

Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia
Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft
Band: 30 (2010)

Artikel: "... und jede Musik ist unser Schweizer-Kuhreigen" : zum Zusammenhang von Musik, Erinnerung und Heimweh in den Schriften von Rousseau bis Sloterdijk
Autor: Rennicke, Rafael
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-835168>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 15.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

«... und jede Musik ist unser Schweizer-Kuhreigen»: Zum Zusammenhang von Musik, Erinnerung und Heimweh in den Schriften von Rousseau bis Sloterdijk

RAFAEL RENNICKE (Tübingen)

Wo sind wir, wenn wir Musik hören?¹

(Peter Sloterdijk)

Die im Untertitel dieses Beitrags pointierte Trias von Musik, Erinnerung und Heimweh verweist auf einen Zusammenhang, der für Zeitgenossen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts sofort auf einen Begriff zu bringen war: die Wirkung des Schweizer Kuhreihens (*Ranz des vaches*). Dieser – eine von Hirten zu milchwirtschaftlichen Zwecken auf dem Alphorn geblasene Melodie – war außerhalb seiner ruralen Funktionsbestimmung zunächst im frühaufklärerischen Medizin-Diskurs beheimatet. Ausgehend von Jean-Jacques Rousseau jedoch, der ihn auf das Feld der Ästhetik überführte, machte der Kuhreihen im Verlauf seiner romantischen Rezeption eine staunenerregende Karriere und avancierte – ausgelöst, doch letztlich losgelöst von seiner den Menschen faszinierenden Wirkungsmacht – zum Schrittmacher einer neuen Musikanschauung. Auf diese, seine bisher kaum beachtete Bedeutung für die Ausprägung romantischen und nachromantischen Musikdenkens will dieser Beitrag aufmerksam machen. Dabei wird sich herausstellen, dass der Kuhreihen musikästhetische Reflexion nicht nur unmittelbar ausgelöst hat.² Auch haben die charakteristischen Motive seiner Rezeption – Heimat und Heimweh, Echo und Erinnerung, Kindheit und Paradies – Resonanz gefunden in den allgemeinen Formulierungen des musikästhetischen Diskurses, und sie durchziehen noch heute insbesondere jenen Teil der Ästhetik wie Leitmotive, in dessen Mittelpunkt die Metaphysik der Musik steht.

1 Peter Sloterdijk, *Weltfremdheit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993, S. 294.

2 Vgl. Rafael Rennicke, «Alphorntöne als Vehikel musikästhetischer Reflexion. Kuhreihen-Erfahrung bei Lord Byron und Jean Paul», in: *Die Musikforschung*, 63 (2010), S. 337–357.

Rousseaus Kuhreihen-Deutung

Im Jahr 1710, im Rahmen einer Überarbeitung der 1688 erschienenen Dissertation von Johannes Hofer mit ihrem Epoche machenden *Nostalgia*-Begriff im Titel, hatte der Basler Arzt Theodor Zwinger davon berichtet, dass das Singen, Spielen oder Pfeifen einer «*Cantilena Helvetica der Kühe-Reyen dicta*» in Schweizer Söldnerheeren unter Todesstrafe verboten sei: Die aus der Heimat vertrauten Töne weckten Erinnerungen 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.³ Mit dem Kuhreihen war damit erstmals ein musikalisches Symptom in die Diskussion um die Schweizer Heimweh-Krankheit eingegangen, und er firmierte fortan in den medizinischen Dissertationen des 18. Jahrhunderts – und bis weit ins 19. Jahrhundert hinein – als «l’emblème musical de la nostalgie».⁴

Was Zwinger indes lediglich berichtet 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 de musique* (1768) 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:

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 amère d’avoir perdu tout cela. La musique alors n’agit point précisément comme musique, mais comme signe mémoratif.⁵

3 Der entscheidende Passus aus Zwingers Schrift, dem auch ein Notenbeispiel eines Kuhreihens beigelegt war, ist wiedergegeben bei Fritz Ernst, *Vom Heimweh*, Zürich: Fretz & Wasmuth, 1949, S. 82–85, und faksimiliert bei Alexander Hyatt King, «Mountains, music, and musicians», in: *The Musical Quarterly*, 31 (1945), S. 395–419, hier: S. 400.

4 André Bolzinger, *Histoire de la nostalgie*, Paris: Campagne première, 2007, S. 46.

5 Jean-Jacques Rousseau, Art. «Musique», in: ders., *Dictionnaire de musique*, Hildesheim: Olms, 1969 (1. Aufl. 1768), S. 305–317, hier: S. 314f.: «Vergeblich sucht man in dieser Melodie kraftvolle Akzente, die imstande wären, so erstaunliche Wirkungen hervorzubringen. Diese Wirkungen, die ein Fremder nicht verspürt, rühren lediglich von den Gewohnheiten her, den Erinnerungen, tausend Umständen, die, für die Hö-

Die Musik, wirkt sie als Erinnerungszeichen (*Signe mémoratif*), 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 einem direkten Zusammenhang, sondern mit dem von der Mémoire geleiteten Hören und dem Wissen um das Fern-Sein der Heimat, das die Erinnerung, geweckt von den Tönen, dem Hörenden gibt.

Diese 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 psychologischen Ursachen zu lenken, hat in der Musikwissenschaft bislang kaum Resonanz gefunden.⁶ Bei den Zeitgenossen indes war Rousseaus Kuhreihen-Deutung schnell berühmt geworden, und die These, dass die größten Wirkungen der Musik nicht von außen, sondern – wie Herder im Jahr 1800 emphatisch ausrufen wird – «in uns, in uns»⁷ erzeugt würden, sollte das Musikverständnis in der Nachfolge Rousseaus auf erstaunlich nachhaltige Weise prägen. Folgt man ihren Spuren, so zeigt sich, dass die grundlegenden Einsichten Rousseaus, vom Zeichen-Charakter der Musik bis hin zu ihrer Heimweh-Wirkung, im Rahmen der romantischen Literatur und Ästhetik

renden durch diese Melodie heraufbeschworen und ihre Heimat, ihre verlorenen Freuden, ihre Jugend und all ihre Lebensumstände in Erinnerung bringend, ihnen bitteren Kummer darüber verursachen, dass sie all dies verloren haben. Die Musik wirkt hier also nicht im genauen Sinne als Musik, sondern als Erinnerungszeichen».

6 Der Verfasser wird diese Lücke in seiner Dissertation *Erinnerungspoetik. Berlioz und die Ranz des vaches-Rezeption im 19. Jahrhundert* (Publikation in Vorb.) in einem ersten Schritt zu schließen suchen; vgl. bereits Rennieke, «Alphorn-töne als Vehikel musikästhetischer Reflexion», S. 339–341 sowie ders., «Inneres Tönen: Zum Alphorn-Lied von Friedrich Silcher», in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 67 (2010), S. 233–259. Fast ausschließlich nur als musikethnologisches Phänomen ist der Kuhreihen bislang in der Sekundärliteratur beachtet worden, vgl. den Überblick bei Max Peter Baumann, Art. «Kuhreihen», in: *MGG²S*, Bd. 5 (1996), Sp. 810–817. Vorbildlich rezipiert haben Rousseaus Deutung hingegen Jean Starobinski, der sie für die allgemein geisteswissenschaftliche Forschung fruchtbar machte («La Nostalgie: théories médicales et expression littéraire», in: *Studies on Voltaire*, 27, 1963, S. 1505–1518), sowie Alain Cernuschi, der sie philosophiegeschichtlich und musikästhetisch subtil kontextualisierte («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: Chronos, 2000, S. 45–63).

7 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, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1998 (= *Werke*, 8), S. 641–964, hier: S. 813.

nicht nur fasziniert aufgegriffen und weitergedacht, sondern zunächst sogar an jenem empirischen Phänomen, an dem sie Rousseau lediglich vermittelnd exemplifiziert hatte, aufs Neue reflektiert wurden: am Kuhreihen selbst.⁸

Der Kuhreihen als «*expression romantique*»

Diese verblüffende Tatsache 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. Mit ihm rückt neu in den Mittelpunkt des Interesses nicht nur der Kuhreihen als klingendes Phänomen inmitten der Schweizer Natur, sondern auch der romantische Mensch, der darum weiß, dass ihm die Heimatlosigkeit – anders als dem Schweizer Söldner – gleichsam *ab ovo* mitgegeben ist und das Heimweh darum ein dauerhaftes Gefühl. Diese für die Bewusstseinskonzeption des modernen Subjekts fundamentale Erfahrung nimmt in den Schriften des französischen Frühromantikers Étienne Pivert de Senancour erstmals programmatisch Gestalt an und zeigt einen *Nouvel homme*, der sich von den Klängen des Kuhreihens in gleicher Weise angezogen fühlt wie einst der Schweizer im Exil: Aufgrund seiner «*expression sublime et simple*»⁹ wird der *Ranz des vaches* zur «*expression romantique*»¹⁰ schlechthin erklärt. Ihr theoretisches Fundament hat diese Renaissance des Kuhreihens als Wirkungsmusik in Senancours kritischer Auseinandersetzung mit Rousseaus Kuhreihen-Deutung im *Dictionnaire de musique*: Zuerst in seinen *Rêveries sur la nature primitive de l'homme* (1802), dann im Roman *Obermann* (1804) postuliert Senancour einen «*nouvel ordre de sensations*»,¹¹ eine neue Hierarchie der Sinne, in der das Gehör zum höchsten, da innigsten Sinn des Menschen und das Hören auf die Natur-Klänge des Kuhreihens zum

8 Starobinski hat dieses erstaunliche Phänomen – den Übertritt des Kuhreihens vom anfangs ausschließlich medizinisch geprägten Nostalgie-Diskurs hin zum Ideenkreis romantischer Musikästhetik – helllichtig 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.)

9 Étienne Pivert de Senancour, *Rêveries sur la nature primitive de l'homme*, édition critique par Joachim Merlant, Paris: Droz, 1939 (1. Aufl. 1799), S. 230.

10 Ders., *Obermann*, édition présentée et annotée par Jean-Maurice Monnoyer, Paris: Gallimard, 1984 (1. Aufl. 1804), S. 182–187.

11 Ders., *Rêveries*, S. 230.

paradigmatischen Fall einer Selbstbegegnung mit dem eigenen Ich avanciert. Dass der *Ranz des vaches*, so Senancour, auch den romantischen Menschen bannt und überwältigt, beweise, dass seine Wirkung nicht mehr abhängig ist von biographischen oder gesellschaftlichen Bindungen – wie noch Rousseau angenommen hatte –, sondern allein davon, wie der heimwehvolle Mensch, der den Sinn für das Ursprüngliche und Einfache noch nicht verloren hat, hört und fühlt.

Senancours Einsicht, dass der Heimweh-Sinn des romantischen Menschen aufs Engste mit dessen Gehörsinn zusammenhängt, spiegelt freilich nur ein allgemeines Empfinden der Zeit wider, und die Zeugnisse, die die Anziehungskraft des Kuhreihens belegen, sind zahlreich. Seine Wirkung zu beschreiben heißt, an das Vokabular des Wunderbaren zu rühren: Von «des Alpenhornes Zauberschall»¹² und «sons magiques»¹³ ist die Rede, vom «charme indéfinissable»¹⁴ und «unnennbaren Zauber»,¹⁵ von «Poesie»¹⁶ und «wunderbarsten Wirkungen».¹⁷ Zu «Orphées montagnards»¹⁸ und «Génies invisibles»¹⁹ werden die Hirten stilisiert, aus deren fernem Spiel der lauschende Mensch «etwas Feyerliches, Geheimnisreiches»²⁰ vernimmt: Es tönt nicht nur aus räumlicher, sondern auch aus «überirdischer Ferne»²¹ – und kündigt damit zugleich von einer fernen Zeit. Die Anziehungskraft in die Ferne erscheint auf diese Weise potenziert: Der Kuhreihen weckt im romantischen Menschen «eine unnennbare Sehnsucht nach seiner Heimat»²²

12 Hermann Alexander Berlepsch, *Die Alpen in Natur- und Lebensbildern*, Leipzig: Costenoble, 1861, S. 358.

13 *Sammlung von Schweizer Kühreihen und Volksliedern / Recueil de Ranz de vaches et chansons nationales de la Suisse / vierte, vermehrte und verbesserte Ausgabe / quatrième édition revue et augmentée*, Bern: Burgdorfer, 1826, S. II.

14 Ebd., S. III.

15 Art. «Kuhreihen», in: *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, hrsg. von Gustav Schilling, Stuttgart: Köhler, 1835–1842, Bd. 4, S. 258.

16 Berlepsch, *Die Alpen in Natur- und Lebensbildern*, S. 354.

17 Art. «Schweiz – schweizerische Musik», in: *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften*, Bd. 6, S. 300–304, hier: S. 300.

18 Hector Berlioz, *Mémoires*, sous la dir. de Pierre Citron, Paris: Flammarion, 1991 (1. Aufl. 1870), S. 208.

19 George Tarenne, *Recherches sur les Ranz des vaches, ou sur les chansons pastorales des bergers de la Suisse; avec musique*, Paris: Louis, 1813, S. 20.

20 *Sammlung von Schweizer-Kühreihen und Volksliedern / Recueil [sic] de Ranz des vaches et chansons nationales de la Suisse / dritte, vermehrte und verbesserte Ausgabe / troisième édition revue et augmentée*, Bern: Burgdorfer, 1818, S. XII.

21 Franz Josef Hu'i, *Naturhistorische Alpenreise*, Solothurn: Amiet-Lutiger, 1880 (1. Aufl. 1830), S. 129.

22 Ludwig Tieck, *Franz Sternbalds Wanderungen*, Studienausgabe, hrsg. von Alfred Anger, Stuttgart: Reclam, 1966 (1. Aufl. 1798), S. 167.

