

MAX PETER BAUMANN

MUSIKFOLKLORE  
UND  
MUSIKFOLKLORISMUS

EINE ETHNOMUSIKOLOGISCHE UNTERSUCHUNG  
ZUM FUNKTIONSWANDEL DES JODELS

AMADEUS

Die Herstellung des vorliegenden Bandes wurde ermöglicht durch Beiträge  
der Robert Fellmann-Stiftung, Baar/Altdorf, und der Suisa, Zürich

AMADEUS VERLAG · WINTERTHUR/SCHWEIZ  
© COPYRIGHT 1976 BY AMADEUS VERLAG (BERNHARD PÄULER), WINTERTHUR/SCHWEIZ  
ALLE RECHTE VORBEHALTEN. JEDLICHE WIEDERGABE VON TEXTEN, GRAFIKEN  
UND NOTENBEISPIELEN NUR MIT ERLAUBNIS DES VERLAGS GESTATTET

GESTALTUNG UND MONTAGE: BERNHARD PÄULER, WINTERTHUR  
SATZ: REINER HARBERING, FRANKFURT AM MAIN  
NOTENGRAFIK: YVONNE MORGAN, WINTERTHUR  
DRUCK: ERNST BÜHLER, HENAU-UZWIL

PRINTED IN SWITZERLAND

*MEINEN ELTERN*





# INHALT

Einleitung .. .. .	9
<b>TEIL 1: METHODEN UND METHODOLOGIE .. .. .</b>	<b>15</b>
I. Ethnomusikologie .. .. .	17
II. Ethnomusikologie und ihre methodologischen Implikationen .. .. .	22
III. Methoden in der Ethnomusikologie .. .. .	28
1. Der empirisch-analytische Ansatz .. .. .	29
2. Der formalistisch-strukturalistische Ansatz .. .. .	31
3. Der historisch-hermeneutische Ansatz .. .. .	35
4. Der dialektische Ansatz .. .. .	38
<b>TEIL 2: BEGRIFFSEXPLIKATIONEN .. .. .</b>	<b>41</b>
I. Musikkulturale Manifestationen .. .. .	43
1. Objekte .. .. .	43
2. Objektivationen .. .. .	43
3. Subjektivationen .. .. .	45
4. Vermittlung von Werten in Objektivationen und Subjektivationen	45
5. Musikausübung als kommunikatives Handeln .. .. .	47
II. Theorielosigkeit als Abgrenzungskriterium der Ethnomusikologie ..	48
III. Idealtypische Modelle musikalischer Theoriebezogenheit .. .. .	51
1. Das pragmatische Musikverhalten .. .. .	51
2. Das traditional-theoretische Musikverständnis .. .. .	52
3. Das kritisch-theoretische Musikverständnis .. .. .	53
4. Das ‚naiv‘-theoretische Musikverständnis .. .. .	55
IV. Musikfolklore und Musikfolklorismus .. .. .	57
1. Musikfolklore .. .. .	58
2. Musikfolklorismus .. .. .	61
V. Die musikethnische Gruppe .. .. .	68
VI. Der ethnomusikalische Tradierungsprozeß .. .. .	71
1. Tradierung .. .. .	72
2. Tradition und Traditionalismus .. .. .	74
<b>TEIL 3: ZUM FUNKTIONSWANDEL DES JODELS .. .. .</b>	<b>79</b>
I. Vorbemerkung .. .. .	81
II. Der Jodel als ethnohistorische Quelle .. .. .	83
III. Wortfeld und Phänomen des Jodelns .. .. .	87
IV. Die Ursprungshypothesen des Jodelns .. .. .	97
1. Die Echo-Hypothese .. .. .	99
2. Die Affekt-Hypothese .. .. .	99

3. Die Instrumental-Hypothese .. .. .	101
4. Die Phonations-Hypothese .. .. .	108
5. Die Widerspiegelungshypothese .. .. .	111
6. Die Rassen-Hypothese .. .. .	112
7. Die Zuruf-Hypothese .. .. .	114
V. Vom Volksliedinteresse zur Entdeckung des Jodels .. .. .	117
VI. Der Kuhreihen .. .. .	127
1. Zum Problem der Tradierung .. .. .	127
2. Die primärfunktionale Bedeutung des Kuhreihens .. .. .	135
VII. Jauchzer, Lock- und Jodelrufe .. .. .	147
VIII. Die Melodiestructuren mündlich tradiertcr Jodel .. .. .	154
IX. Der mehrstimmige Jodel („s Gradhåbe“) .. .. .	168
1. Zur Geschichte der Bordunpraktik im Jodel .. .. .	168
2. Neuere Ergebnisse zum „Gradhåbe“ anhand von Tonaufzeichnungen und Informanten .. .. .	191
3. Hinweise auf vergleichbares Material aus der Musikethnologie .. ..	201
X. Die primärfunktionale Gebundenheit des Jodels .. .. .	204
XI. Zur Geschichte des Jodelliedes und der Jodelliedkomposition .. ..	207
1. Das Jodellied .. .. .	207
2. Unspunnen — Von der Wiederbelebung des Gesanges im 19. Jahr- hundert zur Jodelliedkomposition .. .. .	210
3. Der Eidgenössische Jodlcrverband .. .. .	219
4. Die Jodelliedkomposition im 20. Jahrhundert .. .. .	223
XII. Versuch einer Kritik der Heimatideologie .. .. .	226
1. „Im Dienste der staatspolitischen Überzeugung“ .. .. .	226
2. Identifikationsraum und Musik .. .. .	229
3. Musikalische „Bodenständigkeit“ .. .. .	236
4. Nostalgie und Retrospektive .. .. .	242
5. Die soziale Funktion der Jodelliedkomposition .. .. .	246
ANHANG: Text- und Bildbeilagen .. .. .	249
Verzeichnis der Notenbeispiele, Abbildungen und Textbeilagen .. .. .	260
Quellenverzeichnis zu Kuhreihen, Jodel und Jodellied Q (1—586) .. .. .	264
Literaturverzeichnis .. .. .	271
Kumulativer Index .. .. .	279

Bei dem vorgelegten Versuch, ein Konzept zur Ethnomusikologie zu entwickeln, in das auch die Volksliedforschung integriert werden kann, handelt es sich um einen Entwurf, der noch vieler Ausführungen, Bestätigungen, Ergänzungen und Korrekturen durch weitere Einzeluntersuchungen bedarf. Da das empirische Material zu einem solchen Unterfangen praktisch unerschöpflich und in seinem Umfang niemals überblickbar ist, bedarf dieses Prozedere immer hypothetischer Entwürfe und Antizipationen, die als theoretische Konstruktionen wohl mit eigenen Untersuchungen begründet und mit Argumenten belegt sind, keineswegs aber den Anspruch erheben, endgültig verifizierbare Aussagen zu sein. Weitere Einzeluntersuchungen werden zur vorläufigen Bestätigung oder Widerlegung dazu dienen müssen, aus den Argumenten der Hypothesen so etwas wie eine Theorie der Musikfolklore und des Musikfolklorismus entstehen zu lassen.

Damit ist bereits unser Standpunkt für den methodischen Aufbau der Arbeit festgelegt. Die Arbeit gründet im wesentlichen auf dem Prinzip von „Versuch und Irrtum“. Im Versuch, ein Konzept zu entwerfen, nehmen wir das Risiko auf, uns zu irren. So haben wir in einem ersten Arbeitsgang aufgrund des zusammengetragenen Materials und aufgrund weiterer Vorarbeiten erste Arbeitshypothesen formuliert, diese in der Anwendung auf den Gegenstand überprüft und – soweit nötig – bereits korrigiert. Weitere Überprüfungen wären allerdings aus der Vielzahl anderer ethnischer Musikkulturen notwendig, um den Aussagegehalt zu erhöhen und zu erweitern.

Die Tatsache, daß der Arbeit nur ein paradigmatisches Segment aus einer unabhsehbaren Fülle von ethnomusikologischen Phänomenen zugrundeliegt, darf nicht übersehen und muß ständig vor Augen gehalten werden. Unser methodisches Verfahren besteht im weitem darin, daß wir im Paradigmatischen immer nur qualitative Feststellungen machen können, von denen wir hypothetisch annehmen, daß diese sich womöglich durch weitere Untersuchungen bestätigen lassen.

Dies trägt den Charakter teils skizzenhafter, teils dilatorisch behandelter Vorentwürfe, erhebt aber in sich den Anspruch, sowohl die traditionelle Volksliedforschung wie auch einige der bestehenden ethnomusikologischen Tendenzen in ihren methodologischen und methodischen Ansätzen zu problematisieren, ohne jedoch immer ausdrücklich darauf Bezug zu nehmen. Wegen ihres mangelnden Methoden-Bewußtseins wurde der Volksforschung vielfach ihre eigene „Theorieabstinenz“ zum Vorwurf erhoben, da die Volksforschung in ihren wissenschaftstheoretischen Fragen kaum je über die technischen Arbeitsschritte hinausgelange und diese in erster Linie nur auf die Praktiken der Feldforschung und der Sammeltätigkeit beziehe. Unser Anliegen, die wissenschaftstheoretischen Grunddiskussionen, die auf

sozialwissenschaftlicher und erkenntnistheoretischer Ebene vorangetrieben werden, einzubeziehen, kann von uns nur als wünschbares Ziel formuliert sein. Die Anmaßung, das verwirklichen zu können, was „von dem Philosophen als naiv, von dem Fachkollegen als zu theoretisch eingestuft wird“ (K. G. Faber) und was nur durch die Mitarbeit vieler möglich wäre, liegt uns natürlich fern. Dies gründet nicht zuletzt in der Einsicht, daß unsere eigenen Forderungen gegenüber dem Gegenstand kaum überall konsequent realisiert werden konnten, weil wir einerseits den Rahmen unserer Arbeit mehrmals hätten überschreiten müssen und weil wir andererseits immer noch in der eigenen Schultradition verstrickt bleiben.

Ursprünglich bestand die Absicht, eine Liedrepertoire-Untersuchung eines einzelnen Dorfes im Lötschental zu unternehmen. Doch schon bald nach Abschluß der Sammeltätigkeit zeigte sich die Problematik eines Forschungsansatzes, der sich primär auf das Sammeln beschränkt und den schon zahlreichen Volkslieder-Editionen nur eine weitere hinzufügt.

Ein Neuansatz, der den theoretischen Voraussetzungen und den Fragestellungen im Hinblick auf die heutige Problematisierung der Volksforschung gerecht werden soll, ergab sich von selbst, da die Konzeptionslosigkeit der Volksforschung – von der Tübinger Schule als „Theoriefeindlichkeit“ apostrophiert – auch in der Volksliedforschung als tiefgreifender Mangel empfunden wurde. Eine Neuumschreibung des eigenen Wissenschaftsverständnisses wurde unumgänglich. Die zutage tretende Dichotomie von Theorie und Praxis wurde zum eigentlichen Problem, nämlich das von wissenschaftstheoretischer Seite diskutierte Wissenschaftsvorverständnis auf die ethnomusikologische Praxis (Volksliedforschung) zu übertragen und zugleich für diesen Wissenschaftszweig fruchtbar zu machen. Für die Volksliedforschung, die seit jeher in ihrer Sammeltätigkeit vorwiegend induktiv vorzugehen pflegte, wird es ungewöhnlich sein, mit einem a-priori-Verständnis, das wir in der methodologischen Auseinandersetzung gewonnen haben, an den Gegenstand heranzutreten. Zugestandenermaßen impliziert dies gewisse Interpretationsregeln, die durch einen solchen Vorentscheid eine gewisse ‚Einseitigkeit‘ zur Folge haben. Doch wäre es naiv zu glauben, man könne vorurteilslos und ohne vorgefaßte Ideen einfließen zu lassen an den Gegenstand herangehen. Vorentscheide sind stets gegeben: seien dies unbewußt gebliebene Denkschemata oder bewußt gemachte Verfahrensweisen. Heute gilt die Erkenntnis, daß auch Arbeiten, die primär vom Material ausgehen, immer im Lichte irgendeiner Interpretationsregel geschehen, die allerdings infolge ihres engen Gegenstandsbereiches, oft zu leicht übersehen wird. Darin liegt eben der objektivistische Schein des Faktischen. Denn schon „was man sieht, das variiert mit den Interessen und Gewohnheiten.“<sup>1</sup> Sich aber der eigenen Gewohnheiten und

<sup>1</sup> Nelson Goodman: Sprachen der Kunst. Ein Ansatz zu einer Symboltheorie. Frankfurt a. M. 1973, p. 45.

Interessen klar zu werden, bedingt im vornherein eine Reflexion auf die Methoden (welche Methoden habe ich zur Voraussetzung?) und eine Reflexion auf die eigene Schultradition. „Aber das induktivistische Vorurteil verleitet viele dazu, zu glauben, es könne eine theoriefreie und rein beschreibende Sprache (‘phenomenal language’) geben, die von einer ‚theoretischen Sprache‘ unterscheidbar wäre.“<sup>2</sup> Wenn wir die geleistete Erkenntnis ernst nehmen, wonach unsere Alltagssprache voll von Theorien und Beobachtung stets Beobachtung im Lichte von Theorien sei, so verlangt dies, sich über die eigenen Beobachtungsmaßstäbe Rechenschaft abzulegen, soweit und so gut dies möglich ist.

Hier gründet die Notwendigkeit, die Rolle jeder volkscundlichen Tätigkeit zu klären, um die Prämissen der eigenen Arbeitsweise sich einzugestehen und die Kritik daran zu erleichtern, durch die erst der wissenschaftliche Fortschritt gewährleistet ist. Jeder wissenschaftliche Ansatz, wäre er noch so deskriptiv-phänomenologisch wie nur möglich, geschieht in einem bestimmten Interpretationsrahmen. Sogar die bloße Beobachtung schließt von vornherein ein subjektives Vorverständnis der Sache ein. M. Herskovits hat dies an einem einfachen Beispiel sehr deutlich beschrieben:

Mehr als ein Völkerkundler hat von der Erfahrung berichtet, die er machte, als er eine scharfe Photographie eines Hauses, einer Person, einer vertrauten Landschaft Menschen zeigte, die in einer Kultur lebten, die keinerlei Kenntnis von der Photographie besaß. Sie berichteten, wie der Eingeborene bei seinem Versuch, dieses für ihn bedeutungslose Arrangement verschiedener Grauschattierungen auf einem Stück Papier zu interpretieren, sich das Bild in den verschiedensten Blickwinkeln vor Augen gehalten habe, wie er es sogar umgedreht habe, um die Rückseite zu inspizieren. Denn selbst die schärfste Photographie ist nur eine Interpretation dessen, was die Kamera sieht.<sup>3</sup>

Jede Beobachtung, jede Interpretation von Sachverhalten hat eine subjektive Einschränkung zur Folge, die nur durch das Prinzip der intersubjektiven Überprüfung korrigiert und damit auch relativiert werden kann. Je größer die Möglichkeit einer solchen Überprüfung ist, desto wahrscheinlicher wird der Aussagegehalt der intersubjektiv gemachten Feststellungen. Ein erstes Mittel dazu ist das Darlegen des eigenen Vorverständnisses durch Umreißen der eigenen Einstellungen, Prämissen, Wert- und Interessensetzungen, die im Blickwinkel anderer immer wieder als mehr oder weniger willkürliche Schwerpunkte kritisiert werden müssen und kritisierbar bleiben. Dies betrifft den wissenschaftlichen Forschungsansatz; die ‚deduktiven‘ Ableitungen bleiben so, auf das Vorverständnis bezogen, von ihrer „stimmigen“ und logischen Ableitung her kontrollierbar.

<sup>2</sup> Karl R. Popper: Logik der Forschung. 4. verb. Aufl. Tübingen (Die Einheit der Gesellschaftswissenschaften 4), p. 31.

<sup>3</sup> Melville J. Herskovits: Man and his works. New York 1948, p. 381; zitiert nach der Übersetzung bei Nelson Goodman: Sprachen der Kunst. Ein Ansatz zu einer Symboltheorie. Frankfurt a. M. 1973, p. 27.

So kann etwa ein Unterfangen, wie jenes von Wolfgang Martin Stroh, die „Soziologie der Elektronischen Musik“ (Seminar-Skriptum, Freiburg i. B. 1972/73)\* auf der Grundlage des historischen Materialismus zu umreißen, innerhalb ihres eigenen methodischen Ansatzes durchaus auf die innere Stringenz hin überprüft werden. Diese Arbeit wird aber von der sogenannten „bürgerlichen Wissenschaft“ im Forschungsansatz als ideologieverdächtig apostrophiert werden, wie umgekehrt Stroh andere Methoden als ideologieverdächtig disqualifiziert. Letzten Endes hieße es doch: jede Methodenwahl hat, im weitesten Sinne des Wortes, ihre eigenen ‚ideologischen‘ Voraussetzungen. Sie ergibt sich zwangsläufig schon aus der Mannigfaltigkeit der Wissenschaftsbetriebe und ihrer Kulturbedingungen: aus der damit verbundenen Formenvielfalt und dem damit im Zusammenhang stehenden Pluralismus. Unter diesem kulturanthropologischen Aspekt versteht sich auch die Methodenwahl – im überinterpretierbaren Verständnis – als eine typische, wahrgenommene Chance unter vielen möglichen, wissenschaftlichen Verhaltensweisen. Sie ist – um ein Wort von Karl Jettmar anzuwenden – die Folge der „Begleiterscheinung einer überdimensionierten Reflexions- und Kommunikationsfähigkeit“<sup>4</sup>, hinter die wir allerdings nicht mehr zurückfinden können und dürfen.

Damit bekennen wir uns im Ansatz zu einem Methodenpluralismus, der allerdings gegenüber einem Einwand nicht restlos gefeit ist: es sei die Blöße des undogmatischen Standpunktes nicht mit dem „Feigenblatt des Eklektizismus“ zu bekleiden. Doch kann der Methodenmonismus als doppelt verschanzter Eklektizismus begriffen werden, wo er auf die axiomatische Begrifflichkeit von „wahrem“ und „falschem“ Bewußtsein rekurriert.

Demgegenüber macht der „negativ-dialektische“ Ansatz die Möglichkeit des alternativen Denkens geltend, wie wir es übrigens durch die Ergebnisse des Methodenpluralismus noch in einer viel umfassenderen Weise verwirklicht sehen. Denn aus jedem Widerspruch resultieren neue Lösungsmöglichkeiten.

In dem a-priori des eigenen Vorverständnisses, das sich dem Problem einer für die Ethnomusikologie fruchtbaren Literaturverarbeitung ausgesetzt sah, wurden die Schwerpunkte durch das Interesse am Gegenstand gesetzt, was wiederum die Ergebnisse entsprechend beeinflussen konnte. Dabei ließen wir uns vor allem von der Frage leiten, wie das theoretisch reflektierte und formulierte Vorverständnis durch verschiedene methodische Ansätze im Anwendungsbereich (Gegenstandsbereich) adäquat vermittelt werden könne.

Zu diesem Zwecke schienen uns Begriffsexplikationen unumgänglich, denn was wir mit Ethnomusikologie, Musikfolklore und Musikfolklorismus meinen, ist nicht

\* Eben überarbeitet herausgekommen: Zur Soziologie der elektronischen Musik. Berg a. I./Zürich (jetzt Winterthur, Amadeus Verlag) 1975.

<sup>4</sup> Karl Jettmar: Die anthropologische Aussage der Ethnologie. In: Kulturanthropologie. Stuttgart 1973 (Neue Anthropologie 4), p. 86.

auf den ersten Blick klar, weil schon allein der Gegenstandsbereich der Ethnomusikologie von den verschiedenen Forschern verschieden umschrieben worden ist. Im Modellcharakter, in Verallgemeinerungen, im Problem der Transmission, – ganz allgemein, im Willen zum System, so könnte man einwenden, liege ein Mangel an Rechtschaffenheit. Doch vermeinen wir hier einen ‚höheren‘ Grad an Offenheit an den Tag zu legen, als wenn wir eigene Begriffsvorstellungen stillschweigend in den Materialbereich hätten einfließen lassen.

Leider ist es im heutigen Wissenschaftsbetrieb weitgehend so, daß entweder nur Methodologie oder konkrete Forschungsarbeit betrieben wird. Unser Versuch möchte beides miteinander verbinden. Dabei konnten wir uns nur auf wenige uns bekannte Vorarbeiten innerhalb der eigenen Disziplin stützen, und es ist keine falsche Bescheidenheit, wenn wir selber unsern Versuch nur als Baustein und bruchstückhaften Anfang taxieren, in dem wir nicht einmal alle Intentionen am Gegenstand verwirklichen konnten. Wir bekennen auch freimütig, daß es uns nicht möglich war, ein methodologisches und methodisches Ganzes zu liefern. Das wäre zuviel verlangt. Vielmehr stellt unsere Arbeit eine Exemplifikation verschiedenster Arbeitsmöglichkeiten am Gegenstand dar, die eine weitere Diskussionsbasis liefern soll. Nicht zuletzt zeigt sich ein gewisser Mangel darin, daß die Materialbasis, trotz der relativen Größe, zu eng für die Weite der Methoden blieb.

Neben dem theoretischen Interesse, ein Konzept zur Ethnomusikologie und den damit verbundenen Begriffsfassungen zu entwerfen, gilt unser Interesse primär dem Funktionswandel des Jodels, seiner Geschichte, Tradierung und Struktur. Deskriptive Verfahrensweisen im Umreißen des Phänomens, historisch-hermeneutische Interpretationen seiner Geschichtlichkeit, Falsifikation der verschiedenen Ursprungs-Hypothesen, Umschreibung der Struktur mündlich tradiertter Jodel und Kritik der ‚Heimatideologie‘ und des damit im Zusammenhang stehenden Musikverhaltens, – dies alles sind in groben Umrissen die Probleme, mit denen wir uns befassen, ohne dabei in vollem Umfang alles bewältigen zu können.

Unsere Arbeit zeigt neben dem Versuch, eine Geschichte des Jodels zu geben, zugleich eine Bestandsaufnahme und Sichtung des Materials, eine Dokumentation der Quellen für die Schweiz und eine Auswertung der oft ziemlich verstreuten Vorarbeiten, die allerdings in ihrer Qualität sehr unterschiedlich sind. In der „Bibliographie zur Ethnomusikologie der Schweiz“, in der wir erstmals das vorhandene Material sichteten, setzen wir uns im Vorwort mit der „Lage der Volksmusikforschung in der Schweiz“ auseinander. Dies mag Hinweis dazu sein, wie schwierig es ist, eine Arbeit zu leisten, die nicht an einem kontinuierlich erarbeiteten Forschungsstand partizipieren konnte.

## HINWEISE

Die Zitierung der Sekundärliteratur richtet sich nicht nach den Gepflogenheiten der Musikwissenschaft, sondern nach Richtlinien der Schweizerischen Landesbibliothek, die hier übernommen wurden, um die Einheit gegenüber der „Bibliographie zur Ethnomusikologie der Schweiz“, die nach diesen Angaben geschrieben wurde, zu wahren.

Bei Titelwiederholungen bezieht sich der Hinweis (*wie Anm. ...*) auf die Fußnote innerhalb des entsprechenden Teiles der Arbeit.

*Q* (Quelle) mit nachfolgender Zahl bezeichnet die gedruckten Jodel und Jodellieder der durchnummerierten Quellenangaben (*Q* 1–586; s. S. 264–270).

*Abb.* verweist auf Bilder und Tabellen,

*Beisp.* auf die Notenbeigaben und

*Beil.* auf die Text- und Bildbeilagen im Anhang (s. S. 249–259).

Mit der Abkürzung *S.* (Seite) beziehen wir uns auf Rückverweise innerhalb der eigenen Arbeit, mit *p.* (*pagina*) auf die Seiten der Sekundärliteratur.



## Teil 1

# METHODEN UND METHODOLOGIE



Unter Ethnomusikologie verstehen wir hier ganz allgemein jene Wissenschaft, die die musikkulturellen Werte ethnischer Gruppen außerhalb oder in Bezug zur Kunstmusik untersucht, Erwerb und Vermittlung dieser Werte in Objektivationen und Subjektivationen beschreibt und analysiert und ihre verursachenden Verhältnisse und begleitenden Prozesse erklärt.<sup>5</sup> Mit „ethnisch“ bezeichnen wir keine statisch biologischen Determinationen — sie gehörten in den Bereich der biologischen Anthropologie —, sondern jene spezifischen Eigenschaften einzelner Gruppen, die sich von einer größeren Gesellschaft durch physische, kulturelle, nationale, sprachliche, religiöse, politische, ökonomische oder ideologische Interessen und Besonderheiten abheben und deren Mitglieder sich durch ein gemeinsames Band von Brauchtumsgewohnheiten, Handlungsabsichten, Verhaltensweisen, Intentionen usw. miteinander verbunden fühlen.<sup>6</sup> Wo solche ethnischen Gruppen in Wechselbeziehung zu musikalischen Phänomenen und Praktiken stehen, die ihrerseits als gruppenspezifisch erscheinen oder als gruppenspezifisch empfunden werden, sprechen wir von *musikethnischen Gruppen*. Musikethnische Gruppierungen sind (in ihrem Sachverhalt) gegenüber ähnlichen Gruppenbildungen in der ‚Kunstmusik‘ durch die besondere Art und Weise des Tradierens von musikalischen Inhalten und Werten abgegrenzt. Die primär mündliche Weitergabe des Musikgutes in der „Volksmusik“ findet ihr Gegenbild in der primär schriftlichen Überlieferung der Kunstmusik oder jener Musik, die auf Kunstmusik bezogen ist.

Den Gegenstandsbereich der Ethnomusikologie grenzen wir arbeitshypothetisch von dem der allgemeinen Musikwissenschaft ab mit dem Kriterium der spezifischen ‚Theorielosigkeit‘ der usuellen Musik, der die spezifische ‚Theoriebezogenheit‘ der artifiziellen Musik gegenübersteht. Das Untersuchungsfeld der Ethnomusikologie bezieht sich auf die komplexen Phänomene der Musikfolklore und des Musikfolklorismus, die wir nach ihrer Begrifflichkeit noch näher zu umreißen haben.<sup>7</sup>

Ethnomusikologie analysiert somit im wesentlichen das Wechselverhältnis von Mensch und musikethnischer Kultur, das interdependente Verhältnis zwischen ihren Gruppen, aber auch die Entwicklung und Funktion der usuellen Musik und Musikgruppen im Verhältnis zu einer sich davon herauslösenden oder bereits vor-

<sup>5</sup> Vgl. dazu die Falkensteiner Resolution zur Neuumschreibung des Faches „Volkskunde“: Falkensteiner Protokolle, bearb. und hrg. von Wolfgang Brückner. Frankfurt a. M. 1971, p. 303.

<sup>6</sup> Vgl. Gordon W. Allport: Die Natur des Vorurteils. Köln 1971, p. 11 f.; H. S. Mossis: Artikel „Ethnic groups“. In: International Encyclopedia of the Social Sciences, ed. David L. Sillis. New York 1968, vol. 5, p. 167 ff.

<sup>7</sup> Die weiteren Begriffe wie Manifestation, Objektivation, Subjektivation, „Theoriebezug“, Gruppe, Tradition und Traditionalismus werden in Teil 2 erklärt.

handenen ‚Kunstmusik‘, soweit sich dieser Prozeß an musikalischen Produkten und Verhaltensweisen feststellen läßt. Die Manifestationen der musikalischen Phänomene werden dabei untersucht anhand von Objekten (z. B. Musikinstrumenten), Objektivationen (z. B. an den musikalischen Gebilden, Normen und Verhaltensmustern) und Subjektivationen (z. B. den individuellen Stellungnahmen, Attitüden und Manieren dazu). Die musikalischen Manifestationen sind zu verstehen als besondere, unter bestimmten Verhältnissen hervorgebrachte Leistungen in Beziehung zu sozialen Interaktionen, kommunikativen und kreativen Handlungen und zu den geschichtlichen Prozessen ganz allgemein.

Ziel der Ethnomusikologie ist es, an der Lösung soziokultureller Probleme mitzuwirken.<sup>8</sup>

Eine Eingrenzung des Begriffes „Ethnomusikologie“ auf außereuropäische Kulturen wird hier von vornherein nicht in Erwägung gezogen, setzte sie doch in ethnozentrischer Perspektive das europäische Musikverhalten als grundlegend andersartig voraus. Stattdessen beziehen wir uns – angesichts der heute erwiesenen Tatsache, daß die menschlichen Spezies eine biologische Einheit darstellen<sup>9</sup>, innerhalb derselben mit einer unbegrenzten Vielfalt von möglichen kulturellen Systemen zu rechnen ist – auf den kulturanthropologischen Ansatzpunkt von Wilhelm E. Mühlmann, nach dem die Kulturen als „typische Chancen menschenmöglichen Verhaltens“<sup>10</sup> begriffen werden. Diese Vielfalt der Möglichkeit bleibt gerade das Charakteristikum für den Menschen. Musikkultur besitzt der Mensch demzufolge nicht durch einen natürlichen Vererbungsprozeß (es gibt also keinen angeborenen „Volkscharakter“), sondern sie wird durch das Erlernen in Gruppen, in denen der musizierende Mensch aufwächst, erworben und kreativ gestaltet.

Es wird unter diesen Aspekten berechtigt sein, auch die „Volksliedforschung“ im traditionellen Sinn, als Teil der Ethnomusikologie aufzufassen, unterscheiden sich doch die formalen Prozesse und Phänomene der Kulturerwerbung im Blick auf den erwähnten Denkansatz weniger in prinzipiell als in graduell verschieden wahrgenommenen Möglichkeiten. Insofern kann „Volksliedforschung“ gegenüber der Ethnomusikologie keine Sonderstellung beanspruchen und hat aus der Neuumschreibung des Faches „Volkskunde“ als Kulturanthropologie die Konsequenzen zu ziehen. Es scheint uns daher der Versuch berechtigt, die gewonnenen Vorüberlegungen anhand konkreten Materials aus dem Bereich der gängigen „Volksliedforschung“ zu überprüfen und auf dieses Material anzuwenden. Da Ethnomusikologie die methodischen und methodologischen Erörterungen weiter vorangetrieben

<sup>8</sup> Vgl. Falkensteiner Protokolle (wie Anm. 5), p. 303.

<sup>9</sup> Vgl. Lehrbuch der Völkerkunde, hrg. von Trimborn. 4. Neubearb. Aufl. Stuttgart 1971, p. 1 ff.

<sup>10</sup> Wilhelm E. Mühlmann: Umriss und Probleme einer Kulturanthropologie. In: Kulturanthropologie, hrg. von W. E. Mühlmann und E. W. Müller. Köln 1966 (Neue Wissenschaftliche Bibliothek 9), p. 17.

hat als die „Volksliedforschung“, wird letztere nicht umhin kommen, die ethnomusikologischen Ergebnisse zur Kenntnis zu nehmen, um aus ihrer Isoliertheit herauszukommen und für sich fruchtbar zu machen. Die Tatsachen, daß „Volkskunde“ sich heute in erster Linie als Kulturanthropologie versteht, daß die „Volksliedforschung“ beginnt die angelaufene Diskussion mitzuverfolgen, und daß sie sich auch gleichzeitig mit den im englischen und französischen Sprachbereich umschriebenen Fachbegriffen und Methoden der „Ethnomusicology“, resp. „Ethnomusicologie“ auseinanderzusetzen hat, liefern weitere Begründungen dafür, den Terminus in einem vorerst erweiterten Sinn zu übernehmen, dies nicht zuletzt auch angesichts der anderen, fragwürdig gewordenen Bezeichnungen wie „Musikalische Volkskunde“, „Folklore musical“, „Vergleichende Musikwissenschaft“, „Musikethnologie“ u. a. m.

Die Forschungsansätze sind in ihren Richtungen recht uneinheitlich und verschieden. So bezieht sich „Musikethnologie“ wie „Vergleichende Musikwissenschaft“ vielfach nur auf außereuropäische Musikkulturen („Fremdkulturen“). Innerhalb der Ethnomusikologie kann man wiederum ganz andere Umschreibungen der Forschungsansätze feststellen. Es wird unter anderem die Auffassung vertreten, daß Ethnomusikologie sich auch auf die europäische Kunstmusik beziehe und den eigentlichen Oberbegriff (im Sinne der Musikanthropologie) zur Musikwissenschaft darstelle; Musikwissenschaft wäre so zu begreifen als Spezialisierung innerhalb der Ethnomusikologie. Nun trifft dies allerdings im geschichtlichen Entwicklungsgang der Musikwissenschaft als Wissenschaftszweig keineswegs zu.<sup>11</sup>

Angesichts dieser Problematik, scheint es unabdingbar, im voraus zu erörtern, was wir selber unter Ethnomusikologie verstehen und wie wir das eigene Tätigkeitsfeld des nähern bestimmen.

Die Abgrenzung des Gegenstandsbereiches der Ethnomusikologie gegenüber der Musikwissenschaft ist bishin meist nur vage vorgenommen worden. Dies veranlaßt uns das Arbeitsfeld des Ethnomusikologen weder durch das musikalische Material

<sup>11</sup> Einen Überblick zur allgemeinen Entwicklung und Problematik der ethnomusikologischen Fragestellung geben Kurt Reinhard, Jaap Kunst, Bruno Nettl, Alan P. Merriam und Mantle Hood. Vgl. K. Reinhard: Einführung in die Musikethnologie. Wolfenbüttel und Zürich 1968 (Beiträge zur Schulmusik, hrg. von W. Drangmeister und H. Rauhe), p. 4–9; J. Kunst: Ethnomusicology, a study of its nature, its problems, methods and representative personalities to which is added a bibliography. 3. much enlarged ed. The Hague 1969 (Reprint), p. 1–66; B. Nettl: Theory and method in ethnomusicology. London 1964, p. 1–26; Alan P. Merriam: The anthropology of music. Northwestern University Press 1964, p. 3–35; M. Hood: Artikel „Ethnomusicology“. In: Harvard Dictionary of Music. 2. ed., revised and enlarged, ed. by W. Apel. Cambridge-Massachusetts 1970, p. 298–300; derselbe: The ethnomusicologist. New York-Düsseldorf 1971, p. 1–48; Charles Duvelle: Artikel „Ethnomusicologie“. In: La Grande Larousse. Paris 1973, vol. 8, p. 4655–4658; nach Abschluß des Manuskripts W. Wiora: Aufgaben und Ergebnisse der Vergleichenden Musikwissenschaft. Darmstadt 1975 (Erträge der Forschung Bd. 44).

noch durch eine geographische Einteilung, sondern durch die musikethnische Gruppe, durch die formale Art der Vermittlung von Musik (Tradierung) und durch das nicht-theoretische, resp. theoriebezogene Musikverhalten abzustecken.

Das Abgrenzungskriterium zwischen dem Gegenstandsbereich der Musikwissenschaft und dem der Ethnomusikologie sehen wir arbeitshypothetisch im Begriff der *Theoriehaftigkeit*<sup>12</sup> (der europäischen und außereuropäischen Kunstmusik) und der *Theorielosigkeit* (der usuellen Musik). Der Zwischenbereich, in dem usuelle Musik (Gebrauchsmusik) mit Theorie allmählich durchdrungen wird oder an Kunstmusik und ihrer Theorie (z. B. als „gesunkenes Kulturgut“) teilhaftig wird, ist im Gegenstand der Ethnomusikologie mit eingeschlossen.

Ethnomusikologische Gegenstände der Untersuchung sind somit definiert als jene musikalischen und musikbezogenen Phänomene, die von den handelnden, ausübenden und aufführenden Individuen oder Gruppen primär nicht theoretisch erfaßt sind. Das System dieser Musikpraktik ist zu kennzeichnen durch die unbewußte Dimension des unmittelbaren Handlungswissens und nicht durch ein systematisch erfaßbares Musikdenken, mit anderen Worten: Das Klingende wird „in seiner natürlichen Beschaffenheit, seiner musikalischen Geltung und seiner als Praxis sich ereignenden Gestaltung, Wirkung und Bedeutung“<sup>13</sup> begriffslos erfaßt.

Im Unterschied zu den Gegenständen der Musikwissenschaft im engeren Sinne sind jene der Ethnomusikologie zusätzlich sowohl durch die verschiedenen, spezifisch ethnischen Formen der Tradierung wie auch der verschiedenen raum-zeitlich bedingten Manifestationen der spezifisch ethnischen Innovationsmöglichkeiten zu charakterisieren; dies hängt nicht zuletzt damit zusammen, daß unter dem ethnomusikologischen Gesichtspunkt die Bedeutung dem *Musikvollzug* zukommt, in der Musikwissenschaft dagegen das *Musikwerk* (als fixiertes) im Zentrum der Fragestellung steht.

Innerhalb des „theorielosen“ Musizierens wird die Vermittlung in den spontanen, primärfunktionalen Lebenssituationen (durch Arbeitsvorgänge, Glaubensvorstellungen und Bräuche) als *Tradition* (Folklore) und im sekundärfunktionalen, rationalisierten und historisierten Brauchtum (durch bewußte Pflege, Schaustellung

<sup>12</sup> Bei den Begriffen „Theorielosigkeit“, „Theoriebezogenheit“ handelt es sich um Typusbegriffe, denen die „faktischen Durchschnittsinhalte“ des Historischen in verschiedenem Grade annähern (vgl. M. Weber, *Methodologische Schriften*. Studienausgabe. Frankfurt a. M. 1968 p. 163). „Theorie“ ist hier zudem im extensionalen Sinne zu verstehen, darin alle Kunstmusik, nicht nur die europäische subsumiert werden kann, so daß die verschiedenen Begriffe von „Theorie“ in ihm aufgehen können. Hier zeigt sich schon die Problematik, wie jedes begriffliche Denken, jede Sprache schon ethnozentrisch wirkt. Insofern wäre eine extensionale Sprache, die auch andere Begrifflichkeiten einschließen kann, vermehrt voranzutreiben.

<sup>13</sup> Dahlhaus, Carl: Artikel „Theorie der Musik“. In: *Riemann Musiklexikon*, Sachteil. 12. völlig Neubearb. Aufl. Mainz 1967, p. 954.

und in abhängigem Gefälle zur Kunstmusik) als *Traditionalismus* (Folklorismus) begriffen.

Die musikalischen Erscheinungen bezeichnen wir hier dementsprechend mit Musikfolklore und Musikfolklorismus.

## II. ETHNOMUSIKOLOGIE UND IHRE METHODOLOGISCHEN IMPLIKATIONEN

*Man wird sich also wohl daran gewöhnen müssen, die Wissenschaft nicht als ein „System unseres Wissens“, sondern als ein System von Hypothesen aufzufassen, d. h. von grundsätzlich unbegründbaren Antizipationen, mit denen wir arbeiten, solange sie sich bewähren, ohne daß wir sie als „wahr“ oder auch nur als „mehr oder weniger sicher“ oder „wahrscheinlich“ ansprechen dürfen.*

*(Popper: Logik der Forschung. 1971, p. 258.)*

Die vorausgehend entworfene Skizze zur Umschreibung des ethnomusikologischen Gegenstandsbereiches bedarf im weiteren einer Auseinandersetzung mit den Fragen, wie und zu welchen Zwecken ethnomusikologische Erkenntnisse zu erhalten, resp. zu verwerten sind. Welches sind die Methoden, mit denen noch nicht Realisiertes in Realität umgesetzt werden kann? Wie ist die Methodenwahl zu treffen, und welche Abhängigkeiten ergeben sich zwischen Erkenntnisziel und der oder den gewählten Methoden im Blick auf das zu erkennende, zu verstehende, zu erklärende und zu verwertende Material? Welches sind die mit jeder Methode verquickten Interessen von seiten des Ethnomusikologen, die den Gegenstand möglicherweise jeweils in einem anderen Lichte erscheinen lassen?

Zu diesem Zwecke werden wir uns mit der Problematik verschiedener methodischer Ansätze befassen. Wir haben dabei nur vier der wichtigsten abgrenzbaren Methoden ausgewählt, die sich in der Darstellung auch einschneidende Vereinfachungen gefallen lassen müssen, da in der Praxis die einzelnen Richtungen oft nicht strikte und oft ohne wissenschaftstheoretischen Hintergrund angewendet werden. Es sind dies der sogenannte positivistische, der formalistisch-strukturalistische, der historisch-hermeneutische und der dialektische Ansatz. Die Darstellung beschränkt sich auf die wesentlichsten Züge dieser Methoden und verfolgt an ausgewählten Beispielen ihre mögliche Anwendung in der Ethnomusikologie.

Wir wollen im folgenden Schritt für Schritt vorgehen:

- a) Zunächst nehmen wir Stellung zum Problem des Vorentscheides in unserem methodischen Vorgehen. Die Alternative zwischen Methodenmonismus und Methodenpluralismus und den damit implizierten Prämissen des „Werturteils“ und des Erkenntnisinteresses ist zu begründen (Teil 1, Kapitel II).
- b) Im nächsten Kapitel geht es um die Möglichkeit der Anwendung der genannten Methoden auf den ethnomusikologischen Gegenstandsbereich (Teil 1, Kapitel III).



- c) Im Teil 2 explizieren wir Inhalte und Verfahrensweise zu dem von uns verwendeten Begriffsinstrumentarium und stellen die Arbeitshypothesen (v. a. Musikfolklore, Musikfolklorismus) dar, die mit der am Gegenstand gemachten Erfahrung (Teil 3) überprüft wurden.

Das Material mußte allerdings — soweit es von uns selber bearbeitet werden konnte — begrenzt werden. Gegenstand ist das „Volksliedgut“ aus der Schweiz. Weil nun aber unser Ziel darin besteht, Kategorien und Methoden der bisherigen Ethnomusikologie für die Volksliedforschung fruchtbar zu machen, um diese auf ihren ethnozentrischen Hintergrund hin zu problematisieren, scheint das Verfahren sachlich berechtigt. Grundsätzlich wurde allerdings nicht davon abgesehen, potentielle Widerlegungsmöglichkeiten zu unseren Hypothesen ins Auge zu fassen mit Beispielen aus der weiteren Literatur.

Vom methodologischen Standpunkt aus gesehen, liegt unser Vorentscheid auf der Seite des — wenn auch als „bürgerlich“ apostrophierten Methodenpluralismus, da das Postulat eines „theoretischen Monismus“<sup>14</sup> schwerlich zu begründen ist, unweigerlich auf eine Reduktion der Erkenntnismöglichkeiten herausläuft und zu einem methodisch-axiomatischen Ansatz verleiten muß:

Menschen können nun ein (vielleicht emanzipatorisches?) Interesse daran haben, daß die Vielfalt der Möglichkeiten *kognitiv* erhalten bleibt, auch wenn sie in fortwährender Entscheidungsarbeit *aktiv* reduziert werden muß. In dem Maße, wie aber die Kriterien der Reduktion mit dem Gegenstandsbereich der Reduktion konfundiert werden ... ist die kognitive Präsenz einer Vielfalt von Handlungsmöglichkeiten nicht mehr gesichert, und werden tatsächlich bestehende Handlungsalternativen verdeckt.<sup>15</sup>

Daher kann sich die Ethnomusikologie nicht von vornherein einer einseitigen methodischen Sichtweise verpflichtet sehen. Angesichts der laufenden Kontroverse, die sich vor allem im sogenannten „Positivismusstreit“ zugespitzt hat und keineswegs entschieden ist, besteht vorderhand kein zwingender Grund, die Vielfalt der Aspekte einzugrenzen, vielmehr die Pflicht, diese noch weiter zu entwickeln und die Problemstellungen, insbesondere jene der gesellschaftlichen Funktion der Wissenschaft auch ans Tätigkeitsfeld der Ethnomusikologie heranzubringen, ohne damit die Beibehaltung des bestehenden Zustandes der Methodendiskussion zu befürworten. Die Ethnomusikologie sieht sich dabei vor mehrere Schwierigkeiten gestellt. Einerseits sind die von der Erkenntnis- und Wissenschaftstheorie<sup>16</sup> bereitge-

<sup>14</sup> Vgl. Hans Albert: Traktat über kritische Vernunft. 2. unveränderte Aufl. Tübingen 1969 (Die Einheit der Gesellschaftswissenschaften 9), p. 37.

<sup>15</sup> Roland Eckert: Wissenschaft und Demokratie. Plädoyer für eine verantwortliche Wissenschaft. Tübingen 1971 (Gesellschaft und Wissenschaft 1), p. 30

<sup>16</sup> Vgl. dazu v. a.: Der Positivismusstreit in der deutschen Soziologie. Theodor W. Adorno, Ralf Dahrendorf, Harald Pilot, Hans Albert, Jürgen Habermas, Karl R. Popper, Neuwig-Berlin 1971 (Srnlg. Luchterhand 72).

stellten Diskussionen und Erkenntnisse von einem Einzelfach wie Ethnomusikologie zur Kenntnis zu nehmen und im besonderen anzuwenden. Andererseits sind die sich in höchsten Regionen der Abstraktion bewegenden Argumente und Erkenntnisse der empirisch-analytischen und kritischen Sozialwissenschaften auf dem konkreten Arbeitsfeld des Ethnomusikologen auf ihre Gültigkeit und auf die Möglichkeit der adäquaten, konkreten Bewährung hin zu überprüfen. Da sich schon die „führenden Köpfe“ des Positivismusstreites gegenseitig Mißverständnisse anlasten, bleibt eine Einzeldisziplin, die die erkenntnistheoretischen Voraussetzungen für ihre Methoden zu realisieren hat, weitgehend auf sich selbst angewiesen. Immerhin aber zeigt die Perspektive der Einzeldisziplin den Vorteil, den Gegenstand fester und direkter im Auge zu haben. In der konsequenten Anwendung des Allgemeinen im Besonderen, in der Vermittlung methodologischer Überlegungen auf die Besonderheiten der ethnomusikologischen Verfahrensweisen und in der Übertragung allgemeiner wissenschaftstheoretischer Sachverhalte auf spezifisch ethnomusikologische, liegen die Probleme, die dem strengen Anspruch nach nur interdisziplinär realisiert werden können. Dem Mangel, daß den praktischen Forschungsarbeiten in vielen Fällen eine theoretische Durchdringung fehlt, steht die Tatsache gegenüber, daß Methodendiskussionen sich zu oft vom Gegenstand gelöst und verselbstständigt haben.

Man wird allerdings den oft vorgebrachten Einwand nicht ernst nehmen können, man käme mit methodologischen Überlegungen über die Vorreflexion nicht hinaus und bleibe — handlungsgehemmt — im fruchtlosen Vorfeld praktischer Arbeiten stecken. Dieser Einwand verkennt seine eigene Ideologie: die Ideologie, sich den neuesten erkenntnistheoretischen Grundlagen zu verschließen, anstatt sich mit ihnen am Gegenstand zu messen. So hat denn der Versuch, etwa den kritischen Rationalismus oder die kritische Theorie für die Ethnomusikologie nutzbar zu machen, von dieser selber auszugehen. Sie hat auch die Verpflichtung, durch Analyse ihrer eigenen wissenschaftlichen Arbeitsweise die von außen herangetragene Kritik an Forschungstechniken und Theoriekonstruktionen ernst zu nehmen und nicht stillschweigend zu ignorieren.

So ist es auch für die Ethnomusikologie zur dringlichen Forderung geworden, die Erkenntnisleistung in der Frage nach den Möglichkeiten von Aussagen über die Objektwelt zu bedenken, das Erkenntnisziel zu umschreiben, die Erkenntnisse für ihren Forschungsbereich beständig auf den neuesten Stand aufzuarbeiten und auf ihre mögliche Relevanz hin zu überdenken. Erkenntnisleistung hätte sich immer am jeweilig aktuellen Diskussionsort zu orientieren. Denn gerade eine Ethnomusikologie, die sich z. B. an der Kulturanthropologie orientiert, impliziert damit in ihrem Forschungsansatz bestimmte Werturteils-Prämissen, die als nur vorläufig gültige hypothetische Entwürfe beständig wieder hinterfragt werden müssen, damit sie nicht zu festgefahrenen Grundannahmen verführen:

Der Entwurf einer jeden Anthropologie hat politische Konsequenzen. Was einer vom Menschen glaubt, wird nicht ohne Einfluß bleiben auf seine Auffassung von den Bedingungen und Zielen menschlichen Zusammenlebens. Umgekehrt rechtfertigen sich politische Theorie und Praxis durch bestimmte anthropologische Grundannahmen.<sup>17</sup>

Wenn wir postuliert haben, Ziel der Ethnomusikologie sei es auch, mitzuhelfen beim Lösen von soziokulturellen Problemen, so ist dies wiederum ein Vorentscheid, der von einem zugrunde liegenden Gesellschaftsbild abhängig ist. Das Ziel der Forschung könnte entweder nur theoretisch, im Aufweisen von Alternativen, oder praktisch, im Eingriff in die Wirklichkeit verstanden werden. Immer aber bezieht es sich auf das Gesellschaftsbild des Forschers: der Klagegesang über die „verlorene“ Lebenssituation des Volksliedes und das Ausklammern der Gegenwart vom Forschungsbereich, versperrt unausgesprochen den Weg zur veränderten Wirklichkeit. Zu glauben, man könne die Phänomene als solche „werturteilsfrei“ beschreiben, käme weitgehend einer Affirmation des Vorhandenen gleich. Die Umgestaltung kultureller Werte im emanzipatorischen Interesse herbeizuzwingen, könnte sich dagegen über demokratische Regeln hinwegsetzen.

Die Fragen seien hier am Beispiel unserer konkreten Themastellung kurz illustriert:

- Falls wir in unserer Arbeit nur den seit dem 16. Jahrhundert so berühmten Kuhreihen untersuchten, würde möglicherweise die Aufmerksamkeit der Volkssängervereine erneut auf jenen ‚ausgestorbenen‘ Gesang gerichtet. Es könnte sein, daß man ihn – wie es schon einmal der Fall war – wiederbeleben möchte, so daß in der Folge die Städter in nostalgischer Einkehr ihr „Eintreibeli“ singen. Unweigerlich würde die wissenschaftliche Arbeit ein nationales, pflegerisch und retrospektiv orientiertes Kulturverständnis fördern.
- Wäre es unser erklärtes Ziel, die Phänomene des Jodelns und der Jodlerverbände möglichst „vorurteilsfrei“ zu beschreiben, so würde der Rücklauffeffekt womöglich bewirken, daß sich die Jodler in ihrem heimatideologischen Selbstverständnis bestätigt und bestärkt fühlten, obwohl der eigene Standpunkt dies gar nicht zur Absicht hätte.
- Versuchten wir allein eine Kritik der Heimatideologie aufgrund der Jodelliedkompositionen durchzuführen, so fühlten sich womöglich 14 573 Jodler in der Schweiz verunglimpft, und die zu bewirkende „Bewußtseinsveränderung“ stünde von Anfang an in einem ungleichgewichtigen Verhältnis und würde fragwürdig. Die Zukunft ermöglichte es kaum noch, mit den Jodlern zwecks weiteren Forschungen in direkten Kontakt zu gelangen.

<sup>17</sup> Wolf Lepenies und Helmut Nolte: Kritik der Anthropologie; Marx und Freud, Gehlen und Habermas, über Aggression. München 1971 (Reihe Hanser 61), p. 9.

Daraus lassen sich einige Fragen ableiten, die für die praktische Auswirkung einer Arbeit mitzureflektieren sind, nämlich:

- a) Wo und warum werden die Forschungsgegenstände eingegrenzt?
- b) Wozu kann und soll das Ergebnis der wissenschaftlichen Untersuchung dienen?
- c) Wie und von wem kann oder könnte das Material verwertet werden?
- d) Welches sind die möglichen Folgen der in die Öffentlichkeit zurückfließenden Erkenntnisse?
- e) Wie sind Einzeluntersuchungen in den Kontext weiterer Forschungsarbeiten eingegliedert?
- f) Welches ist das persönliche Engagement, mit dem sich die Selbstreflexion in der Analyse des eigenen Forschungsansatzes kritisch auseinanderzusetzen hat?

Hier gilt es überall die implizierten Wertprämissen und werturteilsbezogenen Vorstellungen offen darzulegen, damit sie durch kritische Einwände von Fall zu Fall revidiert oder vertieft werden können und nicht einer verschleiernenden Immunisierung Vorschub leisten. Die Interessenlage eines jeden einzelnen Ethnomusikologen bestimmt letzten Endes die Methodenwahl. Zu fordern wäre allerdings eine permanente Gesprächsrunde über Motivation und allgemeine Relevanz der zu lösenden Probleme. Jede Wissenschaft scheint heute vor dringliche und weniger dringliche Aufgaben und Forschungsbedürfnisse gestellt zu sein.<sup>18</sup> Diese nach ihrer Relevanz mit wohlüberdachten Argumenten und kritischen Einwänden festzusetzen, kann nur sinnvoll im Konsensus eines möglichst breiten Forscherkreises auf dem Prinzip der intersubjektiven Verständigung und Prüfung erfolgen. Doch hat der Forscherkreis beständig seinen „ideologischen“ Hintergrund zu analysieren. Im Blick auf aktuelle Probleme der Gegenwart, wo durch „Innovationsimport“ (H. H. Eggebrecht) der scheinbare oder tatsächliche Verlust der „ethnischen Identität“ zu kulturellen Verunsicherungen und Konflikten, oft bis zu Fremdgruppenhaß und -diskriminierung führen, bleibt es – als Beispiel – fraglich, ob eine Variantenforschung zu Liedern wissenschaftsdringlich sei. Einer verschwindenden Quellenlage müßte – als weiteres Beispiel – beim Auswerten die Priorität gegenüber gesicherten historischen Quellen eingeräumt werden können, sofern nicht beides gleichzeitig möglich ist, ohne jedoch damit das „Sammeln und Retten“ retrospektiv zu betreiben. Mit diesen Schwerpunktsetzungen müßte aber das an und für sich fragliche Relevanzproblem in einer permanenten erkenntnis- und wissenschaftstheoretischen Gesprächsrunde diskutiert werden, da ja die Tendenz bleibt, jede Forschungseinrichtung zu institutionalisieren und sie der Gefahr unterliegt, weiterhin ausgetretene Bahnen zu verfolgen.

<sup>18</sup> Vgl. dazu etwa die „Ermittlung der dringlichen Forschungsbedürfnisse 1970/72 als Vorarbeit zu einem mittelfristigen Konzept der staatlichen Forschungspolitik“. In: Forschungsbericht. Schweizerischer Wissenschaftsrat (Hrg.). Bern 1973, Bd. 1, p. 14 ff.

Insofern hätte Ethnomusikologie sich schon von ihrer Intention her mit verschiedensten kulturalen Manifestationen (auch den gefährdeten) und deren Trägern zu beschäftigen, die Fragestellung direkt aus der Gegenwart zu beziehen und mit ihr das eigene Probleminteresse zu konfrontieren.

Der Entwurf von Problemstellungen ist letzten Endes im Erkenntnisinteresse und im Erkenntnisziel motiviert, die wiederum bestimmend sind für die Wahl der Methoden und der einzelnen Forschungstechniken.

### III. METHODEN IN DER ETHNOMUSIKOLOGIE

*Man kann die wissenschaftliche Objektivität als die Intersubjektivität der wissenschaftlichen Methode beschreiben.*

*(Popper: Die offene Gesellsch. und ihre Feinde. 1970, II, p. 267.)*

*Das Kriterium ist also ... die Ausbildung in der betreffenden wissenschaftlichen Methode. Jeder, der die jeweils einschlägige Methode zu handhaben gelernt hat, kann Forschungsergebnisse nachprüfen.*

*(Seiffert: Wissenschaftstheorie. 1972, I, p. 188.)*

In der Ethnomusikologie können verschiedene Tendenzen methodischer Verfahrensweisen festgestellt werden. Sieht man von den ethnomusikologischen Techniken, wie Transkription und Klassifikation ab, die ja nicht als Methoden im wissenschaftstheoretischen Sinne, sondern nur als einzelne technische Arbeitsschritte innerhalb einer Methode, d. h. innerhalb eines ganzheitlichen Denk- und Arbeitssystems angesprochen werden können, so lassen sich folgende grundlegende Methoden realisieren:

1. der empirisch-analytische Ansatz
2. der formalistisch-strukturalistische Ansatz
3. der historisch-hermeneutische Ansatz
4. der dialektische Ansatz

Im Anschluß an die von Jürgen Habermas getroffene Unterscheidung der drei Kategorien von Forschungsprozessen<sup>19</sup> (den empirisch-analytischen, den historisch-hermeneutischen und den systematisch-handlungswissenschaftlichen) wird es notwendig sein, die erkenntnisleitenden Interessen dieser drei Wissenschaftsrichtungen in der möglichen Auswirkung auf die Ethnomusikologie mitzureflektieren. Den formalistisch-strukturalistischen Ansatz können wir dabei zur positivistischen Methodologie rechnen, da er sich an diese eng anlehnt. Wir werden versuchen, paradigmatisch diese erkenntnisleitenden Interessen anhand einzelner methodischen Ansätze der Ethnomusikologie aufzuzeigen und die Methoden selber in „ihren problematisierten Rahmen“ zu bringen.

<sup>19</sup> Jürgen Habermas: Erkenntnis und Interesse. In: J. Habermas: Technik und Wissenschaft als „Ideologie“. 5. Aufl. Frankfurt a. M. 1971, p. 155.

## 1. Der empirisch-analytische Ansatz

Mit Alexander John Ellis (\* 1814), dem — wie J. Kunst meint — eigentlichen Begründer der Ethnomusikologie<sup>20</sup>, übernahm diese Wissenschaft die Arbeitsmethoden des Positivismus. Sie gründete auf der strengen Empirie und ging vorerst rein induktiv vor. Daher beschäftigten sich die ersten Ethnomusikologen mit der Natur der Töne und Tonsysteme, stellten möglichst genaue empirische Messungen in Cents her, fertigten logarithmische Berechnungen dazu an und leiteten aus den Beobachtungen allgemeine Gesetzhypothesen ab. So konnte Ellis aufgrund der genauen Messungen nachweisen, daß Tonskalen nicht physiologisch, sondern kulturell bedingt sind:

... the Musical Scale is not one, not „natural“, nor even founded necessarily on the laws of the constitution of musical sound so beautifully worked out by Helmholtz, but very diverse, very artificial, and very capricious.<sup>21</sup>

Damit konnte man kulturelle und geistige Manifestationen nicht mehr als bloß empirisch gegebene Daten und Fakten bewerten, Tonsysteme waren nicht mehr nur eine Art zweite Natur, die man einfach physiologisch erklären konnte. Diese Erkenntnis führte in der Folge zu der von E. M. von Hornbostel formulierten Blasquintentheorie, in der er zwar einerseits noch an einer absoluten außermusikalischen Tonhöhe<sup>22</sup> festhielt, andererseits die Norm des Tones in einer kulturbedingten Maßnorm zu sehen glaubte, die sich durch Wanderungen weiterverbreitet habe.<sup>23</sup> Aus der wandernden Maßnorm wiederum schloß er auf die Kulturkreislehre.

Diese klassisch gewordene Hypothese — nach M. Bukofzer hat Hornbostel die Blasquinte nie berechnet, sondern nur angenommen<sup>24</sup> — konnte später durch exakte Messungen falsifiziert werden. Bukofzer wies nach, daß die Blasquinte von der subjektiven Art des Anblasens abhängig, somit variabel ist, daß der Blasquintenzirkel demnach nicht realisierbar ist und die Blasquintentheorie zum Beweis von Kultur-

<sup>20</sup> Jaap Kunst: *Ethnomusicology. A Study of its nature, its problems, methods and representative personalities to which is added a bibliography.* 3. much enlarged ed. The Hague 1969 (Reprint), p. 2.

<sup>21</sup> A. J. Ellis: On the musical scales of various nations. — *Journal of the Society of Arts* 33, 1885, p. 526.

<sup>22</sup> Vgl. E. M. von Hornbostel: Über ein akustisches Kriterium für Kulturzusammenhänge. — *Zeitschrift für Ethnologie* 43, 1911, p. 601–615.

<sup>23</sup> Vgl. E. M. von Hornbostel: Die Maßnorm als kulturgeschichtliches Forschungsmittel. In: *Festschrift Wilhelm Schmidt*, hrg. von W. Koppers. Wien 1928, p. 304f. Eine eingehendere Darstellung zu den Fragen von Massnorm, Blasquinte und Kulturkreislehre vgl. man in der eben herausgekommenen Arbeit von Albrecht Schneider: *Musikwissenschaft und Kulturkreislehre. Zur Methodik und Geschichte der Vergleichenden Musikwissenschaft.* Bonn - Bad Godesberg 1976 (Orpheus-Schriftenreihe 18), v. a. p. 112ff.

<sup>24</sup> Vgl. M. Bukofzer: Kann die „Blasquintentheorie“ zur Erklärung exotischer Tonsysteme beitragen? — *Anthropos* 32, 1937, p. 407.

zusammenhängen nicht brauchbar war. Mit der Falsifikation der Hypothese konnte ein wissenschaftlicher Fortschritt verzeichnet werden, da ja der kritische Rationalismus nicht in Verifikation der Hypothesen, sondern in deren Falsifikation gründet. Als positive Ergebnisse dieses Forschungsprozesses ergaben sich – das nur nebenbei – die Erkenntnisse, daß Panpfeifen manchmal nach Obertönen gestimmt werden, daß die Blasquinte keine konstante Größe ist, da beim Überblasen auch verkleinerte (unreine) Quinten festgestellt werden, daß der Ton „Huang chung“ als alte chinesische Maßnorm galt.

Das Beispiel zeigt, wie die empirisch-analytische Verfahrensweise in ihrer strengen Form von der Formulierung allgemeiner kritisierbarer und empirisch nachprüfbarer Gesetzhypothesen ausgeht. Da diese nicht induktiv zu gewinnen sind, weil es logisch nicht haltbar ist von Einzelbeobachtungen auf die Gesamtheit zu schließen, kann das induktive Vorgehen zwar zur Aufstellung von Hypothesen dienen, nicht aber zur endgültigen Verifikation herangezogen werden. Die empirische Erkenntnis geht von allgemeinen Sätzen (Hypothesen) aus, die logisch widerspruchsfrei, empirisch nachprüfbar und ihrem Inhalt nach neuartig sein müssen. Die empirische Anwendung besteht darin, daß aus den wissenschaftlichen Hypothesen (die universelle Sätze darstellen) durch Deduktion auf besondere Fälle (singuläre Sätze) geschlossen wird<sup>25</sup>, die im experimentellen, d. h. erfahrungswissenschaftlichen Sinn auf eine mögliche Falsifikation überprüft werden. Kann eine Hypothese nicht falsifiziert werden, so gilt sie als „vorläufig“ bewährt. K. R. Popper hält wissenschaftliche Theorien (bei ihm synonym mit Hypothesen) nicht für begründbar (verifizierbar), wohl aber für nachprüfbar: „Die *Objektivität* der wissenschaftlichen Sätze liegt darin, daß sie *intersubjektiv nachprüfbar* sein müssen“<sup>26</sup>, d. h. sie können mittels intersubjektiver Kritik kontrolliert werden.

Es ist zu fragen, wie in der Ethnomusikologie allgemeine Gesetzhypothesen formulierbar sind. Da kulturelle Erscheinungen immer raum-zeitlich bedingt sind, und die Förderung der zeitlichen Invarianz von Gesetzen weder anhand historischer Phänomene noch anhand des Gruppenverhaltens eingelöst werden kann, so steht nicht – wie bei der „geisteswissenschaftlichen“ Verfahrensweise – das singuläre Ereignis und der kausale Zusammenhang von singulären Ereignissen als erkenntnisleitendes Interesse im Vordergrund, sondern allgemeine ‚Strukturen‘ und ‚Systeme‘, wie jene des Musizierens und des Musikverhaltens, der Musikinstitutionen, wie kulturelle und musikethnische Denksysteme, musikalische Stereotype, Kommunikationsformen usw. In den einzelnen Arbeitstechniken kann sich die Ethnomusikologie an die Verfahrensweisen der empirischen Sozialforschung anlehnen, etwa bei Interview, Gruppenbefragung, Auswahlkriterien, systematischen Inhaltsanalysen,

<sup>25</sup> Vgl. K. R. Popper: Die Logik der Forschung. 4. verb. Aufl. Tübingen 1971 (Die Einheit der Gesellschaftswissenschaften 4), p. 36.

<sup>26</sup> ibd., p. 18.



Beobachtungen, Statistiken usf., alle jene Forschungsprozesse sind aber immer in Bezug zu dem von uns umschriebenen Gegenstandsbereich der Ethnomusikologie zu bringen.

Innerhalb der eigenen Arbeit wird versucht, mehrere Hypothesen zu Musikfolklore und Musikfolklorismus aufzustellen. Diese sind teils spekulativ, teils durch die bereits vorhandenen Kenntnisse über das Material gewonnen worden (die Art und Weise der Hypothesenfindung spielt ja in der Logik der Forschung keine Rolle). Einzelne Hypothesen mußten später anders formuliert werden, neue mußten hinzugefügt, die Mehrzahl konnte aber als bewährt betrachtet werden.<sup>27</sup> Einige Schwierigkeiten zeigten sich allerdings darin, daß es Hypothesen sind, die zwar auf die Mehrzahl der Fälle zutreffen, aber durch vereinzelte singuläre Erscheinungen in „naiver“ Weise partiell falsifiziert werden könnten (hier wäre noch die Frage nach den Kriterien, nach dem Grad der Bewährung, und nach der Problematik der naiv verstandenen Falsifikation zu stellen). Insgesamt gehen wir aber von der Idee einer der Musikfolklore und dem Musikfolklorismus zugrunde liegenden, mehr oder weniger konstanten Struktur aus, die die einzelnen Erscheinungen innerhalb gewisser variablen Größen umschreibt.

## 2. Der formalistisch-strukturalistische Ansatz

Methodologisch steht die formalistisch-strukturalistische Verfahrensweise in enger Bindung zum Positivismus und hat keine eigentliche Lehre der „Forschungslogik“ entwickelt. Im Bereich der Aussagebeschaffung (aufgrund statistischer Materialzusammenstellungen) richtet sich die Methode weitgehend nach den empirischen Techniken und den Kriterien des Positivismus.

Als Beispiel eines formalistisch-strukturalistischen Forschungsansatzes ziehen wir die Arbeiten von Alan Lomax „Song structure and social structure“ und „Folk song, style and culture“<sup>28</sup> heran, obwohl hier deskriptiv-phänomenologische und behavioristische Elemente miteingeflossen sind. Lomax geht von den verschiedenartigen Formen des Musikverhaltens und der einzelnen musikalischen Gestaltungserscheinungen aus. Von den möglichen Musikpraktiken werden dabei auf eine Computerkarte nach formalistischen Gesichtspunkten „cantometric profiles“ erstellt: nach der Art der Organisation von vokalen und/oder instrumentalen Grup-

<sup>27</sup> Vgl. dazu auch die Vorbemerkung zu Teil 3, S. 81f.

<sup>28</sup> In: *Readings in Ethnomusicology*. Ed. by P. McAllester. New York–London, 1971, p. 227–252; (Reprint aus *Ethnology* 1, 1962, p. 425–451). Vgl. die Ausführung des Projektes: *Folk song, style and culture*, by Alan Lomax, with contributions by the cantometrics staff and with the editorial assistance of Edwin E. Erickson. Washington, D. C. 2. ed. 1971 (American Association for the Advancement of Science).

pen (Vorsänger und Chor, mit oder ohne Orchesterbegleitung usw.) und nach den melodischen, rhythmischen, metrischen Mustern der Darbietungen, nach Klangfarbe, Strophenbau, nach Ein- oder Mehrstimmigkeit usw. Es werden insgesamt 37 Gesichtspunkte berücksichtigt. Diese sogenannten „cantometrics“, die nach statistisch repräsentativen Gesichtspunkten in synchroner Schau darauf zu einem „set“ ausgewertet werden, erfassen so für eine bestimmte Region die besondere und häufigste Struktur von Musizierformen und -praktiken:

With some practice, cantometrics enables a listener to describe a recorded song from anywhere in the world in a matter of minutes. The results of this notation may be compared and then averaged with material from the same culture, until, within a short working period, a master profile in numerical or linear form is ready for cross-cultural comparison.<sup>29</sup>

Die meisten „Primitiv“- oder „Folk“-Kulturen haben nach Lomax ihre Strukturen nur auf einem, zwei, höchstens drei gleichen Modellen aufgebaut, wobei diese unabhängig von der Funktion der Gesänge immer wiederkehren, sei es in einem Arbeitslied, in einem Liebesgesang oder in einer Ballade:

The cantometric diagrams of song style, which represent the song-producing models in a culture, may stand for formative and emotional patterns that underlie whole sets of human institutions.<sup>30</sup>

Damit nimmt Lomax eine Korrespondenztheorie zwischen musikalischen Stilen und sozialen Organisationen an. So bezieht er etwa die Musizierpraktik im westeuropäischen Gesang, wo in der Regel eine Stimme allein eine passive Zuhörergruppe dominiert, auf eine soziale Herrschafts-/Unterordnungsstruktur im Gegensatz etwa zu der kooperativen Gesellschaftsstruktur der Pygmäen, wo – mit Ausnahme des Wiegenliedes – nur der integrierende Gemeinschaftsgesang existiert.<sup>31</sup> Obwohl von Lomax noch Verfeinerungen der Methoden zu erwarten sind, so stellt sich doch schon hier die Frage nach dem praktischen Erkenntniswert solcher Arbeiten, die ja so generelle Feststellungen bringen, von denen – mit H. H. Eggebrecht – zu sagen wäre, „daß, je gemeinsamer die Gemeinsamkeiten sind, desto leerer die Kategorien werden“.<sup>32</sup>

Analysieren wir das Vorgehen von Lomax, so können wir folgende Stufen feststellen:

- a) Erstellung der „cantometric-profiles“: Die einzelnen ‚paroles musicales‘ werden als individuelle Realisierungen deskriptiv nach den erwähnten Merkmalen klassifiziert.

<sup>29</sup> Readings, 1971 (wie Anm. 28), p. 229.

<sup>30</sup> ibd., p. 236.

<sup>31</sup> ibd., p. 241, 237.

<sup>32</sup> H. H. Eggebrecht: Traditionskritik. In: Studien zur Tradition in der Musik. Kurt von Fischer zum 60. Geburtstag, hrsg. von H. H. Eggebrecht und Max Lütolf. München 1973, p. 257.

- b) In der Auswertung aller „cantometrics“ einer Region wird eine ‚langue musicale‘, eine musikalische Struktur (z. B. Stil) ermittelt. Ziel ist es, alle denkbaren Realisierungsmöglichkeiten in Strukturen aufzuzeigen.
- c) Im Vergleich z. B. aller Gesangsstrukturen ist auf einzelne Kulturzusammenhänge, resp. auf Akkulturationsphänomene zu schließen.
- d) Von den musikalischen Musizier-Strukturen schließt Lomax auf das sozio-psychologische Verhalten, da er von der Arbeitshypothese ausgeht, Musik drücke irgendwie Emotionen aus und sowohl Musikstile wie auch Musikpraktiken seien Widerspiegelungen sozio-psychologischer Beziehungen.<sup>33</sup>
- e) Indem Lomax Musikwissenschaft, Ethnohistorie, Linguistik und Ethnolinguistik, Psychologie, Kommunikationsforschung, Soziologie und Kulturanthropologie, statistische Methoden und Computer-Technik in seiner Studie heranzieht, versucht er die Verbreitung und die Korrelationen zwischen Gesangsstilen und sozialen Institutionen auf der ganzen Welt festzustellen.<sup>34</sup>

Aus diesem strukturalistischen Ansatz ergeben sich allerdings zwei Fragen. Die eine ist die, „daß der Begriff der sozialen Struktur sich nicht auf die empirische Wirklichkeit, sondern auf die nach jener Wirklichkeit konstruierten Modelle bezieht“.<sup>35</sup>

Wir wollen nur aus dem Reichtum und der Vielfalt empirischer Möglichkeiten, die unsere Beobachtungs- und Beschreibungsfähigkeiten übersteigen, Konstanten gewinnen, die an andern Orten und zu andern Zeiten ebenfalls gelten.<sup>36</sup>

Diese konstruierten Modelle und Konstanten können singuläre Erscheinungen nicht mehr direkt als Einzelphänomene, sondern nur noch als Variablen beschreiben, sind zudem immer abhängig von der Weite oder Enge der gewählten Untersuchungsregionen, die im allgemeinen „Folk“-Gesellschaften sind und deren Komplexität relativ gering ist. Der Gegenstandsbereich erstreckt sich somit vorwiegend auf das Studium früher und sehr kleiner Gesellschaften, und es bleibt fraglich, wo ihre Grenzen zu ziehen und wie der Strukturalismus auf die zeitgenössische, äußerst komplexe Vielfalt der Gesellschaft anzuwenden wäre, wo doch die Pluralität in Musikfolklore, Musikfolklorismus, in Kunst- und Unterhaltungsmusik ein äußerst differenziertes Beziehungsgeflecht ergibt, aus dem nicht nur ein, zwei, höchstens drei Modelle

<sup>33</sup> Readings, 1971 (wie Anm. 28), p. 237; vgl. folk song, style and culture, 1971 (wie Anm. 28), p. 133 f.: „The principal discovery in cantometrics is that a culture's favored song style reflects and reinforces the kind of behavior essential to its main subsistence efforts and to its central and controlling social institutions. Thus, if the main productive roles and the chief models of leadership are expressed in forceful, masculine, aggressive and repetitive behavior, the song style will be strongly canted in that direction.“

<sup>34</sup> Folk song, style and culture, 1971 (wie Anm. 28), p. 301 f.

<sup>35</sup> Claude Lévi-Strauß: Strukturele Anthropologie. Frankfurt a. M. 1969, p. 301.

<sup>36</sup> Ibid., p. 96.

konstruierbar wären, wie sie Lomax in der „Folk“-Gesellschaft festgestellt hat. Lévi-Strauß machte selber auf diesen Umstand aufmerksam:

Wenn man aber nun die Methode des Strukturalismus auf zeitgenössische Gesellschaftsordnungen anwenden will, so frage ich, wie denn diese ungeheuren Gesamtheiten mit einer fast schon unendlichen Zahl inbegriffener Variablen untersucht werden sollen. Ich glaube, daß es keine mögliche Anwendung des Strukturalismus auf große Gedankensysteme oder auf große soziale Systeme gibt.<sup>37</sup>

Das methodische Verfahren ist – will es sich nicht auf einen engeren Bereich der Untersuchungsebenen eingrenzen – auf weitere Methoden angewiesen, wie es ohnehin, nach Günther Schiwy, die strukturalistische Überzeugung ist, daß zur Erforschung des Menschen alle Methoden heranzuziehen seien, „weil es sich beim Menschen um die komplexeste Wirklichkeit handelt“.<sup>38</sup>

Unbestreitbar bleibt der Wert des strukturalistischen Ansatzes, musikalische Verlaufsformen mit dem Verfahren von Lomax nach bestimmten Modellen zu erfassen. Allerdings drängt sich die weitere Frage auf, wieweit diese Modelle nicht einfach idealtypologischen Klassifizierungen nahekommen, die in ihrer abstrahierten Form jeweils den häufigsten, resp. typischsten Durchschnittswert beschreiben und auch so nur ein sehr allgemeines, eher heuristisches Strukturprinzip darstellen.

Anhand der Aufbauprinzipien mündlich überlieferter Jodel haben wir in unserer Arbeit versucht, die möglichen Formverläufe nach ihren Gliedern zu klassifizieren, um von daher so etwas wie eine idealtypische ‚Struktur‘ zu erhalten, die fürs ganze Untersuchungsgebiet signifikant ist. Das dem mündlich tradierten Jodel übergeordnete konstante Prinzip ist ein Parallelismus des Formverlaufes<sup>39</sup>, der nahezu in allen Variablen vertreten ist. Signifikant ist zudem die nichtarchitektonische ‚Struktur‘. Wir sind uns natürlich bewußt, daß hier ‚Struktur‘ als Organismus in engerem Sinne, v. a. im äußerlich Formalen, als Typus-Begriff verstanden ist. Der Typus, der eine größere Anzahl verschiedenartiger Elemente nach einem konstanten Gesichtspunkt beschreibt, erfaßt immer nur einen Ausschnitt aus dem Gesamtbereich der spezifischen Phänomene, so daß der Begriff sich enthüllt „als ein theoretischer, also ‚einseitiger‘ Gesichtspunkt, unter dem die Wirklichkeit beleuchtet, auf den sie bezogen werden kann, der aber zum Schema, in das sie restlos *eingeeordnet* werden könnte, sich selbstverständlich als ungeeignet erweist.“<sup>40</sup>

<sup>37</sup> Vgl. „Der Humanismus bedroht den Menschen.“ Der französische Ethnologe Claude Lévi-Strauß über den Strukturalismus (Spiegel-Gespräch). – Der Spiegel 25, 1971, No. 53, p. 95.

<sup>38</sup> G. Schiwy: Strukturalismus und philosophische Anthropologie. In: Philosophische Anthropologie, hrsg. von R. Roček und O. Schatz. München 1972 (Beck'sche Schwarze Reihe 89), p. 166.

<sup>39</sup> Vgl. weiter unten, S. 154 ff.

<sup>40</sup> Vgl. Max Weber: Methodologische Schriften. Studienausgabe. Frankfurt a. M. 1968, p. 57.

Von ähnlicher synchroner Schau sind wir auch in der Darstellung des heimatideologischen Systems ausgegangen. Die Jodelliedtexte haben wir als einzelne Elemente eines Ganzen behandelt, nach wiederkehrenden Motivmustern (z. B. Heimatraum, Heimattreue) angeordnet und diese wiederum in einen ‚diachronisch-funktionalen‘ Zusammenhang gebracht.<sup>41</sup> Die Beschreibung dieser heimatideologischen Denkweise war einer der Ausgangspunkte unserer Kritik an der Heimatideologie, da es ja nicht darum gehen kann, Denkstrukturen nur festzustellen und damit evtl. stabilisierende Wirkungen zu zeitigen, sondern ebenso sich des Zugriffs der Affirmation von außen zu erwehren.<sup>42</sup>

### *3. Der historisch-hermeneutische Ansatz*

In einer andern methodologischen Umgebung hat die hermeneutische Forschungsweise ihre Verankerung. Der Aufstellung und systematischen Überprüfung von Hypothesen in der ‚positivistischen‘ Forschungslogik und der Gewinnung von Konstanten im Strukturalismus entspricht das Verstehen und Auslegen von Texten und Musiksprachen in der Geschichts- und Geisteswissenschaft. Schriftlich fixierte Quellen und nichtsprachliche Symbolsysteme werden nach den besonderen Regeln der historischen Hermeneutik auf ihren gemeinten oder ausgedrückten Sinn in einem spezifischen Verstehensakt interpretiert. Primär sind es nicht allgemeine Gesetzes-hypothesen die Interesse finden, sondern jene singulären Ereignisse und Zusammenhänge, die im Bereich des Geschichtlichen in der Unwiederholbarkeit charakterisiert bleiben und somit auch in keinem notwendigen, prognostizierten Prozeß herbeiführbarer Experimente überprüft werden können. Die Überprüfbarkeit in der Hermeneutik gilt als Aposteriori nicht generalisierender Aussagen. Die Formulierung von Hypothesen in der historisch-hermeneutischen Praxis hat denn im allgemeinen auch einen anderen Charakter und ein anderes Ziel. Ihre Überprüfung bezieht sich als empirische auf kritisch erarbeitetes Material-, Literatur- und Quellenstudium.<sup>43</sup> Wenn auch das Verstehen als Sicheinarbeiten nach Hans Albert keine Alternative zum empirischen Wahrnehmen bedeuten kann<sup>44</sup>, umgekehrt auch nicht die Rede von einem Ausschließlichkeitsanspruch seitens des empirischen Abgrenzungskriteriums möglich ist, bleibt die hermeneutische Interpretation gerade für den in Sub-

<sup>41</sup> Vgl. weiter unten, S. 242 ff.

<sup>42</sup> Zu diesem Problem vgl. auch oben, S. 25 f. und unten S. 226 ff.

<sup>43</sup> Helmut Seiffert: Einführung in die Wissenschaftstheorie. 4. unver. Aufl. Bd. 2. München 1972, p. 143, 151.

<sup>44</sup> Vgl. Hans Albert: Theorie, Verstehen und Geschichte. Zur Kritik des methodologischen Autonomieanspruchs in den sogenannten Geisteswissenschaften. In: H. Albert: Konstruktion und Kritik. Hamburg 1972, p. 202 ff.

jektivationen und Objektivationen zum Ausdruck gebrachten und geschaffenen Sinn bedeutungsvoll. Dieser oft versteckte, historisch-kulturale Sinn (etwa ethnohistorischer Quellen) ist in empirischen Befragungen und ihrer Quantifizierung gar nicht erfaßbar, weil er ein verloren gegangener sein kann und etwa nur noch in einzelnen formalen Manifestationen weiterlebt. Aufgabe des historisch-hermeneutischen Ansatzes ist es, gerade diesen einst wirksam gewesenen Sinn zu erhellen und verstehend nachzuvollziehen.

Aber dadurch, daß sich „die Welt des tradierten Sinnes ... dem Interpreten nur in dem Maße, als sich dabei zugleich dessen eigene Welt aufklärt“<sup>45</sup>, erschließt, bewegt sich die Interpretation im hermeneutischen Zirkel, der das Sinnverstehen in den „möglichen Konsensus von Handelnden im Rahmen eines tradierten Selbstverständnisses“<sup>46</sup> einzwängt. Dieses praktische Erkenntnisinteresse tendiert schon zum vornherein darauf hin, sich mit einer atheoretischen und historisierenden „Rekonstruktion der Tatsachen“ abzufinden<sup>47</sup>, die den Vorwurf eines „objektivistischen Scheins“ treffen muß, weil — nach Habermas — „die Objektivität eines Überlieferungsgeschehens“ nicht objektiv genug ist, solange die Kraft der Reflexion nicht auch den Anspruch von Tradition abweisen kann. Nach ihm konvergiert die Autorität der Wirkungsgeschichte keineswegs mit der Erkenntnis.<sup>48</sup>

Wo Ethnomusikologie sich auf historische Quellen stützt, zeigen sich im wesentlichen auch analoge Probleme wie in der Geschichtswissenschaft. Es kann nicht unser Anliegen sein, uns damit näher auseinanderzusetzen. Auch das Problem der Transkription muß hier als Beispiel nicht weiter aufgegriffen werden, um zu zeigen, wie auch heute noch die Auslegung des Erklingenden, insbesondere der außer-europäischen Musik, vom Selbstverständnis des Ethnomusikologen, von der Wirkungsgeschichte, in der er steht, abhängig bleibt, nicht zuletzt deswegen, weil die Töne zuerst in die eigene Musiksprache „gedolmetscht“ werden müssen. Wenn auch die Untersuchung von „Fremdkulturen“ den Vorteil aufweist, zu den ethnozentrischen Denkvorstellungen und Auffassungen eine kritische Distanz zu gewinnen, mit der das Vertraute der eigenen Musikkultur von neuem in weiterführenden Aspekten betrachtet werden kann, so wäre in dieser Polarität von „Vertrautheit und Fremdheit“ die Aufgabe der musikalischen Hermeneutik zu realisieren, weni-

<sup>45</sup> Jürgen Habermas, 1971 (wie Anm. 19), p. 158.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 158. Eine eingehende Darstellung des Problems des hermeneutischen Zirkels vgl. man bei H.-G. Gadamer: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. 3. erweiterte Aufl. Tübingen 1972, v. a. p. 250–290; kritische Beiträge dazu von K.-O. Apel, J. Habermas, C. v. Bormann, R. Bubner, J. Giegel und eine Replik von H.-G. Gadamer selbst in: *Hermeneutik und Ideologiekritik*, hrg. von J. Habermas, D. Henrich und J. Taubes. Frankfurt a. M. 1973, (Theorie-Diskussion).

<sup>47</sup> Hans Albert, 1972 (wie Anm. 44), p. 213.

<sup>48</sup> Vgl. J. Habermas: *Zu Gadamer's „Wahrheit und Methode“*. In: *Hermeneutik und Ideologiekritik*, 1973 (wie Anm. 46), p. 49 f.

ger im Sinne der Gadammerschen Bedeutung des Zeit- als vielmehr des Kulturabstandes:

Die Stellung zwischen Fremdheit und Vertrautheit, die die Überlieferung für uns hat, ist das Zwischen zwischen der historisch [wir erweitern: auch kulturell] gemeinten, abständigen Gegenständlichkeit und Zugehörigkeit zu einer Tradition. *In diesem Zwischen ist der wahre Ort der Hermeneutik.*<sup>49</sup>

In dieser Hinsicht müßte auch das Konzept der Bi-Musikalität überdacht werden, das nach 1950 von Mantle Hood entwickelt wurde. Dabei geht es darum, die Musik, das musikalische Verhalten und die Musikstile einer fremden Kultur wie eine zweite Sprache zu erlernen, um sich aus dem ethnozentrischen, traditionellen Musikverstehen herauszuheben und um darin einen objektiveren, d. h. relativierten Verstehensakt zu gewinnen.<sup>50</sup> Indem der Ethnomusikologe sich direkt von den Trägern fremder Musikkulturen unterrichten läßt, setzt er die Distanz zum eigenen Selbstverständnis, und indem er niemals diese andere Musik in absoluter Weise aneignen kann, wird er sich keineswegs voll mit dem Gegenstand seiner Tätigkeit identifizieren. Die kulturelle Bedingtheit des musikalischen Verstehens wird ihm daher, besonders in der Anwendung auf die eigene Musiktradition, im vermehrten Maße bewußt.

Wenn in der vorliegenden Arbeit u. a. die geschichtlichen Entwicklungen des Jodelgesanges und der Jodlergruppen in der Schweiz umrissen werden, so geschieht dies weitgehend unter dem Gesichtspunkt einer historischen Geschichtsschreibung im traditionellen, darstellerischen Sinn. Die Reflexion auf eine später mögliche Wirkungsgeschichte in der praktischen Auswirkung unserer Arbeit auf das Selbstverständnis der Jodler ist allerdings als ‚Ideologiekritik‘ eingefangen, weil es nicht angehen kann, daß die Untersuchung über den Jodel von einem heimatideologischen Denken usurpiert würde, mit dem unser Erkenntnisinteresse sich nicht identifiziert.

Sowohl empirische wie hermeneutische Methoden sind in ihrem jeweiligen Zusammenhang von Erkenntnis und Interesse verquickt, denn z. B. allein schon in der Übermacht der europäischen Musikkultur und Massenproduktion und allein schon in der eigenen wissenschaftlichen Befangenheit „tendiert die europäische Musik zur Herrschaft über die außereuropäische“<sup>51</sup>, wo sie noch nicht selbst ideologiekritische Untersuchungen über ihr Wissenschaftsinteresse anstellt. Und dieses emanzipatorische Interesse (die Emanzipation von Ethno- und Europäozentrismus) hat sich mit J. Habermas am Begriff der „Selbstreflexion“ zu bemessen<sup>52</sup>, die in die Ideologiekritik, resp. Ideologiekritik einmündet und im dialektischen Ansatz das im hermeneutischen Prozeß gewonnene Sinnverstehen und das dort erhaltene Selbstverständnis selber wiederum in Frage stellt.

<sup>49</sup> H.-G. Gadamer, 1972 (wie Anm. 46), p. 279.

<sup>50</sup> Vgl. Mantle Hood: The challenge of bi-musicality. — Ethnomusicology, 4, 1960, p. 55–59; derselbe: The ethnomusicologist. Los Angeles 1971 (McGraw-Hill Series in Music), p. 230 ff.

<sup>51</sup> Hans Heinrich Eggebrecht: Opusmusik. Schweizerische Musikzeitung 115, 1975, No. 1, p. 8.

<sup>52</sup> J. Habermas, 1971 (wie Anm. 19), p. 158f.

#### 4. Der dialektische Ansatz

Nach den Untersuchungen von Habermas sind sowohl die ausschließlich empirisch-analytischen, wie auch die ausschließlich hermeneutischen Methoden unzulänglich, solange die gewonnenen Erkenntnisse nicht gleichzeitig in systematischer Fragestellung der Selbstreflexion unterzogen werden. Da auf der einen Seite die empirisch-analytische Methode das Interesse am nomologischen Wissen aus der Hermeneutik des Alltags und des Geschichtlich-Gewordenen ableitet und auf der andern Seite die traditionelle Hermeneutik im Sinnverstehen eine intersubjektive und empirisch mögliche Überprüfbarkeit anzustreben hat, bedingen sich die methodischen Verfahren gegenseitig in dem Maße, als sie komplementäre Seiten aufweisen. Die Habermassche dialektische Methode brächte damit durch die Ideologiekritik des Wissenschaftsprozesses und der wissenschaftlichen Ergebnisse eine Vermittlung zwischen der hermeneutischen und der analytischen Betrachtungsweise und versuchte damit das Dilemma von Tatsachen und Entscheidungen als kritische Handlungswissenschaft zu überbrücken, um die Absurdität zu beseitigen, „daß diejenigen, die wissen, nicht handeln, und diejenigen, die handeln, zu wenig wissen.“<sup>53</sup>

Auf dieser Überlegung begründet auch Karl-Otto Apel seine „methodologische Forderung einer dialektischen Vermittlung der sozialwissenschaftlichen ‚Erklärung‘ und des historisch-hermeneutischen ‚Verstehens‘ der Sinntraditionen unter dem regulativen Prinzip einer ‚Aufhebung‘ der vernunftlosen Momente unseres geschichtlichen Daseins.“<sup>54</sup>

Es kann für die Ethnomusikologie nicht erklärtes Ziel sein, sich einseitig nur auf das technische, praktische oder ideologiekritische Interesse festzulegen. Da sich diese gegenseitig bedingen, scheinen uns diese methodologischen Erläuterungen notwendig aus der Überlegung, daß es nicht angeht, eine Wissenschaft zu betreiben, die „ihre Methoden unbeirrt, ohne Reflexion auf das erkenntnisleitende Interesse“<sup>55</sup> anwendet. Die Reflexion auf das Erkenntnisinteresse erfordert einen permanenten Kritizismus, der seine eigene Position sowohl im Vorwissenschaftlichen, im Wissenschaftstheoretischen wie auch im Wissenschaftspraktischen immer wieder von neuem zu hinterfragen hat.

Mit dieser kritischen Orientierung als Prämisse — einerseits im Forschungsprozeß selber, andererseits im Hinblick auf Verwendung und Verwertung wissenschaftlicher Ergebnisse — wird sich eine zukünftige Ethnomusikologie vermehrt zu befassen

<sup>53</sup> Rolf Denker: Individualismus und mündige Gesellschaft. Simmel, Popper, Habermas, Dostojewskij, Camus, Ortega. Stuttgart 1967, p. 96.

<sup>54</sup> K.-O. Apel: Szientistik, Hermeneutik, Ideologiekritik; Entwurf einer Wissenschaftslehre in erkenntnisanthropologischer Sicht. In: Hermeneutik und Ideologiekritik, hrg. von J. Habermas, D. Henrich und J. Taubes. Frankfurt a. M. 1973 (Theorie-Diskussion), p. 43.

<sup>55</sup> J. Habermas, 1971 (wie Anm. 19), p. 165.



haben, gerade in der bis anhin retrospektiv orientierten Volksliedforschung, deren angeblich „werturteilsfreien“ Voraussetzungen weitgehend getragen waren von einer lokalpatriotischen Denkweise und die mit ihrem zum Teil uneingestandenem Zweckdenken der irrealen Affirmation einer vorindustriellen Welt Vorschub leistete.

Dies hat uns veranlaßt, das Funktionieren des heimatideologischen Denksystems am Beispiel der Jodelliedkomposition näher zu untersuchen. Wir beziehen uns dabei weder auf eine idealistische Dialektik – wie es etwa Gilbert Chase am Beispiel der lateinamerikanischen Musik versucht hat<sup>56</sup> – noch auf eine marxistische Ideologiekritik, wie Konrad Boehmer es in seinem Versuch über „Entfremdung und Volkston“ und über „Volkston und Volksgemeinschaft“ unternahm.<sup>57</sup> Da wir uns auf einen allgemeinen Ideologiebegriff beziehen, der grundsätzlich auch den eigenen Standpunkt als ‚Ideologie‘ begreifen muß – sofern Ideologie nicht als sozial-deterministische Theorie verstanden wird – so ist es unumgänglich, den diesbezüglichen Vorentscheid darzulegen.

Wenn die Jodelliedkompositionen unter dem Aspekt eines heimatideologischen Integrationssystems angegangen werden, so weckt die Fragestellung leicht den Verdacht, sich ideologischer Voraussetzungen zu bedienen. Denn jede „Scheinwerferoptik“ kann wiederum nur einen schmalen Ausschnitt anvisieren und darf sich daher nicht anschicken, in exemplarischer Verfahrensweise die eigenen Prämissen zu verifizieren, da im möglichen Verlust des „Ganzen“ zu leicht ein schiefes Bild entsteht. Die Aporie der Ideologiekritik besteht eben darin, daß sie das „falsche Bewußtsein“ des andern nur aufgrund von vermeintlich eigenen Wahrheiten aufzudecken trachtet. Mit den Worten von E. Lemberg:

Man entlarvt Ideologien, um dahinter die reine Wahrheit ans Licht zu bringen. Man erweist das Denken des Gegners als ideologisch, um das eigene als Wahrheit erkennen zu lassen. Schließlich wird alles bisher Gedachte, weil man inzwischen seine Abhängigkeit von Epoche und Gesellschaft durchschaut hat, zur Ideologie, und selbst das eigene Denken gerät damit unter Ideologieverdacht.<sup>58</sup>

Angesichts dieser problematisierten Voraussetzungen und der seit dem „Positivismusstreit“ immer noch laufenden Auseinandersetzungen um das, was mit „Ideologie“ und was mit „Wahrheit“ (im erkenntnistheoretischen Sinne) bezeichnet werden kann, folgen wir dem Vorschlag von Lemberg, „Ideologie“ als Arbeitsinstrument zu verwenden und nach ihrer Funktion zu definieren. Ideologie sei zu

<sup>56</sup> Vgl. G. Chase: An approach to Latin American Music. In: Studies in ethnomusicology, ed. by M. Kolinski. Vol. 1, New York 1961 (Folkways Records and Service Corporation); derselbe: A dialectical approach to music history. – Ethnomusicology 2, 1958, p. 1–8.

<sup>57</sup> Vgl. v. a. die Kap. 2 und 3 bei K. Boehmer: Zwischen Reihe und Pop. Musik und Klassengesellschaft. Wien–München 1970 (Jugend und Volk).

<sup>58</sup> E. Lemberg: Ideologie und Gesellschaft. Eine Theorie der ideologischen Systeme, ihrer Struktur und Funktion. Stuttgart 1971, p. 25.

verstehen als Organisation von Werten, die von einer sozialen Gruppe für ein erfolgreiches Tätigsein als notwendig erachtet wird. Damit wird der Unterschied zwischen „falschem“ und „objektivem“ Bewußtsein abgelehnt, weil der eigene Standpunkt als relativer mitreflektiert wird. Die Ideologiekritik wird damit zum Korrektiv, zum negativ formulierten Alternativangebot im dialektisch verstandenen Urteil, das für sich allein den Vorsprung der *Überprüfung* ideologischer Vorurteile beanspruchen kann<sup>59</sup> und so eine Herausforderung zur kritischen Selbstbesinnung an alle darstellt.

\*\*\*\*

Die hier skizzierten methodischen Ansätze, die sich – wie bereits erwähnt – in der paradigmatischen Darstellungsweise viele Vereinfachungen gefallen lassen mußten, bedürften noch weiterer Ausführungen, um der Vielfalt der Wissenschaftspraxis gerecht zu werden. Auch wären noch mehrere Methoden in die Diskussion einzuführen – so etwa die phänomenologische, die soziologische, die statistische, um nur die wichtigsten aufzuzählen – auf die hier nicht weiter eingegangen werden kann, die aber ebenso ins Konzept einer Ethnomusikologie eingebaut werden müßten. Es ist auch keineswegs so, als wäre das wissenschaftliche Verfahren im methodischen Bereich jeweils nach einheitlichem Vorgehen ausgerichtet und immer nur auf Ausschließlichkeit gegründet.

<sup>59</sup> Vgl. E. Lemberg, 1971 (wie Anm. 58), p. 34, 55, 68.

## Teil 2

### BEGRIFFSEXPLIKATIONEN



## I. MUSIKKULTURALE MANIFESTATIONEN

Musikkulturelle Manifestationen werden definiert durch das direkte oder indirekte Sichtbarwerden sowohl musikalischer als auch musikbezogener Phänomene innerhalb eines Tradierungszusammenhangs. Diese Phänomene umfassen verschiedene Möglichkeiten des Erkennbarwerdens:

1. als Objekte
2. als Objektivationen
3. als Subjektivationen
4. als Vermittlungsprozesse von Werten
5. als kommunikatives Handeln

### 1. Objekte

Unter musikkulturellen Objekten werden allgemein jene zum Musizieren verwendeten natürlichen oder von Menschenhand geschaffenen Gebrauchsgegenstände<sup>1</sup> verstanden, mit denen musiziert wird oder die zum Musizieren Vorbedingung sind:

- 1.1. die *res* als eigentliches Naturding wie es ohne handwerkliche Bearbeitung direkt in musikalische Funktion gesetzt werden kann, z. B. unbearbeitete Schlagstöcke, Schlagsteine und ad hoc verwendete Gegenstände, mit denen Rhythmen oder Klänge erzeugt werden können.
- 1.2. die *res facta* im weitesten Sinne als ein von Menschenhand geschaffenes Gebilde mit spezifischen Merkmalen handwerklicher Bearbeitung, von der einfachsten Form des Muschelhorns mit gebohrtem Anblasloch bis hin zu den artifiziell verfertigten Musikinstrumenten. Auch eine Partitur als historische Quelle kann unter dem Gesichtspunkt der *res facta* betrachtet werden, doch wäre dies nur die eine Seite der äußeren Erscheinung.

### 2. Objektivationen

Mit musikkulturellen Objektivationen (*cultural values*)<sup>2</sup> sind die ‚Vergegenständlichungen‘ des menschlichen Geistes bezeichnet, die in Objekten, Handlungen, Praktiken, Werten und Normen zum Ausdruck kommen und zur Musikkultur in Beziehung gebracht sind. Was sich als „entäußerter Geist“ objektiviert, schlägt sich nie-

<sup>1</sup> Zum Einteilungsvorschlag von „Objekten“ und „Objektivationen“, „*res*“, und „*res facta*“ vgl. man den Entwurf von W. Brückner. In: Falkensteiner Protokolle, bearb. u. hrg. von Wolfgang Brückner. Frankfurt a. M. 1971, p. 38.

<sup>2</sup> Vgl. Leonard B. Meyer: *Universalism and relativism in the study of ethnic music*. In: *Readings in ethnomusicology, selected and with an introduction and documents*, by David B. McAllester. New York-London 1971, p. 275.

der in zweckgerichteten, werthafter, bedeutungs- und sinntragenden Symbolen und Normen der menschlichen Umwelt, der physischen wie der nicht-physischen, der sprachlichen wie der außer-sprachlichen Umwelt.<sup>3</sup> Zwecke, Werte, Emotionales und Traditionales sind jeweils konkretisierte Bedeutungs- und Sinngehalte, die als Objektivationen den materiellen Gegenständen (z. B. den Musikinstrumenten) oder dem Musizieren zugeschrieben sind, selber aber nicht aus den physischen Eigenschaften der Gegenstände, resp. aus den äußeren Ablaufformen des Musikverhaltens abgeleitet oder verstanden werden können, sondern:

Die Verbindung von sinnlich wahrnehmbaren Phänomenen und spezifischen Sinngehalten erwächst aus zwischenmenschlichen Handlungen und Beziehungen und ist nur im Zusammenhang mit einem solchen Beziehungssystem zu verstehen.<sup>4</sup>

In diesem Sinne werden mit Willems jene „sozialen Schöpfungen“, die als Zeichen oder Chiffren das musikkulturelle Weltverständnis in direkter oder indirekter, in bewußter oder unbewußter Weise zum Ausdruck bringen als Objektivationen bezeichnet. Das musikbezogene Ausdruckshandeln ist somit ein „Verhalten auf Grund von Bildern“ (W. E. Mühlmann) und Metaphern, die stellvertretend stehen für die dahinter steckende Idee einer Welterfahrung und Weltauffassung. Die symbolischen Sinngehalte musikalischer Produkte, Normen und Verhaltensmuster sind als Objektivationen definiert. So ist zum Beispiel das Schwirrholz einerseits ein musikalisches Objekt, zugleich auch die symbolisierte Stimme eines übernatürlichen Wesens und damit gleichzeitig Objektivation einer magisch religiösen Grundeinstellung.<sup>5</sup>

Dem Alphorn oder dem Jodelgesang in der Schweiz wird von gewissen Musikgruppen vorzugsweise die Idee der Freiheit und der Heimat zugeschrieben. In ihnen objektiviert sich als spezifischer Sinngehalt die nationale Gesinnung musikorientierten Handelns. Die Verhaltensnorm: wo eine Leiche im Haus gebettet ist, schickt es sich nicht zu singen, erfassen wir als eine Objektivation der zugrunde liegenden Totenverehrung.

Jede Objektivation [ist somit] Teil eines intersubjektiv verbindlichen symbolischen Zusammenhangs ... Sie ist mehreren Subjekten in der Weise gemeinsam, daß diese sich über die allgemeinen Symbole in demselben Maße miteinander identifizieren wie auch als Nicht-Identische gegeneinander behaupten können. Der Eine wie der Andere objektiviert sein Erlebnis auf der Ebene der Intersubjektivität gerade *nicht ungebrochen*.<sup>6</sup>

Die Objektivation bezeichnet demgemäß eine Entäußerung mehrerer subjektiver Erlebnisse, Geschehnisse, Erfahrungen und Darstellungen (*res gestae*) und weist als

<sup>3</sup> Vgl. Jürgen Habermas: Erkenntnis und Interesse. Frankfurt a. M. 1971 (Theorie 2), p. 187, 210, 213. Der Band ist nicht zu verwechseln mit der gleichnamigen Antrittsvorlesung.

<sup>4</sup> Vgl. dazu E. Willems: Artikel „Symbol“. In: Wörterbuch der Soziologie. 2. neubearb. u. erweiterte Ausg., hrsg. von W. Bernsdorf. Stuttgart 1969, p. 1138.

<sup>5</sup> Vgl. U. Ramseyer: Soziale Bezüge des Musizierens in Naturvolkkulturen. Bern 1970, p. 53.

<sup>6</sup> J. Habermas: Erkenntnis und Interesse. Frankfurt a. M. 1971 (Theorie 2), p. 225.

kulturelles Wertsystem zwischenmenschliche Sinn- und Handlungszusammenhänge auf. In dem Maße aber, in dem der einzelne, d. h. der Musikausübende oder Musikaufnehmende, zu diesen Objektivationen individuelle Einstellungen und Manieren, d. h. in einem mehr oder weniger übereinstimmenden Grade Nicht-Identisches bekundet, sprechen wir von Subjektivationen.

### 3. Subjektivationen

Subjektivationen (individual values)<sup>7</sup> bezeichnen jene Attitüden, Haltungen und individuellen Äußerungen, die sich in einer mehr oder minder differierenden Weise von den allgemeinen Objektivationen unterscheiden. So ist etwa die individuelle Singmanier als Subjektivation im Bereich eines objektivierten Gesangstiles zu begreifen. Die Singmanier variiert als persönliche Stellungnahme die allgemeine Gruppennorm, drängt, wo das Persönliche sich stärker durchsetzen kann, zu neuen Wertsetzungen und bricht womöglich im Neuen die traditionale Überlieferung auf. Eine typische Subjektivation stellt etwa das Herstellen eines 7,14 m langen Alphorns dar, da die Länge normalerweise zwischen 3,5 bis 3,8 m liegt. Der Spielraum, der sich innerhalb der musikalischen Matrices<sup>8</sup> im subjektiven Erleben und Darstellen bietet, stellt gleichsam die persönliche Interpretation der allgemeingültigen Objektivation dar. Diese individuelle Variabilität innerhalb der objektivierten Lern- und Schulumuster wahrt die subjektive Absetzung im intersubjektiv verständlichen Kommunikationsbereich. In der Subjektivation liegt somit jener Anstoß, der vermöge des artikulierten Ausdrucks zur Innovation führen und die stabilisierenden Normen der gültigen Objektivationen durchbrechen kann.

Die Prozeßhaftigkeit der Objektivationen manifestiert sich in den stabilisierenden Traditionen, die Prozeßhaftigkeit der Subjektivationen in der möglichen Dynamisierung eben jener Objektivationen. Sowohl Objektivationen und Subjektivationen als auch Traditionen und Innovationen sind in ihrer wechselseitigen Abhängigkeit und im Verhältnis ihrer räumlichen und zeitlichen Verbreitung (Diffusion) variabel.

### 4. Vermittlung von Werten in Objektivationen und Subjektivationen

Musikkulturelle Wertvorstellungen, die sich in Objektivationen und Subjektivationen manifestieren, sind auf ihre Vermittlung hin zu untersuchen. Mit Vermittlung bezeichnen wir das Wechselverhältnis (die Interdependenz) zwischen Mensch und Kultur, d. h. zwischen den Kulturträgern und den in den musikkulturellen Manifestationen eingegangenen Werten. In musikbezogenen Objekten, Objektivationen

<sup>7</sup> Vgl. L. B. Meyer, 1971 (wie Anm. 2), p. 275.

<sup>8</sup> Der Begriff der musikalischen Matrix ist den Vorlesungen „Zur musikalischen Analyse“ von H. H. Eggebrecht entnommen. Vgl. dazu auch Tibor Kneif: Über funktionale und ästhetische Musikkultur. — Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung 1969, p. 108–122.

und Subjektivationen liegt die Einwirkung (Vermitteltheit) der Gesellschaft im weitesten Sinne mittels symbolisch dargestellten Verhaltens- und Ausdrucksweisen vor. Religiöse oder nationale Lieder partizipieren zugleich auch an einem außermusikalischen Wert- und Funktionszusammenhang. Die Art und Weise wie die Werte und Wertvorstellungen in den musikkulturellen Manifestationen zum Ausdruck gebracht, resp. vermittelt sind, ist von dem Interagieren der Kulturträger (als Einzelne oder als Gruppen) in Beziehung zu den geschichtlichen, kulturellen, sozialen und ökonomischen Systemen bestimmt und in der gegenseitigen Abhängigkeit dieser Systeme bedingt. Z. B. ist das Selbstverständnis des Eidgenössischen Jodlerverbandes weitgehend bedingt durch das kulturpolitische Heimatschutzbewußtsein. Lieder und Texte sind als Manifestationen davon direkt abhängig, ebenso die in den Jodelliedkompositionen vermittelte normative Satz- und Formenlehre. Die Liedtexte sind heute weitgehend das über Bauern aufgestellte Fremdverständnis der in Städten lebenden Angestellten, Beamten und Arbeiter. Das Interagieren der Jodler begreifen wir damit als ein soziales Handeln, als ein Verhalten auf Grund von gemachten Bildern über die Lebenssituation des Bauern. „Der Mensch verhält sich“, nach W. E. Mühlmann, „spezifisch nie unmittelbar zur primären Realität, sondern durch das Medium der Symbolwelt.“<sup>9</sup> Die Symbolwelt steht in einem gebrochenen Verhältnis zur Wirklichkeit, denn das kulturelle System ist in die musikalische Symbolsprache als stereotypisiertes Handeln und Denken eingeflossen. Stereotyp sind etwa die Jodelliedtexte, wie auch die Kompositionen. Den Gründen dieser musikalischen Vereinseitigung und den Bedingungen ihrer Stabilisierung in der Tradierung nachzuforschen<sup>10</sup>, d. h. die Ursachen und Prozesse der Vermittlung von musikalischen Wertsetzungen zu analysieren, geschieht in erster Linie an den konkretisierten Musikgütern und Musiknormen. So wäre etwa der Schlechtwetterruf, darin das unfreundliche Wetter den „besche Judn“ (bösen Juden) angewünscht wird, zu verstehen als objektiviertes Stereotyp kirchlich-politischer Machtverhältnisse, das uns als Wertsetzung aus einer ganz bestimmten „historischen Einheit“<sup>11</sup> in diesem Lied noch vermittelt bleibt.

