

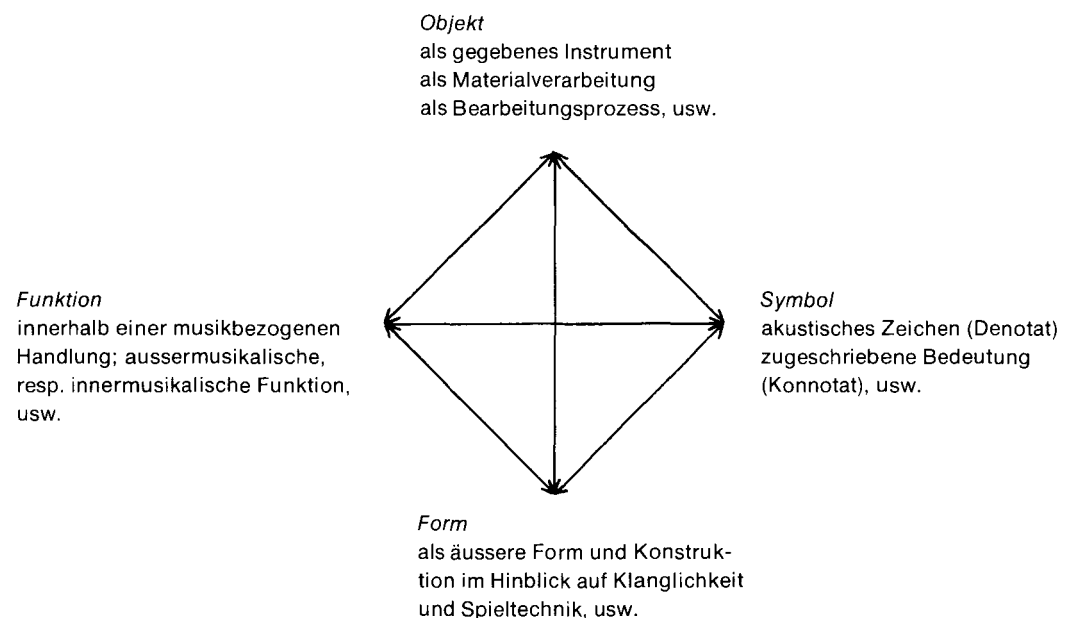
Max Peter Baumann: Funktion und Symbol: zum Para- digma „Alphorn“.

Die sich wandelnde Symbolbestimmtheit eines Musikinstruments soll im folgenden am Beispiel des Alphorns und seiner im Laufe der Geschichte sich verändernden Funktionen dargestellt werden.¹ Die volkstümliche Auffassung von heute versteht dieses Hirteninstrument als Nationalinstrument im Sinne eines stereotypen Identifikationsmusters, was keineswegs immer so war. Im Umreißen der dahin führenden Entwicklung richtet sich das Interesse des Beitrags in erster Linie auf das als „national“ verstandene Instrument und zugleich auf die Frage, wie ein Instrument Identifikationsträger brauchtumsbezogenen Handelns und Denkens wird.

Volksmusikinstrumente können unter folgenden vier, zu einer Arbeitshypothese verbundenen Gesichtspunkten untersucht werden. Es sind dies die Fragen: 1. nach dem Musikinstrument als Objekt, d.h. insbesondere nach seiner technischen und künstlerischen Herstellungsweise im Prozess der Materialbearbeitung; 2. nach der Form (äussere Form und Konstruktion) im Hinblick auf Klanglichkeit und Spieltechnik; 3. nach der Funktion innerhalb eines musikalischen und aussermusikalischen Handlungszusammenhangs; 4. nach dem

Symbol, d.h. nach Sinn und Bedeutung des Musikinstruments, nach der kognotativen Bedeutung des Instruments und der entsprechenden Umschreibung des Klangs in dem jeweiligen kulturalen Wertsystem und in Verbindung zu seinen Spielern.² Objekt, Form, Funktion und Symbol als einzelne Variablen stehen in einem interdependenten Verhältnis zueinander, bedingen sich gegenseitig und bilden in wechselseitiger Abhängigkeit die einzelnen Gründe der Veränderbarkeit. Wandelt sich z.B. die funktionale Bestimmung eines Hirteninstruments, so kann dies gleichzeitig einen

