

RAYMOND AMMANN/VANESSA MARIA CARLONE

TIROLEREI IN DER SCHWEIZ

Schriften zur musikalischen Ethnologie, Band 6

herausgegeben von Thomas Nußbaumer
im Auftrag des Departements für Musikwissenschaft
der Universität Mozarteum Salzburg



Raymond Ammann/Vanessa Maria Carlone

Tirolerei in der Schweiz

Universitätsverlag Wagner

Die vorliegende Publikation wurde finanziell unterstützt durch folgende Institutionen:

Abteilung Kultur der Tiroler Landesregierung

Stiftung Fürstl. Kommerzienrat Guido Feger

(vom Vizerektorat für Forschung der Leopold-Franzens-Universität Innsbruck betreut)

Forschungsschwerpunkt „Kulturelle Begegnungen – Kulturelle Konflikte“,

Leopold-Franzens-Universität Innsbruck

Dekanat der Philosophisch-Historischen Fakultät,

Leopold-Franzens-Universität Innsbruck

Institut für Volkskultur und Kulturentwicklung (ivk), Innsbruck

Institut für Musikwissenschaft, Leopold-Franzens-Universität Innsbruck

CH-EM, Schweizerische Gesellschaft für Ethnomusikologie



Forschungsschwerpunkt Kulturelle
Begegnungen - Kulturelle Konflikte



Die dieser Publikation zugrunde liegende Forschung wurde finanziert durch den Austrian Science Fund/Österreichischen Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung (FWF): P 28782-G26.



Der Wissenschaftsfonds.

© 2020 by Universitätsverlag Wagner Ges.m.b.H., Erlerstraße 10, A-6020 Innsbruck

E-Mail: mail@uvw.at

Internet: www.uvw.at

Satz und Umschlag: Universitätsverlag Wagner/Karin Berner

Umschlagabbildung: © Astrid Mayer

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlor- und säurefrei gebleichtem Papier.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über [<http://dnb.dnb.de>](http://dnb.dnb.de) abrufbar.

ISBN 978-3-7030-6521-7

Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (Druck, Fotokopie, Mikrofilm oder in einem anderen Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Danksagung

Der vorliegende Text präsentiert und diskutiert die Resultate des vom FWF unterstützten Forschungsprojektes „Tirolerei in der Schweiz“ (P 28782-G26), das eingerechnet einer sechsmonatigen Unterbrechung von März 2016 bis November 2019 durchgeführt wurde und am Institut für Musikwissenschaft der Universität Innsbruck angesiedelt war. Mehrere Personen mit unterschiedlichen Aufgaben und Funktionen trugen zum Gelingen dieses Forschungsprojektes bei; dafür möchten wir uns an dieser Stelle erkenntlich zeigen.

Die großzügige Quellensammlung sowie die Betrachtungen zum Phänomen der Nationalsänger aus dem 19. Jahrhundert verdanken wir Dr. Sandra Hupfaut. Dr. Milijana Pavlović konnte einen neutralen Blick auf die Situation Tirol/Schweiz und den damit zusammenhängenden Kulturtransfer werfen, von dem die Autor(inn)en für die weiteren Untersuchungen profitieren konnten. Für den Abschnitt über die aktuelle Jodellandschaft Wiens konnten wir auf die Recherchen von Mag. Martina Mühlbauer zurückgreifen, dafür danken wir ihr. Spezieller Dank geht an Dr. Hitomi Mori, die ihre analysierten Melodien handschriftlich so präzise notiert hat, dass sie für die vorliegende Publikation direkt als Abbildungen übernommen werden konnten.

Für die Überprüfung des Inhalts und der Form des Textes konnten wir Personen gewinnen, die mit den hier behandelten Aspekten der Volksmusik vertraut sind und über ein großes Wissen verfügen. Wir bedanken uns bei Prof. Dr. Thomas Nußbaumer, Dr. Yannick Wey, Andrea Kammermann, MA und Peter Oberosler, MA.

Raymond Ammann und Vanessa Maria Carlone

Inhaltsverzeichnis

1. Jodeln als Mittel für gesellschaftliche Abgrenzung und Verknüpfung	11
2. Jodeln in den Alpen: Ursprungsspekulationen und Begriffskonfusionen	13
3. Jodeln in Österreich und der Schweiz	17
3.1 Stimmregister und Kehlkopfschlag	18
3.2 Vokale und Konsonanten	19
3.3 Metrum und Rhythmik	20
3.4 Melodik und Harmonik	21
3.5 Mehrstimmigkeit beim Jodeln	21
4. Jodeln zwischen Identität, Authentizität und kulturellem Transfer	25
5. Die geistigen Arbeiten Johann Gottfried Herders und Jean-Jacques Rousseaus	31
6. Früheste Nennungen von registerwechselndem Singen im Alpenraum und erste Sammlungen von Kuhreihen, Jodlern und Jodelliedern	35
6.1 Frühe Hinweise zum Kuhreihen als Gesang	36
6.2 Johann Caspar Lavaters Sammlung von Schweizerliedern (1768)	38
6.3 Kuhreihen – zwischen Jodeln und Alphornmusik	41
6.4 Naturtrompeten im Allgäu, in Österreich und in Südtirol	42
6.5 Jodeln auf der Bühne	45
6.6 Die Feste bei Unspunnen (1805 und 1808)	46
6.7 Acht Schweizer-Kühreihen mit Musik und Text (1805)	48
6.8 Tiroler Freiheitskämpfer und Friedrich Schillers Wilhelm Tell (1809)	50
6.9 Sammlung von Schweizer-Kühreihen und alten Volksliedern, nach ihren bekannten Melodien in Musik gesetzt (1812)	53
6.10 Lustige Gesänge aus den Norischen Alpen für eine, zwey und mehrere Singstimmen mit Begleitung des Piano-Forte (1816)	55
6.11 Sammlung von Schweizer-Kühreihen und Volksliedern (1818)	56
6.12 Sonnleithner-Sammlung (1819)	58
6.13 Franz Žiška und Julius Max Schottky: Oesterreichische Volkslieder mit ihren Singeweisen (1819)	62
6.14 Recueil de Ranz de Vaches et Chansons Nationales de la Suisse (1826)	63
6.15 Ignaz Moscheles und die Lieder der Geschwister Rainer (1827)	66
6.16 Die 1830er Jahre – Ernst Knop und seine Sammlungen für Österreich und die Schweiz	68
6.17 Anton Ritter von Spaun: Die Oesterreichischen Volksweisen (1849)	69

7. Vertiefte Analyse ausgewählter Jodler und Jodellieder aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts	71
7.1 Schweizer Heimweh („Herz, mein Herz, warum so traurig“)	72
7.2 Des Buben Schützenlied („Mit dem Pfeil, dem Bogen“)	75
7.3 Appenzellerlied („Bin i nit e lustiger Schwyzerbue, bin i nit e lustige Bue“)	78
7.4 Küher-Leben („Wann i Morgens Früh“)	82
8. Unbekümmerter Umgang mit dem Publizieren von Jodelliedern in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts	87
9. Kulturtransfer im Rahmen der ersten Jodelbegeisterung	89
10. Konkurrenz im Tourismus in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts	95
11. Das vierstimmige Lied und das Chorwesen	99
11.1 Männerchöre in Tirol	99
11.2 Hans Georg Nägeli und die Schweizer Gesangsvereine	102
11.3 Der Zofingerverein	104
11.4 Schweizerlieder von Fritz Schneeberger und Otto von Greyerz	105
12. Professionelle Jodler- und Sängergesellschaften im Kulturbetrieb des 19. Jahrhunderts am Beispiel der Stadt Bern	109
13. Schweizer Nationalsänger – ein Misserfolg	115
14. Älplerfeste als Jodelgelegenheit	117
15. Jodel- und Jodlerexperten um die Wende zum 20. Jahrhundert	121
15.1 Josef Pommer und der Berufsjodler Josef Felder	127
15.2 Die Lieder des Bauern Blattl	134
15.3 Franz Friedrich Kohls Echte Tiroler-Lieder (1899, 1913/15)	135
15.4 Josef Pölls Tirolerlieder	138
15.5 Friedrich Schmalz und Johann Rudolf Krenger: vom Schwingen zum Jodeln	139
15.6 Alfred Leonz Gassmanns und Hans Gielges klingende Berge	144
16. Vertiefte Analyse ausgewählter Jodler und Jodellieder aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts	149
16.1 Echo vom Pilatus	149
16.2 Vom Loppergrat	155

17. Die deutsche Jodelforschung vor nationalsozialistischem Hintergrund und die Reaktion aus der Schweiz	159
17.1 Wolfgang Sichardts Feldforschung in der Schweiz	161
17.2 Alfred Quellmalz: Dokumentation der deutschen Volksmusik in Südtirol	164
17.3 Robert Fellmanns Schulungsgrundlage (1943)	167
18. Echt versus unecht, authentisch versus unauthentisch: Neues Jodeln und Neue Volksmusik	171
18.1 Keime der Neuen Jodelbegeisterung	172
18.2 Jodelbühnen und Jodelkünstler(innen)	174
18.3 Jodelpädagog(inn)en und Jodeltherapeut(inn)en	175
18.4 Erste Wiener Jodler-Treffs für Anfänger und Könnner	176
19. Schlussdiskussion	179
20. Literaturverzeichnis	185
20.1 Bücher und Aufsätze	185
20.2 Zeitungen	204
20.3 Diskographie	204
20.4 Filmographie	204

1. Jodeln als Mittel für gesellschaftliche Abgrenzung und Verknüpfung

Seit der Wende zum 21. Jahrhundert nimmt das Interesse am Jodeln kontinuierlich zu. Die Lust, Jodeln zu hören oder gar zu erlernen, hatte sich zwar schon früher bis in entfernte Länder ausgebreitet, doch die sprunghafte Interessenzunahme findet seit etwa 20 Jahren auch in den Großstädten Europas statt, wo das Jodeln bis vor 30 Jahren noch als „unmodern“ abgetan wurde. Dass diese „Neue Jodelbegeisterung“¹ Menschen verschiedenster Gesellschaftskreise aus Stadt und Land zusammenbringt, muss parallel zum geistigen Wandel der Gesellschaft in den letzten Dekaden betrachtet werden, denn eine übergesellschaftliche und transnationale Vermittlerrolle war dem Jodeln bis nach dem Zweiten Weltkrieg nicht eigen. Vielmehr wurde das Jodeln in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts instrumentalisiert, um kulturelle und nationale Abgrenzungen zu begründen. Dies hat sich bis in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts dahingehend gesteigert, dass es für die Rechtfertigung von politischen Ideologien über Abstammung und ethnische Zugehörigkeit herhalten musste.

Grenzen zwischen unterschiedlichen Aufführungsarten beim Jodeln wurden ab den 1850er Jahren gezogen: In einer sehr einseitig geführten Debatte unterschieden strenge Jodelexperten² zwischen dem „richtigen“, „ursprünglichen“ Jodeln der Bergbevölkerung und dem „falschen“, „angepassten“ Jodeln auf der Bühne. Vehement vertretene Stellungnahmen gegen das kommerziell ausgerichtete Jodeln wurden noch bis weit in das 20. Jahrhundert hinein von Jodelexperten sowohl aus der Schweiz als auch aus Österreich geäußert. Da diese Art des Jodelns anfänglich von Tiroler Sängergruppen in der Schweiz verbreitet und von Schweizer(inne)n gerne gesungen wurde, bezeichneten die Verteidiger des „ursprünglichen“ Schweizer Jodelns dieses Kopieren und Nachahmen als „Tirolerei“.

Obwohl Musikaufnahmen erst seit Beginn des 20. Jahrhunderts für die Argumentationsbildung zur Verfügung stehen und die frühesten Jodelnotationen nur rund 100 Jahre weiter zurückreichen, ergibt das Jodeln in den Alpen ein interessantes und wegweisendes Untersuchungsmaterial, an dem über Ansätze der Kulturtransferforschung gesellschaftspolitische Änderungen nachvollzogen sowie die wechselseitigen Auswirkungen zwischen Gesellschaft und Musik untersucht werden können.

¹ Zur Angleichung an den Begriff „Neue Volksmusik“ nennen und schreiben wir das aktuelle, starke Interesse am Jodeln als „Neue Jodelbegeisterung“ mit großem „N“.

² Die Autor(inn)en achten auf eine geschlechtergerechte Formulierung. Wenn eine Gruppe von Personen genannt wird, in der keine Frauen bekannt sind, und umgekehrt bei Gruppen, die nur aus Frauen bestehen, wird nur die entsprechende Form verwendet.

2. Jodeln in den Alpen: Ursprungsspekulationen und Begriffskonfusionen

Jodeln wird aufgrund der dabei verwendeten Stimmtechnik unter dem Oberbegriff „registerwechselndes Singen“ verortet, das außerhalb des alpinen Raumes sowohl in europäischen (Hahmann 2017: 35) als auch in außereuropäischen Musikkulturen praktiziert wird (Wiora 1958: 75). Alle außerhalb des Alpenraumes existierenden registerwechselnden Gesänge charakterisieren sich durch ihre individuellen musikalischen sowie funktionalen Eigenheiten und unterscheiden sich dadurch vom Jodeln in den Alpen. In der vorliegenden Studie werden nur die registerwechselnden Gesänge im Alpenraum, die mit Jodelsilben und möglicherweise einem Kehlkopfschlag vorgetragen werden, als Jodler respektive Jodel bezeichnet. Für alle weiteren registerwechselnden Gesangsarten sollen die Eigenbezeichnungen der entsprechenden Ethnien verwendet werden.

Schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts, als sich das Fach „Vergleichende Musikwissenschaft“³ etablierte, beschäftigten sich einige dieser frühen Musikforscher (Hornbostel 1925, Hohenemser 1910 etc.) mit dem Jodeln und verfolgten dabei speziell die Frage nach dessen Ursprung. Hundert Jahre später können Musikethnolog(inn)en dazu noch immer keine klaren Inhalte formulieren.

1976 fasste der Schweizer Musikethnologe Max Peter Baumann mehrere bis dahin publizierte Hypothesen zum Ursprung des Jodelns zusammen (Baumann 1976: 97) und fügte seine persönlichen Einwände an. Er argumentierte später für eine zweigeteilte Wurzel mit unterschiedlicher Funktion. Demnach erwuchs das Jodeln sowohl aus der Verbindung eines vokalen emotionalen Ausdrucks als auch aus einer für Berggebiete typischen Rufkommunikation (Baumann 1996, Sp. 1492). Einen Zeitpunkt für die funktionale und musikalische Umgestaltung solcher Exklamationen zu einem eigenständigen Gesangsgenre gibt Baumann nicht an.

Im Gegensatz zu Baumanns Herangehensweise über die Funktion des registerwechselnden Singens stellen zwei Forscherinnen eine auf musikalischen Formanalysen und Vergleichen basierende Ursprungstheorie auf: Renate Schneider (Schneider 1976: 54) sieht aufgrund der „gerundeten Melodiebildung“ eine Verbindung zur Barockzeit und stellt durch die A-Cappella-Formen der Mehrstimmigkeit beim Jodeln sogar Bezüge zur Renaissance her, während Gerlinde Haid (Haid 2006a: 274) die Stimmkreuzung bei bestimmten Jodlern analysiert (siehe Seiten 21 und 43) und deren Ursprung im Mittelalter verortet. Die beiden Forscherinnen beziehen sich allerdings auf Theorien der heute als obsolet geltenden jodelgeschichtlichen Forschungen von Wolfgang Sichert (siehe Seite 161). Sowohl der Zugang über die Funktion als auch über die Form des registerwechselnden Singens in den Alpen lassen keine eindeutigen Aussagen zu deren Entstehung zu.

Die Frage nach dem Ursprung des Jodelns, wie sie mehrere Musikwissenschaftler(innen) zu beantworten versuchten, kann nicht zielbringend behandelt werden. Der Idee, dass musikalische Ausdrucksformen, die durch einen Überbegriff zusammengefasst wer-

³ Aus der Fachrichtung „Vergleichende Musikwissenschaft“ ging die heutige „Musikethnologie“ oder „Ethnomusikologie“ hervor.

den, einem einmaligen Entstehungsprozess unterworfen sind und zu den bekannten Verbreitungsgebieten getragen wurden, kann heute nicht mehr zugestimmt werden. Für die ganz unterschiedlichen Ausprägungen von registerwechselndem Singen in der Alpenregion darf nicht ein einziger Entstehungsprozess angenommen werden. Zielführender ist eine Rückverfolgung der einzelnen lokalen Ausprägungen anhand historischer Quellen unter der Berücksichtigung, dass mehrere bereits bestehende Faktoren sowohl musikalischer, sprachlicher und funktionaler Art sich zu einem formbildenden Prozess ergänzten.

Obwohl die Ursprungssuche nicht zum eigentlichen Themenkreis dieser Studie gehört, wird die Frage für bestimmte Jodelstile tangiert, wobei die entsprechenden Diskussionen nicht verallgemeinernd verstanden werden dürfen. Die Rückverfolgung des Begriffs „Jodeln“ liefert keine verwertbaren Ergebnisse, da er nur seit etwas mehr als 200 Jahren im heutigen Sinne Verwendung findet. Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts bezeichnete die Bevölkerung Österreichs und der Schweiz mit den Begriffen „Jodel“ und „jodeln“ ganz unterschiedliche Dinge und Aktivitäten (Wascher 2016). Der Begriff „Jodeln“ könnte allerdings auch aus einer onomatopoetischen Wortschöpfung entstanden sein, denn wie ein Blick in Josef Pommers Sammlung von Jodlern und Juchezern zeigt, kam die Silbe *jo* im 18. Jahrhundert in vielen österreichischen Jodlern vor (Pommer 1906). Heute wird „Jodel“ oder „Jodler“ als Oberbegriff verwendet, welchem regionaltypische Ausprägungen registerwechselnden Singens, wie etwa Dudler, Almer etc., untergeordnet werden (Födermayr/Haid 2019). Dabei können diese regionalen Begriffe mit ihrer aktuell geltenden Bedeutung zeitlich weiter zurückführen als der Begriff „Jodeln“ selbst.

Der Begriff „Jodler“ bezieht sich heute in Deutschland und Österreich auf eine männliche jodelnde Person und gleichzeitig auf das (meist) registerwechselnd, mit speziellen Jodelsilben vorgetragene Gesangsstück, das auch Teil eines Liedes mit sinngebenden Wörtern sein kann. In der Schweiz bezeichnet der Begriff „Jodler“ eine männliche jodelnde Person, während der (meist) registerwechselnde Gesang mit Jodelsilben „Jodel“ genannt wird. Dieser Unterschied soll in der vorliegenden Studie respektiert und die Begriffe „Jodler“ respektive „Jodel“ entsprechend dem Gebrauch in der jeweiligen Region oder im jeweiligen Land genannt werden.⁴ In der Schweiz unterscheidet sich außerdem ein „Naturjodel“ von einem „Jodellied“ dadurch, dass Ersterer gänzlich ohne Textworte und nur mit Jodelsilben gejodelt wird, wohingegen das meist chorisch vorgetragene Jodellied sich aus einer Strophe mit textlichem Inhalt sowie einem textlosen Jodelteil⁵ mit Jodelsilben zusammensetzt. Lieder mit eingefügtem oder angehängtem Jodelteil gehören auch in Österreich zum Standardrepertoire von Gesangsvereinen sowie Jodlergruppen und werden hier als Jodler, Jodlerlied oder – wie in der Schweiz – als Jodellied bezeichnet. Wenn diese Lieder mit angehängtem Jodelteil mehrstimmig gesungen werden, dominieren Terzparallelen und Quinterweiterungen sowohl im Liedteil als auch im Jodelteil. In der Schweiz wird der Liedteil eines Jodelliedes ebenfalls in einer auf dem Dreiklang aufbauenden Mehrstimmigkeit teilweise kontrapunktisch oder parallel gesungen, während der Jodelteil mit der für die Schweiz typischen Mehr-

⁴ Bezeichnungen lokaltypischer Jodelformen respektive Jodlerformen (wie etwa *Rugguusseli*, *Juiz*, *Almer*, *Wurzhorner* etc.) werden bei den jeweiligen Erstnennungen erklärt.

stimmigkeit (siehe Seite 22), bei welcher der Chor mit anhaltenden Akkordtönen einen Begleitklang bildet, vorgetragen wird. Um auf diesen musikalischen Unterschied hinzuweisen, wird in der vorliegenden Studie der Begriff „Jodellied“ für Gesänge in der Schweiz mit einer solcherart gestalteten Mehrstimmigkeit verwendet. Des Weiteren muss ebenso zwischen den Jodelliedern mit Silbenteil unterschieden werden, die einen Registerwechsel verlangen und folglich gejodelt werden, und Liedern, bei denen für die Interpretation der sinnneutralen Silben kein Registerwechsel notwendig ist.

Ein Unterschied in der Terminologie des registerwechselnden Singens zwischen der Schweiz und Österreich besteht ebenso in der Verwendung des Begriffs „Juchezen“ (und anderen Schreibweisen). Der von Pommer geprägte Begriff „Juchezer“ bezeichnet in Österreich eine spezielle akustische Exklamation:

Er [der Juchezer] besteht aus einer Folge gegeneinander verständlicher Töne, ist also Melodie, wenn auch von großer Kürze, während der Juchschrei ein einziger Ton von meist sehr großer Höhe (e3, f3 ...), großer Kraft und kurzer oder doch mäßiger Dauer ist. Er wird, wie schon der Name sagt, mehr geschrien als gesungen und erklingt meist auf die Silbe ju oder juch (daher juchzen, jauchzen, wovon wieder die Substantiva Juchzer, Juchezer, Juzer, Jochitzer, Jogitzer ... abgeleitet sind.) [...]. [Pommer 1909: 249]

In der Zentralschweiz findet der mit Juchezer verwandte Begriff „Juuz“ oder „Juiz“ als Synonym für Naturjodel Verwendung, der im Muotatal hauptsächlich in seiner Diminutionsform „Jüüzli“ vorkommt. Die Jodler(innen) in dieser Region nennen ihr registerwechselndes Singen nicht „Jodeln“, sondern „Juizen“. Ebenso wie der Begriff „Johlen“ respektive „Jodeln“ kann auch „Juiz“, „Juchezen“ etc. – wie von Pommer bemerkt – einen onomatopoetischen Ursprung haben.

3. Jodeln in Österreich und der Schweiz

Form und Funktion von Musik bilden das Resultat menschlicher Kreativität, verbunden mit Überlieferung und Übernahmen, die gesellschaftlichem und kulturellem Wandel unterworfen sind. Sowohl transkulturelle Übernahmen als Reaktionen auf gesellschaftliche Umstellungen als auch Ablehnungen naheliegender regionalkultureller musikalischer Ausdrücke formten die heutigen Eigenheiten der formalen und regionalen Ausprägungen des Jodelns. Die große Aufmerksamkeit, die das Jodeln seit Beginn des 21. Jahrhunderts erfährt, bringt neue und spontane Umformungen mit sich, welche durch die Kreativität und Individualität vorbildstiftender Musiker(innen) hervorgerufen werden. Demgemäß kann ein Vergleich sowohl aktueller als auch historischer Jodelausprägungen nur punktuelle Angaben zu den typischen Jodelmerkmalen zwischen Österreich respektive Tirol und der Schweiz aufzeigen.

Da in der Musikethnologie bewusst darauf verzichtet wird, musikalische Eigenheiten größerer Gebiete zusammenfassend zu dokumentieren, um bei solchen Verallgemeinerungen die regionalmusikalischen Eigentümlichkeiten nicht außer Acht zu lassen, wird in dieser Studie lediglich auf festgelegte Momente verwiesen, in denen Interaktionen und Blockierungen stattgefunden haben, ohne dabei den gesellschaftspolitischen und historischen Hintergrund zu vernachlässigen.

Aufgrund der sprunghaft angestiegenen Beliebtheit des Jodelns in den letzten 20 Jahren muss die Relevanz einer auf der Unterscheidung bestimmter Formausprägungen basierenden Unterteilung in separate Jodelgebiete hinterfragt werden, da die Verbreitung lokaltypischer Jodelstile in andere „Jodelregionen“ als Teil der Neuen Jodelbegeisterung durch Workshops und Jodelseminare diese Grenzen überschreitet. Trotzdem verlangt die vorliegende Studie eine einleitende Übersicht zu den lokaltypischen Ausprägungen des Jodelns, wie sie in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bestanden, um dadurch einen Anker zu werfen, an dem anschließend lokale Besonderheiten vergleichend festgemacht werden können.

Das registerwechselnde Singen, der Einsatz des Kehlkopfschlags und die Verwendung von ausschließlich sinnneutralen Jodelsilben bilden die typischen Jodeigenschaften sowohl in Tirol als auch in der Schweiz. Jede dieser drei Jodeigenschaften, a) Registerwechsel, b) Kehlkopfschlag und c) sinnneutrale Silben, zeigt in ihrer Formausprägung regionale Besonderheiten, doch nicht jeder als „Jodel“ oder „Jodler“ bezeichnete Gesang muss alle drei Eigenheiten aufweisen, um als solcher zu gelten. Registerwechsel kommen nicht ausschließlich beim Jodeln vor, sondern in vielen verschiedenen Gesängen der Populärmusik und der klassischen Musik. Die Notwendigkeit und das Bedürfnis, von einem Register in ein anderes zu wechseln, werden individuell bestimmt, da keine Referenztonhöhe für die Überschreitung in ein höheres Register festgelegt werden kann. Generell muss in der Jodelforschung berücksichtigt werden, dass durch den Versuch, frühe Jodelmelodien zu Archivierungs- und Verbreitungszwecken in ein temperiertes System und in eine geradlinige Metrik zu übersetzen, um sie in der konventionellen Notationsweise festzuhalten, die Gefahr besteht, diese Musik einem Prozess der Homogenisierung und Folklorisierung zu unterziehen sowie gleichzeitig eine Simplifizierung des Repertoires vorzunehmen (Andres 2019: 14f.).

Jodler sind in Österreich in den Berggegenden von Salzburg, Tirol, Vorarlberg und (Ober-)Kärnten weit verbreitet. Daneben weist auch die Obersteiermark mit ihren Nach-

barge bieten (Ennspongau, Salzkammergut, oberösterreichisches Ennstal) eine lebendige Jodellandschaft auf. Während in Wien und im Schneeberggebiet das *Dudeln*⁶ noch heute praktiziert wird, prägt das *Almern*⁷ der Ländlersänger vor allem das Innviertel (Oberösterreich) (Födermayr/Haid 2019). Das Jodelgebiet der Schweiz beschränkt sich auf drei nur teilweise geografisch verbundene Regionen: a) Appenzell-Toggenburg, b) Zentralschweiz mit Muotatal und c) Berner Oberland bis in die französischsprachigen Regionen Gruyère und Fribourg. Obwohl sich die musikalischen Formen des Jodelns in diesen drei Regionen in vielerlei Hinsicht unterscheiden, lassen sich heute gemeinsame Elemente erfassen, durch die sich der Schweizer Jodel vom Tiroler Jodler unterscheidet (Lienert 1962: 17; Leuthold 1981: 80; Räss/Wigger 2010: 19). Während das verwendete Tonmaterial und die harmonische Struktur eine starke Homogenität in den drei Schweizer Jodelregionen aufweisen, sind mehrere Unterschiede im Naturjodel sowohl zwischen als auch innerhalb dieser Regionen in musikalischen Gestaltungsprinzipien deutlich zu erkennen, so zum Beispiel in der Verwendung des Kehlkopfschlags, in der Vokalisation oder in der Form der Mehrstimmigkeit.

3.1 Stimmregister und Kehlkopfschlag

Die beim Jodeln aktivierten Register werden allgemein als Brust- und Kopfstimme bezeichnet⁸, wobei einige Spezialist(inn)en anhand der Klangfarbe und relativen Tonhöhen noch weitere Stimmregister differenzieren. Für Tirol verwendet der österreichische Volksliedforscher Georg Kotek den Begriff *Fistelstimme*⁹ zur Bezeichnung einer männlichen Kopfstimme mit einem Hauchcharakter (Kotek 1960: 179). Andere Spezialist(inn)en sehen die *Fistelstimme* und die *Kopfstimme* als physiologisch identisch an, wobei die *Fistelstimme* jedoch als Hochlage der *Kopfstimme* betrachtet werden kann (Fischer 1969: 96). Der Schweizer Jodelliedkomponist Robert Fellmann unterscheidet zwischen Jodeltiefönen, Schaltlage, mittlerer Höhe und Jodelhochtönen (Fellmann 1943: 17). Obwohl Jodler teilweise in sehr hohen Lagen jodeln und sogar die Frequenzen einer Frauenstimme erreichen können, müssen die geschlechtereigenen physiognomischen Gegebenheiten differenziert betrachtet werden. Eine entsprechende Unterscheidung nehmen die erfahrenen Jodlerinnen Nadja Räss und Franziska Wigger (Räss/Wigger 2010: 27) vor: Während bei den weiblichen Jodlerinnen ein Wechsel zwischen „Brust- und Kopfstimme“ stattfindet, wechseln männliche Jodler zwischen „Modal- und Falsettregister“.¹⁰

⁵ Der Begriff „Jodelteil“ wird sowohl für schweizerische als auch für österreichische Abschnitte in Volksliedern verwendet, bei denen gejodelt wird.

⁶ *Dudeln*: eine in Wien und Niederösterreich praktizierte Art des Jodelns (vgl. Pietsch 1989).

⁷ *Almer*: eine Jodlerart in Österreich, die vor allem in Verbindung mit bestimmten Tänzen vorgetragen wird.

⁸ Die in der Folge aufgelisteten regionalmusikalischen Charakteristika des Tiroler Jodelns entsprechen hauptsächlich den Ausführungen aus dem Vorwort des Sammelbandes *Einen Jodler hör i gern* (Ammann 2016a).

⁹ Kotek unterscheidet das Falsett von der *Fistelstimme*, ohne genaue Kriterien zur Differenzierung anzugeben (Kotek 1960: 179). Im allgemeinen Gebrauch der Begriffe bezeichnen *Fistelstimme* und Falsett gemeinhin dasselbe stimmliche Phänomen.

¹⁰ Das Bruststimmregister bzw. die Modalstimme bezeichnet das Hauptregister in mittlerer Tonlage bei den männlichen sowie das tiefste Register bei den weiblichen Stimmen. Die Kopfstimme wird hin-

Der ruckartige, schnelle Wechsel von einem tieferen in ein höheres Stimmregister formt das grundlegende physiognomische Phänomen des alpinen Jodelns sowohl in Österreich als auch in Deutschland und in der Schweiz. Für diesen ruckartigen Wechsel wird der Kehlkopfschlag eingesetzt, welcher durch den Aufbau des subglottischen Drucks und einen – für den Kehlkopfschlag typischen – abrupten Druckabfall zustande kommt. Wenn die Stimmbänder aneinanderliegen und so das Ausweichen der Luft verhindert wird, kann der subglottische Druck in solch starkem Ausmaß aufgebaut werden, dass der Spannung nicht mehr standgehalten werden kann und die Luft ruckartig in den Rachenraum entweicht, wo die Tonfärbung stattfindet (Ammann 2016b: 11). Beim Singen in einem hohen Register schwingt nur ein Teil der Stimmbänder, dafür aber schneller als bei voller Länge. Um diese Konstellation der Stimmbänder zu bewerkstelligen, kann die Stellung des Ringknorpels auf den schwingenden Teil der Stimmbänder Einfluss nehmen (Echternach/Richter 2010: 33). Der Registerwechsel mit oder ohne Kehlkopfschlag wird am besten bei weiten Intervallsprüngen erzielt und gelingt bei der Verwendung spezieller Vokalwechsel besonders gut. In bestimmten Alpentälern betonen Jodler(innen) den Kehlkopfschlag so stark, dass eine Art „Knacklaut“ entsteht, während in anderen Gegenden dieser Wechsel eher geführt und geräuschlos erfolgt. Jene Jodelmelodien, bei denen der klar hörbare Kehlkopfschlag einen wichtigen Teil der Interpretation darstellt, werden in Tirol als „Schlagjodler“ bezeichnet. Die meisten Jodler(innen) Tirols bevorzugen allerdings einen sanfteren Kehlkopfschlag, der keinen „Knacklaut“ zur Folge hat. Auch innerhalb der Schweiz lassen sich unterschiedlich starke Ausprägungen in der Ausführung des Kehlkopfschlags erkennen.

3.2 Vokale und Konsonanten

Auswahl, Verwendung und Aussprache von Jodelsilben werden unter dem Begriff „Vokalisation“ zusammengefasst. Die Vokalisation zeigt nicht nur regionale Unterschiede zwischen dem Jodeln in Österreich und in der Schweiz, sondern auch in den einzelnen Jodelregionen innerhalb dieser Länder. Während beim Tiroler Jodler „in früheren Zeiten“ (Kotek 1960: 178)¹¹ für die hohen Töne ausschließlich die Laute *i* oder *u* und für die tieferen Lagen *a* und *o* verwendet wurden, werden heute den Jodelvokalen häufig Konsonanten vorangestellt (Kotek 1960: 180). Diese Konsonanten runden einen aufwärtsgerichteten Registerwechsel ab, sodass dieser nicht durch den Kehlkopfschlag dominiert wird. Hornbostel (1925: 203) und Horak (1964: 82) bezeichnen diese Verwendungsart der Konsonanten als „Hebelbewegung“. Die Jodelsilben, welche in Tirol und in anderen Jodelregionen Österreichs am häufigsten verwendet werden, sind *dro*, *dri*, *tri* (Kotek 1960: 178). Neben der Verwendung bestimmter Konsonanten wird in den einzelnen Registern mit den dafür geeigneten Vokalen gejodelt. In ihrer Diplomarbeit von 1976 untersuchte Renate Schneider in den österreichischen Sammlungen von Pommer (1902) sowie von Kotek und Zoder (1969) die Verwendung von Jodelsilben in den unterschiedlichen Registern: Im Kopfbereich (Falsettbereich) werden ausschließlich

gegen häufig als Synonym für Falsett eingesetzt und bezeichnet den höchsten Bereich der Stimme (Räss/Wigger 2010: 19).

¹¹ Der Volksliedforscher Georg Kotek gibt hier keinen genauen Zeitpunkt an.

Silben mit „spitzen“ Vokalen (*ü, i, e*) und im Brust- respektive Modalregister Silben mit „breiten“ Vokalen (*o, u, a, a*) eingesetzt. In sehr hoher Lage wird zu beinahe 90 % auf dem *i* vokalisiert sowie in tiefer Lage zu ca. 80 % auf dem *a*. Schneiders Untersuchung belegt, dass nur solche Vokale eingesetzt werden, die im entsprechenden Stimmregister angenehm zu intonieren sind (Schneider 1976: 18).