<sup>9</sup> Vgl. W. E. Mühlmann: Umriss und Probleme einer Kulturanthropologie. In: Kulturanthropologie, hrsg. von W. E. Mühlmann und E. W. Müller. Köln 1966 (Neue Wissenschaftliche Bibliothek 9), p. 25.

<sup>10</sup> Vgl. dazu Arnold Gehlen: Urmensch und Spätkultur. Philosophische Ergebnisse und Aussagen. 2. neubearb. Aufl. Frankfurt a. M. 1964, p. 19.

<sup>11</sup> Zum Begriff der „historischen Einheit“ vgl. man Helmut Seiffert: Einführung in die Wissenschaftstheorie. 4. Auflage Bd. 2. München 1972 (Beck'sche Schwarze Reihe 61), p. 48 f.: „Die Geschichte insgesamt läßt sich also aus Lebenssituationen zusammengesetzt denken, die je nachdem zeitlich, räumlich – oder innerhalb eines raumzeitlichen Komplexes auch anderweitig abgegrenzt werden können. Wir wollen eine solche Teilsituation der Geschichte der Einfachheit halber eine historische (oder geschichtliche) *Einheit* nennen.“ „Historische Einheiten entstehen also stets durch Interpretationen von Lebenssituationen, und ihr Bestehen bleibt von solchen Interpretationen abhängig.“



## 5. *Musikausübung als kommunikatives Handeln*

Die musikkulturelle Symbolwelt bedingt eine gemeinsame Sprache, in der man sich innerhalb eines gesellschaftlichen Systems verstehen kann. Was oben als Objektivation (Werte und Normen) umschrieben wurde, dient in diesem Sinne als Bezugsrahmen für eine gegenseitige Verständigung und für ein gegenseitig verständliches Musikverhalten. Musikausübung und Musikrezeption können wir unter diesem Gesichtspunkt als ein spezifisch kommunikatives Handeln auf Grund von unbewußt oder bewußt gewonnenen und verwendeten Symbolen definieren, wobei das Handeln des einen sich ebenso an jenem des andern orientiert, wie „an Normen und Pflichten ..., die einem Kreis von Menschen tatsächlich für ‚verbindlich‘ gelten.“<sup>12</sup>

Der Musikausübende wie der Musikrezipient ist somit als Agierender stets auf die Funktion von Sachen, Personen, von kulturalen und sozialen Systemen zu beziehen. Musikbezogenes Handeln ist ein sinnbezogenes, da es sich immer nach den bestehenden musikalischen wie auch außermusikalischen Normen und Matrices richtet, sich daran orientiert, damit identifiziert oder davon absetzt. Insofern das Musikhandeln durch die gesamte kulturelle und geschichtliche „Vor- und Mitwelt“ wesentlich mitbestimmt wird, ist dieses durch die jeweiligen außermusikalischen Funktionszusammenhänge verschiedenartig stark geprägt.

<sup>12</sup> Vgl. Max Weber: *Methodologische Schriften*. Studienausgabe. Frankfurt a. M. 1968, p. 308 f. Die Anwendung der Weberschen Klassifizierung von zweckrationalem, wertrationalem, affektuellern und traditionalem Handeln auf das Musizieren vgl. man bei U. Ramseyer, 1970 (wie Anm. 5), p. 9 ff.

## II. THEORIELOSIGKEIT ALS ABGRENZUNGSKRITERIUM DER ETHNOMUSIKOLOGIE

*Theorie ist die unabdingbare und beständige Voraussetzung der als Opus erscheinenden Musik, die die Contemplatio und Cognitio rei in sich aufnimmt, sie als Praxis und Poesis erscheinen läßt und das Opus als artifizielles der Ars zugänglich macht.*

*(H. H. Eggebrecht: Opusmusik, 1973, p. 5.)*

Die oben skizzierte Begriffsfassung zu den musikkulturellen Manifestationen finden sich der Sache nach – wenn auch in graduell verschiedener Ausprägung – ebenso innerhalb der gesamteuropäischen Kunstmusik. Es ist daher unumgänglich, den Gegenstandsbereich der Ethnomusikologie arbeitshypothetisch von jenem der Musikwissenschaft im engeren Sinne abzugrenzen. Dabei sind wir uns bewußt, daß die Abgrenzung des ethnomusikologischen Gegenstandes ein typologisches Kriterium ist, das auf der Modellvorstellung der ‚Theorielosigkeit‘ folkloregebundener Musik beruht, im Unterschied zur theoriegebundenen oder theoriebezogenen europäischen und außereuropäischen Kunstmusik. Insofern dieses Abgrenzungskriterium auch unter dem Gesichtspunkt der wissenschaftlichen Arbeitsteilung zu verstehen ist, impliziert es bereits eine ‚willkürliche‘ Festsetzung in der Abhängigkeit zur heutigen Musikwissenschaft, die sich mit theoriendurchdrungener Kunstmusik, theoriebezogenen Notationssystemen, ganz allgemein mit fixierter Wirkungsgeschichte befaßt, in der objektivierte ‚Theorie‘ in der Wechselwirkung auf die musikalische Praxis zum Ausdruck gebracht ist. Die praktische Relevanz dieser Abgrenzung wird am Gegenstand selber noch aufzuzeigen sein. Indem hier mit dem Abgrenzungskriterium bewußt ein Gesichtspunkt vertreten wird, entgehen wir der Selbsttäuschung, es gäbe ein wissenschaftliches Vorgehen, ohne einzelne Arbeits-hypothesen im voraus in Anwendung zu bringen.<sup>13</sup> Allein schon die Frage nach dem, was beobachtet werden soll, ist ein Vorgriff, der im Lichte einer Arbeits-hypothese geschieht:

Man könnte eine Theorie oder eine Hypothese wirklich sehr gut als die Kristallisation eines Gesichtspunktes oder einer Ansicht beschreiben. Sobald wir nämlich unsere Ansichten zu formulieren versuchen, erhalten wir in der Regel so etwas wie eine Arbeitshypothese; das heißt eine vorläufige Annahme, deren Funktion darin besteht, uns bei der Auswahl und der Anordnung der Tatsachen behilflich zu sein.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Vgl. K. R. Popper: Die offene Gesellschaft und ihre Feinde. Bd. 2. 2. Aufl. Bern 1970 (Smlg. Dap 85), p. 323.

<sup>14</sup> Ibid., p. 322.

Wenn der Begriff der ‚Theorielosigkeit‘ als Abgrenzungskriterium hier eingeführt wird, so ist dies durch die Anregungen der Arbeiten neuesten Datums über den Werk- und den „Opusmusik-Begriff“ angeregt<sup>15</sup>, wobei aber nun der antipodische Gesichtspunkt in das Zentrum der Betrachtung gesetzt wird. Da der Opusmusikbegriff und noch viel allgemeiner der Begriff der Kunstmusik aufs engste mit jeweils einem Kultur-, resp. geschichtsspezifischen Theoriebegriff verbunden ist, ja nur im Denksystem einer Theorie faßbar wird, fragen wir uns in umgekehrter Weise, wo der Begriff der Theoriegebundenheit in der Folklore europäischer, wie auch außereuropäischer Prägung anhebt und seinen Ausgang nimmt. Dabei wird man sich allerdings nicht an einem Theoriebegriff im Sinne der europäischen Kunstmusik (der noch zu ermitteln wäre) orientieren, noch an irgendeinem spezifischen Theoriebegriff, weil man sich damit einem ethnozentrischen Denken auslieferte. Der Theoriebegriff, respektive der Begriff einer Praxis, die mit einem theoretischen Vorverständnis gestalterisch tätig ist, steht demzufolge in Opposition zu jenem Begriff einer Praxis, die nicht, bzw. noch nicht in selbstreflektiertem Verständnis handelt. Dabei haben wir unseren Ansatz von kulturanthropologischer Seite her zu bestimmen, weil das Abgrenzungskriterium arbeitshypothetisch in einem ‚transkulturalen‘ Sinne verstanden wird. Theorie wird somit nicht primär auf künstliche und künstlerische Musikwerk-Kategorien bezogen, sondern auf musikbezogenes Denken, auf Einsicht und Sich-selber-erfahren im Handeln ganz allgemein. Der Theoriebegriff ließe sich wohl aufs engste verknüpfen mit dem Begriff der Schriftlichkeit. Diese erst ermöglicht systematisches Denken und Erfahren, ein Reflektieren auf das anschaulich und konkret gewordene Musikobjekt. Als vergegenständlichter Klang wird das Dinghaft-Gewordene durch die Einwirkung von Anschauung, Reflexion, Regelmäßigkeit, durch Schrifttheorie und die damit ermöglichte systematische Auseinandersetzung zum Kunstgegenstand.

Wenn der ‚naturhafte‘ Mensch – wie Wilhelm E. Mühlmann feststellt – tief atheoretisch ist, seine Einstellung zur Welt somit keine theoretische, sondern eine durch und durch pragmatische (ausgerichtet aufs täglich praktische Leben) ist<sup>16</sup>, so werden wir versuchen, jene kategoriale Abgrenzung zwischen einem *pragmatischen* und einem *theoretischen* Musikverständnis aufzuzeigen. Es ist dies zugleich die Unterscheidung zwischen einer ‚vorwissenschaftlichen‘ und einer ‚wissenschaftlichen‘, einer unsystematischen und einer systematischen Musikeinstellung. „Die

<sup>15</sup> Vgl. Zofia Lissa: Über das Wesen des Musikwerkes. – Die Musikforschung 21, 1968, p. 157–182; H. H. Eggebrecht, Opusmusik. – SMZ 115, 1975, No. 1, p. 2–11; C. Dahlhaus: Plädoyer für eine romantische Kategorie. Der Begriff des Kunstwerks in der neuesten Musik. – Neue Zeitschrift für Musik 130, 1969, p. 18ff.

<sup>16</sup> Vgl. Wilhelm E. Mühlmann: Erfahrung und Denken in der Sicht des Kulturanthropologen. In: Kulturanthropologie, hrg. von W. E. Mühlmann und E. W. Müller. Köln 1966 (Neue Wissenschaftliche Bibliothek 9), p. 160.

[pragmatische] Denkbewegung rankt sich an praktischen Bedürfnissen entlang, und sie kommt zum Stehen, sobald diese Bedürfnisse befriedigt sind, oder als befriedigt erscheinen.“<sup>17</sup> Die handelnde und schöpferische Tätigkeit im Ausüben und Ausführen ist jeweils auf die funktionale Aufgabe und ihren Zweck bezogen. Der musikalische Vollzug innerhalb eines primärfunktionalen Lebenszusammenhanges ist nicht theorie-, sondern brauchumsbezogen. Die pragmatische Musikauffassung ist die ‚naive‘, unmittelbare und laienmäßige Erfahrung oder Ausübung von Musik in einem ‚nicht-literarischen‘ Tradierungszusammenhang. ‚Nicht-literarisch‘ meint allerdings nicht, daß eine schriftlose Kultur notwendige Voraussetzung einer pragmatischen Musikauffassung sei, da auch innerhalb der sogenannten ‚hochzivilisierten‘ Kulturräume schriftlose Tradierungsmöglichkeiten durchaus gegeben sind. Damit ließe sich jene freie, improvisationsartige Praxis des Musizierens, die nicht auf werkgetreuer Kopie der Vorlage basiert, als spontane musikalische Äußerung ebenso dem Bereich der Theorielosigkeit zurechnen. Denn zweifellos ist die schriftliche Fixierung eine nicht zu unterschätzende Voraussetzung zur Theoriebildung, weil die ‚Meta-Reflexion‘ erst vollzogen werden kann, wenn „das Fortgelden des Erworbenen“<sup>18</sup> in objektivierten ‚Werken‘ garantiert und die andauernde, zwischen Objekt und Subjekt sich vollziehende Reflexion auf die kulturelle Leistung geboten ist.

Wie daraus ersichtlich wird, sind die arbeitshypothetischen Formulierungen über die *Theorielosigkeit* (pragmatisches Musikverständnis), die *Theoriebezogenheit* (traditional-theoretisches Musikverständnis) und die *kritische Theoriebezogenheit* (metatheoretisches Musikverständnis) nur idealtypisch zu verstehen, da wir es angesichts der Weitläufigkeit des zugrunde liegenden Betrachtungsfeldes unmöglich detailliert darzustellen vermögen. Zugleich muß betont werden, daß die Übergänge fließende sind, obwohl — wie die Untersuchungen zum Opus-Begriff gezeigt haben — Kriterien zum theoretischen Musikverständnis durchaus mit ausgedehnten Materialbelegen aufzuzeigen wären. Unsere Arbeit wird lediglich zu zeigen haben, wie ein pragmatisches Musikverständnis an einzelnen bestimmten Kriterien in Ansätzen nachgewiesen und in einen Gesamtzusammenhang gestellt werden kann. Damit wird die Fragestellung, mit der der Gegenstand angegangen wird, durch eine Theorie der musikalischen Theoriebezogenheit näher umgrenzt. Ein kulturanthropologisches Vorverständnis wird darin zum Ausgangspunkt genommen. Denn: „Wir können eine Theorie nur dann prüfen, wenn wir nach einem Gegenbeispiel suchen können.“<sup>19</sup>

<sup>17</sup> Ibid., p. 160. Dasselbst vgl. man die Äußerung: „Ich rede von den Naturvölkern, aber ich könnte ebenso auch noch von unserer eigenen Lebenswelt sprechen, mit gradmäßigen Verschiebungen, denn diese Einstellung hat sich durch Jahrhunderttausende in der Menschheit befestigt.“

<sup>18</sup> Ibid., p. 164.

<sup>19</sup> Karl R. Popper, 1970 (wie Anm. 13), p. 330.

### III. IDEALTYPISCHE MODELLE MUSIKALISCHER THEORIEBEZOGENHEIT

#### 1. Das *pragmatische Musikverhalten*

Das *pragmatische Musikverhalten* wird als das primärfunktionale bezeichnet: gemeint ist ein primär laienmäßiges, nicht-theoretisches und oral tradiertes Musikverhalten ohne Bezug auf eine schriftliche Tradition. Dieses aus kulturanthropologischer Sicht verstandene vorthoretische Musikverständnis, das in oraler Tradierung innerhalb eines primärfunktionalen, ritualen Lebenszusammenhangs von Brauchtum, Sitte und Arbeit von Generation zu Generation in offener, d. h. in sich verändernder Form weitergegeben wird, ist als pragmatisches Musikverhalten definiert. Es beruht auf einer konkreten Einstellung den Dingen gegenüber.<sup>20</sup> Diesem Verhalten schreiben wir die Merkmale der nicht-theoretischen Einstellung zu. Mit andern Worten: wo kulturelle Werte ohne ein bewußtes System in einer vorwissenschaftlichen Weise überliefert und nicht in ‚wissenschaftlicher‘ Begrifflichkeit erfaßt werden, sprechen wir von einer pragmatischen Musikauffassung. Das Vollziehen (Ausführen und Aufnehmen) ist Ziel einer funktionalen Handlung. Wohl gibt es bereits innerhalb der Traditionsüberlieferung mündliche Regelanweisungen und Normen zu Aufführungspraktik und musikalischem Verhalten, doch können wir solche noch in der Objektsprache (d. h. Gebrauchssprache) gemachten Äußerungen nicht als Theorie bezeichnen, da diese Aussagen über Objekte und Sachverhalte vorerst noch rein handlungsbezogen bleiben. Dazu kommt, daß die Gebrauchssprache infolge ihrer nicht-literarischen Überlieferung eine relativ unsichere bleibt, weil sie zufälligen Veränderungen und irrealen (also nicht rationalen) Bedingungen in der Überlieferung unterworfen bleibt. „Die mündliche Tradition für die nächste Generation schafft keine totale, sondern nur eine höchst fragmentarische Prämisse.“<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Vgl. dazu den Aufsatz „Abstraktes und konkretes Verhalten“ von Kurt Goldstein und Martin Scheerer. In: Denken, hrg. von Carl Friedrich Graumann, 4. Aufl. Köln 1969 (Neue Wissenschaftliche Bibliothek 3), p. 146–157. Nach ihnen kann man der Außenwelt wie dem inneren Erleben gegenüber eine abstrakte oder konkrete Einstellung beziehen: „*Die konkrete Einstellung ist realistisch*. Sie impliziert keine bewußte Tätigkeit im Sinne eines Denkens, der Bewußtheit oder der Rechenschaft über das eigene Tun. Wir liefern uns Erlebnissen unreflektierten Charakters aus: Wir finden uns auf das unmittelbare Gewahren der gegebenen Sache oder Situation in ihrer Einzigartigkeit beschränkt. Dieses Gewahren mag empfindend oder wahrnehmend sich vollziehen; nie ist es jedoch *durch diskursives Denken vermittelt*. Unser Denken und Handeln wird durch die unmittelbaren Ansprüche gelenkt, die ein bestimmter Aspekt des Gegenstandes oder der außenweltlichen Situation stellt. ... Wir reagieren auf solche Ansprüche unreflektiert, weil sie sich uns als anschauliche Gestalten oder Zusammenhänge im phänomenalen Bereich des Erlebens aufdrängen ...“ (p. 147 f.)

<sup>21</sup> Wilhelm E. Mühlmann, 1966 (wie Anm. 16), p. 164.

Da die ‚kritische und theoretische Distanzierung‘ zur Erfahrungswelt fehlt, orientiert sich das musikbezogene Handeln primär an den gesellschaftlichen Normvorstellungen der traditionellen Überlieferung und nicht an rational erarbeiteten Kriterien.

Das pragmatische Musikverständnis bildet somit für uns den Rahmen innerhalb dessen Musikfolklore definiert wird. In einem späteren Kapitel wird der Begriff der Musikfolklore anhand empirisch erfaßbarer Kriterien erarbeitet, die zugleich die konstituierenden Elemente zur Überprüfbarkeit des nicht-theoretischen Musikverständnisses bilden.

## 2. Das traditional-theoretische Musikverständnis

Das *traditional-theoretische Musikverständnis*, wir nennen es auch sekundärfunktionales, ist ein auf die schriftliche Tradierung reflektierendes und daher von professionellen Bezügen geprägtes Musikverhalten. Die schriftlich fixierte Überlieferung von materiellen Objektivationen setzt „die Erfäßbarkeit des Ganzen in der Vorstellung“. <sup>22</sup> Die musikalischen Phänomene werden geistig durchdrungen und begrifflich erfaßt. <sup>23</sup> Der Tradierungsprozeß wird damit an historische Quellen gebunden und im Unterschied zur mündlichen Überlieferung in der Selektion und Umwandlung systematisiert. Die im pragmatischen Musikhandeln weitgehende Identität von Vorführendem und ‚Schöpfer‘ wird ein zunehmend arbeitsteiliges Verhältnis, bedingt durch die theoretische Reflexion auf den Musikvollzug einerseits und auf die musikalische Gegenständlichkeit der materialisierten Manifestationen andererseits. Das Musikverhalten erfährt dadurch eine zunehmend professionelle Spezialisierung und eine scheinbar weitgehende Autonomisierung vom funktionalen Zusammenhang. Es wird zum Anschauungsfeld per se, wobei gleichzeitig eine neue Indienstnahme durch einzelne Machtverhältnisse vor sich geht, die in der Form von Ästhetisierung und ‚Ideologisierung‘ eine *sekundäre Zweckbestimmung* mit sich zieht. Musik wird ein bewußt gewordenes Mittel zu einem neuen Zweck. „Die ältesten Kunstwerke sind, wie wir wissen, im Dienst eines Rituals entstanden, zuerst eines magischen, dann eines religiösen. Es ist nun von entscheidender Bedeutung,

<sup>22</sup> H. H. Eggebrecht: *Opusmusik* 1973 (wie Anm. 15), p. 28.

<sup>23</sup> „Die abstrakte Einstellung umfaßt in ihrer Reichweite mehr als bloß den ‚realen‘ Reiz. Sie impliziert bewußte Tätigkeit im Sinne eines Denkens, der Bewußtheit und Rechenschaft vom eigenen Tun. Wir transzendieren die unmittelbar gegebene Situation, den spezifischen Aspekt oder den Sinneseindruck: wir abstrahieren gemeinsame von einzelnen Eigenschaften; wir richten uns in unserem Handeln mehr nach einem begrifflichen Gesichtspunkt, sei es einer Kategorie, einer Klasse oder einer allgemeinen Bedeutung, unter die der besondere Gegenstand vor uns fällt. Wir lösen uns von dem gegebenen Eindruck, und das einzelne Ding stellt für uns ein zufälliges Beispiel oder den Vertreter einer Kategorie dar.“ – K. Goldenstein und Martin Scheerer, 1969 (wie Anm. 20), p. 148.

daß diese auratische Daseinsweise des Kunstwerks niemals durchaus von seiner Ritualfunktion sich löst.“<sup>24</sup> Diese weiter dauernde Ritualfunktion, die nun abgelöst ist vom vorthoretischen, pragmatischen Musikverständnis, bezeichnen wir als sekundärfunktional<sup>25</sup>, da das Musikverhalten nicht mehr in erster Linie aus den spontan praktischen Handlungen (als zweckbestimmtes und bedürfnisbefriedigendes) hervorgeht, sondern sich an einem theoretisierenden Mitverständnis orientiert hat, und Musik erst in dessen Abhängigkeit zur wiederholten Aufführung gelangt.

Das traditional-theoretische oder sekundärfunktionale Musikverständnis wird somit als ein die musikalischen Phänomene erklärendes Denken verstanden, das Theorien dazu aufzeichnet und in der Praxis auf sie orientierenden Bezug nimmt. Dieses Musikverständnis definiert den Begriff ‚Kunstmusik‘ umfassender als es im europäisch verstandenen Sinn theoretischer Werkkategorien der Fall ist. Es wäre zu fragen, ob die europäische Kunstmusik nicht vielmehr in einer nur graduell und nicht prinzipiell verschiedenen Theoriebezogenheit zum Ausdruck kommt. Jede Kunstmusik in den verschiedenen Kulturen wäre als verschieden wahrgenommene Chance, somit in ihrem „spezifischen Theoriecharakter“<sup>26</sup> zu analysieren. Die gleichsam „transkulturelle Konstante“ wäre womöglich darin zu erblicken, das sich potentiell in jedem Musakraum Artifizielles findet, das gemeinhin mit dem extensio-nalen Begriff ‚Kunstcharakter‘ bezeichnet wird und das den Begriff einer Theorie erbringen kann, wie dies in der europäischen Musik für lange Zeit mit dem ‚Opus-begriff‘ nahezu identisch blieb.

In dem Augenblick aber, wo die Theorie als rationale Konstruktion sich auf ihr Selbstverständnis hin befragt und ihre eigene Leistung in der Abhängigkeit der herrschenden Sachzwänge erfährt, wird sie eine kritische.

### 3. *Das kritisch-theoretische Musikverständnis*

Das *kritisch-theoretische Musikverständnis* wird als das tertiärfunktionale definiert. Es hinterfragt in der Selbstreflexion das traditional-theoretische Musikverständnis auf seine Wirkungsgeschichte und Ideologieverbundenheit. Es ist ein ideologiekritisches Musikverständnis, versucht das musikalische Denken als historisch, kulturell und industriell determiniertes zu durchschauen und die gesellschaftlichen Bezüge und Verquickungen aufzudecken. Musik wird erkannt als Identifikationsmechanis-

<sup>24</sup> Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. 4. Aufl. Frankfurt a. M. 1970, p. 20.

<sup>25</sup> Zur primärfunktionalen und sekundärfunktionalen Bedeutung der Musik vgl. man auch Ernst Klusen: Volkslied. Fund und Erfindung. Köln 1969. — Derselbe: Das Gruppenlied als Gegenstand. — Jahrbuch für Volksliedforschung 12, 1967, p. 21–41.

<sup>26</sup> Vgl. H. H. Eggebrecht: Opusmusik 1973 (wie Anm. 15), p. 21.

mus einzelner formierter Gruppen, die in Abhängigkeit an ihre Interessen gebunden sind. Die Reflexion auf das eigene musiktheoretische Verständnis macht das Durchbrechen der Normen zu einem bewußten emanzipatorischen Akt, der die im Musikbetrieb herrschenden Vorstellungen und ästhetisierenden Wertsetzungen als Sanktionsgewalt einer ‚Ideologie‘ begreift, sich ihnen daher widersetzt und den Kanon einer selbstgefälligen, affirmativen Theorie kritisiert. Das kritisch-theoretische Musikverständnis versucht, den Gegenstand seiner Betrachtung (Musikvollzug und Musikwerk) mit der eigenen Geschichtlichkeit zu verknüpfen. Der gleichzeitige Versuch, die Einheit mit der Praxis auf einer weiteren Ebene wieder einzufangen, ist geleitet vom Interesse an einer zukünftigen Musikwelt. Das Musikschaffen innerhalb des kritischen Theoriebezuges begreift sich selber nur noch als Durchgangspunkt, als Kritik, die sich selber wiederum der Kritik stellt. – Im europäischen Bereich wäre dies allenfalls mit „Anti-Opusmusik“ – oder weniger negativ gefaßt – mit dem „kritischen Opusmusik-Begriff“ zu umreißen.

Es ist nun nicht unsere Absicht, die Theoriebezogenheit der europäischen und nicht-europäischen Kunstmusik näher zu untersuchen. Das arbeitshypothetische Skizzieren der verschiedenen Grade und Arten von Theoriebezogenheit dient uns lediglich dazu, den Rahmen für die Ethnomusikologie abzustecken und diese innerhalb einer übergeordneten Konzeption von Theoriebezügen zu sehen. Die Notwendigkeit ergibt sich nämlich dadurch, daß im Bereich des Musikfolklorismus der Theoriecharakter bereits eine Rolle zu spielen beginnt, weil einerseits Musikfolklore als touristisches oder lokalpatriotisches Mittel eingesetzt wird, und weil man andererseits beginnt, selber kompositionstechnische Anleitungen und kritische Äußerungen (z. B. eine Art Werkbesprechung) zu liefern. In jedem Fall ist das jeweilige Verhältnis zwischen Theorielosigkeit und Theoriebezogenheit ein wichtiger Gesichtspunkt in der Analyse des Musikfolklorismus. Diese Theoriebezogenheit ist allerdings immer zu sehen in der Überlagerung von Musikfolklore einerseits und ‚hoher Kunst‘ andererseits. Darin manifestiert sich der Zusammenprall eines nicht-theoretischen mit einem theoretischen Musikverständnis in der Form der Gleichzeitigkeit „gesellschaftlicher Ungleichzeitigkeiten“.<sup>27</sup> Dieses Phänomen des „cultural lag“<sup>28</sup> bedingt denn auch, daß ein pragmatisches Musikverständnis sich nicht ohne weiteres in das ‚fortgeschrittene‘ theoretische wandeln wird, sondern sich vorerst an der der Musikfolklore am ehesten möglichen, einfachsten Theorie orientiert, d. h. aus dem Pluralismus des Angebotenen sich den einfachsten Weg sucht.

<sup>27</sup> Vgl. Wolfgang Emmerich: Zur Kritik der Volkstumsideologie. 1. Aufl., Frankfurt a. M. 1971, p. 22.

<sup>28</sup> Mit „cultural lag“ wird jener Phasenunterschied bezeichnet, „der sich dort auftut, wo Strukturelemente, ‚institutions‘ usw. sich mit ungleicher Geschwindigkeit entwickeln. Es gibt keine Kultur ohne eine Anzahl solcher Phasenunterschiede.“ (P. J. Bouman: Grundlagen der Soziologie. Stuttgart 1968, p. 123).



Von daher ist es verständlich, wenn die pragmatisch orientierte Musikfolklore sich anschickt zur vereinfachten Theorie ‚von oben‘ zu werden und vorerst nur einen ‚naiv‘ verstandenen Theoriecharakter (in der Auswahl des Dargebotenen) formulieren kann. Musikfolklorismus in seiner ‚naiven‘ Theoriebezogenheit kann daher immer nur als Wechselverhältnis zu jenem Kulturgut gesehen werden, von dem das ‚Angebot‘ ausgeht und von dem her eine ‚Auswahl‘ getroffen wird. Dieser Prozeß der wechselseitigen Beeinflussung, wie er sich auch zwischen Kunst- und Volksmusik immer wieder gezeigt hat, wird infolge der Kommunikationsmittel aber mehr und mehr zu einem übergewichtigen Machtgefälle von seiten der industrialisierten Kulturräume. Der Kulturindustrie-Export bringt in den Prozeß der Akkulturation<sup>29</sup> ein einseitiges Machtgefälle gegenüber bis anhin geschlossenen ‚eigenständigen‘ Kulturräumen — insbesondere gegenüber der Dritten Welt — und stellt damit die Frage nach der wirklichen Möglichkeit einer integrativen Bewältigung. Die Unmöglichkeit der Musikfolklore, nicht in die Abhängigkeit der Massenkommunikationsmittel zu geraten, die Schwierigkeit ein pragmatisches, weitgehend brauchungsgebundenes Musikverhalten mit einer Theorie ‚von außen‘ in Einklang zu bringen, ohne daß sich dieses letzten Endes als retrospektive Ideologie zeigt, die Schwierigkeit aber auch spezifisches Theorieniveau nicht ‚trivialisieren‘ zu integrieren, zeitigt jene Begleiterscheinungen, die mit einem ‚naiven‘ Theorieverständnis Hand in Hand gehen.

#### 4. Das ‚naiv‘-theoretische Musikverständnis

Mit ‚naiv‘-theoretischem Musikverständnis bezeichnen wir demnach jenes Musikverhalten, das aus der Musikfolklore hervorgegangen ist und sich vorerst unbewußt, aber bald mehr und mehr bewußt am Stand einer bereits vorhandenen musiktheoretischen Einstellung orientiert. Musikfolklore trachtet, im zeitlichen und räumlichen Nachhinken Elemente einer ihr ‚fremden‘ Kultur zu integrieren. Diese Elemente erscheinen als verspätetes oder „gesunkenes Kulturgut“. In seinem Bezugspunkt setzt dieser „cultural lag“ das kritisch-theoretische Musikverhalten von außen bereits voraus. — Das ‚naiv‘-theoretische Musikverständnis ist z. B. gegeben, wo Folklore-Musik für ihre mehrstimmige Ausweitung sich noch im 20. Jahrhundert streng an den romantischen Liedsatz hält. Der übernommene Theoriecharakter erscheint so aus dem Blickwinkel der ehemals vortheorietischen Musikfolklore als

<sup>29</sup> Wir beziehen uns hier auf den von W. E. Mühlmann definierten Begriff im ‚Wörterbuch der Soziologie‘ 1969 (wie Anm. 4), p. 13: „Akkulturation ist der Erwerb von Elementen aus einer fremden Kultur durch die Träger einer gegebenen Kultur.“ Vgl. v. a. The Social Science Research Council. Summer seminar on acculturation, 1953: Acculturation, an exploratory formulation. — American Anthropologist 56, 1954, p. 973–1002 (mit ausführl. Bibliogr.).

‚Emanzipation‘, vom Blickpunkt der ‚neuesten‘ Kunst aber doch wieder als Retrospektive. Da das Beharrungsvermögen der eigentlichen Folklore wesensgemäß stabiler ist, erliegt sie leicht der Gefahr, in dem Anfangsstadium der Akkulturation zu stagnieren und das ‚Naiv-Übernommene als das ihr Wesenhafte, Authentische und Unveränderliche auszugeben.

Das pragmatische Musikverhalten (in Musikfolklore), das traditional-theoretische Musikverhalten (in Kunstmusik) und das kritisch-theoretische (im emanzipatorisch orientierten Kulturverständnis) als idealtypisierte Einteilungskriterien sind in den Grenzen allerdings fließend zu verstehen. Auch ist das ‚naiv‘-theoretische Musikverständnis (im Musikfolklorismus) als Übergangsphänomen, mitbedingt durch den Prozeß der Akkulturation, sowohl weiträumig wie auch kleinräumig zu erfassen. Eine elitäre Deklassierung von musikkulturellen Erscheinungen als „Trivialität“, „Kitsch“, „Sentimentalität“ etc. ist insofern inadäquat, als die Kritik den darin objektivierten Bewußtseinsstand gar nicht mitreflektiert, und sie sich – ein einzelnes Musikverhalten ins Zentrum stellend – über die andern hinwegsetzt, d. h. eigene Wertvorstellungen und eigenes Bewußtsein als vorrangig verfißt, ohne auch nur die einzelnen Prozesse der Theoriebezogenheit in ihrem zeitlich-kulturellen Ablauf mitzudenken. Das will natürlich nicht heißen, daß unter dem Gesichtspunkt einer ‚kultur-relativistischen‘ Einstellung einzelne Erscheinungen musikalischen Verhaltens nicht rational kritisierbar sind.

\*\*\*\*

Wenn vorerst Ethnomusikologie durch den Begriff des pragmatischen Musikverständnisses und dessen Theorielosigkeit abgegrenzt wurde, so muß nun allerdings auch das ‚naiv‘-theoretische Musikverhalten des Musikfolklorismus miteinbezogen werden, denn in ihm sind Folklore-Elemente, wenn auch in einer neuen Form der Tradierung, noch durchaus vorhanden. Sie werden erst allmählich der Theorie zugänglich, aber der Bezug zum ehemals pragmatischen Musikverhalten besteht als Ausgangsbasis im Musikfolklorismus weiter.<sup>30</sup>

Die oben formulierten „faktischen Durchschnittsinhalte“<sup>31</sup> der verschiedenen Möglichkeiten von Theoriebezogenheit sind nicht als evolutionistische Reihenfolge ihrer zeitlichen Entwicklung zu sehen. Denn das Idealtypische kann wohl einerseits auf kulturelle Phänomene in Anwendung gebracht werden, ist aber gleichzeitig auch innerhalb des individuellen und situationsgebundenen Musikverhaltens zu sehen.

<sup>30</sup> Vgl. dazu das folgende Kapitel.

<sup>31</sup> Vgl. Max Weber, 1968 (wie Anm. 12), p. 163, („Beispiel einer ‚idealtypischen‘ Begriffsbildung“).

#### IV. MUSIKFOLKLORE UND MUSIKFOLKLORISMUS

*Folklore war das komplexe, aus gesprochenen Texten, Melodien, Gesten, Riten und Bräuchen bestehende Orientierungs-, Zeichen- und Legitimationssystem archaischer, meistens ländlicher Kulturenklaven, die durch ihre Tradition an die Vergangenheit gebunden waren und für welche Gegenwart und Zukunft im wesentlichen Projektionen dieser Vergangenheit waren.*

(Arnold Niederer: *Manipulierte Folklore* 1972, Maschinenschr., p. 2.)

*Folklore ist kein opus, weil sie theorielos existiert.*

(H. H. Eggebrecht: *Opusmusik*, wie Anm. 15, p. 8.)

Der Terminus „Folk-Lore“ (im Sinne von „Wissen, Lehre und Weisheit des Volkes, d. h. „Glaube ohne Dogma“, oder „Praxis ohne Theorie“) <sup>32</sup> erschien zum erstenmal 1846 in der Londoner Wochenschrift „Athenaeum“ in einem Aufsatz von W. J. Thoms. <sup>33</sup> In der Zwischenzeit ist der Begriff „Folklore“ verschiedentlich verwendet und definiert worden. Allein schon in „Funk & Wagnalls Standard Dictionary of Folklore, Mythology, and Legends“ (New York 1949) wurden über zwanzig Definitionen gegeben. Davon ausgehend, soll hier versucht werden, die Aspekte der „Folklore“ in einzelnen Hypothesen und im direkten Bezug auf das Material zu umreißen. Zudem wird als zweiter Begriff der des „Folklorismus“ eingeführt, der 1962 erstmals von Hans Moser in der Zeitschrift für Volkskunde <sup>34</sup> formuliert wurde. Sowohl Folklore als auch Folklorismus werden im spezifischen Sinne auf das volksmusikalische Musizieren angewendet. Wir sprechen dann von Musikfolklore <sup>35</sup> und Musikfolklorismus, wobei – im Unterschied zu Folklore, resp. Folklorismus – Märchen, Legenden, Erzählungen, Glaubens-, Wetter- und Zauberregeln (d. h. die rein verbalen Folklore-Elemente) ausgeschlossen sind.

<sup>32</sup> Vgl. A. Niederer: *Manipulierte Folklore*. Zürich 1972 (Ms. p. 1f.), resp. A. Varagnac: *Civilisation traditionnelle et genres de vie*. Paris 1948 (Sciences d'aujourd'hui), p. 366: „Croyances collectives sans doctrine, pratiques collectives sans théorie, elles n'avaient d'autre cohérence que celle du genre de vie.“

<sup>33</sup> Vgl. R. M. Dorson: *Peasant customs and savage myths. Selections from British Folklorists*. Vol. 1. London 1968, p. 51 ff. und A. Niederer, 1971 (wie Anm. 32).

<sup>34</sup> Hans Moser: *Vom Folklorismus in unserer Zeit*. — *Zeitschrift für Volkskunde* 58, 1962, p. 177–209.

<sup>35</sup> Vgl. Béla Bartók: *Musikfolklore*. — *Musikblätter des Anbruch* 1, 1919, p. 102–106.

## 1. Musikfolklore

Der Begriff Musikfolklore im engeren Sinne ist nach unserer Fassung zu beziehen auf alle traditionellen, mit der mündlichen Überlieferung verbundenen musikkulturellen Phänomene „nicht-literarischer“ Existenz, wobei Lieder etwa, die schriftlich bereits fixiert, durchaus noch der Folklore zuzurechnen sind<sup>36</sup>, solange ihre Tradierung weiterhin auf mündlicher, theorieloser und auch laienmäßiger Primärfunktion beruht. Die Phänomene der Folklore werden von daher mit einzelnen Arbeitskriterien durch folgende Beziehungspunkte bestimmbar:

- zu dem pragmatischen Musikverhalten (nicht-theoretische Einstellung) anhand der Objektivationen und Subjektivationen,
- zu dem *oral-auralen*<sup>37</sup>, *nicht-literarischen Tradierungsprozeß* anhand der Vermittlung von musikkulturellen Werten,
- zu dem *primärfunktionalen Traditionsbezug* (Lebenszusammenhang) anhand des Eingebettetseins in Brauch, ‚Sitte‘ und Arbeit,
- zu den *traditional-musikethnischen Gruppen*.<sup>38</sup>

Von hier aus ist zu fragen, ob zum Phänomen Musikfolklore einzelne Kriterien aufgestellt werden können, die am Material empirisch überprüfbar sind. Wenn Folklore mit Arnold Niederer zu definieren ist als ein „Orientierungs-, Zeichen- und Legitimationssystem“<sup>39</sup>, so weisen diese drei Begriffe im wesentlichen auf Interaktion (Kommunikation), auf Symbolwelt und auf kulturelle Manifestationen im spezifischen Sinn hin. Damit ist Musikfolklore wiederum nicht vom musikalischen Inhalt her begriffen, sondern von den bestimmenden formalen Eigenschaften kommunikativen Musikverhaltens.

Um Musikfolklore gegenüber der ‚Kunstmusik‘ und gegenüber dem Folklorismus abgrenzen zu können, wird anhand der Oppositionsbegriffe des „Musikwerks“ versucht, die Erscheinungen der Folklore in einzelnen Merkmalen festzuhalten<sup>40</sup>:

<sup>36</sup> Zu den zahlreichen Folklore-Definitionen vgl. man Funk & Wagnalls Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend. Vol. 1. (Ed.) Maria Leach and Jerome Fried. New York 1949, p. 398–403.

<sup>37</sup> Vgl. Charles Seeger: Oral tradition in Music. In: Funk & Wagnalls Standard Dictionary of Folklore (wie Anm. 36), Vol. 2, p. 825–829.

<sup>38</sup> Vgl. dazu das folgende Kapitel über die Musikgruppe.

<sup>39</sup> Vgl. das Eingangszitat dieses Kapitels.

<sup>40</sup> Die Enumeration der Merkmale zum Werk-Begriff vgl. man bei Zofia Lissa: „Über das Wesen des Musikwerkes“ (wie Anm. 15) und bei H. H. Eggebrecht: „Opusmusik“ (wie Anm. 15) wie auch bei Stefan Kunze: „Werkvorstellung in neuer Musik. Anmerkungen zu Schönbergs Bläserquintett op. 26.“ In: Zwischen Tradition und Fortschritt. Über das musikalische Geschichtsbewußtsein, hrg. von R. Stephan. Mainz 1973 (Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung 13), p. 66 ff.

- a) Musikfolklore basiert in ihrem Vollzug auf *keiner Notenschrift-Fixierung*. Die musikalischen Gebilde sind keine fixen Objekte. Die partielle Identität von wiederholbaren Musikgebilden (Liedern und Instrumentalstücken) beruht auf einem *Modell und dessen Variationen* („keine Wesenseinheit, sondern eine Wesensgleichheit“ in der „Polyversionalität“<sup>41</sup>).
- b) Das Spezifische der Musikfolklore ist *Variabilität*<sup>42</sup> und daher als einmalige individuelle Erscheinung *nicht beliebig reproduzierbar*.
- c) Die Variabilität ist nachzuweisen als *Ergebnis von Subjektivationen* (Singmanier, produktives Umsingen) und ‚*Lückenhaftigkeit*‘ (z. B. des Gedächtnisses) im *Prozeß der Überlieferung*.
- d) Musikgebilde der Folklore, „die in ihrer ursprünglichen Gestalt einem individuellen Impuls entspringen, kristallisieren sich durch Aufschichtung ihrer Merkmale schon in einem kollektiven Prozeß heraus“<sup>43</sup>, sie partizipieren am *Umgestalten* und an der *Selektion* innerhalb einer musik-ethnischen Gruppe. Der Prozeß der *verändernden Praxis* kommt, solange die mündliche Tradierung bestehen bleibt, nie zum endgültigen Abschluß,
- e) Folkloristische Musikgebilde sind von ihrer musikalischen ‚Form‘ her in Ablauf und Dauer *nicht endgültig abgeschlossen*, sie stellen *kein Ganzes* dar, ihre Formverläufe sind nicht determiniert.
- f) Folklore-Musik ist in *direkter Funktionalität* zu rituellen, magischen und ähnlichen brauchstumsgebundenen Handlungen zu sehen. Sie ist Bestandteil zweckgerichteter Verhaltensformen.
- g) Jeder ‚usuelle‘ Vollzug von Musikfolklore ist eine — unter vielen anderen Möglichkeiten — im Augenblick der *Improvisation* oder eines improvisationsähnlichen Verhaltens wahrgenommene und konkretisierte Chance.
- h) Musikfolklore untersteht den Gesetzen der äußerlich formalen *Unbeständigkeit*, der *Veränderlichkeit* und der *Zufälligkeit* (Situationslogik).
- i) Der Lernprozeß in der Folklore-Musik basiert auf der *auditiven Vermittlung* ‚nicht-literarisch‘ gebundenen Wissens und Handelns.
- k) Die Ausbildung in Musikfolklore und die Ausübung basieren auf Imitation und dienen *nicht zu bloßen Unterhaltungszwecken*.

<sup>41</sup> Vgl. Zofia Lissa, 1968 (wie Anm. 15), p. 162.

<sup>42</sup> Ibid., p. 162. Wir beziehen uns hier auf die 2 Begriffsvorschläge von Zofia Lissa: 1. Variabilität, „für die Bezeichnung nicht festgesetzter Varianten eines Musikgebildes, die in der Folklore auftreten, jedoch dem in der gegebenen ethnisch-sozialen Gruppe gültigen Modell treu bleiben, und [2.] ‚Polyversionalität‘ musikalischer Gebilde und Werte für die Bezeichnung festgesetzter Abarten. Als Beispiel der Polyversionalität kann der altrömische, Mailänder und mozarabische Choral gelten.“ — Wie weit im Bereich des schriftlichen Tradierungsprozesses die „verändernde Überlieferung“, im Gegensatz zu der „bewahrenden Überlieferung“, noch ein letzter Ausläufer folkloristischer Polyversionalität ist, kann hier nur als Frage aufgeworfen werden.

<sup>43</sup> Ibid., p. 163.

- l) In der Folklore-Musik besteht *keine reine Vorführungspraxis*. Musik ist primärfunktional in Brauchtum integriert.
- m) Die Unterscheidung zwischen *Komponist (Produzent) und Interpret (Reproduzent)* ist *unwesentlich*.
- n) Folklore-Gebilde entstehen in einem andauernden Prozeß der *wiederholten Neuschöpfung* und der *verändernden Re-Interpretation*, der sich auf mehrere Individuen und über Generationen ausdehnen kann.
- o) Musikfolkloristische Gebilde manifestieren sich in ihrer *Flexibilität* als veränderbare Überlieferung.
- p) Die Musikfolklore unterscheidet sich in ihrer Theorielosigkeit vom musikalischen Werk gerade darin, daß keine „Wechselbeziehung von schriftlich-anschaulicher Fixierung, klingender Erscheinung, Konstruktion, Fortschreitungsprinzip und dem Besonderen der Konzeption“<sup>44</sup> besteht.
- q) Musikfolkloristische Gruppen stellen *keine geschichtlichen Betrachtungen* über die Musik an. Ihr Wissen („Folk-Lore“) darüber ist ein mythisches, sagengebundenes oder erzählendes. Es gibt *keine Sprache über die konkret vollzogene Musikausübung*.
- r) Innerhalb folkloristischer Musikgruppen gibt es *keine feste, in Regeln gefaßte ‚Kompositions‘-Vorstellungen*. Den musikalischen Phänomenen liegen objektivierte, meist unbewußt gebliebene Muster zugrunde, die als solche nicht begrifflich erfaßt werden.

Diese einzelnen Thesen zur Musikfolklore sind weiterhin beständig zu überprüfen, zu differenzieren und womöglich auszuweiten. Sie sind besonders auch in ihren Übergangserscheinungen zum Folklorismus hin in Anwendung gebracht. Musikfolklorismus wird – analog zur Musikfolklore – nicht primär durch das musikalische Material bestimmbar, sondern als eine weitere typische Form, durch das musikbezogene Verhalten und die musikbezogene Einstellung.

<sup>44</sup> Stefan Kunze: Werkvorstellung in neuer Musik, 1972 (wie Anm. 40), p. 71.

## 2. Musikfolklorismus

*Der Folklorismus [ist] ein soziokulturelles Phänomen, das durch die sekundäre Vermittlung und Vorführung von Traditionen der Volkskultur [der Folklore] definiert ist.*

*(Wolfgang Emmerich: Zur Kritik der Volkstumsideologie 1971, p. 128)*

Im Unterschied zur Folklore, deren Überlieferungsprozeß sich vorwiegend auf die schriftlose („geistige“) Kultur<sup>45</sup> beschränkt, setzt der Folklorismus die schriftliche („materielle“) Manifestation voraus. Denn, wenn zu den Merkmalen des Folklorismus ja doch „das So-tun-als-ob, die Berufung auf das hohe Alter bei neuen Formen, die Signatur Tradition bei Regressionen, die künstliche Patina, das Pochen aufs Ganze und aufs Ursprüngliche“<sup>46</sup> gehört, so ist darin weitgehend der Rücklauf-effekt<sup>47</sup> der Volksforschung vermittelt, die in ihrer ‚Echtheitsbetonung‘<sup>48</sup> – schon seit Herders Sammeltätigkeit mit alt, schön, national und einfach<sup>49</sup> – und in der ‚Wende zur Natur‘ immer wieder präskriptive Wertsetzungen vertrat. Gerade die Volksforschung hatte, getragen vom Ressentiment gegen die industrialisierte Welt, zu lange versucht, auf eine angeblich „heile“ Welt zurückzugreifen. Was sie aus die-

<sup>45</sup> Vgl. dazu Arnold Niederer: Manipulierte Folklore, 1972 (Maschinenschr.), p. 1; ebenso: Actes du Congrès International d'Ethnologie Régionale 1955. Arnheim 1956, p. 137. „Geistige“ und „materielle Kultur“ sind hier zu verstehen in Annäherung an die Unterscheidung zwischen literarischen und nicht-literarischen Existenzformen, resp. zwischen vorthoretischer und theoretischer Einstellung.

<sup>46</sup> Hermann Bausinger: Zur Kritik der Folklorismuskritik. In: Populus revisus. Beiträge zur Erforschung der Gegenwart. Tübingen 1966 (Volksleben. Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts der Universität Tübingen, hrsg. v. H. Bausinger, Bd. 14), p. 72.

<sup>47</sup> Vgl. dazu Martin Scharfe: Dokumentation und Feldforschung. – Zeitschrift für Volkskunde 65, 1969, p. 229: „Die wohl imposanteste Rücklauferscheinung ist der Folklorismus, über den es in den letzten Jahren wahrscheinlich deshalb so interessante und fruchtbare Diskussionen gegeben hat, weil er sich nicht in den herkömmlichen Kanon der volkskundlichen Forschungsgegenstände einfügte und daher zu neuen Denkbahnen zwang.“

<sup>48</sup> V. a. Walter Wiora: Das echte Volkslied. Heidelberg 1950. Als Kritik zur Echtheitsproblematik vgl. man Carl Dahlhaus: Zur Dialektik von ‚echt‘ und ‚unecht‘. – Zeitschrift für Volkskunde 64, 1968, p. 57: „Echtheit ist ein Reflexionsbegriff, zu dessen Wesen es gehört, daß er über sein Wesen täuscht ... Es scheint pointiert ausgedrückt, als sei das sekundäre, reflektierte Volksliedsingen, das sich als ‚ursprünglich‘ begreift, obwohl es abgeleitet ist, zu eben der ‚Unechtheit‘ verurteilt, der es gerade entkommen möchte, so daß es in der inneren Konsequenz der ‚Folklore‘ läge und nicht ein zufälliges, sie von außen ergreifendes Mißgeschick wäre, wenn sich die Schlagerindustrie ihrer bemächtigt. Das Echte ist, als Setzung der Reflexion und des Wunsches, nach seinen eigenen Kriterien unecht.“

<sup>49</sup> Vgl. J. G. Herder: Vorrede. Zu: Alte Volkslieder. Erster Theil. Altenburg 1774. (Herders sämtliche Werke, hrsg. von B. Suphan. Bd. 25. Berlin 1885, p. 5 ff.); derselbe: Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker. In: Von Deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter. Hamburg 1773. (Herders sämtliche Werke, hrsg. von B. Suphan. Bd. 5, p. 159 ff.)

ser herausgerettet hatte, bot sie oft in historisierend konservativer Kulturkritik wieder an. Diese Art von Volksforschung zehrte lange von einem retrospektiv orientierten Musikverständnis, das im Retten und Sammeln dem vermeintlichen Verfall eines idealen Urzustandes Einhalt gebieten wollte.

Wo Volksforschung sich anschickt, im „Mutterboden“<sup>50</sup> und in der „Urverbundenheit“<sup>51</sup> eine verklärende Theorie den „unteren“ Gesellschaftsschichten anzubieten, sehen sich die Träger der Musikfolklore vor eine sich ihnen anbietende und theoretisierende Auffassung gestellt, die zu integrieren, weil gleichsam aus den sekundären Händen der ‚Gelehrten‘ angeboten, gutgläubig vonstatten geht. Der Folklorismus sieht sich damit vor das Problem der Akkulturation von pragmatischem und kultur-kritischem Musikverständnis gestellt. Darin spiegelt sich vorerst die integrative Bewältigung des von ‚oben‘ Aufoktroierten. Folklore wird von außen her folklorisiert<sup>52</sup> und „aus zweiter Hand“ im theoretischen Überbau historisiert. Der Folklorismus ist im Anfang das Produkt von Rollenerwartungen<sup>53</sup> seitens der Volksforscher und gründet mit dieser äußeren Abhängigkeit im kulturellen Gefälle. Die folklorisierten Erscheinungen sind demzufolge nicht einer oberflächlichen Kulturkritik aussetzbar, sondern von den gesellschaftlichen Problemen her zu befragen:

Eine Gesellschaft, der der natürliche Zusammenhang ihrer Mitglieder abhanden gekommen ist, produziert im Folklorismus eine Ersatzkultur, die mehrere Funktionen zu erfüllen vermag: die Welt der Folklore als eine pittoreske, „natürliche“ und sozial utümliche (nämlich bäuerliche) Welt kompensiert, vermittelt des Kontrastes und der Regression, den Verlust der heilen Welt. Im Zur-Schau-Stellen von Bräuchen, Trachten und Tänzen, im Absingen von Liedern und der Bewunderung weckenden Produktion von „Volkskunst“ (Souvenirs u. a.) vermittelt sich vermeintliche Volkskultur als „schöne Erscheinung“, ausgestattet mit einer Fülle ästhetisch-theatralischer Eigenschaften, womit ein gesteigertes Repräsentationsbedürfnis der Menschen befriedigt wird. Neben der Würdigung von außen führen folkloristische Demonstrationen eine Festigung der jeweiligen Gruppe im Innern herbei ...“<sup>54</sup>

<sup>50</sup> Vgl. Albrecht Dieterich: Über Wesen und Ziele der Volkskunde. In: Volkskunde, ein Handbuch zur Geschichte ihrer Probleme, hrg. von Gerhard Lutz. Berlin 1958, p. 81.

<sup>51</sup> Vgl. Viktor von Geramb: Urverbundenheit. In: Volkskunde, ein Handbuch zur Geschichte ihrer Probleme, hrg. von Gerhard Lutz. Berlin 1958, p. 202–228.

<sup>52</sup> Mit „folklorisieren“ bezeichnen wir ganz allgemein die Historisierung und damit auch Rationalisierung der Folklore. Zugleich verwenden wir das Adjektiv „folkloristisch“ – wie es laut Duden heißt – als auf die Folklore bezüglich, dagegen „folklorisiert“ als auf den Folklorismus bezüglich.

<sup>53</sup> Hermann Bausinger: Zur Kritik der Folklorismuskritik. In: Populus revisus. Beiträge zur Erforschung der Gegenwart (Volksleben. Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts der Universität Tübingen, hrg. von H. Bausinger, Bd. 14). Tübingen 1966, p. 69.

<sup>54</sup> Wolfgang Emmerich: Zur Kritik der Volkstumsideologie. Frankfurt a. M. 1971, p. 128 f. Dušan Holý sieht diese Funktionsverschiebung vor allem im Zusammenhang mit den erhöhten Ansprüchen öffentlicher Vorführungen, die dann zur Bildung von eigentlichen „Ensembles“ führen. In dieser Anpassung des Folklorematerials an eine höhere Stilisierungsstufe liegt nach



Diese Funktionsverschiebung der Folklore zur ästhetisch-emotionalen Schaustellung im Folklorismus mündet in den Bereich des Sekundärfunktionalen<sup>55</sup>: Der Prozeß ist als Innovation zu vergegenwärtigen, worin Wiederbelebung, Industrialisierung, sozio-ökonomische Bedingungen, Traditionalismus, Stereotypisierung und Erstarkung gruppenspezifischer Identifikationsgefühle sich als Schlüsselbegriffe anbieten.

Die Wiederbelebung von ‚ursprünglicher‘ Folklore scheint als Bewegung sich immer dann herauszubilden, wenn verschwindende Lebensgewohnheiten eine Verlusterfahrung bewirken. Sie entspringt im wesentlichen einer historischen Kenntnis vergangener Zeiten und ihrer historisierenden Auffassung von der Gleichwertigkeit jeder geschichtlichen Einheit. Nicht selten offenbaren sich in dieser Verlusterfahrung Ressentiments gegenüber einer ‚unbewältigten‘ Industrialisierung, die als Verunsicherung alter Lebensqualitäten empfunden wird. Mit dem Zusammenprallen pluralistischer Kulturerfahrungen in den Massenkommunikationsmitteln und der daraus erschaubaren ‚erweiterten‘ Welt setzt jene Eigenerfahrung der Folklore-Gruppe ein, die erst in dem wahrgenommenen Anderssein fremder Möglichkeiten zum Selbstbewußtsein kommt. Das ‚reichere‘ Kulturleben von Fremdgruppen wirkt einerseits auf das eigene Identitätsgefühl dermaßen suggestiv und attraktiv, daß die Tendenz dahin laufen kann, den „Reiz des Neuen“ in die eigene Folklore-Gruppe zu tragen und zu integrieren (positive Innovation), oder die Phänomene von außen werden als Identitätsverunsicherung erfahren und führen – auf dem Umweg einer reflektierten Abwehrreaktion dem Fremden gegenüber – zu einer eigenen Erstarkung in ethnozentrischer Überbetonung (negative Innovation).

Nach H. Bausinger scheint der Folklorismus „weniger bestimmten ethnischen Bedingungen als vielmehr einer generellen Entwicklungsphase zuzuordnen zu sein“:

... in ethnologischen Termini könnte man vielleicht sagen, daß die Vorstufen des Folklorismus in Erscheinung treten, wo ‚tribal culture‘ von ‚folk culture‘ abgelöst wird, und daß er zur vollen Ausprägung gelangt in der Degenerationsphase der ‚folk culture‘, also als Ausdruck und gleichzeitig Vehikel des Übergangs zur industrialisierten und damit auch generalisierten Kultur.<sup>56</sup>

Holý neben der Gefahr des nur äußerlich Gefälligen zugleich auch die fruchtbare Möglichkeit künstlerischer Weiterentwicklung. (Die Folkloremusik – ihre Schöpfer und Konsumenten. Referat. 1972, Maschinenschr., p. 7 und p. 5.)

<sup>55</sup> Wir geben hierzu eine Definition zum Folklorismus von Wolfgang Brückner wieder, die allerdings nur negativ einseitig unter dem Gesichtspunkt der sozio-ökonomischen Probleme betrachtet werden will: „Folklorismus bedeutet Heimat aus zweiter Hand. Volkstümliche Motive und formale Tendenzen gewinnen, losgelöst von tatsächlichen oder vermeintlichen Zusammenhängen der Vergangenheit, einen eigenständigen Warencharakter, werden zum stimulierenden Fetisch für Absatzförderung und Weltanschauung. Das ist sekundäre, verwaltete Volkswelt.“ (Heimat und Demokratie. Gedanken zum politischen Folklorismus in Westdeutschland. – Zeitschrift für Volkskunde 61, 1965, p. 213.)

<sup>56</sup> Herman Bausinger: Folklorismus in Europa. – Zeitschrift für Volkskunde 65, 1969, p. 5.

Somit wäre das Phänomen des Folklorismus zu erklären als Phänomen des Übergangs in der retardierenden Lösung der Alternative von einem geschlossenen vortheoretischen zu einem sich öffnenden theoriebezogenen Denken. Die positive Innovation versucht den Zirkel alter Normvorstellungen, Werte und Symbole zu erweitern, während die negative Innovation – als Theorie formuliert – versucht, das Geschlossenein des ehemaligen kulturellen Systems durch Abhebung gegenüber dem Fremden hinüberzuretten und zu bewahren, wobei die „Grenze einer Kultur ‚nach außen‘ hin“ daliegt, „wo sie von den Trägern dieser Kultur selbst gesehen wird“.<sup>57</sup> Der Wandel von Folklore zu Folklorismus wird demgemäß aus dem Blickpunkt des erstarkten Bewußtseins ihrer Kulturträger erfassbar, und er ist anhand einer sekundären Überschichtung der alten Folklore nachzuweisen. Folklorismus definieren wir dementsprechend als Historisierung und Rationalisierung jener Folklore-Elemente, die im Bewußtsein ihrer Träger eine gruppenspezifische Geltung erlangt haben.<sup>58</sup> Vom musikalischen Material her läßt sich die Affinität zum gruppenspezifischen leicht feststellen, etwa darin, daß Volkslieder aus dem primärfunktionalen Lebenszusammenhang mit einer (nun theoretisierenden) Harmonielehre überschichtet werden. Jenes folklorisierte Musikmaterial, das für die Gruppe weiterhin im Identifikationsgefühl bestimmend bleibt, erfährt eine Ausweitung durch die Aufnahme ‚fremder‘ Bestandteile, die jedoch als ‚eigene‘ integriert werden. Das Volkslied nimmt nach Z. Lissa erst in einer tonsetzerischen Bearbeitung die Eigenschaften eines „Werkes“ an, „indem es seine Opusnummer im betreffenden individuellen Schaffen erhält und auf der Affiche unter dem Namen des Komponisten erscheint; in diesem Fall ist es jedoch kein individuelles Produkt, es erfüllt nur die Rolle einer Art Stoff für das kompositorische Werk; dem kollektiven Gebilde, wie es das Volkslied ist, drückt das individuelle Schaffen seinen Stempel auf“.<sup>59</sup>

Ein anderer Fall liegt vor, wenn mit den Mitteln eines ‚trivialiserten‘ Theorieverständnisses aus dem Bereich der Kunstmusik, Kompositionen verfertigt werden, die – als Phänomene des Folklorismus – den Bewußtseinsstand der Folklore vorgeben. Dies geschieht etwa dort, wo in verklärender Idealisierung volkstümliche Komponisten den Hirtenstand preisen und in ihren als opera bezeichneten Kompositionen das Identifikationsgefühl mit dem ‚ursprünglichen‘ Lebenszusammenhang einer verlorenen Wirklichkeit nachleben.

Sowohl das *Bearbeitungs-* wie auch das *Imitationssystem* des Folklorismus partizipiert materiell an der Grundidee des pragmatischen (brauchtumsgebundenen) Musikverständnisses, das nun gekoppelt wird mit Elementen der ‚naiv‘-theoretischen Musikeinstellung. Von daher wird es notwendig, den Folklorismus in den beiden

<sup>57</sup> W. E. Mühlmann: Artikel „Kultur“ In: Wörterbuch der Soziologie (wie Anm. 4), p. 599.

<sup>58</sup> Vgl. dazu das folgende Kapitel über musikethnische Gruppen.

<sup>59</sup> Zofia Lissa: Über das Wesen des Musikwerkes (wie Anm. 15), p. 164.

Spielarten der Bearbeitung und der Imitation von Folklore gleichgewichtig in den Gegenstandsbereich der Ethnomusikologie einzuziehen: weil, im ersten Fall das Bearbeitungsmaterial der Folklore entstammt, und weil, im zweiten Fall, die Imitation (als Gegenwelt) intentional Folklore vorgibt. Diese „andere Existenz von Folklore“<sup>60</sup> kann in der Öffnung zu einem erweiterten Musikverständnis durchaus positive Seiten aufweisen und gerade vom Standpunkt einer sich allmählich emanzipierenden Musizierpraxis her zum Kunstvollen hinführen, obwohl die Gefahr besteht, sich nach ‚oben‘ hin anzupassen und alles vereinfacht nachzuahmen.

Musikfolklorismus ist – analog zur Musikfolklore – wiederum anhand einzelner Arbeitskriterien bestimmbar. Es sind die Gesichtspunkte des Musikverständnisses, der Tradierungs- und Traditionsprozesse, sowie der musikethnischen Gruppen. Dazu sind die folgenden formalen Veränderungen gegenüber der Folklore in den Mittelpunkt zu stellen:

- Mit dem Musikfolklorismus hat die Musikfolklore eine Verschiebung vom pragmatischen zum *‚naiv‘-theoretischen Musikverständnis* erfahren;
- der Überlieferungsprozeß orientiert sich zwar weiterhin an Folklore ganz allgemein, wird aber ein *literarisch-fixierter*;
- die *Funktionsverschiebung* durch das traditionalistische Herauslösen der Folklore aus dem primärfunktionalen Lebenszusammenhang, und das Einbetten folklorisierter Musikgebilde in eine zum *Traditionalismus* hin gewandelte Haltung, bewirkt eine *ästhetisch-emotionale Betonung* des Musikalischen;
- die musikethnischen Gruppen wandeln sich zu traditionalistischen<sup>61</sup> und sind charakterisiert durch die *sekundär vermittelte Hinwendung zu ihrer eigenen Geschichte*.

Die Erscheinungsformen des Folklorismus heben sich gegenüber der Folklore ‚nach unten‘ und gegenüber der Kunstmusik ‚nach oben‘ in diesen vier erwähnten Punkten ab, die wiederum anhand von Musikverhalten und Musikwerken in verschiedenen Thesen erläutert werden sollen, wobei wiederum Bezug auf die Zusammenstellung im Folklore-Kapitel und auf die Merkmale der Opusmusik genommen wird:

- a) Musikfolklorismus ist gekennzeichnet durch die *notenschriftliche Aufzeichnung* bearbeiteter oder imitierter Musikgebilde aus dem Bereich der Folklore. Die Kompositionen tragen ‚Werkcharakter‘, indem sie eine einmalige Feststellung darlegen, ihren Autor haben, veröffentlicht werden und für spezifische Musikgruppen von künstlerischer Bedeutung sind und zu wiederholbaren Aufführungen gebracht werden.

<sup>60</sup> Dušan Holý: Die Folkloremusik – ihre Schöpfer und Konsumenten (wie Anm. 54), p. 3.

<sup>61</sup> Vgl. dazu die späteren Kapitel über die musikethnische Gruppe und über Tradition und Traditionalismus.

- b) Ursprüngliche Folklore-Thematik erstarrt im Moment ihrer *bearbeiteten Folklorisierung* (Historisierung und Rationalisierung) zur *Invariabilität*. Sie wird als Ganzes jederzeit und gleicherweise wieder *reproduzierbar*.
- c) Musikfolklorismus ist eine *Bearbeitungs- oder Imitations-,Kunst'* von Folklore. Kompositions- und Satztechnik ist von der Kunstmusik in einem vereinfachenden, historisch zurückgreifenden Sinne übernommen.
- d) Musikfolklorismus ist eine direkte Auswirkung der *Akkulturation* von Musikfolklore und Kunstmusik. Darin offenbart sich das Problem der gesellschaftlichen Ungleichheiten und Ungleichzeitigkeiten musikalischer Bildungschancen und Entwicklungstendenzen.
- e) Der sich ‚nach oben‘ orientierende Musikfolklorismus ist auf schaustellerische Weise *aufführungsbezogen* und von daher eine *ästhetisierende und stilisierte Nachahmung der Folklore* ‚von unten‘. Die Ästhetisierung von Folklore bedeutet ihre Loslösung aus dem primärfunktionalen Lebenszusammenhang.
- f) Musikfolklorismus ist eine *sekundärfunktionale Gegenwart*. In ihr präsentiert sich das „musikalische Brauehtum“ als *organisiert einstudierte Aufführung und Schau*stellung.
- g) Eine strikte Trennung zwischen *Aufführenden* und *Zuhörern*, zwischen *Komponist* und *Interpret* ist vollzogen.
- h) Dadurch, daß die Träger des Musikfolklorismus sich intentional an der Folklore, einer von der musikalischen Ausbildung überholten Wirklichkeit, zurückorientieren, gleichzeitig aber von der Kunstmusik vereinfachend Elemente der Kompositionstechnik und Aufführungspraxis übernehmen, werden die folklorisierten Kompositionen mit einer unbewußt oder bewußt sich auswirkenden *konservativen Kulturkritik* belegt.
- i) Im Augenblick, da die konservative Kulturkritik des Musikfolklorismus einen durch die Mediengetragenen Anspruch auf Ubiquität erhebt, beginnt der Folklorismus sich auch *theoretisierend* mit der allgemeinen Musikwelt auseinanderzusetzen. Musikfolklorismus setzt darin ein geschichtliches Bewußtsein über die Folklore der Vergangenheit und historisiert das eigene Selbstverständnis in der vermeintlichen *Wiederbelebung* und *Erneuerung der Folklore*.
- k) Musikfolklorismus ist ein *Innovationsvorgang*, in dem die extremen Gegensätzlichkeiten zwischen Folklore und Kunstmusik vermindert werden.
- l) Die differenzierte Spezialisierung der Kunstmusik kann von den ehemals der primärfunktionalen Folklore angehörenden Gruppen *nicht im Sprung nach vorne* erreicht werden. Dies hat einerseits eine ‚*Nivellierung*‘ im technischen Material der Kunstaneignung, von ‚oben‘ her gesehen, zufolge: Musikfolklorismus übernimmt eine stabilisierende Funktion, indem sie an dem nivellierten Kunstverständnis ‚von oben‘ partizipiert.

- m) Auf der anderen Seite wird die ursprüngliche Musikfolklore, gerade durch dieses Neuangebot, in den musikalischen Mitteln weitergetrieben: Musikfolklorismus ist in diesem Sinne *emanzipierte und dynamisierte Musikfolklore*.
- n) Der musikalische Gegenstand des Musikfolklorismus ist weiterhin die *Idee der folkloristischen Lebenswelt*, allerdings im künstlerischen Gewande des vereinfachten handwerklichen Rüstzeuges von ‚oben‘.
- o) Wo Musikfolklorismus unter den kritischen Beschuß der ‚Kunstästhetik‘ gelangt, reagiert er mit verhärteter *Selbstbehauptung*.
- p) Musikfolklorismus tendiert in seiner Selbstbehauptung mit *Vorliebe auf touristische, dann nationale Argumente*. Seine Antwort liegt in der zunehmenden Politisierung und der Überbetonung des „nationalen Erbes“.
- q) *Politischer Musikfolklorismus* tendiert zur Popularisierung, Präsentation, Wiederbelebung durch das Pochen auf Alter, zur Selbstverklärung durch Erstarken des Wir-Bewußtseins und zur retrospektiven Konservierung.
- r) Musikfolklorismus nimmt seinen *Ausgang jeweils in städtischen und gebildeten Kreisen*, wo das Interesse am ‚Volkshaften‘ zuerst formuliert und von da aus weiterverbreitet wird.

Musikfolklore und Musikfolklorismus sind als Integrationssysteme dauernd in Bezug zu den musikethnischen Gruppen zu setzen, insofern diese kulturelle Identifikationsgefühle und -ideen vermitteln, die ihrerseits in einem traditionellen oder traditionalistischen Überlieferungsprozeß Geltung haben.

## V. DIE MUSIKETHNISCHE GRUPPE

*Jedes Gruppenmitglied wird von der Gruppe geformt, erhält von ihr seine Wissensinhalte und Denkmodelle, seine Wertüberzeugungen und Handlungsmuster, wird hier zur sozial-kulturellen Persönlichkeit.*

(W. Bernsdorf: Artikel „Gruppe“ in: Wörterbuch der Soziologie 1969, p. 388.)

Der musizierende Mensch ist wesentlich auf die Kommunikationserfahrung angewiesen, ja er kann selbst in einer besonderen Art kommunikativen Verhaltens definiert werden. Dieses kommunikative Musikverhalten spielt sich jeweils innerhalb kleinerer oder größerer Gruppen ab, in denen die Mehrzahl der einzelnen musizierenden oder musikhörenden Menschen durch gemeinsame Ziele, Interessen und Vorstellungen zeitlich und räumlich – relativ dauernd – miteinander in Verbindung stehen. Jedes Mitglied einer einzelnen oder auch mehrerer Musikgruppen steht in einem sozio-kulturalen Kontakt zu den andern Mitgliedern und nimmt eine bestimmte gesellschaftliche Stellung ein – je nach Strukturierung der Gruppe. Die Gruppe ist in ihrem Zusammenhalt definiert durch das soziale Rollensystem (den Verhaltensnormen), dem durch positive oder negative Sanktionen Nachdruck verliehen wird. Die Verhaltensnormen einer Gruppe bezeichnen wir als objektiviertes Wir-Gefühl, Wir-Handeln oder Wir-Bewußtsein, die sich innerhalb bestimmter Musizierpraktiken als gruppenspezifische Verhaltensweisen manifestieren, oder im Musikalischen, mittels bestimmter Symbolwerte als gruppenspezifische ‚Eigenwerte‘ erfahren werden.

Mit dem Begriff der *musikethnischen Gruppe* werden alle jene Gruppen umschrieben, deren Mitglieder sowohl Träger musikbezogenen Handelns als auch Träger musikalischer Werte im Bereich von Folklore und Folklorismus sind und die sich im Hinblick auf ihre musiksprachlichen und traditionellen Inhalte und Besonderheiten von andern, ähnlichen Gruppen unterscheiden. Die musikethnische Gruppe ist bestimmt durch das Wir-Bewußtsein in der Selbstabgrenzung nach außen und in der Akzeptierung dieser Grenzen von außen.<sup>62</sup>

Die allgemeinen Merkmale und Einteilungsprinzipien der Gruppen, wie sie von der Soziologie erarbeitet wurden, können auch für die musikethnischen Gruppen fruchtbar gemacht werden<sup>63</sup>:

<sup>62</sup> W. E. Mühlmann: Rassen – Ethnien – Kulturen. Neuwied–Berlin 1964, (ST 24), p. 55.

<sup>63</sup> Zu den einzelnen Merkmalen der Gruppe vgl. P. R. Hofstätter: Gruppendynamik. Kritik der Massenpsychologie. Hamburg 1957, und die Zusammenstellungen bei: P. J. Bouman: Grundlagen der Soziologie. Stuttgart 1968, p. 72; Jakobus Wössner: Soziologie, Einführung und Grundlegung, 2. durchgesehene Aufl. Wien–Köln–Graz 1971, p. 98 ff; W. Bernsdorf: Artikel „Gruppe“. In: Wörterbuch der Soziologie (wie Anm. 4), 1969, p. 384.

- a) Musikethnische Gruppen basieren auf einem gemeinsamen Verhaltensmotiv. Dieses ist bestimmt durch verschiedenste Ziel- und Zweckgerichtetheit der musikausübenden Gruppen innerhalb der Folklore oder des Folklorismus. In der Folklore ist der Zweck des Musizierens praktisch nie nur das Musizieren an sich. Er erscheint dort in den meisten Fällen als eine Begleiterscheinung zu brauchungsgebundenen Handlungen und Verrichtungen. – Innerhalb des Folklorismus ist, als Beispiel, die Erhaltung von Volksliedüberlieferungen ein erklärtes Ziel einer Gruppe.
- b) Die musikethnische Gruppe empfindet ein gewisses Zusammengehörigkeitsgefühl, indem sie – negativ ausgedrückt – weiß, wer nicht zu ihr gehört. So erkennen zum Beispiel die Einwohner von Zeneggen (Wallis) den fremden „Dialekt“ der Carillons-Spielweise sofort, wenn ausnahmsweise eine Aushilfe aus dem Nachbardorf die Carillons spielt. – Das Zusammengehörigkeitsgefühl einer Gruppe manifestiert sich auch etwa in der Form von lokalen Spott- und Neckversen gegenüber den Nachbarn. So neckt etwa ein Spottlied die Munder (im Wallis), sie hätten alle einen Kropf. Darin liegt gerade das Abheben des Fremden von der eigenen Zugehörigkeit.
- c) Das „System gemeinsamer Normen“ in der Gruppentradition und in den von der Gruppe gepflegten Werten regelt das musikalische Verhalten der einzelnen Mitglieder. So wurde zum Beispiel im Appenzell verboten, den Hymnentext weiterhin zur Melodie eines Kuhreihens in der Kirche, oder Psalmengesänge im Wirtshause zu singen.
- d) Auch musikethnische Gruppen tendieren dahin, sich als solche zu erhalten und Bedrohungen von außen Widerstand zu leisten. Das bezeugen die vielen Folklorismuserscheinungen: Alphornblasen, alte Volkslieder und Tänze werden in organisierten Gruppen weitergepflegt, da die primärfunktionalen Gruppen sich nicht mehr weiter halten können; lokale Volksliedkreise und Singgruppen schließen sich zu überregionalen Verbänden zusammen.
- e) Die Strukturiertheit musikethnischer Gruppen ist im Merkmal der Rollendifferenzierung feststellbar. So ist es, als Beispiel, vor allem ein stimmbegabter Senn, der den Betruf, weithin reichend, singt. – Das Anstimmen der Gesänge wird meist von einem besonders guten Sänger erwartet. – Kiltlieder verlangen ein entsprechendes Verhaltensschema von Rede und Antwort, von Gehör-Schenken oder Abweisung. – Preisverleihungen an Wettkampfgesängen beehren mit dem Anerkennungsstatus des Lorbeerkränzes.
- f) Wie jede Gruppe, setzt auch die musikethnische Gruppe eine gewisse Dauer voraus, denn nur in ihrem fortdauernden Bestehen können die verschiedenen Ziele, Normen und gefühlsmäßigen Wechselbeziehungen herausgebildet werden.

Wenn wir ‚musikethnische‘ Gruppen verkürzt definieren als eine Mehrzahl von Personen, die an Musikfolklore oder Musikfolklorismus teilhaben, so ist es möglich, je nach dem Grade der Organisation oder der Nicht-Organisation, zugleich eine *formale* oder *informale* Musikgruppe zu unterscheiden:

Die *Musikfolklore-Gruppe* ist eine informale, d. h. eine unorganisierte (Klein-) Gruppe, deren Personen untereinander in persönlichem Kontakt mittels eines emotionalen, gefühlsbetonten, pragmatischen Musikverhaltens stehen. Sie ist eine Gruppe im Sinne des familiären, des nachbarschaftlichen oder dorfgemeinschaftlichen Singkreises, in räumlich begrenzter Umgebung, mit einer nur geringen Anzahl von Mitgliedern, die sich von Gesicht zu Gesicht kennen (*face-to-face-group*) und innerhalb des Traditionskreises in langer, andauernder Beziehung zueinander leben. Die Musikfolklore-Gruppe ist gekennzeichnet in ihrem mehr oder weniger zufälligen Zusammentreten und in ihrer wenig differenzierten Struktur der einzelnen Personen; das Musizieren ergibt sich vorwiegend aus einem Brauch, der gewisse Zwecke erfüllt.

Die *Musikfolklorismus-Gruppe* ist hingegen in ihrem Ursprung bereits eine formale, d. h. organisierte Klein-Gruppe, die die Tendenz, zu einer Groß-Gruppe zu werden, bereits aus ihrer organisierten Form mit sich bringt. Als *organisiert* ist mit W. Bernsdorf eine Gruppe zu bezeichnen, die „das Geschehen und Handeln von einem Mittelpunkt aus mehr oder weniger *bewußt und planmäßig*“ leitet.<sup>64</sup> Diese bewußte und planmäßige Leitung findet sich – im Unterschied zum spontanen und laienmäßigen Singkreis in Familie, im Wirtshaus, „unter der Linde“, beim Ernten, beim „Gradhäbe“ oder beim Spinnen – immer in der organisierten Form eines auf künstlerische Zwecke bedachten Einstudierens und Veranstaltens, das schon von der Struktur der Gruppe her einen Chorleiter oder Spielführer benötigt.

<sup>64</sup> Vgl. W. Bernsdorf: Artikel „Gruppe“ in: Wörterbuch der Soziologie, 1969 (wie Anm. 4), p. 399.



*In der Kultur überhaupt, in einer jeden konkreten Kultur, in jeder Subkultur, in der Kultur jeder Gruppe und einer jeden Person wird eben das tradiert, was als Wert betrachtet wird. Traditionsobjekte bzw. Traditionsinhalte bilden in der Tat nur Werte, also spezifisch menschliche Gegebenheiten der Kultur.*

(O. Nabodil: *Menschliche Kultur und Tradition*. Steina. R. 1971, p. 109.)

Volksmusikalische Lieder, Singweisen, Sprüche, Balladen und Gesänge sind Traditionsobjekte, die immer in einen historischen Tradierungsprozeß eingebettet sind. Die Folklore-Forschung versteht dabei oft nur die mündliche Tradierung<sup>65</sup>, wie es für die traditionale Folklore-Musik charakteristisch blieb, solange komponierte und schriftlich überlieferte Musik im Bereich des Folklorismus von der Forschung ausgeklammert wurde. So schied das International Folk Music Council im Jahre 1954 mit seiner Definition des Gegenstandsbereiches der Volksmusik alle literarisch überlieferten Traditionsobjekte aus und grenzte den Begriff „Volksmusik“ auf die ungeschriebene, lebendige und mündlich überlieferte Tradition ein:

Folk music is the product of a musical tradition that has been evolved through *the process of oral transmission*. The factors that shape the tradition are: (i) continuity which links the present with the past; (ii) variation which springs from the creative impulse of the individual or the group; and (iii) selection by the community, which determines the form or forms in which the music survives. The term can be applied to music that has been evolved from rudimentary beginnings by a community uninfluenced by popular and art music, and it can likewise be applied to music which has originated with an individual composer and has subsequently been absorbed into *the unwritten living tradition* of a community. The term does not cover composed popular music that has been taken over readymade by a community and remains unchanged, for it is the re-fashioning and re-creation of the music by the community that gives it its folk character.<sup>66</sup>

Dieser engen Umschreibung pflichten wir nicht bei, da wir – wie bereits dargelegt – den Gegenstandsbereich sowohl im Hinblick auf die traditionale, schriftlos überlieferte Folklore (ihr entspricht obige Definition) wie auch auf den Musikfolklorismus in seiner schriftbezogenen Überlieferung von Traditionsinhalten abgegrenzt haben.<sup>67</sup> Grundsätzlich wird trotzdem zwischen einem *mündlichen* und einem *schriftlichen* Überlieferungsprozeß (zwischen Mente- und Artefakten) unterschieden, wobei allerdings festzuhalten ist, daß ein schriftlich fixiertes Liedgut ohne

<sup>65</sup> Vgl. Åke Hultkrantz: *General ethnological concepts*. Copenhagen 1960, p. 230.

<sup>66</sup> Definition of Folk Music. – *Journal of the International Folk Music Council* 7, 1955, p. 23; vgl. dazu auch den Artikel „Folk music“. In: *Encyclopaedia Britannica* 1968, 9–522–a. (Hervorhebung Verf.)

<sup>67</sup> Vgl. dazu in Teil 2, Kap. II.–IV.

weiteres wieder in mündlicher Überlieferungsform weitergegeben werden kann. Walter Wiora nennt dies das „zweite Dasein“ des Volksliedes.<sup>68</sup> Wir möchten diese zweite Existenz jedoch nicht in der Polarität zum primären oder „echten“ Volkslied sehen, da die Frage der Echtheit, als Wertkategorisierung, leicht zu Mißverständnissen führen kann, wenn etwa das „Ursprünglichere“ zum wertenden Maßstab einer historizistischen Betrachtungsweise wird. Das „zweite Dasein“ eines Volksliedes ist ein sekundärfunktionales, weil es auf dem Weg der literarischen Vermittlung eine neue Funktion erhält. Wie daraus sogleich ersichtlich wird, ist der *formale Prozeß* des mündlichen oder schriftlichen Überliefers nicht mit einem echten oder unechten *Inhalt* zu identifizieren. In diesem Sinne ist präzise zu unterscheiden zwischen dem formalen Vorgang des Tradierens (dem „tradere“) und den Tradierungsinhalten (dem „traditum“ oder „tradendum“).<sup>69</sup>

### 1. Tradierung

Das „tradere“ als die Art und Weise der Vermittlung von Werten ist konstituierend für den Begriff der Kultur selber. Denn Kultur ist wirksam aufgrund des Traditionszusammenhangs *überlieferter* Erfahrungen, Erkenntnissen und Schöpfungen. Innerhalb dieses Vorganges ist der musikkulturelle Überlieferungsprozeß ein spezifischer, was die Traditionsinhalte anbelangt, unterliegt aber in der formalen Überlieferung von Generation zu Generation den analogen Gesetzmäßigkeiten. Die Einstellungen der Traditionsträger gegenüber dem Aneignen und Bewahren oder Abstoßen gewisser musikalischer Werte können nur interpretiert werden im Gesamtzusammenhang der sich gegenseitig bedingenden und durchdringenden Kulturvorstellungen. Otakar Nahodil hat in einer bis dahin wohl eingehendsten Untersuchung zum Traditionsphänomen – welches nach ihm geradezu der Schlüsselbegriff für Kultur ist – auf die Doppelrolle der Tradition in ihrer *konservierenden* oder auch *konservativen* Kraft hingewiesen. Danach bleibt dem Wesen der Tradition die konservierende Rolle immanent, doch muß damit nicht jede Tradition als konservativ gelten.<sup>70</sup>

Im Sinne einer größeren Klarheit scheint es von daher angebracht, die Differenzierung zwischen Tradition und Traditionalismus, d. h. zwischen traditionaler und traditionalistischer Überlieferung kultureller Werte durchzuführen, wie es Max Weber, H. G. Gadamer, Th. W. Adorno, K. R. Popper und Saburo Ichii im Hinblick

<sup>68</sup> Vgl. Walter Wiora: Das echte Volkslied. Heidelberg 1950.

<sup>69</sup> Vgl. Josef Pieper: Tradition in der sich wandelnden Welt. In: Josef Pieper: Tradition als Herausforderung. München 1963, p. 22.

<sup>70</sup> Vgl. Otakar Nahodil: Menschliche Kultur und Tradition, Kulturanthropologische Orientierungen. Stein am Rhein 1971, p. 97.

auf eine präzisere Terminologie bereits getan haben.<sup>71</sup> Mit der Verwendung dieses Begriffspaares wird die Frage aufgeworfen, wie das Verhältnis von Folklore und Folklorismus zu dem der Tradition und des Traditionalismus in Beziehung gebracht werden kann.

Wenn die Inhalte des Tradierungsbegriffes unter dem Aspekt von Tradition und Traditionalismus bestimmt werden, so sollen damit weder Realdefinitionen, also keine Aussagen über die Wesenheiten von „Tradierung“, „Tradition“ oder „Traditionalismus“, noch Bedeutungsanalysen zu ihren verschiedenen Verwendungsweisen gegeben werden. Es soll lediglich versucht werden, diese Begriffe etwas näher zu umschreiben, um klar zu machen, in welcher Festsetzung sie von uns verwendet werden. Nicht *was* „Tradierung“, „Tradition“ und „Traditionalismus“ ist, sondern welche Vorgänge, beobachtbaren Phänomene etc. wir mit diesen Begriffen bezeichnen, ist gemeint. Die Begriffe dienen uns so zu heuristischen Zwecken.

Unter „Tradierung“ wird hier im allgemeinsten Sinne jene „spezifisch menschliche und historisch notwendige Art der selektiven Weitergabe von akkumulierten kulturellen Werten“ verstanden, die nach O. Nahodil „die Kontinuität aller Kulturentwicklung ermöglicht.“<sup>72</sup> Wenn damit Nahodils Definition der Tradition übernommen wird, so geschieht das allerdings nicht in ihrer essentiellen Bedeutung, sondern, wie bereits erklärt, als explizite Definition. Dabei identifizieren wir die Art der selektiven Weitergabe nicht wie Nahodil mit „Tradition“ selbst, sondern im Hinblick auf die Differenzierungen von Tradition und Traditionalismus mit dem den beiden Begriffen übergeordneten Oberbegriff „Tradierung“. Denn „Tradition“ und „Traditionalismus“ sind als Tradierungsprozesse durch die besondere Art der selektionierenden Haltungen des Menschen gegenüber den kulturalen Werten spezifiziert. Wir sprechen dann von traditionaler Überlieferung (Tradition) oder von traditionalistischer Überlieferung (Traditionalismus).

<sup>71</sup> Vgl. Max Weber: *Methodologische Schriften* 1968 (wie Anm. 12), p. 317; Th. W. Adorno: *Tradition*. In: Th. W. Adorno: *Dissonanzen*. Göttingen 1969, 4. Ausg., p. 129; H.-G. Gadamer: *Wahrheit und Methode, Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen, 3. Aufl. 1972, p. 265; K. R. Popper: *Towards a rational theory of tradition* (1948), abgedruckt in seinem Aufsatzband: *Conjectures and refutations*. London 1969, 3. ed.; zum letzteren vgl. auch Hans Albert: *Tradition und Kritik* in seinem Bändchen: *Plädoyer für kritischen Rationalismus*. München, 2. Aufl. 1971, p. 30ff.; Saburo Ichii: *Kein Fortschritt ohne Tradition*. In: *Vom Sinn der Tradition*, hrg. von Leonhard Reinisch. München 1970 (Beck'sche Schwarze Reihe 68), p. 117 f.

<sup>72</sup> O. Nahodil: *Menschliche Kultur und Tradition* 1971 (wie Anm. 70), p. 158.

## 2. Tradition und Traditionalismus

Die Tradition im Sinne der traditionellen Überlieferung von musikkulturellen Werten darf allerdings nicht nur auf die mündliche Tradierung, wie es im Sinne der Folklore-Forschung häufig der Fall ist, eingegrenzt werden.<sup>73</sup> Umgekehrt scheint Traditionalismus im Sinne von traditionalistischer Überlieferung ein Phänomen innerhalb Kulturen zu sein, wie es im Zusammenhang einer schriftlichen Traditionsvermittlung deutlicher wird, dies nicht zuletzt wegen des damit tiefer und exakter sich abzeichnenden historischen Bewußtseins. Sowohl in Tradition wie auch in Traditionalismus ist der Mensch als geschichtliches Wesen durch Vor- und Nachwelt bestimmt. Denn auch nicht-schriftlich erfaßbare Quellen von Folkloregebilden sind immer noch als historische Abfolge von Ereignissen, Beobachtungen, als geschichtliche Weitergaben und historisch bedingte Selbstinterpretationen zu erklären. Die Auffassung, die sogenannten schriftlosen Kulturen, oder im besonderen, das schriftlose Kulturgut sei geschichtslos, trifft wie J. Vansina nachgewiesen hat, nicht zu, da Geschichtlichkeit nicht primär mit dem Vorhandensein historisch-literarischer Quellen gleichgesetzt werden kann.<sup>74</sup> Daß Tradition und Geschichte keine Gegensätze sind, sondern Tradition vielmehr ein Element des Geschichtlichen ist und erst vom Geschichtlichen her völlig verstanden werden kann, stellt auch J. Dünninger fest: „Wir sprechen nicht mehr von zeitloser Tradition, sondern wissen, daß alle traditionellen Elemente in der Geschichte ihren Anfang und ihr Ende haben. Tradition ist nicht ein außer- oder nebengeschichtliches Phänomen, sondern selbst ein geschichtlicher Vorgang.“<sup>75</sup> Diese Geschichtlichkeit, in der sowohl mündlich wie auch schriftlich überlieferte Traditionsinhalte stehen, ist allerdings in ihrer verschiedenartigen Zuverlässigkeit zu erfassen. In der Folklore existiert das Traditionsgut nicht als materiell objektiviertes (es sei denn Musikinstrumente), sondern

<sup>73</sup> Vgl. dazu: Artikel „Tradition“ in Åke Hultkrantz: *General ethnological concepts 1960* (wie Anm. 65), p. 229–231 und O. Nahodil: *Menschliche Tradition und Kultur* (wie Anm. 70), p. 14 f., 80.

<sup>74</sup> Vgl. dazu den Nachweis von Jan Vansina, wie mündlich überliefertes Traditionsmaterial als historische Quelle fruchtbar gemacht werden kann: *Oral traditions. A study in historical methodology*. London 1965; derselbe: *Oral traditions*. In: *The Historian in tropical Africa. Studies presented and discussed at the fourth International African Seminar 1961*. Edited with an introduction by J. Vansina, R. Mauny and L. V. Thomas. London 1964, p. 60 ff.; O. Nahodil: *Menschliche Kultur und Tradition 1971* (wie Anm. 70), p. 70; Von einer „zwar begrenzt-historischen Gültigkeit“ mündlich überlieferter Quellen spricht W. E. Mühlmann: *Rassen, Ethnien, Kulturen. Moderne Ethnologie*. Neuwied–Berlin 1964 (Soziologische Texte 24), p. 137; zur Frage der Geschichte „primitiver“ Völker vgl. auch C. Lévi-Strauß: *Strukturelle Anthropologie*. Frankfurt a. M. 1969, p. 116f. und den Abschnitt „History“ In: *Readings in ethnomusicology*, ed. by P. McAllester. New York–London 1971, p. 111–164.

<sup>75</sup> Josef Dünninger: *Tradition und Geschichte*. In: *Kontinuität? Geschichtlichkeit und Dauer als volkswissenschaftliches Problem*. Hrg. von Hermann Bausinger und W. Brückner. Berlin 1969, p. 61.

nur als „potentielle Existenz“ innerhalb eines Komplexes bestimmter Normen und Impulse, eines „Canevas aktueller Tradition, die die Vortragenden durch die Verzerrungen des individuellen Schaffens beleben“.<sup>76</sup> Die Tradierung der Folkloregebilde basiert nach P. Bogatyrev und R. Jacobson auf der Weitergabe durch den *Vortragenden zum Vortragenden*, die der schriftlich gewordenen Werte des Folklorismus auf dem Wege des *Werkes zum Vortragenden*<sup>77</sup>, was zur Folge hat, daß die Reaktualisierung in der Geschichte beiderseits einen anderen Charakter hat: in der mündlichen Überlieferung (Folklore) den des selektierenden und variierenden Belebens von seiten der Traditionsträger, in der schriftlichen Überlieferung (speziell im Folklorismus) eher den Charakter einer ‚werkgetreuen‘ beharrenden und fixierenden Interpretation. Mit Tradition und Traditionalismus meinen wir demgemäß nicht das Traditionsgut, sondern die spezifisch geartete Vermittlung von Werten, die der Mensch in der Gesellschaft angelernt, geschaffen und verändert hat. Die Vermittlung der Werte von Mensch zu Mensch, von Gruppe zu Gruppe, von Generation zu Generation ist als Tradition oder Traditionalismus jeweils die spezifische Kehrseite ein und desselben Tradierungsphänomens.

Wir kommen damit zu den Definitionen der sich entweder als Tradition oder als Traditionalismus manifestierenden Tradierung, wie sie für unsere Arbeit Geltung haben:

Jener primär noch nicht rationalisierte und historisch nicht bewußt gewordene Akt spontaner Weitergabe, die als lebendige Gegenwärtigkeit und Selbstverständlichkeit in „naiver Rezeption und Reflexion“<sup>78</sup> kulturelle Werte dynamisch konserviert, bezeichnen wir mit *Tradition*.

Mit *Traditionalismus* meinen wir die selbstbewußte, rückgreifende Weitergabe, Wiederherstellung und -einführung, Schaffung und Erhaltung von in der Vergangenheit verbürgten traditionellen Werten, Normen und Ordnungen.<sup>79</sup> In einem gewissen Sinne ist Traditionalismus präsentierte und historisierte Tradition.

<sup>76</sup> P. Bogatyrev und R. Jakobson: Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens. In: Strukturalismus in der Literaturwissenschaft. Hrg. von Heinz Blumensath. Köln 1972 (Neue Wissenschaftliche Bibliothek 43), p. 17.

<sup>77</sup> Nach ihnen besteht ein wesentlicher Unterschied zwischen der Folklore und der Literatur darin, „daß für die erstere die Einstellung auf die *langue*, für die letztere die auf die *parole* spezifisch ist.“ (p. 17) Ohne hier sich damit weiter zu beschäftigen, scheint immerhin dieser Ansatz aus der Folkloreliteratur auch für die Varianten-Volksliedforschung überdenkenswert. Vgl. auch Elli Königs Maranda und Pierre Maranda: Strukturelle Modelle in der Folklore. In: Literaturwissenschaft und Linguistik, hrg. von Jens Ihwe. Bd. 2. Frankfurt a. M. 1973, p. 127 ff.

<sup>78</sup> Vgl. Hans-Georg Gadamer: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. 3. Aufl. Tübingen 1972, p. 266.

<sup>79</sup> Georges Balandier (Politische Anthropologie. München 1972, Smlg. Dialog 45, p. 187 ff.) macht zusätzlich die Unterscheidungen zwischen „fundamentalem Traditionalismus“ (der sich auf seit unendlichen Zeiten Bestehendes berufe) und „formalem Traditionalismus“

Diese vorerst noch allgemeinen Begriffsfassungen zu Tradition und Traditionalismus müssen im angewandten Teil noch konkretisiert werden<sup>80</sup>, v. a. in bezug auf die musikalischen Traditionsinhalte, die als kulturelle Werte, Normen und Symbole in der Reziprozität zu ihren Trägern den eigentlichen Gegenstand der Ethnomusikologie bilden. Traditionsinhalte oder -objekte, die bewahrt und überliefert werden, sind allein schon darin als Werte erfaßbar, daß man sich die Mühe nimmt, etwas der Vergänglichkeit zu entreißen und weiterzugeben. Jede Wertzuschreibung geschieht kraft einer autoritätsabhängigen Einstellung des Menschen, ihren geschaffenen Dingen und Erscheinungen gegenüber, die mit ihrem Eigenwert gleichzeitig normbindend werden, solange diese Autorität nicht in Zweifel gezogen wird. Traditionale Lieder, die durch Brauch und Gewohnheiten ihre Werthaftigkeit erhalten, finden jeweils in der ‚Ehrfurcht‘ gegenüber der Vorwelt und in der weiterführenden Gesetzmäßigkeit des schon Vorhandenseins, d. h. in der damit verbundenen Idee des ‚Alt-Bewährten‘, die unbewußte oder bewußte Verpflichtung zur Weitergabe. Denn Lieder sind immer angelerntes Kulturgut, dem offen oder unausgesprochen Sinnhaftigkeit im Musizieren selber zukommt. Der Wert eines „Löcklers“ (Eintreibeli) und die Spontaneität mit der er weiter überliefert wird, basiert auf der Erfahrung, daß durch das Lied Arbeit erleichtert wird. Demgegenüber liegt der Wert eines Heimatliedes in erster Linie im emotionalen Bereich, kann aber ohne weiteres einen ästhetischen, in andern Fällen einen aggressiven Akzent erhalten. Auch hier gelten die Typus-Begriffe nach Max Weber, wonach das menschliche Verhalten im Umgang mit Traditionsobjekten in zweckrationalen, wertrationalen, emotionalen oder traditionellen Gesichtspunkten gründet, ja daß Traditionsinhalte selber partielle Objektivierungen dieser Verhaltensweisen darstellen. Den „tradenda“ liegen damit die unbewußten oder bewußten Intentionen menschlichen Weltverständnisses zugrun-

(worin Verfahrensweisen in Institutionen weiter fortbestehen, obwohl die Traditionsinhalte sich verändert haben), zwischen „Widerstands-Traditionalismus“ (dabei die Wiederbelebung von Traditionen lediglich die Kundgebung ablehnender Reaktionen nach außen sei) und „Pseudotraditionalismus“ (womit die Tradition manipuliert werde, um den neuen Realitäten neuen Sinn zu verleihen). Mit diesen politisch relevanten Unterscheidungen ist zugleich eine typologische Charakterisierung der Ursachen verschiedenster Traditionalismen gegeben. Da der Traditionalismus im Folklorismus häufig mit politischen Tendenzen Hand in Hand geht, wären Balandiers Differenzierungen im Hinblick auf die Ethnomusikologie gegebenenfalls noch fruchtbar zu machen.

<sup>80</sup> Zu fragen wäre etwa noch nach den antitraditionalen oder revolutionär sich verstehenden Protestsongs und folkloristischen Protestveranstaltungen im Verhältnis zur Tradition selber. Grundsätzlich steht jede Protestbewegung sehr schnell in ihrer eigenen Tradition, da sie sich nur als solche behaupten kann. Die Feststellung O. Nahodils, wonach Revolutionen immer – „bewußt oder unbewußt – einen frontalsten Zusammenstoß der Traditionen“ mit sich bringt (Menschl. Kultur und Tradition 1971, Anm. 70, p. 146), trifft sicherlich zu, da ja gerade der Protestierende in lebendiger Gegenwärtigkeit und Selbstverständlichkeit das Unabgeschlossene, Bruchstückhafte einer Tradition dynamisiert.

de<sup>81</sup>, das — wenn auch nur tentativ — im Verstehensakt wieder herausgelesen werden kann. Volksmusikalische Gebilde, Lieder und Instrumentalstücke stehen darin in Bezug zu vergangenen Anschauungen, handlungsbegleitetem Musikverstehen, in Bezug zu symbolischen Verhaltensweisen, gesellschaftlich wirkenden Normen, Institutionen, Bedürfnisorientierungen, Praktiken usw. Ethnomusikalische Manifestationen sind in erster Linie in diesen funktionalen Wirkungszusammenhängen zu verstehen, weil sie in ihrem Material einer minderen Eigengesetzlichkeit unterliegen als etwa die „autonom“ gewordenen Kunstwerke. Unter dem Gesichtspunkt der Tradition und des Traditionalismus können demgemäß Untersuchungen nicht bei der Analyse der objektivierten „tradenda“ stehen bleiben, sondern bedürfen der weiterführenden Fragestellungen, die über die indirekten geschichtlichen und gegenwärtigen Quellen, menschlichen Zeichensysteme und Objektivationen hinausgreifen und nach den *Motiven in den Überresten dieser menschlichen Handlungen* fragen. Insofern sich Handeln immer auch an tradierten Werten, somit an dem, was einem vertraut ist, orientiert, wirken aus ihm normative Tendenzen eines geschichtlich gewordenen Erwartungshorizontes. Denn das Vertraute wird in der Musikgruppe zum wiederkehrenden Erlebnis und als Besitz nach außen hin normativ abgegrenzt. Rollenhandlungen und Rollenerwartungen stehen im engen Zusammenhang damit und übermitteln die traditionellen Werte unter der Autorität von direkten oder indirekten Androhungen mit Sanktionen.<sup>82</sup> Normvorstellungen wie die, daß etwa ein „Giftler“ beim appenzellischen Brauch des „Gradhäbe“ aus der Gesellschaft herausgejodelt wird oder daß in Folklorismuskreisen nicht „bodenständige“ Kompositionen mit dem Bann belegt werden, zeugen — wie ja besonders deutlich bei statuarischen Festsetzungen der Jodlergepflogenheiten — von traditionellen oder traditionalistischen Normvorstellungen, die ihrerseits beständig vielfältigen Neuerungen unterliegen.

Musikalische Tradition und musikalischer Traditionalismus ganz allgemein, wird jeweils in den objektivierten Musikgebilden faßbar, die, aufgrund des normgebundenen menschlichen Verhaltens, Intentionen in ihrem geschichtlichen Wirkungszusammenhang aufzeigen.

<sup>81</sup> Vgl. dazu Karl-Georg Faber: *Theorie der Geschichtswissenschaft*. 2. Aufl. München 1972 (Beck'sche Schwarze Reihe 78), p. 138.

<sup>82</sup> Zofia Lissa spricht in diesem Zusammenhang von „Stereotypen“, die — aus den zu Normen gewordenen Konventionen hervorgegangen — weitervermittelt werden, vgl.: *Tradition in der Musik*. In: *Reflexionen über Musikwissenschaft heute*. Ein Symposium. Hrg. von H. H. Eggebrecht. Kassel 1972, p. 633 und: *Prolegomena to the theory of musical tradition*. In: *the international review of music aesthetics and sociology* 1, 1970, p. 40 ff.





### Teil 3

## ZUM FUNKTIONSWANDEL DES JODELS



## I. VORBEMERKUNG

Unsere einzelnen Hypothesen haben wir aufgrund eines erarbeiteten Vorverständnisses zusammen mit den Arbeiten am konkreten Gegenstand formuliert. Der dritte Teil ist zu verstehen als eine Auseinandersetzung mit dem vorausgehenden theoretischen Vorentwurf. Die Aussagen wurden hier überprüft und auf ihre Stichhaltigkeit hin kontrolliert. Die am Gegenstand gewonnene Erfahrung ist in einem zweiten Arbeitsgang dem allgemeinen Teil bereits eingeflossen. Im Mittelpunkt stehen dabei die Thesen zu Musikfolklore und Musikfolklorismus, in denen die Fragen nach den Manifestationen, Theoriebezügen, Musikgruppen und Tradierungsprozessen einbezogen sind. Das Material, das wir zugrunde legen, umfaßt einen zentralen Ausschnitt des volksmusikalischen Lebens, nämlich Jodel, Jodellied und Jodelkomposition der letzten 200 Jahre. Neben dieser ersten Einschränkung auf den Jodel machen wir eine zweite hinsichtlich des Quellenmaterials. Wir beziehen uns nur auf bereits vorhandenes Quellenmaterial, d. h. auf eine systematisch durchgeführte Feldforschung wurde verzichtet. Die Geschichte des Jodels in der Schweiz ist bis hin noch nicht geschrieben worden. Wie aus der demnächst erscheinenden „Bibliographie zur Ethnomusikologie der Schweiz“ und aus der Quellenzusammenstellung ersichtlich wird, ist es sicherlich gerechtfertigt, die Eingrenzung hier zu ziehen, da eine umfassende Darstellung des Themas unter Einbeziehung neuen Aufnahme-Materials den Rahmen unserer Arbeit übersteigen müßte.

Statt dessen möchte die Arbeit als erste Grundlage zu einer weiterausgreifenden Gesamtdarstellung verstanden werden, die sich der Verfasser vorgenommen hat.

Erst der Vergleich der historischen mit den systematischen Untersuchungen wird die Erkenntnisse absichern helfen. Der relativen Aussagekraft sind wir uns, besonders im Hinblick auf die Gegenwart voll bewußt, da bei den einzelnen Forschern der Jodel nie direkt Ausgangspunkt ihrer Untersuchungen war. So fehlt den zugrundeliegenden Quellen eine zahlenmäßig ausgewogene Vertretung der verschiedenen „Jodelregionen“. Durch die Forschungen von A. Tobler und A. L. Gassmann sind die Appenzeller und Innerschweizer Jodel im Verhältnis zu den wenigen Jodel aus dem Berner Oberland oder der Westschweiz übervertreten. Aus solchen quantitativ unterschiedlichen Belegen ist demnach nicht vorschnell auf die entsprechenden Verbreitungszonen zu schließen, da sich die früheren Forscher sehr stark dem Regionalen verpflichtet fühlten.

