

Einleitung

Künstler und Kenner, die im Schaffen und Beurtheilen nur die sinnreiche Construction, Kunst des Gewebes und verwickelte Faktur, nur die kaleidoskopische Mannichfaltigkeit mathematischer Berechnung und verschlungener Linien suchen, treiben Musik nach dem todten Buchstaben und sind mit Solchen zu vergleichen, welche die blätterreichen indischen und persischen Gedichte nur um der Sprache und Grammatik willen ansehen, nur Wortsonorität und Symmetrie des Versbaues bewundern, ohne Sinn, Gedanken- und Bilderfülle in ihrem Ausdruck, ohne ihren poetischen Zusammenhang, geschweige den besungenen Gegenstand, den geschichtlichen Inhalt zu berücksichtigen.¹

Wie grenzüberschreitend und vielschichtig eine Untersuchung ausfallen müsste, die sich mit dem Kuhreihen als anthropologischem und ästhetischem, als ideengeschichtlichem und kompositionsgeschichtlichem Phänomen befasste – ihn also im Hinblick auf seine Wirkungsmacht nicht auf die Kühe, sondern den Menschen studierte, den „lauschenden und denkenden Hörer“² –, hat im Jahr 1963 der Schweizer Ideengeschichtler Jean Starobinski in einer kleinen, hellsichtigen Notiz andeutungsweise vorweggenommen. Obgleich in ihr vom Ranz des vaches explizit keine Rede ist, kann nur er gemeint sein, der das filigrane, zwischen medizinisch geprägtem Nostalgie-Diskurs des ausgehenden 17. und 18. Jahrhunderts und dem Ideenkreis romantischer Musikästhetik und Poetik aufgespannte Themengeflecht im Innersten zusammenhält: „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.“³

Eine grundlegende Untersuchung aber, die den Ranz des vaches auf die von Starobinski angedeutete zentrale Ebene hebt und seine Geschichte *sub specie* des Zusammenhangs von Musik, Erinnerung und Heimweh schreibt – eines Zusammenhangs, der seine Diskussion seit den Anfängen prägte –, ist auch eingedenk jüngerer Studien, die

1 Liszt, *Berlioz und seine Haroldsymphonie*, 50.

2 Berlepsch, *Die Alpen in Natur- und Lebensbildern*, 357.

3 Starobinski, *La Nostalgie: théories médicales et expression littéraire*, 1516.

der Wirkungsgeschichte des Kuhreihens Aufmerksamkeit schenken,⁴ ein Desiderat geblieben. Dabei steht das Phänomen Erinnerung seit Ende des 20. Jahrhunderts verstärkt im Fokus geisteswissenschaftlicher Forschung. Hat Jan Assmann bereits zu Beginn der 1990er-Jahre konstatieren können, „dass sich um den Begriff der Erinnerung ein neues Paradigma der Kulturwissenschaften aufbaut, das die verschiedenen kulturellen Phänomene und Felder – Kunst und Literatur, Politik und Gesellschaft, Religion und Recht – in neuen Zusammenhängen sehen lässt“⁵; so ist die Zahl der Untersuchungen, die sich mit den vielfältigen Formen und Funktionen des Erinnerns beschäftigen, mittlerweile fast unüberschaubar geworden. Nachdem die Literaturwissenschaften für einige Zeit die Vorreiterrolle in der Erinnerungs- und Gedächtnisforschung inne hatten,⁶ begann auch ein Großteil der kulturwissenschaftlichen Disziplinen, die Bedeutung des Themas für sich zu entdecken und nicht zuletzt auch interdisziplinär zu erforschen.⁷

Die Musikwissenschaft allerdings ist von dieser Diskussion langezeit weitgehend unberührt geblieben und begann erst in jüngerer Zeit, sie für sich fruchtbar zu machen.⁸ Dies mag erstaunlich sein, ist doch gerade die Musik am Kulminationspunkt der abendländischen Verinnerlichungsgeschichte, dem 19. Jahrhundert, auf subtile Weise mit dem Phänomen Erinnerung verknüpft gewesen. Zwar stellte der im Jahr 2007 erschienene, von Andreas Dorschel herausgegebene Sammelband *Resonanzen. Vom Erinnern in der Musik* den überhaupt ersten größeren Versuch dar, dem Zusammenhang von Musik und Erinnerung von musikwissenschaftlicher Seite aus auf chronologisch breiter Basis nachzuspüren.⁹ Doch ist der Beitrag des Herausgebers – *Das an-*

4 Reibel, *Comment la musique est devenue „romantique“. De Rousseau à Berlioz*; Schneider, *L'utopie suisse dans la musique romantique*.