In der Schweiz lassen sich die drei genannten Jodelregionen durch die unterschiedliche Verwendung der jeweiligen Aussprache der Jodelsilben voneinander unterscheiden, obwohl hier für die Jodelsilben lediglich einzelne Konsonanten, wie etwa *l* oder *d*, und keine Konsonantenkombinationen verwendet werden. Entsprechend nimmt der Kehlkopfschlag in vielen Schweizer Jodeln einen prominenteren Platz ein als in Tirol respektive in Österreich. Die Verteilung der Vokale *i, ü* und teilweise auch *u* auf die oberen Register sowie *o* oder *a* bzw. auch *e* auf das Brust- respektive Modalregister gilt im Prinzip für die Praxis in Tirol ebenso wie für sämtliche Jodelregionen in der Schweiz.

3.3 Metrum und Rhythmik

Bei der Verschriftlichung von Jodelmelodien in das Fünfliniensystem können sich bei einigen Jodelmelodien Probleme durch nicht temperierte Tonstufen ergeben sowie durch die Fixierung eines Metrums. Die allermeisten Jodler(innen) verwenden keine Musiknotation, sondern erlernen die Melodie ausschließlich nach Gehör. Jodler und Jodel werden aber dennoch zu Studien- oder Archivierungszwecken notiert, wodurch sich bei einer Wiederaufnahme einer nicht mehr mündlich überlieferten Jodelmelodie Fragen der Interpretation dieser verschriftlichten Melodien stellen.

Die Mehrzahl der transkribierten Tiroler Jodler sind im 3/4-Takt notiert, während gerade Metren, wie 2/4 oder 4/4, seltener vorkommen. Im Schweizer Naturjodel werden oft die einzelnen (häufig drei) Teile mit Metrumwechsel aufgezeichnet. Zudem kann sich innerhalb eines Teils das Metrum ändern, wobei sowohl gerade als auch ungerade Metren vorkommen.

Der Rhythmus von Jodel und Jodler, oftmals in gerader Unterteilung der Takteinheiten, kann punktierte Viertel- und Achtelnoten sowie Triolenbildungen aufweisen. Synkopen kommen in den Notationen „traditioneller“ Jodler nicht vor. Reihungen von mehr als zwei Sechzehnteln finden in Jodlern hingegen des Öfteren Verwendung: Vor allem bei österreichischen Bravourjodlern bilden Sechzehntel-Reihungen ein typisches Merkmal und verlangen die Anwendung der Zungenschlagtechnik in einem hohen Tempo. Während beim einmaligen Zungenschlag die Zunge nur kurz den oberen Gaumen berührt, setzt ein mehrfacher und schneller Zungenschlag, der eine rasche Tonwiederholung ermöglicht, eine Geschicklichkeit voraus, die lange trainiert werden muss.

Die Tiroler Jodler können hinsichtlich des Tempos mit langsamen Volksliedern verglichen werden. Wiora spricht von einem „breiten Zeitmaß“, „doch liebt man auch die Beschleunigung zumal bei Wiederholungen, und Schnelligkeit in virtuoson Formen“ (Wiora 1958: 77). In der Schweiz können Teile eines Naturjodels mit unterschiedlichen Tempi gesungen werden, wobei der dritte Teil oft schneller interpretiert wird als die beiden vorangehenden Teile. Die Naturjodel der Gegenden Appenzell und Toggenburg werden insgesamt langsamer vorgetragen als in den übrigen Jodelregionen der Schweiz, wobei diese Verlangsamung der Erzeugung einer gewünschten Klangfarbe mehr Zeit gewährt.

3.4 Melodik und Harmonik

Tiroler Jodler werden heute mit gleichstufig temperierten Intervallen ausgeführt und bauen auf dem grundlegenden Prinzip der Dreiklangsharmonik gemäß einfachen, aus Volksliedern bekannten harmonischen Strukturen auf. Die Dreiklangsmelodik bildet die dominierende Form der Melodieführung, während chromatische Durchgangs- oder Wechselnoten grundsätzlich vorkommen können. Die Mehrzahl der Jodelmelodien steht in Dur, wobei Mollterzen im Durchgang und bei der harmonischen Begleitung vereinzelt vorkommen. Der Naturjodel in der Schweiz weist zumeist diese Eigenschaften auf, wenn auch bestimmte Schweizer Gegenden sich gerade durch das Vorkommen der neutralen Terzen oder – seltener – des Alphorn-fa, also nichttemperierter Intervalle, auszeichnen. Wie stark diese lokalen Eigenheiten auf die Verbindung mit der Alphornmelodik zurückzuführen sind, wurde in einem eigenen Projekt gezielt untersucht (siehe Ammann/Kammermann/Wey 2019).

Die Mehrheit der Jodler in Tirol basiert auf einem Harmonieschema mit je viertaktigem Vorder- und Nachsatz, wobei sich diese acht Takte in sehr vielen Fällen aus der Stufenanordnung I – V7 – V7 – I zusammensetzen (Kolneder 1981: 14; Fink-Mennel 2007: 111). Etwas seltener erscheinen Alternationen von Tonika und Dominate: V – I – V – I. In beiden Fällen kommen meistens keine weiteren Harmoniestufen vor. Bei den Dominantakkorden kann die Septime fehlen und die selten vorkommende Subdominante wird öfters durch die entsprechende Parallele ersetzt. Die Naturjodel in der Schweiz folgen häufig demselben harmonischen Wechsel zwischen den Stufen I und V, doch zuweilen kommt die vierte Stufe zusätzlich vor. Speziell in neueren Jodelkreationen können weitere harmonische Stufen eingesetzt werden.

3.5 Mehrstimmigkeit beim Jodeln

Hinsichtlich der Mehrstimmigkeit finden sich zwar deutliche Unterschiede zwischen den Jodlern in Österreich und den Naturjodlern in der Schweiz, doch auch hier können Ausnahmen gefunden werden, die nicht den nachfolgend aufgezählten Kriterien entsprechen. Bei den Jodlern in Tirol herrscht heute grundsätzlich eine Zwei- oder Dreistimmigkeit vor (Schneider 1982; Haid 2004: 722), wobei Terz- oder Sextparallelen dominieren. Für die speziellen Stimmführungen haben sich in Tirol sowie im restlichen Österreich gezielte Bezeichnungen eingebürgert: So bedeuten die Begriffe „Gleichgehend“ oder „Miteinander“ eine Parallelbewegung, manchmal mit Dreiklangsparallelen und großen Akkordsprüngen, während „Füreinand“ oder „Wechseljodler“ eine Stimmkreuzung bezeichnen, die bei beschleunigtem Zeitmaß auch „Durcheinand“ genannt wird. „Nacheinand“ bezieht sich auf die Engführung der Stimmen dieses Jodlertypus, was durch die Einfachheit der Akkordbewegungen ermöglicht wird (Wiora 1958: 78). Zu den typisch zweistimmigen Jodlern gehören die „Wurzhorner“, mit ihrer besonderen Art der Stimmkreuzung, oder die „Vexierjodler“, die bei den Hörer(inne)n die Wahrnehmung einer dritten Stimme entstehen lassen (Kolneder 1981: 47). Beim Kanonjodler wird eine akustische Täuschung erzeugt, da dort die nachfolgende Stimme als Imitation der ersten erscheint und als Echo begriffen wird (Kolneder 1981: 55). Solche Jodler (Wurzhorner, Echojodler, Kanonjodler etc.) werden in der vorliegenden Studie als „formdefiniert“ bezeichnet.

Sowohl bei zweistimmigen als auch bei dreistimmigen Jodelmelodien bleibt die Dreiklangsdominanz das führende harmonische Prinzip im vertikalen Aufbau und im horizontalen Verlauf. Die dritte Stimme ergänzt und kontrapunktiert die Ober- und Mittelstimme mit dem Grundton oder der Quinte des Akkords, sofern der Melodieverlauf dies erlaubt (Deutsch 1995: 364). Kommt zum dreistimmigen Jodler eine Bassbegleitung hinzu, so bleibt diese stets auf derselben Tonhöhe, die zumeist der Dominante entspricht. Häufig wird diese Funktion als das „Gradn“- oder das „Ausghalter“-Singen bezeichnet.

Beim Naturjodel in der Schweiz wird die Gesangsformation in Jodler(innen) und Chorsänger(innen) unterteilt. Grundsätzlich beginnt der/die Vorjodler(in) mit der führenden Melodie, worauf der/die zweite Jodler(in) (Nachjodler/in) einen oder zwei Takte später einsetzt. Gleichzeitig oder kurz danach setzt auch der Chor mit den Akkordtönen ein. Die Rolle der Vorjodlerin respektive des Vorjodlers kann während eines Jodelvortrags weitergegeben werden, damit die einzelnen Vorjodler(innen) ihre Stimmen schonen können. Die Sänger(innen) im Jodelchor wechseln nicht in das Falsettregister. Gemäß ihrer stimmlichen Prädisposition können die Chorsänger als Bass (1. oder 2.) oder Tenor (1. oder 2.) eingeteilt werden. Jede der vier Gruppen intoniert nur einen Ton des Akkords und bildet somit einen der harmonischen Struktur entsprechenden Begleitklang. Die typische musikalische Form eines Schweizer Naturjodels setzt sich aus zwei kontrapunktisch verknüpften Jodelstimmen und einem begleitenden, harmonisierenden Klangteppich zusammen.

Obwohl diese Organisation des Chors in der Mehrstimmigkeit beim Naturjodel für die ganze Schweiz gilt, unterscheiden sich die einzelnen Jodelregionen dennoch in der musikalischen Jodelform. Dass, wie eingangs erwähnt, die Grenzen zwischen den genannten Jodelregionen seit einigen Jahrzehnten zum Teil verwischt werden, zeigt sich daran, dass heute ein Innerrhoder Jodelchor durchaus ein *Zäuerli*¹² von Ausserrhoden in sein Repertoire aufnehmen kann und ein Berner Jodlerklub auch gerne einmal einen Unterwaldner *Juiz*¹³ vorträgt.

Die bisher genannten regionalen Jodelausprägungen beziehen sich auf den Naturjodel in der Schweiz. Jodellieder kennen solche regionalen Abgrenzungen nicht, denn sie wurden von bekannten Komponist(inn)en meist so verfasst, dass sie schweizweit gesungen werden können. Ihre Jodelteile weisen zwar in der Aussprache der Vokale und der Worte des Liedtextes regionale Dialekte auf, folgen aber einer standardisierten Art der Mehrstimmigkeit. Im Gegensatz zum Naturjodel werden die Jodellieder notiert und in den meisten Fällen – wenigstens die Worte – vom Blatt gelehrt. In der Region Bern wurden in den letzten 200 Jahren, etwa von Beginn der Unspunnenfeste an (siehe Seite 46), innerhalb der Schweiz die meisten Jodellieder publiziert. Diese intensive Verschriftlichung hat eine Anwendung der gleichstufig temperierten Intervalle und die Einhaltung metrisch-rhythmischer Strukturen begünstigt (Leuthold 1981: 106).

Diese Ausführungen zu den Unterschieden zwischen dem Jodeln in Tirol respektive Österreich und in der Schweiz beziehen sich hauptsächlich auf jene musikalischen Formen, wie sie gegen Ende des 20. Jahrhunderts gängig waren. Wie eingangs erwähnt, ändert sich bei jedem Musikstil, folglich auch beim Jodel respektive Jodler, sowohl

¹² Zäuerli: eine Naturjodelart in Appenzell Ausserrhoden.

¹³ Juiz: Begriff für den Naturjodel in der Zentralschweiz.

seine Form als auch seine Funktion kontinuierlich. Seit etwa 20 Jahren experimentieren Jodler(innen) verstärkt mit fremden und ungewöhnlichen musikalischen Komponenten, wodurch neue Jodelformen und -techniken entstehen, die bei Gefallen weitervermittelt werden und zukünftige Gültigkeit erlangen. Dadurch werden die soeben genannten Normen verändert und die erwähnten Grenzlinien verschoben. Das Erkennen und Verstehen dieser Veränderungsprozesse sowohl in der Funktion und Form des Jodelns als auch in dessen Wahrnehmung und Bedeutung in den unterschiedlichen Regionen und Gesellschaftskreisen bildet den Kern der vorliegenden Studie. Dabei stehen drei Stichworte im Vordergrund: Kulturtransfer, Authentizität und Identität.

4. Jodeln zwischen Identität, Authentizität und kulturellem Transfer

Authentizität, Identität und Kulturtransfer überlappen und bedingen einander; bei einer vergleichenden Arbeit über Jodelstile müssen diese drei Komponenten und deren Verbindlichkeiten berücksichtigt werden. Gerade der kontinuierlich ablaufende Prozess von Kulturtransfer, der die normative Festlegung einer Kultur verunmöglicht, spricht gegen eine Authentizität kultureller Einheiten und somit gegen die Möglichkeit einer Identifizierung auf rein kultureller Ebene. Das Konzept der nationalen „Identität“ einer Person muss daher als Konstrukt betrachtet werden, das einem laufenden kulturellen und sozialen Wandel unterliegt und dadurch nur als „vorläufiges Resultat einer lebenslangen Entwicklung“ (Konrad 2011: 24) aus der „Interaktion zwischen Individuum und Gesellschaft“ (Knapp 2005: 31) hervorgeht. Zugleich stellt Identität einen „Prozess der Selbsteutung des Menschen“ (Konrad 2011: 24) dar, wodurch nationale Identität durch das subjektive Zusammengehörigkeitsgefühl einer Gesellschaft geprägt wird, die „sich aus historischen, wirtschaftlichen, religiösen und sonstigen soziokulturellen Unterschieden zu anderen Nationen herausbildet“ (Konrad 2011: 26). Da das Modell der Nation „zu einer wichtigen Form der kollektiven Identität moderner Gesellschaften“ (Knapp 2005: 38) avancierte, entwickeln Mitglieder einer „Nation“ die Vorstellung ihrer Gemeinschaft durch spezifisch-verbindende Merkmale, denen häufig konstruierte Größen speziell zu identitätsstiftenden Zwecken dienen (Anderson 1998: 14f.; Jansen/Borggräfe 2007: 92; Kunze 2005: 21). Der Politikwissenschaftler Benedict Anderson vertritt die These, dass sich Gemeinschaften hauptsächlich durch die Art unterscheiden, in der sich die Mitglieder selbst vorstellen (*imagine*), wodurch der Inszenierung „nationaler Charakteristika“ eine wesentliche Rolle zukommt (Anderson 1998: 15; Burka 2012: 44; Breuss/Liebhart/Pribersky 1995: 14). Dabei spielen sowohl nationale als auch kulturelle Symbole eine wesentliche Rolle, da sie ein breites Identifikationsangebot zur Verfügung stellen (Assmann 2011: 221; Liessmann 1994: 52f.; Uhl 2010: 6; Knapp 2005: 38, 41). Auch wenn nach der postmodernen Wende noch häufig kulturelle und nationale Identität a priori gleichgesetzt werden (Riethmüller 2004: 378), ist das Gefühl einer nationalen Zugehörigkeit nicht ausschlaggebend für die kulturelle Identität (Knapp 2005: 33). Jodeln gilt sowohl in Österreich als auch in der Schweiz als nationales Symbol und bietet somit allen Mitgliedern ein Identifikationsangebot. Obwohl nur ein Bruchteil der Bevölkerung diese Gesangsart ausübt, wird das Jodeln dennoch in beiden Ländern gemeinhin als nationale Besonderheit verstanden. Jodeln wird als Teil der Lebensart der Bergbevölkerung wahrgenommen, zu der auch Land- und Alpwirtschaft, Naturlandschaften, eine einfache Lebensweise etc. gehören – also Dinge, die allen Menschen im Alpenraum vertraut sind und wodurch sich ein kollektives Gefühl der Zusammengehörigkeit bilden kann. Dadurch wird es zu einem lebendigen kulturellen Bestandteil, der die Denkweisen, Ansichten und die Identität der Alpenbewohner formt und durch diese geformt wird. Dass das Jodeln eine solche identitätsstiftende Funktion annehmen kann, basiert zusätzlich auf einem nationalen Exklusionsmechanismus, das heißt auf Distinktion und Abgrenzung von jenen Nationen, in denen nicht gejodelt wird.

Kultur lässt sich von den lateinischen Wörtern „cultura“ und „colere“ ableiten, die sich ursprünglich auf die Ausbildung oder die Veredelung der natürlichen Gegebenheiten durch Pflege der geistigen, künstlerischen und gestaltenden Leistungen einer

Gemeinschaft beziehen (PONS 2001–2018; Knapp 2005: 21; Wimmer 2011: 43; Duden 2019). Ein weit gefasster Kulturbegriff erklärt „Kultur zur Gesamtheit aller Lebensäußerungen einer Gesellschaft“ (Wimmer 2011: 59). Als Konstruktion, die nach dem Prinzip der „Exklusion“ und „Inklusion“ agiert, wodurch ein Teil der Masse als „Wir“ und der andere als das „Fremde“ betrachtet wird (Jansen/Borggräfe 2007: 10), basiert Kultur grundlegend auf Symbol- und Bedeutungsproduktion (Suppanz 2003: 22f.). Der Mensch erfährt die Inklusion in eine bestimmte Gesellschaft durch seine Sozialisation sowie durch das Gefühl der Zugehörigkeit zu deren spezifischer Kultur, wodurch sowohl das Phänomen des Individuums als auch jenes des Kollektivs auf einer gemeinsamen sozialen Basis beruhen und sich gegenseitig bedingen (Achthorner 2019: 30). Laut dem Anthropologen und Soziologen Ernest Gellner bedeutet dies, dass „soziale Bindung von kultureller Übereinstimmung abhängt“ (Gellner 1999: 17), wobei gleichzeitig betont wird, dass „kulturelle Vielfalt [...] eines der zentralen Merkmale menschlicher Existenz [ist]“ (Gellner 1999: 13, 24). Auch wenn Kultur immer Hybridität impliziert, die (unweigerlich) durch kulturelle Begegnungen zustande kommt, dienen Nationales und Regionales in besonderer Weise der kulturellen Kohärenzstiftung (Suppanz 2003: 25).

Ebenso verbindet Kultur als „veränderliches Kommunikationssystem“ individuelle Erlebnissräume mit institutionalisiertem Wissen (Tagesspiegel Online 2009; Knapp 2005: 39; Burka 2012: 36; Espagne/Werner 1985: 504) und fungiert gleichzeitig als „Medium sozialer Ordnung“, welches die Tradierung von Verhaltensmustern und Eigenarten bestimmter Gruppen überhaupt erst ermöglicht (Jansen/Borggräfe 2007: 87f.; Gellner 1999: 14). Der Kulturwissenschaftler Jan Assmann erläutert, dass Kultur „den Menschen an den Mitmenschen dadurch [bindet], dass sie als ‚symbolische Sinnwelt‘ [...] einen gemeinsamen Erfahrungs-, Erwartungs- und Handlungsraum bildet, der durch seine bindende und verbindliche Kraft Vertrauen und Orientierung stiftet“ (Assmann 2013: 16). Somit kommt dem kollektiven Gedächtnis als konstituierendes Element einer Gesellschaft eine ausschlaggebende Rolle zu. Dabei zeige sich das „besondere Profil einer Kultur [...] nicht zuletzt darin, wie sie sich ihre Vergangenheit gegenwärtig hält“ (Assmann/Hölscher 1988: Klappentext). Hiezu prägte Assmann den Begriff des „kommunikativen Gedächtnisses“: Die Kommunikanten weisen eine solide Selbstdefinition auf und gründen ihre Eigenart „auf ein Bewusstsein gemeinsamer Vergangenheit“ (Assmann 1988: 10), was gleichzeitig Identität produziert (Assmann 1988: 10, 12). Das kollektive Gedächtnis zeigt sich dabei als grundlegendes Element gesellschaftlichen Denkens. In der Theorie des kulturellen Gedächtnisses, dessen Inhalt die Urgeschichte, ebenso wie Mythen und Legenden, sowie weitere Ereignisse in einer absoluten Vergangenheit sind, wird der Versuch einer Verknüpfung des Gedächtnisses im Sinne einer apräsentischen Vergangenheit unternommen (Assmann 1988: 13; Celestini 2013: 324). Folglich wird durch feste Objektivationen und traditionelle symbolische Kodierungen/Inszenierungen ein kulturelles und kollektives Gedächtnis vermittelt (Achthorner 2019: 36). Dieses kollektive Gedächtnis bildet sich im Prozess der Sozialisation und muss somit als „Ergebnis von sozialer Kommunikation“ verstanden werden, da es „durch die Teilnahme an kommunikativen Prozessen angeeignet“ wird (Celestini 2013: 324). Speziell im 19. Jahrhundert, als die europäischen Nationen ihre Herkunft und ihren Charakter durch die Geschichte zu erklären versuchten, wurde Jodeln als kulturelles Phänomen in die damals idealisierte Geschichtsschreibung aufgenommen. Ob es seither als Teil einer symbolischen Sinnwelt in das kollektive Gedächtnis mitein-

bezogen wurde und dadurch seine identitätsstiftende Bedeutung erhielt, muss in der vorliegenden Studie diskutiert werden.

Kulturelle Räume, zu denen die Jodelgebiete in Österreich und in der Schweiz gezählt werden, sind weder als objektive noch als „unumstößliche Gegebenheiten“ zu betrachten (Schmale 2012). Aufgrund ihrer Durchlässigkeit und Fluidität werden unweigerlich Transferprozesse aktiviert, die sich für die Hybridität einer jeden Kultur verantwortlich zeigen. Wenn in der Folge von „Kulturtransfer“ die Rede sein wird, so bezeichnet dieser Ausdruck einen dynamischen Prozess, der, wenn auch auf unterschiedliche Art und Weise, in allen historischen Momenten immerfort stattgefunden hat (Schmale 2012) und durch Selektion, Translation, Adaption und Mutation (Rossini/Toggweiler 2014: 5) „die gegebenen Interpretationsformen verändert und dadurch die bestehenden Ordnungen, Abstände, Einteilungen in Frage stellt und variiert“ (Suppanz 2003: 25). Diese Kulturtransferprozesse werden seit den 1980er Jahren von Michel Espagne und Michael Werner (Schmale 2012) untersucht, die in ihren Aufsätzen Zusammenhänge der Kulturtransferforschung am Beispiel der historischen kulturellen Beziehungen zwischen Frankreich und Deutschland im 18. und 19. Jahrhundert und an der Erforschung von Kulturen ehemaliger Kolonien aufzeigten. Laut Espagne strebt die Transfertheorie durch Betonung der „mikrologischen Verflechtungsmechanismen“ gezielt „eine Überwindung der nationalen Segmentierung, also der Fixierung auf eine nationale Zuschreibung“ (Mitterbauer 2003: 53) an. Aneignungen, wodurch Affinitäten, Homologien und Ähnlichkeiten der Kulturen entstehen, müssen jedoch nicht zwangsläufig symmetrisch verlaufen, denn nicht immer erkennen sich Partner(innen) eines Austauschprozesses als äquivalent an (Middell 2016). Diese Situation muss in der vorliegenden Studie speziell für die Zeit des aufkommenden Nationalismus berücksichtigt werden. Das Verhältnis der „kleinen“ Schweiz gegenüber dem „übermächtigen“ Deutschen Reich wurde von der Schweizer Bevölkerung als beängstigend wahrgenommen, wodurch sie sich entsprechend zwischen einerseits Ablehnung sowie andererseits gezwungener oder bereitwilliger Akzeptanz kultureller Übernahmen bewegte.

Vermittlungspersönlichkeiten spielen im interkulturellen Transfer eine maßgebende Rolle und bestimmen diesen sowohl durch individuelle Leistungen als auch durch ihre soziale Integrationsfunktion (Espagne/Werner 1985: 506). Sogenannte „Akkulturationsprozesse“ werden im Sinne einer kulturanthropologischen Definition wirksam, wenn „fremde[s] Kulturgut möglichst schnell zu einer Behauptung der eigenen nationalen Identität umfunktioniert“ wird (Espagne/Werner 1985: 504). In der Kulturtransferforschung wird von einem hybriden Subjekt sowie der Hybridität von Kultur und der Vorstellung eines „Dritten Raumes“ als Übersetzungs- und Verhandlungsort kultureller Differenzen ausgegangen (Mitterbauer 2003: 54). Dieser vom postkolonialistischen Theoretiker Homi Bhabha eingeführte Begriff beschreibt eine Kontaktzone, also einen sogenannten „Third Space oder Zwischenraum, in dem kulturelle Differenzen übersetzt und verhandelt werden“ (Mitterbauer 2003: 57). Während kulturelle Grenzen auf diskurstheoretischer Ebene gezogen werden, ist dieser geografisch nicht verortbare Raum als „diskursiver Rahmen der permanenten Konstruktion von Bedeutungen und Zuschreibungen“ (Mitterbauer 2003: 57) zu verstehen, wobei in diesem signifikatorischen und interkulturellen Überschneidungsbereich Interaktion stattfindet und folglich „machtvolle [...], kulturelle [...] Veränderungen“ (Bhabha, zit. nach Mitterbauer 2003: 57) geschehen. Seit den 1980er Jahren hat die Kulturtransferforschung ihr wissenschaftliches Interesse somit den zwischen Kulturräumen und kul-

turellen Systemen ablaufenden Austauschprozessen, also den „eigensinnige[n], subversiv und ambivalent verlaufende[n] Austausch- und Aneignungsprozesse[n] zwischen den Kulturen“ (Musner 2005: 173) zugewandt. Ebenso beschäftigt sie sich mit der Art und Weise des Austauschs von Elementen zwischen kulturellen Kontexten und konzentriert sich auf das Dazwischenliegende (Celestini 2003a: 45; Mitterbauer 2003: 53): „Bei diesen Austauschprozessen handelt es sich um Vorgänge der interkulturellen Übertragung und Vermittlung von Texten, Diskursen, Medien und kulturellen Praktiken, die durch je spezifische Muster der Selektion, Mediation und Rezeption gesteuert werden“ (Musner 2005: 173). Jodeln muss in der vorliegenden Studie als ein Mittel dieser interkulturellen Übertragung verstanden werden, an dem der Wandel dieser Austausch- oder Übernahmeprozesse spezifisch aufgezeigt werden kann. Dadurch wird eine gesellschaftsgeschichtliche Untersuchung der Verhandlungen und Übersetzungen im „Dritten Raum“ ermöglicht.

Systematisch wird zwischen horizontalen bzw. synchronen (über räumliche Distanzen agierende Vermittlung) und vertikalen bzw. diachronen (zwischen unterschiedlichen sozialen Gruppierungen im Sinne einer sozialen Distanz) Transferzyklen unterschieden (Middell 2016). Diese Akkumulationen kulturellen Transfers schaffen neue Zusammenhänge sowie (oft weiträumige) Verbindungen und bilden selbst Räume intensiver kultureller Aneignung abseits von territorial begrenzten Einheiten (Middell 2016; Schmale 2012). Grenzen, die ständig in Bewegung sind (Rossini/Toggweiler 2014: 5), werden dabei als „positive Stellen von kulturellem Transfer“ (Brix 2007: 6) betrachtet, die der Schaffung einer transnationalen Dimension im Sinne eines übernationalen Kommunikationsraumes dienen sollen und denen sogenannte „interkulturelle Verräumlichungsprozesse“ (Mitterbauer 2003: 53) zugrunde liegen. Dabei entsteht dieser sogenannte „Dritte Raum“ (Third Space), wobei damit zugleich auf das theoretische Problem hingewiesen wird, das durch Verknüpfung poststrukturalistisch argumentierender aktionstheoretischer und postkolonialistischer Diskurse unausweichlich auftritt (Mitterbauer 2003: 53). Die vorliegende Studie zielt darauf hin, diese interkulturellen Verräumlichungsprozesse, speziell in der Jodlerszene seit etwa dem Beginn des 21. Jahrhunderts, in einer postmodernen Auslegung von Raum und Kultur zu diskutieren.

Die Zirkulation kultureller Elemente wird währenddessen vom Streben nach Definitionsmacht, von vorherrschenden Kräfteverhältnissen, Machtstrategien, Kommunikationstechnologien gemäß den starken oder schwachen Beziehungen der Repräsentant(inn)en und den damit verbundenen Prozessen der Selektion und Kanonisierung geprägt, reguliert, in manchen Fällen sogar blockiert (Suppanz 2003: 28f.; Celestini 2003b: 80f.; Mitterbauer 2003: 54). Interkultureller Transfer setzt durch die vorhandenen Rezeptionsprozesse und die damit verbundenen Deutungsversuche ein hermeneutisches Verfahren voraus (Espagne/Werner 1985: 508f.). Im Rahmen des meist angenommenen autonomen, abstrakten Kulturbereichs werden fast ausschließlich punktuelle Vergleiche im Sinne einer Zuordnung zwischen „authentischer“ und „nicht-authentischer“ Kulturrezeption erlaubt (Espagne/Werner 1985: 504). Dadurch erschüttert „[d]ie Rezeption von Traditionen aus einem fremden Kulturbereich [...] vielfach die hergebrachte Einteilung der Wissensbereiche in der Rezeptionskultur“ (Espagne/Werner 1985: 508).

Der mit den Konzepten der Identität und des Kulturtransfers eng zusammenhängende Begriff der Authentizität gehört ebenso zu jenen Ausdrücken, die gewissermaßen unzulänglich bleiben. Während „authentisch“ in erster Linie als ein neutraler Begriff

wahrgenommen wird, zeigt die negative Konnotation seines dichotomen Pendants („nicht authentisch“) den Übergang von einer neutralen zu einer komparativen Objekteigenschaft auf. So wird „authentisch“ mit einer gewissen „Originalität“ in Verbindung gebracht, was wiederum eine Echtheit und Unverkennbarkeit des Gegenstands impliziert. Dabei zeigt sich gerade im Zusammenhang mit dem Jodeln eine weitere Problematik im Umgang mit dem Begriff der „Authentizität“, denn wie authentisch, also „original“ bzw. „originalgetreu“, kann ein Werk sein, dem der Wille einer Nachahmung zugrunde liegt? Hier müssen vor allem externe Faktoren wie Ort und Situation der Aufführung sowie die Erwartungshaltung des Publikums als Qualitätskategorien in den Performanzuntersuchungen hinzugezogen werden. Können neu hervorgebrachte Jodelkreationen ihrerseits wieder als „neues Original“ bezeichnet bzw. mit dem Attribut „authentisch“ versehen werden?

Eine erste zu behandelnde Frage lautet, ob der Begriff Jodeln sowohl in Tirol als auch in der Schweiz mit denselben Inhalten besetzt wird. Auf einer weiteren Ebene muss anschließend erörtert werden, ob fremde Jodellieder unter demselben Titel und unverändert in die Sprache und Musikgattungen der Rezeptionskultur aufgenommen wurden. Solche Übernahmen entsprechen einer Bereicherung, die entweder keine weiteren Auswirkungen auf die Rezeptionskultur hat, da das Volkslied respektive der Jodler oder das Jodellied wieder aufgegeben wird, oder sprachliche bzw. musikalische Motive in die Rezeptionskultur einbringt und das Lied – vielleicht unter einem anderen Titel – popularisiert. Ebenso kann ein Lied oder Liedteil eines Jodlers durch die Übersetzung in eine andere Sprache oder durch eine textinhaltliche Angleichung an die Rezeptionskultur adaptiert werden. Diese Adaption kann ebenso musikalischer Natur sein, indem bestimmte Motive oder musikalische Elemente so verändert werden, dass sie dem ästhetischen Empfinden der Empfängerkultur entsprechen. Außermusikalisch kann ein Funktionswandel stattfinden, indem das übernommene Lied eine neue Funktion erhält und/oder die bestehende Funktion neue Bräuche in die Rezeptionskultur einführt. Zum Beispiel kann das Singen von Halloween-Liedern der Kinder, das seit einigen Jahren in Mitteleuropa anzutreffen ist, mit teilweise übersetzten Liedtexten einen neuen Brauch in Europa etablieren.

Schlussendlich kann die Übernahme fremder Lieder sowohl aus anderen Regionen als auch aus anderen Gesellschaftskreisen bei den Träger(inne)n der Rezeptionskultur ein neues ästhetisches Empfinden hervorrufen, das sich wiederum auf die eigenen Kreationen neuer Jodellieder der Empfängerkultur auswirkt. Alle diese unterschiedlichen Rezeptionsprozesse müssen in Bezug auf das Jodeln zwischen Tirol und der Schweiz untersucht werden, um die Art der Übernahmen festmachen zu können. Die Begrifflichkeiten Kultur, Identität, Authentizität und kultureller Transfer stellen die theoretischen Ausrichtungen dieser Studie dar, die anhand der gesammelten Grundlagen der Jodelforschung diskutiert werden und deren Zusammenhang mit gesellschafts- und epochenabhängigen Ideologien beleuchtet wird. Für einen Vergleich zwischen der Jodelentwicklung in der Schweiz und in Tirol bieten speziell die philosophischen Arbeiten von Johann Gottfried Herder und Jean-Jacques Rousseau interessante Ausgangspunkte.

5. Die geistigen Arbeiten Johann Gottfried Herders und Jean-Jacques Rousseaus

Johann Gottfried Herder (1744–1803) drängt sich als Ausgangspunkt für eine Untersuchung zum mitteleuropäischen Volksgesang auf, da er den Begriff „Volkslied“ in die deutsche Literatur einführt und eine der ersten deutschen Volksliedsammlungen zusammenstellt.¹⁴ Seinen Gedanken zum Volkslied als kulturelle Errungenschaft werden in der vorliegenden Fragestellung zu Identität und Authentizität die Theorien von Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) gegenübergestellt. Im 18. Jahrhundert, als Europas politische und gesellschaftliche Strukturen durch Instabilität, soziale Umformungen und kriegerische Auseinandersetzungen zu zerbrechen drohten, reflektierten die beiden Philosophen Herder und Rousseau über alternative Kultur- und Gesellschaftsformen. Sie versuchten, Ethnien und Gemeinschaften anhand ihrer Kulturen zu definieren, zu differenzieren, aber auch zu verbinden. Musik nahm in den geistigen und intellektuellen Schöpfungen beider eine zentrale Rolle ein und wurde von ihnen gezielt für die Argumentation ihrer Ideen zu neuen Gesellschaftsformen eingesetzt.

Herders Motivation für das Sammeln und Notieren von Volksliedern wurzelte zweifelsohne in seinem kulturwissenschaftlichen Interesse. Durch seine kleinere Sammlung, die er zu Lebzeiten unter dem Titel *Volkslieder* (Herder 1778; Herder 1779) in zwei Teilen publizierte, etablierte und verbreitete er den Begriff „Volkslied“¹⁵. Sein Interesse an der Volkskultur und ihren diversen Ausprägungen bewegte ihn dazu, kulturtheoretische Ansätze an Volksliedern zu entwickeln und zu manifestieren. Berühmt wurde dieser Gedanke jedoch erst durch seine posthum erschienene und zugleich bekannteste Volksliedsammlung, *Stimmen der Völker in Liedern* (Herder 1807), die zu Herders wichtigsten Hinterlassenschaften zählt und als „offizieller“ Anfang der Volksliedforschung betrachtet werden kann.

