

GVS/SMPS

Gesellschaft für die Volksmusik in der Schweiz/Société pour la musique populaire en Suisse
Società per la musica popolare in Svizra/Societad per la musica populara en Svizra
Society for traditional music in Switzerland



CH-EM

Schweizerische Gesellschaft für Ethnomusikologie/Société suisse d'Ethnomusicologie
Società Svizra d'Ethnomusilogia/Societad Svizra d'Ethnomusilogia
Swiss Society for Ethnomusicology

Alois Bucher
Ethnologe, Alphornmissionar, Büchelbläser

**100 Jahre Appenzell Innerrhoder
Tanzmusikanten-Verband**

Der Naturjodel rund um den Säntis

Volkskultur in den Medien

Ein Jugendchor im Jodelfieber

Titelbild:

«Stubete auf Alp Sol» (Emil Rittmeyer 1820-1904, Öl auf Leinwand 114x142 cm, Kunstmuseum St. Gallen, fertig gestellt 1865). Der vornehme Herr mit Hut und Schlips ist der Maler Emil Rittmeyer persönlich, der sich rechts ins Bild hinein setzte.

Impressum

Bulletin

Publikationsorgan der GVS/SMPS und der CH-EM

Redaktion: Marc-Antoine Camp, Dieter Ringli, Silvia Delorenzi-Schenkel

Kontakt:

Fabian Müller

Weinplatz 4

CH-8001 Zürich

Nachdrucke nur mit ausdrücklicher Genehmigung der Redaktion

Editorial	5
Alois Bucher (1928-2009) Ethnologe, Alphornmissionar, Büchelbläser, Echoforscher Adrian Linder	6
100 Jahre Appenzell Innerrhoder Tanzmusikanten- Verband 1916-2016 Joe Manser	27
Rothuus Gonten Der Naturjodel rund um den Säntis Barbara Betschart	35
Haus der Volksmusik Altdorf Volkskultur in den Medien - Eine Gegenüberstellung von SRF und Bayrischem Rundfunk Barbara Kamm	39
Faszination Jodeln: Ein Jugendchor im Jodelfieber Joël von Moos	44
Die „Maisänger“ Der Schweizer Komponist Walter Furrer (1902-1978) als Bearbeiter von Volksliedern Beatrice Wolf-Furrer	49
Bericht zur Musik & Gender-Tagung in Bern Lea Hagmann	54
Die Mundart des Alphorns Andrea Kammermann und Yannick Wey	55

Editorial

Für unser Bulletin wird nie eine bestimmte Thematik festgelegt. Manche Autoren werden von uns für einen Beitrag angefragt, andere melden sich selbst. Und dann gibt es auch immer wieder die Berichte aus den beiden Kompetenzzentren, dem Haus der Volksmusik in Altdorf und dem Roothuus Gonten sowie jene von Tagungen und Festivals. Deshalb hat jede Ausgabe unseres Bulletins einen gewissen Überraschungseffekt. Es kann jedoch geschehen, dass in einer Edition ein bestimmtes Thema von verschiedenen Autoren aufgegriffen wird, doch das ist Zufall.

Seit der Jahrtausendwende gibt es im volks- und ethnomusikalischen Bereich einen starken Trend zur Aufarbeitung vergessener oder sogar verschollen geglaubter Dokumente, die irgendwo in einer Bibliothek oder bei Privatpersonen schlummerten. Dann erinnert sich jemand daran und es können wahre Schätze gehoben und für die Wiederverwendung erfasst und beschrieben werden. In diesem Bulletin lassen sich drei Artikel den Begriffen „Erinnerung“ oder „Rückblick“ zuordnen. Da ist der Artikel von Beatrice Wolf-Furrer, in dem sie an die Bearbeitungen von Volksliedern ihres Vaters, des Komponisten Walter Furrer, in der ersten Hälfte des letzten Jahrhunderts erinnert. Dann die Studie von Adrian Linder über den Ethnologen, Alphornmissionar, Büchelbläser und Echoforscher Alois Bucher, auch „Büchel-Wisi“ genannt, der als wandernder Strassenmusiker und Friedensmissionar manchen von uns bekannt war. Linder erwähnt, dass man Buchers jahrelange ethnologische und musikethnologische Forschung im Innersten Borneos als zweifelhaftes Gerücht betrachtete. Auch ich habe Alois Bucher in den 1990er Jahren einmal getroffen und seine Musikkassette von ihm gekauft. Im Gespräch sagte er mir, er sei auch Ethnologe, was ich ihm allerdings nicht abnahm, zu Unrecht wie es sich nun herausstellt! Von einer 100-jährigen Erfolgsgeschichte des Appenzeller Innerrhoder Tanzmusikverbands berichtet Joe Manser, der im Jubiläumsjahr 2016 auch das Buch Innerrhoder Tanzmusik herausgab. Auch in diesem Artikel werden Erinnerungen wachgerufen und darüber hinaus die Weitergabe dieser Tanztradition an die nächste Generation thematisiert. Um eine weitere Verbreitung und Weitergabe ging es auch im Pilotprojekt Jugendchor jutz.ch von Chorleiter Marco Beltrani und der Jodlerin Nadja Räss mit dem Ziel, die klassische Chorszene und die Jodlerszene einander näher zu bringen. Joël von Moos schreibt in seinem eindrücklichen Bericht über die Auftritte dieses Chors am Europäischen Jugendchorfestival 2016 in Basel und die damit angestrebte Nachhaltigkeit des Projekts. Das Thema Jodel und insbesondere der Naturjodel ist auch immer wieder ein wichtiges Thema bei den Aktivitäten des Zentrums für Appenzeller und Toggenburger Volksmusik Roothuus Gonten wie es im Bericht von dessen Leiterin, Barbara Betschart, beschrieben wird.

Anfangs Oktober 2016 organisierte das Haus der Volksmusik eine zweitägige Retraite bei der am ersten Tag das Thema „Volkskultur in den Medien“ im Vordergrund stand. Als Referenten waren Stefan Frühbeis, Leiter des Senders BR Heimat vom Bayerischen Rundfunk, und Robert Ruckstuhl, Programmleiter Radio bei SRF, anwesend. Barbara Kamm hat die Ausführungen der beiden in einem ausgezeichneten Bericht für unser Bulletin zusammengefasst. Das Thema dieses Berichts ist gerade jetzt wieder sehr aktuell, wird doch in der Kommission für Verkehr und Fernmeldewesen des Nationalrats ernsthaft erwogen, die Spartensender von SRF abzuschaffen, und damit auch den Sender SRF Musikwelle, die Heimat der Volksmusikfreunde mit täglich über 400'000 Hörerinnen und Hörern.

Zum Schluss noch ein Hinweis für alle Leserinnen und Leser unseres Bulletins. Trotz unserer Bemühungen ist es uns auch dieses Mal nicht gelungen, das Bulletin in dem Jahr herauszugeben, dessen Jahreszahl es trägt. Um dieses Problem zu lösen, wird das nächste Bulletin eine Doppelnummer tragen, nämlich 2017/2018, wodurch das Erscheinungsdatum mit dem Jahresdatum künftig übereinstimmen wird. Das ändert aber nichts am Inhalt und wir hoffen, dass wir weiterhin mit einer interessanten und abwechslungsreichen Lektüre aufwarten können.

Silvia Delorenzi-Schenkel

Alois Bucher (1928–2009)

Ethnologe, Alphornmissionar, Büchelbläser, Echoforscher

Adrian Linder

„Büchel-Wisi“ war als wandernder Strassenmusiker und Friedensmissionar im letzten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts eine vielen Schweizerinnen und Schweizern vertraute Figur. Seine Vorgeschichte als Doktor der Ethnologie im Innersten Borneo war hingegen für die meisten höchstens ein zweifelhaftes Gerücht. Dieser Artikel zeichnet das rastlose Leben des schwer fassbaren Aussenseiters und Suchers mit Augenmerk auf seine musikologischen und musikalischen Tätigkeiten nach.

Sape' Swid

„Ich habe mit diesen Aufnahmen tanzen gelernt“, lacht Hangin Bang. „Wir haben daraus unsere Volkstänze entwickelt“. Die berühmte Kunsthandwerkerin ist im innersten Borneo aufgewachsen, im Müllergebirge bei den Aoheng, einer ehemals nomadischen Gruppe. Damals hat noch kaum ein Europäer dieses unzugängliche Gebiet besucht. Umso mehr Aufsehen erregt der kauzige Fremde, der 1967 oder 1968 auftaucht. „Er war komisch gekleidet, mit einer Rotan-Liane als Hosengurt“ (Th. Hangin Bang Donggo, persönliche Mitteilung 2015). Mindestens so viel Erstaunen weckt das Tonbandgerät, das er mitschleppt. Niemand hat bisher so etwas gesehen. Im nächtlichen Urwalddörfchen lacht man über die Mickymaus-Stimme, die beim Zurückspulen quietscht, und lauscht interessiert der Musik, die der Fremde seit etwa zwei Jahren bei anderen Gruppen im Bergland aufgenommen hat. Es ist der Schweizer Ethnologe Dr. Alois Bucher, der in diesem abgelegenen Gebiet nach lebendigen Zeugnissen einer, wie er glaubt, vieltausendjährigen Ur-Kultur sucht, die noch den menschlichen Ursprüngen nahe sein soll. Dabei ist er weniger an ethnographischen Details interessiert als am grossen Gesamtbild: Die Aoheng, berichtet er einem Journalisten in Jakarta, hätten Vieles mit amerikanischen Indianern gemeinsam, sowohl hinsichtlich des Körperbaus wie ihrer Überlieferungen (Anonymus 1968). Nach eigenen Angaben hat er zwischen 1966 und 1971 im Müllergebirge mindestens 300 traditionelle Lieder und Melodien sowie eine grosse Menge von Erzählungen, Berichten, Ritualen und Sprachmustern aufgenommen bei den Gruppen, die ihm als Nomaden oder erst seit kurzem Sesshafte als besonders urtümlich erscheinen: Bukat, Punan Bungan (Hovongan), Belatung, Kereho, Punan Penyawung, Lung Glat, Busang, Beketan und eben Aoheng.¹ Er will sieben „Sprachen und Dialekte“ der Region gelernt haben; für drei zumindest waren Wörterbücher in Vorbereitung (Meier 1993:47; Bucher 1976; Eberle, persönliche Mitteilung 2016). Obschon Bucher länger als irgendein anderer Forscher in diesen damals kaum bekannten Gebieten arbeitete, taucht sein Name in der Literatur nur am Rand auf. Von der Fülle des von ihm gesammelten Materials ist kaum etwas erhalten oder gar publiziert, abgesehen von einigen Zeitungsartikeln. Seine vor Beginn der Feldforschung geschriebene, 1963 an der Universität Freiburg i. Ü. eingereichte Dissertation über den „Kreislauf von Sonne und Mond in Mythos und Kult bei den Völkern Assams, Burmas und benachbarter Gebiete“ (Bucher 1964) bleibt seine einzige akademische Veröffentlichung. Nach der Rückkehr von seinem zehnjährigen Aufenthalt auf Borneo wird Dr. Bucher zu Büchel-Wisi, dem Strassenmusiker und Echoforscher. Wer den Spuren dieses Lebens, oder dieser beiden Leben, zu folgen versucht, findet Leute und Dokumente, die sich an die eine oder die andere Gestalt erinnern, aber niemand von den Befragten hat eine Vorstellung vom gesamten Lebensgang dieses ausserordentlichen Menschen. Es wird gar vermutet, es handle sich um zwei verschiedene Personen (Imfeld, persönliche Mitteilung 2016). Im Folgenden versuche ich diese verschiedenen Leben im Zusammenhang zu sehen, mit Schwerpunkt auf musikalische und musikologische Aktivitäten. Die vielen Bänder, die der Forscher in Borneo aufgenommenen hat, bleiben zwar verschollen, doch warten im Müllergebirge noch immer Leute auf seine Rückkehr und die Publikation

¹ Auf welche Lokalgruppe sich Buchers Beobachtungen beziehen, ist oft unklar. Die Bezeichnung „Punan“ verwendet er häufig als Oberbegriff für all diese Gruppen. In der ethnologischen Literatur beziehen sich „Punan“ und „Penan“ oft auf die nomadischen Jäger-Sammler, während die sesshaften Ureinwohner Borneos zumindest im indonesischen Teil pauschal als „Dayak“ bezeichnet werden (vgl. Linder & Sellato 2016).

des von ihnen mitgeteilten Materials. Und bei den Aoheng spielt man noch heute auf dem *sape*, der traditionellen Bordunzither, eines der Stücke, die er damals mitgebracht hat; es heisst jetzt *sape' swid*, wörtlich übersetzt „Schweizer *sape*“; hierzulande würde man wohl sagen „em Wisi sine“.

Der vorliegende Beitrag entstand als Ergänzung zu einem ersten, zusammen mit Bernard Sellato geschriebenen Artikel, der schwerpunktmässig Buchers Tätigkeit in Borneo beleuchtet und auf seinen späteren Weg in der Schweiz nur summarisch eingeht (Linder & Sellato 2016). Für detaillierte Quellenachweise der einzelnen biographischen Angaben, auf die hier zugunsten der Lesbarkeit verzichtet wird, verweise ich auf die genannte Publikation.

Von der Innerschweiz nach Borneo

Alois Bucher kommt am 26. August 1928 als sechstes von zehn Kindern des Ehepaars Theodor Wilhelm Bucher und Sophie Bucher-Emmenegger in Gisikon (Kanton Luzern) zur Welt. Der Vater, bald darauf Betreiber des ländlichen Hotels „Küssnächterhof“ in Küssnacht am Rigi und später Bauunternehmer, leitet seine Abstammung direkt vom Nationalheiligen Niklaus von Flüe ab. Eine frühe Fotografie zeigt „ein anderthalbjähriges keckes Kerlchen mit bezauberndem Kruselhaar – Star der Familie“, wie sein Bruder Theodor später notiert (Bucher 2009). Von seiner Mutter erbt er die schöne Singstimme, und früh schon jodelt er wie der Vater. Die Primarschule besucht er in Küssnacht. Wie alle Kinder in jener Krisenzeit muss er selbstverständlich zuhause mitarbeiten.² Die Schularbeit hat jedoch für die Eltern Priorität, und Alois erhält sehr gute Schulnoten. Später erinnert er sich an die sehr „sittenstrenge“ Erziehung (Meier 1993:46) im katholisch-konservativen Kernland. Mit 14 Jahren tritt er in das Gymnasium der Bethlehem-Mission in Immensee ein. Das Ziel ist eine Missionarlaufbahn. Im Gymnasium gründet er einen ersten kleinen Jodlerklub (im Studium einen weiteren). Nach der Matura besteht er im Missionsseminar Schöneck ob Beckenried das Noviziat der Missionsgesellschaft und absolviert ein zweijähriges Philosophiestudium.

Schon in der Pubertät zeigt sich ein perfektionistischer Charakterzug, eine starke Neigung zu Mystik und Asketizismus. Er wäre wohl ein Missionar geworden, wenn ihn seine damaligen Erzieher von der Bethlehemer Missionsgesellschaft etwas besser verstanden, aber auch „besser geführt“ hätten, erklärt er später dem Publizisten Marco Meier (1993:46). Nach drei Jahren verlässt er das Seminar und macht sich auf eine sieben Jahre dauernde Suche nach seiner Berufung durch Askese und Meditation in europäischen Klöstern „strenger bis strengster Observanz“ (Bucher 2009). „Ich wollte ein Heiliger werden“ vertraut er Meier an, „vielleicht sogar ein Märtyrer, ja eigentlich ein Märtyrer“ (Meier 1993:46). In einem Brief schreibt schon der Vierundzwanzigjährige von der „inneren Bitterkeit und Prüfung, in die ich ständig getaucht bin – zu innerer Sühne und Läuterung. Es ist wirklich sehr bitter und meist weiss ich nicht, wie es je wieder anders kommen sollte“ (Bucher 2009). Gerüchte wissen von einer tragisch verlaufenen Liebesgeschichte. Das Verhältnis zum anderen Geschlecht und zur Sexualität bleibt zeitlebens problematisch. Das in Freiburg i. Ü. begonnene Theologiestudium gibt er wieder auf, um einen harten Winter als Gehilfe von Abbé Pierre in Paris zu verbringen. Weitere neun Monate reist er als Hilfsmatrose auf Frachtschiffen rund um Afrika bis nach Ostasien.

Seine Suche mündet schliesslich in der Erkenntnis, dass er „noch eine Aufgabe in der Welt draussen“ wahrnehmen will (Meier 1993:46). 1958 kehrt er an die Universität Freiburg zurück, diesmal zum Studium der Ethnologie mit Soziologie und Religionsgeschichte als Nebenfächern. Die Aussicht, exotische „Urvölker“ in fernen Ländern zu studieren, passt zum bleibenden Interesse an der Mission. Während zwei Jahren präsidiert er engagiert den Akademischen Missionsbund. 1963 promoviert er mit einer Dissertation über den „Kreislauf von Sonne und Mond in Mythos und Kult bei den Völkern Assams, Burmas und benachbarter Gebiete“. Die wenig inspirierte Literaturarbeit entsteht unter einigem Druck des Bruders in einer Alphütte bei Illgau, um den akademischen Formalitäten zu genügen. Hier hört er erstmals den zeitlebens bewunderten Büchelbläser Buofle-Wisi (Alois Bürgler). Nach

² Die von Linder & Sellato (2016:267f.) übernommene Darstellung in Meier (1993:46), wonach „der ganz gemeine Bauernbub aus der Innerschweiz“ seine Schularbeit erst spät abends nach der Arbeit erledigen konnte und deshalb in der Schule oft einschlief, dürfte Teil eines späteren persönlichen Mythos sein. Die Eltern legten grossen Wert auf die Bildung ihrer Kinder und ermöglichten allen Söhnen ein Studium (Simonett, persönliche Mitteilung).

dem Studium ist Bucher anderthalb Jahre lang als Sekundarlehrer in Isenthal und Altdorf (Kanton Uri) tätig; gelegentlich wirkt er als Touristenführer. Als seine Mutter schwer erkrankt, gelobt er, „in die Mission zu gehen“, wenn sie gesund wird (T. Reichmuth, persönliche Mitteilung).

Auf der Suche nach der ursprünglichen Menschheit

1964 ergibt sich die ersehnte Möglichkeit eines Einsatzes in einem exotischen Gebiet durch eine holländische Stiftung zur Vermittlung von Missionspersonal. Im September reist Bucher nach Indonesien mit dem Auftrag, in Westkalimantan auf der riesigen Insel Borneo als Lehrer zu wirken. Sein eigentliches Ziel sind jedoch die „Urvölker“ im unerforschten Inneren der Insel, wo er seine ethnologischen Studien unternehmen will. Sein Vertrag sieht fünfzig Prozent der Zeit für eine religionssoziologische Erhebung vor. Er wird der Kapuzinermission zugeteilt, die aus neun Priestern, zwei Laienbrüdern und einem älteren Techniker besteht. Sie leben isoliert auf verschiedenen Posten und kommen nur einmal im Jahr für Exerzitien zusammen. Bucher sucht bald schon vollzeitlich bei Punan und Bukat am Oberlauf des Kapuas zu leben und deren Sprachen zu lernen. Seine Auftraggeber fürchten alsbald politische Probleme durch sein Engagement im Grenzgebiet zu Sarawak; es ist die Zeit der kriegerischen *Konfrontasi* zwischen Indonesien und Malaysia. Diese Befürchtungen und die Vernachlässigung des Lehrauftrags führen dazu, dass die Mission Bucher schon im Oktober 1965 heimschickt. Anstatt in die Schweiz fliegt er jedoch nach Thailand, besucht verschiedene ethnische Gruppen im Grenzgebiet zu Burma, verkauft das von der Mission erhaltene Flugticket und kehrt nach Indonesien zurück.

In der indonesischen Hauptstadt bewirbt er sich für ein Forschungsprojekt und erhält die nötigen Empfehlungen und Bewilligungen für die Feldarbeit bei Punan und Bukat in Ost-, Zentral- und Westkalimantan. Die nächsten zehn Jahre verbringt er hauptsächlich bei verschiedenen ehemals nomadischen Gruppen von Jägern, Fischern, Sammlern und Hackbauern im zentralen Müllergebirge, meist am Oberlauf der Flüsse Mahakam und Kapuas und an dessen Zuflüssen Embaloh, Sibau, Mendalam, Bungan und Keriau. Zwischen den Wasserläufen wandert er unentwegt auf ausgedehnten Fussmärschen hin und her, ausgerüstet mit Notizmaterial und dem unentbehrlichen Tonbandgerät und später immer mit seiner zahmen Zibetkatze (*musang*) auf der Schulter. Im erwähnten Artikel mit Bernard Sellato (Linder & Sellato 2016) wurde versucht, die Reisen, die besuchten Orte, Gruppen und Personen so detailliert zu dokumentieren, wie es die erhaltenen Quellen erlauben. Diese betreffen vor allem die Jahre 1965 bis 1971, während für die Zeit ab 1972 kaum mehr Informationen zu finden sind.

Buchers Untersuchungsthemen umfassen die ganze Palette menschlichen Verhaltens; historische Überlieferungen, Sprache, religiöse Praktiken, Kindererziehung, Bildung, Lieder und Musik sind Schwerpunkte seines Interesses. Neben der reinen Forschung werden soziale Aktivitäten, Nahrungshilfe, Medizin, Gründung und Betrieb mehrerer Schulen und landwirtschaftliche Ausbildung wichtig. Für diese Aufgaben stellt Bucher ein Team von sieben jungen indonesischen Assistenten zusammen, die als landwirtschaftliche „Entwicklungspioniere“ und Lehrer an verschiedenen Orten stationiert werden und ihn auch bei der Forschung unterstützen, teilweise samt ihren Familien. Mit Unterstützung von Hilfsorganisationen, Regierungsämtern und Privaten werden wiederholt grössere Lieferungen von Hilfsmaterial, Medikamenten, Werkzeugen, Kleidern und anderem organisiert, wobei unter anderem die indonesische Luftwaffe den Transport besorgt. In mehreren Fällen von Hungersnöten werden Nahrungsmittel geliefert.

In verschiedenen indonesischen Zeitungen berichtet Bucher über die einfache Lebensweise und schwierige Situation der Bewohner im Landesinneren, über seine Reisen, bisherigen und geplanten Tätigkeiten. Namentlich in der von englischsprachigen Expatriates gelesenen *Djakarta Times* erscheint 1970 eine Fortsetzungsserie von elf Artikeln (Bucher 1970b). Darin fällt immer wieder eine tiefe Sympathie und Freundschaft zu seinen Gastgebern auf, die er als Repräsentanten der frühesten Bewohner Borneos und damit einer ursprünglichen Kultur ansieht, seit 25'000 Jahren in diesem Gebiet ansässig. Das bei ihnen gesammelte Material soll Licht werfen auf das Denken „von Menschengruppen, die in viel früheren Zeiten lebten“. In den Dörfern kommt es immer wieder zu interessanten Lehrgesprächen, bei denen die Einheimischen und der Fremde einander ihre jeweiligen Lebenserfahrungen näher zu bringen suchen. Aufschlussreich ist eine Anekdote, in der im Jahr des ersten bemannten Mondflugs eine Gruppe von Bukat am nächtlichen Himmel einen sich schnell bewegenden „Stern“ entdeckt; vermutlich einen Satelliten. Bucher nimmt dies zum Anlass für eine Aufklärung über Raum-

fahrt und eine gemeinsame Meditation über deren Bedeutung für die Bukat: „Wie stark fühlten wir in diesem Augenblick den ungeheuren Unterschied der menschlichen Lebensbedingungen [...] Wir brauchten Wochen oder Monate, um nur zum nächst grösseren Markttort zu reisen [...], während die Rakete „im nächsten Moment schon darüber weggeflogen wäre“. Mond und Planeten seien der modernen Welt viel näher gerückt als die Leute im inneren Borneo, schliesst Bucher. Diese Distanz soll die Entwicklungshilfe verringern. Den schweizerischen Nationalfeiertag feiert er bei den Bukat mit einem Höhenfeuer – Anlass für eine Geschichtslektion über die Gründung der „älteste[n] Demokratie“. Der hier unbekannte Begriff wird erklärt: „Das System gefiel ihnen.“ Umgekehrt zeigt sich der Besucher oft beeindruckt von dem, was die Leute ihn zu lehren haben; zum Beispiel von einer jungen Mutter, die den Gesang eines Vogels zum Anlass nimmt, ihr Kleinkind über die Bedeutung dieses Gesangs zu unterrichten und ihm den Namen und die Stimme des Vogels beizubringen: „...ein pädagogisches und psychologisches Meisterstück“, nicht zuletzt wegen der liebevollen Haltung und Stimme der Mutter. Die weiteren Ausführungen über Aufwachsen und Erziehung lassen unschwer erspüren, wie schmerzlich der Autor den Gegensatz zu eigenen Erziehungserfahrungen in der Schweiz erlebt. Nach der Rückkehr wird er sich immer wieder nach Borneo zurücksehnen; die Jahre dort bleiben für ihn die schönsten seines Lebens.

Dabei ist die von ihm gewählte Lebens- und Arbeitsweise keineswegs frei von Belastungen, im Gegenteil: Sein Eigensinn und Nonkonformismus führt wiederholt zu Konflikten mit Auftraggebern, kirchlichen und politischen Behörden. Der humanitäre Einsatz für chinesische Flüchtlinge in Westkalimantan nach den Pogromen 1968 macht ihn zur *Persona non grata* in Regierungskreisen, er macht sich parteiischer Stellungnahmen schuldig, kritisiert die mangelhafte Arbeit des Roten Kreuzes und scheut sich nicht, „das delikate Thema der Korruption“ anzusprechen. Der *Bupati* (Distrikts-Regent) strebt seine Ausweisung an, was durch den wohlgesinnten Gouverneur von Westkalimantan verhindert wird. Hinzu kommt eine offenbar sehr mangelhafte Berichterstattung gegenüber Auftraggebern und immer wieder finanzielle Probleme. Es kommt zu Interventionen des Schweizer Botschafters. Buchers Familie in der Schweiz, die sich schon zuvor finanziell stark engagiert hat, muss mit namhaften Beträgen einspringen; das Geld sammelt die Mutter bei der Verwandtschaft. Erst 1971 bewilligt der Schweizerische Nationalfonds rückwirkend eine substanzielle Finanzierung des Forschungs- und Entwicklungsprogramms.

Mehr als einmal wird Bucher von schweren Tropenkrankheiten heimgesucht, die bleibende Schäden hinterlassen können. Ein nach der Rückkehr verfasster Text berichtet von der treuen, lebensrettenden Pflege durch einen befreundeten Hovongan-Häuptling und ehemaligen Kopffäger und seine Familie, als ihn ein massiver Malaria Schub zehn Tage lang an die Schwelle des Todes brachte: „Dass aber ein Kopffäger in jenen Malariafiebern zu mir, als sei ich sein Sohn oder Bruder, geschaut hat, das bleibt für mich ein ganz und gar unvergessliches, ja eines der grössten Erlebnisse meines Lebens“ (Bucher 1977a). Nach lokaler Auffassung haben böse Geister auf dem gefürchteten heiligen Berg Diang Sara die Krankheit bewirkt. Später heisst es gar, Bucher habe auf jenem Berg den Verstand verloren. Begleitern und Fremden fällt sein Reinheitswahn und Asketizismus auf: Er strebt die Rückkehr zum alten „Punan“-Lebensstil an, wäscht sich mit Lehm oder Sand anstelle von Seife, benützt einen Holzblock als Kopfkissen und einen Sack als Schlafmatte. Am liebsten würde er ein Lendentuch aus Rinde tragen. Er sei „ein Idealist, der die Füsse nicht auf dem Boden hat“ charakterisiert ihn sein Bruder gegenüber einem Botschaftsangestellten, mit dem er 1968 nach Lösungen der finanziellen Probleme sucht.

Buchers positive Darstellung der „Punan“-Bevölkerung wird manchmal zur Idealisierung. Damit einher geht eine zunehmende Spannung zur katholischen Mission und Kirche, die er der Zerstörung einheimischer Kultur bezichtigt. Das Zerwürfnis geht schliesslich so weit, dass sich ein Bischof schriftlich in der Hauptstadt beschwert. Nach 1972 scheint der Kontakt zu seinem Team verloren zu gehen. Er wandert in Sarawak und vermutlich in Ostkalimantan; reist wiederholt nach Java und Jakarta, wo er sporadisch mit der Schweizer Botschaft und mit Regierungsämtern Verbindung aufnimmt. Zuweilen übernachtet er auf der Strasse. Die Familie in der Schweiz ist indes in ständiger Sorge um den unbequemen und nicht zuletzt finanziell belastenden „verlorenen Sohn“. Bruder Theodor, der für die Ausenbeziehungen zuständig ist, sucht im Februar 1973 über die javanische Kirche nach ihm, ohne seinen aktuellen Aufenthalt herauszufinden.