- 1 Der ursprüngliche Titel des Referats lautete „Funktion und Symbol von Alphorn und Folle“. Es stellte einen Vergleich zwischen den beiden Hirteninstrumenten in Bezug auf ihren Wandel dar. Aus Platzgründen muss hier auf die „Folle“ (Betrufrichter) verzichtet werden.
- 2 Zur Frage des methodischen Vorgehens und vor allem zur Frage von Funktion und Volksmusikinstrument vgl. man die begleitenden Aufsätze von Erich Stockmann: Die europäischen Volksmusikinstrumente, in: Deutsches Jahrbuch für Volkskunde 10, Berlin 1964, 238–253 (insbesondere p.243); Volksmusikinstrumente und Arbeit, in: Deutsches Jahrbuch für Volkskunde 11, Berlin 1965, 245–259.



Wandel der Form, des Symbolsystems und meist auch der Herstellungstechnik nach sich ziehen. Welche der Variablen die Veränderung der anderen bewirkt, wird wohl in den seltensten Fällen diachronisch zu bestimmen sein. Unsere Arbeitshypothese lässt sich jedoch als System synchron veranschaulichen:

Am Beispiel des Alphorns wollen wir die Beziehungen von Funktion und Symbol näher erläutern. Nur am Rande wird dabei die Frage nach der äusseren Form und Konstruktion berührt. Die Frage nach dem Musikinstrument im Prozess der Materialverarbeitung und der Herstellungsweise muss hier leider ausgeklammert werden.

Jedes Musikinstrument steht durch seine Verwendung in einem aussermusikalischen Funktionszusammenhang. Die Funktion eines Volksmusikinstrumentes kann sein: Arbeit, Ritual, Kult, Brauchtum und/oder ästhetische Idee. In allen Fällen bleibt Funktion handlungsbezogen auf Musikausübende (Produzenten) und Musikhörende (Rezipienten). Sie ist grundsätzlich zu unterscheiden von dem innermusikalischen Zusammenhang, wie dies bei der sogenannten „autonomen“ Musik deutlich zu Tage tritt. Der Ausübende kommuniziert mit dem Instrument als Vehikel, das zum Träger sinnbezogenen Verhaltens in Funktion zu anderen Sachen, Tieren, Personen, kulturalen und sozialen Systemen steht. Ein Musikinstrument, so definieren wir ganz allgemein, dient in diesem Sinne zur Ziel- und Zweckerfüllung einer gegebenen Handlungsstruktur. Dennoch kann ein einzelnes Instrument innerhalb gewisser habitualisierter Handlungen dysfunktional eingesetzt werden, was – analog zu den anderen Variablen – zu Innovationen führen kann.

Ein jedes Musikinstrument findet daneben aber auch seine Verwendung innerhalb eines spezifischen kommunikativen Handelns, sei es eine wirkliche oder auch nur intendierte Verständigung des Spielers mit überirdischen Kräften, mit der Umwelt, oder mit sich selber. Verständigung geschieht aufgrund von unbewusst oder bewusst gewonnenen und verwendeten Symbolen. Das Musikinstrument ist da-

mit Träger und Erzeuger symbolischer Informationen, kann gleicherweise aber selbst auch zum Symbol gemacht werden. Da Hören immer ein kultur-, resp. ethnobezogenes, d.h. ein bewusst oder unbewusst interpretierendes Hören ist, – der Spielweise eines Musikinstruments werden immer Konnotationen einer oder mehrerer musikethnischer Gruppen mitgeliefert – unterliegt die Symbolwirklichkeit auch dem Wandel in der Hörauffassung der einzelnen Gruppen. Symbol in unserem spezifischen Sinne definieren wir demgemäss als jenes gegenständliche oder nur klangliche musikalische Medium (Instrument/Klang), mit dem sich der Mensch innerhalb einer oder mehrerer Gruppen in selbst gemachten, verbalen oder nichtverbalen Bildern und Metaphern mittelbar zur Realität verhält.

