Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 28-29 (2008-2009)

Artikel: Ein erfundener Erinnerungsort : das Alphorn in der Schweiz

Autor: Küsgens, Philipp

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-835131

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: 01.07.2025

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

Ein erfundener Erinnerungsort: Das Alphorn in der Schweiz

PHILIPP KÜSGENS (Berlin/Fribourg)

Einleitung

Das Alphorn gehört zum Mobiliar der Schweiz wie Tells Armbrust und das Edelweiß. Als Nationalsymbol ist es präsent bei allen offiziellen Anlässen und kein schweizerischer Nationalfeiertag findet ohne Alphorn statt. Die aktuelle Volksausgabe des Schweizer Lexikon nennt es Nationalinstrument.[1] Das Alphorn steht dabei weniger für eine musikalische Tradition, sondern symbolisiert die gesamte Schweiz, ihre Geschichte und Tugenden. In einer noch heute aufgelegten Alphornschule von 1936 steht über das Instrument zu lesen:

> Ursprünglichkeit, Einfachheit, Zufriedenheit, Gemeinsinn, Frohmut. Wenn Du, stämmiger Alphornbläser, mit deinem altehrwürdigen Schweizer Naturinstrument einherschreitest, bist du das alte, echte, verkörperte Bergschweizertum. [...] Halte jede Zierart und alles Salonmäßige fern, du bist ein biederer Eidgenosse! Du vertrittst mit deiner Naturmusik dein Heimatland: die Schweiz. Setze Ehre darauf, daß gerade du das tun kannst, sie vertreten darfst! [...] Also entweihe dein Nationalinstrument nicht.[2]

In diesen Sätzen sind jene Denkmuster vereint, die das Alphorn seit seiner Wiederentdeckung Anfang des 19. Jahrhunderts stellvertretend begleiten: die Stilisierung der Alpen zur reinen, unverfälschten und rauen Natur im Gegensatz zur Stadt, die Betonung einer langen Tradition der Älpler und schließlich die Repräsentation der Schweiz insgesamt.

Bis es soweit war, musste ein langer und beschwerlicher Weg zurückgelegt werden. Am Beginn steht die Epoche der Romantik mit ihrer Begeisterung für das Hirtenleben und den Mythos eines reinen und unverfälschten Lebens in der Natur, am Ende die Rolle des Alphorns in der *Geistigen Landesverteidigung* der Schweiz im zeitlichen Umfeld des Zwei-

1 Vgl. Art. «Alphorn», in: *Schweizer Lexikon*, Volksausgabe in 12 Bänden, Visp: Verlag Schweizer Lexikon, 1998–1999.

2 Alfred Leonz Gassmann, *Blast mir das Alphorn noch einmal: Was der Alphorner von seinem Naturinstrument wissen muss*, Zürich: Hug, 1938, S. 19–20.

ten Weltkriegs. Man verfehlt die historische Realität, wenn man die Geschichte des Alphorns als die eines Musikinstruments ohne ideologische Komponente zu schreiben versucht.

Die Geschichte des Alphorns ist bekannt, und wer sich mit dem Thema befasst, kann auf einige Literatur bauen. Die meisten Publikationen wenden sich an den interessierten Alphornbläser (schweizerisch: Alphorner) und sparen nicht mit praktischen Ratschlägen wie Bauanleitungen für Alphörner oder Hinweise auf Orte, an denen der Alphorner auf guten Echoeffekt hoffen kann.[3] Der historische Teil dieser Literatur bleibt, soweit sie die Überlieferung und Verbreitung des Alphorns betrifft, meist bei der unkritischen Nacherzählung der Quellen stehen. Auch wird kaum gewürdigt, dass die Verbreitung des Alphorns auf die Bemühungen bürgerlicher Kreise seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert zurückgeht und sich in einen breiten Kontext des Interesses an Volksmusik, nationaler Kultur und Schweizerbegeisterung verorten lässt. Diesem Aspekt soll im Folgenden nachgegangen werden und das viel zitierte (aber selten umgesetzte) Konzept der *invented tradition* von Eric Hobsbawm als methodischer Leitfaden dienen.[4] Das Augenmerk wird vor allem gerichtet werden auf die mit dem Alphorn verknüpften Bilder, seinen Symbolgehalt und die Kontinuitäten dieser Bilder seit dem frühen 19. Jahrhundert.

Tatsächlich trägt die Geschichte des Alphorns im 19. und 20. Jahrhundert die klassischen Züge einer *invented tradition*. Thesenhaft zugespitzt kann man sagen, dass das Alphorn in jener Zeit weniger musikalischen Zwecken diente als ideologischen. Der Erfolg der Erfindung war lange Zeit fraglich und trotz vielfältiger Bemühungen ist die Geschichte des Alphorns auch die Geschichte seiner Abwesenheit. Gerade das ist bezeichnend, denn eine lebendige Alphornpflege war bis Anfang des 20. Jahrhunderts mehr Wunsch als Realität. Erst in den Jahrzehnten nach dem Ersten Weltkrieg, als die *Geistige Landesverteidigung* ihre Schatten voraus warf, konnte das Alphorn seinen festen Platz im Repertoire schweizerischer nationaler Symbole einnehmen und bis heute behaupten.

3 Brigitte Bachmann-Geiser, *Das Alphorn. Vom Lock- zum Rockinstrument*, Bern u. a.: Haupt, 1999, gibt eine Bauanleitung; Franz Schüssele, *Alphorn und Hirtenhorn in Europa. Hölzerne Hörner von der Schweiz bis nach Schweden, von Russland bis Rumänien in Geschichte und Gegenwart*, Friesenheim-Buchloe: Gälfiäßler-Obermayer, 2000, listet eine Reihe von Orten, an denen der Alphorner ein gutes Echo vorfindet.

4 *The Invention of Tradition*, ed. Eric Hobsbawm and Terence Ranger, Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

1. Der historische Kern

Die Überlieferung über die Existenz des Alphorns geht zurück bis ins Mittelalter. Die erste nähere Beschreibung des Alphorns gibt der Schweizer Naturforscher, Arzt und Theologe Konrad Gessner 1555.[5] Über die tatsächliche Reichweite seiner Verbreitung und musikalischen Nutzung kann aber nur wenig gesagt werden. Als gesichert gilt, dass das Alphorn mehr Gebrauchsgegenstand war als Musikinstrument und neben seiner Verwendung als Lockinstrument für das Vieh auch kultische Funktionen erfüllte. Auch außerhalb der Schweiz existierten Bräuche, bei denen Hörner zu bestimmten Anlässen geblasen wurden, um Gottes Schutz für Mensch und Tier zu erflehen. In diese Tradition gehören auch die Alpsegen aus vormoderner Zeit, für die das Alphorn vor allem als akustischer Verstärker diente, denn nur so weit der Alpsegen gehört werden konnte, lag Schutz auf dem Land.[6]

Ein intensiveres Interesse gebildeter bürgerlicher Kreise an dem Instrument ist erst seit dem 18. Jahrhundert zu beobachten. Die aufkommende Begeisterung für die Bergwelt brachte eine Fülle von Reisebeschreibungen und Reisetagebüchern hervor. Bemerkenswerterweise erscheint das Alphorn in diesen Berichten meist gar nicht selbst, sondern es wird seine Abwesenheit beklagt. Der Interlakener Maler Franz Niklaus König (1765-1832) stellte auf einer Reise ins Berner Oberland im Jahr 1813 enttäuscht fest: «Von dem Alphorn hört und siehet man fast nichts mehr».[7] Zu einer Bergreise, so die Erwartung der städtischen Oberschicht, gehörte auch, einen Senn beim Blasen des Alphorns anzutreffen. Tatsächlich machten einzelne Reisende diese Erfahrung, doch kann von weiter Verbreitung des Alphorns keine Rede sein. Die Hinweise auf zahlreiche Alphornbläser in der Schweiz blieben die Ausnahme, nicht die Regel. Typisch sind Überlieferungen aus zweiter Hand, wie: «F. Huber wusste zu erzählen, dass er in Unterwalden um's Jahr 1826 *viele Alphornbläser* angetroffen habe».[8] Wei-

5 Vgl. Max Peter Baumann, *Musikfolklore und Musikfolklorismus. Eine ethnomusikologische Untersuchung zum Funktionswandel des Jodelns*, Winterthur: Amadeus, 1976, S. 117f.

6 Hermann Ullrich, «Naturtöne zu Ehre Gottes. Süddeutsche Hirtenhörner im liturgischen Gebrauch des 18. und 19. Jahrhunderts», in: *Wege der Bläsermusik im südöstlichen Europa. 16. Arolser Barock-Festspiele 2001*, Tagungsbericht, hrsg. von Friedhelm Brusniak und Klaus-Peter Koch, Sinzig: Studio, Bonn 2004 (= Arolser Beiträge zur Musikforschung, 10), S. 151–181.