Obwohl Herder in seinen Sammlungen einen sachlich-wissenschaftlichen Zugang anstrebte, lassen seine Schriften eine Idealisierung der Volkskultur erkennen und implizieren die Forderung, dass nur eine gewisse Schicht der Gesellschaft Volkslieder erfinden und singen dürfe. Herder schließt dabei den „Pöbel“ aus, dem er keine eigene Kultur

¹⁴ Seit der Einführung des Begriffs „Volkslied“ im Jahr 1771 durch Herder diskutieren Forscher(innen) darüber, was unter diesem Begriff zu verstehen ist und wie sich diese Musik von anderen populären Liedern unterscheidet. Diese Studie gibt dazu keine Lösungsvorschläge, doch die Verwendung des Begriffs muss erläutert werden. Lässt sich der englische Begriff „folk song“ oder der französische Begriff „chant populaire“ wertungsfrei einsetzen, so bleibt der deutsche Begriff „Volkslied“ umstritten. Die Autor(inn)en möchten den Begriff „Volk“ in ihren eigenen Aussagen (möglichst) umgehen, da er zu den festen Redewendungen völkischer „Rassentheorien“ gehörte. Dieser vorbelastete Zusammenhang verleiht dem Begriff noch heute einen „bitteren Beigeschmack“, der sich auch auf Begriffserweiterungen wie z. B. Volksmusik ausdehnt. Aus Mangel an befriedigenden Ersatzbegriffen sind allerdings die Bezeichnungen „Volksmusik“ und „Volkslied“ noch immer weitgehend in Gebrauch, obwohl Ethnolog(inn)en, Soziolog(inn)en und Musikwissenschaftler(innen) an deren Stelle die Einführung und Verwendung neutraler Synonyme anstreben.

¹⁵ Herder erwähnte den Begriff „Volkslied“ zum ersten Mal in einem Briefwechsel über *Ossian und die Lieder alter Völker* (Herder 1773). Durch die Übersetzung von Michel de Montaignes Begriff „chant populaire“ bildete er eine „künstliche“ Gesangsgattung, die – wie erwähnt – bis heute Grundlage zahlreicher Diskussionen ist.

zuspricht und dessen Lieder er darum auch nicht als erhaltenswert betrachtet (Herder 1807: 13, 17; Noa 2013: 80, 96). Gleichzeitig vermitteln seine Kriterien des Volksliedes auch einen Einblick in sein Verständnis des Begriffs „Volk“, in dem Heinz Rölleke Hinweise auf Widersprüchlichkeiten erkennt und aufzeigt:

Ein Lied des Volkes? Ja: Alle Stände und nicht nur die Aristokraten sind angesprochen. Und gleichfalls nein: Leider nahm der Weimarer Oberkonsistorialrat Herder, unter dem Eindruck massiver geistlicher und aufklärerischer Kritik, zunächst seinen frohgemuten Ansatz selbst wieder zurück, indem er behauptete, es gebe kaum noch „echte Volkslieder“, da man die sogenannten „Pöbellieder“ nicht dazurechnen dürfe. [Rölleke/Medek 1993: 13]

Der Widerspruch wird durch die Idealisierung des „Volkes“ verdeutlicht, das sich einerseits in der angeblich natürlichen Art seines „Ungebildet-Seins“ vom Bürgertum und andererseits durch ebendiese Kultur vom „primitiven Pöbel“ unterscheiden soll. Diese Gegensätzlichkeit lässt sich ebenso in Herders Sammlungen erkennen, über denen die bis dahin unbeantwortete Frage schwebt, welchen Kategorien Volkslieder entsprechen müssen, um als solche betrachtet und bezeichnet werden zu können (Noa 2013: 91). Spezifischere Konturen ästhetischer Bedeutung lassen sich im Wesentlichen aus seiner Definition des Volksliedes ableiten. So nennt Herder für „volksartig“ unter anderem die Kriterien „leicht“, „deutlich“, „sinnlich“, „lebendig“, „einfach“ und „konkret“, wobei die Sprache für die allgemeine Bevölkerung verständlich sein soll (Herlinghaus 2002: 843), was sich wiederum in der Entfaltung der kulturprägenden Kraft der Volkslieder zeigt (Herlinghaus 2002: 844). Herder vertrat die Meinung, dass sich eine Ethnie aus ihrer Vergangenheit und ihrer Umgebung forme. Er glaubte nicht an eine Universalität der menschlichen Natur und betrachtete folglich keine universal-menschliche Kulturgeschichte, wie etwa Rousseau (Bohlman 2013: 259).

Herders Sammlung beinhaltet Lieder aus unterschiedlichen Gegenden Europas und verschiedenen Zeitepochen. Seine Reisen und Kenntnisse der Geografie, Ethnologie und Linguistik führten ihn zur Ansicht, dass jedes „Volk“ seinen Charakter durch seine Musik ausdrücke. Der Begriff „Volksgeist“, der ebenso auf Herder zurückgeht, entspricht somit der Ausprägung eines Volkcharakters. Nationale Musik wurde dadurch in ihrer Ästhetik als natürlicher Ausdruck ebendieses „Volksgeistes“ betrachtet. Heute noch existiert die landläufige Meinung, dass bestimmte geistige oder psychische Charakteristika einer Nation zugeschrieben werden können und deren Ursachen in einem bestimmten „Volksgeist“ oder „Volkscharakter“ zu vermuten seien (Dahlhaus 1980: 30, 33; Jansen/Borggräfe 2007: 13; Assmann 2011: 221; Spaude 2004: 541; Fubini 2008: 207; Dahlhaus 2000: 258).

So wie Herder eher eine „Kulturnation“ definiert, kann Rousseau mit dem Begriff „Staatsnation“ in Verbindung gebracht werden (Nübel 1996: 3). Die größten Parallelen, die in den ausformulierten aufklärerischen Gedanken der beiden Philosophen zu finden sind, bestehen in der Vereinnahmung ihrer Ideologien und Programme (Nübel 1996: 2). Auch wenn eine Verbundenheit mit bzw. Verehrung von Rousseaus Ideen im *Contrat social* (1762) von Seiten des jungen Herder bestand,¹⁶ endete diese schon bald mit seinem zunehmenden Selbstbewusstsein. Speziell nach seinem Reisejahr 1769 stellte

¹⁶ Herder schließt in seinem Gedicht *Entschluß* mit dem Vers: „Komm! Sey mein Führer, Rousseau!“ (Herder 1889: 265).

Herder fest, dass Rousseau nicht weiter ein Lehrer der Gesellschaft sein könne (Nübel 1996: 97). Die Differenzen wurden vielschichtiger und basierten auf den unterschiedlichen Interpretationen kultureller und gesellschaftlicher Sachverhalte sowie auf ihren gegensätzlichen politischen und moralischen Ansichten. Während Herder die Menschen nach kulturellen Leistungen und ihrer Staatszugehörigkeit gliedert, fehlt bei Rousseau jegliche Idealisierung der „zivilisierten“ Menschheit hinsichtlich einer bestimmten gesellschaftlichen oder politischen Schicht. Herder war der Ansicht, dass sich Mensch und Kultur gleichzeitig entwickeln, während Rousseau das „Gute“ ausschließlich im natürlichen, also im nicht-kultivierten und nicht-zivilisierten Menschen verortete.

Sowohl bei Rousseau als auch bei Herder liegt die Wertschätzung für das Volkslied in seiner Einfachheit in Ton und Melodie begründet. Beide distanzieren sich vom Überladenen und streben das Schöne und Sinnliche in der Einfachheit an. Diese Eigenschaften verweisen ganz natürlich auf das Volkslied im 18. Jahrhundert. Die „einfache Musik“ vermag, laut den beiden Philosophen, die menschliche Seele weit mehr zu beeindrucken als virtuose, überladene Klänge.

Die Schriften Rousseaus waren auf zweierlei Weise für die Neubewertung der Volksmusik zu jener Zeit bedeutend: Einerseits rief Rousseau in seinen Kommentaren zur Musik großes Aufsehen hervor (Wokler 1999: 46), denn in seinem *Essai sur l'origine des langues* (Rousseau 1781), in *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (Rousseau 1761) und in seinem *Dictionnaire de musique* (Rousseau 1768) verabschiedet er sich von der Ansicht, dass die auf akademischen Lehren basierende Musik unter den musikalischen Genres am höchsten einzuschätzen sei, was der erwähnten Bevorzugung sinnlicher Einfachheit entspricht. Andererseits formuliert er in seinen pädagogischen Schriften *Émile* (Rousseau 1762) und speziell in *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (Rousseau 1755) neue Sichtweisen auf die bestehenden Gesellschaftsformen. Er wendet sich darin den „einfachen“ Bevölkerungsschichten und Kulturen zu, wozu er auch die alpine Bergbevölkerung zählt, und hebt diese in ihrer Wichtigkeit hervor. Er konstruiert eine „Weltordnung, in der auch die volkstümliche Kunst ihren gebührenden Platz [erhält]“ (Jansen 1884: 427). Rousseau sieht die Lebensformen des Stadtmenschen im starken Kontrast zur „Natur“ und betrachtet die Zivilisation als „Fluch der Menschheit“, ganz nach dem bekannten Motto „Zurück zur Natur!“ (Wokler 1999: 31, 38; Nübel 1996: 2). Für das „Volk“ als kulturelles, vopolitisches Gebilde aus komplexen zwischenmenschlichen Beziehungen und als zivilisationstheoretisch ideales Konstrukt (Nübel 1996: 9f.) sei „die Vervollkommenung unserer Künste und Wissenschaften vom Verfall der Sitten begleitet worden“ (Wokler 1999: 31; Blanchet 2002: 15) und „der Verfall der menschlichen Moral [...] [zeige sich] in der Entwicklungsgeschichte der Musik am deutlichsten“ (Wokler 1999: 46). Dies führt gemäß Rousseau zu einer Dekadenz und somit zur Entfremdung von der eigenen Natur sowie von der Natur insgesamt (Noa 2013: 35f.). Somit verkörpert das Volkslied, zu dem auch das Jodellied gezählt werden muss, für Rousseau das einzig Natürliche in der Musik und stellt einen Gegensatz zu der von der prosaischen Sprache geprägten Musik dar, die dadurch ihre semantische Komponente völlig verliert (Wokler 1999: 46f.). Die Vielfalt der „volkstümlichen Kunst“ entspreche der „Verschiedenheit der Völker“ und nur die einfachen Melodien wie jene der Volkslieder seien auf dem „Boden der Natur und der Wahrheit“ (Jansen 1884: 427) verblieben. Überhaupt sieht Rousseau, ebenso wie Herder, einen engen Zusammenhang zwischen Sprache und Musik, da er Sprache, Musik und Poesie auf einen gemeinsamen Ursprung zurückführt (Jansen 1884: 427). Demnach seien bestimmte Sprachen durch

ihre „wohlklingenden Vokale“ (Wokler 1999: 46) für die Musik prädestiniert, während sich wieder andere musikalisch überhaupt nicht eignen würden (Anon. 1966: 170). Rousseaus Philosophie trug wesentlich zur Entstehung eines romantisch idealisierten Bildes der „Volkskultur“ im Bürgertum bei.

Die Gedankenwelten der beiden Philosophen Herder und Rousseau weisen zwar Parallelen auf, die sich im Wesentlichen auf ihr Interesse an der Musik und ihre geistesverwandten Ansichten über Musikästhetik zurückführen lassen, unterscheiden sich jedoch durch die gegensätzlichen Ansichten und Behandlungen gesellschaftspolitischer Fragen. Rousseau eignete sich ein fundiertes Wissen über die Geschichte und Theorie der Musik an, setzte dieses jedoch nur indirekt in seinen philosophischen Argumentationen ein. Für Herder hingegen bildete das Volksliedsammeln die Grundlage seiner Kulturvergleiche. Diese andersartige Ausgerichtetheit ihrer Ansichten zeigt sich auch im Zirkel ihrer Rezeption: Während im 19. Jahrhundert Herder mehr in Deutschland und Österreich gelesen, geschätzt und rezipiert wurde, stießen Rousseaus Schriften beim Schweizer Bürgertum auf größeres Interesse. Das lässt sich einerseits auf die Sprache der Autoren zurückführen, andererseits aber auch auf die unterschiedliche Haltung des jeweiligen Bürgertums gegenüber den aufklärerisch-romantischen Gedankenwelten. Beide Philosophen dehnten ihre wissenschaftliche Leidenschaft auf das Volkslied aus, doch das historische und ethnologische Grundlagenwissen erlaubte damals noch keine vertiefte analytische Gegenüberstellung von musikalischen und kulturellen Besonderheiten, wie dies dank heutiger Erkenntnisse der Fall ist.

6. Früheste Nennungen von registerwechselndem Singen im Alpenraum und erste Sammlungen von Kuhreihen, Jodlern und Jodelliedern

Um der Frage nach der Geschichte des registerwechselnden Singens im Alpenraum nachzugehen, darf nicht nur rund um den Begriff „Jodeln“ ermittelt werden, denn – wie eingangs erwähnt – die Alpenbevölkerung übte diese Art des gesungenen Ausdrucks schon vor dem Aufkommen der Bezeichnung „Jodeln“ aus. Die lokalen registerwechselnden Gesangsarten trugen vormals ihre regionaltypischen Bezeichnungen, die teilweise noch heute üblich sind. Die erste schriftliche Referenz zu registerwechselndem Singen verweist hingegen nicht auf eine lokale Bezeichnung, sondern auf einen lateinischen Begriff. Ein sehr hypothetischer Hinweis auf die früheste Existenz des Jodelns im Alpengebiet soll in den Heiligenakten (*Acta Sanctorum* – auch „Nonsberger Märtyrerbericht“) von 397 über drei Märtyrer zu finden sein (Schäfer 2014). Forscher(innen) interpretierten den Begriff „ululare“ aus der Formulierung *ululato carmine diabolico* sehr frei als Hinweis auf das Jodeln, ohne die Begriffsmöglichkeiten „heulen“ oder „schreien“ in Erwägung zu ziehen. Auf diese früheste Beschreibung, die das registerwechselnde Singen somit um 400 n. Chr. in Südtirol belegen soll, bezog sich Hornbostel im Jahr 1925 (Hornbostel 1925: 206), und obwohl zahlreiche spätere Musikethnolog(inn)en seine Meinung übernahmen (Bukofzer 1935/36: 212; Schmidt 1948: 122; Wiora 1949: 8; Schneider 1978: 85; Deutsch 1995: 370), kann diese Quelle auf Grund der Vieldeutigkeit des Begriffs „ululare“ nicht als Hinweis auf die Existenz eines registerwechselnden Singens in Südtirol in jener Epoche akzeptiert werden.

Das Kloster St. Gallen spielt eine vergleichbar hypothetische Rolle bei der Suche nach den frühesten Quellen zum registerwechselnden Singen. Der Chronist und Dichter Ekkehard IV. leitete von 1031 bis 1057 die Klosterschule St. Gallen und führte in dieser Funktion die vom Schreiber Ratpert (um 855 – nach 911) begonnene Klosterchronik *Casus sancti Galli* weiter (Haefele 1980: 6). Ekkehards Chronik erschien 1606 im ersten der drei von Melchior Goldast (1578–1635) herausgegebenen Bänden *Alamannicarum Rerum Scriptores* (Goldast 1606: 61). Mehr als 200 Jahre später, im Jahr 1829, erschien im zweiten Band der Editionsreihe der historischen deutschen Dokumente *Monumenta Germania Historica* derselbe Text mit einer hinzugefügten Fußnote:

*Hirtenhörner, et in montibus Alphörner vocabantur hae tubae. Earum in Helvetia a longo tempore nullus est usus, cum armentarii iam gargaridando sonos (mit Kuhreihen sauern, und rungusen) ad tuguria vocare consuescant vaccas et capellas.*¹⁷ [Arx 1829: 103]

Diese Fußnote, die in der Ausgabe von 1606 fehlt, kann keinesfalls als Beleg für die Verwendung der Begriffe *rugguussen* und *zauren*¹⁸ im 17. Jahrhundert herangezogen

¹⁷ „Hirtenhörner, und in den Bergen Alphörner, wurden diese Hörner genannt. Diese sind in der Schweiz seit langer Zeit nicht mehr in Gebrauch, da die Viehhirten die Kühe und Ziegen nun mit einem gurgelnden Klang (mit Kuhreihen sauern, und rungusen) zur Hütte zu rufen gewohnt sind“ (Übersetzung von Raymond Ammann).

¹⁸ Zwei Namen der Naturjodel im Kanton Appenzell Innerrhoden respektive Ausserrhoden. In dieser Studie wird die heute allgemein gebräuchliche Orthografie *ruugguussen* resp. *Rugguusseli* und *zauern* resp. *Zäuerli* verwendet.

werden. Sie liefert einzig den Hinweis, dass im Jahr 1829, als der Text verfasst wurde, diese lokalen Begriffe dem Autor von Arx bekannt waren.

Ein Vierteljahrhundert später wird Ekkehard IV. zur literarischen Figur in Joseph Victor von Scheffels Roman von 1855 *Ekkehard. Eine Geschichte aus dem zehnten Jahrhundert* (Scheffel 1855: VIII). Inspiriert durch *Monumenta Germaniae Historica* von 1829 überträgt Scheffel seine Kenntnisse über das Jodeln und den Kuhreihen in die Lebzeiten von Ekkehard:

Wenn die Tonweise rhythmisch zu Ende ging, tat sie einen scharfen Jodelruf zur benachbarten Alp, dann schallte von dort sanftkräftiges Blasen des Alphorns herüber, ihr Liebster, der Senn aus der Klus, stand unter dem zwergigen Fichtenbaum und blies den Kuhreigen – jenen seltsamen Naturlaut, der, keiner Melodie vergleichbar, erst dumpfes Geräusch scheint, als sässe eine Hummel oder ein Käfer im Horn eingesperrt und suchte summend den Ausweg, der aber mählich und mählich das grosse Lied von Sehnsucht, Liebe und Heimweh in alle Gänge des Menschenherzens hinein drommetet, dass es aufjubelt oder zerbricht. [Scheffel 1855: 248]

Diese Textstelle beschreibt einen Auszug aus dem Hirtenleben, wie es sich Mitte des 19. Jahrhunderts hätte abspielen können, denn das Jodeln war damals unter diesem Namen in der Schweiz bekannt. Obwohl sich der Roman zeitlich im Mittelalter ansiedelt, kann er keine Antwort auf die Frage liefern, ob das registerwechselnde Singen im Mittelalter in der Ostschweiz existierte. Der Romanautor geht bedenkenlos davon aus, dass die Jodelsituation in der Mitte des 19. Jahrhunderts derjenigen des Mittelalters entsprach. Der Begriff „Kuhreihen“ bezieht sich bei Scheffels Darstellung auf ein Instrumentalstück mit der Funktion, Kühe herbeizurufen. Da der Kuhreihen ebenso als Gesangsstück interpretiert wurde, stellt sich die Frage, wann dieser Wechsel oder diese Übernahme in den Gesang stattfand und ob der Kuhreihen als formgebend für das Jodeln in der Schweiz und eventuell in Tirol verstanden werden kann.¹⁹

6.1 Frühe Hinweise zum Kuhreihen als Gesang

Die früheste Aufzeichnung einer Melodie mit der Bezeichnung „Kuhreihen“ erschien in der Biciniensammlung von 1545 des deutschen Buchdruckers und Kantors Thomas Georg Rhaw²⁰ (1488–1548). Die zweistimmige Melodie²¹ trägt den Titel *Appenzeller Kureien Lobelobe* (Rhaw 1545a: 84)²². Da Biciniensammlungen üblicherweise Gesänge zusammenfassen, sollte bei dieser Notation ein Gesangstext vorgegeben sein. Hier wird jedoch weder ein Text noch eine Angabe zu einem zu verwendenden Instrument gemacht, was auf die Möglichkeit hinweisen würde, dass auf Jodelsilben gesungen

¹⁹ Einige der hier zitierten Quellen und Kommentare finden sich in detaillierterer Form in der Publikation *Alpenstimmung* (Ammann/Kammermann/Wey 2019).

²⁰ Die Schreibweise „Rhau“ anstelle von „Rhaw“ ist auch bekannt.

²¹ Die zweistimmigen Melodien wurden für *superius vox* bzw. obere Stimme (Rhaw 1545a) und *inferius vox* bzw. untere Stimme (Rhaw 1545b) in jeweils einem Band publiziert. Der *Appenzeller Kureien Lobelobe* trägt somit in beiden Bänden die Nummer 84 (Rhaw 1545a; Rhaw 1545b: 84).

²² Der Musiker Albrecht Tunger (1926–2014) gibt drei mögliche Autoren dieser Niederschrift des Kuhreihens an: Sixt Dietrich (um 1490–1548), Cosmas Alder (um 1497–1553) und Benedikt Ducis (um 1480–1544) (Tunger 1998: 151).

wurde. Somit lässt sich nicht eindeutig festmachen, ob hier ein Instrumentalstück oder ein Gesang vorliegt. Die durchaus für die Stimme geeignete Melodie zeigt keine großen Intervallsprünge, die einen Registerwechsel verlangen würden.

Beim chronologisch folgenden Verweis auf einen Kuhreihen, der erst ca. 150 Jahre später erschien, kann mit etwas mehr Sicherheit behauptet werden, dass es sich um eine gesungene Melodie handelt. Der Basler Mediziner und Hochschullehrer Theodor Zwinger III. (1658–1724) brachte 1710 die Neuauflage einer Reihe medizinischer Texte heraus. Diese enthält die *Dissertatio medica de nostalgia, oder Heimwehe* von 1688 des Arztes und Pastors Philipp Hofer (1669–1752) aus dem elsässischen Mülhausen, in der das starke Heimweh²³, das die Schweizer bei ihren Aufenthalten im Ausland angeblich empfinden, thematisiert wird (Hofer 1688: Kap. II). Zwinger fügte dieser Dissertation zusätzliche zwei Kapitel hinzu, die noch spezifischer auf das Heimweh eingehen, welches durch das Hören der Melodie des Kuhreihens hervorgerufen wird.²⁴ Diese überarbeitete Form wurde unter dem neuen Titel *De pothopatridalgia* publiziert und Zwinger fügt seiner Argumentation das Notenbeispiel einer *Cantilena Helvetica der Kühe-Reyen dicta*²⁵ (Zwinger 1710: 102) hinzu. Obwohl Zwinger nicht eindeutig festhält, dass es sich hier um ein Gesangsstück handelt, so lassen sowohl die verwendete Bezeichnung „canere“ (Zwinger 1710: 101) als auch der Titel *Cantilena* dennoch diese Vermutung zu. Ganz eindeutig als Gesang muss die rund 20 Jahre nach Zwingers Kuhreihen entstandene Notation in einem Liederbuch aus einem Appenzeller Kloster genannt werden. Diese stammt aus der Feder der im Jahr 1704 in Appenzell getauften Maria Josepha Barbara Brogerin, die im Alter von 18 Jahren ins Kloster Maria der Engel zu Appenzell eintrat (Tunger 1999: 366). Dort verfasste sie ein auf das Jahr 1730 datiertes handgeschriebenes Büchlein²⁶ (Brogerin 1730: o. S.)²⁷ mit 60 notierten Liedern. Darunter befindet sich die Notation eines einstimmigen Liedes mit dem Titel *kue reien*. Dass es sich hier um einen gesungenen Kuhreihen handelt, bestätigt der notierte Gesangstext, der längere Passagen mit ausschließlich einfachen Silben beinhaltet. Es kann angenommen werden, dass an diesen Stellen gejodelt wurde, auch wenn keine großen Intervalle vorkommen, die einen Registerwechsel verlangen würden. Die einstimmige Melodie, die über sieben Seiten ohne Stropheneinteilung läuft, bestätigt die eigenwillige Form des Kuhreihens, die ihn von den „normalen“ Strophenliedern unterscheidet. Im Vergleich zu den sehr viel kürzeren Aufzeichnungen bei Rhaw oder Zwinger kann davon ausgegangen werden, dass Brogerin den gesamten Kuhreihen oder einen großen Teil davon notierte. Mit der Melodie Rhaws, die gemäß dem Titel ebenfalls aus der Region Appenzell stammt (Rhaw 1545a: 84), weist die Melodie von Brogerin keine formalen Gemeinsamkeiten auf. Weitere schriftliche Hinweise aus dem späten 18. Jahrhundert

²³ Der Begriff „Heimweh“ war ursprünglich ein Schweizer Dialektwort (Greverus 1965: 1), das anschließend Eingang in das Hochdeutsche fand (Vignau 2013: 216).

²⁴ Die Thematik des Kuhreihens als eine starkes Heimweh auslösende Melodie wurde später von Rousseau übernommen und erscheint im Lied *Zu Straßburg auf der Schanz* in der Sammlung *Des Knaben Wunderhorn* von Clemens Brentano und Achim von Arnim.

²⁵ *Schweizer Lied der Kuhreihen genannt*. Die Autorschaft dieser Transkription ist unbekannt.

²⁶ Das Büchlein wird heute im *Roothuus Gonten, Zentrum für Appenzeller und Toggenburger Volksmusik* verwahrt.

²⁷ 1996 editierten und veröffentlichten Joe Manser und Urs Klausner das Liederbüchlein unter dem Titel *Mit wass freiden soll man singen*.

bestätigen, dass der Kuhreihen im Appenzell gesungen wurde (Blumenbach 1783: 742; Ebel 1798: Anhang).

Etwas mehr als 30 Jahre nach der Niederschrift von Brogerins Kuhreihen verweist der Naturforscher Moritz Anton Kappeler (Mauritius Antonius Cappeller, 1685–1769) in seinem Buch *Pilati Montis Historia*²⁸ von 1767 auf den Kuhreihen in der Zentralschweiz und präsentiert eine Notation dieser „beliebteste[n] Melodie der Hirten, der sie verschiedene Texte von Hirtenliedern unterlegen“ (Kappeler 1767: 66). Obwohl diese Notation schwierig zu lesen und zu deuten ist,²⁹ kann festgehalten werden, dass sie keine Ähnlichkeiten mit den Appenzeller Kuhreihen von Rhaw und Brogerin zeigt.

Mehrere frühe Quellen verweisen auf eine instrumentale Form des Kuhreihens (Ammann/Kammermann/Wey 2019), doch ab 1730 müssen Kuhreihenmelodien – zumindest in der Gegend um Appenzell – gesungen worden sein, was Brogerins Büchlein belegt. Dabei kommen Passagen mit Jodelsilben vor, die eine „jodelähnliche“ Interpretation zulassen.

Der eindrücklichste Hinweis auf eine vokale und registerwechselnde Interpretation des Kuhreihens findet sich in einem Brief einer Privatperson aus dem Jahr 1751, der im *Helvetischen Calender fürs Jahr 1780* publiziert wurde:

Ihren Kuhreyhen würden Sie doch hören mögen, womit sie sonst Virtuosen beschämt haben. Einer von diesem Geschlecht war nach Paris gekommen, man führte ihn in die Opera, als er die Triller der Castraten hörte, vergass er sich, und sagte, der Gesang wäre zu weibisch; er schloss die Augen zu, und steckte die Finger in die Ohren; dann stimmte er den Kuhreyhen an, und überstimmte bald die ganze Musik der Opernsänger. Der grosse Ludwig und sein Hof erstaunten über das Wirbeln und Krausseln. Er wollte ihn in seinen Gärten hören, aber er weigerte sich und sagte: „er sey ein freyer Mann, des Königs Bundsgenoss, und singe nicht wenn es ihm nicht gefele. [Anon. 1780: 157]

Aus Tirol sind vor der Wende zum 19. Jahrhundert keine schriftlichen Nennungen von registerwechselndem Gesang bekannt. Das wirft die Frage auf, ob es sich beim Kuhreihen um eine geografisch und funktional eingeschränkte musikalische Ausdrucksform handelte, die nur einigen Hirten bekannt war. Denn zu jener Zeit, als Kappeler einen Kuhreihen am Pilatus hörte, erachteten Intellektuelle in den Schweizer Städten, wie zum Beispiel die Mitglieder der *Helvetischen Gesellschaft*, diesen nicht als erwähnenswert.

6.2 Johann Caspar Lavaters Sammlung von Schweizerliedern (1768)

Die Mitglieder der überkonfessionellen *Helvetischen Gesellschaft* von Schinznach waren aufklärerisch gesinnt und setzten sich nicht nur für Freiheit, religiöse Toleranz und Gleichheit der Stände ein, sondern auch für die Verbreitung patriotischer Ideen, wodurch sie dem Singen als gemeinschaftsbildendes Mittel große Bedeutung zusprachen. So schildert Max Peter Baumann:

²⁸ *Geschichte des Bergs Pilatus*. Pilatus: Berg bei Luzern.

²⁹ Die Deutung der Noten wird dadurch erschwert, dass sie nicht immer klar auf der Linie oder im Zwischenraum geschrieben wurden.

Ein Antrag an die Versammlung der Helvetischen Gesellschaft vom Jahr 1766 von Martin P. Planta verlangte mittels Anstrengungen der Regierungen, „die ärgerlichen und verführerischen Lieder zu unterdrücken und an deren Stelle nützliche einzuführen“. Es wurde vorgeschlagen, es seien eigens „Schweizerlieder“ mit historischen und patriotischen Inhalten über Geschichte, Heldentaten und Vätertugenden in natürlicher, reiner und geistreicher Sprache zu verfertigen, damit der gemeinste Bauer sie verstehen und auch Leute von höherem Geschmack nichts Anstößiges daran finden könnten. [Baumann 1976: 119]

Johann Caspar Lavater war zwar nicht Mitglied der *Helvetischen Gesellschaft* von Schinznach, doch er stellte auf ihren Wunsch eine Sammlung zusammen, deren Lieder die Aufgabe erfüllen sollten, „häusliche und bürgerliche Tugenden unter den Eidgenossen wiederherzustellen oder fortzupflanzen“ (Lavater 1768: VII). Zudem sollten sie eine Alternative zu den damals von den Bauern gesungenen Psalmen darstellen:

Weil weltliche Lieder im 17. und zu Beginn des 18. Jahrhunderts in den oberen Ständen nicht beliebt waren, und erst nachdem man diese „leichtfertigen“ Gesänge durch die Zensur der Behörden und die zwangsweise Einführung des Psalmengesanges nahezu verdrängt hatte – so dass die Leute schließlich ihre Psalmen sogar im Wirtshause sangen [...] gelangte man allmählich zur Überlegung, mit selbst verfassten Liedern dem „Pöbel“ helfen zu wollen. [Baumann 1976: 118f.]

Die *Schweizerlieder* Lavaters mit den Melodien von Johannes Schmidlin (Geiger 1911: 26) erfreuten sich bis Mitte des 19. Jahrhunderts großer Beliebtheit (Debrunner 1996: 40). Lavaters Liedtexte handeln von gewonnenen Schlachten und anderen volkstümlich dargestellten patriotischen Themen. Dieselbe Thematik und Ausdrucksweise gebrauchte auch der Schweizer Komponist Johann Heinrich Egli in der knapp 20 Jahre später und ebenfalls für die *Helvetische Gesellschaft* Schinznach herausgegebenen Sammlung *Schweizer Volkslieder mit Melodien* [sic] (Egli 1786).

Auch wenn die Lieder aus den Kreisen der Schweizer „Freidenker“ stammen, welche diese dem Geschmack der Bauern und Hirten entsprechend musikalisch und textlich anpassen wollten, beinhalten sie weder Kuhreihen noch zeigen ihre Kompositionen musikalische Bezüge dazu auf. Da den städtischen Bürgern und Musikschaffenden, wie Lavater, Schmidlin und Egli, die Texte Kappeler oder Zwingers wohl bekannt gewesen dürften, stellt sich die Frage, ob sie die Kuhreihen gar nicht zum populären Liedgut der Bergbevölkerung zählten. Vielleicht empfanden jene Komponisten und Liedschöpfer den Kuhreihen als reinen Lockruf, der für sie als Vorlage für ihre Kreationen zu wenig „liedhaft“ war. Gemäß einigen Reiseberichten gegen Ende des 18. Jahrhunderts (Mayer 1786; Ebel 1798) wurde der Kuhreihen von den ausländischen Besucher(inne)n jedenfalls als eine eigenwillige musikalische Ausdrucksform der Hirten und Sennen geschätzt und als Kuriosum wahrgenommen, das, wenn es in der Bergwelt vernommen werden konnte, eine Bereicherung der Reiseerfahrung darstellte.

Die Vermutung liegt nahe, dass die außergewöhnliche und kaum notierbare Form des damaligen Kuhreihens die Komponisten jener Zeit davon abhielt, sich mit ihm zu beschäftigen, und die Quellenlage kann dahingehend interpretiert werden, dass die Kuhreihen den gesungenen Alphornmelodien entsprachen und somit die eigenwilligen Alphornintervalle beinhalten (Sommer 2013: 33). Giovanni Battista Viotti (1755–1823) bestätigt, dass es sich beim Kuhreihen sowohl um instrumentale als auch um vokale Stücke handelte, die ebenso gemeinsam vorgetragen werden konnten. Viotti war Komponist sowie Violinist und seine Transkriptionen werden heute als zuverlässig-

sig bewertet. Er fertigte die Notationen von Kuhreihen selbst an und beschreibt die Umstände, in denen er eine Melodie hörte:

C'était une longue trompe; une voix de femme se mêlait à ces sons tristes, doux et sensibles, et formait un unisson parfait, frappé comme par enchantement, je me réveille soudain, je sors de ma léthargie, je répands quelques larmes, et j'apprends, ou plutôt je grave dans ma mémoire le Rans des vaches, que je vous transmets ici. [D'Eymar 1799/1800: 45]³⁰

Viottis Aussage, dass eine Frau zum geblasenen Kuhreihen sang, spricht zwar für eine instrumentale und vokale Ausführung desselben Kuhreihens, lässt aber die Frage offen, ob registerwechselnd gesungen wurde. Einige Jahre später beschreibt Ebel den Kuhreihen im Appenzell im Kontext der Alpwirtschaft vornehmlich als Gesang mit dem Klangcharakter eines Blasinstruments:

Wenn die Kühe auf den Gesang des Hirten von allen Seiten herbeieilen, kommen alle, welche zusammen weideten [...] so an, dass eine hinter der andern folgt, und sie daher in Reihen gehen. Ich vermurthe, dass dies die Ursache geworden ist, dem Gesange, welcher die Kühe herbeiruft [...] den Namen Kùhereihen, Kuhreihen zu geben. [...] Wenn man ihn auf Saiteninstrumenten spielt, verliert er seinen ganzen Ausdruck, und seine Originalität; Blasinstrumente allein sind im Stande etwas von seinem Charakter hören zu lassen; am besten ist es, wenn man ihn singen lässt. [Ebel 1798: 155]

Gemäß seiner Beschreibung haben sich diese Formparallelen auch auf die Klangfarbe ausgedehnt: „Dieser Gesang besteht nicht aus artikulierten Lauten, und wird von den Sennen und Hirten nie mit Worten gesungen“ (Ebel 1798: 152). Zudem würden die Töne „in der Stimmritze ohne Beihülfe anderer Theile als des Pharynx“ (Ebel 1798: 152) erzeugt werden, was als eine Klangfarbenanpassung verstanden werden kann. Ebel fügt im Anhang seiner Schrift einen *Kuhreihen des Sennen*, einen *Kuhreihen des Handbuben* sowie ein *Melk lied* und einen *Locker oder Ruguser* (Ebel 1798: 156, Anhang) an.³¹ Keiner der vier wortlosen Gesänge basiert ausschließlich auf der Naturtonreihe, was eine Herkunft vom Alphorn vermuten ließe, doch der weite Tonumfang (bis zu einer Tredezime) und die vorkommenden großen Intervallsprünge weisen auf ein registerwechselndes Singen hin. Damit könnte argumentiert werden, dass im Kuhreihen eine mögliche Vorläuferform des Jodelns steckt. Zudem beschreibt Ebel den Gesang der Kuhreihen auf eine Weise, die der heutigen Jodelpraxis in der Region Appenzell sehr ähnlich ist: „Nirgends als in Appenzell hört man ihn [den Kuhreihen] von zwei und drei zugleich singen, so dass einer oder zwei immer nur Einen [sic] Ton halten, je nachdem es die Melodie des Sängers erfordert“ (Ebel 1798: 153). Ebel beschränkt sich in seinen Ausführungen³² auf die Region Appenzell, merkt aber an, dass er den Kuhreihen auch

³⁰ „Es war ein langes Horn; eine weibliche Stimme begleitete diese traurigen, sanften, melancholischen Töne, und brachte im Einklang mit ihnen eine herrliche Wirkung hervor. Wie durch einen Zauberschlag berührt, erwache ich plötzlich aus meinen Träumen. Thränen entstürzen meinen Augen, und in mein Gedächtnis prägt, oder vielmehr, ins Innerste meiner Seele gräbt sich der Kuhreihen, den ich Ihnen hier beylege“ (Übersetzung von Schickard, in: Allgemeine musikalische Zeitung 1812: 438).