Funktion und Symbol sind somit keine Konstanten, sondern dem allgemeinen Kulturwandel unterworfen. Dies zeichnet sich – wie wir sehen werden – insbesondere auch beim Alphorn ab, über das im Laufe der Jahrhunderte z.T. einander divergierende historische Berichte, Sagen, Bilddarstellungen und textliche Interpretationen vorliegen. Alle diese Hinweise und Quellen sind bereits Interpretationen von kulturellen Erscheinungen in ihrer Zeit. Unser methodologischer Versuch besteht demgemäss darin, dass wir bereits gegebene Interpretationen mit den hermeneutischen Regeln von heute und durch angemessene Selbstreflexion analysieren und vergleichen. Wo sich die Fremdheit des Vergangenen im Beispiel „Alphorn“ zeigt, steht ihr die gemeinte Selbstverständlichkeit des Heute gegenüber. In diesem „Zwischen“ von „Fremdheit und Vertrautheit“ (H.-G. Gadamer) müssen allerdings auch die eigenen Prämissen und Interessen reflektiert werden, d.h. die Musikinstrumentenforschung darf nicht durch Stillschweigen ein heimatideologisches Denken unterstützen, was die Volksmusikforschung oft getan hat.

*

Nach dem Geschichtsschreiber Sigismund Furrer soll um 1212 der Herzog von Zähringen auf einem Streifzug durchs Lötschental ins Baldschiedertal eingefallen sein, wo ein Kuh-

hirt sogleich ins Horn stiess, so dass man es bis nach Visp hören konnte.³ Das Signal wurde dort sofort als Warnung vor dem Feind verstanden. Das Alphorn fungierte hier und in den zahlreichen daraus sich ableitenden Sagen als einfaches Signalthorn, mit dem von Berg zu Berg die einheimischen Leute vor drohender Gefahr gewarnt wurden. Nach den Berichten musste das Alphorn in der Funktion einer Zeichensprache verwendet worden sein. Die Verständigung mittels solcher Signale kann nur aufgrund vorhergehender Absprache erfolgen. Als Signalthorn diente das Alphorn noch weiterhin bis ins 14. Jahrhundert. Und noch im Bauernkrieg von 1653 ordnete sich die Mannschaft zum Klang des Instruments. Weitere Signalfunktionen sind vor allem in bildlichen Quellen dargestellt, so z.B. das Herbeilocken des Viehs zur Melkzeit. Mit dem Alphorn kündigte man ferner die Zeit des Aus- und Eintreibens der Kühe an, gab abends damit das Zeichen zum Gebet (Alpsegen) oder die Mitteilung von der Alp ins Tal hinunter, dass alles in Ordnung sei. Wenn die Schwitzstuben in Stegen bei Wetzikon im 19. Jahrhundert bereit waren, pflegte man die umliegenden Ortschaften mit einem Kuhhorn (damals auch synonym mit Alphorn) zusammenzurufen. Die meisten literarischen und bildlichen Quellen belegen jedoch das Alphorn als Arbeitsinstrument der Hirten, wie es schon M.A. Cappeler 1767 in seiner „Pilati Montis Historia“ (Basel) beschrieben hatte. Neben dieser primären Funktion des Hirteninstruments als Signal- und Arbeitswerkzeug zeichnete sich mit der erwachenden Begeisterung für die Alpen und mit der in ganz Europa um die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert aufkommenden Reiselust eine zunehmende Umfunktionierung des Alphorns ab. Das Hirteninstrument wurde in der Folge zum Schaustück und Präsentationsobjekt der Hirten. Man begann es vor neugierigen Fremden auf ihr Geheiss hin und nicht selten gegen ein kleines Entgelt zu spielen. Folklore wurde so interessierten Touristen und Reiseberichtsschreibern präsentiert. Damit wird bereits um 1800 herum eine neue sekundäre Funktion des Alphornspiels allmählich verfestigt. Die ersten Ansätze