Dennoch darf die große Zahl der Beispiele von Jodeln und Jodelliedern als repräsentativ gelten, da wir sie aus der vollständigen Jodelliteratur, aus allen bis dahin in der Schweiz in gedruckten Quellen erschienenen Jodeln und aus allen

Jodeln in den handschriftlichen Beständen des Volksliedarchivs in Basel zusammengestellt haben.<sup>1</sup>

Der Jodel und das Jodellied können allerdings nicht behandelt werden, ohne Fragen nach dem Zusammenhang mit Ruf, Jauchzer, Jutz, Betruf (Alpsegen) und Kuhreihen oder Ranz des vaches aufzuwerfen. Mit Ausnahme des Betrufes, zu dem bereits eine umfangreiche Arbeit vorliegt, wurde auch dieses weitere Quellenmaterial in die Untersuchung einbezogen.<sup>2</sup> Das Paradigma „Jodel“ wird unter dem Gesichtspunkt von Musikfolklore und Musikfolklorismus durch Hinweise und Querverbindungen auf Kuhreihen und Betruf eine Vertiefung erfahren, da der Betruf – vielleicht gerade des hohen Tabu-Gehaltes wegen – die Entwicklung zum Folklorismus nicht durchgemacht hat. Im Gegensatz dazu soll der Kuhreihen schon seit A. Tobler – was mit einigem Vorbehalt gesagt werden kann – ausgestorben sein. Somit haben wir neben den primär- und sekundärfunktionalen Jodeln, Kuhreihen und Betruf als weiteres anschauliches Material zum Problem der Tradierung: einmal das *Abreißen der Tradition* (Kuhreihen), einmal das *primärfunktionale Weiterbestehen* des Betrufs aufgrund nicht oder wenig veränderter Lebenswelten im Alpwesen, und schließlich die mögliche *Umfunktionalisierung des Jodels* zum ästhetischen Mittel nach „Verlust“ oder Aufgabe des primären bäuerlichen Daseins. Wichtig bleibt auch, bei allen drei Erscheinungen, den Einfluß von Seiten der Volksliedforscher im Verlauf der Geschichte und in der Abfolge ihres eigenen Selbstverständnisses wahrzunehmen.

Das im ersten Teil dargestellte Vorverständnis, das mithin dem eigenen Selbstverständnis gleichkommt, diene bereits im ersten Entwurf, das Fragefeld unseres zentralen Paradigmas „Jodeln“ abzustecken. Um die Thesen zu Musikfolklore und Musikfolklorismus auf ihre Aussagekraft und Gültigkeit hin zu überprüfen, werden die Einzelaspekte von Theorie- und Schriftbezogenheit, von Gruppen- und Traditionsstruktur im Funktionswandel des Jodels, des Jodelliedes und der Jodelkomposition aufgezeigt. Dabei gilt es allerdings nicht, mittels einer naiven Verifikation dem im voraus entworfenen Konzept die Gültigkeit beizubringen. Vielmehr sind die im angewandten Teil erhaltenen Ergebnisse schon zum Korrektiv des vorne formulierten Konzeptes geworden. Was sich davon bewährt hatte, wurde vertieft und erweitert, was mangelhaft oder fraglich blieb, revidiert und von neuem überarbeitet.

<sup>1</sup> Vgl. weitere Angaben im Quellenverzeichnis. Die zweibändige Quellensammlung: Kuhreihen, Jodel und Jodellied, vom Verf. zusammengestellt nach den gedruckten Quellen. Bd. I (Q 1–323), Bd. II (Q 324–586) sind in vervielfältigter Form vorhanden in der Schweizerischen Landesbibliothek, Bern und im Schweizerischen Volksliedarchiv in Basel.

<sup>2</sup> Vgl. die mit reichem Quellenmaterial versehene Dissertation von August Wirz: Der Betruf in den Schweizer Alpen. Freiburg i. Ue. (1943), (Maschinenschr.). Zudem sei verwiesen auf die Ankündigung einer größeren Arbeit über den Betruf und Kuhreihen durch M. Stachelin (Volksmusikalisches aus den Schweizer Alpen im Nachlaß von Johann Gottfried Ebel. – Schweizer. Archiv f. Volkskunde 68/69, 1972/73, p. 640.)

## II. DER JODEL ALS ETHNOHISTORISCHE QUELLE

Die ethnomusikologische Untersuchung wertet im allgemeinen das in der Feldforschung gesammelte Quellenmaterial und die in diesem Zusammenhange gemachten Beobachtungen aus. Neben dieser systematischen Auswertung muß auch – wo es sich ergibt – die historische Perspektive vorhanden sein, um dem Wandel der musikalischen Kultur gerecht zu werden.

Demgegenüber liegt das Schwergewicht unserer Arbeit im gedruckten Quellenmaterial, das wir mit einigen Schallaufnahmen aus der eigenen Feldforschung vergleichen. Wenn so die historische Untersuchung gegenüber der systematischen in den Vordergrund gerückt wird, so hat das seine bestimmten Gründe: Wir sehen in unserer Arbeit primär eine ethnohistorische Untersuchung in der Absicht, das Material für spätere Feldforschungen aufzuarbeiten. Da wir uns in erster Linie mit älteren Notierungen, die fast ausschließlich ohne moderne Schallaufnahmegeräte zustande kamen, befassen, sind uns in der Interpretation einige Grenzen gesetzt. Daher haben wir uns mit dem Problem der Transkription und mit den damit zusammenhängenden Fragen auseinanderzusetzen: Wie zuverlässig sind die überlieferten Quellen und wieweit repräsentieren die einzelnen Notenbeispiele das mündlich überlieferte Melodienmaterial? Welchen besonderen Schwierigkeiten – so haben wir uns weiter zu fragen – ist die notenschriftliche Fixierung des Jodels ausgesetzt?

Wir werden die aufgeworfenen Fragen hier nur exemplarisch behandeln, da wir anhand unseres Quellenmaterials immer mehr oder weniger vor die gleichen Probleme gestellt werden.

Die Tatsache, daß die mündliche Überlieferung anderen historischen Gesetzmäßigkeiten unterliegt als die schriftliche, ist bekannt. Wohl gibt es in der schriftlichen Tradition neben der bewahrenden auch eine verändernde Überlieferung, doch erscheint das musikalische Werk als ein über den Augenblick hinaus abgeschlossenes. Die ethnomusikologische Transkription ihrerseits ist aber nur ein Segment, eine Variante unter vielen Möglichkeiten, zufällig und an den Augenblick gebunden. Insofern ist die ethnohistorische Quelle, die wir ja selten aus systematisch und empirisch abgesicherten Belegen kennen, noch vielmehr mit Zufälligkeiten der Auswahl, der Überlieferung und Notierung belastet. In etwas anderer Weise steht aber auch die historisch orientierte Musikwissenschaft vor ähnlichen Problemen, was die Bruchstückhaftigkeit der Überlieferungen anbelangt. Wenn wir dennoch Aufschluß über die Vergangenheit des Jodelns haben möchten, bleibt uns zunächst keine andere Möglichkeit, als die Quellen in ihrer Form als einzelne Varianten zu einer allgemeineren Struktur zur Kenntnis zu nehmen und nach den Grenzen der Zuverlässigkeit zu fragen.

Wie wir im Kapitel über den Kuhreihen anhand eines synoptischen Melodievergleiches der Aufzeichnungen zwischen 1710 und 1922 zeigen, ist das Skalenmaterial der einzelnen Melodienvarianten zuverlässig und birgt in sich neben dem Problem der rhythmischen Gliederung nur das des Alphorn-fa', welches vereinfacht als erhöhte IV. Stufe notiert wurde. Diakritische Zeichen wurden nicht überall gesetzt, obwohl seit der Kühreihen-Sammlung von Kuhn-Wyss die Charakteristik dieses besonderen Tones bereits bekannt war. – Um die Frage genauer abzuklären, bedürfte es heute einer umfassenderen Untersuchung mit genauen Cents-Berechnungen, die wir hier als Problem ausklammern.

Erst seit 1800 verbreiteten sich die eigentlichen Jodel, mit denen wir uns hier befassen. Sie sind in ihrer allmählich sich entwickelnden Eigenart nur denkbar innerhalb der modernen Konsonanzharmonik, die – als sekundäre Melodik (R. Fikler) auf dem harmonischen Dur-Klangbewußtsein basieren. Insofern ist auch, von einzelnen Löcklern und Jauchzern abgesehen, das konventionelle Tonsystem zur Aufzeichnung von Jodelmelodien das adäquateste. Diese sind in der Form, in der sie uns überliefert sind, als präskriptive Notierungsweisen zu verstehen und bieten im rhythmischen Bereich sowie in dem der Zählzeiten nur stilisierte Werte. Abgesehen von einzelnen Vorschlägen sind die Jodel im allgemeinen nicht ornamentiert. Charakteristisch bleiben Portamento, resp. Legatobögen, die ohne große Schwierigkeiten mit Zusatzzeichen versehen werden können.

Der Vergleich einer eigenen deskriptiven Aufzeichnung mit zwei weiteren präskriptiven Notierungsweisen von A. Tobler soll in exemplarischer Weise die Probleme veranschaulichen:

Beisp. 1

Am Kalöck sys

Alter Innerrhoder  
Chüedreckler (Mel-  
kerlied) [A. Tobler]  
s' Appenzeller  
Sennemeedle  
[A. Tobler]

langsam-sennisch

sennisch-langsam

usw.

(3)

<sup>3</sup> „Am Kalöck sys“ vgl. die vollständige Transkription weiter unten S. 192f. (Anm. 281). – „Alter Innerrhoder Chüedreckler“: s. A. Tobler: Das Volkslied im Appenzellerlande. Nach mündlicher Überlieferung gesammelt von A' T'. Zürich 1903 (Schriften der Schweizer. Gesellschaft f. Volkskunde, 3), p. 92; ebenda, p. 96 f.: „s' Appenzeller Sennemeedle“ (Volkslied auf die gleiche Jodelmelodie).

Wie aus den Beispielen hervorgeht, sind die einzelnen Kerntöne der Melodie zuverlässig ausnotiert. Allenfalls könnte man den Einwanderheben, Töne wie der 5. oder 8. in der ersten Zeile seien als Verzierungs- oder Zwischentöne in älteren Aufzeichnungen überhört worden. Doch glauben wir, daß sich dies bei unserem Beispiel erst aus der späteren Singpraxis ergeben hat und Bestandteil einer musikalischen Entwicklung ist. Umgekehrt hat A. Tobler die kurzen Vorschläge, die er bei seinem Sänger vorfand ausnotiert, woraus wir doch schließen dürfen, daß diese Transkriptionen in der Hinsicht zu unseren weiteren Untersuchungen genügen. Wahrscheinlich waren die Portamenti bei den früheren Belegen auch vorhanden, wurden aber nicht ausnotiert, weil erst die spätere Volksliedforschung die nötigen Bezeichnungen bereitstellte. Doch fällt das bei uns nicht sonderlich ins Gewicht, weil wir uns nicht mit der Singmanier im einzelnen befassen. Weitere Fragen in diesem Zusammenhang werden wir an den einzelnen Beispielen direkt erörtern.

Das Problem der fragwürdigen, rhythmisch starren Fixierung ist nach Ebels ersten Reiseaufzeichnungen immer wieder zur Sprache gekommen. Aber es ermangete einer verfeinerten Transkriptionsmöglichkeit. Sogar bei einem Jodellied (Gsätzli) zeigt sich in analoger Weise, wie der Jodelrefrain in freiem Rhythmus den prägnanten Takt des vorausgehenden Volksliedes sprengt. Dies geht aus dem Vergleich unserer eigenen deskriptiven Aufzeichnung mit einer früheren Variante hervor:

Beisp. 2 „DER WALDBUB“ Synoptische Melodietafel

und e wäld-büab bin i šq - ni mei-tsi liab i bin g büab nōx sō jūng streif im  
En Wald-bueb bin-i, streich im Wal-de he - rum bin-e Bueb noch so jung streich'im  
Wald-släg hé - rum bin e büab nōx sō jūng štreif im Wäld - släg hé - rum  
Wal - de he - rum  
dō - lō - lō - i - di - a - li - a hōl - di o rō - lō - lo - ho-lai - dí - ri - ja - hō  
Hol - di - lei - ria, hol-di - rei - a, hol-di - rei - ri - a - ho. (4)

<sup>4</sup> Melodievergleich: „Der Waldbueb“, s. Verf.: *Aus Tradition und Gegenwart der Volksmusik im Oberwallis*. Brig 1972 (Schriften des Stockalper-Archivs in Brig, 23), p. 23. Der Jodelrefrain ist in der 2. und 3. Strophe wiederholt. — „Der Waldbub“, s. S. Grolimund: *Volkslieder aus dem Kanton Aargau*. Basel 1911 (Schriften der Schweizer. Gesellschaft f. Volkskunde, 8), p. 78 f. (= Q 355).

Aus den beiden angeführten Melodievergleichen wird ersichtlich, daß wir uns auf die gedruckten Quellen nicht verlassen können was Rhythmus und Metrum betrifft. Hingegen meinen wir, daß für unsere Fragestellungen die Jodelaufzeichnungen hinreichend genügen. Für speziellere Untersuchungen wie zur Jodelsingmanier, zur Fa-Melodik, zu Klangfarbe, Falsettlage und Registerwechsel würden weitere, systematisch durchgeführte Feldaufnahmen unumgänglich sein.

Die von uns benutzten Quellen zu Kuhreihen, Jauchzer, Jodel und Jodellied sind zusammengestellt aus den gedruckten Sammlungen in der Schweiz tätig gewesener Feldforscher und Volksliedsammler. Wir trugen diese Quellen erstmals in zwei Bänden zusammen, um so die empirisch überprüfbare Grundlage zu schaffen. Unsere Aussagen und Ergebnisse stützen sich auf diese Quellensammlung, die – zusammen mit der „Bibliographie zur Ethnomusikologie der Schweiz“ – als „framework“ zu sehen ist. Die Arbeit erhebt an sich keinen Anspruch auf weiterreichende Gültigkeit über den Gegenstandsbereich der *gedruckten* Aufzeichnungen und der Sekundärliteratur hinaus und sieht den Funktionswandel innerhalb dieses Rahmens, der aus der heutigen methodischen Sicht mit Umfragen und Tiefeninterviews allerdings noch ergänzt, resp. überprüft und allenfalls korrigiert werden müßte.

Die Jodel-Quellen beruhen auf verschiedenen Qualitätsgrundlagen. Hier zu jeder Quelle, zu jedem Forscher und Sammler eine Quellen-, resp. Forschungskritik zu liefern, halten wir nicht für sinnvoll. Da wir uns mit dem Funktionswandel des Jodels befassen, stünde der Aufwand in keinem Verhältnis zum Ergebnis einer ausführlicheren Quellenkritik. Wichtiger scheint uns, die Grenzen der jeweiligen Aussage innerhalb der verschiedenen Untersuchungsebenen vor Augen zu führen.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Weitere Hinweise zur Bibliographie der Quellen, zum Auswahlverfahren und zur Systematisierung s. Quellenband I, S. I ff. und Band II, S. I ff. – „Zur Lage der Volksliedforschung in der Schweiz“ und deren Probleme, die in diesem Zusammenhang zu erwähnen sind, s. vom Verf. den Artikel in der Schweizer. Musikzeitung 115, 1975, H. 5, p. 249–255.



### III. WORTFELD UND PHÄNOMEN DES JODELNS

Die Entstehung des Wortes „jodeln“ ist nach der Untersuchung von Walter Senn vorderhand nicht weiter als bis ins 18. Jahrhundert zurück zu verfolgen.<sup>6</sup> Emanuel Schikaneder erwähnt 1796 wohl zum erstenmal das Wort im Zusammenhang mit lustigen und frohen Tirolern, die „jodeln und singen“. Aufgrund weiterer Belege von Walter Senn erscheint das „Jodeln“ vorerst und vorwiegend im näheren Umkreis herumreisender Sängerguppen aus dem Tirol, dem Zillertal und aus der Steiermark. Der Beitrag bringt folgende wichtige Nachweise:

E. Schikaneder: Der Tyroler Wastl, 1796. Im Duett: Wastl und Lisel (Musik von Jakob Haibel).

J. F. Reichardt: Vertraute Briefe, geschrieben auf einer Reise nach Wien und den Österreichischen Staaten zu Ende des Jahres 1808 und zu Anfang 1809. Hrg. von G. Gugitz, II. München 1915, p. 10, 18, 91.

J. L. S. Bartholdy: Der Krieg der Tyroler Landleute im Jahre 1809. Berlin 1814, p. 9f.

Drei Original Tyroler Jodler, von dem Tyroler Eduard Waldinger, mit Pianoforte-Begleitung, Berlin bei T. Trautwein und Wien bei S. A. Steiner et Comp.

Clemens von Brentano (1817) nach Trübners Deutschem Wörterbuch, hrg. von Alfred Götze, IV, Berlin 1943, p. 52; J. W. Goethe (1828) ebenda.

Das Wort selber ist im Grimmschen Wörterbuch wie folgt umschrieben:

JODELN, verb nach der weise der älpler singen, aus dem bairischen sprachgebiete in die schriftsprache gekommen, bair. *jolen* und *jodln* jo, ju schreien, schreien, lärmern, singen oder vielmehr solfeggieren, wie die alpenhirten und sendinnen.<sup>7</sup>

Daraus geht bereits die heute noch gängige Ableitung aus dem Jodelruf „jo“ hervor. Die alpenmundartliche Sonderentwicklung des neueren Verbes „jodeln“ — aus dem mittelhochdeutschen „jôlen“<sup>8</sup> — soll sich nach ihrem geographischen Ausgangspunkt übrigens von Kärnten aus weiterverbreitet haben.<sup>9</sup> Am bedeutsamsten für die Wortrezeption innerhalb der Schriftsprache scheinen aber herumreisende Tiroler Sängerkörpers in der Zeit um 1800 gewesen zu sein. Die sich zur Schau stellende Sängerkörpers gehörte, im Ausland noch früher als in der Schweiz, schon sehr früh zum Bild des damaligen Volkstumsinteresses und ist auch nicht zu trennen von der

<sup>6</sup> Walter Senn: „Jodeln“. Ein Beitrag zur Entstehung und Verbreitung des Wortes — Mundartliche Bezeichnungen. — Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes 11, 1962, p. 150–166.

<sup>7</sup> Jacob und Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch. Bd. 4, 2. Abteilung, Leipzig 1877, Sp. 2333.

<sup>8</sup> Matthias Lexer: Mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch. 31. Aufl., Leipzig 1964, p. 102: „swv. vor freude laut singen, johlen.“

<sup>9</sup> Friedrich Kluge: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. 19. Aufl., bearb. von Walther Mitzka, Berlin 1963, p. 333.

allgemeinen Reise- und Entdeckungslust in Europa. So erfreute man sich nicht nur im Tirol selber, sondern vor allem in Wien, dann in Norddeutschland, sogar in London und bald in ganz Europa an diesen eigentümlichen Jodler-Sängergesellschaften. „Selbst die gefeierte Henriette Sontag sang z. B. 1828 in London Jodellieder aus dem Repertoire der Rainer.“<sup>10</sup> Nicht nur Clemens von Brentano und Goethe ließen sich Jodler vorsingen, sondern auch Beethoven mußte mit ihnen in Berührung gekommen sein, finden sich doch unter seinen „Twenty four Foreign Melodies / Collected & Harmonized / By / Beethoven“ fünf Tiroler Lieder, darunter das bekannte „Wann i in der Früh aufsteh“ (1815).<sup>11</sup> Im Zusammenhang mit eben diesem Lied macht A. Lewald die Bemerkung, daß „in Wien vor zehn Jahren in allen sogenannten Localstücken gejodelt werden“ mußte; und „jedes Lied endete mit dem Jodeler“.<sup>12</sup> Diese Verbindung von Lied und Jodelrefrain wird uns – soweit es das eigentliche Jodellied anbelangt – bedeutsame Hinweise zur späteren Verbreitung der Tiroler Lieder in der Schweiz geben. Denn wo die neueren Bezeichnungen wie „Jodeln“ und „Jodler“ verbreitet und bekannt wurden, mußte zuvor dieses eigentümliche Liedgut schon eine Zeitlang gehört und aufgenommen werden. Die Einwirkungen in die Schweiz scheinen im allgemeinen etwas später zu erfolgen. Zwar erwähnt J. G. Ebel in seiner Reisebeschreibung<sup>13</sup> von 1798 das Vorkommen von „Tyroler Glocken“ im Appenzell, woraus man auf nachbarliche Handelsbeziehungen schließen kann; doch kommt bei ihm das Wort „jodeln“ nicht vor, obwohl er sonst die mundartlichen Ausdrücke wie „Ruguser“ und „Locker“ (gemeint ist „Löckler“) getreulich aufzeichnet. Geht man die weitere Literatur jener Zeit durch, so ist sogleich ersichtlich, daß die ältere Bezeichnung „jolen“ für die Schweiz noch die geläufige ist. Nicht nur fehlt die Wortprägung „jodeln“ in F. J. Stalders „Versuch eines schweizerischen Idiotikons“ (Aarau 1806–12), sondern ebensowenig hat sie in den vielen Reiseberichten der Zeit Eingang gefunden. Stattdessen gebrau-

<sup>10</sup> Walter Senn, 1962 (wie Anm. 6), p. 159.

<sup>11</sup> Vgl. Georg Kinsky: Thematisch-bibliographisches Verzeichnis aller vollendeten Werke Ludwig van Beethovens. Hrg. von Hans Halm. München–Duisburg 1955, WoO 158: 4–8, insbesondere WoO 158: 4, p. 659 f. und p. 663. Daß – wie Kinsky meint – jedes Autograph fehlt zu diesem Liede, kann hier berichtet werden. Die ersten 20 Takte des Autographs oder jedenfalls einer Skizze dazu finden sich heute in der Universitätsbibliothek Basel. Wir geben dazu kurz die Angaben: Ms. Geigy-Hagenbach 1666: Tyroler Lied. „Wenn ich in der Früh aufsteh.“ [3/4; Es-Dur; 20 Takte] / ... / Autographe de Beethoven / constaté par A. Schindler. / Souvenir à Monsieur Alex. Thayer / de Boston. [Partitur: = Singst. ohne Text / Violine / Violoncello / Klavier] (2p.); s. Katalog Geigy-Hagenbach 1929, p. 234.

<sup>12</sup> A. Lewald: Tyrol, vom Glockner zum Ortesles und vom Garda zum Bodensee, 1833–1834. Zitiert nach Walter Senn, 1962 (wie Anm. 6), p. 158.

<sup>13</sup> Johann Gottfried Ebel: Schilderung der Gebirgsvölker der Schweiz. 2 Theile. Leipzig 1798 und 1802. Teil I: Schilderung des Gebirgsvolkes vom Kanton Appenzell, p. 150.

chen J. G. Ebel (1798), J. R. Steinmüller (1804)<sup>14</sup> und Fr. v. Kronfels (1826)<sup>15</sup> in ihren zum Teil recht ausführlichen Hinweisen zum volksmusikalischen Brauchtum durchgehend das Wörtchen „johlen“ in Verbindung mit Singen, Jauchzen und Jubeln, wie z. B.:

... das/  
Singen und Geigen/ daß Jauchtzen und  
Jolen/ das Lachen und Golen/ ...

in zwei Versen eines Fliegenden Blattes um 1800. Es ist dies die Wendung aus: „Ein schönes neues lustiges Weltliches Lied/ genandt der Kû=Reihen. In einer angenehmen und lustigen Melodey zu singen/ zu Ergötzung des Weidmanns und jungen Gesellen. Gedruckt in diesem Jahr.“<sup>16</sup> Das Lied ist in den „Acht Schweizer-Kûhreihen, mit Musik und Text“ (Bern 1805) und in den späteren Auflagen durch Kuhn-Wyss immer wieder unter dem Titel „Kûhreihen der Oberhasler“ abgedruckt worden und umschreibt darin sehr allgemein die volksmusikalischen Wortfelder.

Erst 1818 findet man in der „Sammlung von Schweizer-Kûhreihen und Volksliedern“ das Wort „jodeln“ erwähnt. Doch ist mit diesem frühen, wenn nicht gar einem der frühesten Belege für die Schweiz, die Bedeutung aufs Alphornspiel bezogen. J. R. Wyss berichtet in der Beschreibung dieses Hirteninstrumentes die besondere Einstellung des Spielers gegenüber dem Alphorn-fa:

Durch Verbesserung des Instrumentes das Fis in ein natürliches F umgewandelt zu finden, möchte gleichwohl dem Aelpier nicht sehr willkommen seyn, was ich aus dem Mund eines Kûhers hörte, der mir zu verstehen gab: daß wenn er auf seinem Alphorn eine Zeit lang bald leise, bald wilder *gejodelt* habe, und mit dem Ton, den ich meynete, beschließe, – doch stets er ihn sanfter und gefälliger finde zum Ausgang.<sup>17</sup>

In dem unsicheren Gebrauch des neuen Wortes mag man vorerst einen Hinweis auf einen noch nicht fixierten Bedeutungsgehalt sehen. Dies wirft unter Umständen zugleich ein erstes Licht auf die spätere so hartnäckig vertretene Instrumental-These, wonach – aufgrund des Wortgebrauches – der Jodel als Imitation der Alphornmelodien leicht zu interpretieren war. Interessant bleibt demgegenüber aber

<sup>14</sup> J. R. Steinmüller: Beschreibung der schweizerischen Alpen- und Landwirthschaft, nach verschiedenen Abweichungen einzelner Kantone. 2 Bde. Winterthur 1802–1804; Bd. II, p. 124.

<sup>15</sup> Fr. von Kronfels: Gais, Weisbad und die Molkenkuren im Canton Appenzell. Constanz 1826, p. 279.

<sup>16</sup> Dasselbe ist „neu gedruckt“ mit geringfügigen Textvarianten noch einmal als Flugblatt erschienen. Die Signaturen dazu sind: Landesbibliothek, L 9974<sup>2</sup> und L 3806<sup>24</sup>. – Vgl. „jauchzen und jolen“ auch bei Ulrich Bräker: Lebensgeschichte und Natürliche Ebentheuer des Armen Mannes im Tockenburg. Zürich 1789 (Sämtliche Schriften, erster Theil), p. 39.

<sup>17</sup> Sammlung von Schweizer-Kûhreihen und Volksliedern, theils nach ihren bekannten, theils nach neuen Melodien in Notenschrift gebracht und mit Clavier-Begleitung versehen. 3., sehr vermehrte und verbesserte Aufl. Bern 1818, bey J. J. Burgdorfer. Darin: (Bemerkungen zu dieser dritten Ausgabe von J. R. Wyss, p. XV); Hervorhebung vom Verf.

doch der Hinweis von H. Szadowsky – der übrigens wohl als einer der ersten Volksmusikforscher in der Schweiz diese österreichische oder nun auch im Deutschen eingebürgerte Form „Jodler“ übernimmt –, daß 1826 anhand eines Alphornkurses unter Ferdinand Huber die Leute „zwei- und dreistimmige Jodler rein und rhythmisch genau blasen konnten.“<sup>18</sup> Die mehrstimmige Art des Jodels war bereits eine aufgezeichnete Vorlage, beklagt sich doch Szadowsky am gleichen Ort, daß „diese dreistimmigen Jodler als fliegende Blätter verloren gegangen.“ Nach der Beschreibung des Stückes, das rein und rhythmisch genau geblasen werde, handelte es sich um einen bereits komponierten Satz, mußten doch die Alphörner zuvor, in einem wohl ersten Versuch von Ferdinand Huber, auf einen gemeinsamen Grundton eingestimmt werden. Allem Anschein nach ist um 1826, wenn man sich auf Szadowsky stützen kann, die Bezeichnung „Jodler“ schon recht geläufig, doch bezeichnenderweise in der österreichischen Prägung. In Österreich versteht man unter Jodler sowohl den Sänger, als auch das Gesungene, während sich in der Schweiz die Eigenart herausgebildet hat, mit „Jodel“ den Gesang zu bezeichnen und mit „Jodler“ jenen, „der das Jodeln versteht und übt.“<sup>19</sup>

Das Schweizerische Idiotikon umschreibt den *Jodel* als:

eine der Bevölkerung des Gebirges, besonders in Appenzell, [im] Berner Oberland, St. Galler Oberland, und in den Urkantonen eigene Art von Gesang (ähnlich den Solfeggien der Kunstgesangsschule, aber naturwüchsig), ohne Worte, in mannigfach schweifenden und schleifenden Modulationen sich bewegend, oft rasch zwischen Höhe und Tiefe wechselnd, die Melodie immer von einem Einzelnen gesungen, aber in Appenzell nicht selten von begleitenden Stimmen in einfacher Harmonie unterstützt (s. grad heben). Für einzelne Arten dieses Gesanges gibt es besondere Namen, z. B. *Löckler*, *Schnetzler*, ebenso für die eingestreuten Triller (*Trüller*), z. B. *verbückte* (mit ausbiegender Verzierung), *g'eggete* (mit vielen kurzen Vorschlagstönen). Vom *Kuereien* unterscheidet sich der *Jodel* durch die vorherrschende Anwendung der Kopfstimme und durch den Mangel bestimmter Worte. S. noch *Ruggusse*. Dem Zweck nach dient der *Jodel*, wie der *Kuereien*, zunächst als Lockruf für die Kühe, dann aber als Lustäußerung des Sennen, auch als Kundgebung in die Ferne und zu geselliger Unterhaltung, die sich in Appenzell nicht selten zu Wettkämpfen zwischen verschiedenen Sängern steigert.<sup>20</sup>

„*Jodle*“ und die Diminutivform „*jödele*“ ist im Schweizerischen Idiotikon an gleicher Stelle synonym verwendet zu den, vor allem im Appenzell gebräuchlichen „*zölen*, *zauren*, *länderen*“ und bedeutet soviel wie den Jodel singen oder auch wild jauchzen; die zweite Bedeutung gilt vor allem für die Kantone Schwyz und Obwalden. Dazu wird erwähnt, daß auch im bairischen Alpengebiet die Bezeichnung „jodeln“ und „jölen“ gebräuchlich seien, in Kärnten vor allem „jaudeln“. Zur Erklärung wird die Auffassung von Grimm übernommen:

<sup>18</sup> H. Szadowsky: Die Musik und die tonerzeugenden Instrumente der Alpenbewohner. Eine kulturhistorische Skizze. – Jahrbuch des Schweizer Alpenclub 4, 1867–1868, 1868, p. 302.

<sup>19</sup> Schweizerisches Idiotikon. Wörterbuch der deutschen Sprache. Bd. 3, Frauenfeld 1892, Sp. 11.

<sup>20</sup> Schweizerisches Idiotikon. Bd. 3, Frauenfeld 1892, Sp. 11.

Das Wort ist (wie jölen) abgeleitet von der Interjektion *jo*. Der Zusatz von *d* mag sich aus (physiologisch begründeter) Angemessenheit dieses Lautes an solche Gesangübungen erklären, da er auch in vielen Refrainsilben vorkommt wie *diri-diridum*; *dideldumdei*; *bodelei*.<sup>21</sup>

Walter Senn zieht demgegenüber die Erklärung der Wortentstehung aus einer „Kontamination zwischen *jolen* und *dudeln*, bzw. *ludeln*“ der obigen physiologisch-onomatopoetischen Deutung vor.<sup>22</sup> Beide Erklärungsversuche sind nicht ganz von der Hand zu weisen. Denn es wäre sogar eine Kontamination innerhalb onomatopoetischer Vokalisationen denkbar. So könnte die „tirolische“ Vokalisation des „odl di-o-u“ im Tiroler „Küher=Leben“ aus der „Sammlung von Schweizer-Kühreihen und Volksliedern“ (1818)<sup>23</sup> mit der eher ‚schweizerisch‘ anmutenden Silbenunterlegung wie „jole lo-i“<sup>24</sup> durchaus zur Kontamination führen:

jole + odl > jodl > jodle

Doch zeigt sich sehr rasch, wie die Deutungsversuche ins Unbestimmbare und Konstruierte abgleiten. Solche Wortbildungen sind ohnehin in vielfacher Hinsicht der Zufälligkeit unterworfen.

Sicher bleibt allein, daß die frühere Form des mittelhochdeutschen „jôlen“ im Zusammenhang mit „schryen, juzgen, singen“ seit der Mitte des 16. Jahrhunderts für die Schweiz einige Male belegt ist<sup>25</sup> und bis um 1820/30 noch primäre Bezeichnungsweise bleibt. Daneben aber hat im Appenzellerland bis heute noch das „Zauren“ eine mit „Jodeln“ synonyme Bedeutung.<sup>26</sup> Doch ist auch hier das Wort noch zuwenig untersucht im Hinblick auf die verschiedenen Bedeutungsebenen. Setzt J. R. Steinmüller „lökklen“, „rugusen“, „zauren“ oder „zorren“ ganz allgemein dem Gesang der Sennen gleich<sup>27</sup>, so erklärt Titus Tobler (1837): „Der Zaur ist ein ein-

<sup>21</sup> *ibid.*, Sp. 11.

<sup>22</sup> Walter Senn, 1962 (wie Anm. 6), p. 156 f.

<sup>23</sup> *Sammlung von Schweizer-Kühreihen und Volksliedern* Bern 1818 (wie Anm. 17), p. 82 ff. Vgl. auch am gleichen Ort (im „Appenzeller-Lied“), p. 97 ff, die Vokalisation: „Jodldo“ des Refrain-Jodels.

<sup>24</sup> Alfred Leonz Gassmann: Was unsere Väter sangen. Volkslieder und Volksmusik vom Vierwaldstättersee, aus der Urschweiz und dem Entlebuch. Nach dem Volksmund in Wort und Weise aufgezeichnet. Basel 1961 (Schriften d. Schweizer. Gesellschaft f. Volkskunde, 42); vgl. v. a. p. 185.

<sup>25</sup> Vgl. Schweizer. Idiotikon. Bd. 3, Frauenfeld 1895, Sp. 40: „1540: ‚Der völle halb [vor Trunkenheit] schryt, jolet und singt.‘ – 1569 ‚Wenn einer in einem wald jolet und schryet, widerhallet die stimm alleweg die letsten wort.‘ – 1618: ‚Es soll alles nächtliche Hin- und Herlaufen, jolen, juzgen, singen, schreien, tanzen verboten sein.‘ – 1662: ‚Jolen, jauchzen, juchzen, ovare, jubilare.‘ – 1744/57: ‚Die diese Zeit her ganz ausgelassen gewordenen Handwerksburschen, die durch übertriebenes Lärmen, Jolen und Singen auf den Gassen die Ehrbarkeit gar sehr verletzen.‘“ – Im weiteren wird „jôlen“ noch bezogen auf das Schreien der Eule, aufs laute Rufen und Sprechen und aufs Zeichen-Geben in die Ferne.

<sup>26</sup> Informant: Hans Schläpfer (9042 Speicher). Brief vom 19. 4. 1972.

<sup>27</sup> J. R. Steinmüller, 1804 (wie Anm. 14), p. 125.

zernes, kurzes Gejauchze, das mit *uho* oder *u bu hu hui hui* bezeichnet werden kann.<sup>28</sup> Diese beiden Gehalte sind denn auch heute noch parallel nebeneinander vorhanden. In dem wechselhaften und verschieden gehandhabten Bezeichnen der Sache sehen wir ein charakteristisches Merkmal mundartlicher Flexibilität und sachlicher Verschiedenheit. Eine nähere Auseinandersetzung mit den wortgeographischen und etymologischen Interpretationen kann allerdings hier nicht unser Anliegen sein, da zu erwarten ist, daß dies von Seiten des Wortkunde-Atlas geleistet wird. Unsere Interpretation wird sich somit lediglich auf die überlieferten und entsprechend überschriebenen Quellen berufen können.<sup>29</sup>

Unter *Jodel* versteht man heute ganz allgemein eine text- und wortlose Singweise, die auf einzelnen nicht sinngelundenen Vokal-Konsonantverbindungen (wie *jo dio* – *u diri* etc.) alternierend in Brust- und Falsettstimme gesungen wird. Der spezifische Charakter der offenen oder geschlossenen Vokalisierung der Töne im dauernden Umschlagen vom Brust- ins Falsett-Register ist gekennzeichnet durch einen melodischen Verlauf in legatohaften Intervallen (meist Quarte, Sexte und Dezime), auch durch die Zerlegung von Dreiklängen oder von ‚Dominantsept-‘ und ‚Nonenakkorden‘.

J. G. Ebel beschreibt diesen Gesang als erster eingehender, bezeichnet aber noch den Jodel mit dem allgemeinen Namen Kuhreihen, unter dem man heute meist nur noch einen textunterlegten Gesang, vorwiegend in Bruststimmelage, versteht. In der folgenden Beschreibung Ebels geht jedoch deutlich hervor, daß das Falsett-Singen gemeint ist:

Dieser Gesang besteht nicht aus artikulierten Lauten, und wird von den Sennen und Hirten nie mit Worten gesungen. Alle Töne desselben sind einfach, und werden meistens in der Stimmritze ohne Beihilfe anderer Theile als der Pharynx gebildet. Daher sieht man bei diesem Gesange gar keine oder nur geringe Bewegung der Kinnladen und ihrer Muskeln; daher haben diese Töne fast nichts ähnliches mit denen, welche man sonst aus der menschlichen Kehle zu hören gewohnt ist, sondern scheinen vielmehr Töne eines Blasinstrumentes zu seyn, besonders auch weil man von dem Athmen wenig bemerkt, indem die Sennen, bisweilen Minutenlang mit einem Athemzuge singen.<sup>30</sup>

Die Beschreibung der Jodelstimme ist hier bis in einzelne Details gut charakterisiert, besonders der Hinweis auf Atmung, auf das bewegungslose Gesicht der Singenden und auf die Beihilfe des Rachenraumes zur Stimmgebung, was Richard Luchsinger anhand von Röntgenuntersuchungen bestätigen konnte.<sup>31</sup> Da sich bei der Jodel-

<sup>28</sup> Appenzellischer Sprachschatz, hrsg. von Titus Tobler. Zürich 1837, p. 453.

<sup>29</sup> Vgl. dazu die Quellenbände I und II (wie Anm. 1).

<sup>30</sup> J. G. Ebel: Schilderung der Gebirgsvölker der Schweiz. Teil I. Leipzig 1798 (wie Anm. 13), p. 152 f.

<sup>31</sup> Richard Luchsinger: Untersuchungen über die Klangfarbe der menschlichen Stimme (Das Jodeln). – Archiv für Sprach- und Stimmphysiologie und Sprach- und Stimmheilkunde 6, 1942, H. I/II (S. A.), p. 1–39.

stimme eine Ststellungsänderung des Kehlkopfes nach unten abzeichnet, gewinnt dadurch der Schallraum in der Öffnung der Pharynx eine Vergrößerung. Wegen des Hinuntersteigens des Kehlkopfes bei der Jodelstimme bis zu maximal 15 mm und der gleichzeitigen Verlängerung des Ansatzrohres zwischen dem Zungengrund und der hinteren Rachenwand, kommt Luchsinger zum Schluß, daß darin die Hauptursache der eigenartigen Klangfarbe der Jodelstimme liege.<sup>32</sup> Die Kopfstimme – auch als Falsett- oder Fiselstimme bekannt – bewegt sich innerhalb eines über die normale Singlage hinaus hohen Registers. Wir nennen sie am besten Falsettstimme, da mit Fiselstönen meist die musikalisch nicht mehr verwertbaren Kopftöne bezeichnet werden.

Bei der „Bruststimme“ ist der Rand der Stimmlippen gerundet infolge der Kontraktion eines im Innern der Stimmlippen gelagerten Muskels, des *Musculus vocalis*. Bei der „Kopfstimme“ sind die Ränder der Stimmlippen scharfkantig abgesetzt. Da die Längsspannung der Stimmlippen bei fixierten Einspannpunkten erfolgt, klaffen die Ränder ein wenig auseinander, so daß sich die Glottis nicht völlig schließt (konkave Öffnung der Ritze). Bei dieser Stimmgebung entweicht mehr Luft durch die Stimmritze als bei der Bruststimme. Die Kopfstimme ist daher wegen des höheren Luftverbrauches anstrengender.<sup>33</sup>

Die deswegen durch tiefe Respiration aufzustapelnde Luft wird durch Abdominalatmung (Bauchatmung) freigegeben, wobei im Unterschied zum Kunstgesang der Brustkorb unter Stützbewegungen relativ ruhig gehalten wird.<sup>34</sup> In diesem Sinne lauten auch die Anweisungen für die Jodelstimm-Ausbildung, die hier kurz zusammengefaßt seien.

Bei der Vollatmung wird verlangt, vorerst die unteren Partien der Lunge mit Luft zu füllen und das Zwerchfell nach unten zu pressen. Erst in zweiter Linie füllen sich die oberen Partien der Lunge mit Luft, wobei die Brust sich etwas hebt. Diese *Bauch- oder Zwerchfellatmung*, gefolgt von der *Brustatmung* ist besonders wichtig am Anfang eines Jodelsatzes oder vor einer langen Notenreihe. Der Atem darf dabei nicht stoßweise abgegeben werden, sondern als allmähliches Verströmen, wobei der Kehlkopf – gleichsam in Gähnstellung – nicht gepreßt werden darf.<sup>35</sup>

Beim Jodeln wird im Gegensatz zum gewöhnlichen Singen die Zunge gespannt. Dabei unterscheidet man nach Luchsinger den *Kehlkopfschlag* vom *Zungenschlag*. Beim ersteren drängt der Sänger den Ton gleichsam von der Zunge nach dem Kehlkopf, beim letzteren wird der aus dem Kehlkopf nach vorn entwickelte Ton durch

<sup>32</sup> Richard Luchsinger, 1942 (wie Anm. 31), p. 17.

<sup>33</sup> Fritz Winckel: „Stimmorgane“. Artikel in: Musik in Geschichte und Gegenwart. Bd. 12, Kassel-Basel 1965, Sp. 1354.

<sup>34</sup> Richard Luchsinger, 1942 (wie Anm. 31), p. 29, 34.

<sup>35</sup> Vgl. Robert Fellmann: Eidgenössischer Jodlerverband. Schulungsgrundlage für Jodlerinnen und Jodler. Herbst 1943. 4. Aufl. 1962 mit Anhang: Jodlerkurs-Repetitorium von Max Lienert. (Zürich) 1962, p. 3, 17.

die Zunge geformt.<sup>36</sup> Bei der Kehlkopfschlagtechnik führt der Kehlkopf eine Auf- und Abbewegung aus, die hervorgerufen wird durch die weiten Intervallsprünge wie Quart, Quint, Sext, Septim und Oktave auf den Klangvokalen „u“ und „o“. Sie ist besonders kennzeichnend für das Löcklen oder „Hielä“, z. B.:

Beisp. 3

Ho - jo - jo - jo - jo - (37)

Ein weiteres Beispiel – wie auch die nachfolgenden – entnehmen wir der Jodelschulungsgrundlage. Wenn nichts weiteres vermerkt ist, beziehen sich die Notierungen immer auf die Tenorschlüssellage, sie erklingen demnach eine Oktave tiefer

#### ... Jodelmelodie mit Kehlkopfschlag

Beisp. 4

Ho lu-o ho lü o lu hu lu-o ho jo ho (38)

Der Zungenschlag seinerseits ist sehr häufig bei schnellen Jodelmelodien, insbesondere bei Tonrepetitionen:

#### Jodelmelodie mit Zungenschlagtechnik

Beisp. 5

Ho jo lo lo lo lo ho jo lo lo lo lo ho ju hu lu hu ju (39)

Schnell ausgeführte Kehlkopfschläge finden sich im sogenannten *Tröhljodel*, der aus der Innerschweiz stammend sich mit dem Aufkommen der Klarinette verbreitet hat. Wiederum sind – wie beim gewöhnlichen Kehlkopfschlag – die charakteristischen Vokale „u“ und „o“. Die Verbindung der Vokale mit dem Verschlusslaut „d“ wird dabei als „fremdländisch“ und nicht korrekt empfunden:

#### Tröhljodel (schnelle Kehlkopfschläge)

Beisp. 6

Jo lo u o lo u jo lo u o lo u o lo ju o lo ju hu (40)

<sup>36</sup> Richard Luchsinger, 1942 (wie Anm. 31), p. 25.

<sup>37</sup> „Hielä“ auch „Wihele“ (Appenzell): aus einem „Zäuerli“ mit „Gradhäbe“ und drei Schellen nach eigener Aufnahme: Tape AP II: 94–147, No. 10. Den Löckler singt Karl Manser (\* 25. 8. 1936), 9204 Andwil.

<sup>38</sup> Robert Fellmann, 1962 (wie Anm. 35), p. 7 (die ersten 2 Takte).

<sup>39</sup> ibid., p. 5 (die ersten 3 Takte).

<sup>40</sup> ibid., p. 10 (die ersten 4 Takte).



Vom Formalen bestimmt sind die Bezeichnungen wie *Chugeli-Jodel* und *Singjodel*. Beim ersteren wird damit eine Jodelmelodie umschrieben, bei der eine ganze Noten-  
gruppe aus hoher Stimmlage diatonisch heruntergleitet:

### Chugeli-Jodel

Beisp. 7



Beim zweiten ist — wie im Jodellied — bereits eine melodische Führung der Jodel-  
bewegung angesprochen:

### Singjodel

Beisp. 8



Diese nach der Technik des Singens unterschiedenen Jodelarten stehen in den weiten Intervallsprüngen im engen Bezug zum Registerwechsel, in dem überhaupt ein wesentliches Merkmal des Jodels gesehen werden muß. Denn Falsettsingen als solches allein gibt es auch in andern Musikkulturen, so z. B. in der Chinesischen Oper, ohne daß diese Art zum Jodel zu zählen wäre. Was den Registerwechsel nach der Kopfstimme hin anbelangt, so tritt dieser nach dem oberen Grenzton der natürlichen Bruststimme ein, der sich sowohl für die weibliche wie für die männliche Stimme im Zwischenraum des kleinen a und des eingestrichenen d befindet. Im allgemeinen bleibt es zwar nach Fritz Winckel problematisch, den Unterschied zwischen Brust- und Kopfstimme festzustellen, „da bei einer reifen Qualitätsstimme stets beide Anteile vorhanden sind (Voix mixte)“.<sup>43</sup> Tatsächlich lassen sich akustisch — wo der Wechsel nicht gerade in Sprüngen eintritt — die Qualitätsunterschiede nicht so leicht feststellen. Trotzdem unterscheidet man innerhalb der Jodler-Schulungsgrundlage, aus didaktischen und stimmtechnischen Überlegungen, sogar zwischen vier verschiedenen Höhenlagen. Der obere Grenzton der natürlichen Bruststimme wird allgemein mit d' angegeben:

<sup>41</sup> ibd., p. 8 (die ersten 4 Takte).

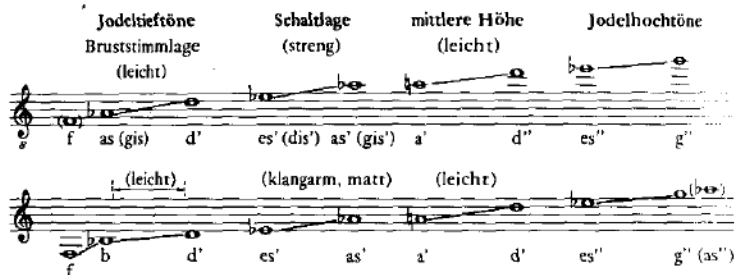
<sup>42</sup> ibd., p. 4 (die ersten 2 Takte).

<sup>43</sup> Fritz Winckel: „Stimmorgane“, 1965 (wie Anm. 33), Sp. 1362.

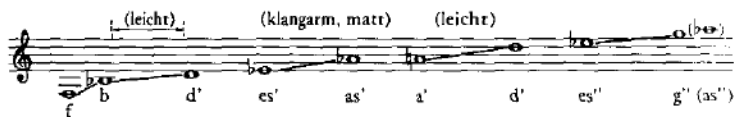
## Die 4 Höhenlagen der Jodelstimme

Beisp. 9

Hohe Schreibweise  
für Männerstimmen:



Tiefe Schreibweise  
Frauenjodelstimme:



Für die Naturstimme eines Jodleranfängers liegen die Töne der Bruststimmelage und der „mittleren Höhe“ leicht, jene der Schalllageregion streng bis unsingbar. Die Jodelhochtöne sind meist noch nicht zu erreichen. (44)

Die Jodelstimme wird nach ihrem klangfarblichen Charakter meist als schalmeiartig, oft als hell oder dann nâselnd beschrieben. Manchmal erscheint sie jedoch auch gepreßt, besonders dort, wo ihr nicht eine schulische Stimmbildung zugrundeliegt. Durch den Registerwechsel ergibt sich zudem ein Wechselspiel zwischen mehr brustgefärbtem, vollerm Klang und dem herberen, schärferen, mit größerer Eindringlichkeit „flötenden“ Falsett. Die Töne sind untereinander über ganze Phrasen hinweg legato- oder portamentohaft gebunden und erinnern etwa an Flageolet- oder Klarinettenöne. Da die Klangfarbe von der Verteilung der Obertöne, von ihrer relativen Stärke und Dauer abhängig bleibt, hebt sich die Kopfstimme, bei der die Zahl der Teiltöne nicht über 6 hinausgeht, von der Bruststimme mit ihren bis ums Doppelte vorhandenen Teiltönen sehr charakteristisch ab. Dies geht aus den Sonagramm-Untersuchungen von Walter Graf hervor:

Die Teiltonreihe der Bruststimme reicht meist höher hinauf, ist also meist reicher als die der Kopfstimme. Die letztangeführte Beobachtung mag vielleicht so zu deuten sein, daß bei der Kopfstimme und bei Vokalen wie „u“ und „i“ eine größere Energiekonzentration auf eine geringere Zahl von Teiltönen erfolgt als bei der Bruststimme. Diese Konzentration mag dann einerseits die Annäherung an die Sinuskurve, andererseits aber auch die relativ größere Eindringlichkeit erklären. Die größere Eindringlichkeit ist gerade das Moment, das die Verwendung des Jodlers als Verständigungsmittel begünstigen würde.<sup>45</sup>

Die Physiologie des Jodelns ist – wie wir es übrigens analog bei der Wortherleitung auch gesehen haben – immer noch im Dunkeln und bedürfte Forschungsarbeiten mit modernen Untersuchungsinstrumenten. Besonders wären Untersuchungen an nicht schulisch ausgebildeten, noch primärfunktional verwendeten Stimmen nötig, um von hier aus eine Vergleichsbasis zu der schon weit zurück liegenden Arbeit von R. Luchsinger zu haben.

<sup>44</sup> Robert Fellmann, 1962 (wie Anm. 35), p. 17 (Die Grundlagen der Jodeltechnik sind von Max Lienert zusammengestellt.)

<sup>45</sup> Vgl. dazu: Walter Graf: Naturwissenschaftliche Gedanken über das Jodeln. – Schriften d. Vereins zur Verbreitung naturwissenschaftlicher Kenntnisse 105, Wien 1965, p. 1 ff; Zitat p. 10.

#### IV. DIE URSPRUNGSHYPOTHESEN DES JODELNS

Der Sage nach soll ein Handbub (in einzelnen Varianten auch die Magd) das Jodeln und die Fähigkeit den Kuhreihen zu singen oder auf dem Alphorn zu blasen von Geister-Sennen gelernt haben. Die Sage, wonach der Handbub noch einmal auf die Alp zurückgesandt wird, um dort einen vom Sennen absichtlich zurückgelassenen Gegenstand zu holen und dabei die geisterhaften „Winter-Sennen“ antrifft, die ihn das Jodeln lehren, ist ziemlich weit verbreitet, vor allem in der Innerschweiz, im Haslital, im Wallis, im Sarganser- und Bündnerland, aber auch im Tirol. Für alle Sagen ist charakteristisch, daß nur ein aufrichtiger und gutwilliger Mensch die Gabe des Jodelns von den Geistern empfangen kann, der die Fähigkeit des musikalischen Lockens nicht mißbrauchen wird. In einer Variante berichtete 1929 der 70jährige Dominik Suter von Muotatal die Sage wie folgt:

##### Der Jodelbub.

In einer Glarner Alp, so hat mir ein Älpler von Bruwald erzählt, hat einmal der Senn, als sie in den Unterstafel hinunterfahren, mit Absicht den Napf zurückgelassen und hernach bei Einbruch der Nacht den Handknab wieder hinaufgeschickt, selben zu holen. Er könne dann am Morgen zugleich die Schweine mitbringen, fügte er bei und verbot ihm, während des Aufstieges und während der Nacht auch nur ein Wort zu beten. Im Gehorsam machte sich der Bub auf den Weg zum Oberstafel und pfiß vor sich her das Ave Maria. In der Hütte traf er ein Unghür, das gerade mit dem gesuchten Napf Süffi aus dem Säumkessi in drei Muten schöpfte, schwarze, rote und weiße. Es sagte zum Bub, er könne von einer der drei Sorten saufen, von welcher er wolle, saufe er schwarze, so werde er wohl pfeifen können, bei der roten wohl singen und bei der weißen wohl johlen. Der Bub hat von der weißen gesoffen und vom Unghür den Napf bekommen. Als er am folgenden Morgen mit den Schweinen im Unterstafel eintraf, jodelte er wunderschön, so daß die Kühe herbeiliefen und ihn umringten. Kein anderer konnte es so. Am Abend stieg auch der Senn in den Oberstafel hinauf, um so schön johlen zu lernen. Der aber wurde droben zerrissen.<sup>46</sup>

Wie eng Jauchzen, Johlen oder Jodeln und Kuhreihen in den Versionen der einzelnen Sage miteinander verwandt sind, wird immer wieder deutlich. Ihnen liegt aber kein eigentliches Erklärungsmodell des Jodelns zugrunde. Denn – wie in vielen Entstehungssagen – bleibt die Musik, als Geschenk überirdischer Wesen, geheimnisumwaltet und bedarf keiner weiteren Deutung. Die Frage, wie und wo diese ruhelosen Geister selber das Jodeln gelernt haben, kann an diese tabuisierte Geisterwelt gar nicht gestellt werden. Gerade darin wird offenbar, wie das Jodeln als etwas ganz

<sup>46</sup> Josef Müller: Sagen aus andern Kantonen. – Schweizer. Volkskunde 19, 1927, H. 7/9, p. 54 f. – Vgl. eine der ausführlichsten Erzählungen dieser Sage: „Alphorn und Kuhreihen“. (Seperatum), o. O. o. J. (vorhanden in der Landesbibliothek). Diese Sage ist ihrem Wortlaut nach teilweise übereinstimmend mit jener von J. J. Romang: Die Entstehung des Kuhreihens. – Alpenrosen. Illustriertes Familienblatt 4, 1869, No. 10, p. 163–168.

Besonderes empfunden wird, das aus dem Überirdischen hergeleitet wird. Von daher ist zu begreifen, daß das Jodeln eine Stimmaske darstellt, hinter der sich der Sänger vor dem „bösen Blick“ der Geister versteckt und sich indirekt als einer ihresgleichen ausgibt. M. Bukofzer teilt die Auffassung von E. M. v. Hornbostel, der den Ursprung der Alpenmusik ganz allgemein mit dem Glauben an die magische Macht des Tones erklärt. Von daher kann auch die Entstehung des Jodels gesehen werden.<sup>47</sup> Die magische Kraft des Jodelns sticht denn in den Sagen immer wieder hervor, besonders markant etwa in jener aus dem Sarganserland. Es heißt dort vom Knaben:

Er ging und staunte — als er das Lied versuchte und Wort für Wort und Ton um Ton herausbrachte. Wie er aber in der Ebene am Ochsenbrunnen unter Ragaz ankam, lief Kuh und Gusti (Galtrind) auf den Jodler zu und wollte ihn nimmer verlassen. Die Hirten der Berge, besonders die freien Walser, lernten den Gesang und nannten ihn Kuhreihen.<sup>48</sup>

Es ist aber zu unterscheiden zwischen dem apotropäischen Betruf einerseits und der herbeilockenden Kraft des Jodels oder Kuhreihen andererseits. Beiden gemeinsam bleibt hingegen die bannende oder in Bann ziehende Gewalt der Töne.

Zur Entstehung des Jodels sind von verschiedenster Seite mehr als ein halbes Dutzend Hypothesen aufgestellt worden, wobei die einzelnen Verfechter meist gewisse Merkmale des Gesanges einseitig beurteilten. Wir bringen im folgenden die einzelnen, untereinander rivalisierenden Hypothesen in die verkürzte Form falsifizierbarer Sätze. Da Hypothesen zur Entstehung des Jodelns allgemeine Aussagen sind, muß ihnen auch allgemeine Gültigkeit zukommen, und sie dürfen nicht nur auf die Alpenmusik Bezug nehmen. So geben wir nach jedem Satz der Hypothese kurz eine Beschreibung ihres von den betreffenden Vertretern argumentierenden Inhaltes und formulieren darauf die Einwände.

<sup>47</sup> Vgl. E. M. von Hornbostel: Die Entstehung des Jodelns. In: Bericht über den Musikwissenschaftlichen Kongreß in Basel 1924. Leipzig 1925, p. 207 und Manfred Bukofzer: Magie und Technik in der Alpenmusik. — Schweizer Annalen 1936, H. 3, p. 212.

<sup>48</sup> Jos. Schleer: Vom Rugusen und Löcklen vor hundert Jahren. — Zeitglocken, Beilage zum Luzerner Tagblatt 6, 1927, No. 13, p. 97. — Weitere Sagen s. Dietrich Jecklin: Volksthümliches aus Graubünden. 1. Theil, Zürich 1874, p. 43 f. „Wie der Handbub das Jauchzen und Jodeln lernte“. — Josef Müller: Sagen aus Uri. Bd. 2, Basel 1929, No. 920. — Zur psychologischen Ausdeutung der Motive anhand der C. G. Jungschen Lehre vgl. Gotthilf Isler: Die Sennenpuppe. Eine Untersuchung über die religiöse Funktion einiger Alpensagen. Basel 1971 (Schriften der Schweizer Gesellschaft f. Volkskunde, 52), p. 176—195 (Diss. phil. I), daselbst bibliogr. Hinweise zur Verbreitung dieser Sage.

## 1. Die Echo-Hypothese

Wo immer gejodelt wird, beruht dies in den Uranfängen auf der Entdeckung des den Jauchzer verlängernden Echos. (H. Szadrowsky).

Darstellung: Heinrich Zschokke beschrieb in der Erinnerung an einen Ausflug ins Pilatusgebiet vom Jahre 1799 das wunderbare Echo, das ein Alpler gegenüber den Felsen des Tomlishorns und des Gemsmättlis auf der Bründlenalp mit den „aus der Brust hervorgepreßte[n], dem Jodeln ähnliche[n] Töne[n]“ hervorbrachte.<sup>49</sup> Ein ähnliches Erlebnis weiß auch H. Szadrowsky zu berichten. Nach ihm sollen es vor allem Geißbuben sein, die in fröhlicher Lust unermüdliche „Echowecker“ sind. Szadrowsky beobachtete von der Lösialp aus (am Walensee), wie ein Ziegenhirt auf der gegenüberliegenden Alp „Vergooden“ gegen die Kalkwände der Churfürstenskette „fleißig und unermüdet jodelte“.<sup>50</sup> Im Anschluß daran vermutet er, „daß die Uranfänge des Jodlers dem *vielfachen* Echo nachgebildet wurden“.<sup>51</sup>

Einwand: Wenn auch Einwirkungen des Echos auf die Formgestaltung des Jodels — insbesondere der später auskomponierten „Echojodel“ — nicht in allen Fällen bestritten werden können, ist dennoch darauf hinzuweisen, daß selten Elemente der aus mündlicher Überlieferung aufgezeichneten Jodelrufe in der Struktur als Echo-Wiederholung auftreten. Die Echo-Hypothese allein erklärt das Falsett-Singen nicht, denn es wird stillschweigend ein kurzer Jodelruf, ein Zuruf oder ein Schrei vorausgesetzt. Im strengen Sinn muß die Echo-These hier zurückgeführt werden auf die des Zurufs (s. weiter unten).

## 2. Die Affekt-Hypothese

Das „Protoplasma des Jodelns“ ist der Affekt: wenn gejodelt wird, so steht der Jodelnde unter dem Affekt, möglichst laut rufen oder schreien zu wollen, wobei sich die Stimme überschlägt (G. Simmel).

Darstellung: Die Affekt-These basiert auf der von Georg Simmel im Jahrbuch des Schweizer Alpenclub 1879 veröffentlichten Umfrage „über die Natur des Jodelns“.<sup>52</sup> In der Auswertung durch Simmel ergaben die Antworten zwar viele sich widersprechende Angaben; trotzdem versuchte Simmel das Gemeinsame zu „inductiven Resultaten“ zu vereinigen:

<sup>49</sup> Vgl. M. Hefti-Gysi: Heinrich Zschokke ergötzt sich an einem wunderbaren Echo auf der Bründlenalp. — Aarauer Neujahrsblätter 35, 1961, 2. Folge, p. 49–60 (p. 55).

<sup>50</sup> H. Szadrowsky: Nationaler Gesang bei den Alpenbewohnern. — Neue Alpenpost 2, 1875, p. 518.

<sup>51</sup> ibd., p. 519.

<sup>52</sup> Vgl. Georg Simmel: An den S. A. C.: Fragen über das Jodeln. — Jahrbuch des Schweizer Alpenclub 14, 1878/79, p. 552–554.

Der Jodler besteht aus einer ziemlich kurzen Reihenfolge von, ohne Unterlage von Worten sondern nur von einzelnen Buchstaben, fast nur Vocalen, hervorgebrachten Tönen, an der das Charakteristische ein fortwährendes Abwechseln zwischen Brust- und Kopfstimme, mit Übersprungung des Falsets (sic), ist. Jedes sog. Überschnappen der sprechenden Stimme im Affect oder bei sonstiger zu heftiger Anstrengung derselben zeigt das Protoplasma des Jodelns. Überlegt man nun, daß ein möglichst lautes Rufen resp. Schreien zu Verständigungszwecken im Gebirge fast immerzu geboten ist, und daß die Anstrengung der Lunge durch das stete Steigen zum Überschlagen der Stimme besonders disponiert, daß diese beiden Bedingungen sich ausschließlich im Hochgebirge vereinigt finden und eben dort ebenso ausschließlich das Jodeln beobachtet wird: so ist es wohl nicht unwahrscheinlich, daß der Jodler ursprünglich nichts andres ist, als ein zur Kopfstimme umgeschlagener Schrei, dessen häufiges Vorkommen Veranlassung wurde, ihn zu einer kunstmäßigen Art auszubilden. Eine weitere Bekräftigung erhält die Hypothese der Analogie von Jodeln und Schreien durch das Factum, daß der Jodler sehr oft am Schluß eines Gesanges ausgestoßen wird, wo andre Völker mehr oder weniger articulierte Schreie anfügen.<sup>53</sup>

Die Feststellungen von Simmel machen augenscheinlich, wie sehr er den „Affect“ im Zusammenhang mit einer physischen Anstrengung sieht, aus der das Überschlagen der Stimme hervorgeht. Versteht man unter Affekt ganz allgemein einen Gefühlszustand von besonderer Intensität, eine besonders stark empfundene Erregung, in der die Selbstkontrolle weitgehend verloren geht, so führt dies nach Simmels Darstellung eben zu jener Überanstrengung, die im Schreien den Stimmumschlag bewirkt.

Einwand: Simmel geht der Frage nach der Ursache des Affektes nicht weiter nach. Seiner Darstellung gemäß ließe sich dieser wohl zurückführen auf das Bedürfnis, sich über größere Distanzen mit einem Zuruf zu verständigen. Im Grunde genommen aber beinhaltet dies bereits zwei Hypothesen, die sich gegenseitig bedingen. Erstens die Analogie: Jodeln = Schreien (Zurufen) und zweitens: Schreien geschieht in einer heftigen Gemütsbewegung (Affekt) unter deren Anstrengung die Stimme sich überschlägt. Nicht klar wird hieraus, was die *causa movens* des Schreiens sei: die *Intention*, sich verständigen zu wollen, aus der der Affekt des Schreiens hervorwächst, oder aber der *Affekt*, der erst sekundär die Intention des lauten Schreiens erzeugt. Ohne hier noch näher darauf einzugehen – was einer empirischen Untersuchung bedürfte – kann festgestellt werden, daß die Simmel'sche Hypothese eine kräftige Stimmäußerung voraussetzt, mit der der Rufer eine weite Distanz zwischen sich und dem wirklich (oder imaginär) Angesprochenen zu überwinden trachtet. Auch hier läßt sich demnach, wie beim Echo, der Jodel zurückführen auf einen die Distanz überwindenden Zuruf (zu dieser Hypothese siehe weiter unten).

<sup>53</sup> Georg Simmel: Psychologische und ethnologische Studien über Musik. – Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft 13, 1882, p. 303.

### 3. Die Instrumental-Hypothese

Wo immer gejodelt wird, beruht dies in den Anfängen auf der Nachahmung der Tonstufen überblasener Musikinstrumente (R. Hohenemser; E. M. von Hornbostel).

Darstellung: Die Instrumental-Hypothese nimmt ihren Ausgang wohl in der von R. Wyss erstmals 1818 gemachten Feststellung, wonach man beim Alphornspiel „statt eines F, ein Fis hört, was sich von dem Alphorn auch auf den Gesang scheint übertragen zu haben“.<sup>54</sup> Da ja Wyss – wie wir bereits erwähnt haben – das Alphorn mit „jodeln“ in Verbindung bringt: also nicht von Alphornblasen, sondern von Alphornjodeln spricht<sup>55</sup>, liegt es nahe, den Jodel als Gesang in direkter Abhängigkeit zum Alphornspiel zu sehen. R. Hohenemser wirft dann generell in seinem Aufsatz „Über die Volksmusik in den deutschen Alpenländern“ die Frage auf, inwiefern das Alphorn als Naturhorn Grundlage für den Jodel sein könnte:

Nimmt man an, daß eine in der Natur des Alphornes begründete Eigentümlichkeit auf den Gesang eingewirkt hat, und erwägt man ferner, daß sowohl in den Alphorn- als auch in den meisten Jodlerweisen die Bewegung innerhalb der Durakkorde eine wesentliche Rolle spielt, so kann man, wie schon früher angedeutet wurde, leicht auf die Vermutung geraten, ob nicht der Jodler selbst oder, genauer gesagt, seine Hauptart aus den Alphornmelodien hervorgegangen sei.<sup>56</sup>

Doch argumentiert Hohenemser durchaus vorsichtig und ist sich im klaren, daß die Entstehung des Jodelns aus der Alphornweise allein nicht herzuleiten ist, da sich die meisten Jodel mit dem häufigen Wechsel zwischen dem Tonikadreiklang und den Dominantseptimen- oder Septnonenakkorden kaum blasen lassen. „Man kann also höchstens annehmen, daß es die Anregung gab, die Fortschreitung innerhalb des Durdreiklages oder Septimenakkordes in den Gesang zu übertragen. Zur Bildung des eigentlichen Jodlers aber gehörte noch das lebhafteste Gefühl für die engen Beziehungen zwischen der Tonika und der Dominantharmonie, welches aus dem Gebrauche des Alphornes nicht gewonnen werden konnte.“<sup>57</sup> Das Wyss'sche Argument, die Erhöhung der vierten Stufe leite sich vom Alphorn her, scheint Hohenemser durchaus zu akzeptieren.

E. M. von Hornbostel weitet schließlich die Nachahmungsthese zur klassisch gewordenen Instrumental-Hypothese aus. Diese führt, im Zusammenhang mit der später von ihm selbst noch ausformulierten, dann aber von M. Bukofzer falsifizierten Blasquinten-Theorie, die Tonsysteme und damit auch den Vokalstil ganz allgemein auf die Blasquinten-Norm zurück.

<sup>54</sup> Sammlung von Schweizer-Kühreihen und Volksliedern, 1818 (wie Anm. 17), p. XV; gemeint ist hier das Alphorn-fa.

<sup>55</sup> ibd., p. XV; vgl. oben S. 81.

<sup>56</sup> R. Hohenemser: Über die Volksmusik in den deutschen Alpenländern. – Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft 11, 1910, H. 3, p. 324–395 (Zitat, p. 384.)

<sup>57</sup> ibd., p. 385.

Hornbostel charakterisiert den Jodel als Umschlagen der Stimme aus dem Brust- ins Falsettregister, wobei besondere Merkmale hervortreten, wie das Vorwiegen weiter Intervalle, Legato-, resp. Portamentotechnik und harmonische, meist zerlegte Dreiklänge verbunden mit textloser Vokalbildung. Aufgrund dieser Beobachtungen formuliert er die Instrumentalhypothese, wie sie bis heute noch häufig verfochten wird:

Alle angeführten Momente weisen auf den instrumentalen Ursprung der Jodler, das Hauptmoment, das Umschlagen der Stimme, deutet unzweifelhaft auf *Nachabmung von Blasinstrumenten*, speziell solchen, die auf den Gebrauch von Naturtönen angewiesen sind oder wenigstens das Umschlagen in Flageolettöne begünstigen. Solcher Instrumente sind oder waren in den Alpenländern namentlich zwei in Gebrauch: Das *Alphorn* und die *Schalmei*.<sup>58</sup>

Einwände: Hornbostels Theorie konnte sich zu seiner Zeit nur auf zwei bekannte Verbreitungsgebiete des Jodels stützen; es waren dies die Alpen und Zentralmelanesien.<sup>59</sup> Später entdeckte man ähnliche Gesangsstile in Georgien und Rumänien und bei den Lappen. Eine Falsifikation der Instrumental-Hypothese ergab sich erst durch einen Forschungsbericht des Musée de l'Homme über den Kongo, als man Kenntnis erhielt von jodelnden Buschmännern und Pygmäen. C. Brailoiu machte im Anschluß daran auf die Unstimmigkeiten der Instrumentalthese aufmerksam. Durch die Kenntnis von jodelnden Pygmäenfrauen in einem weitgehend abgeschlossenen Kulturgebiet, wo das Jodeln unmöglich von Nachbarn übernommen werden konnte und, noch gewichtiger, mit der Feststellung, daß die Pygmäen außer dem Musikbogen, gar keine Musikinstrumente, also auch keine Blasinstrumente kennen, wurde die Hypothese von Hornbostel einstweilen falsifiziert.<sup>60</sup>

<sup>58</sup> E. M. von Hornbostel: Die Entstehung des Jodelns. In: Bericht über den Musikwissenschaftlichen Kongreß in Basel. Leipzig 1925, p. 203–210, (Zitat: p. 204).

<sup>59</sup> Vgl. E. M. von Hornbostel: Die Musik auf den nordwestlichen Salomo-Inseln. In: R. Thurnwald: Forschungen aus den Salomo-Inseln und dem Bismarck-Archipel. Bd. 1, Berlin 1912, p. 461 ff.

<sup>60</sup> C. Brailoiu: A propos du jodel. In: 4. Kongreßbericht der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft, hrsg. von der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Ortsgruppe Basel. Basel 1949, p. 69–71; Vgl. auch Walter Wiora: Artikel „Jodeln“. In: Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd. 7. Kassel–Basel 1958, Sp. 75 f.; Hans Oesch: Warum jodelt der Schweizer? Vom Mittel zur magischen Bewältigung des Lebens zum nationalen Tabu. – National Zeitung 123, 1965, No. 265, p. 5–6. Nach den Sonagramm-Untersuchungen von Walter Graf picken die Pygmäen, resp. Buschmänner die Jodeltöne aus den bis zum 6. Teilton erklingenden Obertönen des Musikbogens heraus. Wie wir sehen, setzte dies wiederum die *Theorie der Hörbarkeit der Obertöne* voraus, und konsequenterweise würde damit die Nachahmungstheorie beibehalten, wenn auch nicht mehr wie Hornbostel auf die Blasinstrumente bezogen, sondern auf den Musikbogen. Vgl. dazu: Walter Graf: Zu den Jodeltheorien. – Journal of the International Folk Music Council 13, 1961, p. 39ff.; derselbe: Der alpenländische Jodler in vergleichend-musikwissenschaftlicher Sicht. Referat gehalten an der 3. Internationalen Tagung des Österreichischen Volksliedwerkes zur „Mehrstimmigkeit in der europäischen Volksmusik“, am 2. 6. 1972.



Ebenso kann auch das Argument von Jacques Handschin herbeigezogen werden, der vom Alphorn-Fa als einem „extremen Grenzfall“ zwischen reiner und übermäßiger Quart spricht und dabei hervorhebt, „daß der Tritonus auch da als verzerrte Quart vorkommen kann, wo die Einwirkung eines Natur-Blasinstrumentes nicht in Frage kommt, so im Bauerngesang gewisser Gegenden in Weiß- und Nord-Rußland (hier ist an jene Natur-Tonreihe um so weniger zu denken, als die Terz unter dieser Quarte nicht groß, sondern klein ist).“<sup>61</sup>

Obwohl mit der Feststellung von C. Brailoiu die Theorie vom Jodeln als Nachahmung der Blasinstrumente falsifiziert wurde, bleibt dennoch unbezweifelt, wie im Alpengebiet die Praxis des Jodelns von Volksmusikinstrumenten beeinflusst wurde. A. Tobler bringt als Beispiele je einen die Klarinette und die Violine nachahmenden Jodel, der vor allem durch die eigentümliche onomatopoetische Vokalisation und durch die legato-, resp. pizzicatohaft parodistische Manier gekennzeichnet ist:

### Ein klarinettnachahmender Jodel

Beisp. 10

*Schnell*

Dü - lä - l - lä - l - lä - l - lä - l - lä - dü - lä - l - lä - l - lä - dü,

usw.

(62)

### Violinnachahmender Jodel

Beisp. 11

*Pizzicato. Gemächlich.*

Trä - bi - dimm - timm-timm - timm - timm-timm, trä - bi -

dimm-timm-timm-pe dimm-timm, trä - bi-dimm-pe-dimm-timm-pe-timm-

(62)

<sup>61</sup> Jacques Handschin: Der Toncharakter. Eine Einführung in die Tonpsychologie. Zürich 1948, p. 311.

<sup>62</sup> Alfred Tobler: Das Volkslied im Appenzellerlande. Nach mündlicher Überlieferung gesammelt von A' T'. Zürich 1903 (Schriften der Schweizer. Gesellschaft f. Volkskunde, 3), p. 103 und p. 104; s. die vollständige Wiedergabe im Quellenband (Q 293, 297).

Zum Verhältnis der Fa-Jodel zu denen ohne überhöhte Quarte kann gesagt werden, daß jene zahlenmäßig recht gering sind. Zwar wird oft geltend gemacht, die neueren Jodel hätten sich erst später dem allgemeinen europäischen Tonsystem angepaßt, somit also nachträglich das Alphorn-fa fallen gelassen. Dennoch bleibt dies nur eine ad-hoc-Hypothese, die auch das oben angeführte Argument von Handschin umgeht. Zudem ist zu erwähnen, wie wenig man eigentliche Kunde hat über die Verbreitung des Alphorns in der Schweiz, da ja die Fa-Jodel ausschließlich aus dem Appenzell und aus dem Muotatal herstammen. Es liegt ein seltsames Zusammentreffen vor, wenn man bedenkt, wie das Jodeln in jener Zeit überhand nimmt, da man gerade das Verschwinden dieses „Nationalinstrumentes“ feststellt und „Vorschläge zur Aufmunterung des Alphorns (sic) und Wiederbelebung des Gesanges auf dem Lande“<sup>63</sup> vorbringt. Es ist aber kaum wahrscheinlich, daß nach dem Verschwinden des Alphorns im 18. Jahrhundert das Alphorn-fa im Jodel (als Nachahmung des wiedereingeführten Blasinstrumentes) sich erst eingebürgert hätte, nachdem Ferdinand Huber 1826 und 1827 die ersten Kurse für Alphornbläser in Grindelwald durchführte.<sup>64</sup> Die Fa-Jodel sind denn auch nicht charakteristisch für das Berner Oberland, sondern für Appenzell. Hingegen darf man mit großer Wahrscheinlichkeit annehmen, daß der Fa-Modus viel weiter zurückgeht als nur bis ins 19. Jahrhundert, zumal die erhöhte vierte Stufe des Zwinger-Hoferschen Kuhreihens (1710) und des Kuhreihens bei Stolberg (1791) bereits doch schon als Alphorn-fa interpretiert werden kann.<sup>65</sup>

Ein schlüssiges Argument gegen die Instrumentalthese im weitesten Sinne kann allerdings, wenn diese nicht wie bei Hornbostel, auf jede Art von Musikinstrumenten bezogen wird, kaum beigebracht werden. Es scheint, daß wo immer auch gejodelt wird, einzelne Musikinstrumente vorhanden sind, auch wenn es nur ein primitiver Musikbogen wie der der Pygmäen ist. Ob das Jodeln in diesem Falle auf die *Hypothese der Hörbarkeit der Obertöne* zurückzuführen wäre, wie es Walter Graf andeutet<sup>66</sup>, muß hier strittig bleiben. Dazu brauchte es noch detailliertere Untersuchungen und ausgedehnteres empirisches Material. Wie Graf feststellte, verwen-

<sup>63</sup> Vgl. das Schreiben von F. N. König: Ms. in der Burgerbibliothek Bern, Mül. 577, No. 9; s. Anhang S. 252f., Beil. 1b.

<sup>64</sup> Vgl. H. Szadowsky: Die Musik und die tonerzeugenden Instrumente der Alpenbewohner. Eine kulturhistorische Skizze. – Jahrbuch des Schweizer Alpenclub 4, 1867–1868, Bern 1868, p. 302 und Alfred Stern: Das Volkslied und seine Erneuerung. In: Schweizer Musikbuch, hrg. von Willi Schuh. Zürich 1939, p. 301.

<sup>65</sup> Vgl. Johannes Hofer: De Pothopatridalgia. In: Fasciculus Dissertationum Medicarum Selectiorum, (Hrg.) Th. Zwinger. Basileae 1710: Dissertatio Medica III., p. 102 ff. (Cantilena Helvetica). – Graf Friedrich Leopold zu Stolberg: Reise in Deutschland, der Schweiz, Italien und Sicilien. 4 Bde. Königsberg. Bd. I, 16. Brief von 1791, p. 109 ff.

<sup>66</sup> Vgl. Walter Graf: Musikalische Klangforschung. – Acta Musicologica 44, 1972: Fasc. I Januar–Juni, p. 70 ff; s. dazu auch Anm. 60, S. 102.

den die Pygmäen im Jodel nur die 6 oder 7 Obertöne des Musikbogens; dies konnte in Sonagrammaufzeichnungen nachgewiesen werden. Die verzerrte Quint als 11. Naturton fehlt allerdings in diesen Gesängen und einzelne überhöhte Töne könnte man nur auf eine „(imaginäre) Teiltonreihe“ zurückführen.

Das Beispiel der mit einem Musikbogen jodelnden Pygmäen und Buschmänner müßte eigentlich die Frage aufwerfen, ob nicht – im Zusammenhang mit der dabei auftretenden Kopffresonanz und der Theorie der Hörbarkeit der Obertöne – eine Parallelerscheinung zur Maultrommel vorliegt. Auf alle Fälle lassen die Maultrommelfunde von Werner Meyer und Hans Oesch vermuten, daß das „Trümpi“ in der Schweiz weiter verbreitet war als das Alphorn.<sup>67</sup> Doch die Schwierigkeiten solcher Fragen, die eng mit instrumentenkundlichen, akustischen und sonographischen Untersuchungen verbunden sind, lassen sich nur durch eine spezialisierte und interdisziplinär verstandene Forschung lösen.

Mehr der Kuriosität denn des nachgewiesenen Zusammenhanges wegen, geben wir hier die um 1821 publizierte Abbildung eines auf dem Musikbogen „jodelnden“ Buschmannes wieder, dessen „grunzende“ Töne zwar – nach der beiliegenden Beschreibung – „denen der Schweine nicht unähnlich sind“. Es ist dies ein sehr früher Beleg zu der eigentümlichen Musizierweise eines Khoisaniden. Interessant daran ist unter anderem, wie der Zeigefinger des Gora-Spielers (zufälligerweise?) ans Ohr gehalten wird, analog zu Jodlern in der Schweiz, die zum Teil auch heute noch mit einem Finger oder einer Hand am Ohr jauchzen und jodeln<sup>68</sup>:

<sup>67</sup> Vgl. den Aufsatz von Werner Meyer und Hans Oesch: Maultrommelfunde in der Schweiz. In: Festschrift Arnold Geering zum 70. Geburtstag. Beiträge zur Zeit und zum Begriff des Humanismus vorwiegend aus dem Bereich der Musik. Bern und Stuttgart 1972, p. 211–230.

<sup>68</sup> Vgl. dazu Abb. 224 in: Richard Weiss: Volkskunde der Schweiz. Erlenbach–Zürich 1946. – Ein Informant (Hans Kunz \*25. 6. 1932, 9100 Herisau) erklärte mir, dieser Brauch ermögliche es, sich selber zu hören, und – gerade beim mehrstimmigen Jodel – richtig zu intonieren, vor allem dann, wenn die Begleitung der „Schellen“ den Grundklang nicht recht heraus hören lasse. – Dieses Phänomen der Autophonie dürfte sehr eng mit der Kopffresonanz zusammenhängen, die die einzelnen Partialtöne stärker hervortreten läßt. Eine der ersten bildlichen Darstellungen findet sich zum „Appenzeller Ruguser“ im Titelblatt zu: Sammlung von Schweizer-Kühreihen und Volksliedern. Recueil de ranz des vaches et chansons nationales de la Suisse. Vierte, vermehrte und verbesserte Ausgabe. Bern 1826. Vgl. auch weiter unten Abb. 1, 13 und 14, S. 106, 178 und 179.

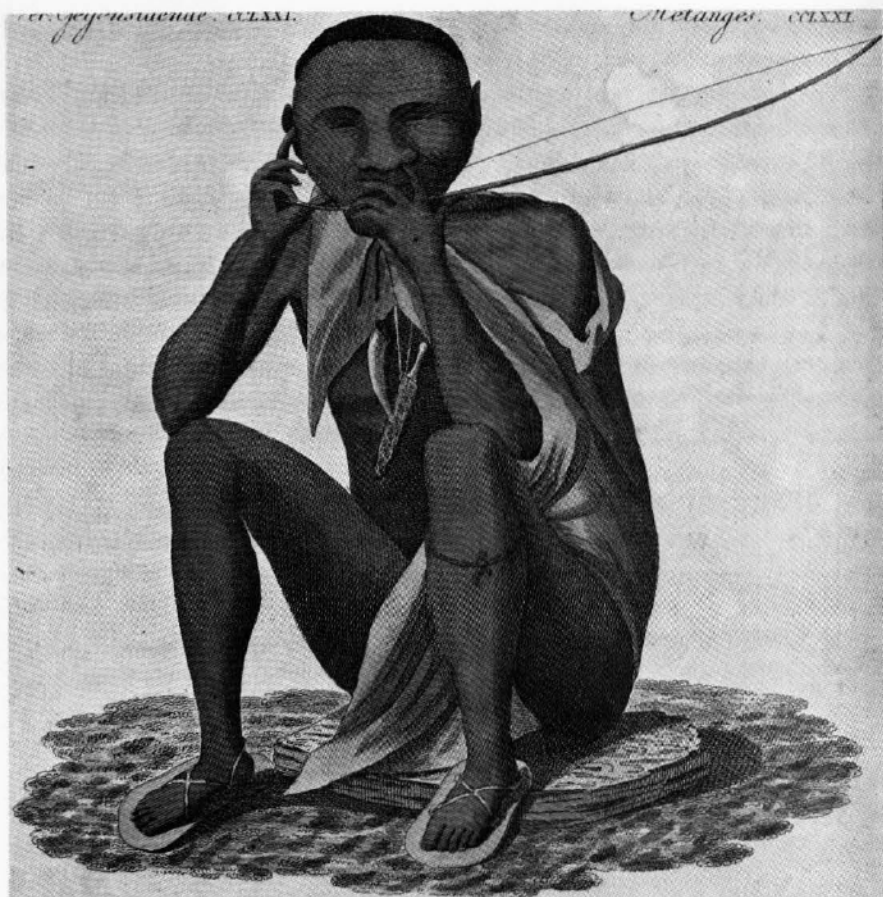


Abb. 1



<sup>69</sup> In: (Carl) Bertuch's Bilderbuch für Kinder; enthaltend eine angenehme Sammlung von Thieren, Pflanzen, Blumen, Früchten, Mineralien und allerhand unterrichtenden Gegenständen aus dem Reiche der Natur, der Künste und Wissenschaften; alle nach den besten Originalen gewählt, gestochen und mit einem kurzen wissenschaftlichen und den Verstandes-Kräften eines Kindes angemessenen Erklärungen begleitet. Bd. 10, 2. Abt., No. 20, Verm. Gegenstände, No. 55. Weimar, im Verlage des Landes-Industrie-Comptoirs 1821. (Die Original-Vorlage ließ sich leider dazu nicht ausfindig machen.)

Selbstverständlich sehen wir in solchen Parallelerscheinungen keine kulturgeschichtlichen Zusammenhänge. Die Kulturkreislehre ist von Seiten der Ethnologie schon lange aufgegeben worden, und Phänomene wie dieses werden in ihrer „Konvergenz“ als solche festgestellt, ohne sie irgendwie positivistisch zu deuten. Doch im Zusammenhange mit den jodelnden Buschmännern und Pygmäen werden wir auf die Instrumental-Hypothese von Hornbostel noch etwas näher eingehen müssen.

Nach dem Kommentar von Simkha Arom und Geneviève Taurelle zu den Tonaufzeichnungen der Ba-Benzélé findet man bei diesen Pygmäen – wie es scheint im Unterschied zu andern Pygmäen-Gruppen – das „hindewhu“ im Gebrauch, ein Instrument, auf dem nur ein einziger Ton hervorgebracht werden kann:

Die Technik des Spielers besteht darin, abwechselnd in die Pfeife zu blasen und einen oder mehrere Töne zu singen oder zu jodeln, was eine seltsame Symbiose ergibt. Das Ergebnis ist ein kontinuierlicher musikalischer Ablauf, bei dem der gepfiffene Ton, dessen Höhe unveränderlich ist, der aber oft wiederholt wird, die unverrückbare Achse bildet, um die herum sich die Melodie aufbaut. Für sie sind Sprungintervalle bezeichnend (Oktaven, Sexten, Quinten, Quartan), deren obere Töne im allgemeinen von dem *hindewhu* gespielt werden. Das Wort *hindewhu* bezeichnet nicht die Pfeife, sondern ist eine Onomatopöie, die die abwechselnd gesungenen und gepfiffenen Töne nachahmt.<sup>70</sup>

Wenn auch nach den beiliegenden Tonbeispielen das „hindewhu“ nicht überblasen wird, liegt es doch auf der Hand, die Behauptungen von C. Brailoiu, W. Wiora und H. Oesch, die Pygmäen kannten keine Blasinstrumente, zu überprüfen.<sup>71</sup> Sie scheinen sich nämlich nur auf die Bambuti der Ituri Wälder zu beziehen. Von ihnen berichtet der Pygmäen-Forscher C. Turnbull noch 1955:

In spite of strong cultural influences from all sides the Bambuti of the Epulu district (Ituri Forest) preserve a way of life that is essentially their own. Also in music the Pygmy remains unaffected not only by the more distant influences, but even by the distinct musical practices of his Bantu masters. There is, contrary to the Bantu tribes, an almost complete lack of instrumental music among the Bambuti.<sup>72</sup>

Demgegenüber erwähnte P. Schebesta schon 1936 die Panflöte als ein bei den Bambutis verwendetes Musikinstrument, das allerdings von den umwohnenden Negern herkommen könnte.<sup>73</sup> Will man aber der auch von Alan Lomax vertretenen Auffassung beipflichten, wonach zwischen Pygmäen und Buschmännern früher eine geschichtliche Verbindung bestand, da dies von Lomax anhand der „Cantometrics“

<sup>70</sup> An *Anthology of African Music*. Edited for the International Music Council by the Comparative Music Studies and Documentation (Unesco Collection), BM 30 L 2303: *Ba-Benzele Pygmies*. Haupthrg. Paul Collaer. Kassel, Bärenreiter-Musicaphon. Aufnahmen, Kommentar und Fotografien von S. Arom in Zusammenarbeit mit G. Taurelle; dt. Text, p. 2.

<sup>71</sup> C. Brailoiu, 1949, p. 71; W. Wiora, 1958, Sp. 76; H. Oesch, 1965, p. 6, (wie Anm. 60).

<sup>72</sup> C. M. Turnbull: *Pygmy music and ceremonial*. – *Anthropos* 50, 1955, p. 965.

<sup>73</sup> P. Schebesta: *Der Urwald ruft wieder*. Meine zweite Forschungsreise zu den Ituri-Zwergen. Salzburg–Leipzig 1936, p. 153.

auch verdeutlicht wird<sup>74</sup>, darf man nur noch mit Vorsicht die Bambutis zur Falsifizierung der Hornbostelschen Hypothese herbeiziehen.

Die von Charlotte J. Frisbie vergleichende Zusammenstellung der von Pygmäen und Buschmännern verwendeten Musikinstrumente<sup>75</sup> zeigt immerhin ähnliches auf; sie kommt ebenfalls zum Ergebnis, die beiden musikalischen Kulturbereiche stünden miteinander in Verbindung. Zudem zeigt sich, daß bei den Pygmäen Blasinstrumente häufig vorhanden sind. Unter den Aerophonen finden sich vor allem die Signal-Pfeife, die Segbe-Pfeife (bei den Efe), die Flöte und das Antilopen-Horn. Wollte man heute die Widerlegung der Instrumentalhypothese nur auf dem Beispiel der ohnehin umstrittenen Aussagen über die Bambutis gründen, hieße das in naiver Weise die Falsifikation der Hypothese übernehmen, insbesondere wenn „the Pygmy and Bushmen areas can no longer be separated“<sup>76</sup>.

Die Instrumental-Hypothese von Hornbostel, wonach das Jodeln als Nachahmung überblasener Musikinstrumente zu verstehen sei, kann vorderhand noch nicht als endgültig widerlegt betrachtet werden; immerhin scheint sich aber — gerade in Anbetracht des Musikbogens (vielleicht auch der Maultrommel?) — das Gewicht so zu verlagern, als könnte die Nachahmungstheorie in Verbindung mit der Theorie der Hörbarkeit der Obertöne ganz allgemein auf jegliche Art von Musikinstrumenten bezogen werden. Doch ist man heute geneigt, eine „Einwegkausalität“ wie diese als Erklärungsmodell nicht mehr so ernst zu nehmen.

#### 4. Die Phonations-Hypothese

a) Wenn der Sexualaffekt beim „Urmenschen“ und „bei den noch in der Gegenwart im Urzustande (oder wenigstens in einem diesem nahekommenden Zustande) lebenden Naturvölkern“ zum Ausdruck gebracht wird, äußert sich dies als Urschrei in einer falsettierenden „ekstatischen Phonation“ (R. Lach).<sup>77</sup>

b) Die ekstatische Phonation, die aus physiologischen Gründen im Falsett einsetzt und im Glissando abwärtsinkend, eine enharmonische und chromatische

<sup>74</sup> Alan Lomax: Song structure and social structure. In: Readings in Ethnomusicology, selected and with an introduction and comments, by David P. McAllester. New York—London 1971, p. 240: „Thus far we have assumed an identity between Bushman and Pygmy musical styles, and, indeed, this is what our [cantometric] profiles indicate. Perhaps no two peoples, so far separated in space (3000 miles), living in such different environments (desert and jungle), and belonging to different racial and linguistic groups, share so many stylistic traits.“

<sup>75</sup> Charlotte J. Frisbie: Anthropological and ethnomusicological implications of a comparative analysis of bushmen and African Pygmy music. — Ethnology 10, 1971, Heft 3, p. 265–290.

<sup>76</sup> ibd., p. 285.

<sup>77</sup> Vgl. Robert Lach: Die Tonkunst in den Alpen. In: Die Österreichischen Alpen. Eine zusammenfassende Darstellung, hrg. von Hans Leitmeier. Leipzig—Wien 1928, p. 332 f., p. 334.

Tonstufenfolge mittels zerlegten Atemteilstößen darstellt, ist die Vorstufe des Löcklers (Kuhreihens).

c) Der Löckler ist nichts weiteres als ein lang ausgehaltener Ton, der stoßweise in immer neuen Phonationsstößen wiederholt wird. Er bildet, wenn das Litaneiprinzip (v. a. im Betruf) hinzutritt mit dem „Rugusser“ eine entwicklungsgeschichtliche Überleitung zum Jodel.

d) „Der Jodel dagegen ist ein streng-symmetrisches Gebilde von je 4 + 4, bzw. 8 + 8 Takten, auf dem Axensystem von Tonika und Dominante in akkordzerlegenden Figuren sich hin- und herbewegend, und mit seiner Symmetrie- und Parallelkonstruktion ganz unzweideutig ein erst sehr spätes Produkt der musikalischen Entwicklung.“<sup>78</sup> Er hat aber neben der äußeren Ähnlichkeit das gleiche phonische Ausdrucksmittel wie der Juchzer.

Darstellung: J. G. Ebel beschreibt in seinem Reisebericht das „Rugusen“ als einen Lockgesang der Mädchen an ihre Liebhaber:

Das Mädchen rugust, ihr Liebhaber erkennt sie aus der Ferne an dem Ton ihrer Stimme; er antwortet, und nun dem Wechselgesange nachgehend, kommen sie immer näher und näher, bis sie sich endlich treffen. Alsdann wandern sie zusammen an dem kleinen Finger sich haltend weiter...<sup>79</sup>

Ähnlich wie später Charles Darwin die Musik in der Nachahmung der Tierlaute als Lock- oder Liebesruf aus dem Geschlechtsdrange erklärte, deutete man das „Rugusen“ — im Unterschied zum Löckler, der spezifisch ein Locken der Tiere bedeutet — als einen Lockgesang, der dem Menschen gilt:

Der *Ruggüssler* unterscheidet sich vom *Chüe-Reije*“ wesentlich. Bei beiden Liedern ist das Gemeinsame, daß das Gefühl der Liebe spielt. Im *Chüe-Reije*“ drückt der Hirt seine Liebe gegen die Kuh aus; im *Ruggüssler* besingt ihn liebend und scherzend ein Mädchen.<sup>80</sup>

In der Bedeutungserklärung nach Titus Tobler (1837) wird „Ruggûsa“ auch im Sinne von girrenden Tauben verstanden, von daher mag wiederum das erotische Moment hergeleitet werden.<sup>81</sup> Noch O. Böckel bestimmt den Juchzer als einen ausdruckshaften Freudenruf, „namentlich in der Blüte des Lebens, der Jugend, der Zeit der Liebe“.<sup>82</sup> Er sieht darin, ähnlich wie später R. Lach, eine Vorstufe des Jodelns. Die Modellkonstruktion des letzteren versucht dann, anhand ihrer forma-

<sup>78</sup> R. Lach, 1928 (wie Anm. 77), p. 336.

<sup>79</sup> J. G. Ebel: *Schilderung der Gebirgsvölker der Schweiz. Teil 1: Schilderung des Gebirgsvolkes vom Kanton Appenzell*. Leipzig 1798, p. 172.

<sup>80</sup> Schweizerisches Idiotikon, Bd. 6, Frauenfeld 1905, Sp. 777 f.

<sup>81</sup> Titus Tobler: *Appenzeller Sprachschatz*. Zürich 1837, p. 373; vgl. übrigens auch den Brief an Zelter vom 17. 7. 1827, darin J. W. Goethe das Jodeln mit dem „Liebelocken der Vögel“ in Verbindung bringt. In: *Goethes Werke*. Weimarer Ausgabe, Abt. 4, Bd. 42, Weimar 1907, p. 376.

<sup>82</sup> O. Böckel: *Psychologie der Volksdichtung*. Leipzig 1906, p. 5.

len Merkmale, Urschrei, Juchzer (Almschrei), Löckler (Kuhreihen) und Jodel in eine entwicklungsgeschichtliche Reihenfolge zu bringen, wonach sich aus den vorerst undifferenzierteren Formen der sogenannten „archaischen Primitivität“ die Differenzierungen eines melodiosen Flusses herausbilden und sich schließlich im Jodel, einem „Kunstprodukt einer viel späteren Zeit“ niederschlagen. Im Grunde wendet R. Lach die Darwinsche These von der Entstehung der Musik auf den Jodel an, wobei das wichtige Element, die Phonation, neu hinzutritt. Diese „ekstatische Phonation“ sieht er als Grundkonstante des Individuums im Bereich des Sexualaffektes; man dürfte hier von einer biologisch-physiologischen Ausgangsbasis sprechen, die in ihrem Kern, trotz der naturhaften Determination, wandlungs- und gestaltungsfähige Weiterentwicklungen ermöglicht. Die „Natur“ des Schreies aus der Lustäußerung eines Sexualaffektes wird zum spezifizierten Locken und schließlich zum kultivierten Jodel, wobei das besondere Merkmal des Falsetts „als eminent erotische Gefühlsbetonung“ beibehalten und ausgestaltet wird.

Einwände: In der Hypothese von R. Lach muß die ekstatische Phonation schon von vornherein als Verständigungsabsicht (Locken) verstanden werden, denn Lach erklärt die Phonation als Ausdruck innerer Spannung und schließt das gestaltende und schöpferische Prinzip ein. Wie in der Echo- und der Affekt-Hypothese sind auch hier Elemente des Zurufs vorhanden. Nun aber spielt der Urschrei als Liebesruf im Sexualaffekt bei den sogenannten Naturvölkern keine wesentliche Rolle; wenn man zudem die Berichte und Mitteilungen aus dem alpinen Raum zu diesen verschiedenen Lautäußerungen durchgeht, sieht man, wie Juchzer und Rufe selten als erotischer Gefühlsausdruck verstanden werden. Das Beispiel des Ruggussers, wie es oben angeführt wurde, ist ein vereinzelter Fall und müßte wahrscheinlich unter das Liebeslied gezählt werden, da T. Tobler dazu noch einen Text mitgeteilt hat.

Nach J. Pommer wird gejuchzt „bei mancherlei Gelegenheiten und aus verschiedenen Anlässen, so beim Weinschneiden, Baumfällen und bei anderen Arbeiten im Wald, Feld und Wiese, als Holzen, Mähen, Heuen; beim Viehhüten, Kahnfahren, zur Verkündigung des Feierabend-Anbruchs, der Mittagszeit, zur Begrüßung, zur Ankündigung des Kommens, um Abschied zu sagen oder bloß um das Echo zu wecken“.<sup>83</sup>

Ähnliches gilt auch von den Äußerungen der Gewährspersonen zur Sammlung der Juchzer und Jodel von A. L. Gassmann. Jauchzer, Jodelrufe und Jodel werden vor allem am Feierabend von der Anhöhe her, von Schulbuben und Bergsteigern, zum

<sup>83</sup> J. Pommer: Juchezer, Rufe und Almschreie aus den österreichischen Alpenländern. In: 3. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft. Wien-Leipzig 1909, p. 250.



Viehlocken, beim guten Fischfang, beim Holzen, Schlittenfahren, beim Mähen, Tanzen, Trinken usw. gehört.<sup>84</sup>

Vergleicht man dazu die Berichte über die Pygmäen, die von der ‚Entwicklungsgeschichte‘ her doch in erster Linie als Vergleichsbasis zum „Sexualaffekt“ herbeigezogen werden müßten, so stellen wir fest, daß das Jodeln im Bereich des Wiegenliedes und des Freudengesanges, beim Aufbruch zur Jagd oder nach der Rückkehr von der Jagd auftritt. Liebesgesänge sind im allgemeinen im Liedschatz der ‚Naturvölker‘ selten. Gewichtig ist aber auch der Einwand von G. Révész, der im Blick auf die Theorie des Schreies als Äußerung des sexuellen Lebensgefühles bei den Tieren die analoge Beobachtung macht: daß Tiere, z. B. Vögel, auch außerhalb der Brunstzeit „singen“.<sup>85</sup> Die Musik als solche setzt nach G. Révész erst da ein, „wo das lebende Wesen nicht mehr ausschließlich von Instinkten und Affekten beherrscht, sondern durch Absichten und bewußte Ziele sowie durch die Einsicht in die zu ihrer Verwirklichung geeigneten Mittel geleitet wird. Gerade diese Art des Gerichtet-Seins, welche als Voraussetzung der ganzen menschlichen Kultur und Zivilisation zu gelten hat, trennt die Musik von den tierischen Lautäußerungen“.<sup>86</sup> Der Jauchzer, Lautäußerung in Form einer ekstatischen Phonation, ist bereits musikalisch strukturiert und besitzt schon in der Intention ein gerichtetes Bedürfnis nach gegenseitiger Verständigung. Somit ist wiederum das Element des Zurufs charakteristisch (vgl. weiter unten die Zuruf-Hypothese).

### *5. Die Widerspiegelungshypothese*

Der Jodel entsteht aus dem Bedürfnis, die Struktur der Landschaft im musikalischen Ausdruck wiederzugeben. „Je näher bei den Bergen, desto größer der Tonumfang des Liedes.“<sup>87</sup> (A. L. Gassmann; H. Gielge).

Darstellung: A. L. Gassmann sieht in der Intervall-Graphik der Jodeltöne einen Gestaltungswillen sich niederschlagen, der die psychische Verbundenheit des Jodelnden mit der Gebirgslandschaft widerspiegelt (vgl. Anm. 87). Hans Gielge greift diesen Gedanken noch einmal auf und meint: „Diese Fähigkeit, das Bild der Natur in

<sup>84</sup> Vgl. Alfred Leonz Gassmann: Was unsere Väter sangen. Volkslieder und Volksmusik vom Vierwaldstädtersee, aus der Urschweiz und dem Entlebuch. Nach dem Volksmunde in Wort und Weise aufgezeichnet von A. L. G. Basel 1961 (Schriften der Schweizer. Gesellschaft f. Volkskunde, 42), p. 179–197 und die Anm. dazu p. 307–313. — Vgl. auch Alfred Tobler: Das Volkslied im Appenzellerlande. Nach mündlicher Überlieferung gesammelt von A. T. Zürich 1903 (Schriften der Schweizer. Gesellschaft f. Volkskunde, 3), p. 77.

<sup>85</sup> G. Révész: Einführung in die Musikpsychologie. Bern 1946, p. 275.

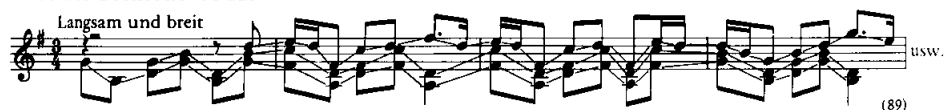
<sup>86</sup> ibd., p. 278.

<sup>87</sup> Alfred Leonz Gassmann: Zur Tonpsychologie des Schweizer Volksliedes. Zürich 1936, p. 46.

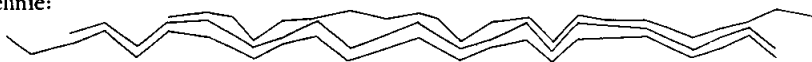
großen Intervallsprüngen nachzuzeichnen, verdankt der Jodler nicht nur dem abwechslungsreichen Gebrauch von Brust- und Kopfstimme, ... sondern wohl hauptsächlich der geschickten Verwendung von Sprachsilben.“<sup>88</sup> Als Beispiel bringt Gielge folgende „klingenden Berge“:

Beisp. 12

Absolute Tonhöhe: A-dur



Melodielinie:



Landschaftslinie:



Einwand: Die Auffassung, wonach der Jodler durch die Gebirgswelt so geprägt werde, daß er – im Unterschied zum Flachländer – die „Alpenketten“ in Tönen nachzeichne, ist nicht ernstzunehmen. Sie entspringt einer chauvinistischen Heimatideologie, die im Jodel ein „Kind der Berge“ und ein „Freiluftgebilde unserer hehren Alpenwelt sieht“<sup>90</sup>. Weiter darauf einzugehen erübrigt sich; der Hinweis auf jodelnde Melanesier, Buschmänner und Pygmäen mag genügen.

## 6. Die Rassen-Hypothese

„Die ursprünglichen Trägervölker des Jodelns sind Angehörige der melaniden, mittelländischen und verwandter Rassen, Urheber mutterrechtlicher, pflanzerischer Kulturen“. (W. Sichardt).<sup>91</sup>

Darstellung: W. Sichardt gelangt in seiner Untersuchung über den Ursprung des Jodelns zum Ergebnis, der Jodel habe seinen Anfang in mutterrechtlichen und

<sup>88</sup> Hans Gielge: Sprachliche und musikalische Gesetzmäßigkeiten bei der Anwendung von Jodelsilben. – Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes 10, 1961, p. 98.

<sup>89</sup> ibd., p. 100.

<sup>90</sup> A. L. Gassmann, 1936 (wie Anm. 87), p. 15.

<sup>91</sup> Wolfgang Sichardt: Der alpenländische Jodler und der Ursprung des Jodelns. Berlin 1939 (Schriften zur Volksliedkunde und völkerkundlichen Musikwissenschaft, 2), p. 167.

pflanzerischen Kulturen genommen. Den oben erwähnten Rassen wären somit stimmphysiologische Besonderheiten, eine eigentümliche Abdominalatmung und eine psycho-physiologische Gelöstheit eigen. Erst durch Kulturwanderung, Übertragung, Strukturwandlungen und durch Rassenmischung sei es dann zu einzelnen desintegrierten Sonderdaseinsformen gekommen.<sup>92</sup>

Einwände: Der 1861 von J. J. Bachofen geprägte Begriff des Mutterrechtes, unter dem er verallgemeinert jene Familienverfassung versteht, nach der die Rechte in mütterlichen Abstammungsregeln vererbt werden<sup>93</sup>, ist heute noch teilweise umstritten. R. Hübner stellte aber aufgrund seiner Forschungsergebnisse bald fest, „daß die indogermanischen Völker von Hause aus mutterrechtliche Zustände nicht gekannt haben. Auch nicht die Germanen“.<sup>94</sup> Die Hypothese von W. Sichardt stand also schon zu seinen Lebzeiten auf schwachen Füßen, wird aber durch die Kenntnisse über die jodelnden Pygmäen und Buschmänner noch mehr relativiert.

P. Schebesta bezeichnet unter den Pygmäen das Vaterrecht als vorherrschend, obwohl er zwar „gewisse Tatsachen doch zu Gunsten des Mutterrechtes“ einschränkt:

Es liegen aber keine Anzeichen vor, daß das Mutterrecht einmal herrschend gewesen oder in die Pygmäen-Gesellschaftsorganisationen von außen eingeführt wurde, vielmehr scheinen beide von altersher Seite an Seite einhergegangen zu sein. Sie sind nichts anderes als notwendige Folgeerscheinungen der Tausche und des natürlichen Selbsterhaltungstriebes der Sippen. ... Es scheint mir von Bedeutung, daß auf der Wildbeuterstufe zwei so wichtige soziale Erscheinungen wie das Vater- und Mutterrecht, als vorhanden festgelegt werden können, wobei nicht unerwähnt bleiben soll, daß das Mutterrecht nicht so bedeutend ist, daß es das Individuum aus seinem Vaterclan vollkommen herausheben würde. Dem Namen nach bleiben der Betreffende wie seine Kinder Angehörige des Vaterclans.<sup>95</sup>

<sup>92</sup> W. Sichardt, 1939 (wie Anm. 91), p. 166 f.