– «thro' the Music's touching influence, / The joys of distant home my heart enchain»²³ – und entführt ihn für beglückende Momente «in das Land der Stille und des Traums».²⁴

Doch anders als jenes «distant home», ist dieses «Land» nicht mehr auf die reale Biographie bezogen, sondern auf einen metaphysischen Bereich, der seinen Ort und seine Zeit jenseits der physischen Existenz hat. Das emphatische Lauschen auf die Töne, die die Fähigkeit besitzen, «de métamorphoser le monde présent et d'introduire à un monde idéal»,²⁵ versetzt den romantischen Menschen «au-delà de la musique»²⁶ und «hors du temps»²⁷ und bewirkt in ihm jenen Moment der Entrückung, den Senancour als einen «temps de prestige»²⁸ beschrieben hat: Die von der Musik geweckte Erinnerung gibt dem romantischen Menschen das Bild eines Arkadien, das der Erinnerung nicht an die Heimat, sondern eine Ur-Heimat gleicht.²⁹ Was der Kuhreihen dem romantischen Menschen für raum- und zeitenthobene Augenblicke schenkt, ist heimatliches Gefühl, ein «sentiment de l'harmonie».³⁰

23 William Wordsworth, *On hearing the «Ranz des vaches» on the top of the pass of St. Gothard*, in: ders., *Sonnet series and itinerary Poems, 1820–1845*, ed. Geoffrey Jackson, Ithaca: Cornell University Press, 2004, S. 374.

24 Jean Paul, «Selberlebensbeschreibung», in: ders., *Werke*, hrsg. von Norbert Miller, München: Hanser, 1959–1988, Bd. I/6, S. 1037–1103, hier: S. 1063.

25 Béatrice Le Gall, *L'imaginaire chez Senancour*, Paris: Corti, 1966, Bd. 1, S. 334f.

26 Dies., «Expérience et théorie de la musique chez Senancour: un sensualiste mystique», in: *Actes du Colloque international «Lumières et Illuminisme»*, sous la dir. de Mario Matucci, Pisa: Pacini, 1984, S. 119–131, hier: S. 130.

27 Léon Guichard, *La musique et les lettres au temps du Romantisme*, Paris: Presses Universitaires de France, 1955, S. 155.

28 Senancour, *Obermann*, S. 184.

29 Zum Bild der Schweiz als einem neuen Arkadien, das in den Jahrzehnten um 1800 zum Topos wird, vgl. Senancour, *Obermann*, S. 196: «l'Arcadie était dans la Grèce ce qu'est la Suisse dans l'Europe occidentale. Même sol, même climat, mêmes habitudes». Bei Braunschweiger heißt es 1793: «Alles um mich war so romantisch, dass ich in Arkadien zu seyn glaubte». (*Promenade durch die Schweiz*, Hamburg: Hoffmann, 1793, S. 41.) Und Christoph Meiners vernimmt bei seiner Schweizer Reise aus dem Blöken der Rinder, dem Läuten der Ziegenglocken, den fernen Rufen der Hirten: «arkadische Musik» (zit. nach: Claude Reichler, *Entdeckung einer Landschaft. Reisende, Schriftsteller, Künstler und ihre Alpen*, aus dem Französischen von Rolf Schubert, Zürich: Rotpunktverlag, 2005, S. 174).

30 Senancour, *Aldomen ou le bonheur dans l'obscurité*, précédé d'une étude, sur ce premier *Obermann* inconnu, par André Mongland, Paris: Les Presses Françaises, 1925 (1. Aufl. 1795), S. 55.

Alphorn-Evokationen bei Jean Paul

Als einer der ersten aufgegriffen und literarisch sublimiert hat solche Erfahrung Jean Paul, der die Schweiz zwar nie bereist, Rousseaus Kuhreihen-Deutung im *Dictionnaire de musique* allerdings nachweislich rezipiert hat.³¹ Bereits sein Erstlingsroman *Die unsichtbare Loge* (1793) evoziert Alphornklänge, die ganz im Zeichen der Rousseau'schen Deutung stehen, von dieser jedoch in kühner Weise abstrahiert erscheinen: Ihre Erinnerungswirkung ist bereits ganz im romantischen Sinne aufgefasst.³² «Mit unserem ersten Tritt ins Boot durchdrangen (wahrscheinlich auf Fenks Anordnung) die Alphörner wieder die Nacht; jeder Ton klang in ihr wie eine Vergangenheit»,³³ heißt es dort; und wenig später: «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».³⁴ Diese «tiefe Kindheit» ist das Reich, dem die Sehnsucht der Jean Paul'schen Helden gilt: «Arkadien und Tempe und Jugend-Auen».³⁵

Hellhörig macht vor diesem Hintergrund eine Passage aus Jean Pauls *Flegeljahren* (1804). Doch sind hier nicht Alphornklänge Auslöser eines emphatischen Musik-Erlebens. Vielmehr ist Walt – der Protagonist des Romans und Zwillingsbruder des Flöte blasenden Vult – Besucher eines veritablen Sinfoniekonzerts, auf dessen Programm, Jean Pauls Angaben zufolge, auch ein Flötenkonzert von Haydn steht.³⁶ Walts Erleben wird wie folgt geschildert:

Wie eine Luna ging das Adagio nach dem vorigen Titan auf – die Mondnacht der Flöte zeigte eine blasse schimmernde Welt, die begleitende Musik zog den Mondregenbogen darein. Walt ließ auf seinen Augen die Tropfen stehen, die ihm etwas von der Nacht des Blinden mitteilten. Er hörte das Tönen – dieses ewige Sterben – gar nicht mehr aus der Nähe, sondern aus der Ferne kommen, und der herrnhutische Gottesacker mit seinen Abend-Klängen lag vor ihm in ferner Abendröte. Als er das Auge trocken und hell machte: fiel es auf die

31 Vgl. Simon Bunke, *Heimweh. Studien zur Kultur- und Literaturgeschichte einer tödlichen Krankheit*, Freiburg: Rombach, 2009, S. 343.

32 Vgl. Rennie, «Alphornklänge als Vehikel», S. 348–353.

33 Jean Paul, «Die unsichtbare Loge», in: ders., *Werke*, Bd. I/1, S. 7–469, hier: S. 411.

34 Ebd., S. 412.

35 Ebd., S. 407.

36 Dass ein solches Haydn-Konzert nicht existiert, es gleichzeitig jedoch ebenso pedantisch wie unangemessen wäre, danach zu fragen, auf welcher Musik Jean Pauls Beschreibung tatsächlich beruhe – darauf hat Hartmut Vinçon, vielmehr die Bedeutung der empfindsamen Flöte hervorkehrend, zurecht hingewiesen («Musik der Musik. Musikästhetische Notizen zu Jean Pauls *Flegeljahren*», in: *Musiktheorie*, 8, 1993, S. 3–22, hier: S. 5). Wie wir sehen werden, kommt es Jean Paul nicht darauf an, welche Musik *gespielt*, sondern wie diese *gehört* wird.

glühenden Streifen, welche die sinkende Sonne in die Bogen der Saalfenster zog; – und es war ihm, als seh' er die Sonne auf fernen Gebürgen stehen – und das alte Heimweh in der Menschenbrunst vernahm von vaterländischen Alpen ein altes Tönen und Rufen, und weinend flog der Mensch durch heiteres Blau den duftenden Gebürgen zu und flog immer und erreichte die Gebürge nie –³⁷

Der Passus vereint gleich mehrere Aspekte, die aus der zeitgenössischen Kuhreihen-Rezeption vertraut sind – dies jedoch, und das ist das Bemerkenswerte, gänzlich *losgelöst* vom Kuhreihen-Kontext. Als besonders signifikant erscheint dabei die schon mit dem ersten Wort kenntlich gemachte Ausblendung der eigentlichen, erklingenden Musik, die sich in der Hörwahrnehmung Walts vollzieht und die seit Rousseaus Diskussion des *Signe*-Charakters der Musik zu einer Konstante romantischer Kuhreihen-Rezeption geworden ist. Wenn Walt das Adagio «wie eine Luna» aufgehen sieht, so bedeutet dies, dass die real erklingende Musik nicht mehr direkt, sondern nur noch indirekt wahrgenommen wird; sie ist lediglich Auslöser für Walts Erleben, ist das «Erinnerungs- und Erweckungsmittel»³⁸ seiner inneren, einer «blassen schimmernden Welt». Wenn Jean Paul in diesem Zusammenhang auf die Tränen der Rührung verweist, die Walts Auge kongenial netzen und ihm «etwas von der Nacht des Blinden [d. h. dem als vorübergehend erblindet angekündigten Solisten Vult] mitteilten», so erscheint damit nicht nur die im Hören ohnehin vollzogene Ausblendung der Außenwelt potenziert. Auch akzentuiert Jean Paul mit der auf diese Augen-Metaphorik unmittelbar folgenden Herausstellung des Hörens («Er hörte das Tönen gar nicht mehr aus der Nähe, sondern aus der Ferne kommen») subtil – und zeitgleich mit Senancour in *Obermann* – die neue romantische Hierarchie der Sinne, in der das Hören zum paradigmatischen Fall der Einkehr in das eigene Ich avanciert, zu einem «Glück der Blinden», wie Ernst Bloch ganz im Sinne dieser *Flegeljahre*-Passage pointiert hat: «Die Augen gehen darin über, und es dunkelt bedeutend, so dass Äußeres zunächst versinkt und nur ein Brunnen zu reden scheint».³⁹

Mit dieser für das romantische Hören signifikanten Ausblendung der «äußeren Sinnenwelt»⁴⁰ ist emphatischer Zeit-Erfahrung der Weg geebnet:

37 Jean Paul, «Flegeljahre», in: ders., *Werke*, Bd. I/2, S. 567–1065, hier: S. 759.

38 Gemäß der subtilen Paraphrasierung des Rousseau'schen *Signe mémoratif*-Passus' durch Johann Gottfried Ebel: «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». (*Schilderung der Gebirgsvölker der Schweiz*, Erster Teil, Leipzig: Wolf, 1798, S. 419.)

39 Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1959, Bd. 3, S. 1243.

40 Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, «Sinfonie [...] par Louis van Beethoven», in: *Schriften zur Musik. Aufsätze und Rezensionen*, hrsg. von Friedrich Schnapp, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1979, S. 34–51, hier: S. 34: «Orpheus' Lyra öffnete

Die Gegenwart ist gleichsam ausgelöscht, ist – wie es in einem analogen Fall bei Ludwig Tieck heißt – «wie durch einen mächtigen Bannspruch festgezaubert».⁴¹ Wie die Gegenwart im Musik-Erleben an Präsenz verliert, gewinnen Vergangenheit und Zukunft an Bedeutung: Die – obgleich in der Nähe erklingenden – wie «aus der Ferne kommenden» Klänge verweisen Walt in eine ferne Zeit. Dass mit dieser insbesondere die Vergangenheit gemeint ist, geben die von Jean Paul aufgerufenen Metaphern «Luna» und «Mondnacht» unschwer zu erkennen:⁴² Aus dem Konzertsaal ist Walts Erinnerungs-Theater geworden.

Wäre damit die Erinnerungen weckende Macht der Töne, die Rousseau am Beispiel des Kuhreihens erstmals beschrieben und gedeutet hatte, einmal mehr unter Beweis gestellt, so ist schließlich auf einen weiteren, vielleicht noch eklatanteren Kuhreihen-Bezug innerhalb der zitierten *Flegeljahre*-Passage aufmerksam zu machen: die in Walts Musik-Erleben sich vollziehende Erweckung von Heimweh. Der diesbezügliche Passus ist von Jean Paul ingenios komponiert. Zugleich mit Walts (von Tränen nun befreitem) Blick in das Licht der untergehenden Sonne, das durch die Saalfenster dringt, und parallel zur noch immer erklingenden Musik Haydns ereignet sich in der Wahrnehmung des Protagonisten eine erneute Brechung und Metamorphose der Realität: «es war ihm, als seh' er die Sonne auf fernen Gebürgen stehen – und das alte Heimweh in der Menschenbrunst vernahm von vaterländischen Alpen ein altes Tönen und Rufen».

Was in diesem Satz erstaunen lässt, ist keineswegs die Tatsache allein, dass die Musik in Walt Heimweh weckt, sondern zudem die Art und Weise, wie diese Heimweh-Evokation hier Gestalt gewinnt. So ist mit dem «alten

die Tore des Orkus. Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf; eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußeren Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle durch Begriffe bestimmbaren Gefühle zurücklässt, um sich dem Unaussprechlichen hinzugeben».

41 Tieck, *Franz Sternbalds Wanderungen*, S. 221: «Nun fängt die Liebe an auf fernen Flötentönen heranzuschreiten, das klopfende Herz will ihr entgegenfliegen, die Gegenwart ist wie durch einen mächtigen Bannspruch festgezaubert, und die glänzenden Minuten wagen es nicht, zu entfliehen. Ein Zirkel von Wohllaut hält uns mit magischen Kräften eingeschlossen, und eine neue verklärte Existenz schimmert wie rätselhaftes Mondlicht in unser wirkliches Leben hinein».

42 Zum metaphorischen Zusammenhang von Mond und Erinnerung vgl. die Bemerkung Jean Pauls: «Ich vergesse alles und bin taub für den Tumult der Gegenwart; ich entreiße mich allen diesen peinigenen Ideen und schließe die schöne Vergangenheit in meine begierigen Arme. Dann geht in meiner Phantasie der Mond auf». (Ders., *Sämtliche Werke, historisch-kritische Ausgabe*, hrsg. von Eduard Berend, Weimar: Böhlau, 1936, Bd. II/5, S. 5.) An anderer Stelle spricht Jean Paul vom «Mondlicht der Erinnerung» («Leben des Quintus Fixlein», in: ders., *Werke*, Bd. I/4, S. 7–259, hier: S. 91). Vgl. zur Präsenz dieses Gedankens auch die vorausgegangene Anmerkung.

Heimweh» nicht nur die originäre Wirkung des Kuhreihens benannt, vielmehr erscheint geradezu der gesamte Passus von Kuhreihen-Erfahrung durchzogen – und das, obwohl in Anbetracht des Konzertsaal-Ambientes und der Haydn'schen Musik von konkreten Auslösern, die auf diese Erfahrung schließen lassen könnten (etwa Alphörner oder Klänge *en plein air*), keine Rede ist: Angesichts der Erinnerungen und Heimweh weckenden Macht der Musik ruft Jean Paul seinem Leser den Kuhreihen – als den exemplarischen Fall dieses Phänomens – wie ein Zitat in Erinnerung.

