Zeitschrift: Tsantsa : Zeitschrift der Schweizerischen Ethnologischen Gesellschaft = revue de la Société suisse d'ethnologie = rivista della Società svizzera d'etnologia

Herausgeber: Schweizerische Ethnologische Gesellschaft

Band: 19 (2014)

Artikel: Repertoires als 'Inventories' : Aushandlungsprozesse von immateriellem Kulturerbe in der Neuen Schweizer Volksmusik

Autor: Beyer, Theresa

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1007197

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.07.2025

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

REPERTOIRES ALS ‹INVENTORIES›

Aushandlungsprozesse von immateriellem Kulturerbe in der Neuen Schweizer Volksmusik

Text: *Theresa Beyer*

Abstract

REPERTOIRES AS INVENTORIES
Negotiating intangible cultural heritage in New Swiss Folk Music

Musicians in the field of New Swiss Folk Music produce their repertoire drawing on material from Swiss traditional music. Following very reflective approaches they (re-)construct Swiss folk music, create new meanings, and inject it with new values. It is particularly insightful to compare the process of repertoire-making with the processes of inventory-making of intangible cultural heritage: in this particular moment musicians decide and reflect on which pieces, songs and melodies are worth to be played and thus worth to be safeguarded.

Schlagwörter: *Neue Schweizer Volksmusik; Immaterielles Kulturerbe; Liste; Repertoire; Revival; Volksmusik*
Keywords: *New Swiss Folk Music; Intangible Cultural Heritage; Inventory; Repertoire; Revival; Folk Music*

In unserer Alltagskultur ist die Liste omnipräsent: von der To-Do-Liste über die Speisekarte bis zu den Charts organisieren und konservieren sie unser Wissen. In seiner (populärwissenschaftlichen) Kulturgeschichte der Liste «Die unendliche Liste» charakterisiert Umberto Eco sie als ein grundlegendes Ordnungschema der westlichen Welt und definiert sie über die einheitliche Form, die sie einer ungeordneten Menge verleiht: «Eine Liste stiftet Ordnung, indem sie eine Reihe von Gegenständen, so heterogen sie auch sein mögen, demselben Kontext zuordnet oder vom selben Standpunkt aus betrachtet» (Eco 2010: 131). Wie auch der Anglizist Robert E. Belknap (2004) unterscheidet er zwischen poetischen Listen – die auf das Unendliche verweisen und ein «und so weiter» implizieren – und praktischen Listen. Letztere haben referentielle Funktion und sind erweiterbar (Eco 2010: 113).

Auch die *Repräsentative Liste des immateriellen Kulturerbes der Menschheit* gehört zu den praktischen Listen. Sie verweist auf kulturelle Praxen in der Aussenwelt, die als bewahrenswert definiert wurden. Sie ist erweiterbar und doch endlich: erweiterbar wegen der grossen Menge an kulturellen Praxen, die neu entstehen bzw. neu entdeckt werden, endlich allein schon wegen der Begrenztheit der administrativen und finanziellen Ressourcen (vgl. Hafstein 2009: 103). Der Ethnologe Valdimar T. Hafstein (2009: 105) sieht das Wesen der Liste genau in ihrer Begrenztheit und – wie Eco – in der Unterschiedlichkeit ihrer Inhalte: «lists are distinguished by their boundaries and the discontinuity of their contents from all they exclude.» Die Liste entsteht durch Ausschluss und dieser ist auch ein wichtiges Strukturmerkmal von Kulturerbe: «As defined by UNESCO's Convention and its activities in this field so far, intangible cultural heritage is a list. Intangible heritage is a mechanism of selection and display» (ebd. 93). Kritisch im ICH-Prozess, der nie neutral ist, sind bereits die Vorselektionen für einer Liste (vgl. Hafstein 2009: 93; Schuster 2002: 5). In der Broschüre «Identifying and Inventorying Intangible Cultural Heritage» (UNESCO 2011) schreibt die UNESCO ihr eine zentrale Bedeutung

zu und sieht die Identifikation der einzelnen Elemente als notwendige Voraussetzung. *Inventory-making* aus Sicht der UNESCO ist also der Überbegriff für ein dreistufiges Verfahren bestehend aus 1) Identifikation 2) Inventarisierung (auf lokaler / regionaler Ebene) und 3) Selektion für die Liste (auf nationaler und internationaler Ebene). Auf der Stufe der Inventarisierung kommt bereits die Bewertung hinsichtlich einer Bewahrung ins Spiel:

«Identification is a process of describing one or more specific elements of intangible cultural heritage in their own context and distinguishing them from others. This process of identifying and defining should lead to *inventorying*. Inventorying should be done *with a view to safeguarding* – that is, inventorying is not an abstract exercise but an instrumental one» (UNESCO 2011: 5).

Dem Prinzip der Liste bedienen sich auch Musikerinnen und Musiker der Neuen Schweizer Volksmusik, denn mehr als in anderen Musikstilen identifizieren sie, inventarisieren und selektieren sie vorhandenes Material. Gemeinsam mit ihrem Ensemble wägen sie auf verschiedenen Ebenen ab, welche Stücke, Lieder, Melodien oder Elemente Einzug in ihre Repertoires finden und welche nicht. Die Auswahlkriterien für das Inventar (= Repertoire) sind weniger präskriptiv als jene der UNESCO-Konvention, da sie oft ad hoc aus einem individuellen und oft intuitiven Entscheidungsprozess heraus entstehen. Repertoires als Inventare sind erweiterbare, dynamische und inoffizielle Listen, die manchmal auch nur in den Köpfen der Musikerinnen und Musiker bestehen. Aus diesem Pool generieren sie je nach Zweck abgeschlossene Listen wie Setlists oder Tracklists für ihre Alben – Listen, die einen höheren Grad an Öffentlichkeit haben.

Diesem Beitrag liegt die Idee zu Grunde, dass auch Repertoires der Neuen Volksmusik Inventare bzw. Listen immateriellen Kulturerbes sind. So wie sich das Verständnis von immateriellem Kulturerbe auf UNESCO-Ebene vor allem im Selektionsprozess manifestiert, verraten auch die Auswahlkriterien für Repertoires / Inventare und Set- bzw. Albumlisten viel darüber, wie Musikerinnen und Musiker der Neuen Schweizer Volksmusik mit Kulturerbe umgehen. Denn bereits während des Auswahlprozesses verhandeln sie auf einer individuellen und sehr praktischen Ebene, was sie für *spielenswert* und damit verbunden auch für *bewahrenswert* halten. Nach einer Einführung in die Neue Schweizer Volksmusik als Neubelebungs-Bewegung untersucht dieser Beitrag zudem, wie die Zugänglichkeit von Quellen und die künstlerische Selbstverortung den Auswahlprozess beeinflussen. Machen auch Musikerinnen und Musiker strategische Überlegungen?

Vom Feld zur Forschung

Dieser Beitrag basiert auf der musikethnologischen, qualitativen Forschung für mein seit 2011 laufendes Dissertationsprojekt. Die Daten gewinne ich neben teilnehmenden Beobachtungen auf Konzerten, Festivals und in Proberäumen aus Leitfadeninterviews mit ausgewählten Musikerinnen und Musikern (Methode nach Helferich 2005). Als Informanten kommen sie in Frage, wenn sie entweder in den letzten fünf Jahren mindestens ein Album herausgebracht haben, auf dem sie sich mit Schweizer Volksmusik im weitesten Sinne oder mit als schweizerisch geltenden Instrumenten (Alphorn, Schwyzerörgeli) oder Gesangstechniken (Jodel) beschäftigen; oder wenn sie auf einem der Festivals für Neue Schweizer Volksmusik (Stubete am See in Zürich, Festival Alpentöne in Altdorf, Stanser Musiktage, Volkskulturfest Obwald oder Klangfestival Naturstimmen in Alt St. Johann) aufgetreten sind.