7 Franz Niklaus König, *Reise in die Alpen*, Bern: bey dem Verfasser, 1814, S. 62.

8 Heinrich Szadrowsky, «Die Musik und die tonerzeugenden Instrumente der Alpenbewohner. Eine kulturhistorische Skizze», in: *Jahrbuch des Schweizer Alpenclub*, 4 (1867–1968), S. 275–352, hier: S. 288, Hervorhebung dort.

tere Hinweise zur Ermittlung einer quantitativen Verbreitung sucht man vergebens. Ausnahme blieben touristische Orte, an denen für Besucher oft ein Alphornbläser zur Stelle war, meist vom Inhaber eines Hotels oder einer Gaststätte für seine Dienste bezahlt. Der klassische Ort für solche Präsentationen war die Rigi-Kulm bei Luzern. Schon 1825 wurden Mitglieder der *Allgemeinen Musikgesellschaft* aus Zürich, die zu einem Musikfest nach Luzern gereist waren, bei Sonnenaufgang vom Alphorn geweckt, und auch bei anderen Reisen wurden sie nicht zufällige Zeugen von Alphornklängen, sondern erlebten Inszenierungen.[9] Bis in die jüngste Zeit hat sich diese touristische Attraktion erhalten. Der Komponist Franz Schüssele traf in den 1970er Jahren auf der Rigi einen Bläser, der auf Nachfrage erklärte, er «sei hier von der örtlichen Gastronomie gegen eine feste Gage verpflichtet, jeden Tag einige Stunden lang die ankommenden Gäste durch Alphornklänge zu unterhalten».[10] Zwischen diesen Eckpunkten liegen ungezählte Berichte von Musikern und Reisenden, die das Alphorn als Touristenattraktion erlebten.[11] Die Zahl der Quellen, die von einer Verwendung abseits des Fremdenverkehrs berichten, nimmt sich dagegen verschwindend gering aus. Das Alphorn war im ganzen 19. und frühen 20. Jahrhundert mehr ein Motiv für die Sehnsucht nach volkstümlicher Reinheit und heiler schweizerischer Bergwelt denn eine lebendige musikalische Tradition. In diesem Sinne war es kein Musikinstrument eigenen Rechts sondern war immer eingebunden in eine Gesamtheit von Erfahrungen, in der es als Symbol fungierte: die Alpen als raue, unverfälschte Naturlandschaft und der Alpenbewohner als idealisierter, frei und in urtümlicher Eintracht mit der Natur lebender Schweizer.

2. Die Erfindung des Alphorns

Die Kampagne zur Wiederbelebung des Alphorns war Teil einer breiteren Bewegung, die sich in der Schweiz seit 1750 um die «zielbewusste Rekonstruktion» von Volksmusik und Volksinstrumenten bemühte. Aufklärerisch

9 Georg Bürkli, *Die Reise zum Musikfeste nach Luzern. Dreizehntes Neujahrsgeschenk an die Zürcherische Jugend von der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich auf das Jahr 1825*, Zürich: Orell, Füßli & Co., 1825. Ders.: *Das Musikfest in Bern und ein Ausflug ins Oberland*, Zürich: [Allgemeine Musik-Gesellschaft], 1828 (= Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich, 16).

10 Schüssele, *Alphorn*, S. 54.

11 *Pars pro toto* Mark Twain, *A Tramp Abroad. Part 1*, in: *The Writings of Mark Twain*, New York: Harper, 1929, Bd. 9.

gesinnten und gebildeten städtischen Kreisen war sehr daran gelegen, das Bild der Schweiz mit einer ländlichen Musiktradition zu vervollständigen.[12] Merkmale dieser Bemühungen waren literarische Produktionen wie Albrecht von Hallers *Versuch schweizerischer Gedichte,* woraus besonders *Die Alpen* den Vorstellungen derjenigen entsprach, die auf der Suche nach unverdorbener Menschen und unverdorbener Natur waren.[13] In diesem Gedicht erscheint auch das Alphorn, das ein Hirte zum Blasen des Kuhreihens beim Almauftrieb verwendet: «Er aber setzet sich bei einem Wasser-Falle / Und ruft mit seinem Horn dem lauten Widerhalle».[14] Auf musikalischer Ebene waren Johann Caspar Lavaters *Schweizer Lieder* von 1767 das Äquivalent. Sie sollten zur Veredelung des Volkes beitragen und fanden große Verbreitung. Die Bemühungen um eine Rekonstruktion der Volkskultur richteten sich nicht einseitig auf Dichtung oder Musik, sondern umfassten ein breites Spektrum, in dem Musik, Mundart und Brauchtum gleichermaßen vertreten waren. Der Ort zur Präsentation solcher Volkskultur waren Feste, die nun zu Nationalfesten erklärt wurden. Zum Markstein wurden die Alphirtenfeste in Unspunnen bei Interlaken von 1805 und 1808.

Diese Feste gingen auf die Initiative Berner Patrizier zurück. Federführend war Niklaus Friedrich von Mülinen (1760–1833). Mülinen stammte aus Bern, hatte einige Semester an der Universität Göttingen studiert und war eine vielseitige Persönlichkeit. Als Politiker bekleidete er mit Unterbrechungen höchste Staatsämter und war Mitglied der *Helvetischen Gesellschaft*, die sich dem Patriotismus verschrieben hatte.[15] Als Gelehrter gründete er 1811 die *Schweizerische Geschichtsforschende Gesellschaft*, deren Vereinsleben nach seinem Tod allerdings wieder einschlief, bis sie sich 1841 neu gründete.[16] Mülinen wurde zur treibenden Kraft jener Kreise,

12 François de Capitani, «Das Vaterland als Ohrwurm. Über die Erfindung der Schweiz in der Musik», in: *Geschichte als Musik*, hrsg. von Otto Borst, Tübingen: Silberburg-Verl, 1999, S. 251–260, Zitat S. 259.

13 Ute Heidmann Vischer, «Idéal, image mythifiée et tableau ‹peint d'après la vie›: Muralt, Virgile, Scheuchzer et les trois temps de la représentation dans *Les Alpes* d'Albert de Haller», in: *Colloquium Helveticum*, 14 (1991), S. 5–28.

14 Albrecht von Haller, *Versuch schweizerischer Gedichte*, Bern: Nicolaus Emanuel Haller, 1732.

15 Ulrich Im Hof – François de Capitani, *Die Helvetische Gesellschaft. Spätaufklärung und Vorrevolution in der Schweiz*, Frauenfeld: Huber, 1983. Ein weiterer Organisator des Unspunnenfestes, Gottlieb Thormann, war ebenfalls Mitglied, vgl. Hans Spreng, «Die Alphirtenfeste zu Unspunnen 1805 und 1808», in: *Berner Zeitschrift für Geschichte und Heimatkunde*, 8/3 (1946), S. 133–170.

16 *Hundert Jahre Allgemeine Geschichtsforschende Gesellschaft der Schweiz 1841–1941*, Bern: Wyss 1941. Zur Selbstbiographie Mülinens vgl. Wolfgang Gresky, «Nikolaus Friedrich von Mülinen. Göttinger Student, Schweizer Politiker und Geschichtsforscher 1760–1833», in: *Göttinger Jahrbuch*, 20 (1972), S. 133–161.

die sich um die Belebung der schweizerischen Volkskultur bemühten. Mit der Gründung der *Schweizerischen Geschichtsforschenden Gesellschaft* hoffte er, das «bei manchem Schweizer durch den Geist der Zeit eingeschläferte Hochgefühl für Nationalsinn, Nationalfreiheit und Nationalehre» wieder zu wecken.[17] Aus dieser Intention entsprang auch die Idee zum Unspunnenfest, das sich als Mischung aus schweizerischen Festtraditionen und Elementen der französischen Revolutionsfeste präsentierte.[18] Dieses war kein Volksfest, sondern eine folkloristische Schaustellung für geladene Gäste, darunter auch Prominenz aus dem benachbarten Ausland. Die französische Schriftstellerin Germaine de Staël nahm teil und schätzte, dass an die 3000 Besucher im August 1805 an dem Fest teilnahmen. Auf dem Festplatz unter der Burgruine Unspunnen bei Interlaken bestaunten die Gäste einen Festumzug und Spiele der Hirtenvölker, die man gemeinhin als ‹wilde, bessere Leute› ansah (so einer der Organisatoren).[19] Das Fest verfolgte mehrere Ziele. Es sollte die Oberländer, in der Kantonsteilung der Helvetik von den Bernern abgetrennt, wieder an die alte Obrigkeit binden. Im Oberland hatte es in der jüngsten Vergangenheit immer wieder Aufstände gegen die Herrschaft der Stadt gegeben. Hinzu kamen pädagogische Absichten, die Darbietung des Älplerlebens sollte «erzieherisch auf die überkultivierten Bewohner des eigenen Landes und der Nachbarländer wirken».[20] Aufschlussreich ist, dass für die Unspunnenfeste Hallers Gedicht auf Handzetteln gedruckt und unter den Besuchern verteilt wurde.[21] Schließlich war die folkloristische Schaustellung von vermeintlich uralten Bräuchen, zu denen auch das Alphornblasen gehörte, Werbung für die Schweiz. Einem scharfen Beobachter konnte allerdings nicht die Diskrepanz zwischen den inszenierten Festen und der lebendigen Tradition entgehen. Niklaus König wurde das klar, als er 1813 einem normalen Älplerfest beiwohnte: «Ich habe dieses Fest immer weit interessanter gefunden, als die angeordneten Feste bey Unspunnen, wo das Ungezwungene fehlt».[22] Im Unspunner Alphornwettbewerb sollte der beste Bläser zum König des Festes ernannt werden und eine eigens geprägte Medaille erhalten, dazu einen Widder einer spanischen Schafrasse, von deren Einfüh-

17 Zitat nach *Geschichtsschreibung der Schweiz: vom Spätmittelalter zur Neuzeit*, hrsg. von Richard Feller und Edgar Bonjour, Basel: Helbing & Lichtenhahn, 1979 (1. Aufl. 1962), Bd. 2, S. 606.

18 François de Capitani, «Die Idee der französischen Revolution und die schweizerische Festkultur», in: *Jahresbericht der Schweizerischen Akademie der Geisteswissenschaften*, 1989, S. 13–25.

