versuchen, die Wirkung unwillkürlicher Erinnerung zur Darstellung zu bringen oder bewusst zu erzeugen.

Dass das Erinnern im Musik-Erleben mithin genauso denk- und reflexionswürdig ist wie das Erinnern in der Musik und die während des Hörens geweckte Erinnerung ebenso bedeutsam wie die musikalisch ins Werk gesetzte, will dieser Beitrag zeigen. Ausgangspunkt ist dabei ein Passus aus Jean-Jacques Rousseaus *Dictionnaire de musique* (1768), der im Hinblick auf das Nachdenken über den Zusammenhang von Musik und Erinnerung den Rang eines Gründungsdokuments beanspruchen darf. Er verweist auf ein Phänomen, dessen exzeptionelle Bedeutung für das Musikverständnis und das künstlerische Denken im 19. Jahrhundert noch gar nicht recht ins Blickfeld der Musikwissenschaft getreten ist: die Wirkung des Schweizer Kuhreihens (*Ranz des vaches*).

<sup>6</sup> Alphonse de Lamartine, „Le Retour“, in: ders., *Œuvres poétiques complètes*, hrsg. von Marius-François Guyard, Paris 1963, S. 403.

<sup>7</sup> Honoré de Balzac, *Lettres à l'Étrangère*, Bd. 1, Paris 1967, S. 226.

<sup>8</sup> Robert Schumann, „Phantasien, Kapricen usw. für Pianoforte“, in: ders., *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hrsg. von Martin Kreisig, Leipzig 1914, Bd. 1, S. 236.

<sup>9</sup> Vgl. die Besprechung von Karsten Mackensen in: *Mf* 62 (2009), S. 419–421.

<sup>10</sup> Anselm Gerhard, „Das im Gedenken uns dünkende Bilde eines Ungegenwärtigen“. Erinnern und Entäußern in der Oper des 19. Jahrhunderts“, in: *Resonanzen. Vom Erinnern in der Musik*, hrsg. von Andreas Dorschel (= Studien zur Wertungsforschung 47), Wien u. a. 2007, S. 134–148.

<sup>11</sup> Andreas Dorschel, „Das anwesend Abwesende: Musik und Erinnerung“, in: *Resonanzen*, S. 12–29, hier: S. 18.

<sup>12</sup> Ebd., S. 16.

## 1. Rousseau und die Erinnerungswirkung der Musik

Der Kuhreihen, eine von Schweizer Hirten zu milchwirtschaftlichen Zwecken auf dem Alphorn geblasene Melodie, war außerhalb seiner ruralen Funktionsbestimmung zunächst im frühaufklärerischen Medizin-Diskurs beheimatet. Der Basler Arzt Theodor Zwinger hatte 1710, in einer Neuauflage der 1688 erschienenen Dissertation von Johannes Hofer mit ihrem Epoche machenden Nostalgia-Begriff im Titel, davon berichtet, dass das Singen, Spielen oder Pfeifen einer „*Cantilena Helvetica der Kühe-Reyen dicta*“ in Schweizer Söldnerheeren unter Todesstrafe verboten sei, weil die aus der Heimat vertrauten Töne Erinnerungen weckten an das ferne Vaterland und das verlorene Glück der Kindheit, Erinnerungen, die ein so starkes Heimweh auslösen konnten, dass die Soldaten desertierten oder gar an ihm starben.<sup>13</sup> Das einstige Eintreibeli für Kühe, in der Heimat lediglich simple, funktionsgebundene Spielmusik der Bauern und Hirten, war in der Fremde, fern der Heimat, zur bedeutungsvollen, schmerzhaften Erinnerungsmelodie geworden, zu einem anthropologischen Phänomen.

Was Zwinger indes lediglich berichtet und als besonders merkwürdiges Symptom der Schweizer Heimwehkrankheit in die Diskussion eingebracht hatte, überführte Rousseau in subtiler Weise vom empirisch-medizinischen Terrain auf das Feld der Ästhetik. Das kuriose, längst zu allgemeiner Berühmtheit gelangte Heimweh der Schweizer Söldner erschien ihm als besonders geeignetes Beispiel, um auf eine Eigentümlichkeit der Musik hinzuweisen, die im musikästhetischen Schrifttum der Jahrhunderte zuvor noch keinem Autor zu formulieren gelungen war. Noch heute mutet die Deutung, die Rousseau im *Musique*-Artikel seines *Dictionnaire* der von Zwinger geschilderten Wirkung des Kuhreihens folgen ließ, erstaunlich modern an. Nicht in ihren Tönen gründe die Wirkung der Musik, sondern im Menschen, der sie hört:<sup>14</sup>

On chercheroit en vain dans cet Air les accens énergiques capables de produire de si étonnans effets. Ces effets, qui n'ont aucun lieu sur les étrangers, ne viennent que de l'habitude, des souvenirs, de mille circonstances qui, retracées par cet Air à ceux qui l'entendent, & leur rappelant leur pays, leurs anciens plaisirs, leur jeunesse, & toutes leurs façons de vivre, excitent en eux une douleur amere d'avoir perdu tout cela. La musique alors n'agit point précisément comme musique, mais comme signe mémoratif.

Die Musik, wirkt sie als Erinnerungszeichen, wird vom Hörer im eigentlichen Sinne nicht gehört, sondern überhört, das heißt überlagert, sogar gänzlich aufgesogen von subjektiven Assoziationen, Gefühlen und Erfahrungen, geweckten Erinnerungen, die sich im Gedächtnis bedeutungsträchtig sedimentiert haben. Die Musik als äußerlicher Reiz und signalhafter Impuls verinnerlicht der Mensch – so erinnert sie ihn an seine Vergangenheit. Nicht mit den Tönen steht demnach das Heimweh der Schweizer Söldner in

<sup>13</sup> Der entscheidende Passus aus Zwingers Schrift, dem auch ein Notenbeispiel beigelegt war, ist wiedergegeben bei Fritz Ernst, *Vom Heimweh*, Zürich 1949, S. 82–85, und faksimiliert bei Alexander Hyatt King, „Mountains, Music, and Musicians“, in: *MQ* 31 (1945), S. 395–419, hier: S. 400.

<sup>14</sup> Jean-Jacques Rousseau, Art. „Musique“, in: ders., *Dictionnaire de musique*, Paris 1768, Faks.-Nachdr. Hildesheim und New York 1969, S. 314 f. Unter explizitem Verweis auf Rousseaus *Dictionnaire* gibt Johann Gottfried Ebel den entscheidenden Passus wie folgt wieder: „Diese Musik wirkt daher nicht sowohl durch ihre Melodie und Harmonie, sondern hauptsächlich als Erinnerungs- und Erweckungsmittel aller Bilder, welche in der Phantasie dunkel schlummern.“ Johann Gottfried Ebel, *Schilderung der Gebirgsvölker der Schweiz. Erster Theil*, Leipzig 1798, S. 419. Zwanzig Jahre später überträgt Johann Rudolf Wyss die Rousseau'sche Formulierung so: „Nicht als Musik an sich, sondern als Erinnerungszeichen hatte sie [die Melodie der Kuhreihen] so große Wirksamkeit.“ Johann Rudolf Wyss, in: *Sammlung von Schweizer-Kuhreihen und Volksliedern. Recueil [sic] de Ranz de vaches et chansons nationales de la Suisse*, Bern 1818, S. XIII.

einem direkten Zusammenhang, sondern mit dem von der Mémoire geleiteten Hören und dem Wissen um das Fern-Sein der Heimat, die „présence immatérielle du pays lointain“<sup>15</sup>, das die Erinnerung, geweckt von den Tönen, dem Hörenden gibt.

Rousseaus Herausstellung des Zeichen- und Verweis-Charakters der Musik hat Vorstufen im *Essai sur l'origine des langues* (1754–1763, 1781 posthum erschienen), den Jean-François Perrin bereits überzeugend als „le fondement anthropologique“<sup>16</sup> des *Musique*-Artikels herausgestellt hat. Fällt der suggestive Begriff *Signe mémoratif* erst und einzig allein dort, so benennt die frühere Schrift bereits in aller Deutlichkeit die Fähigkeit der Musik – und speziell der Melodie –, moralische Wirkungen (*Effets moraux*) im Menschen zu erzeugen, die über den unmittelbaren Sinnesreiz (*Plaisir physique*) hinausreichen.<sup>17</sup> Die dort im 13. Kapitel postulierte Abgrenzung des eigentlichen Sinneseindrucks (*Sensation*) von dem, wie dieser Sinneseindruck auf den Hörenden wirkt (*Signe, Image, Effet moral*) – eine Abgrenzung, die von der Erfahrung geleitet ist, dass die innere Rührung (*Sentiment*) keineswegs allein auf den äußeren Reiz bezogen sein muss, der ihr vorausgeht –, findet im übernächsten Kapitel mit dem bereits programmatischen Titel *Que nos plus vives sensations agissent souvent par des impressions morales* eine pointierte Fortführung. Sie gipfelt in einem Satz, der mit der Kernaussage des *Musique*-Artikels zum Teil bis in Wortlaut und Syntax hinein übereinstimmt: „Les sons dans la mélodie n'agissent pas seulement sur nous comme sons, mais comme signes de nos affections, de nos sentiments“<sup>18</sup>.

Bleibt das Epitheton *mémoratif* hier zwar noch ausgespart, so ist der *Signe*-Charakter der Musik doch bereits ausdrücklich benannt. Die Töne wirken auf den Menschen bedeutend, weil er sie selbst mit Bedeutung auflädt; sie vermögen in ihrem Erklängen – dank des Hörers – über sich hinauszudeuten, das heißt im eigentlichen Sinne hinzuweisen auf den Menschen, der sie hört und sich von ihnen ergreifen lässt. Wie Rousseau erwähnt, resultiere diese Wirkung der Töne aus einem Akt der *Reconnaissance* („c'est ainsi qu'ils excitent en nous les mouvemens qu'ils expriment et dont nous y reconnaissons l'image“<sup>19</sup>). Der Mensch wiedererkennt im Hören etwas früher schon einmal Erlebtes. Zu dieser Wirkung bedarf es keiner „accens énergiques“, wie Rousseau im *Musique*-Artikel betont wird, sondern der Töne, die dem Hörenden vertraut sind: „Chacun n'est affecté que des accens qui lui sont familiers.“<sup>20</sup>

Dass diese Deutung der Wirkung der Musik aus Gewohnheit und Vertrautheit – noch Johann Wolfgang von Goethe wird auf sie in seinen *Maximen und Reflexionen* rekurrieren

<sup>15</sup> André Bolzinger, *Histoire de la nostalgie*, Paris 2007, S. 198 (Hervorhebung vom Verfasser).

<sup>16</sup> Jean-François Perrin, *Le Chant de l'origine: la mémoire et le temps dans les Confessions de Jean-Jacques Rousseau*, Oxford 1996, S. 63.

<sup>17</sup> Jean-Jacques Rousseau, „Essai sur l'origine des langues“, in: ders., *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre* (= *CŒuvres complètes* 5), Paris 1995, S. 412. Vgl. auch ders., Art. „Mélodie“, in: ders., *Dictionnaire de musique*, S. 274–276.

<sup>18</sup> Rousseau, „Essai sur l'origine des langues“, S. 417.

<sup>19</sup> Ebd.