³¹ Zusätzlich zu den vier beschriebenen Notationen gibt Ebel die bereits diskutierten Notationen Zwinigers, Kappellers und Rousseaus wieder (Ebel 1798: 156, Anhang).

³² Das Reise-Handbuch für die Schweiz war gemäß seinem Titel eine *Anleitung, auf die nützlichste und genussvollste Art die Schweiz zu bereisen*. Das Buch bot erstmals kompakt Informationen und hilf-

in den anderen Alpengebieten und im Juragebirge „singen oder blasen hörte“ (Ebel 1798: 153). Ebel nennt für das Appenzell ebenso die Begriffe „Locken“ und „Rugguussen“ (Ebel 1798: 151–157) und schreibt an einer Stelle: „Überall erschallen Appenzells Gebirge von freudigem Jauchzen und einem eigenen Geschrei, was sie Jolen nennen“ (Ebel 1798: 382).³³ Ebels Aussage weist darauf hin, dass die lokalen Naturjodel und gleichzeitig der Kuhreihen vor 1800 Teil der Appenzeller und wohl Toggenburger Musikkultur waren.

Bezugnehmend auf Ebel verweist ein „anonymer Augenzeuge“ auf eine natürliche Entstehung des registerwechselnden Singens durch die Funktion des Kuhreihens: „Die Erfahrung zeigte ihm [dem Hirten] bald, dass eine fortgesetzte Verbindung der Töne und ein schnelles Wechseln derselben, weiter und stärker schallten, als einzelne Schreie“ (Anon. 1800: 166), und „da es der Zweck des Hirten ist, die Kühe aus der weitesten Ferne zu rufen: so muss er, um in den Gebirgen am stärksten gehört zu werden, von Zeit zu Zeit und besonders am Ende, einen tiefen Ton lang aushalten, und schnell, durch einen hohen scharfen Ton abbrechen“ (Anon. 1800: 167).

Johann Nepomuk Hautle (1765–1826) war ein in Appenzell tätiger Mediziner mit breiter Bildung. Hautle war mit Lavater befreundet, was ihn wahrscheinlich dazu bewogen hat, noch vor 1793, dem Erscheinungsjahr von Ebels Reisehandbuch, ein *Rugguusseli* zu notieren. Die allgemeine Form der Mehrstimmigkeit und die Melodielinie des Vorjodlers entsprechen der heutigen Gestalt. In der kurzen, zwölf Takte zählenden Melodie in C-Dur kommt das *fis* achtmal in verschiedenen Oktaven vor und kann als übermäßige Quart und somit als Alphorn-fa verstanden werden. Hautles Notation unterscheidet sich speziell durch die Begleitakkorde von den Kuhreihennotationen jener Zeit, welche nur die Melodielinie ohne Zweitstimme oder Begleitakkorde zeigen (Tunger 1998: 148, 165). Die Frage, ob die Naturjodel wie das *Rugguusseli* aus dem Kuhreihen durch das Hinzufügen von Begleitstimmen entstanden sind, kann dadurch aber nicht beantwortet werden.

6.3 Kuhreihen – zwischen Jodeln und Alphornmusik

Die zitierten Quellen liefern zwar wenige, aber doch ausreichende Antworten auf die Frage, ob Kuhreihen zum Ende des 18. Jahrhunderts als Gesang oder als Instrumentalstück aufgeführt wurden. Detaillierte Quellen erwähnen, dass einige Kuhreihenmelodien gänzlich oder teilweise auf der Naturtonreihe aufbauen, was eine Übernahme aus der Instrumentalmusik (Alphorn) nahelegt.³⁴ Da dabei die großen Intervalle des

reiche Tipps sowie Reisebeschreibungen. Die erste Auflage wurde 1793 in Zürich veröffentlicht, wobei bis 1843 sieben weitere Auflagen folgten. 1798 erschien die Publikation von Ebels Schilderung der Gebirgsvölker der Schweiz mit den bereits erwähnten wichtigen Beschreibungen des Kuhreihens. 1802 wurde dazu ein zweiter Band herausgegeben.

³³ Sowohl das *Rugguussen* in Appenzell Innerrhoden als auch das *Johlen* in Toggenburg sind noch heute feststehende Begriffe für das Singen dieser lokalen Naturjodelausprägungen.

³⁴ Aus der in Ammann/Kammermann/Wey (2019: 60) publizierten Liste von zehn Kuhreihentranskriptionen zwischen 1545 und 1798 wurden vier sicher vokal vorgetragen, bei weiteren vier kann dies nicht mit Gewissheit gesagt werden, während zwei weitere ausschließlich auf Instrumenten geblasen

unteren Alphornregisters beim Singen eine Verwendung unterschiedlicher Stimmregister erfordern, kann auf ein Vorkommen des Registerwechsels im Kuhreihen schon im 18. Jahrhundert geschlossen werden, was aber erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts von einigen Autoren bestätigt wird. Einen Registerwechsel würde auch die Funktion des Kuhreihens, möglichst weit gehört zu werden, erklären.

Diese Sachlage lässt zwar die Vermutung zu, dass sich das Jodeln in der Schweiz aus dem Kuhreihen und möglicherweise aus den Alphornmelodien geformt haben könnte, darf gleichzeitig aber nicht als einzige Kurationsquelle für das Jodeln verstanden werden. Vielmehr muss die Frage berücksichtigt werden, ob der Kuhreihen die Erfindung und Entwicklung von Jodelliedern gefördert hat. Denn eine Ablehnung der Idee, dass das Jodeln in einem einzigen „Urknall“ entstanden sein soll, wurde schon am Anfang der vorliegenden Studie artikuliert. Bei einer Verallgemeinerung dieser Ursprungsidee müsste der Jodler in Tirol respektive in Österreich ebenso mit ekmelischen Intervallen interpretiert werden, denn Naturtrompeten wie das Alphorn kamen im 19. Jahrhundert auch dort vor.

6.4 Naturtrompeten im Allgäu, in Österreich und in Südtirol

Da sich die Naturtrompetenformen Österreichs und Bayerns (hauptsächlich Allgäu) organologisch so stark unterscheiden, hat sich kein Überbegriff für diese Instrumentengruppe eingebürgert. Dennoch tragen einige unterschiedlich geformte Naturtrompetentypen denselben Namen (Klier 1956: 17).³⁵ Der Begriff „Waldhorn“ erscheint häufig in Bezug auf die Naturtrompete in Österreich und bezeichnet auch im Allgäu sowohl gestreckte als auch schneckenförmige Instrumente (Klier 1956: 17). Zugleich bezeichnet „Flatsche“³⁶ laut Klier (1956: 19) sowohl in Österreich als auch in Bayern eine Naturtrompete in gewundener Form. Der Sarntaler „Strebtuter“ in einer Filmaufnahme von Quellmalz aus dem Jahr 1940 misst ungefähr 1,2 Meter (Nußbaumer 2001: 195) und das sehr ähnlich geformte „Schleicherhorn“, das in Telfs Ende des 19. Jahrhunderts fotografiert wurde (Schneider 1978: 84), zeigt etwa dieselben Längenverhältnisse. Es finden sich in Bezug auf diese Instrumente jedoch keine Hinweise darauf, dass das Tonsystem dieser Naturtrompeten ganz oder auch nur teilweise für das Jodeln übernommen wurde. Gänzlich anders verhält es sich bei den Wurzhörnern, die ebenso in ihren Längen und Formen große Unterschiede aufweisen können. Das Wurzhorn trägt diesen Namen, „weil es aus dem Holz verwitterter Zirben, mit Wurzeln umwunden, hergestellt wird“ (Klier 1937: 527). Im 18. Jahrhundert konnte es im oberen Ennstal, im Hochschwabgebiet, im Salzkammergut, in Niederösterreich sowie in der Gegend von Ternitz nachgewiesen werden (Kotek 1960: 184). Und im Dachsteingebiet, wo es in

wurden. Die früheste reine Gesangstranskription ist jene der Brogerin (1730), dann folgen Moritz Anton Kappeler (1767) und zwei Transkriptionen von Johann Gottfried Ebel (1798). Von den zehn Transkriptionen bestehen vier ausschließlich aus den Tonstufen der Naturtonreihe des Alphorns.

³⁵ Die folgenden Ausführungen finden sich in einer Übersicht bei Ammann (2016b: 14).

³⁶ Die Flatsche, welche auf einer Fotografie von 1917 in den Händen des Volksmusikforschers Josef Pommer zu sehen ist, misst ungefähr einen Meter (Klier 1956: 15).

den 1870er Jahren in der „Ramsau bei Schladming“ noch geblasen wurde (Kotek 1960: 183)³⁷, hatte es schon im Sommer des Jahres 1810 Erzherzog Johann auf der Gjaidalm auf dem Dachsteinplateau gehört, wo er zwei Sennerinnen traf. Er hält diese Begegnung in seinem Tagebuch fest:

Im Gjaid ließ ich mir von der Sennerin die ganze Wirtschaft beschreiben. Abends waren Geiger und Pfeifer da, und von Schladming kamen Bauern mit ihren Alphörnern (Wurzhörnern). Sie sind wie Posaunen gemacht, von Lärchenholz und mit Bast umgeben und geben einen reinen, angenehmen, aber zugleich traurigen Ton. Das Blasen der Schwegel, das des Hornes und das Ludeln (Jodeln) der Senninnen, die es vortrefflich können, ist in einem Gebirge, wo es allenhalben wiederhallt, einzig in seiner Art. [Johann von Österreich, zit. nach Lumpe 1995: 20, Ausdrücke in Klammern gemäß Lumpe]

Im Dachsteingebiet kennt man eine Gruppe von stilverbundenen Jodlern unter dem Gattungsnamen „Wurzhorner“. Der Begriff allein verweist schon auf den Bezug zwischen dieser Jodlerart und dem gleichnamigen Instrument. Die österreichische Volksmusikforscherin Gerlinde Haid (1943–2012) verglich die musikalische Form des Wurzhorner-Jodlers mit der Musik der gleichnamigen Naturtrompete und kam zu folgendem Schluss: Die spezielle harmonische Struktur des Wurzhorners, die sich auf einen Tonika-Dominant-Wechsel beschränkt, sowie seine sowohl in den gesungenen als auch in den instrumental Versionen vorkommenden Klangfarben und die typischen Stimmkreuzungen sind eindeutige Hinweise darauf, dass die Wurzhorner ursprünglich auch auf dem gleichnamigen Blasinstrument gespielt wurden (Haid 2006b: 60). Der österreichische Volksmusikforscher Walter Deutsch (*1923) schreibt über diesen Jodler: „Die auf wenige Töne der Obertonreihe beschränkte Melodik lebt in manchen Jodlern weiter, die als ‚Wurzhorner‘ bezeichnet werden“ (Deutsch 1995: 371).³⁸ Pommer (1906: 318) präsentiert eine von zwei Mägden vorgetragene Melodie eines zweistimmigen Wurzhorner-Jodlers mit dem Namen *Der Wurzhorner* (Abb. 1), bei dem die Sänger(innen) auf unterschiedliche Silben jodeln.

Der Jodler mit dem Namen *Der Wurzhorner* enthält ausschließlich Tonstufen, die auf dem Wurzhorn wiedergegeben werden können, und reicht auf der Naturtonreihe vom 5. bis zum 12. Naturton.

Eine zweite, aber sehr ähnliche Melodie eines Wurzhorners aus Schladming notierte Pommer als Nummer 100 seiner Sammlung *444 Jodler u. Juchezer aus Steiermark und dem steirisch-österreichischen Grenzgebiete* (Pommer 1906). Pommer schrieb dazu: „Aus den Vierziger [sic] Jahren des 19. Jahrhunderts. Auf Wurzhörnern geblasen von den Söhnen des alten Hofbauern in Schladming. Der eine der beiden Brüder ist nach Kaukasus ausgewandert, der andere gestorben“ (Pommer 1906: 104). Auch dieser Jodler enthält ausschließlich Tonstufen, die auf dem Wurzhorn wiedergegeben werden können sowie auf der Naturtonreihe vom 5. bis zum 12. Naturton reichen.³⁹

³⁷ Solche Instrumente befinden sich in den Volkskunde- und Heimatmuseen von Wien, Graz, Leoben, Eisenerz, Linz, Hallstatt, Salzburg, Innsbruck und Klagenfurt.

³⁸ Seit den 1970er Jahren beschäftigen sich interessierte Personen mit der Wiederbelebung des Wurzhorns (Lumpe 1995: 21), wodurch eine musikalische Vereinigung von Wurzhorner-Jodlern und Naturtoninstrumenten erneut ermöglicht wird (Klier 1960: 125; Lumpe 1995: 19).

³⁹ Aufgrund der vielen großen Intervalle, die insbesondere bei den Stimmkreuzungen auftreten, sind die drei Melodiestimmen auf einer Naturtrompete anspruchsvoll zu spielen.

342. * Der Wurzhorner. *)

In der Ramsau.

* Tri = i â = i ri = di

* Hå=i ri=i u=i hå=i hå=i ri=i u=i
i = ä tri=i â=i ri tri=i â=i ri=di

hå=i hå=i ri=i u=i hå=i ri=i u=i
tri=i â=i ri tri=i â=i ri=di

hå=i ri=i u=i hå=i ri=i u=i
tri=i â=i ri=di i = ä.

hå=i ri=i u=i hå=i.

1899. Gefungen von den Mägden des Stiererbauern
in der Ramsau, namens Kunei und Lisei.

Auch in Schladming als K u a h s u o c h e r bekannt.

Abb. 1: Der Wurzhorner mit den typischen Stimmkreuzungen, basierend auf der Naturtonreihe (Pommer 1906: 318).

Eine Übernahme musikalischer Besonderheiten des Instruments Wurzhorn auf die Wurzhorner-Jodler wird durch Musiknotationen und schriftliche Quellen belegt. Dass sie sich teilweise auf andere österreichische Jodlerformen ausweitete, darf angenommen werden, denn das Alphorn-fa soll in frühen Notationen des Tiroler Jodlers vorgekommen sein (Kolneder 1981: 23; Žiška/Schottky 1819: 49). Zudem soll das Alphorn-fa in Vorarlberg in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der instrumentalen Tanzmusik und im Unterinntal in Tirol auch im Gesang vorgekommen sein (Zoder 1927: 230).

Somit wäre sowohl in Österreich als auch in der Schweiz für bestimmte Jodelmelodien eine Übernahme oder Nachahmung der Instrumentalmusik durch die Stimme anzunehmen, die aber nicht verallgemeinernd auf das Jodeln per se übertragen werden darf. Für die Herausbildung des registerwechselnden Singens herrschten in den Alpengebieten Österreichs und der Schweiz wohl sehr ähnliche Bedingungen. Dass sich diese Gesangsart in Tirol von derjenigen der Schweiz heute formal unterscheidet, lässt sich durch die unterschiedlichen gesellschaftspolitischen und kulturgeschichtlichen Entwicklungen erklären.

6.5 Jodeln auf der Bühne

In Bezug auf das „Singen“ erscheint der Begriff „jodlen“ [sic] erstmals in dem im Mai 1796 in Wien uraufgeführten und sehr erfolgreichen Singspiel *Der Tyroler Wastel* von Emanuel Schikaneder (Text) und Johann Jakob Haibel (Musik), wo das Jodeln im Zusammenhang mit den lustigen und fröhlichen Tirolern, die „jodlen und singen“ (Schikaneder 1798: 43), steht. Im selben Jahr (1796) verwendet Lorenz Hübner diesen Begriff in Bezug auf eine Singart beim Almauftrieb in der Umgebung von St. Gilgen im Land Salzburg. Die Sennerin „hüpft, und springt, wenn sie das erste Mahl die Alpenglocke hervorlangt“, und „schällt damit freudig um die Ohren ihrer lieben Begleiter; jauchzet und jodelt denselben ihre Alpenaccorde zu“ (Hübner 1796: 287).

Durch die Einführung des Begriffs „jodeln“ wurde das Vokabular der Theatersprache um die Wende zum 19. Jahrhundert mit einem abstrakten Begriff ergänzt, der sich ausschließlich auf den registerwechselnd interpretierten Silbenteil eines auf der Bühne vorgetragenen Liedes bezog. Die lokalen Ausprägungen des registerwechselnden Singens in den Berggebieten dienten als Vorlage für die Jodelteile dieser Lieder, wurden damals aber nicht als Jodler bezeichnet, sondern trugen ihre regionalen Namen. Die Einführung des Begriffs „jodeln“ leitete nicht eine Popularisierung des Jodlers in Österreich ein, sondern die Mode, eine Jodelmelodie an ein bestehendes Lied anzuhängen. Die Vorführungen idealisierter Alpenkultur mit Jodelliedern auf Theaterbühnen und in Konzertsälen waren einerseits das Resultat einer Alpenbegeisterung in der Zeit der Wende zum 19. Jahrhundert und andererseits zumindest Teilauslöser ebendieser. Wachgerüttelt durch die ersten Alpenreiseberichte begann sich damals das gebildete Bürgertum für die Kultur der „eigenen“ Alpenbewohner zu interessieren. Das gleichzeitig aufkommende Interesse an Volksliedern als Reaktion auf die Arbeiten und Schriften von Herder und Rousseau bereitete eine wohlwollende Akzeptanz der damals fremden und nicht salonfähigen Gesangsarten der Alpenbevölkerung vor. Herder war bekanntlich nicht der Einzige, der im deutschsprachigen Raum Volkslieder sammelte. Achim von Arnim (1781–1831) und Clemens Brentano (1778–1842) trugen lyrische Texte vom

Mittelalter bis zum 18. Jahrhundert, die sie als „Volkslieder“ einstufen, zusammen, um diese der Erforschung der deutschen Lyrik zugänglich zu machen (Brentano/von Arnim 1806–08). Auf die Sammlungen von Franz Žiška (1786–1855) und Julius Maximilian Schottky (1797–1849), Johann Nepomuk Georg Strolz (1780–1835) und Joseph Sontheimer (1766–1835) in Österreich wird später in dieser Studie eingegangen. Doch jeder dieser Sammlungen liegt im Wesentlichen die Idee einer Bewahrung zugrunde, wodurch die Gegenwart dargestellt und die – teilweise auch idealisierte – Vergangenheit erhalten werden sollte. Dieser archivierungs- und forschungsmäßige Ansatz zählte hingegen nicht zur Hauptmotivation der Schweizer Initianten von Volksfesten und Herausgebern von Volkslied- und Kuhreihensammlungen: Ihr Vorgehen war erstens politisch und zweitens wirtschaftlich motiviert.

Bei einer für die vorliegende Studie geeigneten Aufarbeitung des geschichtlichen Wandels des Jodelns in Bezug auf Funktion, musikalische Form und Aufführungspraxis stellt der Beginn des 19. Jahrhunderts sowohl in Tirol als auch in der Schweiz einen wichtigen Meilenstein dar. In den ersten Dekaden des 19. Jahrhunderts war das Jodeln in Europas Städten bekannt und es entstanden außerdem bedeutende Sammlungen von Volksliedern, Jodelliedern und Kuhreihen, aus denen spätere Sammlungen schöpfen konnten. Kuhreihen und Jodelmelodien wurden nun als erhaltenswerter Teil der Volkskultur und nicht mehr als Ausdruck des ungehobelten „Alpenpöbels“ betrachtet.

In einem ersten Untersuchungsschritt werden Volksliedersammlungen aus der Schweiz und Österreich zwischen 1805 und 1850 vorgestellt und auf relevante historische Ereignisse in Bezug auf die Jodelentwicklung verglichen. Die Darstellung erfolgt in chronologischer Reihenfolge, um die gegenseitige Beeinflussung und Bezugnahme der Publikationen und Veranstaltungen hervorzuheben. In einem zweiten Schritt werden ausgewählte Jodellieder dieser Sammlungen musikalisch analysiert.

6.6 Die Feste bei Unspunnen (1805 und 1808)

Im Jahr 1803, nach dem Ende der Helvetischen Republik und der Konstituierung der Schweizerischen Eidgenossenschaft (*Confederatio Helvetica*) als Staatenbund und Vasallenstaat Frankreichs, nahm die Schweizer Wirtschaft wieder Fahrt auf und das Bürgertum strebte die erneute Übernahme seiner alten Ämter und Positionen an. Die Landbevölkerung war mit dieser möglichen Wendung hin zur alten Ordnung allerdings unzufrieden und fürchtete sich vor einer erneuten Unterdrückung sowie Bevormundung durch das stadtbürgerliche Patriziat (Ammann/Kammermann/Wey 2019: 66). Enttäuschung und Misstrauen herrschten speziell im Berner Oberland, das in der Helvetischen Republik als selbstständiger Kanton galt und nun wieder als Teil des Kantons Bern von den Städtern regiert werden sollte. Eine Gruppe engagierter Stadtbürger, die gedanklich der *Helvetischen Gesellschaft* (siehe Seite 38) nahestanden, beabsichtigten mit der Durchführung eines Volks- und Kulturfestes bei der Ruine Unspunnen (bei Interlaken im Berner Oberland) eine Verbesserung der Beziehungen zwischen Landbevölkerung und Bürgertum zu erreichen.

Das erste Unspunnenfest fand zu Ehren Berchtolds V., des Gründers der Stadt Bern, am 17. August 1805 statt (Baumann 2000: 166). Mehr als 3.000 Personen, darunter einige hundert ausländische Gäste (Wagner 1805a: 12), nahmen daran teil. Genau drei

Jahre nach dem ersten Unspunnenfest fand am selben Ort das zweite Unspunnenfest mit weit mehr inländischen Teilnehmern sowie ausländischen Gästen statt.⁴⁰

Neben Steinstoßen, Schießen und Alphornblasen nahm speziell das Singen von Volksliedern und Kuhreihen bei beiden Festen sowohl als Teil des Wettbewerbs als auch als musikalische Festbegleitung einen wichtigen Platz ein. In den zeitgenössischen Berichten der Unspunnenfeste sollte allerdings nicht nach dem Begriff „Jodeln“ gesucht werden. Obwohl er in der Theaterliteratur in Österreich bereits eingeführt war, erschien das Wort „Jodel“ oder „jodeln“ in der Schweizer Literatur erst später. Einige Formulierungen von Zeugenberichten lassen trotzdem darauf schließen, dass bei diesen Festen registerwechselnd gesungen wurde. Sigmund Wagner schreibt beispielsweise vom Jauchzen und Singen von Kuhreihen zur Begrüßung des Festzuges:

Schon bey der ersten Ansicht und bey dem Hereintreten in diese magische Zauberwelt, öffnete [sic] sich das so froh gestimmte Gemüth noch mehr einer angenehmen Erwartung. Wie der Zug in der Wiese anlangte, so wurde er unerwartet aus den Büschen von oben mit einem lieblich gesungenen Kuhreyhen und Jauchzen empfangen, die mitgebrachte Musik wechselte ab, desgleichen die Sänger und Sängerinnen, nachdem sie ihren angewiesenen Standplatz eingenommen hatten. [Wagner 1805a: 8]

Die Möglichkeit, dass der Kuhreihen am Ende des 18. Jahrhunderts sehr wohl registerwechselnde Stellen beinhaltet hat, wurde bereits diskutiert. Ebenso kann um jene Zeit das „Jauchzen“ als reine Kopfstimm- oder registerwechselnde Vokalproduktion verstanden werden. Einen sicheren Hinweis auf spezifische Jodelproduktionen am ersten Unspunnenfest zeigt die Nr. 33 des *Avis-Blattes für Herisau und die umliegenden Gegenden*. Dort wird der Appenzeller Anton Joseph Fässler genannt, der als „ausgezeichnet guter Ruggüsler, Kuhreigensänger und Ringer“ (Schäfer 1805a: o. S.) zusammen mit dem Sieger im Steinstoßen, Ulrich Joseph Thörig, beim ersten Unspunnenfest mit seinen Naturjodeln das Publikum begeisterte. Das *Avis-Blatt* schreibt, dass „beyde vereinigt durch ihr Ruggüslen und Kuhreyengesang die vornehmen Fremden und Schweizergesellschaften angenehm und mit gutem Erfolg für ihren Beutel unterhalten haben“ (Schäfer 1805b: o. S.).

Für die Jodelforschung bilden die im Rahmen dieses ersten Unspunnenfestes entstandenen Liederbücher – heute gemeinhin als „Kuhreihensammlungen“ bekannt – eine wichtige Quelle. Diese Kuhreihensammlungen erschienen zwischen 1805 und 1826 in vier jeweils überarbeiteten und ergänzten Ausgaben, an denen sowohl der Wandel der Volkslied- und Jodelform als auch die Veränderung der Beweggründe der Herausgeber aufgezeigt werden können. Ein Grund für die Herausgabe der ersten Ausgabe von 1805 lag in der Bereitstellung von Liedtexten für die Besucher(innen), damit sie und Einheimische gemeinsam singen konnten. Andererseits sollte die erste Ausgabe der Kuhreihensammlungen die Schweizer Bergbevölkerung dazu bewegen, diese „heimischen“ Lieder zu beleben. Somit bildete nicht das Sammeln, Archivieren und wissenschaftliche

⁴⁰ Die Auswirkungen und Folgen der Unspunnenfeste sind vom Beginn des 19. Jahrhunderts ausgehend bis heute noch in verschiedenster Hinsicht bedeutend für die Entwicklung der Schweizer Folklore und der Selbstdarstellung der Schweiz im Ausland. Weitere Unspunnenfeste fanden seit 1905 in unregelmäßigen Abständen statt und werden seit 1981 in Intervallen von zwölf Jahren veranstaltet.

Auswerten von Volksliedern den Hauptbeweggrund, wie dies bei Herder und den anderen deutschen und österreichischen Sammlern der Fall war, sondern die Belebung des heimischen Liedgutes. Diese Motivation basiert auf den eingangs besprochenen unterschiedlichen Bezugnahmen zwischen den Schweizern, die nach dem Vorbild Rousseaus handelten, und den Sammlern und Herausgebern in den anderen deutschsprachigen Gebieten, die sich mehr den Ideen Herders verpflichtet fühlten.

6.7 Acht Schweizer-Kühreihen mit Musik und Text (1805)

1805 erschien die Sammlung mit dem Titel *Acht Schweizer-Kühreihen mit Musik und Text*.⁴¹ Der Herausgeber, Kunstzeichner und Mitinitiator der Unspunnenfeste, Sigmund Wagner (1759–1835), stellte Lieder und Kuhreihen zusammen, die er als erhaltenswert betrachtete:

Da die gedruckten Küher-Reihen und Küher-Lieder die man in den Liederbüchlein der Liederkrämer findet, offenbar von ihrem Urtext ausgeartet und entstellt sind, – oft so sehr – daß weder Sinn noch Vers noch Reim überbleibt; so hat man in dieser neuen Sammlung getrachtet, – so gut dem Verfasser möglich war, – sowohl den Verstand als den Vers und Reim der Worte wieder herzustellen, ohne jedoch den ländlichen einfachen Sinn und Geist der Lieder zu verletzen. [Wagner 1805b: 2]

Wenn heute Ethnolog(inn)en bei ihren Feldforschungen versuchen, durch ihre Präsenz und Arbeit die zu untersuchende Kultur möglichst wenig zu beeinflussen, so beabsichtigte Wagner damals, die Volkskunst konkret nach seinen Vorstellungen und jenen seiner Kollegen umzugestalten. Wagner traute sich durchaus zu, den „Urtext“ der Lieder wiederherstellen zu können, obwohl er als intellektueller Künstler der „Stadtbürger“-Schicht die Lieder der Bergbevölkerung wohl nicht gut genug kannte. Trotzdem erwähnt im Jahr 1826 der Herausgeber der dritten und vierten Ausgabe der Kuhreihen-sammlungen, Johann Rudolf Wyss⁴² (1782–1830), dass gerade die Erhaltung und die authentische Wiedergabe der Lieder zu den wichtigen Aufgaben eines Herausgebers zählen: „Sang und Klang von Gebildeten dem Volke möglichst volksgemäß zurückzugeben“ (Wyss 1826b: VII).

Von den sechs Kuhreihen und zwei Liedern der ersten Ausgabe stammen sieben aus dem Berner Oberland (*Kuhreihen der Oberhasler, Kuhreihen der Siebenthaler, Kuhreihen*

⁴¹ Um das gemeinsame Singen am Unspunnenfest zu fördern, ließen die Initianten eine Anzahl von Liedern drucken, die in Sammelbänden verlegt und auch als Flugblätter verteilt wurden: die berühmte Sammlung *Acht Schweizer-Kühreihen* (Wagner 1805b), *Schweizer-Kühreihen* und *Schweizer-Kühlerlieder. Ein Dutzend hübsche neue Lieder für das Landvolk* (Haller 1805: o. S.), *Drey Volkslieder, auf die Feyer des schweizerischen Alpen-Hirtenfests zu Unspunnen* des Berner Pfarrers und Folkloristen Gottlieb Jakob Kuhn (1775–1849) sowie ein *Lied zu singen bey dem Wettkampf der Alphörner* (Haller 1805: o. S.). Nur im Falle der Sammlung von *Acht Schweizer-Kühreihen* (Wagner 1805b) wurden die Melodien in Notenschrift abgedruckt. Die restlichen Liederblätter beschränken sich auf die Angabe der Liedtexte.

⁴² Wyss' Berühmtheit basiert auf der Herausgabe der von seinem Vater geschriebenen Geschichte *Der Schweizerische Robinson* (1812).

der *Siebenthaler andere Melodie*, *Kuhreihen der Emmethaler*, *Lied der Emmethaler*⁴³, *Kühlied der Emmethaler* und *Kuhreihen der Entlibucher*) und ein Kuhreihen aus dem Appenzell (*Kuhreihen der Appenzeller*). Der Vorrang der Region um Bern lässt sich durch die politische Motivation der Herausgeber erklären. Fünf der acht Stücke sind in G-Dur, zwei in C-Dur und eines in a-Moll notiert. Die Länge der Stücke variiert stark zwischen vier und 121 Takten. Diese insgesamt ungleichförmige Gestalt der Liednotationen in der ersten Ausgabe kann auf die Absicht hinweisen, die individuellen musikalischen Charaktere der Kuhreihen – wenigstens teilweise – beizubehalten.

Einige der notierten Kuhreihen zeigen starke Ähnlichkeiten mit Notationen von Kuhreihen aus dem 18. Jahrhundert. Zu jener Zeit entstanden auch die ersten präskriptiven Aufzeichnungen von Kuhreihen (Weidmann 1793; Stolberg 1794; Bohn 1795; Nägeli 1800). Der Schriftsteller und Pädagoge Heinrich Zschokke (1771–1848) präsentiert zum Beispiel im Anhang seines in Druck erschienenen Reiseberichts *Die Wallfahrt nach Paris* die Partitur eines Kuhreihens als Gesangsmelodie mit Klavierbegleitung (Zschokke 1797: Anhang). Zschokke gelang es somit, den „unnotierbaren“ Kuhreihen nicht nur zu Papier zu bringen, wie schon einigen vor ihm, sondern ihn mit einer Klavierbegleitung zu versehen. Dieses Vorgehen wird in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts weitergeführt und entspricht der Voraussetzung für den Einzug des Kuhreihens in die Salons des Bürgertums. Dass er dabei seine originelle und ursprüngliche Form einbüßte, wurde von den Herausgebern in Kauf genommen. Zschokkes Kuhreihen-Notation erscheint dann auch als *Kuhreihen der Siebenthaler* mit sehr ähnlicher Melodie und gleichem Text (Zschokke 1797: Anhang X3) in der ersten Ausgabe. Die Version des *Kuhreihens der Siebenthaler andere Melodie* enthält wiederum Stellen, die mit dem für Blasinstrumente notierten *Ranz de vaches* von Rousseau übereinstimmen (Rousseau 1768: Anhang). Das *Lied der Emmethaler* zeigt Ähnlichkeiten mit jenen Stellen aus Kappellers Kuhreihen, die später von Karl Friedrich August Meisner (1765–1825) als Jodelstellen bezeichnet werden (siehe Seite 53). Der *Kuhreihen der Entlibucher* zeigt eine starke formale Anlehnung an Baldingers Kuhreihen (Baldinger 1791: 378) und an Zschokkes *Alpenlied* (Zschokke 1797: Anhang X2). Der *Kuhreihen der Appenzeller*, der dem Kuhreihen der Brogerin entspricht, weist dieselben jodelartigen Stellen auf wie die Originaltranskription von 1730: eine melismatische Verzierung auf der ersten Silbe „Lo“ des Wortes „Loba“ jeweils über mehrere Takte.

Die von Wagner 1805 publizierten acht Kuhreihen (mit Anhang elf Kuhreihen) erscheinen auch in allen drei späteren Ausgaben und bilden somit den Grundstock der Schweizer Volkslied- und Kuhreihensammlungen aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die Form der Präsentation bestätigt die Absicht der Herausgeber, der Bevölkerung „überarbeitete und veredelte“ Lieder respektive Kuhreihen anzubieten, um das Gesangsrepertoire zu beleben. Da wohl die meisten Bäuerinnen und Bauern sowie Handwerker in jenen Jahren des Notenlesens unkundig waren und sie kaum ihr Geld für ein Liederbuch ausgeben wollten, blieb lediglich die Vermittlung über die Schule.