19 Spreng, «Die Alphirtenfeste», S. 134.

20 Ebd.

21 Ebd.

22 König, *Reise in die Alpen*, S. 38.

rung sich Mülinen positive Auswirkungen auf die Zucht im Oberland versprach. Die Enttäuschung der Veranstalter war groß, als aus der gesamten Schweiz nur zwei Bläser erschienen![23] Bei der Neuauflage des Fests 1808 kamen mehrere, deren genaue Zahl aber nicht ermittelbar ist.[24] Der Plan der Veranstalter, die Feste regelmäßig abzuhalten, scheiterte. Das dritte Unspunnenfest fand 1905 zum Jubiläum der ersten Veranstaltung statt und stand ganz im Zeichen des Tourismus, volkserzieherische Absichten waren verschwunden.[25] Bezüglich der Verbreitung des Alphorns waren die Unspunnenfeste kein Erfolg, davon zeugt das eingangs zitierte Lamento von König, der von seinem Einsatz für das Alphorn aber nicht abließ. In einem um 1820 verfassten Brief an Niklaus von Mülinen machte er «Vorschläge zur Aufmunterung des Alphorns» und nannte den Komponisten Ferdinand Fürchtegott Huber (1791–1863) als geeigneten Mann, um Kurse abzuhalten, bei denen die Teilnehmer unentgeltlich ein Instrument erhalten sollten gegen die Verpflichtung, das Alphorn regelmäßig zu spielen.[26] Huber stammte aus St. Gallen, war bei einem Stuttgarter Stadtmusiker in der Lehre und im württembergischen Hoforchester als Trompeter angestellt gewesen. Nach dem Tod König Friedrichs I. von Württemberg im Jahr 1816 kehrte er in die Schweiz zurück und blieb schließlich als Lehrer in Hofwil bei Bern wo er auf Wanderungen durch das Berner Oberland das Alphorn kennen lernte. Als ausgebildeter Blechbläser, Komponist und Musiksammler in einer Person schien Huber der richtige Mann zu sein, um dem Alphorn zu einem Aufschwung zu verhelfen. Mülinen finanzierte die Kurse (Hubers Honorar und die eigens in Auftrag gegebenen sechs Alphörner), die 1826 und 1827 in Grindelwald stattfanden. Damit war ein Muster etabliert, das sich in der Zukunft noch mehrmals so wiederholen sollte. Ein städtischer Mäzen verschenkt Instrumente mit der einzigen Auflage, dass diese auch fachgerecht geblasen würden. In jedem dieser

23 Max Peter Baumann, «Die Älplerfeste zu Unspunnen und die Anfänge der Volksmusikforschung in der Schweiz», in: *Schweizer Töne. Die Schweiz im Spiegel der Musik*, hrsg. von Anselm Gerhard und Annette Landau, Zürich: Chronos Verlag, 2000, S. 155–186.

24 Spreng, «Die Alphirtenfeste», S. 166. Im Jahr 1808 gab es nur einen Preisträger, es scheint jedoch mehrere Teilnehmer gegeben zu haben.

25 *Unspunnen. Die Geschichte der Alphirtenfeste*, hrsg. von Rudolph Gallati und Christoph Wyss, Interlaken: Schlaefli, 1993.

26 Königs Brief abgedruckt in: Baumann, *Musikfolklore und Musikfolklorismus*, S. 252–253. Über die Verpflichtung, das Alphorn auch nach den Kursen zu spielen, berichtet Alfred Leonz Gassmann, «Das Alphorn in den Bergen», in: *Musica aeterna. La vie et la production musicales de tous les temps et de tous les peuples, en tenant compte particulièrement de la Suisse, de la Belgique, de la France et de la musique de nos jours*, [sous la dir. de Gottfried Schmid], Zürich: Metz, 1949, Bd. 2, S. 247–258.

Fälle war das Motiv Begeisterung für eine als national empfundene Kultur; laut Hubers Selbstbiographie wollte Mülinen «gerne verhüten, dass dieses schöne Nationalinstrument ganz aus unsern Bergen und Tälern verschwände».[27] Hubers Kurse waren allerdings eher der Versuch, Prinzipien der Kunstmusik auf das Alphorn zu übertragen, als eine alte Tradition wiederzubeleben. Als Übungsstücke verwendete er ein Repertoire von Kuhreihen und Jodlern und machte das Alphorn rezeptionsfähig für die professionelle musikalische Welt, die auf schriftlich fixierte Musik aufbaute – bis dahin war Alphornmusik nur mündlich tradiert worden. Seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert war das Interesse an Volksmusik und Volkskultur erwacht und eine Anzahl von Sammlungen von Kuhreihen und Jodlern erschienen, deren bekannteste eine Kompilation von 1810 war, die noch mehrere vergrößerte Auflagen erlebte. Huber selbst hatte – zusammen mit Franz Xaver Schnyder von Wartensee – als musikalischer Berater und Redakteur der dritten Auflage 1818 mitgewirkt. Auf diese Sammlung konnte Huber nun zurückgreifen, obwohl ungeklärt ist, ob genau diese Musik als Unterrichtsmaterial herhalten musste. Eine zweite Neuerung betraf die Mehrstimmigkeit. Huber verwendete ein Ensemble von drei verschieden großen Instrumenten und stimmte sie, um mehrstimmige Stücke blasen zu können. Bis dahin war nur einstimmige Musik für das Alphorn überliefert. In dieser neuen Form, gestimmt und im Ensemble verwendet, verlor das Alphorn seinen Charakter als profaner Gebrauchsgegenstand und wurde zu einem Musikinstrument. Hierin liegt die wahre Bedeutung dieser Kurse, die für die Verbreitung des Alphorns nur geringe Auswirkungen hatten. Viel nachhaltiger wirkte die Transformation des Alphorns zu einem Musikinstrument, das fortan auch als solches wahrgenommen werden konnte. Zwar waren Alphörner schon in der liturgischen Musik des 18. Jahrhunderts verwendet worden, aber nicht als regulärer Bestandteil des Orchesters, sondern nur zu besonderen Anlässen als lautmalerischer Spezialeffekt; und auch dann niemals in Gruppen. Sie kamen immer dann zum Zuge, wenn es um die Illustration einer außermusikalischen Szene ging. In der Kirchenmusik ist die Verwendung von Alphörnern in weihnachtlichen Messen nachgewiesen, insbesondere die Vertonung der Worte *et incarnatus est* aus dem Credo, wenn die Geburt Jesu in einem ländlich-pastoralen Umfeld anschaulich gemacht werden sollte.[28] In diesem Sinne tauchen auch Alphornmelodien in der Kunstmusik des 19. Jahrhunderts auf, u. a. in der sechsten Sinfonie von Beethoven und der Ouver-

27 Karl Nef, *Ferdinand Fürchtegott Huber. Ein Lebensbild*, St. Gallen: Fehr, 1898 (= Neujahrsblatt des historischen Vereins St. Gallen, 38), S. 8.

28 Vgl. Ullrich, «Naturtöne zu Ehren Gottes», S. 179–180.

ture zur Oper *Wilhelm Tell* von Rossini.[29] Alle diese Beispiele haben gemeinsam, dass Alphorn-Melodien immer als Symbol für ländliche Idylle, die Alpen oder *couleur locale* der Schweiz dienten.[30] Das Bild der Schweiz war dabei nicht selten idealisiert und verklärt. Richard Wagner, der 1850 auf der Rigi (wo sonst!) im Halbschlaf nach einem reinigenden Gewitter einen Alphornbläser gehört haben will und diese Eindrücke in der elegischen Englischhorn-Melodie im dritten Aufzug von *Tristan und Isolde* verarbeitete, stellte die Schweiz dem «modernen Babel» Paris gegenüber.[31] Hier arbeiteten die Komponisten, wenn auch unbewusst, mit am Aufstieg des Alphorns zum Symbol für die Schweiz.

3. Das Alphorn im Ausland: Zu Straßburg auf der Schanz

Im nicht-schweizerischen Ausland war das Alphorn ebenfalls eine Projektionsfläche für ein verklärtes Bild der Schweiz und der Eigenart ihrer Bewohner. Besonders im Männergesang genoss das Alphorn eine gewisse Reputation. Den tausenden von Sängern, die sich seit dem zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts in Männerchören zusammenfanden, war das Lied *Der Schweizer* aus der Volksliedsammlung *Des Knaben Wunderhorn* wohlbekannt. Der Text geht zurück auf eine schon seit dem 18. Jahrhundert bekannte Geschichte: Ein schweizerischer Söldner hört einen Hirtenknaben das Alphorn spielen, wird von Heimweh ergriffen und desertiert. Der Fluchtversuch misslingt, der Delinquent wird zum Tode verurteilt. Erzählungen von heimwehkranken Schweizern sind seit dem späten 17. Jahrhundert bekannt. An der Universität Basel verfasste Johannes Hofer 1688 seine medizinische Dissertation über das Heimweh und stellte fest, dass vor allem Schweizer von dieser Krankheit befallen werden.[32] Überhaupt scheint der Terminus *Heimweh* selbst eine schweizerische Schöpfung zu sein, die ihren Weg in den hochdeutschen Wortschatz ge-

29 Eine Auflistung findet sich bei Alec Hyatt King, «Mountains, Music and Musicians», in: *The Musical Quarterly*, 31/4 (1945), S. 395–419. Werke wie Leopold Mozarts *Sinfonia pastorella* (1756) blieben die Ausnahme, und auch hier ist es unwahrscheinlich, dass der Solopart tatsächlich auf einem Alphorn geblasen wurde.

30 Anselm Gerhard, «‹Schweizer Töne› als Mittel der motivischen Integration. Gioacchino Rossinis *Guillaume Tell*», in: *Schweizer Töne*, S. 99–106.

31 Hanspeter Renggli, «‹Das drollige Geblase im Kopfe›. Schweizer Folklore in Richard Wagners *Tristan* oder von der Zwiespältigkeit Wagnerscher Ursprungsmythen», in: *Schweizer Töne*, S. 107–122.