<sup>20</sup> Ebd., S. 418. Schon im 14. Kapitel des *Essai* fällt das wichtige Stichwort *familier*, vgl. ebd., S. 415.

ren<sup>21</sup> – ein helles Licht wirft auf den tieferen Sinn des Begriffs *mémoratif*, verdeutlicht Rousseaus im Anschluss mitgeteilte Beobachtung, dass dieselbe Musik bei Menschen unterschiedlicher Herkunft verschiedene Wirkungen, bei Menschen gleicher Herkunft hingegen gleiche Wirkungen hervorrufe. Daraus folgert Rousseau, dass die Hörwahrnehmung des Einzelnen, so individuell sie auch sei, von kulturellen und gesellschaftlichen Bindungen nicht zu trennen ist. Hören meint bei Rousseau ein Dazugehören. In der heimatlichen Melodie manifestiert sich für das hörende Ich kulturelle Identität, vaterländische Verbundenheit. Wenn also die Musik des Kuhreihens in ihrer Wirkung als *Signe mémoratif* Erinnerungen bei den Schweizer Söldnern aktiviert, dann zunächst in diesem Sinne einer überindividuellen Erinnerung, deren Ort das kulturelle Gedächtnis des Menschen ist. In ihm hat sich, was dem Menschen von Kindheit an vertraut ist, zu einem „ensemble de souvenirs“<sup>22</sup> zusammengeschlossen. Die Wechselwirkung zwischen Musik und *Mémoire collective* ist in der Deutung Rousseaus darum das Fundament für das Gelingen der *Reconnaissance* – das jeweils eigene, individuelle Erinnern entspringt diesem Ort. Voraussetzung für die Erinnerungswirkung ist eine Melodie, die vom Menschen wiedererkannt und darum als heimatlich empfunden wird. Sie spricht die Sprache, die der Mensch versteht und zu deuten weiß. Diese – und nach der Auffassung Rousseaus nur diese – muttersprachliche Melodie ist fähig, zu einer Erinnerungsmelodie, zu einem Souvenir der Heimat zu werden.

Diese subtile, im *Dictionnaire de musique* am an sich so banalen Phänomen des Kuhreihens exemplifizierte Deutung, mit der es Rousseau gelang, die gängigen Theorien einer intrinsischen Wirkung der Musik zu entkräften und den Blick auf deren psychologische Ursachen zu lenken („Tant il est vrai que ce n'est pas dans leur action physique qu'il faut chercher les plus grands effets des Sons sur le cœur humain“<sup>23</sup>), hat in der musikwissenschaftlichen Sekundärliteratur bislang kaum Resonanz gefunden.<sup>24</sup> Bei den Zeitgenossen indes war Rousseaus Deutung des Kuhreihens schnell berühmt geworden. Zum Topos im Schrifttum der Jahrzehnte um 1800 wird der Satz: „Tout le monde con-

<sup>21</sup> Vgl. Johann Wolfgang von Goethe, „Maximen und Reflexionen“, Nr. 485, in: ders., *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, hrsg. von Ernst Beutler, Zürich 1949, Bd. 9, S. 561: „Musik im besten Sinne bedarf weniger der Neuheit, ja vielmehr je älter sie ist, je gewohnter man sie ist, desto mehr wirkt sie.“ Diese Einsicht mag auch die Erinnerungswirkung der Musik in der Ostergesang-Szene des *Faust I* (Verse 737–807) erklären: „Und doch, an diesen Klang von Jugend auf gewöhnt, / Ruft er auch jetzt zurück mich in das Leben. [...] Erinnerung hält mich nun mit kindlichem Gefühle / Vom letzten, ernstest Schritt zurück. / O tönet fort, ihr süßen Himmelslieder!“ Man denke auch an die „alte, himmelsüße Melodie“, die, von Lotte angestimmt, in *Werther* „ein Trostgefühl und eine Erinnerung des Vergangenen, der Zeiten, da ich das Lied gehört“, weckt (Johann Wolfgang von Goethe, *Die Leiden des jungen Werthers*, Stuttgart 1976, S. 108). Die Musikphysiologie und Kognitionsforschung spricht heute vom sog. „Chill-Faktor“ und „Chill-Gefühl“ – einem „wohligen Schauer, der bei vertrauter Musik den Rücken herunterrinnt“, vgl. Magnus Heier, „Stille Nacht? Von wegen!“, in: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, Nr. 51 (24.12.2006), S. 61.

<sup>22</sup> Georges Poulet, *Études sur le temps humain*, Bd. 1, Paris 1989, S. 228.

<sup>23</sup> Rousseau, Art. „Musique“, S. 315.

<sup>24</sup> Fast ausschließlich nur unter musikethnologischen Gesichtspunkten ist der Kuhreihen bislang rezipiert worden, vgl. den Überblick bei Max Peter Baumann, Art. „Kuhreihen“, in: *MGG2*, Sachteil 5, Kassel u. a. 1996, Sp. 810–817. Peter Gülke, *Rousseau und die Musik: oder von der Zuständigkeit des Dilettanten*, Wilhelmshaven 1984, S. 141 f., geht kurz auf Rousseaus Ranz-des-vaches-Diskussion ein, jedoch mit anderer Intention als ich. Vorbildlich rezipiert haben Rousseaus Deutung hingegen Jean Starobinski, der sie für die allgemein geisteswissenschaftliche Forschung fruchtbar machte, sowie Alain Cernuschi, der sie philosophiegeschichtlich und musikästhetisch subtil kontextualisierte vgl. Jean Starobinski, „La Nostalgie: théories médicales et expression littéraire“, in: *Studies on Voltaire* 27 (1963), S. 1505–1518 und Alain Cernuschi, „De quelques échos du ranz des vaches dans les Encyclopédies du dix-huitième siècle“, in: *Schweizer Töne. Die Schweiz im Spiegel der Musik*, hrsg. von Anselm Gerhard und Annette Landau, Zürich 2000, S. 45–63.

noît cet air fameux, depuis que J. J. Rousseau en a parlé“<sup>25</sup>, und die These, dass die größten Wirkungen der Musik nicht von außen, sondern – wie Johann Gottfried Herder im Jahr 1800 emphatisch ausrufen wird – „in uns, in uns“<sup>26</sup> erzeugt würden, sollte das Musikverständnis in der Nachfolge Rousseaus auf erstaunlich nachhaltige Weise prägen. Folgt man ihren Spuren – und sie reichen vom späten 18. Jahrhundert weit hinein ins 19. Jahrhundert und über dieses hinaus –, so zeigt sich, dass die grundlegenden Einsichten Rousseaus, vom Zeichen-Charakter der Musik bis hin zu ihrer Heimwehwirkung, im Rahmen der romantischen Literatur und Ästhetik nicht nur fasziniert aufgegriffen und weitergedacht,<sup>27</sup> sondern mitunter sogar an jenem empirischen Phänomen, an dem sie Rousseau lediglich vermittelnd exemplifiziert hatte, aufs Neue reflektiert wurden: am Ranz des vaches selbst.

Dieses verblüffende Phänomen führt ins Zentrum dieses Beitrags, und es wäre ohne jenen epochalen *Retour à la nature*, der sich in den Jahrzehnten um 1800 in der Entdeckung der Alpen und einer mal zivilisationskritischen, mal schwärmerischen Schweizbegeisterung Bahn brach, nicht zu denken gewesen. Ihm ist die Beobachtung zu verdanken, die in den Schriften des französischen Frühromantikers Étienne Pivert de Senancour erstmals programmatisch Gestalt annimmt und einen *Nouvel homme* zeigt, der sich von den Klängen des Kuhreihens gleichermaßen gebannt fühlt wie einst der Schweizer im Exil. Aufgrund seiner „*expression sublime et simple*“<sup>28</sup> erfährt der Ranz des vaches eine kaum für möglich gehaltene Renaissance als Wirkungsmusik und wird zur „*expression romantique*“<sup>29</sup> schlechthin erklärt. Ihr gleichsam theoretisches Fundament hat diese Neuentdeckung des Kuhreihens in Senancours kritischer Auseinandersetzung mit Rousseaus Deutung des Kuhreihens im *Dictionnaire de musique*. Zuerst in seinen *Rêveries sur la nature primitive de l'homme* (1802), dann in seinem Roman *Obermann* (1804) postuliert Senancour einen „*nouvel ordre de sensations*“<sup>30</sup>, eine neue Hierarchie der Sinne, in der das Gehör zum höchsten, da innigsten Sinn des Menschen und das Hören auf die Naturklänge des Kuhreihens zum paradigmatischen Fall einer Selbstbegegnung mit dem eigenen Ich avanciert. Dass der Ranz des vaches, so Senancour, auch auf den romantischen Menschen wunderbar wirke, Erinnerungen und Heimweh in ihm wecke, beweise, dass seine Wirkung nicht mehr abhängig ist von biographischen oder gesellschaftlichen Bindungen – wie Rousseau angenommen hatte –, sondern allein davon,

<sup>25</sup> Ramond de Carbonnières, *Voyage en Suisse*, Bd. 2, Lausanne 1790, S. 55 f.

<sup>26</sup> Johann Gottfried von Herder, „Kalligone“, II, 4: Von Musik, Nr. 5, in: ders., *Schriften zu Literatur und Philosophie 1792–1800*, hrsg. von Hans Dietrich Irmscher (= Werke 8), Frankfurt a. M. 1998, S. 813.

<sup>27</sup> Vgl. zu ersterem Aspekt exemplarisch die Verse von Samuel Rogers (1792): „To each soft note return as soft a sigh, / And bless the youth that bids her slumbers fly“ (Samuel Rogers, *The Pleasure of Memory with other poems, a new and enlarged edition*, London 1818, S. 44); zu letzterem Aspekt Jean Paul, der als eine „höhere Eigentümlichkeit“ und „Auszeichnung“ der Musik „ihre Kraft des Heimwehs“ bezeichnet hat (Jean Paul, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Norbert Miller, München 1960 ff., Bd. I/6, S. 1208) – ein Gedanke, den Ernst Bloch in seinem *Geist der Utopie*, Jean Paul zitierend, aufgreift und als Ausformulierung seiner eigenen Musikphilosophie in nuce begreift, vgl. Ernst Bloch, *Zur Philosophie der Musik*, hrsg. von Karola Bloch, Frankfurt a. M. 1974, S. 155. Derzufolge scheine in der Musik auf „worin noch niemand war: Heimat“. Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Bd. 3, Frankfurt a. M. 1959, S. 1628. Die Verästelungen dieses Zweigs der Rousseau-Rezeption verfolgt der Verfasser genauer in seinem Aufsatz *Nachleuchten aus dem Paradies. Zum Zusammenhang von Musik, Erinnerung und Heimweh in den Schriften von Rousseau bis Sloterdijk* (Druck in Vorb.).

<sup>28</sup> Étienne Pivert de Senancour, *Rêveries sur la nature primitive de l'homme*, hrsg. von Joachim Merlant, Paris 1939, S. 230.

<sup>29</sup> Étienne Pivert de Senancour, *Obermann*, hrsg. von Jean-Maurice Monnoyer, Paris 1984, S. 182–187.

<sup>30</sup> Senancour, *Rêveries*, S. 230.

wie der Mensch, der den Sinn für das Ursprüngliche und Einfache noch nicht verloren hat, hört und fühlt.

Neu in den Mittelpunkt des Interesses rückt damit – im Gegensatz zur Deutung Rousseaus – nicht nur der Kuhreihen als klingendes Phänomen inmitten der Schweizer Natur;<sup>31</sup> in den Mittelpunkt rückt auch der romantische Mensch, der darum weiß, dass ihm die Heimatlosigkeit – anders als dem Schweizer Soldaten im Exil – gleichsam ab ovo mitgegeben ist und das Heimweh darum ein dauerhaftes Gefühl. Ihm gibt der Kuhreihen in der Erinnerung nicht die Heimat zurück, aber doch etwas nicht minder Kostbares: heimatliches Gefühl, ein „sentiment de l’harmonie“<sup>32</sup>.