<sup>93</sup> Vgl. dazu Johann Jakob Bachofen: *Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaikratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur.* 3. Aufl. Basel 1948 (Ges. Werke Bd. 1/2, hrg. von Karl Meuli.) – Wir geben hier die von R. Thurnwald kurz zusammengefaßte Definition zu „Mutterrecht“ wieder: „Unter Mutterrecht versteht man ein System von Sitten und Gebräuchen, dem eine Berechnung der Abstammung in mütterlicher Linie, Mutterfolge, zugrunde liegt. Damit hängen mannigfache Verhaltensweisen einer Person zu anderen Mitgliedern der Gemeinde zusammen; eine Reihe von Gebräuchen und Wertungen knüpft sich daran. Vor allem treten die Beziehungen zwischen Mutterbruder und Schwesterkindern in auszeichnender Weise hervor und kommen auch im Erbgang oft derart zum Ausdruck, daß das Verhältnis zwischen Vater und Kind in den Hintergrund gerückt wird.“ (Artikel: „Mutterrecht“. In: *Reallexikon der Vorgeschichte.* Hrg. von Max Ebert. Bd. 8, Berlin 1927, p. 361.)

<sup>94</sup> Rudolf Hübner: *Grundzüge des deutschen Privatrechts.* 5. durchgesehene Aufl. Leipzig 1930, p. 621. – Auch nach Hermann Conrad (*Deutsche Rechtsgeschichte.* Bd. I: *Frühzeit und Mittelalter.* 2. neubearb. Aufl. Karlsruhe 1962, p. 31) kann „die ältere Anschauung von einem mutterrechtlichen Urzustand bei den Germanen ... als aufgegeben angesehen werden“.

<sup>95</sup> P. Schebesta, 1936 (wie Anm. 73), p. 103.

Bedeutungsvoller ist jedoch der Einwand gegen die Auffassung, gejodelt werde nur in pflanzerischen Kulturen. Erwiesenermaßen gehören die Pygmäen mit ihrer ‚niedrigsten‘ Wirtschaftsform zu den Wildbeutern (Männer) und Sammlern (Frauen), sie sind also Jäger und weder Hirten noch Pflanzer:

Les Pygmées ne sont pas des chasseurs contraints par la nécessité, mais des Nemrods passionnés, qui ne se contentent pas de poser des pièges comme la plupart des planteurs noirs, mais qui attaquent volontiers le gibier. Ils excellent surtout dans la chasse à l'éléphant. ... [Ils sont des] chasseurs primitifs véritables.<sup>96</sup>

Damit ist die Rassen-Hypothese in sich zusammengefallen. Sichardts großes Verdienst bleibt es allerdings, als erster das Jodeln mit den Wirtschaftsformen der Jodelnden in Verbindung gebracht zu haben. Gewiß bleibt, daß gerade durch Sichardt der Blick für den funktionalen Zusammenhang von Jodeln und wirtschaftlicher Tätigkeit geschärft wurde. Jäger und Hirten scheinen im Zuruf einen gemeinsamen Grundzug in ihrem Verständigungsmittel zu haben.

### 7. Die Zuruf-Hypothese

Der Jodel leitet sich in seinen Anfängen aus der besonderen Form eines Verständigungsrufes her: wenn die menschliche Kontakträuerung über größere Distanzen hörbar sein soll, wird der Signalaruf instinktiv in hoher Stimmlage (Falsett) ausgeführt (W. Graf).

Darstellung: Instinktiv heben wir bei einem Signalaruf über weite Distanzen die Stimme an. Dabei verstärken sich die hohen Teiltöne so, daß sie im Bereich der günstigsten Übertragungsfrequenz liegen. Nach Walter Graf ist dieser Bereich bei der menschlichen Stimme dann gegeben, wenn Frauen das Kopfreger verwenden:

Genauer liegen die physikalischen Verhältnisse so, daß in einer Entfernung von 1 km die günstigste Übertragungsfrequenz bei 2000 Hz, bei 5 km bei 1240 Hz, bei 50 km bei 638 Hz und bei 100 km bei 580 Hz liegt. 2000 Hz liegen zwischen  $h^3$  und  $c^4$ , 1240 Hz zwischen  $d^3$  und  $e^3$ , 638 Hz zwischen  $e^2$  und  $f^2$ , erst hier kommen wir in den Bereich der menschlichen Stimme und zwar der Frauen bei Verwendung des Kopfregers. Wir handeln also instinktiv absolut richtig, wenn wir bei Rufen in die Ferne uns des Kopfregers bedienen.<sup>97</sup>

In der Falsettlage scheidet – wie W. Graf weiter ausführt – der Grundton als „tragendes Schallelement“ aus, wobei nun die höheren Teiltöne zum Zuge kommen, weil die günstigste Übertragungsfrequenz „mit Abnahme der Entfernung nach oben

<sup>96</sup> H. Baumann et D. Westermann: Les peuples et les civilisations de l'Afrique suivi des langues et de l'éducation. Paris 1948 (Bibliothèque scientifique), p. 194.

<sup>97</sup> W. Graf, 1961 (wie Anm. 60), p. 39.

rückt“. Was von physikalischer Seite her bestätigt wurde, wird von uns unbewußt berücksichtigt, „wenn wir bei Anrufen auf eine größere Entfernung den Ruf ‚ubu‘ in eine hohe Stimmlage verlegen“.<sup>98</sup> Obwohl die Untersuchungen in diesem Zusammenhange noch nicht abgeschlossen sind, ergibt sich doch ein Zusammenhang zwischen den physikalischen Bedingungen und ihrer unbewußten Beachtung im Zuruf. Die Zuruf-Hypothese basiert auf der Überlegung, daß der in die Ferne sich richtende Ruf als falsettierende Kontaktäußerung verstanden werden muß. Der Rufende will so die Aufmerksamkeit eines wirklich oder imaginär Angesprochenen auf sich ziehen, um eine Verständigung zwischen Objekt und Subjekt zu erreichen. G. Révész hat diese „Kontakt-Theorie“ in der Auseinandersetzung mit den verschiedensten Auffassungen zum Ursprung der Musik eingehender formuliert und geht dabei vom Prinzip des Bedürfnisses nach gegenseitiger Verständigung aus:

Will man jemandem aus der Ferne etwas mitteilen, so versucht man seine Aufmerksamkeit erst durch einen Ruf auf sich zu lenken, um dann das Gewünschte mit lauten Worten, mit spezifischen Lautsignalen oder mit Hilfe prägnanter Gebärden kundzugeben. Solchen Rufen, solchen appellierenden Kontaktsignalen begegnen wir bei allen Völkern, und es ist anzunehmen, daß derartige, durch die natürliche Situation zwangsmäßig entstandene Lautzeichen während der ganzen Menschheitsgeschichte vorhanden waren.<sup>99</sup>

Tatsächlich ist ja mit der gewöhnlichen Sprechstimme eine gewisse Stärke nicht zu erreichen. Die Absicht, sich laut verständigen zu wollen, hat jene Anstrengung zur Folge, die – nach G. Simmel – das Überschnappen der Stimme bewirkt. Ferner wäre auch an die phonische Ausgestaltung des Rufes zu denken, wie R. Lach sie versteht.

Einwände: Grundsätzlich ist der primärfunktionale Jodelruf in den meisten Fällen eine direkte Kontaktäußerung, die eine Verständigung zwischen einem „Sender“ und „Empfänger“ herbeiführt. Spezifisch gegenüber anderen Kontaktäußerungen ist die räumliche Distanz, die rufend oder schreiend überwunden werden will. Gleichzeitig erfährt der Zuruf im spielerischen Schöpfungstrieb des Menschen eine gestalterische Ausformung. Wie wir sehen, ist wiederum das Jodeln nicht durch den Zuruf allein erklärbar.

Die Zuruf-Hypothese hat gegenüber den andern Hypothesen den Vorteil, daß sie das Problem des Jodels im Funktionalen der besonderen Lautäußerung anpackt. Doch kann im weitesten Sinn jede menschliche Äußerung und jedes menschliche Tun und Verhalten als Kontaktäußerung verstanden werden. So besteht die Schwierigkeit, daß zwar die eine Seite des Jodelns, das Falsett, gut erklärt werden kann,

<sup>98</sup> W. Graf: Naturwissenschaftliche Gedanken über das Jodeln. Die phonetische Bedeutung der Jodelsilben. – Schriften des Vereins zur Verbreitung naturwissenschaftlicher Kenntnisse in Wien 105, 1965, p. 4 f.

<sup>99</sup> G. Révész, 1946 (wie Anm. 85), p. 283.

nicht aber der Wechsel zwischen Falsett- und Bruststimme. Wo die Zuruf-These nicht mehr weiter führen kann, müssen Erklärungsversuche wie Überschnappen der Stimme durch Anstrengung oder im Affekt, spielerischer Gestaltungswille in der wechselnden Klangfarbe, physiologisch bedingte Phonation, Probleme der Atemtechnik, entwicklungsgeschichtliche Argumente usw. beigezogen werden. Die Zuruf-Hypothese kann ebensowenig wie die anderen Erklärungsmodelle alle Phänomene des Jodelns erklären. Sonst wäre z. B. das Jodelwiegenlied der Pygmäenfrauen logischerweise nur eine sekundäre Weiterentwicklung aus dem Zuruf.

Nachdem wir die wichtigsten Hypothesen nach ihren prominentesten Vertretern referiert haben, bleiben uns zum Schluß noch einige generelle Bemerkungen. – Eine neue Hypothese aufgrund der erwähnten Erklärungsmodelle zu formulieren hätte wenig Sinn. Theorien zum Ursprung einer Sache bleiben immer tastende Lösungsversuche und können nie auf eine einzige Ebene projiziert werden, denn sie setzten geradlinige Entwicklung eines „Urphänomens“ voraus. Mit Ausnahme der Instrumentalhypothese deuten Erklärungsversuche immer, mehr oder weniger stark ausgeprägt, den Schrei als „Urschrei“ evolutionistisch. Dabei ist nicht zu übersehen, daß diese Deutung oft für die Entstehung von Sprache und Gesang ganz allgemein angeführt wird. Das Jodeln, als eine besondere Art vokalen Musizierens, kann schon aus diesem Grunde nicht von der allgemeinen Musikentwicklung losgelöst werden. Einweg-Erklärungen müssen heute abgelehnt werden. Die verschiedenen Jodel-Hypothesen zeigen, wie leicht aus der jeweiligen Umschreibung des Jodels je ein anderer Kausalzusammenhang gefolgert wird. Die einzelnen Gedanken enthalten zwar durchaus eine gewisse Aussagekraft, doch zeigt sich immer wieder, wie jede Hypothese gewisse Merkmale zu ihren eigenen Gunsten beurteilt.

Wollte man den Entwicklungsgang des Jodels in ein starres Progressionsschema einzwängen, so bedürfte es eines breiteren empirischen Materials, das allerdings gerade bei der Ursprungsfrage gar nicht beigezogen werden kann, da wir hier nicht hinter den bestehenden Entwicklungsstand zurückgehen können. Als einzige Ausnahme ist die Zuruf-Hypothese vom empirischen Befund her nicht direkt an ein imaginäres Ursprungsbild gebunden, sondern kann an jedem Ort zu jeder Zeit als Experiment wiederholt werden. Sie wäre somit nachvollziehbar, soweit es die Falsettlage betrifft, nicht aber in den andern Teilaspekten. Als Hilfskonstruktionen werden wir zur Frage des Alphorn-fa', des Registerwechsels, der Fanfaren- und der Rufmelodik auch weiterhin alle einzelnen Hypothesen im Auge behalten müssen.

Das Interesse am Volksbrauchtum setzte in vereinzeltten Beschreibungen, Berichten und autobiographischen Aufzeichnungen bereits zur Zeit des Humanismus ein. Doch ist dieses Entdecken von „denkwürdigen Sachen“ noch nicht ein unmittelbares Gerichtetsein auf Volkslied und Volksmusik. Nur am Rande sind Hinweise auf Kuhreihen, Alphorn, Tänze, Alpsegen u. ä. vermerkt. So erschien 1545 unter den Bicinien von Georg Rhau „Der Appenzeller Kuhreyen. Lobe. Lobe“ in einer zweistimmigen Bearbeitung für instrumentale Ausführung.<sup>100</sup> Es ist dies neben dem von Urban Weiss stammenden „Schweitzer Tanz“ (Der Sibentaler genandt, 1556) einer der frühesten volksmusikalischen Belege für die Schweiz.<sup>101</sup> Beide Musikstücke bezeugen zwar ein gewisses Interesse von Seiten der ‚Gebildeten‘ am Musizieren der ‚untern Schichten‘, doch nur soweit, als dies in gesellschaftsfähige Instrumental- und Lautenmusik eingegossen werden konnte. Von einem volkskundlichen Sammeln kann noch keine Rede sein. Die Hinweise des Staatsschreibers und Historikers Renward Cysat auf Alpsegen, Tänzer, Ostergesang, auf Gutjahrsingen, Nachtwächterlieder und Spielleute in den „Collectanea chronica“ (1565)<sup>102</sup> bezeugen schon regen Anteil an den kuriosen und absonderlichen Erscheinungen seiner Zeit und sind, neben volksmusikalischen Erwähnungen in den Lebensbeschreibungen von Thomas († 1582) und Felix Platter († 1614), nicht unwichtige Hinweise auf Charakter und Verbreitung volkshafter Musizierformen. Eine erste nähere Beschreibung des Alphorns (*lituus alpinus*) und dessen Verwendung findet man bei Conrad Gesner.<sup>103</sup> Doch auch hier ist sowenig wie bei der 1688 erstmals gedruckten medizinischen Dissertation über die Heimwehkrankheit<sup>104</sup> das Interesse primär auf die Volksmusik gerichtet.

<sup>100</sup> Georg Rhau: *Bicinia Gallica, Latina et Germanica ex Praestantissimis Musicorum Monumentis collecta et secundum seriem tonorum disposita*. Vitebergae apud Georgium Rhav. Anno M.D.XLV, tomus II, No. 84. – Vgl. die Übertragung von Hermann Reichenbach: *Bicinia Germanica*. Deutsche Volkslieder zu zwei gleichen oder gemischten Stimmen. Wolfenbüttel 1926.

<sup>101</sup> Vgl. dazu die Übertragung von A. Geering in: *Schweizer Musikbuch*, hrg. von Willi Schuh. Zürich 1939, p. 119 f. Die Übertragung findet sich weiter unten, Beisp. 31, S. 170f.

<sup>102</sup> Renward Cysat: *Collectanea chronica und denkwürdige Sachen pro Chronica Lucernensi et Helvetiae*, bearbeitet von Josef Schmid. 2 Bde. Luzern 1969 (Quellen und Forschungen zur Kulturgeschichte von Luzern und der Innerschweiz. 4, 9.)

<sup>103</sup> Conrad Gesner: *De raris et admirandis herbis ... Eiusdem Descriptio Montis Fracti, sive Montis Pilati, iuxta Lucernam in Helvetia ... Tiguri 1555*, p. 52.

<sup>104</sup> Johannes Hoferus: *Dissertatio medica de Nostalgia oder Heimwehe*. Diss. med. Basileae 1688. – Der spätere Wiederabdruck mit beigefügter „*Cantilena Helvetica*“ s. bei Johannes Hoferus: *Dissertatio medica tertia de Pothopatridalgia*. Vom Heim=Wehe. In: Theodorus Zvingerus: *Fasciculus Dissertationum Medicarum Selectiorum, quibus curiosa non minus quam utilia scientiae Apollinae themata diligenter petrecta, & adcuratè exposita sistuntur*. Basileae 1710, p. 87–111.

Demgegenüber haben die historischen Lieder immer eine Sonderstellung eingenommen. Da sie eng mit dem politischen Leben und Geschehen im Zusammenhang standen und von den Parteien in Anspruch genommen, in fliegenden Blättern als „Gegenlieder“, „Pratz-“ oder „Spottlieder“ verbreitet wurden, sind Sammlungen dazu früher zustande gekommen. Aber auch hier blieb die Motivation des Zusammentragens von Liedern noch außerhalb eines volkskundlichen Interesses und gänzlich an die Geschichtszusammenhänge gebunden, an Schlachten und an das „Heldenzeitalter“.

Seit J. J. Bodmer (1698–1783) erblickte man im gesungenen oder gespielten Kuhreihen (*Ranz des vaches*) mehr und mehr eine schweizerische Nationalmelodie, der mit zunehmendem helvetischem Patriotismus und im Zuge der rousseauschen Rückkehr zur Natur vermehrte Aufmerksamkeit geschenkt wurde. In der Schweiz hatten Albrecht von Haller und J. J. Bodmer, die beide an der Spitze der wiedererwachenden nationalen Literatur standen und sich für die Hebung und Veredlung des Volkes einsetzten, unter den Anregungen von Moritz Anton Cappeller (1685–1769) und J. J. Scheuchzer (1672–1733), einen nachhaltigen Einfluß auf die Entdeckung des „Alpensinns“ und auf die aufkommende Hinwendung zum ländlichen Leben. Noch ehe Th. Percy und J. Macpherson ihre Wirkung auf Herder geltend machten, beschäftigten sich Bodmer und Laurenz Zellweger (1692–1764) mit der Volkspoesie. So erkundigte sich Bodmer in einem Schreiben vom 14. September 1724 bei seinem Brieffreund Zellweger nach dem „Kühe-Reigen“, „um damit zu weisē, daß die menschliche Natur in allen vernünftige Geschöpfen die gleiche ist, und was inmer damit überein kömmt, und sie trifft, lobens- und bedauernswerth, dem menschl. Gemüthe behage und gefalle“.<sup>105</sup>

Einige Jahre später wurde vom Luzerner Arzt M. A. Cappeller zum erstenmal aus volkskundlichem Interesse der Text zu einem Alpsegen am Pilatus aufgezeichnet.<sup>106</sup> Von einer systematisch durchgeführten Volksliedforschung kann jedoch im 18. Jahrhundert noch keineswegs gesprochen werden. Weil weltliche Lieder im 17. und zu Beginn des 18. Jahrhunderts in den oberen Ständen nicht beliebt waren, und erst nachdem man diese „leichtfertigen“ Gesänge durch die Zensur der Behörden und die zwangsweise Einführung des Psalmengesanges nahezu verdrängt hatte – so daß die Leute schließlich ihre Psalmen sogar im Wirtshause sangen, nicht zur Andacht, sondern „auss Leichtfertigkeit/ ihre und andere wollüstige und fleisch-

<sup>105</sup> Die Briefe betr. des Kuhreihens sind abgedruckt bei Paul Geiger: *Volksliedinteresse und Volksliedforschung in der Schweiz vom Anfang des 18. Jahrhunderts bis zum Jahre 1830*. Bern 1912 (Diss. phil. I), p. 136 f.; (Zitat, p. 136).

<sup>106</sup> M. A. Cappeller: *Pilati montis historia in pago Lucernensi Helvetiae siti*. Basilea 1767, p. 11 (entstanden zwischen 1723 und 1728); vgl. Hans Trümper: *Schweizerdeutsche Sprache und Literatur im 17. und 18. Jahrhundert (auf Grund der gedruckten Quellen)*. Basel 1955 (Schriften der Schweizer. Gesellschaft für Volkskunde, 36), p. 271.



lichen Ohren zu ergetzen“<sup>107</sup> — gelangte man allmählich zur Überlegung, mit selbst verfaßten Liedern dem „Pöbel“ helfen zu wollen. Ein Antrag an die Versammlung der Helvetischen Gesellschaft vom Jahre 1766 von Martin P. Planta verlangte mittels Anstrengungen der Regierungen, „die ärgerlichen und verführerischen Lieder zu unterdrücken und an deren Stelle nützliche einzuführen“.<sup>108</sup> Es wurde vorgeschlagen, es seien eigens „Schweizerlieder“ mit historischen und patriotischen Inhalten über Geschichte, Heldentaten und Vätertugenden in natürlicher, reiner und geistreicher Sprache zu verfertigen, „damit der gemeinste Bauer sie verstehen und auch Leute von höherem Geschmack nichts Anstößiges daran finden könnten“.<sup>109</sup> Bereits ein Jahr später lagen die „Schweizerlieder. Von einem Mitgliede der helvetischen Gesellschaft zu Schinznach“ vor.<sup>110</sup> Lavaters „Schweizerlieder“, die in rascher Folge mehrere Auflagen erlebten, drängten vorerst das Interesse an eigentlichen Liedern aus dem „Volke“ in den Hintergrund. Unter „Volksliedern“ begann man Lieder *für* das gemeine Volk zu verstehen<sup>111</sup>, ganz im Sinne, wie es noch 1792 im Solothurnischen Wochenblatt heißt: „Die Volkslieder sind also wirklich die allgemeinste, eigentlichste Art auf das Volk zu wirken.“<sup>112</sup> Die erzieherisch und moralisierend wirkenden oberen Stände nahmen an den einfachen Liedern, wie Kilt- und Sennensprüchen, an Neckversen und Kinderliedern Anstoß, da sie entweder als zu niedrig in der Gesinnung, zu geistlos oder geradezu sittengefährdend galten. Selbst L. Zellweger konnte hinter dem Sennenspruch nichts Sinnvolles sehen, er bezeichnete ihn „une sottise sans corexion (sic) ni raison“.<sup>113</sup>

So bleibt auch nicht zu verwundern, daß geraume Zeit vergehen mußte, bis die Lieder aus dem „Volke“ für wert befunden wurden, gesammelt und aufgezeichnet zu werden. Beeinflußt durch Haller und Ossian und aus Liebhaberei begann G. S. Studer um 1778 Volks- und Berglieder zusammenzutragen<sup>114</sup> und fleißig nach

<sup>107</sup> Joh. Heinrich Tschudi: *Lehrreich/Lustig-erbauliche Monatliche = Gespräche/ Etlicher/ Guter Freunden*. Zürich 1716, XVI. Gespräch: Von dem Lob/ Lust/ Nutz und Würkung der Music/ sonderlich des Psalmen- und Lieder-Singens, p. 256.

<sup>108</sup> *Verhandlungen der helvetischen Gesellschaft*. Aarau 1766, V. Vorschlag. Vgl. auch Paul Geiger: *Volksliedinteresse und Volksliedforschung in der Schweiz vom Anfang des 18. Jahrhunderts bis zum Jahre 1830*. Bern (Diss. phil. I), p. 24.

<sup>109</sup> Vgl. Karl Morell: *Die Helvetische Gesellschaft. Aus den Quellen dargestellt* von K. M. Winterthur 1863, p. 308.

<sup>110</sup> Johann Caspar Lavater: *Schweizerlieder*. Bern 1767; 2. Aufl. 1767; 3. Aufl. 1768; 4. verb. und verm. Aufl. 1788. — Vgl. auch: *Schweizerlieder mit Melodien* (!). Bern 1770, (der Komponist ist Joh. Schmidlin); weitere Aufl. 1775, 1786 und 1796.

<sup>111</sup> Vgl. Oskar von Arx: *Lavaters Schweizerlieder*. Olten 1897 (Diss. phil I), p. 14.

<sup>112</sup> *Solothurnisches Wochenblatt*, Samstags den 21ten Heumonats 1792, p. 226.

<sup>113</sup> Vgl. Paul Geiger: *Volksliedinteresse und Volksliedforschung in der Schweiz vom Anfang des 18. Jahrhunderts bis zum Jahre 1830*. Bern (Diss. phil. I) 1912, p. 137 (Anh.: Zellweger an Bodmer, Brief vom 1. Oktober 1724.)

<sup>114</sup> *ibid.*, p. 59

Liedern, Gesängen und Kuhreihen der Hirten zu suchen. Nach seinem Tode wurden sie von S. von Wagner um 1805 als Kuhreihensammlung gedruckt.<sup>115</sup> Mit Studer setzte zum erstenmal in der Schweiz ein selbständiges Interesse am Volkslied ein, doch blieb dies bis zum Unspunnenfest vorerst weniger wirksam als die vielen ausländischen Reisebeschreibungen über die Schweiz des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Die durch den Fremdenverkehr sehr stark in den Vordergrund gerückten Beobachtungen, Beschreibungen und Berichte, wie die von K. G. Küttner, K. Spazier, Ramond, Graf F. L. zu Stolberg, J. G. Ebel u. a. m.<sup>116</sup>, lösten – zum Sammeln hin orientierend – lebhaftere Anteilnahme an einzelnen volksmusikalischen Liedern und Bräuchen aus. Dies wird nicht zuletzt auch auf J. J. Rousseau zurückzuführen sein, der 1768 in seinem „Dictionnaire de Musique“ einen „Rans des Vaches“ abdrucken ließ.<sup>117</sup> Dem gleichen Kuhreihen unterlegte J. B. de la Borde in dem „Essai sur la musique ancienne et moderne“ (1780) einen bukolischen Text<sup>118</sup>, der vielleicht sogar von ihm selber verfaßt wurde. Auf alle Fälle wird gegen das Ende des 18. Jahrhunderts die Suche nach dem Kuhreihen geradezu eine modische Erscheinung. Dabei wird aber die „exakte“ Beschreibung der Bräuche und Sitten allmählich wichtiger als die frühere pädagogische Absicht, den Gesang unter dem Volke zu veredeln und zu verbessern. Stand am Anfang der Versuch, mit neuen und besseren Liedern dem ‚ungebildeten‘ Volke Wertvolleres anzubieten, so zeigte die Erfahrung sehr rasch, wie diese Lieder von ‚oben‘ in ihrem idealisierten pastoralen Grundklang kaum der bäuerlichen Wirklichkeit entsprachen. So war die Grundhaltung gegenüber den Volksliedern ambivalent geworden. Einerseits unterband man die ländlichen Lieder, sofern sie nicht Psalmen oder Hymnen waren, um mit Verboten gegen „Sittenverderbnis“ einschreiten zu können – was insbesondere die

<sup>115</sup> Vgl. die bibliogr. Hinweise weiter unten: Anm. 127, S. 123.

<sup>116</sup> Wir führen hier die wichtigeren Reiseberichte kurz auf: Über einige Gegenden der Schweiz. In: Der schweizerische Sammler. Zürich 1780, p. 681–682 (zu einem Kuhreihen) – Karl Gottlob Küttner: Briefe eines Sachsen aus der Schweiz an seinen Freund in Leipzig. Leipzig 1785–1786 (3 Bde.) – Karl Spazier. Wanderungen durch die Schweiz. Gotha 1790. – C. Meiners: Briefe über die Schweiz. Theil 1–4. Berlin 1784–1790; 5. Theil, Wien 1792. – N. Braunschweiger: Promenade durch die Schweiz. Hamburg 1793. – Ramond's Anmerkungen und Zusätze zu Coxe's Reisen. Neues Schweizerisches Museum 1, 1794, H. 7, p. 555–559. – Graf Friedrich Leopold zu Stolberg: Reise in Deutschland, der Schweiz, Italien und Sicilien. Königsberg–Leipzig 1794 (4 Bde.). – Heinrich Zschokke: Meine Wallfahrt nach Paris. Zürich 1796–1797 (2 Bde.). – Johann Gottfried Ebel: Schilderung der Gebirgsvölker der Schweiz. Leipzig 1798–1802 (2 Theile). – In allen diesen Publikationen finden sich Hinweise auf den Volksgesang, insbesondere auch zum Kuhreihen.

<sup>117</sup> Jean Jacques Rousseau: „Rans-des-Vaches“. Article dans: Dictionnaire de Musique, par J. J. R' Paris 1768, p. 404 (Planche N: Air Suisse appelé le Rans des Vaches).

<sup>118</sup> Jean Benjamin de la Borde: Essai sur la musique ancienne et moderne. T. II. Paris 1780, p. 106 f. – Eine weitere Aufzeichnung eines Kuhreihens von Seiten des Musikers Viotti stammt aus dem Jahre 1792, s. Arthur Pougin: Viotti et l'école moderne de violon. Paris 1888, p. 191, wo Viottis Brief vom 26. Juni mit der Übertragung des Kuhreihens abgedruckt ist.

Kiltlieder betraf – andererseits suchte man seit Hallers Alpengedicht (1729) ins ‚goldene Zeitalter‘ auf dem Lande zurückzufinden, wobei in verklärender Form die Einfalt des einfachen Lebens besungen wird:

Wohl dir, vergnügtes Volk! o danke dem Geschicke,  
Das dir der Laster Quell, den Überfluß versagt;  
Dem, den sein Stand vergnügt, dient Armuth selbst zum Glücke,  
Da Pracht und Uppigkeit der Länder Stütze nagt.<sup>119</sup>

Durch das Verbiehen der „unsittlichen“ Lieder vom Lande glaubte man in naiver Weise, die „Sitten“ zu veredeln und bemerkte vorerst nicht, wie die unrealistische Poesie der Städter im Bauernstand keine eigentliche Aufnahme finden konnte. Da erst begann man, wie J. G. Kuhn, die Lieder aus dem Volksmund aufzuzeichnen, um in den eigens verfaßten Gedichten den richtigen Ton zu treffen, oder man „verbesserte“ das gesammelte Material, zwängte es in einen verschönernden und moralisierenden Rahmen und setzte die auf diese Weise stilisierten und idealisierten Produkte zu Beginn des 19. Jahrhunderts wieder in Umlauf, um bald in ironisch anmutender Selbstbezeichnung zu erkennen: „Unsere alten National-Lieder sind zum Theil verlohren und ausgestorben, zum Theil verdorben und entstellt.“<sup>120</sup>

Wie Paul Geiger feststellt, erwirkten die das Landleben verherrlichenden Dichtungen besonders in den patriotischen Liedern einen immer stärker hervortretenden idyllischen Ton:

Der Dichter steckt sich in das Gewand des Bauern und sucht von dessen Standpunkt aus zu singen, wie es Lavater in seinem „Lied für Schweizerbauern“ gezeigt hatte. Bald aber sucht man die ländliche Tugend nicht einfach bei den Landleuten, sondern bei den Älplern; teilweise liegt darin sicher ein Einfluß Hallers, teilweise mögen auch so nüchterne Betrachtungen mitgewirkt haben, wie sie J. Bürkli in seinem Gedicht „Die Ufer des Zürichsees“ ausspricht: auch das Land sei schon verderbt, und wer noch die Trümmer der alten „Unschulsitten“ suchen wolle, müsse auf die Berge steigen.<sup>121</sup>

Parallel zu den Wanderungen durch die Schweiz, die mit der Entdeckung der Alpenwelt um die Jahrhundertwende modisch geworden, bekundeten einzelne Forscher in ihren Beschreibungen der Gebirgsländer, der Alpen- und Landwirtschaften

<sup>119</sup> Albrecht von Haller: Die Alpen. Bern 1805, p. 5. In: Sammlung aller Lieder, Gedichte und andern Schriften auf das schweizerische Alpenhirten-Fest zu Unspunnen im Kanton Bern. Bern 1805. – Wir zitieren absichtlich nach dieser Ausgabe, denn es ist nicht unwichtig zu sehen, wie gerade Haller für die Wiederbelebung der „alten Spiele und Sitten“ einen nachwirkenden Einfluß hatte.

<sup>120</sup> G. J. Kuhn: „Vorbericht“. In: Sammlung von Schweizer-Kühreihen und alten Volksliedern, nach ihren bekannten Melodien in Musik gesetzt. Zweyte, verbesserte und vermehrte Ausgabe. Bern 1812, p. II. (Der Vorbericht stammt von 1811).

<sup>121</sup> Paul Geiger, 1912 (wie Anm. 113), p. 29 f. – Zu Johannes Bürkli's Lieder vgl. seine: Schweizerische Blumenlese. 3 Teile. Zürich–Winterthur 1780–1783; („Die Ufer des Zürichsees“ s. Teil 3, p. 26) – Derselbe: Neue schweizerische Blumenlese. St. Gallen 1798.

nebenher auch eine eingehendere Hinwendung zum volksmusikalischen Brauchtum. Insbesondere zogen dabei die Appenzeller, die als besonders musikalisch galten, vermehrte Aufmerksamkeit auf sich. Schon dadurch, daß der Arzt Johannes Hofer die Kenntnis des Kuhreihens vermittelte, wurde dieser Gesang mehr und mehr Mittelpunkt weiterer Ergründung. Hofer untersuchte in seiner medizinischen Dissertation das Heimweh der Schweizer Söldner beim Anhören der Kuhreihen-Melodie und beschrieb, wie bei Todesstrafe den Soldaten verboten wurde, diese zu singen oder zu blasen<sup>122</sup>, da es vorkomme, daß einige Kriegsleute entweder vor Heimweh gestorben seien oder zu desertieren versuchten. Hofers Erklärung der „Pothopatridalgia“ oder auch „Nostalgia“ bezieht sich auf eine Kuhreihen-Melodie, der kein Text untergelegt ist. Vergleicht man die verschiedenen Äußerungen über den Kuhreihen aus dem 18. Jahrhundert, so erscheint der Kuhreihen in den frühesten Belegen als ein wort- und textloser Gesang. Leider ist die Aufzeichnung L. Zellwegers, die er an Bodmer sandte, verlorengegangen, und es bleibt aufgrund der Briefaussage ungewiß, was der Kuhreihen nun tatsächlich war. Doch erhält man aus diesem Briefwechsel im Vergleich mit J. G. Ebels ausführlichem Bericht über die Appenzeller „Alpengesänge“ näheren Aufschluß dazu. Ebel betont gegenüber Stolbergs textiertem Kuhreihen ausdrücklich, daß dieser nicht echt sei, da der Kuhreihen weder mit artikulierten Lauten noch mit Worten gesungen werde.<sup>123</sup> Mit dem Kuhreihen setzte somit (wie wir weiter unten noch ausführlicher begründen werden<sup>124</sup>) ein erstes Interesse für den wortlosen Gesang ein, der zu dieser Zeit noch nicht als Jodel bezeichnet werden konnte, da der Begriff selber erst seit 1796 bekannt ist und sich erst später in der Schweiz verbreitete.<sup>125</sup> Der Gesang lief noch ganz allgemein unter den Namen Kuhreihen, Ruggusser oder Löckler. J. G. Ebel kann als der eigentliche Entdecker und erste Sammler von „Jodel“-Gesängen gelten, da seine Musikbeilagen nicht weniger als sieben solcher Aufzeichnungen bringen.<sup>126</sup>

Fremdenverkehr und immer stärker hervortretende Hinwendung zum Volkseigenen verhalfen, zusammen mit dem Hirtenfest zu Unspunnen von 1805, zur ersten wirklichen Volksliederausgabe, den „Acht Schweizer-Kühreihen, mit Musik und Text“, herausgegeben von Sigmund v. Wagner. Mit dieser Sammlung war der Grund-

<sup>122</sup> Johannes Hoferus, 1710 (wie Anm. 104), p. 102: „Cumque Tribuni Militum vidissent, plures hâc ratione ad repetendae Patriae desiderium stimulari, aliquos etiam impetratâ hinc Febrî ardente mortuos esse, severâ lege prohibere coacti sunt, ne quis amplius Cantilenam istam, quam vernaculâ linguâ den Kûhe=Reyen nuncupare consueverunt, sive Ore sibilando, sive Fistulam inflando canere sustineret.“

<sup>123</sup> Johann Gottfried Ebel: Schilderung der Gebirgsvölker der Schweiz. 2 Theile. Leipzig 1798–1802. s. T. 1: Schilderung des Gebirgsvolkes vom Kanton Appenzell. 1798, p. 152, 154.

<sup>124</sup> Vgl. dazu das nächste Kapitel.

<sup>125</sup> Vgl. Kapitel III.

<sup>126</sup> J. G. Ebel, 1798 (wie Anm. 123), Beilage zu p. 152.

stein zur Volksliedforschung in der Schweiz gelegt. Sie erlebte bis 1826 drei weitere Auflagen unter starker Vermehrung bis auf 76 Liedtexte und den dazu gehörenden Melodien mit einer eigens dazu verfertigten Gitarre- und Klavierbegleitung.<sup>127</sup> Darunter sind allerdings auch einige „Kunstlieder“ im Volkston vom Dichter und Pfarrer G. J. Kuhn und dem Hofwiler Komponisten Ferdinand F. Huber zu finden. Ziel war es, einerseits dem Volke neben alten auch neue, bessere Volkslieder anzupreisen, andererseits zugleich mit der Wiederbelebung der ausgestorbenen Sitten und Gesänge der „städtischen Sehnsucht nach Idylle“ nachzukommen und die Ausländer im Dienste der Fremdenwerbung für das „Alteingesessene“ zu begeistern. Zwar finden wir zu dieser Sammlung alle Kuhreihen-Melodien mit Texten unterlegt, sofern sie nicht bloß ältere Wiederabdrucke (wie in der 2. Auflage) darstellen, doch bemerkt Kuhn im Vorwort, daß dem Kuhreihen, der mehr mit einem Jauchzen als mit einem Gesang zu vergleichen sei, „sicher die Worte auch weit später dazu gedichtet wurden“.<sup>128</sup>

Mit dem 1. Alpenhirtenfest zu Unspunnen bei Interlaken vom 17. August 1805 verlagerte sich das Interesse zusehends auf die Volkslieder und ihre Texte. Da ein Nebenzweck dieses von der bernischen Obrigkeit veranstalteten Volksfestes zugleich politischer Natur war — man trachtete die Oberländer nach der helvetischen Abtrennung wieder an die Herren von Bern zu binden — versuchte man, durch schaustellerische Übungen im Alphornblasen, Absingen von Liedern und durch die Belustigung an äplerischen Wettkämpfen das Landvolk den Städtern wieder näherzubringen. Dabei verabreichten die Hauptinitianten des Festes im volkstümlichen Ton verfertigte Liedblätter, worin das Landleben der Bauern nach dem Motto des Dichter-Pfarrers G. J. Kuhn in naiv sich gebärdender Dialektpoesie verklärt wurde:

<sup>127</sup> Wir geben hier eine Zusammenstellung aller Ausgaben, die irgendwie mit dem Unspunnenfest von 1805 und der Kuhreihen-Sammlung im Zusammenhang stehen: Acht Schweizer-Kühreihen, mit Musik und Text. Bern 1805. — Schweizer-Kühreihen und Schweizer-Kühlerlieder. Bern 1805 (nur Texte). — Sammlung aller Lieder, Gedichte und andern Schriften auf das schweizerische Alpenhirten-Fest zu Unspunnen im Kanton Bern. Bern 1805 (Teil 1–7). — Sammlung von Schweizer-Kühreihen und alten Volksliedern, nach ihren bekannten Melodien in Musik gesetzt. Zweyte, verb. u. verm. Ausg. Bern 1812 (Vorbericht von G. J. Kuhn). — Sammlung von Schweizer-Kühreihen und Volksliedern, theils nach ihren bekannten, theils nach neuen Melodien in Notenschrift gebracht und mit Clavier-Begleitung versehen. 3., sehr verm. u. verb. Aufl. Bern 1818 (Vorbericht zur 2. Aufl.; Bemerkungen zur 3. Aufl. vom Hrg. R. Wyss.) — Sammlung von Schweizer-Kühreihen und Volksliedern. Recueil de Ranz de vaches et Chansons nationales de la Suisse. 4. verm. u. verb. Ausg. Berne 1826 (Vorwort: J. R. Wyss). — Texte zu der Sammlung von Schweizer-Kühreihen und Volksliedern. Cahier de texte ... 4. verm. u. verb. Aufl. von J. R. Wyss. Bern 1826. — XVI, 128 p.

<sup>128</sup> G. J. Kuhn: Vorbericht. In: Sammlung von Schweizer-Kühreihen, 1812 (wie Anm. 120), p. III.

Mer sy alli, alli Brüder,  
 Rych un arm u gross u chly!  
 Nu – drum singet Freudelieder,  
 Dass mer alli Schwyzer sy.<sup>129</sup>

oder:

Mir Chüyer u Senne  
 Mir gä nis no z'kenne,  
 U tuschere nit;  
 Ihr Herre vo Bäre!<sup>130</sup>

Zugleich verteilte Sigmund von Wagner aus Anlaß des Volksfestes gedruckte Lieder, die „zu Bildung des Geistes und Herzens“ den „glücklichen Bauern“ als „Hans ohne Sorgen“ und „vergnügten Landmann“ in seiner „Ehrlichkeit“, „nicht zu reich und nicht zu arm“, verklärend beschwichtigten, denn „die Unschuld wohnt nicht in der Stadt,/ Da sind verderbte Sitten.“<sup>131</sup>

Die bewußte Verklärung des Bauernstandes durch die von Städtern verfaßten Lieddichtungen führte schließlich zu den volkstümlich komponierten Küher- und Sennenliedern, die fürs ganze 19. und 20. Jahrhundert kennzeichnend blieben. Sprach aus den früheren Liedern noch Not und Mißtrauen: „Die Heren sy nit wi d'Buren / Si sy so gar schlimmi Lüt“<sup>132</sup>, so bezweckten die von ‚oben‘ angebotenen Lieder und Dialektdichtungen – dem Bauern in den Mund gelegt – einen sich selbst verklärenden Gesinnungstempel. Musikfolklorismus als Historisierung der Hallerschen Idee und als Rationalisierung der traditionellen Folklore hat seine Anfänge in der Schweiz bereits um 1800, wobei die Sammelrätigkeit mit einer Wiederbelebung der „alten Sitten“ verquickt wurde.

Das Zusammentragen und Erforschen von Volksliedern nahm seinen Ausgang in bernischen und zürcherischen Gebildetenkreisen. In Bern waren es vor allem die Freunde um J. R. Wyss, S. von Wagner, G. J. Kuhn und F. Huber, in Zürich jene um M. Usteri, D. H. Hess und J. U. Hegner. Bald tauchten neben den Kuhreihen-Sammlungen vereinzelt Lieder und Gesänge in Kalendern, Wochenblättern und Almanachen auf, oder es erschienen auch einzelne Sammlungen, wie das „allgemeine Schweizer-Liederbuch“ (1825) und das „Schweizerische Taschen-Liederbuch: Alpenröschen“ (1849).

<sup>129</sup> G. J. Kuhn: Drey Volkslieder Bern 1805 (wie Anm. 127: Sammlung aller Lieder..., Teil 4), p. 3.

<sup>130</sup> ibd., p. 9.

<sup>131</sup> Ein Dutzend hübsche neue Lieder für das Landvolk. Bern 1805, (wie Anm. 127: Sammlung aller Lieder..., Teil 6), p. 14, 25 und vgl. dazu die Liedtitel.

<sup>132</sup> Acht Schweizer-Kuhreihen, mit Musik und Text. Bern 1805, („Lied der Emmenthaler“, p. 12, Str. 12).

Durch die philologischen Impulse unter dem Einfluß der deutsch-romantischen Literaturströmung war das Schwergewicht der Sammlungen vorerst auf den Text ausgerichtet. So bleibt es kaum verwunderlich, daß nach Georg Tarenne' „Recherches sur les ranz des vaches“ (1813)<sup>133</sup> die alten Kuhreihen-Melodien in ihrer traditionellen Form und damit auch die wortlosen „Jodel“-Melodien in den Hintergrund des Interesses rückten. Bis zu Alfred Toblers „Kuhreihen oder Kùhreigen, Jodel und Jodelied in Appenzell“ (1890)<sup>134</sup> finden wir im ganzen 19. Jahrhundert keine Publikation, die sich eingehend mit dem Jodel befaßt. Hier machte sich der Einfluß der Volksliedbewegung, die primär an Wort und Weise orientiert war, geltend. So waren es vor allem die Schulbeispiele Herders, Brentanos, Liliencrons, Erk-Böhmes und die Arbeiten von Reisenden, Historikern, Einwanderern und Forschern aus Deutschland (Stolberg, Meisner, Szadowsky, Rochholz, J. Meier u. a. m.), nach denen man sich in der Schweiz auszurichten begann. Die letzteren gaben erste, wichtigste Anregungen und wiesen den Weg für systematische Sammlungen. Waren es bis zur Gründung des Schweizerischen Archivs für Volkskunde noch überwiegend philologisch orientierte Bestrebungen, so besserten sich die Voraussetzungen für die systematische Erforschung ab 1906 durch die von John Meier inspirierte Gründung einer Kommission und eines Volksliedarchivs in Basel zur Sammlung deutschschweizerischer, ab 1907 auch französischer, bald auch rätoromanischer und italienischer Volksmelodien. Wenig galt aber das Interesse dem Jodel. Die Arbeiten von H. Szadowsky und seine Bemerkungen zum Jodel fanden in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nur geringen Widerhall, und auch Georg Simmels Umfrage bot keine Anregung zur Erforschung des Jodels. Erst Alfred Toblers Arbeiten bildeten die Grundsteine späterer Untersuchungen.<sup>135</sup> Eine Umfrage über die Verbreitung der Schnaderhüpfel und des Jodlers durch John Meier<sup>136</sup> brachte neue Impulse mit sich, die vor allem den Niederschlag in A. L. Gassmanns zahlreichen Publikationen fanden. Seine Aufzeichnungen zum gesamten Jodel-Repertoire des Josef Felder<sup>137</sup> bilden die erste größere und selbständige Sammlung von Naturjodel zugleich mit ausgeschriebener Vokalisation. Zwar kannte man seit den ersten Volksliederausgaben viele Gesänge mit einem Refrain- oder Zwischenjodel. Doch sind diese bereits spätere und stilisierte Formen der Entwicklung und werden ganz allgemein mit Jodelied bezeichnet.

<sup>133</sup> Georg Tarenne: *Recherches sur les ranz des vaches, ou sur les chansons pastorales des bergers de la Suisse: avec musique*. Paris 1813.

<sup>134</sup> Alfred Tobler: *Kuhreihen oder Kùhreigen, Jodel und Jodelied in Appenzell*. Mit 7 Musikbeilagen (Documenta). Leipzig-Zürich 1890.

<sup>135</sup> Vgl. Anm. 134; derselbe: Anm. 62, S. 103.

<sup>136</sup> John Meier: *Die Verbreitung der Schnaderhüpfel und des Jodlers in der Schweiz. Eine Umfrage*. – Schweizer. Archiv f. Volkskunde 3, 1899, H. 2, p. 149–151.

<sup>137</sup> Alfred Leonz Gassmann: *Natur-Jodel des Josef Felder aus Entlebuch (Kt. Luzern)*. Zürich 1908. (2. Aufl. 1911).

Weitere Jodel-Aufzeichnungen finden wir noch bei Sigmund Grolimund, bei Wolfgang Sichardts Untersuchung über den alpenländischen Jodel, bei Th. Kappeler und schließlich in der Jodelschulungsgrundlage von Robert Fellmann.<sup>138</sup> Die aus 22 gedruckten Quellen und aus dem Handschriften-Bestand des Volksliedarchivs in Basel stammenden Jauchzer, Jodelrufe und Naturjodel belaufen sich heute auf rund 300 verschiedene Aufzeichnungen. Nicht eingerechnet wurde hier die Zahl der Kuhreihen, die ja vielfach textiert sind und daher nicht mehr zum eigentlichen Jodel zu zählen sind.

<sup>138</sup> Vgl. die vollständige Zusammenstellung der bibliogr. Angaben zu den Quellen S. 264–270.



## VI. DER KUHREIHEN

### 1. Zum Problem der Tradierung

Der bishin älteste Hinweis auf den Kuhreihen findet sich in einem Lied aus dem Jahre 1531, wo die Zürcher über die katholischen Feinde spötteln:

Wir wellen sy (die Katholischen am Menziger Berg) nachts angryfen,  
im schlaf wellen wirs ermorden all und in kuoreien pfyfen.<sup>139</sup>

Das Enquêten-Material des Schweizerdeutschen Idiotikons verzeichnet um die letzte Jahrhundertwende eine ähnliche Redewendung in Bern: „Du singsch gäng der glich Chüe-Reie“ für jemanden, der immer dieselbe Klage führt.<sup>140</sup> Es könnte naheliegen, die beiden Äußerungen zum Kuhreihen – je am Anfang und Ende einer Überlieferungsgeschichte – mit der Erklärung von Johannes Hofer zur „Nostalgie“ in Verbindung zu setzen. Im 16. Jahrhundert wurde der in der Fremde gesungene Kuhreihen für die Bauern, die zu Söldnerdienst verpflichtet waren, der Ausdruck eines „delirium melancholicum“. <sup>141</sup> Die symbolische Klage über ihre verlorene Heimat ließ die Krieger aus Heimweh erkranken oder desertieren. Aus der gegenwärtigen „Dissatisfaktion“ heraus erlebte der Soldat den Kuhreihen als „kultur-spezifischen Reizfaktor“ und „symbolische Rückkehr“ in die vormals „heile Welt“. <sup>142</sup>

Die Überlieferung des Kuhreihens ist in den schriftlichen Quellen von Anfang an aufs engste mit der sonderbaren Heimwehkrankheit und der damit zusammenhängenden Desertion der Schweizer Söldner verknüpft. Dieser ungewöhnlichen Wirkungsweise wegen richtete sich das Interesse schon sehr früh auf die eigenartige Melodie, so daß wir im Kuhreihen eine der längsten Überlieferungsgeschichten zu einer textlosen Weise kennen. Sie erstreckt sich über rund 400 Jahre, von Rhau's Bicinia bis zum Frutt-Chüereihe. <sup>143</sup>

Wir geben hier im synoptischen Vergleich neben der ersten direkten Aufzeichnung von Zwinger-Hofer einen Kuhreihen wieder, der bis jetzt in der Literatur noch nicht zur Kenntnis genommen wurde. Es handelt sich um ein Manuskript aus

<sup>139</sup> Schweizerdt. Idiotikon, Bd. 6. Frauenfeld 1905, Sp. 6 f.; die präzisere Quellenangabe aus dem 16. Jahrhundert war mir nicht möglich; vgl. auch Otto von Greyerz: Das Volkslied der deutschen Schweiz. Frauenfeld-Leipzig 1927, p. 164.

<sup>140</sup> ibd., Sp. 6.

<sup>141</sup> Johannes Hoferus, 1710 (wie Anm. 104), p. 91.

<sup>142</sup> Vgl. Ina-Maria Greverus: Der Deserteur. Literarische Interpretation und gesellschaftlicher Erwartungshorizont. – Schweizer. Archiv f. Volkskunde 68/69, 1972/73, H. 1–6, p. 185–199.

<sup>143</sup> Die verschiedenen Varianten von Aufzeichnungen sehe man zu Q 1–22.

der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, das – ohne weitere Hinweise auf Schreiber und Datum – in der Universitätsbibliothek in Basel liegt.<sup>144</sup> Interessant ist, daß der unten notierte Kuhreihen dem von Zwinger-Hofer (1710) in seiner typologischen Gestalt sehr nahe kommt. Wir sehen darin eine weitere Bekräftigung für die Zuverlässigkeit der Notierungen aus dem 18. Jahrhundert:

Beisp. 13

1710 Zwinger



<sup>144</sup> Ms. kr II 182, ca. 1780 mit der Überschrift „Rans des vaches Air Suisse.“, mit Tinte geschrieben. Das lose Blatt liegt bei mehreren noch unkatalogisierten und anonymen Einzelblättern und Fragmenten. Wie das meiste Papier aus der Sammlung Sarasin trägt es das Wasserzeichen einer Lilie mit Krone.

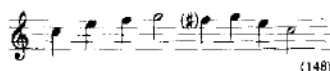


(145)

Die Synopsis könnte noch beliebig weiter ausgedehnt werden, so vor allem auf die Aufzeichnungen durch J. J. Rousseau (1768), Viotti (1792), H. Zschokke (1797), Ebel (1798), Tarenne (1813), H. Szadrowsky (um 1850) u. a. m.<sup>146</sup> Wir werden uns allerdings damit begnügen, nur die Anfangsteile dieses Kuhreihens synoptisch zu vergleichen, da ein vollständiger Variantenvergleich unseren Rahmen sprengen müßte und im Endergebnis auch nicht viel Neues brächte.

Schon die erste Aufzeichnung des Kuhreihens durch G. Rhau im Jahre 1545 ist<sup>147</sup> – trotz der zweistimmigen Bearbeitung – in ihrem Grundkern mit den späteren Überlieferungen des Kuhreihens identifizierbar. Zwar hat die „tonartliche“ Fixierung und die instrumentale Imitationstechnik starke Spuren hinterlassen. Doch Anfangswendungen in der ersten Stimme (insbesondere ab Takt 16), die häufig wiederkehren, zeigen unverkennbar das auch den späteren Notierungen zugrundeliegende Kuhreihen-Modell. Es ist das Invokations-Grundmuster über eine Quint mit der Umspielung der Quart oder – in vielen Fällen – der Quart und des (lydischen) Tritonus:

Beisp. 14



(148)

<sup>145</sup> Synoptische Melodietafel: Johannes Hoferus/Zvingerus: („Kühe-Reyen“), 1710 (wie Anm. 104), p. 102–105 und „Rans des vaches Air Suisse“, Ms. kr II 182, UB Basel.

<sup>146</sup> Vgl. dazu die Zusammenstellung der Kuhreihen in chronologischer Reihenfolge: Q 1–21.

<sup>147</sup> Vgl. Q 1.

<sup>148</sup> Die Notierungen aus dem 17. und 18. Jahrhundert haben das Alphorn-fa noch nicht charakterisiert, doch dürfte die erhöhte vierte Stufe in den meisten Fällen dem Charakter nach als 11. Naturton zu verstehen sein.

Bei Rhau ist der Melodie – mit Ausnahme der zur Überschrift beigegebenen Worte oder Vokalisieren „lobe lobe“ – keine Textierung beigelegt. Wenn H. Reichenbach<sup>149</sup> einen Rekonstruktionsversuch des Textes aufgrund des Kuhreihens von 1750 (Stolberg) unternimmt und die Worte der Melodie von 1545 einfach unterlegt, so kann dies nur mit Vorbehalt gutgeheißen werden. Denn abgesehen davon, daß die Wiedergabe des Hofer-Zwingerschen Kuhreihens keine Worte belegt, sprechen auch weitere Argumente eher für die Annahme, der ursprüngliche Kuhreihen sei text- und wortlos gewesen. So fragt sich bereits Bodmer im Brief vom 20. Juli 1724, ob der Kuhreihen nun eine bloße Melodie sei oder ein Lied mit Weise und Worten.<sup>150</sup> In einem späteren Schreiben antwortet er auf die noch ergebnislose Nachforschung von Zellweger mit der Vermutung, der Kuhreihen sei vielleicht gar kein Gedicht, sondern nur eine Melodie, „der euere Hirten selbstgezimmerte Worte ohne Bedeutung gerecht machen“.<sup>151</sup> Hier wäre vielleicht an die Vokalisieren der „Jodel“-Töne zu denken, und daher konnte Zellwegers Suche nach dem Wortlaut des Kuhreihens den Sennen begreiflicherweise nur ein unverständiges Lachen entlocken. Zellweger meint: „... déjà à depuis 10 ans, quand on la demande, ces diables là n'en font que rire“.<sup>152</sup> Aus einem späteren Brief von Zellweger geht deutlich hervor, wie er den „Kühreyen en musique (j'ai sué comme un Boeuf en copiant cette dernière Pièce)“<sup>153</sup> selber zu Papier gebracht, aber ohne Text. Von einem Pfarrer ließ er sich das Versprechen geben, daß dieser ihm die Worte noch aufschreiben werde. Doch mag Zellwegers Suche nach den Worten tatsächlich auf der irrigen Auffassung bestanden haben, der Kuhreihen wäre eben ein Gedicht oder ein Spruch. Ohnehin scheinen Zellwegers Kenntnisse nicht aus eigener Erfahrung geschöpft zu sein. Denn er verwechselt in seinen Aussagen den Sennenspruch mit dem Kuhreihen und schreibt einmal:

Le Kühreyen est une chanson, qui dure près d'une heure, quand nos vachiers la chantent...<sup>154</sup>  
und ein andermal dasselbe vom Sennenspruch:

... ce Sennspruch il est assez drôle et dure près d'une heure, au lieu qu'il n'a point de grace quand on ne fait que lire...<sup>155</sup>

Nun mag die Widersprüchlichkeit durchaus auf das Vorhandensein sowohl textierter wie auch untextierter Kuhreihen zurückzuführen sein. Schon Hofer weist näm-

<sup>149</sup> *Bicinia Germanica. Deutsche Volkslieder zu zwei gleichen oder gemischten Stimmen. Die deutschen Zwiegesänge aus der Sammlung ‚Bicinia Gallica, Latina et Germanica ...‘* Wittenberg 1545, übertragen von Hermann Reichenbach. Wolfenbüttel 1926, p. 58 ff. (= Q 1b).

<sup>150</sup> Paul Geiger, 1912 (wie Anm. 113), Anh., p. 136.

<sup>151</sup> *ibid.*, p. 136, Brief vom 14. Sept. 1724.

<sup>152</sup> *ibid.*, p. 136, Brief vom 23. Aug. 1724.

<sup>153</sup> *ibid.*, p. 137, Brief vom 21. Aug. 1725.

<sup>154</sup> Paul Geiger, 1912 (wie Anm. 113), p. 136, Brief vom 23. 8. 1724.

<sup>155</sup> *ibid.*, p. 137, Brief vom 21. 8. 1725.

lich in seiner Dissertation darauf hin, wie der Kuhreihen entweder auf der Tibia gespielt oder als Gesang ausgeführt werde.<sup>156</sup> Dazu kommt noch die schwierige Frage, wie „Sennenspruch“ zu interpretieren sei. Da P. Geiger mit Recht vermutet, es könnte sich um den Alpsegen (Betruß) handeln, weil dieser ohnehin in melodischer Sicht dem Kuhreihen sehr nahesteht, bleibt ungewiß, ob der verloren-gegangene Kuhreihen von Zellweger tatsächlich mit Worten belegt war.

Einige Jahre später beschreibt M. A. Cappeler in seiner „Pilati Montis Historia“ den Kuhreihen als eine Instrumentalmelodie, der die Küher verschiedene Hirten-Kantilenen anpassen.<sup>157</sup> Da er vorausgehend in der gleichen Schrift den ganzen Wortlaut eines Alpsegens brachte, so wäre es wohl möglich gewesen, den in Noten mitgeteilten Kuhreihen zusammen mit dem Text wiederzugeben, wenn er ihn tatsächlich in dieser Form gekannt hätte.

Zieht man zur Abklärung der Frage J. G. Ebel bei, der zu seiner Zeit wohl die genauesten und ausführlichsten Angaben über die „Alpenmusik“ niederschrieb, so bekräftigt sich die Annahme, der Kuhreihen sei ursprünglich nichts weiteres als eine Melodie. Wir geben hier diese wichtige Beschreibung des Kuhreihens durch Ebel vollständig wieder, da wir des öfters darauf zurückkommen werden:

Den so berühmten Hirtengesang der schweizerischen Bergbewohner, welcher unter dem Namen *Kuhreihen* (Ranz des Vaches im französischen) bekannt ist, singt man in *Innerooden* sehr häufig. Dieser Gesang besteht nicht aus artikulierten Lauten, und wird von den Sennen und Hirten nie mit Worten gesungen. Alle Töne desselben sind einfach, und werden meistens in der Stimmritze ohne Beihülfe anderer Theile als des Pharynx gebildet. Daher sieht man bei diesem Gesange gar keine oder nur geringe Bewegung der Kinnladen und ihrer Muskeln; daher haben diese Töne fast nichts ähnliches mit denen, welche man sonst aus der menschlichen Kehle zu hören gewohnt ist, sondern scheinen vielmehr Töne eines Blasinstruments zu seyn, besonders auch weil man von dem Athmen wenig bemerkt, indem die Sennen bisweilen Minutenlang mit einem Athemzuge singen. Es ist äußerst schwer, das Thema des Kuhreihen, besonders des *appenzellischen* in Noten zu setzen, denn dieser Gesang hat nichts Bestimmtes und Regelmäßiges obgleich der Takt nicht verändert wird. Der Gang desselben ist nicht bloß verschieden nach der Empfindung und Charakterbeschaffenheit der Gebirgsvölker in der Schweiz, sondern auch nach der Methode eines jeden Sängers; seine Bewegung ist bald langsam, klagend, bald schnell und munter; allein diese Abwechslungen verändern sich nicht periodisch. Der *appenzellische* Kuhreihen wird bisweilen halbe Stunden lang mit beständigen Veränderungen gesungen. Nirgends als in *Appenzell* hört man ihn von zwei und drei zugleich singen,

<sup>156</sup> Tibia in der Bedeutung entweder „schalmeye“, „schwägel“ oder „pfeyffe“ (nach L. Dieffenbach: Glossarium Latino-Germanicum. Frankfurt a. M. 1857, p. 582). Keineswegs ist die Stelle bei Hofer auf einen textierten Kuhreihen hin zu interpretieren: „illa verò est certa quaedam Camoena, quam Rustici in alpibus Helveticis Armenta pascentes Tibiis suis canere solent. Hanc itaque Musicam tibialem, sive cantilenam / audientes, qui recenter è Patriâ advenērunt, Milites ... hoc morbo corripiunt ...“ (J. Hoferus/Zvingerus, 1710, wie Anm. 104, p. 102 f.)

<sup>157</sup> M. A. Cappeller: Pilati Montis Historia in pago Lucernensi Helvetiae siti. Basileae 1767, p. 29: „addimus etiam praecipuum pecuariorum melos, quod illis Vacarum Choreia *Kub-Reyen* dicitur, cui varias illi pastorales cantilenas accomodant.“ Vgl. dazu am gleichen Ort die Melodietafel, Tab. V, Fig. 2 (= Q 22).

so daß einer oder zwei immer nur Einen Ton halten, je nachdem es die Melodie des Sängers erfordert. In Gesellschaft läßt sich keiner so leicht hören, wenn er es nicht meisterhaft versteht. Die Endigungstöne des Kuhreihens sind durchaus verschieden von allen bekannten Melodien; sie sind etwas Charakteristisches dieses Gesangs; denn ich habe bemerkt, daß die Endigungsnoten in allen Kuhreihen, welche ich in den verschiedenen Theilen der *Schweitz* so wohl der hohen Alpenkette als des *Jura*=Gebirgs singen oder blasen hörte, immer ziemlich dieselben sind, wenn sie gleich in ihrem Thema und Gange von einander abweichen.<sup>158</sup>

Aus der Textstelle geht klar hervor, daß es sich um jene Gesänge handelt, die man seit dem 19. Jahrhundert mit Jodel bezeichnet. Nun identifiziert aber Ebel, wenn man seine Notenbeilagen betrachtet, keineswegs jeden wortlosen Gesang mit dem Begriff Kuhreihen, sondern er weiß durchaus zu unterscheiden zwischen Kuhreihen des Sennen, des Handbuben, zwischen Melkerlied, Locker und „Ruguser“. Das 5. Notenbeispiel ist als einziges direkt mit dem Titel „Kuhreihen“ überschrieben, um wohl zu verdeutlichen, es handle sich hier um den berühmten und bekannten Kuhreihen nach Hofer-Zwinger. Dieser soll nach Ebels Angaben hin und wieder in der „deutschen Gebirgs-Schweitz“ noch gesungen werden.<sup>159</sup> Dagegen hält er den vom Grafen zu Stolberg mitgeteilten Kuhreihen<sup>160</sup> für unecht. A. Tobler macht dann mit Recht geltend, daß die Bezeichnung durchaus noch uneinheitlich gewesen sein könnte. Tobler selbst berichtet noch um die letzte Jahrhundertwende, wie der Appenzeller Fa-Jodel oft unter den verschiedenen Namen wie „Innerrhöoderli“, „Chüedreckkerli“ oder auch „Chüerähjerli“ bekannt gewesen ist.<sup>161</sup>

Daß der Kuhreihen ursprünglich ein text- und wortloser Gesang gewesen und erst nachträglich eine textliche Tropierung erfahren hat, dafür spricht neben den zahlreichen Hinweisen, er sei auf dem Alphorn, dem Büchel, der Schalmei, auf der Violine, der Pfeife oder auf dem Dudelsack ausgeführt und dann vokal imitiert worden, auch die Anmerkung von Ramond zu Coxe's Reisen. Ramond berichtet, wie ein ehrlicher Landmann aus Appenzell vor wenigen Jahren eine lyrische Hymne auf einen gewissen Heiligen verfertigt habe:

Lange suchte er vergebens unter allen heiligen und profanen Gesängen eine Melodie, die zu seiner Hymne passen könnte: Der Kuhreihen allein gefiel ihm; und nun ward seine Hymne zur großen Auferbauung der ganzen Gemeinde feyerlich nach der Melodie des Kuhreihens in der Kirche gesungen. Bald darauf aber kamen Leuthe, die sich selbst klug dünkten; fanden sehr lächerlich, daß der Kuhreihen in einer Kirche gespielt würde, und glaubten Wunder zu thun, daß sie den gutherzigen Leuthen bewiesen, ihre Lieblingsmelodie habe etwas pöbelhaftes, das in den Ohren ihres Schutzpatrons unmöglich gut klingen könnte.<sup>162</sup>

<sup>158</sup> J. G. Ebel, 1798 (wie Anm. 123), p. 152 f.

<sup>159</sup> ibd., p. 156.

<sup>160</sup> Graf F. L. zu Stolberg, 1974 (wie Anm. 116), Beilage zum 16. Brief.

<sup>161</sup> Alfred Tobler: Das Volkslied im Appenzellerlande. Nach mündlicher Überlieferung gesammelt von A. T'. Zürich 1903 (Schriften der Schweizer. Gesellschaft f. Volkskunde, 3), p. 91, 134.

<sup>162</sup> Ramonds Anmerkungen und Zusätze zu Coxe's Reisen. — Neues Schweitzerisches Museum 1, 1794, H. 7, p. 559.

Wie dieses Beispiel einer „Kontrafaktur“ zeigt, scheinen Wort und Weise im Kuhreihen nicht unbedingt eine Einheit zu bilden. Dafür sprechen auch die Zwischenteile des Kuhreihens, die, nach dem melodisch aufsteigenden „Invokationsabschnitt“ (C.-A. Moberg) zur Namenreihung der aufgezählten Kühe (als Zwischen-teil) eine vom Text bedingte, rezitativisch anmutende Struktur haben. Der Zwischen-teil ist denkbar als ein späterer Einschub in die melodischen Glieder. Berücksichtigt man im weitem die Feststellungen von Zellweger und Ebel, wonach der Kuhreihen bis zu einer halben Stunde und mehr gesungen werde und vergleicht man die relative Kürze der Sennengedichte, so spricht auch dieser Umstand für einen textlosen Gesang, da eine beständige Wiederholung desselben Gedichtes kaum glaubhaft erscheint, wogegen eine beliebig oft veränderte Melodie im Sänger ein spielerisches Interesse an der Grundmelodie weckt. Ein Improvisationsmuster, das jedem Naturjodel zugrunde liegt, ermöglichte im Kuhreihen wohl auf ganz analoge Weise eine variable Praktik.

Vergleicht man die verschiedenartigen Überlieferungen des Kuhreihens in bezug auf das oben erwähnte Grundmuster des Invokationsteiles in allen seinen Varianten zur umspielten Quinte, so springt das gestalterische Element der mündlich überlieferten Vielfalt sogleich ins Auge:

### Synoptische Melodietafel zum „Zwingerschen“ Kuhreihen (Invokationsteil)

Beisp. 15

1545 G. Rhau	
1710 Zwinger	
1750 Tarenne	
1768 Rousseau	
um 1780 Ms. Basel	
1791 Stolberg	
1792 Viotti	
1797 Zschokke	
vor 1798 Ebel- Nachlaß	

vor 1798  
Ebel-Nachlaß

vor 1798  
Ebel-Nachlaß

1798  
Ebel

1798  
Ebel (Zwinger)

1813  
Tarenne

1813  
Tarenne

1813  
Tarenne

1813  
Tarenne

um 1850  
Szadowsky

1868  
Szadowsky

1873  
Tobler 1890

1876  
Sichardt Szadowsky

1911  
Gassmann

1911  
Gassmann

1922  
Gassmann

Von den 24 Belegen zum „Zwingerschen“ Kuhreihen sind in der Überlieferung nur deren acht mit einem Text versehen und bezeichnenderweise nur zwei in deutscher, die andern aber in französischer Sprache. Da wir uns beim Melodienvergleich nur auf den Anfangsteil beschränken, sei immerhin der generelle Hinweis noch gegeben, daß es sich im Mittel- und Schlußteil ganz analog verhält.

Allen Varianten liegt das gleiche Modell zugrunde: Im Quintraum steigt die Melodie diatonisch oder im Dreiklang auf und tritt anschließend in ein Wechsel-



## 2. Die primärfunktionale Bedeutung des Kubreihens

Der ursprüngliche Kern der Kühreihen mag also das „Wihele, Hohele, Hehele“, nach und nach verbunden mit den Koseworten „Busch, Busch“ und „Hohoho“, „chomm wädli wädli, wädli“ gewesen sein.<sup>165</sup>

Beisp. 16



<sup>164</sup> Das Grundmuster s. oben S. 129, (Beisp. 14). – Zum Begriff der „objektiven Prägnanz“ vgl. Jan M. Rahmelow: Das Volkslied als publizistisches Medium und historische Quelle. – *Jahrbuch für Volksliedforschung* 14, 1969, p. 11–26.

<sup>165</sup> A. Tobler, 1903 (wie Anm. 161), p. 118 f.

<sup>166</sup>ibid., p. 119; vgl. auch unser Beisp. 3 (oben S. 94), das allerdings in der Falsettlage einsetzt.

<sup>167</sup> Informant: Toni Büeler, 6436 Muotathal, \*1941, (Aufzeichnung vom Dez. 1973).

<sup>168</sup> Vgl. No. 374–375 des Fragebogens über die schweizerische Volkskunde, das dazu eingegangene Zettelmaterial im Volksliedarchiv in Basel und auch Richard Weiss: Viehrufe. In: Richard Weiss: Das Alpwesen Graubündens. Erlenbach/Zürich 1941, p. 112–113.

Nach der Auffassung von Alfred Tobler haben sich diese Lockrufe weiterentwickelt und schließlich die Form des Gesanges angenommen, wie dies etwa durch den „Ältesten Innerrhoder Löckler“, einem einfachen Kuhreihen, aufgebaut auf der Rufferz, bezeugt ist:

Beisp. 17

# Ältester Innerrhoder Löckler



Seiner Interpretation gemäß ist dies ein einfacher Löckler, der unentwegt zu den Silben „Lobela-loba-lobela“ gesungen wird. Es sind dieselben Vokalisen, wie sie im Titel zu dem Rhau'schen Kuhreihen und vor allem auch im Betruf erhalten sind.<sup>170</sup> Das „Lobe-lobela“ allein, wie es im obigen „Innerrhoder Löckler“ gesungen wird, kann aber noch nicht als Text angesehen werden. Dazu fehlt ein eigentlicher Sinnzusammenhang, falls es nicht mit weiteren Worten verbunden ist, wie etwa im Betruf von M. A. Cappeller. Dort wird nämlich das „Lobe“ bereits als Vokativ zu „Lobi“ (Kuh) verständlich:

+Ho-ho-ho-oe-ho-ho-oe-ho-ho. Ho-Lobe-ho-Lobe,  
nemmet all tritt in Gottes namen Lobe:...<sup>171</sup>

Gerade diese Anfangsvokalisation auf „ho“ weist sehr stark auf den Zusammenhang des Betrufs mit dem Löckler, resp. Kuhreihen hin. Die Rufe „ho sä sä sä“, „chum mi Loobbela“ oder „sä hoem, hoem, hoem sä sä sä“<sup>172</sup> veranschaulichen

<sup>169</sup> A. Tobler, 1890 (wie Anm. 134), p. 19.

<sup>170</sup> „Lobe, Löbe, lyôba, Löbi“ werden im Schweizerdeutschen Idiotikon (Bd. 3, Frauenfeld 1895, Sp. 996) als Erweiterungsformen des Lockrufes „Lo!“ oder als kindersprachliche Koseform für die Kuh gedeutet. – Vgl. auch L. Gauchat: Etude sur le Ranz des vaches fribourgeoises. (Supplément du programme de l'Ecole cantonale de Zurich, 1899). Zurich 1899, p. 10. – Titus Tobler (Appenzellischer Sprachschatz. Zurich 1837, p. 301) erklärt das Wort als einen Ruf an die Kühe, bei den Hirten, insbesondere für eine stattliche Kuh. Nach W. Wiora wäre das Wort „Loba“ sogar vorkeltisch zu deuten (Jubilare sine verbis. In: In memoriam Jacques Handschin. Straßburg 1962, p. 58); Wir werden uns hier mit der etymologischen Frage nicht befassen.

<sup>171</sup> M. A. Cappeller, 1767 (wie Anm. 157), p. 11; „Lobe“ als Umdeutung in den Imperativ singularis zum Verb „loben“ scheint uns hier noch nicht möglich, obwohl das später, v. a. in der Pluralform, häufig der Fall ist. Vgl. dazu auch die gleiche Bedeutung im Kuhreihen „Wänder iha, Loba!“ (= Q 6).

<sup>172</sup> Zettelmaterial (Wie Anm. 168) im Volksliedarchiv, Basel.

wie zum bloßen „ho-Ruf“ der Text hinzutreten kann. So erscheint die einfachste Form des Ho-jo-Rufes (Hielä oder ho-hele) mit Zusatzwörtern als direkte Anrede an die Kühe, und, in der erweiterten Form, nimmt dieser Ruf schließlich das Verlaufsprinzip eines ganzen Kuhreihens oder Alpsegens an.<sup>173</sup>

Kuhreihen und Betruf (Alpsegen) dürften in ihrer Entwicklungsgeschichte eng miteinander verwandt gewesen sein, da in beiden Gesängen die zentrale Vokalise „Lobe“ die erste Stelle einnimmt und meist auch auf dem Fa-Modus gesungen wird. Bukofzer sieht im Betruf sogar eine christliche Umdeutung des einst heidnischen Lobetanz-Brauches. Lobetanz und Kuhreihen sind nach ihm nichts weiter als zwei verschiedene Ausdrucksweisen für die gleiche Sache:

Weder die Musik noch der Text des Alpsegens sind originell, — beides geht auf den Kuhreihen unmittelbar zurück. Obwohl die psalmodierende Gesangsweise der Kirche dem Alpsegen ihren Stempel aufgedrückt hat, ist das melodische Material mit dem des Kuhreihens identisch. ... Für den nicht einheimischen Geistlichen war das Kennwort „Lobe“ unverständlich und wurde einfach zu „loben“ umgedeutet.<sup>174</sup>

Die primäre Funktion des Kuhreihens mit Lobetanz und Galder in Beziehung zu bringen — wie dies (nach Bukofzer) Moberg tut, scheint uns allerdings aufgrund der viel zu weit zurückliegenden, zu wenig stichhaltigen und zu vereinzelt literarischen Belegen nicht akzeptabel. Die These geht übrigens auf Ramond zurück, der vermutete, der Kuhreihen sei eine Tanz-Arie. Auch Ebel hat sich damit bereits auseinandergesetzt und lehnte diese Interpretation ab, da sonst noch im 18. Jahrhundert „einige Spuren davon in irgend einem der Gebirgstäler“ vorhanden sein müssten.<sup>175</sup>

Gänzlich unüberprüfbar halten wir die Kontinuitätsfrage, wonach der Kuhreihen „die *einzig*e bis in unsere Zeit hineinragende Form und Technik“ darstelle, die „den altnordischen und altgermanischen heidnischen Galdergesang“ weitergeführt habe.<sup>176</sup> Dazu fehlen nicht nur beweiskräftige Quellenbelege, die die These abzustützen vermöchten, sondern auch jegliche Berichte, die den Tanz um die „Kuh als Gottheit“ eindeutig bestätigen würden. Auch der Hinweis von Felix Hemmerli (um 1500), der in diesem Zusammenhang noch kaum berücksichtigt wurde, kann die Schwierigkeiten einer sachgerechten Interpretation nur zu gut vor Augen führen, wenn er schreibt:

<sup>173</sup> Vgl. Beisp. 3 (oben S. 94) und Q 117.

<sup>174</sup> Manfred Bukofzer: *Magie und Technik in der Alpenmusik*. — Schweizer Annalen 1936, H. 3, p. 211. Vgl. dazu auch Carl-Allen Moberg: *Kuhreihen, Lobetanz und Galder*. In: *In memoriam Jacques Handschin*. Straßburg 1962, p. 28: „Die volkstümliche Tradition macht geltend, daß dieser (Alpsegen-)Text von einem als Zauberer und Wanderer berühmten Jesuitenpater Dr. J. -B. Dillier (1668–1745) auf Wunsch der Hirten auf dem (sic) Alp Wängi geschrieben worden ist.“

<sup>175</sup> J. G. Ebel, 1798 (wie Anm. 123), p. 153.

<sup>176</sup> C.-A. Moberg, 1962 (wie Anm. 174), p. 36.

Nam nuper in oppido Badense dyocesis Constanciensis vbi sunt balnea naturalia et multi multipliciter concurrunt homines per ipsos cum complicitibus violenter occupatum. Ad instar iuuenum et iuencularum qui simul paribus passibus coreisare aut tanzare solent dictorum Suicensium mores singuli sumpti sibi per cornua singulis vaccis sonante tuba per plateas oppidi iamdicti cum tripudio multum gaudenter coreizabant.<sup>177</sup>

Abgesehen davon, daß „coreisare“ (corisare)<sup>178</sup> in Verbindung mit „tripudium“ einen festen Dreischritt-Tanz bezeichnet, der ziemlich im Widerspruch steht zu den zahlenmäßig häufigeren Äußerungen, der Kuhreihen hätte keinen festen Rhythmus und wäre deshalb sehr schwer zu notieren<sup>179</sup>, so bleibt auch der ganze Hintergrund der Quelle als wohl parodistischer Tanz herumziehender Horden im „Fremdenkurort“ Baden zu deuten. Wir sehen keinen triftigen Grund, der Lobetanz-These beizupflichten, da die Hinweise hierfür zu lückenhaft sind und im einzelnen überinterpretiert wurden.<sup>180</sup> Im übrigen weiß die gesamte Primärliteratur aus dem 18. und 19. Jahrhundert nichts zu berichten von einem „mit Kühen“ getanzten Reihen. Auch die Beschreibung von Roman Suter, wie beim Löcklen mehrere Sennen die Köpfe im Kreis zusammenstrecken und sich einander über den Schultern halten, kann nicht als Tanz gedeutet werden.<sup>181</sup> Auf gar keinen Fall aber wäre bekannt geworden, daß zu einem auf dem Alphorn geblasenen Kuhreihen je getanzt wurde. Einzig wird berichtet, jeder Appenzellermusikant könne den Kuhreihen bei der „Alpstubete“ auch auf der Violine aufspielen. Doch ist diese Tanzmusik bei den Alpenfesten und an Fastnachtstagen nicht ohne weiteres voreilig als Lobetanz aufzufassen, zumal dieser Beleg von Steinmüller (1804)<sup>182</sup> zu einer Zeit geschrieben wurde, da „der Kuhreihen ... für künstlichere Instrumente und verwöhntere Ohren

<sup>177</sup> Felicis malleoli. vulgo hemmerlein. Decretorum doctoris iureconsultissimi: De Nobilitate et Rusticitate, Dialogus sacre Theologie, iurium, philosophorum et poetarum sententijs, hystorijs et facecijs refertissimus ... Vixit Foelix iste Malleolus circa annu dn. MCCCC XXXX iij (1443); gedruckt gegen 1500?. StB Bern: Inc. IV. 9, fol. CXXIX v., CXXX r.

<sup>178</sup> Immerhin mag „coreisare“, in den mittelalterlichen Übersetzungen mit „dantzen“, „reygen“, „rayen“ belegt, von einigem Interesse in bezug auf den Kuhreihen sein, wobei aber noch nachzuweisen wäre, ob das lateinische Verb nicht in Anlehnung an den deutschen Klang nachübersetzt wurde.

<sup>179</sup> Vgl. J. G. Ebel, 1798 (wie Anm. 123 und Zitat oben S. 131f.), p. 153. – Viotti: „J'ai cru devoir le noter sans rythme, c'est-à-dire sans mesure ...“ (C. Pougin: Viotti et l'école moderne de Violon. Paris 1888, p. 149, im abgedruckten Brief von 1792.).

<sup>180</sup> Vgl. dazu neben den erwähnten Aufsätzen von M. Bukofzer und C. -A. Moberg auch die Quellenangaben bei W. Wiora: Zur Frühgeschichte der Musik in den Alpenländern. Basel 1949 (Schriften der Schweizer. Gesellschaft f. Volkskunde, 32), p. 54 f.

<sup>181</sup> Vgl. A. Tobler 1890 (wie Anm. 134), p. 19.

<sup>182</sup> Joh. Rud. Steinmüller: Beschreibung der schweizerischen Alpen- und Landwirthschaft, nach verschiedenen Abweichungen einzelner Kantone. Bd. 2. Winterthur 1804, p. 129; vgl. auch Fr. K. von Kronfels: Gais, Weisbad und die Molkenkuren im Canton Appenzell. Constanx 1826, p. 280. Er übernimmt aber ziemlich wortgetreu Steinmüller.



Abb. 2

(183)

fast in allen Schweizerischen Städten mit neuen und mannigfachen Veränderungen“ bereits Mode geworden ist.<sup>184</sup>

Wir dagegen pflichten der Auffassung von A. Tobler bei, wonach der Kuhreihen als Eintreibeli und Lockgesang der Viehhüter zu verstehen sei. Dies wird auch durch Ebel bekräftigt, der nämlich von den „Bergbewohnern“ schreibt, sie würden nie Stock oder Peitsche zur Mißhandlung des Viehes benutzen, im Gegenteil, die

<sup>183</sup> A. Kyburtz: Theologia naturalis ... Bern 1754 (Titelblatt), (nach der Reproduktion von Robert Wildhaber in: Schweizer Volkskunde 56, 1966, No. 2, p. 31.

<sup>184</sup> C. Meiners: Briefe über die Schweiz. Zweiter Theil. Berlin 1785, p. 69.

Erfahrung hätte die Hirten und Sennen gelehrt, mit der Stimme allein die Tiere zu führen:

Auf den Alpen werden die Kühe durch den Gesang des Sennen zusammen gerufen, welches der Appenzeller *locken* nennt. Sein Lockgesang für Kühe ist verschieden von dem für Schaafe und Schweine. Wie sehr die Kühe die Stimme ihres Sennen kennen, zeigt sich daraus, daß sie, sobald er anstimmt, den Kuhreihen zu singen, oder zu *rugusen*, aus der weitesten Ferne zu ihm eilen.<sup>185</sup>

In den „einfachen Tönen seines Sprachorgans“ hat der Senn ein Mittel entdeckt, das Vieh zur Melkzeit zusammenzutreiben, wobei die Erfahrung schnell zeigte, „daß eine fortgesetzte Verbindung der Töne, und ein schnelles Wechseln derselben, weiter und stärker schalle als einzelne Schreie“.<sup>186</sup> Diese mit der Arbeit verbundene Handhabung des Kuhreihens<sup>187</sup> – sei es nun als Gesang oder als Alphornweise – beschreibt in ähnlicher Weise Cappeller. Er berichtet, wie durch das Alphorn die Älpler sich selber und das Vieh erfreuen und die Tiere zum Melken zusammenrufen:

Buccinam inflabunt, ... iis primum & ultimum musicum instrumentum, quo se ipsos armentaque sua exhilarant, & dispersa ac evagata ad mulgendum convocant; quod praeprimis surgente cadenteque die solent, & antequam alta voce precatiunculas suas inclament<sup>188</sup>;

Bildliche Darstellungen zu Alphornbläsern, die Kühe zusammenrufen oder das Hirteninstrument zur Beruhigung der weidenden Tiere blasen, sind häufig<sup>189</sup> und zeigen öfter die Kühe beim Alpaufzug dem Sennen in einer Reihe folgend, wie es nach A. Kyburtz' Darstellung (siehe Abb. 2) im 19. Jahrhundert dann zum beliebten „Sujet“, besonders in der „naiven Malkunst“, geworden und weiterhin noch als touristische Attraktion auf Ansichtskarten vorzufinden ist (Abb. 3).

Ebels Erklärung des Kuhreihens aus der Reihe der Kühe wird sogleich verständlich und besticht gerade durch die Einfachheit ihrer Argumentation:

Wenn die Kühe auf den Gesang des Hirten von allen Seiten herbeieilen, kommen alle, welche zusammen weideten, oder sich begegneten, gewöhnlich so an, daß eine hinter der andern folgt und sie daher in Reihen gehen. Ich vermuthete, daß dies die Ursache geworden ist, dem

<sup>185</sup> J. G. Ebel, 1798 (wie Anm. 123), p. 151 f.; vgl. ebenda p. 149.

<sup>186</sup> *ibid.*, p. 154.

<sup>187</sup> Vgl. H. Morf: L. Gauchat, Etude sur le Ranz des vaches fribourgeoises. Zürich 1899 (Buchbesprechung). — Literaturblatt für Germanische und Romanische Philologie, Leipzig, 21, 1900, No. 2, Sp. 68.

<sup>188</sup> M. A. Cappeller, 1767 (wie Anm. 157), p. 28; mit „precatiuncula“ ist wohl der Betruf gemeint, den Cappeller (*ibid.*, p. 11) mitgeteilt hat.

<sup>189</sup> Vgl. dazu die Zusammenstellung der wichtigeren Belege im: Katalog der Ausstellung im Heimatmuseum Grindelwald. Das Alphorn in der Schweiz. Sommer 1972, (von Brigitte Geiser). Grindelwald 1972, p. 9 ff.

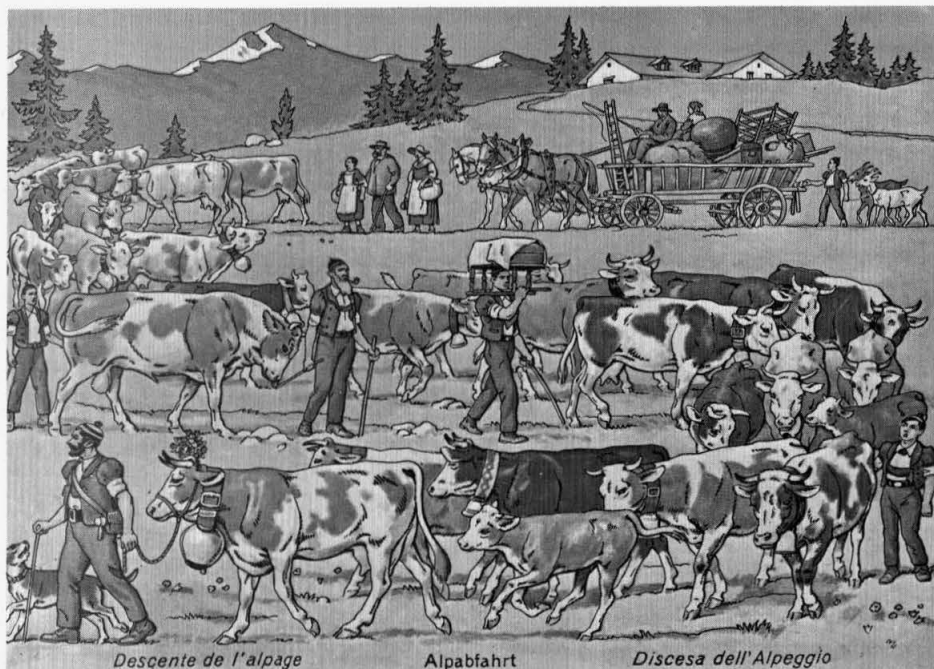


Abb. 3

(190)

Gesänge, welcher die Kühe herbeiruft, oder sie zusammen reiht, den Namen *Kühereihen*, *Kubreihen* zu geben.<sup>191</sup>

Auch beim Alpaufzug ist es der Senn, der – den Kuhreihen singend – voraus schreitet. Hinter ihm folgen die Ziegen, die schönste Kuh mit der größten Glocke und die anderen Schellkühe und ganz zuletzt der Schlitten oder Karren mit den Milchgerätschaften.<sup>192</sup> Diese Alpabfahrt zur Sömmerung des Viehs hatte und hat auch heute noch ihre zeremonielle Bedeutung, wobei der Stolz des vor Freude singenden und johlenden Sennen in der festlichen Aufmachung des alljährlichen Brauches zum Ausdruck kommt. Dies wandelte sich schließlich zum späteren Festumzug bei

<sup>190</sup> Ansichtskarte: Descente de l'alpage. Editions Jaeger et Cie., Onex-Genève, No. 404; 1973 gekauft am Kiosk in Genf. – Weitere Bilddarstellungen aus der Zeit um 1900 s. im Anhang, S. 256–258, Beil. 3–5.

<sup>191</sup> J. G. Ebel, 1798 (wie Anm. 123), p. 155; vgl. auch die Wendung: „Schön ist es im Meyen, gang Bub du must reihen,/ Bring d's Brandi und s'Häggi, d's Hollandi und s'Schäggi,/ Wohl ab der grünen Weid!“ (Kuhreihen der Oberhasler) In: Acht Schweizer-Kühreihen, mit Musik und Text. Bern 1805, p. 1.

<sup>192</sup> Vgl. J. G. Ebel, 1798 (wie Anm. 123), p. 151.

Trachten- und Jodlerveranstaltungen mit besonderen schaustellerischen Charakterzügen.

Weiterhin bezeugt Ebel, daß der Kuhreihen aber auch aus geselligen Anlässen – nicht nur primär zum Eintreiben des Viehs – zur Freude und Lust der Sennen gesungen wurde. Nach ihm bieten diese Pastoralgesänge den Hirten ein großes Vergnügen, so daß sie diese Kuhreihen und Ruguser nicht nur auf der Alp, sondern auch zur fröhlichen Erheiterung in den Wirtshäusern singen.<sup>193</sup> Hier übernimmt der Gesang als ehemaliger Löckler eine gesellige Funktion, die sich allmählich losgelöst hat aus der primär nur arbeitsbezogenen Handhabung. Es ging sogar soweit, daß es wegen dieser Doppelfunktion verboten wurde, den Kuhreihen in der Umgebung von St. Gallen öffentlich zu singen, da häufig appenzellische Kühe dort weideten und beim Anhören des Lockgesanges alle Zäune und Gatter wild rasend durchbrachen.<sup>194</sup>

Außerhalb der eigentlichen Zweckbestimmung wurde der Kuhreihen – abgesehen von den heimwehkranken Söldnern, die mit dem Löckler symbolisch die Heimat herbeilockten – auch von Soldaten zur „lustigen und wohlgemuten“ Unterhaltung gesungen. So berichtet Ulrich Bräker in der „Lebensbeschreibung des armen Mannes im Tockenburg“, wie er um 1756 als Rekrut im preußischen Dienst zusammen mit seinen Landsleuten gerne und oft diesen Gesang auf Wunsch der andern zum besten gegeben habe:

... sobald das Exerciren vorbei war, flogen wir miteinander in Schottmanns Keller, tranken unsern Krug Ruhiner- oder Gottwitzer-Bier, schmauchten ein Pfeifgen, und trillerten ein Schweizerlied. Immer horchten uns da die Brandenburger und Pommeraner mit Lust zu. Etliche Herren sogar ließen uns oft expreß in eine Garküche rufen, ihnen den Kuhreihen zu singen. Meist bestand der Spielerlohn bloß in einer schmutzigen Suppe<sup>195</sup>;

Da sind bereits die ersten Ansätze zum Musikfolklorismus enthalten, wo auf Bestellung und außerhalb des lebendigen Brauchtums der Kuhreihen gesungen wird, wenn auch hier das gesellige Folklore-Element noch vorherrscht. Doch sind Grundlagen der Vorführung allmählich gegeben durch die Verpflanzung eines primärfunktionalen Gesanges in eine ganz neue Umgebung. Der spätere Musikfolklorismus wurzelt unter diesen Umständen in der aus verschiedenen Kulturbereichen zusammenprallenden Brauchtumsgewohnheiten und Interesse weckenden Eigenheiten. In unserem Beispiel ist das bedingt durch den Söldnerdienst, resp. durch auswandernde und herumreisende Brauchtumsträger aus noch relativ einheitlichen und abgeschlossenen Folklore-Gebieten. Das Neue weckt Interesse in einer gewohnheitsmäßigen

<sup>193</sup> *ibid.*, p. 172.

<sup>194</sup> *ibid.*, p. 421.

<sup>195</sup> Ulrich Bräker: *Lebensgeschichte und Natürliche Ebentheuer des Armen Mannes im Tockenburg*. Zürich 1798 (Sämtliche Schriften, erster Theil), p. 129.



Umgebung und wird gegen ein „Entgelt“ zum beliebig wiederholbaren Vorführungsgegenstand. Hier handelt es sich allerdings noch nicht um jenen Schaustück-Folklorismus, der, als Folge der Ermunterung von einer Oberschicht, zur Erhaltung der alten Sitten beitragen soll, sondern um jene Ausübung eines Brauches, der zwar — wie H. Trümby festhält — „von den richtigen Trägern geübt, aber zur Unzeit oder (und) am „Unort““ ausgeführt wird.<sup>196</sup>

Ein ähnliches Zeugnis ist auch aus dem Jahre 1751 durch ein Fragment eines Briefes bekannt, das erwähnt, wie von einem übermütigen Schweizer der Kuhreihen sogar in der Oper von Paris gesungen wurde:

Einer von diesem Geschlecht war nach Paris gekommen, man führte ihn in die Opera, als er die Triller der Castraten hörte, vergaß er sich, und sagte, der Gesang wäre zu weibisch; er schloß die Augen zu, und steckte die Finger in die Ohren; dann stimmte er den Kuhreihen an, und überstimmte bald die ganze Musik der Opernsänger. Der große Ludwig und sein Hof erstaunten über das Wirbeln und Kräuseln. Er wollte ihn in seinen Gärten hören, aber er weigerte sich und sagte: „er sey ein freyer Mann, des Königs Bundesgenoß, und singe nicht wenn es ihm nicht gefiele“.<sup>197</sup>

In diesem Bericht wirkt — sofern man alle Details glauben kann — auf besonders eindrückliche Weise noch die primärfunktionale Beziehung des Sängers zu seinem Lied, das er nicht auf Bestellung, sondern zu seiner eigenen Lust und Freude, nicht zur „Unzeit“ singen kann.

Erst nach dem Unspunfest von 1805 und dem zunehmenden Tourismus wird der Kuhreihen allmählich zum reinen Vorführstück stilisiert und auf Bestellung hin gesungen. Seit der ersten Kuhreihen-Sammlung sind diese Gesänge bereits mit jenen sich naiv gebenden Texten neueren Ursprungs ausgeschmückt, die alsbald zur romantischen Verklärung des Hirtenlebens führen. „Erst durch die Küher- und Sennenlieder, wie sie 1818 G. J. Kuhn in seinen ‚Kühreihen und Volksliedern‘ veröffentlichte, wurde allmählich auch dem Bergler die poetische Betrachtung von Herdengeläute, Alpenglühn, Edelweiß und Alpenrosen, Jauchzen und Alphornklängen geläufig als eine unrealistische, aber wohlthätige Selbstverklärung der eigenen harten Existenz.“<sup>198</sup> Dies war zum Teil eine direkte Folge des romantischen Interesses am Kuhreihen von Seiten der Kunstmusik, wo die Melodie seit Schillers „Wilhelm Tell“ über Ferdinand Huber und J. Weigl als ähnliche Stimmungsmomente

<sup>196</sup> Hans Trümby: Folklorismus in der Schweiz. — Zeitschrift f. Volkskunde 65, 1969, p. 42.

<sup>197</sup> Aus dem Helvetischen Calender fürs Jahr 1780. Zürich 1780, p. 157. Der Brief berichtet einem Unbekannten über Salomon Gessners Besuch bei Dr. Laurentius Zellweger in Trogen und stammt vermutlich von Gessner selbst. — Vgl. auch Stanislas Jean de Boufflers: Des Ritters von Boufflers kleine Schweizerreise, und ein paar seiner romantischen Erzählungen. Genf 1789 (Fragment eines Briefes über die Altsitten der Schweizer in den Gebürgen, geschrieben im Jahr 1751), p. 41.

<sup>198</sup> Richard Weiss: Alpiner Mensch und alpines Leben in der Krise der Gegenwart. — Schweizer. Archiv f. Volkskunde 58, 1962, H. 4, p. 234.

Aufnahme fand oder als pastorale Kolorit-Reminiszenz bei Felix Mendelssohn, Rossini, Franz Liszt, Richard Wagner u. a. m. Eingang fand.<sup>199</sup>

Alfred Tobler behauptete von sich, der letzte gewesen zu sein, der den Appenzeller Kuhreihen noch gesungen hätte. Doch stand dieser Gesang nicht mehr in einem mündlichen Traditionszusammenhang, da er darunter den Appenzeller „Chüereiha“ nach Stolbergs Aufzeichnung verstand und diesen aufgrund der schriftlichen Überlieferung weiterpflegte. Nach einer Mitteilung aus Appenzell-Innerrhoden<sup>200</sup> steht der Kuhreihen nicht mehr im Volksgebrauch. Ein durch Toblers Liedersammlung übermittelter Kuhreihen werde zwar außerhalb der eigentlichen Zweckbestimmung noch gesungen. Aber im ländlichen Sprachgebrauch bezeichne man eine bestimmte Jodelform, das „Löcklen“ mit „Chuereihe“. Es sei besonders eine gedehnte und melancholische Jodelart, die vielfach auch zum Melken ertöne. Die Gründe des Verschwindens dieses Gesanges liegen nach Tobler in der Melodie oder im Text, die entweder zu hohe musikalische Anforderungen stellen, oder einfach nicht mehr gefallen.<sup>201</sup> Dagegen wird in einem Gedicht von 1828 das Verschwinden des Kuhreihens dem Fremdeinfluß zur Last gelegt, nicht ohne daß man das Alte gegen die „unsittlichen“ neuen Moden moralisierend ausspielte:

Frömbdi Moden bringen Schulden und Noth dazuo,  
Und Vieli müossen verkaufen Haus, Hof, Roß und Kuoh.  
Hätt' me nüt sörttigs lah i d'S(ch)wytz yne bringen,  
'S könn't Mänge no fröhli syn Küohreihen singen.<sup>202</sup>

Heute ist der Kuhreihen nur noch in der Form des „Löcklers“ und Eintreibeliades, oder als Melkerlied („Chüedreckler“) vorhanden. Was sich hier am längsten halten konnte, ist gerade jene Form des Kuhreihens, die noch in der primären Funktionsgebundenheit steht: es ist der Lockruf an die Tiere mit dem heruntergleitenden „Triller“ und dem angehängten kurzen Kuhreihen, wie wir es mit einem Beispiel aus Muotathal belegen können:

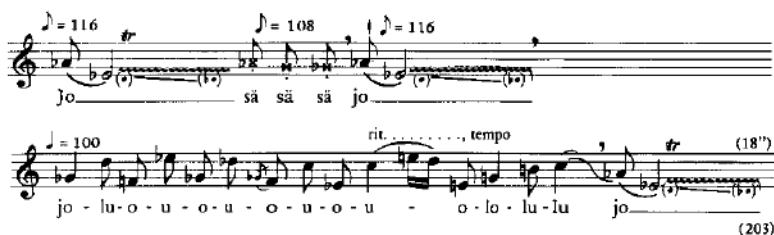
<sup>199</sup> Unabhängig von dieser Modeströmung innerhalb der romantischen Kunstmusik finden wir einen Kuhreihen schon im 18. Jahrhundert in der „Operette“ „Hans Hüttenstock“ (1769) von Franz Josef Leonti Meyer von Schauensee. Die Hirtenidylle hat übrigens in der opera buffa am Ende des 18. Jahrhunderts in der Schweiz durch Meyer von Schauensee's „Engelbergische Talhochzeit“ (1781, erste Dialektoper der Schweiz) und durch Constantin Reindl einen bedeutsamen Niederschlag gefunden. Vgl. dazu „Der/Dorfhirt. [oder] (der Kùehhirt Fritz)/ein Singspiel (in zween Aufzügen) (die/Musik/vom/Herrn Professor Reindl.)/v. P. R. /1789“. Partitur und 20 Stimmen. Ms. AML III, 17 in der Zentralbibliothek Luzern.

<sup>200</sup> No. 379 des Zettelmaterials zum Fragebogen über die schweizerische Volkskunde im Volkliedarchiv in Basel.

<sup>201</sup> Alfred Tobler, 1903 (wie Anm. 161) p. 6 f., p. 134.

<sup>202</sup> Alpenrosen. Ein Schweizer-Taschenbuch auf das Jahr 1828, hrg. von Kuhn, Wyss u. a. Bern–Leipzig 1828, p. 377.

Beisp. 18



Der im Sprechton gehaltene Lockruf mit dem abfallenden „Kettentriller“ enthält, in Wechsellage zwischen Falsett- und Bruststimme, als Ansätze melodisch erscheinende Töne des angehängten Kuhreihens, der hier nun als spezifischer Jodel zu bezeichnen ist. Dessen überraschende Kürze mag erstaunen, dürfte aber als einfachste Form und Vorstufe zu der erweiterten Textfassung mit den Namentiraden der Kühe<sup>204</sup> gelten, wobei es durchaus denkbar ist, daß der Text sich schließlich in die Melodie des Kuhreihens einschieben konnte, zuerst nur als Anruf der „Loben“ mit den Vokalisieren „Loba-Lobela“ und dann als richtiggehende Text-Tropierung der Jodeltöne.

Der engen Auffassung von Alfred Tobler, wonach sich „der Kühreihen bei Männerstimmen mit Ausschluß der Kopfstimme im natürlichen Umfang der Brust- und Mittelstimme“<sup>205</sup> bewege, können wir nur soweit beipflichten, als darunter der textierte Kuhreihen verstanden wird, da dieser erst nachträglich zum eigentlichen Lied geworden ist. Der Begriff „Kuhreihen“ ist demnach nicht zu eng zu fassen, denn angesichts des obigen Beispiels, aber auch im Hinblick auf die Feststellung von Ebel<sup>206</sup> und Meisner, wo in bezug auf den Kuhreihen eindeutig vom Überschlagen der Stimme die Rede ist, scheint es naheliegender, den Kuhreihen in direkter Beziehung zum Jodel zu sehen. So kennen wir auch eine Bemerkung von Meisner zum Vorwort in der Kuhreihen-Sammlung von 1812:

Überdies hat der Kühreihen-Vortrag etwas ganz eigenes das ihn charakterisirt, nämlich das sonderbare Überschlagen von den sogenannten Brusttönen zu den Kehl- oder Kopftönen, worin unsere Alpensänger eine unglaubliche Fertigkeit besitzen.<sup>207</sup>

Die Bezeichnung „Kuhreihen“ wird nun allerdings sehr verschieden verwendet. Ebel meint damit allgemein den textlosen Gesang, insbesondere das Eintreibeliel

<sup>203</sup> Informant: Toni Büeler, \*1941, 6436 Muotathal. Tape M 1. Vgl. dazu auch das Beispiel ohne „Kettentriller“ bei A. L. Gassmann, 1961 (Wie Anm. 211), p. 189 (= Q 145). — Die Übertragung in freundlicher Weise durch Peter Streiff.

<sup>204</sup> Vgl. Q 3, 6, 14, 16, 20, 27.

<sup>205</sup> Alfred Tobler, 1903 (wie Anm. 161), p. 121.

<sup>206</sup> Vgl. Ebel, 1798 (wie Anm. 123), p. 152 f. (s. Zitat oben S. 131 f.).

<sup>207</sup> Sammlung von Schweizer-Kühreihen und alten Volksliedern, nach ihren bekannten Melodien in Musik gesetzt. Zweyte, verb. und verm. Ausgabe. Bern 1812, p. III.

im Sinne des heutigen Jodels, während später in erster Linie die Kuhreihen-Lieder als „Kuhreihen“ gelten.<sup>208</sup> Doch wie wir zeigten, ist fürs 18. Jahrhundert unter Kuhreihen ein spezifischer, primärfunktionaler „Jodel“ zu verstehen, zu dem die neuere Bezeichnung „Jodel“ zwar noch fehlte, aber nach 1800 zum gängigen Begriff für diesen textlosen Gesang wurde.

Zusammenfassend ist festzuhalten, daß die funktionale Bedeutung des Kuhreihens tief in der Hirtenkultur verankert ist. Der Gesang oder die Alphornmelodie ist in direkter Weise gebunden an die bäuerlichen Tätigkeiten im Umgang mit dem Vieh. Der Kuhreihen dient zum Locken und Eintreiben – weniger zum Austreiben der Viehherde und wird in der erweiterten Form eingesetzt zur Beruhigung der Tiere beim Melken (Melkerlied), ist zugleich aber auch Ausdruck der Freude und Gestimmtheit seiner Brauchtumsträger, des Sennen, Handbuben und des Hirten. Der Kuhreihen ertönt zum feierlichen Tag der Alpfahrt, gesungen von dem vorausziehenden Sennen. Wo die Brauchtumsträger aus ihrer primären alpinen Umgebung verpflanzt werden, erfährt die gesellige Funktion des Kuhreihens eine Ausprägung in der Richtung einer nationalen Erkennungsmarke. In der symbolischen Zuschreibung wird der Kuhreihen zu einem „kulturspezifischen Reizfaktor“ (I. -M. Greverus), für den geistigen Inbegriff der „Heimat“ der in der Fremde weilenden Söldner.

Eine religiöse Funktion im Sinne etwa eines Andachtsjodels ist im „geistlichen“ Kuhreihen nur ein einziges Mal belegt und ist eher eine zufällige Erscheinung. Als Tanzmusikstück zu „Alpstubeten“ und Fastnachtstagen kann der Kuhreihen kaum belegt werden. Ihn mit dem Galder oder Lobetanz in Verbindung zu bringen, geht vorderhand aufgrund des spärlichen Quellenmaterials nicht an.

<sup>208</sup> Die Verbindung von textiertem und untextiertem Kuhreihen s. im Kapitel über das Jodellied, resp. Q 29 (Entlebucher Kuhreihen).

Wie bereits erwähnt, stehen Lockruf, Kuhreihen und Jodel funktional in enger Verbindung. Sie alle sind Teilfunktionen des Eintreibens. Das textlose Eintreibeli (Kuhreihen) kann als fortspinnendes melodisches Anhängsel zum gesprochenen und wortbezogenen Lockruf oder zum bloßen Ho-jo-Ruf eintreten. Der Übergang zum jodelartigen Melodieteil geschieht nicht selten in einem vorbereitenden chromatisch nach unten gleitenden „Kettentriller“<sup>209</sup>. Ist der textabhängige Lockruf strukturell auf dem Rezitations-Prinzip aufgebaut, so ist demgegenüber der „Kettentriller“ durch die absteigende expiratorische Bewegungsrichtung charakterisiert. Der anschließende melodiose Teil verläuft im Gegensatz zu den vorausgehenden Abschnitten auch in aufsteigenden, somit meistens in wellenförmigen Bewegungsverläufen, wo der für den Jodel charakteristische Wechsel zwischen Hoch- und Tieftönen zur Geltung gelangt. Typologisch gesehen können wir innerhalb der allgemeinen Rufmelodik die einzelnen Richtungsdominanzen nach vier Grunderscheinungen unterscheiden: die auf einem Sprechton verlaufende *Rezitationsweise*, die *aszendente* und *deszendente* Bewegungsrichtung und eine Mischform, die wir die *schweifende* Rufmelodik nennen wollen.

Die rezitationshaften Lockrufe für die Kühe sind uns meist nur in Worten, ohne tonliche und rhythmische Fixierungen überliefert. Ein einfaches Beispiel ist uns durch A. Tobler belegt; die textlich bedingte rhythmische Gliederung ist augenfällig:

Beisp. 19

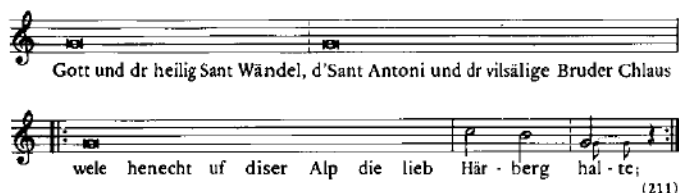
„Hooo ho ho ho chom wädli wädli wädli wädli! Busch  
ho - ho - ho wädli wädli!“ (210)

<sup>209</sup> Vgl. oben: Beispiel 18., S. 145 und A. Tobler, 1903 (wie Anm. 161), p. 119, resp. Q 117.