32 Johannes Hofer, «Medical Dissertation on Nostalgia, 1688» (Translated by Carolyn Kiser Anspach), in: *Bulletin Institute of the History of Medicine*, 2 (1934), S. 376–391.

funden hat.[33] Die erste und bekannteste Zusammenführung von Heimweh, Musik und Alphorn stammt von Jean-Jacques Rousseau, in dessen *Dictionnaire de Musique* von 1767 es über den Kuhreihen heißt:

Le célebre *Rans* [sic]*-des-Vaches*, cet Air si chéri des Suisses qu'il fut défendu sous peine de mort de le jouer dans leurs Troupes, parce qu'il faisoit fondre en larmes, déserter ou mourir ceux qui l'entendoient, tant il excitoit en eux l'ardent desir de revoir leur pays.[34]

Rousseau verwies auf den symbolischen Charakter der Musik, die ihre Kraft nicht aus sich selbst bezieht, sondern ihrem symbolischen Gehalt. Es lohnt sich, diese oft unvollständig zitierte Quelle genau zu lesen.

On chercheroit en vain dans cet Air les accens énergiques capables de produire de si étonnans effets. [gemeint ist das Heimweh] Ces effets [...] ne viennent que de l'habitude, des souvenirs, de mille circonstances qui, retracées par cet Air à ceux qui l'entendent, et leur rappellant leur pays, leurs anciens plaisirs, leur jeunesse et 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. Cet Air [...] ne produit plus aujourd'hui les mêmes effets qu'il produisoit ci-devant sur les Suisses; parce qu'ayant perdu le goût de leur première simplicité, ils ne la regrettent plus quand on la leur rappelle. Tant il est vrai que ce n'est pas dans leur action physique qu'il faut chercher les plus grands effets des Sons sur le cœur humain.[35]

Rousseau war den Konstrukteuren der musikalischen Schweiz voraus, die noch im 20. Jahrhundert eine vermeintliche Magie des Alphornklanges in seinen physikalischen Eigenschaften suchten. Der Romantiker Clemens Brentano griff die Geschichte vom heimwehkranken Schweizer für die Sammlung *Des Knaben Wunderhorn* auf. Später wurde der Text, bei Brentano unter dem Titel *Der Schweizer*, auch als *Zu Straßburg auf der Schanz* bekannt. Im Text erscheint das Alphorn bereits als Symbol für die gesamte Schweiz, ohne differenziert auf landestypische Merkmale einzugehen. Der Grund dafür liegt in der Überlieferungsgeschichte, denn das Alphorn ist eine Hinzufügung Brentanos. Frühere Versionen des Texts sprachen bloß von einem Deserteur und einem «strengen Korporal». Brentano förderte den Mythos Alphorn, hat ihn aber nicht erfunden. Zu seiner Zeit war die Musik des Alphorns bereits verknüpft mit der Landschaft der Alpen und dem schweizerischen Heimweh, so erschien die Erwähnung eines Alphorns

33 Art. «Heimweh», in: Jacob Grimm – Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, bearb. von Moriz Heyne, Leipzig: Hirzel, 1887, Bd. 10, Sp. 884.

34 Jean-Jacques Rousseau, Art. «Musique», in: *Dictionnaire de la musique*, Paris: Veuve Duchesne, 1768, S. 443 («Diese Weise war bei den Schweizern derart beliebt, dass es unter Todesstrafe verboten war, sie in ihren Truppen zu spielen, denn sie verursachte bei denen, die sie hörten, dass sie in Tränen ausbrachen, zu desertieren versuchten oder starben, so stark war in ihnen das brennende Verlangen, ihr Land wiederzusehen»).

35 Ebd., S. 443–444.

durchaus sinnvoll, um die Sehnsucht des Söldners plastisch zu machen. Das Deserteurlied verschwand nicht aus der Überlieferung, sondern wurde noch bis 1925 in Liederbüchern abgedruckt.[36] Dass die Wunderhorn-Fassung die größere Popularität erlangte, verdankte sie der Vertonung Friedrich Silchers von 1827. Silcher (1789–1860) war einer der erfolgreichsten Komponisten für Männerchor im 19. Jahrhundert und seine Lieder waren in beinahe jeder Sammlung vertreten. Einige seiner Kompositionen wurden selbst zu «Volksliedern», die bekanntesten sind *Der gute Kamerad, Die Loreley* (nach Heine) und eben *Der Schweizer*. Dieses Lied dürfte die Vorstellungen, die man sich in Deutschland vom Alphorn und der Schweiz machte, maßgeblich mitgeprägt haben. Die wenigsten hatten im 19. Jahrhundert Gelegenheit, ein Alphorn zu hören. Im Männerchor jedoch sangen um die Jahrhundertmitte allein in Deutschland Tausende Mitglieder, die großen Sängerfeste waren Massenveranstaltungen. Zum Ersten Deutschen Sängerbundfest kamen 1865 rund 16'000 Sänger nach Dresden. Um nur ein illustratives Beispiel zu nennen: Die Festaufführung beim Sängerfest in Wien 1890 besuchten insgesamt 20'000 Sänger und Zuhörer, zum Programm gehörte auch *Der Schweizer*. Der *Deutsche Sängerbund* zählte zu dieser Zeit circa 80'000 Mitglieder.[37] Weitere Vertonungen nach Silcher erlangten nicht mehr diese Berühmtheit.

Soweit die Überlieferungsgeschichte. Festzuhalten bleibt: Das Heimweh nach der Schweiz wurde hier mit dem Topos Freiheit verbunden, der ja bei jeder Geschichte eines desertierenden Söldners, der den militärischen Zwängen entkommen will, immer als Subtext mitgelesen werden muss; durch das Alphorn treten Bergwelt und Hirtenleben hinzu. So wie viele Instrumente in der abendländischen Musikgeschichte bestimmte Assoziationen hervorrufen und im Gegenzug auch eingesetzt wurden, um solche Assoziationen hervorzurufen (die Trompete für die militärische Welt, das Violoncello für schwermütige Stimmungen usw.), darf das Alphorn hier dem Kontext Bergwelt und Freiheit zugeordnet werden. Eine explizite Erwähnung im Liedtext war nicht nötig, dafür sorgte das gängige und positive Fremdbild der Schweiz im ausgehenden 18. Jahrhundert. Kuhreihen und Alphorn, in der Schweiz selbstverständlicher Teil des bäuerlichen Alltags, gerieten im Ausland zu einer nationalen Erkennungsmarke.[38]

---

36 John W. Smeed, «The Folk Song ‹Zu Straßburg auf der Schanz› and 18th-Century Notions of Switzerland», in: *Forum for Modern Language Studies*, 30/2 (1994), S. 135–143.

37 *Deutsches Lied und deutscher Sang. Deutsche Sangeskunst in Vergangenheit und Gegenwart*, hrsg. von Franz Josef Ewens, Karlsruhe: Schille, 1930, S. 35–36.

38 Baumann, *Musikfolklore und Musikfolklorismus*, S. 146. Zur Genese des positiven Bildes von der Schweiz vgl. Marysia Morkowska, *Vom Stiefkind zum Liebling. Die Entwicklung und Funktion des europäischen Schweizbildes bis zur Französischen Revolution*, Zürich: Chronos, 1997.

4. Gegen das Verschwinden: Alphornkurse im 19. und 20. Jahrhundert

So sehr Huber und Mülinen sich eingesetzt hatten, so wenig lässt sich ein nachhaltiger Erfolg bezüglich der Verbreitung des Alphorns nachweisen. Dem Historiker bietet sich ein ambivalentes Bild. Einerseits findet man das ganze 19. Jahrhundert hindurch Quellen, die für eine gewisse Verbreitung des Alphorns sprechen. Für Touristen jedenfalls gehörte es zu einem Besuch der Schweiz, einer Alphornmelodie zu lauschen. Andererseits verstummten bis weit ins 20. Jahrhundert hinein nicht die Stimmen, die über das Verschwinden des Alphorns klagten. Heinrich Szadrowsky, ein Musiklehrer, der sich als einer der ersten als Musikethnologe im Alpenraum betätigte, beschwerte sich 1867 über die Jugend, die lieber Mundharmonika spielen wolle «anstatt die guten und kräftigen Lungen für das wirkungsvolle Alphorn anzustrengen».[39] Wieder wurden Kurse veranstaltet. Initiator war in den 1880er Jahren Ernst Heim (1854–1935), Geigenlehrer und Harfenist des Züricher Tonhalle-Orchesters. Im Muotatal (Kanton Schwyz) und Weisstannental (Kanton St. Gallen) hielt er Kurse ab, bei denen acht bzw. sechzehn Hörner an Teilnehmer verschenkt wurden. Für die Kosten der Instrumente kam der Schweizer Alpenclub auf. Heim hatte allerdings nicht allzu viel Vertrauen in den Lerneifer der Kursteilnehmer und bemühte sich, wie bei den Unspunnenfesten auch ein Wettblasen mit Preisen zu veranstalten, um einen materiellen Ansporn zu schaffen.[40] Auch diese Bemühungen konnten keine weit reichende und dauerhafte Verbreitung des Alphorns sichern. Nach einer Pause von mehreren Jahrzehnten wurde nach dem Ersten Weltkrieg das Kurssystem wieder aufgenommen. Zu Beginn der 1920er Jahre leitete Johann Rudolf Krenger (1854–1925) mehrere Alphornkurse, bei denen zwölf bis siebzehn Bläser teilnahmen und jeweils sieben bis dreizehn Instrumente an die Teilnehmer verschenkt wurden.[41] Krenger, Lehrer und Chorleiter in Interlaken, trat als Sammler und Herausgeber von Jodelliedern auf und verfasste die erste Alphorn-

39 Szadrowsky, «Die Musik und die tonerzeugenden Instrumente der Alpenbewohner», S. 285.

40 Ernst Heim, «Das Alphorn. Ein Wettblasen im Muotathal», in: *Schweizerische Musikzeitung*, 21/14 (1881), S. 107–108. Ernst Heim, «Bericht über die Wiedereinführung des Alphorns», in: *Schweizer Alpen-Zeitung*, 1 (1883), n. 24, S. 229–231.