## 2. Byron und die Metaphysik der Hirtenmusik

1816 hatte George Gordon Byron den Entschluss gefasst, sein Vaterland zu verlassen. Damit war der von der englischen Öffentlichkeit geschasste Dichter auch in einem ganz realen Sinne heimatlos geworden. Er flüchtete, wie 27 Jahre zuvor Senancour, in die Schweiz und suchte am Genfer See, den Frieden und die Ruhe seiner Seele wiederzugewinnen. Mit Macht wirkte dabei vor allem die Bergwelt auf ihn. Im September 1816 unternimmt er von Genf aus eine zwölf-tägige Wanderung in das Jungfrau-Gebiet. Dort hat Byron auch sein Ranz-des-vaches-Erlebnis. Im *Alpine Journal* vermerkt er unter dem Datum des 19. September:<sup>33</sup>

The music of the Cows' bells (for their wealth like the Patriarchs is cattle) in the pastures (which reach to a height far above any mountains in Britain –) and the Shepherds' shouting to us from crag to crag & playing on their reeds where the steeps appeared almost inaccessible, with the surrounding scenery – realized all that I have ever heard or imagined of a pastoral existence – much more so than Greece or Asia Minor – for there we are a little too much of the sabre & musquet order – and if there is a Crook in one hand, you are sure to see a gun in the other – but this was pure and unmixed – solitary – savage and patriarchal – the effect I cannot describe – as we went they played the ‚Ranz des Vaches‘ and other airs by way of farewell. – I have lately re-peopled my mind with Nature.

Byrons Bericht unterscheidet sich zunächst nicht wesentlich von den denkwürdig umfangreichen Zeugnissen zeitgenössischer Natur- und Naturmusik-Rezeption um 1800. Die Welt der Berge wirkt mit gesteigerter Faszination auf den romantischen Menschen, wenn Klänge diese Landschaft in eine tönende Landschaft verwandeln. Die Musik der Kuhglocken, das Spiel der Hirten auf ihren einfachen Instrumenten sowie die Vereini-

<sup>31</sup> Das Alphorn – das Ranz-des-vaches-Instrument par excellence – sowie „des Alpenhornes Zauberschall“ (Hermann Alexander Berlepsch, *Die Alpen in Natur- und Lebensbildern*, Leipzig u. a. 1861, S. 358) werden fortan zum Anziehungspunkt und Sehnsuchtsobjekt der Schweizreisenden. Hatte Zwinger in seinem Exkurs zum Kuhreihen noch ganz allgemein von einer „Musica tibialem“ gesprochen und Rousseau die für die Alpenmusik ganz untypische „cornemuse“ ins Feld geführt (Jean-Jacques Rousseau, Art. „Ranz des vaches“, in: ders., *Dictionnaire de musique*, S. 398), erwähnte freilich bereits der *Recueil de Planches* der Encyclopédie von 1769 – wenn auch nicht explizit – das Alphorn als typisches Kuhreihen-Instrument (vgl. dort die Anm. zur Planche VII, figure 6, S. 9 f.). Auf wirkungsmächtige Weise hat Clemens Brentano im Wunderhorn-Lied „Der Schweizer“ (1805) die von Zwinger überlieferte und von Rousseau gedeutete Erinnerungs- und Heimwehwirkung des Kuhreihens unmittelbar an den Klang des Alphorns geknüpft; vgl. auch das „Alphornlied“ in Ludwig Tiecks Roman *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798/99). Dass allerdings schon bei Zwinger nur an ein Naturtoninstrument zu denken war, darauf verweist im dort abgedruckten Notenbeispiel der Ton *fis*, der dem 11. Naturton entspricht: das sog. Alphorn-Fa.

<sup>32</sup> Étienne Pivert de Senancour, *Aldomen ou le bonheur dans l’obscurité, précédé d’une étude sur ce premier Obermann inconnu*, hrsg. von André Mongland, Paris 1925, S. 55.

<sup>33</sup> Leslie A. Marchand, „So late into the night“. *Byron's letters and journals*, Bd. 5: 1816–1817, Cambridge/Massachusetts 1976, S. 99.

gung dieser Naturklänge mit der sie umgebenden Natur – Byron erscheint dieser Zusammenklang wie ein Wirklichkeit gewordener Traum. Nachgerade einen Topos bemüht Byron, wenn er seine skizzenhaft hingeworfenen Zeilen im Aufruf des Unausprechlichen gipfeln lässt: „the effect I cannot describe“.

Mit diesem Unsagbarkeitstopos, der in den Dokumenten romantischer Naturmusik- und Kuhreihen-Rezeption so präsent ist, dass man geradezu von einem eigenen Rezeptionstopos sprechen könnte,<sup>34</sup> kommt indes ein sehr wesentliches Moment der empirischen Erfahrung zum Ausdruck: das Hören als sprachloses Staunen. Hatte bereits Wilhelm Heinrich Wackenroder in seinen *Phantasien über die Kunst* allgemein formuliert, dass der Mensch im Hören, „in den Momenten dieses Genusses nichts mehr zu sagen weiß, nicht mehr trennt und sondert, wie unser Geist sonst immer nur zu gern tut“<sup>35</sup>, so war es der Reiseschriftsteller Hermann Alexander Berlepsch, der Jahrzehnte später die Ranz-des-vaches-Erfahrung ganz in diesem Sinne als eine Erfahrung mit Bannkraft beschrieben hat, als ein „athemloses“<sup>36</sup> Innehalten. Der atemlose Mensch aber ist der sprachlose Mensch zugleich. Die Mitteilung der Erfahrung, dass die Musik in der Seele des Hörers Unbegrenzt zur Sprache bringt, entzieht sich selbst der Sprache.

Dürfte es Byron im Rahmen seiner flüchtig hingeworfenen Reiseaufzeichnungen nicht nur adäquater, sondern auch einzig möglicher Ausdruck gewesen sein, den Eindruck des Erlebten als unbeschreiblich zu beschreiben, so weist allerdings eine zweite, im unmittelbaren Kontext dieser Tagebuchnotiz stehende Passage darauf hin, dass das Unbeschreibliche der Hör-Erfahrung in der sprachlichen Mitteilung keineswegs notwendig eine Leerstelle bleiben muss. Die Rede ist von *Manfred*, dem dramatischen Gedicht, das Byron während seiner Schweizer Reise konzipiert hat und bei dessen Ausarbeitung er zum Teil bis in den Wortlaut hinein auf Formulierungen seines Reisetagebuchs zurückgreift. Dieses kann daher mit gutem Recht als ein Prätext des späteren Werks gelesen werden.<sup>37</sup> Was in der Dichtung sprachlich reflektiert und ausgesprochen wird, sind mitunter nur Sublimierungen dessen, was im Reisetagebuch noch unausgesprochen blieb.

Und so ist es für unseren Zusammenhang besonders aufschlussreich, dass in *Manfred* auch Byrons Ranz-des-vaches-Erlebnis Eingang gefunden hat. Die Szene – Manfred befindet sich in der Gegend des Jungfrau-Gebirges, allein auf einem Felsen (1. Akt, 2. Szene) – ist eine Schlüsselszene. Manfred hat den Geistern abgeschworen, findet im Überir-

<sup>34</sup> Exemplarisch genannt seien: „unnennbare Sehnsucht“ (Ludwig Tieck, *Franz Sternbalds Wanderungen*, hrsg. von Alfred Anger, Stuttgart 1966, S. 167); „un état presque impossible à décrire“ (François-René de Chateaubriand, „René“, in: *Atala, René, Les Aventures du dernier Abencerage*, hrsg. Pierre Moreau, Paris 1971, S. 157); „unbeschreibliche[r] Reiz“ (*Geschichte der Musik aller Nationen. Nach Fetis und Staffort. Mit Benutzung der besten deutschen Hilfsmittel von mehreren Musikfreunden*, Bd. 1, Weimar 1835, S. 334); „unnennbarer Zauber“, ihn „mit Worten zu beschreiben, ist nicht möglich“ (Art. „Kuhreihen“, in: *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, hrsg. von Gustav Schilling, Bd. 4, Stuttgart 1837, S. 258); „l'impression de cet air alpestre est inexprimable“ (Jean-Marie Dargaud, *Voyage aux Alpes*, Paris 1857, S. 160).

<sup>35</sup> Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck, *Phantasien über die Kunst*, hrsg. von Wolfgang Nehring, Stuttgart 1973, S. 101.

<sup>36</sup> Vgl. Berlepsch, S. 358: „Am Genussreichsten ist des Alpenhornes Zauberschall, wenn er dem Wanderer unerwartet entgegenklingt. Wir stiegen eines schönen Sommermorgens aus dem Lauterbrunnen-Thale gegen die Hütten und Speicher des Wengenberges, auf steilem Pfade, durch uralte Tannen mit langzottigen Aesten, empor. [...] Da drang an unser Ohr ein langgehaltener Ton von den Felsenwänden der Jungfrau herüber. ‚Ein Alphorn! rief freudig überrascht Einer dem Andern zu, und Alle standen still, in vollen Zügen genießend, was selbst eine Beethoven'sche Symphonie nicht zu bieten vermag. Der Hirt begann seine Künste und wir lauschten athemlos den sympathie-entzündenden Tönen“.

<sup>37</sup> Vgl. Stephen Cheeke, *Byron and Place. History, Translation, Nostalgia*, New York 2003, S. 86–90.

dischen keine Hilfe, im Irdischen längst keinen Halt mehr. Seine Entzweiung von der Natur – „My mother Earth“ –, deren Schönheit ihm als etwas Fremdes und Verlorenes, ihm Entgegengesetztes erscheint, schlägt ihm mit Macht ins Bewusstsein: „Why are ye beautiful? I cannot love ye.“<sup>38</sup> Von Selbstmordgedanken getrieben, hört Manfred in der Ferne – plötzlich – Musik:<sup>39</sup>

Hark! the note,  
*The Shepherd's pipe in the distance is heard*  
 The natural music of the mountain reed –  
 For here the patriarchal days are not  
 A pastoral fable – pipes in the liberal air,  
 Mix'd with the sweet bells of the sauntering herd;  
 My soul would drink those echoes. – Oh, that I were  
 The viewless spirit of a lovely sound,  
 A living voice, a breathing harmony,  
 A bodiless enjoyment – born and dying  
 With the blest tone which made me!

Dieser Monolog, hervorgerufen vom auf einmal einfallenden Ton der Hirtenflöte, kommt innerhalb des von Selbstzweifeln und innerer Zerrissenheit geprägten Kontextes, in dem er steht, einer Insel gleich.<sup>40</sup> „Horch, der Ton“<sup>41</sup>: Das dem romantischen Menschen eigene und von ihm recht eigentlich erst entdeckte eindringliche Hören, das Horchen, steht wie eine Gloriole über den Worten, die ihm folgen. Es ist ein Incipit von programmatischem Charakter. Bewirkte das Hören bei Byron im Reisetagebuch noch ein sprachloses Staunen, so findet Manfred über das Hören zum Sprechen. Entzog sich dort noch die Wirkung der Musik der sprachlichen Mitteilung, so wird die Sprachlosigkeit im dichterischen Werk überwunden. Manfreds Sprechen setzt an, wo es dort geendet hat – bei der Ergriffenheit im Hören.

Manfred horcht,<sup>42</sup> und vor allem: Er horcht auf den Ton. Diesem Ton haftet in der Hörwahrnehmung Manfreds jedoch zunächst noch das pastorale Milieu an, dem er entstammt. Es ist „the natural music of the mountain reed“, die Manfred bannt. Die Anziehungskraft, die von ihr ausgeht, äußert sich in Manfreds Wunsch nach Verschmelzung und Einswerdung mit diesem Naturklang – einem Wunsch freilich, in dessen Formulierung das Wissen um seine Unerfüllbarkeit bereits präsent ist („my soul would drink those echoes“): Manfred weiß, dass er zu den Klängen der Hirtenflöte, ja selbst zum Nachklang dieser Klänge keinen Zugang finden und seine zerrissene Seele von ihnen keine Heilung erlangen wird. Mit der „Oh“-exclamatio – jenem für die Rezeption

<sup>38</sup> George Gordon Lord Byron, *Manfred. Ein dramatisches Gedicht*, Frankfurt a. M. 1969, S. 32–34.

<sup>39</sup> Ebd., S. 34–36.

