

Zeitschrift:	Schweizerisches Archiv für Volkskunde = Archives suisses des traditions populaires
Herausgeber:	Empirische Kulturwissenschaft Schweiz
Band:	92 (1996)
Heft:	2
Artikel:	Mythos und Kommerz : Tendenzen im Umfeld der heutigen Appenzeller Volksmusik
Autor:	Engeler, Margaret
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-117971

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: 05.02.2026

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

Mythos und Kommerz

Tendenzen im Umfeld der heutigen Appenzeller Volksmusik

Von Margaret Engeler

Die Appenzeller Streichmusik,¹ eigentlich die ganze volksmusikalische Szene hat sich in den letzten fünfzehn Jahren stark verändert.² Besonders verändert, in gewissen Beziehungen auch verdeutlicht, haben sich die Beziehungen zwischen der Volksmusik und ihrem Publikum, die technischen Hilfsmittel und das Selbstverständnis der Volksmusiker. Beim «Volk» der Volksmusik-Veranstaltungen prägte früher die ältere Generation das Bild, heute sind es vor allem Jüngere, die sich aktiv an der Szene beteiligen. Der technische Charakter der Verbreitung ist zunehmend bestimmt vom aufwendigen Show-Business des Fernsehens, den idyllisch aufgemachten CDs und der technischen und musikalischen Professionalität der Volksmusiker.

Diese Veränderungen sind Teil einer kulturellen Entwicklung, die hauptsächlich von zwei Tendenzen geprägt ist: Die eine ist allgemein kulturhistorisch, nämlich eine Reaktion auf die überwältigende Öffnung der lokalen Kultur zum Multikulturellen, Pluralistischen; die andere ist die Erschöpfung des Neuigkeits-, vielleicht sogar des Substanz-Wertes von importierter globaler Populärmusik-Kultur. Die Konturen und Beweggründe dieser Änderungen zu erfassen und zu benennen, ist eine volkskundliche Aufgabe.

Auf der Suche nach dem heutigen «Volk» der Volksmusik müssen wir uns von den überholten Kategorien der Volkskunde befreien, nicht das historisierende Denkmuster in den Vordergrund stellen, sondern funktionalistische, symbolkomunikative Ansätze verfolgen. Auf die heutige Volksmusik ist das verbreitete Urteil unzutreffend, Volksmusik sei Sache einer ländlichen Schicht des einfachen Volkes. Das «Volk» der Volksmusik entsteht vielmehr, wenn Einzelne Geschmack an der Volksmusik und dadurch an der volksmusikalischen Szene finden. Das Studium dieses «Volkes» sollte sich somit zentral mit den Bedürfnissen der heutigen Zuhörer und ihrem Verhalten an entsprechenden Anlässen auseinandersetzen. Damit lässt sich auch etwa die Hinwendung zum Traditionellen erklären.

Im ersten Teil der Arbeit wird die Hinwendung des Publikums zum Traditionellen als ein Prozess der Identifikation und der damit einhergehenden Grenzziehung verdeutlicht. Hauptsächlichster Mechanismus ist dabei die Mythenbildung, die Aneignung bestehender Mythen durch die verschiedenen Teilnehmer an der Volksmusikszene, vom Verwerter bis zum Publikum.

Der zweite Teil wendet sich mehr den Auswirkungen des Wandels auf den Musiker und seine kulturelle Befindlichkeit zu. Untersucht wird, wie sich die Aneig-

nung neuer Formen notwendigerweise aus dem Erhaltungswillen der Volksmusik angesichts der Marktkonkurrenz einerseits und dem Bedürfnis nach Qualität und Identität andererseits ergibt.

Der Mythos des Urtümlichen

Volksmusik ist ein wesentliches Bestimmungsmerkmal des gegenwärtigen Lebensstils einer breiten Bevölkerungsschicht. Die zeitgemäße Volkskunde befasst sich deshalb auch mit ihren aktuellen Problemen und Entwicklungen. Dazu stelle ich an den Anfang eine Darstellung und Analyse der gegenwärtigen Formen der Aneignung von Mythen und Vorurteilen betreffend Volksmusik. Denn diese erweisen sich als ergiebiger als historische und historisierende Zugänge einerseits oder eine phänomenologische Darstellung andererseits. Die Bekanntheit der «Kastelruther Spatzen» beispielsweise beruht auf dem Mythos der «Welt, die noch in Ordnung ist»: «Eine kleine Dorfkirche, enge Gäßchen, farbige Blumen, weisse Berge und saftig grüne Wiesen. ‹Ei, schau mal, wie schön's dort ist›, schwärmt Erika, als sie die Bilder auf der Leinwand im Hallenstadion sieht. Die Stars der Volksmusik, die ‹Kastelruther Spatzen›, haben am Freitagabend nicht nur ihre Trompeten und Trachtenhosen mitgebracht, sondern auch ein Stück Heimat. Zwischen den Liedern flimmern auf der Leinwand immer wieder Bilder von Schafen, Bergsteigern und Holzhütten vor den siebentausend Augenpaaren vorbei».³

Die Volksmusik-Szene kann als die Interaktion der drei Komponenten Publikum, Musiker und Verwerter aufgefasst werden. Deren jeweiliges Verständnis des Topos «Volksmusik» kann am treffendsten als Variation eines Mythos beschrieben werden. «Mythos» wird hier gemäss dem journalistisch weitgefassten Sprachgebrauch verwendet, wo es heute als Modewort in den verschiedensten Zusammenhängen auftritt: «Der wirkungsmächtige Mythos Pestalozzis», «Den Mythos der Volksbildung demontieren und durch den Disput über die Schule von heute ersetzen», «Fernsehjournalismus und seine Mythen», «Antike Mythen vom Ursprung der Musik», «Mythos Kindheitstrauma», «Fakten und Mythen: medizinische Überlegungen zur Abtreibungspille» usw. Dabei wird hier Mythos durchaus nicht im Gegensatz zu geschichtlicher Tatsächlichkeit und Funktionalität im kulturellen Bereich verstanden. Eine Abgrenzung gegen Ansprüche wieder auferstandener oder nie verschwundener mythologischer Vorstellungen bleibt problematisch; die Volkskunde hat nicht den Auftrag der Entmythologisierung.

Was verstehen wir heute unter Mythen? Mythen geben sich als Darstellungen objektiver Sachverhalte, wobei die Wirkung durch ihre Verwendung in einem kulturellen Umfeld entsteht. Durch ihren unmittelbar verständlichen, beinahe archetypischen Charakter können Mythen sehr wohl emotionellen, oft sogar beherrschenden Charakter, etwa für das Selbstverständnis, annehmen. So heisst es beispielsweise, dass die Appenzeller Volksmusik, aber eben auch die Appenzeller selber von den Zigeunern abstammen. Dieser Identitäts-Mythos wird heute wieder ver-

mehr verbreitet und vermarktet. Ohne die jahrelange Verwendung durch die Medien, durch Kulturpropaganda oder kommerzielle Verbreitung verlieren solche Mythen allerdings ihre Wirkung.

Publikum, Musiker und Verwerter wissen, dass Mythen nicht Vortäuschung falscher (historischer) Tatsachen darstellen. Der Mythos «Tell» z. B. hat seine universale Wirkung ganz unabhängig davon, ob es die Person Tell in Wirklichkeit je gegeben hat. Vielmehr beruht die Wirksamkeit eines Mythos in seiner Funktion als Kristallisierungskern des (Selbst-)Verständnisses. Mythen sind «gleichnishaft Mittel, um die Welt zu verstehen»⁴. In ihrer allgegenwärtigen Symbolik wirken sie realitätsgestaltend und normierend: Beispielsweise ist die Volksmusik mit dem Hackbrett, mit «Gradhebe»⁵ und «Ruggusserli»⁶, das «Schelleschöttle»⁷ und selbstverständlich die Tracht des Sennen mit den gelben Hosen vom Bild des Appenzellers nicht mehr wegzudenken.

So ist es heute undenkbar geworden, dass eine Appenzeller Streichmusik auftritt, ohne dass sie sich dieser Embleme bediente. Was unter dem Druck der Mythenbildung enstand, ist eine Konvergenz der Symbolik und eine Stereotypisierung des Bildes. Deshalb kann der Inhalt des Mythos auch von jedermann erfasst werden, allerdings mehr seelisch-instinktiv als reflektiert. In seiner «Ur»-Form spricht der Mythos von der echten, authentischen Volksmusik. Er geht von der Vorstellung einer uralten Tradition einer aus der unverfälschten Quelle der Musikalität des einfachen Volkes aufsteigenden und im Brauchtum zum Selbstverständnis gewordenen Musikausübung aus.⁸

Auf diese Ur-Form des Verständnisses greifen Volksmusik-Pflege und Volksmusik-Verwertung zurück. Beides gibt es spätestens seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert. An den Grundmotivationen der Volksmusik, von der Erhaltung einer arkadischen Hirtenidylle⁹ zum Zwecke der Selbstidentifikation des Schweizerstums bis hin zur Aufbereitung für die Vermarktung im Tourismus-Geschäft, hat sich wenig geändert.

Die Grenzen zwischen diesen Extremen der Motivation werden von den Verwertern der Volksmusik bewusst verwischt. Doch ist deutlich, dass gerade in Zeiten der kulturellen Herausforderung das Bedürfnis zur Identifikation mit Hilfe des Traditionellen besonders gross ist. Dieses Phänomen ist jedenfalls in der Volksmusik immer wieder aufgetreten. So ist etwa das vielzitierte erste schweizerische Volksmusikfest 1805 in Unspunnen¹⁰ in den Zusammenhang der kulturellen Herausforderung der französischen Revolution zu setzen. Es entsprach dem Wunsch, das utopische Bild der urtümlichen, heiter-unverdorben-ländlichen Volkskultur zu vermitteln und die Volksmusik vor nivellierenden und zersetzenden Einflüssen zu bewahren.