⁴³ Emmethal, Emmithal, Emmenthal: frühere Schreibweisen für Emmental.

6.8 Tiroler Freiheitskämpfer und Friedrich Schillers Wilhelm Tell (1809)

Während 1808 das zweite Unspunnenfest mit Kuhreihen und Gesang noch immer einer Versöhnung zwischen Stadt und Land dienen sollte, wurde das Jodeln ein Jahr später von den Tirolern im Befreiungskampf gegen die mit den Franzosen verbündeten Bayern eingesetzt. Obwohl die Tirolerlieder *Bürgall*, *ein Zillerthaler Volkslied*, *Schnodahaggen* und *Unterinnthalische Volksliedchen* in den ein Jahr zuvor veröffentlichten Abhandlungen von Johann Nepomuk Georg Strolz (1780–1835) keine Jodelstellen beinhalten (Strolz 1807a: 57, 69; Strolz 1807b: 96), übernahm gemäß Zeugenberichten das Jodeln der Tiroler in den Kämpfen am Bergisel die Rolle eines „Kampfschreis“ (Erber 2013: 176). Der damals beteiligte bayerische Infanterist Deißl notierte in sein Tagebuch, wie das Jodeln, von den Tirolern als „Schlachtruf“ eingesetzt, Schrecken unter den Gegnern verbreitete:

Ich war damals [sic] auch noch ein junger Braußekopf – wenn ganz Tyroll einen Hals gehabt hätte, ich würde ihn mit meinem Sebel abgehauen haben, denn das Spotten und verfluchte Jodeln brachte manchen in die Hitze. Als sie einmahl bey Innsbruk auf dem Berg Isel, das war im Monat August den zweyten Einfall, immer geschrien haben: „Boar Vak (= Schwein), Boar Vak, zu zu zu tru lulu etc.“ und dann Liedlen: „Der boarische Kini, der Hungerleider, der Kirchenausrauber, der Vaken-treiber“ –, da kann ich mich nicht anders rächen, als ich zog den Sebel und haue alle Kohlköpf, türkischen Weizen, blühenden Stämme etc. weit umher nieder auf dem Feld [...]. [Deißl, zit. nach Frauenholz 1939: 24]

Der Begriff „Jodeln“ in der Bedeutung registerwechselnder Gesang wird hier nicht von einem Journalisten oder Musikkritiker verwendet, sondern scheint in Bayern und Österreich damals von der Bevölkerung übernommen worden zu sein. Durch den Einsatz als „Kampfschrei“ wurde das Jodeln zum Symbol für den Rebellionsgeist der Bergbevölkerung, denn nur einige Jahre später, im Jahr 1813, drückten deutsche Studenten in Jena ihre Sympathien für die Tiroler Freiheitskämpfer dadurch aus, dass sie selbst jodelten:

Wo, wie damals in Jena, 7–800 lebensfrohe Jünglinge auf engen Raum zusammengedrängt, sich tummeln, da konnte es an mancherlei Ausbrüchen jugendlichen Uebermuthes und burschikoser Fröhlichkeit nicht fehlen, die sich oft in lautem Singen, Jubeln und Jodeln auf den Straßen, in allerlei Tollheiten und genialen Schelmstücken [...], in lautem Rufen zu den Fenstern Befreundeter hinauf oder quer über den Markt [...] kund gab. [In der Fußnote] Voran standen unter diesen Feinden der Schwermuth und Muckerei die Jodler, welche vorzüglich der Thüringer Wald⁴⁴ erzeugt. Wie oft haben sie, wenn ihr Weg sie Abends durch die Straßen und über den Markt führte, mein Herz durch ihre wundervollen Stimmen und ihre Fertigkeit im Jodeln entzückt! – Emil Schwarzens, des einst eingesperrten Demagogen, Stimmritze war vor zwei Jahren noch nicht zugewachsen! Vor 1813 aber mußte der Senat dieses unschuldige Vergnügen fröhlicher Burschen bei dreitägiger, d. h. vom Sonnabend Abend 8 Uhr bis Montag Morgen 6 Uhr dauernder Carcerstrafe – *expertae miserae mihi credite vulpeculae!* – verbieten, denn die Franzosen sahen in dem Tyrolisiren von wegen 1809 einen Freiheitsruf und bewachten Jena durch ihre geheime Polizei von Erfurt aus mit Argusaugen. Der desfallsige von Eichstädt verfaßte Erlaß des Senates nennt diese Singweise: „in modum Tirolensium ululare“. [Keil/Keil 1868: 64]

⁴⁴ Der zitierte Autor macht hier einen Bezug zum Jodeln im Thüringer Wald deutlich. Die Jodelkultur in dieser Gegend wurde von Helen Hahmann (2017) untersucht.

In diesem Text aus dem ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts wird „Tyrolisiren“ synonym mit „Jodeln“ verwendet, wodurch ein Regionalbezug des Jodelns zu Tirol geschaffen wird. Für den Kampfwillen und die Opferbereitschaft, die sie für die Befreiung ihres Landes aufbrachten, erlangten die Tiroler große Anerkennung und internationale Aufmerksamkeit. Das Aufbegehren der Tiroler brachte der ganzen deutschsprachigen Alpenbevölkerung jedoch das Vorurteil eines zwar zu respektierenden, aber auch rebellischen Charakters ein. Aufgrund der kriegesischen Aufstände in Tirol ließ Fürst Metternich die für Ende 1809 geplante Uraufführung von Schillers Drama *Wilhelm Tell* um ein Jahr verschieben und begründete diese Entscheidung mit dem Argument, es handle sich bei der Schweiz um „ein ebenfalls alpin geprägtes Nachbarland“ (Metternich, zit. nach Stauss 2011: 130). Die Wiener Uraufführung fand schließlich am 30. März 1810 im Theater an der Wien statt (Stauss 2011: 130) und war dank der damals aktuellen Themen, wie Befreiungskampf und Tyrannenmord, sehr erfolgreich. Ein Lied aus *Wilhelm Tell*, *Des Buben Schützenlied* [1804, 1. Szene des 3. Aufzuges (Schiller 1804: 103)] mit der Musik des deutschen Komponisten Bernhard Anselm Weber (1764–1821), wurde außerhalb des Theaterkontextes weiterrezipiert (Linder-Beroud 2009: 213) und fand Eingang sowohl in das Repertoire der reisenden Tiroler Sängerfamilie Rainer (siehe Seite 75) als auch in Johann Rudolf Wyss' *Sammlung von Schweizer-Kuhreihen und Volksliedern* (Wyss 1826a: 78).

1809 wurde in Wien an Stelle von Schillers *Wilhelm Tell* das politisch weniger brisante musikalische Quodlibet *Rochus Pumpernickel* von Matthäus Stegmayer im Theater an der Wien aufgeführt, und zwar mit „Vier Musici als Tyroler gekleidet“ (Stegmayer 1811: 37), die einen „Gesang a quatro“ darboten „auf die Melodie des bekannten Dudler Liedes: wenn ich in der Früh aufstehe“ (Stegmayer 1811: 37). Der hier verwendete Begriff „Dudler“, der sich auf registerwechselnden Gesang in Wien und Umgebung bezieht, lässt vermuten, dass Stegmayer das „Jodeln“ der Tiroler nicht kannte. Das Jodellied mit dem Namen *Wann i in der Früh aufsteh* (auch *Wann i Morgens früh aufsteh*) erschien in zahlreichen Sammlungen und wird weiter unten (siehe Seite 82) besprochen. Der preußische Komponist und Musikkritiker Johann Friedrich Reichardt (1752–1814), der in Wien sehr wahrscheinlich gerade diese vier Sänger hörte, gab anschließend eine für die damalige Zeit sehr detaillierte Beschreibung des Jodelns wieder. Er notiert über diesen „Tiroler Chor“ des Theaters an der Wien am 25. Februar 1809:

Beim Souper hatten wir eine ganz eigne, sehr angenehme Musik von fünf männlichen Singstimmen, die eine Menge Tyroler Lieder und Walzer, auf eine ganz eigne Weise, im Chor sangen. Viere halten meistens nur den vollen Akkord aus, und einer singt durch die Fistel im hohen Kontrealt die Melodie recht angenehm, mit einem ganz eignen Vortrage; halb gestoßen und halb zusammengezogen. Zuweilen gleicht sein Gesang dem eines großen fremden Vogels. Die Naivetät und Originalität der Melodien, die oft sehr pikant sind, und immer dem Ohr gefällig tragen viel zu dem sonderbaren und doch sehr angenehmen Effekt bei. Dieser Chorgesang hat sehr viel Aehnlichkeit mit dem Russischen, den man bei den Regimentern und auf den Admiralschiffen hört; nur findet dabei der bedeutende Unterschied statt, daß die Russen fast alle Melodien in der weichen Tonart singen, die dagegen in den Gesängen der lustigen Tyroler gar nicht vorkömmt. Die freien Bergbewohner kontrastieren darin sehr auffallend mit den gedrückten Leibeigenen des flachen Nordens. Das Beste war, sie sangen beständig rein, und unter den akkompagnirenden Stimmen hatten einige einen überaus schönen, vollen Klang. Man konnte sich wirklich nicht satt daran hören, und der Effekt war um so angenehmer, da die Sänger sehr sinnig in ein Nebenzimmer gestellt waren. Dies sonderbarer Chor gehört eigentlich zum Theater an der Wien, wo es oft in den beliebtesten Volksopern angebracht wird, und jedesmahl große Freude gewährt. [Reichardt 1810b: 18]

Der Wiener Stegmayer gebrauchte 1809 den Begriff „Dudeln“, während der Preuße Reichardt den Gesang derselben Gruppe als „Jodeln“ bezeichnete. Wahrscheinlich wurde in diesen Jahren die genaue Verwendung der lokalen Begriffe für das registerwechselnde Singen und das von der Bühne bekannte Jodeln erst ausdifferenziert, wobei die regionalen und nationalen Grenzen weniger beachtet wurden.

Till Gerrit Waidelich spricht von einer „Schweiz-Manie“ zwischen 1809 und 1812. In diesem Zeitraum sollen in Wien „mehr als ein halbes Dutzend wichtige dramatische Werke mit Schweizer Kulisse, von denen allein vier in den Monaten Mai bis Juli 1810 uraufgeführt“ worden sein (Waidelich/Reil/Weigl 2006: 5, 6). 1809 debütierte das sehr erfolgreiche Singspiel *Die Schweizer Familie* mit dem Libretto von Ignaz Franz Castelli und der Musik von Josef Weigl am Wiener Kärntnertortheater. Darin werden Freiheit und Heimat im romantischen wie im politischen Sinne verarbeitet. Der Komponist Johann Friedrich Reichardt erkannte im komponierten Kuhreihen in Weigls Stück, der auch in der dritten Ausgabe der Kuhreihensammlung abgedruckt ist (siehe Seite 57), eine Wendung des ihm bekannten „Tyroler Gesanges“ und berichtete am 17. März 1809:

Weigl hatte aber auch Alles dazu gethan, sein Publikum zu ergetzen; in einem Gesange der Demoiselle Milder war sogar eine Wendung angebracht, die dem Tyroler Gesange, welcher das Publikum seit einiger Zeit so ergetzt, eigen ist. Er ward dafür auch mit großem Jubel aufgenommen. [Reichardt 1810b: 36]

Trotz des Titels *Die Schweizer Familie* verweist Reichardt, der die geografischen Verhältnisse der Schweiz und Tirols aufgrund seiner Reisen in beide Gebiete gut kannte, auf den „Tyroler Gesange“ (Reichardt 1816: 173) und damit auf Ähnlichkeiten zwischen den Gesangsrepertoires in Tirol und der Schweiz.

Die Gleichsetzung der Schweiz mit Tirol dürfte sich ins späte 19. Jahrhundert hinein bis nach England übertragen haben. Damals galten die Schweiz und Tirol als sehr beliebte Reiseziele. Beispielsweise verweist die englische Alphornbläserin Frances Jones diesbezüglich auf den britischen Komponisten Gustavus von Holst (1874–1934):

Gustavus [von Holst] wrote a set of variations for the harp based on music of the Alps, of which the opening pages use material from the Appenzell Kühreien. He called the work *Fantasia Tirolese*, in which is introduced Tyrolean Airs and Ranz de Vaches, for the Harp. The harp is popular in the Tyrol where it is the most common instrument used for accompaniment; it features in paintings on farmhouses and appears frequently still today in Austrian folk music groups. Despite the fact that Tyrol is in Austria (and part of northern Italy) and that the Ranz des Vaches is a Swiss phenomenon, Gustavus von Holst treats both the location and the melody as a unified „Alpine“ source of inspiration. [Jones 2014: 211]

Reichardts und von Holsts Gleichsetzung der Schweizer und Tiroler Bergbevölkerung kann entweder von Gleichgültigkeit oder dem Unverständnis herrühren oder auf der bewussten Meinung aufbauen, dass die Alpenbevölkerung insgesamt einen eigenen, durch ihre Geografie und Lebensweise geformten Charakter besitze.

6.9 Sammlung von Schweizer-Kühreihen und alten Volksliedern, nach ihren bekannten Melodien in Musik gesetzt (1812)

Die zweite Ausgabe mit dem Titel *Sammlung von Schweizer-Kühreihen und alten Volksliedern, nach ihren bekannten Melodien in Musik gesetzt. Zweyte, verbesserte und vermehrte Ausgabe* erschien nicht zum zweiten Unspunnenfest von 1808, sondern erst im Jahr 1812. Die Sammlung beinhaltet neben den acht respektive elf Kuhreihen der ersten Ausgabe zusätzlich 15 neue, als „alte Volksweisen“ bezeichnete Lieder (Kuhn 1812). Der Herausgeber, Pfarrer Gottlieb Jakob Kuhn (1775–1849), war sowohl Sammler als auch Volksliedkomponist.

Obwohl im Titel der zweiten Ausgabe auf eine vorgenommene Verbesserung hingewiesen wird, erscheinen die aus der Ausgabe 1805 übernommenen Stücke auf sehr ähnliche Weise. Lediglich dem Kuhreihen der *Entlebucher* wurden zwei Takte hinzugefügt und der Appenzeller Kuhreihen erhielt anstelle des 12/8-Taktes einen 2/4-Takt. Elf der 15 neuen Lieder sind hingegen mit einer kompletten Klavierbegleitung zu zwei Systemen versehen, wobei für die linke Hand eine Bass-Begleitung und für die rechte Hand die Melodie vorgesehen ist. Zwei Stücke geben nur die Stimme der „linken Hand“ mit Bass-Schlüssel an, die oft einem „Alberti-Bass“ entspricht, während die Singstimme in Terzparallelen verläuft. In diesen Fällen war möglicherweise vorgesehen, dass eine Stimme mit dem Klavier gespielt und die zweite dazu in Terzparallelen gesungen wird. Die Länge der Lieder erweist sich als einheitlicher als in der ersten Ausgabe, nämlich zwischen acht und 36 Takten, und vergleichsweise zeigen sich auch die Notationen hier formal liedhafter.

Im Vorwort dieser zweiten Ausgabe des Philologen Friedrich Meisner (1765–1825) gibt es einen eindeutigen Hinweis auf das registerwechselnde Singen bei den Kuhreihen (Ammann/Kammermann/Wey 2019: 95):

Überdies hat der Kuhreihen-Vortrag etwas ganz eigenes das ihn charakterisirt, nemlich das sonderbare Ueberschlagen von den sogenannten Brusttönen zu den Kehl- oder Kopftönen, worin unsere Alpensänger eine unglaubliche Fertigkeit besitzen. Wer diess nicht nachzumachen versteht, kann keinen Kuhreihen singen, ohne seinen Charakter zu verwischen. [Meisner, zit. nach Kuhn 1812: III]

Meisner illustriert diese Aussage mit Auszügen vom *Kuhreihen der Siebenthaler*, *Lied der Emmenthaler* und *Kuhreihen der Appenzeller* (Meisner, zit. nach Kuhn 1812: III). Alle drei genannten Beispiele finden sich bereits in der Ausgabe von 1805 und teilweise schon in Kuhreihennotationen aus dem 18. Jahrhundert. Dies bestätigt die Annahme, dass die Kuhreihen bereits vor den Unspunnenfesten mit Registerwechsel interpretiert wurden. Ungenau bleibt hingegen Meisners Aussage in Bezug auf den präzisen Moment des Registerwechsels in seinen Notenbeispielen, da sie keine für den Registerwechsel typischen, großen Intervalle aufweisen, sondern mehrheitlich in Sekunden und Terzen voranschreiten. In einer Rezension desselben Jahres beklagt ein anonymes Autor, dass an dieser Stelle das Überschlagen der Stimme zwar beschrieben, „aber die Art desselben [...] nicht bezeichnet wird“ (Rochlitz 1812: 627). Er führt zudem an, man hätte stattdessen einzelne Noten um eine Oktave erhöhen sollen, um den Registerwechsel klar zu kennzeichnen.

In einer weiteren Rezension der zweiten Ausgabe der *Allgemeinen Literatur-Zeitung* wird auf das Überschlagen der Stimme genauer eingegangen, ohne jedoch den Begriff Jodeln anzuführen: „Unnachahmlich auf jedem Instrument bleibt das Eigentümliche dieser Gesänge, das besonders aus dem Überschlagen der Brust- zu den Kehl- oder Kopftönen entsteht, worin die Alpensänger eine natürliche Fertigkeit besitzen“ (*Allgemeine Literatur-Zeitung* 1815: 276).

Diese zweite Ausgabe beinhaltet eindeutige Hinweise auf das registerwechselnde Singen der Kuhreihen, die wohl auch für die Zeit vor 1800 gelten. Im Gegensatz zu Österreich und Deutschland wird der Begriff „Jodeln“ um 1812 in der Schweiz weder als Bezeichnung für die Darbietungen auf der Bühne, die in der Schweiz wohl noch nicht bekannt waren, noch für das registerwechselnde Singen als Teil des Schweizer Bergesangs verwendet. Das registerwechselnd gesungene *Rugguusseli* oder der Kuhreihen und möglicherweise andere regionale Ausprägungen des Jodelns waren zwar bekannt, doch der Begriff Jodeln nicht. Das damals europaweit bekannte Jodeln der Tiroler führte dazu, dass das registerwechselnde Singen in der Schweiz begrifflich mit dem Jodeln in Tirol verglichen wurde: „Weiber und Mädchen giebt es recht hübsche im Haslethal, zu Brienz, und Unterseen; sonst habe ich wenige rühmenswerthe angetroffen. Den Gesang lieben sie sehr, selten aber hört man Männer singen, wohl aber ganz prächtig jauchzen, und hauren nach Tyroler Art“ (König 1814: 62). Dass das registerwechselnde Singen in der Schweiz zu Beginn des 19. Jahrhunderts mit dem damals schon bekannten Jodeln der Tiroler in Verbindung gebracht wurde, geht auch aus dem Reisebericht des Hamburger Schriftstellers Friedrich Johann Lorenz Meyer (1760–1844) hervor. Beim Abstieg von der Rigi⁴⁵ im Jahr 1816 vernahm er einen Kuhreihen, wobei ihm die musikalische Nähe zum Jodeln in Tirol auffiel:

Unterwegs sang unser Führer den Kuhreigen, der von den Höhen herab einen ungewöhnlich lieblichen Eindruck auf uns machte. Es waren inarticulirte Töne, die mit den Jodeln der Tyroler Aehnlichkeit hatten, und die eigentlich bloß dazu dienen sollen, das Vieh heran zu locken. Dieses kommt darauf gewöhnlich reihenweise an, und rührt daher wahrscheinlich der Name Kuhreigen. [Meyer 1818: 142]

Durch die Öffnung für weitere Liedkategorien sowie durch die Klavierbegleitung richtete sich die Sammlung von 1812 einerseits an die Bergbevölkerung, andererseits ebenso an Damen und Herren der Bürgerschicht, die mit dieser Musik ein wenig „Volkskultur“ in den heimischen Salon bringen konnten. Obwohl das Wort „Jodeln“ in dieser Schweizer Publikation nicht erwähnt wird, wollten die Verleger von der damaligen Alpenbegeisterung, zu der das Jodeln gehörte, profitieren. Zudem war die Erweiterung durch die Klavierbegleitung eine Möglichkeit, die Sammlung besser zu verkaufen. Weitere Publikationen mit Jodelliedern zielten bis in die 1820er Jahre sowohl in der Schweiz als auch in Österreich auf eine breite internationale Vermarktung.

⁴⁵ Rigi: Berg in der Zentralschweiz.

6.10 Lustige Gesänge aus den Norischen Alpen für eine, zwey und mehrere Singstimmen mit Begleitung des Piano-Forte (1816)

Im Jahr 1816, vier Jahre nach der zweiten Ausgabe der Schweizer Kuhreihensammlungen, publiziert der Musikverleger und Komponist Benedikt Hacker (1769–1829) in Salzburg seine Sammlung *Lustige Gesänge aus den Norischen Alpen für eine, zwey und mehrere Singstimmen mit Begleitung des Piano-Forte*. Hacker war ein Schüler von Michael Haydn und komponierte Deutsche Messen, Kantaten und Lieder für Männerchöre, wobei sein besonderes Interesse allerdings der alpenländischen Volksdichtung galt (Kramml 1988: 33). Von den sechs Liedern in der Sammlung von 1815 stammen, neben Eigenkompositionen, einige aus mündlicher Tradierung.⁴⁶ Im Vorwort zur Nummer 4, *Alpenlied*, beschreibt Hacker die Gesangstechnik des Jodelns wie folgt:

Der Alpengesang, oder das sogenannte Jodeln oder Dudeln, wird durch die natürliche [Stimme] und durch die Falsetter erzeugt. – Es ist ein Bedingniß für jeden Sänger, daß er seine natürliche, sey es Brust oder Kopfstimme mit der Falsettstimme so gut zu vereinigen wisse, daß man eine von der anderen nicht unterscheiden könne. – Allein! bey den Alpensängern ist es gerade der umgekehrte Fall. Dieser muss die Töne der natürlichen Stimme recht kräftig ausdrücken und jene des Falsettes recht hell, klingend und schleifend vortragen, so, daß der zwischen beyden Stimmen entstehende Unterschied auffallend bemerkt wird [...]. Im vorstehenden Gesange habe ich /: was auch bei den folgenden Alpenliedern geschehen wird :/ jene Stellen, die mit der natürlichen Stimme vorgetragen werden müssen, mit a, und jene, welche im Falsett vorzutragen sind, mit i bezeichnet, weil i zu den Falsett, und a zu den natürlichen Tönen sich vorzüglich klingend und kräftig auszusprechen. [...] [D]ie Sänger und Sängerinnen der Alpenlieder sind daher genöthigt, die Tonarten nach ihrer Natur zu transponiren, oder so zu versetzen, daß sie bei i allzeit Falsett-Töne angeben können. [...] Es charakterisiert demnach hier nicht die Tonart, sondern der Vortrag. [...] [Es wird] von Alpensängern und Sängerinnen, ohne ein Wort unterzulegen bloß durch Vermischung der beyden Stimmen [...] gejodelt. [Hacker 1816: 3]

Hacker verwendet hier den Begriff „Jodeln“ in Bezug auf die Salonjodler und nicht für das registerwechselnde Singen der Bergbevölkerung. Auch mit der Verwendung des Begriffs „Alpensänger“ bezieht er sich nicht auf die Bergbevölkerung, sondern auf die reisenden Laien- und Familienchöre, wie etwa die Geschwister Strasser, Rainer und Leo, welche auf den Plakaten und Konzertannoncen als Alpensänger angekündigt wurden (Hupfaut 2016a: 12). Hacker verweist außerdem auf die Verwendung der Vokale und vermittelt eine ausführliche Beschreibung des Jodelns, die dazu geeignet ist, sich das Jodeln selbst beizubringen.

Dass der Begriff „Jodeln“ von den Tirolern selbst für ihr registerwechselndes Singen verwendet wurde, bestätigt – nach den oben zitierten Zeugenberichten der Tiroler Freiheitskämpfer – erst Anton Ritter von Spaun: „Ihnen ist [...] das sogenannte ‚Jodeln‘ eigen, eine freie, kecke Melodie voll Sprüngen, die einen ungeheuren Umfang der Stimme erfordern, und mit reiner Bruststimme kaum hervorgebracht werden können. Auch diese Weisen werden ohne Text gesungen [...]“ (Spaun 1843: 364). Nach weiteren 30 Jahren, im Jahr 1878, schreibt der Meraner Arzt Franz Tappeiner (1816–1902)

⁴⁶ Aus dieser Sammlung stammt ebenso das Jodellied *Die Frühlingszeit*, das später von der Tiroler Sängergemeinschaft Rainer (siehe Seite 66) gesungen und verbreitet wurde.

in seinen anthropologischen Aufzeichnungen über die Bewohner des hinteren Ötztals und des Schnalstales: „Alle drei Gemeinden des hinteren Oetzthales üben sehr gern das Jodeln“ (Tappeiner, zit. nach Haid, Hans 1980: 238).

Durch das Hören des Jodelns auf der Bühne stellte sich bei den Alpenreisenden eine Erwartungshaltung ein, der die Gesänge in den Bergen selbst wohl nicht gerecht wurden und weshalb sich die Bergbevölkerung entsprechend zurückhaltend verhielt. Der Rezensent der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* im Jahr 1812 glaubte in Bezug auf die Schweiz „schon vor einigen Jahren zu bemerken, dass nicht selten die Hirten ihn [den Kuhreihen] vorzutragen sich schämten, wenn sie sich von Fremden beobachtet wussten“ (Allgemeine musikalische Zeitung vom 16.09.1812: 627). Auch der britisch-österreichische Autor William Adolph Baillie-Grohman (1851–1921) schreibt mehr als 60 Jahre später in seinem Werk *Gaddings with a primitive people being a series of sketches of Tyrolese life and customs* (Baillie-Grohman 1878), dass die Musikalität zwar ein in Tirol weitverbreitetes Talent sei, die Tiroler jedoch gar nicht versessen darauf seien, diese Kunstfertigkeit zur Schau zu stellen, sondern sich im Gegenteil geradezu durch eine „sture Schüchternheit“ auszeichnen würden: Sie sollen das Singen schlichtweg verweigert haben, sobald ein Fremder im selben Raum war (Baillie-Grohman 1878: 27).

6.11 Sammlung von Schweizer-Kühreihen und Volksliedern (1818)

Der bereits erwähnte Johann Rudolf Wyss, der die Ausgabe von 1818 mit dem Titel *Sammlung von Schweizer-Kühreihen und Volksliedern. Recueil de Ranz de Vaches et Chansons Nationales de la Suisse* herausgab, konnte für die musikalische Redaktion den Komponisten Xaver Schnyder von Wartensee (1786–1868) sowie den Musiklehrer und Komponisten Ferdinand Fürchtegott Huber (1791–1863) gewinnen. Alle 15 Lieder der Ausgabe von 1812 wurden in die Sammlung von 1818 übernommen und 27 neue Lieder hinzugefügt, einige davon Hubers Eigenkompositionen. Zu den insgesamt 52 Liedern kommen noch vier zusätzliche Tanzmelodien für Klavier oder andere Instrumente hinzu. Die schon veröffentlichten Notationen wurden für die Ausgabe von 1818 so umgeformt, dass sie den Ansprüchen eines bürgerlichen und nun internationalen Publikums gerecht werden konnten.⁴⁷ Das *Küherlied der Emmethaler* und der *Appenzeller Kuhreihen* wurden etwas verlängert und einige andere Stücke erhielten eine zusätzliche komplette Klavierbegleitung. Um die französischsprachigen Käufer direkt anzusprechen und den französischsprachigen Schweizern eine Sammlung für die im Folgejahr 1819 geplante *Fête des Vignerons* vorzulegen, erhielt diese Ausgabe drei Versionen des *Ranz des*

⁴⁷ Ein von Martin Staehelin veröffentlichter Antwortbrief des Verlegers dieser Ausgabe, Johann Jakob Burgdorfer, an den aus Luzern stammenden Komponisten Schnyder von Wartensee lautet: „Nun überlasse ich diss gantzlich Ihrem erprobten Geschmack, dieselben durchzumustern u revidieren damit semmtl. wennmöglich mit Begleitung des Claviers gespielt werden könnten, ohne dass am National-eigenthümlichen u. Karackter der Melodie, etwas zurückgesetzt würde; ich bin sehr begierig Ihre werthe Meinung u. Gedanken darüber zu vernehmen; denn H. Prof. Wyss wünschte sehr dass daraus etwas rechtes von ächtem Schweizerischem Karackter eigenthümlich in der Musick u. doch in der Regel ausgeführt haben“ (Burgdorfer, zit. nach Staehelin 1975: 2).

Vaches des Ormonds, ein *Ranz des Vaches* mit „modernem“ Text von Laborde sowie einen aus den Greyerzer Alpen. Des Weiteren wurden am Schluss die *Ranz des Vaches von Jorat*, *Ranz des Vaches du Mont Pilate*, *Ranz des Vaches de Viotti*, *Ranz des Vaches du Dictionnaire de Rousseau* und *Ranz des Vaches de Zwinger* jeweils ohne Text sowie ein Anhang mit der Übersetzung schweizerdeutscher Dialektworte ins Hochdeutsche hinzugefügt. Sogar die Melodie des Kuhreihens von Weigls Oper *Die Schweizer Familie* wurde unter dem Titel *Appenzeller-Kühreihen* wiedergegeben. Diese Notation enthält weder Text noch Silben, doch Huber merkt dazu an, dass Weigl diesen Kuhreihen „herrlich“ benutzt habe und dass er „so manchen Schweizer mit wehmütiger Erinnerung in sein heimatliches Vaterland versetzt“ (Wyss 1818: 106). Dass diese Ausgabe nun hauptsächlich an ein ausländisches Publikum gerichtet war und entsprechend vermarktet wurde, zeigt ein Schreiben des Verlegers Burgdorfer an den Musikverantwortlichen Schnyder von Wartensee, in dem er den Wunsch nach einer Klavierbegleitung wie folgt begründet:

[...] ein Accompagnement fürs Clavier zu componieren, damit die Nichtsänger eine idealische Unterhaltung oder wenigstens einen Geruch [sic] wenn anders es nicht zum vollkommenen Geschmack gereichen mag, daraus ziehen könnten. Da die Engländer von unsern nationalen Volks-Liedern sehr grosse Liebhaber sind, haben dieselben die Kuhreihen immer vermisst, da sie nicht p. Accompagnement des Claviers gesetzt sind, weilen sie unsere Mundarten nicht singen konnten, u. doch gerne eine Ähnlichkeit der Melodie darvon gehabt. [Burgdorfer, zit. nach Staehelin 1975: 4]

Das Einbeziehen einer großen Anzahl neuer Lieder mit Jodelteilen entsprach der Vermarktungsstrategie. Der *Kühreihen der Entlibucher* erhielt im letzten Takt die Jodelstelle mit den Silben *sa-sa-sa*, um mit einem Oktavsprung das Lied zu beenden (Wyss 1818: 22; Kuhn 1812: 15), während der *Kühreihen der Appenzeller* einen auf der Silbe *Lo* des Wortes *Loba* (Wyss 1818: 24; Kuhn 1812: 17) aufbauenden Jodelteil enthält – wie schon beim Kuhreihen von Brogerin. Auch das in dieser Ausgabe neue Lied *Hänsi's Liebes-Antrag* (Wyss 1818: 92) wird um einen Jodelteil verlängert und das *Appenzeller Lied* (Wyss 1818: 98) weist einen zehntaktigen Jodelteil über die Silbe *o* des Wortes *Jodlo* auf. Sogar eine Naturjodelmelodie erscheint in dieser Ausgabe mit dem Titel *Appenzeller – Ruguser*. In der zwölftaktigen Melodie in C-Dur erscheint die erhöhte vierte Stufe *fis* sowie die kleine Septime (Wyss 1818: 105). In Hubers Komposition *Kühreihen zum Aufzug auf die Alp im Frühling* („Der Ustig wott cho“) (Wyss 1818: 79) wird auf der Silbe *ho* über zehn Takte hinweg gejodelt. Ebenso wird im Lied *Küher Leben* („Uf de Berge - n - isch gut lebe“) über elf Takte mit den Silben *odl-di-o* gejodelt (Wyss 1818: 83). Zu diesem Lied mit ausnotierten Jodelsilben schreibt Huber im Vorwort: „Noch müssen wir erwähnen, dass die Melodie Seite 82 diejenige des bekannten Tyroler-Liedes ist, das auch bey uns gar häufig gesungen wird, und zu welchen ein vaterländischer Text von Vielen gewünscht werden mochte“ (Wyss 1826a: IX). Am Liedende sind die Initialen „G. J. K.“ für Gottfried Jakob Kuhn angeführt. Baumann bemerkt zu diesem Lied: „Der Tiroler-Melodie wurde einfach ein von G. J. Kuhn neu gedichteter Text unterlegt. Auch hier macht sich demnach der Einfluss des österreichischen ‚Jodlers‘ auf das Jodellied in der Schweiz schon früh bemerkbar“ (Baumann 1976: 209). Bei diesem Lied handelt es sich um eine Kontrafaktur des Theaterliedes *Wann i Morgens früh aufsteh*⁴⁸,

⁴⁸ Im Analyseteil wird vertieft auf dieses Lied eingegangen.

das, wie bereits erwähnt, vor allem durch reisende Tiroler Sänger in Europa verbreitet wurde (Hupfaut 2016b: 91).

Die ursprüngliche Idee von 1805, eine Liedersammlung für die lokale Bevölkerung zu gestalten, wird mit dieser dritten Ausgabe nun aufgegeben – vielmehr soll von der Alpenbegeisterung profitiert werden, um diese Kuhreihensammlung zu vermarkten. Entsprechend der aus der Bühnenwelt von Wien bekannten Vorgehensweise wurde an bestehende Lieder ein Jodelteil angehängt. Dass es an passenden Liednotationen mangelte und die Herausgeber vielleicht zu großzügig Lieder auswählten, scheint dem Rezensenten der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* aufgefallen zu sein:

Da es bey dieser Sammlung auf Vollständigkeit, so weit diese bey so etwas möglich, abgesehen war: so ist wohl nicht zu tadeln dass manche Stücke allerdings unbedeutend, mehrere einander sehr ähnlich sind, und was man sonst einzuwenden finden möchte, wenn man nicht in jene Absicht einging. [Allgemeine musikalische Zeitung 1818: 663]

Es folgten in der zweiten Ausgabe im Vorwort noch Hinweise darauf, dass die Kuhreihen registerwechselnd interpretiert werden. Ebenso wird in dieser dritten Ausgabe schließlich konkret auf die Verwendung des typischen Alphorntons (Alphorn-fa) aufmerksam gemacht. Bei den Kuhreihen der ersten Ausgabe sind diese jedoch formgleich notiert und somit bestand die Verbindung zur Naturtonreihe schon damals, wurde aber nicht für erwähnenswert erachtet. Erst Huber, der auch Trompeter und Alphornist war, muss diesen Zusammenhang erkannt haben und empfand ihn als bedeutsam. Seine Verwendung des Alphorn-fa in seinen Jodelliedkompositionen (Kammermann/Wey/Amann 2016: 20) hat möglicherweise den Appenzeller Komponisten Johann Heinrich Tobler (1777–1838) inspiriert, denn er veröffentlichte seinerseits mehrere Liedersammlungen mit Jodelliedern, die sich musikalisch an die Alphornmelodik anlehnen, zum Beispiel das Jodellied *Der Alpenwanderer* (Tobler 1835: 11) oder das *Alpenlied* („Alphornklang, Sennensang“) (Tobler 1835: 49).