Seine kostbaren Aufzeichnungen, Tonaufnahmen und Fotografien füllen mittlerweile viele Kisten, die er an verschiedenen Orten auf Java und Borneo deponiert. Die wertvollsten Materialien nimmt er mit. All dieses Material ist heute verschollen – ein unschätzbare Verlust für die Borneoforschung, wenn auch nur ein Teil der in Buchers erhaltenen Briefen und Kurzberichten zusammenfassend erwähnten Materialien darin enthalten sein sollte. 1980 erhält der Ethnologe Bernard Sellato am oberen Kapuas die Auskunft, die Kisten hätten bei einer Überschwemmung Schaden genommen und seien weggeworfen worden. Ob dies das gesamte Material oder nur einen Teil betrifft, ist nicht klar. Die Wahrscheinlichkeit ist sehr gering, dass in irgendeinem Kirchenarchiv oder Langhaus noch etwas davon erhalten geblieben ist.

Spätestens 1975 hat Bucher wieder Briefkontakt mit seiner Familie. Aus Heimweh und der verwitweten Mutter zuliebe entschliesst er sich zu einer zeitweiligen Rückkehr. Da die Absicht besteht, alsbald die Arbeit in Borneo wiederaufzunehmen, bleibt das Forschungsmaterial in Indonesien. Der Nationalfonds bewilligt im März 1975 einen Zusatzkredit für eine Borneo-Reise zur Überführung seines Forschungsmaterials in die Schweiz. Ende 1976 beantragt Bucher beim Nationalfonds eine weitere Forschungsreise. Obwohl im Dezember 1976 ein zweiter Zusatzkredit bewilligt wird, kommt die Reise nicht zustande. Aber noch 1979 steht Bucher im Briefkontakt mit der Schweizer Botschaft in Jakarta.

Mittlerweile ist in der akademischen Ethnologie ein erneutes Interesse an den Bewohnern des innersten Borneo und damit auch an Buchers dem Vernehmen nach einzigartigen Forschungsergebnissen erwacht. Der britische Anthropologe Victor King weist 1974 auf die Arbeit des schweizerischen Kollegen „Bücher“ hin, der „by all accounts, collected an impressive amount of detailed material on Punan religion and oral tradition“ (King 1974 a:34). Diesen Hinweis nimmt Bernard Sellato auf, ein französischer Ethnologe und früherer Geologe, der im Müllergebirge bei den von Bucher besuchten Gruppen forscht. Er beginnt eine intensive Suche nach dem geheimnisvollen „Bücher“ und erfährt gerüchelteweise, er sei schon tot. 1976 bleibt eine erste Anfrage in der Schweiz unbeantwortet. Die Missionare in Westkalimantan haben vernommen, er sei nach einem letzten Fussmarsch vom Kapuas hinüber nach Sarawak in Kuching an einem Malariaanfall verstorben. Sellatos Nachfrage beim Spital in Kuching 1981 bleibt wieder ohne Antwort. Schliesslich findet er am oberen Kapuas Daryanto, einen von Buchers Assistenten, der eine Punan-Bungan-Frau geheiratet hat und wesentliche Auskünfte für die Zeit bis 1972 liefern kann. Aber auch er weiss nichts über Buchers weiteres Schicksal. Sellato sammelt und analysiert akribisch jeden Fetzen Information über den rätselhaften Vorläufer, dessen er habhaft werden kann. Keine Spur führt zu dem Mann selber, der in der mündlichen Überlieferung schon mythischen Charakter anzunehmen beginnt. Sellato kommt zum Schluss, dass er unauffindbar und vielleicht schon tot sei oder aber irgendwo in der Schweiz verborgen lebe, ohne seine Forschungen weiterführen zu können. Was er herausgefunden hat, stellt er 1981 zu einem Artikel für das Fachorgan *Borneo Research Bulletin* zusammen, der nicht zur Veröffentlichung angenommen wird (Sellato 1981). Das Bulletin publiziert aber eine öffentliche Nachfrage nach Informationen über Buchers Arbeit, Dokumente und aktuelle Situation (Sellato 1982). Diese bleibt 27 Jahre lang ohne Echo – bis nach Buchers Tod im Jahr 2009. In der Borneoforschung gerät sein Name in Vergessenheit, und in der Schweiz beginnt ein völlig neuer Weg.

Musikethnologische Aufzeichnungen

Bevor wir uns Buchers neuem Leben in der Schweiz zuwenden, sollen die wenigen erhaltenen Ergebnisse seiner Borneoarbeit unter dem Gesichtspunkt der Musikethnologie beleuchtet werden. Für andere Aspekte seiner Forschung sei wiederum auf den erwähnten Artikel verwiesen (Linder & Sellato 2016). Die wenigen in Archiven gefundenen Hinweise lassen erahnen, welche Schätze verloren sind. Erhaltene Kurzberichte und Publikationsprojekte zeigen ein sowohl ästhetisches wie systematisch-wissenschaftliches Interesse an einheimischer Musik. Sie betreffen die gesamte Skala der in der Region traditionellerweise gespielten Instrumente, mit Ausnahme der importierten und zur sesshaften Lebensweise gehörigen Gongs und Trommeln.

Vor 1970 übergibt er Kopien einer ersten Sammlung von 84 Melodien dem „Radio Republik Indonesia“ in Jakarta, Yogyakarta und Pontianak. Diese wächst bald auf 300 Titel von verschiedenen ethnischen Gruppen an. Um Mittel für die Weiterarbeit zu beschaffen, verkauft er dem Touristenbüro in Tenggarong Kassetten mit Musikaufnahmen; möglicherweise eine ähnliche Sammlung, wie er sie für

eine Veröffentlichung auf zwei Langspielplatten plant: Die eine soll Lieder und Instrumentalstücke der „Bukat von West- und Ostborneo“ (also West- und Ostkalimantan) enthalten, die andere solche der Howongan, Bu'ung, Belatung und Penyawung im Müllergebirge.³ Das Projekt gehört zu den Ideen, die Bucher 1976 dem Nationalfonds vorlegt. Die Eingabe skizziert insgesamt achtzehn Teilprojekte für die geplante zweite Forschungsreise; mehrheitlich geht es um Überarbeitung und Vertiefung von bereits aufgenommenem Material mit den jeweiligen Hauptinformanten im Hinblick auf eine Reihe von wissenschaftlichen Publikationen. Daraus wird ersichtlich, dass neben einzelnen Liedern und Musikstücken offenbar auch längere Gesänge oder Zyklen aufgenommen worden sind, so etwa mit

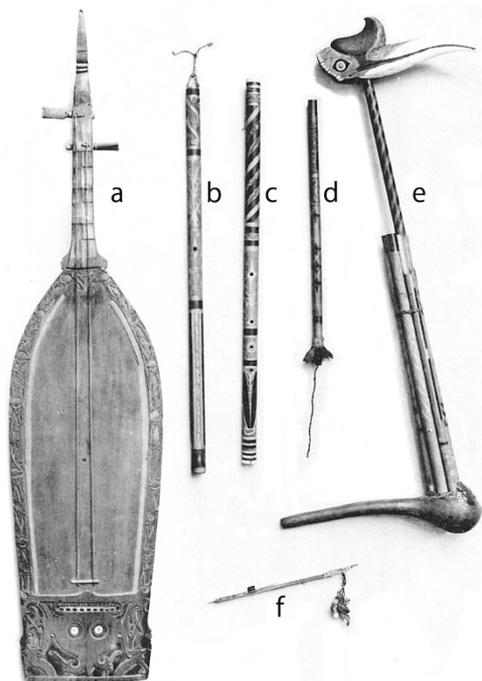


Abbildung 1: *Sape' Kayan* (a), verschiedene *suling* (b-d), Mundorgel *kledi* (e) und Maultrommel *tong* (f), Bahau oder Kayan (Nieuwenhuis 1907)

im Kurzbericht von 1975 erwähnt. Die Wirkung dieser Gesänge prägt ihn und wird ihn zeitlebens nicht mehr loslassen. Er sieht darin nicht nur ein Mittel zur lebendigen Bewahrung und Weitergabe der Tradition, sondern sie sind „zum Teil wie ein Gebet oder eine Meditation“; die Menschen treten „in Verbindung mit ihren Geistern – und sogar unserem Herrgott“ (zu *busui / musui* vgl. Thambiah 1995:158ff., Sellato 1994:74). In ähnlichen Worten wird er später von seiner eigenen Musik sprechen.

2) „Monjangan der Punan Howongan, – Boelatung und – Poenjawung im Hochkapuas und Müllergebirge“. Gemeint ist *menyangon*, eine schamanische Heilzeremonie, bei der ein Geist durch den Mund des Heilers oder der Heilerin singt. Dazu wird – zumindest bei den Aoheng – eine Rotansaiten geschlagen, die auf einen kurzen Schild gespannt ist (*penyangun*, vgl. Sellato 2002:207).

3) „*Sape'*-Melodien (zweisaitige Guitharre, 'Khajan Guitharre)“. Die Bezeichnung *sape' Kayan* für das einfachere zweisaitige Modell ist auch heute vielenorts in Borneo geläufig. In der musikethnologischen Literatur werden die *sape'* in der Regel als „Bootslauten“ bezeichnet. Zutreffender wäre wohl die Klassifizierung als Bordunzither (zu *sape'* in Kalimantan vgl. Gorlinski 1988, 1989, 1992).

³ Bis heute existiert keine Dokumentation für die betreffenden Gruppen. Die Publikation von Manuel Gomes (1998) enthält meines Wissens als einzige öffentlich zugängliche Sammlung drei Punan-Stücke; diejenige von Philip Yampolsky (1997) enthält drei *sape'*-Stücke von den benachbarten Kayan Mendalam.

4) „Sape’ – Melodien (dreisaitige Guitharre, ‘Khenjah Guitharre)“. Es gilt als gesichert, dass sich das *sape’* (oder *sampe’*, *sambi* etc. in anderen Sprachen) von den Kenyah aus im Gebirge verbreitete. Auch heute gehören die meisten berühmten Spieler zu dieser Sprachgruppe. Moderne Instrumente sind meist reich verziert und werden in verschiedenen Grössen gebaut. Sie haben vier, fünf und mehr Saiten und werden oft im Duo oder grösseren Ensembles gespielt. Die Melodie wird ähnlich wie auf dem englisch-amerikanischen *Dulcimer* und der französischen *Epinette des Voges* auf nur einer Saite gespielt; die übrigen dienen der (Bordun- oder *gong-*) Begleitung. Bucher erwähnt nicht, ob die von ihm aufgenommenen Instrumente noch die ältere Besaitung aus Sago-Palmfasern besaßen. Heute wird Nylon (Fischschnur) oder Stahldraht verwendet, oft auch Gitarrensaiten. Anderswo beschreibt Bucher das (Kenyah-) *sape’* als eine „Guitharre, die die Punan und benachbarte Stämme selber aus einem einzigen Holzstück schnitzen. Sie geben ihr drei Saiten, deren Töne sie je nach Melodie mit kleinen Holzschwellen und Baumharz neu einstellen. Dieses Sape(k) hat einen überaus hellen und fröhlichen Klang“ (1977e:Fussnote 4).⁴ Auch heutige Instrumente haben oft noch mobile Bundstege, die nur mit Harz leicht fixiert werden.



Abbildung 2: *Sape’ Kayan* und Mundorgel (Bernard Sellato 1975)

5) „Suling-Melodien. Einrohrige Bambusflöte der Bukat, Howongan, Pönjawung, Bölatung usw.“ *Suling* ist ein in vielen Sprachen verbreitetes Wort. In der Region sind verschiedene Typen bekannt, unter anderem eine Nasenflöte (Nieuwenhuis 1907:143f.).

6) „Kororie-Melodien. Fünfrohrige Bambusflöte der Pönyawung, Howongan, Bu'ung, Bölatung [...]. Etwa 50 versch. Melodien, mit kleinen Begleiterzählungen. Dieses Instrument ist selten in der Welt, in Borneo kommt es fast nur noch im Müllergebirge vor.“ Es handelt sich um die berühmte, aus China stammende Mundorgel, deren mit einem freischwingenden Blatt versehene Bambusrohre panflötenartig mit Harz an einem Kürbis befestigt sind, durch dessen Stielstück das Instrument geblasen wird. Heute ist besonders im malaysischen Teilstaat Sabah eine gewisse Renaissance des Instruments (meist unter dem Namen *sompoton*) festzustellen (Pugh-Kitingan 2000). Das von Bucher genannte Wort

⁴ Das eingeklammerte (k) bezeichnet, wie in der heute üblicheren Schreibweise der Apostroph, einen Glottisverschluss am Wortende. In Zitaten bleibt generell Buchers Schreibweise bewahrt, beispielsweise Bussui statt *busui*, Monjangon statt *menyangon*, Djakarta statt Jakarta, Lölupa(k) statt *lelupa’*.

stammt vermutlich aus der Sprache der Hovongan und Kerého. *Keluri*, *kerurair*, *enkruri*, *k(e)ledi(h)* unter anderem sind wohl verwandte Bezeichnungen (Blench 2012:13; Nieuwenhuis 1907:142f.). Bei den Aoheng-Seputan heisst es *koroni burung* „Kürbis-Flöte“ (Sellato, persönliche Mitteilung 2017).

7) „Tong-Melodien (Mundharve)“. Es handelt sich um eine Maultrommel, meist aus Bambus. Im Kurzbericht von 1975 ist für die „Mundharve“ das Wort *körungung* erwähnt (Bucher 1975:7). Die Bezeichnung *tong* scheint verbreitet zu sein: Hovongan (Sellato, persönliche Mitteilung), Kayan am Mahakam (Nieuwenhuis 1907:145). Matuski (2008:412) nennt unter anderem die Bezeichnungen *tong* (für die *Kajang*-Punan) und *geruding*.

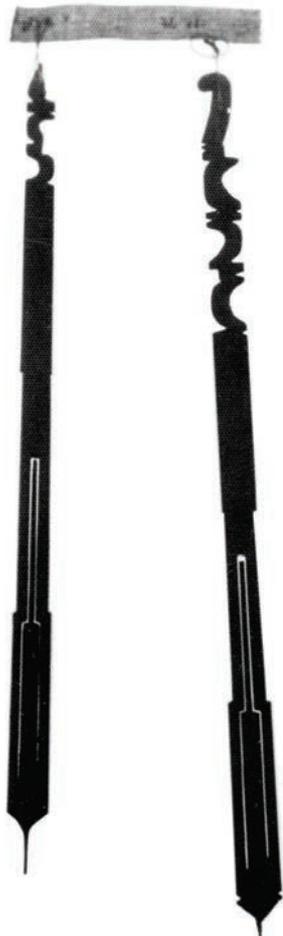


Abbildung 3: Maultrommeln, Bungan (Bernard Sellato 1975)

8) „Satum-Melodien (grosser Bambus mit 4 Saiten. Dieses Instrument findet sich nur bei den Bukat, in Innerborneo“ (gemeint ist innerhalb der Gruppen im Müllergebirge). Es ist eine urtümliche Bambus-Rohrzither, deren Saiten aus dem Bambusrohr herausgearbeitet werden, ähnlich wie man sie auch von den Kenyah und aus anderen Gebieten von Südostasien kennt. Das Instrument ist unter demselben Namen in Nanga Hovat noch bekannt (Setyawan 2012); bei den Busang heisst es *satung* (Martin 1972:279f.).

Im Zusammenhang mit seinen Echoforschungen in Europa erinnert sich Bucher viel später bewundernd an die Rezitation von Epen im Wechselgesang zwischen dem geschichtenkundigen Priester-Sänger und seinem Chor, bestehend aus etwa einem halben Dutzend Personen, meist Frauen. Diese übernehmen seinen Vers, mindestens dessen zweiten Teil, während er noch den letzten Ton ausklingen lässt; dann übernimmt er wieder von ihnen. „Das geht hin und her, *ein Fluss, eine Bewegung...* Unglaublich, unglaublich“ (Odermatt 1992; zur Identifikation der Aufführung Sellato, persönliche Mitteilung; vgl. Nieuwenhuis 1907:131, 141f. und Martin 1972:279).

1977 beginnt Bucher möglicherweise nach dem Gedächtnis kurze Texte mit Passagen in Lokalsprachen zu verfassen; im Besitz seines Bruders Theodor fanden sich neun hektographierte Schreibmaschinenseiten mit fünf Texten, von denen sich drei mit Musikthemen befassen. Diese vermitteln einen Eindruck davon, was sich Bucher unter den oben erwähnten „Begleiterzählungen“ zu aufgenommenen Melodien vorgestellt hat. Er erwähnt, dass es „fast zu jeder Melodie auch eine Erzählung“ gibt (1977b:Fussnote 2). Diese

Texte geben Einblick in seine Forschungsmethodik: Nach der Erzählung einer ätiologischen Sage spielen die Informanten jeweils das Stück, dessen Ursprung darin behandelt wurde. Dieses wird dann „gemeinsam“, wie Bucher an zwei Stellen betont, auf Tonband aufgezeichnet – ein Hinweis auf den Forschungsansatz von Bucher, bei dem im Sinne der jüngeren Ethnographie die Befragten im Feld weniger als Informanten, denn vielmehr als Partner im Forschungsprozess gesehen werden. Die Reihenfolge kann auch umgekehrt sein: Eine gespielte und aufgenommene Melodie wird anschliessend erklärt, so bei einem Text von den Bungan (Hovongan), der von der „magischen Kraft des Tanzes“ handelt (Bucher 1977b): Ein riesiger goldener Baum kann trotz aller Anstrengung nicht von den Männern gefällt werden. „Da begannen zwei Punan Frauen [...] zu singen und zu tanzen“ – nämlich das gespielte *sape*’-Stück. „Und der Baum, der unter der Axt der Männer nicht stürzen wollte, gehorchte jenen. Er neigte sich und stürzte donnernd [...] hierher, in unser heutiges Stammesgebiet. Deshalb gibt es bis auf den heutigen Tag Gold in unserem Gebiet.“

Einen ähnlichen Vorgang berichtet die Ursprungserzählung der *sape*’-Melodie „Löluca(k)“ (*leluca*’ = „Welle“, Bungan, Bucher 1977e): „Vor 15 Generationen“ geriet eine Gruppe im Langboot in den gefährlichen Stromschnellen des oberen Kapuas in Not. Trotz allen Anstrengungen brachte man das Boot nicht mehr voran; es drohte gar talwärts in die Wasserfälle getrieben zu werden. In der Not „griffen zwei Punan-Burschen zu ihren Sape(k) und begannen zu spielen. Und zwei Mädchen stunden im

Boot auf und begannen zur Melodie zu tanzen. Sie tanzten einen jener wunderbaren Punantänze, die wie ein Gebet sind. Musik und Tanz vervielfachten die Körperkraft und den Mut der Ruderer. „Von einer unsichtbaren [...] Macht getrieben und unterstützt, bewegte sich das Langboot [...] sicher über die Stromschnellen hinauf und entrann der Gefahr.“ Die rettende Melodie „imitiere“ die Wellen in den Stromschnellen und Wasserfällen. Bucher erläutert, dass Singen, Musik und Tanz „bei diesen wie bei vielen anderen Urbevölkerungsstämmen der Welt“ noch immer eine „religiöse und magische Kraft“ besitze, auch für die Krankenheilung angewandt werde und „auf der religiösen Ebene wie ein starkes Gebet“ wirke.

Eine weitere Melodie (Bucher 1977b über die Bu'ung) soll ihren Ursprung im „wunderbaren, ja wunderwirkenden“ Gesang von drei bestimmten Urwaldvögeln haben, der erschöpfte Jäger und Wanderer im Wald körperlich wie geistig belebte. „Erfreut, erleichtert, erheitert, und gestärkt durch die Kraft jenes Gesanges setzten sie dann ihren Weg fort.“ Bucher kann „nur staunen über die innere Schönheit, über die meditative, kontemplative Kraft und Ausstrahlung dieses Gesanges.“ Umgekehrt lieben die Nomaden das Singen und Jauchzen des Gastes (Stadler 1977).

Eine im Kurzbericht von 1975 erwähnte Musik Sage erzählt eine interessante Umkehrung des häufigen Motivs vom Ursprung einer Melodie in der Traum- oder Geisterwelt: Hier erscheint ein Geist einem Jäger im Urwald und fordert diesen auf, ihn das *Körungung*- („Mundharven“-) Spiel zu lehren, das er eben gehört hat.

Das Leben Buchers im fernen Asien ist für seine Angehörigen und Bekannten in der Schweiz kaum nachvollziehbar, abgesehen vom immer interessierten Bruder Theodor, der so gut es geht die Verbindung aufrechterhält. Ansonsten weiss man wenig mehr, als dass er „mit den Eingeborenen auf den Bäumen“ lebt (Meier 1993:46). Doch auf einmal ist der „verlorene Sohn“ wieder da (Meier 1993:46).

Mission mit dem Alphorn

Zunächst bewohnt Bucher in der früheren Wohngemeinde der Familie, in Horw (Kanton Luzern) das „Althaus“, das ihm seine Mutter anvertraut. Eine zweite Forschungsreise von 4 Monaten ist für die erste Hälfte 1977 geplant und vom Nationalfonds finanziert. Die Ausreise via USA und Japan soll im Januar stattfinden und wird in Zeitungsartikeln ausführlich angekündigt (Stadler 1976 und 1977). Doch sie kommt nicht zustande. Wir wissen nicht, woran der Plan gescheitert ist. Bruder Theodor, der seit Alois' Jugend besorgt seinen „ruhelos-verzehrenden“ mystischen Perfektionismus beobachtet, vermutet bleibende Schäden der schweren Erkrankungen im Feld. Selbst wenn er es wollte, wäre es für den unsteten Alois schwer möglich, noch in eine akademische Karriere oder anderswie in ein bürgerliches Leben einzusteigen. Er nimmt das Wanderleben wieder auf; statt dem Müllergebirge durchstreift er nun die Bergtäler der Innerschweiz und des Emmentals auf der Suche nach uralter Musik der Eingeborenen und der dazu erzählten Geschichten. Er meldet sich als Mitglied im Jodelerverband an und erlernt Muotataler Naturjauchzer. An der *Brächette*, dem bekannten Volksfest in Zäziwil, hat er dann das Schlüsselerlebnis, das sein zweites Leben in der Schweiz bestimmen wird: Ähnlich wie seinerzeit das *sape* der Bu'ung berührt ihn die Musik von vier Alphornbläsern: „Es war

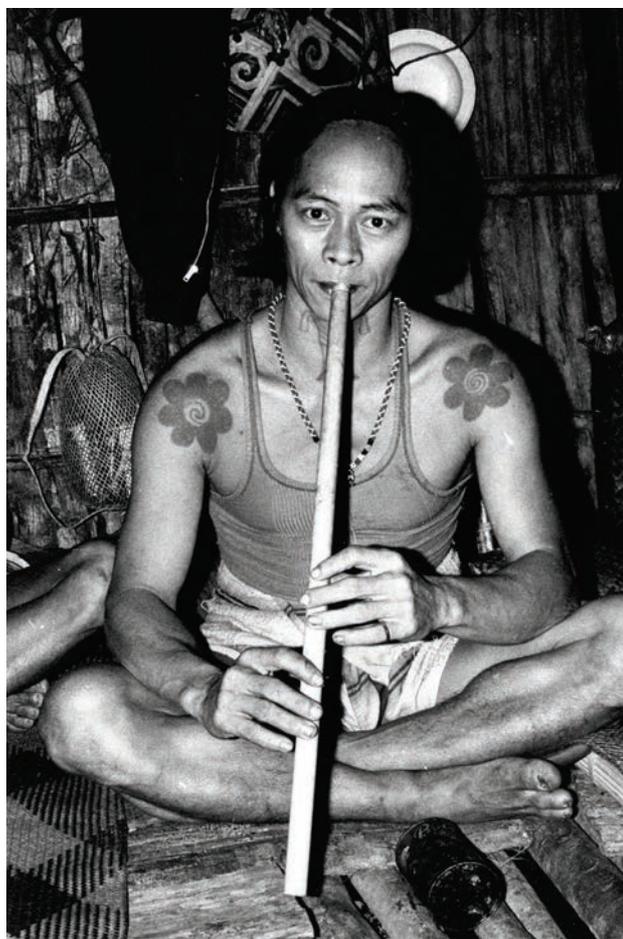


Abbildung 4: Bungan-Flötenspieler (Bernard Sellato 1975)

so schön, die Tränen liefen mir nur so runter. Es war eine Predigt ohne Worte“ (Schmid 1990). Endlich erreicht ihn „der Ruf Gottes“ (Oberli 2000:7) – Alois findet seinen neuen Beruf. Er kauft ein Alphorn von Stocker in Kriens und lernt blasen. Aber anstatt sich auch in der Alphorn-Sparte dem Eidgenössischen Jodlerverband anzuschliessen wird er zum „wildem“ Strassenmusikanten. Er verlässt das Haus in Horw, wird zum permanenten „Pilger“, lebt da und dort, bei Bekannten, im Missionshaus Immensee; übernachtet auf Bahnhöfen und Parkbänken. Mit mehr oder auf die Dauer auch weniger Begeisterung stellen Freunde temporäre Büros und Postadressen zur Verfügung. Im Lauf der Jahre wird er zum gewohnten Anblick auf Stadtplätzen und Bahnhöfen der meisten Schweizer Städte, an *Chilbinen*, Schwing- und Schützenfesten. Er spielt, jodelt und jauchzt für Einheimische und Touristen, denen er in den verschiedensten Sprachen geduldig sein Horn erklärt. Da er eine finanzielle Verwertung des Grundstücks in Horw verweigert, wird die Musik bis zur AHV die einzige regelmässige Einnahmequelle; hinzu kommt immer wieder namhafte Unterstützung von Gönnern. Gelegentlich bringt ihn das Spiel auf der Strasse in Konflikt mit dem Gesetz; einmal beträgt die Busse saftige siebenhundert Franken.

Blosse Unterhaltung und Geldverdienen macht aber nicht seinen Beruf aus. Er ist berufen, die Zuhörenden zu innerer Besinnung zu bringen, „zum kurzen Stillhalten und Hinhorchen in der wild drehenden Welt“ (Meier 1993:48), als „Botschafter und Missionar für mehr Frieden, Ruhe, Freude und Trost

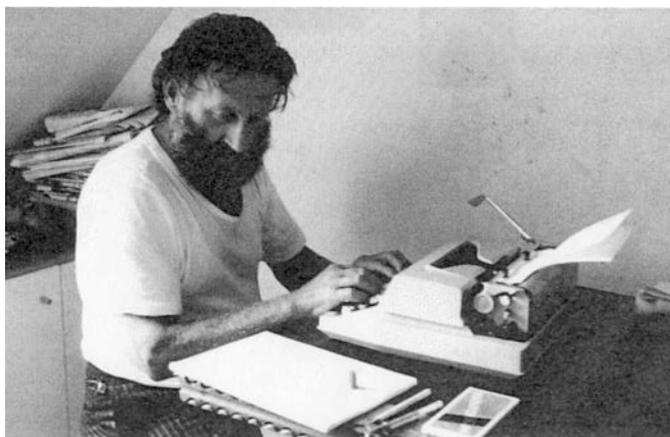


Abbildung 5: Alois Bucher «beim Niederschreiben seiner Texte über Alphorn- und Büchelmelodien» (A. A. Steiner 1988)



Abbildung 6: „Büchelbläser und -Forscher Alois Buecher vo Chärns, Obwalde im 'Gross Mälchthal' zwüsched ‚TOR‘ und ‚SILBERE‘, uf dr Suechi nach em ölffachen Echo (...)“ (Postkarte, Thomas Studhalter Juli 1990)

und für ein Tieferdenken und für ein Heimweh auch über die vergänglichen Dinge dieser Zeit und Welt hinaus nach den ewigen und unzerstörbaren Werten und Wesen am ewig erklingenden jenseitigen Ufer“ (Steiner o. J.:175f.; ähnlich in fast allen Darstellungen und Buchers eigenen Texten). So findet der jugendliche Berufswunsch auf unerwartete Weise doch noch Erfüllung. Ab den 1980er-Jahren weitet sich Buchers Wirkungsgebiet über die Schweiz hinaus auf halb Europa aus; er spielt in zahllosen Kirchen und Kathedralen an Gottesdiensten und Konzerten, teilweise mit Orgelbegleitung. Zu

den Höhepunkten zählt er selbst ein Konzert im Kölner Dom und mehrere Auftritte zwischen 1984 und 1987 im Vatikan, wo er den besonderen Segen des Papstes empfängt. An Allerheiligen 1985 soll sein Alphornspiel auf dem Petersplatz über das Fernsehen an die 500 Millionen in über 40 Ländern erreicht haben. Der Musiker Res Margot sieht Zuhörerinnen und Zuhörer bei Buchers Alphornspiel in Tränen ausbrechen, und mehrere von ihnen berichten, sie hätten beim Zuhören „zum F r i e d e n gefunden“ (Bucher 1992:2; Hervorhebung im Original).