Fest steht: Die Welt, die vor Walts innerem Auge ersteht, ist zunächst mit der Vision eines fernen Landes verknüpft («ferne Gebürge»), dem Walts Sehnsucht gilt. Das «alte Heimweh in der Menschenbrust» aber macht die unbestimmt «fernen» und «duftenden Gebürge» zu «vaterländischen Alpen» – und bindet sie damit an jenen Topos, dem das Heimweh seinen Ursprung verdankt: den Sehnsuchtsort Schweiz. Und wenn sich diese aus dem vertrauten Vokabular und Bildbereich des Heimweh-Kontexts gewonnene Alpen-Evokation schließlich staunenswert suggestiv mit einem «alten Tönen und Rufen» mischt – dem imaginären Erklingen von hier freilich unausgesprochen gebliebenen Alphörnern⁴³ –, ja von diesem erst geweckt und freigesetzt wird, so scheint dies nur einer inneren Folgerichtigkeit zu entsprechen: Der Passus gehorcht jener «Logik metaphorischen Schreibens»,⁴⁴ mit der Jean Paul darauf abzielt, das Musik-Erleben Walts nicht nur zu beschreiben, sondern zugleich auch zu deuten. Der metaphorische Rekurs auf den aus der Überlieferungsgeschichte des Heimwehs bekannten Wirkungsmechanismus des Kuhreihens erscheint Jean Paul als geeignetes Mittel, um die Wirkung der Musik auf Walt zu verdeutlichen, obgleich jener Kontext in der Handlung des Romans keine Rolle spielt. Doch durfte Jean Paul damit rechnen, dass die Anspielung auf den Kuhreihen von den zeitgenössischen Lesern umstandslos verstanden wurde.⁴⁵

43 Zum Topos des «alten Tönens» im Kuhreihen-Kontext vgl. etwa Senancour: «Cet air alpien est d'une antiquité immémoriale» (*Rêveries*, S. 230) oder Franz Niklaus Königs Bezeichnung des Kuhreihens als «uralte Hirtenmusik [...], deren Wort und Weisen die größte Einfalt der Sitten und das Entstehen der Tonkunst athmen» («Vorschläge zur Aufmunterung des Alphorns, und Wiederbelebung des Gesanges auf dem Lande», in: *Unspunnen. Die Geschichte der Alphirtenfeste*, hrsg. von Rudolf Gallati und Christoph Wyss, Interlaken: Schläefli, 1993, S. 140).

44 Vinçon, «Musik der Musik», S. 15.

45 Die Tatsache, dass mit dem Erklingen der Musik von Haydn nicht nur optische («und es war ihm, als seh' er»), sondern zugleich auch akustische Eindrücke vor Walts inneres Auge und Ohr treten, bedürfte einer eingehenderen Kommentierung. Über die eigentliche, erklingende Musik legt sich in der Hörwahrnehmung Walts gleichsam eine zweite Musik, eine innere Musik der äußeren Musik – Musik der Musik: das «alte Tönen und Rufen» der Alphörner. Die Musik klingt Walt *wie* Alphörner in den Ohren. *Musik der Musik* lautet bezeichnenderweise auch der Titel des Kapitels, dem unsere

Die Musik und «ihre Kraft des Heimwehs»

Wenn nun aber die Musik Haydns fähig ist, Erinnerungen und Heimweh im Menschen zu wecken, so wird deutlich, dass diese Fähigkeit offenbar auch jener Musik zukommt, die mit den Klängen des Kuhreihens oder vergleichbaren Natur-Tönen nichts gemein hat: «und jede Musik ist unser Schweizer-Kuhreigen»,⁴⁶ heißt es in diesem Sinne in Jean Pauls *Kampaner Tal* (1797). In *jedwedem* Tönen erkennt darum der empfindsam gestimmte Hörer «eine Art von Schweizer Kuhreigen».⁴⁷ Die von Rousseau am Kuhreihen exemplifizierte Maxime, dass für die Erinnerungs- und Heimweh-Erweckung nicht die Musik im eigentlichen Sinne, sondern der Hörer verantwortlich sei, der sich von ihr ergreifen lässt, hatte vor Jean Paul bereits Karl Philipp Moritz ins Allgemeine gewendet – in seiner Künstler-Allegorie *Andreas Hartknopf* (1786):

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 erwachten, die das Herz in eine unbeschreibliche Wehmut versetzen.⁴⁸

Passage entnommen ist. Zur Deutung dieser Überschrift vgl. Günter Wöllner, «Musik der Musik. Idee und Wirklichkeit der musikalischen Romantik», in: *Schweizerische Musikzeitung*, 105 (1965), S. 135–143, Vinçon, «Musik der Musik», S. 16 f. sowie Julia Clout, *Geheime Texte. Jean Paul und die Musik*, Berlin: de Gruyter, 2001, S. 303–310.

46 Jean Paul, «Das Kampaner Tal oder über die Unsterblichkeit der Seele», in: ders., *Werke*, Bd. I/4, S. 561–716, hier: S. 614: «Ach wie könnte die schöne Seele glücklich sein? Fremdlinge, die auf *Bergen* geboren sind, zehret in *niedrigen* Gegenden ein unheilbares Heimweh aus – wir gehören für einen höhern Ort, und darum zernaget uns ein ewiges Sehnen, und jede Musik ist unser Schweizer-Kuhreigen» (Hervorhebungen im Original).

47 Ders., «Siebenkäs», in: ders., *Werke*, Bd. I/2, S. 7–565, hier: S. 526: «Er sagte selber, er halte sich nicht für den schlechtesten Stadt- und Straßenpfeifer und er führe, glaub' er, das angeborne Fußbotenposthorn mit Ehren. Aber für Firmian waren, so kurz vor dem Abschiede, diese Klänge, die gleichsam aus Heinrichs langen vorigen Reisen wiederzukommen und aus seinen künftigen einsamen entgegenzutönen schienen, eine Art von Schweizer Kuhreigen, die ihm ins Herz rissen; und er konnte, zum Glücke hinter ihm gehend, sich mit aller Gewalt nicht des Weinens enthalten». Zur metaphorischen Verwendung des Kuhreihens bei Jean Paul vgl. die ergiebigen Befunde bei Bunke, *Heimweh*, S. 342–353. Die Rückbindung der affektiven Wirkung von Musik an den Kuhreihen-Topos findet sich nicht nur im deutschen Sprachraum, vgl. etwa Henry D. Thoreau, *Journal*, Bd. 6: 1853, ed. William Rossi and Heather Kirk Thomas, Princeton: Princeton University Press, 2000, S. 235 f.: «As I come over the hill I hear the wood trush singing his evening lay – This is the only bird whose note affects me like music – [...] This trush's song is a *ranz des vaches* to me».

48 Karl Philipp Moritz, *Andreas Hartknopf. Eine Allegorie*, Stuttgart: Metzler, 1968 (1. Aufl. 1786), S. 132 f.

Mit dieser Einsicht, die im Begriff der «unbeschreiblichen Wehmut» ein Pendant zu Jean Pauls «altem Heimweh» hat, nimmt Moritz vorweg, was nur knapp ein Jahrzehnt später zu einer Konstante frühromantischer Musikanschauung werden sollte. Eine Notiz von Novalis, *Über die allgemeine Sprache der Musik* (1798/99), mag dies verdeutlichen; dabei scheint auch sie ihr Vokabular aus dem vertrauten Bildbereich der Heimweh-Diskussion zu beziehen, was sich beim Blick auf die von uns kursiv gesetzten Begriffe schlaglichtartig erhellt:

Der Geist wird frey, unbestimmt angeregt – das thut ihm so wohl – das dünkt ihm so bekannt, so *vaterländisch* – er ist auf diese kurzen Augenblicke in seiner indischen *Heymath*. Alles Liebe – und Gute, *Zukunft und Vergangenheit* regt sich in ihm – *Hoffnung und Sehnsucht*.⁴⁹

Wenn auch der Begriff «Heimweh» in dieser Notiz ausgespart ist und dem Passus darum die wehmütig-nostalgische Akzentuierung *expressis verbis* fehlt, so ist doch, was Novalis hier als «die *allgemeine Sprache der Musik*» bezeichnet, unverkennbar nah verwandt, wenn nicht gar deckungsgleich mit jener Wirkungsmacht, die der romantische Mensch den Klängen des Kuhreihens zuschreibt. Mit der Einsicht, dass Musik dem Menschen «vaterländisch» dünke und sie ihn für «kurze Augenblicke» in seine «indische Heymath» entführe, trifft sich Novalis zum Teil sogar bis in den Wortlaut hinein mit dem Passus aus Jean Pauls *Flegeljahren*, wobei die Formel von der «indischen Heymath» – entsprechend der damals gängigen Vorstellung – *pars pro toto* steht für die andere Welt: die Ur-Heimat, den von Schweiz-Assoziationen nunmehr gänzlich losgelösten Sehnsuchtsort.⁵⁰

Das Bemerkenswerteste an diesem Diktum scheint jedoch zu sein, dass es hier zu einer Übernahme und Infiltrierung von Aspekten der Kuhreihen-Rezeption dezidiert im Kontext einer veritablen Definition des *Wesens* der Musik kommt. Dass die Musik Erinnerungen wecke und heimatliches Gefühl im Hörer evoziere – dieses aus empirischer Erfahrung gewonnene Faszinosum überführt Novalis *per definitionem* in eine ästhetische Maxime und erklärt es zu einer Eigenschaft der Musik, zu ihrer «allgemeinen Sprache». Wie ein

49 Novalis, «Das allgemeine Brouillon», in: ders., *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, hrsg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1999, Bd. 2, S. 473–720, hier: S. 517 (Hervorhebungen vom Verf.).

50 Vgl. zur Indien-Metapher Novalis selbst, der in seinem Fragment *Die Christenheit oder Europa* programmatisch formuliert: «Reizender und farbiger steht die Poesie, wie ein geschmücktes Indien dem kalten, todtten Spitzbergen jenes Stubenverstandes gegenüber» (ders., *Werke*, Bd. 2, S. 746). In diesem Sinne erscheinen Jean Paul Vergangenheit und Zukunft als «die beiden reichen Indien der Phantasie, um ganze Quadratmeilen größer – als der Punkt der Gegenwart» («Der Komet», in: ders., *Werke*, Bd. I/6, S. 563–1036, hier: S. 601).

später Nachhall dieser Novalis'schen Einsicht liest sich darum der folgende Passus aus Jean Pauls *Selina* (1825). Was in ihm in außergewöhnlicher Pointierung als eine «höhere Eigentümlichkeit» und «Auszeichnung» der Musik beschrieben wird, ist nichts Geringeres als «ihre Kraft des Heimwehs»:

Dieses Innere der höhern menschlichen Natur fängt besonders vor einer Kunst wach und laut zu werden an, deren Eigentümlichkeit und Auszeichnung vor jeder andern Kunst noch nicht recht erkannt werden; ich spreche eben nicht von Dichtkunst und von Malerei, sondern von der Tonkunst. Warum vergisst man darüber, dass die Musik freudige und traurige Empfindungen verdoppelt, ja sogar selber erzeugt – dass die Seele sich in die Reize ihrer Tongebäude wie in Tempel verliert – dass sie allmächtiger und gewaltsamer als jede Kunst uns von Freude zu Schmerz ohne Übergänge in Augenblicken hin- und herstürzt – ich sage, warum vergisst man eine höhere Eigentümlichkeit von ihr? Ihre Kraft des Heimwehs, nicht jenes nach einem alten verlassenen Lande, sondern nach einem unbetretenen, nicht nach einer Vergangenheit, sondern nach einer Zukunft?⁵¹

Jean Pauls Formulierung, nach der sich das von der Musik geweckte Heimweh als Hoffnung äußere (hierin ganz im Sinne Novalis': «Zukunft und Vergangenheit regt sich in ihm – Hoffnung und Sehnsucht»), genauer: als Hoffnung auf Rückkehr in ein «unbetretenes Land», die Musik also nicht auf das Nicht-Mehr, vielmehr in das Noch-Nicht verweise, ist so voller Zukunft wie der Gedanke selbst. Ernst Bloch, der diesen Passus in seinem *Geist der Utopie* (1917) fast in Gänze zitiert, erblickte in dessen visionär-utopischem Duktus die Ausformulierung seiner eigenen Musik-Philosophie *in nuce*; derzufolge scheine in der Musik auf, «worin noch niemand war: Heimat».⁵²

Das höchste Echo

Mit der Einsicht des romantischen Menschen in die Erinnerungen und Heimweh weckende Kraft der Musik stellte sich ihm – in der Nachfolge Rousseaus – aufs Neue die Frage, *warum* die Musik mit solcher Macht auf den Menschen wirke und *woher* diese Kraft komme. Jene aus dem romantischen Kuhreihen-Erleben gewonnene Erklärung, dass die nostalgische Wirkung des Alphorntons ursächlich zusammenhänge mit der Einsicht in die Ferne

51 Jean Paul, «Selina oder über die Unsterblichkeit der Seele», in: ders., *Werke*, Bd. I/6, S. 1105–1236, hier: S. 1208.

52 Die Worte sind dem programmatischen Schluss-Satz aus Blochs *Das Prinzip Hoffnung* entnommen (*Das Prinzip Hoffnung*, Bd. 3, S. 1628). Zum Jean-Paul-Zitat vgl. Bloch, *Zur Philosophie der Musik*, ausgewählt u. hrsg. von Karola Bloch, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974, S. 155.

des naturhaft-arkadischen Tönens, das einer schlechterdings anderen Welt entstamme, deren Klängen der romantische Mensch nicht mehr zugehöre –, diese Erklärung konnte freilich in dem Moment nicht mehr hinreichend befriedigen, handelte es sich bei der Heimweh weckenden Musik – wie im zitierten *Flegeljahre*-Passus – etwa um ein Flötenkonzert, von dem anzunehmen ist, dass ihm das Assoziationsfeld Natur und Heimat gänzlich mangelt.