41 Gassmann, *Blast mir das Alphorn noch einmal*, S. 34. Nach anderer Quelle soll ein Berner Geschäftsmann und Warenhausbesitzer in den 1920er Jahren 24 Alphörner bezahlt haben, die nach dem Unterricht im Berner Oberland und im Emmental verteilt wurden; vgl. Brigitte Bachmann-Geiser, *Das Alphorn in der Schweiz*, Bern: Haupt, 1976 (= Schweizer Heimatbücher, 177–178), S. 7.

schule, die er 1922 im Selbstverlag herausgab. Dies waren die ersten im Handel erhältlichen Noten speziell für Alphorn, wenn man die Kuhreihen-Sammlungen nicht mitrechnet.[42] Auch hier wird das Verschwinden des Instruments beklagt:

> Leider ist es nicht zu bestreiten, daß in heutiger Zeit das Alphorn in unserm Lande zu verschwinden droht. [...] man hört überhaupt auch keinen [Alphornbläser] mehr. [...] Es droht dadurch ein Stück einst vorhanden gewesener Bergpoesie allmählich ganz verloren zu gehen.[43]

Fritz Gysi, später Titularprofessor für Musikwissenschaft an der Universität Zürich, urteilte 1925:

> Bekanntlich gehört das Alphorn zu den im Aussterben begriffenen Instrumenten. Künstliche Neubelebungsversuche werden daran kaum viel zu ändern vermögen. [...] Wem heute noch, etwa auf Passwanderungen, der zauberhaltige Ton eines Alphorns entgegenklingt, der muss solch eine Begegnung schon einem besonderen Glücksfall zuschreiben.[44]

So war seit den Kursen Hubers beinahe ein Jahrhundert vergangen, und auch viele Wiederholungskurse hatten nicht vermocht, das Alphorn als lebendiges Brauchtum zu installieren. Breite Akzeptanz konnte dem Alphorn erst durch die bewusste Pflege traditionellen schweizerischen Gedankengutes in den 1930er Jahren verschafft werden.

5. Ankunft: Geistige Landesverteidigung

Im Vorfeld des Zweiten Weltkriegs nahm die Verbreitung des Alphorns einen großen Aufschwung. Was waren die Gründe? Einerseits hatte der 1910 gegründete *Eidgenössische Jodlerverband* auch die Schirmherrschaft für die Alphornbläser übernommen und bot so eine organisatorische Basis und verdichtete Kommunikation durch seine Vereinszeitung.[45] Der Verbandsgründer Oskar Friedrich Schmalz (1881–1960) hatte zusammen mit Johann Krenger die schon erwähnten Kurse von 1921 ins Leben gerufen.[46]

---

42 *75 Jahre Eidgenössischer Jodlerverband 1910–1985*, Bern: Schaub, 1985, S. 351.

43 Johann Rudolf Krenger, *Der Alphornbläser*, Interlaken: [Selbstverl.], 1922. Zur Biographie vgl. *75 Jahre Eidgenössischer Jodlerverband*.

44 Fritz Gysi, «Das Alphorn», in: *Die Alpen. Monatsschrift des Schweizer Alpenclub*, 1 (1925), S. 53–62, hier: S. 56 und S. 63.

45 Zum Hintergrund der Gründung des EJV vgl. Baumann, *Musikfolklore und Musikfolklorismus*, S. 219 ff.

46 *Oskar Friedrich Schmalz und der heimatliche Jodelgesang*, Thun: Weibel, 1951.

Die Zahl der im Verband organisierten Alphornbläser rangierte jedoch lange in niedrigen Bereichen und stieg nur sehr langsam an. Bei der Verbandsgründung 1910 war nur ein einziger Alphornbläser dabei, 1920 waren es sechs und erst Anfang der 1930er Jahre mehr als fünfzig. Seit 1924 wurde bei den vom Verband ausgerichteten Eidgenössischen Schwing- und Jodlerfesten auch ein Wettblasen abgehalten; 1936 in Solothurn beteiligten sich daran fünfzig Alphorner.[47]

Die größte Auswirkung auf die Verbreitung des Alphorns hatte die *Geistige Landesverteidigung*, die die Schweiz in den 1930er Jahren ergriff. Als eine Reaktion auf die totalitären Bewegungen in Europa wie den italienischen *fascismo*, den aufstrebenden Nationalsozialismus in Deutschland und den Stalinismus in der UdSSR entstand diese politisch-kulturelle Bewegung mit dem Ziel, schweizerische Werte zu bewahren und so eine ideologische Verteidigungslinie aufzubauen.[48] Durch ihre Heterogenität war sie anschlussfähig über Parteigrenzen und Interessensfelder hinweg, und so fanden auch die Fürsprecher von Volkskultur und Volksmusik ihre Nische in der *Geistigen Landesverteidigung*. Zu den als ‹schweizerisch› deklarierten Werten und Kulturgütern gehörte auch das Alphornblasen. Zu den eifrigsten Agitatoren, die das Alphorn als Symbol für genuin schweizerische Eigenart darstellten, gehörte der Zurzacher Musiklehrer, Organist und Musikdirektor Alfred Leonz Gassmann (1876–1962). Seine 1936 verfasste Schule für Alphorn wird immer noch benutzt und bis heute zählen seine Kompositionen und Arrangements bei den Festen des *Eidgenössischen Jodlerverbands* zu den meistgespielten Musikstücken.[49]

> Durch die Not der Zeit hat die Schweiz und ihre Bevölkerung sich wieder selbst erkannt. Glücklicherweise! Da gilt es alle Volkswerte auszubeuten und in den Dienst unseres Vaterlandes zu stellen. Jodeln und Alphornblasen – ein Stück geistiger Landesverteidigung der Schweiz. [...] Es gilt, unser liebes, innigst geliebtes Schweizerländchen auf unsere Nachkommen rein und unverfälscht zu überliefern.[50]

Gassmann verdichtete die Sichtweisen auf das Alphorn zu einem Symbol für alle schweizerischen Tugenden, die Heimat Schweiz, die urwüchsige

47 *75 Jahre Eidgenössischer Jodlerverband 1910-1985.*

48 Josef Mooser, «Die ‹Geistige Landesverteidigung› in den 1930er Jahren. Profile und Kontexte eines vielschichtigen Phänomens in der schweizerischen politischen Kultur in der Zwischenkriegszeit», in: *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte*, 47/4 (1997), S. 685–708.

49 Hans-Jürg Sommer, *Die etwas andere Alphorn-Hitparade*, 2002, 17.02.2010: http://www.alphornmusik.ch/downloads/statistik.pdf. In der Statistik der meistgespielten Komponisten bei den Eidgenössischen Jodelfesten 1981–2001 erscheint Gassmann immer noch auf Platz 10.

50 Alfred Leonz Gassmann, «Jodeln und Alphornblasen als Beitrag zur geistigen Landesverteidigung», in: *Heimatkunde des Wiggertales*, 3/3 (1938), S. 54–59, hier: S. 59.

Bergwelt und schrieb die Erzählung von der mythischen Kraft des Alphornklanges fort. In seinem Text sind mehrere Motive auszumachen, die insgesamt das beschreiben, was das *Symbol* Alphorn ausmacht. Das Alphorn wurde immer verbunden mit der Berglandschaft der Schweizer Alpen, mit der Ursprünglichkeit und einem diffusem Begriff von ‹Volkstümlichkeit›; schließlich war es in diesem Sinne ein anti-städtisches Symbol. Gerade die Kombination dieser Motive ist es, die den symbolischen Charakter des Alphorns definiert.

Von offizieller Seite wurden Brauchtumspflege und Volksmusik als Teil der *Geistigen Landesverteidigung* sanktioniert. Der Bundesrat erkannte den Sinn der *Geistigen Landesverteidigung* u. a. in der «Wahrung schweizerischer Kulturwerte und in der Werbung für diese Werte im In- und Ausland».[51] Die Stiftung *Pro Helvetia* wurde gegründet und mit der Kulturförderung betraut, von der auch der *Eidgenössische Jodlerverband* profitierte. 1945 hielt der konservative Bundespräsident Eduard von Steiger beim Eidgenössischen Schwing- und Älplerfest eine Rede:

> Der Älpler ist zu Tal gestiegen, nicht hemdsärmlig, sondern im Waffenrock, hat das Alphorn mit dem Gewehr vertauscht. [...] Hört der Schweizer das Alphorn, hört er jodeln, dann weiß er, dass ihm die Heimat tausendmal mehr bedeutet, als was der Heimatschein verbrieft.[52]

Die einzelnen Elemente, die im Symbol Alphorn zusammengefasst waren, brauchte Steiger nicht mehr einzeln zu nennen, es genügte, sie als bloßes ‹mehr› anzusprechen. Dominierend in dieser Gemengelage wurde eine antiurbane Konnotation des Alphorns. Aus der Zeit der Romantik datiert ein Bild der ‹echten› Schweiz, die nur in abgelegenen Berggegenden zu finden sei. Hier bewahre der Schweizer Senn noch die ursprünglichen Tugenden, auf die sich die Stadtbewohner wieder neu besinnen müssten. Das Leben der Älpler wurde verklärt und zum goldenen Landleben stilisiert.[53] Das Alphorn wurde als genuin schweizerisches Hirteninstrument interpretiert, dessen Melodien die Einfachheit und Ursprünglichkeit widerspiegeln sollten, und zwar in bewusster Absetzung von Kunstmusik in orchestraler Besetzung. Seit dem Unspunnenfest ist diese Interpretation vorherrschend geblieben. Szadrowsky, dessen Text für Alphorninteressierte im 19. Jahrhundert quasi kanonisch wurde, unterschied zwischen Volksmusik und «im Volke gepflegter Kunstmusik». Zu letzterer zählte er die

51 «Botschaft des Bundesrates an die Bundesversammlung über die Organisation und die Aufgaben der schweizerischen Kulturwahrung und Kulturwerbung», in: *Bundesblatt*, 90/50 (14.12.1938), S. 985–1035, hier: S. 996.