Doch gab es später weit weniger unschuldige Perioden, wo unter ähnlichen Vorgaben das Volkstümliche nicht nur gepflegt, sondern ideologisch instrumentalisiert wurde. Ich erwähne hier nur die Einbindung einer manipulierten Volkskultur in den Agitprop (Agitation und Propaganda) des Realsozialismus in den kommunistischen Diktaturen sowie die Ausgrenzung und Vernichtung des Fremden durch den Nationalsozialismus (zum Beispiel Jazz).¹¹

Auch Gegenwartsphänomene sind nicht zu verharmlosen: Die Verwendung von Ländlerkapellen, Kuhglocken, Volkstanz und Trachtengruppen im Widerstand der Schweizerischen Volkspartei gegen eine übereilte Europäisierung der Schweiz stellt auch eine bewusste Instrumentalisierung dar. Dass die Linke (die auf die traditionellen Trachtenmädchen beim Empfang eines neuen Bundesrates verzichtete) dies propagandistisch ausschlachten würde, war voraussagbar. Aber auch die GVS (Gesellschaft für Volksmusik in der Schweiz) als Vertreterin der Sparte «Schweizer Volksmusik» im Schweizerischen Musikrat wehrt sich gegen eine solche Verpolitisierung der Volksmusik. Sie wandte sich 1995 mit einer Resolution an die Medien, die folgende Kernausage enthält: «Es darf und kann nicht Aufgabe der Musik sein, politische Ansichten und Ideologien zu legitimieren (...).»¹²

Der politische Einfluss des Nationalsozialismus auf die Volksmusik operierte direkt mittels völkisch-militant geprägter Textunterlagen für eingängige tradierte oder neue Melodien. Andererseits stand bei der Instrumentalisierung der Volksmusik durch die kommunistischen Diktaturen – mit visuell ansprechenden Volkstanz-Darbietungen, farbigen Trachten etc. – die Demonstration der Volksverbundenheit der Nomenklatura propagandistisch im Vordergrund.

Aus ideologischen Gründen ignorierte die sowjetische Musikgeschichte beispielsweise die reiche und eigenständige litauische Musikentwicklung, datierte deren Beginn ins 19. Jahrhundert und schrieb sie dem russischen Einfluss zu.¹³ Noch nach Jahren zeigten sich auch die Auswirkungen der Folklorisierung der georgischen Landbevölkerung, der man vordemonstriert hatte, wie man nach russischer Meinung Volkslieder aufzuführen habe. Solche Russifizierungen markieren einen Bruch im Volksmusikschaften. Hier, wie übrigens auch in der gegenwärtigen schweizerischen Volksmusik, wurde allerdings durch die Bedrohung der eigenen Kultur erst recht das Bewusstsein eines selbständigen Wertes geweckt.¹⁴

Die politische Verwendung von Mythen hat stets einen historisierenden Charakter. Ihr Inhalt wird mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln als Teil der Identität des jeweiligen Volkes dargestellt und von diesem dann auch so rezipiert. Im Falle der Appenzeller Streichmusik ist im Augenblick die politische Instrumentalisierung kaum relevant, hingegen ist es die wirtschaftliche in ganz ausgeprägtem Massse. Im folgenden soll die Rede von den aktuellen Mythen über die Appenzeller Streichmusik sein.

Erstens ist festzuhalten, dass es für die Zeit vor 1800 kaum historische Quellen gibt, die diese Musik in irgendeiner Weise von der übrigen alpenländischen Volkskultur absondern. Die ersten verlässlichen Quellen – in der Form von Ankündigungen von Tanzanlässen – finden sich in der Appenzeller Zeitung seit ungefähr 1848¹⁵ und in den bahnbrechenden Werken von Alfred Tobler um 1900¹⁶. Die kontinuierliche Tradition der appenzellischen instrumentalen Volksmusik begann 1884 und erhielt ihre heutige Form erst in den 20er und 30er Jahren dieses Jahrhunderts.

Das in Mythen gefasste kulturelle Gedächtnis unterliegt einem historischen Wandel. Zu keiner Zeit entsprach es einem unmittelbaren Erlebnis von Zeitgenossen. Hingegen bildete im schweizerischen kulturellen Gedächtnis das Wesen und

die Funktion der Volksmusik stets ein zentrales Element. Vom Wandel der Definitionen der Volksmusik lässt sich deshalb umgekehrt auch ein Wandel in den Mythen ablesen. Noch in Riemanns Musiklexikon – Ausgabe 1926/1927 – wird die Volksmusik der Unterschicht, der Mutterschicht oder Grundschicht (vulgus in populo, common people) zugeordnet, insbesondere dem bäuerlichen Landvolk, den Fischern, Schäfern, Hirten etc. In der Ausgabe von Meyer's Standardlexikon 1983 hingegen erkennt man die Volksmusik als kulturelle Äusserung unterschiedlicher ethnischer und sozialer Gruppen und sieht sie als Besonderheit von feststehenden Formen und leicht zu erlernenden Spielfiguren. Hier wird ebenfalls bemerkt, dass im 20. Jahrhundert die Massenmedien, die Bildungseinrichtungen und die beliebige Reproduzierbarkeit wesentlich auf die Volksmusik eingewirkt hätten.

Die Aneignung der Mythen durch die Verwerter: Traditionalismus und Animatorismus

Die Verwerter streben selbstverständlich den wirtschaftlichen Erfolg an. Für die Appenzeller Volksmusik zeigt sich schon seit dem 18. Jahrhundert, dass die Verwendung des Mythos der uralten Tradition äusserst nützlich sein kann. In der einen Ausprägung der Verwertung traditioneller Elemente wird der Wunsch nach Bewahren in den Vordergrund gestellt, in der anderen das Faktum des Aussergewöhnlichen, der (Binnen-) Exotik in Musik, Tracht und Brauchtumsanlass. Diese beiden Komponenten vermischen sich in verschiedenster Weise, wobei die Betonung einmal auf dem gemeinschaftsbildenden Identifikationswert liegt, einmal mehr auf dem reinen Unterhaltungswert. Einmal operiert man mit dem Begriff der Tradition, einmal eher mit dem der Innovation.

Das Begriffsumfeld von «Tradition» ist wesentlicher Bestandteil des Mythos der Volksmusik. Als volkskundlicher Begriff hat Tradition eine wechselvolle Geschichte, auf die ich hier nicht eingehen will. «Tradition», wie sie von den Verwertern der Volksmusik instrumentalisiert wird, möchte ich zur Verdeutlichung deshalb «Traditionalismus» nennen. Im gleichen Sinne möchte ich das vielgebrauchte und missbrauchte Wort «Innovation» in diesem Zusammenhang möglichst vermeiden und im gegenwärtigen Zusammenhang eher von «Animatorismus» sprechen. In beiden Fällen geht es ja weniger um die Sache der Volksmusik selbst als um ihre Verwertung.

Traditionalismus: politische und kommerzielle Grundhaltungen

Die Anbieter am Markt der Volksmusik wollen alle dasselbe, nämlich eine möglichst grosse Breitenwirkung. Dabei ist der Traditionalismus in verschiedenen Zeiträumen immer wieder instrumentalisiert worden. Die Aussagen der Anbieter zur eigenen Motivation sind von höchst unterschiedlichem Charakter und reichen vom

Pathos der Rettung des schweizerischen Volksgutes bis zum Pragmatismus der Einschaltquoten und Werbeeinnahmen. Gemeinsam ist ihnen allen der Anspruch, Pfleger und Bewahrer einer Tradition, aber zugleich auch Träger einer Innovation zu sein. Christian Seiler entwirft in seinem Buch «Verkaufte Volksmusik» im Reportagestil folkloristische Stimmungsbilder der schweizerischen Volksmusik-Szene, die aber mehr inhaltliche Aussagekraft haben als viele wissenschaftliche Texte zum Folklorismus: «Volksmusik ist in der Schweiz die kommerziell erfolgreichste Kulturform nach aussen, im Radio, im Fernsehen, auf Tonträgern. Nach innen ist sie die bedeutendste Identifikationskultur.»¹⁷

Dem Traditionalismus als einer Marktkraft redet ein bekannter Appenzeller Jodelied-Komponist wie folgt das Wort: «Gerade die Einfachheit des Jodels – des Naturjodels im besonderen – soll und kann uns besinnlich stimmen, wieder fester auf dem Boden unserer immer noch sehr schönen Heimat zu stehen. Aus innerer Überzeugung wollen wir versuchen zu demonstrieren, wo wir eigentlich unsere Wurzeln hätten, und zwar nicht mit Strassenschlachten, sondern mit unserem Volksgesang und unserer schönen Volksmusik.»¹⁸

Trotzdem möchte dieser Jodelkomponist und Bauernmaler aus dem Appenzellerland die «Besinnung auf das eigene Kulturgut» als innovative Leistung der Volksmusik von den Medien anerkannt wissen. Er begründet dies damit, dass «auch unsere Liedtexte etwas zurückschauen dürfen; sie sind deshalb nicht rückständig, sondern äusserst aktuell, denn es ist noch nicht zu spät, zu all dem Schönen allerhöchste Sorge zu tragen...»

Mit diesem Programm stemmt er sich vor allem gegen das, was er als ein Überhandnehmen des österreichisch-bayrischen Elementes am Fernsehen und am Radio perzipiert: «Weshalb zieht ein Schweizer Medienvertreter mit diesen Kniehosenkapellen (...) durch unser Land? (...) Man wird mir entgegnen, dass diese Musik eben gefragt sei. Richtig – fast alles ist gefragt, was einem am Radio drei- oder viermal täglich angeboten wird; man wird zum Anhören erzogen.»¹⁹

Im Traditionalismus bevorzugt der Verwerter die als traditionell etikettierte Musik und unterstreicht ihre Abschottung gegen «aussen». Am Auffälligsten begegnet man dem Traditionalismus der Verwerter auf den Plattentexten und in CD-Begleitbroschüren wie dem folgenden: «Die Appenzeller gelten schon seit jeher als ein witziges und lustiges Völklein, das gerne singt und tanzt. Seine Treue zum Althergebrachten kommt durch die bodenständige Musik bestens zum Ausdruck. Viele schöne, alte Volkslieder und Tänze haben sich in diesem so anmutigen Ländchen am Fusse des Säntis bis auf den heutigen Tag erhalten.»²⁰

Die Verwerter der Musik, insbesondere Gestalter von Radioprogrammen wie beispielsweise DRS2, wissen von der Erwartungsträgheit des Publikums, welches das Neue, wie etwa die Neue Musik, oft nur schon ablehnt, weil es sich noch nicht daran gewöhnt hat. Durch die Ankündigung eines Programms als «traditionell» überwinden sie bereits eine Hemmschwelle für das nachfolgend Gebotene, sei es Volksmusik, Musicals oder E-Musik. Das Etikett «traditionell» dient oft der Kaschierung eines verwässerten, von neuen Elementen durchlöcherten Musikpro-

gramms. Die Qualitätseinbusse wird in Anbetracht der erhöhten Einschaltquoten in Kauf genommen.²¹

Im Zeichen des Traditionalismus finden sich leicht Sponsoren für volksmusikalische Grossanlässe, wie beispielsweise die Schweizerische Bankgesellschaft (SBG), deren Präsident anlässlich des 7. Eidgenössischen Ländlermusikfestes in Appenzell die Festgemeinde mit den Worten begrüsste: «Das Erleben der Gegenwart erfordert heute mehr denn je bewusst den Blick in die Vergangenheit. Unsere Herkunft, deren Werte und Traditionen werden auch in Zukunft unser Leben prägen und mitbestimmen.»²² Das 7. Eidgenössische Ländlermusikfest²³ war von Anfang an auf ein eher traditionalistisches Zielpublikum ausgerichtet. Das innerrhodische Appenzeller Programmkomitee integrierte in die Ankündigung in den Medien Zeilen wie: «das charakteristische Appenzellerland mit seiner eigenständigen Kultur und dem gelebten Brauchtum...».