Die Frage nach der Ursache des «alten Heimwehs in der Menschenbrust» – und eine Antwort darauf – findet sich bereits bei Jean Paul selbst, noch dazu just im unmittelbaren Anschluss an den oben zitierten Passus aus den *Flegeljahren*. Dort heißt es, in Form einer Anrede an die Töne:

Wie könntet ihr denn, ihr Reinen, im Menschenbusen, den so lange die erdige Welt besetzte, euch eine heilige Stätte bereiten oder sie reinigen vom irdischen Leben, wäret ihr nicht früher in uns als der treulose Schall des Lebens und würde uns euer Himmel nicht angeboren vor der Erde!⁵³

Die Antwort, die Jean Paul der hier zu Anfang gestellten Frage noch im selben Atemzug folgen lässt, besitzt im Hinblick auf den in diesem Beitrag zur Rede stehenden Zusammenhang von Musik, Erinnerung und Heimweh Schlüsselcharakter. Indem Jean Paul, trotz offensichtlicher Diskrepanzen zwischen Tonwelt und Menschenwelt («ihr Reinen» – «die erdige Welt», «euer Himmel» – «irdisches Leben»), den Blick auf die Beziehung der Töne zum Menschen lenkt, gelangt er zu der erstaunlichen Erklärung der Ursache ihrer Wirkung: Die Töne haben *im Menschen* ihre Heimat. Sie sind dem Menschen, im Sinne einer Ur-Musik, gleichsam vorgeburtlich inne, sind ihm «angeboren vor der Erde» und darum «früher in uns als der treulose Schall des Lebens». Dieser – die irdische, vergängliche («treulose») Musik von außen – kann folglich nur Nachklang sein, äußerer Nach-Klang jener inneren Musik.

Letzterer Gedanke bedarf der Konkretisierung, und sie lässt sich auf treffliche Weise zunächst innerhalb des Werks von Jean Paul selbst vornehmen. So heißt es in einem Passus der *Unsichtbaren Loge* bereits ganz in diesem Sinne: «O Musik! *Nachklang* aus einer entlegnen harmonischen Welt!»⁵⁴ Dass diese «harmonische Welt», so entlegen sie dem Menschen auch erscheint, im Menschen selbst liegt, verdeutlicht die unmittelbare Fortführung dieser Sentenz, in der die Musik als «Seufzer des Engels *in uns*»⁵⁵ bezeichnet wird. Dieser spekulative Gedanke Jean Pauls ist bereits sehr früh auch in Frank-

53 Jean Paul, «Flegeljahre», in: ders., *Werke*, Bd. I/2, S. 759 f.

54 Ders., «Die unsichtbare Loge», in: ders., *Werke*, Bd. I/1, S. 60 (Hervorhebung vom Verf.).

55 Ebd. (Hervorhebung vom Verf.).

reich rezipiert worden, und seine Übersetzung, die in die 1829 in Paris erschienene Aphorismen-Sammlung *Pensées de Jean-Paul* aufgenommen wurde, besticht durch feines Gespür für den Gegenstand; sie lautet: «O musique, écho d'un autre monde, soupir d'un ange qui réside en nous».⁵⁶

Dass die Musik dem Menschen aufgrund der in ihm selbst tönenden Ur-Musik als «Nachklang» und darum gleichsam als Echo erscheine – diesen Gedanken hat Jean Paul in einem Aphorismus aus dem Jahr 1820 selbst formuliert, der die bereits bezeichnende Überschrift trägt *Die Tonkunst als das höchste Echo der Welt*:

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. Rinnen nun in den Tönen Vergangenheit und Zukunft des Herzens zusammen und fehlt ihnen die Gegenwart: so sind sie ja das irdische Echo der Ewigkeit, und der Mensch hört an ihnen kein Außen, sondern nur sein Innen und ewiges Ich.⁵⁷

Die außergewöhnliche Formulierung, dass die Töne dem romantischen Menschen nicht (wie man trivial empirisch argumentieren müsste) *a posteriori*, sondern *a priori* als Echo erscheinen («irdisches Echo»), weil sie – wie dieses – «kein Außen» haben und ihnen darum Gegenwart fehlt, beweist, wie entscheidend dieser Gedanke mit der neu gewonnenen Einsicht in das Wesen des musikalischen Tones *sub specie temporis* («Kein Ton hat Gegenwart und steht und ist») zusammenhängt, ja zusammenfällt: Ferner Klang und Echo *per se*, wird die Musik vom romantischen Menschen nicht als Äußerung, sondern als Erinnerung gehört. Die Analogie von Echo und Erinnerung, die seit dem frühen 19. Jahrhundert ein Gemeinplatz in Literatur und Ästhetik war⁵⁸ und in der Kuhreihen-Erfahrung einen ihrer ersten

56 *Pensées de Jean-Paul, extraites de tous ses ouvrages*, par le traducteur des Suédois à Prague [Édouard Lelièvre marquis de La Grange], Paris: Levrault, 1829, S. 61.

57 Jean Paul, «Nachflor und Spätlinge des Taschenbuchs», in: ders., *Werke*, Bd. II/3, S. 936–947, hier: S. 945 f.

58 Véronique Gély-Ghedira, *La nostalgie du moi. Écho dans la littérature européenne*, Paris: Presses Universitaires de France, 2000, S. 95: «[l']écho intérieur qu'est le souvenir». Vgl. auch Christian Bielefeldt, Art. «Echo», in: *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*, hrsg. von Nicolas Pethes und Jens Ruchatz, Reinbek: Rowohlt, 2001, S. 131.

und wirkungsmächtigsten Topoi gefunden hat,⁵⁹ kommt damit auf einer vom Kuhreihen-Kontext gänzlich abstrahierten Ebene einmal mehr zum Tragen. Wenn der Mensch an den Tönen «kein Außen, sondern nur sein Innen» hört – wobei mit diesem «Innen» nach einer fast gleich lautenden Formulierung Jean Pauls «unsre Zukunft, unsre Vergangenheit»⁶⁰ gemeint ist –, so wird seine Vergangenheit (und Zukunft) just in jenen Tönen repräsentiert, die der Mensch als Erinnerung an sein «ewiges Ich» in sich trägt und an das er sich, sobald Musik erklingt, erinnert. Damit aber sind Erklingen und Erinnern ununterscheidbar geworden: Die Musik *ist* die Erinnerung an jene verklungene, vergangene und kommende «harmonische Welt», die der Mensch noch und bereits in sich trägt.

Archaische Euphonie

Die hier formulierte Anschauung Jean Pauls, in der der Zusammenhang von Musik und Erinnerung kaum inniger und enger gedacht werden kann, ist freilich nicht originär romantischer Provenienz. Der Gedanke von der Musik im Menschen als Erinnerung an eine frühere Welt, der bereits in der antiken Vorstellung der *Musica mundana* angelegt ist, durchzieht den musikphilosophischen Diskurs über Shakespeare, der ihn mit eminent ethischem

59 Zu einem Topos der Alphorn-Literatur im 19. Jahrhundert wird die Bemerkung: «son effet n'est complet que lorsqu'il est accompagné de l'écho des rochers» (*Sammlung von Schweizer Kühreihen und Volksliedern*, 1826, S. II). In der *Encyclopédie du dix-neuvième siècle* von 1858 (Art. «Ranz des vaches», Bd. 21, S. 89 f., hier: S. 90) heißt es zum Kuhreihen: «il faut, pour le goûter, l'entendre dans les montagnes, lorsque les pâtres se le renvoient de chalet en chalet et d'écho en écho, et qu'il emprunte ainsi à l'éloignement et à la nature qui l'environne un grandiose qui tourne au sublime». Berlepsch bemerkte gar zum Alphorn: «das Echo ist sein Ziel» (*Die Alpen in Natur- und Lebensbildern*, S. 356).

60 «Bei der Musik spricht kein anderer zu uns, sondern wir selbst; wir hören nur uns: unsre Zukunft, unsre Vergangenheit». (Zit. nach: *Denkwürdigkeiten aus dem Leben des Jean Paul Friedrich Richter. Zur Feier seines hundertjährigen Geburtstages*, hrsg. von Ernst Förster, Bd. 4: *Buch der Gedanken*, München: Fleischmann, 1863, S. 163.) Es sei angemerkt, dass Ernst Bloch die Wendung «Wir hören nur uns» zum Ausgangspunkt seines *Traum* überschriebenen Prosagedichts gemacht hat, mit dem er seine «Philosophie der Musik» im *Geist der Utopie* einleitet, vgl. Bloch, *Zur Philosophie der Musik*, S. 7 sowie Albrecht Riethmüller, *Gedichte über Musik. Quellen ästhetischer Einsicht*, Laaber: Laaber-Verlag, 1996, S. 231.

Impetus rezipierte,⁶¹ bis in die heutige Zeit. Zu den profundesten Beiträgen des vergangenen Jahrhunderts sind die Musik-Vorträge Rudolf Steiners zu zählen, die gleichermaßen der antiken Anschauung wie der Musikphilosophie Arthur Schopenhauers verpflichtet sind. Steiner verortet die Welt der Sphärenmusik – die «entlegne harmonische Welt» im Jean Paul'schen Sinne – in der Welt des Geistigen, des vorgeburtlichen Devachan. Die «Schwingungen der devachanischen Welt» habe der Mensch, so Steiner, «selbst in sich»: «Mit ihnen dringt er in die physische Welt ein» und fühlt, «wenn er Musik anhört, dass diese Abdrücke der geistigen Welt in ihm sind».⁶² Steiners aus dieser Anschauung gewonnene Deutung der Musik als «Abdruck», «Abbild», «Schattenbild» und «Nachklang» der geistigen Welt, deren Metaphorik sich nahtlos einreicht in jene Jean Pauls, sowie die in diesem Zusammenhang zentrale Rolle des Begriffs der «Heimat» – Steiner setzt ihn geradezu synonym mit jener «geistigen Welt» – finden im Kölner Vortrag vom Dezember 1906 eine prägnante Bündelung:

Die schlichteste Seele fühlt in der Musik den Nachklang dessen, was sie im Devachan erlebt hat. Sie fühlt sich da in ihrer Heimat. Jedesmal fühlt der Mensch dann: Ja, du bist aus einer anderen Welt! [...] Der Mensch fühlt in der Musik die Nachklänge dessen, was im Innersten der Dinge webt und lebt, was mit ihm so verwandt ist. [...] Wenn der Mensch Musik hört, fühlt er sich wohl, weil diese Töne übereinstimmen mit dem, was er in der Welt seiner geistigen Heimat erlebt hat.⁶³

Dem Zusammenhang von Musik und Heimat verleiht Steiner in seinem Berliner Vortrag vom November desselben Jahres noch prononcierteren Ausdruck:

Aber als sein Ureigenstes, weil Heimatlichstes, empfindet der Mensch das, was der devachanischen Welt angehört. Die Vibrationen, die diese durchfluten, werden durch sein tiefinnerstes Wesen gefühlt. [...] Im Devachanischen ist seine Urheimat, und die Nachklänge aus dieser Heimatwelt, der geistigen Welt, ertönen ihm in den Harmonien und Melodien der physischen Welt. Sie durchziehen diese niedere Welt mit den Ahnungen eines herrlichen, wunderbaren Daseins; sie durchwühlen sein tiefinnerstes Wesen und durchzittern es

61 William Shakespeare, *The Merchant of Venice* (5. Akt, 1. Szene): «Der Mann, der nicht Musik hat in ihm selbst, / Den nicht die Eintracht süßer Töne rührt, / Taugt zu Verrat, zu Unheil und zu Tücken; / Die Regung seines Sinns ist dumpf wie Nacht, / Sein Trachten düster wie der Erebus. / Trau keinem solchen! – Horch auf die Musik!» (*Der Kaufmann von Venedig*, Komödie, übers. von August Wilhelm Schlegel, Stuttgart: Reclam, 1964 [1. Aufl. 1596], S. 80).

62 Rudolf Steiner, *Das Wesen des Musikalischen und das Tonerlebnis im Menschen. Acht Vorträge, zwei Fragenbeantwortungen und zwei Schlussworte, gehalten in Köln, Berlin, Leipzig, Dornach und Stuttgart in den Jahren 1906 und 1920 bis 1923*, Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1991, S. 16f.

63 Ebd., S. 17f.

mit Schwingungen von reinster Freude, erhabenster Geistigkeit, die ihm diese Welt nicht geben kann.⁶⁴

In Anbetracht der hier formulierten Einsicht, dass die Musik im Reich des Geistigen ihre Heimat habe und der menschliche Geist gerade darum in besonderem Maße von Musik heimatlich angesprochen werde – eine Einsicht, der wir in Reinform bereits bei Novalis begegneten –, lässt Steiner freilich nicht unerwähnt, dass die hier angesprochene Fühlungnahme mit der anderen Welt einer Erinnerungswirkung zu verdanken ist: «Denn nichts anderes ist es, als ein, wenn auch unbewusstes Sich-Erinnern».⁶⁵

Den komplexen Gedanken, dass der Mensch beim Erklingen von Musik aufgrund der in ihm selbst als Erinnerung ruhenden Musik an eben diese erinnert werde, nimmt 1937 auch Emile Cioran zum Ausgangspunkt einer Überlegung, die insbesondere durch ihre Schlussfolgerung aufhorchen lässt:

Wir tragen in uns die gesamte Musik: sie ruht in den Tiefenschichten der Erinnerung. All das, was musikalisch ist, gehört zur Reminiszenz. In der Zeit, da wir noch keinen *Namen* besaßen, müssen wir wohl alles vorausgehört haben.⁶⁶

Dieser Aphorismus mit seiner subtilen Pointierung, dass schlechthin alles Musikalische dem Bereich der Erinnerung zuzuordnen sei, hat seinerseits Nachklang gefunden bei Peter Sloterdijk. Dessen Reflexionen über die Frage *Wo sind wir, wenn wir Musik hören?*⁶⁷ (1993) dürften im Hinblick auf unseren Zusammenhang zu den hellstichtigsten Beiträgen des neueren musikphilosophischen Schrifttums zählen – auch insofern, als Sloterdijk aus dem von Cioran gefassten Gedanken des Voraus-Hörens beachtliche Schlüsse zieht und zu der Formulierung einer Ästhetik des Zurück-Hörens gelangt. Mit dieser ist nichts Anderes als eine Ästhetik des Sich-Erinnerns gemeint und mithin derjenige Rezeptionsmodus, der laut Sloterdijk die menschliche Hörwahrnehmung, das Musik-Erleben «nach der Ichbildung», bestimmt:

Erstens: vor der Individuation hören wir voraus – das heißt: das fötale Gehör antizipiert die Welt als eine Geräusch- und Klangtotalität, die immer im Kommen ist; es lauscht ekstatisch vom Dunkeln der Tonwelt entgegen, meist weltwärts orientiert, in einer unentmutigbaren Vorneigung in die Zukunft. Zweitens, nach der Ichbildung hören wir zurück – das Ohr will die Welt als Lärmtotalität ungeschehen machen, es sehnt sich zurück in die archaische Euphonie des vorweltlichen Innen, es aktiviert die Erinnerung an eine euphorische Enstase,

64 Ebd., S. 28.

65 Ebd., S. 25.

66 Emile Michel Cioran, *Von Tränen und von Heiligen* (Erstdruck: «Lacrimi si sfinti», 1937), mit einem Nachwort von Sanda Stolojan, aus dem Französischen übersetzt von Verena von der Heyden-Rynsch, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988, S. 23 (Hervorhebung im Original).