52 Rede von Bundespräsident Eduard von Steiger, zitiert nach *Oskar Friedrich Schmalz und der heimatliche Jodelgesang*, S. 65.

53 Baumann, «Die Älplerfeste zu Unspunnen».

Musik des Volkes «in der grossen Ebene und in den Städten», wahre Volksmusik verortete er nur bei den «Bergvölkern».[54] Das «Tiefland» wirke nur verderblich auf die «Sitten der Alpenbewohner»[55] und das Alphorn erscheint in seinen Ausführungen als musikalisches Abbild eines Älplers. Alle Experimente, es zu verbessern, seien nicht ohne Grund fehlgeschlagen:

Das urchige Bergkind wollte sich nun einmal nicht in die stattliche Reihe der Orchesterinstrumente versetzen lassen und sträubte sich kräftig gegen alle Verkünstelungen an Leib und Seele. [...] In den Bergen allein findet es die Bedingungen zur Entfaltung seines ganzen Zaubers. Wenn die geheimnisvollen Geister des Echo's [sic] auf seinen Ruf geweckt werden und die Luft mit ihren vielfach verschlungenen Tonwellen erfüllen, feiert das Alphorn den Triumph seiner Bestimmung. [...] Was wäre gegen diese ungebändigten Naturlaute für das Alphorn das Gesäusel der Geigen und das vorlaute, aufdringliche und dünne Geschmetter der Trompeten, tief unten in den ästhetischen Conzertkreisen![56]

Die gleiche Ansicht findet sich in den bereits zitierten Alphornschulen Krengers und Gassmanns. Geographische Abgelegenheit wird verbunden mit ideeller Distanz zur Stadt, wo die Musik des Alphorns keinen passenden Ort finden könne.

Das Alphorn gehört in die Berge hinein. [...] Vergreife dich nicht an Liedern und unpassenden Musikstücken. [...] Zerreiße nicht erbarmungslos die schönen, heimeligen Bergmelodien. Was zusammen gehört, spiele zusammen.[57]

Dieser Topos vom «einfachen Alphirten» hatte eine bemerkenswerte Lebensdauer und war mindestens bis ins letzte Drittel des 20. Jahrhunderts noch präsent. Als ein beim zentralschweizerischen Jodlerfest 1983 ein Bläser eine allzu moderne Komposition vorstellte, urteilten die Preisrichter in der gleichen Diktion wie Szadrowsky über hundert Jahre zuvor:

Beim Alphornspiel sollte man sich jedoch an traditionelle Werte halten. Älpler sind einfache, bodenständige Leute, die allgemeinverständliche Melodien spielen. Hat es dieser Spitzenspieler nötig, auf diese Art und Weise von sich reden zu machen?[58]

Auch die Wissenschaft hat am Mythos Alphorn mitgewirkt. Getrieben von dem Wunsch, die musikalische Tradition der Schweiz in die Vergangen-

54 Szadrowsky, «Die Musik und die tonerzeugenden Instrumente der Alpenbewohner», S. 280.

55 Ebd., S. 284–285.

56 Ebd., S. 301–303.

57 Gassmann, *Blast mir das Alphorn noch einmal*, S. 19–20. Auch Krenger zitierte die hier wiedergegebene Passage Szadrowskys.

58 Festbericht 39. Zentralschweizerisches Jodlerfest 24.–26. Juni 1983, zitiert nach: *Das Alphorn. Musik der Alpen*, Regie Stefan Schwietert, 76min., Berlin: Absolute Medien, [2004] (= Dokumente, 753).

heit zu verlängern, nahm mancher die Quellenkunde nicht so genau. Die ältere Literatur vor 1900 bringt stets den Hinweis, schon Tacitus erwähne ein *cornu alpinus* – ein Beleg für diese Behauptung ist unauffindbar. Doch Irrtümer sind hartnäckig, besonders wenn sie sich in das Schema einpassen, das den Wünschen der Verfasser entspricht. Der Begründer der modernen Instrumentenkunde Kurt Sachs erwähnt Tacitus in seinem *Real-Lexikon der Musikinstrumente* von 1913, ebenso die aktuellen Ausgaben der *Encyclopaedia Britannica*, des *New Grove Dictionary of Music and Musicians* und des *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*. Die *MGG* von 1955 sieht hornartige Instrumente bei den Germanen «literarisch belegt durch die *cornua alpina* südgerm. Bergbewohner bei Tacitus», doch auch hier ohne Quellenangabe.[59] Auf den Irrtum hingewiesen hat der Schweizer Musikwissenschaftler Kar Nef bereits 1931, doch offensichtlich wurde diese Korrektur nur wenig rezipiert.[60] Der Topos vom Alphorn als Instrument der Berge wurde von der (schweizerischen) Musikwissenschaft im 20. Jahrhundert fortgeschrieben. Er findet sich in beinahe jedem wissenschaftlichen Text zum Thema und überrascht vor allem dort, wo eine kritische Auseinandersetzung mit dem Mythos Alphorn angedacht war. Marie Widmer schrieb über *The Swiss Alphorn in Legend and Fact*, trug aber mehr zur Untermauerung der Legende als zu ihrer kritischen Dekonstruktion bei:

The music of the Alphorn in alpine regions is an unforgettable delight, especially when it is mingled with the sound of tinkling cowbells and joyous waterfalls. [...] Its music, when floating and echoing through the wide spaces of the Alps, has a magic of its own which

59 Art. «Alphorn», in: Kurt Sachs, *Real-Lexikon der Musikinstrumente, zugleich ein Polyglossar für das gesamte Instrumentengebiet*, Berlin: Bard, 1913, S. 7. Art. «Alphorn», in: *EB*, 2002, Bd. 1, S. 294. Anthony C. Baines und Max Peter Baumann, Art. «Alphorn», in: *NGroveD*, 2001, Bd. 1, S. 418. Wilhelm Niemeyer, Art. «Germanische Musik», in: *MGG*, Bd. 4 (1955), Sp. 1816. Christian Ahrens – Gregor Widholm, Art. «Hörner», in: *MGG²S*, Bd. 4 (1996), Sp. 366 erwähnt eine «tuba alpinus» ohne Quellenangabe. Art. «Alphorn», in: *DEUMM, Il Lessico*, Bd. 1, S. 67–68.

60 Karl Nef, «Das Alphorn», in: ders., *Aufsätze*, hrsg. von der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Basel: Helbing & Lichtenhahn, 1936, S. 72–75 (ursprünglich in: *Neue Zürcher Zeitung*, 15.8.1931). Diese Erkenntnis war schon aufgenommen im Art. «Alphorn», in: Hans Joachim Moser, *Musik-Lexikon*, Hamburg: Sikorski, 1951 (1. Aufl. 1935), Bd. 1, S. 20. Eine weitere formelhaft wiederholte Wendung, die das Alphorn in eine lange Geschichtstradition einordnen sollte, war die Annahme, eine mittelalterliche Sequenz des Notker Balbulus von St. Gallen (ca. 840–912) sei unmittelbar von Alphornmelodien inspiriert. Nicht weniger beharrlich durch die Fachliteratur weitergetragen wie die vermeintliche Erwähnung bei Tacitus, hielt sie einer genauen musikwissenschaftlichen Untersuchung von 1972 nicht stand; vgl. Marianne Meucelin-Roeser, «Der Einsiedler Cantus paschalis und die Alphornweise. Eine Richtigstellung», in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 29 (1972), S. 209–212.

fills the hearts of natives of the Swiss mountain regions with a strange tenderness and love for their homeland.[61]

Fritz Gysi hatte schon 1925 den Zusammenhang von Alphorn und Landschaft beschworen:

Das Alphorn ist, wie kaum ein anderes Blasinstrument, ganz und gar an die heimatliche Scholle gebunden. Es wirkt nur als ausgesprochenes Freiluftinstrument und verliert seine Poesie, sobald es aus seiner landschaftlichen Umgebung gelöst und auf eine ihm unzuträgliche Stätte verpflanzt wird. Vor allem duldet das Alphorn keine Einpassung in den geschlossenen Raum. Nur in freier Natur kann sich sein Ton voll ausschwingen.[62]

Freilich war der essayistische Charakter derartiger Feststellungen unverkennbar und diente auch der Exkulpation, weil das technisch simple Alphorn die Aura des unvollkommenen, auf einer längst überkommenen Entwicklungsstufe stehen gebliebenen Instruments nicht abschütteln konnte. Für eine wissenschaftliche Begründung für den gefühlten Konnex von Alphorn und Bergwelt sorgte der schweizerische Musikwissenschaftler Antoine Elisée Cherbuliez (1888–1964). Als Professor an der Universität Zürich galt er als Kenner der schweizerischen Musikgeschichte, und noch heute ist sein Hauptwerk über die «Schweiz in der deutschen Musikgeschichte» unverzichtbar. In den Betrachtungen über das Alphorn verband er Beobachtungen der Bauweise und Akustik mit dem Gebrauch des Instruments: «Daher ist weiträumiges Hügel-, Vor- oder Hochalpenland die aus der Materialbedingtheit sich ergebende Alphorn-Umwelt».[63] Durch diese Verbindung von akustisch-technischer Analyse und emotionaler Interpretation behauptete Cherbuliez gleichsam eine Natürlichkeit des Alphorns in den Schweizer Bergen, die sich aus der Faktur des Instruments ergäbe.