Mein *Feld* verstehe ich als etwas räumlich und zeitlich Dynamisches – ein Konzept, das die Musikethnologin Michelle Kisliuk anhand ihrer Erfahrungen mit den BaAka Pygmäen in Zentralafrika entworfen hat. Kisliuk veranschaulicht ihre mehrdimensionale Vorstellung des *Feldes* anhand von drei «levels of conversation» (Kisliuk 2008: 202): Der erste Level besteht aus dem fortlaufenden Dialog zwischen dem Forscher und den ihn umgebenden Menschen im Feld, der zweite Level im Dialog zwischen dem Forscher und dem «material of performance» – das von Liedgut und Tanz, über Narrativen bis zu Denk-Konzepten zu Politik, sozialem Leben und Ästhetik reicht. Den dritten Level stellt die Repräsentation der ersten beiden Levels dar, die im übergreifenden Meta-Dialog durch den Forscher stattfindet. Anlehnend an Kisliuks Modell definiere ich mein Feld nicht geografisch, sondern anhand von drei Koordinaten: Erstens der Interaktion mit den Informanten in den Interviews bzw. auf den Konzerten, zweitens anhand des verfügbaren Datenmaterials (Archive, Liederbücher, Alben, YouTube-Videos, Presseartikel) und drittens der Forschung selbst. Theorie und die qualitativ gewonnen Daten interagieren dabei gemäss der Grounded Theory (vgl. Charmaz und Mitchell 2001: 165).

Immaterielles Kulturerbe - mehr als nur ein schillernder Begriff

Im Folgenden unterscheide ich zwischen dem UNESCO-Konzept des immateriellen Kulturerbes und dem immateriellen Kulturerbe als kulturwissenschaftliches Konzept. Nach vielen Jahren der Diskussion und Vorbereitung wurde ersteres 2003 im Übereinkommen zur Erhaltung des Immateriellen Kulturerbes festgehalten. Die Konvention trat im

April 2006 in Kraft und wurde inzwischen von 154 Staaten ratifiziert (Stand: Oktober 2013). Immaterielles Kulturerbe definiert die UNESCO als:

> Praktiken, Darbietungen, Ausdrucksweisen, Kenntnisse und Fähigkeiten sowie die damit verbundenen Instrumente, Objekte, Artefakte und Kulturräume, die Gemeinschaften, Gruppen und gegebenenfalls Individuen als Bestandteil ihres Kulturerbes ansehen (SR 0.440.6, Art. 2, Abs. 1).

Im September 2012 hat die Schweiz ihre «Liste der lebendigen Traditionen» präsentiert. Das 167 Einträge umfassende Inventar wurde vom Bundesamt für Kultur (Koordination: Hochschule Luzern) aus 387 kantonalen Vorschlägen bestimmt und wird laufend erweitert. Das Bundesamt für Kultur spricht nicht von immateriellem Kulturerbe, sondern bedient sich der Terminologie «Lebendige Traditionen», womit sie einerseits auf das UNESCO-Kriterium der Lebendigkeit fokussiert und andererseits Erbe auf Traditionen bezieht, also eine historische Kontinuität betont (vgl. www.lebendige-traditionen.ch).

«Kulturerbe» im kulturwissenschaftlichen Sinne verwende ich nach Barbara Kirshenblatt-Gimblett (1995: 370) als «mode of cultural production in the present that has recourse to the past». Immaterielles Kulturerbe bildet davon einen Teilbereich, dem ein breites Verständnis zu Grunde liegt: es ist sowohl die Gesamtheit aller kulturellen Praxen einer bestimmten Gruppe, als auch eine «Erfahrung, die sinnlich und emotional von Akteuren erfasst und rezipiert wird» (Bendix et al. 2007: 11). Gemäss der von Kirshenblatt-Gimblett (2004: 52 ff.) herausgearbeiteten metakulturellen Komponente und dem damit verbundenen Erzeugen von Wertigkeiten (1995: 73) beschränke ich immaterielles Kulturerbe im folgenden auf kulturelle Praxen, die Prozesse der Neubewertung durchlaufen: von den Akteurinnen und Akteuren selbst oder von Dritten (z.B. UNESCO) wird ein Teil dieser Praxen aus der Gesamtheit aller herausgehoben und als *bewahrenswert* definiert. Die Bezeichnung immaterielles Kulturerbe greift damit auch für die Neue Schweizer Volksmusik. Akteurinnen und Akteure behaupten kulturelle Praxen wie bestimmte Musizierstile oder ein bestimmtes Liedgut, indem sie sich an deren (Re-)Produktion bzw. Neubelebung beteiligen. Sie schreiben ihnen historische Kontinuität zu und identifizieren sich damit (vgl. Tauschek 2013: 82).

Das Alte im neuen Kleid: Neue Schweizer Volksmusik

Ein Genre das keines ist

Der Begriff *Neue Volksmusik* ist in der Schweiz seit Anfang der 1990er Jahre verbreitet.[1] Als Label für eine äusserst heterogene Gruppe in der Deutschschweiz hat er sich in der Nullerjahren etabliert, wie der Name der 2006 geschaffenen Förderkategorie «Neue Volksmusik» bei der Kulturstiftung Pro Helvetia und der Untertitel des Festivals Stubete am See «Festival für Neue Schweizer Volksmusik» (alle zwei Jahre, seit 2008) zeigen. «Neue Volksmusik» ist weder ein feststehender Genrebegriff, noch entspricht er dem Selbstverständnis der Musikerinnen und Musiker.[2] Da die Neue Schweizer Volksmusik sehr heterogen ist, nicht in einem abgeschlossenen Zeit-Raum-Gefüge stattfindet und die wenigsten Musikerinnen und Musiker durch ein Zugehörigkeitsgefühl miteinander verbunden sind, greifen viele soziologische Szene-Begriffe nicht (vgl. Schulze 1995, Bennet & Peterson 2004). Daher bediene ich mich der Theorie des Musikethnologen Marc Slobin (1993), der in «Subcultural Sounds. Micromusics of the West» ein flexibleres und mehrdimensionales Modell für «small musics living in big systems» (1993: xiii) entwirft. Neue Volksmusik in der Schweiz verstehe ich nach Slobin als Mikroeinheit («Micromusic»), die einerseits Teil von verschiedenen Subcultures (Kunstmusik, Jazz, Volksmusik) und Superculture-Strukturen ist (der Staat, der Musikmarkt, das Internet etc.) und andererseits in sich durch ein Regelwerk zusammengehalten wird: dieses Regelwerk beinhaltet sowohl eine bestimmte Haltung gegenüber musikalischen Traditionen (vgl. Punkt 3.2), als auch eine sich immer stärker ausprägende Infrastruktur. Vor allem die Festivals in der Deutschschweiz, CD-Serien (wie das Projekt «Musiques Suisses» des Migros Kulturprozents), das Projekt «echos – Volkskultur für morgen» der Pro Helvetia und der Studienschwerpunkt Volksmusik an der Hochschule Luzern bilden Knotenpunkte der Netzwerke der Musikerinnen und Musiker und geben Impulse für neue Projekte. Zudem gibt es einen Kern von «Vorreitern und Experten», die auch an der Musikhochschule Luzern Volksmusik unterrichtet, Verlage und Labels (z.B. Mülirad in Altdorf und Narrenschiff in Thalwil) und Agenturen (z.B. Claudia Weinmann in Zürich), womit die Subculture der Neuen Schweizer Volksmusik nach Tamara Livingston (1999: 69) typische Elemente einer Revivalbewegung aufweist.

---

[1] Der Titel der monatlichen Zeitschrift *du* vom Juli 1993: «Der Sound des Alpenraums. Die neue Volksmusik». Auch der Journalist Christian Seiler diskutiert im Artikel «Hubert und die Reaktion» vom 05.07.1994 den Begriff *Neue Volksmusik* für den Alpenraum.

[2] Im Interview am 03.07.2011 am 21. «Tanz- und Folkfestival Rudolstadt» (Gastland: Schweiz) spricht Christian Zehnder davon, dass er den Begriff «Neue Alpine Musik» vorzieht: «Ich fühle mich nicht zugehörig, das wird jetzt ja auch aufgekocht [...]. Ich spreche ja gar nicht gerne von Volksmusik. Den Begriff darf man nicht mehr verwenden, da er von der rechten Denkkultur unseres Landes okkupiert ist.»