Büchel-Wisi

Mit der Zeit spielt Bucher seine meditativen Melodien zunehmend auf dem leichter transportablen Büchel. Er preist den selten gewordenen, trompetenartig gewundenen Verwandten des Alphorns als urtümliches Hirtenhorn. Weder seine Welterfahrung noch sein Aussenseitertum hindert ihn daran, eifrig die nationalromantische Folklore mitzupflegen, die sich in der Schweiz um Alphorn und Büchel rankt. Darüber hinaus ist der Büchel für ihn „eigentlich ein heiliges Instrument“; manch Büchel-Gsätzli ist ihm „etwas Ähnliches wie der Alpsegen, der Betruf“ (Huber 1994). Durch Vermittlung des Jazzmusikers Hans Kennel lernt er den berühmten Büchelmacher Josef „Sebel“ Imhof von Muotathal kennen. Er ersetzt seinen „Emmenegger“-Büchel mit einem urtümlicher wirkenden „Imhof“-Instrument. Wichtig ist ihm, dass das „feinjährige“ Bergtannenholz dafür aus dem benachbarten Bödmerer-„Urwald“ stammt. Im Unterschied zu den meisten neueren Instrumenten, die mit Peddigrohr umwickelt sind, verwendet Imhof zum Umwickeln Birkenrinde. Diese muss aus Skandinavien importiert werden, wo man ein verwandtes Instrument unter dem Namen *neverlur* kennt.

Buchers Lehrer sind die Muotathaler Moritz Trütsch und Joseph Ulrich („Heirichs Sebi“, Hinterthal), Anton Bürgler aus Illgau und dessen bewunderter Vater Alois („Buofle-Toni“ und „Buofle-Wisi“), Dominik Marty („Sity-Domini“) und Anton Holdener aus Schwyz. Er selber wird als „Büchel-Wisi“ bekannt. Was er im Muotatal zu hören bekommt, notiert er mit dem Ziel, anderen Lernenden zu den „richtigen Büchelmelodien“ (Bucher 1991) zu verhelfen. A. A. Steiner, in dessen Haus Bucher eines seiner temporären Büros einrichtet und diesbezügliche Notizen tippt, erwähnt 1988 über zwei Dutzend aufgeschriebene „alte Büchelmelodien“ (o. J.:173). Ich konnte dieses Material nicht einsehen; der Alphornspieler und -forscher Hans-Jürg Sommer sah handschriftliche Aufzeichnungen bei Buchers Schüler Heinrich Stebler. Er kritisiert sie als schwer lesbar, „orthographisch sehr mangelhaft“ und „fragmentarisch“, womit gemeint ist, dass nicht ganze Melodien notiert sind, sondern meist sehr kurze Einzelmotive. Bei dieser Einschätzung stellt sich allerdings die Frage, inwieweit die angesetzten Standards der lokalen Tradition gerecht werden, die Bucher dokumentieren und pflegen will. Das Spiel mit variierten Kurzmotiven ist jedenfalls in vielen traditionellen Musikkulturen üblich. Bucher ist zudem fasziniert von der „Widertaktigkeit“, den Synkopen und Gegenschlägen, die zu den alten Melodien von Buofle-Wisi und Wichel-Wisi (Alois Gwerder aus Muotathal) gehören, und auch zu den *Jüüze*, den Jauchzern, mit denen sie eng verwandt sind: „Eine Art Bergblues, Bergrock“, der auch junge Zuhörer im Bahnhof Zürich zu begeistern vermag (Odermatt 1992). Zu seinem Standardthema aber wird ein etwas längeres Stück, das liebliche *Muotathaler-Jüüzli*.

Bescheid der Mutter Natur

Untrennbar zum Büchelspiel gehört für Bucher das Echo, schon immer unentbehrliches Element der Schweizer Alphorn-Folklore (Bachmann-Geiser 1999:86f., Vignau 2009:61f.). Kein Weg ist ihm zu weit, kein Berg zu hoch, um es mit Büchel, Alphorn oder jauchzend auszutesten: An Felswänden, in Kathedralen und Burgen, in einem Boot mitten im Urnersee, in Berg- und grossstädtischen Strassenschluchten. Die Luzerner Seebucht soll eines der schönsten von ganz Europa haben. Weil man es wegen des Autolärms nicht hört, muss der Test um drei Uhr morgens durchgeführt werden. Besonders faszinieren ihn die mehrfachen Echos. Ein siebenfaches soll schon der Vater gekannt und gemäss Schmid 1990 deshalb seine Hochzeitsreise zum „Wildkirchli“ im Appenzellerland gemacht haben. Das Ziel ist eine nachträgliche Konstruktion; der Echoort war vermutlich eine Station auf der Rückreise aus dem Tessin (Simonett, persönliche Mitteilung). Definitiv Teil von Wisis persönlicher Legende wird die rastlose, letztlich unerfüllte Suche nach dem sagenhaften elffachen Echo, das ein Senn beim Jauchzen im hintersten Muotatal im Gebiet des Gross-Melchthals zwischen der Alp Tor und Silberen zufällig entdeckt haben will, ohne genaue Angaben zu machen. Wisi hat eine Stelle gefunden, wo ihm immerhin ein sechs- oder achtfaches gelungen sei. Bis in die Gegenwart fasziniert dieser „verklärte Echoort“ Echopilger auf seinen Spuren. Der Sänger Christian Zehnder berichtet, er habe dort selber im Rahmen seines laufenden Forschungsprojekts „Echotopos“ ein fünffaches „rausgerufen“ und warnt gar vor „Suchtgefahr“ (Echotopos 2016). Für Wisi ist das Echo weit mehr als ein blosses physikalisches oder musikalisches Phänomen; er vernimmt in ihm den „Bescheid“, die Antwort der „Mutter Natur“ auf den menschlichen Anruf, es ist „wie die Stimme des Welterschöpfers, die durch seine Schöpfung hindurchtönt“ (Meier 1993:46; ähnlich Odermatt 1992). Dabei interessiert ihn durchaus die mate-

auch Zahlensymbolik: Eine „Hymne mit dem Drüermotiv“ wird zum Zeichen der göttlichen Dreifaltigkeit und Dreieinheit, zum „Gspräch vo de Driie“ oder auch „Schwur der Drii“, womit das patriotische Motiv des Rütlichschwurs religiös überhöht wird. In guter Alphorn-Folkloretradition wird überhaupt das Nationale betont bis hin zur geistigen Landesverteidigung: Der vorbeifliegende Düsenjäger „verteidigt so wie ich mit dem Büchel und dem Alphorn unsere Heimat.“ Die Kasette soll nicht allein eine Sammlung sonst schwer zu findender traditioneller Melodien dokumentieren, sie will auch zur Meditation anregen und „Frieden, Ruhe, Freude und Trost“ vermitteln, und schliesslich soll sie auch als Lern- und Lehrmittel dienen. Bucher betont den Zusammenhang zwischen den gesungenen und gespielten Stücken: „Jüüzli und Jüüz werden gebüchelt, Büchelgsätzli werden gejuuzt.“⁶ Namentlich seien die „archaischen e-i-ö-ü-Töne“ vom Büchel her beeinflusst, während die Blasinstrumente an die menschliche Stimme erinnern können. Insgesamt dokumentiert die Kasette ungefähr das Repertoire, das Wisi auf der Strasse und bei Konzerten spielt.

„Büchlexperte“

Obschon seine technischen Fähigkeiten auf dem Büchel zwar gut, aber nicht aussergewöhnlich sind, wird „Büchel-Wisi“ durch seine konstante Präsenz und immer mehr auch durch aktive Öffentlichkeitsarbeit in den 1990er-Jahren zu einem recht bekannten Namen; hier und da erscheinen Zeitungsartikel, dann auch Radio- und Fernsehbeiträge über seine Tätigkeit, und allmählich gilt er als „Büchlexperte“. Während er früher beim Spielen auf der Strasse zunächst für den Unterhalt des Hauses in Horw und seinen Lebensunterhalt Geld gesammelt hat, stellt er nun sein Projekt zur Förderung des „Muotathaler Hirtenhorns oder Büchels“ auf einem vielfältigen Blatt vor (Bucher 1991) und verkauft seine Kasette. Er beklagt, dass dieser „beste Büchel aus der Urschweiz“ ums Überleben kämpfe, da nur wenige Exemplare hergestellt werden und „nur sehr wenige Hirten“ ihn mit den passenden Melodien zu blasen wüssten. Dass die Spieler „Hirten“ sein sollen, gehört zur traditionellen patriotischen Stilisierung der Büchel- und Alphornsymbolik, die Bucher eifrig pflegt und publizistisch nutzt. Geschickt stellt er sein Projekt „zu Nutzen und Frommen der Schweiz, unserer Heimat“ in den Zusammenhang des nationalen Jubiläums von 1991: „Wie können wir unsere 700-jährige Eidgenossenschaft feiern und dabei ein so altüberliefertes wertvolles einheimisches Kulturgut verlieren?“ Im Rahmen der nationalen Jubiläumsfeiern kommt es zu vielen Auftritten und zur Beteiligung am „Mythenspiel“ von Herbert Meier und Daniel Schnyder. Bucher stellt sich hier explizit in die patriotische Alphorn-Tradition und nimmt Bezug auf Gassmann, der achtzig Jahre zuvor die Alphornbläser beschwor „was für eine hehre, hohe, vaterländische ja heimataufbauende Aufgabe sie hätten.“ Dies gelte heute erst recht (vgl. Vignau 2009, 2013; Küsgens 2010; Oehme-Jüngling 2014).

Der erwähnte Projektbeschrieb nennt als eigene Vorleistungen Buchers „langjährige Forschungen betreffs altüberlieferter Büchelmelodien und schöner Bergechos“ wie auch die Beschaffung der schwer erhältlichen Birkenrinde für die Muotathaler Produktion. Das Projekt sieht vor, dass die Büchelbauer die Rinde unentgeltlich beziehen können. Dennoch will Bucher mit Fr. 700.- mehr als den üblichen Preis für die bestellten Hörner bezahlen, die er „Bergbauernsöhnen und anderen in Berg und Tal“ günstig abgeben will. Diese sollen dann von ihm selbst oder von lokalen Lehrern unterrichtet werden. Dazu sollen als Lehrmittel Tonträger und Notenbüchlein entstehen. Für die Finanzierung erhofft er die Unterstützung durch öffentliche und private „Gönner und Kulturmäzene“. Obschon das Förderprojekt zumindest in einigen Fällen umgesetzt wird, bleiben die Aktivitäten weiter auf mit Strassenmusik gesammeltes Geld angewiesen. Der Journalist Marco Meier beschreibt anschaulich, wie Bucher einen für einen Gersauer Bergler bestimmten Büchel mit einem Haufen vorwiegend kleinen und kleinsten Münzen bezahlt (1993:47f.; auch Huber 1994).

1992 stellt Bucher als „Sprachen-, Völker- und Natur(Echo)forscher“ sowie „Büchelpionier“ sein Projekt ausführlicher vor. Geplant ist eine Neuauflage der Kasette, der Druck der aufgezeichneten Melodien, Büchelunterricht (Schülerinnen und Schüler in verschiedenen Teilen der Deutschschweiz sowie

⁶ Ein an der Hochschule Luzern laufendes, vom Schweizerischen Nationalfonds finanziertes Projekt unter der Leitung von Raymond Ammann und Mitarbeit von Andrea Kammermann und Yannick Wey geht gegenwärtig genau dieser Frage der „Musikalischen Beziehung zwischen Alphorn und Jodel“ nach (www.hslu.ch/de/hochschule-luzern/forschung/projekte/detail/?pid=2162).

in Liechtenstein werden erwähnt), Förderung der Herstellung und Vermittlung von Muotathaler Bücheln, deren Einbezug in Schulen und Jugendverbänden, Wirken als „eine Art Lehrer und Erzieher des Volkes“ sowie als „Pfarrer und Missionar im offenen Raum“. Der materielle Kern des Projekts – Förderung der Produktion von Instrumenten und Übergabe an „Bergbauernsöhne“ – ist eine Übertragung auf den Büchel des uralten, vom Berner Schultheiss von Mülinen 1826 begründeten und später wiederholt angewandten schweizerischen Förderungsmodells für das Alphorn, mitsamt dessen ideologischem Überbau (Bachmann-Geiser 1999:57ff., Küsgens 2010:177f., Baumann 1976:252f., Vignau 2013:41f.). Die Rede ist auch von Arbeit an einem Büchel-Buch, oft nachts in einem seiner provisorischen Büros an einem steinernen Stehpult bei den Postfächern in Schwyz, wo er auch eine vielfältige Korrespondenz erledigt (Schmid 1990).

Seine konservative und kontemplative Grundhaltung hindert Bucher nicht etwa daran, sich gegen gesellschaftliche Missstände zu empören und gegen Kräfte zu kämpfen, die seine zentralen Werte Frieden, Ruhe, Besinnung und Begegnung bedrohen. 1988 stellt er in Luzern seine musikalische Tätigkeit und Popularität als „Drachenkämpfer“ in den Dienst des Widerstands gegen den „Lindwurm“ Autoverkehr und für eine menschengerechte Stadtplanung (Steiner o. J.:174f.). Als offizielles Luzerner Stadtoriginal wird er in die „Güeggali-Zunft“ aufgenommen. In Horw kennt man ihn seiner Urwaldgeschichten wegen als „Tarzan“ (Simonett, persönliche Mitteilung).

Er engagiert sich in der beginnenden Bewegung zur Nutzung der Sonnenenergie; am ersten Treffen von „SonneSchweiz“ auf der Alp Aelggi, am geografischen Mittelpunkt der Schweiz im August 1993 leitet er einen selbsterfundenen Sonnentanz; hier trifft er auch den Umweltaktivisten Bruno Manser, mit dem ihn mehr als nur die Liebe zu Borneo verbindet (Vosseler, persönliche Mitteilung). Immer wieder spricht Wisi in dieser Zeit von seiner Sehnsucht und festen Absicht, in jene Welt zurückzukehren, wo er seine glücklichste Zeit verbracht hat. Er spricht von Heimweh nach dem Urwald und seinen Stimmen, nach den guten „Ur-Menschen“, ihrer Liebeshwürdigkeit, die er hierzulande oft schmerzlich vermisst. Er will seine Forschungen über Büchelmelodien und Echo abschliessen und ins Müllergebirge heimkehren; wenn möglich mit einer passenden Gefährtin. Einen Büchel könnten ihm die handwerklich geschickten Punan auch noch bauen (Odermatt 1992; Huber 1994). Seinen Lebensweg sieht er nun gewissermassen in Umkehrung zu dem seines Vorfahren Bruder Klaus, der das anfängliche Familienleben in der „Welt“ hinter sich liess, um Einsamkeit und Askese zu suchen. Von dort ist Alois ausgegangen; jetzt möchte er eine Frau, die mit ihm in die weite Welt hinausgeht, ihm vielleicht gar Kinder schenkt. Aber auf seine Annoncen will sich keine melden, die in allen Punkten seinen strengen Anforderungen entspricht: auch dieser Traum bleibt unerfüllt.

Auf seinen endlosen Reisen begleitet ihn gegen Ende des Jahrtausends manchmal sein Schüler Heinrich Stebler, der später als „Muotathaler Büchelbläser Heini vo Sissech“ selber ein bekannter Spieler wird und auch im Jodlerverband Anerkennung findet, wo er die Erinnerung an seinen dort wenig geschätzten Lehrer lebendig zu erhalten sucht (Stebler 2009; Bösiger 1994).

„John Cage Yodeling in the Zurich Hauptbahnhof“

Im September 2002 hört ihn der amerikanische Komponist Alvin Curran, ein renommierter Vertreter der Konkreten Musik, im Zürcher Hauptbahnhof „in a full powerful and extremely pure voice“ jauchzen und mit den akustischen Eigenschaften der Halle spielen (Curran 2004). Für Curran wird die Begegnung zu einem lebensverändernden Schlüsselerelebnis, das er wiederholt in Begleittexten zu seinen Kompositionen beschreibt und in mythische Dimensionen überhöht (unter anderem Curran 2004, 2006, 2007). Er sieht in Bucher ein Bergmännlein, „a most curious and wonderful mountain goat“, und was er hört ist „the sound, par excellence of the Mountain People, of fabled men women and animals who live in all the magical childrens books“ [sic]. Er sieht in ihm aber auch den „klassischen Dadaisten“ (persönliche Mitteilung) und verschmilzt ihn im Traum mit der Gestalt seines verehrten Lehrers John Cage. Im November 2003 nimmt Curran Buchers Musik auf und interviewt ihn; noch einmal jauchzt er, spielt sein Alphorn und erzählt seine Geschichten. Die Aufnahmen des „mystery yodeler“ (eigentlich ist *juuzen* gemeint) verwendet Curran bis heute als Samples in seinen Kompositionen und Live-Aufführungen, zusammen mit den Stimmen von Maria Callas, Luciano Pavarotti oder Shelley Hirsch und „side by side with the calls of Loons, wolves, jackals, bees [...]“; zuerst im direkt von jener Begegnung inspirierten Radiostück *I Dreamt John Cage Yodeling in the Zurich Hauptbahn-*

hof, dann auch in aktuellen Versionen von *Endangered Species* und *TransDadaExpress*. In einem Remix von *I Dreamed* landen die Samples schliesslich in einer internationalen Sammlung von „Yodel in HiFi“ (Plantenga o. J.), was kaum die letzte Station in dieser Geschichte der fortgesetzten Rekontextualisierungen bleiben wird.

Curran muss den Aufnahmeort vom Bahnhof in die psychiatrischen Klinik St. Urban verlegen, in die Bucher 2003 für zwei Monate eingewiesen wird. Bereits 1987 hat der Gemeinderat von Horw aufgrund seines unangepassten Lebensstils angeordnet, dass er einen Beistand erhält; der Bruder Josef versieht diese schwierige Aufgabe während 10 Jahren. Alois wird damit definitiv „hauslos“ (Huber



Abbildung 8: Spiel für Alvin Curran im Zürcher Hauptbahnhof (Annette Lowry 2002 oder 2003)

1994; Bürer 1996): er verliert dadurch die Kontrolle über das alte, vernachlässigte Haus auf dem nun wertvollen Grundstück, dessen Verwertung er sich immer widersetzt hat. Bis zu seinem Lebensende folgen weitere, zunehmend strengere administrative Massnahmen. Nach dem Klinikaufenthalt findet er im Bürgerheim Menziken eine Bleibe, „wohl gelitten“ bei Mitbewohnern und Heimleitung wegen „seines friedlichen Wesens und wegen seiner Erzählfreudigkeit“ (Bucher 2009). Doch Ende März 2004 kündigt er selbstbewusst, um noch einmal sein Leben in eigene Hände zu nehmen. 2007 wird er erneut in St. Urban eingeliefert und als schizophran diagnostiziert. Seine letzte Zeit ab November

2007 verbringt er im Haus für Betreuung und Pflege „Kirchfeld“ in Horw, wo am 24. Juli 2009 sein Leben endet. „Und nun hat Gott, der Unbegreifliche, den Pilger in seinen ewigen Ursprung, in seine Ruhe heimgerufen“ schliesst sein Bruder Theodor den Nachruf in der *Neuen Luzerner Zeitung*.

Ein merkwürdiger Zufall spielt mir bald darauf diesen Nachruf in die Hände: Vor der Abreise zu einem Konsultations- und Forschungsaufenthalt auf Borneo, treffe ich im Bahnhof Luzern meine Schwester, um letzte administrative Angelegenheiten zu regeln. Beim Warten hat sie auf einer Ruhebänk in der liegengebliebenen Lokalzeitung geblättert und ist auf die bemerkenswerte Lebensgeschichte gestossen, in der auch von jener fernen Insel die Rede ist. Beim Lesen erinnere ich mich, wie fasziniert ich vor vielen Jahren von den innigen Klängen von Wisis Büchel war, als ich ihn auf einem Bahnhofplatz spielen hörte. Er sprach den ungewöhnlich aufmerksamen Zuhörer an, und im folgenden Gespräch stellte sich heraus, dass er ein Berufskollege war und ethnologische Forschungen bei Punan und Bukat betrieben hatte. In Borneo beginne ich über den faszinierenden Menschen zu recherchieren und stosse schliesslich auf die Anfrage, die Bernard Sellato vor 27 Jahren im *Borneo Research Bulletin* veröffentlicht hat (Sellato 1982). Auf merkwürdigen Umwegen gelingt es, Sellato zu kontaktieren, der überrascht vom späten Echo von seiner vergeblichen Suche berichtet und vorschlägt, Buchers Leben und Arbeiten gemeinsam zu rekonstruieren. Trotz seinen Vorarbeiten erweist sich die Arbeit als aufwändig, so dass das Ergebnis erst nach weiteren sechs Jahren erscheint.

Was bleibt?

In keinem seiner Tätigkeitsbereiche hinterlässt Alois Bucher ein äusserlich eindrucksvolles Werk. Die magere Dokumentation seiner zehnjährigen Tätigkeit in Borneo, die Sellato und ich finden konnten, erlaubt nicht einmal mit Sicherheit festzustellen, wieviel von dem riesigen Datenmaterial, das er gesammelt haben will – Felddarstellungen, Berichte, Fotografien, Musikaufnahmen –, tatsächlich existierte und in welcher Form. Sollte ein Teil der legendären Kisten einst doch noch irgendwo in einem staubigen Kirchenarchiv auftauchen, wäre das eine wissenschaftliche Sensation: „a true treasure, an incredibly valuable corpus of data on central Borneo’s former hunting-gathering groups“ (Linder &

Sellato 2016:285). Sogar das Wenige, das wir besitzen, bleibt für Spezialisten von Interesse. Zeitgenössische Zeugnisse rühmen zudem sein Engagement in der humanitären Hilfe, der landwirtschaftlichen Entwicklung und der Schulbildung. Weitere Einzelheiten sind vielleicht in den leider nicht zugänglichen Briefen an die Familie enthalten. Eine winzige Chance auf Erfolg hätte vielleicht die noch nicht systematisch betriebene Suche nach den 1'500 Fotos, die Bucher bei einer Regierungsstelle in Jakarta deponiert haben soll, und den Tonbändern mit Musikaufnahmen, die er staatlichen Radiostationen übergab und auch einem lokalen Touristenbüro in Ostkalimantan verkaufte.

Büchel-Wisis Tätigkeit in der Schweiz wird unterschiedlich bewertet, je nachdem wen man fragt. Von Alphorn-Experten kommt wenig Anerkennung; wenn man sich überhaupt an den Aussenseiter erinnert, steht Befremden über seine Exzentrik, seine „wirre Sprache“ und Unordentlichkeit seiner Aufzeichnungen im Vordergrund. Ein schwer überbrückbarer Gegensatz zwischen organisierten Bläsern und dem „wilden“ Büchel-Wisi mag hier mitspielen; dahinter steckt wohl ein noch tieferer kultureller Gegensatz, der schon in den Anfängen der dokumentierten Schweizer Alphorngeschichte in der eigenartigen Spannung zwischen Förderung der nationalen Alphirten-Kultur und Unterdrückung der spontanen „Alphorn-Bettelei“ zum Ausdruck kommt.



Abbildung 9: Echo-Konzert Bannalp 11. Juli 1992 mit Ureinwohnern/-innen aus Australien, Afrika und Südamerika. Bucher hatte „keine Verständigungsprobleme“, denn „diese archaische, urtümliche Musik war auch ihnen vertraut“. Anwesend waren die Soundscape-Forscher Justin Winkler und Shin Nakagawa (Roland Gröbli 1992)

In der Alphorn- und Büchel-Fachliteratur ist Buchers Name unbekannt; einzig die vom Bundesamt für Kultur betriebene Website *Liste der lebendigen Traditionen in der Schweiz* erwähnt ihn (Bundesamt für Kultur 2012), und Brigitte Bachmann-Geiser zitiert ihn in ihrem Standardwerk anonym als „heutige[n] Büchelbläser“, der im Echo „die Stimme des Welterschöpfers“ erkennt. Ausserhalb der Fachwelt erscheint zwischen 1987 und 2000 eine Anzahl von Porträts in Zeitschriften, Büchern, Radio- und Fernsehbeiträgen, die von Buchers Selbstdarstellung als Büchelförderer, Echoforscher und Friedens-

missionar geprägt sind und seinen anderswo als störend oder gar pathologisch beurteilten Schrulligkeiten und Mystizismen mit Sympathie begegnen (Anonymus 1991, 1992a, 1992b; Bürer 1996; Gröbli 1992; Huber 1994; Meier 1993; Oberli 2000; Odermatt 1992; Schmid 1990; Seiler 1994; Steiner o. J.). Verschiedene Informationen und namentlich Selbstaussagen in der vorliegenden Darstellung basieren auf diesen Quellen, in erster Linie dem schönen Porträt von Meier, das Buchers Aktivitäten in den Kontext einer von urbanen „Kulturmenschen“ neu entdeckten Volksmusik stellt. Seine frühere Tätigkeit in Borneo erwähnen all diese Beiträge höchstens am Rand.

Unbestritten sind Buchers Verdienste um die Erhaltung der Muotathaler Büchelmanufaktur und um die Kenntnis des alten ländlichen Instruments und der damit gespielten Musik bei einem städtischen Publikum. Nach dreissig Jahren wäre eine Neuauflage von *Büchel Juuz Alphorn* als CD mit dem interessanten Begleittext und eventuell weiteren Materialien lohnenswert. Ebenfalls wären – soweit greifbar – die Notierungen von Büchelmelodien im Hinblick auf eine mögliche Publikation zu prüfen und mit den Aufzeichnungen von Wolfgang Sichardt, Hugo Zemp, Peter Betschart, Res Margot und anderen zu vergleichen.

Nicht erledigt scheint die Suche nach dem Echo zu sein. Musiker im Umfeld der sogenannten Naturtonbewegung anerkennen Bucher als Pionier. So beziehen sich beispielsweise Res Margot, Christian Zehnder und John Wolf Brennan auf ihn. Für Margot und natürlich für seinen Schüler Heinrich Stebler ist er der unbestrittene Lehrmeister (persönliche Mitteilung). Margot befasst sich „täglich mit der Art Kultur, die Alois vertreten hat“; seine Forschungen führen ihn in ein grundsätzlich vom Alphorn-Mainstream verschiedenes Musikverständnis in Dimensionen, die kein Wettbewerbsreglement erfassen kann (zu Res Margot vgl. Bachmann-Geiser 1999:88f.). Dem entsprechen Zeugnisse mancher Menschen, die von Buchers Spiel und Gesang tiefinnerlich getroffen wurden; seien es anonyme Zuhörer oder namhafte Musiker wie Alvin Curran. Von solch wohl eher seltenem menschlichem Echo lebte der Einzelgänger mehr noch als von dem geheimnisvollen „Bescheid“ der Natur.

Fragt man ein wenig herum, namentlich in der Innerschweiz, so zeigt sich, dass Büchel-Wisi abseits von der zünftigen Alphornszene mehr als sieben Jahre nach seinem Heimgang als Legende erstaunlich lebendig ist. Mehr als ein Strassenspieler betrachtet sich als sein Nachfolger. Sein Porträt zierte nicht nur eine Kneipenwand am Luzerner Bahnhof, sondern sogar ein „Kaffeeahmdeckeli“, und 2010 soll ein Wisi-Darsteller an einem Faschnachts-Aufwärmfest im Kanton Schwyz gesichtet worden sein. Auch in Borneo bleibt die Erinnerung an den fremden Wanderer lebendig: Einige Bukat erzählten 2015 am oberen Kapuas einem Schweizer Trekkerpaar von dem seit über vierzig Jahren vermissten Bucher „als wäre es erst gestern gewesen“. Er „bleibt in ihren Herzen“ als Wohltäter, der „sie entwickelte“, für Lehrer, Kleider und Medikamente besorgt war, ihre Kultur und Sprachen dokumentierte, „eine Art Heiliger“, der all seine Versprechen hielt – bis auf eines: nach dem letzten Abschied kam bis auf eine einzige Postkarte nie mehr ein Lebenszeichen von ihm (Eberle, persönliche Mitteilung).

Die Erinnerung vieler Gesprächspartner in der Schweiz ist ambivalenter. Ohne Zweifel hat er es den Mitmenschen und besonders seiner Familie oft schwer gemacht und die Gastfreundschaft seiner vielen Gönner über die Grenze des Erträglichen hinaus strapaziert. In den letzten Lebensjahren wirkte er oft verwirrt. Schon früh hat er die Rolle des „Originals“ akzeptiert und auf eigene Weise interpretiert. „Jeder wird als Original geboren“, erklärte er gegenüber dem Verfasser eines Buchs über Originale, „viele beschliessen ihr Dasein als Kopie“ (Steiner o. J.:172). Über Alois Bucher lässt sich dies kaum sagen.