<sup>40</sup> Das Gewahrwerden eines Alphonrtons inmitten der majestätischen, unberührten Welt der Berge, in dem das Verlangen des Menschen, „etwas Unerhörtes zu hören“ (Wackenroder und Tieck, S. 97), Erfüllung findet, hat George Tarenne drei Jahre vor Byrons Alpenreise signifikant als eine „situation extatique“ beschrieben, vgl. George Tarenne, *Recherches sur les Ranz des vaches, ou sur les chansons pastorales des bergers de la Suisse, avec Musique*, Paris 1813, S. 12.

<sup>41</sup> Einigkeit im Hinblick auf die Übersetzung dieses Verses herrschte bereits in den frühen deutschen *Manfred*-Übertragungen von Karl Adolph Suckow und Adolf Böttger, die beide 1839 erschienen sind und auch in Robert Schumanns *Manfred*-Musik Eingang fanden. Zum in dieser Hinsicht aufschlussreichen philologischen und kompilatorischen Hintergrund bei Schumann vgl. Jochen Clement, „Lesedrama und Schauspielmusik. Zu Schumanns *Manfred* op. 115“, in: *Schumann-Studien* 5, hrsg. von Gerd Nauhaus, Sinzig 1996, S. 143–152.

<sup>42</sup> Mit der Passivkonstruktion „The Shepherd's pipe in the distance is heard“ (nicht etwa: „in the distance plays a shepherd on his pipe“) bedeutet Byron zudem, dass hier nicht der Hirt – der Spieler –, sondern Manfred – der Hörer – im Vordergrund der Szenerie steht.

des Kuhreihens charakteristischen, untrüglichen Signum für die in der Hörwahrnehmung eingetretene „Störung der Reflexion“<sup>43</sup>, die bereits Rousseau als einen „état contre Nature“<sup>44</sup> definiert hat und die dem romantischen Menschen zeigt, dass das soeben Gehörte einer schlechterdings anderen Welt entstammt, deren Klängen er nicht mehr zugehört – verhilft Manfred seiner Einsicht in diesen Zwiespalt auf prägnante Weise zum Ausdruck.

Das Außergewöhnliche aber ereignet sich in der Folge. Die im Hören erfahrene „Störung der Reflexion“ drängt Manfred dazu hin, das Element des Hörens direkt zu erfassen. Er spricht über den Ton selbst – nicht über den Ton der Hirtenflöte, sondern über den musikalischen Ton schlechthin. In ihm erblickt Manfred den Urgrund seines Erlebens. Darum legt er ihn frei, beleuchtet ihn eigens und reflektiert sein Wesen.

Auf engstem Raum komprimiert, unterzieht Manfred die Erscheinung des Tones einer geradezu philosophischen Analyse. Sein Monolog avanciert zum musikästhetischen Diskurs in nuce: Der musikalische Ton sei seinem Wesen nach unsichtbar („viewless“), körperlos („bodiless“), vergänglich („born and dying“), und doch – da ausgestattet mit allen Eigenschaften des Lebendigen („lovely sound“, „living voice“, „breathing harmony“) – glücklich zu nennen („the blest tone“). Wie entscheidend diese Reflexion, in der die zeittypischen Charakterisierungen des Wesens der Musik wie in einem Konzentrat zusammengeschlossen sind, freilich auf Manfred selbst und sein eigenes Wesen bezogen bleibt, ist unverkennbar. Für Manfred, am Scheideweg seiner Existenz stehend, gewinnt der Ton existenzielle Bedeutung. Dies äußert sich in nichts Geringerem als darin, dass Manfred im „blest tone which made me“ seine Herkunft erkennt und zugleich all das, was er selbst nicht mehr ist: Manfred erkennt sich als Teil einer Harmonie, aus der er herausgefallen ist. Seine heimwehvoll-nostalgische Kraft gewinnt der Konjunktiv „Oh, that I were“ darum recht eigentlich erst vor der Folie des finalen Indikativs, auf den er bezogen ist: Manfred hat sich von seinem Ursprung entfremdet. In seinem eigenen Körper gefangen, erscheint ihm die Körperlosigkeit, die Unsichtbarkeit, die Geistigkeit des musikalischen Tones, dem seine Sehnsucht gilt, als etwas ihm Fremdes, Vergangenes, Verlorenes. Wie die Natur, so ist auch die Natur des Tones Manfred ein Gegenbild seiner eigenen Natur. Einszuwerden mit dem Ton, der ihn (Manfreds eigenem Empfinden nach) zeugte, ist Manfred darum nicht möglich: die *Unio mystica* bleibt dem Menschen versagt.<sup>45</sup> Ganz in diesem Sinne hat Byron unter dem Datum des 29. September 1816 bereits in seinem Reisetagebuch festgehalten: „neither the music of the Shepherd – the crashing of the Avalanche – nor the torrent – the mountain – the Glacier – the Forest – nor the Cloud – have for one moment – lightened the weight upon my heart – nor enabled

<sup>43</sup> Jean Starobinski, *Rousseau. Eine Welt von Widerständen*, Frankfurt a. M. 1993, S. 137.

<sup>44</sup> Jean-Jacques Rousseau, „Discours sur l'origine, et les fondemens de l'inégalité parmi les hommes“, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 3, hrsg. Bernard Gagnebin und Marcel Raymond, Paris 1964, S. 138.

<sup>45</sup> Robert Schumann hat in seiner Manfred-Musik („Nr. 4: Alpenkuhreigen“) dieser Erfahrung der Diskrepanz von Mensch und Natur auf eindringliche Weise in Form eines Melodrams zum Ausdruck verholten. Das Gegenüber von Sprache (Manfred) und Musik („Hirtenschalmei in der Ferne“) symbolisiert, dass Manfred und der Naturton – obgleich anziehungskräftig aufeinander bezogen – auf zwei getrennten Ebenen stehen und eine Vereinigung, wie sie durch Gesang gegeben wäre, nicht möglich ist. Anders als von einem Melodram zu erwarten, fungiert die Musik bei Schumann zudem nicht als begleitende Untermauerung der Sprache, sondern als gleichberechtigter, autonomer Bedeutungsträger, ja das Erklingen des „Alpenkuhreigens“ löst das Sprechen Manfreds, der dessen Erscheinung kommentiert, erst aus. Die Begrenztheit der Sprache, die der Begrenztheit des Menschen entspricht, korrespondiert und korreliert zugleich mit der Unbegrenztheit des musikalischen Ausdrucks.

me to lose my own wretched identity in the majesty & the power and the Glory – around – above – & beneath me.“<sup>46</sup>

Die Tatsache, dass Byron diese im Tagebuch mitgeteilte Erfahrung – die Unmöglichkeit, als Mensch in der Natur aufzugehen – in *Manfred* nicht nur auf die Einsicht des Menschen in sein eigenes Wesen zurückführt („wretched identity“), sondern zugleich auch auf die Einsicht des Menschen in das Wesen des musikalischen Tones, macht den *Manfred*-Passus innerhalb der Fülle romantischer Ranz-des-vaches-Zeugnisse zu einem Dokument von besonderem Rang. Die für die Wahrnehmung des Kuhreihens charakteristische und an sich schon bedeutsame Ausblendung der eigentlichen, gespielten Hirtenmusik in der Hörwahrnehmung des Subjekts (sie hängt, in neuer Weise, mit dem Signe-Charakter der Musik ursächlich zusammen) erscheint in diesem Falle potenziert: Der Ton verliert in Manfreds Hörwahrnehmung nicht nur alle pastoralen Assoziationen, auch ist er für Momente losgelöst von aller subjektiven Erinnerungstönung. Die Konzentration auf den Einzelton („the note“) als dem Substrat der Hirtenmusik lässt diese („the Shepherd’s pipe“), das alpine Umfeld („the natural music of the mountain reed“) sowie nicht zuletzt die von ihr ausgelösten subjektiven Erinnerungswelten („Oh, that I were ... the blest tone which made me“) in den Hintergrund treten. An die Stelle der Reflexion der *Conditio humana* tritt die Reflexion der *Conditio musica*.

Diese Reduktion der Hirtenmusik auf den Einzelton aber – der Übergang der Töne (von außen) in ein Tönen (im Innern) hin zum Ton – bedeutet im eigentlichen Sinne eine Abstraktion der klingenden Erscheinung. Mit Manfreds Monolog dürfte kaum mehr beschrieben sein, wie Musik auf den Menschen unmittelbar wirkt. Vielmehr spricht Manfred über den Alphonston in metaphysischen Kategorien. Gänzlich verinnerlicht und dadurch gänzlich entäußert, erscheint der Ton für Momente seiner Sinnlichkeit enthoben. Körperlos per se, hat er im Resonanzraum Manfreds gleichsam eine zweite Entkörperung durchgemacht. Derart vergeistigt, wird er vom romantischen Menschen mit metaphysischer Würde ausgestattet. Ausgelöst, doch letztlich losgelöst von aller äußerer Assoziation, kann der spezielle Ton der Hirtenflöte als Pars pro toto stehen für das Wesen und die Wirkung des musikalischen Tons schlechthin. Reduktion und Abstraktion der Hirtenmusik erscheinen damit als zwei Seiten derselben Sache, die ebenso eng aufeinander bezogen sind wie in Manfreds Monolog Empirie und Reflexion. Die Wendung vom konkreten Einzelfall zur allgemeinen Deutung mag darum zwar in verblüffender Weise an Rousseaus Deutung des Kuhreihens im *Dictionnaire de musique* erinnern – nur fällt die Rolle des Denkers und Deuters, die dort Rousseau eingenommen hatte, jetzt dem romantischen Menschen, dem Hörer selbst zu: Musikästhetische Reflexion geht aus empirischer Ranz-des-vaches-Erfahrung unmittelbar hervor.

Wenn Arnfried Edler mit Blick auf Byrons *Manfred* betont hat, dass hier „die Natur stets zugleich als Projektion des Ich“ erscheint und die Natur Manfred darum zu einem „Dialogpartner“<sup>47</sup> wird, so kann dieses Diktum in Hinblick auf die zuletzt besprochene Passage (die bei Edler unberücksichtigt bleibt) in einem entscheidenden Punkt konkretisiert werden. Zum Dialogpartner wird Manfred nicht die Natur im eigentlichen Sinne,

<sup>46</sup> Marchand, S. 105.

<sup>47</sup> Arnfried Edler, „Landschaft und Mythos im Manfred von Byron und Schumann“, in: *Festschrift Klaus Hortschansky zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Axel Beer und Laurenz Lütteken, Tutzing 1995, S. 401–412, hier: S. 406.

sondern – von ihr abstrahiert – die Natur des Tones; Projektionsfläche seiner Wünsche ist nicht die äußere Natur, sondern die innere Natur, das Wesen des Tones. Seiner Aura gilt Manfreds Sehnsucht. Die Eigenschaften des Puren, Reinen, schlechterdings Natürlichen sind nicht die Eigenschaften des Naturtons allein, es sind die Eigenschaften des musikalischen Tons per se. Bereits in *Childe Harold's Pilgrimage* hatte Byron diesen Ton als Seele und Quelle der Musik bezeichnet, als „the soul and source of music, which makes known eternal harmony“<sup>48</sup>.