Freilich muss zwischen der an der Universität angesiedelten Musikwissenschaft und den Analysen der Alphorner unterschieden werden, wenn es um die Konstruktion und Dekonstruktion von Mythen geht. Illustriert wird das durch eine musikalische Beschreibung Alfred Gassmanns, der (kaum überraschend) bei der Beschreibung zu seinen Tonstücken (Gsätzli) die Freiheit und Freiluft unmittelbar in der Musik abgebildet sieht. Gassmanns

61 Marie Widmer, «The Swiss Alphorn in Legend and Fact», in: *Social Studies*, 25/3 (1944), S. 126–128, hier: S. 127.

62 Gysi, «Das Alphorn», S. 57.

63 Antoine Elisée Cherbuliez, «Systematisches und Geschichtliches zur Alphornmelodik», in: *Schweizerische Musikzeitung*, 89 (1949), S. 190–196, hier: S. 193. Für die Musikwissenschaft ist es mittlerweile ein Gemeinplatz, dass dem Alphorn ähnliche Hirtenhörner nicht auf den Alpenraum beschränkt, sondern in beinahe ganz Europa verbreitet waren, vgl. Christian Ahrens – Gregor Widholm, Art. «Hörner», in: *MGG²S*, Bd. 4 (1996), Sp. 361–416.

Betrachtungen gehen kurioserweise immer auch vom Notenbild aus. Schwierigkeiten der Notation einer gehörten Alphornmelodie adelt er zum Abbild politischen Freiheitswillens:

Ein recht knorriges, urchiges Büchelgsätzli! Der verkörperte ‹Länder› wie er geht und steht! Echt, bergzackig, eigenwillig, aber naturfrisch und gesund! Diese Gsätzli tun bei der Aufzeichnung so unbändig, daß man sie fast nicht ins Notensystem hineinbringt und in eine bestimmte Taktart einpferchen kann. Aber das ist auch gar nicht nötig. Ein tonliches Abbild unserer ersten Eidgenossen, die sich eben nicht in die vögtische Tyrannei einzwängen ließen![64]

Profaner erkennt Gassmann im Notenbild eines Kuhreihens «ein fast getreues Abbild der Bergkette»[65] im Berner Oberland, wo der Kuhreihen aufgezeichnet worden sei. Der Widerspruch von einer zivilisationsfernen, illiteraten Tradierung der Melodien und einer vermeintlichen Nachzeichnung der Horizontlinie im erst später hinzugefügten Notenbild wird hier ignoriert, um wieder und wieder auf die Naturnähe des Alphorns hinzuweisen.

6. «The Invention of Tradition»: Das schweizerische Alphorn

Wendet man Hobsbawms Theorie der *invented tradition* auf die Karriere des Alphorns an, kommt ein nahezu idealtypischer Fall zum Vorschein. Erstens war der Baustoff der ‹Tradition Alphorn› gewissermaßen altes Material, das einem neuen Zweck diente – vom Gebrauchsgegenstand zum allumfassenden, nur vordergründig musikalischen Symbol für die Schweiz. Zweitens war das Alphornblasen als Brauchtum fast verschwunden, als die Tradition installiert wurde, die seitdem unverändert geblieben ist und über deren Unveränderlichkeit sogar eine Institution wacht. Das unterscheidet die Alphornpflege klar vom Brauchtum und definiert sie als Tradition im Sinne Hobsbawms. Drittens ist eine Zweckorientierung offenkundig. Das Alphorn war eine Tradition, deren Hauptziel in der Sozialisation, der Einschärfung bestimmter Vorstellungen, Wertesysteme und Verhaltenskonventionen bestand. Schlussendlich fügt sich gerade die immer wieder festgestellte Abwesenheit des Alphorns, sein ein Jahrhundert andauerndes Verschwinden, in dieses Bild. «Where the old ways are alive, traditions need be neither revived nor invented».[66]

64 Gassmann, «Das Alphorn in den Bergen», S. 253.
65 Ebd., S. 254.
66 *The Invention of Tradition*, S. 8.

Der Aufstieg des Alphorns zum nationalen Symbol der Schweiz war mühevoll und die längste Zeit nicht Erfolg versprechend. Die Bemühungen um das fast vergessene Instrument waren immer von der Sorge um sein Verschwinden motiviert. Dieser rote Faden zieht sich von den Anfängen der Kampagne für das Alphorn vom ersten Unspunnenfest 1805 bis zu den Kursen nach dem Ersten Weltkrieg. Dazwischen liegen zahlreiche Kurse und Wettbewerbe, die das Alphorn wieder in der Volkskultur verankern und es zu einer lebendigen Tradition machen sollten. Der Prototyp dieses Kurssystems waren die Kurse des Komponisten Ferdinand Fürchtegott Huber 1826 und 1827, in denen ein Muster etabliert wurde, das beinahe ein Jahrhundert lang fortgesetzt wurde: Ein bürgerlicher Mäzen verschenkte Instrumente an lernwillige Alphornbläser und hoffte, so eine selbstständige Musikpflege initiieren zu können. Erfolg hatte dieses Konzept nicht, denn die Klagen über das Verschwinden des Alphorns verstummten seit 1805 bis in die unmittelbare Nachkriegszeit des Ersten Weltkriegs nicht. Erst als Volksmusik, Jodeln und als schweizerisch deklariertes Brauchtum allgemein im Vorfeld des Zweiten Weltkriegs in das Konzept der *Geistigen Landesverteidigung* eingebunden wurden, konnte sich das Alphorn durchsetzen. Die Rahmenbedingungen dafür waren vom *Eidgenössischen Jodlerverband* bereitet worden, der nach seiner Gründung im Jahr 1910 auch für Alphornbläser eine kommunikative und institutionelle Basis bot. Es ist festzuhalten, dass das Alphorn wegen seiner bewussten Instrumentalisierung als Nationalsymbol nie nur Musikinstrument war, sondern vielmehr synkretistischen Charakter aufweist. Außer für Schweizer Musik steht es auch für den Mythos der Schweizer Alpen, unverfälschte Natur, das unschuldige Leben abseits der dekadenten städtischen Kultur, vor allem aber für historische Kontinuität. Diese Sichtweise auf das Alphorn ist so alt wie die Unspunnenfeste, und umso bemerkenswerter ist die Dauerhaftigkeit dieser Mythen. Die Entschlüsselung dieser im Symbol Alphorn zusammengefassten Bedeutungen zeigt den langen und steinigen, aber schließlich erfolgreichen Weg einer erfundenen Tradition.

In der Gesamtschau offenbart sich in dem hier nachgezeichneten Bemühen um die Verankerung des Alphorns in einer langen Vorgeschichte das allgemeine Bemühen, der Schweiz eine lange Geschichte zu geben. Im 19. Jahrhundert war die Schweiz bemüht, sich ein Geschichtsbild zu erschaffen, das Kontinuität und Dauerhaftigkeit betont. Der Versuch, auch das Alphorn durch den Nachweis seines langen Geschichte als Schweizer Brauchtum in dieses Geschichtsbild zu integrieren, kann als Baustein in diesem Geschichtsbild interpretiert werden. Für den an Mythen interessierten Historiker ist der Wahrheitsgehalt solcher Geschichten erst in zweiter Linie relevant, interessanter ist die Frage, welche Geschichten bewusst

gesucht und in den Vordergrund gerückt werden.[67] Das Alphorn bot die Möglichkeit, eine Geschichte von Dauerhaftigkeit zu erzählen.

Abstract

Today the alphorn plays a major role in the repertoire of Swiss national symbols. Drawing on Hobsbawm's concept of "invented traditions", this paper aims to show how the alphorn became the symbol it is today. Tracing its roots back to the aftermath of the Helvetic Republic, this article shows that, during the 19th century, the alphorn was rather a symbol for Swiss virtues than a musical instrument in its own right. The history of the alphorn from the beginning of the 19th century to the years following the First World War is a history of permanent decline and re-discovery. Early promoters of the alphorn, starting with Niklaus von Mülinen of Bern and the composer Ferdinand Fürchtegott Huber, failed to establish a living tradition, as did their successors. This did not occur until the official federal concept of *Geistige Landesverteidigung* (i. e. intellectual defence) emerged during the nineteen-thirties and encouraged all performing arts claiming to represent genuine Swiss cultural heritage. The alphorn became a multi-facetted symbol encompassing the continuity of Swiss history since the Middle Ages, love of nature combined with anti-urban notions, and a general sense of freedom. Evidence can be found that this image of the Swiss alphorn, in spite of all scholarly attempts to question national myths, was still present in the last third of the 20th century.

Bibliographie

75 Jahre Eidgenössischer Jodlerverband 1910–1985, Bern: Schaub, 1985.

Ahrens Christian – Widholm Gregor, Art. «Hörner», in: *MGG²S*, Bd. 4 (1996), Sp. 361–416.

Alphorn. Musik der Alpen (Das), Regie Stefan Schwietert, 76min., Berlin: Absolute Medien, [2004] (= Dokumente, 753).

Bachmann-Geiser Brigitte, *Das Alphorn in der Schweiz*, Bern: Haupt, 1976 (= Schweizer Heimatbücher, 177–178).

Bachmann-Geiser Brigitte, *Das Alphorn. Vom Lock- zum Rockinstrument*, Bern u. a.: Haupt, 1999.

Baines Anthony C. – Baumann Max Peter, Art. «Alphorn», in: *NGroveD*, 2001, Bd. 1, S. 418.

67 Vgl. Manfred Hettling, «Das historische ‹Modell Schweiz›», in: *Kleine Geschichte der Schweiz. Der Bundesstaat und seine Traditionen*, hrsg. von Manfred Hettling, Martin Schaffner, Mario König, Andreas Suter und Jakob Tanner, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998, S. 91–92.

Baumann Max Peter, «Die Älplerfeste zu Unspunnen und die Anfänge der Volksmusikforschung in der Schweiz», in: *Schweizer Töne. Die Schweiz im Spiegel der Musik*, hrsg. von Anselm Gerhard und Annette Landau, Zürich: Chronos Verlag, 2000, S. 155–186.