6.12 Sonnleithner-Sammlung (1819)

Ein Jahr nach der Publikation der dritten Ausgabe der Kuhreihensammlung wurde in Österreich eine große Volksliedsammlung ins Leben gerufen, welche die Gesangskultur der Bevölkerung getreuer aufzeichnen und festhalten sollte als die für kommerzielle Zwecke publizierten Sammlungen von Kuhreihen und Jodelliedern. Obwohl methodisch ganz anders geartet, muss diese Sammlung als eine Weiterführung der Volksliedsammeltätigkeit Herders sowie Arnims und Brentanos gesehen werden: Auch sie gründet auf wissenschaftlichen und nicht, wie die dritte Ausgabe der Schweizer Kuhreihensammlungen, auf kommerziellen Interessen.

Im Jahr 1819 initiierte die „Gesellschaft der Musikfreunde“ in Wien eine große Volkslied-Sammelaktion, die heute gemeinhin als „Sonnleithner-Sammlung“ bezeichnet wird. Dieses erste und größte „(halb)offizielle“⁴⁹ (Petermayr 2006: 11) Volkslied-

⁴⁹ „Ähnlich wie Erzherzog Johann bediente sich auch Sonnleithner für seine Sammlung des Amtsweges, um leichter zu den gewünschten Ergebnissen zu kommen. Die Unterschrift des Landmarschalls von Niederösterreich und ‚Präses‘ der Gesellschaft der Musikfreunde, Landgraf Joachim Egon von Fürsten-

sammelunternehmen verteilte sich auf die österreichischen Erbländer der Habsburgermonarchie⁵⁰. Der Sekretär der Gesellschaft, Joseph Sonnleithner (1766–1835), war die treibende Kraft des Unternehmens und bestimmte in seinem Schreiben an Lehrer, Organisten, Musiker und Dorfpriester, die als Informanten hinzugezogen wurden, die Kriterien⁵¹ für die zu sammelnden „profanen Volksgesänge“. Bei diesen Gewährspersonen handelte es sich somit um belesene Personen mit einer höheren schulischen Ausbildung, von denen angenommen wurde, dass sie das Transkribieren der Musik bewerkstelligen konnten. Nach Abschluss dieses Unternehmens noch im selben Jahr gelangten die eingesandten Liedaufzeichnungen ins Archiv in Wien, wo sie für viele Jahre unbeachtet blieben (Petermayr 2006: 18).⁵² Die Einsendungen aus dem Einzugsgebiet Tirol gingen teilweise verloren, wobei die wenigen noch erhaltenen Einsendungen von Liedern mit Jodelteil allesamt aus Toblach (heutiges Südtirol, Italien) stammen.

Bei den ersten beiden Beispielen (Abb. 2 und 3) darf angenommen werden, dass es sich um Lieder mit einem Jodelteil handelt, da die Melodie mit Sechzehntelmotiven nach dem Ende der textlichen Aussage fortgesetzt wird. Im dritten Beispiel (Abb. 4) setzt der Text hingegen, begleitet von Achtermotiven, erst nach vier Takten und zum Teil mit großen Intervallsprüngen ein. Da auch hier vom Schreiber keine Instrumentennamen angegeben werden und die Stellen in Sing- bzw. Jodellage notiert sind, kann davon ausgegangen werden, dass diese ersten vier Takte gejodelt wurden. Aus dem Fehlen der Jodelsilben könnte man schließen, dass der Aufzeichner die Jodelsilben als nicht festgelegten Teil des Jodlers empfand, obwohl schon in der Kuhreihensammlung von 1818 und bei Hacker (1816) die Verwendung bestimmter Vokale in den Jodelsilben angegeben wurde. Diese Annahme wird im vierten Beispiel (Abb. 5) bestätigt, bei dem der Einsender nur den Text ohne Musiktranskription übermittelte, dafür jedoch folgende Anmerkung hinzufügte: „Nach jeder Strophe wird blos gelurelt [= gejodelt]“ (zit. nach Deutsch/Hofer 1969: 69).

berg (1749–1828), genügte zunächst, dem Unternehmen eine amtliche Prägung zu verleihen“ (Petermayr 2006: 15).

⁵⁰ „Niederösterreich, Oberösterreich (zu dem damals Salzburg gehörte), Steiermark, Tirol und Vorarlberg, Königreich Illyrien (mit Kärnten, Krain, Grafschaft Görz/Gorica und Stadt Triest), Dalmatien, Böhmen, Mähren, Schlesien“ (Deutsch 2017: 430).

⁵¹ Bezugnehmend auf Zoder 1929 zitiert Walter Deutsch: „1. Profane Volksgesänge, bloß für die Singstimme gesetzt / 2. Die dazugehörigen Texte so vollständig als möglich, vorzüglich die älteren, mit der Bemerkung, in welcher Gegend sie meist gesungen werden / 3. Die Melodien der Nationaltänze, vorzüglich solcher, die bey besonderen Festlichkeiten, Hochzeiten, Leichenfeyern aufgeführt werden / 4. Die Kirchenlieder, welche sich seit vielen Jahren erhalten haben / 5. Die namentliche Kenntniß der vorzüglichen Beförderer der Musik, um mit ihnen in unmittelbare Korrespondenz treten zu können“ (Deutsch 1977: 1934).

⁵² Erst im Jubiläumsjahr 1969 (150 Jahre Volksliedforschung in Österreich) entstand die Idee, einen Katalog zur Sonnleithner-Sammlung zu erstellen. In dieser Absicht veröffentlichten Walter Deutsch und Gerlinde Hofer im Band *Die Volksmusiksammlung der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien* (Deutsch/Hofer 1969) eine erste systematische Aufstellung der eingesandten Lieder. Im Oktober 2001 wurde der von Walter Deutsch und Gerlinde (nun) Haid zusammengestellte Katalog durch Friederike Jary-Janecka (Jary-Janecka 2001) überarbeitet und um Signaturen ergänzt (pers. com. Peter Oberosler, 24.04.2019).

3

Don! Tagelied von L. W.

Als er fahet, sein Rath sey ein guter, dann querschmunnig ist.

Allegretto

The musical score is written on two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The tempo marking 'Allegretto' is written above the staff. The melody is written in a single line. The second staff continues the melody. The lyrics are written below the staves.

Stille stand ich ein still, bin
i an alter Tag. fische fange ich ist auch, ich bist es kein merckst offest.

2.

Ich i du sollst du mich
Stille stand, ein ein still,
fische fange ich ist auch, ich
bist es kein merckst offest.

3.

Seine lichte Pfand. Luth,
fahet ganz a fahet ganz,
fisch ein merckst lichte Pfand,
Luth sein sollst du merckst Tag.

Abb. 4: Sonnleithner-Sammlung Tirol, GdMF VI/27.473, Kreis Pustertal XI/3, Der Tagelöhner Veitl | „Als er hörte, sein Bub sey ein großer Herr geworden“ | 1814 | „Sötta Freud han i nie ghabt“ | 3 Str. | 1stg.

[illegible]

Abb. 5: Sonnleithner-Sammlung Tirol, GdMF VI/27.473, Kreis Pustertal XI/5, Lied zweyer Franzöcher Gensdarme bey dem Einrücken der K. K. Oestr. Truppen in Tyrol 1814 nach der sogenannten, und bekannten Melodie des Alpenlurlers in 2 Singstimmen | „Dem Franzmann ist nie wohl zu Muth;“ | 7 Str., T | NB. Nach jeder Stroffe wird bloß gelurelt.

Die Sonnleithner-Sammlung zeigt heute nicht das gesamte Ergebnis der Sammlung in Tirol, da – wie erwähnt – ein Teil davon verloren ging. Die vier Notationen (Abb. 2–5), die von einem einzelnen Einsender stammen, geben keine Auskunft über die Verbreitung des Jodelns in Tirol. Grundsätzlich ist auch hier zu beachten, dass die Einsender, die in diesen Fällen zugleich die Transkribenten waren, sowohl die Melodien als auch die Texte musikalisch und inhaltlich den Erwartungen und ästhetischen Vorstellungen anpassen konnten.

Die eingesandten Lieder können, obwohl sie nicht kommerziellen Zwecken dienen, ebenso wenig als Abbilder der Jodelkultur in Österreich gelten, da es sich nur um vier Beispiele handelt und da bei „Laientranskribenten“ eine Toleranz bei der Präzision der Abbildung des Klanglichen eingeräumt werden muss. Die aufzeichnenden Lehrer, Geistlichen, Mesner oder Organisten hatten wohl eine Unterweisung im klassischen Tonsatz erhalten, was aber nicht ausreichte, um Jodler und Juchezer möglichst getreu zu notieren (Dreier 2015: 151).

6.13 Franz Žiška und Julius Max Schottky: Oesterreichische Volkslieder mit ihren Singeweisen (1819)

Im Jahr 1819, als die Sonnleithner-Sammlung einsetzte, erschien in Pest die Volksliedsammlung von Franz Žiška (1786–1855) und Julius Max Schottky (1797–1849) mit dem Titel *Oesterreichische Volkslieder mit ihren Singeweisen* (Žiška/Schottky 1819)⁵³. Die beiden Herausgeber dieses ersten österreichischen Volksliederbuchs sammelten über 18 Monate lang im heutigen Niederösterreich und bevorzugt im Schneeberggebiet zahlreiche Texte und Melodien. Im zweiten Teil des Buchs erfolgt eine ausführliche Erklärung zum Dialekt und zu den lokalen Begriffen. Die beiden Sammler behandelten die Musik zweitrangig, denn nur wenige der aufgezeichneten Lieder weisen die dazugehörenden Melodien auf, aber sie beanspruchen trotzdem Authentizität in Bezug auf ihre Notationen: „Die beigegebenen Singeweisen sind, wie wir glauben, so treu niedergeschrieben, wie sie der Landmann in die milde Luft hinein singet“ (Žiška/Schottky 1819: VIII). Zu diesen festgehaltenen Melodien gehört das im 4/4-Takt und in G-Dur notierte Lied *Die Aussteuer*, das mit einem kurzen Jodelteil im 3/4-Takt endet. Dieser Jodelteil enthält zwar jodeltypische große Intervalle, aber die Jodelsilben werden nicht angegeben. Lediglich das Wort *Dudeln* zu Beginn des Jodelteils weist darauf hin, dass hier gejodelt werden soll (Žiška/Schottky 1819: 61). Ebenso beinhaltet das einstrophige Lied *Liebes Stolz*, im 3/4-Takt und in C-Dur, einen Abschnitt, der als *Dudeln* bezeichnet wird (Žiška/Schottky 1819: 198). Zu weiteren mit der Anweisung *Dudeln* versehenen Liedern gehören *Liebesmuth* (Žiška/Schottky 1819: 105), *Wunsch* (ebd.: 169) und *Frage und Antwort* (ebd.: 188). Bei diesen drei Liedern wird der Text weitergeführt, sodass auf den Silben eines Wortes Jodelverzerrungen gesungen werden können. Wie der Begriff *Dudeln* bei Žiška und Schottky zu verstehen ist, erklären die beiden in einem Eintrag im angehängten Lexikonteil: „Dud'ln heisst: eine mit grossen Intervallen stets wechselnde Melodie so singen, dass mit Ausnahme der Mittelstimme nur immer Brust- und Kopfstimme wiederkehrend gehört werden“ (Žiška/Schottky 1819: 269). Dabei wurde fest-

⁵³ Für die Publikation von 1819 wird die Schreibweise „Žiska“ verwendet.

gehalten, dass Falsett-Töne eher auf *i* (oder *ü*, *u*) und tiefe Töne vorwiegend auf *o* (oder *u*, *ä*) gebildet werden (Žiška/Schottky 1819: 284). Das Aufzeichnen der Jodelsilben war zwar durch Hacker zwei Jahre zuvor in die Literatur eingeführt worden, doch die Wahl der Silben für die einzelnen Register war – so muss angenommen werden – damals nicht normiert.

Einige Jahre später publizierte der Tiroler Eduard Waldinger in Berlin eine Schrift mit dem Titel *Drey Original Tyroler Jodler von dem Tyroler Eduard Waldinger*. Alle drei Stücke im 3/4-Takt enthalten einige Intervalle von über einer Oktave. Waldinger gibt jeder der jeweils drei Stimmen ein separates Blatt mit entsprechend transponierter Melodie und einfacher Klavierbegleitung. Diese Publikation entspricht einem Lehrmittel für das Jodeln und Waldinger verweist in der Einleitung auf die Handhabung der Vokalisation:

Um gut zu jodeln, ist eine zweckmäßige Solmisation unumgänglich nothwendig, daher die genaue Aussprache des unterlegten Textes zu befolgen angerathen wird, indem ein Jeder nach der übereinstimmenden Individualität der Kehle eine beliebige Mannigfaltigkeit im Jodeln anwenden kann, jedoch darf in der Melodie keine Änderung Statt finden. [Waldinger 1827: 2]

Der spezielle Hinweis, dass Lernende die notierten Jodelsilben auch verwenden sollten, bestätigt die schon durch Žiška/Schottky und Hacker eingeführte Angabe der Vokalisation. Waldingers erster Jodler beginnt mit: *Le rödli-ta, rödli-ti jödli-to* etc. und der zweite mit *Le löi-a re o-e-ü-i-ti-reo*. Für die höchsten Tonstufen gibt Waldinger die Vokale *i* und *ü* an und für die tieferen Stufen die Vokale *o* und *a*, während der Vokal *e* oft in der Mittellage verwendet wird. In den Jodelsilben kommt das *r* zwar vor, aber es fehlt die heute geläufige Kombination *dri* oder *tri*. Bei den zur Sonnleithner-Sammlung eingesendeten Liedern wird vermerkt, dass gejodelt wird, das heißt, dass die Melodielinie ohne weitere Anweisung weitergeführt wird. Hacker und Žiška/Schottky notieren und diskutieren die Verwendung von Jodelsilben und Waldinger verweist schließlich auf die Verteilung der Jodelvokale auf die entsprechenden Register.

6.14 Recueil de Ranz de Vaches et Chansons Nationales de la Suisse (1826)

Im Jahr 1826 erschien die vierte und letzte Ausgabe der Kuhreihensammlungen mit dem Titel *Recueil de Ranz de Vaches et Chansons Nationales de la Suisse. Vierte, vermehrte und verbesserte Auflage. Quatrieme Edition revue e augmentée. Bern bey J. J. Burgdorfer, Buch u. Kunst-Händler*. Johann Rudolf Wyss blieb der Herausgeber dieser Ausgabe und die musikalische Redaktion lag nun ganz in den Händen von Ferdinand Fürchtegott Huber (Stachelin 1975: 3). Diese vierte Ausgabe beinhaltet einen Großteil der Lieder aus den vorherigen Ausgaben⁵⁴ und 15 hinzugefügte Lieder. Alle Liednotationen⁵⁵

⁵⁴ Bei der Sammlung von Wyss 1826 fehlt das Lied *Der Scherschleifer*. Anstelle dieses Liedes ist jedoch das Lied *Ulli und Elfi* in zwei verschiedenen Varianten, eine in C-Dur im 3/4-Takt und eine in G-Dur im 3/8-Takt (Wyss 1826a: 59, beide Versionen), vorhanden. Auch vom Lied *Liebesklage* scheinen zwei Versionen auf, wobei beide in A-Dur und im 2/4-Takt notiert sind.

⁵⁵ Die Lieder sind nur mit dem Text der ersten Strophe notiert.

in dieser Ausgabe sind mit einer Klavier- und/oder Gitarrenbegleitung versehen, aber jeweils nur in der ersten Strophe. Um die ausländischen Kunden durch die „unverständliche“ Schweizersprache nicht vom Kauf abzuschrecken, brachte der Verleger die vollständigen Gesangstexte in einer gesonderten Publikation mit dem Titel *Texte zu der Sammlung von Schweizer-Kühreihen und Volksliedern. Vierte, viel vermehrte und verbesserte Ausgabe* heraus:

[...] und der Umstand, daß den zahlreichen Fremden, besonders Engländern und Franzosen, welche die Sammlung als ein willkommenes Andenken aus der Schweiz nach Hause nahmen, die deutschen Texte nur eine unnütze Last seyn mußten, – bewog den Herrn Verleger, eine sonst ungewöhnliche Trennung der Melodien von ihren Texten vorzunehmen [...]. [Wyss 1826/2: IV]

Insgesamt neun der genannten 15 neuen Lieder stammen von Ferdinand Fürchtegott Huber, wovon sechs wiederum einen Jodelteil beinhalten.⁵⁶ Fehlten in der dritten Ausgabe in den Jodelteilen die Angaben zu den Jodelsilben oder wurden nur einige Vokale angegeben, so sind bei den hinzugefügten Liedern der vierten Ausgabe diese klar ausgeschrieben: Im *Appenzellerlied* (Wyss 1826: 74) soll mit den Silben *jolia ho alli au dia lo* gejodelt werden, während das mit einem Jodelteil beginnende Lied *Meh dass äbbe!* (Wyss 1826: 81) die Jodelsilben *la ho ja do la ho* enthält und das Lied *D's Schwyzerbuebe Schwyzerfreund* (Wyss 1826: 79) die Silben *huri doja, huri doja* beim Jodeln vorsieht. Im Gegensatz dazu verlangen nicht alle Liedteile mit gesungenen Silben aufgrund eher kleiner Intervallsprünge einen Registerwechsel. Bei jenen Liedern, die aufgrund der Verwendung von großen Intervallsprüngen zwingend zu einem Registerwechsel führen, kann keine Zuordnung der Vokale *i-u-ü* für die höheren Lagen sowie von *o-a* für die tiefen Lagen festgestellt werden.

Wyss vergleicht einige Lieder dieser vierten Ausgabe mit entsprechenden Liedern aus benachbarten Ländern und Regionen. Dieser Vergleich mit ausländischen Liedern zeigt den Wandel der Ausrichtung der Publikation von der Bergbevölkerung an das europäische Bürgertum:

Namentlich wimmelt es bey unserm Volke von kurzen Sinn- und Scherzsprüchen, die meist in hüpfendem Sylbenmaße, nach leichten, einander ähnlichen Weisen, fast mehr recitirt, als eigentlich gesungen werden. Wir vergleichen sie jenen lustigen sogenannten Schnaderhüpfeln der bayerischen Wäldler am linken Donau-Ufer, von denen uns Heigel [...] so artige Proben nebst einer allgemeinen Charakteristik gibt. Auch jene vierzeiligen Verssätze der österreichischen Tanzlieder, wie sie beschrieben werden in Ziska's und Schottky's östreich. Volksliedern [...], bieten eine sehr gute Vergleichung dar. Es scheint, die alte, süddeutsche Art spreche sich aus in solchen Schnaderhüpfeln, Liäd'ln oder Gesätzchen, welche meist Eingebung des Augenblickes sind [...]. [Wyss 1826b: XIII]

Nach den vormalig hauptsächlich auf die Region Bern begrenzten Editionen werden in dieser vierten Ausgabe die regionalen und nationalen Grenzen geöffnet, wodurch zum ersten Mal in der Schweizer Literatur der Begriff „Jodeln“ für den entsprechenden

⁵⁶ Die Titel der neuen Lieder, die von Huber entweder bearbeitet oder komponiert wurden, lauten: *Kühreihen der Oberländer* (Huber/Kuhn) mit Jodelteil, *Des Kühers Frühlingslied* (Huber) mit Jodelteil, *Geißreihen* (Huber) mit Jodelteil, *Der Gemsjäger* (Huber), *Sehnsucht nach der Heimat* (Huber), *Mein Liebchen* (Huber) mit Jodelteil, *Im Winter* (Huber/Kuhn), *Was machen!* (Huber) mit Jodelteil, *Meh dass äbbe!* (Huber) mit Jodelteil.

Gesang erscheint, wenn auch nur im französischen Vorwort, wo es als „yodlèn“ buchstabiert und dem französischen Pendant „chant tyrolien“ gleichgesetzt wird:⁵⁷

L'expérience aprouvée que l'art détruit l'originalité et le charme qui s'y rattache; effectivement comment serait-il possible de reproduire sur le papier ces transitions variées et rapides, d'un ton dans un autre, qui qualifient ce que nous nommons en Suisse yodlèn et que les Français comparent au chant tyrolien? Le berger des alpes, libre comme l'air qu'il respire; parcourt d'une haleine toute la gamme et provoque d'une voix ferme et sonore l'écho des rochers dont il est entouré. [Wyss 1826a: 2]⁵⁸

Die Unmöglichkeit des Notierens, die am Ende des 18. Jahrhunderts den Kuhreihen zugeschrieben worden war, bezieht nun Wyss ebenso auf das Jodeln. Der Begriff Jodeln, mit dem Publizisten und Rezensenten in Österreich und Deutschland das registerwechselnde und/oder textlose Singen bezeichneten, wird nun von Fachpersonen in der Schweiz übernommen. Es bleibt aber weiterhin in den Mündern der Gelehrten, während die Senn(inn)en, Hirt(inn)en sowie Bauern und Bäuerinnen gleichwohl die regionalen Begriffe verwenden.

In der zweiten Ausgabe der Schweizer Kuhreihensammlung von 1812 wird das Registerwechseln im Kuhreihen erwähnt, wobei 14 Jahre später das Jodeln von Wyss als ein schnelles Alternieren („transitions [...] rapides“) charakterisiert wird, was bei früheren Beschreibungen von Kuhreiheninterpretationen nie genannt wurde. Der schnelle Wechsel von unterschiedlichen Registertönen wird in dem nur ein Jahr später erschienenen Artikel mit dem Titel *Swiss National Music. By Professor Wyss, of Berne* in der britischen Zeitschrift *The Harmonicon* thematisiert: „The great number of particular tones, of sudden modulations, and abrupt transitions, by which the Swiss music is characterised, can be executed only by the human organs of sound“ (Leigh 1827: 131), und weiter: „how would it be possible to reproduce, upon paper, those varied and rapid changes from one tone to another, which the Swiss express by the term *yodlen*?“ (Leigh 1827: 131). Obwohl diese vierte Kuhreihensammlung für die Salonmusik und als Souvenir für Reisende gedacht war, spricht Otto von Greyerz dieser Ausgabe große Bedeutung zu: „Sie hat für die Wiederbelebung des Volksgesangs das meiste getan“ (Greyerz 1927: 15). Doch genau diese vierte, auf das europäische Bürgertum ausgerichtete Ausgabe mit Klaviernoten enthielt nun Volksliedaufzeichnungen, die formal am weitesten von der ursprünglichen Form der ersten Ausgabe von 1805 oder von den noch früheren Aufzeichnungen entfernt sind.

⁵⁷ In der französischsprachigen Schweiz wird heute hauptsächlich das Verb „yodler“ und das Substantiv „le yodel“ verwendet, wohingegen in Frankreich der Begriff „chanter à la tyrolienne“ für das Jodeln weitverbreitet ist.

⁵⁸ „Die Erfahrung hat gezeigt, dass die Kunst die Originalität vernichtet und den damit verbundenen Charme. Wie wäre es sonst möglich, diesen verschiedenen und schnellen Wechsel von einem Ton zum anderen auf Papier zu bringen, das was wir in der Schweiz Jodeln nennen und die Franzosen mit dem Tiroler Gesang vergleichen. Der Senn der Alpen frei wie die Luft, die er atmet; durchschreitet mit einer Atmung die Tonreihe und fordert mit starker und tiefer Stimme das Echo der Felsen heraus, die ihn umgeben“ (Übersetzung von Raymond Ammann).

6.15 Ignaz Moscheles und die Lieder der Geschwister Rainer (1827)

Ende des 18. Jahrhunderts formierten sich einige wandernde Tiroler Händler(innen) zu Sänger(innen)gruppen, die durch ganz Europa tourten und zuerst in den Vorstadtheatern und später in den Königs- und Fürstenhäusern auftraten (Hupfaut 2016b: 15f.). Ende des 19. Jahrhunderts waren neben den Sängergruppen aus Tirol auch solche aus anderen Regionen (Steiermark, Ungarn etc.) auf Tournee, wobei solche Gruppen, nach 1850 meist bestehend aus Sängerinnen und Sängern, unter dem Begriff „Nationalsänger“ zusammengefasst wurden.

Anfänglich gehörte das Jodeln vermutlich nicht zu den Vorführungen der Tiroler Gruppen, da der deutsche Dichter Gottfried August Bürger (1747–1794), der im Jahr 1777 eine Tiroler Sängergruppe in Göttingen hörte (Salmen 2004: 800), diese musikalische Besonderheit ansonsten wohl erwähnt hätte. Der deutsche Chronist Karl August Varnhagen (1785–1858) besuchte hingegen im Jahr 1811 ein Konzert einer Tiroler Sängergruppe und erwähnt das Jodeln wie folgt: „Noch ein besonderer Reiz wirkte dabei mit. Den Norddeutschen war damals das Jodeln der Tiroler und Steiermärker größtenteils unbekannt und die eigentümliche Singsweise machte den wunderbarsten Eindruck“ (Varnhagen, zit. nach Salmen 2004: 807). Unter den österreichischen Nationalsängern traten speziell die Mitglieder der aus dem Zillertal stammenden Familie Rainer hervor. Die als „Geschwister Rainer“ vermarktete Sängergruppe verbreitete das Jodeln und das Interesse an dieser Gesangsform in ganz Europa sowie von 1839–1843 in den USA.

Neben Liedern aus ihrer Heimat, dem Zillertal, gaben die Geschwister Rainer auch das Genre des Tirolerliedes wieder, das gegen Ende des 18. Jahrhunderts der urbanen Wiener Volksbühne näherstand als dem ländlich verankerten Volkslied aus Tirol (Hupfaut 2016a: 73). Die Darbietungen der Geschwister Rainer entsprachen grundsätzlich dem, was allgemein als „Bühnenjodler“ oder als „Salonjodler“ bezeichnet wird und die Tirolerlieder mit dem Jodeln zusammenbrachte. Bei dieser Ausführungsart richteten sich die Künstler(innen) nach den Unterhaltungserwartungen des Publikums und interpretierten die Lieder und Jodler in Mehrstimmigkeit (meist vierstimmig), diatonisch mit gleichstufigen Intervallen sowie mit regelmäßiger, geradliniger Metrik und Rhythmik. Die Jodellieder der bis dahin erschienenen Sammlungen bestanden zwar ebenso aus Text- und Jodelteilen, doch die Sängergruppen interpretierten die Jodelteile in der klassischen vierstimmigen Struktur. Diese Angleichung an die Hörerwartung des Publikums war ein grundlegender Wandel in der Jodelgeschichte und wurde in der Folge zum typischen Charakteristikum für das Bühnen- oder Salonjodeln.

Die Anpassung des volksmusikalischen Ausdrucks und die damit einhergehende Kommerzialisierung wurden von namhaften Autoren kritisiert. Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) schrieb einem Freund, dass er diese Tirolerlieder und Jodler in der freien Natur lieber höre als auf den Bühnen (Salmen 2004: 809), und Heinrich Heine (1797–1856), der 1827 einem solchen Konzert in London beiwohnte, verschaffte seinem Unmut über die Art dieser Kommerzialisierung der Volkskultur wie folgt Ausdruck:

Jene Geschwister Rainer, die in England gewesen, haben es noch besser verstanden, und sie hatten noch obendrein einen guten Rathgeber der den Geist der englischen Nobility gut kannte. Daher ihre gute Aufnahme im Foyer der europäischen Aristokratie, in the west end of the town. Als ich vorigen Sommer in den glänzenden Konzertsälen der Londoner fashionablen Welt diese Tyroler Sänger, gekleidet in ihre heimatliche Volkstracht, das Schaugerüst betreten sah, und von da herab

jene Lieder hörte, die in den Tyroler Alpen naiv und fromm gejodelt werden, und uns auch ins norddeutsche Herz so lieblich hinabklingen – da verzerrte sich Alles in meiner Seele zu bitterem Unmuth, das gefällige Lächeln vornehmer Lippen stach mich wie Schlangen, es war mir, als sähe ich die Keuschheit des deutschen Wortes aufs roheste beleidigt, und die süßesten Mysterien des deutschen Gemüthslebens vor fremdem Pöbel profaniert. Ich habe nicht mitklatschen können bei dieser schamlosen Verschacherung des Verschämtesten, und ein Schweizer, der gleichfühlend mit mir den Saal verließ, bemerkte ganz richtig: Wir Schweizer geben auch Viel fürs Geld, unsere besten Käse und unser bestes Blut, aber das Alphorn können wir in der Fremde kaum blasen hören, vielweniger es selbst blasen für Geld. [Heine 1867: 52]

Die Geschwister Rainer feierten besonders in England einen Riesenerfolg, wo der Komponist Ignaz Moscheles (1794–1870) einige Lieder aus ihrem Repertoire aufzeichnete und sie in drei Bänden in den Jahren 1827, 1828 und 1829 herausgab. Als hervorragender Pianist und Schlüsselfigur des europäischen Musiklebens stand Moscheles in engem Kontakt zu Ludwig van Beethoven, Felix Mendelssohn-Bartholdy sowie Frédéric Chopin (Hust 2004: 517). Er lebte nach seiner im März 1825 erfolgten Hochzeit mit der Hamburgerin Charlotte Embden in London, wo er an der *Royal Academy of Music* Klavier unterrichtete und der *Royal Philharmonic Society* als Dirigent vorstand. Dass dieser berühmte Musiker Volkslieder und Jodler aufschrieb und veröffentlichte, belegt einerseits das große Interesse an alpiner Volksmusik in England und andererseits die bedeutende Rolle der Tiroler Sängerguppen bei der Verbreitung und Popularisierung des Jodelns in Europa.⁵⁹

Ignaz Moscheles' Lebenslauf lässt keinen direkten Bezug zur Alpenkultur erkennen und seine Bearbeitung sowie Notationen basieren auf klassischem musiktheoretischem Wissen. Die insgesamt 36 Lieder der Geschwister Rainer veröffentlichte er im Stil bürgerlicher Salonlieder mit Klavierbegleitung und auch die Jodelrefrains der Lieder arrangierte er in der Weise, dass die Zielgruppe (vor allem junge Damen und Herren des Bürgertums) sie sowohl am Klavier als auch stimmlich bewältigen konnte. Da sich seine Publikationen vorwiegend an das englische Publikum richteten, erhielten die Lieder zusätzlich zum deutschen Text eine englische Übersetzung.

Die früheste Publikation von Moscheles' *The Tyrolese Melodies* erschien im Jahr 1827, also nur ein Jahr nach der letzten Ausgabe der Kuhreihensammlungen, und beinhaltet auch Lieder aus der 1818er und 1826er Kuhreihenausgabe, was wiederum belegt, dass die Geschwister Rainer auch Lieder aus den Schweizer Kuhreihensammlungen in ihrem Repertoire hatten. Zu Letzteren zählen unter anderem die zwei Schweizer Lieder *Der Schweizerbue* (Moscheles 1827: 10) und *Schweizer Heimweh* (Moscheles 1828: 32).⁶⁰ Speziell mit dem Lied *Der Schweizerbue* erreichten die Geschwister Rainer in den 1820er Jahren eine „immense Popularität“ (Hupfaut 2016a: 88). Zudem verwendete Moscheles Kuhreihenmelodien als Vorspiel für einige Lieder der Geschwister Rainer (Leigh 1827: 163).

Von insgesamt 36 Liedern in den Sammlungen von Moscheles (1827, 1828 und 1829) beinhalten 23 einen Jodelteil. Dabei weist im ersten Band von 1827 nur ein einziges Lied keinen Jodelteil auf, während im zweiten Band (1828) sieben Lieder und im dritten (1829) fünf Lieder ohne Jodler notiert sind.

⁵⁹ Siehe dazu Smidak 1988.

⁶⁰ Im Jahr 1841 soll das Repertoire der Geschwister Rainer auch einen *Ranz des Vaches* enthalten haben (Hupfaut 2016a: 177).

Ebenso wie Wyss mit der Herausgabe der Kuhreihensammlungen von der Alpenbegeisterung sowie von der Jodelmode profitierten wollte und seine Sammlungen entsprechend ausrichtete, beabsichtigte Moscheles, dem Bürgertum dieses „kuriose“ Jodeln näherbringen. Da keine Hinweise vorliegen, dass Moscheles mit der Lebensweise der Alpenbewohner(innen) vertraut war, sollten seine Notationen nicht als Abbildung der Jodelpraktiken jener Zeit gewertet werden. Die Form der Vierstimmigkeit, so wie sie Moscheles notierte und sie wahrscheinlich von den Geschwistern Rainer gesungen wurde, entspricht den Regeln des vierstimmigen Satzes, wie sie damals auch in den aufkommenden Chören angewandt wurden (siehe Seite 99).

6.16 Die 1830er Jahre – Ernst Knop und seine Sammlungen für Österreich und die Schweiz

In den 1830er Jahren⁶¹ bringt der in Basel an der Eisengasse lebende deutsche Verleger und Händler von Musikinstrumenten, Ernst Knop, seine Sammlung von 67 Schweizer Volksliedern und Kuhreihen *Les Délices de la Suisse ou choix de Ranz des Vaches (Kuhreihen) et autres chants nationaux avec accompagnement de piano ou guitarre* (Knop 1838) heraus. Max Zulauf kommt bei seinem Vergleich der Kompositionen Knops mit jenen von Huber zu folgendem Schluss:

Aber was einem Huber und einem Glutz^[62] gelungen war, sich ins Herz des Volkes zu singen, das gelang dem zugereisten Knop nicht. Wohl griff er zu Kuhn'schen Versen – im Lied „Ha g'meint i well nit liebe“ – wohl ahmte er im Tonfall, in den Jodelfiguren, in der Harmonie alles nach, was schweizerisch tönte, aber das, was ein Volkslied erst zu einem solchen macht, das ganz schlichte, ganz ursprünglich zu Herzen gehende, das blieb ihm versagt. Seine Lieder sind wohl schweizerisch, aber nicht dem inneren Gehalt, sondern nur der äusseren Faktur, der Mache, nach. [Zulauf 1972: 13]

Trotz der Worte Zulaufs bleibt Knop für diese Forschung von besonderer Bedeutung, da er auch eine Sammlung von Tiroler Jodelliedern herausgab, die in den 1830er Jahren⁶³ in Wien in zwei Heften bei Diabelli unter dem Titel *Tyroler-Alpengesänge für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre* erschien.⁶⁴ Ein Vergleich liefert wertvolle Hinweise darüber, was Knop als typisch schweizerisch bzw. als typisch tirolerisch verstand, und die detaillierte Analyse (siehe Seite 87) zeigt Knops eigene Ansichten, wie sich die Jodellieder in Tirol von denen in der Schweiz unterscheiden.