<sup>210</sup> A. Tobler 1890 (wie Anm. 134), p. 19 (Q 32).

Diese Rezitationsweise ist im Betruf, wo die Namenreihung ganz analog auf einem psalmodierenden Ton gerufen wird, noch ausgeprägter:

Beisp. 20



Innerhalb des melodiösen Jodelrufes spielt die Rezitationsweise, da ja der Text wegfällt, keine Rolle mehr. Wichtiger hingegen sind die deszendenten Jauchzer, die in der höchsten Falsettlage einsetzen und über eine Terz (vgl. Q 38), Quint (Q 43f.), meist aber über eine Sexte (Q 45–49) oder Oktave (Q 50–57) heruntergleiten. Nach unseren Belegen ist die deszendente Bewegungsrichtung unter den Jauchzern und Rufen häufiger vertreten als die aufsteigende Bewegung. Innerhalb der Extremtöne der Rahmenintervalle sind die Zwischenstufen verschiedentlich ausgestaltet. Als Beispiel zeigt sich der Jauchzer über die Intervalle einer Sexte oder Oktave in folgenden gestalterischen Varianten:

Beisp. 21



<sup>211</sup> Alfred Leonz Gassmann: Was unsere Väter sangen. Volkslieder und Volksmusik vom Vierwaldstättersee, aus der Urschweiz und dem Entlebuch. Nach dem Volksmund in Wort und Weise aufgezeichnet von A. L. G'. Basel 1961 (Schriften der Schweizer. Gesellschaft f. Volkskunde, 42), p. 187. (Ausschnitt aus dem „Frutt Bättruf“ von 1912 und 1913).

<sup>212</sup> Die nicht transponierten Belege s. Q 45, 46, 47, 48, 49.

Beisp. 22

Ui ju hu hu hui!

gtr

Diu hu u hu - hu - i!

Hui! Hui! Ju - hu-hu - hu-hu hui!

(213)

Das letzte Beispiel legt uns nahe, wie ein einfacher Jauchzer mit wiederholten Teilabschnitten den Registerwechsel – der für den Jodel bestimmend ist – notwendigerweise zur Folge hat. Auch eine Tonfolge, die beim Austreiben des Viehs mehrfach wiederholt eine kleine melodische Phrase mit dem Ambitus einer Sexte darstellt, weist in sich Elemente einer zur Gestaltung hindrängenden Repetition auf:

Beisp. 23

Du lui du du li do

(214)

Dieser Austreibe-Ruf wird in verschiedenen Tempi mehrfach wiederholt und oft ganz langsam gesungen. In ihm sehen wir bereits ein Jodelmotiv vorgezeichnet, das in der Form allerdings noch offen bleibt.

Ziehen wir zum Vergleich die ascendente Rufmelodik herbei, so erweist es sich, daß diese stärker durch das harmonische Akkordgefühl der neueren Zeit beeinflusst ist. Wenn auch eine frühere „primäre Klanglichkeit“ nicht vorbehaltlos aus-

<sup>213</sup> s. Q 51, 52, 54, 56, 55, 57, 53, 50.

<sup>214</sup> Beim Austreiben des Viehs gesungen; s. Q 37.

geschlossen werden kann, so ist aber heute im allgemeinen die Rufmelodik auf eine ‚Quartsextakkord-Brechung‘ reduzierbar. Dabei treten öfter repetierende Ansätze oder Wiederholungen der erwähnten „Akkordzerlegung“ hinzu:

Beisp. 24

Ho-di - o - u - ri Q 64

O-li - o - u - ri! Q 65

Jo lo lo lo ho - u - hu! Q 67

Jo-le-lo-le-lo-le jo-le-lo-le-lo-le dio-u - ri! Q 68

la la la la la la la la la la la - u - dri! Q 69

Ho la la la la la-la la la la la-la la la la la la - u - dri! Q 70

Jo-lo-lo-lo ho-u u - lü ho-u u - lü ho-ju hu-lü ju! Q 73

I - ri i - u i - u i - u i - u i - u i - u rü Q 75

Jo-le-le lo-le-le lo - di-o - di - i - o - di ho jo-i - jo - ho (215) Q 126

<sup>215</sup> Synoptischer Vergleich der azendenten Rufmelodik zu Q 64, 65, 67, 68, 69, 70, 71, 73, 75, 126; transponiert auf die Finalis f.



Es scheint, daß die aszendente Rufmelodik gestaltungskräftiger ist als die fallende, weil sie im Unterschied zur sinkenden Richtungsdominanz nicht mit der höchsten und stärksten Stimmlage einsetzt und nicht mit dem Vorzug des Ausatmens verknüpft ist, sondern einen Anlauf auf den Spitzenton hin unternimmt, um in ihm die größte dynamische Konzentration zu erreichen und von da wieder herunterzuleiten.

Allgemein stellen wir fest, daß die Rufe als solche von ihrer Gestaltung her immer offen und einteilig bleiben, höchstens kann durch Wiederholung eine strukturierte Reihung des gleichen Rufes entstehen, die jedoch kein geschlossenes Gebilde darstellt. Betrachten wir aber den letzten Ruf zu Beisp. 24 (Q 126) etwas näher, so erkennen wir in ihm – bezogen auf das ‚Formale‘ – bereits eine rudimentäre Zweitgliederung, die ihre Ursache im Neuansatz des weiteren Atemstoßes hat. Wir charakterisieren diesen „Frutt-Ruf“ als Jodelruf, da ihm die akkordisch-melodische Ausprägung eigen ist, wie wir sie auch unter den Beispielen von W. Sichardt antreffen (vgl. Q 62, 72, 74). W. Sichardt vermutet mit Recht, daß diese Jodelrufe ihrem tonalen Gefüge nach dem neuzeitlichen harmonikalen Funktionsmelos angehören.<sup>216</sup> Dies trifft übrigens auf die aszendente Rufmelodik zu, die – ganz im Unterschied zu dem ‚archaischen‘ glissandohaften Gepräge der Jauchzer, wo die Einzeltöne mit einem ‚Portamento‘ verbunden zu denken sind – die fixierteren Tonstufen im harmonischen Aufbau durchmißt.

Die schweifende Rufmelodik kann als Zusammensetzung sowohl der aszenten wie auch der deszendenten Bewegungsrichtung betrachtet werden. Sie ist ein charakteristisches Kennzeichen des kurzen Jodelrufes, wie wiederum ein Beispiel von Sichardt zeigt. Beide Bewegungsrichtungen sind vorhanden: einerseits das in einem zerlegten (Quartsext-)Akkord aufsteigende Intervallmelos und andererseits die in diatonischer Reihung heruntergleitende Bewegungsrichtung:

Jodelruf. Lungern

Beisp. 25

Lungern  
(217)

In einem Löckler aus Weggis vereinigen aufsteigende Akkordzerlegung mit eingeschobener Rezitation des Viehrufs „Ho sässä!“<sup>218</sup> und der folgende Kuhreihen in

<sup>216</sup> Vgl. W. Sichardt, 1939 (wie Anm. 91), p. 50.

<sup>217</sup> W. Sichardt, 1939 (wie Anm. 91), p. 50.

<sup>218</sup> Vgl. dazu auch Beisp. 18, oben S. 145.

melodischer Fallrichtung alle drei Rufelemente in sich. Nach A. L. Gassmann horchte die Herde auf diesen Küherruf und sammelte sich zur Tränke und zum Melken. „Weidete das Vieh weit entfernt, so wurde in früherer Zeit auch das Alphanoder der Büchel geblasen.“<sup>219</sup> Die Anmerkung zum Notenbeispiel weist zudem darauf hin, daß die Rufe „Ho sässä!“ oft in längeren „Gsätzlein“ folgen. Dies und die Feststellung, daß der „Reihen“ hier aus deszendenter Rufmelodik besteht, die immer wieder auf den Ausgangston zurückkehrt, stützt im weiteren unsere Auffassung, der Löckler und letztlich auch der Kuhreihen seien auf den einfachen Viehruf zurückzuführen. Der „Rigi-Ruf“ ist dazu ein anschauliches Bindeglied zwischen den verschiedenen Rufweisen und den auf Jodeltönen erweiterten Kuhreihen:

Beisp. 26

### Rigi-Ruf

Weggis 1906

The musical notation for the Rigi-Ruf is presented in three systems, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

- Frei:** The first system shows a melody starting on G4, moving to A4, B4, and then descending to G4, F#4, E4, D4, C4. The lyrics are "Jo u - o - lo u - o - lo hu! Ho sässä, ho sässä, hopp!".
- Gerufen:** The second system shows a similar melody, but with a longer note on G4 at the beginning. The lyrics are "Jo u - o - u u - o - u hu! Ho sässä, ho sässä, hopp!".
- Reihen:** The third system shows a melody starting on G4, moving to A4, B4, and then descending to G4, F#4, E4, D4, C4. The lyrics are "U - - - - u U - - - - u U -".

The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *rit.* (ritardando) and *du. (verklingend)* (diminuendo).

Wie wir übrigens sehen werden, spielt auch innerhalb der Jodelgesänge die auf- und absteigende Rufmelodik in Form von Grundmustern eine nicht unbedeutende Rolle. Dies bezieht sich vor allem auf die Anfangsteile der einzelnen Melodien, die von ihrem Einsatz her vielfach durch eine besondere Richtungsdominanz geprägt sind und sich mit weiteren Gestaltungselementen, wie harmonischen Verbindungen und Tonwiederholungen, verknüpfen. Da wir darauf nicht mehr näher eingehen werden, führen wir stellvertretend für viele Fälle je ein charakteristisches Beispiel zu den verschiedenen Jodelanfängen an. Die durch die hohe Lage bedingte Rufmelodik ist durchaus noch herauslesbar, wenn auch bereits in einer entwickelteren Weise.

<sup>219</sup> A. L. Gassmann, 1961 (wie Anm. 211), p. 311 (Anm. zum „Rigi-Ruf“ s. p. 189).

<sup>220</sup> A. L. Gassmann, 1961 (wie Anm. 211), p. 189.

In den meisten Jodeln wirkt der Zug zum Dur-Melos unverkennbar und überdeckt das den Rufen eigene, zum Teil nicht harmonische Element:

### Charakteristische Bewegungsrichtungen einzelner Jodelanfänge in der Abhängigkeit zur Rufmelodik

Beisp. 27

The image displays five musical staves, each representing a different jodeling pattern. Each staff includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 3/4. The lyrics are written below the notes, and the tempo or style is indicated by 'usw.' followed by a number.

- Staff 1:** Tempo 'usw. Q 88'. The melody starts with a quarter note 'Je', followed by a half note 'du', and then a series of eighth notes: 'e', 'du', 'e', 'du', 'e', 'la', 'du'. The notes are mostly on a descending scale.
- Staff 2:** Tempo 'usw. Q 87'. The melody starts with a quarter note 'hof', followed by a half note 'di', and then a series of eighth notes: 'diä', 'diä', 'di', 'rä', 'dä', 'u', 'dä', 'u', 'dä', 'u', 'dä', 'u', 'dä', 'u', 'dä'. The notes are mostly on an ascending scale.
- Staff 3:** Tempo 'usw. Q 157'. The melody starts with a quarter note 'Dü', followed by a half note 'rl', and then a series of eighth notes: 'jä', 'bi', 'di', 'bi', 'dü', 'rl', 'jü', 'dl', 'dü', 'dl', 'dü', 'rl', 'rl', 'jü', 'dl', 'dü', 'dl'. The notes are mostly on a descending scale.
- Staff 4:** Tempo 'usw. Q 82'. The melody starts with a quarter note 'U', followed by a half note 'du', and then a series of eighth notes: 'rui', 'ja', 'du', 'ru', 'du', 'dja', 'di', 'ru', 'a', 'du', 'ru', 'dja', 'di', 'u', 'a', 'du', 'ru'. The notes are mostly on a descending scale.
- Staff 5:** Tempo 'usw. Q 111'. The melody starts with a quarter note 'U', followed by a half note 'du', and then a series of eighth notes: 'rui', 'ja', 'du', 'ru', 'du', 'dja', 'di', 'ru', 'a', 'du', 'ru'. The notes are mostly on a descending scale.

Um Mißverständnisse im Hinblick auf unsere Untersuchung auszuschließen, geben wir kurz an, was wir im folgenden unter Jodel verstehen. Wir bezeichnen damit nur jene auf Vokalisieren gesungenen Melodien, die mehr oder weniger häufig Falsett-Töne verwenden und mündlich tradiert werden. Ausgeschlossen werden dabei die in ihrer einteiligen ‚Form‘ als Rufe charakterisierten Jauchzer, die stilisierten Jodelgesänge und Jodellieder, d. h. jene Melodien, die ein komponiertes, schriftliches Produkt darstellen, oft mit textierten Liedern zusammen auftreten und z. B. von Männerchören oder Jodelverbänden aufgrund von Liedblättern einstudiert werden. Unter Jodel verstehen wir demnach jenes textlose Melodiegut, das durch die Feldforschung zusammengetragen wurde. Dazu werden durchaus auch die Melodien gerechnet, die im Rücklauf dem mündlichen Tradierungsprozeß wieder unterliegen. Mit den stilisierten Jodelgesängen und Jodelliedern werden wir uns erst in einem späteren Kapitel befassen.

Wir sind uns allerdings bewußt, daß eine strikte Grenze im Überlieferungsprozeß heute nicht mehr leicht zu ziehen ist. Es fehlen vor allem exakte Quellenbeschreibungen, die nötigen Angaben über Aufnahmeorte und Aufnahmebedingungen. Doch beziehen wir uns hier in der Untersuchung der Melodiestrukturen auf jene mündlich tradierten Jodel, die wir innerhalb der Musikfolklore vermaßen festzustellen, d. h. auf jene Melodien, die vorher noch nicht aufgeschrieben waren. Dies ist auch der Grund, weshalb wir uns mit der formalen Seite des Kuhreihens hier nicht auseinandersetzen, da mit den zahlreichen schriftlichen Belegen und Wiederabdrucken, wie aber auch angesichts der Feststellung von A. Tobler, der Kuhreihen würde in der mündlichen Überlieferung nicht mehr gesungen, die literarische Tradierung eher im Vordergrund steht.

Unsere Analyse der Verlaufsformen mündlich überlieferter Jodel bezieht sich auf insgesamt 247 Belege aus verschiedenen gedruckten Quellen und aus den handschriftlichen Beständen des Volksliedarchivs.<sup>221</sup> Verallgemeinert ergibt sich dazu das Bild von zwei- bis vierzehnteiligen Jodeln, deren Formgliederungen aus den motivischen Phrasen abgeleitet werden. Bezeichnen wir jede motivische Phrase mit einem Großbuchstaben, so erhalten wir folgende Melodiestrukturen (Formen):

<sup>221</sup> Vgl. dazu den Quellenband I (wie Anm. 1, S. 82) und darin die bibliographischen Angaben und Hinweise p. I–VI. Daß wir die Jodelschulungsgrundlage auch als Quelle zu mündlich überlieferten Jodeln betrachten, begründen wir damit, daß Fellmann darin viele seiner eigenen, aus der mündlichen Überlieferung herkommenden Jodel zu Papier brachte. — Die spezifizierteren formalen Analysen, so wie auch die Zusammenstellung von Ambitus, Tonarten und Zäsuren sehe man auf den einzelnen Blättern zu Q 76–323. — Zu erwähnen ist noch, daß wir Q 323 als speziellen Fall eines „Jodelabends“ in unseren Tabellen nicht berücksichtigt haben.

## *Zweigliederige Formen*

	Anzahl
A A	41
A B	15
A/:B:/	1
/:A:/:B:/	2

## *Dreigliederige Formen*

A A B	3
A B B	3
A B C	5
/:A:/:B:/C	1

## *Viergliedrige Formen*

A A A A	4
/:A A:/:A A:/	1
A A A B	3
A A B A	8
/:A A:/:B A:/	1
A A B B	79
/:A A:/B B	2
A A/:B B:/	5
/: A A:/:B B:/	11
A B A B	17
/:A:/ B B A	1
/:A B:/ B B	1
A A B C	2
A B B C	1
A B C C	1
A B C D	3

## *Fünfgliedrige Formen*

A A B B A	3
A A/:B B:/ A	2
A A/:B A:/C	1
A A B B C	2
/:A A B B:/C	2
A A B C A	1
A A/:B:/C C	1

<i>Sechsgliedrige Formen</i>	Anzahl
A A B B A A	3
A A B B C C	10
A B A B C C	2
A B B B C C	1

*Sieben- und mehrgliedrige Formen*

A A B A C C A	1
A B A C/:B:/ A C	1
A A B C B C/:D:/	1
A A B B C C D D	1
A B C D E F A F	1
A A A B B C C C C	1
A A B B C C D D/A A B B C C	1

Der häufigste Wert bildet im Jodel die vierteilige Gliederung der einzelnen Phrasen, und erst in zweiter Linie sind es die zweigliedrigen Gebilde. Nach ihrer prozentualen Verteilung ergibt sich folgender Überblick:

Abb. 5

Beobachtungswerte: Anzahl Formglieder	Anzahl der Beobachtungswerte: Häufigkeit	
	absolut	Prozent
2teilig	59	24%
3teilig	12	5%
4teilig	141	57%
5teilig	12	5%
6teilig	16	6%
7teilig	3	1%
8teilig	2	1%
9teilig	1	0,5%
14teilig	1	0,5%
n	247	100%

Von den 247 Fällen sind nur rund 8% architektonisch gegliedert, d. h. nur zwanzig Jodel schließen mit dem Anfangsteil als Reprise. Es sind dies die Fälle:

A A B A	(Q 155—162)
/: A A :/: B A :/	(Q 163)
/: A :/ B B A	(Q 279)
A A B B A	(Q 288—290)
A A :/ B B :/ A	(Q 291—292)
A A B C A	(Q 298)
A A B B A A	(Q 300—302)
A A B A C C A	(Q 316)

Die Formen und ihre Abwandlungen zu AABA etwa als Repriseform zu erklären geht natürlich nicht an, ebensowenig wie etwa in den vereinzelt Bauweisen AAB und ABB ein Prinzip der Bar- oder Gegenbarform erblickt werden kann. Signifikant allein für den Jodel bleibt die nicht architektonische Struktur, die zudem durch Parallelismen gekennzeichnet ist, wie sie analog innerhalb des allgemeinen Sequenztypus auftreten.

Vergleichen wir die fünf zahlenmäßig am häufigsten vertretenen Formtypen, so erweist sich die Kennzeichnung der paarigen Glieder auch hier am auffälligsten:

A A B B	79 Fälle
A A	41 Fälle
A B A B	17 Fälle
/: A A :/: B B :/	11 Fälle
A A B B C C	10 Fälle

Diese parallele Wiederkehr einzelner Formglieder gründet in einer Struktur von offenen und geschlossenen Zeilenenden, d. h. die meisten melodischen Phrasen „kadenzieren“ vom offenen Schluß in der Wiederholung auf die Finalis zurück. Ein Beispiel mag uns das etwas näher erläutern:

Beisp. 28 Q 186

Lichtensteig, SG 1907

jo hue jo e hu e ho u jo e ho e ho - ho

ho o ho do e ho dro e ho e ho e a

dro e ho dro e ho dro e ho e ho

Bezeichnen wir die Zeilenenden der melodischen Phrase mit  $A_O$  (A ouvert) und  $A_C$  (A clos), so ergibt sich zum obigen Jodel folgender Typus:

$$A_O A_C B_O B_C$$

oder in etwas präzisierter Weise:

$$A_O A_C B_A O B_A C$$

Dies kann zwar in diesem speziellen Jodelbeispiel auch als:

$$A_O A_C A' O A' C$$

aufgefaßt werden; doch vergleicht man die weiteren viergliedrigen Formen, so sind im allgemeinen A- und B-Teile voneinander als selbständige Elemente gänzlich geschieden.

Allein schon die aufeinander abgestimmten offenen und geschlossenen Zeilenenden in ihrer parallelen Wiederkehr dieses musikalischen Reimes, läßt auf eine zunehmend tonale, resp. funktional-harmonische Ausprägung der heutigen Jodel schließen. Dies bestätigt sich auch im Vergleich der Hauptzäsuren, deren Verteilung eindeutig zugunsten einer stark empfundenen Finalis liegt; die beiden nächsten Werte in der Hauptzäsur bilden die Terz oder die Quint über dem tonus finalis:

Abb. 6

Beobachtungswerte: Anzahl Hauptzäsuren	Anzahl der Beobachtungswerte: Häufigkeit	
	absolut	Prozent
Hauptzäsur auf 1	208	84%
Hauptzäsur auf 3	18	7%
Hauptzäsur auf 5	17	7%
Hauptzäsur auf 6	2	1%
Hauptzäsur auf 4	1	0,5%
Hauptzäsur auf 2	1	0,5%
n	247	100%

Die Fa-Jodel, die oft etwa als besonders „archaisch“ angesprochen werden, nehmen dabei keine Sonderstellung ein, auch in ihnen wirkt innerhalb der formalen Struktur das harmonikale Gefühl der Neuzeit. Allerdings muß aufgrund unserer Quellenlage verdeutlicht werden, daß wir ganz allgemein jene Jodel als „Fa-Jodel“ ansprechen, die innerhalb ihres Tonraumes einfach die IV. Stufe erhöht haben. Nicht überall ist dieses Alphorn-fa- zusätzlich mit einem diakritischen Zeichen vermerkt, so



daß wir hier auf etwas ungewisser Grundlage mit Fa-Modus allgemein die Dur-Weise mit auftretendem Tritonus bezeichnen. Über genauere Angaben in Cents ist uns bis dahin nichts bekannt. Die einzelnen Skalen verteilen sich demgemäß nach ihrer Häufigkeit wie folgt:

Abb. 7

Beobachtungswerte: Skalen	Anzahl der Beobachtungswerte: Häufigkeit	
	absolut	Prozent
Dur-Skala	176	71%
Fa-Modus (Tritonus)	52	21%
„Mixolydische“ Skala	8	3%
„Pentatonische“ Elemente	6	2%
„Phrygische“ Skala	4	2%
„Hypophrygische“ Skala	1	1%
n	247	100%

Eine Korrelation zwischen Ambitus und Fa-Modus scheint nicht zu bestehen, außer daß in den meisten Fällen die Fa-Melodik die ganze Oktave und noch Töne darüber hinaus erfaßt, somit also – abgesehen von der erhöhten Quart – sich innerhalb der Dur-Skala bewegt. Die Moll-Tonarten sind innerhalb unserer Quellen kein einziges Mal belegt. Interessant dürfte sein, daß unter den 247 Jodelbelegen in 44 Fällen die VI. Stufe, in 19 Fällen die VII. und in 15 Fällen die II. Stufe der einzelnen Skalen ausgespart bleiben. Dies ergibt oft den ‚pentatonisch‘, resp. ‚pentachordisch‘ anmutenden Charakter, auch insbesondere innerhalb der phrygischen, mixolydischen und Fa-Skalen. Mit einiger Vorsicht darf, auch anhand des geringen Materials solcher ‚ausgefallenen‘ Skalen, auf ein älteres Tonreihen-Substrat geschlossen werden; für eine schlüssige Aussage ist die Verteilung allerdings zu wenig signifikant.

Abgesehen von zwei Ausnahmen (Q 141 und 316) – die im übrigen als Zusammensetzung zweier Jodel verstanden werden könnten – bleibt das Melodiegerüst fest in dem entsprechenden Tonreihengefüge verankert; innerhalb der Dur-Skalen überwiegen – wenn man von der Relativität der Tonhöhe in den Aufzeichnungen absieht – vor allem C-Dur (58 Fälle), gefolgt von F-Dur (34) und B-Dur (24) gegenüber D-Dur (19) und G-Dur (16). Es folgen noch vereinzelt Notierungen in As-, A-, Des-, H- und Fis-Dur.

Was die Extremwerte zum Ambitus anbelangt, so schwankt dieser zwischen dem kleinsten Wert von sechs und dem größten Wert von 14 Tönen (d. h. V–3

und VII—13). Die Großzahl der Jodel umfaßt den Tonumfang einer None, Dezime oder Undezime. Er unterscheidet sich darin wesentlich vom einfachen Volkslied mit dem in der Regel engeren Ambitus. Doch spielt hier im weitem die absolute Tonhöhe als wesentlich konstitutives Element eine Rolle, worüber wir aber leider keine näheren Angaben haben. Mit dem Hinweis, daß der Tonumfang ungefähr zwischen  $c^1$  und  $g^3$  liege (was natürlich auf die Tenorschreibweise im Violinschlüssel bezogen ist), müssen wir uns hiezu begnügen.<sup>222</sup> Weitere Angaben wären noch wünschenswert, v. a. in der Unterscheidung der von Frauen- oder Männerstimmen ausgeführten Jodel.

Zur Frage der Metren kann unsere Zusammenstellung nur mit besonderer Vorsicht herangezogen werden, da — wie wir bereits erwähnt haben — alle Aufzeichnungen, mit Ausnahme jener von Sichardt, in ein starres Taktschema gedrängt wurden, was in Wirklichkeit selten auf den Jodel zutrifft. Wir werden uns dazu im Kapitel über die Mehrstimmigkeit des Jodels aufgrund einer eigenen Übertragung noch einmal kurz auseinandersetzen. Trotzdem geben wir hier der Vollständigkeit halber und als Leitwerte die aus den gedruckten Quellen erhaltenen Verhältnisse der Takte zueinander, nicht aber ohne ausdrücklich zu betonen, daß nach unserer Auffassung der nicht stilisierte, freie Jodel in den meisten Fällen in keinen Takt eingepaßt werden kann:

Abb. 8

Beobachtungswerte: Metrum	Anzahl der Beobachtungswerte: Häufigkeit	
	Absolut	Prozent
3/4 Takt	113	46%
wechselnd, verschiedene Takte	34	14%
4/4 <b>C</b> 4/8	27	11%
2/4	25	10%
6/8	18	7%
3/8	17	7%
freie Takte	8	3%
3/2	5	2%
n	247	100%

<sup>222</sup> A. L. Gassmann: Wie singen die Schweizer Natursänger ihre Volkslieder. — Das deutsche Volkslied (Wien) 11, 1909, p. 87. — Von Josef Felder heißt es, daß er das „fis“ in piano und forte, auch im staccato rein und volltönend singen konnte (vgl. R. Luchsinger 1942; wie Anm. 31, p. 12).

Somit stehen in den gedruckten Quellen die ungeraden Takte mit 55% der Jodelbelege an erster Stelle, jene mit wechselnden oder freien Takten (17%) an zweiter und die geradtaktigen Aufzeichnungen (28%) an letzter Stelle.

Eine kartographische Zusammenstellung der Jodelbelege im Vergleich zu jenen Orten, in denen auch Jauchzer, Jodelrufe und Kuhreihen bezeugt sind, gibt uns im wesentlichen an, daß der Jodel im allgemeinen auf die *Alpennordseite* begrenzt bleibt. Die Streuung der Ortsbelege, soweit sie aus den gedruckten Quellen<sup>223</sup> und aus den Forschungsberichten hervorgehen, weist auf einzelne „Jodelstammgebiete“ hin.<sup>224</sup> Diese umfassen in der *Ostschweiz* beide Appenzell, das Toggenburg und St. Galler Oberland, in der *Innerschweiz* die Gebiete um den Vierwaldstättersee, wie Pilatus und Rigi, dann aber auch Teile des Kantons Schwyz (Wäggithal, Muotatal), Zug (Ober-Ägeri), Obwalden (Frutt), Uri und Gebiete der Glarner Alpen. Vom Wiggertal und Entlebuch ziehen sich die Verbreitzonen ins Emmental gegen die *Westschweiz* hin in die Freiburger und Waadtländer Gebirgsgegenden, in den Berner Jura und vom Berner Mittelland hinauf ins Berner Oberland. Im ganzen Wallis, in Graubünden und im Tessin scheint der Jodel keine eigentliche „Stammlandschaft“ zu haben. Vereinzelte Belege aus Täsch (VS) und Furna (GR) bedürften noch der näheren Abklärung, insbesondere wie weit diese durch Auswanderungen aus den „Stammgebieten“ hervorgegangen sein könnten.

<sup>223</sup> Vgl. Quellenband I.

<sup>224</sup> Vgl. dazu auch Max Lienert: Unser Liedgut – Unsere Komponisten. In: 50 Jahre Eidgenössischer Jodlverband 1910–1960. Hrg. vom Eidgen. Jodlverband. Thun 1960, p. 109.

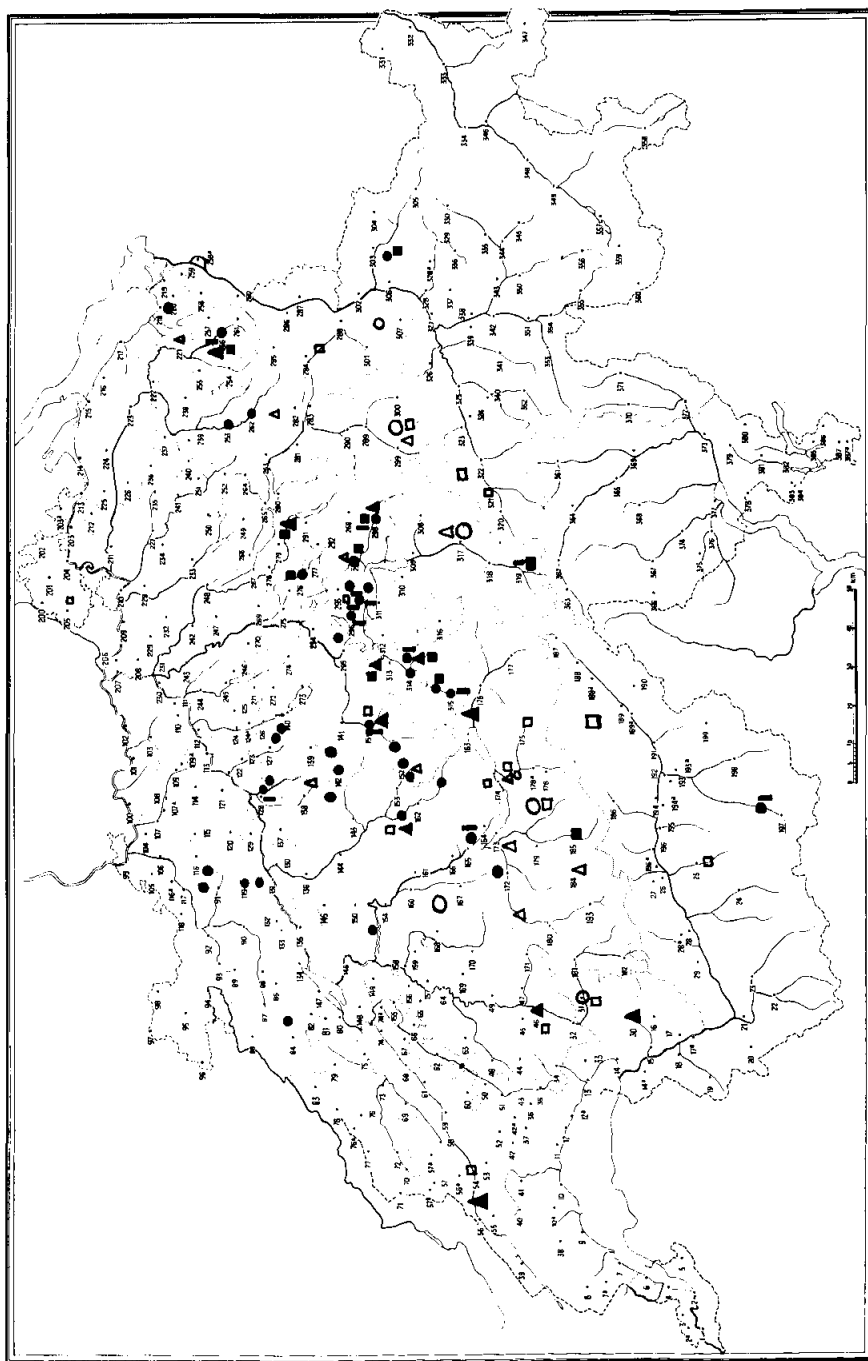
ZEICHENERKLÄRUNGEN ZU TAFEL SEITE 163 (Abb. 9):

- Belegorte zum Jodel nach den gedruckten Quellen (Q 76–323).
- Belegorte zum Jodel nach Hinweisen in der Forschung.
- ! Belegorte zu Jauchzer, Jodelrufe und Lockrufe nach den gedruckten Quellen (Q 32–75).
- ▲ Belegorte zum Kuhreihen nach den gedruckten Quellen (Q 1–31).
- △ Belegorte zum Kuhreihen nach Hinweisen in der Forschung.
- Belegorte zu Alphornweisen (Auswahl) nach gedruckten Quellen.
- Belegorte zu Alphornweisen nach Angaben in der Forschung.

*Hinweis:* Die Ortsangaben konnten nicht überall genau ermittelt werden, weshalb eine allgemeine Angabe, wie z. B. „Appenzell“, einfach als Beleg für den Kanton übernommen wurde. Eine Zusammenstellung der Jodel nach den Kantonen gibt folgendes Bild: AP 65 Jodel, LU 50, BE 36, SZ 36, GR (Furna) 15, ZG 12, SG 10, OW 9, SO 7, VS 1, ohne Angaben 6 Jodel. Die Ortsbelege sind in ihrer Verteilung nach den gedruckten Quellen keineswegs repräsentativ und direkt von der Interessenlage der einzelnen Sammler abhängig.

Abb. 9

Die Verbreitung von Jodel, Jauchzer, Kuhreihen und Alphornweise in der Schweiz



Herausgegeben von der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde

Geographische Anhangung 17 (mit St. Gallen, Zürich, Basel)

Bearbeitet von Paul Geiger und Richard Weiss

# Ortsbelege zu Jodel, Jauchzer, Kuhreihen und Alphornweise nach den gedruckten Quellen und Hinweisen in der Literatur

Abb. 10

<i>Ortsbelege</i>	<i>Jodel</i>	<i>Jauchzer</i>	<i>Kuhreihen</i>	<i>Alphornweisen</i>
Adelboden, BE			△	
Andermatt, UR		I		■
Appenzell, Kt.	35 ● ○	I	▲	■
Appenzell, I. Rh.	7 ● ○			
Appenzell, AP	9 ●			
Bern, Kt.	13 ●	I	▲	■
Berner Oberland	2 ● ○		▲△	■ □
Berner Mittelland	○	I	△	□
Boltigen, BE			△	
Bündner Oberland				□
Buchs, LU	1 ●			
Chateau-d'Oex, VD	○			
Courtelary, BE	1 ●			
Dürrenroth, BE	5 ●			
Ebnat-Kappel, SG	8 ●			
Emmental, BE	10 ● ○		▲	□
Entlebuch, LU	15 ● ○	I	▲	□
Eschholzmatt, LU	1 ●		△	
Flums, SG				□
Freiburger Alpen	○		▲	□
Frutt (Kerns), OW	4 ●	I	▲	■ □
Furna, GR	15 ●			■
Gersau, SZ	1 ●			
Giswil, OW	1 ●			■
Glarus, Kt.			△	□
Glarner Alpen	○			
Goldau, SZ	7 ●			
Grindel, SO	4 ●			
Grindelwald, BE				□
Gruyères, FR			▲	
Habkerntal, BE				□
Habsburgeramt, LU	1 ●			
Huttwil, BE			△	
Innerschweiz		I	▲△	■ □
Kandersteg, BE				■
Kerns, OW	1 ●			
Lichtensteig, SG	2 ●			
Lungern, OW	1 ●			
Luthern, LU	5 ●	I		
Luzern, Kt.	5 ● ○		▲△	■ □

<i>Ortsbelege</i>	<i>Jodel</i>	<i>Jauchzer</i>	<i>Kuhreiben</i>	<i>Alphornweisen</i>
Melchtal, OW				■
Muotatal, SZ	14 ● ○	I		
Muotathal, SZ	9 ● ○		▲	■
Niesen u. Umgebung, BE			▲	
Öbrägeri, ZG	11 ● ○			■
Oberhasle, BE	○		▲	
Oberwallis				■
Obwalden, Kt.	1 ● ○	I	▲	■ □
Orbes, VD				□
Ormonds, VD			▲	
Pfaffnau, LU	2 ●			
Pilatus-Region, LU			▲	■
Riffenmatt, BE	1 ●			
Rigigebiet, SZ		I		■
Roggwil, BE		I		
St. Gallen	● ○		△	
St. Galler Oberland	○			
St. Urban, LU	1 ●			
Sarnen, OW	1 ●			
Schangnau, BE	1 ●			
Schüpfheim, LU	2 ●			
Schwyz, Kt.	● ○	I	▲ ▲	■ □
Seewen, SZ	2 ●		▲ ▲	
Solothurner Jura	1 ●			
Täsch, VS	1 ●	I		
Toggenburg, SG	3 ● ○			
Trachtwegen, BE	2 ●	I		
Uffikon, LU	1 ●			
Unspunnen, BE			△	□
Uri, Kt.	○		△	■ □
Vitznau, LU	2 ●	I		
Val d'Anniviers, VS				□
Waadtländer Alpen	○			
Waadtländer Jura	○		▲	■
Wäggitthal, SZ		I		
Weggis, LU	9 ●	I		
Welschenrohr, SO	1 ●			
Weissenstein, SO	1 ●			
Wiggerthal, LU	5 ●			
Wohlen, BE	1 ●			
Wolfhalden, AP	14 ●			
Zug, Kt.	1 ● ○			
ohne Ortsangaben	6 ●			
	<hr/> 247			

Aufgrund der gewonnenen Ergebnisse ist es uns jetzt möglich, das idealtypische Prinzip des Jodels, wie es fürs gesamte Untersuchungsmaterial signifikant ist, herauszugreifen. Dabei gehen wir so vor, daß wir je die zwei häufigsten Werte aus den Tabellen herausziehen und so zwei Jodel auswählen, die diese Bedingungen erfüllen. Diese werden wir als zwei besonders prägnante Beispiele noch etwas näher ansehen. Wegen der von uns ermittelten Kriterien der typischsten Jodel, konnten wir in unserer Auswahl die Zufälligkeit weitgehend ausschalten. Eine sich auf zwei signifikante Beispiele bezogene Interpretation scheint uns in diesem Verfahren zulässig zu sein, da wir eine detailliertere Analyse mehrerer Jodel hier nicht geben können.

Nach den gedruckten Quellen ist das dem Jodel zugrundeliegende, idealtypische Prinzip dem Aufbau nach vierteilig strukturiert (AABB), wobei je eine melodische Phrase parallel wiederholt wird, deren Hauptzäsur auf dem tonus finalis (I) liegt. Der Jodel selber bewegt sich in Dur (C-Dur) innerhalb eines Tonraumes von einer None, ist im Dreiviertel-Takt ausgeschrieben und stammt aus der Ostschweiz:

Q 213 Lichtensteig, SG 1907

Beisp. 29

djo hue hoi djo hue ho djo hue hoi djo hue ho

djo hue hoi djo hue ho djo hue hoi u

ho joe hu ho djo hu hui jou hui uju hoi u

ho i-lo hu ho i-lo hu hu-ju hoi lu-je hu

### Analyse

Abb. 11

Form:  $A_0 A_c B_0 B_c$  (=  $AA_{ve} BB_{ve}$ )  
 Zäsuren: III I I  
 Ambitus: III – 4 (None)  
 Skala: C-dur  
 Metrum:  $\frac{3}{4}$   
 Harmonik: Zerlegte Sext- und Sekundakkorde

C:  $I_3^{\frac{1}{2}}$   $V_2^{\frac{1}{2}}$   $V_2^{\frac{1}{2}}$   $I_3^{\frac{1}{2}}$   $V_2^{\frac{1}{2}}$   $I_3^{\frac{1}{2}}$   $V_2^{\frac{1}{2}}$   $I_3^{\frac{1}{2}}$



Die charakteristischen Intervallsprünge (Terz, Quarte, Quinte, Sexte und Septime) ergeben sich direkt aus dem in die Horizontale zerlegten Akkordgefüge zur ersten und fünften Stufe. Wie wir sehen werden bildet dieses Wechselspiel der zerlegten Sext- und Sekundakkorde zugleich im mehrstimmigen Jodel eines der wesentlichen Elemente.

Das zweithäufigste Prinzip des Jodels ist der Form nach zweiteilig (A A), d. h. eine Melodiephrase wird meist mit verändertem Schluß wiederholt. Dieser zweithäufigste Jodel ist mit wechselndem Takt im Fa-Modus notiert. Seine Hauptzäsur hätte streng genommen auf der dritten Stufe zu stehen, doch ist dies nach unserer Zusammenstellung wenig signifikant, so daß wir, dem zweiten ‚typischen‘ Jodel am nächsten kommend, folgendes Beispiel aus der Innerschweiz wiedergeben:

Beisp. 30

Q 99

Obwalden 1928



### Analyse

Abb. 12

Form: A A<sub>v</sub>  
 Zäsur: 1  
 Ambitus: III – 7 (–2)  
 Skala: Fa-Modus (Tritonus)  
 Metrum: 3/4 und 2/4  
 Harmonik: Zerlegter Sextakkord alternierend mit umspielter Dominante, Quart- und Dominantseptakkord



Mit den weiteren Fragen im Zusammenhang von Jodel und volksmusikalischem Brauchtum werden wir uns anhand der geschichtlichen Entwicklung des mehrstimmigen Jodels befassen. Allgemein stehen wir hier zwar vor dem Problem der mangelhaften Quellenbeschreibung der einzelnen Sammler, so daß das Bild aufgrund der wenigen Angaben zum Wandel des funktional gebundenen Jodels recht bescheiden bleiben wird.

## 1. Zur Geschichte der Bordunpraktik im Jodel

Der Großteil des traditionellen und funktional gebundenen Singens ist in der Schweiz monodisch, also Sologesang. Eine Ausnahme bildet der französische Landesteil, wo der Gesang ab und zu mit einem Chorrefrain erweitert wird. Brauchtumslieder zu Weihnachten, Neujahr, Dreikönigen, Mittfasten, St. Nikolaus oder zu den kirchlichen Kalenderfesten sind in der Überlieferung ähnlich den Soldaten-, Standes- und Berufsliedern öfter mit freien Terz- und Sextparallelen, seltener mit improvisierender „Kontrapunktik“ verbunden. Dies leitet sich allerdings weitgehend aus Schulgesang und Chorpraxis ab und ist – in Anlehnung an den Kunstgesang – erst sekundär in den Volksgesang aufgenommen worden. Vor 1800 ist mehrstimmiges Singen, nach der Feststellung von A. Geering, etwa im Tessin zu finden, wo sich die volkstümliche Mehrstimmigkeit nicht einfach als Imitation der Handorgel erklären läßt, „denn es wird immer deutlicher, daß hier nicht nur eine degenerierte Form der Kunstmusik vorliegt, sondern daß das mehrstimmige Singen im Volke auf eine lange Tradition zurückgeht, und daß wir darin die letzten Ausläufer einer mehrstimmigen Gesangspflege aus einer Epoche erblicken können, die der geschriebenen Musiküberlieferung vorangegangen ist.“<sup>225</sup>

Die wohl charakteristischste Art nicht schriftlich überlieferten und nicht einstudierten mehrstimmigen Singens findet man im begleiteten Jodel, wo einer solistischen Jodelmelodie oder auch einem Jodellied eine mehrstimmig improvisierte, vokalpharmonische Basis unterlegt wird, die meist auf den einfachsten Grundakkorden aufbaut. Zu dieser besonderen Art des gemeinschaftlichen Jodels, der für die volksmäßige Singpraktik in den Kantonen Appenzell, St. Gallen und Bern mehr oder weniger auf den gleichen Grundlagen beruht, versuchen wir eine Entwicklungslinie im Vergleich von Textquellen, Notenbeispielen und neueren Tonaufzeichnungen zu umreißen.

Ganz allgemein wurde in der Volksmusikforschung der Schweiz das Augenmerk kaum jemals ausführlicher auf die mehrstimmige Volksmusik gerichtet. An Aufzeichnungen innerhalb eines theorielosen oder primärfunktionalen, d. h. noch nicht organisierten und nicht arrangierten mehrstimmigen Musizierens, finden sich nur

<sup>225</sup> A. Geering: Von der Tessiner Volksmesse. — Schweizer. Archiv f. Volkskunde 47, 1951, p. 62. — Geering weist in diesem Aufsatz vor allem auf die ältere Schichtung der Terzenparallelen im ambrosianischen Ritus der Tessiner Volksmesse hin.

wenige verstreute Beispiele.<sup>226</sup> So scheint es, daß das Volkslied im wesentlichen als einstimmiges zu charakterisieren ist, sofern man weiter zurückgeht als bis ins 19. Jahrhundert. Nach H. Szadrowskys Auffassung ist die „Mehrstimmigkeit der Gesänge ... das Erzeugnis der Kunstmusik“:

Wie ein derartiger, nur durch die Tonsetzkunst entstandener Gesang in die Berge gekommen, läßt sich leicht erklären: die Volksweise wurde vier- oder fünfstimmig gesetzt, Einzelnen aus dem Volke eingelehrt und wurde dann durch diese dem Bergvolk mitgeteilt.<sup>227</sup>

Die große Freude am mehrstimmigen Gesang, dem *cant figural*, in den Liedern der *Consolaziun dell' olma devoziusa*, soll aus der deutschen Schweiz stammen und sich erst um die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts ausgebreitet haben.<sup>228</sup> Nach M. Zulauf ist aber auch das deutschschweizerische Volkslied im allgemeinen ein Sololied, das zwar das einstimmig-chorische Singen verträgt, aber keine eigentliche Mehrstimmigkeit aufweist<sup>229</sup> und erst unter Beeinflussung des Kunst- und Schulgesanges im 19. Jahrhundert diese Ausweitung erfuhr.

Die Hinweise auf mehrstimmige Musizierpraktik außerhalb der Kunstmusik vor 1800 innerhalb der heutigen geographischen Grenzen der Schweiz sind zu wenig zuverlässig und zahlenmäßig zu gering, als daß sich daraus ein nur annähernd abgesichertes Bild ergäbe. Nicht einmal begründete Hypothesen sind formulierbar. Der isolierte Bericht etwa des Reisenden Pero Tafur um 1438: „Das Volk daselbst (bei Baden im Aargau) kann durchweg gut singen; bis zu den gemeinen Leuten herab singen sie kunstgemäß dreistimmig wie geübte Künstler“<sup>230</sup>, ermöglicht ohne präzisere Angaben kaum eine sachgerechte Interpretation, da sich das Singen durchaus auf kirchliche Gesänge beziehen kann und wohl nicht, ohne andere Nachrichten und Beobachtungen, als früher mehrstimmiger Volksgesang betrachtet werden darf. Im „Schweitzer Tanz“ von Urban Weiss (aus dem Jahre 1556) eine früheste Widerspiegelung des „Gradhåbe“, eine vokale harmonische Akkordbegleitung oder eine Dudelsackbegleitung zu sehen, scheint uns ohne weiteres zeitgenössisches Material nicht gerechtfertigt.<sup>231</sup> Doch ist später immerhin mit dem Einfluß der Instrumental-

<sup>226</sup> Vgl. dazu die Quellen Q 1, 14, 66, 101, 111, 128, 131, 133, 149, 151, 167, 198, 215, 236, 262, 268, 284, 306, 319; die in volkstümlicher Weise ausgesetzten mehrstimmigen Jodel vgl. Q 135, 164, 173, 174, 189, 192, 210, 216, 229, 232, 233, 237, 243, 256, 272, 302, 308.

<sup>227</sup> H. Szadrowsky: Nationaler Gesang bei den Alpenbewohnern. – Jahrbuch des Schweizer Alpenclub 1, 1864, p. 513 f.

<sup>228</sup> Vgl. dazu die Bemerkung in: „Rätoromanische Volkslieder“, 1. Folge: Die Lieder der *Consolaziun dell' olma devoziusa*, hrsg. von Alfons Maissen und Werner Wehrli. 1. Theil: die Melodien. Basel 1945, p. XLVI.

<sup>229</sup> M. Zulauf: Das Volkslied in der Schweiz im 19. Jahrhundert. Bern 1972, p. 76.

<sup>230</sup> Vgl. K. Stehlin und R. Thommen: Aus der Reisebeschreibung des Pero Tafur, 1438 und 1439. – Basler Zeitschrift f. Geschichte und Altertumskunde 25, 1926, p. 54.

<sup>231</sup> Vgl. dazu die Ausführung von A. Geering: Die Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert. In: Schweizer Musikbuch, hrsg. von Willi Schuh. Zürich 1939, p. 72.

musik auf die Praktik der vokalen Mehrstimmigkeit zu rechnen, insbesondere was das harmonische Grundgefüge anbelangt. Der Vollständigkeit halber soll hier das Lautenstück wiedergegeben werden, um den Vergleich mit der späteren Mehrstimmigkeit im Jodel als konvergente Erscheinung festzustellen, da das Instrumentalstück starke Ähnlichkeiten mit dem heutigen Vokalbordon des „Gradhäbe“ aus der Ostschweiz aufweist:

Beisp. 31

Ein Schweitzer Tanz  
der Sibentaler genandt

Gewöhnliche  
Lauten-  
stimmung

Leyrerzug

Urban Weiss 1556



*Proportz auff den Sibentaler*





Ob in diesem Lautenstück die Begleitung als Imitation ausgehaltener vokaler Nebensstimmen oder schlichter Drehleiermusik aufzufassen ist, kann schwerlich entschieden werden, wichtig aber bleibt für uns das Bordunprinzip, wie es im Zusammenhang mit der Entwicklung des mehrstimmigen Jodels seit Ende des 18. Jahrhunderts und vollends im 19. Jahrhundert wiederkehrt.

Im allgemeinen werden wir uns in den folgenden Ausführungen auf die Praktik des mehrstimmigen bordunbegleiteten Jodels beschränken, wie er bis anhin am besten in der Ostschweiz belegt und unter dem Begriff von „Gradhäbe“ bekannt ist. Doch zeigen sich anhand des geringen Quellenmaterials erhebliche Schwierigkeiten, vor allem weil es an der hiez u notwendigen systematisch durchgeführten Feldforschung fehlt. Sie allein könnte uns zu den historischen Berichten ein ausgedehntes, zwar spätes, aber dennoch zuverlässiges Vergleichsmaterial erschließen.

Die vokale Begleitung im Jodel, mit der wir uns hier näher befassen werden, bezeichnet man im Appenzell mit „Gradhäbe“. Dabei wird die Melodie des Vorsängers, resp. Vorjodlers durch einen oder mehrere Basistöne untermalt:

(Einem) grad häba, (Einem) im Singen begleiten, sekundieren, indem man den Grundton festhält, z. B. beim ‚Ruggüssen‘ Ap.<sup>233</sup>

Allerdings wird diese Aussage später noch differenziert und eingeschränkt mit der Bemerkung, das Erwähnte sei nur auf den innerrhodischen Löckler zu beziehen<sup>234</sup>, denn nur dort sei der einzelne unveränderte Bordunton vorzufinden. Allgemein wird diese Art des Begleitens wie folgt präzisiert:

Gr[ad] häbe<sup>n</sup> (hebe<sup>n</sup>), dem stimmführenden Solo-Jodler durch harmonisches, 2- oder 3-stimmiges, improvisiertes Mitsingen sekundieren Ap.<sup>235</sup>

<sup>232</sup> Übertragung nach dem Lautenbuch von Wolf Heckel durch A. Geering in: Schweizer Musikbuch, hrg. von Willi Schuh. Zürich 1939, Beilage zu p. 115, No. 5. — Vgl. Originaldruck: Lautten Böch / von mancherley / schönen vnd lieblichen stucken / mit zweyen Lautten / zûsamen zûschlage / ... Durch Wolffen Heckel von München / Burger zû Strassburg. Auff das aller lieblichst in ein verstendige Tabulatur / nach geschribner art / ausgesetzt / und zûsamengebracht. Getruckt zû Strassburg am Kornmarckt bey Christian Müller / Jm Jahr / M. D. LXII, p. 177 ff. (Tenor)

<sup>233</sup> Schweizerisches Idiotikon. Wörterbuch der schweizerdeutschen Sprache. Frauenfeld 1881 ff. (im folgenden abgekürzt als Id.), Bd. 2, 1889, Sp. 888, 6.

<sup>234</sup> Id. (Wie Anm. 233), Bd. 6, 1909, Sp. 501.

<sup>235</sup> ibd., Id, Bd. 6, 1909, Sp. 501.

Die einzelnen Sänger werden am erst erwähnten Orte mit „G<sup>e</sup>-rad-Heber“ bezeichnet, als:

diejenigen, welche beim Zauern [Jodeln] nur den Grundton oder den Akkord singen, also der Melodie die harmonische Basis geben AP (Alpenp. 1871). Von gerad heben ...<sup>236</sup>

Diese beiden Angaben stützen sich auf zwei Quellen: auf eine ausführliche Beschreibung jener Singpraktik in der vor etwas mehr als hundert Jahren zum ersten Male erschienenen Alpenpost und auf den Appenzellischen Sprachschatz von Titus Tobler. Die erste Quelle beschreibt die Begleitsänger wie folgt:

„Gradheber“ nennt man im Appenzellerlande sehr bezeichnend diejenigen, welche beim „Zaure“ (Jodeln) nur stets den Grundton oder den Akkord singen, also der Tenorstimme eine sichere Basis geben. Wenn so ein paar kerngesunde Burschen bei Tanzanlässen oder andern Zusammenkünften einen dichten Kreis bilden, sich gegenseitig die Arme über die Schultern legen, die Köpfe zusammenstrecken und einer von ihnen die wechselvolle Melodie, unterstützt von den Akkorden der Gradheber, aus voller Kehle beginnt, so tönts, daß es eine Art hat. Andere werden durch den Schall herbeigelockt, zwingen sich mit der Achsel in den Kreis hinein und treten auch als Gradheber auf. Ist der Zaurer müde, so übernimmt sofort ein Gradheber seine Rolle und bringt neue Weisen hervor. Der eigenthümliche Gesang dauert so lange, bis alle Jodelschätze vollständig erschöpft sind.<sup>237</sup>

Eine ähnliche Beschreibung der „Gradheber“ kennen wir auch von Roman Suter:

Sind „mehrere“ Sennen beisammen und wollen sie z. B. an einem sog. „Restag“ (offizieller allgemeiner Tanztag zweimal im Jahr: „Schüssi“ und „Fastnacht“) einen „Löckler“ produciren, stecken sie die Köpfe (im Kreise) zusammen und halten einander über den Schultern. Gewöhnlich werden dazu „z' Schella g' schöttler“ (Viehlockengeläute). Einer der bessern Jodler singt die Melodie, (Loba Lobela etc.) währenddem alle andern monoton den Grundton aushalten. (Ähnlich wie Dudelsack!)<sup>238</sup>

Dieser Rundgesang-Jodel ist übrigens räumlich nicht nur auf die Ostschweiz beschränkt, sondern wird auch in einer Reisebeschreibung aus Österreich um 1810 erwähnt:

Bey dem Ludeln stecken gewöhnlich zwey bis drey Dirnen die Köpfe zusammen, umschlingen sich mit einem Arm, halten mit der Hand des andern Arms die Kehle und pressen mit einer Gewalt, die ihnen die Adern im Kopfe aufreibt, ihre unarticulirten Gesänge aus der Gurgel hervor.<sup>239</sup>

<sup>236</sup> ibd., Id, Bd. 2, 1889, Sp. 939.

<sup>237</sup> Archiv traditioneller Antiquitäten aus den Alpen. – Die Alpenpost 1, 1871, No. 25, p. 374.

<sup>238</sup> Roman Suter: in Alfred Tobler: Kühreihen oder Kühreigen, Jodel und Jodelied in Appenzell. Leipzig–Zürich 1890, p. 19 (s. Anmerkung 30 nach R. Suter).

<sup>239</sup> F. J. Kleyle: Rückerinnerungen an eine Reise in Österreich und Steyermark im Jahre 1810. Wien 1814, p. 141; zitiert nach W. Senn: „Jodeln“. Ein Beitrag zur Entstehung und Verbreitung des Wortes – Mundartliche Bezeichnungen. – Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes 11, 1962, p. 157.

Während in den angeführten Zitaten deutlich wird, daß es sich bei den „Gradheber“ um mehrere Begleiter handelt, ist dies allerdings bei Titus Tobler noch nicht ersichtlich; er spricht lediglich von:

Grâdhäba, grâdhéba, bei den Hirten, Einem, welcher das Hirtenlied singt, sekundiren.<sup>240</sup>

Ist nach dem Bericht von 1871 bereits eine akkordisch-harmonische Begleitung umrissen, so wird dies bei Titus Tobler (1837) nicht ausgesprochen. Es ist nur an eine einzige, höchstens an mehrere Begleitstimmen in unisoner Weise zu denken. Mit „Hirtenlied“ könnte vielleicht ein Löckler gemeint sein, ähnlich wie er bei Alfred Tobler in seiner Schrift „Kühreihen oder Kühreigen, Jodel und Jodellied in Appenzell“ mit unisonem bordunartigem Durchhalten des tonikalen Tones aufgezeichnet ist:

Beisp. 32

### Ältester Innerrhoder Löckler

Langsam  
Einzelner

Alle

Portamento!

(241)

Auffallend ist hier allerdings, daß mit diesem Beleg – es soll der älteste Löckler sein – der Lobela-Text mit dem unisonen „Grâdhäba“ erscheint, während anderweitig die Begleitung nur zu untextierten, vokalisierten „Zäuerli“ belegt ist. Nun mag es sein, daß wie wir bereits gesehen haben, diesem singenden Locken schon früh ein der tropierten Sequenz analoges Schicksal widerfuhr, daß der schlichte Lockruf des „Hielä“ – (Wihele, Hohele, Hehele als einfachste Form des Kuhreihens) – mit vielfachen Zusätzen zum „Lied“ umgestaltet und erweitert wurde. Es besteht durchaus keine genaue Abgrenzung zwischen Kuhreihen und Löckler, vor allem wenn wir bedenken, daß der obige Loba-Lockruf in einer andern musikalischen Form, als

<sup>240</sup> Appenzellischer Sprachschatz, hrg. von Titus Tobler. Zürich 1837, p. 234.

<sup>241</sup> Vgl. A. Tobler, 1890 (wie Anm. 134), p. 39; s. die obige vollständige Ausnotierung bei A. Tobler: Sang und Klang aus Appenzell. Eine Sammlung älterer Lieder für vierstimmigen Männerchor. Hrg. von A. T'. 2. vermehrte Aufl. Zürich 1899, (= im Anhang) p. 449. (= Q 131).

Bestandteil im appenzellischen Kuhreihen, sowohl bei Stolberg wie auch bei Kuhn-Wyss erscheint.<sup>242</sup>

Vielleicht darf im bordunbegleiteten Löckler, also im Eintreibelied für das Vieh, wobei zum Vorsänger des „Lobela Lobe“ die andern den Grundton einem Dudelsack ähnlich aushalten, die Vorform zum akkordisch vor sich gehenden „Gradhåbe“ gesehen werden. Uns sind an notierten Aufzeichnungen der akkordischen Begleitung vor 1900 nur zwei fragmentarische Hinweise von A. Tobler bekannt. Er führt dabei die Anfänge zu je einem Jodel mit den einfachsten begleitenden Akkorden an. Es sind dies: Tonika, Dominante, Dominant-Sept und Subdominante:

Beisp. 33

Beisp. 34

Was uns dabei auffällt, ist das Fehlen der durchgehaltenen oder dudelsackartigen Begleitung der Brummstimmen. Die Wiederholung der notierten Begleitakkorde wird sich wohl kaum auf eine mangelhafte Übertragung zurückführen lassen, viel eher ließe sich darin eine Anlehnung an instrumentale Begleitung sehen, was bei einem schnelleren und lebhafteren „Ruggusserli“<sup>244</sup> der Fall sein könnte. Doch

<sup>242</sup> Vgl. Graf Friedrich Leopold zu Stolberg: Reise in Deutschland, der Schweiz, Italien und Sicilien. Königsberg, Leipzig 1794, Bd. I, p. 109 „Wänder iha“ und in: Acht Schweizer-Kühreihen, mit Musik und Text. Bern 1805, p. 17 ff.

<sup>243</sup> A. Tobler, 1890 (wie Anm. 134), p. 38–39. Weitere Aufzeichnungen wären – nach der freundlichen Mitteilung von Hans Kunz in Herisau – von ihm und andern Vorzaurer vorhanden, doch würden sie diese „im richtigen Sinn“ aufgezeichneten „Zäuerli“ nicht herausgeben, denn ihnen gehe es lediglich darum, daß die richtige Art nicht vergessen werde. Ebenso wünschten sie nicht, daß publizierte Notierungen falsch nachgeahmt würden. Das richtige „Gradhåbe“ sei ohnehin keine Praktik, die der Schulung und Einstudierung bedürfe.

<sup>244</sup> Die Verwendungsweise der Termini zu den einzelnen Jodelarten ist recht unterschiedlich. So wird von den Informanten in Herisau ein lebhafteres, übermütigeres „Zäuerli“ „Ruggusserli“ genannt, während Josef Manser unter „Ruggusserli“ den langsamen Jodel versteht (vgl. Anm. 283). Vgl. dazu auch die verschiedenen Bedeutungsinhalte in: Schweizerisches Idiotikon, Bd. 6, Sp. 777 f. Im Hinblick auf die Schwierigkeit volksmusikalischer Terminologie, wird hier verzichtet, darauf näher einzugehen.



scheint es uns berechtigt, den beiden Beispielen in der aufgezeichneten Form mit Skepsis zu begegnen, wenn man bedenkt, daß sich die Begleitstimmen – die ja improvisierten – wahrscheinlich kaum schon auf den ersten Takt in Tonhöhe wie auch im Akkord orientiert haben können, sofern nicht etwa ein Tratzliedli (Sportlied) dem vorausging.<sup>245</sup> Tobler selber bemerkt das später in seiner Schrift „Das Volkslied im Appenzellerlande“, wenn er schreibt:

Wie schon erwähnt, jodelt der Appenzeller, ähnlich dem Kärntner, am liebsten in Gesellschaft, d. h. „wenn er Gspaan hed, die graad häbid“. Dabei tritt die Vielstimmigkeit gewöhnlich erst nach und nach ein, d. h. wenn die Begleitstimmen sich musikalisch orientiert haben, merken, „wo d' Sach en Aard usi well“. Die Begleitung, das „Graadhäbe“, ist nur dazu da, die Eigenart der Melodie in noch helleres Licht zu setzen und bildet gleichsam den Resonanzboden des stimmführenden Jodlers. Hört die Solo-Stimme auf, so schweigt auch die Begleitung. Versagt der Resonanzboden die Dienste, so hört auch der Solo-Jodler auf. ... Die Begleitung vollzieht sich in der Weise, daß die Mitjodelnden den stimmführenden Solo-Jodler allmähig in zwei-, drei- und vierstimmigen Intervallen begleiten“.<sup>246</sup>

Dieses charakteristische Aushalten der Töne bezeichnet Hans Walter Schneller, ehemaliger Leiter des Jodel-Doppelsextetts des Turnvereins „Alte Sektion“, Zürich (bei einer Fernsehaufzeichnung vom Herbst 1970 zum 75jährigen Jubiläum des Jodlerchors und des Turnvereins), mit „Düräbindä“, womit er das Ablösen des gehaltenen Tones durch einen andern Begleitsänger versteht. Gegenseitig möge man sich mit einem Zeichen darauf aufmerksam machen, wenn einem der Atem ausgehe, damit kein Loch entstünde. Der Bezug zum „Gradhäbe“ scheint hier in dieser bereits einstudierten Praxis noch vorhanden zu sein.<sup>247</sup>

Halten wir fest: bis dahin sehen wir, daß mit „Gradhäbe“ jene Art des mehrstimmig-improvisierten Begleitens bezeichnet wird, die aufbaut auf den einfachsten Grundklängen, wobei dem Vorjodler (Vorzaurer) entweder mittels ausgehaltenen oder blockhaften Akkorden ein Resonanzträger verschaffen wird. Etymologisch wird das Wort „Grad-Häbe“ durchwegs von „gerade halten“ abgeleitet. Wohl ist damit gemeint, den Ton gerade durchhalten. Wenn wir uns in diesem Zusammen-

<sup>245</sup> „trätzen“: foppen; hier im Sinne von Spott- oder Necklied.

<sup>246</sup> Vgl. auch A. Tobler, 1890 (wie Anm. 134), p. 40: „Die Begleitung aber ist bloß dazu da, die Eigenart der Melodie in noch helleres Licht zu setzen und bildet gleichsam den Resonanzboden des stimmführenden Jodlers. Hört die Solostimme inmitten des Gesanges auf, so schweigt sogleich die Begleitung. Andererseits versagt auch zuweilen der Resonanzboden, die Begleitung, die Dienste und zwingt den Solojodler aufzuhören. Dies ist der Fall, wenn der Solojodler etwa „nütz cha“ (nichts kann) oder „nütz ge<sup>1</sup>lt“ (nichts gilt) oder wenn man ihn überhaupt nicht Solojodeln hören mag. – Ebenso: Albert Nef: Appenzeller Volksmusik. – Internationale Bodensee-Zeitschrift 5, 1955, No. 1, p. 25: „Die Begleitsänger, die ihre Töne meist einfach auf die Silbe la, oder nur brummend aushalten, geben dem Solojodler mehr Resonanz. Die Begleitung beschränkt sich auf die vier einfachsten Akkorde. Man nennt diese Art harmonische Untermauerung ‚Gradhäbe‘.“ – (Zitat: A. Tobler, 1903, p. 95)

<sup>247</sup> Vgl. Fernsehfilm, aufgezeichnet von S. Gfeller) Schweizer Fernsehen, Ressort Heimat, Seebach–Zürich).

hang an unser erstes Beispiel nach Alfred Tobler zurückerinnern und den Hinweis auf den dudelsackartigen Liegeton nach Roman Suter und dabei Szadrowskys vage Andeutung mitberücksichtigen, wonach im Kanton Freiburg sogar auf der französischen *Corne muse* (gemeint ist die Sackpfeife) der *Ranz-des-Vaches* gespielt worden sei<sup>248</sup>, so mag man die Herleitung jener Bordunsingpraxis als Imitation (vielleicht der Dudelsackpfeife) nicht ganz von der Hand weisen, zumal wir in der „Encyclopädie der gesamten musikalischen Schriften“ (oder „Universal-Lexikon“, Stuttgart 1841) unter dem Stichwort „Kuhreihen“ jene „schweizerische Nationalmelodie“ definiert finden, „die besonders von den Hirten und schweizerischen Gebirgsbewohnern auf der Sackpfeife gespielt wird“<sup>249</sup>. Analoge Belege, nach denen das Herdengeläute oder etwa ein Bach als bordunierendes Phänomen aufgefaßt werden, finden sich seit Ebel bis hin zu Alfred Tobler in einigen Beschreibungen. Es sei erlaubt, diese hier in chronologischer Folge hintereinander zu zitieren, da ein enger Zusammenhang mit dem noch später erwähnten „Schelleschötte“ bestehen mag. Ebel schreibt 1798:

„Jeder Senn hat ein Geläut, welches aus drei, wenigstens aus zwei Glocken besteht, die unter einander, und mit dem Gesang des Kuhreihen harmonieren“. Der Senn schreitet bei der Alpauffahrt „den Kuhreihen singend, voraus; ... dann die schönste Kuh mit der großen Glocke, hinter dieser die beiden andern Schellkühe ...“<sup>250</sup>

und Tarenne 1813:

Quand le berger ou la bergère a un organe clair, sonore, susceptible de bien faire sentir les aspirations gutturales et toutes les inflexions de sa voix; lorsque des échos lointains soutiennent et font retentir ses accens; lorsqu'un torrent peu éloigné les accompagne d'un sombre murmure, qui tient lieu de basse continue, et qui produit, avec l'alphorn, l'effet le plus imposant; lorsque les troupeaux mêlent, par intervalles, à cette ravissante harmonie, le joli carillon de leurs clochettes ... c'est alors que la pastorale suisse ... charme véritablement les sens ...<sup>251</sup>

<sup>248</sup> s. H. Szadrowsky, 1868 (wie Anm. 18), p. 342.

<sup>249</sup> Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst. Bearbeitet von M. Fink. Stuttgart 1841, Bd. 4, p. 258. – In allem steht aber die Instrumentalthese, die von der Trennung ausgeht: hier Vokal- dort Instrumentalmusik, auf wackeligen Füßen; Marius Schneider nimmt zwar neben dem instrumentalen Borduntypus auch einen selbständigen vokalen Borduntypus an; demgegenüber meint A. Geering (1951, wie Anm. 225, p. 62): „... der Gedanke hat viel für sich, daß die Sonorität ... der Drehleier und des Dudelsacks, umgekehrt eine Nachbildung mehrstimmiger Gesangsmusik sei.“

<sup>250</sup> Johann Gottfried Ebel: Schilderung der Gebirgsvölker der Schweiz. Leipzig 1798, Teil I, p. 150 f.

<sup>251</sup> George Tarenne: Recherches sur les ranz des vaches, ou sur les chansons pastorales des bergers de la Suisse. Paris 1813, p. 21. – Daß Alphorn und Singstimme im unisono erklingen, mag uns nicht erstaunen, weiß doch Viotti in einem Brief vom 26. Juni 1792 (allerdings zum Ranz des vaches des Ormonds) zu berichten: „C'était une longue trompe (gemeint ist das Alphorn); une voix de femme se mêlait à ses sons tristes, doux et sensibles, et formait un unisson parfait.“ (vgl. Arthur Pougin: Viotti et l'école moderne de violon. Paris 1888, p. 148 f.) – Da Tarenne in der Beschreibung ausführlicher ist, mag dies durchaus aus seinen eigenen Beobachtungen hervorgegangen sein, obwohl ihm natürlich die Stelle bei Viotti bekannt war.

Steinmüller und Kronfels, denen die Reisebeschreibungen von Ebel und Stolberg bekannt waren, dürfen wohl noch als Gewährsleute für jene Vorstellung des bordunierenden Schellengeläutes herangezogen werden, obwohl die Angabe über die Zahl der Glocken kaum wörtlich genommen werden kann. Kronfels berichtet:

Jeder [Senn] hat ein Geläute, welches oft aus 32 eisernen Kuhglocken besteht, welche unter einander mit dem Gesang des Kuhreihen harmoniren und die sie von den Tiroler Eisenhändlern in allen Größen einkaufen.<sup>252</sup>

Nun ist das Schellenschütteln als primäre Klangerscheinung zum gleichzeitig ausgeführten Zauren, d. h. zum Solo-Jodel mit stegreifbegleitendem „Gradhåbe“ – wie wir noch sehen werden – ein wichtiger Bestandteil geblieben. Insofern interessiert es uns, welche weiteren Belege dazu noch heranzuziehen wären. Außer jenen im kopierenden Überliefern der Ergebnisse von Ebel und Stolberg bald literarisch gewordenen Topoi, finden wir einen zuverlässigen Hinweis bei Gab. Rüschi, der – soweit wir sehen – einen ersten Beleg beibringt, wo das Schellenschütteln als bewußtes musikalisches Mittel zur ‚harmonischen‘ Untermalung offensichtlich wird. Er schreibt:

Nach einem Ausflug [Attenalper Sattel, vordere Wagenlucke] ... ergötzte uns ein Hirtenjunge auf einem Heuboden mit einer der Alpfahrt ähnlichen Sennenmusik, indem er drei große Alpschellen in taktmäßige Bewegung setzte und dazwischen sein harmonisches Jauchzen und Jodeln erschallen ließ.<sup>253</sup>

Und schließlich haben wir um 1888 eine erste Bestätigung dafür, daß das Schellenschütteln zusammen mit der Praxis des „Gradhåbe“ vereint ist. Der Brauch ist wohl schon älter, denn eine bildliche Darstellung um 1875 zeigt uns bereits zwei Sennen mit den Alpschellen und einen dritten als Vorsänger mit der ans Ohr angelegten Hand:

<sup>252</sup> Fr. K. von Kronfels: Gais, Weißbad und die Molkenkuren im Canton Appenzell. Constanx 1826, p. 278. Er rapportiert hier Ebel ungenau. Aus „drei, wenigstens.. zwei Glocken“ macht er deren 32, obwohl die Preisangaben von 40 Gulden dann wiederum stimmen.

<sup>253</sup> Gab. Rüschi: Historisch-geographische Darstellung des Kantons Appenzell. St. Gallen 1844, p. 281. Rüschi macht auch auf den Widerhall-Effekt anhand eines Ziegenlöcklers aufmerksam: „Der Widerhall mehrfältiger Melodien, von den umliegenden Felsen, tönte wie Orgelspiel und Harfenklang, und machte einen zauberischen Effekt, gleich dem Syrenengesange.“ (p. 287 f.) – Selbstverständlich sehen wir keinen Grund zur Annahme einer Kontinuität bis zum Schellenschütteln von heute, daß bereits im Jahre 397 „die Anauer (bei Trident) bei einem Feste mit ‚tubae‘ Musik machten, ihr Vieh mit Schellen (tinnabula) herumführten und ‚inter strepentes et horridos jubilos pastorales‘ drei Missionare töteten“. (Vgl. A. Tobler, 1903 [wie Anm. 161], p. 78; ebenso W. Wiora: Jubilate sine verbis. In: In memoriam Jacques Handschin. Straßburg 1962, p. 49.) – Offener Bezüge wären wahrscheinlich eher in den Trinkelstierkriegen (Schellen und Trinkeln) zu sehen, die als politische Demonstration benutzt wurden. Ein ursprünglich heidnisches Brauchtum liegt hier im Vergleich zu den Anauer viel eher zugrunde. Einen Bezug zum „Schelleschötte“ der Gradheber sehen wir allerdings nicht ein.

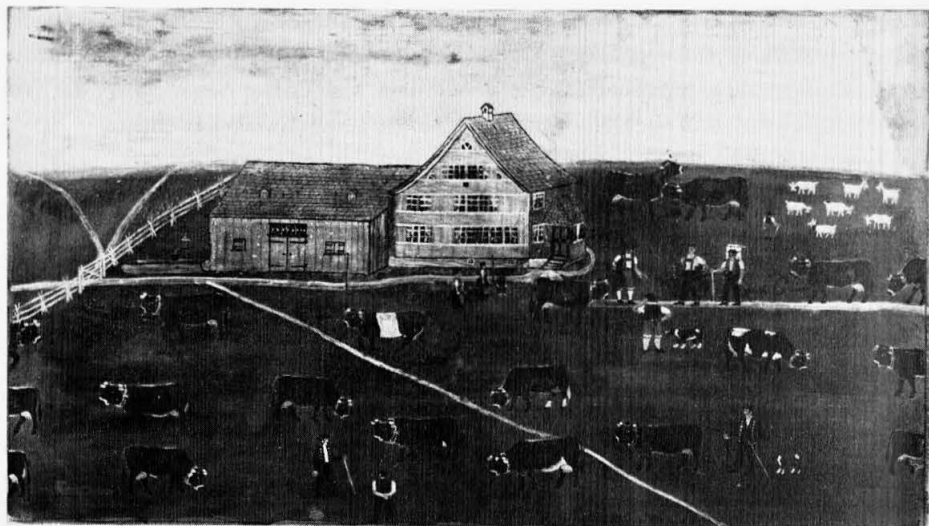


Abb. 13

(254)

Die erste konkrete Beschreibung eines schnell sich ausbreitenden Brauches durch Jakob Hartmann ist besonders aufschlußreich, vor allem wenn wir sie mit der ebenso naiven bildlichen Darstellung vergleichen:

[Jetzt] taten sie den drei schönsten Kühen die Senntumschellen ab, der Konrad nahm deren zwei und der Vater die dritte. Dieser ölte die Hälme (Schwengel), indem er einem kleinen Fläschchen etwas Öl entnahm und hierauf nahmen beide Männer eine sennische Haltung an. Nun öffnete sich der Himmel, aber nicht zu einem Regenguß, sondern die himmlischen Chöre sangen durch den Mund dieser beiden Männer ein Lob- und Jubellied auf das liebi Vechli und den Sennenstand. – Unter feierlichem Schellenschütten ward das erhabene Lied ohne Worte, der „Appenzeller-Kuhreigen“ gesungen. Auf der Stelle waren viele Leute da und einige Männer versuchten sich im „Gradheben“ (Jodelbegleitung).<sup>255</sup>

Daß die musikalische Ausschmückung mittels des Schellengeläutes bereits eine früh bewußt gewordene Klangvorstellung impliziert, geht neben den Reiseberichten auch aus einem bemalten Milchgefäß-Boden aus dem Jahre 1823 hervor. Der in der charakteristischen Pose jodelnde Senn scheint – die Hand ans Ohr gelegt – zum Bordunklang der Viehschelle zu singen:

<sup>254</sup> Sennhof des J. B. Wild, Gonten, von Franz Anton Hain (1830–1880) um 1875; Öl auf Papier. Schweizerisches Museum für Volkskunde, Basel: VI 19845.

<sup>255</sup> Jakob Hartmann: Heimatspiegel. Bilder und Gestalten aus dem Appenzellerland. Heiden 1930, p. 156/166 („So erzählt mein Kalenderbericht von anno 1888.“).



Abb. 14

(256)

Neuere Hinweise zum „Gradhäbe“ finden sich im 20. Jahrhundert relativ spärlich und stützen sich meist auf Alfred Tobler, ohne jedoch weiterführende Angaben zu liefern. Neu ist nur die Bemerkung im Hinblick aufs Talerschwingen als eine erweiterte instrumentale Imitation des Herdengeläutes. Gewöhnlich werden zum „Gradhäbe“ „d'Schelle gschöttlet“ oder, wenn diese fehlen, treibt man mit Vorliebe ein Fünffrankenstück in einem großen Tonbecken herum, was mit „Talerschwingen“ bezeichnet wird.<sup>257</sup>

Wenn wir hier zusammenfassend das Belegmaterial sichten, so zeigt sich, wie eine nicht unbedeutende Kette jener traditionellen mehrstimmig-improvisierten Praktik vor uns liegt, und wir stellen aufgrund dieser einzelnen Textvergleiche fest, daß mit

<sup>256</sup> Schweizerisches Museum für Volkskunde, Basel: LM 20064.

<sup>257</sup> Vgl. A. Tobler, 1903 (wie Anm. 161), p. 119. Im weitem s. auch Karl Nef: Die Eigenart des Innerrhoder Völkchens. – Appenzeller Kalender auf das Jahr 1946, p. 79 f. und Albert Nef, 1955 (wie Anm. 246), p. 24–27. Vgl. die Bilder in Heimatleben 39, 1966, No. 4 und 6.

Ebels Reisebeschreibung aus dem Jahre 1798 einer der ersten faßbaren Hinweise aufs „Gradhåbe“ vorhanden ist, obwohl der Begriff selber noch unerwähnt bleibt. Ebel berichtet nämlich:

Der *appenzellische* Kuhreihen wird bisweilen halbe Stunden lang mit beständigen Veränderungen gesungen. Nirgends als im *Appenzell* hört man ihn von zwei und drei zugleich singen, so daß einer oder zwei immer nur Einen Ton halten, je nachdem es die Melodie des Sängers erfordert.<sup>258</sup>

Zwar bleibt hier noch ungewiß, ob die Begleitung im Einklang zu denken ist, oder eventuell schon akkordisch. Die Bemerkung: der Ton werde gehalten, „je nachdem es die Melodie des Sängers erfordert“, zeigt aber bereits an, wie die Haltetöne der Begleiter zumindest kleine Tonschritte ausführen müssen, d. h. daß wir somit nicht mehr nur einen gewöhnlichen Liegeton vor uns haben. Oder wir haben – was ebenso wahrscheinlich ist – an eine akkordische Begleitung zu denken, die noch in einfachster Weise vor sich geht; jedoch steht der Aufspaltung zweier ‚Begleitstimmen‘ nichts im Wege. Es sei zudem darauf hingewiesen, daß seit der Einführung des Kirchengesanges um 1618 in Appenzell Außerrhoden die Gesangbücher von Lobwasser und später von Schmidlin benutzt wurden und von daher eine ‚akkordische‘ Führung den einzelnen Sängern sicherlich bereits im Ohr liegen mußte.<sup>259</sup> Wie Kirchengesang und Volksgesang sich gelegentlich durchdrangen, bezeugte Ramond in seinen Anmerkungen zu Coxe’s Reisen (1794). Er wußte zu berichten, wie die lyrische Hymne eines ehrlichen Landmannes zur Melodie des Kuhreihens in der Kirche gesungen wurde.<sup>260</sup>

Nach Marius Schneider stehen Bordun und Variantenheterophonie in enger Verbindung zueinander und führen oft zu einer mehrstimmigen Aufspaltung<sup>261</sup>, und nach Manfred Bukofzer soll sich die begleitende Dreistimmigkeit unter anderem auch aus dem Bordun entwickelt haben. Diese Begleitung bewegt sich vorerst innerhalb von drei bis vier einfachen Akkorden.<sup>262</sup> Das wäre durchaus auch denkbar im Hinblick auf einen vorerst unisonen Begleitton, der sich in Anpassung an die Melo-

<sup>258</sup> J. G. Ebel, 1798 (wie Anm. 123), p. 153.

<sup>259</sup> „Bei dem im Kanton Appenzell A. Rh. im Jahre 1618 eingeführten Kirchengesange kamen vorwiegend folgende Gesangbücher in Verwendung: *Hundertfünfzig Psalmen Davids*, durch A. Lobwasser in deutsche Reime gebracht. Zu vier Stimmen ausgesetzt, samt allen Alten Psalmen, Fäst- und Kirchengesängen. (1585) ... *Geistliche Lieder* ..., von J. Schmidlin. Vierte Auflage. Zürich ... 1785. *Gellerts geistlichen Oden und Lieder* ... von J. H. Egli. Zürich ... 1807. *Christliches Gesangbuch* ... Zürich 1787.“ u. a. m. (s. A. Tobler: Musikalisches aus Appenzell. – Appenzellische Jahrbücher. 3. Folge, Heft 8, p. 51 f.

<sup>260</sup> Ramonds, 1795 (wie Anm. 162), p. 559; Zitat s. oben S. 132.

<sup>261</sup> Marius Schneider: Geschichte der Mehrstimmigkeit. Historische und phänomenologische Studien. (2. Aufl.) Tutzing 1969 (Reprint der 1. Aufl. von 1934), p. 48 ff.

<sup>262</sup> Manfred Bukofzer: Magie und Technik in der Alpenmusik. – Schweizer Annalen 1936, Heft 3, p. 214.

diestimme in der Tonhöhe verschieben muß und beim Zurückkehren in die ‚Grundlage‘ die zuvor einstimmige Begleitung ‚akkordisch‘ aufspalten kann. Nun existiert von George Tarenne eine frühe Aufzeichnung zu einem mehrstimmigen Ranz des Vaches, wo er folgende Bemerkung macht:

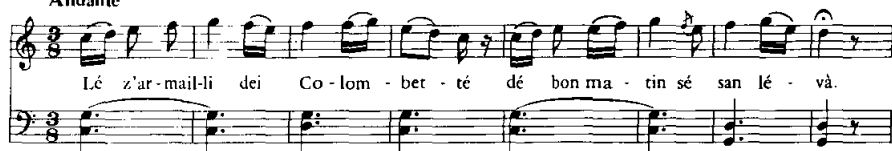
L'air que chantent les bergers des Alpes de Gruyère, dans le canton de Fribourg, avec un accompagnement que j'y ai fait, et les paroles romanes très-correctes ...<sup>263</sup>

Es ist kaum anzunehmen, daß Tarenne in seiner gewissenhaften Studie zum Ranz des Vaches innerhalb der acht Notenbeispiele ein vereinzelt Liebhaber-Arrangement auskomponiert — etwa im Sinne der Kuhn-Wyss'schen Sammlung von 1818 — und dazu erst noch in einem offensichtlichen Widerspruch zur damaligen Harmonisierungspraxis. Vielmehr ist hier anzunehmen, Tarenne habe aus der Erinnerung wiedergegeben, wie er es ungefähr gehört haben mag:

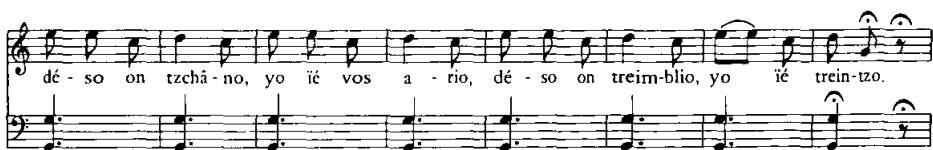
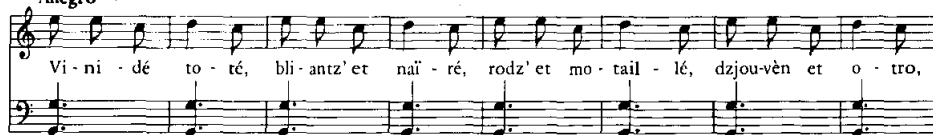
### Ranz des Vaches des Alpes de Gruyères ou du canton de Fribourg

Beisp. 35

Andante



Allegro



<sup>263</sup> George Tarenne, 1813 (wie Anm. 251), p. 19.

Andte.

Li-au - - - ba, Liau - ba, por a - ri - a, Li-au - - - - ba, Liau - ba, por a - ri - a.

(264)

Die Vermutung, daß der Jodel um 1800 bereits in ‚mehrstimmiger‘ Form erscheint – wobei auch an den Naturjodel mit ähnlicher Praktik im Toggenburg, im Berner Ober- und Mittelland, im Emmental und im Greyerzerland gedacht werden muß – und daß dieser mehrstimmige Jodel nicht nur mit einfacher Bordunbegleitung, sondern mit ‚akkordisch‘ gehaltenen Tönen erklingt, läßt sich somit begründen. Parallelerscheinungen in europäischer und außereuropäischer Volksmusik können diese Annahme stützen.

Falls unsere Hypothese stimmt, daß das „Gradhåbe“ als mehrstimmige Bordunpraktik bereits vor 1800 anzutreffen sei, läßt sich daraus die Schlußfolgerung ziehen, daß diese Mehrstimmigkeit primär keinen Zusammenhang mit Nægeli's Männerchorbewegung kennt.<sup>265</sup> Wahrscheinlich ließe sich eher eine Linie finden, von der Einführung des Kirchengesanges im Appenzell und von den vierstimmig ausgesetzten Psalmen, Oden und Liedern, zu einer in Anlehnung an den Kirchengesang vollzogenen primär akkordischen Aufspaltung der volksmusikalischen Bordunvorstellung.

Es scheint, daß die primäre Klangwirkung des Herdengeläutes – die Sennen pflegten ja öfter dazu zu jodeln – in einem vorerst schlichten Vokal-Bordun imitiert wurde. Dieser einfache liegengelassene Bordunton, wie er von A. Tobler zum ersten Mal aufgezeichnet wurde, kann zum Wechselbordun zwischen zwei, drei und mehreren durchgehaltenen Tönen ausgeweitet werden, bis schließlich das volle harmonisch funktionale Prinzip aus der Gesangsmelodie in die Begleitung übernommen wird. Die Jodelmelodien sind, wie unsere Zusammenstellung es zeigte, immer auf ein bereits vorhandenes Tonsystem zu beziehen und stellen in 92% der Fälle entweder ein reines Dur-System oder eine Dur-Skala mit erhöhter Quarte dar. Unsere Belege bezeugen, daß die Jodelmelodik seit 1800 immer stärker in Abhängigkeit zum Harmonisch-Funktionalen steht; die Geschichte und Ausbreitung des Jodels, seine Herauslösung aus einem wohl älteren Substrat (Naturtonreihe) – das allerdings kaum rekonstruiert werden kann – hängt vermutlich mit der europäischen Harmonik zusammen und wird in der Wechselbeziehung von Kunst- und Volks-

<sup>264</sup> ibd., p. 63 f.

<sup>265</sup> Die ersten Sängereisen wurden auf Vögeliseck bei Speicher am 4. August 1825 und am 27. Juli 1826 am Stoß abgehalten (vgl. A. Tobler, 1903, wie Anm. 161, p. 2.).



musik zu sehen sein. Die Art der Jodelmelodik ist in nahezu sämtlichen Fällen nicht denkbar ohne die „Präexistenz eines spezifischen klanglichen Bewußtseins“<sup>266</sup>, das auf fixen Tonarten basiert. Wir rechnen die Erscheinungsweise der Jodelmelodik nach den Untersuchungen von R. Ficker zur Kategorie der sekundären Melodik, da sie heute nach (unsern) Belegen mit Ausnahme des Alphorn-fa' auf festen Stufen steht und nicht mehr „auf eine latent in ihr enthaltene Klangform zurückgeführt werden“ kann.<sup>267</sup> In der Verschmelzung der primären Klangform („Schelleschötte“) und der sekundären Jodelmelodik, in der Übernahme und Imitation des Herden- geläutes in die vokale Konsonanzmelodik, sehen wir den solistischen Jodel sich weiterentwickeln zur begleiteten mehrstimmigen Jodelmelodie. Die Gradhebers timmen gehen darin eine Synthese ein zwischen primärer instrumentaler Klang- form (Bordun) und sekundär abgeleiteter Funktionsharmonik der Jodel *melodien*.

Beispiele aus dem Toggenburg mögen dies etwas näher veranschaulichen. Der ein- zige durchgehaltene Bordunton des frühesten Beleges tritt hier bereits in ein Wech- selverhältnis zu einem zweiten Liegeton:

Beisp. 36

„De Bendeler met eme Aahängsel“

Toggenburg, SG

Q 306

Jo ho lo ho o a - o ho o o a lü ü ü a ho o ü u ü lü, ü a ho o - o ü a u lü A

ho ho o

ho o lo o a a a ho o o a u lü ü ü a o u ü - lü u o - a o a o dü.

li lo ho o lü dü

Jo a o u ü ä a ho o - o o - o - u ü o' ho o - o ho.

ho ho.

<sup>266</sup> Rudolf Ficker: Primäre Klangformen. — Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1929. Leip- zig 36, 1930 (Reprint 1965), p. 24.

<sup>267</sup> ibd., p. 25.

o - o o - o u dü o - ho o - o o - o o - o u a u a ho.

ho

o - i do ü - - u - i - do o u - i a ü, o - li o ü - - jo o o ü lü i u,

do do o o

o - i o ho - u o o ho o ü u ü o - i u - - - jo u o ü u.

o ho o o

(268)

Die Haltetöne nehmen hier Bezug auf den melodischen Verlauf der Oberstimme und sind von dem in die Horizontale zerlegten harmonischen ‚Melos‘ bestimmt. Sie sind zugleich strukturell Bestandteil der Akkordmelodik und bilden zu dieser Grund-, Terz-, Quint oder Sextklang. Aus der Notierung geht hervor, daß die Haltetöne harmonische Wendepunkte bilden. Es wäre denkbar, daß der Vorsänger in der melodischen Orientierung durch den Gradheber beeinflusst werden könnte. In der Regel aber orientieren sich die Begleitstimmen nach dem harmonischen Zusammenklang mit der Oberstimme, wobei der Liegeton oft die Stelle eines ‚Vorhaltes‘ einnehmen kann, wie dies etwa in Takt 3 des folgenden Toggenburger Jodels geschieht:

Beisp. 37

Q 167

Kappel, SG

Jo ho - o du a ho - i ho - o du - a - ho, ho - o du - o ho ja ho - o du o - ho,

ho ho ho

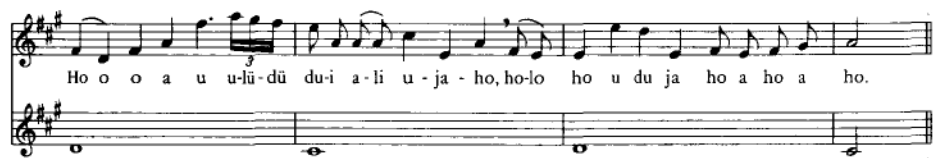
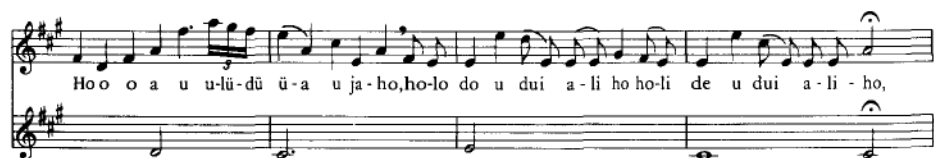
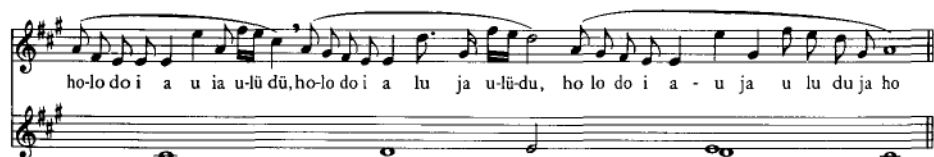
<sup>268</sup>Th. Kappeler: Der Toggenburger Jodel. — Toggenburger Heimat-Jahrbuch 16, 1956, p. 126 (= Q 306).

Die ‚Borduntöne‘ sind konsonierende und nicht melodische Kerntöne. Als solche stützen sie die Melodiephrasen und stehen zur Finalis in einem Quint-/Sext-, resp. Terz-/Quartverhältnis; sie bilden also nicht etwa – wie man vorerst vermuten könnte – Tonika und Dominante.

Abb. 15

Dies hängt sicherlich zusammen mit dem vorerst einfachsten und nur geradlinig durchgehaltenen Borduntönen, der sich dem melodischen Verlauf in kleinsten Stufenschritten anpaßt. Das läßt sich auch an weiteren Beispielen belegen, die bereits eine Ausweitung über drei Töne erfahren. Der „Schtadel-Wändeli“-Jodel zeigt im Auftreten eines dritten Haltetones deutlich, wie sich die Gradheber-Stimmen von einem Ton aus akkordisch aufzuspalten vermögen, sobald die eine Stimme in die obere, die andere Stimme in die untere Sekunde abgleitet:

<sup>269</sup> Th. Kappeler, 1956 (wie Anm. 268), p. 127 (= Q 167).



(270)

Diese Aufspaltung durch zwei gegensätzliche Bewegungsrichtungen des Wechselborduns konstituiert den in der melodischen Horizontalen bereits vorhandenen Klang als vertikal gefaßtes Zusammenklingen. Im selben Augenblick, da die akkordische Aufspaltung möglich wird, tritt als neues Element in die Begleitstimme der Intervallsprung. Er erscheint auf der Stelle, wo vom Terzklang der Hauptbordunton zurückgewonnen wird (s. in der zweiten Zeile Q 236).

Ein dritter Bordunton ist wohl auch dann gegeben, wenn – wie im folgenden Beispiel – ein Sprung nach unten die bewußtgewordene Finalis meint:

<sup>270</sup> Th. Kappeler, 1956 (wie Anm. 268), p. 124 (= Q 236).



Wo aber, wie in der zweiten Melodiezeile (zu Q 283) die Finalis in der Solostimme erscheint, bleibt der Halteton auf der Untersexta stehen. Offensichtlich ist hier der Zusammenklang Ergebnis der „sekundären Klangmelodik“, die nun auf die Gestaltung des einfachsten liegengelassenen Haltetones Einfluß gewinnt.

Vergleichen wir die Beispiele aus dem Toggenburg mit einem vereinzelt Beleg aus dem jurassischen Orvin (BE), so sehen wir, daß hier die moderne Stufenfunktion der Harmonik in den Vordergrund gerückt ist:



<sup>271</sup> Th. Kappeler, 1956 (wie Anm. 268), p. 123 (= Q 283).

<sup>272</sup> R. Gerber: Deux Mélodies, recueillies à Orvin, Jura bernois. — Schweizer. Archiv f. Volkskunde 25, 1924/25, p. 70. „Leurs mélodies n'ont pas de paroles. Comme les *jodel*, elles se chantent sur une succession de syllabes euphoniques: *Ho-li, o-li ... Ho, li-ti ... etc.*“

Der Halteton wird jeweils durch die Melodieführung des Vorsängers bestimmt und ist als Grundstütze zu den einzelnen Phrasen der Klangmelodik zu verstehen.

Ein geringer Schritt weiter führt zu einem vollen akkordischen Gerüst, das die Grundschrte der Begleitung im Dreiklang bringt:

Beisp. 41

Q 198

Sehr langsam

Toggenburg, SG

(273)

<sup>273</sup> Aufgezeichnet von Albert Edelman (1937). Schweizer. Volksliedarchiv 25 148. Vgl. die Angaben A, E<sup>7</sup> zur Begleitung in Q 198; wir haben sie in Analogie zu A. Toblers Beispiel annotiert. Weitere Gradheber-Stimmen finden sich im vierstimmig ausgesetzten Satz bei A. Tobler: Sang und Klang aus Appenzell. Eine Sammlung älterer Lieder für vierstimmigen Männerchor. 2. verm. Aufl. Zürich 1899, v. a. p. 318 ff., 340 ff. (= Q 431, 447).

Der Anfang zum gleichen Jodel ist uns noch ein weiteres Mal belegt. Stimmenverdoppelung und beginnendes Selbständigwerden einer Nebenstimme sind dabei neue Charakteristika:

Beisp. 42

Q 262 Toggenburg, SG

(274)

Wir sehen darin einen Ansatz zu einer allmählich weiterentwickelten Möglichkeit, das strenge Gefüge der Blockakkorde zu durchbrechen. Dies geschieht in diesem schlichten Improvisationsmuster vorerst nur in Parallelbewegung zum Vorsänger, kann aber – wie wir noch sehen werden – schließlich in selbständigen Ansätzen ‚kontrapunktisch‘ hervortreten.

Nebenbei sei bemerkt, daß im Muotatal die Begleitstimme nicht in demselben Maße als Bordunklang vorhanden ist, wie es für die Ostschweiz charakteristisch bleibt. Der Halteton ist in den Aufzeichnungen von Sichardt meist ein Oktav- oder ein Terzklang zu den Kerntönen der Melodie:

Beisp. 43

$\text{♩} = 52$  Q 149

(275)

<sup>274</sup> Aufgezeichnet von Albert Edelmann (1937). Schweizer. Volksliedarchiv 25 149.

## Beisp. 44

A  $\text{♩} = 102$  Q 133

B (3X)

(275)

## Beisp. 45

$\text{♩} = 128$  Q 101

(275)

## Beisp. 46

$\text{♩} = 126$

(275)

<sup>275</sup> s. W. Sichardt, 1939 (wie Anm. 91), p. 28, 16, 29, 28, (= Q 149, 133, 101 und 128).



Im übrigen sind die Bewegungsrichtungen der Begleitstimmen nicht wesentlich verschieden von denen des Toggenburger und Appenzeller Jodels, außer daß sie wegen der Tritonus-Melodik eine wesentlich schwebendere Charakteristik annehmen. Der Frage zur Mehrstimmigkeit der Muotataler „Jüützli“ können wir hier allerdings nicht weiter nachgehen. Es wären dazu noch mehrere Tonaufzeichnungen nötig. Wie ein Vergleich mit Schallplatten dazu bestätigt, ist weiteres mehrstimmiges Tonmaterial – wie Sichardt es kannte – noch vorzufinden.<sup>276</sup> Es ist zu hoffen, daß die Feldforschung sich dieser Arbeit noch annehmen wird, denn die Quellenlage ist durchaus um einiges besser als man annimmt.

## *2. Neuere Ergebnisse zum „Gradhäbe“ anhand von Tonaufzeichnungen und Informanten*

Im folgenden bringen wir ein ausgewähltes Beispiel von insgesamt dreizehn eigenen Tonaufzeichnungen mit ähnlichen Gradheber-Stimmen. Wie wir gleich bemerken werden, haben wir damit bereits eine späte Form vor uns, die sich durchwegs innerhalb der einfachen Akkorde bewegt, aber dennoch unvorhergesehene Zusammenhänge sichtbar werden läßt. Alle Sänger sind Mitglieder eines Jodlerklubs<sup>277</sup>, doch wird jene Art des freien Singens nicht innerhalb ihrer Programme durchgeübt.<sup>278</sup> Wie mir der Leiter versicherte, pflegt man diese Art des Singens nicht im organisierten Einstudieren, sondern außerhalb der eigentlichen Proben, bei gelegentlichem Zusammensitzen, auf spontane Art und Weise.<sup>279</sup>

Unser erstes Beispiel ist ein „Zäuerli“ und wird vom „Vorsinger“, dem einzigen Landwirt des Jodlerklubs<sup>280</sup>, „am Kalöck sys“ („Zäuerli“) genannt. Gemeint ist ein Jodel von Karl Jakob. Im Augenblick der Aufnahme – so teilte man mir mit – war keinem der „Gradheber“ bekannt, was nun gesungen würde, ebenso schien ihnen der Jodel unbekannt; wie wir allerdings sehen werden, gibt es dazu wohl einige Singmuster, die oft in verwandelter Form in anderen Zusammensetzungen wiederkehren:

<sup>276</sup> Man vgl. dazu etwa die LP „Stöckmächt im Ybrig“ (Swiss Folk Music Series / Schweizer Volksmusik) EMI / Columbia 3 E 062–33514. Die darin enthaltenen traditionellen „Jüützli“ und ebenso das „Chue-Reiheli“ (eine Art Jodellied) dürften im Vergleich zu Sichardts Aufzeichnungen ein interessantes Material bereitlegen.

<sup>277</sup> Jodlerklub „Alpeblueme“, Herisau, gegründet 1937 unter der Leitung von Fred Kaufmann und mit dem Präsidenten René Wäspi. Heute sind es insgesamt 18 Mitglieder.

<sup>278</sup> Es muß allerdings auf ein etwas paradoxes Phänomen aufmerksam gemacht werden. Schon seit längerer Zeit zeichnet sich so etwas wie eine Theorie des theorielosen Singens innerhalb der verschiedenen Jodlerklubs ab, in denen man bewußt bestrebt ist, den Naturjodel, gleichsam nicht-ein-studiert, „unverfälscht“ zu bewahren.

<sup>279</sup> Informant: Fred Kaufmann, Leiter des Jodlerklubs.

<sup>280</sup> Informant: Karl Manser (\*25. 8. 1936) 9204 Andwil.

## „Am Kalöck sys“

♩ = ~ 54 (3' 13")

jo ho ho ja° ho - jo - - - ho - ho ho - jo - - - jo ho ho ho jo - - -

jo o jo jo jo o

O...

jo jo jo

jo ho ho ja° ho - jo ho-ja ho ho ho jo ho ho a ho ho jo - - -

o ho ja jo

jo jo jo

♩ = ~ 60

ja ho ho ho ho ja ho ho jo ho-a ho ho-ja jo jo ho ho ho-a ho jo

jo o

jo jo jo

† = etwas höher intoniert

ja' ho ho ho ho - a ho o jo ho ho ho ja jo - - jo ho ho a ho a jo  
 jo ho jo jo jo jo jo jo  
 jo ho a ho ho a ho jo ho ho ja - - jo ho ha jo ho a o jo - - o a  
 jo o jo jo o jo o jo o jo o  
 jo - o a ho ho a jo ho ho ja ja - - jo ho a o ho a ho o - - jo a  
 jo o jo jo jo o jo

(281)

<sup>281</sup> Tape AP I: 161–200, No. 5. – Vorzaurer: Karl Manser (s. Anm. 280), zweiter Vorzaurer: Albin Brugger; als Gradheber die restlichen Mitglieder des Jodlerklubs. – Die Notierung der Begleitstimmen verursachte einige Schwierigkeiten und kann hier, außer der Rhythmisierung nur präskriptiv verstanden werden, da mir leider die technischen Möglichkeiten, jede einzelne Stimme über ein gesondertes Mikrophon auf verschiedene Tonbandrollen aufzunehmen fehlten. Die Stimme des Vorjodlers ist möglichst exakt in deskriptiver Weise notiert, so daß das durch die gepreßte Falsettstimme verursachte Höher-Steigen in der Intonation, miterblickt wurde (Tenorschlüssellage).

Ein kurzer Blick auf die Harmonien zeigt, daß diese nur innerhalb der Tonika und Dominante wechseln, wobei die Dominante die Verstärkung durch die Sept (manchmal None) erhält. Die Form der Begleitung ist so einfach, daß ihr sogar die Subdominante fehlt, die in andern Quellen oft erwähnt ist. Die Oberstimme (in Außer-rhoden nennt man den Sänger Vorzaurer, in Innerrhoden Vorsinger) ist sehr getragen und kann in kein rhythmisch starres Schema eingepaßt werden. Sowohl Ebel wie Viotti haben bereits auf die Schwierigkeiten der Notierung hingewiesen, da dem Gesang das Bestimmte und Regelmäßige des Taktes fehle.<sup>282</sup> Informanten beschreiben uns die Art jenes ‚getragenen‘ Jodelns und die Begleitung dazu wie folgt:

Gradhåbe bedeutet nichts anderes als (håbe = halten), Akkorde aushalten, die zur Melodie des Solojodlers passen. Im Unterschied zu einer instrumental gespielten Weise, wo wir Baß und Begleitung nicht bis zum nächsten Harmoniewechsel dauernd aushalten, (sondern im Rhythmus des Stückes immer wieder nachschlagen) ist hier gerade das Charakteristische, daß es sich um eine eher ruhige, rhythmusunbetonte Begleitform handelt. Darum ist es meistens bei unsern Jodeln, den Ruggusserli, äußerst schwierig, eine rhythmische und taktliche Gliederung herauszuspüren.<sup>283</sup>

<sup>282</sup> Dazu vgl. J. G. Ebel, 1798 (wie Anm. 123), p. 153: „Es ist äußerst schwer, das Thema des Kuhreihen, besonders des *appenzellischen* in Noten zu setzen, denn dieser Gesang hat nichts Bestimmtes und Regelmäßiges, obgleich der Takt nicht verändert wird.“ und Viotti: „J’ai cru devoir le noter sans rythme, c’est-à-dire sans mesure ...“ „Ce Ranz des vaches en mesure serait dénaturé: il perdrait de sa simplicité.“ Pougín, 1888 (wie Anm. 179, p. 149). Ramond, 1794 (wie Anm. 162, p. 557) könnte allenfalls noch als früherer Beleg für das „Gradhåbe“ herangezogen werden; wenn er über den Kuhreihen berichtet: „Er hat keine regelmäßigen Reime, aber immer gleiches Silbenmaß; sein Takt wechselt in verschiedenen Absätzen, aber auch nicht gleichförmig ... Man singt ihn nicht in ganzen Chören, wie die übrigen unbekannten deutschen Gesänge, weil die Töne des Accompagnements sehr schwer zu treffen sind.“ Vgl. übrigens auch W. Scharldts Aufzeichnungen (wie Anm. 91, p. 17, 34 f.)