### 3. Jean Paul und die Vergänglichkeit der Alphorntöne

Mag Byrons fatalistischer, frühnihilistische Züge tragender Held Manfred mit den Charakteren der Dichtungen Jean Pauls schlechterdings unvereinbar erscheinen, so erweist sich die Verwandtschaft zwischen Manfreds Monolog und der im Folgenden vorgestellten Passage aus Jean Pauls Erstlingsroman *Die unsichtbare Loge* (1793) gleichwohl in einem für unseren Zusammenhang entscheidenden Punkt: Hier wie dort avanciert das Erleben von Kuhreihenklängen zu einer Quelle musikästhetischer Einsicht. Doch zeichnet sich die Passage aus dem Werk Jean Pauls – obgleich chronologisch deutlich früher angesiedelt als jene aus *Manfred* – durch eine noch größere ästhetische Avanciertheit aus. Die Befreiung der Hirtenmusik von pastoralen Assoziationen, die sich bei Manfred erst in der Hörwahrnehmung, in der charakteristischen Ausblendung der eigentlichen Spielmusik ereignet, greift bei Jean Paul bereits über auf den Alphornton selbst. Sind Byrons Hörberichte in der Schweiz verortet und ist mithin das Erleben des Tones gebunden an das Erleben alpiner Natur, so hat das Alphorn bei Jean Paul den Schweizer Heimatboden bereits verlassen. Seiner geographischen und funktionalen Bindung gänzlich entledigt, erscheint das Alphorn – als nur mehr zitathaft einfallendes Effektinstrument<sup>49</sup> – in eine imaginäre Phantasielandschaft gerückt:<sup>50</sup>

Der magische Abend trieb immer mehr Schatten vor sich voraus; er nahm endlich alle Wesen auf seinen wiegenden Schoß und legte sie an sich, um sie ruhig, sanft und froh zu machen. Wir fünf Eiländer wurden es auch. Wir gingen sämtlich hinaus auf eine kleine künstliche Anhöhe, um die Sonne bis zur Treppe zu begleiten, eh' sie über Ozeane nach Amerika hinabschiffte. Plötzlich ertönten drüben in einer andern Insel fünf Alphörner und gingen ihre einfachen Töne ziehend auf und ab. Die Lage wirkt mehr auf die Musik, als die Musik auf die Lage. In unserer Lage – wo man mit dem Ohr schon an der Alpenquelle, mit dem Auge auf der am Abend übergoldeten Gletscherspitze ist und um die Sennenhütte Arkadien und Tempe und Jugend-Auen lagert, und wo wir diese Phantasien vor der untergehenden Sonne und nach dem schönsten Tage fliegen ließen – da folgt das Herz einem Alphorn mit größern Schlägen als einem Konzertsale voll geputzter Zuhörer. – O das Einlassblatt zur Freude ist ein gutes, und dann ein ruhiges Herz! – [...]

Mit unserem ersten Tritt ins Boot durchdrangen (wahrscheinlich auf Fenks Anordnung) die Alphörner wieder

48 Byron, *Childe Harold's Pilgrimage. A Romaunt*, Canto III, 90. Str., erklärt von August Mommsen, Berlin 1885, S. 220.

<sup>49</sup> Vgl. dazu Wulf Köpke, „Jean Pauls innere Landkarte“, in: *Jahrbuch der Jean Paul Gesellschaft* 3 (1968), S. 107–143, hier: S. 123: „Das Alphorn kommt auch ohne die Alpen, nur als Sehnsuchtmusik vor“. Im Hinblick auf die Herausstellung und Poetisierung der Einzel-Klang-Farbe im Zuge einer instrumentalen Erinnerungspoetik wird diese Einsicht von kaum zu überschätzender Bedeutung sein. Im Klang des Alphorns als dem letzten übrig gebliebenen Erinnerungszeichen an den ursprünglichen Kuhreihen-Kontext vereinigen sich alle Assoziationen des Fernen und Vergangenen, schlechterdings Natürlichen. Als Klang-Chiffre für Natur, Heimat, Vergangenheit und Heimweh kann es darum bei Jean Paul gleichsam zum Selbstläufer werden, zum Sehnsuchts- und Erinnerungsinstrument par excellence – und weist damit weit voraus auf den Englischhorn-Passus in Berlioz' Instrumentationslehre, dessen intime Beziehungen zum Kuhreihen-Kontext der Verfasser in seiner Dissertation freilegen wird.

<sup>50</sup> Jean Paul, Bd. I/1, S. 406–407, 411 und 412.

die Nacht; jeder Ton klang in ihr wie eine Vergangenheit, jeder Akkord wie ein Seufzer nach einem Frühling der andern Welt; der Nacht-Nebel spielte und rauchte über Wäldern und Gebirgen und zog sich wie die Grenze des Menschen, wie Morgenwolken der künftigen Welt um unsere Frühlingserde. Die Alphörner verhalten wie die Stimme der ersten Liebe an unseren Ohren und wurden lauter in unsern Seelen; das Ruder und das Boot schnitt das Wasser in eine glimmende Milchstraße entzwei; jede Welle war ein zitternder Stern; das wankende Wasser spiegelte den Mond zitternd nach, den wir lieber vertausendfältigt als verdoppelt hätten und dessen sanftes Lilienantlitz unter der Welle noch blasser und holder blühte. [...]

Endlich – o du ewiges unaufhörliches Endlich! – brach auch unsere silberne Wellen-Fahrt an ihrem Ufer. Das gegenüberliegende lag öde und überschattet dort. Ottomar riss sich in der wehmütigsten Begeisterung los, und unter dem Verklingen der Schweizer-Töne sagte mein erneuerter Freund: ‚Es ist wieder vorüber – alle Töne verhallen – alle Wellen versinken – die schönsten Stunden schlagen aus, und das Leben verrinnt – Es gibt doch gar nichts, du weiter Himmel über uns, was uns füllet oder beglückt! – Lebt wohl! ich werde von euch Abschied nehmen auf meinem ganzen Weg hindurch!‘ Die Alpen-Echos klangen in die weite Nacht zurück und fielen zu einem tönenden Hauche, der nicht der Erinnerung aus der Jugend, sondern aus der tiefen Kindheit glich.

Wenngleich im Hinblick auf unseren Zusammenhang zweifellos der letzte Abschnitt dieses Zitats die größte Aufmerksamkeit verdient, so sind doch die beiden ihm vorausgehenden Passagen nicht minder bemerkenswert, und dies zumal, als sie bereits all jene Topoi vorwegnehmen, die die Ranz-des-vaches-Rezeption im frühen und mittleren 19. Jahrhundert prägen werden. Allen voran der Zusammenhang von Musik und Erinnerung: Die fünf Alphörner, die „plötzlich“ aus der Ferne mit ihren „einfachen Tönen“ bedeutungsvoll herüberklingen, lösen in den fünf Protagonisten derart permanent Erinnerungen aus, dass man geradezu von einer magnetischen Anziehungskraft sprechen könnte, die zwischen den Alphonrtönen und den von ihnen geweckten Erinnerungen beziehungszauberisch waltet. Obgleich also von Kuhreihen expressis verbis hier keine Rede mehr ist, scheint durch die Zeilen Jean Pauls der alte Rousseau'sche Kontext – bis hinein in die Apostrophierung der Alphonrtöne als „Schweizer-Töne“ – unverkennbar hindurch. Und zu diesem Kontext gehört für Jean Paul, der 1787 Rousseaus Deutung des Kuhreihens nachweislich rezipiert hat,<sup>51</sup> offensichtlich zuvorderst die Erinnerungswirkung der Töne.

Signifikant dabei: Sollte im Zuge der romantischen Ranz-des-vaches-Faszination die Schweiz zu einem Ort des Träumens werden, zu einem „refuge de rêve“<sup>52</sup>, so erscheint die Schweizer Bergwelt bei Jean Paul bereits nur mehr als Gegenstand des Traums. Auf den ersten Blick unterscheidet sich damit die Erinnerungswirkung der Protagonisten kaum wesentlich von jener der Schweizer Soldaten im Exil – mit der Pointe freilich, dass die „Alpenquelle“, „Sennenhütte“ und „übergoldete Gletscherspitze“, die als „Phantasien“ vor das innere Auge der Protagonisten treten, gerade nicht Sehnsuchtsbilder eines konkreten Ortes sind (die Protagonisten der *Loge* sind keine Schweizer), sondern nur mehr als Metaphern erscheinen. Als solche verweisen sie auf das Reich, dem die eigentliche Sehnsucht gilt: „Arkadien und Tempe und Jugend-Auen“. Jean Paul weist seine Helden damit unverkennbar als romantisch fühlende Menschen aus: Nicht die Heimat wird von den Alphonrtönen geweckt, sondern die Urheimat. Die Alphonrtöne und ihre

<sup>51</sup> In einem der Exzerpte aus Jean Pauls Nachlass heißt es: „Kuhreih[en] verbot d[er] König v[on] Fr. vor schweizer. Sold. z[u] spielen w[eil] s[ie] am Heimweh starb[en]; d[as] Heimweh nimt, sagt Rouss. ab, seitdem m[an] in d[er] Schweiz angenehmer lebt.“ Zit. nach: Simon Bunke, *Heimweh. Studien zur Kultur- und Literaturgeschichte einer tödlichen Krankheit*, Freiburg 2009, S. 343.

<sup>52</sup> Arnaud Tripet, „Rousseau et l'esthétique du paysage“, in: *Annales de la société Jean Jacques Rousseau* 40 (1992), S. 65–81, hier: S. 69.

„Alpen-Echos“ gleichen darum „nicht der Erinnerung aus der Jugend, sondern aus der tiefen Kindheit“<sup>53</sup>.

Jedoch beschränkt sich Jean Paul nicht auf die Schilderung dieser Zeiterfahrungen allein. Was gleichermaßen einer suggestiven Beschreibung unterzogen wird, ist der diesen Erinnerungserlebnissen gleichsam vorgeschaltete Prozess der Verinnerlichung: „Die Alphörner verhalten wie die Stimme der ersten Liebe an unseren Ohren und wurden lauter in unsern Seelen“ – das Wunder der Wirkung, das sich am geheimnisvollen Grat zwischen Ohr und Seele entzündet und äußeren Klang in inneren Nachklang verwandelt, wird hier in fast brennpunktartiger Bündelung offenbar.<sup>54</sup> Nicht zuletzt kommt Jean Paul auf eine weitere Bedingung dieser Wirkung zu sprechen und bündelt sie abermals in einem Satz, der hellhörig macht: „Die Lage wirkt mehr auf die Musik, als die Musik auf die Lage.“ An unvermutetem Ort erscheint hier eine für die romantische Ranz-des-vaches-Rezeption, allgemein die romantische Musikanschauung, fundamentale Einsicht wie vorweggenommen – die Einsicht, dass die Wirkung der Musik nicht primär abhängig sei von der Musik selbst, vielmehr von der ihr entgegengebrachten Gestimmtheit, von der Seelen-Lage des Menschen. Diese erst stiftet die Empfänglichkeit für die Töne. Es kommt daher nicht von ungefähr, wenn Jean Paul im unmittelbaren Anschluss an diesen Passus sowohl auf das Ohr des Hörers – dieser projiziert im Lauschen seine eigene Befindlichkeit auf die Töne und macht sie damit für sich bedeutend –, als auch auf dessen Herz verweist.<sup>55</sup> Doch ist dieses Diktum noch in einer anderen Hinsicht erstaunlich. Im Fluss der Prosa Jean Pauls erscheint der Satz, obgleich inhaltlich zweifellos stimmig in den Kontext eingebunden, wie ein Fremdkörper, erscheint gar nicht mehr Gustav, dem Erzähler, in den Mund gelegt, sondern wie von auktorialer Warte aus gesprochen: Was in die vordergründige Erzählhandlung monolithengleich einbricht, ist ästhetische Reflexion, gleichsam ein Brocken *Fermentum cognitionis*. Und doch ist das, was Jean Paul hier als ästhetische Maxime formuliert und in den Erzähltext so eigenwillig einmontiert, der zuvor geschilderten empirischen Erfahrung unmittelbar entsprungen. Diese Erfahrung – das plötzliche Erklingen der Alphörner in der Ferne und die wunderbare Wirkung ihrer Töne auf die Protagonisten – besitzt für Jean Paul exemplarischen Wert. Darum ihre Umformulierung zur Maxime, darum die Blickrichtung von den „fünf Alphörnern“ auf „die Musik“.

<sup>53</sup> Indes wird von den Klängen der Alphörner nicht allein die Vergangenheit magisch heraufbeschworen: Wenn in der Nacht jeder Ton „wie eine Vergangenheit, jeder Akkord wie ein Seufzer nach einem Frühling der andern Welt“ klingt, so schließt die im emphatischen Musik-Erleben vollzogene Zeiterfahrung neben der Erinnerung auch die Ahnung, Zukunftshoffnung, mit ein.