Der Traditionalismus hat also durchaus einen marktgängigen Charakter. Er spricht ein Bedürfnis an, das seit dem 18. Jahrhundert immer wieder sein Publikum zu generieren vermochte. Er schafft aber, dialektisch entgegengesetzt, auch einen reichen Nährboden für den nun zu behandelnden Animatorismus.

Animatorismus: stilbestimmende Popularität

Der Gegenpol zum Traditionalismus im Marktgewerbe ist dominiert vom Animatorismus. Der Animator unterscheidet sich vom Präsentator – den man vor allem in der traditionalistischen Sparte findet – dadurch, dass er primär auf den unmittelbaren Erfolg bei einem weitgehend unkritischen Publikum zielt. Er lebt von einem grossen Publikumsauflauf. Der Diskjockey beispielsweise ist ein solcher Animator, ebenso die Conférenciers und Showmen, welche die «bunten Abende» und aufwendigen Shows des Fernsehens inszenieren; man trifft sie im TV-Spot und in der Reklame. Animatoren sind dazu da, an einem Anlass so rasch wie möglich eine «Stimmung» zu verbreiten; sie wenden sich an das grosse Segment des Publikums, das man am besten als Volksmusik-Konsumenten bezeichnet.

In der Appenzeller Volksmusik ist der Animatorismus im Zusammenwirken zwischen Volksmusik-Ereignis und Tourismus am deutlichsten. Die Volksmusik-Anlässe werden zu Ereignissen – vor allem in Verbindung mit dem Brauchtum wie Sennenball, alter Silvester (13. Januar) und traditionellen Alpstubeten –, welche ein neugieriges und erlebnishungriges Publikum von weither anzuziehen vermögen. Die traditionellen Elemente wie Tracht, Appenzeller Dialekt oder Schautänze wie «s'Mülirad» oder «de Hierig»²⁴ werden in überspitzter Weise dargestellt. Die appenzellische Landschaft, die Architektur in den Dörfern, die Alphütten etc. bilden eine willkommene Staffage.²⁵ Auf ein solches Umfeld konnte auch die Presse- und Propaganda-Kommission des 7. Eidgenössische Ländlermusikfestes zählen, das einen grossen Zulauf erreichte: «über 350 Formationen mit rund 1500 Musikerinnen und Musikern, an die 50'000 Personen und 500 Schwyzerörgeli, 270 Handor-

geln, 250 Bassgeigen, 130 Klarinetten, 95 Klaviere, 20 Hackbretter und 15 Violinen».²⁶ Der Appenzeller Tourismusdirektor meinte denn auch, ein Eidgenössisches Ländlermusikfest schaffe für das Appenzellerland eine hervorragende Plattform: «Nicht nur die faszinierende Hügel- und Berglandschaft des Appenzellerlandes seien Tourismuskapital, sondern auch das unnachahmliche und unverwechselbare kulturelle Gut, wie zum Beispiel die Appenzeller Volksmusik, das sennische und religiöse Brauchtum, das noch bis in unsere Tage erhalten gebliebene traditionelle Kunsthandwerk der Goldschmiede, Kupferschmiede, Weissküfer, Holzbildhauer, Kerbschnitzer, Drechsler, Bauernmaler, Messingsattler und Hackbrettbauer sowie auch die kulinarischen Spezialitäten.»²⁷

In diesen Zusammenhang gehört auch die Verwertung von Volksmusik-Motiven in der Werbung: vom Appenzeller Käse mit «Lindauerli»²⁸ rauchendem oder Hackbrett spielendem Appenzeller in der Sennentracht bis zum Modehaus, das mit dem Slogan «Ethno-Trends: Schottland trifft Appenzell» zum Modecocktail für «Edelweiss-Intarsien-Pullover aus feinstem Cashmere» einlädt. So vielfältig und bunt wie die Schweizer Volksmusik ist auch die Kaffeerahmdeckeli-Serie geworden, auf der 81 verschiedene Kapellen aus der ganzen Schweiz zu sehen sind:²⁹ «Bitte fragen Sie im Restaurant nach diesen Bildern. Die einschlägigen Geschäfte bieten sie auch zum Kauf an.»³⁰

Das Tummelfeld des Animators ist natürlich die Unterhaltungsmusik, und zwar zunehmend das Schrille und Laute darin, die Verwendung von Licht und Montage. Wichtig ist der Zwang zum Anderssein, zum Auffallen durch Gags, durch Schlüpfrigkeiten und Grobheiten. Das Innovative³¹ besteht hier darin, diese Tendenzen immer wieder zu übersteigern und immer wieder Neues mit hineinzuziehen. Für den Animator sind Übersteigerungen binnenexotischer Art, volksmusikalische Besonderheiten, welche oft vom Mainstream lange nicht wahrgenommen wurden, willkommene Trouvaillen. Musiker wie die «Zillertaler Schürzenjäger» mit ihrem Gitarren-Sound oder die «Kastelruther Spatzen» werden so seit mehreren Jahren von geschäftstüchtigen Promotoren auf den Markt gebracht.

Das Ereignishafte, das Un-Erhörte in der Präsentation ist ganz allgemein ein Charakteristikum von Unterhaltungsmusik.³² Die Volksmusik ist in dieser Beziehung der U-Musik verwandt; bei ihr wird das Erlebnishafte nicht vor allem von der Musik, sondern durch das Visuelle, durch Gebärden, Sprache und Staffage geliefert. Als erfolgreich gelten in der Volksmusik Darbietungen, wenn sie von den Organisatoren als innovativ und experimentell verkauft werden können. Selbst traditionelle Anlässe wie die «Züriberg-Stubete» werden deshalb mit neuer experimenteller Volksmusik aufgewertet. Ihr Organisator meinte, dass Volksmusik «ja ein weites Feld mit vielen Facetten» sei. Neben Traditionellem könne man ja an vielen Veranstaltungen auch die neue, experimentelle Volksmusik geniessen.³³

Andererseits bringt Musik, die an die aktuellen Hörgewohnheiten angeglichen ist, am verlässlichsten einen kommerziellen Erfolg. So wurde beispielsweise das 29. Montreux-Jazz-Festival 1995 mit einem Alphorntrio und dem dort ansässigen Jodelchor samt FahnenSchwingen eröffnet. Solche erzählbaren Ereignisse im Stra-

winski-Auditorium werden selbstverständlich von Journalisten als erstes aufgegriffen und gut verkauft: das Zeichen des Erfolges.

Animatoren führen ihre Volksmusik-Anlässe in Mehrzweckhallen, also nicht wie traditionalistische Veranstalter in angestammten Restaurants durch. Sie rechnen mit einem Grossandrang, mit «bis auf den letzten Platz besetzten Hallen» und mit journalistischen Reaktionen wie etwa der folgenden: «In der verdunkelten und mit gezielter Lichttechnik erhellen Mehrzweckhalle Bachenbülach konnten die Habsburg-Musikanten ihr Programm mit Showelementen gut präsentieren. Die gastgebende Formation, die Dorfmusik Bachenbülach, hat sich auch ganz dem Egerländerstil verschrieben.»³⁴

Der Animator bedient sich also einer der Umgebung angepassten Festkultur und eines standardisierten Mythos. Auf diese Weise wurde auch das Nordostschweizerische Jodlerfest in Dietikon bei Zürich mit über vierzig Festwirtschaften ein überaus erfolgreicher Anlass: «Der urtümliche Ruf des Sennen vom Berge fand auch in städtischen Häuserfluchten ein Echo. (...) Fremd, fast schaurig schön, verhallen die Klänge vom Berg an den dunklen Fenstern der städtischen Miethäuser. So muss es wohl sein: Das Zelebrieren der Urschweiz darf in guten Treuen auf die Seele drücken.»³⁵

Im Umgang mit der Sache kann sich der Animator problemlos an den Geschmack des Publikums anlehnen. Von Animatoren begleitete Volksmusik-Kreuzfahrten in die Karibik bestechen durch biedermeierlich aufgemachte Shows, welche den unkritischen Volksmusikliebhaber anlocken und zufriedenstellen sollen. Eine «Älpler-Festliche-Staffage» kann, von der Volksmusik abgetrennt, zum verkaufsfördernden Lockmittel umfunktioniert werden. Ein Extremfall dafür ist das «Alpen Rock House» (vormals «Blackout»-Nachtclub) beim Flughafen Zürich. Das mit Volksmusik assoziierte Image mit seinem Mythos der urchigen Geselligkeit wird kombiniert mit der offenbar publikumswirksameren Rock-Musik. Die Ausstattung des Lokals schafft eine stereotype und deshalb leicht fassbare Illusion einer Alpenidylle mit strahlend blauem Himmel, weissen Schneebergen und massiv gezimmerten Blockhütten um einen Dorfplatz herum. An den Blockhütten hängen geflochtene Tragkörbe, Heugabeln, Sensen, Pferdesättel etc. Das kulinarische Angebot entspricht ebenfalls dieser Stereotypie: «Dreissig bodenständige Gerichte, von Älplermagronen über Gehackets mit Öpfelmues, Gschwellti mit Chäs bis zum Heubeerichueche.» Ein solches Gemisch von volkstümlichen Requisiten gilt also auch in dieser Branche als innovativ. Die Akzeptanz wird dem Publikum durch die vielen sinnlich fassbaren und erkennbaren Requisiten leicht gemacht.

Das Publikum: Seine Identifikation mit der Volksmusik

Ein spezifisches Publikum für die Volksmusik gibt es heute wohl nicht mehr. Auf jeden Fall wäre es äusserst schwierig, ein solches mittels Kriterien der sozialen Schicht, des Bildungsstandes, des Lebensalters oder des Wohnortes zu identifizie-

ren. Von «dem» Publikum der Volksmusik zu sprechen, verwischt Gegensätze, die gerade in der Einflussnahme auf die Entwicklung eminent wichtig sind. Einfacher ist es, eine Differenzierung des Publikums gemäss dem Gebrauch des Mythos der Volksmusik vorzunehmen. Tut man dies, so ergeben sich sofort zwei naheliegende Kategorien: erstens ein kritisches, allgemein an Musik interessiertes und potentiell der Volksmusik zugeneigtes Publikum.³⁶ Das zweite, unkritische Publikum sucht hingegen das Eintauchen in die alpine Tradition der «echten» Volksmusik. Das erste Publikum tritt der Mythenbildung eher kritisch gegenüber, hält aber längerfristig die Qualität und die Lebendigkeit der Volksmusik wach; ihm ist bewusst, dass deren Substanz begrenzt und stetiger Erneuerung bedürftig ist. Ich möchte dies das Publikum der Volksmusik-Freunde nennen. Das vom Mythos des «Volkes der Hirten» bewegte unkritische Publikum aber – die Volksmusik-Konsumenten – ist naschhaft; es strömt zum Leichtverständlichen, Eingänglichen, also zum volkstümlichen Schlager, der Schnulze, und befriedigt damit schon sein Bedürfnis.