5 Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*, 11.

6 Vgl. exemplarisch Erll/Nünning (Hgg.), *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft* und Nalbantian, *Memory in Literature. From Rousseau to Neuroscience*, aber auch die für die vorliegende Untersuchung wegweisenden Studien *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* von Hans Robert Jaub und „*Mnemotechnik des Schönen*“. *Studien zur poetischen Erinnerung in Romantik und Symbolismus* von Manfred Koch aus den 1980er-Jahren.

7 Vgl. etwa Oexle (Hg.), *Memoria als Kultur*; Oesterle (Hg.), *Erinnerung, Gedächtnis, Wissen. Studien zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung*; Erll/Nünning (Hgg.), *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*; Gudehus/Eichenberg/Welzer (Hgg.), *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch*.

8 Vgl. Nieper/Schmitz (Hgg.), *Musik als Medium der Erinnerung. Gedächtnis – Geschichte – Gegenwart*; Sicking, *Holocaust-Kompositionen als Medien der Erinnerung. Die Entwicklung eines musikwissenschaftlichen Gedächtniskonzepts*; Jeßulat, *Erinnerte Musik. Der Ring des Nibelungen als musikalisches Gedächtnistheater*. Davon abzugrenzen ist eine Vielzahl an Einzeluntersuchungen, die sich schon vor der kulturwissenschaftlichen Erinnerungsforschung mit dem Phänomen der Erinnerung im musikalischen Kunstwerk befassten, vgl. exemplarisch Redepenning, *Erinnerung und Vergessen: Bemerkungen zu einigen Spätwerken Franz Liszts*; Sponheuer, *Prozeduren der Erinnerung in der ersten Nachtmusik der Siebten Symphonie Gustav Mahlers*; Krämer, *Wagners Rhetorik. Zur Gestaltung von Erinnern und Erkennen in Tristan und Isolde*; Rosen, *Musik der Romantik*, 147–268; Meyer, *Proust und die Musik der Belle Époque*; Betzwieser, *Sprechen und Singen. Ästhetik und Erscheinungsformen der Dialogoper*, 448–509.

9 Vgl. die Besprechung von Karsten Mackensen in *Mf* 62 (2009), 419–421.

wesend Abwesende: Musik und Erinnerung – der einzige der zwölf Aufsätze des Bandes, der sich mit grundlegenden Fragen auseinandersetzt; und wiederum nur ein einziger Beitrag hat das 19. Jahrhundert zum Gegenstand¹⁰ – in Anbetracht von Dorschels zutreffender Bemerkung, dass romantische Poetik eine „Revolution der Erinnerung“¹¹ sei, eine verblüffend geringe Zahl.

Doch überrascht am meisten die von Dorschel geäußerte Behauptung „Erinnerung, die sich als zufällige Assoziation von außen an Musik heftet, gibt es gewiss auch; denkwürdiger aber ist die, welche in ihr selber haust.“¹² Dieses lakonische Diktum unterschätzt nicht nur die Bedeutung zufälliger Erinnerung, die, gerade *weil* sie zufällig ist, (nicht erst) dem romantischen Ich als besonders kostbar erscheint und als *mémoire involontaire* noch im Werk Marcel Prousts wahre Triumphe feiert. Es unterschätzt auch die Bedeutung der empirischen Musik-Erfahrung, die Macht der Musik, Erinnerungen zu wecken, die Mitte des 18. Jahrhunderts erstmals bewusst benannt wird, in der Folge zu einem Hauptthema im ästhetischen und literarischen Diskurs der Zeit avanciert und für Erinnerungsmusiken des 19. Jahrhunderts zumeist erst das auslösende Moment ist. Selbst gebannt von dem Phänomen, versuchen Komponisten als Erinnerungspoeten, die Wirkung unwillkürlicher Erinnerung zur Darstellung zu bringen und bewusst zu erzeugen – im Sinne einer „Mimesis des Erinnerns“ und „Rhetorik der Erinnerung“,¹³ um nur zwei Schlüsselbegriffe der literaturwissenschaftlichen Erinnerung-Diskussion hier anzuführen.