<sup>283</sup> Informant: Josef Manser (9050 Appenzell), Brief vom 5. 5. 1972. Der Rest des Briefes sei hier wiedergegeben: „Gradhåbe ‚Improvisation‘ zu nennen ist vielleicht übertrieben. Unsere Begleitform stützt sich nämlich durchaus auf die traditionelle Harmonielehre und weicht in keinem Falle davon ab, höchstens darin, daß sie primitiver gehandhabt wird als in der übrigen Musik. Über die Stufen I-IV-V-I (in Dur und Moll) kommt das Gradhåbe, soviel mir bekannt ist, in keinem einzigen Fall hinaus. In unserer ländlichen Bevölkerung wird der *langsame Jodel* (Ruggusserli) noch relativ häufig gepflegt. Bei allen möglichen Anlässen wird gesungen; auch oft während der bäuerlichen Arbeit. So ist es gekommen, daß die Art des Vorsingens und das Gradhåbe rein durch das Gehör immer wieder vom Vater auf den Sohn übergeben wird. Die Bauern wissen nicht, welche Noten oder Akkorde sie singen, sie merken nur, welche gut tönen (und das sind die nämlichen Akkorde, die auch die klassische Musik als solche empfindet), und darum wird es so gemacht. Meistens sind es nur Männerstimmen, welche ‚gradhåbit‘, und das im Raum einer Oktave, was natürlich bewirkt, daß die Begleitung dumpf und schwer empfunden wird. In der neuesten – geschriebenen – Literatur unserer Volksmusik erst erstrahlt die Begleitung zu einem gewissen Glanze, weil sie in größerem Tonumfang gesetzt ist. Gradhåbe ist nur möglich im langsamen Jodel, in Innerrhoden ‚Ruggusserli‘ genannt.“

Das „Graad häbe“ kommt nur beim Zahren (Jodeln) zur Anwendung (Mundart: „zaure, zäuerle; me nennt e Zäuerli“). Der Vorjodler (Vorsänger) beginnt eine Melodie zu singen. Nach zwei bis drei Takten, wenn sie sich musikalisch orientiert haben, fallen die Begleitstimmen ein. Sie begleiten in einfachen Akkorden, die sie so lange wie möglich aushalten. Dieses Aushalten der begleitenden Stimmen nennt man „graad häbe“ (gerade halten, den gleichen Akkord lange, geradlinig aushalten).<sup>284</sup>

Daß die Begleitakkorde auch in Moll stehen können, teilt uns ein weiterer Informant mit. Dies steht somit im Widerspruch zu jener Auffassung, der wir immer wieder begegnen, der Appenzeller singe niemals im „schwermütigen“ Moll.<sup>285</sup>

Auffallend ist, wie die zweite Stimme vorzeitig neben dem Solo-Jodler einsetzt. Einzelne Informanten nach der Charakteristik dieser Nebenstimme befragt, bezeichneten sie spontan als die „eigentliche“ Gradheber-Stimme.<sup>286</sup> Allerdings einigte man sich bei der durch die gegensätzlichen Auffassungen der Sänger hervorgerufenen Diskussion mehrheitlich dahin, daß sämtliche Begleitstimmen mit Gradheber bezeichnet werden. Dies deckt sich denn auch mit den vorhin erwähnten Quellen. Ein anderer Informant differenzierte allerdings seine Auffassung wie folgt: im allgemeinen werde mit „Gradhäbe“ die musikalische Unterstützung zum Solo-Jodel gemeint, wo die Aufgabe bestehe, einen Takt „graad dürähäbe“ solange es passe, und „cherä“, wenn es „nümme“ passe. Das schließe den ersten und zweiten Baß von den „Gradheber“ aus, da diese Stimmen Sprünge ausführten. Die Baß-Stimmen als solche vermöchten den Vorzaurer nicht zu halten. „Gradhäbe“ sei „drob und drunter zue“ in der Höhe des Jodlers. Auch wäre eine bessere Umschreibung dieser ein oder zwei Stimmen, die oft in der Terz dem Jodler folgten, mit zweitem oder drittem Vorzaurer angebracht. Daneben gebe es – wie dieser Informant weiter erklärt – oft noch eine Art Überstimme, die bis eine Oktave höher als die des Vorzaurers einhergehen könne, doch sei dies zur Praxis nicht unbedingt notwendig. Der normale Fall bleibe der Dreiklang.<sup>287</sup>

Hinsichtlich der Abfolge erkennen wir eine deutliche dreifache Gliederung, die den einzelnen Jodlern durchaus bewußt ist. Diese dreifache Gliederung wird denn heute auch als wesentlicher Bestandteil des richtigen Zahrens aufgefaßt, wobei jeder wiederholte Abschnitt etwas charakteristisch Neues bringen soll. Anfang und Schlußteil müßten zudem einen verbindenden Kern beinhalten.

<sup>284</sup> Informant: Hans Schläpfer (9042 Speicher). Brief vom 19. 4. 1972.

<sup>285</sup> Vgl. dazu A. Tobler, 1890 (wie Anm. 134), p. 71; derselbe, 1903 (wie Anm. 151), p. 5 f.

<sup>286</sup> Informant: Albin Brugger (9100 Herisau).

<sup>287</sup> Dies trifft im wesentlichen auf unsere Beispiele zu, da – abgesehen von den Septim-Klängen in der Dominante und den Oktavverdoppelungen – der volle Klang vorherrscht. – Informant: Hans Kunz (\*25. 6. 1932, 9100 Herisau). Interessant bleibt noch der Hinweis von Kunz, daß der Brauch, beim Jodeln den Finger ins Ohr zu stecken, den Zweck habe, sich selber besser zu hören und damit die Möglichkeit gebe, reiner zu intonieren. Besonders beim Schellenschütteln würden damit die Obertöne und das Rauschen der „Treicheln“ weitgehend ausgeschlossen, so daß auch der Grundschlag besser herausgehört werde. (Aufnahme vom 29. 4. 1972).

Das erste Zeilenpaar unseres Beispiels („Am Kalöck sys“) ist bei Alfred Tobler in etwas vereinfachter Form als „Alter Innerrhoder Chüedreckler (Melkerlied)“ überliefert und auch als Lied mit „s'Appenzeller Sennemeedle“ betitelt. Umgekehrt zeigt der von Tobler aufgeführte „Kalöck“ überhaupt keine Entsprechung zu dem unseren.<sup>288</sup> Wir bemerken hier die musikalische Weiterentwicklung vom früheren einzeiligen Melkerlied zur heutigen, dreizeiligen Melodie. Frappant ist nun, daß in weiteren Tonbeispielen jene erste Zeile ganz ähnlich wiedererscheint – einmal mit Schellenschütteln und einmal mit Talerschwingen als Bordun – wobei der erste Jodel (mit Schellenschütteln) „Vor dr Hütta“ betitelt ist, der zweite dagegen keine Bezeichnung kennt. Dies legt uns nahe, daß wir wiederum von einem Singmuster ausgehen dürfen, dem die einzelnen Sänger folgen und das eine weite Variationsmöglichkeit offen läßt. Das fallende ‚Singmuster‘ hebt sich hier deutlich von einzelnen steigenden ‚Singmustern‘ ab. Trotzdem dürfen wir die dreiteilige ‚Form‘ nicht rundweg als eine abgeschlossene Sache ansehen, finden wir doch seit Ebel immer wieder Hinweise, wie im Appenzell bisweilen stundenlang gesungen wird, wobei die einzelnen Sänger sich in der Begleitung und im Vorjodel ablösen oder in wettkampfmäßigem Singen der eine oder der andere in die Gesellschaft hinein, respektive hinausjodelt wird.<sup>289</sup> Somit erhält das „Gradhäbe“ auch eine gesellige Funktion.

Als weiteres Beispiel einer zusätzlichen Ausschmückung des Singens durch Schellenschütteln, greifen wir das „Hielä“ heraus, jenes charakteristische ‚trillerartige‘ Lockmittel, das sich, losgelöst von der primärfunktionalen Bestimmung, als ‚ästhetisches‘ Reizelement, treffend in die Praxis des „Gradhäbe“ einfügt. Wir geben hier das „Hielä“ im Vergleich zu den Notierungen von A. Tobler wieder, von denen zwar keine mit unseren Aufzeichnungen genau übereinstimmt. Wie wir sehen, wäre das „Hielä“ zu umschreiben als ein trillerhaftes Element auf einer kleinen Sekund mit dazwischenliegendem oder anschließendem Portamento. Die melodische Ausgestaltung des einfachen „Hojo“-Rufes – durch einen gleichsam tropierenden Text erweitert – ist hier hypothetisch durchaus gegeben, wenngleich solche Schlußfolgerungen noch empirisch überprüft werden müßten:

Beisp. 48 a–c



<sup>288</sup> „Am Kalöck sys“: vgl. Anm. 281. – „Alter Innerrhoder Chüedreckler (Melkerlied)“ s. A. Tobler, 1903 (wie Anm. 161, p. 92, Beispiel a.; ebenda, p. 96 f.: „s'Appenzeller Sennemeedle“. – Den synoptischen Vergleich s. Kap. II, Beisp. 1, S. 84.

<sup>289</sup> A. Tobler, 1890 (wie Anm. 134), p. 40.

<sup>290</sup> a) Aus dem „Zäuerli“ (ohne Namen, mit 3 Schellen als Begleitung): Tape AP II: 94–147 No. 10. Der Einsatz des „Hielä“ als Ausschmückung entspricht etwa dem des 2. Vorzaurers und geht meist parallel dazu.

$\text{♩} = \sim 60 (8'')$

Ho - jo - jo - jo ...

jo - - - o (290b)

Ho - o - o - o - o - o - o - o - o - o - o - o! (290c)

Hooo - ho - ho chomm wäd-li wäd-li wäd-li wäd-li Busch ho ho ho wäd-li wäd-li wäd-li! (290d)

Lo - - - be-la Lo - - - be-la Lo - - - be-la Lo - - (290e)

be-la Lo - ba Lo - ba Lo - be-la - - - (Portament)

Ein dem Charakter nach etwas anders geartetes Löckeln liegt auch im folgenden Beispiel zum „Gradhabe“ mit zusätzlicher Schellenbegleitung als primäre Klangform vor:

Beisp. 49  $\text{♩} = \text{ca. } 126$

Schellen

Tenor-Solo

Chor („Gradheber“)

io - e - a - e - usw. bis Ende

<sup>290</sup> b) „Hielä“: im gleichen Stück. Der Anfangs- und Schlußton fällt mit der melodieführenden Stimme zusammen. Vorzaurer: Ernst Schiess; 2. Vorzaurer: Albin Brugger (beide 9100 Herisau); „Hielä“: Karl Manser.

<sup>290</sup> c/d) A. Tobler, 1903 (wie Anm. 161), p. 119.

<sup>290</sup> e) A. Tobler, 1890 (wie Anm. 134), p. 19.

First system of musical notation. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'o - a' and 'o a'. The middle staff is a piano accompaniment with chords and some melodic lines. The bottom staff is a bass line with a steady eighth-note accompaniment.

Second system of musical notation. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'io - ac j io'. The middle staff is a piano accompaniment. The bottom staff is a bass line. A 'Solo' instruction is written above the middle staff.

Third system of musical notation. It consists of three staves. The top staff is a vocal line. The middle staff is a piano accompaniment. The bottom staff is a bass line. A 'Solo' instruction is written above the middle staff.

Fourth system of musical notation. It consists of three staves. The top staff is a vocal line. The middle staff is a piano accompaniment. The bottom staff is a bass line. A 'pp' (pianissimo) instruction is written above the top staff, and a 'p' (piano) instruction is written below the bottom staff.

(291)

<sup>291</sup> Mit freundlicher Genehmigung von Brigitte Geiser. Die Übertragung stammt von B. Sárosi.





Abb. 16

„Gradhäbe“ mit „Schelleschötte“

(292)

Im literarischen Bereich des 20. Jahrhunderts finden sich weitere Hinweise zum „Gradhäbe“ relativ spärlich. Sie stützen sich meist wiederum auf Alfred Tobler, ohne jedoch wesentlich neue Angaben zu liefern. Neu ist nur die Bemerkung zum Talerschwingen. Dabei wird ein Bordundreiklang als Klangkulisse zum Gesang erzeugt. In drei Ton-Gefäßen, deren Größe und Klang aufeinander abgestimmt sind und die man gleichmäßig im Kreis schwingt, werden hineingeworfene Fünffranken-Stücke oder Taler am obern Rand herumgetrieben.

Wir haben erwähnt, daß Schellenschütteln, Talerschwingen und „Hielä“ zum Begleiten des Zarens als beständig weiterentwickelter Brauch sich miteinander vermengen und zur Ausschmückung dienen. Was sich ursprünglich aus dem primären Lebenszusammenhang entwickelte (Alpaufzug mit Schellen, Milchbecken als spätere Talerbecken, „Hielä“ als Eintreibemittel), wird heute zum ausschmückenden und stilisierten Anschauungsmaterial. Wie man sich einst in Ermangelung des wirklichen Herdengeläutes der Talerbecken bediente, um so das Alpenleben gleichsam

<sup>292</sup> Postkarte: Foto Gross, St. Gallen, No. 35108 fb.

heraufzubeschwören, so wird die ganze Praxis des Musizierens von dem ursprünglichen Lebenszusammenhang losgelöst und zum nostalgischen Erlebnis einer verlorenen Wirklichkeit. Das Sennenleben wird im Jodeln zur Schaustellung einer vergangenen Welt. Der Jodlerklub selber hat denn auch erst kürzlich zwei Schallplatten mit vorwiegend einstudierten eigenen Sachen herausgegeben und stellt sich auf dem farbigen Plattenumschlag dieser bauerlichen Lebenswelt zugehörig vor:



Abb. 17

(293)

Die Frage, wieweit die auf Absatz bedachte Schallplattenproduktion ihren Einfluß geltend machen wird und in welcher Richtung dies geschieht, wird die Zukunft entscheiden. Ob eine ‚laissez-faire-Haltung‘ hier angebracht ist, durch die der Widerspruch zwischen Wirklichkeit und dargestellter Vergangenheit schärfer wird, oder ob allenfalls ein auf Kritik beruhender Einspruch erforderlich und legitim wäre, dieses Problem sollten eigentlich die Musikwissenschaft und Volkskunde sich vorlegen und nicht wie bisher umgehen. Wenn es tatsächlich eine Vermittlung von Theorie und Praxis gibt: hier wäre der Ort ihrer Bewährung.

Eine andere Linie des Zaurens ist mit der geselligen Weiterentwicklung des „Tratzliedli“ (dem Spott- oder Necklied) zu verfolgen. Es wird dabei ein neckisches Volkslied vom Vorsänger zuerst solistisch vorgetragen, wobei anschließend der

<sup>293</sup> Titelfoto: Windler (Herisau) zur Schallplatte: Exclusiv, Schallplatten-Aufnahme-Studio R. Sonderegger, St. Gallen (EV 17–573; vgl. auch EV 17–574); Jodlerklub „Alpeblueme“, Herisau: Jodellieder und Zäuerlis.

Jodel, mit der Praxis des „Gradhåbe“ verbunden, als alternierender Bestandteil zwischen die einzelnen Strophen eingeschoben wird.<sup>294</sup>

Ein ähnliches Alternationsprinzip ergibt sich zudem innerhalb des Silvesterbrauchtums beim sogenannten „Chlause“, bei dem die Silvesterkläuse mit ihrem Kopfputz herumziehen. Das Klausen besteht vorerst aus dem „Rollä“ (Schütteln der runden Glocken) und aus dem „Schellä“ (Schütteln der bauchigen Treicheln) dann wird ein „Zäuerli“ „genommen“, d. h. der Klausenzauer wird gesungen und es folgt wiederum das „Chlause“ wie zuvor.

Und schließlich sei noch kurz auf eine schnellere Praktik des „Gradhåbe“ hingewiesen, die wahrscheinlich, gerade wegen der nacheinander wiederholten ‚Gradheberakkorde‘, sehr stark an eine instrumentale Spielweise erinnert. Wegen der etwas lebhafteren Weise wird diese Art Jodel in Herisau anscheinend „Ruggusserli“ genannt, während in Appenzell ein Informant unter dem „Ruggusserli“ gerade den langsamen Jodel versteht. Die Terminologie zu den einzelnen Jodelarten, wie auch zu Kuhreihen, Eintreiblied und Löckler ist durchwegs sehr uneinheitlich und bedarf noch einer eingehenderen Untersuchung.

Das „Gradhåbe“ selber in all den vielfältigen Formen, vom einfachsten Bordunton über die harmonische Fundierung in allen Spielvarianten der Kombination mit Schellenschütteln, Talerschwingen, Tratzliedli, „Ruggusserli“ oder Klausen, hat im wesentlichen keine weitere Ausgestaltung nach differenzierteren harmonischen Klangrichtungen erfahren, vielleicht gerade weil durch andere Elemente die musikalische Bereicherung hinzutrat. Als Improvisationspraktik ist dieser Begleitform zwangsweise auch eine gewisse Grenze in der Ausgestaltungsmöglichkeit gesetzt.

### *3. Hinweise auf vergleichbares Material aus der Musikethnologie*

Das bis dahin Erwähnte darf sich im einzelnen auf zuverlässige Quellen stützen. Somit können wir die Entwicklung des Gradhebens innerhalb der letzten 200 Jahre recht gut überblicken. Ergänzend müßten allerdings weitere Feldforschungen betrieben werden.

Wie steht es aber mit der weiteren „Geschichtstiefe“, wie lassen sich Zusammenhänge eventuell bis in die Anfänge der frühen europäischen Mehrstimmigkeit als Teilaspekt zur (vokalen) Borduntechnik aufschlüsseln? –

<sup>294</sup> Ein Beispiel dazu ist das „Tratzlied“: „Jez wemm'r e Schüppeli lostig see, e Wyli nomme huse ...“ unter dem Titel: „D'Urnäscher Chilbi“, s. bei Alfred Tobler: Sang und Klang aus Appenzell. Wolfhalden 1892, (Anhang:) p. 199 f. Der Text stammt von Joh. Merz, Herisau (1776–1840), (vgl. Q 422).

Im allgemeinen war die Volksliedforschung im Auffinden von „Parallelen“ eher weitherzig, wobei dies in der Abhängigkeit von einer Wertvorstellung des „hohen“ Alters oft auf Kosten der Zuverlässigkeit geschah. Allzu oft fehlen neben direkt nachweisbaren Kulturzusammenhängen auch gültige Kettenglieder zur ganzen Entwicklungsgeschichte eines Detailproblems.

Es seien im folgenden einige Hinweise gegeben, obwohl das oben angeführte Material einen systematischen Vergleich nicht erlaubt. Fraglich ist schon die Voraussetzung, ob anzunehmen ist, daß aus Bordun-Musizieren eine strukturbedingte Gesetzmäßigkeit ableitbar ist und daß aus einem bloßen Bordunton etwa ein zwei-, drei- und vielstimmiges Singen entstehen *kann*. Diese Auffassung vertritt unter anderen Marius Schneider in seiner „Geschichte der Mehrstimmigkeit“<sup>295</sup>. Die Beispiele, die er dort zum Pedal-Bordun anführt, sind in der Südsee auf Flores, auf Borneo, auf der Insel Failaka im Persischen Golf, im Kaukasus und in Lettland nachweisbar. Dazu führt er im Vergleich Organa der Schule St. Martial aus dem 12. Jahrhundert, sowie Gesänge aus dem Mittelmeergebiet (Albanien, Bosnien, Sizilien und Spanien) an.<sup>296</sup>

Solche Vergleiche aus verschiedenen Kulturbereichen anzustellen, setzt allerdings die Annahme von allgemeinen konvergenten Verhaltensweisen innerhalb des mehrstimmigen Gruppensingens voraus, die als quasi „transkulturelle“ Gegebenheiten überall festzustellen wären. Solange solche Querverweise nur synchronisch betrachtet werden können, bleiben die Vergleiche zu einer diachronischen Erklärungsweise der Mehrstimmigkeit an andern Orten, zu andern Zeiten unzureichend.<sup>297</sup>

Anhand der Text- und Melodiebelege können wir das „Gradhabe“ als Ausprägung einer bordunierenden Mehrstimmigkeit nicht weiter zurück als bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts nachweisen. Im Hinblick auf analoge Erscheinungen

<sup>295</sup> Marius Schneider: Geschichte der Mehrstimmigkeit. (wie Anm. 261).

<sup>296</sup> Marius Schneider: Geschichte der Mehrstimmigkeit. 1969 (wie Anm. 261), Teil III, p. 12. — In diesem Zusammenhang weitverzweigter, analoger Erscheinungen läßt sich auch das Ison stellen (freundlicher Hinweis von Prof. A. Geering). Dazu P. Wagner: Neumenkunde, Paläographie des liturgischen Gesanges, 2. verb. und verm. Aufl. Leipzig 1912 (= Teil 2 der: Einführung in die Gregorianischen Melodien), p. 43 (Anm. 1): „Jedem Besucher griechischer Gottesdienste ist der merkwürdige Gebrauch unvergeßlich, während eines liturgischen Gesanges durch einen oder mehrere Sänger einen und denselben Ton von Anfang an bis zu Ende unverändert fortklingen zu lassen ... Da schon Guido von Arezzo im XIX. Kap. seines Micrologus unter den Beispielen für seine Diaphonie ein solches ausführlich beschreibt, in welchem die untere Stimme auf demselben Tone liegen bleibt, so könnte man vermuten, daß diese Praxis auch den Griechen des 10. bis 11. Jahrh. bekannt war ... Guido von Arezzo kann zu seinem Diaphonieexempel auch auf anderem Wege gekommen sein, etwa durch die uralte Praxis des Bordunbasses; nichts zwingt uns, dasselbe mit dem Ison zusammenzubringen.“

<sup>297</sup> Im übrigen ist darauf hinzuweisen, daß eine Ursprungsforschung, die das Phänomen in einem zeitlich erstmaligen Auftreten zu fixieren vermag, noch nicht die Bedingungen der Mehrstimmigkeit erklärt hat.

der Mehrstimmigkeit in verschiedenen Kulturbereichen — auch außerhalb Europas — werden wir vorerst keine Aufschlüsse bekommen, ob das „Gradhäbe“ im Zusammenhang steht mit den Anfängen der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit, und wir werden kaum die These der gregorianischen „retrospektiven Mehrstimmigkeit“ erneut bekräftigen können. Wenn die mittelalterliche frühe Mehrstimmigkeit, nach Arnold Geering, in Anlehnung an eine vorausgehende orale volksmusikalische Tradition zu begreifen ist, wozu erst die *Musica Enchiriadis* einen gleichsam theoretischen Überbau geliefert hat, so steht die Volksliedforschung, was die Geschichtlichkeitsfrage der Mehrstimmigkeit im Verhältnis zu Volkslied und Volksmusik betrifft, auch weiterhin vor kaum lösbaren Problemen. — In diesem Sinn ist zu hoffen, daß der Ruf von Valens Vodusek, eine ständige internationale Studiengruppe zur alpenländischen Mehrstimmigkeit zu schaffen, nicht ungehört verhallt.

Wir haben bereits darauf hingewiesen, welche ursprünglichen Funktionen dem Jodel zukommen. Als Bestandteil des volksmusikalischen Lebens ist er ein mehr oder minder spezifischer Ausdruck kommunikativen Musikverhaltens. Parallel zur musikalischen Weiterentwicklung erhält der Jodel neben der primären Funktion des Löcklens auch andere Bedeutungsgehalte, die wir hier kurz zusammenfassen.

Das Jodeln selber ist aufgrund unserer Quellen nirgends nachweisbar als ein Mittel zur direkten magischen Bewältigung der Umwelt, wie es oft behauptet wurde oder wie es in anderen Kulturen — so z. B. bei den Pygmäen — der Fall sein kann, es sei denn, man wollte den Jodel mit den Anfängen des Betrufs in Zusammenhang bringen. In der Tat dürften dann Viehlöckler und Kuhreihen zu den *ehemals magischen Kultgesängen* der Hirten und Viehtreiber gerechnet werden. Beide zählten dann mit „Jauchzer“, gewöhnlichem Jodel- oder Lockruf und mit dem Alpsegen zu den „Gesängen ohne Liedgestalt“ (W. Wiora), von denen eine gewisse „magische“ Wirkung ausgehen soll. Der litaneiartige, psalmodierende Alpsegen bittet um Obhut durch die Jungfrau Maria und die verschiedenen Schutzpatrone der Viehzüchter. Soweit der durch die „Folle“ (Holztrichter) über die Alp gesprochene Schall reicht, sind die Weiden dem Schutz der Heiligen Antonius, Georg, Gallus, Wendelin usw. anbefohlen und vor Unheil gebannt.<sup>298</sup> Im Löckler oder Jodelruf dürfte ursprünglich eine andere beschwörende Vorstellung wirksam gewesen sein: nicht böse Mächte sollen gebannt werden, sondern durch das Herbeilocken und Zusammenhalten der Tiere sollen diese vor Unheil *bewahrt* werden. Solche Restbestände magischer Verhaltensweisen können jedoch nur vermutet werden und sind keinesfalls anders als rituell zu interpretieren. Der Alpsegen hat wohl schon seit den ersten bekannten Aufzeichnungen eine Umwandlung ins Magisch-Religiöse erfahren, während der Löckler nur noch auf ein *formal-magisches Verhalten* zurückzuführen ist.<sup>299</sup> Von daher gesehen ist auch nicht verwunderlich, daß der Alpsegen sich bis heute in der ursprünglicheren Art erhalten konnte, da er im Religiösen weiterhin tief verwurzelt bleibt. Dem ist entgegen zu halten, daß die Technik — wenn der Alpaufzug durch Viehtransporte und das Zusammenhalten der Tiere mit elektrischen Zaungehegen usf. besorgt wird — das Leben des Bauern verändert hat und daß die Rationalisie-

<sup>298</sup> Im Zusammenhang mit dem Betruf verweisen wir hier mit Nachdruck auf die ausführliche Arbeit mit reichlichem Notenmaterial von August Wirz, die seltsamerweise kaum zur Kenntnis genommen wurde (Der Betruf in den Schweizer Alpen. Freiburg i. Ü. 1943. Diss. phil. I; Maschinenschr.).

<sup>299</sup> Zur Unterscheidung der verschiedenen magischen Verhaltensweisen s. Arnold Gehlen: Urmensch und Spätkultur. Frankfurt a. M. 1964, 2. Aufl. p. 44.

rung der Arbeitsvorgänge notwendigerweise auch eine Vereinfachung primärfunktionaler Gebräuche und Praktiken mit sich brachte. Damit verlieren Löckler und Kuhreihen viel von ihrer ursprünglichen Bedeutung.

Daneben ist der Jodel auch als „*Cbindli*“-*Wiegenlied* belegt, mit dem die Kinder eingewiegt werden. Er steht übrigens in dieser Funktion nicht, wie A. Tobler glaubt<sup>300</sup>, einzig da in der Wiegenliedliteratur, denn auch die Pygmäen kennen das Jodeln als eine Art Wiegenlied.

Als *gegenseitige Verständigung* wird in Ruf und Gegenruf, zwischen Bekannten und Liebenden von der einen Talseite zur andern einander zugejauchzt und, nach unseren Belegen, auch mit einem „Ruggusserli“ einander zugejodelt. Nach einem Informanten ist der Jodel in den Bergen auf diese Weise entstanden, weil oft nur ein einzelner auf die Alp in den „Wildheuet“ geht. Abends ruft er den Alpsegen und morgens den „Jutz“ (Jodel), um damit ins Tal hinunter Bericht zu geben, daß es ihm gutgehe.

Aus gewohnheitsmäßigem Brauch kristallisierte sich mit der Zeit auch der *Leibjodel* heraus, der oft den Namen des Sängers trägt (Anna-Mari-Koch-Jodel, „am Kalöck sys“, Küenzler-Jodel usw.). Der Leibjodel wird zum persönlichen musikalischen Erkennungszeichen, mit dem sich der Sänger identifiziert. Im Gruppen-Jodel oder im *Gemeinde-Jodel* sind es mehrere Sänger, die so durch eine Melodie oder eine ‚Stilcharakteristik‘ ein persönliches Eigentum geltend machen, das zur Erkennungsmarke wird. Der Leibjodel wird für sich behalten und mit dem Tabu des Eigenbesitzes belegt, was sich heute im Autorenrecht der volkstümlichen Komponisten juristisch geregelt wieder findet.

Die funktionale Gebundenheit des Jodels als *Eintreibeli* oder *Melkerlied* brauchen wir hier nicht noch einmal zu erörtern. Er wurzelt im Brauch und in der Arbeit.

Wo das gesellige Beieinandersein im Wirtshaus, bei Alpfesten, nach getaner Arbeit oder beim „Gradhabe“ sich spontan ergibt, wird das Jodeln in Gruppen gepflegt und im Rundgesang zu ganzen *Jodelabend*en ausgeweitet<sup>301</sup>, an denen die Sänger sich gegenseitig in der Solostimme abwechseln und nicht selten eigentliche *Jodelwettgesänge* austragen. Die Wettkampffidee wird übrigens bei den modernen Jodlerfesten in institutionalisierter Form mit Notengebung und Preisverleihung beibehalten und weitergeführt.

Das Wettkampfmäßige des Jodelgesanges finden wir in der einfacheren Form der *Huim*-(*Huije*)-*Rufe*, die im Appenzell, im Toggenburg und im Kanton Schwyz als Herausforderungsrufe zum Zweikampf gelten. Sie werden in hoher Stimme kurz

<sup>300</sup> Vgl. Alfred Tobler, 1903 (wie Anm. 161), p. 91, 93.

<sup>301</sup> Vgl. Q 323 und 424–426.

intoniert und auf der zweiten tief erdröhnenden Silbe beendet.<sup>302</sup> Ausführlichere *Sängerwettstreite* werden u. a. auch aus Domat (GR) im Zusammenhang mit dem Falsettsingen zur Vesper berichtet. Man nannte sie dort „falze bordone“. Um einen Sänger auszuschalten, stimmten die Sänger in ihrem Ehrgeiz und ihrer Neckerei so hoch an, daß nur die höchsten Stimmen mitkamen.<sup>303</sup>

Der Jodel trägt aber unter anderem auch die *integrativen Merkmale* der „gemütlichen“ Stimmung und des Zusammengehörigkeitsgefühles, indem die Sänger sich einer Gesinnungsgruppe verbunden fühlen, wie dies etwa ein Soldat aus dem Zweiten Weltkrieg berichtet:

Das Männerchor- wie auch das Jodellied wurde fast täglich gepflegt. Das gab guten Kitt, wir wußten daß wir zueinander gehörten und so ertrugen wir mit Leichtigkeit all die stürmischen Tage und Wochen.<sup>304</sup>

Dieses durch Jodeln zum Ausdruck gebrachte „Wir-Gefühl“ erfährt, vor allem in patriotischen und nationalen Strömungen, aber auch in der Idee des Heimatschutzes eine zunehmende Intensivierung und Hand in Hand damit eine neue funktionale Bestimmung, die wir noch eingehender behandeln werden.

Die einzelnen Funktionen, die wir hier beschrieben haben, verharren noch in den ursprünglichen Bindungen des volksmusikalischen Brauchtums. Der Jodel bleibt hier noch „angewandte Musik“. Wenn auch – wie R. Weiss meint – „die Tonmagie in der heutigen Volksmusik nur noch in Resten faßbar“ ist, bleibt der Jodel doch weiterhin dadurch gekennzeichnet, daß er dem Brauch und damit der „Gemeinschaft“ und Tradition dienstbar bleibt, solange er als Brauchelement innerhalb des Volkslebens noch eine bestimmte Funktion hat.<sup>305</sup> Wir bezeichnen diesen ursprünglicheren Jodel, Kuhreihen, Löckler, Jauchzer oder Jodelruf als primärfunktional. Sie sind, wie wir gesehen haben, Bestandteil der mündlichen Überlieferung, zweckentsprechend, brauchtums- oder handlungsgebunden und der Form nach nicht streng determiniert. Das Musikgut wird von Brauchtumsträgern am „richtigen Ort“, zur „richtigen Zeit“ ausgeführt, gesungen in ad-hoc zusammengetretenen Gruppen, die nicht organisiert sind. Jene spontan gebildeten Jodler-Gruppen zielen in ihrer Improvisationspraktik nicht auf ein theoretisches Durchdringen ihres Musikbrauches.

<sup>302</sup> Vgl. J. Winteler: Der Huim-Ruf. – Schweizer. Archiv f. Volkskunde 1, 1897, p. 245 f.; A. Schaller-Donauer: Kampfruf. – „Jujuu“. – Schweizer. Archiv f. Volkskunde 3 1913, p. 16 f. und A. Tobler, 1903 (wie Anm. 161), p. 105.

<sup>303</sup> Vgl. dazu: Rätoromanische Volkslieder. 1. Folge: Die Lieder der Consolaziun dell' olma devoziusa, hrg. von A. Maissen und W. Wehrli, Basel 1945, 1. Teil, p. XLIII.; vgl. ebenso oben S. 196. Eine weit ernsthaftere Ausprägung, dem Ansatz nach wohl eine konvergente Erscheinung, findet sich bekanntlich bei den „Sängerduellen“ der Eskimos.

<sup>304</sup> -oh-: Unser Jodellied im Aktivdienst. – Eidg. Schwingen-, Hornusser- und Jodler-Zeitung 34, 1940, No. 18, p. 186.

<sup>305</sup> Vgl. Richard Weiss: Volkskunde der Schweiz. Erlenbach/Zürich 1946, p. 224.



# XI. ZUR GESCHICHTE DES JODELLIEDES UND DER JODELLIEDKOMPOSITION

## 1. Das Jodellied

Unsere Untersuchung zum Kuhreihen hat ergeben, daß dieser eine spätere textliche Tropierung zu einer vorhandenen Jodelmelodie darstellt, d. h. mit anderen Worten, die textlosen Kuhreihen und Jodel sind älter als die wortbezogenen. Doch gibt es neben dieser Tropierung weitere Entwicklungen, die den reinen Jodel zwar in seiner Selbständigkeit belassen, aber diesen mit irgendeinem Volkslied verbinden, so daß den einzelnen Liedstrophen ein kurzer *Vorjodel* und *Gegenjodel* vorausgeht, ein *Zwischenjodel* eingeführt oder ein *Nachjodel* angehängt wird.<sup>306</sup> Wir bezeichnen diese Verbindung von Volkslied und einzelnen Jodelteilen, wie es sich allgemein eingebürgert hat, als *Jodellied*.

Das Jodellied dürfte eine analoge Weiterbildung in der Art des Löcklers sein. Vergleichen wir den weiter oben aufgezeichneten „Ho-sä-sä“-Löckler aus Muotathal<sup>307</sup> mit dem Entlebucher Kuhreihen aus Huttwil<sup>308</sup>, so sehen wir, daß der gesprochene Lockruf, erweitert durch die Namen der „Chuoleni“, noch von einem Strophenlied umrahmt wird und im Anschluß daran den selbständigen Jodel bringt. Wir kennen den Entlebucher Kuhreihen unter dem Titel eines „Alpenliedes“ durch H. Zschokke (1797), allerdings ohne den Schlußjodel.<sup>309</sup> In diesem Falle ist der beigefügte Jodel nach dem Beleg von E. Seemann erst eine später hinzugekommene Erweiterung, und es scheint, daß der Kuhreihen entweder auf einen unterlegten Text gesungen wurde oder mit einem Volkslied eine Verbindung eingehen konnte, wie wir es im vorliegenden Beispiel belegt haben:

Beisp. 50

### Entlebucher Kuhreihen

Q 29 1928

Lied

U - se - n Ät-ti dass er tä - ti mit dem Chüe-li

und dem Stier-li vor das gan - ze Länd-li här.

[Ruf:] Hä, ha, Chuoleni, ho, ho, laxä  
chommit alli zuo, sa, sa, sa!

<sup>306</sup> Zu den Bezeichnungen Vor-, Gegen- und Nachjodel vgl. man Q 450, 502, 515, 527.

<sup>307</sup> s. im Kap. VI., S. 145, Beisp. 18.

<sup>308</sup> Aufgezeichnet von E. Seemann, August 1928: Schweizer. Volksliedarchiv 24001 (= Q 29).

<sup>309</sup> Heinrich Zschokke: *Meine Wallfahrt nach Paris*. Bd. 2. Zürich 1797 (Faltblatt im Anh. = Q 29a).

Lied

Er chan Chü-be-li, Brän-te - li ma - che, s'brucht e Mä zu söl - li - ge Sa - che Mÿ  
Ä - ti isch gar e bra - ve Mä, so ma nid gschwind fin - de chä.

[Ruf:] Laxä! Christe, Mans, Ruodi, Xaveri!

Jodel

Hul je du li dli dli di hi ri - ha hul dje du li dli dli hul dje ri di ri

(310)

Der Lockruf „Hä, hä, hä, Chuoleni, ho, ho, laxä, chommit alli zuo, sa, sa, sa!“<sup>310</sup> erscheint als textliche Ausweitung des einfachsten Ho-Rufes zusammen mit dem angehängten Jodel und wird nun zusätzlich mit einem Strophenlied erweitert. Daraus ergibt sich folgendes Verlaufsprinzip<sup>311</sup>:

Lied	(1. Zeilenpaar der 1. Strophe)
Löckler	(allgemeiner Lockruf)
Lied	(2. Zeilenpaar zur 1. Strophe)
Löckler	(Namennennung der einzelnen Kühe)
Jodel	(Reihen der Kühe)

Der Brauch, ein Lied im Wechsel zu einer Jodelmelodie zu singen, scheint sich vom Kuhreihen her ganz allgemein auf jede Art von Volksliedern ausgedehnt zu haben und dürfte bereits um 1800 herum weit verbreitet gewesen sein. A. Lewald beschrieb in seinem Reisebericht, wie um 1824 in der Umgebung von Wien jedes Lied mit einem „Jodeler“ endete.<sup>312</sup> Was dort bis in die Städte vorgedrungen war, galt wahrscheinlich bald auch für die Schweiz. Denn neben dem Betruf, von dem man weiß, daß er häufig mit einem Freudenjauchzer als Anhängsel beendet wird, kennen wir in der Kuhn-Wyss'schen Sammlung von 1818 auch Schlußjauchzer zu Kuhreihen oder Volksliedern.<sup>313</sup> Es liegt auf der Hand, mit der Zeit einen angehängten Jauchzer durch eine entfaltetere Jodelmelodie zu ersetzen.

<sup>310</sup> Wie Anm. 308, Q 29; die zwei weiteren Strophen s. dort.

<sup>311</sup> Man vgl. dazu die bereits erwähnten Gestaltungsmöglichkeiten der Lockrufe und Kuhreihen, so der gewöhnliche Ho-Ruf (s. oben S. 196), der textlich tropierte Ho-jo-Ruf „chomm wädli“ (oben S. 197), der Ho-jo-Ruf mit angehängter, textloser Kuhreihenmelodie (oben S. 145) und der kurze Jodelruf, verbunden mit Lockruf und textloser Reihenmelodie (oben S. 152); dazu nun die Variante mit dem eingeschobenen Lied (s. auch Q 529).

<sup>312</sup> s. oben, Anm. 12, S. 88.

<sup>313</sup> Vgl. die Sammlung von Schweizer-Kuhreihen und Volksliedern, mit Musik. 3. sehr verm. und verb. Aufl. Bern 1818, p. 21 f. („Entlebucher Kühreihen“), p. 39 („Der Hochzyter“).

Die Jodellieder (in der welschen Schweiz auch als Jodelchansons bekannt) sind meistens nach dem Titel des Liedes benannt, seltener nach den ‚Gattungs‘-Bezeichnungen wie „Gsätzli“, „Stomperli“ und „Ruggusserli“. Mit „Gsätzli“ ist im eigentlichen Sinne die Liedstrophe gemeint<sup>314</sup>, der jeweils im Wechsel ein Jodelrefrain folgt. Die Bezeichnung ist synonym zu Jodellied und gilt nach den Quellen v. a. für die Kantone Solothurn, Bern und Luzern. Auf die Unsicherheiten im Gebrauch der Bezeichnung „Ruggusserli“ haben wir bereits hingewiesen. Unter dem „Ruggusserli“ kann nämlich nicht nur ein (Natur-)Jodel verstanden werden, sondern ebenso ein Jodellied aus dem Appenzell.<sup>315</sup> „Stomperli“ dagegen sind kurze Spruchliedchen mit neckischem Inhalt, die meist in zweizeilige Strophen gefaßt sind; sie entsprechen ungefähr dem „Schnadahüpferl“, werden oft wechselweise zwischen einem Solo-Sänger (Lied) und dem Jodelchor (Refrain) gesungen und bilden innerhalb des appenzellischen Rundgesangs (als Red und Antwort) ein geselliges Dialogstück nach einem bereits erklungenen Jodel oder Jodellied.<sup>316</sup> Das Sololied mit angehängtem chorischen Jodelrefrain ist — wie wir bereits auch beim „Tratzliedli“ gesehen haben — eine recht häufige Praktik, die sich besonders an allgemeinen Jodelabenden spontan ergibt.<sup>317</sup> Auch Tanzliedchen mit einem Jodel als Anhängsel sind für Appenzell einige Male belegt. Sie werden meist zur Streichmusik, bestehend aus zwei Geigen, einem Cello, einer Baßgeige und einem Hackbrett, gesungen und getanzt.<sup>318</sup>

Das Jodellied kann im allgemeinen solistisch von einem einzelnen oder von mehreren im Chor gesungen werden. Ist das letztere der Fall, so wird das Lied zuerst von einem Vorsänger vorgetragen, darauf antworten mehrere Stimmen mit dem nachfolgenden Jodel im Chorrefrain. Auch der umgekehrte Fall ist möglich: der Vorsänger stimmt einen Solo-Jodel an und der Chor setzt darauf mit der Liedstrophe ein.<sup>319</sup>

Die ersten Jodellieder sind in der Kuhreihen-Sammlung von 1818 enthalten, so das Lied „Uf de Berge-n-isch gut lebe“<sup>320</sup> neben dem Appenzeller-Lied „Bin i nit

<sup>314</sup> Vgl. Schweizer. Idiotikon. Wörterbuch der schweizerdeutschen Sprache. Bd. 7/8. Frauenfeld 1909, Sp. 1577 ff.

<sup>315</sup> Vgl. Q 387, 403, 452, 513, 514; dazu auch A. Tobler, 1903 (wie Anm. 161), p. 74 ff; s. auch Josef Pommer: 444 Jodler und Juchezer aus Steiermark und dem steirisch-österreichischen Grenzgebiete, gesammelt von J. P'. Wien 1901, p. 246. Dort findet sich ein Jodellied unter dem Namen „Rugguggu“. Die Herleitung des Wortes aus dem frz. „roucouler“ (rucksen, girren) oder aus dem Lockwort „ruck use“ müßten noch weiter abgeklärt werden; vgl. dazu Jos. Schleer: Vom Rugusen und Löcklen vor hundert Jahren. — Zeitglocken 6, 1927, No. 13, p. 98.

<sup>316</sup> Vgl. die „Stomperli“: Q 353, 377, 409, 454, 455, 468, 484, 495.

<sup>317</sup> Vgl. Q 393, 424–426, 455, 495, 497.

<sup>318</sup> Vgl. Q 350, 381, 420, 421, 480.

<sup>319</sup> Vgl. die verschiedenen Gestaltungsmöglichkeiten in Q 393, 424, 426, 452, 455, 495, 497 (Sololied + Jodelchor/Solojodel + Chorlied).

<sup>320</sup> Sammlung von Schweizer-Kuhreihen und Volksliedern, 1818 (wie Anm. 127), p. 82 ff.

e lustige Schwyzerbue“, das aus dem kleinen Almanach von Nicolai<sup>321</sup> stammt. Das erste ist bezeichnenderweise eine Tiroler-Melodie, die – wie J. R. Wyss berichtet „auch bey uns gar häufig gesungen wird, und zu welchen ein vaterländischer Text von Vielen gewünscht werden mochte“. <sup>322</sup> Der Tiroler-Melodie wurde einfach ein von G. J. Kuhn neu gedichteter Text unterlegt. Auch hier macht sich demnach der Einfluß des österreichischen „Jodlers“ auf das Jodellied in der Schweiz schon früh bemerkbar.

Um die gleiche Zeit begann der St. Galler und Hofwiler Komponist und Musiklehrer Ferdinand Fürchtgott Huber (1791–1863) Volkslieder für die Veröffentlichung zu bearbeiten und auch einzelne Jodellieder zu komponieren: so den „Kühreihen zum Alpaufzug auf die Alp im Frühling“<sup>323</sup> mit einem Zwischenjodel und in der letzten Auflage der Kühreihen-Sammlung den „Kühreihen der Oberländer“, „Des Kühers Frühlingslied“ und eine ganze Reihe ähnlicher Lieder mit einem ausgestalteten Jodelteil.<sup>324</sup> Damit gilt F. F. Huber mit Recht als eigentlicher Begründer des komponierten Jodelliedes.

## *2. Unspunnen – Von der Wiederbelebung des Gesanges im 19. Jahrhundert zur Jodelliedkomposition*

Die Jodelkomposition ist in den Anfängen aufs engste verbunden mit der „Sammlung von Schweizer-Kühreihen und Volksliedern“. Druckte man in der ersten Auflage nur die Melodien mit den mehr oder weniger verbesserten Texten ab, so begnügte man sich damit in der nächsten Auflage nicht mehr. Einzelne Lieder wurden nun mit einer Klavierbegleitung versehen und zum Teil auch neu komponiert. Damit wollten die Herausgeber einen eigenen Beitrag zur Rettung des „eigenthümlichen Gesanges“ bezwecken:

Sollte dadurch etwa hier oder da bey einem Freunde unseres Vaterlandes der fromme Wunsch entstehen, daß unser Volk *anders* und *besser* singen, und sein Gesang nicht bloß dem Ungefähr überlassen werden möchte, so hat der Verfasser diesen Wunsch nicht nur längst und laut geäußert, sondern auch selbst den Versuch gemacht für das Volk andere, und wills Gott auch bessere Lieder zu dichten, als seine gewöhnlichen sind.<sup>325</sup>

<sup>321</sup> Eyn feyner kleyner Almanach vol schönerr echterr liblicherr Volkslieder, lustiger Reyen unndt kleglicher Mordgeschichte, gesungen von Gabriel Wunderlich ..., hrg. von Daniel Seuberlich, ... Berlin und Stettyn, verlegt Friedrich Nicolai, Jg. 1: 1777, p. 147 ff.

<sup>322</sup> Sammlung von Schweizer-Kühreihen, 1818 (wie Anm. 127), p. IX.

<sup>323</sup> ibd., p. 79 ff.

<sup>324</sup> Sammlung von Schweizer-Kühreihen und Volksliedern. Recueil de ranz de vaches et chansons nationales de la Suisse. 4. verm. u. verb. Aufl. Bern 1826, p. 8 ff.

<sup>325</sup> Sammlung von Schweizer-Kühreihen und alten Volksliedern, 1812 (wie Anm. 127), p. VI (Vorbericht von G. J. Kuhn, 1811).

Das Sammeln von Volksliedern wurde damals auch verstanden als Volksliedpflege und stand noch in unmittelbarem Zusammenhang mit der aufklärerischen Bewegung des ausgehenden 18. Jahrhunderts, die ‚unsittliche‘ Lieder zu verbieten trachtete. Damals waren die Lieder allerdings noch absichtsvolle Kunstprodukte, die – wie die „Schweizerlieder“ nach 1770 – von Literaten geschaffen wurden und sich zum fleißigen und arbeitsamen Landmann herabließen, um damit das Ständebewußtsein und die vaterländische Gesinnung zu wecken.<sup>326</sup> Erst im Jahre 1805 gab das erste Alphirtenfest zu Unspunnen bei Interlaken den Anstoß zu einer wirklichen Volksliedersammlung, den „Acht Schweizer-Kühreihen mit Musik und Text“ (Bern 1805). Zwar entsprach sie keineswegs den Anforderungen einer ‚unverfälschten‘ Liedersammlung, denn in den „ausgearteten und entstellten“ Texten trachtete man „sowohl den Verstand als den Vers und Reim der Worte wieder herzustellen, ohne jedoch den ländlichen einfachen Sinn und Geist der Lieder zu verletzen“<sup>327</sup>. Die Sammlung war eine Gabe der ‚gebildeten‘ Gesellschaft an das einfache Volk, wuchs aber mit der letzten Ausgabe von 1826 zu einer derart kostbaren Publikation heran, daß sie schwerlich vom ‚Volk‘ erstanden werden konnte. Die zweisprachige Auflage diente in erster Linie dem Fremdenverkehr. Sie sollte das Augenmerk des Reisenden vermehrt auf die einheimischen Sitten und Gebräuche lenken. Gleichzeitig mußte man aber feststellen, daß diese im Schwinden begriffen waren. Die Wiederbelebungselle mit dem Zwecke, den Gesang und das musikalische Brauchtum vermehrt zu pflegen und teils wieder neu einzuführen, zeitigte einen ersten Höhepunkt im Unspunnen-Fest von 1805. Das Fest war hervorgegangen aus den verschiedensten patriotischen Strömungen, die auch die Wiederbelebung alten Brauchtums veranlaßten. Das große Nationalfest auf dem Marsfeld in Paris zur Erinnerung an den Fall der Bastille vom 14. Juli 1790 weckte auch in der Schweiz das Interesse an ähnlichen Volksfesten. Man besann sich wieder auf die Kraftspiele der ‚alten‘ Schweizer. Die Fünfkampf-Spiele (Weitsprung, Schnellauf, Steinstoßen, Schießen und Ringen) gehen nach H. G. Wackernagel vermutlich bis ins 14. Jahrhundert zurück, denn schon um 1300 sah sich der Rath von Luzern veranlaßt, das Turnieren, Schießen und Steinstoßen auf dem Gottesacker zu verbieten.<sup>328</sup> Die Nationalfest-Idee faßte erstmals in den Märztagen 1798 bei der Feier für die helvetische Verfassung im neugeordneten Staat wieder Fuß und fand Aufnahme im Programm

<sup>326</sup> Vgl. die bibliogr. Angaben in Anm. 110, oben S. 119.

<sup>327</sup> Vgl. Acht Schweizer-Kühreihen, 1805 (wie Anm. 127), p. I (Vorbericht).

<sup>328</sup> Vgl. H. G. Wackernagel: Die Freiheitskämpfe der alten Schweizer in volkskundlicher Beleuchtung. — Schweizer Archiv f. Volkskunde 46, 1949/50, H. 2., p. 72 f; C. Pfyffer: Der Kanton Luzern. Bd. I. St. Gallen 1848, p. 343. — Vgl. auch M. Soder: Verschwundenes Brauchtum. — Volkskunde 26, 1936, H. 8/9, p. 63 f.: „1642 versammelte sich das junge Volk in der ‚Ey‘ ussen zu einem Dorf und Tanz; als Spiele werden erwähnt Schwingen und Steinstoßen.“ (Chorgerichtsmanuale von Oberhasli).

der neuen Regierung, die bestrebt war, die „Olympiade der Alphirten“ wieder einzuführen. Weil der Krieg ausbrach, mußte das Fest vom 12. April 1799 wieder abgesagt werden.<sup>329</sup> Da die Idee aber bereits Wurzeln geschlagen hatte, wurde sie einige Jahre später vom bernischen Schultheißen N. F. von Mülinen wieder aufgegriffen und vom Oberamtmann Thormann in Interlaken, von Professor Sigmund von Wagner, vom Dichter-Pfarrer J. G. Kuhn und vor allem vom Kunstmaler F. N. König tatkräftig unterstützt.<sup>330</sup> Eine Beschreibung des „Festes der schweizerischen Alpenhirten“ als Beilage zu den Gemeinnützigen Schweizerischen Nachrichten, sowie die Eröffnung einer Subskription warben um die Gunst weiter Kreise.<sup>331</sup>

Am Fest, das am 17. August 1805 zu Ehren Berchtold V., des Gründers der Stadt Bern, an dessen Namenstag stattfand, zählte man über 3000 Besucher. Neben den Berner Patriziern fanden sich aus dem Auslande zahlreiche Fürsten, Grafen, Barone „und mehr als hundert andere fremde Herren und Damen von Distinktion“ ein.<sup>332</sup> So wurde es in erster Linie ein Fest für die oberen Gesellschaftsschichten und nicht fürs Volk. Die Stadt-Magistraten hatten dafür zu sorgen, Unannehmlichkeiten in Interlaken „durch Abhaltung des Bettelgesindes, welches sich zum Fest hinaufschleichen wollte“, mit „angemessenen Polizeyanstalten“ zu verhindern.<sup>333</sup> Nach P. Geiger bleibt es aber zweifelhaft, ob für die Verbreitung der Lieder im Volke wirklich etwas getan wurde, denn nach den Berichten über jene Veranstaltungen war es im wesentlichen ein „Volksfest ohne Volk“, bei dem allenfalls der Geschmack der obern Stände am einfachen Volkslied geweckt werden konnte, von wo er mit der Zeit auch wieder ins Volk hinuntersickerte.<sup>334</sup>

Das Unspunnen-Fest wurde verschiedenen Zwecken dienstbar gemacht: So sollte es nach den Revolutionsjahren die Oberländer, die durch die Kantonseinteilung der Helvetik von Bern abgetrennt waren, wieder stärker an ihre alte Obrigkeit binden. Indem die Städter der Landbevölkerung Spiele und Volksbelustigungen mit der Geste des Herablassens gewährten, wollte man aber nebenher auch den Fremdenverkehr fördern. Mit Genugtuung nahm man in der Schlußabrechnung zur

<sup>329</sup> Zur Geschichte des Unspunnen-Festes vgl. man H. Spreng: Die Alphirtenfeste zu Unspunnen 1805 und 1808. Berichte, Dokumente, Lieder und Bilder, hrg. von H. S. Bern 1946, p. 5 ff.

<sup>330</sup> *ibid.*, p. 6.

<sup>331</sup> Das Fest der schweizerischen Alpenhirten, das in dem Bernischen Oberamt Interlaken den 17. August 1805 gefeyert werden soll. Beilage zu No. 98 der Gemeinnützigen Schweizerischen Nachrichten, hrg. von Dr. Höpfner, 20. Brachmonat 1805. – Sigmund von Wagner: Anzeige der Eröffnung einer Subscription, für jedermann, zu Antheilnehmung an der Stiftung des Schweizerischen Alpen-Hirtenfestes ... Beide Aufsätze sind wieder abgedruckt bei H. Spreng, 1946 (wie Anm. 329), p. 11–14, p. 15–16.

<sup>332</sup> Vgl. den Bericht der Hergangenheit des Hirtenfestes zu Unspunnen. Bern 1805, p. 11 ff. In: Sammlung aller Lieder, Gedichte und andern Schriften auf das schweizerische Alphirten-Fest zu Unspunnen im Kanton Bern. Bern 1805 (Teil 7).

<sup>333</sup> *ibid.*, p. 4.

<sup>334</sup> P. Geiger, 1912 (wie Anm. 113), p. 111 f.

Kenntnis, daß zwischen Thun, Lauterbrunnen, Grindelwald und Meiringen durch diese Veranstaltung „wenigstens eine Summe von eintausend Louisd'or“ „in baarem Geld zurückgeblieben“ sei.<sup>335</sup> Die Ehrengabe, für den besten Alphornbläser ein Widder, war berechnet, Schafzucht und Weberei im Berner Oberland voranzutreiben: „Die Absicht war, diesen Widder auf der Stelle scheren zu lassen, und den oberländischen Landleuten, durch die Menge und Schönheit des Wollenraubs, einen Beweis zu geben, was für ein großer Vortheil es sey, die spanische Schafrace in unserm Land einzuführen.“<sup>336</sup> Im Interesse der Wehrbereitschaft wurden den Schützenmeistern neuartige Stutzer abgegeben, und drei Schulmeister wurden samt ihren Mädchenhören für ihre Darbietungen mit Silbermedaillen, Geld und Liederbüchern ausgezeichnet.<sup>337</sup> Die Preisgewinner im Steinstoßen erhielten einen Kühergürtel, ein Käppchen und eine Lacktasche von englischem Leder (!), während Knaben und Mädchen sich um die gedruckten Lieder rissen, die als Flugblätter von Sigmund v. Wagner persönlich verteilt wurden. Jedes versprach, nächstes Jahr auch mitzusingen.<sup>338</sup>

Das Unspunnen-Fest, zu dem alle schweizerischen Alphirten eingeladen waren, welche sich entweder im Alphornblasen, Schwingen, Steinstoßen oder Schießen geübt hatten, nahm das musikalische Brauchtum in den Dienst des „Wiederaufblühens des wahren Schweizerischen Gemeingeistes“, zur Erhaltung der „einfachen Sitten“, der „Schweizerischen Tugend“<sup>339</sup>, des Fremdenverkehrs und der Versöhnung von Stadt und Land. Diese idealen, politischen und wirtschaftlichen Bedürfnisse schlossen sich — nach E. Ermatinger — bei der etwas „theatralischen Schau- stellung schweizerischen Volkslebens zu einem nicht durchaus einheitlichen Bunde“ zusammen, „und es stand der Empfindsamkeit der Zeit nicht gar wohl an, daß sie sich zum Vorspann rein geschäftlicher Interessen hergeben mußte“.<sup>340</sup> Und mit dem Vorspann: „Wecket die Töne / Froher Vergangenheit, / Ehret die Spiele / Uralter Zeit“, einem „Lied zu singen bey dem Wettkampf der Alphörner und bey der Erneuerung der alten schweizerischen Spiele“<sup>341</sup>, wurde dieses ‚alte‘ Brauchtum zuvor in einem prunkvollen Festzug vorgeführt. Nach dem Bericht von Madame de Staël waren die jungen Bauern in alten Kostümen, wie vor fünfhundert Jahren gekleidet, und die Zeit schien darin stillgestanden zu sein. Die Reflexion über das

<sup>335</sup> Vgl. Bericht der Hergangenheit des Hirtenfestes, 1805 (wie Anm. 332), p. 24; s. auch die Finanzabrechnung Ms. Mül. 577, No. 9, Burgerbibliothek Bern.

<sup>336</sup> Bericht der Hergangenheit des Hirtenfestes, 1805 (wie Anm. 332), p. 23.

<sup>337</sup> ibd., p. 13

<sup>338</sup> ibd., p. 17, 13.

<sup>339</sup> ibd., p. 12.

<sup>340</sup> Emil Ermatinger: Dichtung und Geistesleben der deutschen Schweiz. München 1933, p. 548.

<sup>341</sup> Das Lied stammt von der Dichterin Harnes und wurde zur Melodie „Freut euch des Lebens“ gesungen; s. Sammlung aller Lieder, Gedichte und andern Schriften, 1805 (wie Anm. 332), 3p. (Teil 4).

Phänomen des Historismus scheint in ihren Worten geradezu vorausgenommen: „Une histoire, toujours la même, ne semble qu'un seul moment dont la durée est de plusieurs siècles.“<sup>342</sup>

Die mit der Vergangenheit sich identifizierende Denkweise stellte sich auch im weiteren Verlauf des Festes als gepflegte Unmittelbarkeit zur Schau: aus den Büschen von oben wurde der Festumzug mit einem „lieblich gesungenen *Kuhreyhen* und *Jauchzen* empfangen, die mitgebrachte Musik wechselte ab, desgleichen die Sänger und Sängerinnen, nachdem sie ihren angewiesenen Standplatz eingenommen hatten“<sup>343</sup>. Den Anfang der Spiele machten die Alphornbläser, von denen allerdings nur zwei erschienen waren.

Es wurde bereits 1805 der Musikfolklore die Idee, ‚altes‘ Brauchtum zu retten und schaustellerisch zu pflegen, auf diese Weise mit zweckgerichteten Volksliedersammlungen eingepflanzt. Indem man ‚Urtümliches‘ vortäuschte und in ästhetisierend-volkstümlichen Neukompositionen ‚hohes Alter‘ prätendierte, ergab sich zwangsläufig eine neue „Existenz von Folklore“. Die primäre Zweckgebundenheit des bäuerlichen Musizierens wurde jedoch darin umfunktioniert: Verwendete man früher den Kuhreihen und das Alphorn zum Herbeilocken oder zur Beruhigung des Viehs, so wurden sie nun unter dem Einfluß naturphilosophischer, politischer, wirtschaftlicher und touristischer Nebenabsichten zur Schau getragen, bäuerliches ‚Musikleben‘ wurde zur volkstümlichen Attraktion. Kuhreihen, Alphornspiel und Tänze wurden auf Bestellung vorgeführt, nach den Leistungen taxiert und damit der ursprünglichen Zweckbestimmung enthoben. Das Vorführen kommerzialisierte sich in der Folge mehr und mehr. Möglicherweise waren am Anfang auch sozio-ökonomische Probleme ausschlaggebend – man denke etwa an das Bettelblasen. Doch Volkslied- und Volkstanzbegleitung, zu praktischer Hausmusik arrangiert, – wir konnten es bereits in der zweiten Auflage der Kuhreihensammlung feststellen – verpflanzten die traditionelle Hirtenmusik in die fremde Umgebung der Städte, so daß selbst Kuhreihen und Jodel, durch Koloratursopranen ausgeführt, im Konzertsaal erklangen. Vom Bearbeitungssystem der Volkslieder blieb ein kleiner Schritt zu den im volkstümlichen Tone imitierten und komponierten Hirtenliedern. Ihre ersten Schöpfer waren, wie bereits erwähnt F. F. Huber und G. J. Kuhn, die den Volksliedton in eigenen Kompositionen und Gedichten übernahmen und dem Volke durch ihre Sammlungen wieder zuführten.

Im Jahr 1808 wurde das zweite Unspunnen-Fest abgehalten. Ursprünglich bestand der Plan, dieses ‚Volksfest‘ alle Jahre zu feiern. Doch schon aus einem Brief an den Altschultheißen von Mülinen geht hervor, wie der Subskriptionsbetrag zur

<sup>342</sup> Anna Louise Germaine de Staël-Holstein: De l'Allemagne. Liège 1830, p. 138 (Oeuvres complètes, 10/11) Chapitre XX: „La fête d'Interlaken“.

<sup>343</sup> Bericht der Hergangenheit des Hirtenfestes, 1805 (wie Anm. 332), p. 8; vgl. auch das Bild von F. N. König, Anh. Beil. 6, S. 259.



Deckung der Kosten hinter den Erwartungen zurückgeblieben, so daß sich der Kleine Rath von Bern genötigt sah, den vorhandenen £ 400.— noch weitere £ 400.— beizufügen. Zugleich erging wiederum der Wink an den Oberamtmann von Interlaken, „daß vermittelt dessen (i. e. des Betrags) für gute Polizey überhaupt und namentlich gegen den Bettel werde gesaget werden zumalen Betteley bey einer solchen Gelegenheit einzig vermögend ist, die guten Eindrücke und Folgen zu zerstören, die man sich von diesem Fest versprechen möchte“.<sup>344</sup> Hand in Hand mit diesem zweiten Alphirtenfest gingen die „Vorschläge zur Aufmunterung des Alphorns, und Wiederbelebung des Gesanges auf dem Lande“ durch den Kunstmaler F. N. König (1765–1832).<sup>345</sup> „Das allmähliche Absterben des Alphorns dieses einfachen aber charakteristischen Instrumentes“ wird „dem Verfall der Sitten seit der Revolution“ zugeschrieben. König machte den Vorschlag, Alphörner gratis zu verteilen und Kurse unter der Leitung des Komponisten F. F. Huber durchzuführen. „Da der Landman im allgemeinen nichts thut, als was er muß, oder was ihm Gewinn bringt“, meinte König, es werde „nothwendig und zweckmäßig seyn Prämien zu ertheilen; und bey Gelegenheiten den besten Zöglingen lucrative Vorteile zu gestatten.“<sup>346</sup>

Die Alphornkurse fanden daraufhin zum erstenmal in den Jahren 1826 und 1827 auf Veranlassung von Landammann von Mülinen in Grindelwald statt. Durch H. Szadowsky wissen wir, daß dabei dreistimmige „Jodler“ nach gedruckten Liedblättern einstudiert wurden.<sup>347</sup> Nach dem Älplerfest von 1869 in Siebnen, wo bereits 15–20 Bläser anwesend waren, wurden von Zeit zu Zeit Wettblasen veranstaltet. Bald nach dem Ersten Weltkrieg griffen O. Fr. Schmalz, einer der Gründer des Eidgenössischen Jodlerverbandes, und der Musikdirektor J. R. Krenger die Idee wieder auf und organisierten in regelmäßigen Abständen Alphornkurse, so daß aufgrund der institutionalisierten Ausbildung am Zentralkurs im Schnittweierbad, am 3. Mai 1959, bereits 95 Teilnehmer anwesend waren. Nach Angaben von Theo Wickihalder, Alphorn-Obmann des Nordostschweizerischen Verbandes, soll es heute in der Schweiz rund 500 aktive Alphornbläser geben. Davon sind jedoch nur fünfzehn Prozent Bauern.<sup>348</sup>

<sup>344</sup> Vgl. im Anh. S. 251 den Brief des „Schultheiss und Staats Rath des Kantons Bern an den Hgl. alt Schultheissen Von Mülinen“ vom 25. Juli 1808, Ms. Mül. 577, No. 9, Burgerbibliothek Bern, (= Anh., Beil. 1a).

<sup>345</sup> Vgl. Ms. Mül. 577, No. 9, Burgerbibliothek Bern; s. den ganzen Bericht als Textbeilage im Anh., S. 252–253, Beil. 1b.

<sup>346</sup> *ibid.*, Anh. S. 252.

<sup>347</sup> Vgl. H. Szadowsky, 1868 (wie Anm. 18), p. 302; s. auch oben S. 90.

<sup>348</sup> Vgl. Alphornstunde im Walde. — Wir Brückenbauer 33, 1974, No. 14, vom 5. April, p. 7. — Eine Zusammenstellung der Alphornkurse und -wettkämpfe findet sich bei A. L. Gassmann: 's Alphornbüechli. Blast mir das Alphorn noch einmal. Zürich 1938, p. 9 ff.

Ebenso ist die Verbreitung des Jodelgesanges auf die Unspunnen-Feste und auf den von F. N. König 1808 eingereichten Vorschlag zur Belebung des Gesanges auf dem Lande zurückzuführen. König stellte fest, wie der Anspruch von Seiten der Kunstmusik für die Landbevölkerung zu hoch sei. Dem hätte man mit geeigneten einfachen Liedern abzuhelpfen:

Allein die heütige Musik, sowohl in Hinsicht der Komposition, als auch des Vortrags ist keineswegs geeignet, sich dem einfachen Gemüthe empfänglich zu machen vielweniger noch Sin dafür bey andern zu erweken.

Als Lösung bot König folgende Ratschläge an:

Das erste ist: Prämien allen denen Landschulmeistern zu ertheilen, die das Gesang bis auf einen gewissen Grad fördern und in Aufnahme bringen. (...)

Das zweyte Hülfsmittel wäre das Militair. (...)

Da jeder Ort des Kantons ... seine Mänliche Jugend nach der Hauptstadt spendet, um daselbst den Militair-Unterricht zu genießen, so kan diese Gelegenheit am schiklichsten benutzt werden, dem Gesang eine ausgedachte und zwekmäßige Richtung zu geben. (...)

Neben diesem politischen Vortheil reiht sich noch der moralische. (...) Durch sorgfältig gewählte, geistliche und weltliche Lieder würden jene in Schwang gehende unsittlichen verdrängt werden, welche Leztere gewiß vieles zur Unsittlichkeit auf dem Lande beytragen.<sup>349</sup>

Diese Schrift macht deutlich, daß die Wiederbelebung alter Volksbräuche nicht ohne moralisch-sittliche Belehrung vor sich geht. Durch diese ‚politische‘ Verquikung wurde der Gesang zum patriotischen Gesinnungsträger bis auf den heutigen Tag und ist somit geschichtlich tief verankert. Städter und ‚Gebildete‘, in naiver Weise der Aufklärung verpflichtet, glaubten sich ins Denken des Landvolkes hineinzuversetzen und konnten oder wollten ihre eigene Befangenheit nicht durchschauen. Musiker und Komponisten – heute vielfach Konservatoriumsabsolventen – verherrlichen mit ihren Jodelliedern das Landleben und den Bauernstand, so daß es kaum verwundert, wenn – wie H. Bausinger meint – das von außen gesetzte Rollenspiel übernommen wird und die Verklärung durch andere zur eigenen Selbstverklärung führt.<sup>350</sup> Das Rollenspiel, das von der regierungsrätlichen Obrigkeit den Landleuten zugedacht blieb, läßt sich am besten aus der Rede des Oberamtmannes von Interlaken entnehmen. Diesem diene das Unspunnen-Fest von 1808 mit all den volkstümlichen und musikalischen Veranstaltungen in erster Linie der propagierten Land-Stadt-Politik:

Städter liebet den Landmann als euren Ernährer! Landleute liebet den Städter und den Regenten als eure Beschützer!

<sup>349</sup> Den ganzen Bericht als Textbeilage im Anh., S. 252–253. (Zitate, S. 252, 253.)

<sup>350</sup> H. Bausinger: Volkskunde. Von der Altertumsforschung zur Kulturanalyse. Berlin–Darmstadt 1971 (Das Wissen der Gegenwart), p. 193.

Bewohner dieser Paradiesischen Hirtenwelt gebt euren Brüdern das Beyspiel und die Lehr, daß nur Unschuld und Einfalt der Sitten Völker beglücken und Staaten erhalten.<sup>351</sup>

Im Dienste dieses „reinen, geläuterten, schweizerischen Gemeinsinns“ ertönten darauf die alten Kuhreihen (Jodel), Volkslieder und Kuhns Gesänge. Damit drang der Jodel in der stilisierten und zum Teil bereits komponierten Form, zum Zwecke des Kultes helvetischer Heimat, ins Bewußtsein breiterer Volksschichten. Ziel des Volksfestes war es, die „verschiedenen Volksklassen aller Cantone“ zu vereinigen, nähere Verbindungen unter ihnen zu schaffen, die Eintracht zu fördern, indem man die alten Spiele, Sitten und Gebräuche wiederaufleben ließ und den Gesang unter dem Volke richtungsweisend zu veredeln suchte.<sup>352</sup>

Solche Festveranstaltungen, aber auch das Vorbild der appenzellischen Landsgemeinde, fanden alsbald Nachahmung in der ganzen Schweiz. Sängervereine wurden gegründet mit der Aufgabe, die Feste zu verschönern. Am 4. August 1825 kam dann das erste Sängerfest, das als eigentliches Leitbild aller späteren Sängerfeste galt, auf Anregung des appenzellischen Sängervereins in Speicher und auf dem Vögeliseck zustande. Initiant war der Appenzeller Pfarrer Samuel Weishaupt (1798–1874), der selber mehrstimmige Lieder sammelte, Gesangschulen und -vereine gründete und vor allem auch zahlreiche Gesänge H. G. Nägelis (1773–1836) im Volke bekannt machte.<sup>353</sup> Weitere Sängerfeste folgten 1826, 1827, 1836, 1842 und 1843. Am Fest von 1843 erfolgte zugleich die Gründung des eidgenössischen Sängervereins. An ihm sollen insbesondere die Appenzeller mit ihren Jodeln den ‚Nerv‘ der eidgenössischen Versammlung getroffen haben. Ihre Jodelliedkompositionen gingen vor allem auf Joh. Heinrich Tobler von Wolfhalden (1777–1838) zurück, der in der Zeit zwischen 1808 und 1828 zahlreiche Lieder mit angehängtem Jodel komponierte.<sup>354</sup> In diesen frühen Chorliedern spielte der – meist noch in tiefer Lage – angehängte stilisierte Jodel bereits eine bedeutende Rolle. Komponisten wie F. F. Huber, M. Brunner, Joh. K. Tobler, J. H. Ambühl. u. a. m. symbolisierten damit die später als besonders „schweizerisch“ befürwortete „Eigenart“.<sup>355</sup> Es waren meist mehrstimmig gesetzte gemischte Chöre mit einer Solojodelstimme

<sup>351</sup> Vgl. Sigmund von Wagner: Das Hirtenfest zu Unspunnen, oder die Feyer des fünften Jubiläums der schweizerischen Freyheit. Bern 1808, p. 7.

<sup>352</sup> Vgl. das Programm für das Hirtenfest zu Unspunnen auf den 17. August 1808, abgedruckt in H. Spreng, 1946 (wie Anm. 329), p. 37.

<sup>353</sup> Vgl. A. Tobler: Sang und Klang aus Appenzell. 2. Aufl. Zürich–Leipzig 1899, p. III; s. auch Karl Nef: Die ersten Gesangsfeste in der Schweiz. – Schweizer. Musikzeitung und Sängerblatt 39, 1899, No. 1, p. 1–3; No. 2, p. 9–11.

<sup>354</sup> Vgl. u. a. Q 343 f., 353, 350, 430, 576.

<sup>355</sup> Vgl. Q 330, 332, 337, 346, 401, 429, 438, 457, 486, 509, 566 (Jodelliedkompositionen von F. F. Huber); Q 336, 354, 363, 395, 405, 406, 472, 574 (J. H. Ambühl); Q 362, 416, 437, 501 (M. Brunner, J. G. Tobler, J. J. Schoch, J. Baumann); Q 481 f. (J. K. Tobler); vgl. auch im Anhang das Verzeichnis von Jodellied-Komponisten, unten S. 254 f., Beil. 2a.

nach dem Vorbild von Ferdinand Huber, von dem zu Anfang der vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts die „Sechs fünfstimmigen Kuhreihen“ (Felix Mendelssohn gewidmet) in St. Gallen verlegt wurden. Die Liedmelodie ist dabei von einer Solostimme gesungen, während die vier übrigen Stimmen auf Jodelsilben begleiten.<sup>356</sup> Der Liedtext kann aber auch von dem vierstimmigen Chor vorgetragen werden, über dem sich eine freie mit Jodeltönen durchbrochene Solostimme bewegt.<sup>357</sup>

Die Jodelgesänge wurden im 19. Jahrhundert aber auch an Alphirtenfesten anlässlich von Schwingkämpfen gepflegt, so in Bern (1824), Zürich (1857), im Emmental, in Entlebuch, in der Innerschweiz und Ostschweiz. Insbesondere übernahmen die Turnvereine das Jodeln und Alphornblasen zur festlichen Untermalung der Nationalturntage. Die großen „Schanzschwinget“ in Bern, die immer von Musik und Tanz begleitet waren, entwickelten sich allmählich zu eidgenössischen Veranstaltungen. So bezeichnete man das Schwingfest von 1873, zu dem auch die Turner eingeladen waren, zum erstenmal als „eidgenössisch“. „Nun folgten die eidg. Schwingfeste 1875 in Signau, 1883 in Bern, 1887 in Lausanne und Bern, sowie 1888 in Biel, wo den 64 Sennen bereits 48 Turner gegenüberstanden. In den Festberichten wurden immer wieder die willkommenen und unterhaltenden Darbietungen der Jodler, Alphornbläser und Fahnenschwinger lobend erwähnt.“<sup>358</sup> Als Folge solcher Anlässe bildeten sich allmählich einzelne Jodlergruppen im Mittelland und in den Städten. Am Eidgenössischen Schwing- und Älplerfest von 1889 in Zürich (!) verzeichnete man als Mitwirkende zwei Jodlergruppen aus Diemtigen und Trub, 7 Einzeljodler, 8 Alphornbläser und 8 Fahnenschwinger.<sup>359</sup> 1895 wurde schließlich der Eidgenössische Schwingerverband im „Café Born“ in Bern gegründet, am selben Ort, wo sich 15 Jahre später, am 8. Mai, 64 Jodler aus allen Teilen der Schweiz zur Gründung einer Schweizerischen Jodlervereinigung zusammenfinden sollten. Die enge Verbindung zwischen Jodlern, Alphornbläsern, Schwingern, Fahnenschwingern und Hornussern kommt auch heute noch in der offiziellen „Eidg. Schwinger-, Hornusser- und Jodlerzeitung“ zum Ausdruck. Sie erschien erstmals 1907 und soll nun eine Auflage von 15 000 erreicht haben.<sup>360</sup> Daß das Reinvermögen durch die Zeitung — laut Tätigkeitsbericht von 1970 — auf über Fr. 100 000 angestiegen ist, wird als Bestätigung für die Richtigkeit des eingeschlagenen Weges empfunden.<sup>361</sup>

Zwischen 1889 und 1910, dem Gründungsjahr der „Schweizerischen Jodlervereinigung“, wurden acht Eidg. Schwing- und Älplerfeste veranstaltet, an denen

<sup>356</sup> Vgl. z. B. Q 346.

<sup>357</sup> Vgl. z. B. Q 509.

<sup>358</sup> Vgl. Eidgenössische Schwing- und Älplerfeste. In: 50 Jahre Eidgenössischer Jodlerverband 1910–1960, hrsg. vom Eidg. Jodlerverband. Thun 1960, p. 142.

<sup>359</sup> ibd., p. 143.

<sup>360</sup> Rudolf Bögli: Eidg. Schwinger-, Hornusser- und Jodlerzeitung. In: 75 Jahre Eidgenössischer Schwingerverband 1895–1970. Hrsg. vom Eidg. Schwingerverband. Siebnen 1970, p. 146.

<sup>361</sup> ibd., p. 146.

jeweils verschiedene Jodlergruppen anwesend waren. Die „Stadtojoler“ sind schon aus jener Zeit bekannt und finden sich vor allem in den Städten Zürich, Bern, Schaffhausen, Basel und Winterthur.<sup>362</sup> Doch schon früher, um die Mitte der achtziger Jahre, wurde das Jodellied im Turnverein „Alte Sektion“ Zürich gepflegt. Gustav Schlegel und sein Bruder Robert fanden sich mit ihren Turnkameraden Jean Eigenheer, Alex Forster und Jean Bühler zu einem ersten Jodler-Quintett der Turner zusammen. Da sie alle bekannte Schwinger und Turner waren und an den verschiedenen Veranstaltungen die Kameraden mit Jodelgesängen erfreuten, fand das Beispiel bald in andern Turnvereinen, wie Neumünster, Winterthur, Klein-Basel, Seebach, Veltheim u. a. m. Nachahmung. Das später (1894/95) offiziell gegründete Jodler-Quintett der „Alten Sektion“ Zürich trat unter der Leitung von Konrad Goetsch verschiedene Male in der Öffentlichkeit zur Unterhaltung auf, so an der „Seldwyler Messe“ 1895 in der alten Turnhalle, am Sechseläuten des gleichen Jahres und am Eidg. Schützenfest vom 30. Juli bis 8. August 1895. Mit dem Zuzug eines weiteren Sängers erhielt die Gruppe den endgültigen Namen „Jodler-Sextett des Turnvereins Alte Sektion Zürich“, der auch beibehalten wurde, nachdem der Kreis auf zehn und mehr Mitglieder angewachsen war. Die Mitglieder waren keine Bauern, sondern meist einfache Arbeiter, Beamte und selbständig Erwerbende.<sup>363</sup> Damit war das Jodeln auch unter Städtern heimisch geworden und fand als betont ‚schweizerisches Brauchtum‘ mit eigener Tradition bei jeder größeren Feier weite Beachtung.

### *3. Der Eidgenössische Jodlerverband*

Die Hundertjahrfeier des Unspunnenfestes im Jahr 1905 belebte von neuem die ‚alte‘ Idee der schweizerischen Kampfspiele, stand nun aber ganz im Zeichen der Heimatschutzbewegung. Die Wiederbelebung der „alten Sitten“ konnte als abgeschlossen betrachtet werden. Nach der erfolgten nationalen Erstarkung galt es nun das Bestehende zu schützen, zu etablieren und zu verteidigen. Das historische Selbstbewußtsein war nun in breite Volksmassen eingepflanzt. Nach der 600-Jahrfeier zum Bestehen der Eidgenossenschaft im Jahre 1891 erstarkte das allgemein historische Interesse. Die Breitenwirkung der Geschichtsschreibung nahm ihren Aufschwung. 1893 wurde das Historische Museum in Bern gegründet, und 1902 trat ein Gesetz zur Erhaltung der Kunstaltertümer und Urkunden in Kraft. 1904 wurde

<sup>362</sup> Vgl. Eidgenössische Schwing- und Älplerfeste, 1960 (wie Anm. 358), p. 143.

<sup>363</sup> Zur Geschichte dieser Jodler-Gruppe vgl. man die Festschrift: 50 Jahre Jodler Sextett des Turnvereins „Alte Sektion“ Zürich. Jubiläumsschrift, verfaßt von Heinrich Maurer. Zürich 1945, p. 9 ff.

der Deutschschweizerische Sprachverein gegründet. „Der stärkste Ausdruck für die Hinwendung zu einer konservativen, antiquarisch-besitzfreudigen Geschichtspflege war aber die *Heimatschutzbewegung*, die im Berngebiet zugleich einer Mundartliteratur den Weg bahnte und bewußte Pflege der Mundart neben der hochdeutschen Schriftsprache populär zu machen suchte.“<sup>364</sup> Die Gründung der Schweizerischen Vereinigung für Heimatschutz fiel mit dem Unspunnen-Fest von 1905 zusammen. Zweck der Vereinigung war es, „die Schweiz in ihrer natürlichen und geschichtlich gewordenen Eigenart zu schützen“, „das gesunde, natürliche Empfinden des Volkes zu erhalten“, sowie auch „die heimischen Gebräuche, Trachten, Mundarten und Volkslieder“ lebendig zu erhalten.<sup>365</sup> Es war die Zeit, wo die Wandervogel-Bewegung auch in der Schweiz Interesse fand. Im Jahre 1906 wurde ein Aufruf zur Sammlung von Volksliedern durch die Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde erlassen; eine Kommission gründete das Volksliedarchiv in Basel mit dem Ziel, die „unabweisbare und heilige Pflicht“, das „von den Vätern ererbte Volksgut“ zu wahren und nicht in Vergessenheit sinken zu lassen.<sup>366</sup> So kann es nicht erstaunen, daß sich im Zuge dieser allgemeinen und in die Breite gehenden Heimatschutzbewegung die schon vorhandenen Jodlergruppen zur „Pflege und Verbreitung des alten Schweizerjodels in den Grenzen unserer Heimat, sowie Mitarbeit im Schwingerverband“ zusammentaten.<sup>367</sup> Initianten der Schweizerischen Jodlervereinigung (SJV) waren der „bernische Jodlervater“ Oskar Friedrich Schmalz (1881–1960), der Gründer des Schwingerklubs Zürich und Leiter des Jodler-Quintetts „Alte Sektion“ Albert Gut und Ernst Flückiger aus Bern. Die 1912 beschlossenen Statuten umschreiben das Anliegen der Jodler wie folgt:

Die schweizer. Jodler-Vereinigung hat zum Grundton die Liebe zum Vaterlande, die Wahrung alter schweizerischer Eigenart und schweizerischen Volkstums. Ziel unseres Strebens ist also Erhaltung, Pflege und Förderung unserer nationalen Eigentümlichkeiten: Jodeln (Einzeljodeln und Jodeln im Strophenliede) und Alphornblasen.<sup>368</sup>

Der Mitgliederbestand setzt sich aus Einzeljodlern, Gesellschaften (Gruppen, Quartetten etc.), Alphornbläsern, Freunden und Gönnern zusammen. Aufgenommen werden kann nur jeder in bürgerlichen Rechten und Ehren stehende Schweizerbürger (!).<sup>369</sup> Das institutionalisierte Jodeln wurde somit zu einem integrierenden

<sup>364</sup> Vgl. dazu das Kapitel: „Heimatschutz und Klassenkampf“. In: Hans von Greyerz: Nation und Geschichte im bernischen Denken. Bern 1953, p. 264 ff; (Zitat: p. 265).

<sup>365</sup> Vgl. Heimatschutz 1, 1905/06, No. 1, s. p.

<sup>366</sup> Vgl. A. Geering: Zur Orientierung über das Schweizer. Volksliedarchiv. Abgeordnetenversammlung der Schweizer. Geisteswissenschaftlichen Gesellschaft. Locarno 11. X. 1958, p. 1 (Vervielfältigung).

<sup>367</sup> Vgl. 50 Jahre Eidg. Jodlerverband 1910–1960, hrg. vom Eidg. Jodlerverband. Thun 1960, p. 12.

<sup>368</sup> Statuten der schweizerischen Jodler-Vereinigung vom 4. Febr. 1912, p. 1, § 1.

<sup>369</sup> ibd., p. 2, § 4.

Vehikel, die nationalen Gefühle und Regungen in der volksmusikalischen Wir-Gruppe zu stärken, zu bewahren und nach außen hin zu behaupten. Von Anfang an wurde eine Jodlerchronik geführt, wurden jährliche Beiträge erhoben, Jodlerkonzerte veranstaltet, Kampfrichter zur Bewertung der Darbietungen bestimmt, Jodler-, Alphornbläser- und Dirigentenkurse durchgeführt, Festreglemente erlassen, und im Jahre 1928 trat man einstimmig der Schweizerischen Trachtenvereinigung bei, die damals auf ihr zweijähriges Bestehen zurückblicken konnte. Diese Trachtenvereinigung übernahm von nun an die Leitung der Unspunnen-Feste (1946, 1955, 1968). Das einstige Ideengut der „Herren von Bern“ war nun volkstümlich geworden. Die Jodlertracht wird zum eigentlichen Ehrenkleid erhoben: mit Hut oder „Chüejerschäppi“, die Hände beim Jodeln in die Taschen gesteckt und breitspurig dagestanden, auf diese Weise wird der einfache Bauer im Sonntagsklischee „nationaler Eigentümlichkeit“ verklärend besungen.<sup>370</sup> Auslandschweizergruppen wurden gegründet: in Buenos Aires (1924), Paris (1924), Lyon (1925), in Amerika, Australien; sogar bis nach Hong Kong wird das „image“ des selbstzufriedenen Schweizerbauern getragen. Ein Blick ins angebotene Répertoire der Schweizerischen Gesellschaft volkstümlicher Autoren, Komponisten und Verleger (AKV) – seit 1926 – zeigt die volkstümlichen Komponisten von einer idealisierenden und nationalen, den Bauernstand verherrlichenden Textgestaltung. Jodellieder wie „Der Chüejerstand“, „Buurebluet“, „D'r Geißbueb“, „Alpauzug“ u. a. m.<sup>371</sup>, bekunden als „Klänge der Heimat“ eine verfremdete Gegenwelt, darin – meist Angestellte und Arbeiter aus der Stadt – einer ländlichen, vergangenen Lebenswelt nacheifern und mit den Jodelliedern vorwiegend den Küher- und Sennenstand besingen. Erst neuerdings ist man bestrebt, durch Themenerweiterungen in den Texten den Eindruck etwas aufzuheben, daß Stadtjodler weiterhin jenes Hirtenleben preisen, das sie nur vom Hörensagen kennen.

Die Schweizerische Jodlervereinigung (SJV) faßte schon bei ihrer Gründung mehrere Jodlergruppen zusammen und änderte 1924 den Namen in Schweizerischer Jodlerverband (SJV), ab 1932 in Eidgenössischer Jodlerverband (EJV), in dem heute 14573 Mitglieder in 657 Gruppen oder Klubs eingegliedert sind.<sup>372</sup> Um die Pflege der traditionell bearbeiteten oder volkstümlich komponierten Lieder, Jodelgesänge und Tänze bemühen sich heute verschiedene Interessengruppen. Es sind dies vor allem die Schweizerische Vereinigung für Volkslied und Hausmusik, die Schweizerische Trachtenvereinigung, der Eidgenössische Jodlerverband zusammen

<sup>370</sup> Vgl. etwa die Stadtjodler vor dem Bundeshaus auf dem Plattenumschlag: Jodlerklub Echo vom Bantiger, Bern. Tell 1245, 45 EP.

<sup>371</sup> v. a. im Verlag der Schweizer. Gesellschaft volkstümlicher Autoren, Komponisten und Verleger.

<sup>372</sup> Vgl. 50 Jahre Eidg. Jodlerverband, 1960, p. 72 ff., 98 ff.; Wir Brückenbauer 33, 1974, N. 20, p. 9.

mit der Jodler-Dirigentenvereinigung, die Schweizerische Gesellschaft volkstümlicher Autoren, Komponisten und Verleger und die Vereinigung Schweizerischer Volksmusikfreunde.

Ein Musikarchiv im Schloß Utenberg (Luzern) sammelt alle Jodellieder, Heimattheaterstücke, Handschriften von volkstümlichen Dichtern und Komponisten und Lehrmittel für den Jodelgesang. Ihm angegliedert ist eine „Jodlerstube“ und das Trachtenmuseum. Das Archiv wies schon im Jahre 1955 1 455 Jodelliedkompositionen auf; zehn Jahre später waren es bereits 1941 ‚Werke‘.<sup>373</sup> Laut einer Zusammenstellung aus dem Jahre 1950 wurden insgesamt 738 urheberrechtlich geschützte Werke an 13 398 Aufführungen von verschiedenen Jodlerklubs ausgeführt. Die Zahl dürfte sich heute, wenn man Radio und Fernsehen miteinrechnet, um ein Vielfaches erhöht haben, wenn man bedenkt, daß allein schon am Eidgenössischen Jodlerfest in Freiburg (1971) 618 Jodellieder, Chöre, Duette oder Einzelgesänge zur Aufführung gelangten.<sup>374</sup> Nach unserer Zusammenstellung<sup>375</sup> zählen wir seit F. F. Huber, rund 100 volkstümliche Jodelliedkomponisten, von denen in regelmäßigen Abständen einzelne Jodellieder erschienen sind und noch erscheinen. Der Großteil dieser Komponisten entstammt der zwischen 1880 und 1910 geborenen Generation, gehört somit in die Zeit der Heimatschutzbewegung. Nur wenige Komponisten sind nach 1925 geboren.

Erstaunlich bei diesem regen Musikbetrieb bleibt, daß die Musikwissenschaft und Volksforschung sich um die damit zusammenhängenden Probleme und Aufgaben bis jetzt kaum bemüht haben. Indem sie sie in die Trivialmusik einreichte, entzog sich die Musikwissenschaft der Aufgabe, diese Produktionen und den damit verbundenen Musikbetrieb zu analysieren.

<sup>373</sup> Vgl. Bärghlueme 1, 1955, p. 9; 75 Jahre Eidgenössischer Schwingerverband 1895–1970. Hrg. vom Eidg. Schwingerverband. Siebnen 1970, p. 249.

<sup>374</sup> Vgl. die Zusammenstellung der am 15. Eidg. Jodlerfest gesungenen Lieder im: Festbericht des 15. Eidg. Jodlerfestes, vom 2., 3., 4. Juli 1971 in Freiburg, p. 37 ff.

<sup>375</sup> Vgl. im Anh. das Verzeichnis der Jodellied-Komponisten, S. 254f., Beil. 2a.



#### 4. Die Jodelliedkomposition im 20. Jahrhundert

Nach Max Lienert, dem wir hier in der Einteilung folgen, lässt sich die Entwicklung der Jodlerbewegung in drei Perioden gliedern<sup>376</sup>:

- a) 1905 bis ca. 1930: Die Zeit der Wegbereiter und der Schaffung des neuen Jodelliedtypus, des „Klubliedes“.

In die Zeit fällt die Gründung des Jodlerverbandes und — wie bereits erwähnt — der Aufruf zur Sammlung schweizerischer Volkslieder. Diese wurden in der Folge bearbeitet und vielfach mit neu komponierten Jodelrefrains versehen. Nach Lienert ist für die Anfängerzeit die tiefe Lage des Jodels noch kennzeichnend, die sich erst mit der Herausarbeitung einer Jodeltechnik bis zum f und g hinaufschwang. Neben den Jodelbearbeitungen der alten Volkslieder wurden aber auch die ‚alten‘ *Naturjodel* zusammengetragen. Mit Naturjodel wird fortan jener Jodel bezeichnet, der nach mündlicher Überlieferung im freien Vortrag gesungen wird, im Gegensatz zum *Jodellied*, das, nach Partitur einstudiert, auswendig vorgetragen wird. Unter Jodellied versteht der Eidgenössische Jodlerverband das „neue Jodellied“, welches wir zur Verständigung mit Jodelliedkomposition bezeichnet haben.

Die ersten Neuschöpfungen aus der Zeit der Verbandsgründung kamen vor allem durch die enge Zusammenarbeit zwischen J. R. Krenger (1854–1924) und O. F. Schmalz (1881–1960) zustande. Sie erfreuten sich innerhalb der Jodlergruppen großer Beliebtheit und kamen als Volks- und Jodelliedsammlung in sieben Bändchen der Reihe „Bi üs im Bärnerland“ (Müller & Schade AG, Bern) zwischen 1913–1931 heraus.<sup>377</sup> O. F. Schmalz, der Gründer des Jodler-Quintetts Stalden i. E., bezweckte mit dem Verlegen solcher Lieder die Idee, „dem bei uns in allen Tälern und auch sonstwo gesungenen, durchaus ‚heimischen‘ Tirolerjodellied eine *Anzahl von biesigen Jodelliedern entgegenzusetzen*“.<sup>378</sup> Nach dem Tode von J. R. Krenger begann Hedy Schmalz, die ihr musikalisches Rüstzeug, Harmonie- und Kompositionslehre, am Berner Konservatorium mitbekam, die Melodien ihres Gatten auszusetzen. Allmählich erschienen auch neue Komponistennamen, wie Buri, Bühler,

<sup>376</sup> Max Lienert: Unser Liedgut — Unsere Komponisten. In: 50 Jahre Eidgenössischer Jodlerverband 1910–1960. Thun 1960, p. 108–123.

<sup>377</sup> Vgl. dazu das Werksverzeichnis von O. F. Schmalz, resp. J. R. Krenger in O. F. Schmalz (wie Anm. 378), p. 106.

<sup>378</sup> O. F. Schmalz und der heimatliche Jodelgesang. Hrg. vom Eidg. Jodlerverband und Bernisch-Kantonalen Jodlerverband. Thun 1951, p. 91; s. darin auch die Biographie des Komponisten und das Werkverzeichnis.

Flückiger, Herzog, Pfister, Leuthold, Schweingruber, Wyttenbach, Müller-Egger u. a. m.<sup>379</sup>

b) 1930–1950: Die Zeit des großen Aufstiegs und der Blüte; das „neue Jodel-  
lied“.

Die Naturjodelchöre verbreiteten sich zusehends, vor allem unter dem Einfluß der Appenzeller. Eine lebhafte Liedproduktion von Dichterkomponisten setzte ein, und der Solo- und Duett-Jodel erfreute sich regeren Zuspruchs. Seit dem Urheber-Rechtsschutz (Suisa) nahm die Zahl der Jodelliedkompositionen ständig zu, und es erschienen neue Jodelchöre in romantischer Chorliedmanier von R. Fellmann. Noch während des Zweiten Weltkrieges verfaßte R. Fellmann zusammen mit A. L. Gassmann, O. F. Schmalz und W. Hunziker die „Schulungsgrundlage für Jodlerinnen und Jodler“ (hrsg. vom Eidg. Jodlerverband, Baar 1943). Darin sind einzelne gesangstechnische Erläuterungen, „Rahmengesetze“ für eine normierte Vokalisation und charakteristische Übungsbeispiele gegeben, denn: „Nicht nur der Kunstgesang bedarf der Weiterbildung, der Ausbildung der Stimme und der Vortragskunst, — auch unser volkstümlicher Gesang, der Jodelgesang.“<sup>380</sup> Die Schulungsgrundlage erlebte bis 1962 vier Auflagen und wurde durch M. Lienert mit einem Anhang zu den Fragen der Atemtechnik, Kopfstimmschulung und Höhenlage erweitert.

Nach dem Zweiten Weltkrieg veröffentlichte Jakob Ummel teils gesammelte, teils selbstkomponierte „Gsätzli“, Einzel- und Duett-Jodel.<sup>381</sup> Die Handharmonikabegleitung fand wiederum vermehrtes Gefallen.

In der Ostschweiz war es vor allem E. Grolimund, der als Autodidakt eine große Anzahl Solo- und Duettlieder mit Handorgel- oder Klavierbegleitung für Jodlerinnen geschrieben hatte. Weitere Komponisten traten ins Rampenlicht: V. Schneider, E. Märki, H. W. Schneller und J. Hübscher — die drei letzteren erhielten ihren Theorie- und Klavierunterricht an Konservatorien —, J. Cléménçon, J. Düsel, E. Herzog, M. Huggler, H. Schweingruber, J. Waespe u. a. m.

c) ab 1950: Die Zeit der Nachlese.

M. Lienert beklagt einen zunehmenden Mangel an Neuerscheinungen, ein auffallendes „Ausgeschriebensein“, ein „Auf-die-Seite-schieben“ des bewährten Liedgutes

<sup>379</sup> Vgl. Ernst Sommer: Das Bernische Jodelliedgut und seine Schöpfer. In: 50 Jahre Bernisch-Kantonalen Jodlerverband 1917–1967. Hrg. vom Bernisch-Kantonalen Jodlerverband. Bern 1967, p. 114. Zu weiteren Angaben der einzelnen Komponisten vgl. man im Anh. das Jodellied-Komponistenverzeichnis, S. 254 f.

<sup>380</sup> R. Fellmann: Schulungsgrundlage für Jodlerinnen und Jodler. Hrg. vom Eidg. Jodlerverband. 4. Aufl. Baar 1962, p. 2.

<sup>381</sup> Vgl. die Reihe: „Mir Jodellüt“; im Selbstverlag, Bern (Originalkompositionen für Einzeljodler und Duett-Jodler).

und das unschöpferische Nachahmen ausgetretener Pfade.<sup>382</sup> Dieser „Pessimismus“ erweist sich allerdings zehn Jahre später, im Blick auf die erfolgreich durchgeführten Eidgenössischen Jodlerfeste<sup>383</sup> und anwachsenden Liedblätter-Ausgaben, gegenstandslos.<sup>384</sup>

Eine etwas jüngere Generation trat in Erscheinung, ohne neue Anstöße mitzugeben. Im wesentlichen blieben die Themen der Liedtexte und die Kompositionsart dem Alten verpflichtet. Unter den ‚jüngeren‘ Komponisten traten vor allem A. von Allmen, B. Häner, W. Hofer, J. Marty, E. Sommer, A. Stähli, Th. Schweizer in den Vordergrund. Diese Komponisten gehören einer Generation an, die heute in den Fünffzigern ist. Nachwuchskomponisten scheinen sich bishin noch wenige profiliert zu haben. Sie sind vermutlich eher unter den rund 1000 Ländlerkapellen in der Schweiz zu finden, wo sie an der instrumentalen Volksmusik mehr Gefallen haben.

<sup>382</sup> M. Lienert, 1960 (wie Anm. 376), p. 113.

<sup>383</sup> Die 15 Eidg. Jodlerfeste waren in Basel (1924), Luzern (1927), Zürich (1930), Interlaken (1933), Solothurn (1936), Zürich (1939), Luzern (1944), Bern (1949), St. Gallen (1952), Freiburg (1955), Olten (1958), Luzern (1962), Thun (1965), Winterthur (1968), Freiburg (1971), Aarau (1975).

<sup>384</sup> Vgl. unter anderem die Serien: „Klänge der Heimat“ des Verlages Schweiz. Gesellschaft volkstümlicher Autoren, Komponisten und Verleger (Auslieferung Müller & Schade AG, Bern) und „Neue Schweizerische Männerchöre mit Jodel“ (Gebr. Hug & Co., Zürich) neben unzähligen Liedblättern und Heften im Selbstverlag der einzelnen Komponisten. – Ein erstes Verzeichnis zu Jodelchören und -liedern s. bei A. L. Gassmann: Verzeichnis der Schweizer Jodelliteratur. – Eidg. Schwinger-, Hornusser- und Jodlerzeitung 20, 1926, No. 1–7, No. 13–15, No. 20–21; p. 15, 27, 55, 70–71, 86, 102, 190, 204–205, 221, 283, u. p. 294–295.

Wir beziehen uns im Versuch einer Kritik der Heimatideologie im wesentlichen auf die Lembergsche Theorie der ideologischen Systeme, wie wir sie im theoretischen Teil kurz skizziert haben<sup>385</sup>, sind aber im Hinblick auf die „Werturteilsfreiheit“ weniger optimistisch. Unsere Analyse wird daher in vielem die Züge einer „pragmatischen Ideologie-Analyse“ annehmen, deren Vorzug darin liegt, die Argumente der Heimatideologie kritisch zu beleuchten und von der von uns gesetzten Gegenposition aus eine Relativierung beidseitiger Standpunkte zu bewirken. Kritik sei hier verstanden als dialogisierendes Korrektiv und nicht als Angebot zwischen „wahr“ und „falsch“.

Da die Frage mit politischen, wirtschaftlichen und ideellen Problemen, Auffassungen und Sachverhalten verknüpft ist, scheint es uns empfehlenswert, anhand einiger Grundsituationen den allgemeinen Rahmen des Themas im Zusammenhang mit der Stellung der Volksmusik innerhalb der Gesellschaft zu umreißen, um im Anschluß daran die Auseinandersetzung mit dem „Mythos der Wiederbelebung“, der „musikalischen Bodenständigkeit“ und „Eigenart“ und dem Musikfolklorismus im allgemeinen vorzunehmen.

### *1. „Im Dienste der staatspolitischen Überzeugung“*

Wie Stadtpräsident Widmer von Zürich an der Schlußkundgebung des 30. Eidgenössischen Sängertages vor ca. 18000 Sängern und Zuhörern in seinem Grußwort bekundete, versteht er das Singen in engem Zusammenhang mit staatspolitischen Überzeugungen, da der Gesang das Gefühl des einfachen Mannes ausdrücke. Er sieht solche und ähnliche Festveranstaltungen als eine Hoffnung auf den Frieden in einem sich harmonisch entwickelnden Lande, betonte aber, daß das Singen freiwillig sei und weder verboten noch ausdrücklich befohlen werden könne. Der Zentralvorstand des Eidgenössischen Sängervereins, Max Diethelm, machte am gleichen Tage geltend, daß das Sängertum im Sinne des „Innenweltschutzes“ zur Hebung der Lebensqualität zu verstehen sei, durch die die „gesunde Volkskultur“ als „unkomplizierte und zugleich solide“ Grundlage des Staatswesens mehr Sorge und Sorgfalt verdiene.<sup>386</sup>

<sup>385</sup> Vgl. dazu den Abschnitt über Ideologiekritik in Teil 2, oben S. 38ff. und in Teil 1, S. 25f.

<sup>386</sup> Vgl. lt.: Singen im Dienste des „Innenweltschutzes“. – Tages Anzeiger 81, 1973, No. 122, vom 28. Mai, p. 17.

In ähnlicher Richtung zielte die Ansprache von Bundesrat R. Gnägi am 6. Unspunnen-Fest (1968). Nach seinen Äußerungen kamen 1805 Stadt und Land, Regierung und Volk zum erstenmal zusammen, „um sich bei den Hirtenspielen an ihre Bodenständigkeit und Verbundenheit zu erinnern und sich nach langer Überfremdung (gemeint ist die frz. Revolution; Verf.) wieder als Schweizer zu fühlen“. Die damaligen Standesunterschiede seien nun überwunden, und was heute eine, sei das „Erlebnis schweizerischer Eigenart“. Da „die Gefahr der Verflachung und Vermasung groß ist und da allzu oft materielles Denken im Vordergrund steht, wollen wir uns an die uns einigenden Kräfte erinnern“ und uns, „von der Liebe zur Heimat getragen“, besinnen auf „die unvergänglichen und bleibenden Werte unseres Vaterlandes“. Darum stehe das sechste Unspunnen-Fest im Zeichen der Freiheit, Einheit und Treue.<sup>387</sup>

Im Geleitwort zur Festschrift „50 Jahre Eidgenössischer Jodelverband“ umschrieb a. Bundesrat von Steiger den Stellenwert des Jodelgesanges als „Kundgebung unserer schweizerischen Heimatliebe“ wie folgt:

Seit der Gründung des Verbandes ist die Welt durch die pausenlose Entwicklung der Technik in eine Unruhe und Hast und durch die Diktaturen in ein politisches Fieber geraten, daß der Jodel und der Jodelgesang mit dem Heimatlied umso tiefere Bedeutung gewonnen haben. Je mehr der Natur durch Bauten und technische Errungenschaften Boden abgerungen wird, desto mehr hat das Herz das Bedürfnis nach Klängen der Freiheit. Je mehr Jazz, exotische Töne und Rhythmen im Schweizerland erschallen, umso größer wird der Wert des Jodels und des Jodelgesanges. Das Herz will noch etwas anderes als solche exotische Klänge hören. In den Tälern und Bergen der Schweiz ist der Jodel und der Jodelgesang immer noch das, was uns an unsere Freiheit mahnt.<sup>388</sup>

Der Redner des Unspunnen-Festes 1955, Bundesrat M. Feldmann, sah das Volksfest als „Dienst an der Heimat, an Volk und Vaterland“, verlangte aber, daß die Schweiz kein Museumsstück werde, „sondern eine lebendige Wirklichkeit, der Gegenwart und der Zukunft zugewandt“. <sup>389</sup> Gleichzeitig betonten die Gemeindepräsidenten von Interlaken, Matten und Unterseen in ihrem Willkommengruß, wie der „Unspunnengeist“, „heute zum Symbol der geistigen Landesverteidigung geworden“ sei. <sup>390</sup>

Die Idee der „geistigen Landesverteidigung“ – ursprünglich formuliert als Programm gegen den Nationalsozialismus – fand in einer Zusammenfassung als Programm Aufnahme in einem Aufsatz zu „Schutz und Pflege des Kulturlebens der Schweiz“ von W. Ammann. Angesichts der Drohung von außen sah man auch das Kulturleben der Schweiz in seiner „Eigenart“ gefährdet: „Geistige Landesverteidigung tut ebenso dringend not wie die militärische. Denn unsere geistige Unabhängigkeit

<sup>387</sup> Vgl. die „Ansprache von Herrn Bundesrat Rudolf Gnägi“. – Heimatleben 41, 1968, No. 6, p. 28f.

<sup>388</sup> Vgl. das Geleitwort zu: 50 Jahre Eidgenössischer Jodelverband, 1960, (wie Anm. 367), p. 5.

<sup>389</sup> Vgl. „Worte von Bundesrat Dr. Markus Feldmann“. – Heimatleben 28, 1955, No. 2, p. 127.