Es macht gerade die Lebendigkeit einer Musiksparte aus, dass sie immer wieder aus ihren jeweiligen Mustern und Vorgaben ausbrechen will und muss. Auch Volksmusik braucht dauernd etwas Unerwartetes, nicht Abgenütztes. Andererseits begrenzt das Mitgehen ihres Publikums die Innovationsgeschwindigkeit ebenso wie den Charakter der Innovation. Darin ist die Volksmusik viel unmittelbarer abhängig von der Rezeption als etwa die E-Musik, die sich vor allem in diesem Jahrhundert weitgehend vom Publikum emanzipiert hat – eine Konsequenz der Verselbstständigung der Komponierfähigkeit, die ermöglicht wurde durch die verhältnismässig grosse wirtschaftliche Unabhängigkeit, welche unsere Gesellschaft ihren Kulturproduzenten gewährte (durch Stipendien und sonstwie namhafte Unterstützungsbeiträge). Die Eingrenzung des Typus «Volksmusik» entsteht also aus einem direkten, wirtschaftlich wirksamen Einfluss ihres Publikums: «Dieses hält die Volksmusik ehrlich»!

Es ist deshalb reizvoll, die Motivationen und die Kommunikationsstruktur aufzudecken, welche den Einfluss des Publikums und des Marktes auf die Innovation der Volksmusik bestimmen. Dabei wird sich bald einmal ergeben, dass der Markt ebenso wenig wie das Publikum eine homogene Komponente ist. Die Analyse muss deshalb mit den notwendigen Differenzierungen beginnen. Am übersichtlichsten hat sich dafür ein Vorgehen erwiesen, welches die Bedürfnisse der oben unterschiedenen Publikumsgruppen in den Vordergrund stellt: einerseits das musikalische Interesse an der Volksmusik und andererseits der Wunsch nach Identifikation mit der mythologisierten Tradition kombiniert mit dem Bedürfnis nach Unterhaltung und Erlebnis. Solche Motivationen prägen die Kommunikation, und solche Bedürfnisse werden auch vom Markt instrumentalisiert.

Es ist nun aber nicht so, dass das potentiell an Volksmusik interessierte Publikum als solches konservativ ist. Im Gegenteil, innovative Versuche im Bereich der Volksmusik sind sehr geschätzt und mitunter auch sehr erfolgreich – man denke an die Ländlermessen und die zahlreichen Alphornkonzerte.³⁷ Volksmusikalische Ex-

perimente entsprechen offensichtlich im allgemeinen einer bestimmten Erwartungshaltung bei Musik-Freunden, die sich allerdings auch rasch in Langeweile, Unbehagen oder gar in deutliche Ablehnung verwandeln kann. So wartete beispielsweise ein grosses Publikum in der Kirche St. Peter in Zürich (wohlbekannt durch hochstehende musikalische Ereignisse) auf die «Grenzgänge» einer Bündner Gruppierung, die Kammermusik, Ländler und Freejazz auf dem Programm hatte. Das Wechselspiel zwischen Ländlermusik und Kammerorchester vermochte noch «streckenweise zu unterhalten»; mit dem Freejazz, wo die Erwartung besonders hoch war, entstand ein «artiges Nebeneinander ohne ernstzunehmende Störversuche». Das spektakülär aufgezogene Experiment scheiterte.³⁸ Ein früherer solcher Versuch wurde 1982 vom Zürcher Kammerorchester in der Tonhalle Zürich unternommen; im Rahmen eines Sonderkonzertes spielte die Kapelle «Alderbumbe» ein «Appenzeller-Concerto für Appenzeller Streichmusik und Orchester». Die «Züri-Woche» hatte das Konzert als «Musikalischen Scherz» angekündigt.³⁹

Auch in der Art der Einflussnahme auf die Entwicklung der Volksmusik unterscheiden sich die zwei Publikums-Typen: Für die Volkmusik-Freunde bildet die Hinwendung zur Volksmusik einen Teil ihres Lebensstils, sie sind deshalb aktiv interessiert an ihrer Gestalt und Qualität. Für die Volksmusik-Konsumenten hingegen steht das Freizeit-Erlebnis der Volksmusik im Vordergrund, seine Unmittelbarkeit und seine Mitteilbarkeit.

Die Volksmusik-Freunde

Wenn sich jemand der Volksmusik zuwendet, so macht er diese zu einem Teil des persönlichen Lebenumfeldes. In der heutigen Gesellschaft liegt ein solcher Entscheid weitgehend im freien Willen des Betreffenden. Deshalb ist es zum vornherein auszuschliessen, die Volksmusik irgendwelchen Schichten oder sozialen Klassen zuzuordnen. Vielmehr besteht die volkskundliche Herausforderung darin, die Bestimmungsstücke des Hinwendungs-Entscheids – Geschmackspräferenz, Verhalten, Symbole, Werte – in ihrer Komplexität darzustellen. Hier besteht eine Chance, die Entwicklung und Charakteristiken der diversen Gruppierungen in der Volksmusik-Szene zu verstehen. Solche Gruppierungen entstehen, indem ihre potentiellen Mitglieder sich ihrer eigenen Differenziertheit bewusst werden. Ganz allgemein steht am Anfang einer Gruppenbildung vor allem die Differenz zu den «anderen», oder – unter gewissen sozialen oder politischen Voraussetzungen – der Widerstand gegen die Gleichschaltung. So beginnt denn die Gruppierung recht eigentlich in der Individualität: In der gegenwärtigen westlichen Gesellschaft ist diese ein wesentliches Element des kulturellen Selbstverständnisses. Einem grossen Teil der Bevölkerung stehen all die Alternativen offen, welche von der gegenwärtigen Medien-, Massen- und Individualgesellschaft geboten werden. Die gesellschaftliche Akzeptanz persönlich gestalteter Lebensstile ist heute zweifellos viel grösser als noch vor wenigen Jahren. Es ist deshalb dem Einzelnen leichter ge-

macht, sich der Volksmusik zuzuwenden und sich in ihre «Szene» zu integrieren, d.h. zum Volksmusik-Freund zu werden.

Gruppenbildung ist hier nicht nur physisch zu verstehen, – diese gibt es allerdings auch, etwa die typischen Festgemeinden –, sondern durchaus auch virtuell: Die Entstehung der Hörergemeinden für die Spartenradios ist ein typisches Beispiel virtueller Gruppenbildung, wobei die Volksmusik sogar ihre eigenen Radio-Programme – etwa auf DRS1 – und Sender hat wie beispielsweise Radio Eviva. Auf alle Fälle resultiert das Gefühl der Zusammengehörigkeit bei Volksmusik-Freunden aus der Besonderheit und nicht aus der Gleichheit. Und Besonderheit wiederum erwächst zu Beginn noch aus einem Sonderwissen, aus sorgfältig gehüteten Geheimnissen, aus «Geheimtips» über spezielle Ereignisse, Volksmusikkapellen, einschlägige Restaurants und ihre Anlässe. Bei der einseitigen Kommunikation in virtuellen Gruppen ist die Kulturwirksamkeit gering. Nachhaltige, den Lebensstil prägende Zuwendungen des Einzelnen zur Volksmusik ergeben sich, wenn das Kommunikationsverhalten organisiert wird, etwa in der Form von Interessenverbänden. Solche sind beispielsweise die 1910 gegründete Jodlervereinigung, die heute über 20'000 Mitglieder zählt (heute heisst sie Eidgenössischer Jodlerverband EJV), der Verband Schweizerischer Volksmusikfreunde (VSV) mit über 12'000 Mitgliedern, wie auch die sehr zahlreichen Gruppierungen aus dem Bereich der Trachtengruppen und Volkstanzfreunde.

Die Volksmusik-Konsumenten

Ganz anders als die Volksmusik-Freunde, bei denen das Teilhaben über dem Teilnehmen steht, sind die Volksmusik-Konsumenten eher der Massenkultur zuzuordnen. Diese ist weitgehend vom Fernsehen geprägt, und deshalb sind Studien über dessen Kulturwirkung auch für das Verständnis der Beziehungen zwischen Volksmusik und der Konsum- und Erlebnisgesellschaft relevant. In der Tat zeigen Studien an Kindern, von denen in städtischen Gebieten drei Viertel mehr als drei Stunden pro Tag vor dem Fernseher verbringen, dass die kulturelle Wirkung im allgemeinen eher negativ ist: Sprachprobleme und Schwierigkeiten im Ausdruck, Realitätsverzerrung, mangelnde Phantasie und allgemeine Schlaffheit seien das Resultat.⁴⁰ Mit solchen Voraussetzungen muss offenbar auch der Produzent von Volksmusik am Fernsehen rechnen: Das Publikum darf also sprachlich und musikalisch nicht überfordert und die Realität muss geschönt werden. Wie sich diese Zwänge auf die volksmusikalischen Darbietungen am Fernsehen auswirken, ist nicht zu übersehen: Sprachlich setzt man auf die «Dialektwelle», alle werden geduzt. Musikalisch stellt man ein Überhandnehmen des melodisch trivialen Schlagers mit banalstem Text, vielen Wiederholungen und Anklängen an bekannte Melodien fest. Der «Grand Prix der Volksmusik» oder der «Musikanten-Stadl» sind von diesem Genre beherrscht. Zur Schönung der Realität zieht man die bewährten Staffagen heran: von Fleurop gesponserte Blumenarrangements, schmuck heraus-

geputzte Kulissen von Alphütten, hochstilisierte farbenfrohe Trachten. So wird das Produkt zugeschnitten auf ein Publikum, von dem man nicht erwartet, dass es zu mehr fähig sei als Stereotypes wahrzunehmen. Zudem sind die Produzenten sichtlich der Meinung, dass das Publikum immer wieder aus seiner Schlaffheit herausgerissen werden müsse: Dies erfordert kurze Auftritte, stete Abwechslung in der Abfolge der Nummern, Bauchredner, Zauberkünstler und Conférenciers zur Auflockerung der Pausen. Der Erfolg gibt den Fernsehmachern recht, insbesondere weil es – ausser der Feststellung von Einschaltquoten – kaum Rückmeldungen oder gar Beeinflussungen des Dargebotenen durch dieses Publikum gibt. Es bilden sich keine Gruppierungen wie etwa bei den Volksmusikfreunden, das Publikum bleibt eine Masse, deren Zuwendung zur Volksmusik vorübergehend, zufällig und vom Fernsehmacher gesteuert ist.