Abbildung 10: Kaffeeahmdeckel aus der Serie „Kapellbrücke Luzern“

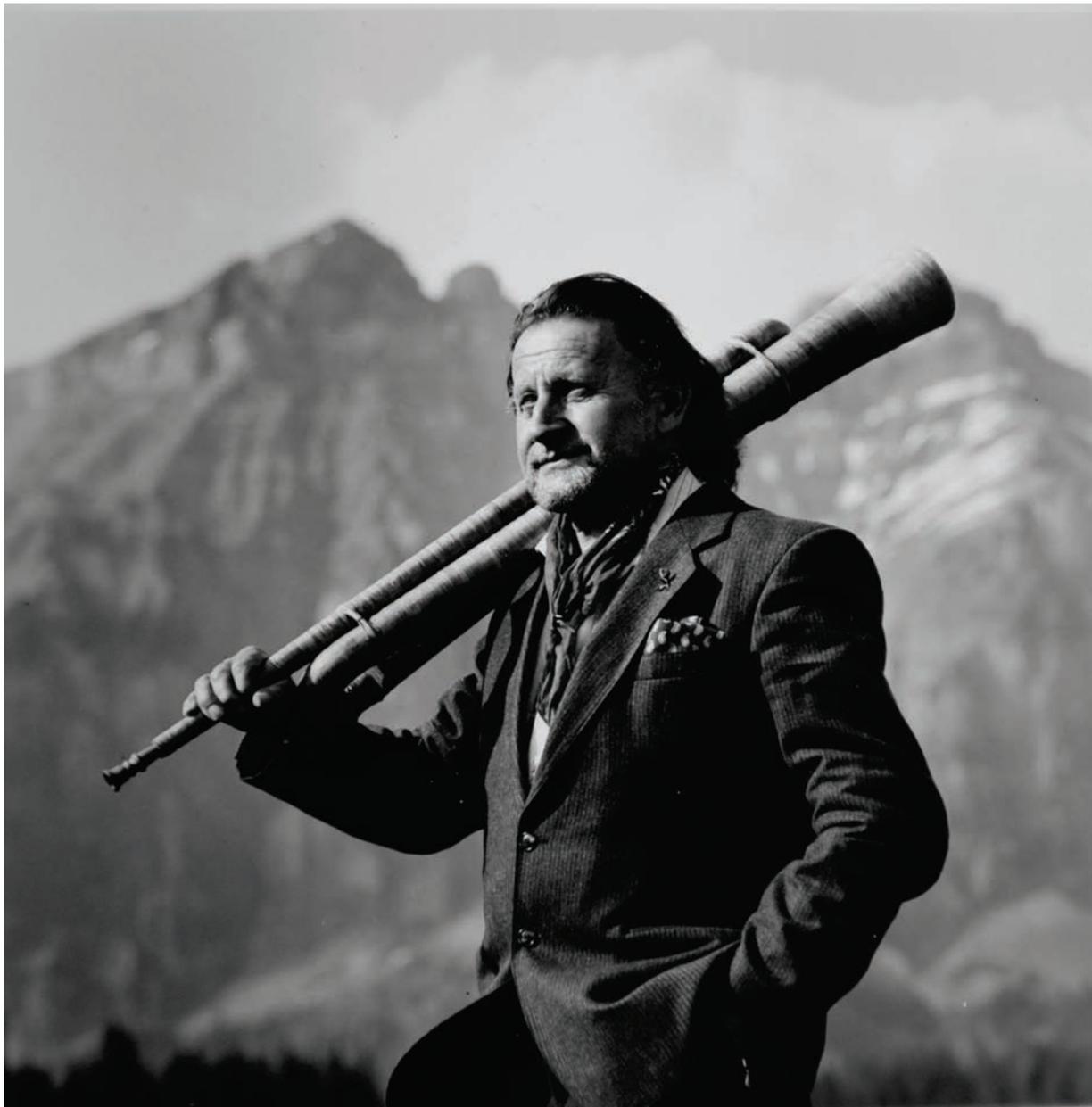


Abbildung 11: „Büchelpilger“ (Christian Känzig 1993, Illustration zu Meier 1993)

Literatur

- Anonymus (1964a) „Völkerkundler als Laienhelfer in Indonesien“, *Vaterland*, Luzern, 21. November
- Anonymus (1964b) [Ohne Titel], *Schwyzer Zeitung*, Schwyz, 20. November [Notizer über Buchers erfolgte Ausreise nach Pontianak und Aufgaben als „Laienmissionshelfer“]
- Anonymus (1968) „Aoheng Tribe has Things in Common with American Indians“, *Api Pantjasila*, 4. August
- Anonymus (1991) „Das Schwyzer Büchel-Brauchtum fördern. Büchel-Experte Bucher's Beitrag zum 1991“, *Freier Schweizer*, Küssnacht a. R., 23. April
- Anonymus (1992a) „Büchel-Echo der Bannalp. Alois Bucher macht Natur-Echo“, *Nidwaldner Zeitung*, Stans, 9. Juli [identischer Artikel in *Schwyzer Zeitung* und *Luzerner Zeitung*]
- Anonymus (1992b) „Alois Bucher und das Echo auf Bannalp. Folkloristisches Happening zwischen Nebelschwaden“, *Nidwaldner Zeitung*, Stans, 13. Juli [identischer Artikel in *Schwyzer Zeitung* und *Luzerner Zeitung*]
- Bachmann-Geiser, Brigitte (1999) *Das Alphorn. Vom Lock- zum Rockinstrument*, Bern: Paul Haupt
- Baumann, Max Peter (1976) *Musikfolklore und Musikfolklorismus. Eine ethnomusikologische Untersuchung zum Funktionswandel des Jodels*, Winterthur: Amadeus

- Blench, Roger (2012) „The history and distribution of the free-reed mouth-organ in SE Asia“, Draft submitted for *Proceedings at the 14th Eurasean Meeting*, Dublin
- Bösiger, Robert (1994) „Wenn der Bächler mit dem Büchel auf dem Bächler bächelt“, *Volksstimme Sissach*, Nr. 144, 2. Dezember, S. 4.
- Bröskamp, Hinnerick (1985) *Vor der Flut (Hommage an einen Wasserspeicher)*, Eigelstein Musikproduktion ES 2025/26 (2 Langspielplatten)
- Bucher, Alois (1964) „Der Kreislauf von Sonne und Mond in Religion und Magie bei den Völkern Assams, Burmas und benachbarter Gebiete“, *Anthropos*, 59, S. 721–758
- Bucher, Alois (1970a) *Report of Linguistic / Anthropological / Ethnological Research*, unpublizierter englischsprachiger Brief an verschiedene Amtsträger in Indonesien, datiert 2. Februar 1970, 3 Seiten
- Bucher, Alois (1970b) Serie von 14 englischsprachigen Artikeln in *The Djakarta Times*, 1.-24. Juni: 1 „Walking Through Thousands of Years“; 2 „1970 We Are Close to Moon and Planets but far to the Punan and Bukat People“ [erster Teil]; 3 „We Are Close to the Planets and the Moon but far from the Punan and Bukat People“ [zweiter Teil]; 4 „Sites of the Punan and Bukat in the West“; 5 „Beautiful Kreho Valley: The Country of the Punan Penjawung“; 6 „Bukat and Khajan People: The Old Bukat Valley“; 7 „The Bukat and the Taman of the Sibau Valley: Highway from the West to the North“; 8 „Belatung Hidden Away in the Mueller Mountains“; 9 „The Bukat Child in the Cradle: Punan and Bukat Education (1)“; 10 „No School in the Modern Sense but the Children Given Thorough Education: Education in Punan and Bukat Society (2)“; 11 „Education of the Punan and Bukat Society (3): Education of Children“; 12 „Education of the Punan and Bukat Society (4): Education is Continued after Marriage“; 13 „Seven Tribes Living in the Upper Mahakam Valley (1): Far Away But Not Isolated“; 14 „Seven Tribes in the Upper Mahakam Valley (2): Connections to the Outside World“
- Bucher, Alois (1975) *Zwischenbericht an die Geisteswissenschaftliche Abteilung Schweizerischer Nationalfond*, unpubliziert, datiert Rickenbach bei Schwyz, 5. Februar 1975, signiert, 7 Seiten
- Bucher, Alois (1976) Eingabe an den Schweizerischen Nationalfonds, unpubliziert, datiert 6. Dezember 1976, 9 Seiten nummeriert 2–10 (Titelseite fehlt)
- Bucher, Alois (1977a) *Der Kopffäger pflegte mich in todesgefährlichen Malariafiebern*, unpublizierte Hektographie, datiert 19. November 1977, 2 Seiten
- Bucher, Alois (1977b) *Die magische Kraft des Tanzes der „Puun Mai“ vom Mandai-Thal*, unpublizierte Hektographie, datiert 17. November 1977, 1 Seite
- Bucher, Alois (1977c) *Der wunderbare Gesang der Urwaldvögel Kungkulun, Kungkuan und Korohèhè hilft den Urwaldjägern und -wanderern*, unpublizierte Hektographie, datiert 15.11.1977, 2 Seiten
- Bucher, Alois (1977d) *Der Grosse Geist zeigt den Punan-Jägern im Urwald den Weg*, unpublizierte Hektographie, datiert 15. November 1977, 2 Seiten
- Bucher, Alois (1977e) *Die Punan-Vorfahren in den Stromschnellen – „Löluca(k)“*, unpublizierte Hektographie, datiert 15. November 1977, 2 Seiten
- Bucher, Alois (1987) *Büchel, Juuz, Alphorn: ds Echo bi dr „Abedweid“ am „Twärene-Silberseeli-Wäg“ uf „Tor“ ob em Bisisthal, 1725–2168 m ü/Meer: überlifereti Büchelgsätzli, Teili, Tänzli, Jüüzli, Hymne, Jüüz und spontani Kläng, Schrei und Rüef bblase und gjuuzed uf „TOR“ am 27. Oktober 1987 z Nachd / vom Alois Bucher. Schwyz: Dr. Alois Bucher. Tonkassette mit Begleittext*
- Bucher, Alois (1991) *Buechel-CH-1991/92-Projekt zur Förderung des Schwyzer-Muotathaler Hirtenhorns oder Büchels*. Schwyz, 10. Mai, selbstpubliziertes Informationsblatt, 1 Seite
- Bucher, Alois (1992) *Ein der Förderung und Unterstützung würdiges Unternehmen*. Bethanien, St. Niklausen, Kerns, 25.-29. November, selbstpubliziertes Informationsblatt, 4 Seiten
- Bucher, Theodor (2009) „Alois Bucher“ [Nachruf], *Neue Luzerner Zeitung*, Luzern, 28. Juli
- Bundesamt für Kultur (2012) *Alphorn- und Büchelspiel*, PDF unter www.lebendigetraditionen.ch (abgerufen 15. Februar 2017)
- Bürer, Barbara (1996) „Aufhören mit dem Spiel?“, *Tages Anzeiger*, Zürich, 17. April
- Curran, Alvin (2004) *I Dreamt John Cage Yodeling in the Zurich Hauptbahnhof*, Programmnotizen, 18. Oktober 2004. www.alvincurran.com/writings/Idreamtjohncage.html (abgerufen 8. Februar 2017)
- Curran, Alvin (2006) „twenty-eight – I Dreamt John Cage Yodeling in the Zuerich Hauptbahnhof“, in Lichtensteiger, Ralph (ed.), *Silence/Stories*, www.lichtensteiger.net/pdf/silence_stories.pdf (abgerufen 8. Februar 2017)
- Curran, Alvin (2007) „TransDadaExpress/Extraordinary Renderings“, *Slought Foundation and Soundfield, NFP Present: „American Independents“*. Alvin Curran with Ensemble NoAmnesia. Program for February 4th, 2007

- Echotopos (2016) www.echotopos.ch/location/wisi_bucher (abgerufen 7. Januar 2017)
- Gomes, Manuel (1998) *Bornéo: musiques des Dayaks et des Punans* (Musique du monde), recordings by Manuel Gomes, commentary by Murielle Mignon & Manuel Gomes, Compact Disc Buda 92718–2
- Gorlinski, Virginia K. (1988) „Some Insights into the Art of *sapé* Playing“, *Sarawak Museum Journal*, 39 (60), S. 77–104
- Gorlinski, Virginia K. (1989) *The sampeq of the Kenyah, East Kalimantan, Indonesia*, M.A. thesis, University of Hawaii
- Grabowsky, F. (1905) „Musikinstrumente der Dajaken Südost-Borneos“, *Globus*, 37 (7), S. 102–107
- Gröbli, Roland (1992) „Ethnologe hielt Zwiesprache mit der Natur. Der ‚Büchel-Wisi‘ brachte die Bannalp zum ‚Singen‘“, *Luzerner Neueste Nachrichten*, Luzern, 14. Juli
- Huber, Roland (1994) *Porträt Dr. Wisi Bucher*. TV SRG/SRF, Schweiz aktuell, 28. April
- Karya Lima, H. (1967) Brief an den Präsidenten des Roten Kreuzes von Singapur, Pontianak, 19. Dezember
- King, Victor T. (1974) „Some suggestions for future research in West Kalimantan“, *Borneo Research Bulletin*, 6 (2), S. 31–38
- Kompas* (1968a) „Terima-Kasih Dr. Alois Bucher Dari Djantung Kalimantan“, 31. Juli
- Kompas* (1968b) „Sisa-sisa Binatang Purba Di Kalimantan Timur?“, 3. August
- Küsgens, Philipp (2010) „Ein erfundener Erinnerungsort: Das Alphorn in der Schweiz“, *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Neue Folge 28/29 (2008/09), S. 171–194
- Linder, Adrian & Sellato, Bernard (2016) „Alois Bucher, Borneo Anthropologist and Musical Missionary: A Restless Life in the Müller Mountains, the Swiss Alps, and St. Peter’s Basilica“, *Borneo Research Bulletin*, 46 (2015), S. 264–302
- Martin, H. (1975) „A Study of the Punan Busang, V: Music Report“, *The Sarawak Museum Journal*, 20 (40–41), S. 278–280
- Matuski, Patricia (2008) „Borneo: Sabah, Sarawak, Brunei, Kalimantan“, in: Miller, Terry E. & Williams, Sean (eds.), *The Garland Handbook of Southeast Asian Music*, New York: Routledge, S. 406–414
- Meier, Marco (1993) „Wisi Bucher: ein Porträt von Marco Meier“, *du. Zeitschrift für Kultur*, Nummer 7 (1993), Themenheft: *Der Sound des Alpenraums. Die neue Volksmusik*, S. 46–48
- Nieuwenhuis, A. W. (1907) *Quer durch Borneo. Ergebnisse seiner Reisen in den Jahren 1894, 1896–97 und 1898–1900; Zweiter Teil*. Leiden: E. J. Brill
- Oberli, Thomas, (2000) „Dr. Alois“, *HomeBase – die Personalzeitung der unique Zurich Airport*, Ausgabe 5, Mai-Juni, S. 7
- Odermatt, Urs (1992) *Büchel und Echo. Porträt des Büchelforschers Dr. Alois Bucher*. Radio DRS 1, Sendung ZB, Erstaussstrahlung 12. März 1992, 20 Minuten
- Oehme-Jüngling, Karoline (2014) „Klang und (trans)nationale Identität“, in: Gutsche, Fanny & Karoline Oehme-Jüngling (eds.): *Die „Schweiz“ im Klang. Repräsentation, Konstruktion und Verhandlung (trans)nationaler Identität über akustische Medien*, Basel: Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde, S. 7–22
- Plantenga, Bart (o. J.) *Avant la Voix: Human Experiments with the Yodel*, <http://bartplantenga.weebly.com/avant-la-voix.html> (abgerufen 8. Februar 2017)
- Pugh-Kitingan, Jacqueline (2000) „The Sompoton: Musical Tradition and Change“, *Proceedings of the Borneo Research Council Sixth Biennial International Conference, 10-14 July 2000*, Kuching: Universiti Malaysia Sarawak, S. 597–614
- Sánchez, Yvette; Jurt, Joseph; Ette, Othmar (2007) „Wie klingt die Confoederatio Helvetica?“, *Die Schweiz ist Klang*, Basel: Schwabe, S. 9–13
- Schmid, Heinz (1990) [Ohne Titel] *SonntagsBlick*, 16. September, S. 32–34
- Seiler, Christian (1994) *Verkaufte Volksmusik. Die heikle Gratwanderung der Schweizer Folklore*, Zürich: Weltwoche-ABC
- Sellato, Bernard & Soriente, Antonia (2015) „The Languages and Peoples of the Müller Mountains: A Contribution to the Study of the Origins of Borneo’s Nomads and their Languages“, *Wacana* (Jakarta), 16 (2), Special Issue in Honour of Professor Hein Steinhauer, *From Languages to Cultures in Indonesia II*, eds. S. Moeimam & A. van Engelenhoven, S. 339–354
- Sellato, Bernard (1981) *Enigmatic Alois Bücher [sic]: An Ethnohistorical Reconstruction*. Unpubliziertes Manuskript, 5 Seiten
- Sellato, Bernard (1982) „Kalimantan News“, *Borneo Research Bulletin*, 14 (1), S. 39

- Sellato, Bernard (1994) „The Bukat“, *Nomads of the Borneo Rainforest. The Economics, Politics, and Ideology of Settling Down*, Honolulu: University of Hawai'i Press, S. 18–74
- Sellato, Bernard (2002) *Innermost Borneo. Studies in Dayak Cultures*, Singapore: Singapore University Press / Paris: SevenOrients
- Sellato, Bernard (2007) „Resourceful Children of the Forest. The Kalimantan Punan through the Twentieth Century“, in: Sercombe, Peter G. & Sellato, Bernard (eds.), *Beyond the Green Myth. Borneo's Hunter-Gatherers in the Twenty-First Century*, NIAS Studies in Asian Topics, Nummer 37, Copenhagen: NIAS Press, S. 61–90
- Setyawan, Fajar (2012) <https://zonamerah86.wordpress.com/2012/05/04/satumku-malang-kian-menghilang/> (abgerufen 8. Februar 2017)
- Soundscape Newsletter* (1992) „World Soundscape Project“, Department of Communication, Simon Fraser University, Burnaby, B.C. Nummer 4, September
- Stadler, Martin P. (1976) „Ein Innerschweizer als Forscher auf Borneo“, *Vaterland*, Luzern, 29. Dezember
- Stadler, Martin P. (1977) „Dr. Alois Bucher: „Die Jägernomaden in Borneo lieben mein Jodeln““, *Luzerner Neueste Nachrichten*, Luzern, 10. Januar, S. 9
- Stebler, Heinrich (2009) „Tod von Alois Bucher, Büchelforscher“ [Nachruf], *Schwingen Hornussen Jodeln / Journal des Lutteurs*, 103 (34), 8. September, S. 14
- Steiner, Adolf Alois (o. J.) „Der Missionarische mit dem Alphorn“, *Luzerner Originale*, Luzern: Verlegergemeinschaft Gүүggali Zunft Luzern & Verlag Anzeiger Luzern, S. 172–176
- Thambiah, Shantih (1995) *Culture as Adaptation: Change Among the Bhuket of Sarawak, Malaysia*, Ph.D. Thesis, University of Hull
- Vignau, Charlotte (2009) „On Swissness in Alphorn Performance“. Bulletin: Informationsblatt der Gesellschaft für die Volksmusik in der Schweiz und der Schweizerischen Gesellschaft für Ethnomusikologie 2009, S. 56–70
- Vignau, Charlotte (2013) *Modernity, Complex Societies, and the Alphorn*, Lanham: Lexington Books
- Yampolsky, Philip (1997) *Kalimantan Strings*, Music of Indonesia 13, Folkways, Compact Disc SWF 40429.

Dank

Für persönliche Mitteilungen (mündlich oder per Email) und Anregungen habe ich folgenden Personen zu danken: Raymond Ammann (Sarnen/Luzern), Silvan Baer (Luzern), Brigitte Bachmann-Geiser (Bern), Martin Baier (Hechingen), Christian Betschart (Muotathal), Robert Bösiger (Sissach), John Wolf Brennan (Weggis), Anton Bruhin (Zürich), Theodor Bucher (Vaduz), Alfons Bürgler (Steinen), Marc-Antoine Camp (Luzern), Rolf Cousin (Emmenbrücke), Alvin Curran (Roma), Petra & Georg Eberle (Zürich), Theodora Hangin Bang Donggo (Balikpapan), Al Imfeld sel. (Zürich), Andrea Kammermann (Luzern), Hans Kennel (Baar), Regine Linder (Bern), Res Margot (Bern), Rita Müller-Bucher (Horw), Daniel Reichmuth (Schwyz), Toni Reichmuth (Ibach), Dieter Ringli (Aathal-Seegräben), Bea Schilling (Adliswil), Cyrill Schläpfer (Luzern), Bernard Sellato (Saint-Maximin-la-Sainte-Baume), Helena Simonett (Nashville/Emman), Hans-Jürg Sommer (Oensingen), Heinrich Stebler (Sissach), Hans Steinegger (Schwyz), Martin Vosseler (Basel), Yannick Wey (Brugg/Luzern), Justin Winkler (Basel), Christoph Zimmermann (Bern) sowie allen in Linder & Sellato 2016 erwähnten Informanten. Frau Anna Furrer-Bucher, Dr. Theodor Bucher sel. und Heinrich Stebler danke ich für wesentliche Unterlagen; für die Erlaubnis zur Verwendung von Bildern Roland Gröbli, Margareta Peters, Hans Pfister (GZL), Bernard Sellato und Thomas Studhalter.

Weitere Informationen, Hinweise auf Materialien und Anregungen nehme ich gerne entgegen unter: adrian.linder@gmail.com.

Adrian Linder, geboren 1950, ist pensionierter Ethnologe, Linguist und Theologe. Er hat unter anderem als Pfarrer im Berner Oberland, als Geschäftsführer einer Missionsgesellschaft, als wissenschaftlicher Mitarbeiter der Eidgenössischen Ausländerkommission sowie als Konsulent und Forscher in Borneo und Westjava (Indonesien) gearbeitet. Gegenwärtig befasst er sich mit Kunsthandwerk und Politik in Nordkalimantan, spielt Bass in Tessiner und Mixoxer Volksmusikgruppen und freut sich an seinem ersten Enkel.

100 Jahre Appenzell Innerrhoder Tanzmusikantenverband 1916–2016

Joe Manser, Appenzell

Der Verband dürfte wohl schweizweit die einzige volksmusikalische Vereinigung sein, welche Tanzmusikanten gewerkschaftlich zusammenschliesst: Ein Unikum, dessen Gründung und Notwendigkeit nur verstanden werden kann, wenn man sich mit der Geschichte der Appenzeller Tanzmusik und der Situation der Tanzmusikanten zu Beginn des 20. Jahrhunderts befasst.



Anfängliche Hauptaufgabe der im Jahre 1916 gegründeten «Vereinigung Appenzell-I.Rh. Musikanten» war es, sich für die gerechte Entlohnung der Musikanten einzusetzen und Spiellöhne einheitlich zu regeln. Diese gewerkschaftlichen Tätigkeiten wurden bis zum Jahre 1927 auf Sparflamme betrieben; 1928 kam es zum Streit mit den Wirten (Musikantenstreik), wobei es für den Vorstand harte Verhandlungsarbeit gab. Neue Lohntarife wurden in den Jahren 1928, 1933 und 1945 festgelegt, danach distanzierte sich der «Appenzell-Innerrhodische Tanzmusikantenverband» (Bezeichnung seit 1962) von Lohnvorschriften und wandte sich vor allem gesellschaftlichen Belangen zu.

Im Jahre 1980 zählte der Verband 34 Mitglieder, aktuell sind es deren 106. Dem Tanzmusikantenverband gehört somit der Grossteil der Innerrhoder Musikantinnen und –Musikanten an, welche regelmässig ein in der heutigen Appenzellermusik übliches Instrument spielen. Die Mitgliedschaft im Verband unterstützt die gegenseitige Kontaktpflege, was den Austausch von Musikanten und Aushilfen in Notsituationen wesentlich erleichtert. Das hundertjährige Jubiläum des Tanzmusikantenverbandes bildete den Ausgangspunkt für das Buch «Innerrhoder Tanzmusik», verfasst von Joe Manser. In diesem Werk wird die Vereinschronik aufgearbeitet und in Kontext zur Geschichte von Tanzmusik, Tanzlust und Tanzverboten seit dem 16. Jahrhundert gestellt. Im Folgenden werden ein paar Auszüge aus dieser Chronik des Tanzmusikantenverbandes dargelegt.

Gründungsjahr 1916



Der bekannte Musiker, Dirigent und Komponist Anton Moser war Vereinskassier.

Mitten im Ersten Weltkrieg, in wirtschaftlich, politisch und gesellschaftlich äusserst schwierigen Zeiten, in denen es an Geld allenthalben mangelte, wurde am 16. September 1916 die «Vereinigung Appenzell I.-Rh. Musikanten» gegründet. So ist es verständlich, dass dabei Formulierungen zur «Besserstellung sämtlicher Tanzmusiker» im Vordergrund standen, ebenso das Anliegen, Spielaufträge ausschliesslich den Appenzeller Musikanten zuzuhalten und auswärtige Konkurrenz möglichst auszuschalten. Zur «Initiativ-Versammlung» hatten sich 21 Mann eingefunden. Erster Präsident war Johann Josef Inauen, Weissbadstrasse, als Kassier zeichnete Ratsherr Anton Moser aus Appenzell. Eigentliche «Statuten» gab es nicht, sondern man kre-

ierte ein Reglement zur Entlohnung der Spielmannen, verbunden mit einer Bussenordnung für fehlbare Mitglieder.



Gründungspräsident Josef Inauen «Földesseff» spielte Geige, wurde aber als Jodler bekannt.



Auch der Hackbrettler und Geigenspieler Josef Peterer «Gehrseff» sen. gehörte zu den Gründungsmitgliedern.

Spielmannenauftritte und Tanzanlässe vor 100 Jahren

Die ehemals erlaubten drei öffentlichen Tanztage, «Restage» genannt, können etwa gleich gesetzt werden mit «allgemeine Freinächte». Als solche galten seit Mitte des 19. Jahrhunderts der Fasnachtsdienstag, die Narrengemeinde (ursprünglich Montag nach der Landsgemeinde, ab etwa 1890 eine Woche später) und das Gesellenschiessen. Ufmache an Restagen war «Nebensache», das Hauptgewicht lag ganz klar beim Tanzen. Dieses begann schon um ein oder zwei Uhr am Nachmittag, die Polizeistunde war vorerst auf zehn, später auf elf Uhr nachts angesetzt.

War's das: Narrengemeinde, Gesellenschiessen, Fas-

nachtsdienstag? Pro Jahr sollten also nur drei Restage genügen? Zusätzlich noch Tanz an der Kilbi und *Alpstobede*? Derart wenige Anlässe wollen nicht recht zum tanzlustigen Innerrhoder Völklein passen. So war man halt erfinderisch und schuf sich durch das Hintertürchen zahlreiche weitere Tanzgelegenheiten bei «musikalischer Unterhaltung» oder anlässlich von Sauseraabend, *Kafichreenzli*, *Spini*, Vereinsmahl («Schmäuse») und als «Ball in geschlossener Gesellschaft». Bei all diesen Veranstaltungen nutzte man die Gunst der Stunde und frönte der Tanzlust.

Gewerkschaftliches: Musikantenstreik 1928

Der Fasnachtsdienstag als Restag war einer der wichtigsten Anlässe für die Spielmannen: An diesem Tag konnten sie selbst die Tanzbündel (Eintrittsabzeichen) verkaufen, was ihnen jeweils eine überdurchschnittlich hohe Gage bescherte. Die Wirte sahen, dass ihnen eine wichtige Einnahme entging und wollten darum das System ändern, nämlich selbst das Tanzgeld einziehen statt das grosse Geschäft den Tanzmusikanten überlassen. Die Spielmannen wollten auf diese Forderung keinesfalls eintreten und keine weiteren Verhandlungen führen und entschieden: «Es ist ab sofort bis auf weiteres über alle dem Wirteverein angehörenden Lokale der Streik zu verhängen.» An den Fasnachtstagen war trotz Streik überall Tanz: Im «Hecht» spielte am Schmutzigen Donnerstag eine «Jazz-Band Musik»; am Maskenball im Kurhaus «Weissbad» die bekannte «Jazz-Band Brunner». Aber auch hiesige Spielmannen, die nicht Mitglied im Musikantenverband waren (sogenannte «Wilde») füllten die Lücken. So bekamen die Appenzeller Verbands-Tanzmusikanten deutlich zu spüren, dass Fasnacht und Tanz auch ohne sie möglich waren. Ausserdem machte sich das Volk über all diese Vorkommnisse in der Fasnachtszeitung wie auch am Umzug von Ende Februar 1928 lustig.