<sup>54</sup> Dass dieses „Konzept eines inneren Hörens“, von „Vorklang außen“ und „Nachklang in uns“ (Jean Paul, Bd. II/ 3, S. 650), geradezu ein Leitmotiv der Ästhetik Jean Pauls ist, hat Julia Cloot, *Geheime Texte. Jean Paul und die Musik*, Berlin und New York 2001, S. 136, nachdrücklich herausgestellt. Auch wäre hier an einen Passus aus Hegels *Ästhetik* zu denken: „So ist der Ton wohl eine Äußerung und Äußerlichkeit, aber eine Äußerung, welche gerade dadurch, dass sie Äußerlichkeit ist, sogleich sich wieder verschwinden macht. Kaum hat das Ohr sie gefasst, so ist sie verstummt; der Eindruck, der hier stattfinden soll, verinnerlicht sich sogleich; die Töne klingen nur in der tiefsten Seele nach, die in ihrer ideellen Subjektivität ergriffen und in Bewegung gebracht wird.“ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Ästhetik*, hrsg. von Friedrich Bassenge, Bd. 2, Berlin und Weimar 1965, S. 262.

<sup>55</sup> Bereits Rousseau bezeichnete den Kuhreihen als eine Musik „qui est peu de chose en lui-même“, Brief vom 20.1.1763 an den Maréchal de Luxembourg, zit. nach Ernst, S. 101. Die Einsicht Jean Pauls erinnert an eine vergleichbare Passage in Karl Philipp Moritz' *Andreas Hartknopf*, den Jean Paul nach eigenen Angaben auswendig kannte: „Ein jeder wird einigemale wenigstens in seinem Leben die Bemerkung an sich gemacht haben, daß irgend ein sonst ganz unbedeutender Ton, den einer etwa in der Ferne hört, bei einer gewissen Stimmung der Seele einen ganz wunderbaren Effekt auf die Seele tut; es ist, als ob auf einmal tausend Erinnerungen, tausend dunkle Vorstellungen mit diesem Tone erwachen, die das Herz in eine unbeschreibliche Wehmut versetzen.“ Karl Philipp Moritz, *Andreas Hartknopf. Eine Allegorie*, Berlin 1786, Faks.-Nachdr. Stuttgart 1986, S. 132 f.

Eine solche Wendung vom konkreten Einzelfall zur allgemeinen Reflexion findet sich auf herausragende Weise nun auch im Schlusspassus des Zitats. Nicht nur nehmen hier die von Jean Paul zuvor beschriebenen Erinnerungserlebnisse im finalen „Verklingen der Schweizer-Töne“ jene für die Ranz-des-vaches-Wahrnehmung so charakteristische Wendung, die sich bei Ottomar – vergleichbar Manfreds „Oh“-exclamatio – „in der wehmütigsten Begeisterung“ äußert; auch ist diese „Störung der Reflexion“ erneut Auslöser für ein Sprechen, mit dem die Musik-, Zeit- und Selbsterfahrung der Protagonisten auf eine bemerkenswerte Abstraktionsebene gehoben wird. Im Zentrum steht dabei die Erfahrung von Vanitas, und mit der Anrufung der Endlichkeit allen Daseins hebt der Abschnitt bereits programmatisch an (der Zwiespältigkeit dieser Erfahrung entsprechend mit einem Oxymoron). Ist Ottomars „wehmütigste Begeisterung“ zunächst der Einsicht in das Ende des Inselaufenthaltes geschuldet – die Ankunft am anderen Ufer, dem Festland, wird als symbolisch empfunden und gleicht dem Einbruch der Gegenwart in die zuvor fast surreale, zeitenthobene Szenerie –, so hat das diesem Erleben folgende Reflektieren seinen Grund in Ottomars erneutem Gewährwerden der Alphornklänge, genauer: ihrem „Verklingen“. Ottomars Sprechen ist der Einsicht in die Vergänglichkeit des musikalischen Tones geschuldet, eine Einsicht, die schließlich projiziert wird auf die Vergänglichkeit der Erscheinungen der Natur, der Zeit und des Menschen, auf die Vergänglichkeit des Daseins schlechthin: „Es ist wieder vorüber – alle Töne verhallen – alle Wellen versinken – die schönsten Stunden schlagen aus, und das Leben verrinnt“.

Dass diese große, ob ihres elegischen Tonfalls eindringlich berührende Reflexion ausgelöst und schließlich begleitet wird von den Klängen der Alphörner („unter dem Verklingen der Schweizer-Töne sagte“), ist bemerkenswert und der Zusammenhang von Empirie und Reflexion damit auf gleichsam melodramatische Weise als Zusammenklang gestaltet (auch hierin der Reflexion Manfreds verwandt, vgl. „The Shepherd’s pipe in the distance is heard“). Das „Verklingen der Schweizer-Töne“ ist dabei das entscheidende Movens für Ottomars Sprechen, und es ist in Anbetracht der Verben, die im Alphorn-Kontext stehen, von Jean Paul sorgfältig vorbereitet worden: „fünf Alphörner gingen ihre einfachen Töne ziehend auf und ab“; „durchdrangen die Alphörner wieder die Nacht“; „die Alphörner verhallten“. Dass der Alphorn in beständiger Bewegung ist, verweist darauf, dass er zugleich auch vergänglich ist: Das Fließende und das Fliehende seines Wesens gehören zusammen. Der Zeitlichkeit unterworfen, schließt das Erklingen des Tones sein Verklingen zwingend mit ein; es ist Teil seiner Existenz.

Die Einsicht in das Wesen des Tones gibt Ottomar Einblick in das Wesen der Welt. Die „Schweizer-Töne“ werden ihm zum Gleichnis: Alle Töne verhallen – und das Leben verrinnt. Die Musik ist mit dem Grundprinzip der Welt – der Bewegung, dem Gehen und Vergehen von Zeit – identisch. Erscheint in dieser Formulierung Ottomars die Einsicht August Wilhelm Schlegels, nach der die Musik „ein Bild des nie ruhenden, beweglichen, ewig wechselnden Lebens“<sup>56</sup> sei, wie vorweggenommen (wie andererseits in Ottomars Sentenz das Adam von Fulda zugeschriebene Diktum „Musica est meditatio mortis con-

<sup>56</sup> August Wilhelm Schlegel, „Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst“ (Berlin 1801–1804), in: ders., *Vorlesungen über Ästhetik I (1798–1803)*, hrsg. von Ernst Behler, Paderborn 1989, S. 380: „Die ursprünglichste Form der Musik ist also die reine Succession, wo nur nach nicht neben einander ein Mannichfaltiges wahrgenommen wird. In dieser Gestalt ist sie ein Bild des nie ruhenden, beweglichen, ewig wechselnden Lebens.“ (Hervorhebungen im Original.)

tinua“ einen veritablen Nachhall findet), so ist dabei mitzubedenken, dass auch Ottomars Reflexion des Wesens des Tons – vergleichbar Byrons *Manfred* – erst seiner Freilegung, der Freilegung des Einzeltons zu verdanken war. Hatte sich diese Tendenz, die Ton-Folgen auf den Einzel-Ton gleichsam zusammenzuziehen, zuvor schon angedeutet, so ist der Übertritt vom Erinnerungen weckenden Ton zur ästhetischen Reflexion im Schlussabschnitt unserer Passage schließlich vollends realisiert. Im Alphorn und seiner Vergänglichkeit suggerierenden Aura fühlt Ottomar eine allgemeine Gesetzmäßigkeit walten, und so vermag er von diesem auf den musikalischen Ton schlechthin zu abstrahieren: Die „Schweizer-Töne“ stehen paradigmatisch für „alle Töne“.

Hierin, in der Reduzierung des Alphorn-Tönens auf den Einzelton, der in der Folge zum Vehikel allgemeiner ästhetischer Reflexion wird, ist das Sprechen Ottomars jenem Manfreds verwandt; und auch die Conclusio, die Ottomar seiner Reflexion folgen lässt, mutet in ihrem wehmütigen Tonfall gleichsam byronesk an: „Es gibt doch gar nichts, du weiter Himmel über uns, was uns füllet oder beglückt!“ (vgl. „neither the music of the Shepherd [...] nor the Cloud have for one moment lightened the weight upon my heart“). Doch darf in Anbetracht dieses Gleichklangs nicht übersehen werden, dass die Schlüsse Byrons und Jean Pauls auf unterschiedlichen Herleitungen beruhen. Erkennt Manfred in der Natur des Tons – bei aller Sympathie, die er ihm gegenüber empfindet – einen Gegenpol zu seiner eigenen Natur, so sieht Ottomar im musikalischen Ton umgekehrt geradezu einen Wesensverwandten. Der Grund für diese subtile Differenz mag in der Tatsache liegen, dass der Auslöser der Reflexionen Manfreds und Ottomars jeweils ein anderer ist. Nimmt Manfred das plötzliche, signalhaft einfallende Erklingen der Hirtenflöte zum Anlass seiner Reflexion, so Ottomar das Verklingen der Töne. Bewirkt das Horchen bei Manfred ein augenblickliches Innehalten, bei dem die Gegenwart für Momente des Glücks wie festgebannt erscheint – und mit ihr der Ton in seiner Reinheit und seinem auratischen Glanz –, so vermag Ottomar den Ton gerade nicht als gleichsam gegenwärtigen Goldpunkt zu fassen, sondern nur mehr in all seiner Bewegung, seinem Gehen und Vergehen, seiner Endlichkeit. Jean Paul legt damit seinem Leser eine für das Verständnis dieser Szene entscheidende Fährte, ist es doch gerade diese Einsicht Ottomars, die den Blick freigibt auf jene Fähigkeit des musikalischen Tons, die Jean Paul zuvor in extenso beschrieben hat: seine Erinnerungswirkung. Die Einsicht in den transitorischen Charakter des musikalischen Tons macht eine Erklärung seiner Wirkung erst möglich. Seine Vergänglichkeit macht den Ton zum Sinnbild der vergangenen Zeit.

Wie eine Bestätigung dieser Einsicht klingt schließlich die Coda dieser Passage, in der Jean Paul die Reflexion Ottomars erneut mit der Schilderung eines vom Tönen der Alphörner ausgelösten Erinnerungserlebnisses beschließt: Weil der Ton selbst nicht Gegenwart ist, vermag er den Menschen der Gegenwart zu entheben; weil seine Grenzen verfließen und verschmelzen mit dem Vorher und Nachher, mit Vergangenen und Künftigem, vermag er den Menschen an Vergangenheit und den „Frühling der andern Welt“ zu erinnern. Die Einsicht des romantischen Menschen, dass gerade in diesen Eigenschaften, „im Kommen und Fliehen, im Werden und Gewesensein“, die „Siegskraft des Tons und der Empfindung“<sup>57</sup> zu erblicken sei, wie Herder in seiner *Kalligone*

<sup>57</sup> Herder, S. 819 (Hervorhebungen vom Verfasser). Hegel hat in diesem Sinne suggestiv formuliert, dass der musikalische Ton „der Zeit anheimfällt“ (*Ästhetik*, Bd. 2, S. 274).

postulieren wird (in scharfer Abgrenzung zu Kant, der 1790, im 53. Paragraphen der *Kritik der Urteilskraft*, den transitorischen Charakter der Musik noch als deren Manko hingestellt hatte), erscheint bei Jean Paul nirgendwo deutlicher formuliert als in jenem *Die Tonkunst als das höchste Echo der Welt* überschriebenen Aphorismus aus dem Jahr 1820, der auf verblüffende Weise zum Teil bis in den Bildbereich hinein mit dem *Logen-Passus* übereinstimmt:<sup>58</sup>

Wenn die Töne sprechen, können wir nicht unterscheiden, ob sie unsere Vergangenheit oder unsere Zukunft aussprechen; wir hören ferne Tage, weggegangne und herkommende, denn beide sind ferne, und wir müssen zugleich uns erinnern und uns sehnen. Denn kein Ton hat Gegenwart und steht und ist; sein Stehen ist nur ein bloßes Umrinnen im Kreise, nur das Wogen einer Woge. Eben deshalb reißen uns Töne niemals so gewaltsam mit sich fort, als wenn wir zugleich mit ihnen große Massen, Wolken, Schiffe, Menschenreihen, ziehen sehen; das Gehen ist uns Vergehen.