Auch der Stil der Berichterstattung über Volksmusik in den Tageszeitungen entspricht weitgehend der Rezeption der hier beschriebenen Volksmusik-Konsumenten und hat sich über Jahre hinweg erhalten.⁴¹ Das Vokabular des Volksmusik-Journalismus ist weitgehend standardisiert; für Formulierungen ist die Schweizer Musiker Revue (SMR) eine reiche Fundgrube. In der Volksmusik wird dann von «kompetenter Präsentation» geredet, wenn der Interpret von Volksmusik virtuos spielt oder konservatorisch gebildet ist, und diese Wendung gilt für den Volksmusiker als Kompliment. Die gleiche Qualifikation wäre für den E-Musiker eine Beleidigung und Abqualifizierung, da bei ihm Professionalität vorausgesetzt wird.

Der Volksmusiker: kulturelle Herausforderung und Bewältigungen

Das kulturelle Umfeld der Volksmusik bleibt selbstverständlich nicht ohne Wirkung auf die Musiker selbst, auf ihren Lebensstil, ihr Selbstverständnis – und nicht zuletzt auf den Charakter ihrer Musik. Die Einflüsse sollen hier in ihre wichtigsten Elemente aufgeteilt werden, um sie den einzelnen beobachtbaren Entwicklungen zuordnen zu können.

Wenn wir den Musiker ins Zentrum unserer Betrachtungen rücken, so ist wohl das auffallendste Merkmal seiner heutigen Befindlichkeit ein gesteigertes Bedürfnis zur Erhaltung und Stützung seiner eigenen Identität. Dies äussert sich in Selbstdarstellungen (insbesondere in Fachblättern wie beispielsweise der SMR) und im Bedürfnis des Zusammenfindens mit Gleichgesinnten (Stubete).

Neben diesem «inneren» Zwang gibt es noch zwei «äussere» Zwänge, welche den Lebensstil des Volksmusikers wesentlich mitbestimmen: erstens der Zwang zur Erfüllung einer beinahe ritualisierten Rolle zur Stützung des oben beschriebenen Traditionalismus und zweitens der Zwang zur Marktkonformität, also zur Interaktion mit dem Animatorismus mit seiner Stereotypie und dem Einbezug neuer Elemente, dem Showmässigen sowie der Zumischung von U-Musik und Schnulze. Dieser Zwang hat wohl die stärksten Auswirkungen auf den Lebensstil der heutigen Volksmusiker.

Bedürfnis zur Erhaltung der eigenen Identität

Volksmusik verstehe ich als eine Gemeinschaftshandlung, denn in der Gemeinschaft erlebt der Volksmusiker primär seine eigene Identität. Grossanlässe und mediale Präsenz der Volksmusik eignen sich dazu weniger als intimere Veranstaltungen, wo die Volksmusiker sozusagen «unter sich» sind, wie etwa in der Tradition der «Stubete». Dies bestätigten auch die Appenzeller Streichmusiker, indem sie immer wieder auf das Aufspielen in der gleichen Zusammensetzung (Trio, Quartett, Quintett) verweisen. Das Musizieren in Grossformation (mehrfache Besetzung der Instrumente Hackbrett, Geige, Cello, Bass) sei «auch einmal lustig». Als «Original Appenzeller Streichmusik» gilt heute ausschliesslich die Quintett-Besetzung Hackbrett, erste und zweite Geige, Cello und Bass. Die Qualifikation «original» wurde von den Appenzeller Streichmusikern erst in jüngerer Zeit durchgesetzt. Sie soll dem Publikum, ähnlich wie in der Produktewerbung, als Zertifikat der Echtheit und der ungebrochenen Tradition dienen; für die Musiker selbst drückt sie ein verstärktes Identitätsbewusstsein aus.

Mit «Stubete» bezeichnete man ursprünglich das gemeinsame Musizieren zur eigenen Freude im kleinen Rahmen, eben in einer Stube, wo «Freundschaftlichkeit und Kameradschaft die Musiker zusammenkittet».⁴² Auf diese Weise wurden Beziehungen aufgebaut, die «auch für die Musik förderlich» seien. Hierin liege der Stubeten-Charakter, das Kräftemessen müsse nicht im Vordergrund stehen: «Wo sich Gemütlichkeit in musikalischer Atmosphäre zu einem Gemeinschafterlebnis harmonisch formiert, da braucht es gewisse Bedingungen, die zusammenstimmen: ein heimisches Gasthaus mit dem urgemütlichen und dennoch gepflegten Ambiente der in wunderschöner Holzarbeit ausgestatteten Gaststube, die Musikalität des Wirtes, aber auch die von urtümlichem Charakter geprägte Landschaft mit ihren trutzigen Bergzügen.» In der Beschreibung der Stubete, wo die Gemütlichkeit neben dem musikalischen Genuss nicht zu kurz komme, wird die musikalische Gemeinschaftlichkeit und das grosse Zusammengehörigkeitsgefühl der Volksmusiker betont. Sie seien hier im gemeinsamen Spiel vereint, die Wirkung von Formationen gelange in der Individualität des Auftritts erst voll zur Geltung. Wenn im klassischen Stil ein Ad-hoc-Orchester formiert werde, müsse dieses sich zuerst in Spezialproben auf seinen Auftritt vorbereiten; die Volksmusiker aber hätten derart viele Gemeinsamkeiten durch vielgespielte Literatur, dass es ihnen direkt ein Vergnügen bereite, einmal in einer anderen als der gewohnten Zusammensetzung zu musizieren. «Es ist wohl klar, dass diese gemeinschaftlichen Aktivitäten unter den Musikern für ein ungewöhnliches Zusammengehörigkeitsgefühl sorgen.»⁴³

Vom «Stubete»-Gedanken, der ursprünglich die spontane gemeinsame volksmusikalische Unterhaltung im kleinen Rahmen als eine Form kollektiver Sentimentalität bezeichnete, ist bei den heutigen Anlässen allerdings nur das gemeinsame Musizieren der teilnehmenden Kapellen geblieben. Bei der ersten Zürberg-Stubeten (1989) formierten sich Volksmusik-Kapellen in einer Gaststube; sie spiel-

ten ohne Vorbereitung zur eigenen Freude und zur Verbreitung einer gemütlichen Stimmung. Inzwischen (1995) ist daraus ein Grossanlass mit vierzehn Volksmusik-Formationen geworden, welche in dreizehn Gaststätten konzertieren.

Die Durchführung solcher «Stubeten» lag im Zeitgeist der 1980er Jahre. Anders als in Zürich kann das Stubete-Konzept im Appenzellerland auf eine brauchmässige Vergangenheit zurückblicken. Aber auch hier wurde ein erweitertes Konzept eingeführt. Ein sprechendes Beispiel ist die «Stobete» vom 2. Oktober 1988 im Gasthof Hirschen in Wald, Ausserrhoden. Die Stubete begann am frühen Nachmittag mit der «Striichmusig Hürlimann», der «Mulörgeligruppe vom Trachtächor Heiden» und der «Striichmusig Säntisblick». Anders als an der Züribergstubete war das Zusammentreffen der Volksmusiker kombiniert mit einem Unterhaltungsanlass für das geneigte Publikum, allerdings zeitlich abgetrennt als Abendprogramm. Nun traten neben appenzellischen Musikern die Streichmusik Schirer aus Walde, Kanton Aargau, ein Conférencier, ein Vortragender mit Lichtbildern über Appenzeller Charakterköpfe «Landsgmeindschöpf» und die experimentelle Appenzeller Musikkapelle «Space Schöttl» auf. Mit dieser Zusammensetzung des Programms ist die Tradition der Stubete nur im weitesten Sinn wieder eingeholt, indem hier die Musiker an sich gegenseitig Neuerungen ausprobieren.

Zur Kommunikations-Kultur unter den Volksmusikern gehören auch die Fachblätter. So besitzt die Volksmusik-Branche ihre Hauszeitung, die Schweizer Musiker Revue, bereits in ihrem 73. Jahrgang. In ihr findet die Auseinandersetzung mit dem Zeitgeist, den Neuerungen und Gefährdungen statt. Die Grundhaltung der Schreibenden scheint geprägt vom Symbolcharakter der Volksmusik als Manifestation des typisch Schweizerischen. Gute, erfolgreiche Volksmusik soll sein: schlüssig, repetitiv, tanzbar, sangbar, nicht komplex, hochkarätig, bodenständig, urchig, traditionell – schöne, runde Musik, mit Freude und Hingabe vorgetragen, für Echtheit und Identität einstehend etc. Die Appenzeller Volksmusik wird dabei oft als das intakte Beispiel dargestellt. Zur Interpretation der heutigen Ländlermusik meinte ein engagierter Volksmusiker, «dass vermehrt locker, dynamisch und nicht zu «gradlinig nach Noten» gespielt werden soll.⁴⁴

Die Frage der eigenen Identität wird in der schweizerischen Volksmusikszene lebhaft diskutiert. Die Redaktion der Schweizer Musiker Revue äusserte sich zum vorläufigen Ergebnis dieser Diskussion: «Welche Lehren haben wir daraus gezogen? Verschiedene Musiker und Komponisten haben sich in den letzten Monaten an dieser Stelle [in der SMR] geäussert und das Bodenständige, Urchige und Traditionelle hervorgehoben. Unsere Schweizer Volksmusik erlitt Seitenhiebe aus verschiedenen Richtungen, vorbei sind Einbrüche in das traditionelle Jodelli oder in die lüpfige Ländlermusik. Heute weiss man wieder, was Eintagsfliegen sind und was Bestand haben wird. Vieles, das untergegangen zu sein schien, hat sich in neuer Form weiterentwickelt. So sieht ein Schwyzerörgeli auffallend anders aus als vor einigen Jahrzehnten. Und was sich die Musikanten früher autodidaktisch angeeignet hatten, wird heute durch ausgewiesene Musiklehrer vermittelt. Kurz: das Laienhafte ist zum Professionellen geworden.»⁴⁵