Nach der Fasnacht bahnte sich eine Einigung an. Der Musikantenverband trat auf die Vorschläge der Wirte ein und akzeptierte das neue Lohnsystem.

Vom Spielmannenball zum «Steffele im Hof»

An der Hauptversammlung vom 15. November 1949 wurde beschlossen, am *Steffistag* (26. Dezember) gleichen Jahres eine Unterhaltung im «Löwen» durchzuführen. Für Damen legte man einen Eintrittspreis von 80 Rappen, für Herren von 1.10 Franken fest. Bei diesem Tanzmusikantenball erklang auch «alte Musik», es wurde viel getanzt, die Spielmannen traten in bunter Reihenfolge auf. Dieser allseits befriedigende Anlass gehörte künftig zu den festen und regelmässigen Vereinsaktivitäten. Tanzen war



Innerrhoder Musikanten bei einem Auftritt in Originalbesetzung mit zwei Geigen, Hackbrett, Cello, Streichbass: (Allesamt Mitglieder im Tanzmusikantenverband, um 1920):

Bassgeige: Otto Steuble, Freudenberg, später Rest. Post Appenzell

Cello: Josef Fritsche, Hirschberg, später Rosengarten Appenzell

Geige: Emil Inauen, Tribern Schwende

Geige: Franzsepp Inauen, Steinegg, später Unterrain Appenzell

Hackbrett: Arnold Schnider, Tribern Weissbad

allseits begehrt und erwünscht, denn nach der Advents-Tanzpause sehnte sich das tanzlustige Volk ebenso wie der spielfreudige Musikant nach einer zünftigen *Losi*.



Musikantenball 1968 im Hotel Löwen Appenzell mit stets wechselnden Formationen:

Beat Streule, Alois Dobler, Sepp Huber, Albert Knechtle.

Josef Peterer, Josef Dobler «Hornsepp», Beat Streule, Franz Manser «Baazli». (Fotos: Emil Grubenmann)

Der bis 1996 regelmässig durchgeführte «Tanzmusikantenball» wird seit 1998 weitergeführt als «Steffele im Hof» (Weissbad), eine Nachmittagsunterhaltung jeweils am 26. Dezember mit zwei Formationen. Neu ins Leben gerufen wurde im Jahre 1999 der «Appezöllemusig Marathon uf de Ebenalp», eine öffentliche Veranstaltung von Freitagabend bis Sonntagvesper jährlich im Monat Mai.

Diese beiden Anlässe stehen dem Tanzmusikantenverband als Organisator gut an, denn an beiden Veranstaltungen wird auch getanzt – und schliesslich machen noch heute die Appenzeller Musikanten ja dann am liebsten auf, wenn getanzt werden kann.

Gesellschaftliche Anlässe

Nach 1945 war die gewerkschaftliche Phase des Tanzmusikantenverbandes vorbei. Im Zweijahresturnus führte man Ausflüge durch, anfänglich während zwei, später an einem Tag, und ganz zuletzt verkamen sie zu einem blossen Abendhock bei gemüthlicher Stimmung mit viel Musik und Tanz. Fotos von Vereinsausflügen belegen, dass das gesellschaftliche Element stets stark gepflegt wird, und dass an solchen Anlässen grundsätzlich die Tracht getragen wird.



Ausflug 1956, Musizieren im Schlösschen Wörth: Jock Alder, Johann Fuchs, Franzsepp Inauen, Albert Knechtle, Josef Dobler «Hornsepp»

Ausflug 1960: Die Musikanten mit ihren Frauen und «Schätzen» erscheinen fast vollzählig in der Tracht: Franz Signer, Franz Wild, Jakob Alder, Josef Dobler, Franz Manser und Emil Manser (hinten), Mina und Johann Fuchs, Karl Dörig (hinten), Josef Peterer mit Frau, dahinter Albert Räss, Albert Knechtle (ganz rechts).

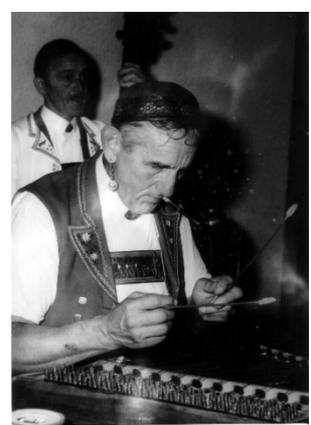


Ausflug 2001 nach Deutschland. Im Gegensatz zu früher sind nun auch Frauen dabei, die selbst Mitglieder im Verband sind.

Mitgliederbewegung

Zur Gründungsversammlung im Jahre 1916 hatten sich 21 Spielmannen zusammengefunden. 1980 lag der Mitgliederbestand bei 34, 2004 waren es 84, im Jahre 2007 wurde die Hundertergrenze und 2013 der Höchststand mit 110 Mitgliedern erreicht. Bis um 1960 waren die Hauptversammlungen spärlich besucht, im Durchschnitt war etwa ein Dutzend Mitglieder anwesend. Die Teilnahme besserte sich 1972 (27 Musikanten), nach 1980 waren es generell um die dreissig. Aktuell wird die Hauptversammlung von etwa der Hälfte aller Mitglieder besucht. Im Anhang zum Buch «Innerrhoder Tanzmusik» findet sich ein Verzeichnis sämtlicher Mitglieder des Musikantenverbandes: Es waren insgesamt 233 (212 Männer, 21 Frauen). 15 verschiedene Präsidenten leiteten während eines Jahrhunderts die Geschicke des Vereins.

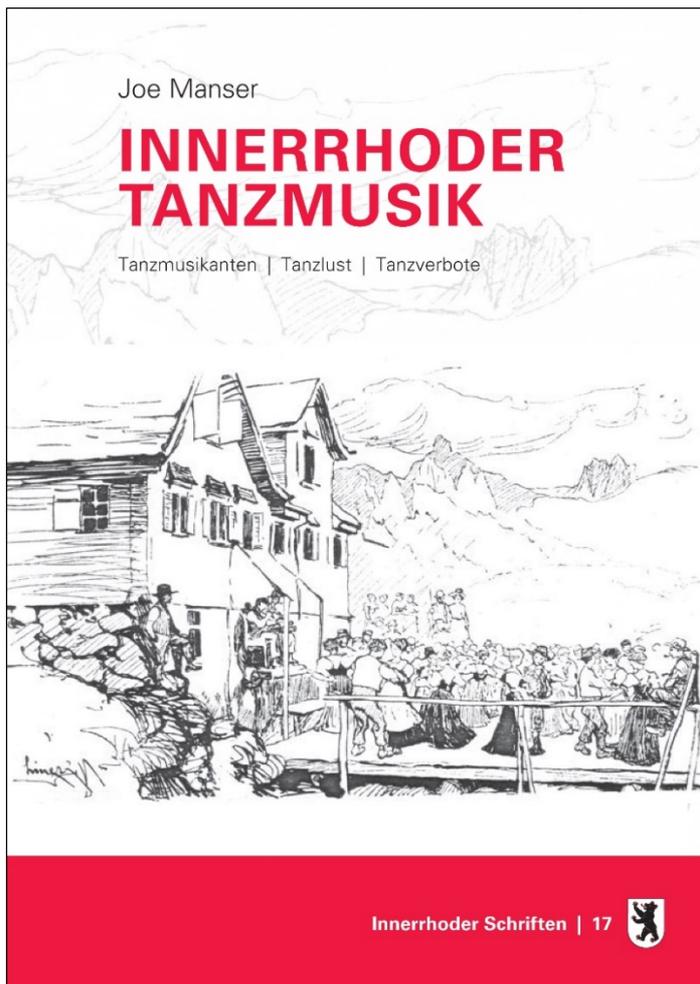
Es ist eine Seltenheit und gilt als Ehrerweisung, wenn im Innerrhoder Tanzmusikantenverband auch Ausserkantonale als Mitglied aufgenommen werden. Das war der Fall bei Emil Fürstenauer, Gais (Aufnahme 1936), Jakob Alder, Hundwil (1949) und Emil Roth, Bühler (1960). Grund dafür war stets – und auch Voraussetzung –, dass diese «Auswärtigen» regelmässig mit Innerrhodern zusammen aufmachten.



Die drei Ausserkantonalen als Mitglieder im Innerrhoder Tanzmusikantenverband: Emil Fürstenauer, Alders Jock, Emil Roth.

Innerrhoder Tanzmusik

Zum Jubiläum des hundertjährigen Tanzmusikantenverbandes erschien in der Reihe der Innerrhoder Schriften als Band 17 eine umfassende Gesamtschau unter dem Titel «Innerrhoder Tanzmusik»; Autor ist Joe Manser, selbst Mitglied im Tanzmusikantenverband. In diesem Werk wird offensichtlich, dass sich die als «Appenzellermusik» bezeichnete Tanzmusik in Innerrhoden entwickelte, von welchen äusseren Einflüssen sie mitgeprägt und wie sie zur eigenständigsten Volksmusik der Schweiz wurde. Der Leser erfährt von den eigentümlichen und typischen Klang- und Charaktermerkmalen, der Instrumentierung, der gekonnten Spieltechnik des Geigerspielers mit dem merkwürdigen *Zick* (Art und Weise, wie die Töne gespielt werden) oder heute vermehrt mit dem typischen *Zoog* des Handorgelspielers.



Im Buchhandel erhältlich: ISBN 978-3-9524583-0-3 oder unter www.tanzmusikanten-appenzell.ch

Es ist zu lesen von Tanzgelegenheiten bereits im 16. Jahrhundert bzw. von deren Verboten, von der strengen Gesetzgebung betreffend Aufmachen und Tanzen bis über die Mitte des 20. Jahrhunderts. In diesem Werk sind auch diverse Themen enthalten, welche bislang noch nie in dieser Form zur Sprache kamen. So findet man unter dem Titel «Spielmannenlöhne und Musikantenalltag» Informationen zu den Gagen von früher bis heute, und man vernimmt, welche Konkurrenz den Appenzeller Musikanten seit Ende des ersten Weltkriegs entgegen wehte. Im Kapitel «Tanzmusikantenrepertoire, Spielpraxis und Stückarten» erhält der Leser Einsicht in das, was in der Appenzellermusik hauptsächlich zählt und sie zu dem macht, was heute als unverkennbares Markenzeichen gilt. Man erfährt, wie sich das Instrumentarium und das Repertoire änderte, zusammengefasst: wie und wohin sich die Appenzellermusik in all den Jahrhunderten, aber speziell in jüngster Zeit entwickelte. Das Buch vermittelt auch eine aktuelle Gesamtübersicht zu allen Appenzell Innerrhoder Formationen und beweist, dass es an Nachwuchsmusikantinnen und -musikanten keineswegs fehlt. Eine überaus reiche Bebilderung (über 300 Dokumente und Notenaufnahmen) gibt dem Werk eine besondere Note und unterstützt den Fliesstext auf spannende und lebendige Art.

Nachwuchs mit urchigen Namen

Die zahlreichen Jungformationen aus Innerrhoden bezeichnen sich gerne mit urtypischen Ausdrücken: Badeieli, Dewiisli, Dibi-Däbi, Edelstee, Edelweiss, Enzian, Fidereiti (Streichmusik in Originalbesetzung), Flickflauder, Fidibus, Gelerettli (Hackbrett-Trio), Helewie, Holdrioo, Höttefüür, Hungsügl, Khörig, Laubzöcheli, Lendauei, Marwees, Meiestüüber, Rond ond schlääzig, Sondewend, Sönnig glege, Sonnwendlig, Sterölleli, Steroose, Tannschössli (seit 2013 «Alpste»), Viööli, Weissbad, Zytlose. Beispielhaft für die zahlreichen Nachwuchsformationen folgen deren vier im Bild: Sonnwendlig, Vielsaitig, Familienkapelle Gätzi-Wettstein, Strichmusig Dörig. Natürlich tragen alle Mitspielenden mit Stolz die Tracht.



Kapelle Sonnwendig



Streichmusik Vielsaitig



Familienkapelle Gätzi-Wettstein



Streichmusig Dörig (Foto: Albert Manser)

Innerrhoder Formationen heute

Im Buch «Innerrhoder Tanzmusik» ist eine Bildergalerie mit über 30 Appenzeller Formationen aus Innerrhoden (inkl. Personen- und Detailangaben) abgedruckt. Als Beispiele folgen hier vier Bilder: Die älteste Formation (Warthbuebe, gegründet 1965) und die jüngst gegründete (Rondom, 2015), des Weiteren die Strichmusig Neff (Originalbesetzung) und Strichmusig Alperösli (original zu viert):



Warthbuebe (Foto: Urs Baumann)



Kapelle Rondom



Streichmusik Neff



Streichmusik Alperösli Weissbad

Voll im Schuss

Die folgende Übersicht verdeutlicht die Zahlen von Musikanten und Formationen während der letzten hundert Jahre in Appenzell Innerrhoden und Ausserrhoden. Daraus wird ersichtlich, dass vor 50 Jahren in Innerrhoden nur sehr Wenige die Appenzellermusik pflegten, in Ausserrhoden waren es leicht mehr. Aktuell – 2016 – ändert sich dieses Bild aber frappant: Das kleine Innerrhoden (16'000 Einwohner) überholt das grössere Ausserrhoden (55'000 Einwohner), was Appenzeller Formationen bzw. Musikantinnen/Musikanten anbelangt. Dieses Ungleichgewicht zeigt sich auch bei Nachwuchsmusikanten bzw. -formationen der beiden Kantone:

	1916	1966	2016
Mitglieder im Innerrhoder Tanzmusikantenverband	21	25	106
Anzahl Appenzellermusikanten in Innerrhoder Formationen	ca. 30	ca. 25 4 Formationen	ca. 135 35 Formationen
Anzahl Appenzellermusikanten in Ausserrhoder Formationen		ca. 35 6 Formationen	ca. 45 18 Formationen
Nachwuchs: Jungmusikanten in Innerrhoder Formationen			44 14 Formationen
Nachwuchs: Jungmusikanten in Ausserrhoder Formationen			ca. 20 6 Formationen

(Die Daten für das Jahr 1966 stammen aus dem Heft «Appenzeller Volksmusik» von 1967)

Auffällig ist, dass die «Original-Besetzungen» (zwei Geigen, Hackbrett, Cello, Streichbass) zahlenmässig unterdessen in der Minderheit sind, heute vorwiegend konzertant aufspielen und die Tanzmusik anderen Gruppierungen überlassen. Diese sind heute meist mit Handorgel bestückt, oft in Verbindung mit dem Klavier, und gelegentlich fehlt gar das Hackbrett, welches als das typische Instrument der Appenzellermusik erkannt wird. Etliche «neu-instrumentierte» Innerrhoder Formationen spielen denn auch nicht mehr ausschliesslich ein Appenzeller Repertoire, sondern kennen sich zusätzlich aus in Stimungs- und Schlagermusik und verstehen es bestens, ein junges Tanzpublikum zu gewinnen.

Dank der Musikschulen verfügt das Appenzellerland heute über gut ausgebildete Musikantinnen und Musikanten, welche zu einem grossen Teil das Erlernete in Volksmusikformationen umsetzen und damit

der Appenzellermusik einen professionellen Anstrich geben. Einige wenige haben auf ihren Instrumenten gar die Lehr- und Konzertausbildung abgeschlossen. Auch der Zugang zum Notenmaterial aus längst vergangenen Zeiten ist in den letzten zwei Jahrzehnten einfacher geworden. Sammlungen von Altmeistern der Appenzellermusik werden heute nicht mehr als Familienschatz gehortet, sondern stehen für Forschung, Dokumentation und Wiederbelebung weitgehend zur Verfügung. Dies ist mit Sicherheit auch das Verdienst des Zentrums für Appenzellische Volksmusik (seit 2015 Roothuus Gonten) dessen Aufbau auch vom Innerrhoder Tanzmusikantenverband finanziell mitunterstützt wurde.

Immer noch sind nur sehr wenige Innerrhoder Spielmannen (Frauen gar keine) vollzeitberuflich Tanzmusikanten. Wohl haben sich einige ganz der musikalischen Tätigkeit verschrieben, leisten aber Teilzeitarbeit an Musikschulen, in der Musikvermittlung und im Instrumentenbau. Auch das Komponieren neuer Appenzellerstücke wird wieder vermehrt gepflegt. Neue Stücke werden selten im Stile der Altmeister, sondern auf eine neue Art in Noten gesetzt, gespielt und veröffentlicht, zudem werden auch oft und gerne Elemente aus anderen Musikstilrichtungen übernommen. Dies gibt der Appenzellermusik neuen Schub und demonstriert, dass sie lebt und sich weiterentwickelt. So kann als Fazit aus aktueller Sicht festgehalten werden: Die Appenzellermusik ist ein Erfolgsmodell. Weit über die Landesgrenzen hinaus hat sie einen hohen Bekanntheitsgrad. Sie setzt sich klar von den übrigen Stilrichtungen der Schweizer Volksmusik ab und ist deshalb einzigartig. Wer von der Blütezeit der Jahre 1892 bis 1913 spricht, muss zwingend auch die Jetztzeit nennen: Noch nie war Appenzellermusik so ausgeprägt, vielseitig und lebendig anzutreffen wie heute.

Doppel-CD zum Jubiläum

Über dreissig Formationen mit Mitgliedern des Innerrhoder Tanzmusikantenverbandes präsentieren auf der Doppel-CD «Apezzölle-Musig» die Vielseitigkeit der Tanz- und Konzertmusik des Appenzellerlandes und beweisen damit einerseits die Dynamik des Verbandes, andererseits die Lebendigkeit der Appenzellermusik. Der Hörer erlebt neben (original) Streichmusik auch Interpretationen mit Handorgel und Hackbrett, danebst sogar eine gesangliche Einlage von einem Adhoc-Chörli des Vereins.

Bestellung der Doppel-CD «Apezzölle-Musig» (CHF 30.–) sowie des Buches «Innerrhoder Tanzmusik» (300 Seiten, reich bebildert, CHF 48.–) sowie weitere Infos (z.B. Detailangaben zu den Innerrhoder Formationen und Rückblick auf die Jubiläumsausstellung im Roothuus Gonten Juni bis August 2016 zur «Geschichte der Tanzmusik in Appenzell Innerrhoden»):

www.tanzmusikanten-appenzell.ch.

Fotos ohne Urheberangaben: Archiv des Tanzmusikantenverbandes und Roothuus Gonten.

Joe Manser-Sutter wurde 1945 in Appenzell geboren und schloss 1969 an der Universität Zürich das Studium als Sekundarlehrer ab. Bis 2005 unterrichtete er an der Sekundarschule Appenzell vor allem Sprachen, Geschichte, Informatik und Musik. Er spielt Klavier, Violine und Streichbass, war Tanzmusikant von 1963 bis 1989 und ist Mitglied im Innerrhoder Tanzmusikantenverband. Von 2003 bis 2012 war Joe Manser Geschäftsführer des Zentrums für Appenzellische Volksmusik (Roothuus Gonten). Er verfasste mehrere Publikationen zur Appenzellischen Volksmusik und zum Innerrhoder Dialekt.

Der Naturjodel rund um den Säntis

Barbara Betschart

Schon lange vor der Gründung des „ROOTHUUS GONTEN, Zentrum für Appenzeller und Toggenburger Volksmusik“ wurden da und dort Naturjodel aus der Ostschweiz gesammelt und auch notiert. Dieses Sammelgut wurde stetig erweitert und kann nun im ROOTHUUS GONTEN zu einem grossen Teil eingesehen werden. Ein Ausschnitt dieser Sammlung ist auf der Homepage online verfügbar.

Naturjodelsammlung

Den Anstoss für diese Arbeit gab Joe Manser, seiner Zeit Leiter des ROOTHUUS GONTEN. Während langer Zeit hat er in Zusammenarbeit mit Erwin Sager und Noldi Alder eine grosse Zahl Naturjodel gesammelt, notiert und editiert. Während den letzten zwei Jahren hat sich diese Arbeitsgruppe verändert und besteht nun aus Nadja Räss, Erwin Sager, Willi Valotti und Barbara Betschart. Ziel dieser immensen Sammlung war es immer, sie der Öffentlichkeit, und natürlich vor allem den aktiven Jodlerinnen und Jodlern, zugänglich zu machen. Ein erstes Etappenziel konnte im Jahre 2016 verwirklicht werden.

Die veröffentlichten Naturjodel sind lediglich ein kleiner Teil einer umfangreichen Sammlung, welche in jahrelanger Arbeit zusammengetragen wurde. Bei der Auswahl wurde darauf geachtet, dass mindestens ein Teil folgender Auswahlkriterien erfüllt ist:

- Der Naturjodel ist frei von Urheberrechten
- Der Naturjodel wird heute nicht mehr in dieser Form gesungen
- Der Naturjodel weist eine originelle Vokalisation auf
- Der Naturjodel wird in einer klangvielfältigen Stimmgebung gesungen

Die Melodien sind notiert, mit Vokalisation und Zusatzinformationen versehen auf der Homepage des ROOTHUUS GONTEN aufgeschaltet („Archiv/Kataloge; Naturjodel rund um den Säntis“). Die verwendeten Vokalisationen umfassen eine Vielzahl von Farben, die nicht in unserem Alphabet vorkommen. Daher ist die notierte Vokalisation, aber auch die Notenfassung lediglich eine Annäherung.



Arbeitsgruppe Naturjodel: Willi Valotti, Nadja Räss, Erwin Sager

Zur besseren Lesbarkeit wurde auf die phonetische Schreibweise verzichtet. Das Hörbeispiel soll mehr Aufschluss geben und das Erlernen der Naturjodel unterstützen.

Diese Arbeit soll dazu dienen, dass vermehrt wieder alte Naturjodel gesungen werden und man sich beim Einstudieren intensiv mit der Interpretation unserer Vorfahren, welche oftmals sehr viel farbiger und vielfältiger war, auseinandersetzen kann. Bei der Auswahl der Aufnahmen wurde darauf geachtet, eine möglichst ursprüngliche Variante zu wählen. Verdankens-

wertweise durften wir auch private Archivaufnahmen aufschalten; grösstenteils handelt es sich hier um Schellackplatten-Aufnahmen.

Allgemeine Infos zum Jodeln

Beim Jodeln in der Schweiz unterscheidet man zwei Gattungen: der Naturjodel und das Jodellied.

Naturjodel sind textlose, auf Silben gesungene Melodien. Jodellieder sind Strophenlieder mit einem gejodelten Refrain. Der Naturjodel und das Jodellied werden in verschiedenen Besetzungen dargeboten und teilweise instrumental begleitet.

Naturjodel unterscheiden sich von Region zu Region und sind beeinflusst vom Dialekt. Dies wirkt sich auf die Vokalisation und die Klanggebung aus. Die Benennung der Naturjodel ist regional unterschiedlich. Heute hat der Naturjodel meist drei oder mehr Teile. Ursprünglich waren ein- oder zweiteilige die Regel. Sie hatten die Aufgabe zu unterhalten, am Tisch im Wirtshaus, beim Arbeiten, an der Viehschau, unterwegs bei der Alpfahrt und bei vielen weiteren Gelegenheiten. Mit der Tonträgerindustrie, aber auch mit den Wettvorträgen an Jodlerfesten wuchs das Bedürfnis nach längeren Jodelmelodien. Die meisten Naturjodel haben weder Komponisten noch Titel. Erst in neuer Zeit geben sich Urheber zu erkennen, und für den Schutz der Urheberrechte müssen sie Titel erfinden. Öfter spricht man stattdessen von Merkmalen („De Höch“), vom Sänger („Em Ernst sis“), vom Zweck („Öberefahrzäuerli“), vom Ort („De Lutewiler“). Die gleiche Melodie kann je nach Interpret auch einen anderen Namen tragen.

Diese Informationen sollen auch dem Nichtjodler einen Zugang zum Gesang rund um den Säntis ermöglichen. Den Mitgliedern der Arbeitsgruppe ist es ein wichtiges Anliegen, dass diese publizierten Informationen nicht abschliessend und einzig richtig sind, sondern lediglich eine von vielen Möglichkeiten widerspiegeln.

Ruggusseli, Zäuerli und Jodel

Naturjodel unterscheiden sich von Region zu Region, oft gar von Dorf zu Dorf und sind beeinflusst vom Dialekt. Dies wirkt sich auf die Vokalisation und die Klanggebung aus. Die Benennung der Naturjodel ist regional unterschiedlich.

Genauso verhält es sich auch mit den Naturjodel in der Region rund um den Säntis. Sie sind zwar miteinander verwandt, unterscheiden sich jedoch durch bestimmte Merkmale klar voneinander. Sie werden hauptsächlich vokal, aber gerne auch instrumental dargeboten.

Im Kanton Appenzell Innerrhoden bezeichnet man den Naturjodel als **“Ruggusseli”**. Diesem hört man die nasale Färbung des Innerrhoder Dialekts an. Auch war die Vokalisation zuweilen sehr vielfältig. Man hörte zum Beispiel “jobeli, trali jo, dido”. Noch vor 100 Jahren gab es sehr viel mehr Frauen, welche das Ruggusseli zu singen pflegten (“Heemetklang us Innerrhoden”, Johann Manser). Im Innerrhodischen wird auch mit mehr Vibrato gesungen als dies andernorts der Fall ist.



Jodelgruppe vor dem Roothus Gonten

Im Kanton Appenzell Ausserrhoden nennt man den Naturjodel **“Zäuerli”**. Dieses Wort stammt vom Altgermanischen Wort “Zaur”, welches “Ruf” oder “Schrei” bedeutet. Die Charakteristik ist ähnlich wie jene der Ruggusseli, also ruhig und eher melancholisch.

Im Ausserrhodischen kennt man zudem das Chlausezäuerli. Dieses weist zuweilen tänzerischen Charakter auf und wird von Chlausechuppel am Neuen und Alten Silvester (31. Dezember/ 13. Januar) gesungen. Mehr über diesen Brauch, der im Appenzeller Hinterland gepflegt wird erfährt man unter Urnäsch Tourismus (www.appenzellerland.ch).

Im Toggenburg, welches zum Kanton St. Gallen gehört, spricht man in der Tätigkeit des Jodelns von **„johle“**. Die Naturjodel im Toggenburg haben oft einen Tonumfang von bis zu zwei Oktaven und werden gerne höher angestimmt als jene im Appenzellischen. Auch ist die Stimmgebung eher eine rufende. Die einzelnen Teile können von ruhigem bis hin zu tänzigem Charakter sein. In *„Der Toggenburger Naturjodel“* schreibt Jakob Waespe: «Die Vokalisation in den hohen Lagen (Kopfstimme) sind: trü – lü – u – ti - ju und la – ja – ho – lo – djam – a in den untern Lagen (Bruststimme).»¹

Alle drei Regionen haben gemein, dass man den Naturjodel auch mit Senntumschellen oder Talerbecken begleitet. Wird ein Naturjodel in einer Gruppe gesungen, beginnt meist ein Vorsänger und nacheinander setzen die zweite und dann die weiteren Begleitstimmen ein. Es kann vorkommen, dass identische Melodien in allen drei Regionen gesungen werden, diese sich aber in ihrer Interpretation unterscheiden. Das zeigt, dass die Musik keine Grenzen kennt, sondern mit ihren Interpreten wandert.

Zukunftsmusik

Eine Erkenntnis aus der Arbeit mit diesen wunderschönen Melodien ist, dass es nie möglich, aber auch nicht nötig sein wird, alle Naturjodel online zu veröffentlichen. Viele der Melodien sind miteinander verwandt, werden bereits schon viel gesungen und sollen sich auch auf dem mündlichen Weg verbreiten. Doch gibt es unter der riesigen Sammlung Melodien, welche vergessen sind und durch eine solche Arbeit wieder ins Repertoire



Naturjodelstobede im Roothuus

aufgenommen werden können. Für einen weiteren Schritt werden Jodler aus der Region aufgerufen, die Sammlung einzusehen und daraus Melodien auszuwählen, welche nicht mehr so verbreitet sind. Die Arbeitsgruppe wird sich dieser Vorschläge annehmen und anschliessend weitere Jodel online schalten. Auch in anderen Regionen der Schweiz ist es übrigens gebräuchlich, Naturjodel zu sammeln und zu notieren, zum Beispiel von der Unterwaldner Jodlervereinigung (www.naturjodler.ch).