Dass das Erinnern *im Musik-Erleben* mithin genauso denk- und reflexionswürdig ist wie das Erinnern *in der Musik* und die *während des Hörens geweckte* Erinnerung ebenso bedeutsam wie die *musikalisch ins Werk gesetzte*, will diese Untersuchung zeigen. Sie gliedert sich darum in zwei zunächst der Ästhetik, sodann in zwei der Poetik gewidmete Teile, die aufs Engste aufeinander bezogen sind. Ist im Prolog und im Ersten Teil der im Musik-Erleben sich erinnernde Hörer Gegenstand der Diskussion, so im Zweiten Teil und im Epilog der im musikalischen Kunstwerk Erinnerungen darstellende und Erinnerungen evozierende Komponist. Stehen dort insbesondere rezeptionsästhetische Phänomene im Vordergrund, so hier die daraus gewonnenen produktionsästhetischen Folgerungen. Jene – so lautet eine der Grundthesen dieser Untersuchung – sind nicht nur Vehikel, sondern Teil eines Zusammenhangs, der für die Ausprägung der Musik bereits konstitutiv ist.

10 Gerhard, „Das im ‚Gedenken‘ uns ‚dünkende‘ Bild eines Ungegenwärtigen“. *Erinnern und Enttäufßern in der Oper des 19. Jahrhunderts*.

11 Dorschel, *Das anwesend Abwesende: Musik und Erinnerung*, 18.

12 Ebd., 16.

13 Basseler/Birke, *Mimesis des Erinnerns*; Löschnigg, „The prismatic hues of memory“. *Autobiographische Modellierung und die Rhetorik der Erinnerung in Dickens' David Copperfield*.

* * *

In den Mittelpunkt der Untersuchung rückt jenes auf den ersten Blick ebenso unscheinbare wie banal anmutende Phänomen, das jedoch zur Erhellung des Zusammenhangs von Musik und Erinnerung sowie der Wechselwirkung von Ideen- und Kompositionsgeschichte im 19. Jahrhundert wesentlich beitragen kann: der Ranz des vaches, eine von Schweizer Hirten zu milchwirtschaftlichen Zwecken auf dem Alphorn geblasene Melodie, die seit dem frühen 18. Jahrhundert dafür berühmt war, Erinnerungen und Heimweh im Menschen zu wecken. Erstaunlicherweise hat der Ranz des vaches langezeit fast ausschließlich nur unter musikethnologischen Gesichtspunkten Eingang in die musikwissenschaftliche Forschung gefunden.¹⁴ Eine eingehendere Untersuchung seiner Rezeption in der Ästhetik, Literatur und Musik begann hingegen erst in den vergangenen Jahrzehnten – und blieb dabei doch zumeist auf den Themenkreis der Schweiz beschränkt, wie der im Jahr 2000 von Anselm Gerhard herausgegebene Sammelband *Schweizer Töne. Die Schweiz im Spiegel der Musik* ebenso bezeugt wie noch die Studie *L'utopie suisse dans la musique romantique* (2016) von Mathieu Schneider.

Der Ranz des vaches, der außerhalb seiner ruralen Funktionsbestimmung zunächst im medizinischen *Nostalgia*-Kontext beheimatet war – als Auslöser von Heimweh bei Schweizer Exilsoldaten –, wird erstmals durch Jean-Jacques Rousseau der musikästhetischen Diskussion zugänglich gemacht: in Form einer Deutung seiner Wirkung im *Dictionnaire de musique* (1768). Diese, die im Hinblick auf das neuzeitliche Nachdenken über den Zusammenhang von Musik und Erinnerung den Rang eines Gründungsdokuments beanspruchen kann, hat in der musikwissenschaftlichen Sekundärliteratur noch nicht die ihr gebührende Resonanz erfahren.¹⁵ Mit ihrer erstaunlich modernen Scheidung von akustischer Botschaft und subjektiver Aneignung durch den Hörer erweist sie sich allerdings als unerhört weitreichend. Erstmals wird hier formuliert, inwiefern sich die Musik vom rein musikalischen Klang zur Klang-Chiffre wandelt, zum Erinnerungszeichen (*signe mémoratif*).