Ein erfolgreicher Volksmusik-Komponist identifiziert gewisse Reaktionen auf Erfolg als «Neid»: «Angst machen mir heute nicht in erster Linie die fremden Einwirkungen, sondern vielmehr der Neid, der immer wieder aus den eigenen Reihen kommt. Erfolg wird oft missgönnt». Der Erfolgsneid spricht auch aus dem folgenden Zitat: «Wären unsere Medien nicht verpflichtet, sich mehr auf die eigene Kultur zu besinnen? Auch Schweizer Gruppen würden auf einer von «Fleurop»⁴⁶ gesponserten, blumenübersäten Bühne gut dastehen, auch Schweizer Musikformationen würden, wenn für sie derselbe technische Aufwand betrieben würde wie er für Zillertaler, Kastlruther gemacht wird, schön erklingen, auch Schweizer Interpreten dürften mit einem anständigen Honorar bezahlt werden.»⁴⁷

Diese Befindlichkeit der Szene kommt auch bei den individuellen Selbstdarstellungen der Volksmusik-Gruppen (beispielsweise bei CD-Taufen und Jubiläen) zum Vorschein. Dabei fällt besonders die Stilisierung von Dialekt und Erscheinungsbild auf: Die erste weibliche Streichmusik-Kapelle nennt sich «Meedle Striichmusig Weissbad» (wobei «Meedle» sogar in der SMR erklärt werden muss). Auf ihrer CD-Hülle erschienen die Mädchen in traditioneller hochgesteckter Haartracht; in Wirklichkeit treten sie, wie eine begleitende Foto zeigt, in der üblichen Frisur der 90er Jahre auf. Bezeichnend ist übrigens, dass der Herkunftsname Weissbad im Titel nicht ebenfalls in Dialekt gesetzt ist. Dadurch wird der Ort für eventuelle Besucher touristisch zugänglicher. Das Selbstverständnis der «Meedle Striichmusig» lehnt sich viel ausgesprochener als dasjenige der männlichen Konkurrenten an die Pflege der im Appenzell Innerrhodischen speziellen konzertanten Volksmusik an, an die Kirchenmusik und an das traditionelle appenzellische Liedgut. Dies ist beim Anhören des Tonträgers «Nebes Bsonderigs» klar erkennbar. Die «Meedle Striichmusig» ist daher nicht nur an traditionellen Volksmusikanlässen zu hören, sondern auch an festlichen Gottesdiensten, wo ihre besinnliche Note zur Geltung kommen kann.⁴⁸

Das Selbstverständnis als ländlich-sennische Volksmusiker typisch appenzellischer Prägung ist bei den «Alders» (Streichmusik Alder und Streichmusik Alderbuebe) getragen durch eine über hundertjährige Identifikation mit der Appenzeller Streichmusik. Eine solche Abstützung erträgt den bewussten Einbezug von Neuerungen bestens.⁴⁹ Zusätzlich zur historisierenden Abstützung des Selbstverständnisses ist bei Walter Alder (Streichmusik «Alderbuebe») der Einfluss des Jazz und der Klassik lebendig. Er will, so betont er, nicht Jazz machen, aber er möchte Jazz verstehen.⁵⁰

So inkorporierten also diese Appenzeller Musiker Strömungen und Motive aus verschiedenen Quellen, ohne dabei das Selbstverständnis einer appenzellischen Identität preiszugeben; im Gegenteil, sie betrachten diese Offenheit als Zeichen ihrer Stärke.

In der Volksmusik-Diskussion wird die Gefährdung des «traditionellen Charakters» den Volksmusikern selbst angelastet. Der Innerschweizer Volksmusiker Werner Emmenegger schreibt in der Schweizer Musiker Revue, dass die heutige Volksmusik stark an Stil und Wert verloren habe. Es gebe heute junge Musikanten, die einen ganz anderen Stil von Volksmusik spielten. Meistens würden solche Stücke

selbst komponiert, und dann werde «viel zu wild drauflos gespielt. Klarinette und Handorgel spielen hastig nebeneinander her, wie bei einem Wettrennen. Oft ist die Handorgel im Ton höher als die Klarinette, so dass es einem in den Ohren weh tut. Die Melodie, die da gespielt wird, wird richtig hingedudelt. Ab und zu klimpert das Klavier auch noch in einer hohen Tonart dazwischen. Oft werden Teile in einer Komposition sehr unverständlich und kompliziert komponiert, Mollgriffe oder Akkorde werden über und über eingebaut, so dass jemand, der gerne ein schönes Tänzchen hören möchte, kopfschüttelnd das Lokal verlässt. Wenn jemand meint, ich übertreibe da, so soll er mal bei der Migros, ABM, Jumbo, Pilatus-Markt usw. in die Musikregale schauen.»⁵¹

Die Appenzeller Musiker selbst sind empfindlich gegenüber der unkritischen Übernahme von neuem Musikgut im Volksmusikalischen. Die Streichmusik vor allem hat deutlicher als viele andere Volksmusik-Typen ein ungebrochenes Verhältnis zu Tradition. Die Frage, ob sie und ihre Musik «in der Tradition stehen», wird gar nicht erst gestellt. Die Infragestellung der «Echtheit» ginge gegen das wirtschaftliche Interesse. Sie wird aber auch von ihrer unmittelbaren Umgebung und ihrem Wirkungskreis nicht in Frage gestellt.

Zwang zur Erhaltung der Tradition

Das Erscheinungsbild der Appenzeller Streichmusiker bleibt wesentlich geprägt von der Erwartungshaltung, welche das Umfeld an sie stellt, nämlich unverrückbar als Emblem für die «traditionelle appenzellische Identität» dazustehen. Der Korpus dessen, was man als volksmusikalische Tradition bezeichnet, ist ebenso einem soziokulturellen Wandel unterworfen wie der Traditionsbegriff selbst. Was als «traditionelles» Musikstück bezeichnet wird, was traditionelle Zusammensetzung von Kapellen, was traditionelle Anlässe der Volksmusik ausmachen, ist das Resultat vielfach ineinander greifender, oft nicht mehr exakt zu ortender Einflüsse. Es genügt nicht, die heutige Volksmusik an perzipierten Traditionen messend zu werten. Die heutigen Phänomene, wie etwa der Einbezug von Jazz-Rhythmen in die Appenzeller Streichmusik, die Konfrontationen mit Unterhaltungsmusik, volkstümlichem Schlager, mit Pop- und Rockmusik, ja auch mit der E-Musik sind zu erkennen und zu interpretieren. Dabei greifen notwendigerweise Kategorien verschiedener Herkunft ineinander: kulturhistorische, zivilisationshistorische, sozialgeschichtliche, ethnohistorische, funktionalistische, strukturalistische und symbolkommunikative, nicht zuletzt aber auch musikhistorische und musiktheoretische Begriffsfelder.

Trotz gleichbleibender Terminologie «Tradition» ergibt sich keine Vergleichbarkeit des Inhalts mit anderen Epochen und Zeiten, nur eine geschichtliche Situierung macht die jeweilige Bedeutung verständlich.⁵²

Der Zwang zur Traditionserwurzelung der Appenzeller Streichmusiker tritt in Äusserungen zutage wie etwa der folgenden: «So alte Appenzeller Geschlechter wie Alder und Bänziger, die schon vor den Freiheitskriegen (1403/1405) existier-

ten, sollten eigentlich zusammenhalten, haben doch sicher schon alle mindestens einmal den Eid an der Landsgemeinde mitgeschworen oder zumindest nachgesagt... Gottes Gnade schenkte mir eine liebe und gute Frau mit Appenzeller Blut aus Gais und Hundwil, die mir drei Söhne schenkte und die sehr musikalisch sind. Auch mögen sie in der Schule nach, so dass nach menschlichem Ermessen gehofft werden kann, die Streichmusik Bänziger lebe noch eine Zeit weiter.»⁵³

Aus einem solchen Bewusstsein heraus steht bei diesen Volksmusikern die Erhaltung des musikalisch Wertvollen und auch Spezifischen der Appenzeller Streichmusik im Vordergrund.

Im alltäglichen Wirkungsfeld der Appenzeller Streichmusik entspricht der Zwang eigentlich einer oft nicht ausformulierten Erwartungshaltung, die von vereinfachenden Vorurteilen über die Substanz der appenzellischen Tradition geprägt ist. Die Traditionserhaltung spielt sich nicht nur als Interaktion zwischen Musiker und Rezensent ab, sondern betrifft auch Instrumentation, Sound und Repertoire. Die traditionelle Instrumentation wird oft auf ein Minimum reduziert, beispielsweise vom «Quartett Laseyer» aus Appenzell. Ihre individuelle Charakteristik ist der Einsatz von Violine und Hackbrett für den typischen «Appenzeller Sound» und die konzertante Spielweise. Unabdingbar ist die als urtümlich empfundene Appenzeller Tracht.

Es gehöre, so meint das gängige Vorurteil, zum Charakter der Volkskultur, dass sie mündlich und von Generation zu Generation tradiert werde. Die zivilisatorische Isolation, geographisch bedingt durch Talschaften, fördere die Stabilität, die «Echtheit» des tradierten Gutes. Wie die folgenden Beispiele zeigen, basiert diese Meinung auf einer romantischen Simplifikation, die durch den Mythos des keine Noten kennenden, urchigen Volksmusikers personifiziert wird. Die schriftlich fixierte Volksmusik-Tradition war zwar verantwortlich für die Substanzerhaltung. Sie brachte aber die Gefahr der Stagnation und Stereotypisierung mit sich.⁵⁴ Diese schriftliche Tradition wurde aber schon im 19. Jahrhundert begründet und fest etabliert durch die Werke von Alfred Tobler.⁵⁵

Toblers Werke haben das Bewusstsein der Eigenart der appenzellischen Volksmusik weitherum gefördert; für die Volksmusik selbst aber wirkten sie vor allem durch die Fixierung auf eine intellektuell stilisierte Vergangenheit. In der Folge stagnierte die Appenzeller Streichmusik beinahe sechzig Jahre lang. Sie orientierte sich an Vorbildern für Repertoire und Auftreten, die seinerzeit durchaus zeitgemäß waren, aber eine lebendige Weiterentwicklung eher behinderten. So schuf Tobler gewissermassen die wissenschaftliche Basis für vermarktbares Folklore. Heutzutage werden – bezeichnend für das Umfeld der Volksmusik – immer wieder alte Brauchtumsbeschreibungen aus dem 19. Jahrhundert zu Rollentexten und Drehbüchern für die Praxis des 20. Jahrhunderts.⁵⁶ Aus der Brauch-Unmittelbarkeit wird – und zwar unter dem Druck der Suche des Freizeit-Publikums nach Urchigkeit in der Bergwelt – ein Ritual. Solche Rituale müssen zudem immer wieder mit einem wissenschaftlichen «Gütezeichen» beglaubigt werden, sei es durch akademisch gebildete Volkskundler, welche Volksmusik-Konzerte programmieren und einführen, oder durch Kommentare bei Fernsehübertragungen.