zu dieser Umfunktionierung lagen allerdings schon weiter zurück. Nicht nur als Bettelinstrument wurde das Alphorn schon im 17. Jahrhundert von herumziehenden Hirten verwendet, die in Städten auf Nahrungssuche ausgingen, sondern auch als eine Art „Kriegsinstrument“, mit dem einige Schweizer Reisläufer in französischen Diensten Aufmerksamkeit erregten. Einer dieser herumziehenden Bettelbläser dürfte wohl jener Hirte sein, der in einem Stich des 17. Jahrhunderts in clownesker Aufmachung ein Alphorn mit sich herumführt. Mehr der Kuriosität halber denn des wirklichen Spiels wegen, figurierte bereits 1454 am burgundischen Hofe ein „cornet d’Allemagna“ und desgleichen in Basel am Hofe des Prinzen von Orléans um 1563. Und noch vor 1574 soll auch ein gewisser Jakob Henzi in die Garde des Herzogs von Anjou als Spielmann aufgenommen worden sein, weil sein Blasen den Hauptleuten, die das Alphornspiel hörten, so gefallen hatte, dass sie ihn gleich nach Frankreich anheuert. Mit der medizinischen Dissertation über das „Heim-Wehe“ von Johannes Hofer (Basel 1710), die sich mit der Legende auseinandersetzt, dass Kuhreihenmelodien die Schweizer zum Desertieren veranlassen können, erst recht aber dann mit Rousseaus Abdruck einer Melodievariante dazu im „Dictionnaire de musique“ (Paris 1768), wurde das Interesse für dieses eigenartige Musikinstrument in der breiteren Öffentlichkeit geweckt. Es gehörte geradezu zum guten Ton, dass die zahlreichen englischen und deutschen Reisenden von nun an in ihren Berichten das Alphorn erwähnten. Dieser Weg führte notwendigerweise zur allmählichen Schaustellung volksmusikalischer Gepflogenheiten. Insbesondere gilt dies von jenen touristischen Attraktionen, bei denen – wie Mark Twain es später beschrieb – auf der Rigi für ein Trinkgeld die Gäste mit Alphornklängen am Morgen geweckt wurden. Die scheinbar noch zu Heinrich Heines Zeiten geltende Vorstellung, dass ein Schweizer in der Fremde kaum ein Alphorn hören, geschweige denn für Geld blasen könne, schien rasch gefallen zu sein. Ein Stich um 1825 zeigt eine Bauernfamilie vor dem Giessbachfall im Ber-

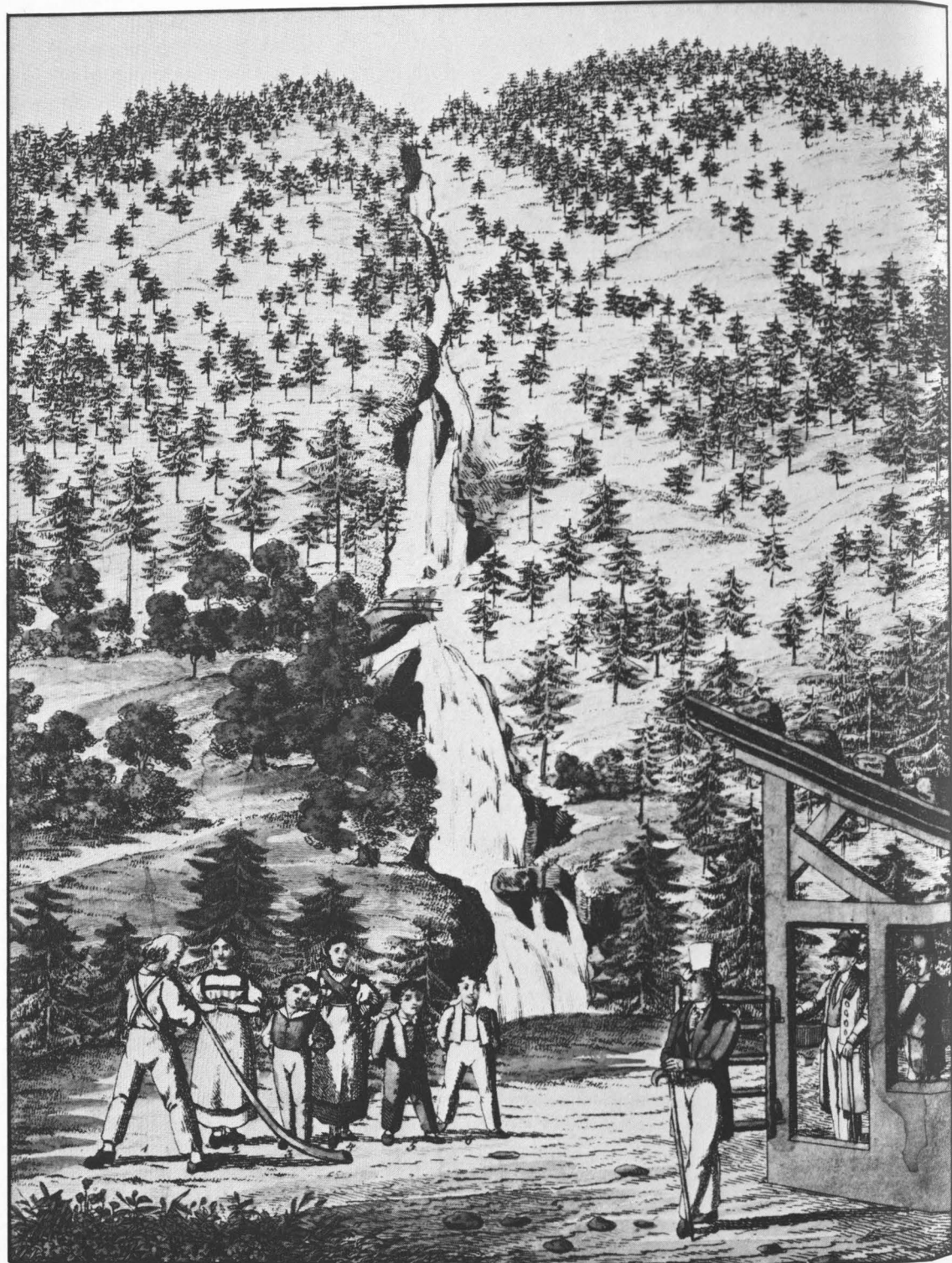
ner Oberland, die bereits einer fremden Gesellschaft in Frack und Zylinderhut ihre musikalische Produktion mit Alphornbegleitung vorführt (Abb. 1). Zwar ist dabei der Alphornbläser selbst noch ein Brauchtumsträger, aber es bleibt, wie H. Trümpy zum Thema des Folklorismus treffend feststellt, eine Vorführung am falschen Ort und zur falschen Zeit.⁴ Folklorismus als Problem der Rückkoppelung durch volkskundlich interessierte Leute wird hier direkt fassbar.