67 Sloterdijk, «Wo sind wir, wenn wir Musik hören?», in: *Weltfremdheit*, S. 294–325.

die uns wie ein Nachleuchten vom Paradies her begleitet. Man könnte sagen, das individuierte oder unglückliche Ohr strebt unwiderstehlich fort von der realen Welt hin zu einem Raum inniger akosmischer Reminiszenzen.⁶⁸

Was hier wie in den zuvor zitierten Passagen in den Blick fällt, ist nicht allein die Konstanz, mit der der antike Gedanke von der Musik als Erinnerung noch im 20. Jahrhundert rezipiert wird; was auffällt, ist auch die verblüffende Nähe der von Steiner, Cioran und Sloterdijk formulierten Musikanschauung zum Heimat- und Heimweh-Kontext. Sloterdijks luzides Wort vom «individuierten oder *unglücklichen* Ohr» beleuchtet dabei auf treffende Weise jenen erstmals von den Romantikern herausgestellten Zusammenhang von Heimweh und Gehörsinn, wobei gerade das Epitheton «unglücklich» auf die im Hören gemachte Dissonanz-Erfahrung, die Erfahrung des Nicht-mehr-Dazugehörens, höchst originell verweist.⁶⁹

Doch treffen sich die zitierten Autoren noch in einem weiteren Punkt, der mit dem Kuhreihen als dem exemplarischen Fall einer Erinnerungen und Heimweh weckenden Musik seit den Anfängen seiner ästhetischen Reflexion verbunden ist: der Wirkung der Musik als *Signe mémoratif*. So gewinnt Rousseaus Deutung vor dem Hintergrund der hier entfalteten Musikanschauung auf überraschende Weise an neuer Relevanz. In Anbetracht der Einsicht nämlich, dass der Mensch «die gesamte Musik in sich» trage und diese «in den Tiefenschichten der Erinnerung» ruhe (Cioran), wird offenbar, in welchem tieferen Sinne das Epitheton «mémoratif» in diesem Zusammenhang verstanden werden kann: als Hinweis auf ein Ur-Gedächtnis sowie eine metaphysische Erinnerung im Sinne von Anamnese.⁷⁰ Damit ist die Wirkung der Musik als *Signe mémoratif* nicht mehr Produkt des kulturellen Gedächtnisses, wie Rousseau formuliert hatte, sie ist aber auch nicht reines Produkt der Phantasie. Die sympathetische Reaktion des Menschen auf die Töne – von Rousseau im *Essai sur l'origine des langues* als ein Akt der *Reconnaissance*,⁷¹ von Senancour in *Obermann* als Ergebnis einer *Conserva-*

68 Ebd., S. 301.

69 Sloterdijk spricht an späterer Stelle, den an Jean Paul gemahnenden Utopie-Gedanken hervorkehrend, explizit von Heimweh und betont, dass «große Musik immer vom Heimweh nach dem weltlich Unmöglichen zeugt» (*Weltfremdheit*, S. 306, Anm. 1).

70 Vgl. Anselm Gerhard, «Das im Gedenken uns *dünkende* Bild eines Ungegenwärtigen». Erinnern und Entäußern in der Oper des 19. Jahrhunderts», in: *Resonanzen. Vom Erinnern in der Musik*, hrsg. von Andreas Dorschel, Wien: Universal Edition, 2007 (= Studien zur Wertungsforschung, 47), S. 134–148, hier: S. 145.

71 Vgl. Rousseau, «Essai sur l'origine des langues», in: ders., *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, Paris: Gallimard, 1995 (= *Œuvres complètes*, 5; 1. Aufl. 1781), S. 371–429, hier: S. 417: «c'est ainsi qu'ils [les sons] excitent en nous les mouvements qu'ils expriment et dont nous y reconnaissons l'image»; hierzu auch Rennicke, «Alphorn-töne als Vehikel», S. 340.

tion gedeutet⁷² – resultiert vielmehr aus der Einsicht, dass ihm die Töne vorgeburtlich inne sind: Sie klingen ihm vertraut, weil sie ihm «angeboren sind vor der Erde» (Jean Paul). Ganz in diesem Sinne heißt es denn auch bei Steiner: «Wenn der Mensch Musik hört, fühlt er sich wohl, weil diese Töne *übereinstimmen* mit dem, was er in der Welt seiner geistigen Heimat erlebt hat»,⁷³ und: «Aus ihr [der Musik] spricht zur Seele die ureigenste Verwandtschaft, aus ihr klingen in sie hinein Heimatklänge im tiefinnersten Sinne».⁷⁴

Das brennende Siegel

Heimat und Paradies, Heimweh und Erinnerung, *Signe mémoratif*: Wenn diese aus dem Nostalgie- und Kuhreihen-Kontext geläufigen Themen, Topoi und Motive noch die musikästhetischen Formulierungen des 20. Jahrhunderts gleichsam erinnerungsmotivartig durchziehen, so ist zu erahnen, in welchem Maße offenbar gerade das frühe 19. Jahrhundert – die Zeit, in der die Diskussion um den Kuhreihen und seine Wirkungen aktuell war – prägend auf diesen Diskurs eingewirkt haben musste. Eine Anschauung wie jene des publikumswirksamen Mystikers und Theosophen Louis-Claude de Saint Martin, nach der jeder Mensch «[porte] au tréfonds de lui-même, la réminiscence obscure du paradis primitif»,⁷⁵ war an der Wende zum 19. Jahrhundert dabei ebenso *en vogue* wie die Anknüpfung an den antiken Gedanken der Sphärenharmonie, die sich im deutschen, französischen und englischen Sprachraum gleichermaßen findet und etwa aufscheint in Byrons Charakterisierung des musikalischen Tons als «the soul and source of music, which makes known eternal harmony».⁷⁶ Im Gewährwerden von Musik, so pointierte diese Anschauung Senancour, empfinde sich der Mensch selbst als «une corde particulière dont les vibrations concourent à l'harmonie universelle»,⁷⁷ und es war Wackenroder, der die hier unausgesprochen geblie-

72 Vgl. Senancour, *Obermann*, S. 183: «cette harmonie romantique est la seule qui conserve à nos cœurs les couleurs de la jeunesse et la fraîcheur de la vie».

73 Steiner, «Das Wesen des Musikalischen», S. 18 (Hervorhebung vom Verf.).

74 Ebd., S. 29.

75 Zit. nach der Paraphrasierung bei Robert Baudry: «La musique: prélude ou signe d'extase dans les récits fabuleux de Gautier», in: *Actes du colloque international «Théophile Gautier et la musique»*, publié avec le concours du Centre National des Lettres Montpellier, Montpellier: Université Paul Valéry, 1986, S. 35–50, hier: S. 43.

76 George Gordon Lord Byron, *Childe Harold's pilgrimage. A romaunt*, Canto III, Str. 90, erklärt von August Mommsen, Berlin: Weidmann, 1885 (1. Aufl. 1812), S. 220.

77 Senancour, *Rêveries*, S. 42.

bene Einsicht ausdrücklich machte, dass das im Musik-Erleben sich ereignende Wieder- und Sichselbst-Erkennen zurückzuführen sei auf eine von der Musik ausgelöste Erinnerungswirkung: «eine geheime magische Freude durchströmt uns, wir glauben, uns selbst zu erkennen und uns einer alten, unendlich seligen Geisterfreundschaft zu erinnern».⁷⁸

Dass das magische Sich-Ereignen dieser Erinnerungswirkung freilich eine besondere Sensibilität des Hörers voraussetzt, lässt Wackenroder nicht unerwähnt:

Keinem sprechen diese Geistertöne,
Keiner sieht den Glanz der schönsten Schöne,
Dem im innern Herzen nicht das Siegel brennt,
Welches ihn als Eingeweihten nennt,
Woran ihn der Tonkunst Geist erkennt.⁷⁹

Wackenroders Bild vom «brennenden Siegel» verweist subtil auf den Heimweh-Kontext. Denn was da «im innern Herzen» brennt, ist Sehnsucht, ist Heimweh nach der «schönsten Schöne». Erscheint dieser Gedanke in einem die Wirkung der Musik rühmenden Gedicht Hermann Hesses geradezu ausformuliert («Wer sie hört, spürt ein Geheimnis walten, / Sieht es fliehen, wünscht es festzuhalten, / Brennt vor Heimweh. Denn er ahnt das Schöne»⁸⁰), so ist der Zusammenhang von «Geisterton» und Heimweh freilich schon zur Zeit Wackenroders aktuell, und er steht im Zeichen jener «Entgrenzung des Heimwehs zur Sehnsucht»,⁸¹ in deren Verlauf sich das einst vom Kuhreihen aufgerufene Bild der Heimat in ein Bild von Paradies, Himmel oder Ur-Heimat transformierte und das wachzurufen nun prinzipiell jeder Musik, selbst dem noch «ganz unbedeutenden Ton» (Moritz) zugesprochen wurde. Unmittelbar einleuchtend wird dieser Konnex bereits im Jahr 1782 bei Christoph Martin Wieland, der von «Heimweh nach dem Himmel»⁸² spricht und damit das neue, auf metaphysische Ebene gehobene Heimweh-

78 Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck, *Phantasien über die Kunst*, hrsg. von Wolfgang Nehring, Stuttgart: Reclam, 1973 (1. Aufl. 1799), S. 54.

79 Ebd., S. 101.

80 Hermann Hesse, «Orgelspiel», in: *Musik. Betrachtungen, Gedichte, Rezensionen und Briefe*, mit einem Essay von Hermann Kasack, hrsg. von Volker Michels, erw. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986 (1. Aufl. 1976), S. 27–31, hier: S. 31.

81 Siegfried Gröf, «Diagnose: Heimweh. Begriffsgeschichtliche Betrachtungen zu einem Phänomen zwischen Wissenschaft und Literatur», in: *Kunst und Wissenschaft um 1800*, hrsg. von Thomas Lange und Harald Neumeyer, Würzburg: Königshausen und Neumann, 2000, S. 89–107, hier: S. 106.

82 Christoph Martin Wieland, «An Olympia», zit. nach: Ernst, *Vom Heimweh*, S. 55.

Verständnis pointiert, das im deutschen Sprachraum ebenso verbreitet war wie im französischen: «Mal du pays» entgrenzt sich zu «mal du ciel».⁸³

Welche unmittelbaren Auswirkungen diese neue Heimweh-Deutung auf die romantische Deutung der Musik hatte, ist aus dem oben zitierten *Flegeljahre*-Passus bereits hervorgegangen: Wenn sich der Mensch im Erklingen von Musik erinnert und «Heimweh nach dem Himmel» empfindet, so ist dies der Einsicht zu verdanken, dass ihm die Töne *und ihr* «Himmel angeboren sind vor der Erde» (Jean Paul).⁸⁴ Erscheint diese Anschauung zwar weit entfernt vom ursprünglichen Erinnerungs-Mechanismus, wie er im Rahmen der romantischen Kuhreihen-Rezeption diskutiert worden ist, so ist es gleichwohl bemerkenswert, dass in den neuen Formulierungen der Wirkungsmacht der Musik der ursprüngliche Heimweh-Kontext *trotz* seiner Entgrenzung erkennbar bleibt. Als ein Beispiel für dieses erstaunliche Fortleben des aus der Überlieferungsgeschichte des Kuhreihens gewissermaßen mittradierten Heimweh-Aspekts sei eine Passage aus Tiecks *Franz Sternbalds Wanderungen* genannt. Auch hier ist von der Musik im Allgemeinen die Rede, wenn der Maler Rustici bemerkt, dass er während des Erklings von Musik oft «sehr ernsthaft» wird und nun versucht, diese Wirkung näher zu fassen:

ich kann meine Natur nicht immer ganz beherrschen, und alle süßen Töne der Instrumente und der Sängerin ziehen sie zur Melancholie. Ich habe mich oft gefragt: woher? warum? aber ich kann mir selber keine Rechenschaft geben.» «Ihr werdet vielleicht dadurch an trübselige Gegenstände erinnert», sagte Laura. «Nein, das ist es nicht», fuhr der Maler fort, «sondern mir ist im Gegenteil innerlich dann sehr wohl, meine Freude, die wie ein gefangener Adler in Ketten gesessen hat, schlägt nun mit einem Male die muntern, tapfern Schwingen auseinander. Ich fühle, wie die Kette zerreißt, die mich noch an der Erde hielt, über die Wolken hinaus, über die Bergspitzen hinüber, der Sonne entgegen mein Flug gewendet. [...]»⁸⁵

83 Alphonse de Lamartine, *Raphaël. Pages de la vingtième année*, Prologue, nouvelle édition, Paris: Hachette, o.J. (1. Aufl. 1849), S. 5: «nous disions, en faisant allusion à ce sentiment de nostalgie qu'on appelle le mal du pays, qu'il avoit le mal du ciel!» Vgl. bereits Pierre-Simon Ballanche, *Du sentiment considéré dans ses rapports avec la littérature et les arts*, Lyon: Ballanche et Barret, 1801, S. 112: «la nostalgie céleste».