⁶¹ Das Datum wird von Knop nicht angegeben, verschiedene Hinweise deuten auf das Jahr 1838 hin.

⁶² Alois Glutz (1789–1827), Liederdichter aus Solothurn.

⁶³ Eine genaue Jahreszahl konnte nicht eruiert werden. In der vorliegenden Studie wird sie als Knop 183? angegeben.

⁶⁴ Der in Wien am *Leopoldstädter Theater* engagierte Tiroler Schauspieler Schonner, der ebenfalls eine Liedersammlung (1830) herausbrachte, spielte dort oft den „Tiroler“. Seine Sammlung sowie jene von Knop (183?) tragen denselben Titel und 15 Lieder der beiden Sammlungen sind identisch. Es kann also vermutet werden, dass die Lieder aus der Sammlung von Schonner für die Sammlung *Tyroler Alpengesänge* von Knop gänzlich in derselben Form übernommen wurden, wodurch sich eine Analyse der Schonnerschen Ausgabe erübrigt.

6.17 Anton Ritter von Spaun: Die Oesterreichischen Volksweisen (1849)

Der eifrige Volksliedersammler und Dialektforscher Anton Ritter von Spaun (1790–1849) gilt als ein Begründer der Volkskunde in Österreich. Seine Veröffentlichung *Die Oesterreichischen Volksweisen* (1849) enthält 21 kurze, textlose Melodien, die er als „Alpenmelodien“ oder „Almer“ bezeichnet (Spaun 1845: 81). Gemäß Klaus Petermayr soll es sich hier um die „ersten Aufzeichnungen von traditionellen, eigenständigen Jodlern“ (Petermayr 2011: 136) handeln. Frühere, von den Sänger(inne)n in den Dörfern aufgezeichnete registerwechselnde Gesänge finden sich in der bereits erwähnten Sammlung von Sonnleithner. Zudem hat Petermayr die Notationen von Moscheles nicht berücksichtigt, was vermutlich darauf zurückzuführen ist, dass er diese nicht als „traditionell“ genug erachtete. Bei Spaun handelt es sich nicht um „Salonjodler“, sondern um Melodien, unter anderem mehrstimmige Jodler, die er bei Feldforschungen festhalten konnte. Für die Interpretation seiner Notation eines zweistimmigen Jodlers (Abb. 6) gibt er für den ersten Teil das Tempo („Sehr langsam.“), zwei dynamische Zeichen (*crescendo* in den Takten 3 und 7) und einen Bindebogen an, der ein großes Legatointervall in Takt 5 verbindet.

Zweistimmige Alpenmelodien (Almer.)

I.

Sehr langsam.

II.

Mäßig.

Abb. 6: *Zweistimmige Alpenmelodien (Almer)*; die erste von 21 textlosen, zweistimmigen Melodien, notiert von Anton Ritter von Spaun (1845: 81).

Spaun sieht in den von ihm notierten Jodlern „eine eigene Art melodischen Jauchzens“ (Spaun 1845: X). Über den Vortrag der Melodien schreibt er: „Diese Alpenmelodien werden ohne Text gesungen, doch so, dass immer bestimmte Vokale, weiche Consonanten vernehmbar sind“ (Spaun 1845: X). Spaun verwendet nicht den Begriff „Jodeln“, sondern die lokale Bezeichnung „Almer“, was auf seinen volkskundlichen Zugang hindeutet. Wie schon erwähnt, wurde der Begriff Jodeln über mehrere Jahrzehnte in der Literatur verwendet, während die Bauern und Bäuerinnen ihre lokalen Bezeichnungen beibehielten. Spauns Notation weist die noch heute typische Zweistimmigkeit mit der vorwiegenden Verwendung von Terzparallelen in den Jodlern der österreichischen Alpengebiete auf, die nicht in einer Übernahme der Struktur des Salonjodlers gründet, sondern wohl schon früher so praktiziert wurde.

7. Vertiefte Analyse ausgewählter Jodler und Jodellieder aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Das Liedmaterial der erwähnten Sammlungen dient als Grundlage für die vertiefte analytische Betrachtung, durch die einerseits der Herkunft von vier ausgewählten Liedern nachgegangen wird und andererseits mögliche formale Unterschiede und Parallelen zwischen Tiroler und Schweizer Versionen aufgezeigt werden. Die folgenden vier Lieder lassen eine direkte oder auch indirekte Übernahme vermuten, wodurch interpretatorische Unterschiede als regionaltypisch angesehen werden können:

1. *Schweizer Heimweh* („Herz, mein Herz, warum so traurig“)
2. *Der Schütz* („Mit dem Pfeil, dem Bogen“)
3. *Appenzellerlied I / Appenzellerlied II* („Bin i nit e lustiger Schweizerbue, bin i nit e lustige Bue“)
4. *Küher Leben* („Wann i Morgens früh“)

Um bei einer genaueren Betrachtung dieser Lieder wesentliche formale Unterschiede zwischen der Schweiz und Tirol festmachen zu können, müssen bei den Vergleichen der Liedauswahl aus den österreichischen und Schweizer Volksliedsammlungen die mannigfachen Motivationen der Sammler und Herausgeber in die Endbetrachtung miteinbezogen werden. In der Schweiz entstanden die ersten Volkslied- und Kuhreihensammlungen durch den Gedanken, die aktive Singkultur der Bergbevölkerung zu beleben, wohingegen in Österreich diese anfänglichen Sammlungen zu Archivierungszwecken sowie für wissenschaftliche Auswertungen zusammengestellt wurden. Später, bei Moscheles wie auch bei der dritten und vierten Ausgabe der Kuhreihensammlung, sollten die Lieder einem breiten Publikum zugänglich gemacht werden. Die vierte Ausgabe der Kuhreihensammlungen und die Ausgabe von Moscheles sind in ihrer Ausrichtung also durchaus vergleichbar.

Eine Analyse dieser frühen notierten Volks- und Jodellieder zeigt die von Sammlern und Herausgebern auf musikalischer und textlicher Ebene „veredelten“ Produkte, die ihren Ansprüchen an ein breites Publikum gerecht wurden. Gleichfalls muss bedacht werden, dass diese frühen Volkslieder und speziell Jodellieder in das „klassische“ Notationssystem „eingezwängt“ wurden. Um dieses Liedgut einem musikgeschulten Publikum zugänglich zu machen, mussten Taktstriche gesetzt und die Tonhöhen an das gleichstufig temperierte System angepasst werden. Laut frühen Beschreibungen (siehe Seiten 36–49) konnten solche Volksmelodien aber rhythmisch sehr frei und nicht durchgehend mit gleichstufigen Intervallen ausgeführt werden. Die Lieder erfuhren eine sowohl musikalische als auch textliche Umformung, damit sie dem Idealbild der Herausgeber entsprachen.

7.1 Schweizer Heimweh („Herz, mein Herz, warum so traurig“)

Obwohl das Lied *Schweizer Heimweh*, das sowohl in den Kuhreihensammlungen als auch bei Moscheles vorkommt, keinen Jodelteil beinhaltet, ergibt ein Vergleich der verschiedenen Versionen wichtige Hinweise in Bezug auf die Übernahme von Texten. Im Vorwort der Schweizer Sammlung von 1812 stehen in Bezug auf das Lied *Schweizer Heimweh* folgende Worte: „Das Schweizer Heimweh verdanken wir der Güte des Herrn Professor Wyss, der durch diesen lieblichen Beytrag wohl nicht uns allein den Wunsch entlockt, dass er auch in Zukunft zur Veredlung unseres Volksgesanges gütigst mitwirken möchte“ (Kuhn 1812: VI). Ursprünglich stammt das Lied hingegen aus der Feder von Johann Ludwig Friedrich Glück (1793–1840), dem deutschen Pfarrer und Volksliedkomponisten, der als „Spätling der schwäbischen Liederschule“ gilt, die sich durch ihre schlichten und innigen Inhalte auszeichnet (Engelbrecht 1964: 470). Das Lied war in der Schweiz sehr beliebt und erschien in den drei Ausgaben der Kuhreihensammlung (Kuhn 1812: 44; Wyss 1818: 58; Wyss 1826a: 45)⁶⁵ jeweils in g-Moll und im 6/8-Takt. Ob Wyss dabei für den Text im Berner Dialekt verantwortlich ist, kann durch die teilweise widersprüchlichen Quellen nicht verdeutlicht werden.

Der Aufbau der Version in den Kuhreihensammlungen entspricht einem zweiteiligen Strophenlied mit jeweils acht Takten, die sich in Teil A und B gliedern lassen. Dabei steht der erste Teil (A) anfänglich in g-Moll und wechselt im zweiten Takt nach G-Dur. Die Modulation führt aber bereits im dritten Takt wieder zur Originaltonart zurück. Dieser Wechsel zwischen Dur- und Mollterz lässt somit zwei mögliche Deutungen zu: Einerseits könnte es sich um einen tonmalerischen Bezug zum Text im Sinne des Kunstliedes handeln, während es andererseits als eine bewusste Verfärbung mit Hinweis auf die Alphorntonleiter interpretiert werden kann. Während der erste Teil im vierten Takt in der Dominante (D-Dur) schließt, endet das gesamte Stück im achten Takt wieder in der Tonika g-Moll. Rhythmisch gestaltet sich das Lied durch das Alternieren von jeweils einer Viertelnote mit einer Achtelnote als sehr regelmäßig. Die harmonische Begleitung lässt sich allerdings nicht mit einfachen Akkorden ausführen – ihre Komplexität wird in Abbildung 7 veranschaulicht.

Da Moscheles dieses Lied auch in seine Sammlung aufnahm, muss angenommen werden, dass es zum Repertoire der Geschwister Rainer gehörte. Nach der achttaktigen Einleitung auf dem Klavier setzt der vierstimmige Gesang ein, der weiterhin mit dem Klavier begleitet wird. Moscheles (1828: 32) notiert das Lied in Es-Dur und – im Gegensatz zum 6/8-Takt der Kuhreihensammlungen – im 4/4-Takt (Abb. 8). Der harmonische Aufbau beginnt auf der Tonika und führt weiter zur Dominante, deren Akkord mit Durchgangsnoten abgerundet wird und schließlich wieder zurück zur Tonika leitet. Es zeigt sich also eine einfachere Gestaltung als bei den Schweizer Ausgaben. Wie bei all seinen Liedern gibt Moscheles die englische Übersetzung und einen etwas kleiner gedruckten Text auf Deutsch an. Moscheles Version endet mit einer zweitaktigen Coda.

⁶⁵ Wie bereits erwähnt, gibt es zwischen Kuhn 1812, Wyss 1818 und Wyss 1826a nur sehr geringe Abweichungen in der Notation dieses Liedes.

The image shows a handwritten musical score for the song 'Schweizer Heimweh'. It consists of four staves. The first staff is a melody in G major (one sharp) and 3/4 time. The second staff shows chord progressions for three different versions: Kubát 1812, Wyss 1848, and Wyss/Huber 1886. The third staff is another melody, and the fourth staff shows chord progressions for Wyss 1848 and Wyss/Huber 1886, with a note 'Generalbass auf G' (General Bass on G). The notation includes various Roman numerals and accidentals, indicating a complex harmonic structure.

Abb. 7: Das Lied *Schweizer Heimweh* besitzt eine komplexe harmonische Struktur in der Begleitung.

The image shows the beginning of the song 'Schweizer Heimweh' by Moscheles (1828: 32). It is a single staff of music in G major (one sharp) and 4/4 time. The melody starts with a half note G, followed by a quarter note A, a quarter note B, and a quarter note C. The lyrics are 'Herz, mein Herz warum so traurig? und was soll das ach und weh?'.

Abb. 8: Anfang des Gesangs des Liedes *Schweizer Heimweh* (*The Switzer's Song of Home*) aus Moscheles (1828: 32).

In der Version von Friedrich Glück (Kubát 1923: 43) wird das Lied in D-Dur und im 4/4-Takt notiert. Zahlreiche Wechsel- und Durchgangsnoten verbinden die Akkordtöne miteinander und gestalten eine fließende Melodie (Abb. 9). Der auftaktige Beginn führt von der Tonika in die Dominante, um dann wieder auf der Tonika zu enden, und entspricht somit eher der Version von Moscheles als jener von Wyss. Durch das Auftreten sowohl von (punktierten) Viertel- und Achtelnoten als auch von Sechzehntelnoten ist diese Version im Vergleich zu den zwei vorangehenden Beispielen rhythmisch komplexer gestaltet.

The image shows the beginning of the song 'Schweizer Heimweh' by Glück 1814 (Kubát 1923: 43). It is a single staff of music in D major (two sharps) and 4/4 time. The melody starts with a half note D, followed by a quarter note E, a quarter note F#, and a quarter note G. The lyrics are 'Herz, my Herz, warum so traurig? und was soll das Ach - und weh,'.

Abb. 9: Anfang (Takte 1–4) des Liedes *Schweizer Heimweh* von Glück 1814 (Kubát 1923: 43).

Um die große Ähnlichkeit in der Melodiegestaltung zwischen den Versionen von Moscheles (1828: 32) und Glück (Kubát 1923: 43) aufzuzeigen, werden an dieser Stelle nochmals beide Versionen, in C-Dur transponiert, gegenübergestellt (Abb. 10):

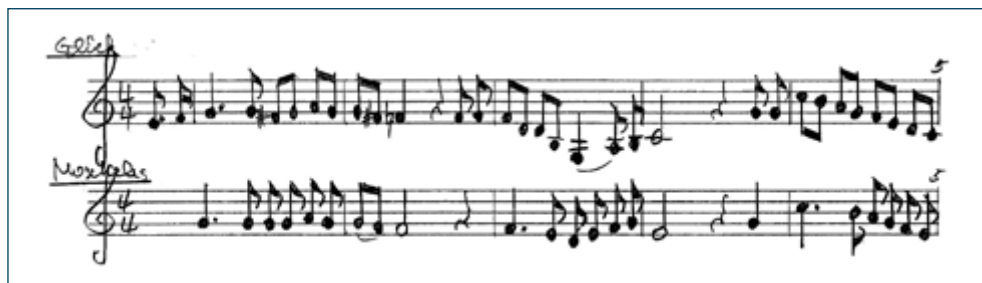


Abb. 10: Vergleich der Melodiegestaltung des Liedes *Schweizer Heimweh* in den Versionen von Glück 1814 (Kubát 1923: 43) und Moscheles (1828: 32).

Das Lied *Schweizer Heimweh* beinhaltet, wie bereits erwähnt, in keiner der genannten Ausgaben einen Jodelteil und die Versionen in den Kuhreihensammlungen sind sehr ähnlich. In der folgenden Tabelle werden aus diesem Grund nochmals hauptsächlich die Unterschiede von Glück, Moscheles und Wyss respektive Kuhn gegenübergestellt:

Schweizer Heimweh („Herz, mein Herz, warum so traurig?“)				
Autor/Herausgeber	Tonart	Taktart	Unterteilung	Taktanzahl
Kuhn 1812: 44 Wyss 1818: 58	g-Moll	6/8	durchkomponiert	8
Wyss 1826a: 45	g-Moll	6/8	durchkomponiert	8
Moscheles 1828: 32	Es-Dur	4/4	A-B	10
Kubát 1923: 43	D-Dur	4/4	A-B	10

Derselbe Text, der eine wehmütige und traurige Stimmung suggeriert, wurde auf zwei völlig unterschiedliche Weisen vertont: Alle Schweizer Versionen stimmen sowohl in Tonart als auch in Taktart, Unterteilung und Taktanzahl überein. Moscheles' Version erinnert hingegen mehr an jene von Glück. Sie decken sich sowohl in der Taktart, Unterteilung sowie Taktanzahl und beide unterscheiden sich darin von den Schweizer Versionen. Die Harmonisierung in den Kuhreihensammlungen erscheint etwas eigenwillig, wohingegen der harmonische Aufbau bei Moscheles klar nachvollziehbar bleibt und das Ende durch einen vorgestellten Trugschluss verzögert wird. Bei Moscheles wird die Melodie in einem vierstimmigen Satz (zwei Systeme für die Oberstimmen und ein System für Tenor und Bass) notiert. Bei Hubers Version (1818) im Berner Dialekt sind drei Systeme angeführt: Der Bass befindet sich wie üblich in der linken Hand, während die rechte Hand zweistimmig notiert wird. Die höheren Noten der linken Hand stimmen dabei beinahe gänzlich mit der Gesangsstimme des obersten Systems überein.

Das Beispiel zeigt die sehr typische und schwierige Situation der Herkunftsverortung von Volksliedern sowie die mannigfaltige Übernahme von Texten, Melodien oder Teilen davon. Die Suche nach dem Ursprung führt zu einem deutschen Komponisten, dessen Version aber in der Kuhreihensammlung stärker verändert erscheint, als sie wahrscheinlich von den Geschwistern Rainer gesungen wurde. Bei der Ähnlichkeit der Versionen von Moscheles und von Glück stellt sich die Frage, ob Ersterer das Lied von einer notierten Vorlage Glücks oder nach dem Gesang der Geschwister Rainer aufschrieb.

7.2 Des Buben Schützenlied („Mit dem Pfeil, dem Bogen“)

In der vierten Ausgabe der Kuhreihensammlung (Wyss 1826a: 78) wird das Lied mit dem Titel *Des Buben Schützenlied* (Nr. 52) („Mit dem Pfeil, dem Bogen“) mit deutschem Text und nicht in einem Schweizer Dialekt angegeben. Die Melodie dieses Liedes aus der ersten Szene des 3. Aufzugs aus dem Drama *Wilhelm Tell* wurde 1808 von Bernhard Anselm Weber (1764–1821) gestaltet. Seine Aufnahme in die vierte Ausgabe der Kuhreihensammlung entspricht den Absichten der Herausgeber, sich nicht mehr ausschließlich an der Musik der Bergbevölkerung zu orientieren, sondern Musik zusammenzutragen, die auch bei Laien und Berufsmusiker(inne)n des Bürgertums bekannt und beliebt ist.

Bei Wyss (1826a: 78) notierte Huber den Gesang im 6/8-Takt und in G-Dur (Abb. 11). Die rhythmische Struktur des ersten Liedteils bleibt durchwegs einfach gehalten und wiederholt sich alle zwei Takte. Dem zweieinhalb Takte zählenden Silbenteil folgt nur eine kurze Textstelle, die in melodischer Hinsicht zwar mehr einem Jodel entspricht als der Silbenteil selbst, die aber im Ambitus innerhalb einer Oktave bleibt und mit der Quart als größtes Intervall kaum einen Registerwechsel verlangt.

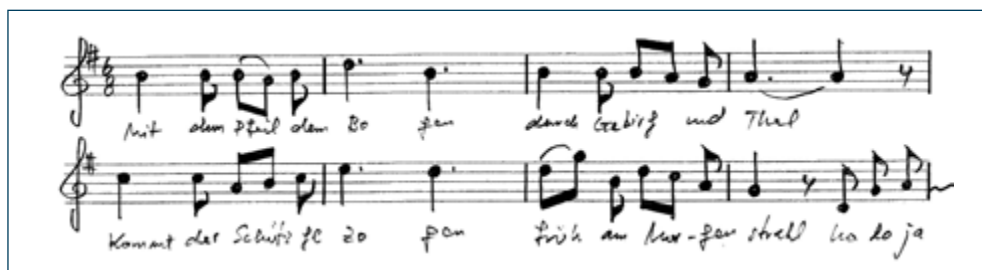


Abb. 11: Anfang des Liedes *Des Buben Schützenlied* in der Version von Wyss (1826a: 78) (obere Stimme).

Das Schützenlied war Teil des Repertoires der Geschwister Rainer und gelangte somit in die Sammlung von Moscheles. Es erscheint dort als *Das Schützenlied/The Song of the Hunter* („Was ist wohl hieniden“) (Moscheles 1827: 62–66; Hupfau 2016a: 51, 67). Hupfau schreibt dazu:

Zwei Lieder aus jener Zeit werden in den *Tyrolese Melodies* Felix Rainer zugeschrieben, nämlich *Das Schützenlied* „Was ist wohl hieniden“ und das Lied *Die Gamsen*. Durch Theaterzettel aus Deutschland kann bewiesen werden, dass es ein konkretes Vorbild für das Lied „Was ist wohl hieniden“ gab, nämlich das *Schützenlied* „Mit dem Pfeil und Bogen“ [...]. [Hupfau 2016a: 139]

Das von Moscheles (1827: 62) im 6/8-Takt und in B-Dur notierte Lied bewegt sich rhythmisch, mit der Ausnahme von drei Stellen, die sich in der Unterteilung von Viertel- und Achtelnoten unterschieden, gleich wie bei Wyss (1826a: 78).

Die nachfolgende Synopse (Abb. 12) zeigt die drei Versionen von Weber (1808), Wyss (1826a) und Moscheles (1827). Um die Ähnlichkeit deutlich hervorheben zu können sowie einen vertieften Vergleich zu ermöglichen, wurden alle angegebenen Versionen nach C-Dur transponiert.



Abb. 12: Vergleich zwischen den Versionen des Liedes *Des Buben Schützenlied* von Wyss (1826a: 78), Weber (1808) und Moscheles (1827: 62) (transponiert auf C-Dur).

Die Ähnlichkeiten in der Melodie zum Original von Weber sind auffallend, wenngleich bei Moscheles als Komponist Felix Rainer angegeben wird. Obwohl die Melodien in der Schweizer Ausgabe und die Melodie der Tiroler Version Ähnlichkeiten aufweisen, zeigen sich beim harmonischen Aufbau einige Unterschiede. Grundsätzlich basiert das Lied auf einem Wechsel von Tonika und Dominante. In der Schweizer Version zeigen die ersten vier Takte das folgende Muster:

T – T | T – T | T – T | D – D |

In der Tiroler Version wird hingegen harmonisch öfters zwischen Tonika und Dominante gewechselt:

T – D | T – T | D – T | D – D |

Speziell im Silbenteil unterscheiden sich die Versionen sowohl in ihrer rhythmischen Gestaltung als auch in der Vokalisation und der Melodieführung. Wie oben erwähnt, müssen virtuose Sänger(innen) diese Melodie nicht zwingend mit Registerwechsel interpretieren. Die nachfolgende Darstellung (Abb. 13) zeigt die Jodelteile von Wyss (1826a), Weber (1808) und Moscheles (1827) in ihrer originalen Tonart zum Vergleich auf:

Abb. 13: Vergleich der Vokalisation der Jodelteile zwischen den Versionen des Liedes *Des Buben Schützenlied* von Wyss (1826a: 78), Weber (1808) und Moscheles (1827: 63).

Huber (Wyss 1826a: 78) schreibt eine Vokalisation, die sich vom Weberschen Original abhebt. Ebenso entspricht die Intervallfolge bei Huber eher der eines Jodels, obwohl in allen Versionen der Ambitus einer Oktave nicht überschritten wird und bei Moscheles der Umfang mit einer großen Sext besonders klein bleibt. Bei den Jodelsilben von Moscheles dominiert der Konsonant *d*, in der Schweiz hingegen hauptsächlich *h*, *l* und seltener *d*. Die Vokale *a*, *o*, *i* und auch *u* werden in den Versionen von Wyss und Moscheles verwendet, auch wenn sich keine Bevorzugung von *o* oder *u* in den unteren Tonstufen und *i* oder *ü* für die oberen ausmachen lässt. Weber begnügte sich mit den Silben *a* und *e*. Sowohl Huber als auch Moscheles scheinen dieser Silbenstelle einen Jodelcharakter geben zu wollen. Die Textteile dieses Liedes sind in allen Versionen sehr

ähnlich, hingegen zeigen die Jodelteile, sofern sie überhaupt als solche bezeichnet werden können, Unterschiede in der Melodik, Rhythmik und Vokalisation. Moscheles hat die Ausgabe von Wyss vermutlich gekannt, dennoch änderte er den Jodelteil leicht ab und behielt den Liedteil in ähnlicher Form bei. Wie beim vorherigen Beispiel handelt es sich bei diesem Lied nicht um eine „Volkskreation“. Das Lied entspricht inhaltlich den damaligen Erwartungen an einen Bühnengesang, der sich auf einen „freien“ Jäger bezieht und mit dem sich sowohl die Tiroler als auch die Schweizer Bergbevölkerung identifizieren konnte.

Die Analyse zeigt, dass Huber die neutralen Silben von Weber im Jodelteil umgeformt hat. Der 6/8-Takt kommt in den Schweizer Sammlungen allgemein öfter vor, während er bei den Tiroler Volksliedern auch heute noch seltener erscheint. Obwohl die Geschwister Rainer einige Änderungen beispielsweise im Titel, im Text und in der Melodie vorgenommen haben, zeigen die Noten von Moscheles (1827) dennoch, dass dieses Lied von Wyss oder Weber übernommen wurde.

7.3 Appenzellerlied („Bin i nit e lustiger Schwyzerbue, bin i nit e lustige Bue“)

Das Lied mit dem Titel *Appenzellerlied* und Incipit „Bin i nit e lustiger Schwyzerbue, bin i nit e lustige Bue?“ erscheint bei Wyss (1818: 97) als einstimmiger Gesang mit Klavierbegleitung und beim selben Herausgeber acht Jahre später (Wyss 1826a: 74) mit zusätzlicher Gitarrenbegleitung und einer ausgeschrieben Vokalisation im abschließenden Jodelteil. In der Ausgabe der Kuhreihensammlung von 1818 hingegen kommen nur Striche nach dem Wort *Jodldo* vor, die auf eine Verwendung des Vokals *o* für den achttaktigen Jodelteil hinweisen. Dieselbe Liedmelodie, arrangiert für Flöte, erscheint in einer weiteren Sammlung von Huber-Melodien (Huber 1829: 6).

Die Jodelteile der beiden Versionen von 1818 und 1826 unterscheiden sich stark voneinander. Die acht Takte in der Ausgabe von 1818 (Abb. 14) werden in der späteren Version von 1826 auf 15 Takte verlängert und enden mit einem – für Huber typischen – Quartsprung (d^1 – g^2), der in der ersten Version von 1818 nicht vorkommt. Eine Besonderheit in der Version von 1826 stellt das *cis*² im dritten Takt des Jodelteils dar (Abb. 15), was in der Tonart G-Dur einer erhöhten vierten Stufe der Tonleiter entspricht und für gewöhnlich als Alphorn-fa verstanden wird (siehe Seite 21). Diese „Alphorn-Verbindung“ bestand in der Ausgabe von 1818 noch nicht.



Abb. 14: Jodelmelodie (Takte 20–28) des *Appenzellerlieds* aus Wyss (1818: 97).



Abb. 15: Jodelmelodie (Takte 20–34) des *Appenzellerlieds* aus Wyss (1826a: 74).

Die beiden Auszüge der Jodelteile von Wyss 1818 und 1826 zeigen einen starken Formwandel innerhalb der acht Jahre. Die Melodie in den Takten 24 bis 28 der Version von 1818 und die Takte 27 bis zum Schluss in der Version von 1826 bestehen aus einer reinen Tonika-Akkordzerlegung ohne verbindende Tonstufen, was aufgrund des häufigen Vorkommens bei Hubers Kompositionen und Arrangements als eine seiner Vorlieben verstanden werden könnte.

Moscheles (1828: 8) kopiert dieses Jodellied nicht, publiziert aber ein Stück mit dem Titel *Alpenlied* und einem sehr ähnlichem Incipit („Bin i nit a lustiger Schweizerbue? Bin i nit a lustiger Bue?“) (Abb. 16). Obwohl mit einem anderen Titel versehen, zeigen sich nur sehr geringe Unterschiede im Text und wenige Abweichungen in der Melodie. Die kurzen eingefügten Jodelteile bei Moscheles zeigen hingegen keine Ähnlichkeiten mit jenen bei Wyss.

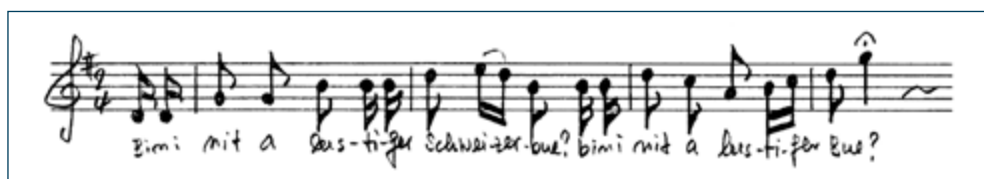


Abb. 16: Anfang des Liedes *Alpenlied* aus Moscheles (1828: 8).

Hubers *Appenzellerlied* (Wyss 1826a: 76) und Moscheles' *Alpenlied* (1828: 8) stehen im 2/4-Takt und in G-Dur. Neben diesen beiden Versionen scheint unter den Schweizerliedern von Knop (1838: 23) ein weiteres Lied mit dem Titel *Appenzellerlied* in E-Dur auf (Abb. 17). Die melodischen Linien und harmonischen Strukturen unterscheiden sich aber voneinander so sehr, dass nicht davon ausgegangen werden kann, es handle sich um eine Variante. Die Version von Knop (1838: 23) baut melodisch auf Akkordtönen der Tonika und der Dominante auf, die durch Durchgangsnoten verbunden werden. Die Melodie beginnt mit der Subdominante, schreitet dann weiter zur Tonika, um schließlich in die Dominante überzuführen.

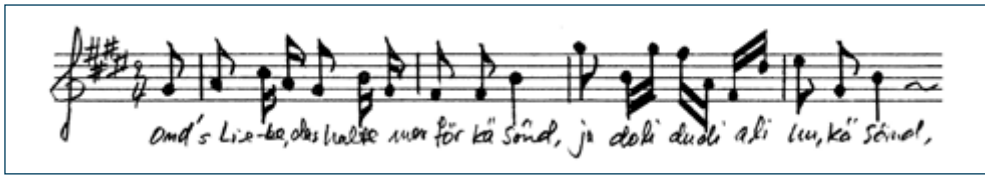


Abb. 17: Anfang des Liedes *Appenzellerlied* aus Knop (1838: 23).

In seiner Sammlung mit Tirolerliedern publizierte Knop ein Lied mit dem Titel *Der Hütterbua* (183?: 70), dessen Melodie eine große Ähnlichkeit mit jener des Liedes *Der Schweizerbue* bei Moscheles (1827: 10) mit dem Incipit „Steh nur auf, steh nur auf, lieber Schweizerbue“ zeigt (Abb. 18).

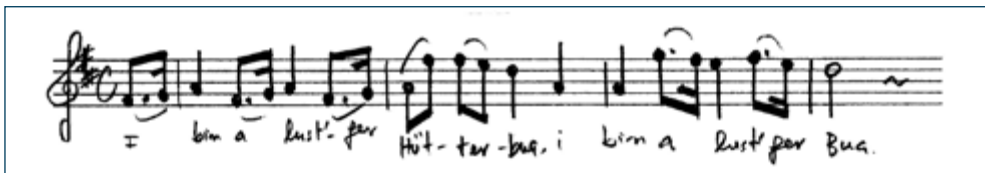


Abb. 18: Anfang des Liedes *Der Hütterbua* aus Knop (183?: 70).

Moscheles gibt dieses Lied in C-Dur und im 2/4-Takt an (Abb. 19), wohingegen es Knop in D-Dur und im 4/4-Takt notiert (Abb. 18). Die Melodie besteht aus zerlegten Akkorden, die auf Tonika und Dominante basieren. Dabei erscheint die Melodie durch das Auftreten von Durchgangs- und Wechselnoten fließend und gerundet.

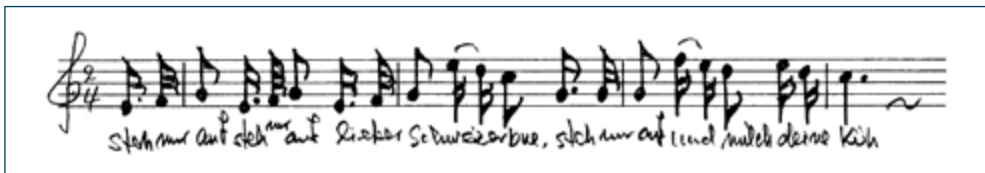


Abb. 19: Anfang des Liedes *Der Schweizerbue* aus Moscheles (1827: 10).

Die zweite Strophe im Liedtext von Moscheles (1827: 12) ist besonders auffällig, da sie textlich dem „Bin i nit a lustiger Schweizerbue, bin i nit a lustiger Bue“ entspricht, wie in den Kuhreihensammlungen üblich (Wyss 1818 und 1826). Dort fährt der Text weiter mit „Und wenn i Morgens früh aufsteh“; dies entspricht hingegen dem Beginn eines weiteren Liedes bei Moscheles (1827: 53), das den Titel *Wann i Morgens Früh* trägt. Die Melodie dieses Liedes bei Moscheles stimmt wiederum mit dem Lied *Küher-Leben* der Schweizer Sammlungen von Wyss (1818: 82) und Wyss (1826a: 26) überein (siehe Seite 82).

In der Schweizer Sammlung von Knop erscheint zudem ein Lied mit dem Titel *Der Schwytzerbue* (*Le Petit Suisse*) (Knop 1838: 254) mit dem Incipit „Bin i nit e lustige Schweizerbue, hab immer frohen Muth“ (Abb. 20). Diese Melodie basiert auf Akkord-

tönen der Tonika und Dominante, wobei die Melodietöne anhand Durchgangs-, Vorhalts- und Wechselnoten zugunsten einer fließenden Melodie ergänzt werden.

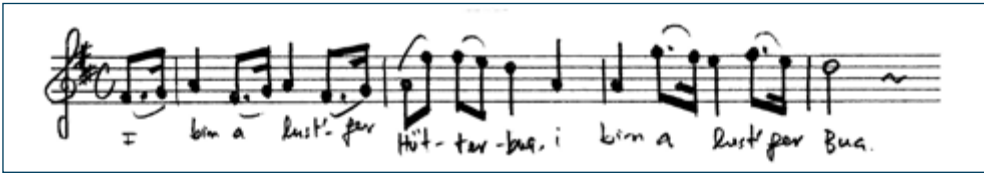


Abb. 20: Anfang des Liedes *Der Schwytzerbue (Le Petit Suisse)* aus Knop (1838: 254).