Das im Laufe der Geschichte kleiner gewordene Angebot von Alphornern führte durch die Reiselust und der dadurch bedingten wachsenden Nachfrage wegen zur Wiederbelebung des Hirteninstruments. Das seit dem Reislafen als national-schweizerisch verstandene Instrument wurde gerade in dem Moment wiederbelebt, als es bereits am „Aussterben“ war. So wurde z.B. am Unspunnenfest von 1805 und 1808 das beinahe gänzlich verschwundene Brauchtum des Alphornspiels wieder aufgegriffen, gefördert und bewusst in den Dienst touristischer, politischer, wirtschaftlicher und nationalistischer Bedürfnisse gestellt. Den Sieger ehrten dabei eine Medaille und weitere wertvolle Belohnungen. Wie Wiederbelebung und Institutionalisierung zur konsequenten Umfunktionierung eines Hirteninstruments führen, illustrieren die zu diesen Festen vorgebrachten „Vorschläge zur Aufmunterung des Alphorns“⁵ durch den Kunstmaler F.N. König. König erklärt das „allmähliche Absterben dieses einfachen aber charakteristischen Instrumen-

3 Sigismund Furrer, Geschichte, Statistik und Urkunden-Sammlung über Wallis, Sitten 1850–1852, Bd. I, 85; Bd. II, 346. – Auf eine ausführliche Angabe der einzelnen Quellen wird im Hinblick auf die Fülle des Belegmaterials verzichtet. Es werden hier, um den Anmerkungsapparat nicht zu überlasten, nur jene Hinweise angeführt, die direkt zitiert werden. Eine umfassende Bibliographie zur musikalischen Volkskunde der Schweiz wird durch den Verf. für die Publikation vorbereitet. Das Zettelmaterial, insbesondere zum Thema „Alphorn“, ist bereits in der Schweizerischen Landesbibliothek einsehbar.