84 Als einen «unsichtbaren Himmel» bezeichnet ganz in diesem Sinne auch Tieck die Musik und bemerkt zu ihrer Wirkung: «Mit magnetischer Gewalt zieht der unsichtbare Himmel mein Herz an sich und bewegt alle Ahndungen durcheinander, die längst ausgeweinten Freuden, die unmöglichen Wonnen, die Hoffnungen, die keine Erfüllung zugeben». (Ders., *Franz Sternbalds Wanderungen*, S. 46.) Vgl. auch die Formulierung «der ganze Tonhimmel» des jungen Robert Schumann im Tagebuch vom 13. Juli 1828, in: Robert Schumann, *Tagebücher*, Bd. 1, hrsg. von Georg Eismann, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1971, S. 94.

85 Tieck, *Franz Sternbalds Wanderungen*, S. 387.

Mit der Schilderung dieser melancholischen Hör-Erfahrung weist sich Tieck als ein reflektierter und auf der Höhe des aktuellen ästhetischen Diskurses argumentierender Zeitgenosse Jean Pauls aus. Denn keineswegs wird Rustici, wie Laura vermutet, an «trübselige Gegenstände» durch die Musik erinnert. Die Musik erinnert ihn vielmehr an die Musik in ihm selbst («mir ist im Gegenteil *innerlich* dann sehr wohl»): Rusticis «innerliches» Wohlgefühl gründet im Gewährwerden seiner eigenen Innerlichkeit. Die Kraft der Verwandlung, die die Musik bewirkt (und in deren Beschreibung die für die Kuhreihen- und Musik-Rezeption der Zeit signifikante Plötzlichkeit und Flug-Metaphorik sowie das Bild von den «Bergspitzen» nicht fehlen darf), ist damit einer Erinnerungswirkung zu verdanken. Der Fortgang, den Rusticis Reflexion nimmt, ist in dieser Hinsicht denn auch besonders bemerkenswert:

Es ist, als wenn Stimmen mich erinnerten, dass ich schon einst viel glücklicher gewesen sei und dass ich auf dieses Glück von neuem hoffen müsse. Die Musik ist es nicht selbst, die so zu mir spricht, aber ich höre sie wie abgebrochene Laute aus einer ehemaligen verlorenen Welt, die ganz und durchaus nur Musik war, die nicht Teile, Abgesondertheit hatte, sondern wie ein einziger Wohlklang, lauter Biagsamkeit und Glück dahinschwebte und meinen Geist auf ihren weichen Schwanenfedern trug, statt dass er auch jetzt noch auf den süßesten Tönen wie auf Steinen liegt und sein Unglück fühlt und beklagt.⁸⁶

«Die Musik ist es nicht selbst, die so zu mir spricht, aber ich höre sie wie abgebrochene Laute aus einer ehemaligen verlorenen Welt»: Was Tieck in diesem ganz und gar staunenswerten Diktum, mit dem sich Rustici die Wirkung der Musik zu erklären versucht, reflektiert, ist nichts Geringeres als jene von Rousseau erstmals am Kuhreihen exemplifizierte Einsicht in die Wirkung der Musik als *Signe mémoratif*: «La musique n'agit point précisément comme musique, mais comme signe mémoratif». Zugleich demonstriert Tiecks Allusion, in welcher Weise der Rousseau'sche Gedanke von den Romantikern aufgegriffen und auf das Terrain der romantischen Musikan-schauung überführt worden ist. Dass die Musik Rustici zum Erinnerungszeichen wird, ist der Tatsache zu verdanken, dass sie ihm «wie abgebrochene Laute» in den Ohren klingt, mithin wie ein Echo «aus einer ehemaligen verlorenen Welt, die ganz und durchaus nur Musik war» – der Gleichklang mit Jean Pauls Anschauung der Musik als «Nachklang aus einer entlegnen harmonischen Welt» ist unverkennbar. Und so dürfte es kein Zufall sein, dass Tiecks Rousseau-Reminiszenz just im Kontext jener Erfahrung steht, von der bereits die Reflexion Rousseaus ihren Ausgang nahm: der Erfahrung von Heimweh – «[...] und meinen Geist auf ihren weichen Schwanenfedern trug, statt dass er auch jetzt noch auf den süßesten Tönen wie auf Steinen liegt und sein Unglück fühlt und beklagt».

86 Ebd.

Musik als Erinnerung an das Paradies

«Wo sind wir, wenn wir Musik hören?» – die diesem Beitrag als Motto vorangestellte Frage soll an dieser Stelle noch einmal aufgegriffen werden. Sloterdijk hat sie im Bewusstsein des «unglücklichen Ohrs» des Menschen gestellt und den gesuchten Ort folglich in einem der realen Welt entgegengesetzten «Raum inniger Reminiszenzen» verortet, in welchem es dem Menschen bedeutungsvoll nachleuchtet vom Paradies. Tieck hat in dem zuletzt zitierten *Sternbald*-Passus bereits ganz ähnliche Antworten gefunden, Antworten indes, die sich von jenen Rousseaus – wenn auch nur graduell, aber gerade darin signifikant – unterscheiden.

Hatte Rousseau mit Blick auf die Schweizer Soldaten betont, die vom Kuhreihen geweckten Erinnerungen hätten diese in «leur pays, leurs anciens plaisirs, leur jeunesse, & toutes leurs façons de vivre» zurückversetzt und in ihren Herzen eine «douleur amère d'avoir perdu tout cela» verursacht, so akzentuiert Tieck mit Blick auf die Hör-Erfahrung Rusticis zwar ebenfalls eine Verlusterfahrung, verortet das Verlorene jedoch – romantischer Anschauung entsprechend – in einem metaphysischen Bereich, einer «ehemaligen verlorenen Welt, die ganz und durchaus nur Musik war». Dass das verheißungsvolle Potenzial, das den Tieck'schen Nachklängen («abgebrochene Laute») eingeschrieben ist, jenem Sloterdijk'schen «Nachleuchten vom Paradies» weitaus näher steht als den von Rousseau hervorgehobenen Heimat- und Kindheitserinnerungen, erscheint dabei ebenso offensichtlich wie eine Zuordnung des von Rustici emphatisch beschriebenen Fühlens zu jenem Musik-Empfinden naheliegend, das Sloterdijk als eine Strebung «ins Befreite, Verinnerlichte»⁸⁷ bezeichnet hat.

Die Elevationskraft der Musik, die den Horizont einer real existierenden Welt und konkret erlebten Vergangenheit übersteigt und den Menschen in einen raum- und zeitenthobenen «Schwebezustand»⁸⁸ überführt, hat auch Franz Liszt sprachlich beschworen. Der im Folgenden zitierte Passus liest sich wie ein Echo der Tieck'schen *Sternbald*-Passage und zugleich wie eine Bündelung jener in den *Flegeljahren* formulierten Musikanschauung Jean Pauls:

Auf den hochgehenden klingenden Wogen der Tonkunst hebt es [das Gefühl] uns zu Höhen empor, die über der Atmosphäre unseres Erdballs liegen: da zeigt es uns sternschimmernde Wolkenlandschaften mit Weltarchipelen, die im Äther gleich Schwanen singend im Raume sich bewegen. Auf den Flügeln der unendlichen Kunst zieht es uns mit fort in Regionen, zu denen es allein zu dringen vermag, wo in geläuterter Luft das Herz sich erweitert und

87 Sloterdijk, *Weltfremdheit*, S. 301.

88 Ebd.

ahnungsvoll am Dasein eines körper- und hüllenlos geistigen Lebens Theil nimmt. Ja, was uns über die kärgliche, dürftige irdische Hülle, über unseren beschränkten Planeten hinaus die Auen der Unendlichkeit öffnet [...], [was] uns vorüberführt an den unbeschreiblichen Erinnerungen, welche unsere Wiege umstanden, uns vorüberführt an himmlischen Gestalten, die wir kannten und die uns dereinst wieder umarmen werden [...] –: ist es nicht die Musik, die vom Urquell alles Gefühles belebte Musik, die so wie dieses in uns schwebt, ehe es sich kundgiebt, ehe es in der Gießform des Gedankens gerinnt und erstarrt?⁸⁹

Der Passus in seinem exaltierten Bilderreichtum ist nicht nur deshalb bemerkenswert, da in ihm einmal mehr die Rezeption jenes antiken Gedankens von der vorgeburtlich «in uns schwebenden» Musik zum Ausdruck kommt. Auch macht er kenntlich, dass die von der Musik geweckten Erinnerungen offenbar sowohl physischer als auch metaphysischer Natur sind, sowohl auf eine konkrete Heimat («unsere Wiege»), als auch eine imaginäre Ur-Heimat («Auen der Unendlichkeit», «himmlische Gestalten») hindeuten. Der ideengeschichtliche Wandel, in dessen Verlauf physische in metaphysische Erinnerung übergeht, erscheint in Liszts Formulierung derart, dass der alte Rousseau'sche Kontext keineswegs ausgeblendet, vielmehr aufgegriffen und mit der neuen romantischen Anschauung verknüpft wird. Bereits Herder hatte, wie Liszt, *beide* «Orte» der Erinnerung zur Sprache gebracht, als im *Göttergespräch* (1782) titulierten Disput zwischen der Muse der Malerei und jener der Tonkunst die Rede kam auf die Macht der Musik, die den Menschen «plötzlich in alte Empfindungen und Gegenden der Jugend, oder in unbekannte Auen eines seligen Paradieses versetzt».⁹⁰

Gleichwohl stellen die zitierten Beispiele Herders und Liszts eher Einzelfälle denn die Regel dar. «Frey, *unbestimmt* angeregt» (Novalis) von Musik, lässt diese in der Erinnerung vielmehr aufscheinen, «was wir der Kindheit gern zuschreiben möchten, was aber früher als Kindheit zu seyn scheint»⁹¹ – eine Zeit, die Jean Paul «tiefe Kindheit»⁹² nannte und für die auch die französische Geistesgeschichte des frühen 19. Jahrhunderts ganz ähnlich lautende Formulierungen parat hat. Spricht Chateaubriand von «souvenirs de ma première enfance»,⁹³ so Théophile Gautier von einer

89 Franz Liszt, «Berlioz und seine *Harold-Symphonie*», in: *Gesammelte Schriften*, Hildesheim: Olms, 1978 (1. Aufl. 1882), Bd. 4, S. 31.

90 Herder, «Ob Malerei oder Tonkunst eine größere Wirkung gewähre? Ein Göttergespräch», in: ders., *Sämmtliche Werke*, hrsg. von Bernhard Suphan, Berlin: Weidmann, 1888, Bd. 15, S. 222–240, hier: S. 236 (Hervorhebung vom Verf.).

91 Clemens Brentano, «Von Volksliedern», in: ders., *Sämmtliche Werke und Briefe*, Bd. 6: *Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder*, Teil 1, hrsg. von Heinz Rölleke, Stuttgart: Kohlhammer, 1975, S. 405–442, hier: S. 430.

92 Jean Paul, «Die unsichtbare Loge», in: ders., *Werke*, Bd. I/1, S. 412.

93 François-René de Chateaubriand, *René*, in: ders., *Atala, René, Les Aventures du dernier Abencerage*, sous la dir. de Pierre Moreau, Paris: Gallimard, 1971 (1. Aufl. 1802), S. 139–182, hier: S. 145.

«première vie»,⁹⁴ die sich als Erinnerung im Musik-Erleben einstellt, Balzac von einem «pays mystérieux de la Rêverie».⁹⁵

In systematischer Hinsicht ist es von diesen Formulierungen schließlich nur noch ein Schritt zu jener Anschauung, die den Erinnerungsdiskurs des 19. Jahrhunderts auf wohl nachdrücklichste Weise bestimmt und auf die Frage, «wo wir sind, wenn wir Musik hören», eine der wirkungsmächtigsten Antworten gegeben hat: die Vorstellung von der Musik als einer Erinnerung an das Paradies. In Wackenroders *Die Töne* titulierte Kapitel aus den *Phantasien über die Kunst* heißt es dazu:

Aber was kann erstaunenswürdiger sein, als dass durch des Menschen Kunst und Bemühung sich plötzlich in der Stille unsichtbare Geister erzeugen, die mit Wonne und Seligkeit unser Herz bestürmen und es erobern? Dass wenn wir gern unsern Blick vor der düren Gegenwart verschließen, die uns manchmal wie die Mauern eines Gefängnisses drängt und beengt – sich dann ein neues Land, eine paradiesische Gegend über unsern Häuptern ausspannt mit Blumen und herrlichen Bäumen und goldenen Springbrunnen? Wie im stürmenden Ozean eine selige Insel, wie eine Abendröte, die sich plötzlich zum dichten körperlichen Wesen zusammenzieht, uns auf ihren Wolken aufnimmt, uns aus der Nacht hier unten erlöst und uns mit den hellsten Strahlen umzingelt und wir nun auf dem azurnen Boden wandeln und einheimisch sind, unsre Häuser im roten Glanze finden, unsere Freunde in den lichten Wolken, alles, was uns so lieb und teuer war, in sichtbarlicher Gestalt uns entgegenlächelnd.⁹⁶

Mit dem schwärmerisch formulierten Wort von der «paradiesischen Gegend», in welcher der Mensch während des Musik-Erlebens «einheimisch» sei, leuchtet einmal mehr der für Wackenroder mit der Erinnerungswirkung der Musik offenbar untrennbar verbundene Heimat- und Heimweh-Kontext auf – ein Topos, der in Wackenroders Beschreibung zudem derart plastisch mit Leben gefüllt wird, dass der an sich ganz im Metaphysischen angesiedelte Bereich der Paradieses-Heimat geradezu physische Präsenz gewinnt. In dieser Hinsicht ähnlich bemerkenswert ist ein bereits 1782 von Herder formulierter Gedanke, in dem die aus dem alten Heimweh-Kontext stammenden Begriffe «Jugend» und «Kindheit» zwar noch explizit aufgegriffen, nun jedoch – in auffallendem Unterschied zur oben zitierten *Göttergespräch*-Passage – sämtlich unter metaphysischen Vorzeichen verhandelt werden:

ein einziger Klang, der jetzt die Seele berührt, erweckt alle schlafende Töne aus ältern Zeiten [...]: Erinnerungen aus dem Paradiese, aber nicht eines schon einmal genossenen Menschen-

94 Théophile Gautier, *Spirite. Nouvelle fantastique*, Paris: Charpentier, 1866, S. 182.

95 Honoré de Balzac, *Massimilla Doni*, in: ders., *Sarrasine, Gambara, Massimilla Doni*, sous la dir. de Pierre Brunel, Paris: Gallimard 1995 (1. Aufl. 1837), S. 157–258, hier: S. 210.