Solche Ritualisierung schreibt die Inhalte fest und bindet sie an Oberflächlichkeiten. Das Resultat ist eine Art Neoklassizismus, ein Klassizismus aus zweiter Hand. In der Appenzeller Volksmusik ist diese Periode auf ca. 1920–1950 zu datieren; sie scheint heute im wesentlichen überwunden. Nicht allen Volksmusikern gelingt aber die Überwindung der Stereotypisierung. Sie laufen Gefahr, dass ihre Musik durch Repetition von Motiven und Strukturen zu Langeweile und Überdruss führt. Auf sie trifft dann zu, was die Wochenzeitschrift «Tele» so formulierte: «Die Kuh ist ausgemolken».⁵⁷

Im Gegensatz zur klassizistischen Professionalisierung und zum Traditionalismus wird auch eine entgegengesetzte Stilisierung angestrebt, die der absoluten Unmittelbarkeit: Neuere CDs mit Volksmusik präsentieren sich mit sogenannt authentischen Klangbildern. Sie sind im lärmigen, akustisch ungünstigen originalen Umfeld aufgenommen und dann interpretatorisch und stimmlich geschönt. Abgesehen vom hohen Rauschpegel klingen solche Aufnahmen oft alles andere als professionell, auch der Schnitt wirkt dilettantisch. Die Autoren solcher CDs rechtfertigen sich: «Das tut den verbildeten Radiokonsumenten weh und das ist gut so.»⁵⁸ Das Unmittelbare, aber auch Unprofessionelle scheint hier Ziel zu sein. Solche Aufnahmen streben eine künstliche Authentizität an, eine Art übersteigerten Traditionalismus.

Herausforderung zur Marktkonformität

Ein Gütezeichen ungleich grösserer Mächtigkeit als die volkskundlich-historisierende Beglaubigung ist die Marktgängigkeit des Volksmusik-Angebotes, und zwar in ihrer spezifischen Form der CD-Fähigkeit.⁵⁹ Gut ist, was sich auf einer Compact Disc perfekt einspielen lässt und sich anschliessend gut verkauft. «Kultur» gilt als um so besser, je mehr Publikum sie erreicht. Durch diese Anforderung werden zwei Tendenzen der Volksmusik in den Vordergrund gedrängt, deren Publikumsakzeptanz erprobterweise erfolgreich ist: einerseits die Überhöhung des historisierenden, binnen-exotischen Aspektes, bei dem ursprünglich Nebensächliches paradigmatische Funktion erhält, andererseits die gezielte Beimischung von Schlager und Schnulze bis hin zu Rock/Pop und Jazz, also die Fortsetzung von aus dem Fernsehen Bekanntem mit minimalen Anforderungen an Vorkenntnisse und Rezipierbarkeit.

Mindestens ebenso wichtig für den Erfolg eines Musikers auf dem Massenmarkt sind seine Fähigkeiten für die Medienpräsentation. Sein Unterhaltungswert wird gemessen an seiner Fertigkeit als Gesprächspartner. Seine Persönlichkeit wird ins Zentrum gestellt, und die Ergiebigkeit dieser Darstellung bestimmt seinen Erfolg weit mehr als die Qualität seiner Musik. Das Streben der Massenmedien zielt tendenziell auf den Verkauf von Ideen, Meinungen, Wertungen und Haltungen. Gemäss Geschäftsbericht von DRS⁶⁰ sollten nämlich auf die für ihre Produktionen auszuwählenden Gegenstände möglichst folgenden Prädikate zutreffen: niveau-

voll, unbeachtet, selbstmitleidig und minoritär, denn «unbewusstes Ziel sei es, so sagt die Forschung (sic), sich in eine gute Stimmung zu versetzen oder die gute Laune zu bewahren». Dies führt meines Erachtens zwangsläufig zu einer Verflachung und Schwächung des musikalischen Inhaltes. Die nivellierende Kraft, welche die wirtschaftlichen Zwänge und die Übermacht der technischen Entwicklung auf die musikalische Befindlichkeit der Volksmusiker ausübt, führt zu Konflikten mit denen sich jeder Musiker auseinanderzusetzen hat. Eine typische Auflösung des Konfliktes besteht darin, von allem etwas aufzunehmen. So versuchte der bekannte Appenzeller Hackbrettler Walter Alder auf seiner neuen CD «Am Appenzeller Hackbrett»⁶¹ neue Impulse in die tradierte Appenzeller Volksmusik zu bringen, um zeitgemäß und marktgerecht zu sein. Nach neukomponierten Schottisch, Wälserli, Ländler, Marsch oder Polka, die vorwiegend von Walter Alder komponiert wurden, folgen noch einige tradierte Appenzeller Zäuerli, aber anschliessend setzt sich der Hackbrettler mit dem Faust-Walzer (Charles Gounod), dem Ave Maria (J. S. Bach), dem Gefangenchor aus Nabucco (Giuseppe Verdi), einem Ungarischen Tanz (J. Brahms) und Mozarts «Rondo alla Turca» auseinander.

Die dem Traditionellen zugewandte Appenzeller Streichmusik Bänziger wandelte ihren Namen in den letzten Jahren zur marktgängigeren Dialektform «Striichmusig Bänziger». Der Topos des Appenzellischen bleibt vordergründig. Auf der CD-Hülle⁶² stehen die Musiker mit ihren Requisiten vor dem schmucken Appenzellerhaus des Leiters Ernst Bänziger. Aber die «Original»-Besetzung (zwei Geigen, Cello, Bass und Hackbrett) ist folkloristisch erweitert durch drei Alphornbläser, dem Alphorn-Trio aus dem st. gallischen Rebstein. Diese Produktion wurde unter dem Titel «38 Jahre Bänziger» als Jubiläums-Tonträger vermarktet.

«Nebes Bsonderigs» – etwas Besonderes – verspricht der vom Radio DRS bekannte Produzent Peter Schaller mit seiner CD, auf der er die «Meedle Striichmusig Weissbad» zusammen mit zwei Rockbands auftreten lässt.⁶³ Die CD basiert auf einer Sendung auf DRS3, dem Kanal, der der Musik für die Jugend, vor allem der Sparte Pop/Rock gewidmet ist, und nicht auf dem eher der Volksmusik zugewandten DRS1.⁶⁴

Insgesamt wird deutlich, dass der Zwang des medialen und wirtschaftlichen Umfeldes sich primär zur Ausweitung, ja Eklektisierung des musikalischen Angebotes auswirkt. Dies wird durchaus als Konflikt mit dem Selbstverständnis der traditionellen Volksmusik wahrgenommen und wird nicht verdrängt, sondern kategorisiert: «Bei Engagements auf grossen Bühnen und in Erstklasshotels muss eben oftmals das Sennechutteli dem Smoking, der Ländler dem Schlager und die Handorgel dem Saxophon weichen.»⁶⁵

Die Bewältigung des Konfliktes geschieht hier im Zeichen der Professionalität: «Wir sollten nie vergessen, dass wir Musiker uns nach dem Publikum zu richten haben. Anpassungsfähigkeit ist gefragt. Wir sollten nie ausser Acht lassen, dass die Musik von Herzen kommen sollte. Wenn wir dies beachten und wenn wir unsere schöne Volksmusik klar vom Schlager trennen, bin ich überzeugt, dass beide nebeneinander Platz haben und weiter überleben werden.»⁶⁶

Anmerkungen

- ¹ Margaret Engeler: Das Beziehungsfeld zwischen Volksmusik, Volksmusiker und Volksmusikpflege am Beispiel der Appenzeller Streichmusik. Trogen/Herisau 1984.
- ² Margaret Engeler: Das Musikleben im Lande Appenzell anhand der schriftlichen Quellen. Lizentiatsarbeit Universität Zürich. Zürich 1980.
- ³ Tagblatt der Stadt Zürich, 15.4.1996.
- ⁴ U. Windisch: Nationale Mythen im Alltag. In: P. Hugger (Hg.): Handbuch der Schweizerischen Volkskunde, Zürich 1992. Bd. 3, S. 1343–1350 (hier 1345).
- ⁵ «Gradhebe»: Akkordisches Sekundieren eines langsamen Hirtenliedes (Jodels), instrumental gespielt «Zäuerli» genannt, das mit angeschlagenen Akkorden an einen Rhythmus gebunden ist.
- ⁶ «Ruggusserli»: In Appenzell Innerrhoden ein langsamer Jodel, in Ausserrhoden Jodellied, Zäuerli genannt; vokal wenig rhythmisiert.
- ⁷ «Schelleschöttle»: langsames, rhythmisiertes Schwingen von grossen Kuhglocken «Schellen», die tonlich aufeinander abgestimmt sind.
- ⁸ In der volkskundlichen Folklore-Diskussion würde dieses Verständnis der Volksmusik als ihr «erstes Dasein» bezeichnet. W. Wiora prägte unter dem Eindruck der Situation in der Nachkriegszeit den Ausdruck «erstes» und «zweites» Dasein. Das primäre Kennzeichen der Volksmusik im ersten Dasein ist ihre volle Integrierung in das Leben, das Praktizieren von natürlichen Variantenbildungen und Improvisationen. Das zweite Dasein ist nach Wiora volksmusikalische Zierde, unverbindliches Steckenpferd, Volksmusik mit fixierter Struktur. Sekundärmerkmal ist der Wegfall der einfachen Musizierweise mit Unschärfe in der Praxis. Vgl. W. Wiora. Europäische Volksmusik. Kassel 1957.
- ⁹ Beispielsweise die Reisebeschreibungen von Joh. Gottfried Ebel 1798 oder Fr. K. von Kronfels 1826. Siehe Margaret Engeler (wie Anm.1), S. 30ff.
- ¹⁰ Max Matter u. a.: Zur Folklorisierung des schweizerischen Hirtenlandes. Die Alphirtenfeste in Unspunnen. In: Albrecht Lehmann, Andreas Kuntz (Hg.): Sichtweisen der Volkskunde. Berlin/Hamburg 1988, S. 321–328.
- ¹¹ Theo Mäusli: Jazz und geistige Landesverteidigung. Zürich 1995.
- ¹² Resolution «Verpolitisierung der Volksmusik und des Brauchtums» der Gesellschaft für die Volksmusik in der Schweiz (GVS).
- ¹³ Vgl. Joachim Braun: Aspects of Early Latvian Professional Musicianship. In: Journal of Baltic Studies 16 (2/1985), S. 95–110.
- ¹⁴ NZZ, 24./25.2.1996.
- ¹⁵ Die Appenzeller Zeitung spielte bis gegen 1850 eher eine gesamtschweizerische als eine appenzellische Rolle, vgl. Walter Schläpfer: Pressegeschichte des Kantons Appenzell Ausserrhoden. Herisau 1978.
- ¹⁶ Alfred Tobler: Das Volkslied im Appenzellerland. Zürich 1903; Der Volkstanz im Appenzellerland. Zürich 1904; Musikalisches aus Appenzell. Trogen 1896.
- ¹⁷ Christian Seiler: Verkaufte Volksmusik. Zürich 1994.
- ¹⁸ SMR 5/95, S. 24. Die Schweizer Musiker Revue (SMR) ist das monatlich erscheinende Fachblatt der Volksmusikanten, in welchem diese mit Zuschriften und Beiträgen zu Wort kommen.
- ¹⁹ SMR 10/95, S. 25.
- ²⁰ D'Strichmusig Alder macht uf! Philips CD 848 430–2, PolyGram Records 1991.
- ²¹ Roman Brodbeck. «Fünf Tage bei DRS2». In: Dissonanz 44 (Mai 1995), S. 19–22.
- ²² SMR 10/95, S. 21.
- ²³ 7. Ländlermusikfest Appenzell vom 1. bis 3. September 1995.
- ²⁴ «Hierig»: Alter Pantominentanz.
- ²⁵ Auf Publikumserfolg können auch Inserate wie «Nidwaldner Luft fördert Volksmusik» für die Stube in Stans rechnen. SMR 1/96, S. 20.
- ²⁶ NZZ, 4. 9. 1995.
- ²⁷ SMR 4/95, S. 3.
- ²⁸ Charakteristische Tabakpfeife der appenzellischen Bauern.
- ²⁹ SMR 4/95, S. 13.
- ³⁰ Der Verkauf mit Hilfe der Volksmusik benutzt alle Sinnesebenen, um eine möglichst breite Kundenschaft anzusprechen. Beispielsweise finden sich die Hersteller von Appenzeller-Käse, Appenzeller Alpenbitter und Uhren im Appenzellerlook in einer Werbestrategie unter Benutzung der Appenzeller Volksmusik zusammen. Das Aushängeschild ist jeweils ein bekannter Musiker, ein Idol wie A. Düsel, Jakob Alder, Chli Fochsli, Emil Zimmermann, die Alderbuebe Streichmusik u. a..