Ausgehend von dieser in den Jahrzehnten um 1800 vielzitierten, sich geradezu zu einem Topos verfestigenden Deutung Rousseaus, macht der Ranz des vaches im Ver-

14 Dass diese in erster Linie helvetischer Provenienz war, verwundert allerdings nicht, vgl. die Pioniertat *Die Musik und die tonerzeugenden Instrumente der Alpenbewohner. Eine kulturhistorische Skizze* von Hans Szadrowsky, die grundlegende Studie *Musikfolklore und Musikfolklorismus. Eine ethnomuskologische Untersuchung zum Funktionswandel des Jodels* von Max Peter Baumann sowie, im Anschluss daran, exemplarisch Bachmann-Geiser, *Das Alphorn. Vom Lock- zum Rockinstrument*. Im selben Jahr wie Baumanns Studie erschien freilich auch eine Untersuchung, die den Kuhreihen bereits aus anderer Perspektive in den Blick nimmt: Hubert Unverrichts Aufsatz *Das Berg- und Gebirgsmilieu und seine musikalischen Stilmittel in der Oper des 19. Jahrhunderts*, dem die vorliegende Untersuchung einige Impulse verdankt.

15 Vgl. jedoch die wichtigen Ansätze bei Cernuschi, *De quelques échos du ranz des vaches dans les Encyclopédies du dix-huitième siècle*.

lauf seiner romantischen Rezeption eine staunenerregende Karriere vom intellektuellen Anschauungsobjekt in Medizin und Ästhetik zum klingenden, den Menschen bannenden empirischen Phänomen inmitten der Alpennatur. Als romantische Musikästhetik und Musikpoetik *in nuce* avanciert er zum Schrittmacher einer neuen Musikanschauung. Aussagekräftige Zeugnisse hierfür finden sich nicht nur in zeitgenössischen Schriften zu Philosophie und Ästhetik, sondern auch in der Dichtung sowie der Trivilliteratur der Zeit, in der der Ranz des vaches als Inbegriff einer Erinnerungen und Heimweh weckenden Musik emphatisch rezipiert wird. Für den Ersten Teil dieser Untersuchung werden darum nicht zuletzt auch die reichen Bestände an Reiseliteratur aus den Jahrzehnten zwischen ca. 1770 und 1830 herangezogen. Sie erweisen sich für die Rekonstruktion der Geschichte der Ranz des vaches-Rezeption als wahre Fundgrube.¹⁶ Die Ergebnisse dieser Recherchen können schließlich fruchtbar gemacht werden für den Brückenschlag hin zu Kuhreihen-Musiken in der Kunstmusik dieser Zeit, für deren Ausprägung die empirische Hör-Erfahrung alles andere als eine *quantité négligeable* ist: Die von der Musik des Kuhreihens ausgelösten Erinnerungs- und Heimwehwirkungen werden zu einem Thema der Musik selbst. Die Kategorie des Poetischen, die schon in den ersten Zeugnissen frühromantischer Schweiz-Begeisterung an den Topos der Alpen gebunden war – „Les Alpes ont tant de poésie“¹⁷ –, greift damit über auf das poetische Kunstwerk. Die „Größe und Poesie“¹⁸ des Alphorntons findet künstlerische Reflexe in „ranz poétisés“¹⁹ und mit seiner „langage mystérieux“²⁰ wird der Ranz des vaches zum idealen Vorbild für das Konzept einer „mystérieux langage“²¹ einer neuen, poetischen Musik.

Studien zum Kuhreihen in der Kunstmusik existieren einige.²² Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung werden Kuhreihen-Musiken einiger der profiliertesten

16 Inspirierender Begleiter bei den eigenen Recherchen zu den längst noch nicht vollständig gehobenen Schätzen der *littérature alpestre* war mir Claude Reichlers und Roland Ruffieux' monumentale Anthologie *Le Voyage en Suisse. Anthologie des voyageurs français et européens de la Renaissance au XX^e siècle*, die überzeugend demonstriert, dass die Schweiz in jener Zeit nicht nur ein „espace de voyage“ war, sondern auch ein überreicher „ensemble d'idées et de sentiments“ sein konnte (353).