4 Hans Trümpy, Folklorismus in der Schweiz, in: Zeitschrift für Volkskunde 65, Stuttgart 1969, 42.

Abb. 1: „Der Giessbach und die Sangerfamilie auf seiner Alpe“. Kolorierte Radierung von J.M. Friedrich um 1825. Mit freundlicher Genehmigung der Schweizerischen Landesbibliothek.



tes“ durch „die immer mehr überhandnehmende Trägheit der Alpenbewohner“(!) und durch den „Verfall der Sitten seit der (Französischen) Revolution“. Da er den Landleuten unterstellt, dass diese im allgemeinen nichts tun würden, als was sie müssten oder was ihnen Gewinn einbringen würde, schlägt er zur Wiedereinführung des Alphorns unentgeltlichen Unterricht vor und die Anschaffung von Alphörnern auf Staatskosten. König schreibt: „Wenn daher dieses liebliche Instrument wieder in Aufnahme gebracht werden soll, so sind für jetzt noch wenige Mittel anwendbar, die sich bloss auf zufälligen Antrieb, oder auf Liebhaberey gründen; sondern nur diejenigen können in Anschlag gebracht werden, die auf Gewinst Bezug haben, und zwar so, dass der Lehrling bestimt eine lucrative Seite dabey sieht.“

Diese Wiederbelebung des Alphorns und seiner Bedeutung als nationales Symbol und Kennzeichen des freien Hirtenstands wurde durch die Darstellung historischer, patriotischer und brauchumsbezogener Szenen im Rahmen der in Mode gekommenen Festumzüge unterstützt. Umzüge während der Basler Fastnacht (1835), beim Zürcher Sechseläuten (1841) oder bei den fêtes de Vigneron in Vevey (1865) präsentierten das Alphorn als Lockinstrument der Hirten bei inszenierten Alpaufzügen der Herden.

Nachdem es zum verklärenden Kolorit stilisierter Hirtenidyllen kam, wie sie durch den Maler G. Lory anhand der Heimatsymbolik naiver Schönheit und Unschuld dargestellt wurden, und nachdem die nostalgische Symbolträchtigkeit des in Jodelliedern viel besungenen Alphorns gegen Ende des 19. Jahrhunderts zum festen Topos ausgeprägt worden war, erfuhr das heute oft als „Heimwehröhre“ ironisierte Instrument ein zweites Mal eine Wiederbelebung. Durch den Jodlervater Oskar Schmalz fand das Alphornblasen um 1921 eine feste und bleibende Verankerung im Eidgenössischen Jodlerverband. Jodeln und Alphornblasen gehörten fortan zu jedem öffentlichen Volksfest. In den Verband nimmt man aber laut Statuten nur Schweizer mit „bürgerlichen

Rechten und Ehren“ auf. Damit, so scheint man zu glauben, sei Alphornblasen endgültig etwas wahrhaft Schweizerisches geworden.

Eine solche Nationalisierung und Institutionalisierung fixiert selbstverständlich vorhandene Stereotype. Diese zeigen sich am augenscheinlichsten schon in der äusseren Bauweise des Instruments, die – von einer normativen Vorstellung ausgehend und die traditionelle Bauweise des 19. Jahrhunderts überspringend – sich historisierend auf Conrad Gessner bezieht. Nach dessen Beschreibung war die Länge des Alphorns um 1555 ungefähr 11 Fuss (3,6 m) lang, während im 17. Jahrhundert nach M.A. Cappelers Beschreibung die Länge 4–12 Fuss (1,2–3,6 m) sein konnte. Nach H. Szardrowskys eigenen Feststellungen belief sich die durchschnittliche Länge des Alphorns um 1860 dagegen nur auf 1,4 m. Dieser Forscher war es schliesslich, der den Vorschlag machte, wieder 3,5 m lange Instrumente zu bauen. Heute liegt die Normlänge allgemein zwischen 3,5 und 3,8 m. Neuerdings aber wird das Längenmass z.T. ins Überdimensionale gesteigert. Eines der längsten Bass-Alphörner misst über 7,2 m.

Zur Zeit wird das Alphorn in der Schweiz von über 620 Bläsern gespielt, von denen nicht einmal 15 % Bauern sind. Das einstige Hirteninstrument wird von Lehrern, Handwerkern, technischen Zeichnern, Kaufleuten, von Köchen und neuerdings auch von Sekretärinnen gespielt. Was vom Jodeln gilt, trifft auch hier zu, dass nämlich diese Art von Volksmusik heutzutage in den Städten heimischer ist als auf dem Lande. Der funktionale Wandel führte in Verbindung mit dem symbolischen Wandel zugleich auch einen Wandel in der Trägerschaft herbei. Zu fragen wäre hier: ist diese Umfunktionierung eines Musikinstruments gleichzusetzen mit Entfremdung oder Emanzipation? Das Geflecht touristischer und heimatideologischer Tendenzen liesse aufs erste schliessen, die technische Weiterentwicklung des Instruments aufs letztere, insbesondere wenn man auch an das drei- und mehrstimmige Zusammenspiel denkt.