96 Wackenroder – Tieck, *Phantasien über die Kunst*, S. 100.

lebens, sondern aus dem Paradiese der Jugend, der Kindheit, angenehmer Träume, die wir schlafend oder wachend träumten, und die ja eigentlich das wahre Paradies sind.⁹⁷

Herders Einsicht, dass die Musik im Menschen Töne erwecke – «Töne aus ältern Zeiten», Töne als «Erinnerungen aus dem Paradiese» –, bringt einen Beziehungszauber zum Vorschein, der die Formulierungen romantischer Musikästhetik mitunter derart innig durchzieht, dass die einzelnen Begriffe «Musik», «Erinnerung» und «Paradies» kaum mehr voneinander zu scheiden, mithin geradezu synonym zu verstehen sind. Zwei Passagen aus dem Werk Arthur Schopenhauers verdeutlichen dies besonders eindrücklich. So heißt es im Musik-Paragrafen des 1819 erschienenen Ersten Bandes der *Welt als Wille und Vorstellung*:

Das unaussprechlich Innige aller Musik, vermöge dessen sie als ein so ganz vertrautes und doch ewig fernes Paradies an uns vorüberzieht, so ganz verständlich und doch so unerklärlich ist, beruht darauf, dass sie alle Regungen unseres innersten Wesens wiedergibt, aber ganz ohne die Wirklichkeit und fern von ihrer Quaal.⁹⁸

Ist der Gedanke von der Musik, die als Paradies vor dem inneren Auge des Hörers vorüberzieht, hier ganz im Sinne der oben dargestellten Formulierungen Wackenroders und Herders zum Ausdruck gebracht, so findet sich in Schopenhauers nur ein Jahr später erschienenen *Philosophischen Vorlesungen* zur Metaphysik des Schönen ein vor dem Hintergrund der eben zitierten Passage durchaus hellhörig machendes Diktum. In ihm heißt es – nun gänzlich losgelöst vom Musik-Kontext – über die Erinnerung, «dass die Erinnerung an Szenen der Vergangenheit und Entfernung oft plötzlich an uns vorüberzieht, wie ein verlorenes Paradies».⁹⁹

Der bis in den Wortlaut hineinreichende Gleichklang dieser beiden Passagen ist bemerkenswert. Ist es dort die Musik, so hier die Erinnerung, die als bzw. wie «ein Paradies an uns vorüberzieht». Das aufscheinende Bild vom Paradies firmiert bei Schopenhauer als Metapher sowohl für die Wirkung der Musik als auch der Erinnerung – ein subtiler Gedanke in Anbetracht der Einsicht, dass Musik und Erinnerung ihrerseits Metaphern in des Wortes ursprünglicher Bedeutung sind: Musik und Erinnerung *überführen* den Menschen ins Paradies. Schopenhauers metaphorische Gleichsetzung von Musik und Paradies einerseits, Erinnerung und Paradies andererseits – eine Gleichsetzung, die auch Jean Paul in einem berühmt gewordenen

97 Herder, «Ueber die Seelenwandrung», in: ders., *Sämmtliche Werke*, Bd. 15, S. 243–303, hier: S. 255.

98 Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung I*, hrsg. von Rolf Toman, Köln: Könnemann, 1997 (1. Aufl. 1819), Bd. 1, Teilband. 1, § 52, S. 389.

99 Ders., *Metaphysik des Schönen. Philosophische Vorlesungen III*, hrsg. und eingel. von Volker Spierling, München: Piper, 1985, S. 96 f.

Aphorismus zum Ausdruck brachte: «Die Erinnerung ist das einzige Paradies, aus welchem wir nicht getrieben werden können»¹⁰⁰ –, legt damit frei, in welcher Weise die Begriffe «Musik», «Erinnerung» und «Paradies» im frühen 19. Jahrhundert schillernd, geradezu polyphon, ja konvertibel geworden sind: Der Mensch befindet sich dank der Musik im Paradies der Erinnerung, wie er sich dank der Erinnerung im Paradies der Musik befindet.¹⁰¹

Wirken Musik und Erinnerung damit in gleichem Maße gleichsam paradiesisch auf den Menschen, so ist es schließlich kaum mehr verwunderlich, dass es dem romantischen Menschen als naheliegend erscheinen musste, auch Musik und Erinnerung, diese beiden magnetisch aufeinander bezogenen Reiche, *ineinszusetzen*. So leuchtet in einer Formulierung Wackenroders just jene bei Schopenhauer noch unausgesprochen gebliebene metaphorische Gleichsetzung von Musik und Erinnerung auf, wenn es in den *Phantasien über die Kunst* über die Töne heißt: «oft gewahren wir sie nur wie ein fortschwebendes Gebilde, wie unstete Erinnerung»,¹⁰² während James Macpherson diesen Gedanken nur wenig später, 1807, in einer seiner *Ossian*-Dichtungen wie folgt in Worte fasst: «The music was like the memory of joys that are past, pleasant and mournful to the soul».¹⁰³

Ein helles Licht wirft diese Anschauung nicht zuletzt auf das Diktum Robert Schumanns, demzufolge «die Musik an sich ja eine Erinnerung» sei, «eine Erinnerung an das Schönste, was auf der Erde gelebt und gestorben».¹⁰⁴ Dieses Bekenntnis, das von Schumanns Jean Paul-Lektüre unverkennbar inspiriert ist, weist eindrücklich auf das Ausmaß der Verschmelzung hin, zu welchem Musik und Erinnerung romantischem Verständnis nach fähig sind, und es gewinnt in einem Bonmot Balzacs eine vollends brennpunktartige Bündelung: «la musique, pour moi, ce sont des souvenirs».¹⁰⁵

100 Jean Paul, «Impromptu's, welche ich künftig in Stammbücher schreiben werde» (zuerst erschienen in Cottas *Taschenbuch für Damen auf 1812*), in: ders., *Werke*, Bd. II/3, S. 814–823, hier: S. 820.

101 Vgl. hingegen den romantischer Anschauung unverkennbar entlehnten, jedoch kritisch formulierten Gedanken in Hesses Gedicht *Orgelspiel*, demzufolge die Menschen «[s]ich verloren haben, dass die eiligen Jungen / Die Gesetze nicht mehr kennen, der Figuren / Bau und Sinn kaum noch erfüllen mögen / Dass die Töne nicht Erinnerungen / Mehr des Paradieses ihnen sind» (*Musik. Betrachtungen, Gedichte*, S. 30) – ein Gedanke, der uns Heutigen, die wir Zeugen einer «entinnerten Medienzivilisation» sind (Sloterdijk, *Weltfremdheit*, S. 295), nachgerade postmodern anmuten mag.

102 Wackenroder/Tieck, *Phantasien über die Kunst*, S. 44.

103 James Macpherson, «The death of Cuthullin», in: ders., *The poems of Ossian*, translated by James Macpherson, London: Cadell and Davies, 1807, Bd. 2.

104 Robert Schumann, «Phantasien, Kapricen usw. für Pianoforte», in: ders., *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hrsg. von Martin Kreisig, Leipzig: Breitkopf, 1914, Bd. 1, S. 231–239, hier: S. 236.

105 Balzac, *Lettres à l'Étrangère (1833–1842)*, Paris: Calmann Lévy, 1899, S. 168.

Diese Anschauung in ein Gleichnis umgeschmolzen zu haben, in dem der Gedanke von der Musik als Erinnerung an das Paradies kostbare Gestalt gewinnt, ist indes das Verdienst von Franz Werfel. Dieser hatte als 23-Jähriger in seinem Prosastück *Die Erschaffung der Musik* (1913) die Musik aus einer «entschwebenden Erinnerung» an das verlorene Paradies hervorgehen lassen und damit den Entstehungsmythen der Musik einen ebenso geistreichen wie bedeutungsvollen Beitrag hinzugefügt:

Als Gott die sündigen Menschen aus dem Paradies vertrieben hatte und ihr bebender Schatten flüchtig aus dem Tor gefahren war, da schrumpfte vor seinen und seiner Engel Blicken der Garten zusammen und war alsbald ein Haufen vorjährigen Laubes, das ein kleiner Wind davontrug, ehe der Herr noch Zeit hatte, jammernd die Hand zu erheben. Und Gott blickte hin auf die Welt und sah, dass die Menschen sie in ihre Schuld verstrickt hatten. Alles Beisammensein war Bosheit und Mord war der Gedanke der Wesen vom Morgen bis zum Abend. Und Samael, der Engel des Leidens und des Todes, brauste dahin vom Anfang zum Niedergang. Die Menschen duldeten nicht, dass etwas da sei und ihnen nichts nütze sei, und sie holten die glücklichen Tiere von der Weide und spannten die lustigen Pferde vor ihre Droschken, dass sie trauriger wurden als die Trauer und in ihren alten Augen ein immer grauer Himmel schwamm. Die Löwen brüllten in ihren Höhlen, und die Heere erglänzten auf den Bergen mit ihren Fahnen, und ein Mensch sagte zum anderen: «Ich bin gut, du aber bist schlecht». Gott aber sah in die Welt und schrie auf, dass die Festungen der unteren und oberen Himmel erbeben, denn unter seinen Händen, wie ein rasendes Räderwerk, war ihm die Welt davongelaufen und er war ganz ohne Macht. Und er suchte den Schlüssel, um dies böse Räderwerk einzuhalten, und fand ihn nicht. Er sann und sann, um sich des hohen Wortes zu besinnen, aus dem er die gute und richtige Welt erschaffen hatte, aber das war vergessen und das Gedächtnis von der richtigen Welt war in ihm erloschen. Da litt Gott über alle Maßen, dass der Schlüssel der Seligkeit und das Wort der Wahrheit verloren sei, und er wurde finster und sagte: «In meinem Ebenbild liegt der Irrtum». Und er weinte sechs Tage lang, und da er weinte, schuf er gar nichts. Am siebenten, als er ruhen wollte, wies er den Strom seines Herzens zur Ruhe. Doch als seine Tränen versiegte, da war es, als wollte er sich des Wortes besinnen, und die Erinnerung der guten und ehemals rechten Welt trat wie ein kurzer und ferner Schein in ihn ein und verschwand alsbald. Und er beugte sein Haupt und schuf aus der entschwebenden Erinnerung ein Ding, das kein Geschöpf war und nicht des Guten und Bösen hatte und nur die Erinnerung ist an die ehemals gute und rechte Welt. Es war aber kein Geschöpf, was er erschuf, sondern es war eine süße Ordnung, eine zarte Welt ohne Schuld, eine Vollendung von Gesetzen, die sich an den Händen hielten, ein Zusammensein von leichten Wesen, ohne Hochmut und voll Liebe, ein Kommen und Gehen von flatternden Gestalten, die sich nicht stießen und ineinander lächelten. Und Gott sprach: «Siehe, dies hier ist die Erinnerung an die gute und ehemals rechte Welt», und zu seinem Gebilde sagte er: «Geh hin und sei für die Menschen, was du bist – Erinnerung!». ¹⁰⁶

106 Franz Werfel, «Die Erschaffung der Musik», in: ders., *Gesammelte Werke in Einzelbänden*, hrsg. von Knut Beck, Frankfurt am Main: Fischer, 1989, Bd. 3, S. 48f. Den Hinweis auf Werfel verdanke ich Riethmüller, *Gedichte über Musik*, S. 39.

Abstract

The triad of “music”, “memory” and “longing for home” in the subtitle of this article refers to a connection which contemporaries of the 18th and early 19th century found within a single phenomenon: the effect of the *Ranz des vaches*. This simple strain played on Alphorns by Swiss cowherds when gathering their herd was – apart from its rural function – first discussed in medical literature of the Pre-Enlightenment. However, beginning with Jean-Jacques Rousseau, who transferred it to the field of aesthetics, the *Ranz des vaches* progressed rapidly during the course of its Romantic reception as a fascinating empirical phenomenon, and at length detached from its original suggestive powers, came to be the stimulus of a new musical philosophy. Utterly neglected up to now, the characteristic motives of its reception – homeland and homesickness, echo and recollection, childhood and paradise – were met with a wide response in discourse on musical aesthetics from Senancour, Jean Paul, Herder, Novalis, Tieck and Byron to Werfel, Bloch, Steiner and Cioran. These ideas exist even today in musical concepts such as leitmotif, the core of which is metaphysical in nature.

Bibliographie

- Ballanche Pierre-Simon, *Du sentiment considéré dans ses rapports avec la littérature et les arts*, Lyon: Ballanche et Barret, 1801.
- Balzac Honoré de, *Lettres à l'Étrangère (1833–1842)*, Paris: Calmann Lévy, 1899.
- Balzac Honoré de, *Massimilla Doni*, in: ders., *Sarrasine, Gambarà, Massimilla Doni*, sous la dir. de Pierre Brunel, Paris: Gallimard 1995 (1. Aufl. 1837), S. 157–258.
- Baudry Robert, «La musique: prélude ou signe d'extase dans les récits fabuleux de Gautier», in: *Actes du colloque international «Théophile Gautier et la musique»*, publié avec le concours du Centre National des Lettres Montpellier, Montpellier: Université Paul Valéry, 1986, S. 35–50.
- Baumann Max Peter, Art. «Kuhreihen», in: *MGG²S*, Bd. 5 (1996), Sp. 810–817.
- Berlepsch Hermann Alexander, *Die Alpen in Natur- und Lebensbildern*, Leipzig: Costenoble, 1861.
- Berlioz Hector, *Mémoires*, sous la dir. de Pierre Citron, Paris: Flammarion, 1991 (1. Aufl. 1870).
- Bielefeldt Christian, Art. «Echo», in: *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*, hrsg. von Nicolas Pethes und Jens Ruchatz, Reinbek: Rowohlt, 2001, S. 131.
- Bloch Ernst, *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1959.
- Bloch Ernst, *Zur Philosophie der Musik*, hrsg. von Karola Bloch, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.
- Bolzinger André, *Histoire de la nostalgie*, Paris: Campagne première, 2007.
- Braunschweiger, *Promenade durch die Schweiz*, Hamburg: Hoffmann, 1793.
- Brentano Clemens, «Von Volksliedern», in: ders., *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 6: *Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder*, Teil 1, hrsg. von Heinz Rölleke, Stuttgart: Kohlhammer, 1975, S. 405–442.
- Bunke Simon, *Heimweh. Studien zur Kultur- und Literaturgeschichte einer tödlichen Krankheit*, Freiburg: Rombach, 2009.