17 Art. *Ranz des vaches*, in: *Encyclopédie du dix-neuvième siècle*, Bd. 21, 90.

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

19 Vander Straeten, *La Mélodie populaire dans l'opéra Guillaume Tell de Rossini*, 33.

20 Gauchat, *Étude sur le Ranz des vaches fribourgeois*, 3.

21 Liszt, *Compositions pour piano*, in: SS, Bd. 1, 378.

22 Zu den eingehenderen, wenn auch im Detail oft zwiespältigen Untersuchungen zählen Vander Straeten, *La Mélodie populaire*; Glück, *Der Kühreihen in J. Weigl's „Schweizerfamilie“*; Seidl, *Was sagt uns der Hirt in „Tristan und Isolde“?*; Andraschke, *Byron und Schumann: Naturerleben und Folkloretradition im „Manfred“*; Miller/Dahlhaus, *Europäische Romantik in der Musik*, Bd. 2, 722–724; außerdem die Beiträge von Annette Landau, Anselm Gerhard, Hanspeter Renggli und Laurenz Lütteken im Sammelband *Schweizer Töne. Die Schweiz im Spiegel der Musik* sowie Reibel, *Comment la musique est devenue „romantique“*, 81–106 und zahlreiche Kapitel in Mathieu Schneiders *L'utopie suisse dans la musique romantique*. Überblickartige Zusammenstellungen zum Kuhreihen in der Kunstmusik geben etwa King, *Mountains, Music, and Musicians*; Métraux, *Le Ranz des vaches*, 155; Bachmann-Geiser, *Das Alphorn*, 105–122 und Bunke, *Heimweh*, 308–313.

Komponisten des 19. Jahrhunderts in methodisch neuartiger Zusammenführung ästhetischer, empirischer, literarischer und musikalischer Analysen nun erstmals vor der Folie ihrer ideen- und empfindungsgeschichtlichen Voraussetzungen diskutiert und auf diese bezogen. Wegweisend war dabei die Einsicht, dass der romantische Alpen-Topos, der die Jahrzehnte um 1800 maßgeblich prägte, sowie konkrete Schweiz-Erfahrungen von Komponisten entscheidende kompositionsgeschichtliche Neuerungen bewirkten, also der „retour à la nature“ eine neue Qualität der künstlerischen und künstlichen Gestaltung von Partituren ermöglicht hat.²³ Auf die Tatsache, dass die romantische Kuhreihen-Rezeption auch *losgelöst* von schweizerisch geprägtem Umfeld stattfand und dort gewiss zu größter, da paradigmatischer Wirkmächtigkeit gelangte, verwiesen dann meine drei im Jahr 2010 erschienenen Aufsätze für das *Archiv für Musikwissenschaft*, *Die Musikforschung* und das *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft*;²⁴ sie umkreisen die vorliegende Untersuchung nun gleichsam wie Trabanten: Wie in den Zeugnissen vornehmlich der Dichtung der Zeit, in denen der Ranz des vaches „auch ohne die Alpen, nur als Sehnsuchtmusik“²⁵ vorkommt, findet sich auch in der Kunstmusik das Phänomen einer topographischen Entgrenzung des Kuhreihens, bei der die zum Topos gewordene spezifisch romantische Ranz des vaches-Erfahrung *sub specie* des Zusammenhangs von Musik, Erinnerung und Heimweh keineswegs preisgegeben, sondern vielmehr mitreflektiert wird.

Am Musterfall der *Scène aux champs*, dem zentralen Satz der *Symphonie fantastique* (1830/32) von Hector Berlioz, kann dabei gezeigt werden, inwiefern der Ranz des vaches dort zu einer musikalischen Chiffre, zu einer *metapher* in des Wortes ursprünglicher Bedeutung wird und mithin verstrickt ist in ein progressives Kunstkonzept: Der Einfall des in seiner Bedeutung bislang notorisch verkannten ‚naturfremden‘ Tons *as* in T. 6 wird zum Signum eines Umschlags der Perspektive und einer in der Folge verwandelten Musik. In ihr steht nicht mehr die Idylle, sondern das Individuum, stehen nicht mehr die Hirten, sondern der Hörer – Berlioz’ *artiste* – im Vordergrund, durch den die Hirtenmusik hindurchklingt (*personare*). Pastorale Musik verwandelt sich in personale Musik, objektive Spielmusik in subjektive Wirkungsmusik: Die *Scène aux champs* ist eine *Scène de réminiscence*. Ausgerechnet mit einem Ranz des vaches, dem Inbegriff einer Erinnerungen und Heimweh weckenden Musik, den er in eine neue, bislang ungekannte Dimension von Expression überführt, die Grenzen und Beschränkungen äußerlicher Art nicht mehr kennt, stößt Berlioz jenen Prozess zunehmender Selbstreflexivität auch in der Musik an, der die moderne Kunst insgesamt charakterisiert.