Versuch einer Definition

Von den Microcultures der traditionellen Volksmusik unterscheidet sich die Neue Schweizer Volksmusik durch ihre Zugänge, Haltungen und den vorherrschenden Aufführungskontext: Sie besteht zum einen Teil aus Musikerinnen und Musikern, die mit Volksmusik sozialisiert wurden, oft in Städten leben und zumeist ein Musikhochschulstudium abgeschlossen haben. Sie besteht zum anderen Teil aus vor allem professionellen Musikerinnen und Musikern aus den Bereichen Klassik und Jazz, die sich im weitesten Sinne mit Schweizer Volksliedern, Alphorn- und Ländlermusik sowie Jodelgesang auseinandersetzen. Sie erneuern diese Musik, mischen sie mit anderen Stilen, suchen über eine historische Aufführungspraxis nach einem «Schweizer Ton» (z.B. Helvetic Fiddlers) oder spielen lediglich mit Referenzen.

Zur Aufführung kommt Neue Volksmusik vor allem an den genannten Festivals, in kleineren Kulturlokalen und Konzertorten in der Deutschschweiz. Auffällig dabei ist, dass mit Ausnahme des Bauschänzlis an der Stubete am See, wo getanzt wird, die Performancesituation eher der von Kunstmusik-Konzerten ähnelt: Zwar sprechen die Musikerinnen und Musiker das Publikum in Zwischenmoderationen direkt an und kreieren einige Momente der Interaktion, in denen das Publikum z.B. einen Bordunton mitsingen soll (Christine Lauterburg und Doppelbock am 24.02.2014 im Kreuzkultur Solothurn), weitestgehend wird aber die Trennung zwischen Publikum und Bühne aufrechterhalten. Thomas Turino (2008: 53) unterscheidet diese «presentational performance» von der «participatory performance» und betont auch, dass ihr oft eine in sich schlüssig gestaltete Setlist zu Grunde liegt. Dies erhöht die Bedeutung der Repertoirewahl, da sie selten ad hoc an das Publikum angepasst wird.

Um die Neue Schweizer Volksmusik musikalisch einzukreisen, möchte ich an dieser Stelle ein erstes Beispiel einführen. Für repräsentativ halte ich die Gruppe «Rämschfädra», deren Mitglieder aus verschiedenen Kantonen kommen. Die fünf Musikerinnen und Musiker fanden 2005 an einem Nachdiplomkurs für Volksmusik an der Musikhochschule Luzern zu einem Kurs-Ensemble zusammen – in dieser Formation blieb die Gruppe bis 2013 bestehen (Mitte 2013 wechselte die Besetzung, der Akkordeonist und der Kontrabassist verliessen die Gruppe). Am Wettbewerb «Dä goldig Schwan» am Zürcher Festival Stubete am See interpretieren die teilnehmenden Musikerinnen und Musiker und Ensembles jeweils das gleiche «Pflichtstück». 2010 haben Rämschfädra den vom Publikum per Internet-Voting bestimmten Preis gewonnen. Am Gewinnerstück lässt sich also besonders gut ablesen, was das Publikum für Neue Schweizer Volksmusik hält.

Als Vorlage hat der künstlerische Leiter des Festivals Florian Walser drei Ländler aus der Sammlung «Altfretsch» aus dem späten 18. Jahrhundert im Kanton Appenzell ausgesucht. Das Arrangement von Rämschfädra (Album: Stubete am See 2010, Musiques Suisses) beginnt mit einem Klavier-Vorspiel in neoromantischem Stil (Ländler 31a). Im zweiten Abschnitt (Ländler 31b) setzen die Streicher mit gezupften Ostinato-Tönen ein. Das Akkordeon stellt dann die Melodie vor, übergibt sie der Querflöte und nimmt sie gegen Ende des Abschnitts wieder auf und lässt sie zerfasern. Im dritten Abschnitt (Ländler 32) variieren die verschiedenen Stimmen das Ländlerschema und brechen es (u.a. durch Synkopierungen und Akzente) rhythmisch auf, wodurch eine Beschleunigung entsteht, die Vorlage «dramatisiert» wird und ihren Tanzmusikcharakter verliert. Bis auf den vierten Abschnitt (Walzer), der volksmusikalisch phrasiert wird, ist das Stück vor allem mit kunstmusikalischer Spieltechnik gespielt. Dass die Vorlage durch die Interpretation ihren Tanzmusikcharakter verliert, geht einher mit dem Aufführungskontext als «presentational performance». Die kunstmusikalische Spielweise verweist auf den Hintergrund von Rämschfädra: Bis auf die Pianistin Patrizia Pacozzi stammt niemand aus der Volksmusik.

Auch andere Musikerinnen und Musiker der Neuen Schweizer Volksmusik haben sich nach ihrem Musikhochschulstudium (Klassische Musik, Jazz, Jazzgesang) der Schweizer Volksmusik gewidmet. Die Motivationen sind höchst individuell: Die Sängerin Kristina Fuchs und Christoph Gautschi von der Gruppe Rumpus fragten sich nach einer längeren Zeit im Ausland und der Beschäftigung mit «fremder» traditioneller Musik nach dem «Eigenen». Die in Köniz bei Bern aufgewachsene und dort lebende Flötistin Livia Bergamin von Rämschfädra betont im Interview (am 25.11.2013), dass sie in ihrer musikalischen Biografie an einem Wendepunkt war: auf der Suche nach einer musikalischen Horizonterweiterung besuchte sie zunächst eine Jazz-Weiterbildung und dann den Nachdiplomkurs «Volksmusik» an der Musikhochschule Luzern.

Informiertheit und die Gentrifizierung von traditioneller Musik

Um ihre fehlende Sozialisierung mit traditioneller Volksmusik zu kompensieren, lernen diese Musikerinnen und Musiker das neue Repertoire und die neue Musizierpraxis über einen «complex inner adaption process» (Sweers 2010: 225) wie eine Fremdsprache. Sie eignen sich die Musik über schriftliche und akustische Quellen an: Das bedarf der systematischen Imitation und Wiederholung verschiedener Schweizer Volksmusikstile, die Verinnerlichung von volksmusikalischen Phrasierungs- und Verzierungstechniken und das Sammeln von

Improvisationserfahrung. Dabei treten durchaus auch Vorstellungen von einer *richtig* bzw. *falsch* gespielten Volksmusik zu Tage, wodurch eine mögliche Normierung und Festschreibung bereits angedeutet wird.

Die Informiertheit geht auch einher mit dem Selbstverständnis der Musikerinnen und Musiker als Vermittlerinnen und Vermittler. In ihren Zwischenmoderationen liefert Kristina Fuchs ihrem Publikum oft Kontext, wie am Konzert am 30. Oktober im «Werktag» in Bern Bümplitz, wo sie die historische Bedeutung des Begriffes «Röseligarte» als Friedhof aufschlüsselte. Die Informiertheit in Verbindung mit Vermittlung wird dann auch als Abgrenzung von der traditionellen Volksmusik herangezogen, wie Urs Klauser von der Gruppe Tritonus im Interview mit dem Magazin Folker! (Steiner 2007: 24) erzählt:

«Wir unterscheiden uns da insofern, dass wir eher einen historisch-wissenschaftlichen Ansatz pflegen. Uns interessiert, wie die Musik in der Schweiz früher tönte. Aber auch: Was können wir heute damit anfangen und wie können wir sie für Menschen des 21. Jahrhunderts zugänglich machen.»