Naturjodel-Archiv-Stobede / Datenbank

Um eine Gelegenheit zu bieten, diese alten Melodien zu singen und sie damit zu neuem Leben zu erwecken, veranstaltete das ROTHUUS GONTEN am 21. Oktober 2016 eine Naturjodel-Archiv-Stobede. An diesem Abend hat die Arbeitsgruppe vorgängig den Anwesenden unser Noten-Archiv gezeigt, etwas zu den alten Aufnahmen gesagt und erklärt, wie die umfangreiche Datenbank für den Anwender funktioniert. Die ganze Sammlung mit rund 3'500 Naturjodelteilen ist öffentlich zugänglich, eine Anmeldung wird jedoch erwünscht. Dass der Naturjodel rund um den Säntis lebt, vielfältig und farbig ist, bewiesen die weit über 70 anwesenden Jodlerinnen und Jodler an diesem Abend auf eindruckliche Weise. Es war selbstverständlich, zusammen zu zauren, ruggusselen und johlen. Welcher Jodel aus einer der drei Regionen ein Vorjodler auch immer anstimmte, alle Jodlerinnen und Jodler unterstützten und beflügelten sich gegenseitig und liessen unsere Stube wunderbar schwingen und klingen!

¹ „Instruktionen zum Toggenburger Naturjodel von Jakob Waespe“, Einzelblatt aus dem Nachlass; im Besitz von Willi Valotti.

Wir alle, sowohl das ROOTHUUS GONTEN als auch Naturjodlerinnen/Naturjodler und die Naturjodelvereinigung haben das gleiche Ziel, nämlich die alten Melodien der Nachwelt zu erhalten. In diesem Sinne freuen wir uns auf viele interessante, spannende und klingende Begegnungen im ROOTHUUS GONTEN!

The screenshot shows the website interface for ROOTHUUS GONTEN. At the top left is the logo, a red stylized figure with a white circle. To its right is the text 'ROOTHUUS GONTEN Zentrum für Appenzeller und Toggenburger Volksmusik'. A search bar contains 'Suchen ...'. Below the logo is a navigation menu with links: 'Sitzung', 'Gönnerverein', 'Team', 'Kontakt', 'Anfahrt', 'Newsletter', 'Links'. On the left side, there is a vertical menu with categories: 'AKTUELL', 'VERANSTALTUNGEN', 'ÜBER UNS', 'FORSCHUNG', 'DIENSTLEISTUNGEN', 'ARCHIV/KATALOGE' (with sub-links: Nachlassverzeichnis, Bücherverzeichnis, Notenverzeichnis, Tonträgerverzeichnis, Komponisten/Musikanten, Bilderverzeichnis, Archiv Publikationen, Naturjodel rund um den Säntis), 'SHOP', 'APPENZELISCHE VOLKSMUSIK', and 'DOWNLOADS'. The main content area is titled 'ARCHIV/KATALOGE > Naturjodel rund um den Säntis'. Below this is the heading 'Naturjodel rund um den Säntis' and a section 'Allgemeine Infos zum Jodeln'. The text describes the characteristics of nature jodeling in Switzerland. Below the text is a search bar with '10' and 'Zeilen pro Seite anzeigen'. A table lists various jodel songs with columns for 'Region', 'Titel', 'Audio', 'Noten', and 'Nr.'. The table contains 10 rows of data. At the bottom of the table, it says 'Zeilen 1 bis 10 von 22 Zeilen' and navigation arrows 'Zurück Vorwärts'.

Region	Titel	Audio	Noten	Nr
AR/AI	Schwägalp - Zäuerli	▶	pdf	8.10
AI	e paar Sennische	▶	pdf	13.10
AR/AI/Toggenburg	de Wildhuser	▶	pdf	44.10
AI	Gruess von Brülisau	▶	pdf	61.10
AR/AI/Toggenburg	Sennele hoa ho	▶	pdf	198.10
AR/AI	e paar Zeuerli	▶	pdf	330.10
AI	Appenzeller Zeuerli	▶	pdf	374.10
AR/AI	Vor der Alphütte	▶	pdf	531.10
AR	Bi ös im Appenzellerland	▶	pdf	538.10
AR	Schwäberg -Zäuerli	▶	pdf	797.10

ROOTHUUS GONTEN, Dorfstr. 36, Postfach 5, 9108 CH-Gonten
 Telefon +41 (0)71 794 13 30, www.roothuus-gonten.ch, info@roothuus-gonten.ch

Konzerthinweis

Orchester Musikkollegium Winterthur am 2. Juni 2017
19.30 Uhr im Stadthaus Winterthur

Einführung durch den Komponisten Alfred Felder um 18.45 Uhr

Alfred Felder: "TÄNZ"

Imaginäre Schweizer Volksmusik für Orchester komponiert 2016/2017 - Uraufführung
 Auftragswerk des Allegro-Freundeskreises Musikkollegium Winterthur

Der Komponist zu seinem Werk: Volksmusik steht in einem besonderen Verhältnis zur Heimat und Tradition. Sie hängt zusammen mit der eigenen Herkunft und Kultur. Volksmusik entsteht weniger als individuelle Erfindung, denn als Variation und Neukombination traditioneller Elemente und Motive. Dies ist künstlerisch nicht weniger wertvoll. Ergibt sich doch durch die vorgegebenen Rhythmen und Taktarten eines jeweiligen Tanzstückes bereits eine Grundlage, die man übernehmen muss. "TÄNZ" sind Volksmusik-Tänze, die ich frei aus meiner Freude an Schweizer Volksmusik komponiert habe. So sind verschiedene Tanzsätze entstanden wie Galopp, Walzer, Polka, Mazurka, Ländler, Schottisch, die ohne Unterbruch ineinander übergehen. Natürlich werden Sie in diesen Tänzen auch meine Klangwelt hören: Lebensfreude, Humor, Schalk, schwungvolle, schräge aber auch nachdenkliche Töne, usw. all das hat Platz in dieser Musik.

Ich würde mich freuen, wenn Sie mich begleiten auf einer Reise durch eine Auswahl aus meiner imaginären Welt der vielfältigen Schweizer Volksmusik!

www.alfredfelder.ch

Volkskultur in den Medien - Eine Gegenüberstellung von SRF und Bayerischem Rundfunk

Barbara Kamm, Haus der Volksmusik

Anfang Oktober 2016 fand die zweite Retraite „Kappeler Milchsuppe“ in Kappel am Albis statt, bei der Vertreterinnen und Vertreter des Alpentöne-Festivals, der GVS, des Hauses der Volksmusik, der Hochschule Luzern, der Jodeldirigentenvereinigung, der KlangWelt Toggenburg, der Musiques Suisses, des ROOTHUUS GONTEN, des Schweizer Zither-Kulturzentrum und des VSV teilnahmen. Am ersten Tag beschäftigte sich die Gruppe mit dem Thema „Volkskultur in den Medien“. Stefan Frühbeis, Leiter des Senders BR Heimat des Bayerischen Rundfunks und Robert Ruckstuhl, Programmleiter Radio beim SRF waren als Referenten eingeladen, um die Präsenz der Volkskultur und speziell der Volksmusik in ihren Sendern und Programmen vorzustellen.

Die Erfolgsgeschichte von BR Heimat

Stefan Frühbeis stellte im Rahmen seines Referats die Geschichte des neu entwickelten Volksmusiksenders BR Heimat vor, welche im Jahre 1930 begann. Damals wurde in Rottach (Bayern) ein Preissingen veranstaltet und im Radio öffentlich übertragen, worauf über 8500 Briefe und Postkarten beim Bayerischen Rundfunk (BR) eingegangen sind. Reagiert hat der BR mit der Gründung einer zweiköpfigen Redaktion, um die eingegangene Post zu bearbeiten und sich um die künftigen Belange der Volksmusik zu kümmern.



Stefan Frühbeis von BR Heimat rechts und Moderator Klaus Hersche links

Vor 2015 war auf BR 1 täglich von 19 bis 20 Uhr Volksmusik zu hören. Verehrt von Volksmusikfreunden war diese Sendestunde bei den andern Hörern verpönt, was einen Publikumswechsel um 19 Uhr zur Folge hatte. Es stand immer ausser Frage, auch für die Verbände, dass es Aufgabe des BR ist, Volksmusik zu senden und zu pflegen. Zur Pflege gehört die Erhal-

tung des Archivs, welches seit 1930 besteht. Der BR hat viel Geld und Mühe investiert, um hochwertige Volksmusik-Produktionen mit Hunderten von Musikgruppen aus Bayern zu realisieren. Auf diesem Archiv von Aufnahmen kann der neue Sender nun aufbauen. Ohne diesen wertvollen Grundstock gäbe es BR Heimat nicht. Andere Radio-Anstalten haben kein solches Material zur Verfügung, da eine regionale Volksmusiktradition fehlt. In Bayern aber besteht ein Konglomerat an Volksmusik-Landschaften, in denen nicht nur verschiedene Sing- und Musiziertraditionen daheim sind, sondern auch unterschiedliche Volkskulturen, andere Arten zu wohnen und zu leben sowie andere Gefühlslagen zum Thema Heimat.

Das Radio vom BR setzt sich aus folgenden Programmen zusammen: Bayern 1, Bayern 2, Bayern 3, BR Klassik, B5 aktuell und den drei Digitalwellen Puls (Jugend), Plus (Schlager) und seit 2015 BR Heimat. Die Geschäftsleitung des BR fragte sich, wie es (sie) die verschiedenen Programmwellen weiterentwickeln soll. BR Heimat entstand zum einen aus der Überlegung der Geschäftsleitung heraus, einen Sendeplatz zu finden mit dem auch die bayerischen Traditionsvereine zufrieden gestellt werden

können. Diese Vereine bestanden auf ihrem Recht auf eine umfassendere Abbildung der Volksmusik und Volkskultur im öffentlich-rechtlichen Programm. Zum anderen wurde BR Heimat realisiert, um eine Weiterentwicklung des Senders Bayern 1 möglich zu machen, der sich mit der „Last“ der Volksmusik sehr behindert fühlte. Stefan Frühbeis entwickelte den neuen Sender auf Wunsch des Intendanten Ulrich Wilhelm. Nach zwei Jahren Entwicklungszeit wurde der neue Sender BR Heimat am 2. Februar 2015 erstmals ausgestrahlt. Auf BR Heimat wird 24 Stunden Volksmusik gesendet, es ist als Programm ohne technische Unterstützung im Tagesablauf ausgelegt. Es existierten keinerlei Vorlagen für ein solches Programm. „Dies hat den Vorteil, dass keiner reinredet aber den Nachteil, dass wenn es zum Rohrkrepierer wird, jeder sagt, dies habe er von Anfang an gewusst“, ergänzt Stefan Frühbeis. Das BR-Heimat-Programm wurde von derselben Musikredaktion entwickelt, welche bis zum 2. Februar 2015 auf Bayern 1 für die einstündige tägliche Volksmusiksendung zuständig war. Diese Redaktion setzt sich aus Radio-Profis, studierten Musikanten und Volkskundlern zusammen. „So gut wie niemand im BR hat dieser Volksmusik-Redaktion zugetraut, dass das funktionieren könnte“, erklärt Stefan Frühbeis. Aber ab der zweiten Sendeminute erhielt der BR bereits positive Zuschriften.

Volksmusik hatte immer eine „Outlaw“-Funktion im BR, wurde vom Publikum zwingend eingefordert, vom grössten Teil der Hörerschaft aber als überflüssig und wie Klassik oder Jazz als Spartenprogramm angesehen. Es war für Stefan Frühbeis und seine Redaktion klar, dass der Spagat zwischen der Darstellung der einzelnen Heimaten der einzelnen Zuhörer praktisch unmöglich ist. Zudem waren sie sich über den Spagat bewusst, Tradition und Moderne gleichermaßen abzubilden. „Heimat besteht keineswegs nur aus Maibäumen, sondern auch aus der neuen Heimat von tausenden Asylanten“, erklärt der Programmwellenchef. Jeder habe eine andere Vorstellung von Heimat, wobei diese auch in der Musik abgebildet werden kann. „BR Heimat verbindet Tradition mit zeitgemässer bayerischer Befindlichkeit — in der Musik-Klangfarbe wie im journalistischen Angebot — und ist damit einzigartig in der deutschen Radio-Landschaft“, stellt Stefan Frühbeis fest. BR Heimat ist bewusst keine Jukebox, sondern ein Musikprogramm, dessen Erfolg mit dem grossartigen Volksmusik-Archiv zu tun hat und damit, dass Tradition und Volksmusik in Bayern einen ungleich höheren Status haben als in anderen Teilen Deutschlands, meint Stefan Frühbeis.

BR Heimat wurde sofort zum erfolgreichsten Digital-Programm des BR. Erst musste die Hörerschaft überzeugt und ein paar der grossen Verbände dafür gewonnen werden, den Wechsel auf Digital mitzumachen. Der Aufschrei war immens: anonyme Drohbriefe, Unterschriftensammlungen, die dem Landtag vorgelegt wurden und Beschimpfungen auf offener Bühne. Der vorgebrachte Tenor der Einwände war: „Volksmusik ist ausschliesslich Musik für alte Leute, alte Leute können kein Digital, alte Leute können sich Digital nicht leisten und alte Leute wollen nicht. Das Nicht-Wollen ist das Schlimmste, denn gegen das Nicht-Wollen ist kein Kraut gewachsen“, stellte Stefan Frühbeis fest. Aus diesem Grund wurde ein DAB-Radio-Gerät entwickelt mit einer Funktionstaste BR Heimat. Mit einem Knopfdruck empfängt man BR Heimat, der Sender bleibt dauerhaft auf der Stationstaste gespeichert. Im Spiegel online, der vorher wohl noch nie positiv über den BR berichtet hat, erschien ein langer Artikel, der beschrieb, wie wunderbar alles sei: „Entschleunigung als Sinneserlebnis“, „Himmlische Ruhe im Gewand von Musik“, „Radio, behaglich wie die Katz auf dem Schoss“. Etwas Besseres konnte BR Heimat nicht passieren. Damit war jede Kritik zur Einzelmeinung verkommen. Ein paar Wochen später brachte Saturn (Mediamarkt) in der Süddeutschen Zeitung eine ganzseitige Werbung des neuen Radiogeräts, dessen erste Auflage danach in kürzester Zeit ausverkauft war.

Stefan Frühbeis versuchte bei der neuen Welle, Stress durch Komprimierung und Musikauswahl zu vermeiden. Auf das Sprechen über Einspiele von Liedern und Musikstücken wird beispielsweise verzichtet. Ansonsten ist das BR Heimat-Programm mit andern Sendern vergleichbar, aber es sind volkskundliche, bayerische Themen. Die dialektal gefärbte Sprache der Moderatoren hat einen hohen Stellenwert. Sie müssen zum einen im ganzen Flächenstaat Bayern verstanden werden, zum anderen aber auch als Dialekt-Sprecher wahrgenommen werden. Aus Kostengründen sind nicht alle Sendestrecken moderiert. Die Musikauswahl wird durch ein computergestütztes Auswahlprogramm unterstützt. Stefan Frühbeis legt aber Wert darauf, dass das Musikprogramm jeder Sendestunde von einem Mitarbeiter geprüft worden ist. Von 10-12 Uhr wird ein Ratsch (Talk) mit interessanten Gästen gesendet, die keineswegs prominent sein müssen. Es geht darum, die Vielfalt von Themen und Interessen in Bayern aufzuzeigen. Dabei helfen die 50 Korrespondenten-Stationen in Bayern, welche die anderen Programme in ihren Aktualitäten beliefern. Die Redaktion kann dadurch spezifische Themen sämtlicher Regionen

auswählen, insbesondere auch Interviewpartner. Im Gesamtbild bringt dies ein bayerisches Gefühl, in welchem sich einzelne Bestandteile ganz stark herunter brechen lassen auf ein Dorf, auf ein Thema und auf einen Dialekt.

Nebst moderierten Magazinen wie dem „Heimatspiegel“ gibt es ab 20 Uhr unmoderierte Musikflächen und im Tagesprogramm die Sendung „Obacht: Tradimix!“. Liebhaber ausschließlich traditioneller Volksmusik schalten diese Sendung aus — Freunde von moderner, weiterentwickelter Volksmusik gezielt ein. „Wir haben sehr schnell gelernt, dass das Mischen beider Stile innerhalb einer Sendung nichts taugt! Mischen impossible!“, kommentierte Stefan Frühbeis. BR Heimat arbeitet deshalb mit „Schubladen“, bei denen man weiss, was drin ist. „Wenn ich mir überlege, womit ich meiner Hörerschaft einen Gefallen tue, dann wird das Ganze ganz einfach. Ich mache das Programm erwartbar und bemühe mich, es nicht langweilig zu machen.“ erklärt Stefan Frühbeis. Ansonsten gilt immer, dass alle Geräte einen Ausschalter haben, den man betätigen soll, wenn einen das Programm nicht mehr freut. Es handelt sich um eine 24 Stunden-Idee: Wann immer einem danach ist, kann man Volksmusik hören. Die Musik ist BR Heimat-tauglich, wenn sie qualitativ hochwertig ist und auch so produziert wurde. Ab 22 Uhr werden Strecken aus dem Tagesprogramm wiederholt. BR Heimat sendet vor allem auch am Wochenende wortlastigere Geschichten mit bayrischen Themen wie die Bergsteigersendung „Wald und Gebirge“ am Samstagvormittag. Am Wochenende (und künftig auch immer werktags zwischen 17 und 18 Uhr) kann man spezielle Blasmusikstrecken hören. Am Sonntagvormittag darf die Kirche nicht fehlen. In den Tagesprogrammen wird ein Bayern-lastiger Musik-Mix gespielt, in dem aber auch Musik aus Nachbarländern eingeschlossen ist. BR Heimat wird seit Juni 2015 auch im Südtirol empfangen und in der Schweiz übers Internet. Menschen aus aller Welt schreiben, dass BR Heimat hören für sie wie Urlaub in Bayern sei. BR Heimat lindert das Heimweh bayerischer Auswanderer und stellt ein Bindeglied für diese Menschen in ihre alte Heimat dar.

Seit 2010 existiert mit der Volksmusikplattform www.br-volksmusikplattform.de ein zweites Standbein, das gemeinsam mit der Schweiz aufgeschaltet worden ist. Die Plattform war damals ein Mittel, um Hörer auch außerhalb der einstündigen Volksmusik-Sendezeit mit ihrer Lieblingsmusik zu versorgen.

Zwei Wochen pro Jahr werden Archivproduktionen gemacht, wobei in den vergangenen fünf Jahren 100 Gruppen produziert worden sind. Die Aufnahmen werden mit einem internen Toningenieur bearbeitet und können nur von den Formationen selbst für CD-Produktionen erworben werden. Für den BR sind die Aufnahmen eine Anreicherung des Programmpools und für das BR-Archiv eine wertvolle Bereicherung. BR Heimat hat dadurch auch Titel zur Verfügung, die von den Gruppen selbst nicht veröffentlicht worden sind. Einmal im Monat lädt BR Heimat Gruppen und Publikum zu einer eigenen Veranstaltung ein und sendet live.

Per 1. April 2016 wurden im Rahmen einer Umstrukturierung alle heimatnahen Redaktionen des BR in einem Programmbereich zusammengelegt. „Dadurch bin ich nach 35 Jahren Radioarbeit beim Fernsehen gelandet.“ so Frühbeis. Der bereits vorher vorhandene Austausch mit den verschiedenen Fernsehformaten wie „Wirtshausmusikanten“, „Zsammg’spuit“ oder „Bei uns dahoam“ dürfte sich dadurch noch intensivieren. Der Erfolg von BR Heimat stimmt Stefan Frühbeis zuversichtlich, dass BR Heimat beim Bayerischen Rundfunk eine dauerhafte Bleibe gefunden hat. Dies sieht er auch in der Aussage des Intendanten bestätigt: **„BR Heimat ist die DNA des Bayerischen Rundfunks.“**

Stefan Frühbeis, Leiter von BR Heimat, wurde in München geboren und macht seit Kindesbeinen selber Volksmusik. Er hat Ethnologie, Volkskunde und bayrische Geschichte studiert. Parallel dazu hatte er ein studienbegleitendes Stipendium für Journalismus und ist schlussendlich beim Bayerischen Rundfunk hängengeblieben. 20 Jahre lang hat er die Bergsteiger-Redaktion betreut und wurde dann in die Volksmusik-Abteilung geholt.

Medienpräsenz der Volksmusik in der Schweiz - Volksmusik bei SRF

Robert Ruckstuhl präsentierte einen Rück- und Ausblick aus Sicht des SRF. Früher hat das Radio Beromünster alle Musik-Sparten abgedeckt. Später wurden DRS 2 für die klassische Musik und DRS 3 für Rock & Pop-Musik entwickelt. Am 1. Oktober 1996 wurde die SRF Musikwelle gegründet, welche bescheidener angefangen hat als BR Heimat und mehr Zeit beanspruchte, ein vollwertiges Programm zu werden. Heute ist die Musikwelle mit 400'000 Hörern pro Tag das drittgrösste Radioprogramm in der Schweiz. Ergänzt wurde das Radioprogramm mit den Sendern SRF Virus und SRF 4 News. Mit der

Gründung jedes neuen Senders wurden auch die anderen Sender wieder angepasst, was jeweils Diskussionen über deren Inhalt entfachte, die Stefan Frühbeis auch angesprochen hat. Im aktuellen Programm von SRF 1 findet der Zuhörer zwei Stunden Volksmusik am Samstagnachmittag, am Montagabend während des Wunschkonzerts und am Freitagnachmittag in der Sendung „Visite“.

Beim Fernsehen ist die Sendung „Potzmusig“ ausschliesslich für Volksmusik reserviert. Daneben werden eine Reihe von Sendungen produziert, welche mit Volkskultur zu tun haben wie „Potzmusig unterwegs“, Sendungen über Eidgenössische Feste, „Donnschtig-Jass“ und weitere Sendungen, in denen Volksmusik-Formationen auftreten. Die Verantwortlichen beim Fernsehen haben festgestellt, dass Musik, unabhängig vom Stil, in Unterhaltssendungen einen schwierigen Stand hat, weil sie als Pause wahrgenommen wird. Jede vierte Samstagabend-Sendung im Jahr 2015 beschäftigte sich mit Volkskultur, wobei der Begriff relativ breit gefasst ist. Sendungen wie „Viva Volksmusik“ waren sehr erfolgreich. Die Schwierigkeit zeigt sich darin, dass Volksmusik eine sehr enge Sparte ist. Gemäss Einschätzung des Radio-Chefs ist es grundsätzlich erfolgsversprechender Volksmusik immer wieder in Sendungen einzubauen, als eine reine Volksmusik-Sendung zu machen, da man auf diese Weise ein grösseres Publikum erreichen kann.



Robert Ruckstuhl Leiter des Bereichs Radio bei SRF

Die SRF Musikwelle bezeichnet sich als Wohlfühlradio, das dem Publikum eine angenehme Atmosphäre und Entschleunigung bietet. Wie BR Heimat verzichtet auch die SRF Musikwelle darauf während Einspielern zu sprechen. Der Sender versucht die Zuhörer in einer sehr freundlichen und unaufgeregten Art zu begleiten und ihnen Musik zu bieten, die sie gut durch den Tag begleitet und ihnen ein gutes Gefühl vermittelt. Momentan bietet sich keine Möglichkeit unterschiedliche Kanäle für Volksmusik und Schlager zu betreiben. Über das Programm wurde lange diskutiert, wobei auch Modelle geprüft worden sind, welche beispielsweise bis 16 Uhr Schlager senden und ab 16 Uhr Volksmusik. Die Mischung aus Schlager und Volksmusik ist aber vom Publikum sehr rasch und gut akzeptiert worden. Die Zweifel ausländischer Radiomacher am Erfolg dieses Konzepts, werden von täglich 400'000 Hörern widerlegt, und dies ohne UKW-Frequenz. Dies zeigen auch die Zuschriften, in welchen die grosse Akzeptanz offensichtlich wird.

Abends werden Spezialsendungen ausgestrahlt, welche sich redaktionell sehr intensiv nur mit Volksmusik beschäftigen. Damit versucht die Musikwelle spezifische Bedürfnisse zu befriedigen. In den letzten Jahren wurden zudem die Wunschkonzerte am Nachmittag ausgebaut, welche einen ähnlichen Mix wie programmierte Sendungen aufweisen. Die Wunschkonzerte stossen auf grossen Zuspruch bei den Hörern. „Das ist etwas, was mich immer wieder etwas nachdenklich stimmt: Die Akzeptanz, wenn jemand sich ein Stück wünscht ist sehr viel grösser beim Publikum als wenn ein Fachredaktor auswählt“, so Robert Ruckstuhl. Die Schwierigkeit der rein volkstümlichen Sendung am Samstagnachmittag bestand darin, dass dem Publikum quasi vorgeschrieben wurde, was gute Musik ist, was bei breiterem Publikum weniger Akzeptanz gefunden hat. Zudem haben Wunschkonzerte auch mehr Zuhörer als eine journalistisch wertvolle Fachsendung. Auf die Bemerkung, dass es bequem für ein Unternehmen mit Service Public-Auftrag sei, wenn das Publikum das Programm gestaltet, erwidert Robert Ruckstuhl, dass das Radio keine Erziehungsanstalt sei und die Bürger und Bürgerinnen Gebühren bezahlen, um

auch das zu bekommen, was sie gerne hören. Zudem würden nur gerade an 3 von 24 Stunden Wünsche erfüllt werden. Er fügt an, dass es aber auf der anderen Seite selbstverständlich die Aufgabe der Musikredaktion sei, immer wieder Neues ins Programm zu bringen, ansonsten würde immer das Gleiche laufen.

Die Musikwelle ist das Radioprogramm, welches am meisten Live-Übertragungen außerhalb des Studios macht wie zum Beispiel die Sendung „Zoogä-n-am Boogä“ oder Übertragungen von Eidgenössischen Festen. Neu eingeführt wurde die Sendung „Dorfplatz“, in der ein Dorf vorgestellt wird, wobei auch die Volksmusik ein grosses Thema ist. Bei SRF 1 sind es Sendungen wie „Schnabelweid“ und andere Sprachsendungen, die einen wichtigen Beitrag für die Volkskultur in der Schweiz leisten. Die Musikwelle produziert pro Jahr über 300 Beiträge zu Brauchtum und Volkskultur.

Das Musikprogramm (Volksmusik und Schlager) der Musikwelle besteht zu 41% aus Schweizer Musik. Die Musikredaktion verfügt über einen Schlüssel für die Aufteilung von Schlager und Volksmusik. Beim reinen Volksmusikprogramm sind es nahezu 100% Schweizer Musik. Nur SRF Virus spielt mehr Schweizer Musik (52%). Das Durchschnittsalter der 400'000 Musik-Zuhörer liegt bei 68 Jahren. Im Vergleich dazu sind es bei SRF 1 1,7 Mio. Zuhörer mit einem Durchschnittsalter von 63 Jahren. SRF 2 wird von 270'000 Zuhörern empfangen, welche ein Durchschnittsalter von 64 Jahren aufweisen.

Für die Musikwelle ist es auch in Zukunft wichtig, ein sehr musiklastiges Programm zu bleiben. Das Programm wird deshalb in ähnlicher Form weitergeführt. Neu wird eine Sagenreihe gestartet, beibehalten wird „Dorfplatz“ im Mai und „Zoogä-n-am Boogä“ jeweils Freitagabend. Zudem wird das eidgenössische Jodlerfest Brig, das Unspunnenfest in Interlaken und das Eidg. Kinder- und Jugendchorfestival in Lugano von der Musikwelle live übertragen werden.

Die Musikwelle stellt fest, dass reine Volksmusik-Sendungen am Abend ein treues aber kleineres Publikum als tagsüber haben. Mit der aktuellen Mischung von Volksmusik und Schlager wird ein breiteres Publikum erreicht. Auf die Kritik von mehreren Seiten, dass diese Vermischung von Schlager und Volksmusik bei der Musikwelle dem Kulturgut Volksmusik schade und deshalb der Unterschied nicht mehr erkannt werde, entgegnet der Radio-Chef, dass dies ein Dilemma darstelle, welches nicht gelöst werden kann. SRF würde gerne weitere Programme wie beispielsweise einen Volksmusiksender anbieten. Dies würde aber bei anderen Sparten die genau gleichen Diskussionen auslösen. Er sieht den Bildungsauftrag des Radios, möchte aber nicht zum Richter werden und entscheiden müssen, was gut und was schlecht ist. Er glaubt, dass es sinnvoller ist schwerpunktmässig zu bündeln und nennt als Beispiel dafür die Blasmusiksendung im KKL. Bei einem reinen Volksmusiksender sähe er die Schwierigkeit darin, dass jede Gruppierung den Anspruch hat, ihre Musik sei besonders wertvoll. Irgendwann wird die inhaltliche Ausrichtung der verschiedenen Sender wieder überprüft und angepasst werden müssen. „Aber im Moment ist das kein Thema; es läuft sehr gut“, erklärt Robert Ruckstuhl.

Robert Ruckstuhl ist seit dem Jahr 2000 beim Schweizer Radio DRS tätig. Erst war er Leiter der Regionaldirektion Ostschweiz/Graubünden, später arbeitete er als Publizistischer Leiter DRS 3 und danach als Programmleiter DRS 3 / DRS Virus. Seit 2011 ist er Programmleiter Radio beim Schweizer Radio und Fernsehen (SRF).