#### 4. Alphonnton und die „Allgewalt der Musik“

Die Tatsache, dass die Klänge des Kuhreihens in der Nachfolge Rousseaus zu einem Vehikel ästhetischer Reflexion avancieren konnten und mithin zu einem Paradigma der Erinnerungen, Heimweh und Sehnsucht weckenden Macht der Musik, ist allemal erstaunlich. Doch stellt diese Entwicklung und stellen die beiden diskutierten Passagen von Byron und Jean Paul innerhalb der romantischen Ranz-des-vaches-Rezeption keineswegs einen Einzelfall dar. So nimmt allein Jean Paul den Weg von der „wehmütigsten Begeisterung“ Ottomars hin zur Reflexion des Wesens der Musik – ein Weg, auf dem schwärmerisch-sentimentalisches Musik-Erleben in Metaphysik übergeht<sup>59</sup> – nur drei Jahre später in *Siebenkäs* (1796) wieder auf. Auch hier ist es der „Alpen-Kuhreigen“, der in Firmian, dem Protagonisten des Romans, „auf einmal seine rosenrote Kindheit“ weckt und „in seiner Seele alles zu Wasser, zu Tränen“<sup>60</sup> macht. Und auch hier lässt Jean Paul den Klängen des „Schweizerhorns“, nachdem die von ihnen geweckte Kindheitserinnerung in gar wörtlicher Rede zu Firmian gesprochen hat, eine Reflexion folgen. Mit dieser wird die vom Kuhreihen evozierte Wirkung erneut auf eine vom unmittelbaren Musik-Erleben abstrahierte Ebene gehoben, in der die Macht der Musik nun sogar explizit unter dem Aspekt ihrer Erinnerungen weckenden Kraft zur Sprache kommt: „O wem unter uns wird nicht die Kindheit tausendmal durch Musik geweckt, und sie redet ihn an und fragt ihn: ‚Sind die Rosenknospen, die ich dir gab, denn noch nicht aufgebrochen?‘ O wohl sind sie’s, aber weiße Rosen waren.“<sup>61</sup>

<sup>58</sup> Jean Paul, Bd. II/3, S. 945 f.

<sup>59</sup> Auf die ideengeschichtliche Bedeutung dieses Umschlags haben Carl Dahlhaus und Norbert Miller mit Nachdruck hingewiesen. So resultieren, laut Millers Untersuchungen zur Ausprägung der Theorie der Instrumentalmusik in der Dichtung der Frühromantik (insbesondere bei Jean Paul), die „Entstehung der romantischen Musikauffassung aus der Übersteigerung der empfindsamen Schwärmerei für die Musik“, Norbert Miller, „Musik als Sprache. Zur Vorgeschichte von Liszts Symphonischen Dichtungen“, in: *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*, hrsg. von Carl Dahlhaus (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 43), Regensburg 1975, S. 223–287, hier: S. 270. Einen dem Passus aus der *Unsichtbaren Loge* vergleichbaren Übergang hat Dahlhaus in Jean Pauls *Hesperus* ausgemacht: „Empfindsamer Schwärmerei geht bei Jean Paul, ohne dass die ideengeschichtliche Zäsur aus dem Text hervorstäche, in romantische Metaphysik über.“ Carl Dahlhaus und Michael Zimmermann (Hrsg.), *Musik – zur Sprache gebracht. Musikästhetische Texte aus drei Jahrhunderten*, München und Kassel 1984, S. 179.

<sup>60</sup> Jean Paul, Bd. I/2, S. 355.

<sup>61</sup> Ebd., S. 355 f. Zum Sinngehalt der „weißen Rosen“ vgl. den Passus in den *Flegeljahren*: „weiße Rosen der Schwermut“, Jean Paul, Bd. I/2, S. 745.

In diesem Zusammenhang soll – nach den Beispielen von Byron und Jean Paul – ein weiteres Dokument, das die Ausprägung dieses Gedankens zeigt, nicht unerwähnt bleiben. Gemeint ist die im Jahr 1798 erschienene, enorm ausstrahlungsreiche *Schilderung der Gebirgsvölker der Schweiz*<sup>62</sup> von Johann Gottfried Ebel, der in dieser Schrift nicht nur eine der ersten deutschen Übertragungen des Rousseau'schen *Dictionnaire*-Passus gegeben hat, sondern diesen – wie einige Jahre später Senancour – auch gedeutet hat. Im unmittelbaren Anschluss an die Beschreibung des Kuhreihens und seiner Wirkung als *Signe mémoratif* heißt es dort:<sup>63</sup>

Jedermann kennt die Allgewalt der Musik auf die Empfindungen, und ihre merkwürdige Kraft, alle Eindrücke, welche die Seele gleichzeitig mit derselben erhielt, in Feuerlebendigkeit urplötzlich aus dem Dunkel hervorzuziehen, in dem sie gesunken waren. Kein Sinn wirkt so mächtig auf Gefühl und Phantasie, und giebt so lebendigen Genuß als das Gehör. Unter allen äußern Eindrücken sind Töne die einzigen, welche am unmittelbarsten und schnellsten dem Gehirn mitgeteilt werden, und dessen innerste Fibern in allgemeine Schwingung setzen. Die feinere Anatomie, und besonders ihre neuesten Entdeckungen über die Gehörnerven, stellen die physischen Gründe hievon in ziemliches Licht.

In durchaus eindrucksvoller Manier demonstriert dieser Passus, mit welcher Selbstverständlichkeit auch Ebel in der Nachfolge Rousseaus seinen Leser induktiv von der Wirkung des Kuhreihens zur „Allgewalt der Musik“ führt und damit den Ranz des vaches zu einem Paradigma der Wirkungsmacht der Musik schlechthin erklärt. Die Abstrahierung von dessen Wirkung auf die „Allgewalt der Musik“ (sie korrespondiert mit Jean Pauls „Schweizer Töne – alle Töne“ bzw. „der Alpen-Kuhreigen – die Musik“) wird durch das vorangestellte „Jedermann“ noch unterstrichen. Die ganz spezielle Kuhreihen-Erfahrung der Schweizer Soldaten einerseits, auf die sich Rousseau bezieht, sowie die allgemein bekannten subjektiven Wirkungen im Musik-Erleben andererseits sind analoge Erscheinungen und können darum auf einen gemeinsamen Nenner gebracht werden: die Erinnerungswirkung der Musik.<sup>64</sup> Der Argumentationsverlauf, das Vokabular sowie die

<sup>62</sup> Zur Rezeption dieser Schrift und zur Würdigung Ebels als Vermittler deutschen und französischen Gedankenguts vgl. *Le Voyage en Suisse. Anthologie des voyageurs français et européens de la Renaissance au XX<sup>e</sup> siècle*, hrsg. von Claude Reichler und Roland Ruffieux, Paris 1998, S. 637 f.; Claude Reichler, *Entdeckung einer Landschaft. Reisende, Schriftsteller, Künstler und ihre Alpen*, Zürich 2005, S. 175 f.

<sup>63</sup> Ebel, S. 419 f.

<sup>64</sup> Im Artikel „Ranz des vaches“ seines *Dictionnaire de musique* von 1787 ist J. J. O. de Meude-Monpas einen vergleichbaren Weg gegangen und hat sich – nach der fast originalgetreuen Wiedergabe der Rousseau'schen Kuhreihen-Deutung – zur Erinnerungswirkung der Musik wie folgt geäußert: „J'ai pris plaisir à transcrire cet article du Dictionnaire de Rousseau. En effet, il est impossible de mieux définir l'impression que le souvenir fait sur nos sens. Je connois un homme, (et très-particulièrement) qui ne peut pas entendre certain morceau de musique, sans ressentir à l'instant un frémissement glacial, qui arrête la circulation du sang, ce qui indubitablement l'étoufferoit, s'il s'obstinoit à rester jusqu'à la fin de ce morceau. La cause de cette impression vient du souvenir d'avoir entendu chanter cet air à une femme qu'il idolatroit: *air* qu'elle chantoit très-médiocrement, mais qui cependant ravisoit l'homme qui l'entendoit sortir de la bouche de l'objet qu'il adoroit. Combien n'y a-t-il pas de vieillards enchantés d'entendre des airs de leur ancienne musique! Or, cela ne vient pas seulement de l'habitude de les avoir toujours entendus, mais encore une fois, du doux souvenir des plaisirs qu'ils goûtoient dans le temps où ils chantoient ces airs, et du regret d'en être éloignés sans retour. Tout ce qui nous retrace nos anciens plaisirs est délicieux, et porte avec lui le charme des objets qu'il nous rappelle.“ *Dictionnaire de musique*, Paris 1787, Faks.-Nachdr. Genf 1981, S. 164 f.

Wahl suggestiver Metaphern („aus dem Dunkel hervorzuziehen“<sup>65</sup>) beweisen dabei nachdrücklich, dass sich Ebel, der promovierte Mediziner und begeisterte Leser Jean Pauls,<sup>66</sup> auf der Höhe der zeitgenössischen Diskussion befindet, die Widersprüche eingeschlossen, die seine Deutung durchziehen.<sup>67</sup> Und wie entschieden Ebel bereits aus romantischer Perspektive argumentiert, demonstriert vollends die Fortführung seiner Deutung des Kuhreihens. In ihr gibt Ebel die Rousseau'sche These, nach der vom Ranz des vaches nur gerührt werden könne, wer diesen qua Herkunft gewohnt sei, zunächst getreu wieder („auch rührt und bewegt derselbe keinen Menschen, der nicht Äpler ist“<sup>68</sup>), widerlegt sie sodann aber selbst, indem er auf die Faszination zu sprechen kommt, mit welcher der Kuhreihen auch auf ihn selbst, Ebel, zu wirken vermag: „Der Gesang des Kuhreihen hat mir stets bei meinen Reisen in den Alpen unbeschreibliches Vergnügen gemacht, und als ich ihn nachmals fern von der Schweiz wieder einigemal blasen hörte, so erhielt ich ein sehr lebhaftes Gefühl von dem Zustande eines Äplers, der fern vom Vaterlande auf einmal einige Töne desselben vernimmt.“<sup>69</sup>

Unverkennbar stehen diese Worte im Zeichen romantischer Schweiz- und Fernsehnsucht, und sie gleichen darin – bis hinein in den Unsagbarkeitstopos – den Kuhreihen-Erfahrungen Byrons und Jean Pauls sowie einer Vielzahl anderer, denkwürdig umfangreicher Zeugnisse zeitgenössischer Kuhreihen- und Heimweh-Rezeption.<sup>70</sup> Parallel zu der Entwicklung, in deren Verlauf das Schweizer Heimweh in romantisches Heimweh übergeht und zu einem allgemeinen Sehnsuchtsgefühl wird, erfährt auch der Kuhreihen eine „Entgrenzung“<sup>71</sup> seines ursprünglichen Wirkungskreises. Als Urbild der Expression romantique avanciert er zum Inbegriff der Erinnerungen und Sehnsucht weckenden „Allgewalt“ der Musik, die den romantischen Menschen bannt und überwältigt.