Neben den musikalischen Hintergründen (Jazz, Kunstmusik) hat also auch die Einbettung der Lieder in Programme und die musikalische Neubelebung eine bildungsbürgerliche Aura und richtet sich an ein gebildetes Mittelschichtspublikum, wofür nicht zuletzt auch die Orte (Tonhalle Zürich, Theater Altdorf, etc.), an denen Neue Volksmusik stattfindet, sprechen. Mit den fehlenden Ansprüchen eines egalitären Musikmachens unterscheidet sich die Neue Schweizer Volksmusik vom Folkrevival der Schweiz in den 1960er Jahren, wo es nicht darum ging sich zu treffen «um Musik zu machen, sondern um gemeinsam eine gute Zeit zu verbringen und um nach neuen Lebensformen zu suchen» (Ringli 2006: 175). Der Fokus auf die Musik in der Microculture Neue Schweizer Volksmusik hängt auch damit zusammen, dass ein Grossteil der Musikerinnen und Musiker freischaffende Profimusikerinnen und -musiker sind. Informiertheit dient dabei auch dem Zweck der Selbstvermarktung und Selbsterklärung, z.B. wenn Anträge für Kulturförderung geschrieben werden müssen. Mit der Aneignung von Volksmusik durch professionelle Musikerinnen und Musiker aus Städten geht also eine soziokulturelle Verschiebung einher, was für Revivalbewegungen nicht unüblich ist (vgl. Sweers 2010: 209, Keegan-Phipps 2007: 89f).

Wie auch Britta Sweers beim Folk Revival im England der 1960er und 70er beobachtete, gehen viele Musikerinnen und Musiker auch bei der Quellensuche mit einer beinahe akademischen Herangehensweise ans Werk (Sweers 2010: 226). Informiertheit hat sich in meinen Interviews auch in Bezug auf eine Reflexivität gezeigt: Die Musikerinnen und Musiker sprechen von der grossen Faszination an der Kontinuität von Schweizer Volksmusik, haben aber gleichzeitig ein kritisches Bewusstsein dafür, dass ein Grossteil der als traditionell wahrgenommenen Musik nicht älter als 100 Jahre ist. Livia Bergamin betont, dass das Wissen um die Konstruiertheit die emotionale Vorstellung von Kontinuität nicht zwangsläufig ausschliessen muss: «[D]as ist alles gar nicht so alt, obschon man das Gefühl hat, das sei das, was man schon immer gemacht hat.»[3] Dieses doppelte Gesicht, das Bergamin hier konkret auf den Ländler bezieht, beschreibt Dieter Ringli in seiner Dissertation mit dem *Glauben an einen Mythos* (2006: 194):

«Auch wenn wir objektiv feststellen können, dass das Alphorn seine heutige Grösse und Gestalt erst seit rund hundert Jahren hat [...], dass das Jodeln um die Wende zum 20. Jahrhundert noch als typische Tiroler Spezialität galt, die ersten Schweizer Jodellieder erst im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts entstanden sind und dass die Ländlermusik erst seit den 1920er Jahren nationale Bedeutung erlangt hat, so ändert sich dadurch nichts daran, dass diese Arten von Musik als *urschweizerisch* gelten. Der Glaube an diesen Mythos existiert und wirkt unabhängig von seinem Wahrheitsgehalt.»

Reflexivität besteht auch über die verschiedenen Phasen der Vereinnahmung von Volksmusik in der Schweiz. So hinterfragen die Musikerinnen und Musiker die patriotischen Inhalte der Jodellieder vom Anfang des 20. Jahrhunderts, wissen, dass die Ländlermusik in den 1930er Jahren im Rahmen der geistigen Landesverteidigung «zum Ausdruck nationaler Einheit emporstilisert» wurde (Ringli 2006: 90) und stehen auch dem heutigen Einsatz von Volksmusik im rechtsnationalen Kontext skeptisch gegenüber, wie die Thuner Jazzsängerin Kristina Fuchs, die u.a. mit dem Ensemble Helvetic Fiddlers auftritt, im Interview am 06.06.2012 erzählt:

«Ich finde die heutige, nicht die Neue Volksmusik, aber so die SVP-Volksmusik, sagen wir mal, das ist ja eine Art Dixieland, ne, das ist eine Art Revival von Städtern, die dann die Romantik des Berglebens beschwören, die aber selber da nicht wohnen.

---

[3] Vgl. auch Promo-Text des Ensembles eCHo um Christine Lauterburg: «Lieder die z.T. fünfhundert Jahre alt sind, einige nur fünfzig, von anderen wieder weiss man es gar nicht mehr genau. Spielt auch gar keine Rolle, sie sind einfach da, für jedermann, als Erbe unserer eigenen Kultur quasi.» Homepage der Agentur für Neue Schweizer Volksmusik von Claudia Weinmann, http://www.claudiaweinmann.ch/bands_eCHo.htm, Zugriff am 5. Dezember 2013.

Und ich denke, früher, das war gar nicht so romantisch in den Bergen. Die Leute haben gehungert und hatten Angst vor der Natur, [...] die Natur hat ihnen Angst und Respekt eingejagt.»

Fuchs betont hier den Stadt-Land-Gegensatz, mit dem sie eine Verklärung der Schweizer Volksmusik begründet. Sie grenzt sich zudem von der Bewahrung dieser Lieder durch rechtsnationale Akteure in Kontexten wie Veranstaltungen der Schweizerischen Volkspartei SVP oder des Eidgenössischen Jodlerverbands ab. Gleichzeitig konstruiert sie mit ihren Zugängen eine nicht-romantisierenden Volksmusik – die ebenso kaum frei von einem Wunsch nach «Authentizität» ist. Die Suche nach einer entpolitisierten, unbeeinflussten Volksmusik geht einher mit der Vorstellung des «Entstaubens», von der Musikerinnen und Musiker der Neuen Volksmusik oft sprechen (z.B. Christine Lauterburg im Interview). Um den Staub der alten Bedeutung wegzuwischen bedienen sie sich klarer Gegenbilder: so kann z.B. das Selbstverständnis als urbaner informierter Musiker oder als urbane informierte Musikerin die Basis bilden, auf der eine Neubewertung und Identifikation stattfindet. In dem Moment, in dem das «imaginierte Ländliche» als durch die SVP besetzt gilt, konstruieren Musikerinnen und Musiker der Neuen Volksmusik das Städtische als ihren mentalen und realen Volksmusik-Raum. Ein Raum, der per se nicht mit patriotischen Heimatsymbolen, sondern mit gesellschaftlichen Werten wie Modernität und Multikulturalität assoziiert wird und so auch eine Haltung repräsentiert (vgl. Reyes Schramm 1982). Urbanität taucht nicht nur in der Wortwahl zahlreicher Bandporträts auf, sondern wird auch von den Musikerinnen und Musikern bewusst inszeniert: Markenzeichen der Gruppe Rämschfädra sind beispielsweise bunte «Chucks», Basketballschuhe der Marke Converse, die durch die Punkbewegung im New York der 1970er in Mode kamen und Anfang der Nullerjahre wieder aufgegriffen wurden.

Im Kontext des immateriellen Kulturerbes kann die Integration der traditionellen Volksmusik in ein modernes, urbanes Leben als Bewahrungsstrategie interpretiert werden. Dass Bewahrung auch unter den Musikerinnen und Musikern der Neuen Schweizer Volksmusik ein Wert ist, deutet Christine Lauterburg im Interview an. Ihr sei es wichtig, «dass die Musik weitergespielt wird [...] bevor dann wirklich nur noch eine Musik verkauft wird.»[4] In ihrer Wahrnehmung ist Volksmusik also durch eine Art Einheitsbrei der internationalen Popmusik bedroht.[5] Und wo Bedrohung empfunden wird, setzt meist auch Bewahrung an.