Baumann Max Peter, *Musikfolklore und Musikfolklorismus. Eine ethnomusikologische Untersuchung zum Funktionswandel des Jodelns*, Winterthur: Amadeus, 1976.

«Botschaft des Bundesrates an die Bundesversammlung über die Organisation und die Aufgaben der schweizerischen Kulturwahrung und Kulturwerbung», in: *Bundesblatt*, 90/50 (14.12.1938), S. 985–1035.

Bürkli Georg, *Das Musikfest in Bern und ein Ausflug ins Oberland*, Zürich: [Allgemeine Musik-Gesellschaft], 1828 (= Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich, 16).

Bürkli Georg, *Die Reise zum Musikfeste nach Luzern. Dreizehntes Neujahrsgeschenk an die Zürcherische Jugend von der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich auf das Jahr 1825*, Zürich: Orell, Füßli & Co., 1825.

Capitani François (de), «Das Vaterland als Ohrwurm. Über die Erfindung der Schweiz in der Musik», in: *Geschichte als Musik*, hrsg. von Otto Borst, Tübingen: Silberburg, 1999, S. 251–260.

Capitani François (de), «Die Idee der französischen Revolution und die schweizerische Festkultur», in: *Jahresbericht der Schweizerischen Akademie der Geisteswissenschaften*, 1989, S. 13–25.

Cherbuliez Antoine Elisée, «Systematisches und Geschichtliches zur Alphornmelodik», in: *Schweizerische Musikzeitung*, 89 (1949), S. 190–196.

Deutsches Lied und deutscher Sang. Deutsche Sangeskunst in Vergangenheit und Gegenwart, hrsg. von Franz Josef Ewens, Karlsruhe: Schille, 1930.

Gassmann Alfred Leonz, *Blast mir das Alphorn noch einmal: Was der Alphorner von seinem Naturinstrument wissen muss*, Zürich: Hug, 1938.

Gassmann Alfred Leonz, «Das Alphorn in den Bergen», in: *Musica aeterna. La vie et la production musicales de tous les temps et de tous les peuples, en tenant compte particulièrement de la Suisse, de la Belgique, de la France et de la musique de nos jours*, [sous la dir. de Gottfried Schmid], Zürich: Metz, 1949, Bd. 2, S. 247–258.

Gassmann Alfred Leonz, «Jodeln und Alphornblasen als Beitrag zur geistigen Landesverteidigung», in: *Heimatkunde des Wiggertales*, 3/3 (1938), S. 54–59.

Gerhard Anselm, «‹Schweizer Töne› als Mittel der motivischen Integration. Gioacchino Rossinis *Guillaume Tell*», in: *Schweizer Töne*, S. 99–106.

Geschichtsschreibung der Schweiz: vom Spätmittelalter zur Neuzeit, hrsg. von Richard Feller und Edgar Bonjour, Basel: Helbing & Lichtenhahn, 1979 (1. Aufl 1962).

Grimm Jacob – Grimm Wilhelm, *Deutsches Wörterbuch*, bearb. von Moriz Heyne, Leipzig: Hirzel, 1887.

Gysi Fritz, «Das Alphorn», in: *Die Alpen. Monatsschrift des Schweizer Alpenclub*, 1 (1925), S. 53–62.

Haller Albrecht (von), *Versuch schweizerischer Gedichte*, Bern: Nicolaus Emanuel Haller, 1732.

Heidmann Vischer Ute, «Idéal, image mythifiée et tableau ‹peint d'après la vie›: Muralt, Virgile, Scheuchzer et les trois temps de la représentation dans *Les Alpes* d'Albert de Haller», in: *Colloquium Helveticum*, 14 (1991), S. 5–28.

Heim Ernst, «Bericht über die Wiedereinführung des Alphorns», in: *Schweizer Alpen-Zeitung*, 1/24 (1883), S. 229–231.

Heim Ernst, «Das Alphorn. Ein Wettblasen im Muotathal», in: *Schweizerische Musikzeitung*, 21/14 (1881), S. 107–108.

Hettling Manfred, «Das historische ‹Modell Schweiz›», in: *Kleine Geschichte der Schweiz. Der Bundesstaat und seine Traditionen*, hrsg. von Manfred Hettling, Martin Schaffner, Mario König, Andreas Suter und Jakob Tanner, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.

Hofer Johannes, «Medical Dissertation on Nostalgia, 1688» (Translated by Carolyn Kiser Anspach), in: *Bulletin Institute of the History of Medicine*, 2 (1934), S. 376–391.

Hundert Jahre Allgemeine Geschichtsforschende Gesellschaft der Schweiz 1841–1941, Bern: Wyss 1941.

Im Hof Ulrich – Capitani François (de), *Die Helvetische Gesellschaft. Spätaufklärung und Vorrevolution in der Schweiz*, Frauenfeld: Huber, 1983.

Invention of Tradition (The), ed. Eric Hobsbawm and Terence Ranger, Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

King Alec Hyatt, «Mountains, Music and Musicians», in: *The Musical Quarterly*, 31/4 (1945), S. 395–419.

König Franz Niklaus, *Reise in die Alpen*, Bern: bey dem Verfasser, 1814.

Krenger Johann Rudolf, *Der Alphornbläser*, Interlaken: [Selbstverl.], 1922.

Meucelin-Roeser Marianne, «Der Einsiedler Cantus paschalis und die Alphornweise. Eine Richtigstellung», in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 29 (1972), S. 209–219.

Mooser Josef, «Die ‹Geistige Landesverteidigung› in den 1930er Jahren. Profile und Kontexte eines vielschichtigen Phänomens in der schweizerischen politischen Kultur in der Zwischenkriegszeit», in: *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte*, 47/4 (1997), S. 685–708.

Morkowska Marysia, *Vom Stiefkind zum Liebling. Die Entwicklung und Funktion des europäischen Schweizbildes bis zur Französischen Revolution*, Zürich: Chronos, 1997.

Moser Hans Joachim, *Musik-Lexikon*, Hamburg: Sikorski, 1951 (1. Aufl. 1935).

Nef Karl, *Aufsätze*, hrsg. von der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Basel: Helbing & Lichtenhahn, 1936, S. 72–75 (ursprünglich in: *Neue Zürcher Zeitung*, 15.8.1931).

Nef Karl, *Ferdinand Fürchtegott Huber. Ein Lebensbild*, St. Gallen: Fehr, 1898 (= Neujahrsblatt des historischen Vereins St. Gallen, 38).

Niemeyer Wilhelm, Art. «Germanische Musik», in: *MGG*, Bd. 4 (1955), Sp. 1816.

Oskar Friedrich Schmalz und der heimatliche Jodelgesang, Thun: Weibel, 1951.

Renggli Hanspeter, «‹Das drollige Geblase im Kopfe›. Schweizer Folklore in Richard Wagners *Tristan* oder von der Zwiespältigkeit Wagnerscher Ursprungsmythen», in: *Schweizer Töne*, S. 107–122.

Rousseau Jean-Jacques, *Dictionnaire de la musique*, Paris: Veuve Duchesne, 1768.

Sachs Kurt, *Real-Lexikon der Musikinstrumente, zugleich ein Polyglossar für das gesamte Instrumentengebiet*, Berlin: Bard, 1913.

Schüssele Franz, *Alphorn und Hirtenhorn in Europa. Hölzerne Hörner von der Schweiz bis nach Schweden, von Russland bis Rumänien in Geschichte und Gegenwart*, Friesenheim-Buchloe: Gälfiäßler-Obermayer, 2000.

Schweizer Lexikon, Volksausgabe in 12 Bänden, Visp: Verlag Schweizer Lexikon, 1998–1999.

Smeed John W., «The Folk Song ‹Zu Straßburg auf der Schanz› and 18th-Century Notions of Switzerland», in: *Forum for Modern Language Studies*, 30/2 (1994), S. 135–143.

Sommer Hans-Jürg, *Die etwas andere Alphorn-Hitparade*, 2002, 17.02.2010: http://www.alphornmusik.ch/downloads/statistik.pdf.

Spreng Hans, «Die Alphirtenfeste zu Unspunnen 1805 und 1808», in: *Berner Zeitschrift für Geschichte und Heimatkunde*, 8/3 (1946), S. 133–170.

Szadrowsky Heinrich, «Die Musik und die tonerzeugenden Instrumente der Alpenbewohner. Eine kulturhistorische Skizze», in: *Jahrbuch des Schweizer Alpenclub*, 4 (1867–1968), S. 275–352.

Twain Mark, *A Tramp Abroad. Part 1*, in: *The Writings of Mark Twain*, New York: Harper, 1929, Bd. 9.

Ullrich Hermann, «Naturtöne zu Ehre Gottes. Süddeutsche Hirtenhörner im liturgischen Gebrauch des 18. und 19. Jahrhunderts», in: *Wege der Bläsermusik im südöstlichen Europa. 16. Arolser Barock-Festspiele 2001*, Tagungsbericht, hrsg. von Friedhelm Brusniak und Klaus-Peter Koch, Sinzig: Studio, Bonn 2004 (= Arolser Beiträge zur Musikforschung, 10), S. 151–181.

Unspunnen. Die Geschichte der Alphirtenfeste, hrsg. von Rudolph Gallati und Christoph Wyss, Interlaken: Schlaefli, 1993.

Widmer Marie, «The Swiss Alphorn in Legend and Fact», in: *Social Studies*, 25/3 (1944), S. 126–128.

Wolfgang Gresky, «Nikolaus Friedrich von Mülinen. Göttinger Student, Schweizer Politiker und Geschichtsforscher 1760–1833», in: *Göttinger Jahrbuch*, 20 (1972), S. 133–161.