Faszination Jodeln: Ein Jugendchor im Jodelfieber

Der Jugendchor jutz.ch am Europäischen Jugendchor Festival Basel

Joël von Moos

Dem städtischen Publikum im Stadtcasino Basel bietet sich ein ungewohntes Bild: Junge Erwachsene in traditionellen Schweizer Trachten und in gemischter Besetzung jodeln und jutzen mit vollem Elan – wir befinden uns im Eröffnungskonzert der zehnten Ausgabe des Europäischen Jugendchor Festivals Basel (EJCF). Das biennale Festival, das jeweils während fünf Tagen die Stadt Basel und Umgebung zu einem Ort der Begegnung für Chor- und Gesangsenthusiasten werden lässt, zählt weltweit zu den wichtigsten Treffpunkten für hochqualifizierte Kinder- und Jugendchöre. Zwischen dem Chor aus Indonesien und den zehn Jugendchören aus ganz Europa, die ihrerseits ihre eigene Gesangskultur vorstellten, und den sechs Schweizer Jugendchören, die Programme aus dem klassischen und weltlichen Bereich präsentierten, sorgte der Jugendchor jutz.ch durch sein volkstümliches Auftreten und sein traditionelles Programm für Aufsehen.

Während einer Woche tingelte der Jugendchor jutz.ch durch Basel und Umgebung und begeisterte vor ausverkauften Rängen mit urtümlichen Naturjodeln und Jodelliedern. Nebst den eigenen Auftritten sind auch die Begegnungen mit Spitzenchören aus ganz Europa zu erwähnen, die einen fruchtbaren kulturellen und musikalischen Austausch ermöglichten. Als der Jugendchor jutz.ch nämlich am Eröffnungskonzert zusammen mit dem türkischen Boğaziçi Jazz Choir das allseits bekannte Nidwaldner Tanzliedli anstimmte und in der zweiten Strophe ein türkischer Sänger den Jodel interpretierte, war das Publikum nicht mehr zu halten und belohnte den Mut des Istanbulers Vorjodlers mit einem spontanen Zwischenapplaus. Der interkulturelle Austausch war hier also geglückt. Doch dazu später mehr.



Kleine Schauspielereien und Choreografien lockern das Konzertprogramm auf.

Ein Chor für ein Festival

Der Jugendchor jutz.ch war Anfang des Jahres 2016 im Hinblick auf das Europäische Jugendchor Festival Basel gegründet worden. Auf Initiative von Festivalleiterin Kathrin Renggli startete der Basler Chorleiter Marco Beltrani zusammen mit Jodelspezialistin Nadja Räss ein Pilotprojekt *Jodelchor – Für junge starke Stimmen* mit dem Ziel, die klassische Chorszene und die Jodlerszene, welche bis anhin nebeneinander existiert hatten, einander näher zu bringen. Für die vorherige Ausgabe des EJCF 2014 hatte Intendantin Renggli die jugendliche Formation *Hitziger Appenzeller Chor* eingeladen, die traditionellen Jodelgesang mit Popmusik und Showelementen mischt. Diese Kombination war beim Publikum derart auf Zustimmung gestoßen, dass Renggli nach weiteren Jugendchören im Bereich der vokalen Volksmusik Ausschau hielt – sie wurde allerdings nicht fündig und die Idee, eigens für die anstehende Festivalausgabe einen Chor ins Leben zu rufen, war geboren.

Die Zusammenstellung des Chores gestaltete sich indes ziemlich anspruchsvoll. Im Rahmen eines Vorsingens wurden 17 Sängerinnen und Sänger aus der ganzen Schweiz gecastet: Die 16- bis 30-jährigen Chormitglieder stammen aus den Kantonen AR, BL, BS, LU, OW, VD und ZH. Rund zwei Drittel der Sängerinnen und Sänger sind klassisch gebildet, ein weiteres Drittel hat einen traditionellen, volksmusikalischen Hintergrund. Während der intensiven Probewochenenden fand so ein reger musikalischer und privater Austausch statt, wobei die Chorsängerinnen und -sänger aus dem Bereich der Klassik mit

Offenheit und Engagement auf die für sie neuartigen musikalischen Herausforderungen reagierten. Durch die Zusammenführung der beiden Musikwelten klassisches Chorsingen und Jodeln sind viele Synergien entstanden, welche den Jugendchor jutz.ch und auch seine musikalische Konzeption sehr bereicherten.

Das Repertoire

Chorleiter Marco Beltrani und Jodelcoach Nadja Räss fokussierten sich bei der Konzeptionierung des Konzertprogramms von Beginn an auf traditionelle Jodelliteratur, um mit dem Chor eine möglichst hohe Gesangsqualität zu erreichen. Das Ziel war es, die Jodellieder und Naturjodel in Dialekt und Klanglichkeit den regionalen Eigenheiten ihrer Herkunft entsprechend zu interpretieren. Auf den Einsatz von Begleitinstrumenten sowie auf Auftragskompositionen wurde verzichtet.



Der Jugendchor jutz.ch tingelte während fünf Tagen durch Basel und Umgebung.

Eine Schwierigkeit bei der Auswahl des Repertoires stellte jedoch die Besetzung des Jugendchors jutz.ch dar: Sängerinnen und Sänger halten sich in der personellen Anzahl die Waage, wobei die Register mit Sopran, Alt, Tenor und Bass, entgegen der Besetzung eines herkömmlichen Jodelchores, einem vierstimmigen gemischten Chor entsprechen.

Für Chorleiter Beltrani gestaltete sich die Aufgabe des Arrangierens für diese spezifische Besetzung umso anspruchsvoller, als dass ähnliche Literatur für gemischte Chöre eher eine Rarität darstellt. Die neu entstandenen Arrangements haben schließlich musikalisch überzeugt und sind bei den Interpretinnen und Interpreten, wie auch beim Publikum auf Anklang gestoßen. Dennoch ist der Jugendchor jutz.ch durch seine demografisch interessante Besetzung sowie durch die Vielfältigkeit seines Repertoires eine eher seltene Erscheinung in der Schweizer Chor- und Jodellandschaft, wie die folgenden, etwas ausholenden Abschnitte zeigen.

Die Faszination Jodeln und ihr Ursprung

In die Kultur des weltlichen Laienchorgesangs in der Schweiz hat das Volkslied längst seinen Eingang gefunden und auch in der klassischen Chorszene wird hie und da mit volkstümlichem Material experimentiert. Das Jodeln an sich, ist in selbigen Sängerkreisen allerdings weit weniger verbreitet. Das Jodelchorlied, wie es ab Anfang des 20. Jahrhunderts populär wurde, wie auch verschiedene Formen des Naturjodels werden jedoch weiterhin rege gepflegt: Über 15'000 Jodlerinnen und Jodler sind alleine im Eidgenössischen Jodlerverband und seinen Unterverbänden aktiv.

Der Jugendchor jutz.ch in seiner jugendlich-erwachsenen Besetzung zeigt, dass das traditionelle Liedgut auch für die jüngeren <Generationen Y und Z> eine ungebrochene Verführungskraft und Faszination besitzt. Ohne die Generationenkonzepte auf die Entwicklung der Volksmusik anwenden zu wollen, lohnt sich ein kurzer Rückblick in die Geschichte des Jodelns mit Fokus auf die kultur- und gesellschaftspolitische Komponente.

Die möglichen Ursprünge des Jodelns liegen, vereinfacht geschildert, im akustischen Überbrücken von weiten Distanzen. Das <Jodeln> als Kommunikationsform war in weiten Teilen der Welt verbreitet. Die Vermutung liegt nahe, dass auch in der Schweiz rufend und johlend von der Alp in die umliegenden Alpentäler kommuniziert, und das Vieh mit Zurufen angelockt wurde. Die langen Kuhreihen sind in



Ein Sänger des türkischen Boğaziçi Jazz Choir (im Anzug) jodelt den zweiten Refrain.

ihrer ursprünglichen Form zwar nicht mehr existent, die kürzeren «Löckler», oder Eintreibelieder, erfüllen auch heute noch ihren Zweck. Aus dieser ursprünglichen Art des Jodelns sind Elemente in die



Das traditionelle Liedgut besitzt auch für die jüngere Generation eine ungebrochene Verführungskraft.

verschiedenen regionalen Ausprägungen des Naturjodels gewandert, die oftmals solistisch und «frei heraus» praktiziert wurden. In der Region Schwyz-Muotatal und im Appenzellerland wie auch in weiteren Regionen der Innerschweiz und im Toggenburg werden Naturjodel als archaische Melodien in ihrer urtümlichsten Form besonders gepflegt.

Mit einem Zäuerli, einem Muotataler Naturjutz und einem Rugguseli sowie einer Komposition von Nadja Räss *3xang* versuchte sich der Jugendchor jutz.ch an den regionalen Eigenarten dieser Naturgesänge. Die Bewegtheit und Ergriffenheit des Publikums wie auch der Sängerinnen und Sänger bei der Darbietung war bei jenen frei gesungenen, urkräftigen Naturmelodien und -klängen jeweils groß.

Das Jodellied und seine Popularität

Obwohl schon zu Entstehungszeiten des Naturjodels gemeinschaftliche Gesangspraktiken existierten, ist das heute im Jodeln als charakteristisch wahrgenommene Zusammenstehen und Vortragen in (Männer-)Gruppen erst Anfang des 20. Jahrhunderts entstanden. Dies zeigt ein kurzer Blick in die Entstehungsgeschichte der Jodlerklubs, wie wir sie heute kennen.

Kurz vor der Jahrhundertwende wurde mitunter im Zuge eines nationalistischen Empfindens das Schwingen als Nationalsport erfunden, die Turner- und Schwingerbewegung formierte sich. Auch die Heimatschutzbewegung, die das Tragen von Trachten unterstützte, fiel in diese Zeit des sich ausbreitenden Nationalismus. Nach den abendlichen Sportstunden oder bei Turnanlässen wurde unter den Männern gelegentlich ein gemeinsames Lied angestimmt, bis schließlich aus diesem Umfeld die ersten Jodlerklubs entstanden.

Um gleichzeitig der Überflutung der Schweiz mit österreichischer Volksmusik, Schnadahüpfln und Salontirolern seit dem 19. Jahrhundert Einhalt zu gebieten, wurde 1910 auf Initiative von Oskar Friedrich Schmalz die Schweizerische Jodlervereinigung (heute EJV) gegründet. Der Jodlerverband bot eine übergreifende Organisation und schuf Möglichkeiten, das Jodeln zu erlernen, was dem Naturjodel und Jodellied gerade auch beim städtischen Publikum zu einer ungeahnten wachsenden Popularität verhalf. Eine regelrechte Jodelrenaissance setzte ein, in der ab 1930 eine Welle von Vereinsgründungen folgte.

So wie die Zeit fortgeschritten ist, blieb das Jodeln bis heute eine Männerdomäne. Selbstverständlich gibt es auch hier Ausnahmen, wie beispielsweise das *Heimatchörli Luzern*, das 1978 als erster Frauenjodelklub der Zentralschweiz gegründet wurde und ausschließlich aus Sängerinnen besteht. Das häufigere Bild ist heute allerdings jenes, das zwei Reihen männlicher Tenöre und Bässe zeigt, die eine oder mehrere Vorjodlerinnen begleiten. Umso mehr stellt die gemischte Besetzung des Jugendchors jutz.ch für Chorleiter Marco Beltrani und Nadja Räss eine Herausforderung dar, da wenige ähnliche Ensembles zu finden sind, die als Vorbilder dienen könnten.



Total über 6000 Zuschauerinnen und Zuschauer ließen sich vom Jodelfieber anstecken.

Um den angeschnittenen Exkurs über die Hintergründe zur heutigen Jodlerbewegung abzuschliessen, noch einige Worte zum Jodellied als Gattung: Als Wegbereiter der Jodelrenaissance Anfang des 20. Jahrhunderts können Oskar Friedrich Schmalz und Johann Rudolf Krenger angeführt werden, die mit



Der Jugendchor jut.z.ch tritt in gemischter Besetzung auf – die Hälfte der Mitglieder sind Frauen.

der Volks- und Jodelliedersammlung *Bi üs im Bärnerland* die bereits erwähnten Tiroler Weisen zu verdrängen suchten. Aus musikalischer Sicht stellt das Jodelchorlied, wie es später maßgeblich vom Komponisten, Dichter und Dirigenten Robert Fellmann mitgeprägt wurde, einen weiteren Meilenstein für die weitere Entwicklung der Jodlerbewegung dar. Fellmanns Lieder, welche die mündlich überlieferte Tradition des Jodelgesangs mit der Schriftlichkeit der Männerchorliteratur vereinten, gelten noch heute als Richtmaß für Qualität und als Idealbeispiele für viele zeitgenössische Komponisten. So liegen dem typischen Jodellied meist auch ähnliche Themen zu Grunde, wie die Liebe zur Heimat, das Beschreiben der Natur, oder das Vermitteln eines

Lebensgefühls von Zufriedenheit.

Auch schwermütige und melancholische Jodellieder, wie *Mis Dörfli* von Felix Pfirnstinger oder *Wulche* von Jürg Röthlisberger hatte der Jugendchor jut.z.ch fix in seinem Programm, bei deren ruhigen Klängen das Publikum jeweils gebannt zuhörte. Mit Robert Fellmanns *Chilbiläbe* oder Emil Wallimanns mit augenzwinkerndem Humor gespicktem *Gwitternacht* präsentierte der Jugendchor jut.z.ch allerdings noch eine ganz andere Art von Jodelliedern, und eine andere Seite von sich: Die einstudierten Choreografien und spontanen Schauspielerien sorgten im Publikum für Lacher und gaben dem Programm die nötige Lockerheit. Und so wie beim eingangs erwähnten *Nidwaldner Tanzliedli* der türkische Jazzchor die Strophen in «Buuredütsch» anstimmte, staunten die Zuhörerinnen und Zuhörer nicht schlecht, als auch der Jugendchor jut.z.ch seinen Teil zum interkulturellen Austausch beitrug und beim türkischen Volkslied *Suda Balik Oynuyor* jeweils kräftig mit einstieg.



Das Eröffnungskonzert des Europäischen Jugendchor Festivals im Stadtcasino Basel.

Ausblick

Bis heute hält die «Faszination Jodeln» an. Gerade auch in einer neuen Generation wird das Jodeln wieder vermehrt und auch erfolgreich praktiziert.¹ Rund 2000 Kinder und Jugendliche sind in den Nachwuchsformationen des EJV aktiv. Junge Talente wie Arlette Wismer, Madlene Husistein und weitere wirken als Vorbilder – Jodeln gilt als «cool», dies allerdings nur in der besagten Szene. Wie jedoch das städtische Publikum am Europäischen Jugendchor Festival auf die erfrischende Natürlichkeit des Jugendchors jut.z.ch reagierte, lässt instinktiv auf mehr hoffen. Der von Marco Beltrani und Nadja Räss angestrebte Austausch zwischen Klassik und Jodel hat nicht nur bei den Beteiligten selbst seine Spuren hinterlassen. Der Jugendchor jut.z.ch hat am Europäischen Jugendchor Festival in Basel ein interessier-

¹ Beinahe 80 der rund 800 angemeldeten Jodlergruppen im Eidgenössischen Jodlerverband sind Nachwuchsformationen. In den letzten Jahren ist die Anzahl der Nachwuchsformationen gestiegen.

tes und gesangsbegeistertes Publikum in die Welt des Jodelns einführen und für das traditionelle Jodellied und verschiedene Formen des Naturjodels, wie auch für die Jodelkultur an sich begeistern können. Der Beifall an den Konzerten und die Gespräche mit dem Publikum lassen darauf schließen, dass das Jodeln eine musikalische Erfahrung ist, die immer noch auf eine besondere Weise berührt und die gerne regelmäßiger gehört werden würde.

Auch die Mitglieder des Jugendchors jutz.ch waren von den neuen musikalischen Erfahrungen und vom Erfolg des Projekts überwältigt, sodass sie sich kurzerhand dazu entschlossen, das Projekt Jugendchor jutz.ch in einem Verein weiterzuführen. Bei der Teilnahme am 61. Zentralschweizerischen Jodlerfest in Schüpfheim hat der Jugendchor jutz.ch schließlich auch die Initiation in die Jodlerwelt, seine «Feuertaufe als Jodlerchor», erleben können.

Ein weiterer Höhepunkt wartet im November 2017 auf den Jugendchor. Das Klangfestival Naturstimmen der KlangWelt Toggenburg klingt seit jeher über das Toggenburg hinaus: Im kommenden Herbst gastiert das Festival wieder in verschiedenen Schweizer Städten mit aussergewöhnlichen Formationen



im Rahmen von «Naturstimmen on Tour». Auf der Tournee mit dabei ist auch der Jugendchor jutz.ch. Er wird von einer Kleingruppe aus dem zentralafrikanischen Benin und von Christian Metzler, dem ehemaligen Vorjodler des Jodlerklubs Männertreu aus Nesslau begleitet.

Im Frühling 2018 ist der Jugendchor jutz.ch erneut an das Europäische Jugendchor Festival eingeladen, wo er wiederum versuchen wird, seine neu gewonnene Faszination für das Jodeln mit einem breiten Publikum zu teilen.

Im Frühling 2018 findet die nächste Ausgabe des Europäischen Jugendchor Festivals statt.

Joël von Moos hat Medien- und Kommunikationswissenschaften, Germanistik und Schweizerische Zeitgeschichte studiert. Zurzeit absolviert er einen Master in Musikmanagement an der Hochschule der Künste Bern. Er ist beim Jugendchor jutz.ch für die Öffentlichkeitsarbeit verantwortlich. Im Zentralschweizerischen Jodlerverband ZSJV ist er als Unterverbands-Berichterstatter im Amt.

Die „Maisänger“

Der Schweizer Komponist Walter Furrer (1902-1978) als Bearbeiter von Volksliedern

Beatrice Wolf-Furrer

„*Maisänger singen Volksweisen im Satze von Walter Furrer*“ – unter diesem Titel publizierte der Verlag Müller & Schade in den vierziger Jahren des 20. Jahrhunderts zahlreiche Bearbeitungen von Volksliedern in allen vier Landessprachen, die der Schweizer Komponist Walter Furrer in jahrelanger Arbeit für einen vierköpfigen Solistenchor mit Klavierbegleitung geschaffen hatte.



Walter Furrer

Wie war Walter Furrer – als ein dem 20. Jahrhundert verpflichteter, von jeglichem Epigonentum freier Komponist, dessen Oeuvre mit Liederzyklen, a cappella-Chören, geistlicher Musik, je zwei Bühnen- und Radioopern, sinfonischen Dichtungen sowie zahlreichen Hörspiel- und Bühnenmusiken eine bedeutende Bandbreite selbstständigen Schaffens aufweist – überhaupt dazu gekommen, sich in dieser Form mit der schweizerischen Musikfolklore zu befassen?

Die Anfänge sind im ersten Viertel des 20. Jahrhundert zu suchen, als er an der Ecole normale de musique in Paris bei Nadia Boulanger Kontrapunkt studierte.¹ Damals seien ihm die ungarischen Folklore-Forschungen Bela Bartoks besonders aufgefallen und habe sich in ihm der Gedanke festgesetzt, „*etwas Ähnliches zu Gunsten der schweizerischen Folklore zu unternehmen*“.²

Schon damals begann er mit einer intensiven Sammeltätigkeit, die er als späterer Chorleiter und Kapellmeister am Stadttheater Bern fortsetzte.³ Stück für Stück entstanden die Arrangements, die, ohne den Grundcharakter der Volkslieder zu zerstören, deren Aussage

in künstlerisch delikater Form sogar noch verstärken.

Es war sein ausdrückliches Anliegen, die „ungeheuer reichhaltige und wertvolle“⁴ schweizerische Folklore, die in der Regel von Laienchören präsentiert und in dieser Form gelegentlich belächelt wird,

¹ In diesem Zusammenhang verweise ich auf die Homepage www.walter-furrer.ch, die eine Kurzbiografie, ein vorläufiges Werkverzeichnis, eine Fotogalerie, vier Musikbeispiele sowie einige Links enthält, die zu Texten von und über Walter Furrer hinführen. Einer davon ist der etwa fünfzehnteilige autobiografische Aufsatz „Meine Studienjahre in Paris“, den er anlässlich seines 70. Geburtstags verfasste und der seinerzeit als zweiteilige Sendung von Studio Radio Bern ausgestrahlt wurde, wobei auch einige Musikbeispiele integriert wurden. Der Text ist zudem unter www.musikzeitung.ch/furrer abrufbar.

² Es besteht hierzu ein von Walter Furrer verfasstes etwa zweiseitiges Typoskript unter dem Titel *Kapitel über die „Berner Maisänger“*, das sich als Bestandteil des kompositorischen Nachlasses samt Korrespondenzen, Verträgen und sonstigen Dokumenten seit 2012 in der Bürgerbibliothek Bern befindet.

³ Das Engagement in Bern war nicht ganz freiwillig: Nach seinen Studien in Paris hatte Walter Furrer zunächst am Landestheater Gotha ein Engagement als Korrepetitor und Chorleiter, aber als die politischen Verhältnisse in Deutschland sich zuspitzten, war er, wie viele andere in Deutschland tätige Schweizer Künstler, die nicht bereit waren, mit dem Naziregime zu kollaborieren, gezwungen, in die Heimat zurückzukehren. Es liegt auf der Hand, dass dadurch seine Karriere – insbesondere als Komponist – von vornherein geknickt wurde, denn Deutschland und Österreich blieben den Schweizer Künstlern zwölf Jahre lang als wichtige deutschsprachige Kulturräume verschlossen. Walter Furrer arbeitete 25 Jahre lang am Stadttheater Bern; in dieser Zeit entstanden zahlreiche Kompositionen, allen voran die Opern „Der Faun“ nach einer Novelle von Felix Timmermans sowie „Zwerg Nase“ nach dem Kunstmärchen „Der Zwerg Nase“ von Wilhelm Hauff. Die erstgenannte Oper wurde am 24. Januar 1947 am Stadttheater Bern uraufgeführt, am 18. Mai 1952 folgte die Uraufführung des Balletts „Weg ins Leben“. 1957 verliess er das Stadttheater Bern und arbeitete anschliessend gut zehn Jahre vollamtlich bei Studio Radio Bern als Leiter des von ihm im Auftrag des Senders gegründeten Berner Kammerchors, Kapellmeister, Bearbeiter und musikalischer Leiter von Opern sowie als Hauskomponist.

⁴ Walter Furrer a.a.O., S. 2.

dem Publikum in einem verfeinerten künstlerischen Tonsatz mit solistisch geschulten Stimmen zu präsentieren. In diesem Zusammenhang verweist Walter Furrer auch darauf, dass „in Italien alle grossen Sänger (Giuseppe di Stefano,⁵ Beniamino Gigli⁶ etc.) ohne weiteres die einheimische Folklore“⁷ gesungen hätten.

Noch vor Beginn des Zweiten Weltkriegs stellte Walter Furrer aus Sängern des Stadttheaters Bern eine Solistengruppe zusammen, die zunächst aus vier Damen bestand. Es habe sich aber, da die Volkslieder „fast ausnahmslos Liebeslieder waren“⁸, bald gezeigt, dass eine Männerstimme unverzichtbar sei, und deshalb habe er einen Bariton dazu genommen und die Frauenstimmen auf drei reduziert. In der Folge stieg das Repertoire „lawinenartig“ an, und das kleine Ensemble trat schweizweit einen regelrechten Siegeszug an. Aber der Reihe nach.

Dem Namen „Berner Maisänger“ liegt ein Stück emmentalerischen Brauchtums zugrunde. Demnach war es in dieser Region üblich, dass im Mai kleine Mädchengruppen von Haus zu Haus zogen, um den Wonnemonat „einzusingen“. Als das Ensemble zufällig einen alten Stich zu sehen bekam, auf dem unter dem Titel „Chanteuses de mai“ singende Mädchen zu sehen waren, beschloss man, sich diesen Namen zuzulegen.

Schon vor Kriegsausbruch wurden Konzerte gegeben, wobei an einem, das offenbar im März 1939 stattfand und in dem das Ensemble Lieder in Berndeutsch, Französisch und Italienisch darbot⁹, auch der Doyen der Schweizer Volksmusik, Abbé Joseph Bovet (1879-1951), unter den Zuhörern war. In seinem Brief vom 28.03.1939 schreibt er unter anderem:

„C'est avec un vif plaisir que j'ai entendu les productions folkloristes du quatuor les Maisänger (Unterstreichung im Original), de Berne, sous la direction de M. Furrer.

Je n'ai pas besoin de dire que l'on remarque immédiatement la culture musicale vocale de ces voix de dame, au registre étendu, à la sonorité douce, aisée, à la justesse impeccable et au grand charme, tout comme de la voix du baryton ...

Quant aux arrangements musicaux, dus au directeur de l'ensemble qui tient le piano avec délicatesse et goût, M. Furrer, ils sont d'une parfaite musicalité et s'adaptent bien à l'atmosphère de chaque chant. ...

Je souhaite bon succès aux Maisänger, heureux que je suis de voir, pour la cause de la chanson populaire, un nouvel ensemble de cette valeur se présenter au public suisse.“¹⁰



Die „Maisänger“ in ihrer Frühzeit

⁵ 1921-2008.

⁶ 1890-1957. Sein Vorname wurde im deutschsprachigen Bereich mit einem „j“ (Beniamino) geschrieben.

⁷ Walter Furrer a.a.O., S. 2

⁸ Walter Furrer a.a.O., S. 2.

⁹ Das genaue Datum liess sich bis jetzt nicht eruieren, doch kann man, da der Brief Abbé Bovets von Ende März 1939 datiert, davon ausgehen, dass es im gleichen Monat stattfand.

¹⁰ Original im Nachlass, Bürgerbibliothek Bern.

Der durchschlagende Erfolg der „Maisänger“ während des Zweiten Weltkrieges

Was Walter Furrer überhaupt nicht vorausgesehen hatte: Während des Zweiten Weltkrieges, den er selber als Flabsoldat „*vom ersten bis zum letzten Tag mitgemacht*“¹¹ hat, entdeckte die Organisation „Heer und Haus“, dass die „Maisänger“ sich hervorragend in die geistige Landesverteidigung einbauen liessen, und verschaffte ihnen zahlreiche Auftritte bei allen Truppenteilen; dabei erwies sich das grosse Repertoire, in dem die vier Landessprachen nahezu gleichmässig vertreten waren, als besonderer Vorteil. So wurden sie in kurzer Zeit schweizweit bekannt, wodurch übrigens auch Walter Furrers erste Kontakte zur Rundfunkszene zustande kamen. „*Es ging nicht lange, so war es ganz selbstverständlich, dass wir laufend im Monat bis zu zwei mal (sic) am Radio sangen. Bandaufnahmen gab es damals noch nicht.*“¹²

Während meiner Recherchierarbeiten in der Burgerbibliothek Bern fand ich für 1940 und 1941 je ein Dutzend, für 1942 sechs, für 1943 zehn und für 1944 sieben schriftliche Belege für öffentliche Auftritte sowie Rundfunksendungen der „Maisänger“ – die effektive Zahl dürfte noch höher gewesen sein –, wobei sie, abgesehen von den Konzerten bei Armee-Einheiten und bei Radio-Sendern der Deutsch- und Westschweiz, zum Beispiel auch vom Touring Club Bern, vom Lyceum Club Bern, vom Sanatorium für Knochentuberkulose Leysin sowie für Unterhaltungsabende im Hotel Elite (Biel) und im Volkshaus Bern engagiert wurden.



Die „Maisänger“ und Walter Furrer auf dem Weg zu einem Armee-Auftritt

Zudem stiess ich auf einen Vertrag, den die „Schweizer Maisänger“ – so nannte man sie während der politischen Krisenjahre – am 01.05.1939 mit dem Konzert-Sekretariat Hermann Bock (Frikartweg 16, Bern) abgeschlossen hatten und in dem festgelegt ist, welcher prozentuale Anteil der Gage an das Sekretariat zu leisten war. Es wäre möglich, dass es noch weitere Verträge dieser Art gab; andererseits kann man aber, bedenkt man den damaligen Bekanntheitsgrad der „Maisänger“ und die damit verbundene „Mund zu Mund“-Propaganda, davon ausgehen, dass man sie meist ohne die Vermittlung durch eine Agentur engagierte.

¹¹ Walter Furrer a.a.O., S. 1.

¹² Walter Furrer a.a.O., S. 1.

Und schliesslich ist noch auf das 1906 gegründete Verleihinstitut Hans Strahm-Hügli (Kramgasse 6, Bern) hinzuweisen, denn dort lieh sich das Ensemble, das immer „im Kostüm“ auftrat, die Berner Trachtenkleidung aus.¹³ Dies kostete natürlich ebenfalls Geld, das von den ohnehin bescheidenen Gagen abgezogen wurde.