<sup>390</sup> H. Zollinger, W. Fuhrer und J. Wirth: Zum Willkomm! – Heimatleben 28, 1955, No. 2, p. 33.

ist heute eine Hauptvoraussetzung der politischen.<sup>391</sup> Das daraus hervorgegangene heimatideologische System muß primär als eine (notwendige?) Reaktion auf die nationalsozialistische Bedrohung gesehen werden, wurde dann in der nachfolgenden Zeit als Topos weitergepflegt und immer wieder als Gesinnungsanweisung hervorgebracht. Zur Mobilisierung der geistigen Abwehrkräfte zehrte das Ideengut sekundär aus den bereits bestehenden Strömungen der Heimatschutzbewegung, des „Unspunnengeistes“, usf. Die von politischer Seite formulierte „Landesverteidigung“ fand besonders in den folkloristischen Veranstaltungen ein bereitwilliges Mittel und ein traditionsstiftendes Interesse. Der Alphornbläser, Volksliedersammler und -komponist A. L. Gassmann meinte dazu:

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. (...) Es gilt, unser liebes, innigst geliebtes Schweizerländchen auf unsere Nachkommen rein und unverfälscht zu überliefern.<sup>392</sup>

1945 bekräftigte der damalige Bundespräsident Ed. von Steiger:

Gegen Verflachung, geistige Überfremdung (...) hilft ein wahres Volkslied und ein echter Jodel mehr als alle Theorie. Wenn Mißtrauen, Unzufriedenheit und Verdächtigungen die Luft verpesteten, was heilt dann besser als ein Jodel und ein Schweizerlied?<sup>393</sup>

Aus den von vorwiegend renommierten Politikern gemachten Äußerungen an musikalischen Volksfesten lassen sich mit einiger Vorsicht erste Hypothesen zu den Vorstellungen und Ideen, Werten und Normen der organisierten Musikgruppe formulieren.

a) Die ‚Heimatideologie‘ wird von den Regierungen befürwortet, gewünscht oder gefördert, um die verschiedenen Volksmusikgruppen als Mittel einzusetzen und zu steuern und dadurch die Leute zu einem national-politischen Zwecke zu integrieren.

b) Die auf dem Wege der Wiederbelebung, des Heimatschutzes und des volkmusikalischen Selbstverständnisses beruhenden Tendenzen nationaler Kohärenz boten, auf emotionalen Werten aufbauend, eine rasche und sichere Möglichkeit, durch die Pflege eines eigenen Gesinnungsnationalismus dem Nationalsozialismus zu begegnen.

c) In der Heimatideologie wird das Gefühl des „einfachen Mannes“ angesprochen. Mittel dazu sind: Betonung der ‚schweizerischen Eigenart‘ und der Liebe zur Heimat, Pflege von ‚unverfälschtem‘ musikalischem Brauchtum als Treue und Wahr-

<sup>391</sup> W. Ammann: Schutz und Pflege des Kulturlebens der Schweiz. – Die Schweiz, ein nationales Jahrbuch 7, 1939, p. 48, 51.

<sup>392</sup> A. L. Gassmann: Jodeln und Alphornblasen als Beitrag geistiger Landesverteidigung. Eidg. Schwingen-, Hornusser- und Jodlerzeitung 32, 1938, No. 46, p. 366.

<sup>393</sup> Vgl. 50 Jahre Bernisch-Kantonalen Jodlerverband 1917–1967. Hrg. vom Bernisch-Kantonalen Jodlerverband. Bern 1967, p. 30.

rung der alten Sitten, Schürung der emotionalen Abwehr gegenüber den Fremdeinflüssen und Forderung eines Beitrages zur „geistigen Landesverteidigung“ jedes einzelnen.

d) Das von politischen Rednern angebotene heimatideologische System schlägt sich partiell in den institutionalisierten Musikgruppen, in ihren Statuten, Protokollen und Gesinnungsvorstellungen nieder und stärkt das Wir-Gefühl der Jodler-Gruppen, da ihnen Anerkennung von außen zukommt.

e) Das heimatideologische Gedankengut wird – da es weitgehend eine eigene Bestätigung bedeutet – unkritisch und autoritätsgläubig übernommen und auf die musikalische Tätigkeit übertragen.

f) Bei Abklingen der Bedrohung durch das äußere Feindbild, wird das Ideengut noch weiter beibehalten und umfunktioniert: der Landesschutz wird zum „Innenweltschutz“ einer „gesunden Volkskultur“.

g) Die Heimatideologie zehrt in ihrer Grundvorstellung von einem historizistischen Weltbild im Glauben an die unvergänglichen Werte der alten Zeit und deren Bedrohung durch die moderne Technik und neuzeitliche Kultureinflüsse. Sie ist gleichzeitig eine Reaktion auf eine kulturpessimistische Identitätskrise, die mit der Flucht nach rückwärts verdrängt wird.

## *2. Identifikationsraum und Musik*

Diese vorläufigen Hypothesen mögen den Rahmen abstecken, innerhalb dessen wir unsere Untersuchungen weiterführen. Zwei Dinge sind für uns von Interesse: Der Bereich des Jodler-Selbstverständnisses und die Wirkung des musikalischen Materials auf die Jodlergruppen. Von großer Wichtigkeit scheint uns die Feststellung, daß der an sich textlose Jodel immer im Zusammenhang mit neu gedichteten Liedern auftritt, mit andern Worten, die Wirkungsweise der Musik steht in engem Verhältnis zu den Textinhalten, bzw. die Textinhalte bedienen sich der Jodelmelodik.

Wie wir anhand des Löcklers und des heimwehkranken Söldners bereits gesehen haben, ist die Wirkungsweise der Musik komplex. Die Frage, ob musikalisches Tonmaterial an sich ohne den Wortinhalt heimatideologischen Gehalt ausdrücken könne, ist zu verneinen.

Der volksmusikalische ‚Ausdruck‘ ist zu verstehen als der unbewußt oder bereits bewußt gewordene Träger einer gruppenbezogenen Information – gruppenbezogen insofern, als eine ethnomusikalische Lebenswelt innerhalb der heutigen, von Massenmedien getragenen und übergreifenden Musikkulturen nur einen Teilausschnitt umfaßt, gruppenbezogen aber auch insofern, als jedes traditionelle Musikgut in bestimmter Affinität zu dessen ‚Traditionskreis‘ steht. In jeder kulturalen Tätigkeit

äußern sich ja bestimmte überkommene und sich neu schaffende Werte und Normen, die sich in der Gesamtpraxis — in unserem Falle in der Musiktradition — mittels symbolhafter Zeichen, Konventionen und Spielregeln zu erhalten suchen. Das Erhalten des vorhandenen Musikbetriebes innerhalb eines Systems ist aber notwendig auf die praktische und ideelle Funktion der Musikträger und des Musikgutes angewiesen. Diese ideelle Funktion tendiert partiell dahin, daß Eigenverständnis einer Musikgruppe zu behaupten und sie gegen „Fremdeinflüsse“ abzuheben.

So existiert bis heute in gewissen Kreisen die Auffassung, daß etwa von Jazz- oder Zwölftonmusik eine „entartende“ Wirkung ausgehe, daß diese sich wider die Natur und wider die eigene Kultur stelle und eine Art physische Manipulation des Menschen bedeute. Daß solche Auffassungen sich jeweils auf keine experimentell gesicherten Fakten beziehen, muß hier nicht besonders betont werden. — In den meisten Fällen scheint es viel eher, daß die Auflehnung sich nicht in erster Linie gegen das Neue, das Unbekannte, das Nicht-Etablierte richtet, sondern vorwiegend als Verunsicherung des „Bewährten“ und der alten Orientierungsvorstellungen gilt. Erst daraus resultiert die Ablehnung des ‚Neuen‘. In diesem Sinne ist die Musik als ein Orientierungssystem, ein Symbol der Stabilität, der Ordnung und der „dauernden Werte“ begriffen, d. h. der Identifikationsraum des Sängers und des Musikers bezieht sich auf eine ganz bestimmte Vorstellung dessen, was ‚richtige‘ — eben eigene — Musik zu sein hat. Dem Klang wird damit direkt das Eigenverständnis einer Gruppe zugeschrieben, sowie etwa dem Jodelgesang in der Schweiz die Idee „Freiheit“ zuprojiert wird, weil sich der Jodler in erster Linie als ‚freier Schweizer‘ fühlt. Da Jodeln mit ‚Freisein‘ identifiziert wird, wird sowohl dieses wie jenes als Wertbegriff der Eigengruppe in einer systemstabilisierenden Ordnung verteidigt.

Dem Musikgut als solchem kann eine Wirkung — seien wir etwas vorsichtig — nur zukommen, soweit es im Kontext mit den jeweiligen Gruppenauffassungen steht, denen musikalisch-psychologische Konventionen als relative gruppen- oder kulturspezifische Symbolwerte zugrunde liegen. Z. B. bleibt der Tritonus als „diabolus in musica“ zur Stimmführung für lange Zeit verpönt. Umgekehrt würde es niemandem einfallen, das Alphorn-fa als falsch zu bezeichnen, obwohl dieses dem heutigen tonalen Denken der Jodlergruppen ebenso fremd sein müßte, wie der Tritonus.

Eine direkte Wirkung des musikalischen Materials auf den Hörer kann vorderhand nur auf dem Umwege der Schallschwingungen, als Intensität und als Zeitabfolge nachgewiesen werden. So hat man festgestellt (allerdings beim Ultraschall), daß Schallwellen schädigend, ja sogar tödlich wirken können. Doch sind dies — wie z. B. auch ein überraschend eintretender Schall, der erschreckt — außermusikalische Kriterien. Diese aber sind, im Unterschied zu den gruppen- oder kulturbedingten Vorstellungswerten der entsprechenden Musikstile, transkulturelle Konstanten.

Man wird sich daher mit aller Deutlichkeit von jener affektiv-unkontrollierten Zuschreibung distanzieren müssen, daß durch Musik in verschiedenen Varianten



manipulierende Mächte auf den Menschen einwirken sollen, wie etwa unter dem Eindruck der allgemeinen Jazz-Phobie im Jahre 1922, selbst in der New York Times zu lesen war:

Musician is Driven to Suicide by Jazz. (oder)

Jazz was borrowed from Central Africa by a gang of wealthy international Bolsheviks from America, their aim being to strike at Christian civilization throughout the world.<sup>394</sup>

Diese Abwehrreaktion kann nun aber nicht so banal verstanden werden, als sei Jazz als musikalisches Phänomen lebens- oder kulturgefährdend, führe zu Selbstmord etc. Deckt man die tieferen Gründe ein wenig auf, so hat man den Eindruck, daß hier eine Kultur – in diesem Falle ist es „the Christian civilization“, die sich zum Sprachrohr für alles macht – die Verunsicherung durch den Einbruch des Fremdartigen, Neuen, vielleicht Interessanteren als Phänomen noch nicht rational durchschaubarer Vorgänge erfährt. Was sich in der Weltmetropole einst abgespielt hatte, wiederholte sich bei uns mit ‚helvetischer‘ Verspätung. Eine ähnlich vehement geführte Auseinandersetzung spielte sich und spielt sich zum Teil noch heute im Bereich der volkstümlichen Musik ab:

So kämpfte seit der Gründung unsere Jodlergemeinde für unsere Volksbräuche und mit ihnen gegen die Überwucherung durch fremdes Gut und fremdes Gewächs. Dieser Kampf ist erst heute (1935) in ein entscheidendes Stadium getreten, wo sich von außen her eine „Musik“ breit macht, die in ihrem Aufbau wohl mit Technik, in ihrer Auswirkung wohl mit Sinnesbetäubung, aber nichts mit wahrer Erbauung, Erholung der Seele, mit jener Sehnsucht unseres Volkes nach Liedern seines Herzens und Gemütes, zu schaffen hat.<sup>395</sup>

Abgesehen davon, daß hier festgesetzt wird, was wahre Erbauung und Erholung der Seele sei, wird dem Leser auch allerhand suggeriert. Das Vokabular, Kampf, fremdes Gewächs, Sinnesbetäubung, Sehnsucht des Volkes, Lieder des Herzens und Gemütes, argumentiert mit stereotypen Wendungen und Vorurteilen auf der unkontrollierbaren Ebene der Emotionalität. Der verkürzte Attrappencharakter ihrer Gesinnungsappellative überspielt vorurteilsgeladen jegliche weitere Auseinandersetzung.

Noch im Jahre 1960 sieht man im Medium Fernsehen die Gefahr, „daß wir unsere Abstammung, unser Schweizertum vergessen“ und man beklagt sich, daß „das Fremde, weil es pompös auftritt, unsere Jugend in seinen Bann zu ziehen vermag“. Ja, weil Volkslied, Alphornblasen und Fahنشwingen nicht mehr das bedeuten, was es früher war, will man sogar darin die Gefahr erblicken, daß die Lebensweise und sogar die Verfassung von der Jugend als alt und überlebt empfunden werden könnte.<sup>396</sup> Auf das, was im „Einbruch der Horizonte“ (H. Bausinger)

<sup>394</sup> Zitiert nach A. P. Merriam: The anthropology of music. Northwestern University Press, 2. ed. 1968, p. 243.

<sup>395</sup> Vgl. 50 Jahre Eidgenössischer Jodlerverband, 1960 (wie Anm. 367), p. 9.

<sup>396</sup> ibid., p. 9.

und in der Auseinandersetzung mit der durch die Massenmedien kleiner gewordenen Welt als Manipulation verstanden wird, weil nicht mehr überblickbar und daher verunsichernd, reagiert man, infolge des Identitätsverlustes, mit übersteigertem Bedürfnis nach Selbstbehauptung, mit daraus folgender Erstarrung, plötzlicher Abwehr des „Nichtschweizerischen“ und Pflege der betont „schweizerischen Eigenart“, um in der Folge – wie es heißt – „in unserm herrlichen Fortschritt des schweizerischen Jodelgesanges alles Unschweizerische erbarmungslos (!) auszumerzen“<sup>397</sup>. Der subjektiv bezogene „status quo“ wird darin aufs energischste verteidigt.

Wenn auch heute noch das Alphorn-Signet jeden Mittag im Radio erklingt – in ähnlicher Funktion wie die Landeshymne zum Sendeschluß – so wird der Erkennungscharakter des Klanges immer auf einen symbolischen Hintergrund bezogen. Wie der Küher mit dem Löckler als besondere Kommunikationsform das Vieh beieinanderhält, und wie der Schweizer Söldner einst in fremden Diensten auf den Kuhreihen mit Heimweh reagierte, so intendiert man mit diesen Signeten (eines allerdings anders gearteten Kommunikationssystems), an die traditionellen Werte zu appellieren: das Signet wird zur Erkennungsmarke, zum „Gütezeichen“<sup>398</sup>.

Heute fällt es uns leichter, unserer Freude ... durch den aus einem unbändigen Freiheitsdrang strömenden Jodel, durch das Alphorn, Sinnbild und Mahnruf unserer ewigen Berge, und durch die von kraftvoller Hand geschwungene Fahne mit dem weißen Kreuz im roten Feld, beschwingten Ausdruck zu geben.<sup>399</sup>

Dem Jodel und dem Alphornblasen werden allerdings bereits verschiedene symbolische Gehalte zugeschrieben. So werden dem Gesang oder dem Klang der Melodien mit der Zeit von den Musikausübenden verschiedene Bedeutungsebenen zugeteilt. Das Wiedererklingen der Melodien assoziiert jeweils ähnliche Gedankenbilder. Wir sprechen von einem *evozierenden Reizgehalt* der Jodel- oder Alphornklänge, worin in assoziativer Form der ganze Umgebungs- und Erfahrungskomplex des heimatlichen Lebens aufleuchtet. Ähnliches gilt auch für den Söldner, dem beim Ertönen des Kuhreihens die verlorene Wirklichkeit wieder in Erinnerung tritt und als Vision so übermächtig in die Unsinnigkeit des Reislaufens mitsamt den unsinnigen Kriegen hineinblitzt, daß das klingende Symbol für die Heimat geradezu den Zündstoff zum Desertieren hergab („*morbus ... ex anxio Patriam repetendi desiderio*“). Nach Mühlmann handelt es sich bei solchen und ähnlichen Phänomenen „psychologisch nicht einfach um Erinnerung, auch nicht bloß um Perseveration, sondern um das Festwerden bestimmter *Einstellungen* auf Grund inbildlicher Motivationen („Selbst-

<sup>397</sup> R. Fellmann: Schulungsgrundlage für Jodlerinnen und Jodler. 4. Aufl. Baar 1962, p. 2.

<sup>398</sup> Das Gütezeichen im wahrsten Sinne des Wortes s. man in der Käsebranche, sowie in der Milchprodukt-Industrie.

<sup>399</sup> Vgl. 50 Jahre Bernisch-Kantonaler Jodlerverband, 1967 (wie Anm. 393), p. 71.

stimulierungen'), die so fest werden können, daß sie sogar gegen die bewußte Absicht des Individuums sich durchsetzen"<sup>400</sup>.

Das Thema hat sich bekanntlich im 18. und 19. Jahrhundert in einem Volkslied mit dem wenig heroischen Titel „Der Deserteur“ niedergeschlagen, das durch Brenzano in „Des Knaben Wunderhorn“ mit dem Alphornmotiv ausgeweitet, nun „Der Schweizer“ heißt. Dieser klagt in der Erwartung der Todesstrafe: „Der Hirtenbub ist doch schuld daran, / Das Alphorn hat mir solches angetan.“ Und damit ist das Alphorn im Gefolge der Wiederbelebung neben der Armbrust zum zweiten Nationalsymbol des Schweizers geworden, worin sich die Topoi national, alt, „urhig“, bodenständig, unvergänglich und freiheitlich bis in die Werbung hinein widerspiegeln. Auch hier stellen wir eine interessante Metamorphose fest. Das einst dienende Hirteninstrument wird aus seinem primären Lebensbereich isoliert und erhält symbolischen Gehalt als Nationalinstrument: romantischer Heimwehglanz, Bettelblasen, stilisierte „idée fixe“ und nationales Tabu sind jene Elemente, die mehr und mehr ins Schußfeld des Karikaturisten geraten. Die Pluralität der Symbolwirklichkeiten macht sich bemerkbar. Noch wird das Alphorn geblasen als Ausdruck nationaler Gesinnung, gleichzeitig aber wird es als Touristenattraktion eifrig in den Dienst der Werbung gestellt.

Auf den Einbruch neuer Gewohnheiten, auf die Einsetzung von Folklore als Mittel zur Werbung und auf jegliche Kritik der als „allgemein gültigen Grundsätze“ volkstümlich propagierten Werte reagieren einzelne Gruppen mit Heftigkeit. Sie fühlen sich dadurch diskriminiert, daß z. B. das Radioprogramm zuviel „schweizerische“ Musik sende und daß Kritik von „Reaktionären und Defaitisten“ am Begriff des „Volkstümlichen“ geübt werde.

In einer Standortsbestimmung umreißt das Vorstandsmitglied der Schweizerischen Gesellschaft volkstümlicher Autoren, Komponisten und Verleger (AKV) Theodor Schweizer das „Volkstümliche“ wie folgt: Da die Landschaft die Schweizer „typologisch“ zu einem Älpler- und Bauernvolk geprägt habe, sei die „echte, bodenständige“ Volkskunst Ausdruck der Landbevölkerung. Volkskunst widerspiegele den Charakter der Älpler und Bauern:

Als solche hat sie nicht nur eine nationale, sondern auch eine soziale Aufgabe gegenüber den breiten Schichten unseres Volkes zu erfüllen, ist es doch klar, daß wir dieses Volk, das nicht nur als Materie, sondern mehr noch als geistige Kraft sich in dieser Welt behaupten und verteidigen muß, nicht einfach ohne schweizerische geistige Nahrung draußen vor der Türe stehen lassen können!<sup>401</sup>

<sup>400</sup> W. E. Mühlmann: Umriss und Probleme einer Kulturanthropologie. In: Kulturanthropologie. Hrg. von W. E. M. und Ernst W. Müller. Köln, Berlin 1966 (Neue Wissenschaftliche Bibliothek 9.), p. 33.

<sup>401</sup> Vgl. Theodor Schweizer: Bedeutung und Aufgabe der schweizerischen Volkskunst in Gegenwart und Zukunft. — Bärghlueme, Sondernummer, Dez. 1968 („Unser Weg und unser Kampf, eine Standortsbestimmung“), p. 3–8; Zitat p. 5.

Nun trifft es allerdings keineswegs zu, daß die „breiten Schichten unseres Volkes“ der Bauernbevölkerung angehören. Schon im Jahre 1860 machte die landwirtschaftliche Bevölkerung nur noch 45% der Gesamtbevölkerung aus, 1910 – dem Gründungsjahr des Eidgenössischen Jodlerverbandes – waren es noch 26% und heute sind es nur noch ca. 6,8%.<sup>402</sup> Dies ist zweifellos der Landflucht zuzuschreiben. Behauptet wird dann, da die Bauernbevölkerung in die Städte ziehe, lasse die „schweizerische Bauerntradition ihre urwüchsigen Träger keineswegs im kurzen Zeitraum einer Generation zu Stadtmenschen umformen“<sup>403</sup>. Doch zeigt es sich, daß gerade die Jodelliedkomponisten zum geringsten Teil aus dem Bauernhaus stammen und schon in ihrer Jugend in Städten oder größeren Agglomerationen aufgewachsen sind. Selbst die ersten Wegweiser für die Jodlerbewegung wie Krenger (Sohn eines Schulmeisters und selber Sekundarlehrer) und Schmalz (Sohn eines Geometers und selber Geometer) entstammten bürgerlichen Familien. Die Jodlerkomponisten sind in erster Linie keine Bauernsöhne, sondern im Elternhaus von Lehrern, Beamten, Kaufleuten und Angestellten aufgewachsen, deren Berufe sie vielfach wiederum selber ausüben.

Man wird demnach die These, daß die Jodler vorwiegend jene Bevölkerungsschicht darstelle, die als ehemalige Bauern der neuen, städtischen Lebenssituation entfremdet gegenübersteht, nicht ernst nehmen können. Das Jodeln, wie es sich seit Mitte des 19. Jahrhunderts entwickelt hat, ist weniger eine Angelegenheit der Bauern als vielmehr der Städter, die noch unter der starken Wirkung der romantischen Idee stehen, daß die Erneuerung im Bauerntum gesehen werden müsse. Es scheint, wie es unsere Untersuchungen zur Geschichte des Jodels gezeigt haben, daß mit dem Aufkommen von Jodlergruppen seit jeher in der Stadt mehr gejodelt wurde als auf dem Lande.

Der Kritik, daß die „Volksseele“ mit gutem Recht nicht mit der „Bauernseele“ identifiziert werden könne und daß auf diesem Wege keine wahre Belebung des „Volkstümlichen“ möglich sei, begegnete die Schweizerische Gesellschaft volkstümlicher Autoren, Komponisten und Verleger mit einer Resolution in der „Bärgblueme“, ihrem offiziellen Publikationsorgan. Sie lautet:

In letzter Zeit mehren sich offen und versteckt die maßlosen Angriffe gegen die schweizerische Volksmusik, den Volksgesang und ganz besonders gegen die mundartliche Volksdichtung. Es geht um die gezielte Diskriminierung eines echten Volksempfindens, das sich nicht mehr frei entfalten darf. Die Schweizerische Gesellschaft volkstümlicher Autoren, Komponisten und Verleger ist über diese Entwicklung beunruhigt und sieht darin eine *an Terror grenzende Beeinflussung* einer heranwachsenden Generation.<sup>404</sup>

<sup>402</sup> Freundl. Mitteilung des Eidg. statistischen Amtes vom 19. 6. 1974. Die älteren Angaben vgl. Schweizerische Statistik vom 10. Dez. 1860: Die Bevölkerung nach den Beschäftigungen, p. 2 f. und p. 11; 212. Lieferung, die Ergebnisse der Eidgenössischen Volkszählung vom 1. Dez. 1910: Berufsstatistik, p. 584.

<sup>403</sup> Vgl. Th. Schweizer, 1968 (wie Anm. 401), p. 6.

<sup>404</sup> Vgl. Bärgblueme 16, 1971, No. 2, p. 2.

An einer anderen Stelle lesen wir, wie sich die gleiche Gesellschaft gegen die Botschaft der Massenmedien richtet: „Unsere Gesellschaft bedient sich nicht marktschreierischen Massenmedien, um allgemein gültige Grundsätze anzupreisen.“<sup>405</sup> Und doch nimmt sie das Mittel einer Sonderpublikation zu Hilfe, um eine Standortsbestimmung unter den pragmatischen Schlagworten festzuhalten: „Unser Weg und unser Kampf“. Sie ist konservative Kulturpolitik im heimatideologischen Sinne, die den „Typus des echten, bodenständigen Schweizers“ in der Reinhaltung des Angestammten beschwört und die sich an alle jene richtet, „die um den Fortbestand einer Schweiz als unsere wahre Heimat aufrichtig besorgt sind“<sup>406</sup>. Dabei ist interessant zu vermerken, wie gleichzeitig geklagt wird, „daß unserer schweizerischen Volkskunst auch heute noch die Schwäche eines immer wieder da und dort in Erscheinung tretenden Laientums anhaftet“<sup>407</sup>. Die traditionale Folklore soll hier allmählich eine Wendung zur professionellen Ausübung erfahren. Damit erhebt sie auch den Anspruch auf so etwas Ähnliches wie ‚ästhetische Kategorien‘, die notwendigerweise sich der Kritik der Kunstmusik stellen müssen. Aus dieser Sicht wird man sich fragen, wie es dazu kommen kann, daß eine ‚heimat-ästhetische‘ Normvorstellung der nun mehr oder weniger professionell sich verstehenden Musiker sich ausschließlich so retrospektiv an der romantischen Schulharmonielehre zu orientieren habe, um dem „Volk“ den Stempel des ‚Gewußt-wie‘ aufdrücken zu können. Allerdings, was sich hier abspielt, ist gewiß nichts Neues, und wenn es heißt: „Die AKV hat als Wächter schon viel getan und wird ihre idealen Bestrebungen zur Reinhaltung der schweizerischen Mundarten, des schweizerischen Heimat-sangs und der Heimatmusik in aller Zukunft weiter fördern“<sup>408</sup>, so blickten wir aufs erste Unspunnen-Fest zurück. Auch dort erkennen wir analoge Bestrebungen in dieser Wächterposition über das „Volk“, dem gesagt wurde, was es singen dürfe, was nicht, was unsittlich und was sittlich sei. Auf die zensierten Volksliederausgaben muß hier nicht wieder eingegangen werden. In beiden Tendenzen aber wird deutlich, wie eine Gruppe von Leuten sich zum Sprachrohr über die Bauern macht – denn unter diesen versteht man das eigentliche „Volk“ – ohne ihnen selber anzugehören. Dem Bauernstand wird allerdings durch die wirklichkeitsfremde Verblendung in Lied und Massenveranstaltungen wenig geholfen, da dieses „So-tun-als-ob“ der Städter in Küher- und Sonntagstracht die Realität des Bauernstandes immer weiter aus dem Blickfeld schiebt. Man kann heute geradezu von einem städtischen Heimweh-Bauern sprechen, der den Hirtenstand vorwiegend aus den Liedern kennt.

<sup>405</sup> Bärgeblume. Sondernummer: „Unser Weg und unser Kampf“, eine Standortsbestimmung, Dezember 1968, p. 1.

<sup>406</sup> ibd., p. 2 (vgl. auch p. 4).

<sup>407</sup> ibd., p. 8.

<sup>408</sup> Bärgeblume 15, 1969/70, No. 1 + 2, p. 2.

Die Schau­stellung tut das ihre dazu. Diese ‚verdreh­te‘ Wirklichkeit greift dann aber in den eigent­lichen Lebensbereich des Bauern ein:

Ein Bauer aus der Umge­bung von Luzern, der im dortigen Kursaal jede Woche einmal als Schweizer Senne an einem folkloristischen Abendprogramm mitzuwirken hatte, legte jeweils sein Hirtenhemd zwei Tage vor dem öffent­lichen Auftreten in den Stall, um bei seinen Darbietungen einen unverfälschten landwirtschaftlichen Geruch auszuströmen. Er tanzte auch mit den Gästen, so daß diese ganz unmittelbar in die bäuerlich-sennische Atmosphäre einbezogen wurden.<sup>409</sup>

Obwohl diese Tatsachen in ihrer pointierten Einseitigkeit kein abgerundetes Bild vermitteln, kann man aber die politischen Auswirkungen eines solchen Kulturbetriebes, in dem sogenannte „echte“ Volksmusik bewußt restaurativ und naiv eingesetzt und gepflegt wird, nicht übersehen. Das Medium ‚Volksmusik‘ wird dabei oft als Assoziationsgebäude von absoluten Werten, wie ‚Wahrheit‘, ‚Freiheit‘, ‚uralte Zeit‘, ‚Demokratie‘, ‚Ordnung‘, ‚Staatsgefüge‘, ‚gesundes Volk‘, ‚Heimat‘, ‚Urwüchsigkeit‘, ‚unvergängliche Werte‘, ‚Bodenständigkeit‘ usf. mißbraucht. Daß diese selbstge­rechte Überbetonung einen retrospektiven Anstrich von Stagnation und Zeitfremdheit zur Folge hat, wird gerade im musikalischen Rüstzeug offensicht­lich.

### 3. Musikalische „Bodenständigkeit“

Unter „bodenständiger“ oder auch „volkstümlicher“ Musik versteht man in der Schweiz ganz allgemein Ländlermusik oder Jodelvorträge.<sup>410</sup> So finden wir auch noch 1973 etwa einen volkstümlichen Abend eines Jodlerklubs unter dem Titel „Bodeschtändigi Choscht“ besprochen.<sup>411</sup> Was darunter an musika­lischem Rüstzeug zu verstehen ist, werden wir uns an Äußerungen über das Selbstverständnis der Jodler-Komponisten im folgenden fragen.

P. Müller-Egger, einer der bekanntesten Jodel­lied-Komponisten meint:

Der Jodel und das Jodel­lied sind Naturkinder und sollen es sein. Dem Laientalent soll das Tor zur Entfaltung weit offen stehen. Wir wollen an den urwüchsigen Bäumchen nicht jeden Wildtrieb wegschneiden, – immer vorausgesetzt freilich, daß es artechte Triebe [!] sind und nicht eingedrungene oder künstlich angehängte Fremdkörper. ... ohne Unterordnung unter die Grundregeln der Harmonie- und Formenlehre [kommt] nie etwas rechtes zustande.<sup>412</sup>

<sup>409</sup> Vgl. A. Niederer: Manipulierte Folklore. Zürich 1972 (Vervielfältigung), p. 11 (nach einer Mitteilung von F. Zelger, Luzern).

<sup>410</sup> Vgl. R. Weiss: Volkskunde der Schweiz, 1946 (wie Anm. 68), p. 233.

<sup>411</sup> Vgl. Der Bund 124, 1973, No. 235, p. 17.

<sup>412</sup> P. Müller-Egger: Aus der Werkstatt des Jodel­liedkomponisten. – Bär­glume 1, 1955, No.1, p. 9.

Der gangbare Weg, so führt der Komponist weiter aus, sei vorerst die Aneignung der Harmonie- und Formenlehre, dann der Versuch in einfachen Liedformen, hernach eine Begutachtung durch die Musikkommission der AKV und, erst wenn diese positiv ausgefallen sei, eine Veröffentlichung. Für minderwertige Kompositionen bestehe kein Bedarf.

Dem entnehmen wir, daß es eine Kommission ist, die als „Merker“ und „Aufpasser“ (wie ja bei den Jodelwettkämpfen auch) über die musikalisch „ästhetische“ Norm befindet. Damit liegt der große Musikbetrieb der „hohen Kunst“ naiv kopiert als Subkultur vor: Konzertvorträge, Konzertkritik, nivellierte Musiktheorie, Komponisten-Biographien und Interviews (in der Zeitschrift „Bärgblueme“ als „curriculum vitae jodilensis“), Werkbesprechungen, Verlegertätigkeit, Fernkurse für angehende Komponisten, Schallplattenvertrieb, Geschichtsschreibung u. a. m.<sup>413</sup> Die Komponisten partizipieren in ihrer Ausbildung vorwiegend auch am Unterricht einzelner Musik- und Konservatoriumsschulen, als Schüler oder Autodidakten. Das hat zur Folge, daß in vereinfachter Form die Harmonie- und Formenlehren als populäre Weitergabe in die Jodlerpublikationen einfließen.<sup>414</sup> Die Lehrgänge umfassen dort in vereinfachter und schulmäßiger Normprägung: Harmonielehre, temperierte Stimmung, Intervalle, Quintenzirkel, Dreiklänge, Septimakkorde, Kadenz- und Stimmführungsregeln usw. Besonders betont wird das Dissonanzverbot und das Verbot der offenen Oktav- und Quintenparallelen. Diese „Effekthascherei“ habe mit Volks- und volkstümlicher Musik nichts zu tun. Eine Volksmelodie soll mit einfacher, klarer harmonischer Begleitung untermalt sein, schlicht und weder verkünstelt vorgetragen, noch durch moderne Rhythmen verzerrt werden.<sup>415</sup> Die Einfachheit wird befürwortet, so daß das Jodellied nicht Anlaß gebe, an das „ominöse Wort Überkultur“ zu denken. Grundsatz fürs Jodellied sei die „gesunde Sentimentalität“, die von der kranken abgehoben werden müsse. Leitbilder für diese gesunde Sentimentalität stellen F. Schubert, Fr. Chopin und etwa Mozarts „Lacrymosa“ dar:

Ja, der Schweizer neigt gerne zur Sentimentalität, geben wir es aber zu: zur guten, wie zur schlechten.<sup>416</sup>

Und von den Liedern wird ganz allgemein verlangt, daß sie durch sorgfältige Satzbehandlung „würzigen Erdgeruch“ atmen.

<sup>413</sup> Vgl. dazu u. a. auch die Zeitschrift *Bärgfrühling* 1, 1970ff.

<sup>414</sup> Hier wäre der Begriff des „gesunkenen Kulturgutes“ auch im Sinne der Theorie anwendbar. Vgl. v. a. die Harmonie- und Satzlehre von J. Th. Hübscher in der Zeitschrift „Bärgblueme“ 1, 1955, No. 2, p. 3ff., die bis in die heutige Zeit weitergeführt wird.

<sup>415</sup> Vgl. *Bärgblueme* 1, 1955, No. 4, p. 8.

<sup>416</sup> Vgl. *Bärgblueme* 15, 1969/70, No. 3, p. 3.

Solche und ähnliche Äußerungen finden sich in immer wiederkehrenden Paraphrasen, ohne daß grundsätzlich und klar Stellung genommen wird, was wirklich darunter zu verstehen sei. Die Argumentation entspringt vielfach einer irrationalen Abwehrreaktion nach außen hin, ist oft in Widersprüche verstrickt und voller emotionaler Geladenheit. Sie bezieht sich auf einen Kanon unkritischer Überlieferung in dem peripheren Bereich traditionalistischen und nationalistischen Gedankengutes, das insbesondere in den Liedtexten, im Jodlerselbstverständnis zum Ausdruck kommt.

Zur Charakterisierung geben wir einige Zitate von O. Fr. Schmalz, dem Gründer des Jodlerverbandes, dessen Äußerungen in den Jodlerkreisen weitgehend sakrosant geblieben sind:

Die nationalschweizerische Musik mit volkstümlichem Charakter ist in großer Gefahr, fremden Einflüssen zu unterliegen. Es ist unsere Pflicht, zum ächt Bodenständigen in Sprache und Musik Sorge zu tragen und diese stets weiter zu pflegen und die Liebe dazu auch bei den Jungen zu erwecken.

Verswingte und verjazzte Lieder schaden unserer volkstümlichen Sache und müssen verschwinden.

Eine Volksmelodie ist ein Stück Volksseele. Sie ist der Ausdruck von Freud und Leid, von innerem Erleben und von der ursprünglichen Kraft und Weichheit eines Volkes. Sie darf nie verkünstelt, interessant gemacht und durch moderne Rhythmen verzerrt werden.

*Wer eine Volksmelodie erschaffen will, muß seine Begabung dazu haben und seine Gedanken in den Dienst der Heimat, des Vaterlandes stellen.*

*Wer eine Volksmelodie bearbeitet, muß den innern Wert derselben verstehen, und muß Kenntnis haben vom klaren Satz. Dazu gehört auch die Formenlehre.*

1. Eine Volksmelodie und ein Volkslied sind ein Stück kostbares nationales Gut. Sie sind Spiegelbilder der Volksseele, des Volkslebens und des freien schweizerischen Denkens.<sup>417</sup>

Der Jodelgesang wird hier identifiziert mit Natur. Diese, so wird glaubhaft gemacht, sei ein Garant für das Artechte, das Bodenständige. Bodenständig heißt demnach jenes Melodiegut, das zum Thema jene Erwerbstätigen hat, die mit der „Urproduktion“, der Landwirtschaft zu tun haben. Gemeint sind die Bauern. Die Wahrheit der unvergänglichen Werte entspringt dieser Auffassung gemäß dem Lande (der Unschuld und Ungeköstetheit) und nicht der Stadt, in der besonders die Jugend auf das Fremdartige verswingter und verjazzter Musik anfällig ist und sich damit vom „Urgrund“ der wahren Quelle entfernt. Dem sei Einhalt zu gebieten, weil damit die „wahre Volksseele“ gefährdet werde. Die wahren Volksseelen scheinen demgemäß die unwandelbaren zu sein, von denen man glaubt, sie bei den Bauern

<sup>417</sup> Vgl. die Zitate bei O. Fr. Schmalz: Betrachtungen zur Entwertung des Volksliedes in der Schweiz. — In: O. Fr. Schmalz und der heimatliche Jodelgesang, 1951 (wie Anm. 378), p. 42–44.



(bei 6,8% der Gesamtbevölkerung) noch vorzufinden. „Der Typus des echten, bodenständigen Schweizers“ sei jener Bauer, der bekanntlich vor sechshundert Jahren den Rütlichwur geleistet habe. So wie gegen die Landflucht dringliche Maßnahmen ergriffen werden, um diesen „gesunden Bauernstand“ als notwendige Grundlage einer „wehrhaften Schweiz“ zu erhalten, so möchte man auch der Unterhaltungs- und Jazz-Musik Einhalt gebieten, da sie die Jugend von ihrem Dienst an der Heimat abwirbt.

Dieses heimatideologische Gedankengut ließe sich weiter zurückverfolgen, insbesondere etwa in der „Tonpsychologie des Schweizer Volksliedes“ von A. L. Gassmann, der den „Universalton des Schweizer Alls“ im „tiefen Orgelton F“, „(an Bergwassern festgestellt)“ entdeckte, im Volkslied „die Unsterblichkeit“, die „Seele der Nationalseele“ (sic) erblickte und den Aufruf an die Jungen richtete, „auf der Scholle, dem festen Ankergrund“ aufzubauen:

Hin, ihr Jungen, zur Urquelle des Volksliedes und trinket, damit wieder neues, frisches Schweizerblut durch eure Adern rollt!<sup>418</sup>

Der Heimatideologie wird der Anstrich des offiziellen verliehen, indem an Trachtenfesten, Unspunnenveranstaltungen und Jodlerwettkämpfen regelmäßig hohe Behördenmitglieder und militärische Vertreter eingeladen werden. Die oft diplomatisch abgefaßten Reden bieten im allgemeinen keine kritischen Anregungen und wirken selbstbestätigend zumal sie in den verschiedenen Publikationsorganen veröffentlicht werden. Dort dienen sie zur Untermauerung des Jodler-Selbstverständnisses und als demonstrativ gehandhabtes Zeugnis ‚richtiger‘ vaterländischer Gesinnung.

Paradoxien bestehen durchaus. Einerseits wird ungekünstelte Naivität gefordert, andererseits werden in Anweisungen die Silbenvokalisationen der Jodeltöne nach ihrer Höhenlage normiert.<sup>419</sup> Der Jodelgesang als „Ausdruck der Freiheit“ wird durch normierte Satzanwendungen in Ketten gelegt, und laut Statuten werden nur Schweizer als Jodler aufgenommen; nur sie scheinen das Privileg dieser „Freiheit“ und der „schweizerischen Eigenart“, das Privileg des „echt Bodenständigen“ für sich gepachtet zu haben, und:

Der Vorstand wird ersucht, wieder einmal bei den Radiodirektionen vorstellig zu werden, um der zunehmenden „Verhunzung“ unseres Jodelgesanges durch sogenannte „Salonjodlerinnen“ Einhalt zu gebieten. Es soll versucht werden, den Einfluß des Verbandes durch die Unterstützung volkstümlich gesinnter Behördemitglieder zu verstärken.<sup>420</sup>

<sup>418</sup> Vgl. A. L. Gassmann: Zur Tonpsychologie des Schweizer Volksliedes. Zürich 1936, p. 95 f., p. 66 (Zitat p. 34.)

<sup>419</sup> Vgl. R. Fellmann, 1962 (wie Anm. 380), p. 17. Das „do“ als Vokalisation wird als unschweizerisch empfunden und habe vor allem für das Tirol, für Kärnten und für die Steiermark seine Gültigkeit.

<sup>420</sup> Vgl. 50 Jahre Bernisch-Kantonaler Jodlerverband, 1967 (wie Anm. 379), p. 49.

Das Laientum wird einerseits angeprangert, das professionelle und künstlerische der „Überkultur“ (gemeint ist die Kunstmusik) hingegen nicht akzeptiert. Von der Mitgliedschaft sind auch alle diejenigen ausgeschlossen, die Jodeln, Alphornblasen und Fahnenschwingen gewerbsmäßig betreiben.<sup>421</sup> In diesem Sinne erfolgt der Auschluss aus dem Jodlerverband:

Wenn der urchige, bodenständige Zweck unserer Bestrebungen verletzt wird, z. B. wenn in Variétés und ähnlichen Aufführungen aufgetreten wird, wenn Jodeln, Alphornblasen und Fahnenschwingen berufsmäßig betrieben ... [wird].<sup>422</sup>

Heftig wendet man sich gegen die kommerzielle Ausrichtung des modernen Musikbetriebes, gegen Fremdenindustrie, Musikreklame und gegen die Tirolerei, gegen „Kehlkopfkakrobatik“ und „Ausverkauf des eigenen Volksgutes“, findet es aber im gleichen Atemzuge angebracht, den Verkaufspreis von Jodelliedern heraufzusetzen.<sup>423</sup>

Die Verunsicherung ‚heimatlicher‘ Gefühle ist weitgehend zurückzuführen auf den Werbe- und Touristenrummel, paradoxerweise gerade auf jene Initiativen, die einst im 18. Jahrhundert die Wiederbelebung in Gange setzten und damit den Tourismus fördern wollten. Ausverkauft sieht sich die ‚Heimatseele‘: angeboten auf Ansichtskarten, auf denen Alphornbläser vor dem Matterhorn (im Wallis) in Berner-Tracht posieren<sup>424</sup>, ausverkauft wähnt man sich, wenn Jodler und Alphornbläser dabei sind, einen Vita-Parcours einzuweihen, und wenn es darum geht, in der Grubisbalmhöhle (Vitznau), den Gästen aus aller Welt einheimische Folklore zu präsentieren. Auf Vorschlag der Schweizerischen Botschaft fand u. a. auch eine Werbekampagne durch Mitglieder des Folklorevereins Graubünden statt. Vor 80000 Sportfans spielten in der Pause eines Fußballspiels Alphornbläser im Stadion von New York. Solche und ähnliche Veranstaltungen haben heute die Nachfrage nach Alphörnern (ironisiert auch „Heimwehröhre“ oder „Geröllhaldensaxophon“) vor allem bei Amerikanern und Japanern zur Folge. Eine Jodlerin wurde nach Sapporo, infolge des Schweizer-Olympia-Erfolges, als Attraktionsnummer für ein Hotel verpflichtet.<sup>425</sup>

In solchen und ähnlichen Erscheinungen fühlen sich die Wahrer heimatlicher Werte verunsichert, weil darin jene „musikalische Bodenständigkeit“ zugrunde gerichtet werde, von der es gelte, sie als reine und unverfälschte zu bewahren.

Zusammenfassend können wir die „musikalische Bodenständigkeit“ umschreiben als ein unpräzises, stark ins Emotionale getragenes System von Wertbetonungen

<sup>421</sup> Statuten und Festreglement. Eidgenössischer Jodlerverband. Ausgabe 1968, Art. 6, Ziffer 3.

<sup>422</sup> ibd., Art. 10e), p. 8.

<sup>423</sup> Vgl. Bärblume 1, 1955, No. 2, p. 5.

<sup>424</sup> Vgl. die Postkarte: Alphorntrio Edelweiß (Zermatt), Photo Klopfenstein, Adelboden, No. 48998.

<sup>425</sup> Auf die Quellenangaben – es sind durchwegs Zeitungsberichte – kann hier verzichtet werden.

und Gesinnungen, die sich nur zum geringen Teil auf sachliche Aussagen beziehen. In der Abhebung von der Umwelt sichert sich die heutige Großgruppe des Eidgenössischen Jodlerverbandes und die ihr angegliederten Vereinigungen einen Eigenwert, der vom Bewußtsein um eine eigene Sendung, nämlich als Bewahrer heimatlicher Werte, getragen wird. Die Werte sind in einem vagen „artrechten“ Naturbegriff verankert und werden normativ in Statuten und Festreglementen bewahrt. Sie basieren zum Teil noch auf nationalistischem Gedankengut („Schweizerblut“ und „Scholle“). Der gesinnungsnormative Begriff der musikalisch „schweizerischen Eigenart“ ist kaum dingfest zu machen, beruht auf harmonischen Klängen, auf dem Dissonanz-, Oktav- und Quintenparallelen-Verbot, auf der Vermeidung verzerrter und exotischer Rhythmen, in der Besinnung auf eine „gesunde, vaterländische Sentimentalität“ und in der Wahrung des „freiheitlichen“ Jodels. Die „Bodenständigkeit“ umschreibt sich am ehesten in den Mundarttexten der Jodellieder, die vor allem als Antwort gegen die Fremdeinflüsse der „Tirolerei“, des Radios, Fernsehens, gegen Zivilisation und Kommerzialisierung zu verstehen sind. Ohne Bedenken bedient sie sich aber – sofern es das eigene Gruppen-Interesse fördert – dieser Hilfsmittel. Infolge des Mangels einer rationalen Auseinandersetzung mit den an die ethnomusikalischen Gruppen herangetragenen Problemen, fühlen sich diese mehr und mehr verunsichert und diskriminiert: ein heimatkulturelles Minoritäts-Bewußtsein beginnt sich in aggressiven Resolutionen zu äußern. Ihm vorausgegangen ist eine weitgehende Entfremdung der Mehrheit der Bevölkerung von dieser Volkskunst. Vereinfacht gesagt, stellt sich hier die Frage nach der „Populärkunst“, in der die ‚höheren‘ Bildungsgüter einer Nation die Mehrheit der Bevölkerung gar nicht oder nur geringfügig zu berühren vermögen und in der diese Mehrheit ebenso der Volkskunst und deren Wurzeln weitgehend entfremdet ist.<sup>426</sup> Diese „Entfremdung“ kann anhand der Jodellieder in ihrer ganzen Eindringlichkeit aufgezeigt werden. Sie versinnbildlichen weitgehend Küherlieder, Kuhreihen und Alpauftahrtsgesänge, Themen zur Verherrlichung des Küher- und Bauernstandes, die Freude an den Bergen, den Alpen und der Natur aus der Sicht der Stadtbewohner; aber auch das frühere Kiltentum, das Lob des Schweizerlandes, nostalgische Klänge der Heimat, das Heimweh selbst, Wildheuer, Gernsjäger, Geißbuben, Alphorn und Alpsegen werden besungen.<sup>427</sup>

Aus den Themen der Jodellieder versuchen wir im Folgenden das Selbstverständnis der Jodler herauszulösen, um im Vergleich die Stichhaltigkeit der vorausgehenden Feststellungen zu überprüfen. Damit stützen wir uns allerdings nicht auf eine

<sup>426</sup> Vgl. dazu diese interessante These von Walter Hollstein: Unsere zwei Kulturen. – Domino 1973, No. 112, p. 6.

<sup>427</sup> Vgl. dazu die Titel der am 15. Eidg. Jodlerfest (1971) vorgetragenen Jodelgesänge, (wie Anm. 374).

naive Widerspiegelungstheorie. Gerade die Texte bezeugen, daß diese als konservative ‚Kulturkritik‘ verstanden werden müssen, indem sie das Nichtbeheimatetsein des die Heimat besingenden Sängers bezeugen.

#### 4. Nostalgie und Retrospektive

Für die Untersuchung neuerer Jodellieder verfahren wir in synchroner Betrachtungsweise, d. h. die Texte werden in ihrer Gesamtheit erfaßt. Indem wir die Texte aller von uns berücksichtigten Lieder nach ihren Topoi zusammengetragen haben, ordneten wir diese nach wiederkehrenden Grundmustern. Neben den Jodelliedern, die schon im Titel Bezug nehmen auf „Jodel“ und „Jodler“, haben wir im weiteren eine Auswahl von 42 Liedern verschiedener Komponisten und Textdichter herangezogen.<sup>428</sup>

Die zentralen Themenkreise, die im Jodellied angeschnitten werden, sind das Naturerlebnis, das Heimweh, die Heimatliebe, der Bauernstand und das Jodlerselbstverständnis. Wir können diese Themengruppen im Kern auf fünf Gesichtspunkte reduzieren und charakterisieren. Aus der synchronen Sicht ergeben sich dabei die folgenden Inhalte:

*Der verlorene Heimatraum:* Maientage, Frühling, Sommer, das Blühen der Bäume, das Singen der Vögel, Felder, Wald und Alpweiden werden im Jodellied beim Wiedererwachen nach langem Winter besungen. Denn Butter und „Ziger“ wird es bald wieder geben. Der „Jutz“ dem Himmel entgegen dankt der Natur und Gott. Gepriesen werden die Alpen, zu denen der Senn mit seinem Vieh, seinen Geißen und Schafen unter „heimeligem“ Treicheln hinaufzieht. Dort ist noch das glückliche Sennenleben, wo fröhlich gejodelt wird und ein freies Alpenleben herrscht.

*Nostalgie und Rückkehr:* In der Fremde hört man wieder das Heimatlied und die Melodie des Alphorns. Eine Träne läuft über die Wangen. Das Herz schlägt einsam vor Heimweh und die Erinnerung taucht auf: Das Vaterhaus am Rain, der Kornspeicher und das Alpental; man vermißt die Sinnbilder rechter „Schweizerart“. Zuhause gab es die ersten Jugendfreuden. Vermißt werden nun im Geiste Heimat, Glück und Liebe, denn Mutter und Vater sind zum Gärtlein heraus. Da packt das Heimweh den Schweizer in der Fremde, er nimmt seine sieben Sachen und zieht wieder heimwärts. Das Küherlied singend vergißt er schließlich den Erdschmerz.

<sup>428</sup> Das ursprünglich geplante Selektionsverfahren, jedes dreißigste Jodellied nach dem Festbericht des 15. Eidg. Jodlerfestes (Freiburg 1971) zu nehmen, konnte nur teilweise eingehalten werden. Dennoch darf die Grundlage, v. a. was Beliebtheit und Häufigkeit der Aufführungen anbelangt, als repräsentativ gelten; s. die Zusammenstellung der berücksichtigten Jodellieder im Festbericht des 15. Eidg. Jodlerfestes. Freiburg 2, 3, 4. Juli 1971, p. 37 ff.

*Lob der Heimmattreue:* Im Jodellied gilt es, der Heimat nun die Treue zu wahren. Da das Heimatlied die Erinnerung an das Land wach hält, wird die Heimat dem Schutze Gottes anbefohlen. Der Schweizer ist aus gutem Stoff und kerngesundem Holz geschnitten. Jedem jauchzt es im Herzen, wenn ein freier Schweizerbursch ein freies Schweizermädchen nimmt.

Der Heimat und ihrer Naturschönheit wird im Jodellied gedient. In größter Not wird damit für das Land eingestanden, wo noch immer das glückliche Sennenleben gepriesen wird.

*Idealisierung von Küher- und Bauernstand:* Das Jodellied grüßt den Küher- und Sennenstand. Denn frei sind jene, die auf den Alpen „hirschen“, lebt doch mancher Ratsherr nicht so glücklich. Was gibt es denn schöneres als einige Kühe zu besitzen. Und sollte es auch nur ein Geißbub sein, der kein Geld hat, so ist er deswegen nicht zu bedauern. Reichtum macht schließlich nicht glücklich. Auch wenn dieser Geißbub zum Heiraten kein Geld besitzt, darf er wenigstens zum Trost „nutzen“.

Die Bauernleute sind „chäch“, sie haben genug zu essen und zu arbeiten, Geld, Sack, Strümpfe und Schuhe haben sie, deswegen sind sie glücklich wie die Vögel. Da sie brave Leute sind, darf man den Küher- und Bauernstand nicht verachten, denn sie sind in friedlicher Weise ein Vorbild für die andern. Sie haben noch Freude und den Drang zu arbeiten. Man wünschte, ihnen anzugehören (um nachts verstohlen zum Schatz gehen zu können), weil man eben Freude an ihrem Leben und am Schweizerland hat. In diesem nämlich wohnt noch das gesunde Bauernblut nach alter Bauernart, v. a. sind es die Emmentaler, die zu den rechten Bauern gehören. Die Leute in der Stadt glauben zwar, den Himmel auf Erden zu haben, doch müssen sie hinter Mauern versauern. Der Küher und der Senn wollen gewiß nicht mit dem Städter tauschen, denn auf der Alp kennt man weder Streit noch Zank.

*Jodler-Selbstverständnis:* Die Jodler haben das Herz auf der Sonnseite und die Sorgen ins Pfefferland gelegt. In reinen Tönen erschallen die Alphornklänge und Jodlerlieder als Ausdruck der Freude. Der Schweizerjodler hat Lust am alten, urchigen Liedgut, was er stolz als freier Schweizer Jodler verkünden darf. Das Leben ist für ihn von urchigem Schlag, eine goldene Zeit, und er stellt für die Heimat den Mann im Singen und Arbeiten und in seiner sauberen Gesinnung, die er durch das Jodellied von den Vätern als Heimatlied ererbt hat. Er singt und „juzet“ für die Heimat und erzählt in heimeliger Weise vom Bauernstand, vom Alpenleben, von Alpenrosen, Edelweiß und Felswänden, von denen aus er, einer Mauer gleich, den Feinden trotzt. Und wenn auch die ganze Welt versagt, der im Kern gesunde Jodler ist gottlob ein Schweizer, frei, das Herz am rechten Fleck und er tut etwas für die Heimat. Das Jodellied verbindet so über Zeit und Land. Weil einem beim Jodeln die Sorgen vergehen, ist man froh, schaut glücklich drein: etwas Schöneres gibt es nicht!

Die naiven und klischeehaften Vorstellungen, die in den Jodelliedtexten stecken, haben durchwegs einen bildgeprägten, stereotypen Attrappencharakter. Sie sind, so könnte man sagen, ein von Hallers „Alpen“ abgezogenes Verklärungsbild von geradezu erschreckender Simplizität. Die Topoi wirken inhaltsleer, entfremdet, und selbst der durch die volkskundliche Literatur gepflegte „Heimweh-Mythos“ hat sich in einem schalen Echolautentmarkt. Die Themen basieren allerdings im allgemeinen auf einer Wirkungsgeschichte, die selber als ‚Tradition‘ aufgefaßt werden könnte, doch geht sie Hand in Hand mit einer zunehmenden Sinnentleerung. Gerade die Diskrepanz zwischen der Wirklichkeit des Sängers und dem Inhalt des Liedes scheint ein wichtiges Element für die Kritik am Traditionalismus abzugeben. Es ist das Element der Identifikation mit einer illusionären Welt in der Entfremdung der Wirklichkeit gegenüber. An einem Gedicht von A. Dussy zu J. R. Krengers „Burestand“ läßt sich dieser Widerspruch in prägnanter Weise aufdecken:

### Der Burestand (A. Dussy)

- |   |  |
|---|--|
| <p>1. Der Bureschtand ist nit z'verachte,<br/> g'schau nume, das si bravi Lüt!<br/> Wenn all's wi d'Bure würdi trachte,<br/> de hätt' me nid viel Zank und Strit.<br/> Die hei no Freud und Drang zum<br/> <span style="display: block; text-align: right;">Schaffe</span> und gäng e frohe heitre Muet.<br/> Sie sind nid da zum Umegaffe,<br/> denn d's Wärche lit ne halt im Bluet.<br/> (Jodel)</p> | <p>2. Vom Morge früh bis spät am Abe,<br/> isch alles flyssig u wohluf.<br/> O, g'hörti zu de Chüejerchnabe,<br/> i juchzti schier vor Freude uf.<br/> Wett tolle Chäs und Anke mache,<br/> möcht s'schönste Veh im Ländli ha;<br/> möcht, we der Mon mir nachts tät<br/> <span style="display: block; text-align: right;">lache,</span> verstohle zu mim Schätzli gah.<br/> (Jodel)</p> |
|---|--|
3. Im Chüejer-Chuttli wett i's bsueche,  
ou d'Sennechäppli leit i a,  
u Hose schier so schtief wie Bueche,  
grad wiene rächte Burema.  
I ha halt Freud am freie Läbe  
und a mim liebe Schwizerland.  
Nei d'Senne juchze nid vergäbe:  
'sisch Burebluet, 's isch Bureschtand.  
(Jodel)<sup>429</sup>

<sup>429</sup>Text von A. Dussy, Satz von J. R. Krenger. Müller & Schade AG. Bern, M & S. 852, s. a.

Angesichts der Tatsache, daß solche Lieder mehrheitlich von Städtern (Beamten, Angestellten, Arbeitern usw.) gesungen werden und angesichts der Feststellung von R. Weiss, „daß die Alpen auch in der Zeit der Hochkonjunktur ein eigentliches Krisengebiet sind, daß sich der Bergbauer in einer äußern und in einer innern, in einer wirtschaftlichen und in einer seelischen Krise befindet, daß man das Proletariat und die Slums heute nicht mehr in den Städten, sondern in den Bergtälern suchen muß“ und daß die Bergbauern nicht nur dem Einkommen und Lebensstandard, sondern auch der grundsätzlichen Unzufriedenheit und Bindungslosigkeit nach „Proletarier“ sind<sup>430</sup> — angesichts dieser Tatsachen wird die Verdrehung der Wirklichkeit in solchen Jodelliedern geradezu unverantwortlich. Denn diese haufenweise gesungenen Lieder verbreiten ein falsches Bild im Bewußtsein breiter Bevölkerungsschichten und sind wenig dazu angetan, das Verständnis für die sozialen Probleme der Bauern zu fördern. Die neuen Preisforderungen und Bauerndemonstrationen stehen als harte Wirklichkeit im krassen Widerspruch zu den in sonntäglich herausgeputzten Sennentrachten nostalgisch jodelnder und selbstzufriedenen Städter. Diese prägen ein illusionsträchtiges Reklamebildchen — in der Intention zwar nicht böswillig gemeint —, das die Wirklichkeit mit dissonanzfreien Harmonien verfälscht.

In folgenden Punkten ließen sich die bisherigen Ausführungen zusammenfassen:

a) Es scheint, daß der städtische Jodlerbetrieb v. a. geprägt ist von der Flucht aus einem unbefriedigten Stadtleben in die Illusionswelt des heimatlichen Liedes.

b) Das Jodellied schafft einen illusionären Satisfaktionsraum: Land und einfaches Leben werden sentimental beschworen. Heimwehklänge bieten eine Ersatzbefriedigung in einer musikalisch harmonischen Utopie vergangener Zeiten („Mir hei üsi Sorge is Pfefferland gleit“).

c) Die Flucht in die Erinnerung, ins goldene Zeitalter, wo alles einst Bauern waren, bewirkt eine Identifikation mit dem angeblich glücklicheren Küher und Sennen („O g'hörti zu de Chüejerchnabe.“).

d) Der Küher und Bauer wird auf diese Weise verklärtes Ideal („Wenn all's wi d' Bure würdi trachte, de hätt' me nid vil Zank und Strit.“).

e) Die Jodlerheimat wird die unerreichbare utopische Ferne („Im Alpeland, am Felsehang; am allerhöchste uf der Wält und härt ganz härt am Himmelszält“). Sie kann nur noch im Lied besungen werden, denn das wirkliche Leben und die Arbeit finden sich in der Stadt.

f) Als Symbol der „ewigen Wahrheit“ wird Heimat und Vaterhaus die reine Quelle des Empfindens, nach denen der Jodler Trennungsweh verspürt. Ihnen wird ewige Treue gelobt („i Freud und Leid der Heimat treu.“). Das Symbol „Heimat“ wird zum psychischen innern Halt.

<sup>430</sup> Vgl. R. Weiss: *Alpiner Mensch und alpines Leben in der Krise der Gegenwart*. — Schweizer. Archiv f. Volkskunde 58, 1962, H. 4, p. 236.

g) Die gemeinsam erlittene Nostalgie ist das Gesinnungsband der Sänger.

h) In dem Beschützungswillen der alten Heimat – sie lebt nur noch in der Erinnerung und in den Liedern – verbindet das Jodeln die Interessengruppe mit gleichen Zielen.

i) Das Zusammengehörigkeitsgefühl (Wir-Gefühl) und die Identifikation mit dem ‚freien‘ Bauern schafft die Illusion eigener Freiheit („gottlob si mer frei!“).

j) Diese Jodlerfreiheit identifiziert sich mit der politischen Freiheit. Der Jodler fühlt sich so als Wahrer der richtigen, urchigen und heimatlichen Freiheit („Mir Jodler si Schwyzer vom urchige Schlag“; „Mir singe, mir jutze für d’Heimat elei.“).

### *5. Die soziale Funktion der Jodelliedkomposition*

Das Jodellied (die Jodelliedkomposition) ist nicht ein schlechthin Gegebenes, sondern kann, wie der Löckler als Instrument des tätigen Menschen verstanden werden, das in verschiedenen Lebenssituationen zu verschiedenen Zwecken und auch den Zwecken entsprechend umgestaltet werden kann. Der Charakter der Jodelliedkomposition ist begleitet von emotionalen, praktischen und sozialen Funktionen.

Die Parteilichkeit des Jodelliedes liegt in einem ganzen Beziehungsgeflecht von Vorstellungen, Handlungen und Normorientierungen begründet. Die Jodelliedkomposition dient zur mentalitätsbindenden Instrumentalisierung der Sänger. Volksmusik scheint ganz allgemein für die Parteilichkeit prädisponiert zu sein. Was in der Jodelliedkomposition seine nationalistische Ausprägung gefunden hat, finden wir allerdings als politische Kehrseite andernorts in sozialistischen Kampfgemeinschaften der Arbeitersänger. Musikfolklorismus im Dienste der Mobilisierung politischer Gesinnungen scheint deswegen ein so geeignetes Mittel zu sein, weil er auf einem werthaft-emotionsträchtigen Grund an die Solidarität des gemeinsamen Singens appelliert. Die aktive Rolle der Musik ist – mit E. H. Meyer – nicht loszulösen von der durch sie intendierten Aufgabe, nämlich in den Hörern eine Geisteshaltung herbeiführen zu helfen.<sup>431</sup> Das neue Jodellied dient in diesem Sinne als Steuerung des menschlichen Verhaltens in einem heimatideologischen System, das einzelne gesellschaftliche und musikalische Normen umkreist und zur Verhaltensorientierung der Gruppenmitglieder in der Umwelt dient.

Die Jodlergruppen, die sich zusammengeschlossen haben, verselbständigten sich zur Institution. Diese „entfremdete“ gegenüber den bäuerlichen Menschen immer mehr. Die ‚Wahrheit‘ der Lieder bekam einen instrumentellen Charakterzug zur Durchdringung des städtischen Alltags mit der nostalgischen Alternative in der

<sup>431</sup> Vgl. E. H. Meyer: Musik der Renaissance – Aufklärung – Klassik. Leipzig 1973, p. 78.



Flucht nach rückwärts, in eine Gegenwelt. Sie will sich durchsetzen im Anspruch auf die historizistisch verstandenen unvergänglichen und bleibenden Werte der Heimat. Die Funktion der Heimatlieder und ihrer Ideologie besteht darin, verschiedene Gesellschaftsschichten in Jodlerverbänden, -gruppen, in Schwinger-, Hornusser- und weiteren Verbänden zu integrieren und so die Wertbetonung der Eigengruppen zu fördern. Auf diese Weise kann dieses ideologische Heimatsystem den Anspruch auf ‚Wahrheit‘ erheben und in der Rückwirkung auf die politischen Parteien Gewicht annehmen. So soll zum Beispiel die bernische Regierung in Zukunft aufgrund eines eingereichten Postulates auch der Förderung echter (sic) Volksmusik ihre volle Aufmerksamkeit schenken, weil – wie es heißt – die Musik das Innere des Menschen, seine Gefühle, seine Vorstellungen, seine Harmonie und Disharmonie widerspiegele. Die Schulung in Harmonielehre und Notenkunde soll talentierten Stegreifmusikanten den letzten Schliff verleihen, was dazu beitrage, daß in Stadt und Land, nicht zuletzt auch in den Kurorten wieder mehr gute Volksmusik (ohne Verstärkeranlage) zu hören wäre. Die Zahl der ausländischen Kapellen würde somit zurückgehen und den Einheimischen einen zusätzlichen Nebenverdienst verschaffen. Kultur- und Wirtschaftsförderung, so ist die Meinung, dürften sich nicht gegenseitig ausschließen. Argumentiert wird allerdings immer noch mit dem fragwürdigen Begriff der „Echtheit“:

Insofern aber Unterhaltungsmusik nicht Ausdruck echter Gefühle ist, aus eigenem Empfinden heraus geschöpft und künstlerisch gestaltet ist, insofern auch, als Musik mehr innere Zerrissenheit als Harmonie und Schönheit offenbart, wird sie den Menschen nicht fröhlich stimmen können, ihm wohl tun oder gar beglücken.

Echte Volksmusik und echter Volksgesang – auch Chansons – bringen das Gegenwartsgefühl zum Ausdruck oder geben jenes früherer Zeiten und Generationen im Nachempfinden wieder. Bei Ländlermusik und Jodel sind es Rhythmen, Weisen und Klänge aus einer zum Teil noch immer vorhandenen, wenn vielleicht auch enger gewordenen, im Vergleich zur Hektik des heutigen Alltags als „heil“ empfundenen Welt. Es ist Musik, die Gemütlichkeit verbreitet und froh stimmt.<sup>432</sup>

Damit aber werden tiefgreifende Fragen an die Musikwissenschaft und an die Volksforschung gestellt. Denn sie waren es, die auf dem Umwege der Volksliedforschung die Kategorien des „Echten“ eingeführt hatten, um sie später dem Schicksal zu überlassen.

Gleicherweise aber verstehen wir das heimatideologische System als Anklage gegen die Musikwissenschaft, die mit der wissenschaftlichen Ideologie des ‚autonomen Kunstwerkes‘ und der atomisierten Kunstbetrachtung ihre vom ganzen Musik-

<sup>432</sup> E. Senn: Volksmusik muß im Kanton Bern gefördert werden. – Unabhängiger Anzeiger. Botschaft des Landesringes der Unabhängigen an das Bernervolk. Einmalige Ausgabe. Bern, im April 1974, p. 4; vgl. dazu auch bb.: Schulen für Volksmusik und Kunsthandwerke? – Der Bund 122, 1971, No. 275, p. 13.

betrieb losgelöste Eigengesetzlichkeit durchgemacht, sich von der breiten Hörerbasis losgelöst hat, selbst autonom geworden und eine schwerlich vertretbare Isolierung befolgte. (Die aus der volkstümlichen Musik herstammende Apostrophierung der Kunstmusik mit „Überkultur“ ist der Racheakt von ‚unten‘ an dem wissenschaftlichen Vorurteil im Denken und Deklassieren des von ‚oben‘ als „trivial“ Verstandenen. An sich verlangte die Pluralität von heute in zunehmendem Maße eine vermittelnde Rolle der Musikwissenschaft und der Ethnomusikologie in der Fragestellung auf das vielfältige Neben- und Ineinander des *gesamten* gegenwärtigen Musiklebens. )

A N H A N G  
(Text- und Bildbeilagen)



Schultheiss und Staats Rath des  
Kantons Bern  
an  
*den Hghl. alt Schultheissen (N. F.) Von Mülinen*

Hochgeachter Herr!

Da durch die grosse Publicität welche die Ankündigung eines Alpenfests erhalten, die Feyer desselben nun gleichsam zur Nothwendigkeit geworden ist, obgleich die Subscription zu Auffindung der Kosten weit hinter der Erwartung zurückgeblieben ist, so sind Wir durch den kleinen Rath begünstigt, den wirklich gegebenen £. 400. noch andere £. 400. beyzufügen. Wir übersenden diese Summe Euer Wohlgebohren gleich der erstern in der Hoffnung, dass dieselben sich gütigst bemühen werden, die Anstalten zu diesem Fest zu leiten, indem Wir Ihrer Theilnahme an demselben den erwünschten Ausgang grösstentheils zuschreiben werden.

Der Herr Ober Amtsmann von Interlaken erhält Kenntniss von diesem neuen Beytrag und zugleich den Wink dass Wir erwarten, dass mittelst dessen für gute Polizey überhaupt und namentlich gegen den Bettel werde gesagt werden zumalen Betteley bey einer solchen Gelegenheit einzig vermögend ist, die guten Eindrücke und Folgen zu zerstören, die man sich von diesem Fest versprechen möchte, derselbe erhält gleichfalls die Weisung, dass in Zukunft keine Ankündigungen für Volks Feste publiziert werden sollen, es habe den vorher die Regierung ihren Willen darüber geäussert.

Somit Wir Euer Wohlgebohren der Gnadenbewahrung des Allerhöchsten anempfehlen.

Bern den 25.<sup>t</sup> July 1808.

Der Amts Schultheiss  
in dessen Abwesenheit

Nahmens des Staats Rathes

[Samuel Abraham] Gruber  
[Ratsschreiber, 1765–1835]

Vorschläge  
zur Aufmunterung des Alphorns,  
und Wiederbelebung  
des Gesanges auf dem Lande.

*Alphorn.*

Das allmähliche Absterben dieses einfachen aber charakteristischen Instrumentes entsteht aus mehreren Gründ, worunter die wesentlichen: einerseits die iömer mehr überhandnehmende Trägheit der Alpenbewohner, und anderseits der Mangel an guten Instrumenten, gehören; und endlich dann ligt es ausser allem Zweyfel, dass mit dem Verfall der Sitten seit der Revolution, vor allem auch, der fröhliche Siñ, der früher die Landbewohner beseelte, zu Grabe gehen musste; Beyspiele hievon sind leider nur allzuvieler vorhanden.

Wenn daher dieses liebliche Instrument wieder in Aufnahme gebracht werden soll, so sind für jezt noch wenige Mittel anwendbar, die sich bloss auf zufälligen Antrieb, oder aus Liebhaberey gründen; sondern nur diejenigen können in Anschlag gebracht werden die auf Gewinn Bezug haben, und zwar so, dass der Lehrling bestimt eine lucrative Seite dabey sieht.

Die erste Nothwendigkeit ist daher die Anschaffung von Alphörnern die den Lehrlingen unentgeltlich zugestellt werden. Ein Alphornfabrikant findet sich in der Gegend von Walkringen.

Auf dieses folgt die Erlernung des Instruments von Seite derjenigen, die den nöthigen Unterricht ertheilen sollen. Das zwekmässigste Hülfsmittel hiezu wäre, dass Herr [Ferdinand F.] Huber von Hofwyl, welcher das Alphorn gegenwärtig genau einstudiert, diesen Unterricht übernehmen möchte. Gehen dann von da aus einige gute Lehrer hervor, wie nicht zu bezweyfeld ist, so eröffnen dieselben an zwekmässigen Orten auf dem Lande kleine Schulen, wo sowohl der Unterricht als die Instrumente unentgeltlich ertheilt werden. Man sollte glauben und hoffen, dass unter solchen annehmlichen Umständen sich hinlängliche Schüler vorfinden werden; weiter aber ist sehr daran zu Zweyfeldn, da der Landman im allgemeinen nichts thut, als was er muss, oder was ihm Gewinn bringt. Demzufolge wird es nothwendig und zwekmässig seyn Prämien zu ertheilen; und bey Gelegenheiten den besten Zöglingen lucrative Vortheile zu gestatten.

*Gesang.*

Mit der Auflösung des Musik-Kollegiums der Studenten zerfiel zur Stunde der Siñ für das Gesang, auf dem Lande sowohl als in der Stadt. Diese Gesellschaft ward dazu geeignet, den einfachen musikalischen Stoff zu propagieren, und zu unterhalten. Das Gebäude, die Gesellschaft, ihre Verfassung, und die daselbst aufgeführten Musikstücke, alles trug das Gepräge jener Einfachheit, die bloss das Gemüth anspricht, und daher für jederman empfänglich ist. Alle Studierenden nahmen daran warmen Antheil; die Musik gewan die Oberhand als Neben-Unterhaltung; und diesen edlen Siñ brachten sie bey ihrer Beförderung mit aufs Lande, wodurch, zur selbiger Zeit, das Gesang fast überall kultiviert wurde.

Die jezige hiesige Musikalische Gesellschaft hat diesen Gegenstand schon früher beherzigt, und in dieser Rücksicht die Annahme und Unterhaltungs-Gelder für Geistliche auf das halbe herabgesetzt. Allein die heutige Musik, sowohl in Hinsicht der Komposition, als auch des Vortrags ist keineswegs geeignet, sich dem einfachen Gemüthe empfänglich zu machen vielweniger noch Siñ dafür bey andern zu erwecken, so dass auf diesem Wege wenig zu erzielen seyn wird.

Dagegen bieten sich aber zwey andere Hülfsmittel dar, die vereint so viel leisten können, als früher auf angezeigtem Wege geschehen ist.

Das erste ist: Prämien allen denen Landschulmeistern zu ertheilen, die das Gesang bis auf einen gewissen Grad fördern und in Aufnahme bringen. Mittel hinzu werden Sie hinlänglich finden, wenn sie nemlich zu der gewöhnlichen Instruktion in der Stadt, auch jene des Gesanges mit verbinden würden. Da nun die Schuleinköme gewöhnlich genug sind, so werden die Schulmeister gerne hierin Hand bieten, insofern etwas lucratives dabey herauskömme kan. Ist nun irgend da oder dorten ein Korn gebildet, so liegt die Weiterverbreitung, von da aus, ausser allem Zweifel.

Das zweyte Hülfsmittel wäre das Militair.

Da jeder Ort des Kantons, jedes noch so kleine Dörfchen desselben seine Mänlche Jugend nach der Hauptstadt spendet, um daselbst den Militair-Unterricht zu geniessen, so kan diese Gelegenheit am schicklichsten benützt werden, dem Gesang eine ausgedachte und zwekmässige Richtung zu geben; es scheint eher hier, als ob der Gesang nicht oder weniger zur Sache gehöre. Ältere und neuere Beyspiele beweisen hinlänglich, dass durch den Gesang, in politischer Hinsicht, grosse Wirkungen hervorgegangen sind; man harangiere im Battaillon mit der grössten Eloquenz, und es wird schwerlich die Begeisterung hervorbringen wie ein zwekmässiger, wohlgedichteter Gesang in Reih und Glied auf dem Marsche, oder nach vollbrachter Tages-Arbeit im ruhigen Lager.

Neben diesem politischen Vorthail reiht sich noch der moralische. Wie mancher wesentliche Nutzen für Stadt und Land würde daraus entspringen, wenn der junge Militair einen Theil seiner Ruhestunden auf den schönen, aufmunternden und erbaulichen Gesang verwenden müsste, statt sich und andere zu verderben, wenn er sich selbst überlassen ist.

Unter allen Umständen wäre es daher rathsam diese jungen Leüthe, während ihres Militair-Dienstes in der Stadt, in dem Gesang zu unterrichten und zu üben. Durch sorgfältig gewählte, geistliche und weltliche Lieder würden jene in Schwang gehende unsittlichen verdrängt werden, welche Letztere gewiss vieles zur Unsittlichkeit auf dem Lande beytragen.

Diesen Endzweck zu erreichen, sind die Mittel weder schwierig noch kostspielig. – In alle Abende würde eine Stunde angewiesen, wo das Militair in verschiedenen Abtheilungen in der Kaserne im Gesang unterrichtet würde. Unter der Militair-Musik befinden sich hinlängliche Lehrer, und auch ausser diesen, indem es hier nicht der Fall ist, nach Noten zu singen, sondern bloss nach einem guten Vorsänger.

Zu diesem Ende müsste vor allem auch ein hinlängliche Auflage von schönen zwekmässigen Liedern, mit fasslichen und einfachen Melodien, veranstaltet werden. Diese nemliche Sammlung dann auch zu dem nemlichen Zweck unter die Schulmeister vertheilt, würde dann Ernst und Zusammenhang in das Ganze bringen.

Diesem Vorschlag wirft sich freylich ein wesentliches Hinternis in den Weg, dass nemlich die jungen Auszügler bey den Militair-Übungen sehr angestrengt werden; aber dieser Genuss sollte keine Anstrengung kosten, und eine solche, der Moralität und Religion gewidmete, Stunde würde in der Folge reichlich genug vergolten.

Eine einzige zweyte Meynung gehet dahin:

„das der Gesang einzig und allein durch die Schulen gelehrt werde, zu welchem Zwecke ein Institut für dieselben müsste errichtet werden.“

Alles übrige einmüthig in den verschiedenen Verhandlungen, und durch Circulare bei dem Komitè und auch beygezogenen Mitgliedern der Musikalischen Gesellschaft.

Nahmens derselben.

F: N: König

Die Zusammenstellung bezieht sich auf Komponisten, von denen gedruckte oder vervielfältigte Kompositionen bekannt sind, und soweit aus diesen nähere Angaben zu den Lebensdaten hervorgehen

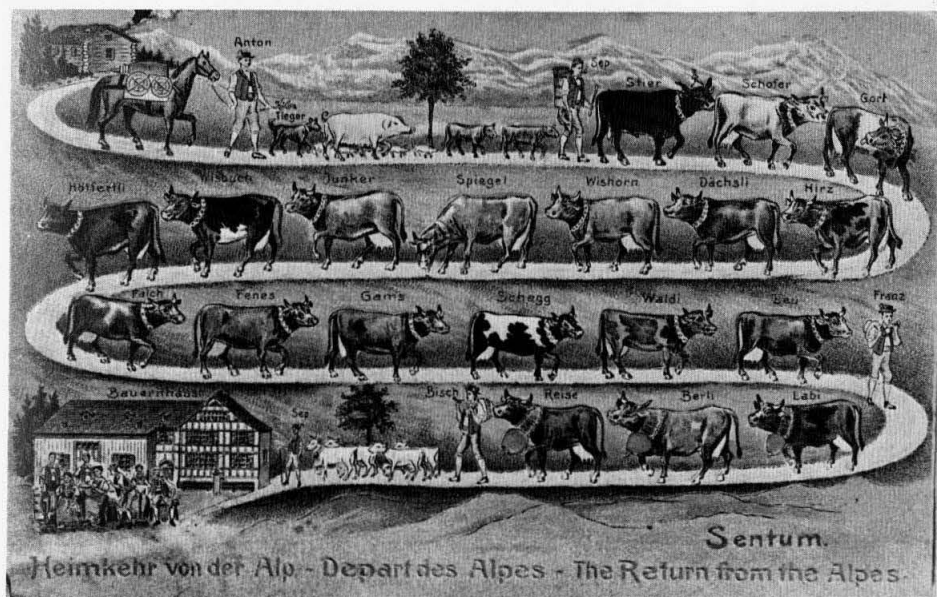
*Allmen, Albert v.*; Bern (\*1911)  
*Ambühl, Johann Heinrich*; Wattwil (1817–1867)  
*Aregger, Hans*;  
*Baumann, Joh.*; Herisau (1804–1871)  
*Bühler, Hans*; Herzogenbuchsee (1864–1927)  
*Bovet, Joseph*; Freiburg  
*Brunner, M.*; Glarus (1824–1856)  
*Bucher, Hans*; Malters (\*1908)  
*Buri, Adolf*; Interlaken (1879–1942)  
*Cléménçon, Jean*; Biel (\*1900)  
*Dauwalder, E.*;  
*Düsel, Jakob*; Wattwil (\*1898)  
*Dussy, Arnold*; Basel und Bern (1878–1948)  
*Fellmann, Robert*; Baar (1885–1951)  
*Flückiger, August*; Interlaken (\*1887)  
*Flury, Max*; Grenchen (\*1907)  
*Ganz, Hans Rudolf*;  
*Gassmann, Alfred Leonz*; Buchs/Vitznau (1876–1962)  
*Glutz-Blotzheim, Alois*; Solothurn (1789–1827)  
*Göpfert, Anton*;  
*Götsch, Konrad*; Zürich  
*Grolimund, Emil*; Rodersdorf/Solothurn und Zürich (1873–1948)  
*Gugler, Alfons*; Plaffeien/Freiburg  
*Häner, Bruno*; Liesberg  
*Haldimann, Paul*;  
*Hasler, Hans*;  
*Herzog, Emil*; Köniz (\*1905)  
*Hodel, A.*;  
*Hofer-Schneeberger, Emma*; Herzogenbuchsee Bützberg (1855–1939)  
*Hofer, Ernst*; Bern  
*Hofer, Walter*; Bern (\*1920)  
*Hofmann, H.*;  
*Homberger, R.*;  
*Huber, Ferdinand* Fürchtegott; Hofwyl und St. Gallen (1791–1863)  
*Hübscher, Jules Th.*; Bern (\*1907)  
*Huggler, Max*; Brienz (\*1913)  
*Kaderli, Otto*;  
*Kindlimann, Emil*; Winterthur  
*Kofler, Math. Th.*; Zürich  
*Krayenbühl, Ferdinand*; Thun (\*1890–1966)  
*Krenger, Johann Rudolf*; Seeberg (1854–1925)  
*Küpfner, Ernst*; Luzern



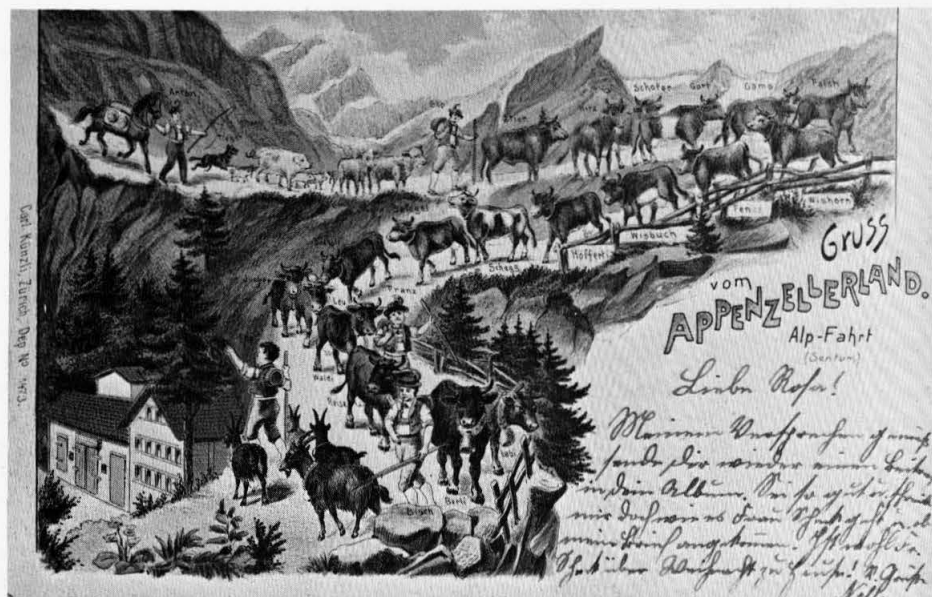
*Leu*, Ferdinand Oskar; Baden  
*Leuthold*, Fritz; Bern und Meiringen (\*1869–1946)  
*Leuthold*, Heinrich; Stans  
*Lienert*, Max; Luzern  
*Löpfe*, K.;  
*Märki*, Ernst; Grenchen (\*1901)  
*Marty*, Jost; Kerns/Altdorf  
*Monnier*, Marcel; Tramelan (\*1893)  
*Müller-Egger*, Paul; Binningen (\*1885)  
*Müller-Luchsinger*, Hans; Neu St. Johann  
*Muther*, Ewald; Ried-Brig  
*Nievergelt*, Ernst; Zürich  
*Pfisteringer*, Felix; Zürich  
*Pfister*, Ernst; Thun (\*1871–1951)  
*Probst*, H.;  
*Ruprecht*, Ernst; Zollikofen (\*1897)  
*Rymann*, Ruedi; Großsteil  
*Scheller*, Werner; Interlaken (\*1894)  
*Schlegel*, Gustav; (um 1880)  
*Schmalz*, Hedwig Elisabeth; Konolfingen (\*1895)  
*Schmalz*, Oskar Friedrich; Konolfingen (1881–1960)  
*Schmalz*, O. + Fr. – R. *Krenger*  
*Schmidlin*, Vreny; Unterseen  
*Schneeberger*, Ernst; Oberburg und Genf (1890–1963)  
*Schneeberger*, Friedrich; Biel (1843–1906)  
*Schneider*, Viktor; Aarburg (\*1895)  
*Schneller*, Hans Walter; Oberengstringen (\*1893)  
*Schnyder*, Pia; Zürich  
*Schweingruber*, Hans; Riggisberg und Bern (\*1886)  
*Schweizer*, Theodor; Zürich und Bern  
*Sommer*, Ernst; Biel (\*1925)  
*Stadelmann*, Franz;  
*Stähli*, Adolf; Oberhofen (\*1925)  
*Stauffer*, Theodor; Baden (1826–1880)  
*Steiger-Tschiemer*, Flora; Beatenberg und Herisau (1887–1957)  
*Stocker*, Ernst;  
*Stockmann*, Julius; Sarnen  
*Suter*, Emil;  
*Tobler*, Johann Heinrich; Wolfhalden (1777–1838)  
*Ummel*, Jakob; Bolligen und Bern (\*1895)  
*Waespe*, Jakob; Wattwil (\*1909)  
*Weilemann*, Max;  
*Wytttenbach*, Theo; Bern (1885–1965)  
*Zibung*, Anton;  
*Zwahlen*, Werner;



Beilage 3 Kuhreihen. Ansichtskarte um 1898.  
Schweizerisches Museum für Volkskunde.



Beilage 4 Kuhreihen. Ansichtskarte um 1900.  
Schweizerisches Museum für Volkskunde.



Beilage 5 Kuhreihen. Ansichtskarte um 1900.  
Schweizerisches Museum für Volkskunde.



Beilage 6 Schaustellung am Unspunnenfest 1805.

Bild von F. N. König (1805), aus H. Spreng: Die Alphirtenfeste zu Unspunnen 1805 und 1808. Berichte, Dokumente, Lieder und Bilder. Bern 1946, p. 10.

VERZEICHNIS DER NOTENBEISPIELE  
ABBILDUNGEN UND TEXTBEILAGEN  
in numerischer Folge

Notenbeispiele zu Teil 3

- Beisp. 1: *Synoptischer Vergleich*: „Am Kalöck sys“ / „Alter Innerrhoder Chuedreckler“ / „s' Appenzeller Sennemeedle“, – Tape AP I: 161–200, No. 5 (vgl. Beisp. 47 S. 192f.) / A. Tobler: Das Volkslied im Appenzellerlande. Zürich 1803, p. 92 / ebenda, p. 96 f. – S. 84.
- Beisp. 2: *Synoptische Melodietafel*: „Der Waldbub“ (Jodellied). – Verf.: Aus Tradition und Gegenwart der Volksmusik im Oberwallis. Brig 1972, p. 23 / S. Grolimund: Volkslieder aus dem Kanton Aargau. Basel 1911, p. 78 f. – S. 85.
- Beisp. 3: „Hiela“ („Wihele“), *Lockruf* aus einem mehrstimmigen „Zäuerli“ (Jodel) mit „Schellschötte“. Tape AP II: 94–147, No. 10. Löckler: Karl Manser (\*25. 8. 1936), 9204 Andwil. – S. 94.
- Beisp. 4: *Jodelmelodie mit Kehlkopfschlag*. R. Fellmann: Schulungsgrundlage für Jodlerinnen und Jodler. 4. Aufl. (Zürich) 1926, p. 7 (die ersten 2 Takte). – S. 94.
- Beisp. 5: *Jodelmelodie mit Zungenschlagtechnik*. R. Fellmann: Schulungsgrundlage für Jodlerinnen und Jodler. 4. Aufl. (Zürich) 1962, p. 5 (die ersten 3 Takte). – S. 94.
- Beisp. 6: *Tröbljodel* (Schnelle Kehlkopfschläge). R. Fellmann: Schulungsgrundlage für Jodlerinnen und Jodler. 4. Aufl. (Zürich) 1962, p. 10 (die ersten 4 Takte). – S. 94.
- Beisp. 7: „*Cbugeli-Jodel*“. R. Fellmann: Schulungsgrundlage für Jodlerinnen und Jodler. 4. Aufl. (Zürich) 1962, p. 8 (die ersten 4 Takte). – S. 95.
- Beisp. 8: *Singjodel*. R. Fellmann: Schulungsgrundlage für Jodlerinnen und Jodler. 4. Aufl. (Zürich) 1962, p. 4 (die ersten 2 Takte). – S. 95.
- Beisp. 9: *Die 4 Höhenlagen der Jodelstimme*, (nach M. Lienert). In: R. Fellmann: Schulungsgrundlage für Jodlerinnen und Jodler. 4. Aufl. (Zürich) 1962, p. 17. – S. 96.
- Beisp. 10: *Ein klarinettnachabmender Jodel*. A. Tobler: Das Volkslied im Appenzellerlande. Zürich 1903, p. 103 (die ersten 6 Takte). – S. 103.
- Beisp. 11: *Violinnachabmender Jodel*. A. Tobler: Das Volkslied im Appenzellerlande. Zürich 1903, p. 104 (die ersten 5 Takte). – S. 103.
- Beisp. 12: *Melodielinie und Landschaftslinie*. H. Gielge: Sprachliche und musikalische Gesetzmäßigkeiten bei der Anwendung von Jodelsilben. – Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes 10, 1961, p. 98. – S. 112.
- Beisp. 13: *Synoptische Melodietafel*. Kuhreihen des J. Hofer (Cantilena Helvetica) in: Th. Zvingerus: Fasciculus Dissertationum Medicarum Selectiorum ... Basileae 1710, p. 102–105 / „Ranz des vaches Air Suisse“ Ms. kr II 182, UB Basel (ca. 1780). – S. 128f.
- Beisp. 14: *Invokations-Grundmuster des Kubreibens* (Quint mit der Umspielung der Quart, resp. des (lydischen) Tritonus. – S. 129.
- Beisp. 15: *Synoptische Melodietafel zum „Zwingerschen“ Kubreiben* (Invokationsteil). Bicinia Gallica Latina et Germanica. Vitebergae apud Georgium Rhau, Anno M.D.XLV. / J. Hofer: Dissertatio medica tertia De Pothopatridalgia. Vom Heim-Wehe. In: Th. Zvingerus: Fasciculus Dissertationum Medicarum Selectiorum ... Basileae 1710, p. 102–105 / G. Tarenne: Recherches sur les ranz des vaches ... Paris 1813, p. 31–36 / J. J. Rousseau: Dictionnaire de Musique. Paris 1768 (Planche N) / „Ranz des vaches Air Suisse“, Ms. kr. II 182, UB Basel (ca. 1780) / Graf F. L. Stolberg: Reise in Deutschland, der Schweiz, Italien und Sicilien. Bd. 1. Königsberg–Leipzig 1794. (Faltkarte) / Ranz des Vaches de Viotti. In: G. Tarenne: Recherches sur les ranz des vaches ... Paris 1813, p. 61 (Lettre de Viotti, 1792) / H. Zschokke: Meine Wall-

- fahrt nach Paris. Bd. 2. Zürich 1797 (Anhang) / 3 Kuhreihen aus dem Ebel-Nachlaß (vor 1798): M. Staehelin: Volksmusikalisches aus den Schweizer Alpen im Nachlaß von Johann Gottfried Ebel. — Schweizer. Archiv f. Volkskunde 68/69, 1972/73, 644 ff. / J. G. Ebel: Schilderung des Gebirgsvolkes vom Kanton Appenzell. Leipzig 1798 (Anhang No. 7) / ebenda: Kuhreihen nach Ebel-Zwinger No. 5 / Ranz des Vaches des Alpes Gruyères ou du Canton de Fribourg. G. Tarenne: Recherches sur les ranz des vaches ... Paris 1813, p. 63 f. / „Ranz des Vaches du Jorat“, ebenda, p. 51 / „Le même Ranz, avec des mesures ...“, ebenda, p. 62 / „Ranz des Vaches des Ormonds“, ebenda p. 52 / H. Szadrowsky: Die Musik und die tonerzeugenden Instrumente der Alpenbewohner. — Jahrbuch des Schweizer Alpenclub 4, 1867/68, p. 336 f. (Kuhreihen um 1850) / „Ranz-des-Vaches des Ormonds“, ebenda, p. 331 f. / „Le Ranz des Vaches de Gruyère“ (1873), A. Tobler: Kùhreihen oder Kùhreigen, Jodel und Jodelied in Appenzell. Leipzig–Zürich 1890, Doc. p. 22–28 / W. Scharadt: Der alpenländische Jodler und der Ursprung des Jodelns. Berlin 1939, p. 98 (Alphornweise 1876) / A. L. Gassmann: Was unsere Väter sangen. Basel 1961, p. 202 (Dr Frutt-Chuereihe 1911) / Dr Frutt-Chuereihe, Variante I, 1911; ebenda, p. 202 / Dr Frutt-Chuereihe, Variante II, 1922; ebenda, p. 203. — S. 133 f.
- Beisp. 16: *Ho-Ruf* (Löckler). A. Tobler: Das Volkslied im Appenzellerlande. Zürich 1903, p. 119. — S. 135.
- Beisp. 17: *Ältester Innerrhoder Löckler*. A. Tobler: Kùhreihen oder Kùhreigen, Jodel und Jodelied in Appenzell. Leipzig–Zürich 1890, p. 19. — S. 136.
- Beisp. 18: *Kuhreihen aus Muotathal* (Löckler mit Jodeltönen). Tape M. 2. (Toni Büeler, geb. 1941, 6436 Muotathal; aufgenommen Herbst 1973). — S. 145.
- Beisp. 19: *Löckler* („Ho chom wädli“). A. Tobler: Kùhreihen oder Kùhreigen, Jodel und Jodelied in Appenzell. Leipzig–Zürich 1890, p. 19. — S. 147.
- Beisp. 20: *Rezitationsweise des Betrufs*. (Ausschnitt aus dem „Frutt Bättruf“). A. L. Gassmann: Was unsere Väter sangen. Basel 1961, p. 187. — S. 148.
- Beisp. 21: *Synoptischer Vergleich* (Deszendente Rufmelodik über eine Sexte). A. L. Gassmann: Was unsere Väter sangen. Basel 1961, p. 187 / derselbe: Zur Tonpsychologie des Schweizer Volksliedes. Zürich 1936, p. 118 / Schweizer. Volksliedarchiv No. 24007 (1) / Schweizer. Volksliedarchiv No. 19219 (b) / Schweizer. Volksliedarchiv No. 24005. — S. 148.
- Beisp. 22: *Synoptischer Vergleich* (Deszendente Rufmelodik über eine Oktave). Schweizer. Volksliedarchiv No. 24004 / A. L. Gassmann: Das Volkslied im Luzerner Wiggertal und Hinterland. Basel 1906, p. 174 / Schweizer. Volksliedarchiv No. 19219 (a) / A. L. Gassmann: Was unsere Väter sangen. Basel 1961, p. 195 / Schweizer. Volksliedarchiv No. 24010 / A. L. Gassmann: Das Volkslied im Luzerner Wiggertal und Hinterland. Basel 1906, p. 174 / ebenda, p. 174 / ebenda, p. 175. — S. 149.
- Beisp. 23: *Jodelruf beim Austreiben des Viehs*. Schweizer Volksliedarchiv No. 24758 (1933). — S. 149.
- Beisp. 24: *Synoptischer Vergleich* (Aszendente Rufmelodik). A. L. Gassmann: Zur Tonpsychologie des Schweizer Volksliedes. Zürich 1936, p. 15 / derselbe: Das Volkslied im Luzerner Wiggertal und Hinterland. Basel 1906, p. 175 / R. Fellmann: Schulungsgrundlage für Jodlerinnen und Jodler. 4. Aufl. (Zürich) 1962, p. 2 / A. L. Gassmann: Zur Tonpsychologie des Schweizer Volksliedes. Zürich 1936, p. 16 / derselbe: Das Volkslied im Luzerner Wiggertal und Hinterland. Basel 1906, p. 175 / derselbe: 's Alphorn. 100 echte Volkslieder ... Zürich 1913, p. 196 / Schweizer. Volksliedarchiv No. 24009 / R. Fellmann: Schulungsgrundlage für Jodlerinnen und Jodler. 4. Aufl. (Zürich) 1962, p. 2 / A. L. Gassmann: Was unsere Väter sangen. Basel 1961, p. 188 / ebenda, p. 193. — S. 150.
- Beisp. 25: *Jodelruf aus Lungern*. W. Scharadt: Der alpenländische Jodler und der Ursprung des Jodelns. Berlin 1939, p. 50. — S. 151.
- Beisp. 26: *Rigi-Ruf* (Weggis, 1906). A. L. Gassmann: Was unsere Väter sangen. Basel 1961, p. 189 — S. 152.

- Beisp. 27: *Charakteristische Bewegungsrichtungen einzelner Jodelanfänge* in der Abhängigkeit zur Rufmelodik. A. L. Gassmann: Das Volkslied im Luzerner Wiggertal und Hinterland. Basel 1906, p. 173 / A. Tobler: Kühreihen oder Kühreigen, Jodel und Jodelied in Appenzell. Leipzig-Zürich 1890, p. 44 / derselbe: Das Volkslied im Appenzellerlande. Zürich 1903, p. 88 / ebenda, p. 84 / derselbe: Kühreihen oder Kühreigen, Jodel und Jodelied in Appenzell. Leipzig-Zürich 1890, p. 38. — S. 153.
- Beisp. 28: *Jodel aus Lichtensteig*, SG 1907. Schweizer Volksliedarchiv No. 1659. — S. 157.
- Beisp. 29: *Jodel aus Lichtensteig*, SG 1907. Schweizer. Volksliedarchiv 1657. — S. 166.
- Beisp. 30: *Jodel „In a Alphütte bin i's gange“*, Obwalden 1928. Schweizer. Volksliedarchiv No. 23968. — S. 167.
- Beisp. 31: *Ein Schweitzer Tanz*, der Sibentaler genandt, von Urban Weiss 1556; übertragen von A. Geering. In: Schweizer Musikbuch, hrg. von Willi Schuh. Bd. 1. Zürich 1939 (Beil. zu p. 115, No. 5). — S. 170f.
- Beisp. 32: *Ältester Innerrhoder Löckler* (mit Bordon). A. Tobler: Sang und Klang aus Appenzell. 2. verm. Aufl. Zürich 1899, (Anhang) p. 449. — S. 173.
- Beisp. 33: *Appenzeller Jodel mit „Gradbäbe“*. A. Tobler: Kühreihen oder Kühreigen, Jodel und Jodelied in Appenzell. Leipzig-Zürich 1890, p. 38. — S. 174.
- Beisp. 34: *Appenzeller Jodel mit „Gradbäbe“*. A. Tobler: Kühreihen oder Kühreigen, Jodel und Jodelied in Appenzell. Leipzig-Zürich 1890, p. 38. — S. 174.
- Beisp. 35: *„Ranz des Vaches des Alpes de Gruyères ou du canton de Fribourg“*. G. Tarenne: Recherches sur les ranz des vaches, ou sur les chansons pastorales des bergers de la Suisse. Paris 1813, p. 19. — S. 181f.
- Beisp. 36: *„De Bendeler met eme Aabängsel“*. Toggenburger Jodel (zweistimmig). Th. Kappeler: Der Toggenburger Jodel. — Toggenburger Heimat-Jahrbuch 16, 1956, p. 126. — S. 183f.
- Beisp. 37: *„Us de Geget vo Chappel“*. Toggenburger Jodel (zweistimmig). Th. Kappeler: Der Toggenburger Jodel. — Toggenburger Heimat-Jahrbuch 16, 1956, p. 127. — S. 184f.
- Beisp. 38: *„De Schtadel-Wändeli“*. Toggenburger Jodel (dreistimmig). Th. Kappeler: Der Toggenburger Jodel. — Toggenburger Heimat-Jahrbuch 16, 1956, p. 124. — S. 186.
- Beisp. 39: *„En Sennische us em Alt St. Johann“*. Toggenburger Jodel (zweistimmig). Th. Kappeler: Der Toggenburger Jodel. — Toggenburger Heimat-Jahrbuch 16, 1956, p. 123. — S. 187.
- Beisp. 40: *Zweistimmiger Jodel aus Orvin* (Jura). R. Gerber: Deux mélodies, recueillies à Orvin, Jura bernois. — Schweizer. Archiv f. Volkskunde 25, 1924/25, p. 70 — S. 187.
- Beisp. 41: *Mehrstimmiger Jodel aus dem Toggenburg*, aufgezeichnet von E. Edelmann (1937). Schweizer. Volksliedarchiv No. 25148. — S. 188.
- Beisp. 42: *Mehrstimmiger Jodel aus dem Toggenburg*, aufgezeichnet von E. Edelmann (1927/28). Schweizer. Volksliedarchiv No. 25149. — S. 189.
- Beisp. 43: *Jodel-Zwiegesang*. Muotatal. W. Sichardt: Der alpenländische Jodler und der Ursprung des Jodelns. Berlin 1939, p. 28. — S. 189.
- Beisp. 44: *Jodelduett*. Muotatal. W. Sichardt: Der alpenländische Jodler und der Ursprung des Jodelns. Berlin 1939, p. 16. — S. 190.
- Beisp. 45: *Jodel-Zwiegesang*. Muotatal. W. Sichardt: Der alpenländische Jodler und der Ursprung des Jodelns. Berlin 1939, p. 29. — S. 190.
- Beisp. 46: *Jodel-Zwiegesang*. Muotatal. W. Sichardt: Der alpenländische Jodler und der Ursprung des Jodelns. Berlin 1939, p. 28. — S. 190.
- Beisp. 47: *„Am Kalöck sys“*. „Zäuerli“ mit „Gradhäbe“ aus Herisau. Tape AP I: 161–200, No. 5. Vorzaurer Karl Manser; zweiter Vorzaurer: Albin Brugger; Gradheber: Mitglieder des Jodlerklub „Alpeblueme“. — S. 192f.
- Beisp. 48 (a–e): *„Hielä“* aus einem „Zäuerli“, Tape AP II: 94–147, No. 10 / „Hielä“ im gleichen Stück / *Ho-Ruf*. A. Tobler: Das Volkslied im Appenzellerlande. Zürich 1903, p. 119 / „Ho chom Wädli“ (Löckler); ebenda, p. 119 / *Ältester Innerrhoder Löckler*. A. Tobler: Kühreihen oder Kühreigen, Jodel und Jodelied. Leipzig-Zürich 1890, p. 19. — S. 196f.



- Beisp. 49: Appenzeller „Zäuerli“ mit „Gradhäbe“ und „Schelleschötte“. Aufgenommen von B. Geiser und übertragen von B. Sárosi. — S. 197f.
- Beisp. 50: *Entlebucher Kubreihen*. Vorgesungen von Frau Fichter, Huttwil, Kt. Bern; aufgezeichnet von E. Seemann, Aug. 1928. Schweizer. Volksliedarchiv No. 24001. — S. 207f.

### Abbildungen zu Teil 3

- Abb. 1: *Jodelnder Khoisanide mit Musikbogen*. Carl Bertuch's Bilderbuch für Kinder ... Bd. 10, 2. Abt., No. 20, Verm. Gegenstände, No. 55. Weimar 1821. — S. 106.
- Abb. 2: „*Aufarth eines Küher mit Weib und Kind, Haab und Vieh auf den Berg*“. (Kuhreihen). A. Kyburtz: *Theologia naturalis et experimentalis*. Bern 1754 (Frontispiz). — S. 139.
- Abb. 3: *Descente de l'alpage*. (Ansichtskarte). Editions Jaeger et Cie., Onex-Genève, No. 404 (1973). — S. 141.
- Abb. 4: *Tabelle*: Beobachtungswerte zur Anzahl und Häufigkeit der Melodiestrukturen des Jodels. — S. 155 f.
- Abb. 5: *Tabelle*: Beobachtungswerte zur Anzahl und Häufigkeit der Formglieder im Jodel. — S. 156.
- Abb. 6: *Tabelle*: Beobachtungswerte zur Anzahl und Lage der Hauptzäsuren im Jodel. — S. 158.
- Abb. 7: *Tabelle*: Beobachtungswerte zur Art und Häufigkeit der Skalen im Jodel. — S. 159.
- Abb. 8: *Tabelle*: Beobachtungswerte zur Art und Häufigkeit des Metrums im Jodel. — S. 160.
- Abb. 9: *Verbreitungskarte* zu Jodel, Jauchzer, Kuhreihen und Alphornweisen in der Schweiz. — S. 163.
- Abb. 10: *Ortsbelege* zu Jodel, Jauchzer, Kuhreihen und Alphornweisen nach den gedruckten Quellen und Hinweisen in der Literatur. — S. 164 f.
- Abb. 11: *Typus-Struktur* des Formverlaufes eines mündlich überlieferten Jodels (häufigster Wert). — S. 166.
- Abb. 12: *Typus-Struktur* des Formverlaufes eines mündlich überlieferten Jodels (zweithäufigster Wert). — S. 167.
- Abb. 13: *Sennhof des J. B. Wild*, Gonten, von Franz Anton Hain (1830—1880) um 1875; Öl auf Papier („Gradhäbe“ mit „Schelleschötte“). Schweizer. Museum für Volkskunde, Basel: VI 19845. — S. 178.
- Abb. 14: „*Zaurer*“ mit Kuh und Glocke. Bemalter Milchgefäß-Boden. H V, K. 1823. Schweizer. Museum für Volkskunde, Basel: LM 20064. — S. 179.
- Abb. 15: *Tabelle*: Jodelskalen und Haltetöne. — S. 185.
- Abb. 16: „*Gradhäbe*“ mit „*Schelleschötte*“. Postkarte: Foto Gross, St. Gallen, No. 35108 fb. (1974). — S. 199.
- Abb. 17: *Jodlerklub „Alpeblueme“*, Titelfoto zur Schallplatte: Exklusiv, Schallplatten-Aufnahme-Studio R. Sonderegger, St. Gallen (EV 17—573), Windler (Herisau). — S. 200.

### Beilagen zu den Texten und Abbildungen im Anhang

- Beil. 1a: *Schreiben des „Schultheissen und Staats Ratbs des Kantons Bern an den Hghl. alt Schultheissen (N. F.) Von Mülinen“ vom 25<sup>t</sup>. July 1808*. — Burgerbibliothek Bern, Ms. Mül. 577, No. 9. — S. 251.
- Beil. 1b: *Vorschläge zur Aufmunterung des Alphorns und Wiederbelebung des Gesanges auf dem Lande* von Franz Niklaus König. — Burgerbibliothek Bern, Ms. Mül. 577, No. 9. — S. 252 f.
- Beil. 2a: *Verzeichnis der Jodellied-Komponisten der Schweiz*. — S. 254 f.
- Beil. 3: *Kubreihen*. Ansichtskarte um 1898. Schweizer Museum für Volkskunde. — S. 256.
- Beil. 4: *Kubreihen*. Ansichtskarte um 1900. Schweizer. Museum für Volkskunde. — S. 257.
- Beil. 5: *Kubreihen*. Ansichtskarte um 1900. Schweizer. Museum für Volkskunde. — S. 258.
- Beil. 6: *Schaustellung am Unspunnenfest 1805*. Bild zweier *Alphornbläser* von F. N. König. — S. 259.