- Byron George Gordon Lord, *Childe Harold's pilgrimage. A romaunt*, erklärt von August Mommsen, Berlin: Weidmann, 1885 (1. Aufl. 1812).
- Cernuschi Alain, «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: Chronos, 2000, S. 45–63.
- Chateaubriand François-René de, *René*, in: ders., *Atala, René, Les Aventures du dernier Abencerage*, sous la dir. de Pierre Moreau, Paris: Gallimard, 1971 (1. Aufl. 1802), S. 139–182.
- Cioran Emile Michel, *Von Tränen und von Heiligen* (Erstdruck: «Lacrimi si sfinti», 1937), mit einem Nachwort von Sanda Stolojan, aus dem Französischen übersetzt von Verena von der Heyden-Rynsch, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988.
- Cloot Julia, *Geheime Texte. Jean Paul und die Musik*, Berlin: de Gruyter, 2001.
- Denkwürdigkeiten aus dem Leben des Jean Paul Friedrich Richter. Zur Feier seines hundertjährigen Geburtstages*, hrsg. von Ernst Förster, Bd. 4: *Buch der Gedanken*, München: Fleischmann, 1863.
- Ebel Johann Gottfried, *Schilderung der Gebirgsvölker der Schweiz*, Erster Teil, Leipzig: Wolf, 1798.
- Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, hrsg. von Gustav Schilling, Stuttgart: Köhler, 1835–1842.
- Encyclopédie du dix-neuvième siècle: répertoire universel des sciences, des lettres et des arts avec la biographie de tous les hommes célèbres*, Paris: Lamotte, 1851–1859.
- Ernst Fritz, *Vom Heimweh*, Zürich: Fretz & Wasmuth, 1949.
- Gautier Théophile, *Spirite. Nouvelle fantastique*, Paris: Charpentier, 1866
- Gély-Ghedira Véronique, *La nostalgie du moi. Écho dans la littérature européenne*, Paris: Presses Universitaires de France, 2000.
- Gerhard Anselm, «Das im Gedenken uns dünkende Bild eines Ungegenwärtigen». *Erinnern und Entäußern in der Oper des 19. Jahrhunderts*, in: *Resonanzen. Vom Erinnern in der Musik*, hrsg. von Andreas Dorschel, Wien: Universal Edition, 2007 (= Studien zur Wertungsforschung, 47), S. 134–148.
- Gröf Siegfried, «Diagnose: Heimweh. Begriffsgeschichtliche Betrachtungen zu einem Phänomen zwischen Wissenschaft und Literatur», in: *Kunst und Wissenschaft um 1800*, hrsg. von Thomas Lange und Harald Neumeyer, Würzburg: Königshausen und Neumann, 2000, S. 89–107.
- Guichard Léon, *La musique et les lettres au temps du Romantisme*, Paris: Presses Universitaires de France, 1955.
- Herder Johann Gottfried von, «Kalligone», in: ders., *Schriften zu Literatur und Philosophie 1792–1800*, hrsg. von Hans Dietrich Irscher, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1998 (= *Werke*, 8), S. 641–964.
- Herder Johann Gottfried von, «Ob Malerei oder Tonkunst eine größere Wirkung gewähre? Ein Göttergespräch», in: ders., *Sämmtliche Werke*, Bd. 15, S. 222–240.
- Herder Johann Gottfried von, *Sämmtliche Werke*, hrsg. von Bernhard Suphan, Berlin: Weidmann, 1888.
- Herder Johann Gottfried von, «Ueber die Seelenwanderung», in: ders., *Sämmtliche Werke*, Bd. 15, S. 243–303.
- Hesse Hermann, «Orgelspiel», in: *Musik. Betrachtungen, Gedichte, Rezensionen und Briefe*, mit einem Essay von Hermann Kasack, hrsg. von Volker Michels, erw. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986 (1. Aufl. 1976), S. 27–31.
- Hoffmann Ernst Theodor Amadeus, «Sinfonie [...] par Louis van Beethoven», in: *Schriften zur Musik. Aufsätze und Rezensionen*, hrsg. von Friedrich Schnapp, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1979, S. 34–51.

- Hugi Franz Josef, *Naturhistorische Alpenreise*, Solothurn: Amiet-Lutiger, 1880 (1. Aufl. 1830).
- King Alexander Hyatt, «Mountains, music, and musicians», in: *The Musical Quarterly*, 31 (1945), S. 395–419.
- König Franz Niklaus, «Vorschläge zur Aufmunterung des Alphorns, und Wiederbelebung des Gesanges auf dem Lande», in: *Unspunnen. Die Geschichte der Alphirtenfeste*, hrsg. von Rudolf Gallati und Christoph Wyss, Interlaken: Schlaefli, 1993.
- Lamartine Alphonse de, *Raphaël. Pages de la vingtième année*, nouvelle édition, Paris: Hachette, o. J. (1. Aufl. 1849).
- Le Gall Béatrice, «Expérience et théorie de la musique chez Senancour: un sensualiste mystique», in: *Actes du Colloque international «Lumières et Illuminisme»*, sous la dir. de Mario Matucci, Pisa: Pacini, 1984, S. 119–131.
- Le Gall Béatrice, *L'imaginaire chez Senancour*, Paris: Corti, 1966.
- Liszt Franz, «Berlioz und seine *Harold-Symphonie*», in: *Gesammelte Schriften*, Hildesheim: Olms, 1978 (1. Aufl. 1882), Bd. 4, S. 1–102.
- Macpherson James, «The death of Cuthullin», in: ders., *The poems of Ossian*, translated by James Macpherson, London: Cadell and Davies, 1807, Bd. 2.
- Moritz Karl Philipp, *Andreas Hartknopf. Eine Allegorie*, Stuttgart: Metzler, 1968 (1. Aufl. 1786).
- Novalis, «Das allgemeine Brouillon», in: *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, hrsg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1999, Bd. 2, S. 473–720.
- Jean Paul, «Das Kampaner Tal oder über die Unsterblichkeit der Seele», in: ders., *Werke*, Bd. I/4 (1962), S. 561–716.
- Jean Paul, «Der Komet», in: ders., *Werke*, Bd. I/6 (1963), S. 563–1036.
- Jean Paul, «Die unsichtbare Loge», in: ders., *Werke*, Bd. I/1 (1960), S. 7–469.
- Jean Paul, «Flegeljahre», in: ders., *Werke*, Bd. I/2 (1959), S. 567–1065.
- Jean Paul, «Impromptu's, welche ich künftig in Stammbücher schreiben werde», in: ders., *Werke*, Bd. II/3 (1977), S. 814–823.
- Jean Paul, «Leben des Quintus Fixlein», in: ders., *Werke*, Bd. I/4 (1962), S. 7–259.
- Jean Paul, «Nachflor und Spätlinge des Taschenbuchs», in: ders., *Werke*, Bd. II/3 (1977), S. 936–947.
- Jean Paul, *Pensées [...] extraites de tous ses ouvrages*, par le traducteur des Suédois à Prague [Édouard Lelièvre marquis de La Grange], Paris: Levrault, 1829.
- Jean Paul, *Sämtliche Werke, historisch-kritische Ausgabe*, hrsg. von Eduard Berend, Weimar: Böhlau, 1936.
- Jean Paul, «Selberlebensbeschreibung», in: ders., *Werke*, Bd. I/6 (1963), S. 1037–1103.
- Jean Paul, «Selina oder über die Unsterblichkeit der Seele», in: ders., *Werke*, Bd. I/6 (1963), S. 1105–1236.
- Jean Paul, «Siebenkäs», in: ders., *Werke*, Bd. I/2, S. 7–565.
- Jean Paul, *Werke*, hrsg. von Norbert Miller, München: Hanser, 1959–1988.
- Reichler Claude, *Entdeckung einer Landschaft. Reisende, Schriftsteller, Künstler und ihre Alpen*, aus dem Französischen von Rolf Schubert, Zürich: Rotpunktverlag, 2005.
- Renniecke Rafael, «Alphorntöne als Vehikel musikästhetischer Reflexion. Kuhreihen-Erfahrung bei Lord Byron und Jean Paul», in: *Die Musikforschung*, 63 (2010), S. 337–357.
- Renniecke Rafael, *Erinnerungspoetik. Berlioz und die Ranz des vaches-Rezeption im 19. Jahrhundert* (Diss., Universität Tübingen, Publikation in Vorb.).
- Renniecke Rafael, «Inneres Tönen: Zum Alphorn-Lied von Friedrich Silcher», in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 67 (2010), S. 233–259.
- Riethmüller Albrecht, *Gedichte über Musik. Quellen ästhetischer Einsicht*, Laaber: Laaber-Verlag, 1996.

- Rousseau Jean-Jacques, «Essai sur l'origine des langues», in: ders., *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, Paris: Gallimard, 1995 (= *Œuvres complètes*, 5; 1. Aufl. 1781), S. 371–429.
- Rousseau Jean-Jacques, Art. «Musique», in: ders., *Dictionnaire de musique*, Hildesheim: Olms, 1969 (1. Aufl. 1768), S. 305–317.
- Sammlung von Schweizer-Kühreihen und Volksliedern / Recueil [sic] de Ranz des vaches et chansons nationales de la Suisse / dritte, vermehrte und verbesserte Ausgabe / troisième édition revue et augmentée*, Bern: Burgdorfer, 1818.
- Sammlung von Schweizer Kühreihen und Volksliedern / Recueil de Ranz de vaches et chansons nationales de la Suisse / vierte, vermehrte und verbesserte Ausgabe / quatrième édition revue et augmentée*, Bern: Burgdorfer, 1826.
- Schopenhauer Arthur, *Die Welt als Wille und Vorstellung I*, hrsg. von Rolf Toman, Köln: Könenmann, 1997 (1. Aufl. 1819).
- Schopenhauer Arthur, *Metaphysik des Schönen. Philosophische Vorlesungen III*, hrsg. und eingel. von Volker Spierling, München: Piper, 1985.
- Schumann Robert, «Phantasien, Kapricen usw. für Pianoforte», in: ders., *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hrsg. von Martin Kreisig, Leipzig: Breitkopf, 1914, Bd. 1, S. 231–239.
- Schumann Robert, *Tagebücher*, hrsg. von Georg Eismann, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1971.
- Senancour Étienne Pivert de, *Aldomen ou le bonheur dans l'obscurité*, précédé d'une étude, sur ce premier *Obermann* inconnu, par André Mongland, Paris: Les Presses Françaises, 1925 (1. Aufl. 1795).
- Senancour Étienne Pivert de, *Obermann*, édition présentée et annotée par de Jean-Maurice Monnoyer, Paris: Gallimard, 1984 (1. Aufl. 1804).
- Senancour Étienne Pivert de, *Rêveries sur la nature primitive de l'homme*, édition critique par Joachim Merlant, Paris: Droz, 1939 (1. Aufl. 1799).
- Shakespeare William, *Der Kaufmann von Venedig*, übers. von August Wilhelm Schlegel, Stuttgart: Reclam, 1964 [1. Aufl. 1596].
- Sloterdijk Peter, *Weltfremdheit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993.
- Starobinski Jean, «La Nostalgie: théories médicales et expression littéraire», in: *Studies on Voltaire*, 27 (1963), S. 1505–1518.
- Steiner Rudolf, *Das Wesen des Musikalischen und das Tonerlebnis im Menschen. Acht Vorträge, zwei Fragenbeantwortungen und zwei Schlussworte, gehalten in Köln, Berlin, Leipzig, Dornach und Stuttgart in den Jahren 1906 und 1920 bis 1923*, Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1991.
- Tarenne George, *Recherches sur les Ranz des vaches, ou sur les chansons pastorales des bergers de la Suisse; avec musique*, Paris: Louis, 1813.
- Thoreau Henry D., *Journal*, Bd. 6: 1853, ed. William Rossi and Heather Kirk Thomas, Princeton: Princeton University Press, 2000.
- Tieck Ludwig, *Franz Sternbalds Wanderungen*, Studienausgabe, hrsg. von Alfred Anger, Stuttgart: Reclam, 1966 (1. Aufl. 1798).
- Vinçon Hartmut, «Musik der Musik. Musikästhetische Notizen zu Jean Pauls «Flegeljahren»», in: *Musiktheorie*, 8 (1993), S. 3–22.
- Wackenroder Wilhelm Heinrich – Tieck Ludwig, *Phantasien über die Kunst*, hrsg. von Wolfgang Nehring, Stuttgart: Reclam, 1973 (1. Aufl. 1799).
- Werfel Franz, «Die Erschaffung der Musik», in: ders., *Gesammelte Werke in Einzelbänden*, hrsg. von Knut Beck, Frankfurt am Main: Fischer, 1989, Bd. 3, S. 48–49.
- Wöllner Günter, «Musik der Musik. Idee und Wirklichkeit der musikalischen Romantik», in: *Schweizerische Musikzeitung*, 105 (1965), S. 135–143.

Wordsworth William, *On hearing the «Ranz des vaches» on the top of the pass of St. Gothard*, in: ders., *Sonnet series and itinerary Poems, 1820–1845*, ed. Geoffrey Jackson, Ithaka: Cornell University Press, 2004.