23 Gerhard, „Schweizer Töne“ als Mittel der motivischen Integration: Gioachino Rossinis Guillaume Tell, 105.

24 Rennicke, Inneres Tönen: Zum „Alphorn“-Lied von Friedrich Silcher; ders., Alphorntöne als Vehikel musikästhetischer Reflexion. Kuhreihen-Erfahrung bei Lord Byron und Jean Paul; ders., „... und jede Musik ist unser Schweizer-Kuhreigen“: Zum Zusammenhang von Musik, Erinnerung und Heimweh in den Schriften von Rousseau bis Sloterdijk.

25 Köpke, Jean Pauls innere Landkarte, 123.

Doch erweist sich Berlioz' programmatischer Kunstanspruch an diesen Satz auch in den poetologischen Schlüssen, die er aus ihm zieht. So wird die Schlusspartie der *Scène aux champs* mit ihrer Freilegung der solistischen Englischhorn-Klangfarbe zugleich zum Gründungsdokument einer avancierten Erinnerungspoetik der Moderne. Die theoretische Ansatzstelle dazu liefert Berlioz' Hinweis im Englischhorn-Kapitel des *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, demnach das Englischhorn wie kein anderes Instrument dazu geeignet sei, Erinnerungen im Zuhörer zu wecken²⁶ – ein epochaler, ebenso tiefgründiger wie in seinen Auswirkungen weitreichender Gedanke. Festgehalten ist in ihm nichts Geringeres als eine *Technik* der Erinnerungserweckung – eben eine Erinnerungspoetik²⁷ –, die in der Formel „quand le compositeur veut faire“, also im Hinweis auf die Willkürlichkeit (*veut*) und das Machen (*faire*; Poesie im buchstäblichen Sinne des ποιέιν: der Poet ist *factor*), ihre entscheidenden Stichworte hat. Sie spürt der willkürlichen Erzeugung der im Hören unwillkürlich erlebten „magique puissance du souvenir“²⁸ nach, indem sie in die bereits aller Musik immanente Macht, Erinnerungen zu wecken, eingreift. Erinnerung ist damit kein mehr nur innerer und gleichsam selbstverständlicher Vorgang, der allein dem Hörer gehört, sondern wird vom Komponisten produktionsästhetisch genutzt und damit zu einem äußeren: Die Wirkung unwillkürlicher Erinnerung wird willkürlich erzeugt.

Vor der Folie der expressiven Ranz des vaches-Musik der Schlusspartie, die Berlioz im *Grand traité* als Musterbeispiel für avancierten Englischhorn-Gebrauch in Gänze abdrucken lässt, erhält der Passus zur Erinnerungswirkung des Englischhorns seine besondere Signifikanz. Aus den Klängen, Rufen und Klagen des Englischhorns, die von der Berlioz-Forschung so lange so ausschließlich als „pastoral pipings“²⁹ und „évo-cations pastorales“³⁰ gehört werden wollten, spricht nicht nur die Wirkung der Hirtenmusik auf den Hörer in Berlioz' Musik, den *artiste*, sondern auch Berlioz selbst, der Komponist, der mit gezielt eingesetzten Mitteln auf die Gefühle der Hörer seiner Musik einwirken und die Erinnerungssaite in ihrem Innern zum Vibrieren bringen will. Ihm, dem Erinnerungspoeten, wird das Englischhorn, zugleich mit dem Ranz des vaches, zu einem *instrument du souvenir*: zu einem Werkzeug elementarer Wirkungssteigerung.