Alphörner finden heute zum Stückpreis von Fr. 600.– bis Fr. 1000.– ihren Weg nach Über-

see, wo Auslandschweizer sich ihrer annehmen oder wo sie einfach als Ausstellungsobjekte in Restaurants oder bei Folklore-Veranstaltungen einen Platz einnehmen. So wie das Alphorn während des letzten Krieges als integratives Nationalsymbol eingesetzt wurde („Alphornblasen als geistige Landesverteidigung“ hiess ein Aufsatz von A.L. Gassmann), wird es noch heute als Inbegriff einer „heilen“ und biedereren Bürgeridylle auf zahlreichen Ansichtskarten dargestellt. Über die Touristenwerbung fand das Motiv des Alphorns schliesslich Eingang in die Reklame: man findet es in Hotels von New York bis Sapporo, am Flughafen zur Begrüssung offizieller Gäste, als Touristenwerbung im Fussballstadion (vor 80 000 Sportfans in New York), auf Einladungen Schweizer Botschafter, bei Einweihungen von fitness parcours ebenso wie bei musikalischen Darbietungen auf Kreuzfahrten im Mittelmeer und nicht zuletzt als Qualitätssymbol, der Schweizer Armbrust gleichbedeutend, im Dienste verschiedener Milchprodukte. Die Ambiguität des Symbolbegriffs „Alphorn“ ist heute aufgefächert und zum Spiegelbild einer vermarkteten Gesell-

schaft geworden. Wenn wir nur die vergangene primäre Funktion des Instruments als Signal- und Arbeitswerkzeug beschrieben, so bedeutete dies, die auch von Volkskundlern lange postulierte Kategorie des „Echten“ wieder stillschweigend zu übernehmen, die es als solche im Wandel der musikinstrumentellen Funktionen und Symbolgehalte ohnehin nicht geben kann. Die symbolische Funktion des Signalzeichens unterscheidet sich grundsätzlich von der symbolischen und ästhetischen Wirkung des Alphorns, wie sie sich z.B. im Konzertsaal (Alphornkonzerte No. 1 und 2 des Komponisten Jean Dätwyler) zeigt. Dies hebt sich wiederum deutlich ab von jenem Heimatklichee schweizerischer Selbstdarstellung, wie es sich z.B. auf einer Ansichtskarte findet, auf der Alphornblasen, Jodeln und Fahnen-schwingen vor dem Löwendenkmal in Luzern als Inbegriff „*Helvetiorum fidei ac virtuti*“ dargestellt wird.

Fassen wir die verschiedenen Aspekte von Funktion und Symbol etwas vereinfachend zusammen, so ergeben sich folgende diachronisch angeordnete Verhältnisse:

<i>Funktion</i>	<i>Symbol</i>
Signalinstrument	Appellation (Warnung, Mitteilung)
Kriegsinstrument	Kooperation (Versammlungszeichen)
Arbeitsinstrument	Vokation (Ein- und Austreiben)
Demonstrationsinstrument	Standessymbol (Bettelinstrument, Präsentation, Festumzug)
Nationalinstrument	Identifikation (Selbstdarstellung, Wiederbelebung)
Ästhetisiertes Instrument	Heimatsymbol (Aura des Eigenen, Konzert)
Kommerzialisiertes Instrument	Gütesymbol (Touristenwerbung, Qualitätszeichen)

Um unsere Aussagen über den Prozess des Funktionswandels zu überprüfen und eventuell im erweiterten Sinne zu bestätigen, bedarf es weiterer Untersuchungen über die verschiedensten Musikinstrumente. Von Interesse dürfte dabei die Frage sein, unter welchen Bedingungen, wann und wo die Funktion von Volksmusikinstrumenten neu bestimmt wird und ob man dabei im Hinblick auf das Folklorismus-Problem von einer relativen Gesetzmässigkeit des Funktionswandels sprechen kann.