Haltungen der Neubelebung

In der Neuen Volksmusik ist das Konzept eines «Bewahrens durch Neubelebung» verbreitet, was im folgenden zu einer Klärung des Begriffs *Neubelebung* leitet. Viele Stücke in der Neuen Schweizer Volksmusik sind Neukompositionen, die vor allem ein Volksmusikflair vermitteln. Andere Stücke beziehen sich auf Überlieferungen. Beide dieser Teile des Repertoires verweisen diffus oder konkret auf die Vergangenheit, werden aber im Moment des Live-Konzertes immer aktualisiert. Denn der (Live-)Musik als kulturelles Produkt wohnt bereits an sich die Eigenschaft inne, dass sie in der Gegenwart neu hergestellt werden muss. In der Revival-Forschung bezieht sich Neubelebung aber nicht auf das Spielen eines z.B. in Noten überlieferten Stückes, sondern auf das Neuschaffen von Musik auf der Basis von Tradition, wie es die Folkloristin Tamara Livingston definiert (1999: 69). Die schwedische Musikethnologin Ingrid Åkesson (2006) erweitert im Rahmen ihrer Forschung über das aktuelle schwedische Folkrevial – das mit der Neuen Schweizer Volksmusik in vielerlei Hinsicht vergleichbar ist – Livingstons Konzept: Revitalization versteht sie als einen Prozess, der sowohl aus Wandel, als auch aus Kontinuität besteht. In ihrem Modell splittet sie Revitalization in drei Unterkategorien auf, welche die Haltungen gegenüber Traditionen beschreiben: «recreation», «reshaping / transformation» und «renewal / innovation».

Alle drei Haltungen, sind auch in der Neuen Schweizer Volksmusik zu beobachten: «Recreation» bezieht Åkesson auf eine relative Treue gegenüber der Quelle und der musikalischen Form (Bsp. in der Schweiz: Helvetic Fiddlers). Mit «Res-

---

[4] Lauterburgs Angst ist beinahe deckungsgleich mit den Vorschlägen für die Umsetzung der UNESCO-Konvention «Kulturelle Vielfalt – mehr als nur ein Slogan» der Schweizer Koalition für die kulturelle Vielfalt und der Schweizerischen UNESCO-Kommission (2009: 4): «In einer Zeit, da die Vielfalt der kulturellen Ausdrucksformen durch eine globalisierte Monokultur bedroht ist, muss mit Nachdruck daran erinnert werden, dass kulturelle Aktivitäten, Güter und Dienstleistungen nicht nur einen kommerziellen Wert haben.»

[5] Anders sieht dies in der traditionellen Volksmusik aus, wie das Interview mit Bernadette Roos-Stadelmann (am 29.04.2013 in Schüpfheim) zeigt. Roos-Stadelmann leitet den Jodlerklub Schüpfheim und ist Jurorin beim Eidgenössischen und beim Zentralschweizerischen Jodlerverband: «Ich habe nicht unbedingt Angst, dass das irgendwie aus dem Ruder laufen könnte. Also, nein, ich denke das nicht. Musik muss nicht geschützt werden.» Dies deckt sich mit den Beobachtungen Karoline Oehmes, die auf einer Stubete im Restaurant Biberegg in den Innerschweizer Alpen auf die Frage, ob Volksmusik mehr gefördert werden solle, nur ausweichende Antworten bekommt (2009: 332): «Tradition im Kontext dieser relativ wenig organisierten und nicht-institutionalisierten Szene muss offenbar als Selbstverständlichkeit und Routine beschrieben werden.»

haping / transformation» meint sie ein bewusstes Ändern der Form, das Techniken des professionellen Musizierens einbezieht und u.a. Varianten von Texten und Melodien kombiniert (Beispiel in der Schweiz: Rämschfädra, Christine Lauterburg). «Renewal / innovation» nennt sie die Neukreation von Melodien und / oder Texten und Crossover-Kompositionen auf der Basis eines traditionellen Stils (Bsp. Pirmin Huber, Kristina Fuchs). In der neuen Schweizer Volksmusik produzieren sowohl mit Volksmusik Sozialisierte, als auch diejenigen, die später zur Volksmusik gelangt sind, Lieder und Stücke aller drei Kategorien.

Der Begriff «revitalization», der für die Neue Voksmusik zentral ist, kommt auch im Artikel 2 des Kulturerbe-Konzepts der UNESCO vor. Im Einleitungstext und zu Beginn des Artikels 2 ist hingegen von «re-creation» die Rede (In der deutschen Übersetzung des deutschen Auswärtigen Amts ist dies übersetzt mit «Neubelebung»). Die Kurzdefinition von «Lebendige Traditionen» auf der Website des Bundesamtes für Kultur geht sogar noch einen Schritt weiter und unterstreicht den Konstruktionscharakter: «Sie [die Traditionen] verändern sich, erfinden sich neu.»[6]

Auswahlprozesse des Repertoires

Die Haltungen innerhalb der Microculture Neue Schweizer Volksmusik gegenüber Musiktraditionen drückt sich nicht erst – wie oben mit Åkessons Modell umrissen – im Moment aus, in dem die Musikerinnen und Musiker das musikalische Material spielen, variieren und neuarrangieren, sondern bereits zuvor mit der Entscheidung, welche Stücke, Melodien und Lieder als Vorlagen überhaupt Eingang in ihr Repertoire finden. Dieser bewusste Entscheidungsprozess ist ein besonderes Merkmal der Neuen Schweizer Volkmusik: Denn Musikerinnen und Musiker, die mit traditioneller Volksmusik sozialisiert sind, haben den Grossteil ihres Repertoires im Gedächtnis (bzw. kleine Notenhefte als Gedankenstütze) und können es jederzeit abrufen (vgl. Ringli 2006: 121). Die Verinnerlichung dieser Kenntnisse ist auch notwenig, um beim spontanen Zusammenspiel an Stubeten mithalten zu können, wie der aus Obermarch stammende und in Luzern lebende Kontrabassist Pirmin Huber im Interview (am 10.06.2013) erklärt:

«Das sind so die Stücke, die wir früher in der Stubete gespielt haben, also wirklich die Standards, kann man sagen. [...] Die Standards sind gleich, weil alle Bandmitglieder aus der Region kommen. Für einen Aussenstehenden, der das nicht begreift ist das nicht so interessant, wie wenn du den Hintergrund kennst.»

Huber ist in einer Volksmusikfamilie aufgewachsen. Neben seinem Musikstudium mit Schwerpunkt Volksmusik an der Hochschule Luzern spielt er in unterschiedlichen Formationen der Neuen Schweizer Volksmusik (u.a. Stegreif GmbH und Marcel-Oetiker-Trio), experimentiert in seiner eigenen Band Pirmin Huber Project mit Jazz-Zugängen zur Schweizer Ländlermusik, musiziert aber parallel auch an Stubeten. Sein Ausgangspunkt für die Neubelebung sind also die über Jahre verinnerlichten Standards aus der Region Obermarch, die er vor allem von seinem Vater (Schwyzerörgeli) gelernt hat. Auch in seiner Spielweise greift er auf seinen lokalen Volksmusikstil zurück, der sich u.a. durch Punktierungen auszeichnet.

Musikerinnen und Musiker, die nicht mit Volksmusik sozialisiert wurden, müssen ihre Vorlagen, ihr «inneres Repertoire» über andere Wege generieren. Kristina Fuchs erarbeitet sich systematisch eine Grundlage für ihre Annäherung an Schweizer Volksmusik. Für ihr Album «Im Röseligarte» (Sonic Records, 2008) hat sie sich – damals noch in Amsterdam wohnend – erstmalig mit Schweizer Volksliedern beschäftigt. Im Interview beschreibt sie diesen Prozess als eine Definition von *Standards*:

«Die Amerikaner haben ihre Standards, das ist so die Musik mit der sie oft aufgewachsen sind, [...] das ist ja das amerikanische Kulturgut. Ich denke aber wir haben das Schweizer Kulturgut. Ich denke, man soll sich die Freiheit nehmen dieses Material gebrauchen zu können [...]. Man muss die eigenen Standards finden.»

Wie aber gehen Musikerinnen und Musiker der Neuen Schweizer Volksmusik vor, wenn sie auf einer sehr individuellen Ebene ihr «Kulturerbe» definieren, ihr Repertoire erstellen und Volksmusik einem Bedeutungswandel unterziehen? Im folgenden werden Kriterien vorgestellt, die für die Repertoirewahl der Musikerinnen und Musiker richtungsweisend sind.