26 „C'est une voix mélancolique, rêveuse, toujours noble, dont la sonorité a quelque chose d'effacé, de lointain qui la rend supérieure à toute autre quand il s'agit d'émouvoir en faisant renaître les images et les sentiments du passé, quand le compositeur veut faire vibrer la corde secrète des tendres souvenirs.“ (Berlioz, *Grand traité*, 178.)

27 Der Begriff taucht erstmals programmatisch in Manfred Kochs Studie „*Mnemotechnik des Schönen*“ auf, vgl. dort insbes. 24–27.

28 d'Ortigue, *Le Balcon de l'Opéra*, 26.

29 Barzun, *Berlioz and the Romantic Century*, Bd. 1, 40.

30 Bartoli, *Forme narrative et principe du développement musical*, 30.

* * *

Nach diesem ersten *tour d'horizon* über Gegenstand und Forschungsstand dieser Arbeit mag es bereits auf der Hand liegen, dass zu unserer Neudeutung der *Scène aux champs* weniger die Erkenntnisse der Sekundärliteratur beigetragen haben, als vielmehr das filigrane Netzwerk jenes von Jean Starobinski angedeuteten ‚rencontre de thèmes‘, den der Ranz des vaches im Innersten zusammenhält; sowie die Berlioz-Interpretationen der Gewährsmänner Joseph d’Ortigue, Franz Liszt und Robert Schumann, auf die im Verlauf dieser Studie immer wieder Bezug genommen werden wird, nicht zu vergessen Ferdinand Hiller, den Berlioz-Intimus der frühen 1830er-Jahre, und Ernst Bloch, den philosophischen Kopf unter den *Scène aux champs*-Bewunderern, die den Kapiteln IV und VI die Überschriften liehen. Auf zwei Bücher sei an dieser Stelle indes ausdrücklich hingewiesen, ohne die die Entstehung der vorliegenden Untersuchung wohl nicht zu denken gewesen wäre.

Zunächst die im Jahr 1981 erschienene Habilitationsschrift *Musik als Abbild. Studien zum Werk von Weber, Schumann und Wagner* meines Lehrers Manfred Hermann Schmid, in der die Fähigkeit der Musik, als Reales für etwas Imaginäres zu stehen, eine mustergültige Interpretation erfährt. Überhaupt erstmals wird hier das neuartige Profil einer Musik beleuchtet, die nicht mehr direkt gegenwärtig, sondern „in die Vorstellung eines einzelnen gerückt“ ist und dabei „Spuren von Vergangenheit und Erinnerung“³¹ trägt. Ihre Ursache hat diese „Erinnerungshaltung“³² in der von Schmid subtil entfalteten Beobachtung, dass in den Mittelpunkt des Komponierens in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zunehmend „der Komponist als subjektiver Hörer“³³ rückt. Diesem Befund verdankt die vorliegende Untersuchung die stärksten Anregungen. Wird dort der für die romantische Poetik signifikante „Bruch im direkten Gegenüber von Musik und Hörer, die Verwandlung der gegenständlichen Musik in eine indirekte“³⁴ am *Freischützwalzer* von Carl Maria von Weber exponiert, so ergründet die vorliegende Untersuchung das Erinnerungs-Phänomen in der Kunstmusik gleichsam von seinen Wurzeln her und fokussiert mit dem Ranz des vaches den ideengeschichtlich bedeutsamen Archetypus einer Erinnerungen auslösenden Musik. Seine Reflexe in der Kunstmusik führen gleichermaßen wie dort zu einer neuartigen, vom Ur-Bild abweichenden, poetischen Musik – indes mit einem entscheidenden Unterschied. In Kuhreihen-Musiken dieser Art ist Erinnerung nicht nur Verfahren, sondern zugleich auch Gegenstand der Komposition: Musik, die das Erinnern im Musik-Erleben komponiert.