## QUELLENVERZEICHNIS ZU KUHREIHEN, JODEL UND JODELLIED

Die zweibändige Quellensammlung „*Kuhreiben, Jodel und Jodel lied, zusammengestellt nach den gedruckten Quellen*“ (vom Verf.) sind vervielfältigt vorhanden in der Schweizerischen Landesbibliothek (Bern) und im Schweizerischen Volksliedarchiv (Basel):

Band I: Q 1—323 (Kuhreiben, Jauchzer, Jodelrufe und Jodel)

Band II: Q 324—586 (Jodellieder)

Damit aber die einzelnen Quellen auch unabhängig davon erreichbar sind, werden die vollständigen Literaturangaben mit Bezug auf Q 1—586 hier in einem Abkürzungsverfahren angegeben. (Q bezieht sich dabei auf die erwähnte Quellensammlung, resp. auf die in den Anmerkungen angezeigten Verweise, die Jahreszahlen auf den entsprechenden Artikel, auf die Liedersammlung, resp. auf den einzelnen Aufsatz und die arabischen Zahlen auf die entsprechenden Seiten, wo die Quellen abgedruckt sind.)

### *Abkürzungen*

- Rha 1545: *Rhau* Georg: *Bicinia Germanica*. Deutsche Volkslieder zu zwei gleichen oder gemischten Stimmen, Wittenberg 1545, übertragen von Hermann Reichenbach, Wolfenbüttel 1926, p. 58—61.
- Ho 1710: *Hoferus*, Johannes: *Dissertatio medica tertia De Pothopadridalgia*. Vom Heimwehe. In: Theodorus Zvingerus: *Fasciculus dissertationum medicarum selectiorum* . . . Basileae 1710, p. 102—105.
- anon. 1780: *anonymus*: *Rans des vaches*. Air Suisse. (ca. 1780), Ms. Universitätsbibliothek Basel, kr II 182.
- Zs 1796: *Zschokke*, Heinrich: *Meine Wallfahrt nach Paris*. 2 Bde. Zürich 1796—97 (Bd. II Anhang).
- Eb 1798: *Ebel*, Johann Gottfried: *Schilderung des Gebirgsvolkes vom Kanton Appenzell*. Leipzig 1798 (Beilage zu p. 152).
- Ta 1813: *Tarenne*, George: *Recherches sur les ranz des vaches, ou sur les chansons pastorales des bergers de la Suisse*. Avec musique. Paris 1813.
- Sza 1868: *Szadrowsky*, H.: *Die Musik und die tonerzeugenden Instrumente der Alpenbewohner*. Eine kulturhistorische Skizze. — *Jahrbuch des Schweizer Alpenclub* 4, 1867/68, p. 275—352.
- To 1890: *Tobler*, Alfred: *Kühreiben oder Kühreigen, Jodel und Jodel lied in Appenzell*. Mit 7 Musikbeilagen (Documenta), theilweise in alter und neuer Schreibart. Leipzig, Zürich 1890.
- Gau 1899: *Gauchat*, Louis: *Etude sur le Ranz des vaches fribourgeois*. (Supplément du programme de l'Ecole cantonale de Zurich. 1899). Zürich 1899.
- To 1899: *Tobler*, Alfred: *Sang und Klang aus Appenzell*. Eine Sammlung älterer Lieder für vierstimmigen Männerchor. Hrg. von A'T'. 2. vermehrte Aufl. Zürich 1899.
- To 1903: *Tobler*, Alfred: *Das Volkslied im Appenzellerlande*. Nach mündlicher Überlieferung gesammelt von A'T'. Zürich 1903 (Schriften der Schweiz. Gesellschaft für Volkskunde. 3.).

- Ga 1906: *Gassmann, Alfred Leonz*: Das Volkslied im Luzerner Wiggertal und Hinterland. Aus dem Volksmunde gesammelt und hrg. von A' L' G'. Basel 1906 (Schriften der Schweiz. Gesellschaft für Volkskunde. 4.).
- SAVk 1907: „*Schlittenrufe*“ – Schweiz. Archiv f. Volkskunde 11, 1907, p. 45ff.
- Ga 1908: *Gassmann, Alfred Leonz*: Natur-Jodel des Josef Felder aus Entlebuch (Kanton Luzern). Zürich 1908.
- Ga 1908a: *Gassmann, Alfred Leonz*: Das Rigilied „Vo Luzern uf Wäggis zue“. Seine Entstehung und Verbreitung. Nebst biographischen Notizen und einem Anhang weiterer Schöpfungen des Verfassers: Musikus Johann Lüthi von Oberbuchsitzen, Kanton Solothurn. Luzern 1908.
- Ga 1909: *Gassmann, Alfred Leonz*: Wie singen die Schweizer Natursänger ihre Volkslieder. – Das deutsche Volkslied (Wien) 11, 1909, p. 87f.
- Gre 1910: *Greyerz, Otto von*: Im Röseligarte. Schweizerische Volkslieder. Bern 1910, Bd. 3, p. 54ff., p. 77ff.
- Gro 1910: *Grolimund, Sigmund*: Volkslieder aus dem Kanton Solothurn. Gesammelt und hrg. von S' G'. Basel 1910 (Schriften der Schweiz. Gesellschaft für Volkskunde. 7.).
- Gro 1911: *Grolimund, Sigmund*: Volkslieder aus dem Kanton Aargau, Basel 1911 (Schriften der Schweiz. Gesellschaft für Volkskunde. 8.).
- Ga 1913: *Gassmann, Alfred Leonz*: 's Alphorn. 100 echte Volkslieder, Jodel und G'sätzli zweistimmig bearbeitet . . . Zürich 1913.
- Ga 1914: *Gassmann, Alfred Leonz*: Juhui! Volksliedbüchlein für die Schweizer Jugend. 60 echte Volkslieder, Jodel und G'sätzli für eine Vor- und Nachstimme (Naturbegleitung). Zürich 1914.
- Ro 1917: *Rossat, Arthur*: La chanson populaire dans la Suisse romande. Bâle 1917 (Publications de la Société suisse des Traditions populaires. 14.).
- Ga 1936: *Gassmann, Alfred Leonz*: Zur Tonpsychologie des Schweizer Volksliedes. Zürich 1936.
- Si 1939: *Sichardt, Wolfgang*: Der alpenländische Jodler und der Ursprung des Jodelns. Berlin 1939 (Schriften zur Volksliedkunde und völkerkundlichen Musikwissenschaft. 2.).
- Ga 1948: *Gassmann, Alfred Leonz*: Unser Alpenjodelgesang. In: Musica aeterna. Hrg. von Gottfried Schmid. Bd. 2. Zürich 1948, p. 303–319.
- Ka 1956: *Kappeler, Th.*: Der Toggenburger Jodel. – Toggenburger Heimat-Jahrbuch 16, 1956, p. 123–128.
- Ga 1961: *Gassmann, Alfred Leonz*: Was unsere Väter sangen. Volkslieder und Volksmusik vom Vierwaldstättersee, aus der Urschweiz und dem Entlebuch. Nach dem Volksmund in Wort und Weise aufgezeichnet von A' L' G'. Basel 1961 (Schriften der Schweiz. Gesellschaft für Volkskunde. 42.).
- Fe 1962: *Fellmann, Robert*: Eidgenössischer Jodlerverband. Schulungsgrundlage für Jodlerinnen und Jodler. Herbst 1943. 4. Auflage 1962 mit Anhang: Jodlerkurs-Repetitorium von Max Lienert. Zürich 1962.
- Stae 1973: *Staebelin, Martin*: Volksmusikalisches aus den Schweizer Alpen im Nachlaß von Johann Gottfried Ebel. – Schweiz. Archiv für Volkskunde 68/69, 1972/73, H. 1–6, p. 640–649.

SVA 1907—37: 65 Jodel (z. T. auch Alphornmelodien) aus den handschriftlichen Beständen des *Schweizerischen Volksliedarchivs* in Basel, nach Aufzeichnungen von: M. Allemann 1932; A. Christen 1917; A. Edelmann 1907—37; H. In der Gand 1933; A. Ithen 1912; A. Jenny 1914; E. Seemann 1928; C. Stockmeyer-Stoecklin 1919; A. Sprecher-Züst 1907—12.  
 Nrn. 1599, 1657—1659, 3498—3503, 12'645—12'655, 12'660—12'673, 13'887—13'889, 17'964—17'965, 19'177, 19'219, 23'968, 23'980, 24'001—24'010, 24'758, 24'810—24'811, 24'821, 25'140, 25'148—25'149, 26'538, 26'550.

# KONKORDANZEN

## I. Kubreihen

Q 1	To 1890: Doc. 1–3, 4–6	Q 21b	Ga 1961: 202	Q 60	SVA 24 003
Q 1a	To 1903: 126–129; vgl. Si 1939: 57ff.	Q 21c	Ga 1961: 203	Q 61	Ga 1961: 163
Q 1b	Rha 1545: 58–61	Q 22	Ta 1813: 30; To 1890: 11	Q 62	Si 1939: 50
Q 2	Ho 1710: 102–105	Q 23	Zs 1796: Anhang	Q 63	Ga 1961: 193
Q 2a	Si 1939: 63; To 1890: Doc. 7–8–10; To 1903: 129f.; To 1890: 77f.; Gau 1899: 20f.	Q 24	Eb 1798: Beilage zu p.152; To 1903: 124	Q 64	Ga 1936: 15
Q 3	Ta 1813: 31f.; To 1890: 437ff.; Gau 1899: 22ff.; To 1903: 139ff.	Q 25	Eb 1798: Beilage zu p.152; To 1903: 124f.	Q 65	Ga 1906: 175
Q 4	Gau 1899: 21; Si 1939: 70f.; Ta 1813: 30	Q 26	Gre 1910: bd. 3: 54f., 77f.	Q 66	Ga 1936: 16
Q 5	anon. 1780	Q 27	To 1890: Doc. 21	Q 67	Fe 1943: 2
Q 6	To 1890: Doc. 11–14	Q 27a	Gau 1899: 25	Q 68	Ga 1936: 16
Q 6a	To 1890: Doc. 15–18; vgl. Si 1939: 65ff.; To 1903: 131ff.; To 1903: 131ff.; To 1899: 443ff.; Gau 1899: 29–30	Q 27b	Gau 1899: 30–37	Q 69	Ga 1906: 175
Q 7	Ta 1813: 61	Q 28	Ga 1913: 11–13; Ga 1961: 94f.	Q 70	Ga 1913: 196
Q 7a	To 1890: 11; Si 1939: 76	Q 29	SVA 24 001	Q 71	SVA 24 009
Q 8	Zs 1796: Anhang	Q 29a	Zs 1796: Anhang	Q 72	Si 1939: 50
Q 9	Stae 1973: 644f.	Q 30	Ga 1961: 103–105	Q 73	Fe 1943: 2
Q 10	Stae 1973: 645	Q 31	Ga 1961: 106–108	Q 74	Si 1939: 50
Q 11	Stae 1973: 646			Q 75	Ga 1961: 188
Q 12	Eb 1798: Beilage zu p.152				
Q 13	Eb 1798: Beilage zu p.152				
Q 14	Ta 1813: 63f.; vgl. Gau 1899: 26–29; Si 1939: 75; To 1890: Doc. 22–28				
Q 15	Ta 1813: 51; Si 1939: 72f.				
Q 16	Ta 1813: 62				
Q 17	Ta 1813: 52; Si 1939: 74				
Q 18	Sza 1868: 336f.				
Q 19	Sza 1868: 331f.				
Q 20	To 1890: Doc. 22–28				
Q 21	Si 1939: 98				
Q 21a	Ga 1936: 77f.; Ga 1961: 202				

## II. Jauchzer und Jodelrufe

## III. Zweigliedrige Jodel

Q 76	To 1890: Doc. 30
Q 77	To 1890: Doc. 30
Q 78	Gro 1910: 87.
Q 79	To 1903: 82
Q 80	To 1903: 92
Q 81	To 1903: 84
Q 82	To 1903: 84f.
Q 83	Ga 1906: 173
Q 84	To 1903: 83
Q 85	To 1903: 83
Q 86	Fe 1943: 13
Q 87	To 1890: 44
Q 88	Ga 1906: 173f.
Q 89	To 1903: 85
Q 90	Fe 1943: 6
Q 91	SVA 17 968
Q 92	To 1890: 49; Si 1939: 33
Q 93	To 1903: 93
Q 94	To 1903: 85
Q 95	To 1903: 83
Q 96	To 1890: Doc. 30
Q 97	Fe 1943: 8
Q 98	Fe 1943: 6
Q 99	SVA 23 968
Q 100	Ga 1961: 181
Q 101	Si: 29
Q 102	To 1890: Doc. 30
Q 103	Ga 1908: 77
Q 104	To 1903: 82
Q 105	To 1903: 84
Q 106	Fe 1943: 7

- Q 107 To 1903: 92  
 Q 108 Ga 1906: 171  
 Q 109 Ga 1906: 171  
 Q 110 To 1890: Doc. 29  
 Q 111 To 1890: 38 (vgl. Doc. 29)  
 Q 112 SVA 17 969  
 Q 113 SVA 17 966  
 Q 114 To 1903: 88  
 Q 115 Ga 1936: 19 1961: 177  
 Q 116 To 1903: 84  
 Q 117 To 1899: 450;  
 To 1903: 119;  
 Si 1939: 52  
 Q 118 To 1890: 54  
 Q 119 SVA 13 889  
 Q 120 To 1890: Doc. 29f.;  
 1890: 39  
 Q 121 To 1890: 49  
 Q 122 To 1903: 92  
 Q 123 To 1903: 92f.  
 Q 124 To 1890: 49  
 Q 125 Ga 1961: 194  
 Q 126 Ga 1961: 193  
 Q 127 Ga 1913: 196  
 Q 128 Si 1939: 28  
 Q 129 To 1890: 45  
 Q 130 To 1890: 19 (vgl. 39);  
 To 1903: 119f.;  
 Si 1939: 52  
 Q 131 To 1899: 449;  
 To 1890: 39  
 Q 132 To 1890: 53  
 Q 133 Si 1939: 16  
 Q 134 SVA 19 177
- IV. Dreigliedrige Jodel*  
 Q 135 Ga 1936: 21  
 Q 136 Ga 1961: 181f.  
 Q 137 To 1903: 99  
 Q 138 Si 1939: 53f.  
 Q 139 Ga 1961: 182f.  
 Q 140 SVA 12 670  
 Q 141 SVA 3502  
 Q 142 Ga 1908: 73f.  
 Q 143 Fe 1943: 9  
 Q 144 Eb 1798: 152 (Beilage)  
 Q 145 Ga 1961: 189  
 Q 146 SVA 13 887
- V. Viergliedrige Jodel*  
 Q 147 SVA 24 811 (vgl. 24 810)  
 Q 148 Fe 1943: 9  
 Q 149 Si 1939: 28  
 Q 150 Fe 1943: 9  
 Q 151 Fe 1943: 12  
 Q 152 Fe 1943: 6  
 Q 153 Fe 1943: 4
- Q 154 Ga 1961: 194f.  
 Q 155 Si 1939: 32f.  
 Q 156 Ka 1959: 125  
 Q 157 To 1903: 88f.  
 Q 158 To 1903: 87  
 Q 159 To 1903: 81  
 Q 160 To 1903: 80  
 Q 161 To 1890: 42  
 Q 162 To 1903: 85f.  
 Q 163 Eb 1798: 152 (Beilage);  
 To 1890: 48;  
 To 1930: 91;  
 Si 1939: 33  
 Q 164 Ga 1913: 191  
 Q 165 Si 1939: 14  
 Q 166 SVA 12 652  
 Q 167 Ka 1956: 127  
 Q 168 To: 43f.  
 Q 169 Ga 1908a: 51  
 Q 170 Gro 1910: 87  
 Q 171 Gro 1910: 88  
 Q 172 SVA 12 654  
 Q 173 Ga 1913: 189;  
 1914: 97; 1936: 44f.  
 Q 174 Ga 1913: 194  
 Q 175 SVA 12 647  
 Q 176 SVA 12 648  
 Q 177 Ga 1961: 197  
 Q 178 SVA 3500  
 Q 179 SVA 12 645  
 Q 180 SVA 12 646  
 Q 181 Si 1939: 39  
 Q 182 SVA 12 660  
 Q 183 Ga 1961: 186  
 Q 184 Ga 1961: 184  
 Q 185 Si 1939: 38f.  
 Q 186 SVA 1659 (vgl. 1658)  
 Q 187 SVA 1658 (vgl. 1659)  
 Q 188 SVA 17 964  
 Q 189 Ga 1913: 192  
 Q 190 Ga 1908: 60f.  
 Q 191 Si 1939: 36  
 Q 192 Ga 1914: 95f.  
 Q 193 Si 1939: 38  
 Q 194 SVA 3499  
 Q 195 Si 1939: 16f.  
 Q 196 To 1903: 93  
 Q 197 To 1890: 49  
 Q 198 SVA 25 148  
 Q 199 To 1890: 43  
 Q 200 SVA 12 663  
 Q 201 SVA 12 650  
 Q 202 Ga 1961: 194  
 Q 203 Ga 1961: 179f.  
 Q 204 Fe 1943: 15  
 Q 205 To 1890: Doc. 29  
 Q 206 SVA 24 002
- Q 207 Ga 1908: 75f.  
 Q 208 Ga 1906: 170f.  
 Q 209 SVA 3501  
 Q 210 Ga 1914: 104  
 Q 211 Ga 1908: 58f.  
 Q 212 Si 1939: 9  
 Q 213 SVA 1657  
 Q 214 Ga 1908: 71f.  
 Q 215 Si 1939: 14f.  
 Q 216 Ga 1914: 92  
 Q 217 Gro 1910: 87f.  
 Q 218 Ga 1908: 56f.  
 Q 219 Ga 1908: 49f.  
 Q 220 Ga 1961: 193  
 Q 221 Ga 1961: 187f.  
 Q 222 Ga 1961: 181  
 Q 223 Ga 1961: 190  
 Q 224 SVA 12 661  
 Q 225 SVA 3498  
 Q 226 Ga 1961: 180  
 Q 227 Fe 1943: 12  
 Q 228 SVA 12 651  
 Q 229 Ga 1914: 94  
 Q 230 Si 1939: 36  
 Q 231 SVA 12 662  
 Q 232 Ga 1914: 99  
 Q 233 Ga 1911: 100; 1913: 193  
 Q 234 Fe 1943: 8  
 Q 235 Fe 1943: 7  
 Q 236 Ka 1956: 124  
 Q 237 Ga 1913: 190; 1914: 98  
 Q 238 Si 1939: 37  
 Q 239 SVA 12 653  
 Q 240 Ga 1961: 182  
 Q 241 To 1890: 43  
 Q 242 Ga 1961: 183  
 Q 243 Ga 1911: 101  
 Q 244 SVA 12 671  
 Q 245 Ga 1961: 188  
 Q 246 SVA 12 664  
 Q 247 SVA 12 669  
 Q 248 Ga 1961: 197  
 Q 249 Ga 1906: 170  
 Q 250 Ga 1961: 192  
 Q 251 Ga 1961: 191f.  
 Q 252 Ga 1906: 172f.  
 Q 253 SVA 12 667  
 Q 254 Ga 1906: 169  
 Q 255 Ga 1906: 171f.  
 Q 256 Ga 1914: 93; 1936: 54  
 Q 257 Fe 1943: 11  
 Q 258 Ga 1936: 306; 1948: 306  
 Q 259 SVA 12 665  
 Q 260 SVA 12 666  
 Q 261 Ga 1961: 195  
 Q 262 SVA 25 149 (vgl. 25 148)  
 Q 263 Fe 1943: 10

Q 264 To 1903: 87  
 Q 265 To 1903: 86f.  
 Q 266 To 1903: 86  
 Q 267 Ga 1906: 172  
 Q 268 Ga 1909: 87f.  
 Q 269 Fe 1943: 5  
 Q 270 Fe 1943: 14  
 Q 271 Fe 1943: 5  
 Q 272 Ga 1913: 195  
 Q 273 Fe 1943: 5  
 Q 274 SVA 26 538  
 Q 275 Ga 1961: 179  
 Q 276 Ga 1908a: 52  
 Q 277 Fe 1943: 4  
 Q 278 Fe 1943: 10  
 Q 279 Ga 1961: 190f.  
 Q 280 Ga 1961: 179  
 Q 281 Fe 1943: 8  
 Q 282 To 1903: 79f.  
 Q 283 Ka 1956: 123  
 Q 284 Ga 1961: 186f.  
 Q 285 Si 1939: 53  
 Q 286 SVA 24 810 (vgl. 24 811)  
 Q 287 Fe 1943: 10

#### *VI. Fünfgliedrige Jodel*

Q 288 Ga 1961: 185  
 Q 289 Ga 1961: 183f.  
 Q 290 Ga 1961: 184  
 Q 291 Ga 1961: 195  
 Q 292 Ga 1936: 114; 1961: 191  
 Q 293 To 1903: 103f.  
 Q 294 To 1903: 82  
 Q 295 Ga 1908: 54f.  
 Q 296 To 1903: 89f.  
 Q 297 To 1903: 104  
 Q 298 Ga 1961: 185  
 Q 299 Ga 1961: 196f.

#### *VII Sechsgliedrige Jodel*

Q 300 Ga 1908: 62f.  
 Q 301 Fe 1943: 12  
 Q 302 Ga 1914: 102f.  
 Q 303 Si 1939: 17f.  
 Q 304 Si 1939: 34f.  
 Q 305 SVA 26 550  
 Q 306 Ka 1956: 126  
 Q 307 Fe 1908: 14  
 Q 308 Ga 1914: 105f.  
 Q 309 Ga 1908: 51ff  
 Q 310 Ga 1908: 64ff.  
 Q 311 Ga 1908: 46ff.  
 Q 312 Fe 1943: 13  
 Q 313 SVA 17 965  
 Q 314 Ga 1948: 305  
 Q 315 Si 1939: 15

#### *VIII. Sieben- und mehrgliedrige Jodel*

Q 316 To 1903: 80f.  
 Q 317 Si 1939: 31  
 Q 318 Si 1939: 12  
 Q 319 SVA 25 140  
 Q 320 To 1903: 125  
 Q 321 SVA 3503  
 Q 322 Fe 1943: 16  
 Q 323 To 1903: 100ff.

#### *IX. Jodellieder*

Q 324 Gro 1910: 54f.  
 Q 325 Gro 1911: 156f.  
 Q 326 Gro 1911: 158f.  
 Q 327 Ga 1961: 54f.  
 Q 328 Ga 1936: 60f.  
 Q 329 Ga 1961: 168  
 Q 330 To 1899: 113ff.  
 Q 331 To 1903: 59f.  
 Q 332 To 1899: 162ff.  
 Q 333 Gro 1910: 64f.  
 Q 334 Ga 1908: 67f.  
 Q 335 Ga 1908a: 33f.  
 Q 336 To 1899: 373ff.  
 Q 337 To 1899: 116ff.  
 Q 338 Ga 1961: 68ff.  
 Q 339 To 1899: 369ff.  
 Q 340 Ga 1936: 51  
 Q 341 To 1903: 12f.  
 Q 342 To 1899: 365ff.  
 Q 343 To 1890: Doc. 19f.  
 Q 344 To 1899: 334ff.  
 Q 345 Ga 1913: 1f.  
 Q 346 To 1899: 168ff.  
 Q 347 Ga 1961: 67  
 Q 348 Ga 1961: 160f.  
 Q 349 To 1903: 99  
 Q 350 To 1899: 479f.  
 Q 351 Gro 1911: 17f.  
 Q 352 1903: 31  
 Q 353 To 1899: 405f.  
 Q 354 To 1899: 216ff.  
 Q 355 Gro 1911: 78f.  
 Q 356 To 1903: 44f.  
 Q 357 To 1899: 330f.  
 Q 358 Ga 1913: 7f.  
 Q 359 Ga 1936: 56  
 Q 360 Ga 1948: 307  
 Q 361 Ga 1941: 34f.  
 Q 362 To 1899: 224ff.  
 Q 363 To 1899: 210ff.  
 Q 364 Ga 1936: 29f.  
 Q 365 Ga 1961: 98  
 Q 366 To 1899: 309ff.  
 Q 367 Ga 1936: 54f.  
 Q 368 Ga 1909: 87f.  
 Q 369 Ga 1936: 62ff.  
 Q 370 Ga 1961: 30  
 Q 371 Ga 1936: 81  
 Q 372 Ga 1913: 5f.  
 Q 373 Ga 1936: 86f.  
 Q 374 To 1899: 231ff.  
 Q 375 Gro 1910: 56  
 Q 376 To 1903: 30  
 Q 377 To 1899: 403ff.  
 Q 378 To 1903: 69  
 Q 379 To 1903: 69f.  
 Q 380 Ga 1961: 86  
 Q 381 To 1899: 475f.  
 Q 382 Gro 1910: 80  
 Q 383 Ga 1961: 90f.  
 Q 384 To 1903: 41f.  
 Q 385 To 1903: 42  
 Q 386 To 1903: 42ff.  
 Q 387 To 1903: 75f.  
 Q 388 Ga 1913: 42f.  
 Q 389 Ga 1913: 146f.  
 Q 390 Ga 1936: 53  
 Q 391 Ga 1936: 84  
 Q 392 Ga 1961: 147  
 Q 393 Ga 1961: 45  
 Q 394 Ga 1961: 44f.  
 Q 395 To 1899: 203ff.  
 Q 396 To 1903: 61  
 Q 397 Ga 1961: 148f.  
 Q 398 Ga 1961: 62f.  
 Q 399 Ga 1961: 87  
 Q 400 Gro 1911: 162f.  
 Q 401 To 1899: 149ff.  
 Q 402 To 1903: 96  
 Q 403 To 1903: 76  
 Q 404 Ga 1961: 126f.  
 Q 405 To 1899: 239ff.  
 Q 406 To 1899: 157ff.  
 Q 407 To 1899: 326ff.  
 Q 408 To 1903: 45f.  
 Q 409 To 1899: 413ff.  
 Q 410 To 1903: 36ff.  
 Q 411 Ga 1913: 28f.  
 Q 412 Ga 1961: 88  
 Q 413 To 1899: 424ff.  
 Q 414 To 1890: 45  
 Q 415 Ga 1961: 70  
 Q 416 To 1899: 435f.  
 Q 417 Ga 1913: 125f.  
 Q 418 To 1899: 377ff.  
 Q 419 To 1903: 66f.  
 Q 420 Ga 1961: 146  
 Q 421 To 1899: 480ff.  
 Q 422 To 1899: 358ff.  
 Q 423 Ga 1913: 188

Q 424	To 1899: 450ff.	Q 478	Ga 1961: 84f.	Q 533	Ga 1908a: 24f.
Q 425	To 1899: 454ff.	Q 479	Ga 1936: 94f.	Q 534	Ga 1913: 17f.
Q 426	To 1899: 457ff.	Q 480	To 1899: 476ff.	Q 535	Ga 1936: 115f.
Q 427	Gro 1910: 52f.	Q 481	To 1899: 141ff.	Q 536	Ga 1961: 74f.
Q 428	Ga 1908a: 35ff.	Q 482	To 1899: 187ff.	Q 537	Ga 1908a: 26f.
Q 429	To 1899: 152ff.	Q 483	To 1903: 31ff.	Q 538	Ga 1908a: 31
Q 430	To 1899: 283ff.	Q 484	To 1899: 407ff.	Q 539	Ga 1908a: 30f
Q 431	To 1899: 318ff.	Q 485	To 1903: 50	Q 540	Ga 1908a: 47f.
Q 432	Ga 1969: 170	Q 486	To 1899: 356ff.	Q 541	Ga 1908: 19ff.
Q 433	Gro 1911: 115	Q 487	To 1903: 61f.	Q 542	Ga 1908a: 48f.
Q 434	Si 1939: 132	Q 488	Ro 1917: 211f.	Q 543	Ga 1961: 77
Q 435	Si 1939: 132f.	Q 489	Gro 1910: 70f.	Q 544	Ga 1936: 118f.
Q 436	Ro 1917: 84	Q 490	Ga 1908a: 70ff.	Q 545	Ga 1948: 304
Q 437	To 1899: 322ff.	Q 491	Ga 1936: 85	Q 546	Ga 1908a: 44f.
Q 438	To 1899: 146ff.	Q 492	Ga 1961: 147f.	Q 547	Ga 1913: 19ff.
Q 439	Gro 1910: 81	Q 493	Ga 1961: 142	Q 548	Ga 1908a: 21
Q 440	Ga 1961: 170f.	Q 494	Ga 1961: 71f.	Q 549	Ga 1961: 78
Q 441	Ga 1961: 167	Q 495	To 1899: 400ff.	Q 550	Ga 1961: 79
Q 442	Gro 1911: 157f.	Q 496	To 1903: 29f.	Q 551	Ga 1908a: 41f.
Q 443	Ga 1936: 112f.	Q 497	To 1899: 343ff.	Q 552	Ga 1961: 77f.
Q 444	Ga 1961: 109	Q 498	To 1903: 121	Q 553	Ga 1908a: 42
Q 445	To 1903: 40	Q 499	Ga 1961: 68	Q 554	Ga 1936: 120f.
Q 446	To 1903: 40f.	Q 500	Gro 1911: 83	Q 555	Ga 1961: 75
Q 447	To 1899: 340ff.	Q 501	To 1899: 74ff.	Q 556	Ga 1961: 76f.
Q 448	To 1899: 348ff.	Q 502	Ga 1908: 11ff.	Q 557	Ga 1908a: 32f.
Q 449	Ga 1961: 145f.	Q 503	To 1903: 56ff.	Q 558	Ga 1908a: 20
Q 450	Ga 1908: 28ff.	Q 504	Ga 1961: 175	Q 559	Ga 1908a: 46f.
Q 451	Ga 1913: 30f.	Q 505	Ga 1936: 85f.	Q 560	Ga 1908a: 15f.
Q 452	To 1890: 59	Q 506	To 1899: 426f.	Q 561	Ga 1936: 109f.
Q 453	To 1899: 353ff.	Q 507	To 1903: 98	Q 562	Ga 1961: 79f.
Q 454	To 1903: 29	Q 508	Ga 1961: 99f.	Q 563	Ga 1908a: 29f.
Q 455	To 1899: 399ff.	Q 509	To 1899: 179ff.	Q 564	Ga 1961: 72ff.
Q 456	To 1899: 350ff.	Q 510	To 1903: 110	Q 565	Gro 1911: 171
Q 457	To 1903: 47f.	Q 511	To 1899: 420f.	Q 566	To 1899: 110ff.
Q 458	To 1903: 48f.	Q 512	SVA 1599	Q 567	Gro 1911: 78
Q 459	Ga 1936: 32f.	Q 513	To 1890: 60f.	Q 568	Ga 1961: 101f.
Q 460	Ga 1936: 31	Q 514	To 1890: 58ff.	Q 569	Ga 1961: 100f.
Q 461	To 1899: 315ff.	Q 515	Ga 1908: 42ff.	Q 570	To 1903: 55
Q 362	Ga 1936: 28	Q 516	To 1899: 390ff.	Q 571	To 1903: 60f.
Q 463	Ga 1936: 26f.	Q 517	Ga 1961: 66	Q 572	To 1903: 96f.
Q 464	Ga 1913: 34f.	Q 518	Ga 1913: 32f.	Q 573	To 1899: 347f.
Q 465	Ga 1961: 76	Q 519	Ga 1936: 23	Q 574	To 1899: 332ff.
Q 466	Gro 1910: 56f.	Q 520	Ga 1936: 22	Q 575	To 1903: 64f.
Q 467	Gro 1910: 22	Q 521	Ga 1961: 171	Q 567	To 1899: 256ff.
Q 468	To 1899: 417ff.	Q 522	Ga 1908a: 38ff.	Q 577	To 1899: 324f.
Q 469	To 1899: 388ff.	Q 523	To 1903: 58f.	Q 578	To 1903: 46f.
Q 470	Gro 1911: 141f.	Q 524	To 1899: 380ff.	Q 579	Gro 1911: 154f.
Q 471	Gro 1910: 78f.	Q 525	SVA 23 980	Q 580	To 1899: 312ff.
Q 472	To 1899: 200ff.	Q 526	Ga 1913: 135f.	Q 581	Gro 1910: 53f.
Q 473	To 1899: 242ff.	Q 527	Ga 1908: 37ff.	Q 582	Ga 1961: 81f.
Q 474	Ga 1908a: 29	Q 528	Ga 1961: 161f.	Q 583	Ga 1961: 83
Q 475	Ga 1913: 9f	Q 529	Ga 1908: 24ff.	Q 584	To 1899: 386ff.
Q 476	Ga 1936: 58f.	Q 530	Ga 1961: 146f.	Q 585	To 1903: 109
Q 477	Gro 1911: 105	Q 531	Ga 1913: 3f.	Q 586	Gro 1910: 84f.
		Q 532	Ga 1908a: 18f.		



## LITERATURVERZEICHNIS

### in alphabetischer Reihenfolge

Das folgende Literaturverzeichnis bezieht sich nur auf die Teile 1 und 2 der Arbeit. Die in Teil 3 verwendete Literatur zum Funktionswandel des Jodels ist in die „Bibliographie zur Ethnomusikologie der Schweiz“ aufgenommen worden. Diese wird als selbständige Publikation, vom Verf. bearbeitet, 1978 im Amadeus Verlag herauskommen.

- Abschied vom Volksleben*. Tübingen 1970 (Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts der Universität Tübingen 27).
- Adorno, Theodor W.: Tradition. In: Adorno, Th. W.: Dissonanzen. 4. Ausg. Göttingen 1969, p. 120–135.
- Adorno, Theodor W.; Dabrendorf, Ralf; Pilot, Harld; Albert, Hans; Habermas, Jürgen; Popper, Karl R.: Der Positivismusstreit in der deutschen Soziologie. Neuwied–Berlin 1971 (Smlg. Luchterhand 72).
- Albert, Hans: Konstruktion und Kritik. Aufsätze zur Philosophie des kritischen Rationalismus Hamburg 1972.
- Albert, Hans: Theorie, Verstehen und Geschichte. Zur Kritik des methodologischen Autonomieanspruches in den sogenannten Geisteswissenschaften. In: Albert, Hans: Konstruktion und Kritik. Hamburg 1972, p. 195–220.
- Albert, Hans: Tradition und Kritik. In: Albert, Hans: Plädoyer für kritischen Rationalismus. 2. Aufl. München 1971, p. 30–44.
- Albert, Hans: Traktat über kritische Vernunft. 2. unveränderte Aufl. Tübingen 1969 (Die Einheit der Gesellschaftswissenschaften 9).
- Allport, Gordon W.: Die Natur des Vorurteils. Köln 1971 (Studien Bibliothek).
- Ancient and oriental music*. Ed. by Egon Wellesz. London 1966 (New Oxford History of Music vol. 1).
- Apel, Karl-Otto: Szientistik, Hermeneutik, Ideologiekritik. Entwurf einer Wissenschaftslehre in erkenntnisanthropologischer Sicht. In: Hermeneutik und Ideologiekritik. Frankfurt a. M. 1973 (Theorie-Diskussion), p. 7–44.
- Artus, Helmut M.: Kultur als System. – Zeitschrift für Volkskunde 69, 1973, p. 1–19.
- Atteslander, Peter: Methoden der empirischen Sozialforschung. Berlin–New York 1971 (Smlg. Götschen 4229).
- Balandier, Georges: Politische Anthropologie, München 1972 (Smlg. Dialog 45).
- Bartók, Béla: Das ungarische Volkslied. Hrg. von D. Dille. Mainz 1965 (Ethnomusikologische Schriften I, Faksimile-Nachdruck).
- Bartók, Béla: Musikfolklore. – Musikblätter des Anbruch 1, 1919, p. 102–106.
- Baumann, Max Peter: Aus Tradition und Gegenwart der Volksmusik im Oberwallis. Brig 1972 (Schriften des Stockalper-Archivs in Brig, 23).
- Baumann, Max Peter: Zur Lage der Volksmusikforschung in der Schweiz. Schweizer Musikzeitung 115, 1975, H. 5., p. 249–255.
- Bausinger, Hermann: Folklorismus in Europa. – Zeitschrift für Volkskunde 65, 1969, p. 1–8.
- Bausinger, Hermann: Kritik der Tradition. Anmerkungen zur Situation der Volkskunde. – Zeitschrift für Volkskunde 65, 1969, p. 232–250.
- Bausinger, Hermann: Volkskultur in der technischen Welt. Stuttgart 1961.
- Bausinger, Hermann: Volkskunde. Von der Altertumsforschung zur Kulturanalyse. Berlin–Darmstadt 1971 (Das Wissen der Gegenwart).

- Bausinger, Hermann:** Zur Kritik der Folklorismuskritik. In: *Populus revisus. Beiträge zur Erforschung der Gegenwart*. Tübingen 1966 (Volksleben. Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts der Universität Tübingen 14).
- Belaier, V.:** Folk music and the history of music. In: *Studia musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*. Budapest, tom. 7, 1965, p. 19–23.
- Bellebaum, Alfred:** Soziologische Grundbegriffe. Eine Einführung für soziale Berufe. 2. Aufl. Stuttgart 1972.
- Benjamin, Walter:** Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. 4. Aufl. Frankfurt a. M. 1970.
- Bernsdorf, Wilhelm:** Artikel „Gruppe“. In: *Wörterbuch der Soziologie*. 2. neubearb. und erweiterte Ausg., hrg. von Wilhelm Bernsdorf. Stuttgart 1969, p. 384–401.
- Boehmer, Konrad:** Zwischen Reihe und Pop. Musik und Klassengesellschaft. Hrg. in Zusammenarbeit mit der Österr. Gesellschaft für Musik. Wien–München 1970.
- Bogatyrev, P. und Jakobson, R.:** Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens. In: *Strukturalismus in der Literaturwissenschaft*, hrg. von Heinz Blumensath. Köln 1972 (Neue Wissenschaftliche Bibliothek 43).
- Bose, Fritz:** Musikgeschichtliche Aspekte der Musikethnologie. – *Archiv für Musikwissenschaft* 23, 1966, p. 239–251.
- Bose, Fritz:** Volkslied – Schlager – Folklore. – *Zeitschrift für Volkskunde* 64, 1968, p. 40–49; mit Diskussion: p. 51–78.
- Bouman, P. J.:** Grundlagen der Soziologie. Stuttgart 1968.
- Brailoiu, Constantin:** Outline of a method of musical folklore. – *Ethnomusicology* 14, 1970, p. 389–417.
- Brailoiu, Constantin:** Problèmes d'ethnomusicologie. Textes réunis et préfacés par Gilbert Rouget. Genève 1973 (Reprint).
- Brückner, Wolfgang:** Heimat und Demokratie. Gedanken zum politischen Folklorismus in Westdeutschland. – *Zeitschrift für Volkskunde* 61, 1965, p. 205–213.
- Bukofzer, Manfred:** Kann die „Blasquintentheorie“ zur Erklärung exotischer Tonsysteme beitragen? – *Anthropos* 32, 1937, p. 402–418.
- Chase, Gilbert:** A dialectical approach to music history. – *Ethnomusicology* 2, 1958, p. 1–8.
- Cunningham, Frank:** Bemerkungen über das Verstehen in den Sozialwissenschaften. In: *Theorie und Realität. Ausgewählte Aufsätze zur Wissenschaftslehre der Sozialwissenschaften*, hrg. von Hans Albert. 2. veränderte Aufl. Tübingen 1972 (Die Einheit der Gesellschaftswissenschaften).
- Dahlhaus, Carl:** Artikel „Theorie der Musik“. In: *Riemann Musiklexikon, Sachteil*. 12. völlig neu bearb. Aufl. Mainz 1967, p. 954–955.
- Dahlhaus, Carl:** Musiktheorie. In: *Einführung in die systematische Musikwissenschaft*, hrg. von Carl Dahlhaus. Köln 1971, p. 93–132.
- Dahlhaus, Carl:** Plädoyer für eine romantische Kategorie. Der Begriff des Kunstwerks in der neuesten Musik. – *Neue Zeitschrift für Musik* 130, 1969, p. 18 ff.
- Dahlhaus, Carl:** Zur Dialektik von „echt“ und „unecht“. – *Zeitschrift für Volkskunde* 64, 1968, p. 56–57.
- Daniélou, A.:** Le folklore et l'histoire de la musique. In: *Studia musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*. Budapest, tom. 7, 1965, p. 41–45.
- Definition of Folk Musik.** – *Journal of the International Folk Music Council* 7, 1955, p. 23.
- Denker, Rudolf:** Individualismus und mündige Gesellschaft. Simmel, Popper, Habermas, Dostojewskij, Camus, Ortega. Stuttgart 1967.
- Dorson, Richard M.:** Peasant customs and savage myths. Selections from the British Folklorists, ed. by R. M. Dorson. Vol. 1. The University of Chicago Press, p. 51–65 (William John Thoms; Folk-Lore).

- Dünninger, Josef: Tradition und Geschichte. In: Kontinuität? Geschichtlichkeit und Dauer als volkskundliches Problem, hrg. von Hermann Bausinger und W. Brückner. Berlin 1969, p. 57–66.
- Eckert, Roland: Wissenschaft und Demokratie. Plädoyer für eine verantwortliche Wissenschaft. Tübingen 1971 (Gesellschaft und Wissenschaft 1).
- Eggebrecht, H. H.: Opusmusik. Schweizerische Musikzeitung 115, 1975, p. 2–11.
- Eggebrecht, H. H.: Traditions, innovations and universality of music cultures. Referat für den Kongreß in Moskau, Oktober 1971. (Vervielfältigung).
- Eggebrecht, H. H.: Traditionskritik. In: Studien zur Tradition in der Musik. Kurt von Fischer zum 60. Geburtstag, hrg. von H. H. Eggebrecht und Max Lütolf. München 1973, p. 247–261.
- Ellis, Alexander J.: On the Musical Scales of various nations. – Journal of Society of Arts 33, 1885, p. 485–527.
- Ellis, Alexander J.: Tonometrical observations on some existing non-harmonic musical scales. – Proceedings of the Royal Society of London 37, 1884, p. 368–385.
- Emmerich, Wolfgang: Zur Kritik der Volkstumsideologie. 1. Aufl. Frankfurt a. M. 1971.
- Faber, Karl-Georg: Theorie der Geschichtswissenschaft. 2. Aufl. München 1972 (Beck'sche Schwarze Reihe 78).
- Falkenstein Protokolle, bearbeitet und herausgegeben von Wolfgang Brückner. Frankfurt a. M. 1971.
- Ficker, Rudolf v.: Primäre Klangformen. – Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1929. Leipzig 36, 1930 (Reprint 1965), p. 21–34.
- Forschungsbericht. (Hrg. vom) Schweizerischen Wissenschaftsrat. 2 Bde. Bern 1973. (I. Forschungsbericht; II. Beilagen zum Forschungsbericht. Sektorielle Expertenberichte).
- Funk & Wagnalls Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend. Ed. by Maria Leach and Jerome Fried. 2 vol. New York 1966.
- Gadamer, Hans-Georg: Rhetorik, Hermeneutik und Ideologiekritik. Metakritische Erörterungen zu „Wahrheit und Methode“. In: Hermeneutik und Ideologiekritik. (Theorie-Diskussion). Frankfurt a. M. 1973, p. 57–82.
- Gadamer, Hans-Georg: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. 3. Aufl. Tübingen 1972.
- Gehlen, Arnold: Anthropologische Forschung. Reinbek bei Hamburg 1961.
- Gehlen, Arnold: Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt. 8. Aufl. Frankfurt a. M. – Bonn 1966.
- Gehlen, Arnold: Urmensch und Spätkultur. Philosophische Ergebnisse und Aussagen. 2. neu bearb. Aufl. Frankfurt a. M. 1964.
- Goldstein, Kurt und Scheerer, Martin: Abstraktes und konkretes Verhalten. In: Denken, hrg. von Carl Friedrich Graumann. 4. Aufl. Köln 1969 (Neue Wissenschaftliche Bibliothek 3).
- Goodman, Nelson: Sprachen der Kunst. Ein Ansatz zu einer Symboltheorie, mit einem Nachwort von Jürgen Schläger. Frankfurt a. M. 1973.
- Greverus, Ina-Maria: Der territoriale Mensch. Ein Literaturanthropologischer Versuch zum Heimatphänomen. Frankfurt a. M. 1972.
- Greverus, Ina-Maria: Kulturanthropologie und Kulturethologie: „Wende zur Lebenswelt“ und „Wende zur Natur“. – Zeitschrift für Volkskunde 67, 1971, p. 13–26.
- Habermas, Jürgen: Erkenntnis und Interesse. In: Habermas Jürgen: Technik und Wissenschaft als „Ideologie“. Frankfurt a. M. 1968 (es 287).
- Habermas, Jürgen: Erkenntnis und Interesse. Frankfurt a. M. 1971 (Theorie 2). Der Band ist nicht zu verwechseln mit der gleichnamigen Antrittsvorlesung.
- Habermas, Jürgen: Zu Gadamer's „Wahrheit und Methode“. In: Hermeneutik und Ideologiekritik (Theorie-Diskussion). Frankfurt a. M. 1973, p. 45–56.
- Handbuch der empirischen Sozialforschung. Hrg. von René König. 2. veränderte, durch einen Anhang und Register erweiterte Aufl. 2 Bde. Stuttgart 1967–69.

- Handbuch philosophischer Grundbegriffe*. Hrg. von Hermann Krings, Hans Michael Baumgartner und Christoph Wild. 6 Bde. (Studienausgabe). München 1974.
- Herder, Johann Gottfried*: Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker. In: Herders sämtliche Werke, hrg. von B. Suphan. Bd. 5. Berlin 1891, p. 159–207.
- Herder, Johann Gottfried*: Alte Volkslieder. Erster und zweiter Theil. Altenburg 1774. In: Herders sämtliche Werke, hrg. von B. Suphan. Bd. 25. Berlin 1885, p. 1–126.
- Herder, Johann Gottfried*: Volkslieder. Erster Theil. Leipzig 1778. In: Herders sämtliche Werke, hrg. von B. Suphan. Bd. 25. Berlin 1885, p. 127–311.
- Herder, Johann Gottfried*: Volkslieder. Nebst untermischten andern Stücken. Zweiter Theil. Leipzig 1779. In: Herders sämtliche Werke, hrg. von B. Suphan. Bd. 25. Berlin 1885, p. 311–546.
- Hermeneutik und Ideologiekritik*. Mit Beiträgen von Apel, Borman, Bubner, Gadamer, Giegel, Habermas. Hrg. von J. Habermas, D. Henrich und J. Taubes. Frankfurt a. M. 1973 (Theorie-Diskussion).
- Herskovits, Melville J.*: Man and his works. New York 1948.
- *Heutige Probleme der Volksmusik*. Bericht über ein internationales Seminar der Deutschen UNESCO-Kommission, veranstaltet mit Unterstützung des Bayerischen Staatsministeriums für Unterricht und Kultus vom 19. bis 21. Mai 1971 in Hindelang/Allgäu. Köln 1973 (Seminarbericht der Deutschen Unesco-Kommission No. 19).
- *Historische Völkerkunde*. Hrg. von C. A. Schmitz. Frankfurt a. M. 1967 (Akademische Reihe).
- Hofstätter, Peter R.*: Gruppendynamik. Kritik der Massenpsychologie. Hamburg 1957.
- Hóly, Dúšan*: Die Folkloremusik – ihre Schöpfer und Konsumenten. Referat. 1972 (Maschinschr.)
- Hood, Mantle*: Artikel „Ethnomusicology“. In: Harvard Dictionary of Music. 2. ed. revised and enlarged, ed. by W. Apel. Cambridge-Massachusetts 1970, p. 298–300.
- Hood, Mantle*: The ethnomusicologist. New York–Düsseldorf 1971 (McGraw-Hill Series in Music).
- Hood, Mantle*: Training and research methods in ethnomusicology. — Ethnomusicology Newsletter 11, 1957, p. 2–8.
- Hornbostel, Erich M. von*: Über ein akustisches Kriterium für Kulturzusammenhänge. — Zeitschrift für Ethnologie 43, 1911, p. 601–615.
- Hornbostel, Erich M. von*: Die Maßnorm als kulturgeschichtliches Forschungsmittel. In: Festschrift Wilhelm Schmidt, hrg. von W. Koppers. Wien 1928.
- Hultkrantz, Åke*: General ethnological concepts. Copenhagen 1960.
- Jeggle, Utz*: Beharrung oder Wandel? Fragen an eine kulturanthropologisch ausgerichtete Ethnologie. — Zeitschrift für Volkskunde 67, 1971, p. 26–37.
- Jettmar, K.*: Die anthropologische Aussage der Ethnologie. In: Kulturanthropologie. Stuttgart 1973 (Neue Anthropologie 4.), p. 63–87.
- *Klusen, Ernst*: Das apokryphe Volkslied. — Jahrbuch für Volksliedforschung 10, 1965, p. 85–102.
- *Klusen, Ernst*: Das Gruppenbild als Gegenstand. — Jahrbuch für Volksliedforschung 12, 1967, p. 21–41.
- Klusen, Ernst*: Dokumentationsprobleme Musikalischer Volkskunde im Lichte wissenschaftlichen Selbstverständnisses. — Jahrbuch für Volksliedforschung 15, 1970, p. 9–13.
- *Klusen, Ernst*: Volkslied. Fund und Erfindung. Köln 1969.
- Kneif, Tibor*: Der Gegenstand musiksoziologischer Erkenntnis. — Archiv für Musikwissenschaft 23, 1966, p. 213–236.
- Kneif, Tibor*: Über funktionale und ästhetische Musikkultur. — Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung 1969, p. 108–122.
- Kolinski, Mieczysław*: Ethnomusicology, its problems and methods. — Ethnomusicology Newsletter 10, 1957, p. 1–7.

- Kramer, Dieter: „Kreativität“ in der Volkskultur. – Zeitschrift für Volkskunde 68, 1972, p. 20–41.
- Kramer, Dieter: Wem nützt Volkskunde? – Zeitschrift für Volkskunde 66, 1970, p. 1–16; mit Diskussion: p. 17–58.
- Kriss-Rettenbeck, Lenz: Was ist Volkskunst. – Zeitschrift für Volkskunde 68, 1972, p. 1–9.
- Kulturanthropologie. Beiträge von K. Alsleben, H. Bianchi, F. J. J. Buytendijk, C. J. Friedrich, P. Gorsen, A. Greither, A. Heuss, K. Jettmar, K. E. Løgstrup, K. J. Narr, A. Nitschke, F. Wagner. Stuttgart 1973 (Neue Anthropologie 4, hrg. von Hans-Georg Gadamer und Paul Vogler).
- Kulturanthropologie, hrg. von Wilhelm E. Mühlmann und Ernst W. Müller. Köln 1966 (Neue Wissenschaftliche Bibliothek 9).
- Kunst, Jaap: Ethnomusicology. A study of its nature, its problems, methods and representative personalities to which is added a bibliography. 3. much enlarged ed. The Hague 1969.
- Kunze, Stefan: Werkvorstellung in neuer Musik. Anmerkungen zu Schönbergs Bläserquintett op. 26. In: Zwischen Tradition und Fortschritt. Über das musikalische Geschichtsbewußtsein, hrg. von R. Stephan. Mainz 1973 (Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung 13), p. 66–84.
- Lach, Robert: Die Vergleichende Musikwissenschaft, ihre Methoden und Probleme. – Akademie der Wissenschaften in Wien. Philosophisch-historische Klasse, Bd. 200, 5. Abh. Wien–Leipzig 1924, p. 1–120.
- Lachmann, Robert: Die Musik der außereuropäischen Natur- und Kulturvölker. In: Handbuch der Musikwissenschaft, hrg. von Ernst Bücken. Lieferung 35. Wildpark–Potsdam 1929.
- Landmann, Michael: Philosophische Anthropologie. Menschliche Selbsteutung in Geschichte und Gegenwart. Berlin 1964 (Smlg. Göschen 156/156a).
- Lemberg, Eugen: Ideologie und Gesellschaft. Eine Theorie der ideologischen Systeme, ihrer Struktur und Funktion. Stuttgart–Berlin–Köln–Mainz 1971.
- Lepenies, Wolf: Soziologische Anthropologie. Materialien. München 1971 (Reihe Hanser 80).
- Lepenies, Wolf und Nolte, Helmut: Kritik der Anthropologie. Marx, Freud, Gehlen und Habermas: über Aggression. München 1971 (Reihe Hanser 61).
- Levi-Strauss, Claude: Strukturelle Anthropologie. Frankfurt a. M. 1969 (Wissenschaftliche Sonderausgabe).
- Lissa, Zofia: Prolegomena to the theory of musical tradition. – The international review of music aesthetics and sociology 1, 1970, p. 35–54.
- Lissa, Zofia: Tradition in der Musik. In: Reflexionen über Musikwissenschaft heute. Ein Symposium. Hrg. von H. H. Eggebrecht. Basel 1972, p. 630–639.
- Lissa, Zofia: Über das Wesen des Musikwerkes. – Die Musikforschung 21, 1968, p. 157–182.
- Lloyd, Albert Lancaster: Artikel „Folk music“. In: Encyclopaedia Britannica 1968, 9–522.
- Logik der Sozialwissenschaften. Hrg. von Ernst Topitsch. 6. Aufl. Köln–Berlin 1970 (Neue Wissenschaftliche Bibliothek 6).
- Lomax, Alan: Folk song style and culture: A staff report on cantometrics. Washington, D. C. 1968 (American Association for the Advancement of Science).
- Lomax, Alan: Song structure and social structure. In: Readings in ethnomusicology, ed by P. McAllester. New York–London 1971, p. 227–252.
- Lutz, Gerhard: Volkskunde und Ethnologie. – Zeitschrift für Volkskunde 65, 1969, p. 65–80.
- Malinowski, Bronislaw: Eine wissenschaftliche Theorie der Kultur und andere Aufsätze. Mit einer Einleitung des Hrg's. Zürich 1949.
- Maranda, Elli König und Maranda, Pierre: Strukturelle Modelle in der Folklore. In: Literaturwissenschaft und Linguistik, hrg. von Jens Ihwe. Bd. 2. Frankfurt a. M. 1973, p. 127–214.
- Merriam, Alan P.: Ethnomusicology, discussion and definition of the field. – Ethnomusicology 4, 1960, p. 107–114.
- Merriam, Alan P.: The anthropology of music. Northwestern University Press 2d. printing 1968.

- Meyer, Leonard B.: Universalism and relativism in the study of ethnic music. In: *Readings in ethnomusicology, selected and with an introduction and comments*, by David P. McAllester. New York—London 1971, p. 269–276.
- Morris, H. S.: Artikel „Ethnic groups“. In: *International Encyclopedia of the Social Sciences*, ed. David L. Sillis. New York 1968, vol. 5, p. 167–172.
- Moser, Hans: Vom Folklorismus unserer Zeit. — *Zeitschrift f. Volkskunde* 58, 1962, p. 177–209.
- Mühlmann, Wilhelm E.: Artikel „Akkulturation“. In: *Wörterbuch der Soziologie*. 2. neubearb. und erweiterte Ausg., hrg. von Wilhelm Bernsdorf. Stuttgart 1969, p. 13–14.
- Mühlmann, Wilhelm E.: Artikel „Kultur“. In: *Wörterbuch der Soziologie*. 2. neubearb. und erweiterte Ausg., hrg. von Wilhelm Bernsdorf. Stuttgart 1969, p. 598–602.
- Mühlmann, Wilhelm E.: Erfahrung und Denken in der Sicht des Kulturanthropologen. In: *Kulturanthropologie*, hrg. von W. E. Mühlmann und E. W. Müller. Köln 1966 (*Neue Wissenschaftliche Bibliothek* 9), p. 154–166.
- Mühlmann, Wilhelm E.: Rassen, Ethnien, Kulturen. *Moderne Ethnologie*. Neuwied—Berlin 1964 (*Soziologische Texte* 24).
- Mühlmann, Wilhelm E.: Umriss und Probleme einer Kulturanthropologie. In: *Kulturanthropologie*, hrg. von W. E. Mühlmann und E. Müller. Köln 1966 (*Neue Wissenschaftliche Bibliothek* 9), p. 15–49).
- Mühlmann, Wilhelm E. u. Müller, Ernst Wilhelm: Einführung. Zu: *Kulturanthropologie*. Hrg. von W. E. Mühlmann und E. W. Müller. Köln—Berlin 1966 (*Neue Wissenschaftliche Bibliothek* 9).
- Nabodil, Otakar: *Menschliche Kultur und Tradition. Kulturanthropologische Orientierungen*. Stein am Rhein 1971.
- Nettl, Bruno: Historical aspects of ethnomusicology. — *American Anthropologist* 60, 1958, p. 518–532.
- Nettl, Bruno: *Music in primitive culture*. Cambridge 1956.
- Nettl, Bruno: Notes on ethnomusicology in postware Europe. — *Ethnomusicology* 3, 1959, p. 66–71.
- Nettl, Bruno: Reference tools for ethnomusicology. — *Ethnomusicology* 4, 1960, p. 133–136.
- Nettl, Bruno: *Theory and method in ethnomusicology*. London 1964.
- Neue Anthropologie*. Hrg. von Hans-Georg Gadamer und Paul Vogler. Bd. 1–4. Stuttgart 1972–1973. (*dtv Wissenschaftliche Reihe*).
- Niederer, Arnold: *Manipulierte Folklore*. Zürich 1972 (*Maschinenschr.*)
- Niederer, Arnold: Zur gesellschaftlichen Verantwortung der gegenwärtigen Volksforschung. In: *Festschrift Gerhard Heilfurth. Kontakte und Grenzen*. Göttingen 1969, p. 1–10.
- Opp, Karl-Dieter: *Methodologie der Sozialwissenschaften. Einführung in Probleme ihrer Theoriebildung*. Reinbek bei Hamburg 1970 (rde 339–341).
- Pieper, Josef: *Tradition als Herausforderung*. München 1963.
- Popper, Karl R.: *Conjectures and refutations. The growth of scientific knowledge*. 3. ed. London 1969, p. 120–135.
- Popper, Karl R.: *Das Elend des Historizismus*. 3. verb. Aufl. Tübingen 1971 (*Die Einheit der Gesellschaftswissenschaften* 3).
- Popper, Karl R.: *Die offene Gesellschaft und ihre Feinde*. 2. Aufl. Bern 1970, 2 Bde. (Smlg. Dalp 84/85).
- Popper, Karl R.: *Logik der Forschung*. 4., verb. Aufl. Tübingen 1971 (*Die Einheit der Gesellschaftswissenschaften* 4).
- Popper, Karl R.: *Towards a rational theory of tradition*. In: Popper, Karl R.: *Conjectures and refutations*. London 1969, 3. ed., p. 120–135.
- Populus revisus*. Beiträge zur Erforschung der Gegenwart. Referate einer Arbeitstagung in Tübingen zum Thema: Das Volksleben unserer Zeit; Forschungsmethoden und Forschungsergebnisse. Tübingen 1966. (Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts der Universität Tübingen, hrg. von Hermann Bausinger, 14).

- Rahmelow, Jan M.*: Das Volkslied als publizistisches Medium und historische Quelle. — Jahrbuch für Volksliedforschung 14, 1969, p. 11–26.
- Rahmelow, Jan*: Die publizistische Natur und der historiographische Wert deutscher Volkslieder um 1530. Hamburg 1966 (Diss.).
- *Ramseyer, Urs*: Soziale Bezüge des Musizierens in Naturvolkkulturen. Bern 1970.
- Readings in ethnomusicology*. Selected and with an introduction and comments, by David P. McAllester. New York—London 1971.
- Reflexionen über Musikwissenschaft heute*. Ein Symposium. Hrg. von H. H. Eggebrecht. Basel 1972.
- Reinhard, Kurt*: Einführung in die Musikethnologie. Wolfenbüttel-Zürich 1968 (Beiträge zur Schulmusik 21).
- Révész, G.*: Einführung in die Musikpsychologie. Bern 1946.
- Rhodes, Willard*: Toward a definition of ethnomusicology. — *American Anthropologist* 58, 1956, p. 457–463.
- *Sachs, Curt*: Die Musik der Alten Welt in Ost und West. Aufstieg und Entwicklung. Hrg. von J. Elsner u. G. Schönfelder. Berlin 1968.
- Sachs, Curt*: The wellsprings of music. Ed. by Jaap Kunst. The Hague 1962.
- *Sachs, Curt*: Vergleichende Musikwissenschaft. Musik der Fremdkulturen. 2. neubearb. Aufl. Heidelberg 1959 (Musikpädagogische Bibliothek 2).
- Scharfe, Martin*: Dokumentation und Feldforschung. — *Zeitschrift für Volkskunde* 65, 1969, p. 224–231.
- Schiwy, Günther*: Der französische Strukturalismus. Mode, Methode, Ideologie. Mit einem Textanhang. Reinbek bei Hamburg 1969 (rde 310–11).
- Schiwy, G.*: Strukturalismus und philosophische Anthropologie. In: Philosophische Anthropologie, hrg. von R. Röcek und O. Schatz. München 1972 (Beck'sche Schwarze Reihe 89).
- Schneider, Albrecht*: Musikwissenschaft und Kulturkreislehre. Zur Methodik und Geschichte der Vergleichenden Musikwissenschaft. Bonn-Bad Godesberg 1976 (Orpheus-Schriftenreihe 18).
- *Schneider, Marius*: Die Musik der Naturvölker. In: Lehrbuch der Völkerkunde, hrg. von Hermann Trimborn. 4. neubearb. Aufl. Stuttgart 1971, p. 158–186.
- Schneider, Marius*: Ethnologische Musikforschung. In: Lehrbuch der Völkerkunde. Hrg. von Richard Thurnwald. Stuttgart 1939, p. 135–171.
- *Schneider, Marius*: Geschichte der Mehrstimmigkeit. I. Die Naturvölker. II. Die Anfänge in Europa. 2 Bde. Berlin 1934–35.
- Schwedt, Herbert*: Zur Geschichte des Problems „Volkskunst“. — *Zeitschrift für Volkskunde* 65, 1969, p. 169–182.
- Seeger, Charles*: Music as a tradition of communication discipline and play. — *Ethnomusicology* 6, 1962, p. 156–163.
- Seeger, Charles*: Oral tradition in music. In: Funk & Wagnalls Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend. New York 1949, vol. II, p. 825–829.
- Seeger, Charles*: Semantic, logical, and political consideration bearing upon research in ethnomusicology. — *Ethnomusicology* 5, 1961, p. 77–81.
- Seemann, Erich*: Variantenbildung im Vortrag desselben Sängers. — Jahrbuch für Volksliedforschung 2, 1930, p. 74–94.
- Seiffert, Helmut*: Einführung in die Wissenschaftstheorie. Bd. 1: 5. unveränderte Aufl.; Bd. 2: 4. unveränderte Aufl. München 1972 (Beck'sche Schwarze Reihe 60/61).
- Seiffert, Helmut*: Marxismus und bürgerliche Wissenschaft. München 1971 (Beck'sche Schwarze Reihe 75).
- Silbermann, Alphons*: Empirische Kunstsoziologie. Eine Einführung mit kommentierter Bibliographie. Stuttgart 1973.
- Simbriger, Heinrich und Zebelein, Alfred*: Handbuch der musikalischen Akustik. Regensburg 1951.

- The Social Science Research Council. Summer seminar on acculturation, 1953: Acculturation, an exploratory formulation. — *American Anthropologist* 56, 1954, p. 973–1002 (mit ausführlicher Bibliographie).
- Steinitz, Wolfgang: Arbeiterlied und Volkslied. — *Deutsches Jahrbuch für Volkskunde* 12, 1966, p. 1–14.
- Stiglmayr, Engelbert: *Ganzheitliche Ethnologie. Ethnologie als integrale Kulturwissenschaft*. Wien 1970 (*Acta Ethnologica et Linguistica* 18).
- Strobach, Hermann: Variabilität. — *Jahrbuch für Volksliedforschung* 11, 1966, p. 1–9.
- Ströker, Elisabeth: Einführung in die Wissenschaftstheorie. Darmstadt 1973 (Smlg. dialog 68).
- Suppan, Wolfgang: Die Beobachtung von „Original“ und „Singmanier“ im deutschsprachigen Volkslied. — *Jahrbuch für Volksliedforschung* 9, 1964, p. 12–30.
- Suppan, Wolfgang: *Volkslied. Seine Sammlung und Erforschung*. Stuttgart 1966 (Metzler 52).
- Szabolcsi, B.: Folk music — art music — history of music. In: *Studia musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*. Budapest, tom. 7, 1965, p. 171–129.
- Theunissen, Michael: *Gesellschaft und Geschichte. Zur Kritik der kritischen Theorie*. Berlin 1969.
- Topitsch, Ernst und Salamun, Kurt: *Ideologie. Herrschaft des Vor-Urteils*. München–Wien 1972.
- Trimborn, H.: *Lehrbuch der Völkerkunde*. 4. neubearb. Aufl. Stuttgart 1971.
- Trümper, Hans: Folklorismus in der Schweiz. — *Zeitschrift für Volkskunde* 65, 1969, p. 40–46.
- Vansina, Jan: Oral traditions. In: *The historian in tropical Africa. Studies presented and discussed at the fourth International African Seminar 1961*. Ed. with an introduction by J. Vansina, R. Mauny and L. V. Thomas. London 1964, p. 60–64.
- Varagnac, André: *Civilisation traditionnelle et genres de vie*. Paris 1948 (*Sciences d'aujourd'hui*).
- Volkskunde*, ein Handbuch zur Geschichte ihrer Probleme, hrg. von Gerhard Lutz. Berlin 1958.
- Vom Sinn der Tradition*. Zehn Beiträge von B. d'Astorg, E. Bloch, W. von Cube, S. Ichii, L. Kolakowski, R. Panikkar, I. Silone, E. Simon, A. Toynbee, H. U. von Balthasar; hrg. von Leonhard Reinisch. München 1970 (Beck'sche Schwarze Reihe 68).
- Weber, Max: *Die rationalen u. soziologischen Grundlagen der Musik*. Tübingen 1972 (UTB 122).
- Weber, Max: *Methodologische Schriften*. Studienausgabe. Frankfurt a. M. 1968.
- Wehler, Hans-Ulrich: Einleitung. Zu: *Geschichte und Soziologie*, hrg. von Hans-Ulrich Wehler. Köln 1972 (*Neue Wissenschaftliche Bibliothek* 53), p. 11–31.
- Weingartner, Paul: *Wissenschaftstheorie I. Einführung in die Hauptprobleme*. Stuttgart–Bad Cannstadt 1971 (problemata 3).
- Weiss, Richard: *Volkskunde der Schweiz*. Erlenbach–Zürich 1946.
- Wellmer, Albrecht: *Kritische Gesellschaftstheorie und Positivismus*. Frankfurt a. M. 2. Aufl. 1969 (es 335).
- Willems, E.: Artikel „Symbol“. In: *Wörterbuch der Soziologie*. 2. neubearb. und erweiterte Ausg., hrg. von Wilhelm Bernsdorf. Stuttgart 1969, p. 1138–1140.
- Wiora, Walter: *Das echte Volkslied*. Heidelberg 1950.
- Wiora, Walter: Die Bedeutung der schriftlichen Quellen für die Geschichte des europäischen Volksliedes. In: *Studia musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*. Budapest, tom. 13, 1971, p. 297–306.
- Wiora, Walter: *Die vier Weltalter der Musik*. Stuttgart 1961.
- Wiora, Walter: Ethnomusicology and the history of music. In: *Studia musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*. Budapest, tom. 7, 1965, p. 187–193.
- Wiora, Walter: *Aufgaben und Ergebnisse der vergleichenden Musikwissenschaft*. Darmstadt 1975 (Erträge der Forschung).
- Wither ethnomusicology?* (Panel discussion). — *Ethnomusicology* 3, 1959, p. 99–105.
- Wörterbuch der Soziologie*. 2. neubearb. und erweiterte Ausg., hrg. von Wilhelm Bernsdorf. Stuttgart 1969.
- Wössner, Jakobus: *Soziologie. Einführung und Grundlegung*. 2. durchgesehene Aufl. Wien–Köln–Graz 1971.



# KUMULATIVER INDEX

- Aarau (AG) 225  
 Abgrenzungskriterium 48  
 Adelboden (BE) 164  
 Adorno, Th. W. 23, 72f.  
 Aesthetisierung 66, 196ff.  
 Akkordbegleitung 169, 172, 174, 181f., 184  
     – 186, 192f., 197f.  
 Akkordzerlegung 150ff., 184  
 Akkulturation 55f., 62, 66  
 Albanien 202  
 Albert, H. 23, 35, 36  
 Allmen, A. von 225, 254  
 Allport, G. W. 17  
 Alpaufzug 140f., 221, 241  
 Alphirtenfest 218, 251  
     s. auch Unspunnen  
 Alphorn 44f., 89f., 101f., 117, 123, 132,  
     138ff., 143, 146, 152, 162ff., 176, 213ff.,  
     218, 221, 228, 231–233, 240f., 252  
     – Alphornkurse 215  
     – Alphornwettblasen 215  
 Alphorn-fa 84, 89, 101, 103f., 116, 129,  
     158, 183, 230  
 Alpsegen s. unter Betruf  
 „Alpstubete“ 138, 146  
 Ambühl, J. H. 217, 254  
 Amerika 221  
 Ammann, W. 227f.  
 Andermatt (UR) 164  
 Apel, K.-O. 36, 38  
 Appenzell 81, 90f., 104f., 117, 122, 125,  
     131, 132, 136, 161, 164, 168, 171–175,  
     177–180, 182, 188, 191, 194ff., 201,  
     204, 209, 217, 261ff.  
 Appenzeller Kuhreihen 178  
 Aregger, H. 254  
 Arezzo, G. von 202  
 Arom, S. 107  
 Arx, O. von 119  
 Australien 221  
 Austriebe-Ruf 149  
 Autophonie 105, 178f., 195  
  
 Bachofen, J. J. 113  
 Baden 138, 169  
 Balandier, G. 75f.  
 Bartholdy, J. L. S. 87  
  
 Bartók, B. 57  
 Basel 133, 219, 225  
 Bauchatmung 93  
 Baumann, H. & Westermann, D. 114  
 Baumann, J. 217, 254  
 Baumann, M. P. 82, 85f.,  
 Bausinger, H. 61ff., 216, 231  
 Bearbeitungssystem 66, 123, 210, 214, 223  
 Beethoven, L. van 88  
 Begriffsexplikation 18, 48ff., 174, 201  
 Benjamin, W. 53  
 Beobachtung — im Lichte von Theorien 11  
 Bern 164, 168, 209, 218f., 225, 251  
 Berner Mittelland 161, 164, 182  
 Berner Oberland 81, 90, 123, 161, 164, 182,  
     212, 213  
 Bernsdorf, W. 68  
 Bertuch, C. 106, 264  
 Betruf 82, 98, 117f., 113, 130f., 136f., 148,  
     204f., 208, 241  
 Bewegungsrichtung 147–153  
 Biel (BE) 218  
 Bi-Musikalität 37  
 Bodmer, J. J. 118f., 122, 130  
 Böckel, O. 109  
 Bögli, R. 218  
 Boehmer, K. 39  
 Bogatyrev, P. & Jacobson, R. 75  
 Boltigen (BE) 164  
 Bordunpraktik 168–203  
     – falze bordone 206  
 Bormann, C. von 36  
 Borneo 202  
 Bosnien 202  
 Boufflers, S. J. de 143  
 Bouman, P. J. 54, 68  
 Bovet, J. 254  
 Bräker, U. 89, 142  
 Brailoiu, C. 102f., 107  
 • Brauchtumslieder 168  
 Braunschweiger, N. 120  
 Brentano, C. von 87f., 125, 233  
 Brückner, W. 17, 43, 63  
 Brugger, A. 193, 195, 197, 263  
 Brunner, M. 217, 254  
 Bubner, R. 36  
 buccina 140

- Bucher*, H. 254  
*Buchs* (LU) 164  
*Büchel* 132, 152  
*Bühler*, J. 219, 223, 254  
*Büeler*, T. 135, 145, 262  
*Bündnerland* 97, 164  
*Buenos Aires* 221  
*Buri*, A. 223, 254  
*Bürkli*, J. 121  
*Bukofzer*, M. 29, 98, 101, 137, 180  
  
*Cant figural* 169  
*Cantilena* 131  
*Cappeller*, M. A. 118, 131, 136, 140  
*Carillon* 69  
*Chase*, G. 39  
*Chateau-d'Oex* (VD) 164  
*„Chlause“* 201  
*Chopin*, F. 237  
*Chorea* 131  
*Cléménçon*, J. 224, 254  
*Conrad*, H. 113  
*coreisare* 138  
*Courtelay* (BE) 164  
*cultural lag* 54f.  
*Cysat*, R. 117  
  
*Dablbau*, C. 20, 49, 61  
*Dabrendorf*, R. 23  
*Darwin*, C. 109f.  
*Dauwalder*, E. 254  
*Denker*, R. 38  
*dialektischer Ansatz* 38–40  
*Diaphonie* 202  
*Dieffenbach*, L. 131  
*Diemtigen* (BE) 218  
*Dieterich*, A. 62  
*Diethelm*, M. 226  
*Dillier*, J.-B. 137  
*Domat* (GR) 206  
*Dorson*, R. M. 57  
*Dudelsack* 132, 169, 172, 174, 176  
*Dünninger*, J. 74  
*Dürrenroth* (BE) 164  
*Düsel*, J. 224, 254  
*Dussy*, A. 244, 254  
*Duvelle*, Ch. 19  
  
*Ebel*, J. G. 88, 92, 109, 120, 122, 129, 131, 132, 133, 134, 137f., 140ff., 145, 176f., 180, 194, 196, 262  
  
*Ebnat-Kappel* (SG) 164  
*Echo vom Bantiger* 221  
*Echo* 99  
*„echt und unecht“* 61, 72, 247  
*Eckert*, R. 23  
*Edelmann*, A. 188, 189, 263  
*Eggebrecht*, H. H. 32, 37, 45, 48f., 52f., 57f.  
*Egli*, J. H. 180  
*Eidg. Jodlerfest* 222, 225, 242  
*Eigenbeer*, J. 219  
*Eintreibeli* 135, 139, 144, 174, 205  
*Ellis*, J. 29  
*Emanzipation* 56, 67  
*Emmental* 161, 164, 182, 218  
*Emmerich*, W. 54, 61f.  
*empirisch-analytischer Ansatz* 29–31  
*Entfremdung* 241, 244–246  
*Entlebuch* (LU) 146, 161, 164, 207, 218, 264  
*Erk*, L. & *Böhme*, Fr. M. 125  
*Erkenntnisinteresse* 38  
*Erkenntnisleistung* 24  
*Erkenntnisziel* 24, 26f.  
*Ermatinger*, E. 213  
*Escholz* (LU) 164  
*ethnisch* 17  
*Ethnomusikologie* 17–27, 38, 56  
– *Methoden* 28–40  
– *Ziele* 25, 248  
  
*Faber*, K. G. 10, 77  
*Failaka* (Pers. Golf) 202  
*Falsett* 92f., 95f., 100, 108, 110, 114–116, 145, 148, 193, 206  
*Fastnacht* 138  
*Felder*, J. 125, 160  
*Feldmann*, M. 227  
*Fellmann*, R. 93, 96, 126, 154, 224, 232, 239, 254, 261f.  
*Festveranstaltungen* 122f.  
*Ficker*, R. 84, 183  
*Fink*, M. 176  
*Fliegendes Blatt* 89, 118, 123, 213, 215, 225  
*Flores* (Südsee) 202  
*Flückiger*, A. 254  
*Flückiger*, E. 220, 224  
*Flums* (SG) 164  
*Flury*, M. 254  
*Folklore* 57, 69  
*folklorisieren* 62  
*Folklorismus* 57, 62, 64f., 69, 75

formalistisch-strukturalistischer Ansatz  
31–35

*Forster*, A. 219  
Freiburg 176, 181, 222, 225, 262  
Freiburger Alpen 161, 164  
Fremdverständnis 46, 230  
*Frisbie*, C. J. 108  
Frutt (Kerns) (OW) 164  
*Fuhrer*, W. 227  
Funktion 46, 52f.  
– soziale 246–248  
Funktionswandel 13, 52, 62, 65, 82, 214,  
229, 232, 240, 252f.  
Funktionszusammenhang 47  
Furna (GR) 161, 164

*Gadamer*, H.-G. 36, 72, 75  
Galdar 137, 146  
*Ganz*, H. R. 254  
*Gassmann*, A. L. 81, 91, 110ff., 125, 134,  
145, 148, 152, 160, 215, 224f., 228, 239,  
254, 262f.  
*Gauchat*, L. 136, 140  
*Geering*, A. 117, 168f., 171, 176, 202f.,  
220, 263  
Gegenstand  
– ethnomusikologischer 20, 48  
*Gehlen*, A. 46, 204  
*Geiger*, P. 118–120, 130f., 212  
*Geiser*, B. 140, 198, 264  
geistige Landesverteidigung 227–229, 239  
*Gellert*, C. F. 180  
Georgien 102  
*Geramb*, V. von 62  
*Gerber*, R. 187, 163  
Gersau (SZ) 164  
Geschichte 35–37, 207–225  
*Gesner*, C. 117  
*Gessner*, S. 143  
*Gfeller*, S. 175  
*Giegel*, J. 36  
*Gielge*, H. 111f., 261  
Giswil (OW) 164  
Glarner Alpen 161, 164  
Glarus, Kanton 164  
*Glutz-Blotzheim*, A. 254  
*Gnägi*, R. 227  
*Göpfert*, A. 254  
*Goethe*, J. W. 88  
*Götsch*, K. 254  
Goldau (SZ) 164

*Goldstein*, K. 51f.  
*Goodman*, N. 10f.  
„Gradhåbe“ 77  
*Graf*, W. 96, 102, 104, 114f.  
Graubünden 161  
*Greverus*, I.-M. 127, 146  
*Greyerz*, H. von 220  
*Grimm*, J. & W. 87, 90  
Grindel (SO) 164  
Grindelwald (BE) 104, 140, 164, 213, 215  
*Grolimund*, E. 224, 254  
*Grolimund*, S. 85, 126, 261  
Gruppe 46, 206  
– musikethnische 17, 58, 68–70  
– Rollensystem der 68ff.  
– Musikfolklore-Gruppe 70, 191  
– Musikfolklorismus-Gruppe 70, 229  
Gruyères (FR) 164, 181, 182, 262f.  
*Gugler*, A. 254  
*Gut*, A. 220  
  
*Habermas*, J. 23, 28, 36, 38, 44  
Habkernthal (BE) 164  
Habsburgeramt (LU) 164  
*Häner*, B. 225, 254  
*Hain*, F. A. 178, 264  
*Haldimann*, P. 254  
*Haller*, A. von 118–120, 124, 244  
Halteton 185, 187, 189  
Handharmonika 224  
*Handschin*, J. 103, 177  
*Harmes* 213  
*Hartmann*, J. 178  
*Hasler*, H. 254  
Hausmusik 214, 221  
*Heckel*, W. 171  
*Hefti-Gysi*, M. 99  
*Hegner*, J. U. 124  
Heimat 146  
Heimatideologie 25, 216, 220f., 226–246  
– Kritik der 35, 226–246  
Heimatlied 247  
Heimatschutz 46, 206, 219–222, 226, 228  
Heimweh 117, 122, 127, 131, 142, 229, 232,  
242, 244f.  
*Hemmerli*, F. 137  
Herausforderungsruf 205f.  
*Herder*, J. G. 61, 118, 125  
Herisau (AR) 174, 191, 200, 201, 263  
Hermeneutik 36f.  
*Herskovits*, M. J. 11

*Herzog*, E. 224, 254  
*Hess*, D. H. 124  
*Hirtendyde* 143f.  
*Hirtengesang* 131, 173  
 „historische Einheit“ 46  
 historisch-hermeneutischer Ansatz 35–37, 201ff.  
 Historisches Museum Bern 219  
 Historisierung 64, 66, 124, 214f., 229  
*Hodel*, A. 254  
*Hofer-Schneeberger*, E. 254  
*Hofer*, E. 254  
*Hofer*, J. 104, 117, 122, 127–131, 132, 261  
*Hofer*, W. 225, 254  
*Hofmann*, H. 254  
*Hofstätter*, P. R. 68  
*Hofwil* 210  
*Hohenemser*, R. 101  
*Hollstein*, W. 241  
*Holý*, D. 62f., 65  
*Homburger*, R. 254  
 Hong Kong 221  
*Hood*, M. 19, 37  
*Hornbostel*, E. M. von 29, 38, 101f., 104, 107f.  
*Huber*, F. F. 90, 104, 123f., 143, 210, 214f., 217f., 222, 252, 254  
*Hübner*, R. 113  
*Hübscher*, J. Th. 224, 237, 254  
*Huggler*, M. 224, 254  
*Hultkrantz*, A. 71, 74  
*Hunziker*, W. 224  
*Huttwil* (BE) 164, 207  
 Hymne 132, 180  
 Hypothesen 31, 48, 59–60, 65–67, 81, 108, 116, 169, 182, 196, 228f.  
 s. auch Jodel-Hypothesen  
  
*Ichii*, S. 72f.  
 Idealisierung 120f., 124, 143, 243  
 Idealtypisches Modell 51–56, 76, 166–167  
 Identifikationsmechanismus 53f., 63, 67, 214, 229–236  
 Ideologie 39  
 Ideologiekritik 37, 53  
 Imitationssystem 64–66, 236ff.  
 Improvisationsmuster 133, 175, 189  
 Innerschweiz 81, 90, 97, 161, 164, 167, 218  
 Innovation 45, 63f., 66  
 Integrationssystem 67  
 Interesse am Gegenstand 12f.

Interlaken (BE) 212, 225  
 Intersubjektivität 30, 44  
 Invariabilität 66  
 Invokation 129, 133f.  
*Isler*, G. 98  
 Ison 202  
  
 Jauchzer 82, 92, 109f., 126, 143, 147–153, 162ff., 177, 204, 214  
 – Intervalle 148–153  
 – Schlußjauchzer 208  
 Jazz 227, 230f., 238f.  
*Jecklin*, D. 98  
*Jettmar*, K. 12  
 Jodel 13, 34, 44, 82, 132, 145, 204–206  
 – als ethnohistorische Quelle 83–86, 126  
 – der Pygmäen 105ff., 111, 116, 204f.  
 – Definition des 92, 154  
 – Dur-Melodik 153, 159, 182  
 – Fa-Melodik 86, 104, 132, 137, 159  
 – Formanalyse 154–167  
 – Formglieder 156  
 – Frequenz 114  
 – Harmonik 194  
 – Höhenlagen 96  
 – Kehlkopftechnik 93f., 131  
 – „Kettentriller“ 135, 145, 147, 196f.  
 – Klangfarbe 96  
 – Mehrstimmigkeit 90, 132, 160, 168–203  
 – Metrum 160  
 – Phänomen 87–96, 100, 102  
 – Refrain 88, 168  
 – Rhythmus 85f., 131, 147, 193f.  
 – Skalen 159  
 – Teiltonreihe 96, 102, 104f.  
 – Textierung 130, 143ff., 173, 207f.  
 – Tonalität 84, 101  
 – Vokalisation 96, 125, 130, 137, 239  
 – Wortfeld 87–91  
 – Zungenschlagtechnik 94  
 Jodel-Bezeichnungen  
 – Andachtsjodel 146  
 – „Chüedreckkerli“ 132  
 – „Chugeli-Jodel“ 95  
 – Duett-Jodel 224  
 – Einzel-Jodel 224  
 – Fa-Jodel 158  
 – „G’eggeter“ 90  
 – Gegenjodel 207  
 – Gemeindejodel 205  
 – Gruppenjodel 205

- „Gradhåbe“ 168–203, 205
- „Innerrhöoderli“ 132
- „Jüützli“ 191
- Kehlkopfschlag-Jodel 94
- Klarinetten-Jodel 103
- langsamer Jodel 194
- Leibjodel 205
- Nachjodel 207
- Naturjodel 125f., 133, 191, 209, 223f.
- Refrain-Jodel 125, 209
- „Ruggusserli“ 209
- Rundgesang-Jodel 172, 205
- Schlußjodel 207
- „Schnetzler“ 90
- Singjodel 95
- Solojodel 195, 209
- „Tröhljodel“ 94
- „Trüller“ 90
- „Verbückter“ 90
- Violin-Jodel 103
- Vorjodel 207
- „Zaurer“ 90, 172, 173f., 191, 201
- Zungenschlag-Jodel 94
  - s. auch Jauchzer
- Jodel-Hypothesen 97–116
- Jodel-Sage 97–98
- Jodel-Sammlungen 122, 125f.
- Jodel-Schulungsgrundlage 93, 126, 224
- Jodel-Wiegenlied 116, 205
- Jodellied 154, 206–210, 221, 223
  - „Chue-Reiheli“ 191
  - Geschichte des 207–210
  - „Gsätzli“ 152, 209, 224
  - Jodelchanson 209
  - „Ruggusserli“ 209
  - „Stumperli“ 209
  - „Tratzlied“ 175, 200f., 209
- Jodelliedkomponisten 223–225, 234, 236, 254f.
- Jodelliedkomposition 39, 46, 207, 210–219, 223–225
  - Funktion der 246–248
  - Technik der 223, 237ff.
- Jodelliedsammlung 223
- Jodelliedtexte 46, 221, 226f.
  - Analyse der 242–246
- Jodeln (Verb) 87–89, 97
  - „dudeln, ludeln“ 91, 172
  - „hielä“ 94
  - „jaudeln“ 90
  - „jödele“ 90
- „zolen, zauren, länderen“ 90f., 195
- Jodelruf 147–153
  - Frutt-Ruf 151
  - Rigi-Ruf 152
- Jodelwettkampf 196, 205, 237
- Jodler 88, 90
  - Gradheber 172ff.
  - Salonjodler 239
  - Stadtjodler 219
  - Vorjodler 171, 175, 188, 195
  - Vorsinger 194
  - Vorzaurer 175, 192f., 194
- Jodler-Dirigentenvereinigung 222
- Jodlergruppen 87f., 191, 199f.
  - Jodel-Doppelsextett 175
  - Jodler-Quintett 219
  - Jodler-Sextett 219
- Jodler-Selbstverständnis 37, 229–246
- Jodlerverband, Eidg. 25, 46, 215, 218–223, 227, 234, 238, 241
- jölen 87, 90f.
- Jura 132, 161
- Kaderli, O.* 254
- Kärnten 87, 90, 175, 239
- Kandersteg (BE) 164
- Kappel (SG) 184
- Kappeler, Th.* 126, 184, 185, 186, 187, 263
- Kastrat 143
- Kaufmann, F.* 191
- Kaukasus 202
- Kerns (OW) 164
- Kindlimann, E.* 254
- Kinsky, G.* 88
- Kirchengesang 169, 180
- Klanglichkeit
  - primäre 149
  - sekundäre 151, 183
- Kleyle, F. J.* 172
- Kluge, F.* 87
- Klusen, E.* 53
- Kneif, T.* 45
- König, F. N.* 104, 212, 214ff., 253, 259
- Kofler, M. T.* 254
- Kommunikatives Handeln 47, 68, 114f., 204–206
- Konstanz 138
- Kontaktäußerung 114f.
- Kontinuität 137, 177
- „Kontrafaktur“ 133
- Kopfstimme s. Falsett

Korrespondenztheorie 32

*Krayenbühl*, F. 254

*Krenger*, J. R. 215, 223, 234, 244, 254

*Kronfels*, Fr. v. 89, 138, 177

*Küpfer*, E. 254

*Küttner*, K. G. 120

*Kuhn*, J. G. 121, 123f., 143f., 174, 181, 208, 210, 212, 214

Kuhreihen 25, 82, 84, 89, 90, 97f., 104, 109f., 117f., 120, 122f., 126, 127–146, 161ff., 173, 176, 207–210, 214, 218, 256–258

– rans des vaches 120, 123, 125, 127–146, 176, 194

Kuhreihen der Oberhasler 141

Kulturkritik 62, 66, 234f., 240–242

Kulturpolitik 235, 247, 252f.

Kultur-Relativismus 56

*Kunst*, J. 19, 29

*Kunz*, H. 174, 195

*Kunze*, S. 58, 60

*Kyburtz*, A. 139f.

*La Borde*, J. B. de 120

*Lach*, R. 108f., 115

Ländlerkapelle 225

Ländlermusik 236, 247

Land-Stadt-Politik 216f., 247

Lappland 102

Lausanne (VD) 218

Laute 170f.

Lauterbrunnen (BE) 213

*Lavater*, J. C. 119, 121

*Leach*, M. & *Fried*, J. 58

*Lemberg*, E. 39, 226

*Lepenies*, W. 25

Lettland 202

*Leu*, F. O. 255

*Leuthold*, F. 224, 255

*Leuthold*, H. 2557

*Lévi-Strauss*, C. 33f., 74

*Lewald*, A. 88, 208

*Lexer*, M. 87

Lichtensteig (SG) 157, 164, 166, 263

*Lienert*, M. 161, 223f., 255, 261

*Lissa*, Z. 49, 58, 64, 77

*Liszt*, F. 144

„Lobe“ 136f., 145, 172, 174

Lobetanz 137f., 146

*Lobwasser*, A. 180

Löckler 76, 88, 90, 109f., 122, 132, 135ff., 138ff., 142, 144, 146, 147–153, 171–174, 177, 197, 204, 207f., 246

– „Wihele, Hohele, Helele“ 135, 137, 173

– Ho-jo-Ruf 137

– „Hielä“ 137, 196ff.

*Löpfe*, K. 255

*Lomax*, A. 31ff., 107

*Luchsinger*, R. 92f., 96, 160

Lungern (OW) 151, 164

Luthern (LU) 164

*Lutz*, G. 62

Luzern, Kanton 164, 209, 211, 225, 236

Lyon (F) 221

*Macpherson*, J. 118f.

*McAlister*, D. B. 43, 74

*Märki*, E. 224, 255

*Maissen*, A. 169, 206

Manifestationen, musikkulturelle 43–47

*Manser*, J. 174, 194

*Manser*, K. 191, 193, 197, 261, 263

*Maranda*, E. K. und P. 75

*Marty*, J. 225, 255

Massenmedien 231ff., 235, 239, 241

*Maurer*, H. 219

Mehrstimmigkeit 168–203

*Meier*, J. 125

*Meiners*, C. 120, 139

Meiringen (BE) 213

*Meisner*, Fr. 125, 145

Melchtal (OW) 165

Melkerlied 132, 144, 146, 196, 205

Melodiestrukturen 154–167

*Mendelssohn*, F. 144, 218

*Merriam*, A. P. 19, 231

*Merz*, J. 201

Methodenmonismus 12, 22f.

Methodenpluralismus 12, 22

Methodenwahl 22

Methodologie 22–27

*Meyer*, E. H. 246

*Meyer*, L. B. 43

*Meyer*, W. 105

*Meyer von Schauensee*, F. J. L. 144

*Moberg*, C.-A. 133, 137

*Monnier*, M. 255

*Morell*, K. 119

*Morf*, H. 140

*Moser*, H. 57

*Mozart*, W. A. 237

- Mühlmann*, W. E. 18, 44, 46, 49f., 51, 55,  
 64, 68, 74, 233  
*Mülinen*, N. F. von 212, 214  
*Müller*, J. 97f.  
*Müller-Egger*, P. 224, 236, 255  
*Müller-Luchsinger*, H. 255  
 Muotatal (SZ) 97, 104, 165, 191, 263  
 Muotathal (SZ) 165, 207  
 Musik, usuelle 17  
 „Musikalische Bodenständigkeit“ 226, 236–  
 242  
 Musikarchiv (Utenberg) 222  
 Musikfolklore 52, 54f., 57–60, 154, 214  
 – Theorie der 9, 17  
 Musikfolklorismus 54, 57, 61–67, 124, 142f.,  
 226, 246  
 – Theorie des 9, 17  
 Musikverständnis 49–56  
 – pragmatisches 51f., 58, 204–206  
 – traditional-theoretisches 52f.  
 – kritisch-theoretisches 53–55  
 – „naiv“-theoretisches 55f., 65  
 Musikvollzug 20, 54  
 Musikwerk 20, 54  
 Musikwissenschaft 222, 247f.  
*Mutther*, E. 255  
 Mutterrecht 112f.  
  
*Nägeli*, H. G. 182, 217  
*Nabodil*, O. 71–74, 76  
 Nationalismus s. Heimatideologie  
*Nef*, A. 175, 179, 217  
 New York 240  
*Nicolai*, F. 210  
*Niederer*, A. 57f., 61, 236  
 Niesen und Umgebung (BE) 165  
*Nievergelt*, E. 255  
*Nolte*, H. 25  
 Norm 44f., 47, 69, 75f.  
 normative Kompositionslehre 237, 241  
 Nostalgie 241–246  
  
 Objekt 18, 43  
 Objektivation 17f., 36, 43–47, 52, 58, 77  
 Oberhasle (BE) 165  
 Oberhasli (BE) 211  
 Oberwallis 165  
 Oberägeri (ZG) 165  
 Obwalden, Kanton 161, 165, 167, 263  
*Oesch*, H. 102, 105, 107  
 Österreich 172  
  
 Olten (AG) 225  
 Oper 143  
 Operette 144  
 Orbes (VD) 165  
 Ormonds (VD) 165, 262  
 Ortsbelege 161–165  
 Orvin (BE) 187, 263  
 Ostschweiz 161, 166, 170ff., 189, 218, 224  
  
 Pädagogisierung 120  
 Paradigma 9  
 Paris 143, 211, 221  
*Percy*, Th. 118  
 Pfaffnau (LU) 165  
*Pfeyffe* 131f.  
*Pfister*, F. 255  
*Pfister*, E. 224, 255  
*Pfyffer*, C. 211  
*Pieper*, J. 72  
 Pilatusgebiet (LU) 99, 118, 131, 161, 164  
*Pilot*, H. 23  
*Planta*, M. P. 119  
*Platter*, T. & F. 117  
*Pommer*, J. 110, 209  
*Popper*, K. R. 11, 22f., 28, 30, 48, 50, 72f.  
 Popularisierung 67  
*Pougin*, A. 120, 176, 194  
*Pougin*, C. 138  
 precatiuncula 140  
 primärfunktional 50f., 58, 60, 64, 82, 96,  
 115, 135–146, 147ff., 168, 199, 204–  
 206  
*Probst*, H. 255  
 Protestsong 76  
 Psalmen 180  
  
 Quellen 154, 161, 171  
 – historische 36, 52, 83–86, 127ff., 137  
 – Quellenmaterial 81ff., 126  
  
 Ragaz 97  
*Rahmelow*, J. M. 135  
*Ramond*, L. 120, 132, 137, 180, 194  
*Ramseyer*, U. 44, 47  
 rans des vaches s. Kuhreihen  
*Reichardt*, J. F. 87  
*Reichenbach*, H. 117, 130  
*Reindl*, C. 144  
*Reinhard*, K. 19  
 Rekonstruktion 130  
 Relevanzproblem 26

- religiöse Funktion 146  
 Retrospektive 62  
 Retten und Sammeln 62, 220  
*Révész*, G. 111, 115  
 Rezitation 133, 147f., 151, 204  
*Rhau*, G. 117, 127, 129f., 133, 136  
 Riffenmatt (BE) 165  
 Rigi (SZ) 161, 165  
*Rochholz*, E. L. 125  
 Roggwil (BE) 165  
 Rollenerwartung 62, 69, 216  
*Romang*, J. J. 97  
*Rossini*, G. 144  
*Rousseau*, J. J. 120, 129, 133, 261  
 Rücklauf 25, 61, 154  
*Rüsch*, G. 177  
 Rufmelodik 147ff., 150, 153  
 Ruguser 88, 98, 105, 109, 122, 132, 140, 142, 174, 194, 201, 205, 209  
 Rumänien 102  
*Ruprecht*, E. 255  
*Rymann*, R. 255  
  
 Sängerrfeste 217ff., 226  
 Sängerrwetstreit 206  
     s. auch Jodelwettkampf  
 Sammlung von Schweizer Kühreihen 89, 91, 101, 105, 121–125, 143, 145, 208–211, 214  
 Sapporo 240  
 Sarganserland 97f.  
 Sarnen (OW) 165  
*Sárosi*, B. 198, 264  
 Schaffhausen 219  
*Schaller-Donauer*, A. 206  
 Schalmeye 131f.  
 Schangnau (BE) 165  
*Scharfe*, M. 61  
 Schaustellung 62, 87, 142f., 200, 213, 259  
*Schebesta*, P. 107, 113  
*Scheerer*, M. 51f.  
*Scheller*, W. 255  
 „Schelleschötte“ 176–179, 183, 196–199, 201  
 Scheuchrufe 135  
*Scheuchzer*, J. J. 118  
*Schiess*, E. 197  
*Schikaneder*, E. 87  
*Schiller*, F. 143  
*Schiwy*, G. 34  
*Schläpfer*, H. 91, 195  
  
 Schlechtwetterruf 46  
*Schleer*, J. 98, 209  
*Schlegel*, G. und R. 219, 255  
*Schmalz*, H. 223, 255  
*Schmalz*, O. F. 215, 220, 223f., 234, 238, 255  
*Schmidlin*, J. 119, 180  
*Schmidlin*, V. 255  
 „Schnadahüpfel“ 209  
*Schneeberger*, E. 255  
*Schneeberger*, F. 255  
*Schneider*, A. 29  
*Schneider*, M. 176, 180, 202  
*Schneider*, V. 224, 255  
*Schneller*, H. W. 175, 224, 255  
 Schnittweierbad 215  
*Schnyder*, P. 255  
*Schoch*, J. J. 217  
*Schubert*, F. 237  
 Schüpfheim (LU) 165  
*Schub*, W. 169, 171, 263  
 Schulgesang 168f., 252f.  
 Schwägel 131  
*Schweingruber*, H. 224, 255  
*Schweizer*, T. 225, 233f., 255  
 Schweiz. Gesellschaft volkstümlicher Autoren, Komponisten u. Verleger 221f., 233–235  
 „Schweizerlieder“ 119, 124, 142, 211  
 Schwyz, Kanton 161, 165, 204  
*Seeger*, Ch. 58  
*Seemann*, E. 207, 264  
 Seewen (SZ) 165  
*Seiffert*, H. 28, 35, 46  
 sekundärfunktional 52f., 63, 66  
 Selbstreflexion 37, 53  
*Senn*, E. 257  
*Senn*, W. 87, 172  
 Sennenlieder 143  
 Senntumschelle 178  
*Sichardt*, W. 112f., 126, 134, 151, 160, 190, 191, 194, 262f.  
 Siebnen (SZ) 215  
 Signau (BE) 218  
*Simmel*, G. 99f., 115, 125  
 Singspiel 144  
 Sinnverstehen 36  
 Sizilien 202  
*Soder*, M. 211  
 Sololied 168f.  
 Solothurn 209, 225  
 Solothurner Jura 165



- Sommer*, E. 224f., 255  
*Sonderegger*, R. 200  
*Sontag*, H. 88  
 Spanien 202  
*Spazier*, K. 120  
 Speicher (AR) 217  
 Spielerlohn 142f.  
 Spottlied 69  
*Spreng*, H. 212, 217, 259  
*Stadelmann*, F. 255  
*Staebelin*, M. 82, 262  
*Stäbli*, A. 225, 255  
*Stäel*, G. de 214  
 Stalden i. E. (BE) 223  
*Stalder*, F. J. 88  
*Stauffer*, T. 255  
*Stebelin*, K. 169  
 Steiermark 87, 172, 239  
*Steiger-Tschiemer*, F. 255  
*Steiger*, E. von 227  
*Steinmüller*, J. R. 89, 91, 138, 177  
*Stern*, A. 104  
 St. Gallen 142, 165, 168, 200, 210, 218, 225  
 St. Galler Oberland 90, 161, 165  
*Stocker*, E. 255  
*Stockmann*, J. 255  
*Stolberg*, F. L. zu 104, 120, 122, 125, 130, 132, 133, 144, 174, 177, 261  
 Streichmusik 209  
*Streiff*, P. 145  
*Strob*, W. M. 12  
*Studer*, G. S. 119f.  
 St. Urban (LU) 165  
 Subjektivation 17f., 36, 45, 58f.  
*Suter*, E. 255  
*Suter*, R. 138, 172, 176  
 Symbol 44, 232, 245  
 Symbolwelt 46f., 127, 146, 230  
 synoptischer Melodievergleich 84, 85, 127–129, 133f., 148–150  
*Szadowsky*, H. 90, 99, 104, 125, 129, 134, 169, 176, 215, 262  
 „Talerschwinge“ 179, 196, 199–201  
 Tänze 117, 137f., 146, 214  
 – „Schweitzer Tanz“ 169ff.  
 – Tanzlied 209  
 – Tanztage 172  
 Täsch (VS) 161, 165  
*Tafur*, P. 169  
*Tarenne*, G. 125, 129, 133f., 176, 181, 261ff.  
*Taurelle*, G. 107  
 Tessin 161, 168  
 Text-Tropierung 130–132, 173, 207f.  
 Theorie 48ff.  
 Theorie und Praxis 10, 48, 54, 57  
 Theoriebezogenheit 17, 20, 51–56, 206, 235–242, 252f.  
 „Theorielosigkeit“ 20, 48–50, 168, 191  
*Thommen*, R. 169  
*Thoms*, W. J. 57  
 Thun (BE) 213, 225  
*Thurnwald*, R. 113  
 Tibia 131  
 Tirol 87f., 97, 177, 210, 239  
*Tobler*, A. 81, 84f., 103, 111, 125, 132, 134ff., 138f., 144f., 147, 172–177, 179, 180, 182, 188, 195ff., 199, 201, 204, 206, 209, 217, 261ff.  
*Tobler*, J. G. 217  
*Tobler*, J. H. 217, 255  
*Tobler*, J. K. 217  
*Tobler*, T. 91, 109f., 136, 172f.  
 Toggenburg (SG) 161, 165, 182–184, 186–189, 191, 204, 263  
 Tourismus 122, 140, 143, 211, 213, 240  
 Tracht 213, 221, 235f., 244  
 Trachtenverein 142, 221  
 Trachtwegen (BE) 165  
 Tradierung 56, 59, 71–77  
 – des Kuhreihen 127–135  
   s. auch Tradition und Traditionalismus  
 Tradition 45, 72–77, 154, 244  
 – orale 51, 58, 71f., 83, 144, 168, 206  
 – schriftliche 51f., 61, 65, 71f., 74, 144, 154  
 Traditionalismus 65, 72–77, 238, 244  
 Transkription 36, 83–86  
 – präskriptive/deskriptive 84f.  
*Trimborn*, H. 18  
 „Trinkeln“ 177  
 Trub (BE) 218  
*Trümpy*, H. 143  
*Tschudi*, J. H. 119  
 tuba 138, 177  
*Turnbull*, C. 107  
 Turnvereine 175, 218  
 „Überfremdung“ 227f.  
 Uffikon (LU) 165  
*Ummel*, J. 224, 255  
 Universitätsbibliothek Basel 88, 128

- Unspunnen (BE) 122f., 143, 165, 210–214,  
 216f., 219ff., 227f., 235  
 Uri, Kanton 161, 165  
 Usteri, M. 124  
 Utenberg (LU) (Schloß) 222  
  
 Val d'Anniviers (VS) 165  
 values – cultural 43  
 values – individual 45  
 Vansina, J. 74  
 Varagnac, A. 57  
 Variabilität 59, 83–85, 128f.  
 Variantenheterophonie 180  
 Vereinigung Schweizerischer Volksmusik-  
 freunde 222  
 Verhaltensweise 44, 68ff.  
 Vermittlung von Werten 45f.  
 Viehgeläute 141, 172, 176–178, 182, 199  
 – „Rollä“ 201  
 – „Schellä“ 201  
 Violine 132, 138, 209  
 Viotti, G. B. 120, 129, 133, 138, 176, 194, 261  
 Vitznau (LU) 165, 240  
 Vodusek, V. 203  
 Vögeliseck (AR) 217  
 Volkslied 64, 143, 207f., 210, 212, 217, 220,  
 231, 252f.  
 Volksliedarchiv in Basel 82, 125, 135, 144,  
 154, 220  
 Volksliedforschung 18, 39, 118, 123–126,  
 168, 202, 247  
 Volksliedinteresse 87, 117–126, 210f.  
 Volksliedsammlungen 119–126  
 Volksliedzensur 118–121, 210  
 Volksmesse 168  
 Vorentscheid 10  
 Vorsänger 171  
  
 Waadtländer Alpen 161, 165  
 Waadtländer Jura 165  
 Wackernagel, H. G. 211  
 Wägghthal (SZ) 165  
 Waespe, J. 224, 255  
 Wäspi, R. 191  
 Wagner, P. 202  
 Wagner, R. 144  
 Wagner, S. von 120, 122, 124, 212f., 217  
 Waldinger, E. 87  
 Walensee 99  
 Wallis 97, 161, 240  
 Weber, M. 20, 34, 47, 56, 72f., 76  
  
 Weggis (LU) 151f., 165, 262  
 Wehrli, W. 169, 206  
 Weigl, J. 143  
 Weilemann, M. 255  
 Weishaupt, S. 217  
 Weiss, R. 105, 135, 143, 206, 236, 245  
 Weiss, U. 117, 169f., 263  
 Weissenstein (SO) 165  
 Weiß- und Nordrußland 103  
 Welschenrohr (SO) 165  
 Werbung 240  
 Werkcharakter 65  
 Werte 45–47  
 Westschweiz 81, 161, 209  
 Wickibalder, T. 215  
 Widmer, S. 226  
 Wiederbelebung 66, 143, 210–226, 240, 252f.  
 Wien 88, 208  
 Wiggertal 161, 262  
 Wiggerthal (LU) 165  
 Wild, J. B. 178, 264  
 Wildhaber, R. 139  
 Willems, E. 44  
 Winckel, F. 93, 95  
 Winteler, J. 206  
 Winterthur (ZH) 219, 225  
 Wiora, W. 19, 61, 72, 102, 107, 136, 138,  
 177, 204  
 Wirkungsgeschichte 36  
 Wirth, J. 227  
 Wirz, A. 82, 204  
 Wissenschaftsrat, Schweizer. 26  
 Wössner, J. 68  
 Wohlen (BE) 165  
 Wolfhalden (AP) 165  
 Wunderlich, G. 210  
 Wyss, J. R. 89, 101, 123f., 144, 174, 181,  
 208, 210  
 Wyttenbach, T. 224, 255  
  
 Zelger, F. 236  
 Zellweger, L. 118f., 122, 130, 133, 143  
 Zibung, A. 255  
 Zillertal 87  
 Zollinger, H. 227  
 Zschokke, H. 99, 120, 129, 133, 207, 261  
 Zürich 127, 218f., 225  
 Zug, Kanton 161, 165  
 Zulauf, M. 169  
 Zwahlen, W. 255  
 Zwinger, Th. 117, 128–134, 261