Um die im vorigen Abschnitt erwähnten *Standards* für die eigene Muszierpraxis zu generieren, greifen Musikerinnen und Musiker der Neuen Schweizer Volksmusik auf verschiedene Quellen zurück. In vielen Revival-Bewegungen gehörte es zur gängigen Praxis Musiktraditionen über orale Tradierung zu erlernen, indem ältere Menschen aufgesucht und sie gebeten wurden, Stücke und Lieder, die sie im Gedächtnis haben, vorzusingen oder zu spielen. Die in New York lebende Jazzsängerin Eliane Amherd aus dem Oberwallis hat sich für ihr von 2006 bis 2012 bestehendes Projekt Swissmiss (zwölf Sän-

[6] Liste der lebendigen Traditionen, Bundesamt für Kultur. http://www.lebendige-traditionen.ch/informationen/index.html?lang=de, Zugriff am 10. Dezember 2013.

gerinnen aus verschiedenen Kantonen interpretieren Schweizer Volkslieder neu) auch in ihrem eigenen Umfeld umgehört. Hier findet sich eine Parallele zu der Methode der community-participation (vgl. UNESCO 2013) im ICH-Inventarisierungsprozess. Feldforschungen kommen aber nur für die wenigsten Musikerinnen und Musiker der Neuen Schweizer Volksmusik in Frage. Gerade bei denen, die nicht mit Volksmusik sozialisiert sind, ist das vor allem damit zu begründen, dass sie in Städten wohnen und mit der ländlichen Bevölkerung, bzw. den Volksmusik-Szenen, kaum vernetzt sind.

Üblicher hingegen ist es, mit Komponisten zu sprechen, was nicht zuletzt mit Urheberrechtsfragen zu tun hat. Die Berner Jodlerin Christine Lauterburg lernte während ihrer Kindheit klassische Bratsche und entdeckte die Volksmusik nach ihrem Schauspielstudium in einem Jodelkurs der Migros-Clubschule. Im Interview am 16.04.2012 erzählt sie, dass es ihr wichtig war den Jodelliedkomponisten Jakob Ummel (1895-1992) zu treffen, damit dieser ihre Neuinterpretationen (teilweise mit elektronischer Musik) autorisiert. Seine Lieder nehmen bis heute einen grossen Teil ihres Repertoires ein. Mehr als von einem Kulturerbe könnte man hier von einem persönlichen Erbe sprechen. Eine ähnlich direkte Weitergabe beeinflusst auch die Repertoirewahl der Gruppe Rämschfädra. Die Flötistin Livia Bergamin bedient sich aus dem Nachlass ihres Grossvaters, dem Bündner Ländlerkomponisten und -musiker Luzi Bergamin.[7]

Die meisten Stücke und Lieder, die Musikerinnen und Musiker der Neuen Schweizer Volksmusik als Grundlage für ihre Neubelebungen nehmen, stammen jedoch aus Sammlungen. Musikerinnen und Musiker der Neuen Schweizer Volksmusik greifen also vor allem auf schriftliche Quellen zurück. Nur wenige gehen dafür in Bibliotheken wie das Schweizerische Volksliedarchiv in Basel. Beliebter sind Hefte, wie sie der Mülirad-Verlag in Altdorf herausgibt, Notenblätter, die untereinander getauscht werden oder im Internet verfügbar sind. Des weiteren haben die Musikerinnen und Musiker eigene Ausgaben zu Hause oder haben Bekannte, die diese Sammlungen besitzen. Seit der Neuauflage 2008 steht die Sammlung «Im Röseligarte» von Otto von Greyerz in jedem Bücherregal.

Viele Musikerinnen und Musiker besitzen auch die Hanni Christen-Sammlung, die 2002 als Enzyklopädie in zehn Bänden erschienen ist. Die Notensammlung enthält über 10.000 traditionelle Melodien, welche die Basler Heimatkundlerin Christen zwischen 1940 und 1960 in allen Schweizer Kantonen (ausser dem Thurgau) gesammelt hat. Die Entdeckung und Publikation dieser Sammlung inspirierte die Musikerinnen und Musiker der Neuen Volksmusik, erweiterte ihre Repertoires und stiess auch Ensemblegründungen an. Ein Beispiel ist die Hanneli-Musig, eine 2002 gegründete Formation, in welcher der Zürcher Kunstmusik-Komponist Fabian Müller – der Entdecker und Herausgeber der Hanni Christen-Sammlung – Cello spielt. Während der Editionsarbeit der Ausgabe prüfte Müller die Stücke hinsichtlich ihrer Spielbarkeit und Besonderheiten und kam so zu einer Vorauswahl. Die Endauswahl wurde dann im Probeprozess gemeinsam mit der Gruppe entschieden. Die Auswahl wurde auch von Alben und Programmen beeinflusst, für welche die Hanneli-Musig meist Stücke zu einem bestimmten Oberthema (thematisch, stilistisch, geografisch) zusammenstellte.

Auch Livia Bergamin von Rämschfädra sprach im Interview davon, dass die einzelnen Programme und Alben in sich abgestimmt werden und dies die Repertoirewahl beeinflusse: wie auch andere Ensembles (z.B. Trio Doppelbock) versuchen Rämschfädra die Volksmusikstile verschiedener Kantone zu berücksichtigen. Um das Bühnenprogramm abwechslungsreich zu gestalten sollen zudem verschiedene Tanzmusikstile, Tempi, Rhythmen und Tonarten vertreten sein (vgl. Turino 2008: 53). Die Repertoirelisten ihrer Band spiegeln den Gedanken wieder, Schweizer Volksmusik möglichst in ihrer Vielfalt zu repräsentieren.

Auch wenn gerade bei Volkslied-Programmen bestimmte Lieder immer wieder anzutreffen sind (z.B. «Anneli Wo Bist Gester Gsi?» oder «Guggisberglied») bemühen sich die Musikerinnen und Musiker Vorlagen zu finden, bei denen der Grad an Bekanntheit möglichst gering ist. Dies ist typisch für Revivalbewegungen, wie die Musikethnologin Georgina Boyes (2010: 108) schreibt: «within the folk scene there is a great status to be gained from finding a *new* folk song.» Im Interview sprach Pirmin Huber davon, dass dieser Anspruch durchaus auch mit der Intention verbunden ist, unbekannte Stücke nicht in Vergessenheit geraten lassen: «Drum ist es mir auch wichtig, dass wir auch urchige Projekte machen, damit die alten Sachen gefestigt werden.» Bei der Liedauswahl ist also durchaus ein Bewahrungsgedanke zu beobachten.

Pirmin Huber führt im Interview aus, dass die eigene Handschrift durch die Auswahl der Vorlagen nicht nur eine Tugend ist, sondern auch eine Notwendigkeit: Denn im überschaubaren Markt der Neuen Schweizer Volksmusik müssen sich die Profile der Musikerinnen und Musiker voneinan-

[7] 2009 erschien im Zytglogge-Verlag das Album «luzzig», mit ausschliesslich Kompositionen und Stücken aus seinem Repertoire.

der unterscheiden. Für die britische Folk-Rock-Szene in den 1960ern und 70ern hat Britta Sweers (2005: 227) Ähnliches beobachtet: «The initial motivation for using the archives was often the intent to develop a unique repertoire that would set a performer or group apart from the mainstream.» Gleichzeitig scheinen bestimmte Stücke von einem Musiker oder einer Musikerin «besetzt» zu werden, sobald sie diese in ihr Repertoire aufnehmen, wie Pirmin Huber erzählt: «[I]m Grossen und Ganzen schaust du schon, dass du dir nicht in die Quere kommst mit den Musikern. Du möchtest ihnen ja kein Projekt wegnehmen.» Hier zeigt sich die Wahrnehmung, dass die als kulturelles Erbe markierten Stücke dann auch als eine Entdeckung, bzw. als Eigentum des jeweiligen Interpreten oder der jeweiligen Interpretin gelten.

Ob eine bestimmte Vorlage Eingang in das Repertoire eines Künstler findet oder nicht, hängt aber nicht nur mit einer bewussten Berücksichtigung von Vielfalt, Abwechslungsreichtum und einem eigenen musikalischen Profil zusammen. Als wichtigstes Kriterium gilt immer noch eine musikalische und textliche Qualität, die oft intuitiv beurteilt wird.