Tätigkeit der „Maisänger“ nach 1945

Nach Kriegsende hörten zwar, wie Walter Furrer berichtet, die Radio-Sendungen vorübergehend auf, nicht aber die öffentlichen Auftritte, die das Ensemble, dessen personelle Besetzung öfters wechselte – gelegentlich kam es auch vor, dass es nur als weibliches Trio auftrat –, offenbar wieder unter dem Namen „Berner Maisänger“ bestritt.¹⁴

So wirkte es zum Beispiel am 30.07.1948 an einer Bundesfeier mit, die den Akten zufolge in einem Vereinslokal in Karlsruhe (Kaiserallee 13) stattfand, wobei es an 3., 5., 8. und 9. Stelle des Programms auftrat. Es wäre noch zu klären, ob es sich hier um eine Bundesfeier für Auslandschweizer handelte.

Ein weiteres Beispiel: Am 02.11.1951 traten die „Maisänger“ an einem Wohltätigkeitskonzert zugunsten der Unwettergeschädigten auf, das im Grossen Casinosaal Bern stattfand und an dem auch der „Cor Viril Engiadina“ (Männerchor Engadin) mitwirkte.

Zu erwähnen ist ferner ein längerer Bericht über die „Maisänger“, der 1958¹⁵ in „Radio + Fernsehen“, Nr. 20, S. 4ff., veröffentlicht wurde. Demnach setzte sich das Ensemble damals vorübergehend aus zwei Damen und zwei Herren zusammen, die auch namentlich genannt werden: Fräulein Margreth Vogt,¹⁶ Sopran, Fräulein Madeleine Baumgartner, Alt, Herr Caspar Sgier, Tenor, Jacques Vicari, Bass.¹⁷

In diesem Zusammenhang ist erwähnenswert, dass der damalige Direktor von Studio Radio Bern sich bereits 1957 dafür einsetzte, dass Walter Furrers Volksliederbearbeitungen wieder im Programm erschienen. Dies geschah auch, wobei nun vorwiegend Stimmen aus dem Radio-Ensemble eingesetzt wurden.

Auch diese Nachkriegssendungen kamen beim Publikum durchwegs gut an. Trotz dieses Erfolgs kam es zu Versuchen aus Kollegenkreisen, sie abzuschaffen. Nach zwei Jahren wurden sie, so Walter Furrer, „*unauffällig wieder sistiert*“, was ihm, da er mit zahlreichen Arbeiten anderer Art vollauf beschäftigt war, selbst nicht einmal richtig auffiel. Daraufhin mahnte der Direktor erneut die „Maisänger“-Sendungen an, so dass es zu einer dritten Phase der Radio-Übertragungen kam. Walter Furrer nutzte sie, um das künstlerische Niveau erneut zu steigern, eine Zeitlang wirkte sogar der umjubelte Tenor Fritz Peter vom damaligen Stadttheater Zürich mit.

Nach dem Direktionswechsel bei Studio Radio Bern verlangte man von Walter Furrer, den Namen des Ensembles zu ändern, weil dieser zu einseitig auf den Mai hindeute. Da er darauf nicht eingehen konnte – der Verlag Müller & Schade hatte die Volksliederbearbeitungen unter diesem Namen gedruckt und ihn damit zu einem unverwechselbaren Markenzeichen gemacht –, musste er sich mit der definitiven Einstellung der „Maisänger“-Sendungen abfinden.

¹³ Im Nachlass existieren zahlreiche Fotos, auf denen bedauerlicherweise weder Namen noch Daten vermerkt sind. Es fällt aber wiederholt auf, dass zwei Damen die originale Berner Sonntagstracht tragen, während die dritte in einer stilisierten trachtenähnlichen Kleidung auftritt. Der Herr trug offenbar immer Trachtenkleidung.

¹⁴ Es ist zu betonen, dass sich Walter Furrers Nachlass in der Burgerbibliothek Bern noch im Stadium der Aufarbeitung befindet und es somit durchaus möglich ist, dass noch weitere Kompositionen sowie anderweitige schriftliche Belege auftauchen.

¹⁵ Walter Furrer war damals bereits vollamtlicher Mitarbeiter von Studio Radio Bern.

¹⁶ Walter Furrers spätere zweite Ehefrau.

¹⁷ Jacques Vicari war damals am Stadttheater Bern engagiert.

Ausblick in die Zukunft

Seither sind über fünfzig Jahre vergangen, und über alle damaligen Bemühungen, Erfolge und Querelen ist reichlich Gras gewachsen. Gerade deshalb müsste es möglich sein, einen neuen, Blick auf die Causa „Berner Maisänger“ zu werfen. Sie stellt – um den Bogen zur Einleitung dieses Aufsatzes zu schlagen – zwar einen Nebenbereich im kompositorischen Schaffen Walter Furrers dar, an dem ihm aber seit seinen Anfängen viel gelegen war. Denn er wollte als professioneller Musiker etwas Wesentliches zur Aufwertung der Schweizer Folklore beitragen.

Walter Furrers Volksliederbearbeitungen sind als solche zeitlos und haben bis heute nichts von ihrer Frische eingebüsst.¹⁸ Abbé Bovets günstigem Urteil kann man auch in unseren Tagen ohne Abstriche zustimmen.

Es wäre im Rahmen der „Wiederbelebung“ eines zu Unrecht vergessenen Schweizer Komponisten des 20. Jahrhunderts verdienstvoll und zudem objektiv Erfolg versprechend, wenn sich ausübende Musiker und Musikerinnen auch dieses Teils des Oeuvres annähmen. Die Materialien sind verhältnismässig leicht greifbar, und auch die Bildung eines vierköpfigen Solistenensembles dürfte ohne grössere Schwierigkeiten möglich sein. Möge dieser Text dazu beitragen, den „Maisängern“ sowohl bei den Musikschaffenden als auch beim Publikum neue Interessenten und Freunde zu gewinnen.

Beatrice Wolf-Furrer ist die Tochter Walter Furrers. Sie absolvierte in Heidelberg und Hamburg ein Romanistik - und Germanistikstudium, das sie 1976 an der Universität Hamburg mit dem Staatsexamen abschloss. In der Folge unterrichtete sie in der Schweiz vollamtlich die Fächer Deutsch, Französisch und Italienisch und erwarb an der Universität Bern mit dem Thema „Theodor Gottlieb von Hippel (1741-1796). Über die Ehe. Die vier Fassungen (1774, 1776, 1792 und 1793) im Vergleich“ den Doktorgrad. Sie lebt heute als freie Literaturwissenschaftlerin in Roggwil BE und hält seit einigen Jahren öffentliche germanistische Vorträge im In- und Ausland.

¹⁸ Diese Aussage mehrerer Hörer und Hörerinnen stützt sich auf eine von der Fonoteca Nazionale Svizzera (zum privaten Gebrauch) hergestellte CD, die ein gutes Dutzend „Maisänger“-Darbietungen in allen vier Landessprachen enthält.

Bericht zur Musik & Gender-Tagung in Bern

Lea Hagmann

Die Arbeitsgruppe *Music & Gender* des *International Council for Traditional Music* (ICTM) war im vergangenen Juli an der Universität Bern zu Gast. Eingeladen dazu hatte die Professorin für Kulturelle Anthropologie, Britta Sweers, um mit den Teilnehmenden während des viertägigen Symposiums vom 13. bis 16. Juli 2016 intensiv über die Bedeutung der Geschlechterrollen in der Musik zu diskutieren. 33 Musikethnologinnen und Musikethnologen aus insgesamt 16 verschiedenen Ländern hatten bei diesem Anlass die Gelegenheit, ihre Forschungen in diesem Bereich vorzustellen.

Das Programm war sehr abwechslungsreich gestaltet und reichte inhaltlich von der Rolle der Frau in der Populärmusik über LGBT-Gemeinschaften im Musikbereich bis hin zu indigenen Aktivistinnen oder Frauen, Homosexuellen und Transsexuellen in nationalistisch geprägten Diskursen. Geographisch wurde ebenfalls ein breites Spektrum abgedeckt: von Musik der kanadischen Inuit und der ecuadorianischen Urbevölkerung Shuar über die australischen Aborigines, die finnischen Roma und Sami, über Flamenco-Gitarristinnen und pakistanische Sufi-Sängerinnen bis hin zu Populärmusikerinnen aus China und vieles mehr.

Ein besonderer Höhepunkt des Symposiums fand bereits am Nachmittag des ersten Tages statt mit der Gastvorlesung der finnischen Musikethnologin Pirkko Moisala von der Universität Helsinki. In ihrer



Arbeit untersucht Moisala die musikalische Begegnung unterschiedlicher Kulturen, basierend auf den philosophischen Theorien von Gilles Deleuze. Eine intensive Gesprächsrunde über die aktuelle und zukünftige Genderforschung in der Musikethnologie fand am dritten Tag statt. Dass die Generalversammlung der CH-EM ebenfalls im Rahmen dieses Symposiums stattfinden konnte, mit anschliessenden Vorträgen von Brigitte Bachmann-Geisser und András Bodoky, war für alle ein Gewinn.



Jodelworkshop mit Franziska Wigger und Duo Sybe (Bilder: Lea Hagmann)

Ein weiteres Highlight stellte für die ICTM-Teilnehmenden das Rahmenprogramm der Tagung dar: eine Wanderung in die Berner Alpen und ein Konzert des Winterthurer *Duo Sybe*, dessen Musikerinnen beide einen Migrationshintergrund aufweisen, in der Schweiz jedoch ihre neue Heimat gefunden haben. Ihre multikulturelle Musik ist ein

gutes Beispiel für die moderne, globale Schweiz. Aber auch Schweizerisch-Traditionelles wurde geboten und zwar durch einen Jodelworkshop mit Franziska Wigger, der die multikulturelle Akademikergemeinschaft allesamt zum Singen brachte. Ein wunderbares Bild für eine sehr gelungene und bereichernde Veranstaltung.

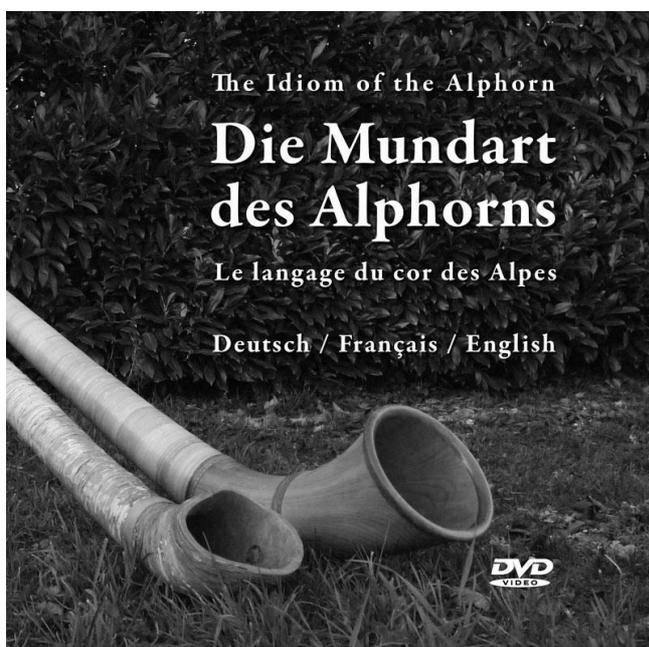
Die Mundart des Alphorns

Besprechung des Films von Hans-Jürg Sommer und Thomas Juchli

Andrea Kammermann und Yannick Wey

Im Dezember 2015 erschien der Film *Die Mundart des Alphorns* von Hans-Jürg Sommer und Thomas Juchli im Eigenverlag alphornmusik.ch. In eindrucklichen Bildern, mit viel Musik und ausgewählten Notenbeispielen werden in gut 45 Minuten Untersuchungen und Schlussfolgerungen zum Charakter und zur Stilistik der Alphornmusik erörtert und in einer Art und Weise vermittelt, die sowohl ein Fachpublikum als auch Laien anspricht. Die DVD enthält den Film in deutscher, französischer und englischer Sprache.

Das Alphorn ist bereits Gegenstand mannigfaltiger historischer und volkskundlicher Betrachtungen (beispielsweise Gysi 1925, Klier 1937, Frauchiger 1992, Bachmann-Geiser 1999, Jones 2006). Sommer



und Juchli verlagern in ihrer Arbeit den Fokus auf die Alphornmusik, die dem Instrument eigene, unverkennbare Melodik. Sie werfen die Frage nach dem instrumenteneigenen Stil, der ‚Mundart‘ des Alphorns, auf, ein von der Forschung weitgehend unbearbeitetes Terrain. Die vorliegende DVD baut auf der 2010 veröffentlichten Schrift *Eine Auswertung und Interpretation historischer Quellen zur Alphornmelodik* von Hans-Jürg Sommer auf. Sommer ist für sein umfassendes Werk von über 700 Kompositionen für Alphorn bekannt und setzt sich seit über 30 Jahren mit diesem Instrument auseinander, sei es als Bläser, Autor, Kursleiter, Juror, Referent oder als Organisator von Anlässen und Kurswochen (Sommer 2010, 7). Für Sommer steht die Suche nach der Ästhetik der Alphornmusik im Vordergrund. Er

unterscheidet zwischen ‚Musik für Alphorn‘, das ist Musik, die auf dem Alphorn gespielt wird, und ‚Alphornmusik‘, welche alphornspezifisch und für das Instrument stiltypisch ist (Sommer 1994, 3).

Untersuchungsgegenstand des Films sind hauptsächlich die wenigen überlieferten Notationen von sogenannten Kühreihen.¹ Die Quellen der Kühreihen sind sowohl zeitlich als auch regional dünn gesät und weitem verteilt. So gehören Aufzeichnungen aus erster Hand von Reisenden wie Giovanni Battista Viotti um 1800 ebenso zu den Quellen wie die Veröffentlichung eines Kühreihens in einer Sammlung medizinischer Dissertationen von 1710, der ‚Ranz des Vaches‘ aus Rousseaus *Dictionnaire de musique* oder Stücke aus der 1813 erschienenen Edition verschiedener Kühreihen des Parisers Georges Tarenne. Die Vermutung, diese Musikstücke seien einstmals auf Alphörnern gespielt worden, stützt sich neben vereinzelt wörtlichen Überlieferungen vor allem auf den Umstand, dass die Kühreihen aus Tönen der Naturtonreihe bestehen, das heisst aus Tonmaterial, welches prinzipiell auf einem Alphorn spielbar ist. Sowohl die Rarität als auch die Diversität der historischen Quellen stellen eine grosse Herausforderung für die Erforschung von Fragen nach der historischen Funktion und Praxis der Alphornmusik dar. Dennoch findet Sommer musikalische Formen, die allen Notationen von Kühreihen gemeinsam sind.

Anhand seiner Analysen der vorliegenden Kühreihen zeigt Sommer eine Einteilung in drei verschiedene formale Elemente: die invokative Einleitung, den Reihenteil und die Zäsur. Der Invokationsteil gestaltet sich musikalisch aus einer langsamen, ansteigenden Melodie, die das instrumententypische Alphorn-Fa

¹ „Als Kühreihen [...] wurden vor dem Jahr 1800 alle sennischen Gesänge, ohne Text, d.h. nur in (,sinnlosen‘) Silben (Jodler-Silben, Jodler-Solmisation) dargebotenen ‚Lieder‘ bezeichnet. Die Bezeichnung Jodel entstand erst nach 1800. Davor wurden also alle ‚Naturjodel‘ als Kühreihen bezeichnet“ (Sommer 2012, 5).

umspielt und wieder absteigt. Er bildet die Brücke zu einer weiteren Hypothese um die Alphornmusik: Die Verwandtschaft zu rituellen Invokationen, welche als ‚Betrufe‘ oder ‚Alpsegen‘ in verschiedenen Regionen des Alpenraums bekannt sind. Dem Invokationsteil folgt ein Reihenteil, eine Abfolge kleiner, wiederholter Motive. Diese können als instrumentale Viehlockrufe verstanden werden. In manchen Kühreihen, die mit Text unterlegt sind, werden im Reihenteil einzelne Namen von Kühen aufgezählt. Der dritte formale Teil, die Zäsur, besteht aus einer langsameren Passage, welche die Reihenteile unterbricht. Der Charakter erinnert an Zwischenrufe oder Jauchzer, was nicht erstaunt, wurden doch die Kühreihen auch gesungen. Sommer betont den gemeinsamen musikalischen Hintergrund von Alphornmusik und Jodel. Er bevorzugt daher eine jodelartige Spielmanier mit viel legato.

Form und Spielmanier der Kühreihen ist für Sommer nicht bloss historische Musikpraxis, sondern stellt die ursprünglichste Form der Alphornmelodik dar und bildet den Nährboden für Innovation. Die Innovation besteht dabei nicht in der Erfindung neuer Musikstile, neuer ‚Musik für Alphorn‘, sondern in den neuen Kombinationen und Verarbeitungen der überlieferten Formen, welche zu neuer ‚Alphornmusik‘ führen. Eine Anleitung zur Neukombination und kompositorischen Weiterentwicklung überlieferter Weisen hat Sommer in seiner Schulungsgrundlage *Der Kühreihen* (Sommer 2012) vorgelegt.

Dem Film *Die Mundart des Alphorns* von Hans-Jürg Sommer und Thomas Juchli gelingt eine Synthese aus professionellen Tonaufnahmen, präzise animierten Notationen und wunderschönen Bildern der Alpenlandschaft, wobei die technische Detailtreue dazu beiträgt, in die tiefen Resonanzräume der Alphornmusik vorzudringen.

Referenzen

- Bachmann-Geiser, Brigitte. 1999. *Das Alphorn: Vom Lock- zum Rockinstrument*. Bern: Haupt.
- Frauchiger, Ursula. 1992. *Das Alphorn in der Schweiz*. Bern: Käseunion.
- Gysi, Fritz. 1925. „Das Alphorn.“ *Die Alpen* I: 53–62.
- Jones, Frances. 2006. „The Alphorn: Revival of an Ancient Instrument.“ *The Consort: The Journal of the Dolmetsch Foundation* 62: 40–62.
- Klier, Karl. 1956. „Das Alphorn.“ in: *Volkstümliche Musikinstrumente in den Alpen*, 16–28. Basel und Kassel: Bärenreiter.
- Sommer, Hans-Jürg. 1994. *Alphornmusik – Musik für Alphorn. Ein Beitrag zur Diskussion über Tradition im Eidgenössischen Jodlerverband*. Oensingen: alphornmusik.ch.
- Sommer, Hans-Jürg. 2010. *Eine Auswertung und Interpretation historischer Quellen zur Alphornmelodik*. Oensingen: alphornmusik.ch.
- Sommer, Hans-Jürg. 2012. *Der Kühreihen: Schulungsmaterial für Alphorn*. Oensingen: alphornmusik.ch.
- Sommer, Hans-Jürg und Juchli, Thomas. 2015. *Die Mundart des Alphorns*. DVD. Oensingen: alphornmusik.ch.

Andrea Kammermann absolvierte an der Pädagogischen Hochschule Luzern die Ausbildung zur Primarlehrperson. An der Zürcher Hochschule der Künste studierte sie Musikpädagogik mit Vertiefung Musik und Bewegung, Schwerpunkt Rhythmik. Sie arbeitete mehrere Jahre an Volks- und Musikschulen. Seit 2015 ist Andrea Kammermann wissenschaftliche Mitarbeiterin im Forschungsschwerpunkt Musikpädagogik an der Hochschule Luzern – Musik.

Yannick Wey studierte Musik an der Zürcher Hochschule der Künste und Pädagogik an der Pädagogischen Hochschule Nordwestschweiz. 2012 bis 2015 arbeitete er als wissenschaftliche Hilfskraft, als Lehrer und als freischaffender Konzerttrompeter. Seit 2015 ist Yannick Wey wissenschaftlicher Mitarbeiter im Forschungsschwerpunkt Musikpädagogik an der Hochschule Luzern – Musik. Er promoviert über die Transkriptions- und Notationsproblematik mündlich überlieferten Gesangs.



Gesellschaft für die Volksmusik in der Schweiz GVS
Société pour la musique populaire en Suisse SMPS
Società per la musica popolare in Svizzera SMPS
Societad per la musica populara en Svizra SMPS

Wer wir sind:

Die GVS ist ein Verein mit Sitz in Altdorf, welcher 1979 auf Initiative der Nationalen Schweizerischen UNESCO-Kommission gegründet wurde und die Interessen der Volksmusik gesamthaft und im einzelnen vertritt.

Was wir bezwecken:

Die GVS setzt sich für die Erforschung und Förderung der Schweizer Volksmusik und deren Anerkennung im Musikleben des Landes ein.

Zu unseren Mitgliedern gehören nebst zielverwandten Institutionen Musikwissenschaftler, Musikpädagogen, Medienschaffende, Interpreten, Verleger, Tonträger-Produzenten, Komponisten und Textautoren. Die Mitgliedschaft (bei einem bescheidenen Jahresbeitrag) steht denjenigen offen, für welche die Volksmusik ein wichtiges Anliegen ist.

Qui sommes-nous?

Fondée en 1979 sur l'initiative de la Commission nationale suisse pour l'UNESCO, la SMPS, dont le siège se trouve à Altdorf, défend les intérêts généraux et particuliers de la musique populaire.

Quel est notre objectif?

La société a pour objectif l'étude et la promotion de la musique populaire suisse ainsi que son intégration au sein de la vie musicale de notre pays.

La SMPS compte parmi ses membres, en plus des institutions à buts similaires, des musicologues, professeurs de musique, professionnels des médias, interprètes, éditeurs, producteurs d'enregistrements sonores, compositeurs et auteurs. Tous ceux qui aiment la musique populaire peuvent devenir membre en versant une modeste cotisation annuelle.

Chi siamo?

Fondata nel 1979 su iniziativa della Commissione nazionale svizzera per l' UNESCO, la SMPS, con sede ad Altdorf, ha come scopo la difesa degli interessi generali e particolari della musica popolare.

Qual è il nostro obiettivo?

La SMPS annovera fra i suoi membri, oltre a numerose istituzioni con obiettivi analoghi, musicologi, professori di musica, professionisti dei media, interpreti, editori, produttori di registrazioni sonore, compositori e autori di testi. Tutti coloro che amano la musica popolare hanno la possibilità di diventare membri, versando un modico contributo annuale.

Sekretariat / secrétariat / segretariato:

c/o Haus der Volksmusik
Lehnplatz 22
CH-6460 Altdorf

Tel: +41 871 15 41

E-mail: info@gvs-smps.ch

Internet: www.gvs-smps.ch

Vorstand / Conseil / Consiglio direttivo:

Silvia Delorenzi-Schenkel Biasca/TI (Präsidentin)
Fabian Müller Zürich (Vizepräsident)
Barbara Kamm Rapperswil-Jona/SG (Sekretariat/Kassierin)
Dieter Ringli Seegräben/ZH (Aktuar)
Chatrina Mooser Birmensdorf/ZH
Barbara Betschart Schwyz/SZ
Alois Gabriel Obbürgen/NW

The Swiss Society for Ethnomusicology CH-EM aims at promoting all efforts to document, research, study and distribute traditional and popular music of all countries, including their dances and other performing arts. The CH-EM, as National Committee Switzerland, represents the interests of the International Council for Traditional Music ICTM in Switzerland. Membership is open to individuals and institutions concerned with or interested in the activities of the CH-EM.

Die CH-EM bezweckt die Förderung aller Bestrebungen, die der Dokumentation, Erforschung und Verbreitung traditioneller und populärer Musik aller Länder dienen, einschliesslich der entsprechenden Formen des Tanzes und des Theaters. Sie vertritt als National Committee Switzerland die Interessen des International Council for Traditional Music ICTM in der Schweiz. Die Mitgliedschaft steht allen natürlichen und juristischen Personen offen, die sich für die Tätigkeiten der CH-EM interessieren.

La CH-EM a pour but d'encourager toutes les actions mises en faveur de la documentation, de la recherche et de la diffusion des musiques traditionnelles et populaires de tous les pays, y compris les formes de danse et de théâtre qui leur sont liées. Elle représente en tant que Comité national suisse les intérêts en Suisse de l'International Council for Traditional Music ICTM. L'adhésion est ouverte à toute personne physique et morale s'intéressant aux activités de la CH-EM.

La CH-EM ha come scopo quello d'incoraggiare tutte le azioni volte a favorire la documentazione, la ricerca e la diffusione delle musiche tradizionali e popolari di tutti i paesi, comprese le forme di danza e di teatro ad esse collegate. La CH-EM rappresenta in Svizzera gli interessi dell'International Council for Traditional Music ICTM. L'adesione è aperta a qualsiasi persona fisica e giuridica interessata alle attività della CH-EM.

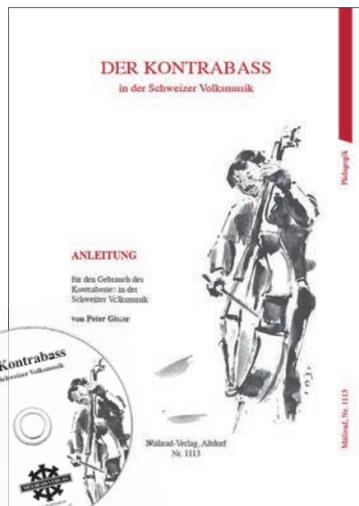
La CH-EM ha la finamira da sustegnair mintga acziun en favur da la documentaziun, perscrutaziun e diffusium da las musicas tradiziunalas e popularas da tut ils pajais, cumprais las furmas relativas da saut e teater. La CH-EM represchenta sco Comité naziunal svizzer ils interess da l'International Council for Traditional Music ICTM. La commembranza è averta a tut las persunas natiralas e giuridicas che s'interessan per las activitads da la CH-EM.

Further information

Marc-Antoine Camp
Swiss Society for Ethnomusicology
c/o Lucerne University of Applied Sciences and Arts
Zentralstr. 18
CH-6006 Lucerne
Switzerland

E-Mail: info@ch-em.ch

Internet: www.ch-em.ch



Der Kontrabass

in der Schweizer Volksmusik
von **Peter Gisler**

Anleitung für den Gebrauch des Kontrabasses in der Schweizer Volksmusik. Lehrmittel mit Übungs-CD, 71 Seiten

CHF 38.00

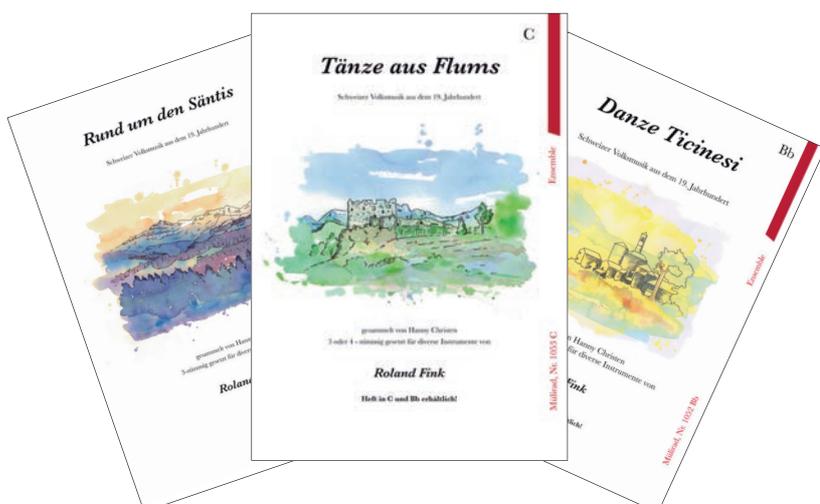
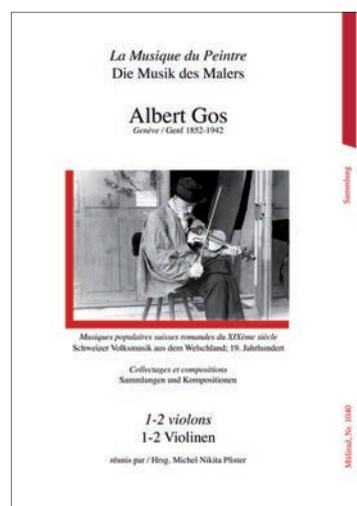
Albert Gos

La Musique du Peintre / Die Musik des Malers
Albert Gos Genève / Genf 1852-1942

Collectages et compositions
Sammlungen und Kompositionen
2èmes voix et accords par
zweite Stimme und Akkorde von

Fabian Müller und Nikita Pfister

CHF 29.00



Ensemble

Schweizer Volksmusik aus dem 19. Jahrhundert gesammelt von Hanny Christen.
3 oder 4-stimmig gesetzt von **Roland Fink**

Violine, Blockflöte, Querflöte, Klarinette,
Trompete, Akkordeon, Gitarre, Kontrabass,
Tuba oder andere Instrumente mit Akkor-
dangaben.

Heft in C und Bb Version erhältlich!

je CHF 29.00

Weitere Infos unter