- ³¹ Nach H. G. Barnett: *Innovation. The Basis of Cultural Change*. New York 1953, S. 7, wird «Innovation» definiert als «alle Gedanken, Verhaltensweisen und Dinge, die neu sind, weil sie sich von bereits vorhandenen Formen qualitativ unterscheiden». Zitiert nach Klaus Roth: Bürgertum und bürgerliche Kultur in Südosteuropa. Ein Beitrag zur Modernisierungsdiskussion. In: Ueli Gyr (Hg.): *Soll und Haben. Alltag und Lebensform bürgerlicher Kultur*. Zürich 1995, S. 245–260 (hier S. 247).
- ³² In der E-Musik ist das Ereignis nicht improvisiert, sondern in die Musik einkomponiert.
- ³³ SMR 7/95, S. 28.
- ³⁴ Auch die «Blasmusik St. Jakob St. Gallen» musiziert heute vorwiegend im Egerländerstil (nordwestböhmische, deutschsprachige Landschaft). Diese Formation wurde 1913 unter dem Namen «Eisenbahner-Musik» gegründet. 14 Jahre später wurde sie auf «Arbeitermusik St. Gallen» umgetauft, heute tritt sie als «Blasmusik St. Jakob St. Gallen» auf.
- ³⁵ NZZ, 12. 6. 1995.
- ³⁶ «Wenn sich hier und dort ein «juiz» (Jauchzer) mit der Musik vermischt, so zeugt dies immer von der uralten Verbundenheit der Zuhörer mit der Ländlermusik.» SMR 4/95, S. 23.
- ³⁷ Jean Daetwylers «Concerto pour cor des alpes et orchestre», 1972, oder das «Konzert für Alphorn und Harfe» (LP Forlane CA 63UM3547) oder «Mytha», the Contemporary Alphorn Orchestra, von Hans Kennel (Hat Hut Records LTD. CH-4106 Therwil).
- ³⁸ NZZ, 9. 10. 95.
- ³⁹ Züri-Woche, 25. 11. 1982.
- ⁴⁰ Ergebnisse einer Studie der Medienkonferenz, Auszug in: NZZ, 27. 4. 1995.
- ⁴¹ Bei der E-Musik nähert sich der journalistische Schreibstil immer häufiger dem Sprachstil der U-Musik, oft sogar einer volkstümlichen Redeweise an – mit Erfolg.
- ⁴² SMR 7/95, S. 5.
- ⁴³ SMR 4/95, S. 20–23.
- ⁴⁴ SMR 4/96, S. 24.
- ⁴⁵ SMR 7/95, S. 24, Artikel von Ernst Meyner: «Volksmusik landauf, landab». In der SMR 10/95, S. 25, heißt es: «Erfolg haben diejenigen, vor allem jüngere Volksmusiker, welche die sogenannte traditionelle Volksmusik durchmischt mit Schlagnern, Oberkrainern, Oldies etc. bringen, ein Potpourri, das offensichtlich beim Publikum der Volksmusikszene ankommt. Bisher hatten wir immer am meisten Erfolg, wenn wir die Sparten in bunter und abwechselnder Folge gespielt haben: ein Schottisch, ein Ländler, ein Fox und dann klar davon getrennt wieder eine Runde Oldies, Oberkrainer und Schlagermelodien. Das Publikum hat mitgesungen und, wie es so schön heißt, mitgemacht. Und wenn wir dann nach so einer modernen Runde wieder zur traditionellen Volksmusik zurückgekehrt sind, ist die Ambiance und die gute Stimmung geblieben. Von schädlichen Einwirkungen keine Spur. Heute habe ich das Gefühl, dass wir mit einer musikalischen Vielfalt auch mehr zur Erhaltung des schönen Brauchtums leisten, als wenn wir den ganzen Abend mit versteinerter Miene dasitzen und einen Ländler nach dem anderen herunterleieren.»
- ⁴⁶ «Fleurop» war Sponsor für die volkstümliche Schlagershow «Volksmusik-Stadt», die mit dem Präsentator Sepp Trutsch nach Kanada reiste.
- ⁴⁷ SMR 5/95, S. 24. In SMR als spezielle Kolumne «ganz persönlich» geführt.
- ⁴⁸ SMR 12/95, S. 9.
- ⁴⁹ So erzählt beispielsweise Walter Alder, der Hackbrettspieler der «Alderbuebe», von einem Schlüsselerlebnis: Auf einer Reise nach Ungarn habe er ungarische Zimbalspieler kennengelernt und deren Fertigkeit bewundert. Mit diesen Musikern fühle er sich verwandt gemäß dem immer noch verbreiteten Mythos der zigeunerischen Abstammung der Appenzeller Streichmusik. Vgl. Margaret Engeler (wie Anm. 1), S. 61ff.
- ⁵⁰ Walter Alder besuchte zwei Jahre die Jazzschule St. Gallen, wo er Harmonielehre studierte.
- ⁵¹ SMR 1/96, S. 24.
- ⁵² Ueli Gyr: Einleitung. Bürgerlichkeit und Alltagskultur. In: Ders. (Hg.): *Soll und Haben. Alltag und Lebensformen bürgerlicher Kultur*, S. 7–14 (hier S. 8).
- ⁵³ Appenzeller Zeitung, 16. 1. 1988.
- ⁵⁴ Die Appenzeller Streichmusik in der Familie Alder geht schon in die fünfte Generation. Bei einer Preisverleihung (für «Verdienste um die Pflege und Förderung der Appenzeller Volksmusik»). Appenzeller Zeitung, 18. 3. 96) an einen ihrer Senioren (Jakob, genannt Alders Jock, geboren 1915) wurde einmal mehr diese Kontinuität und die in alle Zweige der Familie vererbte außergewöhnliche Musikalität erwähnt. Jakob Alder ist Enkel einer der Brüder, welche 1884 die Alder Streichmusik

begründeten; wie sein Vater spielte er ebenfalls bei den «Aldere» mit (1934–1947) und wirkt seither als Lehrer und Initiant in verschiedenen bekannten Appenzeller Formationen. Sein aussergewöhnliches und exaktes Musikgedächtnis erlaubte ihm früh, das Gehörte (vom Grossvater Johannes Alder, geb. 1864) schriftlich – in einer selbsterfundenen Stenographie – zu notieren und so alte Melodien und Tänze in die Gegenwart herüberzuretten. In: Margaret Engeler (wie Anm. 1), S. 175.

⁵⁵ Tobler war der erste, der das Studium der appenzellischen Volkskultur wissenschaftlich betrieb, also den Alltag des Appenzellervolkes beobachtete, reflektierte und schilderte. Alfred Tobler (1845–1923) selbst gelangte auf Umwegen zur Volkskunde. Er galt als «gottesfürchtiger» Mann und wollte ursprünglich Pfarrer werden. Man erzählt, die Leute seien aber nicht seiner Predigten wegen in die Kirche geströmt, sondern um seinen mächtigen Bariton zu hören. Er versuchte es in der Folge als Konzertsänger, fand aber seinen eigentlichen Wirkungskreis schliesslich als «geliebter Sängervater», der sich nur noch dem Appenzeller Volksgut widmete. Die Universität Zürich verlieh ihm dafür später den Dr. h. c.. Vgl. Margaret Engeler (wie Anm. 1), S. 205; Werkverzeichnis von Alfred Tobler.

⁵⁶ K. Köstlin in seiner Wiener Antrittsvorlesung vom 27. 6. 95: Lust aufs Ganze. Die gedeutete Moderne oder die Moderne als Deutung – Volkskulturforschung in der Moderne. In: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde XLIX/98 (1995), S. 255–275 (hier S. 268).

⁵⁷ SMR 7/95, S. 24.

⁵⁸ Gerlinde Haid und Hans Haid. Vorwort zur CD «Musica Alpina I/II. Pro Vita Alpina, Innsbruck. Zitiert nach NZZ, 21. 6. 1995.

⁵⁹ Selbst Strassenmusiker erlangen ihre breite Publikumsakzeptanz via CD-Fähigkeit, z. B. CD Magos (MCA Music Schweiz), bespr. in NZZ, 13./14. 1. 1996.

⁶⁰ Geschäftsbericht DRS. In: Link, Monatsmagazin des Publikumsrates DRS, 6/1995, S. 4., und 3/96, S. 2.

⁶¹ CD 91502 CSR Records, 8004 Zürich 1992.

⁶² CD 51 1041–2, Archiv-Records AG, Label Tell.

⁶³ CD 6230022, Audio Consulting AG.

⁶⁴ SMR 12/95, S. 9.

⁶⁵ SMR 10/95, S. 12.

⁶⁶ SMR 10/95, S. 25.