Greifbar wird diese aus der ästhetischen Reflexion der empirischen Erfahrung gewonnene Einsicht im Schrifttum des 19. Jahrhunderts in mitunter ganz unscheinbaren Formulierungen. Noch bei Berlepsch finden wir die Idee, dass der Ranz des vaches eine

<sup>65</sup> Vgl. etwa Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (= Werke 10), Frankfurt a. M. 1970, S. 258–262 (§§ 452–454), der als Ort der Erinnerung den „nächtlichen Schacht“ ausgemacht hat, die „dunkle Tiefe unseres Innen“. Das Bild vom „Schacht meiner Innerlichkeit“ fungiert hier dezidiert als romantische Gegen-Metapher zu jener strukturorientierten, räumlich gedachten Magazin-Metapher, die die Rhetorik im Rahmen ihrer Memoria-Theorie über Jahrhunderte hinweg überliefert hat. Der „nächtliche Schacht“ ist für Hegel explizit der „bewusstlose Schacht“, der Ort, an dem die Erinnerungsbilder „bewusstlos aufbewahrt“ werden und „schlafen“ – ein Gedanke, der bei Lamartine zur gleichen Zeit eine ganz ähnliche Ausprägung gefunden hat: „ces vieux souvenirs dormant au fond de nous, / Qu'un site nous conserve et qu'il nous rend plus doux. / Là mon cœur en tout lieu se retrouve lui-même“, „Milly ou La terre natale“, in: Lamartine, S. 395.

<sup>66</sup> Vgl. Ulrich Helfenstein, „Der Ebel-Nachlass des Staatsarchivs Zürich. Eine volkswissenschaftlich wertvolle Sammlung“, in: *Schweizer Volkskunde* 55 (1965), S. 29–47, hier: S. 32.

<sup>67</sup> Das Konglomerat aus medizinisch-physiologischen, pseudo-psychologischen und nicht zuletzt ästhetischen Erkenntnissen ist für den in der Gattung der Reiseliteratur betont populärwissenschaftlich geführten nachaufklärerischen Diskurs der Jahre um die Jahrhundertwende ebenso symptomatisch wie die sich daraus fast zwangsläufig ergebenden Widersprüche, die an dieser Stelle jedoch getrost vernachlässigt werden können.

<sup>68</sup> Ebel, S. 419.

<sup>69</sup> Ebd., S. 420 f.

<sup>70</sup> Bunke hat solche literarischen Dokumente in seiner jüngst erschienenen Dissertation gesammelt und untersucht (S. 253–401), dabei allerdings die Fülle trivialliterarischer Zeugnisse (Reiseberichte, Memoiren, Tagebücher, etc.) weitestgehend unberücksichtigt gelassen, die jedoch gerade in diesem Fall keine *quantité négligeable* sind.

<sup>71</sup> Vgl. Wolf-Dieter Stempel, „Das Heimweh und seine Bezeichnung im Romanischen“, in: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen* 199 (1962/63), S. 353–374, der ausgehend von dem neuen inhaltlichen Verständnis von *nostalgia* – einem Begriff, der einst allein bezogen war auf das Schweizer Heimweh – bemerkt hat: „Dt. Heimweh wird ebenfalls aus seinem spezifischen Anwendungsbereich herausgehoben und inhaltlich mit ‚Sehnsucht‘ gleichgestellt.“ (S. 369 f.) Stempel spricht im Zusammenhang mit dieser Ausweitung und Verallgemeinerung des Heimweh-Begriffs von einer „Entgrenzung des Inhalts“.

Art Prototyp der Wirkungsmacht der Musik darstelle, auf höchst signifikante Weise zur Sprache gebracht, wenn es im unmittelbaren Anschluss an die Schilderung der Wirkung des Alphonntons und seiner Zauberkraft auf den Menschen resümierend heißt: „Es mag ein Theil sein von Orpheus, durch Milde und seelentiefe Zartheit, Alles bewältigendem Tone.“<sup>72</sup> Dieser eigenwillig formulierte *Aperçu* bündelt brennpunktartig den Pars-prototo-Charakter des Alphonntons. Wie Orpheus metonymisch einsteht für die Idee der geheimnisvollen Wirkungsmacht der Musik und mithin die Musik und ihr mythisches Wesen überhaupt, so auch der Ranz des vaches, diese „uralte Hirtenmusick [...], deren Wort und Weisen die größte Einfalt der Sitten und das Entstehen der Tonkunst athmen“<sup>73</sup>. Ganz in diesem Sinne hat auch Hector Berlioz das Spiel der Hirten beschrieben: als Musik von „Orphées montagnards“<sup>74</sup>.

Dass diese orpheische Macht der Kuhreihenmusik in ihrer Fähigkeit gründe, den Menschen zu rühren, kehrt der *Dictionnaire de la conversation et de la lecture* von 1832 hervor; und auch hier wird der Kuhreihen sogleich zu einem paradigmatischen Fall der Wirkungsmacht von Musik erklärt. In ihm blitze gleichsam musterhaft jene Fähigkeit – die Kunst der Rührung – auf, die jede Musik besitzen sollte: „le Ranz-des-Vaches, vilanelle sans art, ainsi que nous l'avons dit, n'en a pas moins une des conditions voulues par toute musique, l'art de toucher“<sup>75</sup>. Dass es von dieser Einsicht, die in ihrer Abfolge „Ranz des vaches – toute musique“ das für unseren Zusammenhang so signifikante Abstrahierungsphänomen einmal mehr sichtbar macht, schließlich nicht mehr weit ist bis zu jener Bemerkung Schumanns aus dem Jahr 1837, nach der „jeder Musiker die Schweiz gesehen haben müsste“<sup>76</sup>, dürfte offensichtlich sein. Für Schumann, der zum Zeitpunkt der Veröffentlichung dieses Bonmots seine eigene Schweiz-Erfahrung bereits gemacht hat,<sup>77</sup> ist die Schweiz offenbar ein Ort, der alle Ausprägungen des Romantischen in sich vereinigt. Für den Musiker, jenen der „romantischsten aller Künste“ (E. T. A. Hoffmann) zugeneigten Künstler, erweist sich darum die Schweiz als ein *Terrain par excellence*, um romantische Wirkungen – Erinnerung, Heimweh, Wehmut, Sehnsucht<sup>78</sup> – erleben und studieren zu können, Wirkungen, die einer Notiz Friedrich Schlegels zufolge „nur

<sup>72</sup> Berlepsch, S. 355.

<sup>73</sup> Franz Niklaus König, „Vorschläge zur Aufmunterung des Alphorns, und Wiederbelebung des Gesanges auf dem Lande“, in: Rudolf Gallati und Christoph Wyss, *Unspunnen. Die Geschichte der Alpirtenfeste*, Interlaken 1993, S. 140.

<sup>74</sup> Hector Berlioz, *Mémoires*, hrsg. von Pierre Citron, Paris 1991, S. 208.

<sup>75</sup> Art. „Ranz des vaches“, in: *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, Bd. 46, Paris 1832, S. 315.

<sup>76</sup> Robert Schumann, „Schweizerische Alpenklänge“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, S. 322.

<sup>77</sup> Dass Schumann während seiner Reise in die Schweiz und nach Oberitalien im Sommer 1829 auch Alphon-Erfahrungen gemacht hat, ist überliefert, vgl. Schumann, *Tagebücher*, hrsg. von Georg Eismann, Basel und Frankfurt a. M. 1971, Bd. 1, S. 248 und Georg Eismann, *Robert Schumann. Ein Quellenwerk über sein Leben und Schaffen*, Bd. 1, Leipzig 1956, S. 51. Zum Ranz des vaches in Berlioz' *Symphonie fantastique*, der wie die Alphoner in Jean Pauls *Logen*-Passus von realer Schweiz-Erfahrung losgelöst und darum mehr metaphorisch denn naturalistisch zu verstehen ist, bemerkte Schumann, „Sinfonie von H. Berlioz“, in: Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 80: „Man schwärme nur in den Alpen und sonstigen Hirtengegenden herum und horche den Schalmeien oder Alphonhörnern nach; genau so klingt es.“

<sup>78</sup> Vgl. Schumanns Tagebuch-Notizen der Schweizer Reise: „meine Sehnsucht“, „echte Wehmuth“, „wehmüthige Erinnerung an die Heimath“, „Träume an die Heimath“, „Heerdengeläute [...] – Wehmuth – Heimweh“, Schumann, *Tagebücher*, Bd. 1, S. 254, 266 f. und 277.

durch Musik erweckt werden<sup>79</sup> können. Vergleichbar Berlepschs „Orpheus“, steht „die Schweiz“ bei Schumann begrifflich ein für die Wirkungsmacht der Musik. Sie ist für Schumann ein Topos, der romantische Assoziationen sowie Stimulanzien für eine poetische Musik gleichsam garantiert.<sup>80</sup>

Doch berühren diese Betrachtungen – die Stichworte „art de toucher“ und „Musiker“ bezeugen es – bereits den Bereich der Poetik, mithin das Feld, das wie eingangs erwähnt einer eigenen Studie vorbehalten bleiben soll. Zu zeigen galt es indes in diesem Rahmen, inwiefern Alphortöne und der mit ihnen fast untrennbar verbundene Kuhreihen in das musikalische Denken der Jahrzehnte um 1800 gleichsam verstrickt waren. Indem sich an ihnen die Diskussion einer neuen Hierarchie der Sinne sowie in der Folge eine neue Wahrnehmung des musikalischen Tones entzündete, avancierten sie zu einer Quelle ästhetischer Einsicht, zum Katalysator einer neuen Musikanschauung. Die romantische Kuhreihen-Erfahrung, auf der Schnittstelle von Empirie und Ästhetik stehend, repräsentiert damit einen der Schlüsselmomente in der Empfindungs- und Ideengeschichte des beginnenden 19. Jahrhunderts, und sie verdient es, aufs Neue entdeckt zu werden.<sup>81</sup> Eine so erstaunliche Behauptung wie die folgende Jean Pauls wird sodann nicht länger apokryph bleiben: „und jede Musik ist unser Schweizer-Kuhreigen“<sup>82</sup>.

<sup>79</sup> Friedrich Schlegel, „Philosophische Lehrjahre 1796–1806“, 2. Teil, in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Bd. 19, hrsg. von Ernst Behler, Paderborn 1971, S. 25: „Die unendliche Sehnsucht, Wehmuth und Erinnerung kann nur durch Musik erweckt werden.“ (Hervorhebung im Original.) Man beachte den feinen Unterschied zwischen geweckt und – wie es hier heißt – erweckt. Letzteres verweist auf das Herstellen, nicht das Erleben dieser Wirkungen, damit im eigentlichen Sinne auf den Musiker, auf Erinnerungs-Poetik.

<sup>80</sup> Dass der Schweiz-Topos, der die Jahrzehnte um 1800 maßgeblich prägt, sowie konkrete Schweiz-Erfahrungen von Komponisten entscheidende kompositionsgeschichtliche Neuerungen bewirkt haben, also der „retour à la nature“ eine neue Qualität der künstlerischen und künstlichen Gestaltung von Partituren ermöglicht hat“ (Anselm Gerhard, „Schweizer Töne“ als Mittel der motivischen Integration: Gioachino Rossinis *Guillaume Tell*“, in: *Schweizer Töne*, S. 99–106, hier: S. 105), ist in der Forschung bislang noch zu wenig gesehen worden.

<sup>81</sup> Den in diesem Beitrag gespannten Bogen vom anfangs ausschließlich medizinisch geprägten Nostalgie-Diskurs des ausgehenden 17. und frühen 18. Jahrhunderts, in dem der Ranz des vaches zunächst verankert war, hin zum Ideenkreis romantischer Musikästhetik hat Starobinski zumindest angedeutet und dabei dem Ranz des vaches, auch wenn er ihn nicht explizit nennt, eine zentrale Rolle zugewiesen: „Exil, musiques alpestres, mémoire douloureuse et tendre, images dorées de l'enfance: cette rencontre de thèmes ne conduit pas seulement à une théorie ‚acoustique‘ de la nostalgie; elle contribue à la formation de la théorie romantique de la musique, et à la définition même du romantisme.“ Starobinski, „La Nostalgie“, S. 1516.

<sup>82</sup> Jean Paul, „Das Kampaner Tal“ (1797), in: Jean Paul, Bd. I/4, S. 614.