Sodann die Studie *Hector Berlioz. Autobiographie als Kunstentwurf* von Klaus Heinrich Kohrs aus dem Jahr 2003: Wie zuvor nirgends sonst im weitverzweigten und poly-

31 Schmid, *Musik als Abbild*, 24.

32 Ebd., 71.

33 Ebd., 27.

34 Ebd., 34.

glotten Berlioz-Schrifttum erscheint hier ein Weg vorgezeichnet, wie mit dem musikalisch und literarisch vielschichtigen Œuvre Berlioz' auch in Zukunft methodisch anspruchsvoll und produktiv umzugehen ist. So betrachtet Kohrs Berlioz' schriftstellerisches Werk und die Kompositionen programmatisch als Einheit und stellt dabei erstmals heraus, inwiefern autobiographisches Schreiben bei Berlioz unmittelbar Teil des künstlerischen Handelns ist: „Autobiographische Szenen modellieren ästhetische Handlungen, die in dieser Modellierung zu Postulaten für die Zukunft eines ‚anderen Weges‘ werden. Sie sind verdeckte Programme, die es zu entschlüsseln gilt.“³⁵ Einer langezeit vorherrschenden (und langlebigen) positivistischen Lesart der autobiographischen Texte Berlioz', die der obsoleten Frage nach dem Wahrheitsgehalt von Anekdoten nachgeht, kann angesichts der beeindruckenden Ergebnisse von Kohrs' musikalischen und literarischen Analysen endgültig eine Absage erteilt werden: Nicht auf ihre ‚Wahrheit‘ in Relation zur ‚Wirklichkeit‘, sondern auf ihre Botschaft im Kontext der autobiographischen Konstruktion hin sind Berlioz' Texte zu befragen.³⁶ Ist dies erst einmal erkannt, eröffnen die Briefe, Reiseberichte, phantastischen Erzählungen, die *Mémoires* und nicht zuletzt der immense Korpus der *Critique Musicale* dem an den Entstehungsbedingungen und Finessen von Berlioz' Partituren interessierten Forscher einen ungeahnten Erkenntnisgewinn. Er wird im Rahmen der vorliegenden Untersuchung für ein neues Verständnis von Berlioz' Musik fruchtbar gemacht.

* * *

Die vorliegende Untersuchung ist die überarbeitete Fassung meiner von der Philosophischen Fakultät der Universität Tübingen im Sommersemester 2019 angenommenen Dissertation und berücksichtigt den Stand der Forschung bis zum Jahr 2018. Sie wurde 2020 mit dem Jacques-Handschin-Preis der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft ausgezeichnet und verdankt der Landesgraduiertenförderung der Universität Tübingen großzügige finanzielle Unterstützung. Ohne die anregenden Diskussionen mit zahlreichen Fachkolleginnen und Fachkollegen wäre sie nicht zustande gekommen. Allen voran danke ich meinem Doktorvater Manfred Hermann Schmid (†), Thomas Schipperges und Ann-Katrin Zimmermann für die Übernahme der Zweit- und Drittgutachten sowie dem unvergleichlichen Berlioz-Kenner Klaus Heinrich Kohrs, der die Entstehung dieser Arbeit von Beginn an als ebenso kritischer wie leidenschaftlicher Leser und Diskussionspartner begleitet hat. Ich danke meinen akademischen Lehrern August Gerstmeier, Klaus Aringer und Gert Ueding sowie

35 Kohrs, *Hector Berlioz. Autobiographie als Kunstentwurf*, 10.

36 In seinen darauffolgenden, binnen kurzer Zeit erschienenen Berlioz-Monographien *Hector Berlioz' „Les Troyens“*. Ein Dialog mit Vergil (2011) sowie *„Und alles wandelt sich ins Gegenteil“*. Hector Berlioz' kontrafaktische Szenen (2014) hat Kohrs diesen Weg beeindruckend konsequent aufgegriffen und weitergeführt.

Michael Finkelman für Unterstützung bei vielen Fragen zum Englischhorn. Für nützliche Hinweise, Zuspruch und Kritik danke ich außerdem Detlef Altenburg (+), Christian Berger, Wolfgang Dömling, Arnfried Edler (+), Anselm Gerhard, Norbert Miller, Anno Mungen, Cécile Reynaud, Jürg Stenzl, Cristina Urchueguía und Jörg Widmann. Andreas Fallscheer-Schlegel (+) danke ich für die generöse Überlassung seiner fabelhaften Berlioz-Schallplattensammlung. Ich danke Albrecht Riethmüller für die Aufnahme dieser Arbeit in die *Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft* und Katharina Stüdemann vom Franz Steiner Verlag für die vorzügliche verlegerische Betreuung. Und ich danke meinen Eltern, meiner Frau Antje und meinen Kindern für Unterstützung und unendliches Verständnis: ihnen sei dieses Buch gewidmet.