Wenn eine Musikerin oder ein Musiker durch eine Volksmusiksammlung blättert, welches Stück empfindet sie oder er dann als «musikalisch wertvoll»? In meinen Interviews zeigte sich, dass die Texte (sofern es welche gibt) einer genauen Prüfung unterzogen werden: Lieder mit patriotischen Inhalten, Söldnerlieder und Lieder, die Naturidyllen beschreiben, finden kaum Eingang in Repertoires von Musikerinnen und Musikern der Neuen Schweizer Volksmusik. Wie Fabian Müller erzählt, ist die Übertragbarkeit ins Heute ein wichtiges Kriterium:

«In dieser Sammlung [Urs Hostettler: Anderi Lieder] gibt es Lieder, die sehr weit weg sind. [...] Die klingen einfach textlich schon so alt und so altertümlich, die kann man einfach in die heutige Zeit nicht transportieren, sonst müsste man sie fast schon übersetzen in eine andere Sprache [...]. Ich habe vor allem Texte gesucht, die so diesen zeitlosen Volksliedcharakter haben. Die können schon eine Geschichte erzählen, zum Beispiel zwischen Mann und Frau, das ist ja ein ewiges Thema.»

Hier zeigt sich auch der Anspruch, an die eigenen Lebenswelten und die des Publikums anknüpfen zu können. Musikalisch ist eine Vorlage besonders dann attraktiv, wenn sie ungewöhnliche harmonische Wendungen aufweist, eine sehr einprägsame Melodie hat oder für «originell» gehalten wird. Gleichzeitig fühlen sich die Musikerinnen und Musiker von Stücken angesprochen, deren harmonische und rhythmische Struktur sehr einfach ist. Denn diese Vorlagen lassen Arrangements zu, bei denen viele Möglichkeiten der Veränderung und Erweiterung ausgeschöpft werden können. Das in Mensuralnotation notierte «Welsch Giger Lied» aus der Renaissance regte Christine Lauterburg und ihr Ensemble Tritonus besonders an, wie sie im Interview erzählt:[8]«Diese Musik ist so alt, dass sie fast etwas Avantgardistisches hat [...]. Sie hat etwas wahnsinnig Positives in der Melodie, sie ist so frei ohne Taktstriche.»

Bei der Auswahl nach musikalischen Kriterien schwingt auch der Gedanke mit, ein bestimmtes Bild der Schweizer Volksmusik zu vermitteln, wie sich weiter oben bereits gezeigt hat. Die Jazzsängerin Kristina Fuchs hat nicht nur eine persönliche Vorliebe für Lieder in Moll, sondern wählt diese Lieder bewusst als Gegengewicht, um sich – als informierte Städterin – von der Volksmusik, die auf SVP-Parteianlässen oder im Musikantenstadl gespielt wird, abzugrenzen:

«Ich mag halt oft die Lieder in Moll. Also Volksmusik ist ja im Durchschnitt einfach Dur. Gerade so das durchschnittliche Klischee der Schweizer Volksmusik, das ist halt so humpabhumbap [singt]. Aber dass man da auch richtige schwermütige Sachen haben kann, die Mühe muss man sich nehmen, das auch wirklich zu zeigen.»

Neubelebung bezieht sich also nicht nur auf den Willen, bestimmte Stücke in neue musikalische Kontexte zu tragen und sie dadurch von früheren Belegungen zu befreien. Der Repräsentationsgedanke schwingt bereits bei der Repertoireauswahl mit: es soll eine «andere Volksmusik» gezeigt werden.

Schlussüberlegungen

Auf der UNESCO-Liste, die vom Bund nach föderalistischem Verfahren erstellt und im Herbst 2012 publiziert wurde, finden sich Musiktraditionen, auf die Musikerinnen und Musiker der Neuen Schweizer Volksmusik u.a. auch zurückgreifen («Alphorn- und Büchelspiel», «Volksmusik und Jutz in der Zentralschweiz» und «Volksmusik im Appenzellerland und im Toggenburg»). Dass sie als Akteurinnen und Akteure der Neubelebung dieser Musiktraditionen eingeschlossen sind, bleibt aber zu bezweifeln. Die Gründe liegen im Bereich der Spekulation: Neue Schweizer Volksmusik ist zu «jung» und zu diffus, sie ist nicht in Vereinen organisiert und hat keine Lobby. Die Neue Schweizer Volksmusik stolpert aber auch über die Auswahlkriterien der Konvention zur Erhaltung des immateriellen Kulturerbes. Problematisch ist

[8] Gruppe Tritonus, Album «Alte Volksmusik in der Schweiz», 1996, Zytglogge Verlag.

in dieser Hinsicht das Kriterium, dass das immaterielle Kulturerbe «von einer Generation an die nächste weitergegeben wird» (www.lebendige-traditionen.ch). Viele Musikerinnen und Musiker aus dem Bereich der Neuen Schweizer Volksmusik beginnen sich erst an einem bestimmten Punkt ihres Lebens mit diesem Kulturerbe auseinanderzusetzen und eignen es sich über Archive und Notenbücher an. Sie gehen also einen medialen Umweg über das materielle Erbe – wenn man in Archiven überliefertes Material so definieren mag. Dieser Beitrag hat gezeigt, dass Stücke in Sammlungen und Archiven wegen ihrer Verfügbarkeit die Tradierung sogar erleichtern. Auch beeinträchtigt die Materialität keineswegs das Potential einer Neubelebung bzw. Neuerfindung, doch Revival-Bewegungen scheinen bei der UNESCO dennoch nicht willkommen zu sein. Verwunderlich ist dies, weil Microcultures wie die Neue Schweizer Volksmusik ähnlich wie die UNESCO agieren und – zugespitzt gesagt – sogar deren Bewahrungsmassnahmen vorwegnehmen.

Dieser Beitrag hat gezeigt, dass Auswahlprozesse hinter dem Repertoire der Musikerinnen und Musiker der Neuen Schweizer Volksmusik mit der Methode des «inventory-making» auf UNESCO-Ebene vergleichbar sind: Wenn das Welterbekomitee, die Zivilgesellschaft, die Fachbehörden und ihre Experten im Auftrag der UNESCO eine Liste des immateriellen Kulturerbes definieren, so ist das ein überaus langwieriger, systematischer und bürokratischer Prozess. Er ist durch Machtverteilungen und politische Zwänge geprägt, wodurch Details der Entscheidungsprozesse selten transparent sind (vgl. Tauschek 2013: 110). Musikerinnen und Musiker der Neuen Volksmusik gehen bei der Zusammenstellung ihrer Listen subjektiver und intuitiver vor, was eine Transparenz ebenfalls erschwert.

Mögen auch die generellen Motivationen und die Methoden der Microculture der Neuen Schweizer Volksmusik und der UNESCO sehr verschieden sein, so teilen sie ähnliche Wertvorstellungen im Umgang mit Kulturerbe: beide glauben an eine Kontinuität von traditionellem Material, das von der Vergangenheit in die Zukunft reicht und nur fortleben kann, wenn es neu belebt wird. Darüber hinaus setzen sich beide für die Sensibilisierung und die Sichtbarmachung von Vielfalt ein. Beide suchen Material mit «ausserordentlich universalem Wert» und nach Repräsentativität.

Die Auswahl soll ein «neues» Image von Schweizer Volksmusik widerspiegeln: Musikerinnen und Musiker steuern einem Volksmusik-Bild entgegen, das durch rechtsnationale Parteien belegt ist. Dafür entwerfen sie aus der Perspektive eines informierten Städters oder einer informierten Städterin eine neue, urbane Volksmusik, welche nicht im Widerspruch zum Wert der Kontinuität steht. Obwohl sie sich über die Konstruiertheit dieser Kontinuität bewusst sind, akzeptieren sie diese als Eckpfeiler ihrer musikalischen Identität.

Neben der Verfügbarkeit von Quellen und der in diesem Beitrag betrachteten musikalischen und textlichen Kriterien spielen auch andere Aspekte bei der Repertoireauswahl ein Rolle, die hier nicht weiter behandelt werden konnten: die musikalische Sozialisation, der Einfluss von Studiengängen und Kursen und nicht zuletzt auch der Einfluss von Kulturförderern wie die Pro Helvetia. Aber die hiesigen Betrachtungen konnten verdeutlichen: Auch wenn einzelnen Elemente einer Liste auch noch so unterschiedlich sind und aufgrund verschiedener Kriterien eingegangen sind, ist die Liste in ihrer einheitlichen Form - sei es eine Setlist oder die des immateriellen Kulturerbes – immer auch ein Statement. Denn Neuordnung durch Selektion bedeutet Neubewertung.

LITERATURVERZEICHNIS

Åkesson Ingrid
2006. «Re-creation, Re-shaping, and Renewal among Contemporary Swedish Folk Singers. Attitudes toward Tradition in Vocal Folk Music Revitalization». *STM-Online*: 9. http://musikforskning.se/stmonline/vol_9/akesson/index.php?menu=3, accessed January 10, 2014.

Belknap Robert E.
2004. *The List: The Uses and Pleasures of Cataloguing.* New Haven: Yale University Press.

Bendix Regina, Hemme Dorothee, Tauschek Markus (Hg.)
2007. *Prädikat «Heritage». Wertschöpfungen aus kulturellen Ressourcen.* Münster: LIT Verlag.

Bennett Andy, Peterson Richard A.
2004. *Music Scenes. Local, Translocal, and Virtual.* Nashville: Vanderbilt University Press.

Boyes Georgina
1993. *The Imagined Village: Culture, Ideology and the English Folk Revival.* Manchester: Manchester University Press.

Bundesamt für Kultur der Schweizerischen Eidgenossenschaft
s.a. «Liste der lebendigen Traditionen der Schweiz». http://www.bak.admin.ch/kulturerbe/04335/04341/04342/index.html?lang=, Zugriff am 10. Dezember 2013.

Charmaz Kathy, Mitchell Richard G.
2001. «Grounded Theory in Ethnography», in: Paul Atkinson, Amanda Coffey, Sara Delamont, John Lofland, Lyn Lofland (Eds.), *Handbook of Ethnography.* London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications.

Eco Umberto
2009. *Die unendliche Liste.* München: Carl Hanser.

Hafstein Valdimar T.
«Intangible heritage as a list. From masterpieces to representation», in: Lauajane Smith, Natsuko Akagawa (Eds.), *Intangible Heritage*, p. 93-111. New York: Routledge.

Helferich Cornelia
2005. *Die Qualität qualitativer Daten. Ein Manual zur Durchführung qualitativer Einzelinterviews.* Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.

Keegan-Phipps Simon
2007. «Déjà Vu? Folk Music, Education, and Institutionalization in Contempory England». *Yearbook for Traditional Music* 39: 84-107.

Kirshenblatt-Gimblett Barbara
1995. «Theorizing Heritage». *Ethnomusicology* 39(3): 367-380.

2004. «Intangible Heritage as Metacultural Production». *Museum International* 56(1-2): 52-65.

Kisliuk Michelle
2008. «(Un)doing Fieldwork. Sharing Songs, Sharing Lives», in: Gregory Barz, Timothy J. Cooley (Eds.), *Shadows in the Field. New Perspectives for Fielwork in Ethnomusicology*, p. 183-205. Oxford: University Press.

Livingston Tamara E.
1999. «Music Revivals: Towards a General Theory». *Ethnomusicology* 43(1): 66-85.

Müller Fabian (Hg.)
2002. *Schweizer Volksmusik-Sammlung. Die Tanzmusik der Schweiz des 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Aus dem Nachlass von Hanny Christen.* Zürich: Mülirad.

Oehme Karoline
2007. «Die Zukunft der Herkunft? Schweizer Volksmusiker und Kulturschaffende im Konflikt zwischen Bewahrung und Erneuerung des immateriellen Kulturerbes», in: Karl C. Berger, Margot Schindler, Info Schneider (Hg.), *Erb.gut? Kulturelles Erbe in Wissenschaft und Gesellschaft. Referate der 25. Österreichischen Volkskundetagung vom 14.-17.11.2007 in Innsbruck*, S. 323-333. Wien: Verein für Volkskunde.

Reyes-Schramm Adelaida
1982. «Explorations in Urban Ethnomusicology: Hard Lessons from the Spectacularly Ordinary». *Yearbook for Traditional Music* 14: 1-14.

Ringli Dieter
2006. *Schweizer Volksmusik von den Anfängen um 1800 bis zur Gegenwart.* Altdorf: Mülirad.

Schuster Mark J.
2003. «Making a List and Checking it Twice: The List as a Tool of Historic Preservation». *Working Papers, Harris School of Public Policy Studies* 3(3). http://culturalpolicy.uchicago.edu/papers/workingpapers/Schuster14.pdf, accessed February 4, 2014.

Schulze Gerhard
1995. *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart.* Frankfurt a.M., New York: Campus Verlag.

Schweizer Koalition für die kulturelle Vielfalt und Schweizerische UNESCO-Kommission (Hg.)
2009. *Kulturelle Vielfalt – mehr als nur ein Slogan. Vorschläge für die Umsetzung der UNESCO-Konvention über die Vielfalt kultureller Ausdrucksformen in der Schweiz.* Zürich: Lenggenhager Druck. http://www.culturaldiversity.ch/doc/slogan_rapport_de.pdf, Zugriff am 01. Februar 2014.

Seiler Christian
1994. *«Hubert und die Reaktion».* Profil. Wien: NEWS.

Slobin Mark
1993. *Subcultural sounds. Micromusics of the West.* Hanover, London: Wesleyan University Press.

Steiner Martin
2007. «Zukunft braucht Herkunft. Neue Schweizer Volksmusik. Eine archaische Welt zeitloser Klänge». *Folker* 3: 24.

Sweers Britta
2010. *Electric Folk. The changing face of English Traditional Music.* New York: Oxford University Press.

Tages-Anzeiger für Stadt und Kanton Zürich (Hg.)
1993. «Der Sound des Alpenraums. Die neue Volksmusik». *du. Die Zeitschrift der Kultur* 7.

Tauschek Markus
2010. *Wertschöpfung aus Tradition. Der Karneval von Binche und die Konstitutierung kulturellen Erbes.* Berlin: LIT-Verlag.

2013. *Kulturerbe. Eine Einführung.* Berlin: Dietrich Reimer.

Turino Thomas
2008. *Music as Social Life. The politics of participation.* Chicago, London: University of Chicago Press.

UNESCO
s.a. «Intangible Culturale Heritage. Text of the Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage.» http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=EN&pg=home, accessed December 10, 2013.

s.a. «Übereinkommen zur Erhaltung des immateriellen Kulturerbes. Translation provided by the German Federal Foreign Office.» http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/00009-DE-Germany-PDF.pdf, accessed December 10, 2013.

2011. «Identifying and Inventorying Intangible Cultural Heritage. Infokit.» http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/01856-EN.pdf, accessed December 10, 2013.

2013. «Methodology for the Inventory of Intangible Cultural Heritage in Biosphere Reserves.» Centre Unesco de Catalunya. http://www.unescocat.org/montseny/pdf/Montseny_Metodologia_EN.pdf, accessed February 1, 2014.

AUTORIN

Theresa Beyer doktoriert am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Bern mit einem Stipendium der Mariann Steegmann Stiftung zu Konstruktionen von Gender und Heimat in der Neuen Schweizer Volksmusik (Betreuerin: Prof. Dr. Britta Sweers). Als Kulturjournalistin ist Theresa Beyer Redaktorin beim Onlinemagazin Norient – Network for local and global Sounds and Media Culture und freie Mitarbeiterin u.a. bei SRF 2 Kultur und der Schweizer Musikzeitung.

Institut für Musikwissenschaft der Universität Bern
Hallerstrasse 5, 3012 Bern
theresa.beyer@musik.unibe.ch