Aus diesem Beispiel geht deutlich hervor, wie komplex sich die Recherche und Analyse mancher Lieder gestalten kann. Dasselbe Lied trägt in verschiedenen Ausgaben unterschiedliche Titel, weist jedoch denselben Text und dieselbe oder eine sehr ähnliche Melodie auf. Zudem kann es sich ergeben, dass der Titel gleichbleibt, während ein anderer Text vorgegeben ist, und nicht selten handelt es sich um identische Melodien mit einem anderen Incipit. Wie die folgende Gegenüberstellung zeigt, entsprechen einander alle Schweizer- und Tirolerlieder, die unter dem Titel *Appenzellerlied/Alpenlied* aufscheinen, sowohl hinsichtlich ihrer Struktur als auch in der Taktart. Unterschiede zeigen sich hingegen in der Tonart sowie in der Taktanzahl. Die Lieder mit dem Titel *Der Schweizerbue* (bzw. in Knops Tiroler Sammlung [183?: 70] *Der Hütterbua*) weisen sowohl innerhalb der Schweiz als auch im Vergleich zur österreichischen Sammlung größere Formcharakteristika auf und unterscheiden sich dementsprechend in Tonart, Taktart, Unterteilung und Taktanzahl.

Appenzellerlied/Alpenlied („Bin i nit e lustige Schwyzer-Bue; Bin i nit e lustige Bue?“) ⁶⁶				
Autor/Herausgeber	Tonart	Takt	Unterteilung	Taktanzahl
Wyss 1818: 97	G-Dur	2/4	A ₁ -A ₂ -B-A ₃ -Jodler	27
Wyss 1826a: 74	G-Dur	2/4	A ₁ -A ₂ -B-A ₃ -Jodler	34
Huber 1829: 6	D-Dur	2/4	A ₁ -A ₂ -B-A ₃ -Jodler	34
Knop 1838: 38	G-Dur	2/4	A ₁ -A ₂ -B-A ₃ -Jodler	38
Moscheles 1828: 8	G-Dur	2/4	A ₁ -A ₂ -B-A ₃ -Jodler	27
(„Ond’s Liebe, das halte mer för kä Sönd“)				
Wyss 1826a: 76	G-Dur	2/4	A-B-Jodler	16
Huber 1829: 1	D-Dur	2/4	A-B-Jodler	16
Knop 1838: 23	E-Dur	2/4	A-A-Jodler	16

⁶⁶ Die Schreibweise entspricht der von Wyss (1818: 97). Die Incipits bei anderen Autoren desselben Liedes können voneinander abweichen.

Der Schweizerbue				
(„Steh nur auf steh nur auf, lieber Schweizerbue, steh nur auf“)				
Autor/Herausgeber	Tonart	Takt	Unterteilung	Taktanzahl
Moscheles 1827: 10	C-Dur	2/4	A-B-Jodler	12
(„I bin a lust’ger Hütterbua, i bin a lust’ger Bua“)				
Knop 183?: 70 „Der Hütterbua“	D-Dur	4/4	A ₁ -A ₁ -B-A ₂ -Jodler	24
(„Bin i nit e lustige Schweizerbue, hab immer frohen Muth“)				
Knop 1838: 254	G-Dur	3/4	A-B-Jodler	24
(„Bin i nit e lustige Schwyzer Bue; bin i nit en lustige Bue?“)				
Huber 1840: 6	G-Dur	2/4	A ₁ -A ₁ -B-A ₃ -Jodler	51

7.4 Küher-Leben („Wann i Morgens Früh“)

Wyss publiziert in der dritten (Wyss 1818: 82) und vierten Ausgabe (Wyss 1826a: 26) der Kuhreihensammlung eine Melodie mit dem Titel *Küher-Leben* und verweist im Vorwort (Wyss 1818: IX) auf einen Tiroler Ursprung (siehe Seite 57). Der originale deutsche Text erscheint hier in einem Schweizer Dialekt. Die Liedmelodie im 3/4-Takt und in C-Dur setzt sich hauptsächlich aus zerlegten Akkorden zusammen (Abb. 21), wobei kleine Jodeleinschübe mit den Textstellen abwechseln, bevor das Lied schließlich mit einem Jodelteil endet.

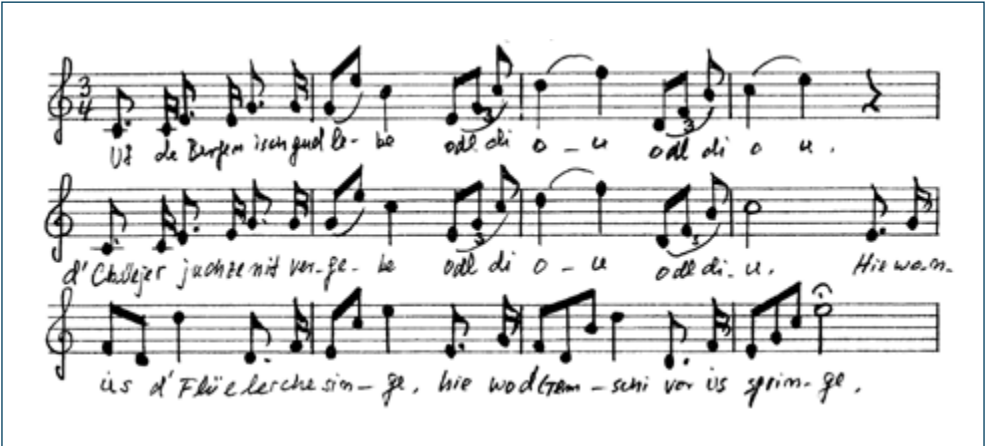


Abb. 21: Anfang des Liedes *Küher-Leben* aus Wyss (1826a: 26).

Die beiden Versionen des Jodelteils unterscheiden sich in den Ausgaben der Kuhreihensammlungen voneinander nur gering (Abb. 22) in der Verwendung unterschiedlicher Jodelsilben:

1812 o dl di, odl di, odl di, odl di, odl di, odl di - o, odl di, odl di, o - dl di, odl di,
 1826 o dl di, odl di, odl di, odl di, odl di, odl di o hu dl di, odl di ho hu dl di, odl di

1812 o = dl di, odl di - o - !
 1826 o o la hu o la hu jo !

Abb. 22: Vergleich der Vokalisation des Liedes *Küher-Leben* der Versionen von Wyss (1818: 82) und Wyss (1826a: 26).

Dass es sich bei dieser „Tiroler Melodie“ um das im Singspiel *Der Lügner* von František Xaver Tost (1754–1829) aus dem Jahr 1785 vorkommende Lied *Wann i Morgens Früh* handelt, wurde von Wyss entweder verschwiegen oder er war sich dieser Herkunft nicht bewusst. Dieses Lied erreichte europaweit eine solche Popularität⁶⁷, dass selbst Thomas Moore und Ludwig van Beethoven es in ihren Werken bearbeiteten (Nußbaumer 2006: 177). Vermutlich hat die internationale Beliebtheit des Liedes die Geschwister Rainer dazu bewogen, es in ihr Repertoire mit dem deutschen Titel *Wann i morgens früh* sowie der englischen Übersetzung *When The Matin Bell* aufzunehmen (Hupfauf 2016a: 87). Die Version, die Moscheles angibt, steht im 3/4-Takt und zeigt eine nach oben strebende Melodielinie.

Die ersten zwei Takte der Versionen von Wyss und Moscheles unterscheiden sich nur durch die Tonart. Bei Moscheles erscheint das Lied in D-Dur, während es bei Wyss (Abb. 23) in C-Dur steht. Ab Takt 3 verlaufen die Melodielinien trotz desselben harmonischen Aufbaus unterschiedlich. Moscheles notiert jede Strophe einzeln, da sich die Melodie jeweils dem Liedtext anpasst. Ebenso wie die Schweizer Version beinhaltet jene von Moscheles kurze Jodelpassagen und am Ende jeder Strophe einen Jodelteil.

A handwritten musical score on tenor staff paper with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and sixteenth notes, ending with a whole note. Below the staff, the lyrics are written in cursive.

When the ma-tin-ke! is ring... hup, u-re-li u-re-li ho! u-re-li ho!
warm r' mor-festiva!-stich ju-he! heil... di he! heil di he!

Abb. 23: Anfang des Liedes *When The Matin Bell* aus Moscheles (1827: 53).

⁶⁷ Ob sich *Wann i Morgens Früh* auf ein Lied mit demselben Titel und ähnlicher Melodie aus dem Jahr 1520 beziehen lässt, bleibt dahingestellt (Lieder Archiv 2019).

Während der Jodelteil der Schweizer Version aus sechs Takten besteht, nimmt der Jodler der Tiroler Version nur fünf Takte ein. Dennoch sind die ersten zwei Takte deckungsgleich, während sich ab Takt 3 im Jodelteil die Melodien voneinander unterscheiden. Die Version von Moscheles wird hier nach C-Dur transponiert (Abb. 24), um einen direkten Vergleich mit dem vorangegangenen Notenbeispiel von Wyss zu erleichtern:

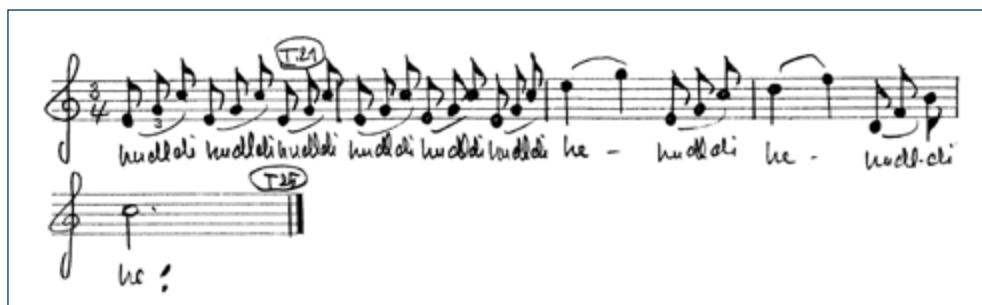


Abb. 24: Jodelteil aus dem Lied *When The Matin Bell* aus Moscheles (1827: 53).

Ob sich Moscheles (1827: 53) bei seiner Version von „Wann i Morgens früh aufsteh, juhe! Hudldi he, hudldi he!“ an einer Version von Wyss orientierte, ist nicht klar. Doch wie die folgende Gegenüberstellung zeigt, gibt es beim Lied *Küher-Leben* in den verschiedenen Versionen einige Ähnlichkeiten und Übereinstimmungen. Bei Knop (1838: 61) erscheint das Lied ebenso mit dem Incipit „Jodl di ... Uf de Bergen ist guet lebe“ in C-Dur.

Wann i Morgens Früh/Küher-Leben („Wann i Morgens früh aufsteh“)				
Autor/Herausgeber	Tonart	Taktart	Unterteilung	Taktanzahl
Moscheles 1827: 53	D-Dur	3/4	A-A-B-A-B-Jodler	25
(„Uf de Bergen isch gut lebe, odldi o u odldi o u“)				
Wyss 1818: 82 Wyss 1826a: 26 ⁶⁸	C-Dur	3/4	A ₁ -A ₂ -B ₁ -A ₃ -B ₂ -Jodler	26
(„Jodl di la ho, jolau di a ho, jo la do la heujodldo u“) („Uf de Bergen ist guet lebe, jodl di la ho-u“)				
Knop 1838: 61	C-Dur	3/4	A-A-B-Jodler	24

⁶⁸ Da es zwischen Wyss (1818: 82) und Wyss (1826a: 26) nur sehr kleine Abweichungen gibt, werden die beiden Versionen hier zusammengefügt angegeben.

Alle Autoren schreiben das Lied im 3/4-Takt und notieren es in C-Dur, außer Moscheles, der es in D-Dur notiert. Das gesamte Lied ist jedoch in den verglichenen Versionen verschieden unterteilt, wobei der einleitende Jodelteil bei Knop besonders auffällt, denn ein solcher zeigt sich in den anderen genannten Versionen erst am Ende des Liedes und schließt diese ab. Auch unterscheidet sich das Lied bei Knop in der melodischen Gestaltung am stärksten von den übrigen Versionen. Obwohl Abweichungen in Text und Titel bestehen, dokumentieren dieselbe Taktart, das Tongeschlecht und die jeweils aufsteigende sowie die grundsätzlich viertaktig strukturierte Melodie Gemeinsamkeiten.

Auch beim Lied *Wann i Morgens Früh* reichen die Wurzeln in die klassische Musik des Theaters und der Oper zurück, wobei auch dieses von der Bevölkerung nicht direkt übernommen, sondern von musikalisch gebildeten Bürgern (Wyss/Huber, Moscheles, Knop) erst entsprechend für die Allgemeinheit bearbeitet wurde. Dabei handelt es sich weder um Kompositionen aus dem „Volk“, noch können diese Jodellieder als „Seele des Volkes“ gelten, denn sie zeigen hauptsächlich die inhaltlichen und musikalischen Vorlieben der Komponisten und Arrangeure. Die begeisterte Übernahme dieser Lieder durch die Bergbevölkerung lässt jedoch auf ihren musikalischen Geschmack schließen. Dieser Vorgang entspricht eher einem vertikalen Musiktransfer vom Bürgertum zur Bergbevölkerung und bestätigt die Rezeptionstheorie von John Meier (siehe Seite 136).

Die erwähnten Sammlungen von Kuhreihen und Volksliedern der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und deren vergleichende Analyse lässt eine freie Übernahme von Melodien, Titeln und Liedtexten erkennen, sodass keine sicheren Aussagen über die „Heimat“ eines bestimmten Liedes formuliert werden können. Für ihre Sammlungen suchten die Herausgeber nicht nur passende Lieder aus anderen Gegenden, sondern auch aus Opern und Theaterstücken. Diese Übernahme von Liedern sowohl aus dem Unterhaltungsbereich als auch aus anderen Regionen entsprach einer allgemein akzeptierten Praxis. Eine Zuordnung musikalischer Formen zu bestimmten Regionen wird somit verunmöglicht. Vielmehr zeichnen sich die inhaltlichen und musikalischen Vorlieben und Beweggründe der Komponisten oder Herausgeber ab, welche unterschiedliche Relationen zur Alpenbevölkerung hatten. Von den zitierten Komponisten hatte Ferdinand Fürchtegott Huber durch seine zahlreichen Wanderungen wohl häufig die Gelegenheit, von der Bergbevölkerung selbst gesungene Lieder anzuhören. Knop lebte hingegen in Basel und betrieb eine Musikinstrumentenhandlung, weshalb es zu bezweifeln ist, dass er viel Zeit in den Bergen verbrachte, um dort Musik zu hören. Moscheles war wohl nie in die Alpen gereist, denn seine Biografie gibt keinerlei Hinweise darauf. Diese Personen werden somit zu Vermittlern von Kulturgütern, mit denen sie selbst nur wenig oder ausschließlich theoretisch vertraut waren.

Der Kulturtransfer von Jodelliedern verlief in den ersten Dekaden des 19. Jahrhunderts einerseits horizontal, über nationale Grenzen hinweg, sowie andererseits vertikal von den Bergen in die Städte, also von den Bergbauern in die Salons des Bildungsbürgertums, und umgekehrt von professionell geschulten Komponisten der Opern und des Theaters hin zur Bergbevölkerung. So gehörten das *Buben Schützenlied* („Mit dem Pfeil, dem Bogen“) oder das Lied mit dem Incipit „Wann i morgens früh“ noch lange zu den beliebtesten Liedern im deutschsprachigen Alpenraum. Die Jodelteile wurden teilweise mit den Liedern übernommen oder neu an bekannte Lieder angehängt. Sie zeigen noch deutlicher die Handschrift der Komponisten und Herausgeber, die das Notieren von Jodelsilben in diesen Publikationen erstmals auch miteinbezogen.

8. Unbekümmerter Umgang mit dem Publizieren von Jodelliedern in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Die „erste Jodelbegeisterung“ im Bürgertum zu Beginn des 19. Jahrhunderts verlangte einen Nachschub an Volksliedern mit Jodelteilen, die erst erschaffen werden mussten. Dies führte dazu, dass Komponisten an bestehende Volkslieder Jodelteile anhängten und auch in „Nachbars Garten“ nach Jodelmelodien suchten. Die Übernahme von Schweizerliedern durch Tiroler Sängergruppen sowie die Übernahme von Tirolerliedern in Schweizer Volksliedsammlungen war durchaus üblich. Dabei waren Fragen nach Identität und Authentizität für die Komponisten und Sammler nicht vordergründig.

Ähnlichkeiten zeigen sich auch in Liedern, die nicht auf einen gemeinsamen Ursprung zurückgehen. Dazu bilden die Sammlungen des schon erwähnten in Basel lebenden deutschen Musikverlegers Ernst Knop ein gutes Beispiel. Der Vergleich zeigt, dass zwar kein Lied in beiden Sammlungen Knops vorkommt, doch beide beinhalten Lieder, die bereits andernorts publiziert wurden. Trotzdem stellt eine inhaltliche und musikalische Analyse der Jodelteile dar, was Knop in den 1830er Jahren für typisch tirolerisches sowie für typisch schweizerisches Jodeln hielt.

Die Ausgabe von Knop mit den Schweizerliedern umfasst 31 Nummern mit Jodelteil, während in seiner Ausgabe mit Liedern aus Tirol alle 33 Nummern einen Jodelteil aufweisen. Etliche Liedtitel der Tiroler Ausgabe (Knop 183?) enthalten Anspielungen auf Tirol, wie beispielsweise Nr. 8 *Die Berge von Tyrol*, Nr. 11 *Der Tyroler Schütze* oder Nr. 26 *Der lustige Tyroler*.

Sowohl in der Schweizer als auch in der Tiroler Ausgabe bestehen viele Melodien aus zerlegten Akkorden. Allerdings zeigen die Jodelteile der beiden Jodelregionen bei Knop Unterschiede in der Bevorzugung gewisser Akkorde oder in der Art der Bindung von Tonstufen auf. Die folgende Tabelle stellt die typischen Unterschiede gegenüber:

Knop (1838) Schweiz <i>Les Delices de la Suisse</i>		Knop (183?) Tirol <i>Tyroler Alpengesänge</i>
Gerundet und fließend	Melodischer Aufbau	Sprunghaft, aus zerlegten Akkordtönen
2/4, 3/4, 4/4, 6/8	Taktart	2/4, 3/4, 4/4 (6/8 sehr selten)
Sowohl Dur- als auch Moll-Tonarten, überwiegend jedoch Dur	Tonart	Nur Dur-Tonarten
Tonika, Dominante; einen Dominant-septnonakkord verwendet Knop oft in seinen Schweizerliedern. Das Vorkommen von Modulationen deutet auf etwas Schweizerisches hin. Jodler mit Verwendung der Subdominanten verweisen auf etwas „Tirolerisches“.	Harmonische Eigenschaften	Tonika, Subdominante, Dominante, Dominant-septnonakkord kommen in typischen Tiroler Harmonien vor.

Knop (1838) Schweiz <i>Les Delices de la Suisse</i>		Knop (183?) Tirol <i>Tyroler Alpen gesänge</i>
Vorhalte, Durchgangs- und Wechselnoten kommen vor; vor allem Vorhalte betonen die schweizerische Melodie.	Harmoniefremde Töne	Es kommen vorwiegend Durchgangs- und Wechselnoten vor.
Durch harmoniefremde Töne, vor allem durch Vorhalte, klingt die Melodie gerundet. Ein Intervallsprung (Terz bis Dezime) am Ende des Jodelteils ist ein typisches Merkmal der Schweizer Jodler.	Spezielle Merkmale im melodischen Aufbau	Melodien aus zerlegten Akkorden sind typische Tiroler-Jodlerpassagen, weshalb sie, im Vergleich zu Melodien aus der Ausgabe mit Schweizerliedern, weniger gerundet klingen.

Zu den hervorstechenden Schweizer Eigenschaften zählen das häufige Vorkommen von harmoniefremden Tönen, Vorhalte und Modulationen sowie der Intervallsprung am Ende jedes Jodelteils. Das zeigt sich auch darin, dass in 23 von insgesamt 31 Jodelteilen Durchgangstöne zu finden sind, was die Melodien fließender und gerundeter erscheinen lässt. Wechselnoten schmücken dabei die Akkordtöne, während die Vorhalte in der Melodie eine gewisse Spannung schaffen. Diese Eigenheiten sind ebenso in den Liedern Hubers zu erkennen und deuten somit auf die persönliche Vorliebe dieses Komponisten hin. Knop mag diese Melodiegestaltung teilweise übernommen haben.

In der Tiroler Sammlung von Knop sind hingegen Durchgangstöne, welche die Akkordzerlegungen verbinden, in nur 17 von den insgesamt 33 Jodlern zu finden. Wechselnoten kommen in nur sieben Jodlern sowie Vorhalte in lediglich acht Jodlern vor. Zusammenstellungen von zerlegten Akkorden und der Einsatz der Subdominante zeigen sich vermehrt bei den Tiroler Jodlern.

Sowohl melodische als auch harmonische Unterschiede zwischen Knops Jodelliedern der beiden Regionen sind zwar erkennbar und bilden somit einen gewissen ästhetischen Wiedererkennungswert, sind aber eher auf den persönlichen Geschmack von Knop zurückzuführen. Ob diese Lieder bis in die Berge vordrangen und ob sie von der dortigen Bevölkerung gesungen wurden, sodass sich Knops eigene Ideen des musikalischen Unterschieds zwischen dem Tiroler Jodler und dem Schweizer Jodel daraus entwickeln konnten, ist eher unwahrscheinlich. Die Vermittlung von Jodelliedern in den Bergen Tirols und der Schweiz verlief in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts oral und innerhalb der Familie oder des Freundeskreises. Die in der Analyse aufgezeigten grundlegenden Ähnlichkeiten zwischen den verschiedenen Versionen der Schweiz und Tirols bekräftigen die These, dass kultureller Transfer im Sinne einer Übernahme gewisser melodischer und textlicher Elemente genauso wie die Übernahme ganzer Jodellieder stattgefunden haben muss.

9. Kulturtransfer im Rahmen der ersten Jodelbegeisterung

In der politisch turbulenten Zeit nach der Französischen Revolution und den Napoleonischen Kriegen stellten sich deutsche Gelehrte und Politiker die grundsätzliche Frage, ob alle deutschsprachigen Regionen zu einem deutschen Großstaat zusammengefasst werden sollten. Überlegungen zur Gestaltung eines solchen Nationalstaates kommen in einem der beliebtesten Lieder in den deutschen Ländern zwischen 1806 und 1870 zum Ausdruck: in dem von Ernst Moritz Arndt (1769–1860) kurz vor der Völkerschlacht in Leipzig verfassten *Was ist des Deutschen Vaterland?* (1813). Der Gesangstext bringt „wie kaum ein zweites die nationalpolitischen Fragen der Zeit auf den Punkt“ (Noa 2013: 280), wobei in der vierten Liedstrophe⁶⁹ angedeutet wird, dass auch die Schweiz und Tirol als Teile dieses deutschen Großreiches diskutiert und als „deutsch“ wahrgenommen wurden (Cole 2010: 121; Noa 2013: 97, 280).

Das Deutschlandbild wurde zu jener Zeit stark vom 1810 erschienenen Buch *De l'Allemagne* der französischen Autorin Anne Louise Germaine de Staël (1766–1817) geprägt. In Abgrenzung zu Frankreich und Napoleon beschreibt sie eine (stark idealisierte) deutsche Kulturnation, zu der sie auch das heutige Österreich und die deutschsprachige Schweiz zählt (Staël 1810). Die weit verbreitete Frankreichfeindlichkeit, die mit den Ideen der Gestaltung einer vereinigten deutschsprachigen Nation einherging, konnten die Schweizer wegen ihres französischsprachigen Bevölkerungsteils jedoch nicht unterstützen und grenzten sich bewusst gegen deutsche Machtansprüche und Einheitsgedanken ab. Während die Schweiz gegen großdeutsche Gedanken arbeitete und sich mit der Entwicklung einer schweizerischen Identität beschäftigte, wurde im Habsburgerreich nach 1815 auf strenge Zensur gesetzt, um etwaige politische Sezessionsgedanken gar nicht erst aufkommen zu lassen.

Die Volksliedbegeisterung und das Interesse für das Musikschaffen der Alpenbevölkerung war just in jenen Jahren in ganz Europa verbreitet, und je nach inhaltlichem Hintergrund konnten die Volkslieder durch ihre Mehrfachkodierung auch politische/patriotische Dimensionen annehmen (Haid 2004: 652; Celestini/Mitterbauer 2003: 12). Während in der Schweiz das erstmalige Interesse an den künstlerischen Ausdrucksformen des „Volkes“ (vor allem am Kuhreihen) durch Reisende und ihre Berichte geweckt wurde, bestand die Volksliedbegeisterung im Vielvölkerstaat der Habsburgermonarchie schon geraume Zeit und wurde dort von innen geweckt und nach ganz Europa getragen. In der Schweiz verbanden sich Patriotismus mit einer Rousseauschen Rückbesinnung auf die „einfache“ traditionelle Kultur (und Musik) vor allem in den patriotischen Vereinigungen, wie etwa der *Helvetischen Gesellschaft*. Diese ging jedoch wiederum ihren eigenen Ideologien nach, wodurch – gemäß ihren Traditionsvorstellungen – eine spezifische Art von Patriotismus entstand. Die Schaffung eines kollektiven Gedächtnisses kann durch die Instrumentalisierung des Traditionsbegriffs erfolgen, wobei dieser Mecha-

⁶⁹ „Was ist des Deutschen Vaterland? – So nenne mir das grosse Land. – Ist's Land der Schweizer, ist's Tirol? – Das Land und Volk gefiel mir wohl – doch nein! nein! nein! – Sein Vaterland muss grösser sein!“ (Arndt 1813).

nismus im Sinne einer Repräsentationsideologie nicht zuletzt dafür entscheidend ist, was innerhalb eines speziellen kulturellen Kontextes als (re-)präsentierbar gilt und was hingegen besser ausgeblendet und vergessen werden sollte (Kennedy 2017: 239, 253). Durch die Inszenierung von Kultur, wie sie an den Unspunnenfesten geschah, wird auch ihre Differenz zu den Kulturen anderer Nationen hervorgehoben. Dabei werden Traditionen und kulturelle Eigenheiten als Werkzeuge der Abgrenzung und Distinktion einer Gesellschaft respektive sozialen Gruppe eingesetzt und tragen somit zur Erzeugung einer eigenen „Authentizität“ bei. Durch deren Formalisierung, Ritualisierung, Etablierung und Institutionalisierung werden diese aufgezeigten kulturellen Eigenheiten schließlich zu wirksamen Werkzeugen für kulturelle Identitätsbildung (Hobsbawm 1983: 1f., 4, 6).

Um dem Publikum die vaterländische Idee näherzubringen, wurden Lieder und Gedichte mit patriotischen und moralisierenden Inhalten in Umlauf gebracht. Zusätzlich ging die Verherrlichung der nationalen Vergangenheit mit der Erforschung der Volkskultur und ihrer Geschichte einher. Obwohl stets ein wirtschaftlicher und kultureller Austausch mit den Nachbarländern bestand, entwickelte sich in der Schweiz eine Hinwendung zu den eigenen kulturellen Werten. Dies führte dazu, dass die Schweizer sich ihre Heimat als Resultat einer „utopische[n] Projektion aus der Vergangenheit“ (Tschopp 2004: 425) vorstellten und sich aus Mythen und Legenden eine Nationalgeschichte bildeten, welche die „schweizerischen Tugenden“ betonte und diese in Liedern dichterisch verarbeitete. Nicht zuletzt sollten diese nationalen Konstituenten und Charakteristika eine physische Dimension annehmen, weshalb eine Projektion in die Schweizer Berglandschaft im Sinne einer „Naturalisierung der Natur“ stattfand und folglich eine „Naturalisierung der Nation“ vorangetrieben wurde (Zimmer 1998: 643f.). Der „Pinzel“, um damit dieses patriotische und mythische Bild der Schweiz zu malen, befand sich in den Händen des fortschrittlichen Bürgertums, das sich in seinen gesellschaftspolitischen Idealen an Rousseau orientierte. Dieses Bürgertum verherrlichte zwar die „Naturalisierung der Nation“, doch diese Natur und mit ihr die Volkslieder und Kuhreihen – so glaubten sie – mussten noch zusätzlich veredelt werden. Bereits in den frühen Phasen der europäischen Volksliedforschung und -sammlung manifestierte sich durch die Idealisierung der Volkskultur eine elitär gestaltete Auswahl von Volksliedern.

Rousseau brachte Authentizität ausschließlich mit dem natürlichen und nicht kultivierten oder zivilisierten Menschen in Zusammenhang und vertrat die Ansicht, dass jeder Mensch jenem nationalen Charakter folgen müsse, den er besitze (Zimmer 1998: 642; Smith 1991: 75). Folglich wurden zu identitätsstiftenden Zwecken Sammlungen zusammengestellt, die im Gegensatz zu Herders humanistisch-kosmopolitischem Ansatz nicht einer Analyse dienen, sondern in einem aufklärerischen Sinn durch die „Veredelung“ dieser „Lieder des Volkes“ auf die Bevölkerung einwirken sollten (Noa 2013: 97; Stagl 2006: 102).

Als Beispiel dafür können die patriotischen *Schweizerlieder* Johann Caspar Lavaters sowie seine Lieder *Wilhelm Tell* und *Der Schweizerbund* herangezogen werden, welche die „Gründungslegende der Eidgenossenschaft“ (Tschopp 2004: 79) thematisieren. Das heißt, dass kulturelle Objekte wie ebendiese Lieder durch feste Objektivationen und traditionelle symbolische Kodierungen respektive Inszenierungen ein kulturelles Gedächtnis vermittelten (Achthorner 2019: 36; Carlone 2019: 24). Diese Volksliedpublikationen wurden meist von Mitgliedern der höheren Gesellschaftsschichten zusammengestellt

und herausgegeben, die dank ihrer Position bereits von vornherein ein hohes Ansehen genossen und folglich eine gewisse Macht bei den Entscheidungen über diese Veröffentlichung innehatten. Der Philosoph Michel Foucault (1926–1984) unterstreicht in seiner Theorie die Omnipräsenz von Machtbeziehungen, die durch Handlungen jeder Art generiert werden und eng mit Wissen verschränkt sind. Demnach geht Wissensproduktion stets mit der Schaffung von Macht einher, wobei Wissen laut Foucault „Wahrheitseffekte“ erzeugt (Kajetzke 2008: 33; Dreyfus/Rabinow 1982: 194). Auch die Politikwissenschaftlerin Christina Boswell schreibt Expertenwissen eine maßgebende Legitimierungskraft für Autoritäten zu, welche ihnen die Möglichkeit verschafft, durch eine vorgebliche Objektivität glaubwürdig gewisse Ziele durchzusetzen (Europa-Universität Viadrina Frankfurt: 19; Boswell 2008: 471, 474). Eine Volksliedsammlung besaß also durch die Macht und das Ansehen eines Autors oder Herausgebers selbst wiederum große Geltung und übte eine Wirkung auf die populäre, zeitgenössische musikalische Praxis aus. Dabei stellt sich natürlich die Frage, ob die Autoren wirklich die Kompetenzen besaßen, eine bereits bestehende Musikkultur auf authentische Weise in ihren Publikationen wiederzugeben.

Durch die Geschichte der Region vereinte die Tiroler Bevölkerung mehrere sich überlagernde Identitäten in sich: die „deutsche“ kulturelle Identität und die Zugehörigkeit zum Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation, die österreichisch-habsburgische durch das Herrscherhaus und schließlich eine regionale „tirolische“ alpenländische Identität. Erst nach 1945, im Zuge der Etablierung der Zweiten Republik, kann die Entwicklung eines österreichischen Nationalbewusstseins beobachtet werden, weshalb von einer „Verspätung“ des österreichischen Nationsbildungsprozesses“ (Breuss/Liebhart/Pribersky 1995: 23) gesprochen werden kann (ebd.: 13, 21, 216; Carlone 2019: 14). So setzte im österreichischen Raum auch das Volksliedinteresse, das hier von der Bühnenliedentwicklung unterschieden werden muss, später ein als in der Schweiz. Das „Volkslied“ in Österreich wurde zu Beginn des 19. Jahrhunderts nicht wie in der Schweiz durch aufklärerische, moralische und religiöse Kräfte pädagogisiert, sondern durch romantische und frühnationalistische Bestrebungen geleitet. Auch war eine Bewegung, welche das „Volk“ mit Hilfe von Liedern auf eine „geistig höhere Ebene“ heben sollte, in dieser Form in Österreich nicht gegeben. Dabei wurden bekannte und beliebte Lieder der Zeit umgedichtet, so dass sich die Texte an witzigen und oft derben Inhalten orientierten. Die reisenden Sängerfamilien exportierten beliebte Possen der Wiener Vorstadttheater mit dem Bild des lustigen, jodelnden Tirolers (Hupfaut 2016a: 50; Hupfaut 2016b: 17). Durch die Verbreitung dieses „Tirolerbildes“ begann sich auch das österreichische Bürgertum der Städte für die Tiroler und deren Musik zu interessieren.

Die stellenweise gejodelten „Alpenlieder“ oder „Tirolerlieder“ wurden häufig Gegenstand eines vertikalen Kulturtransfers, der über soziale Distanzen stattfand. Diese Lieder entwickelten sich des Öfteren zu vierstimmiger, mit Klavier und/oder Gitarre vorgetragener Salonmusik, die das Jodeln von der Bergbevölkerung in die Theater und Wohnzimmer des Adels und Bürgertums brachte. Dabei spielte der Tourismus eine bedeutende Rolle, denn die Reisenden wollten das Jodeln, das sie von der Bühne oder den Salons kannten, in seiner ursprünglichen Umgebung erleben. Laut August Lewald war jedoch die Jodelmode, die in den 1820er Jahren in Wien ihren Höhepunkt erreicht hatte, dort in den 1830er Jahren bereits wieder vorbei:

[D]ie Unterinnthaler sollen die lustigsten von allen Tyrolern seyn, hier ist das beliebte Jodeln zu Hause, und hier wird am meisten getantz. Es sind noch nicht dreißig Jahre her, daß man im nördlichsten Theile von Deutschland noch gar nichts vom Jodeln wußte. In Königsberg z. B. wurde es erst durch den Rochus Pumpnickel, der Wiener Posse, allgemein bekannt, worin das „Wann i in der Fruh aufsteh“ gesungen wird. Seitdem war es stark in der Mode, in Wien mußte vor zehn Jahren in allen sogenannten Localstücken gejodelt werden; jedes Lied endete mit einem Jodeler; aber in diesem Augenblick ist die Liebhaberei dafür wieder verschwunden. Vor einigen Jahren noch mußte es selbst in französischen Opern häufig vorkommen, um das Publicum zu ergötzen, wie z. b. in der Braut von Auber. Rossini's Tyrolienne im Tell war die Losung dazu für alle andern Componisten geworden. Jetzt ist dafür das Jodeln in Italien Mode, und Bellini und Donizetti verschmähen es nicht, häufige Anklänge von Tyrolerliedern in ihre Compositionen zu verweben. Selbst Anna Bolena, die unglückliche Königin, haucht ihren Schmerz in einer Tyrolienne aus. Ich führe das hier als Beispiel an, daß andere Nationen auch einmal Deutsches zur Mode erhoben. – [...] Wenn man durch das Unterinnthal fährt, drängt sich diese Lustigkeit dem Reisenden nirgends auf. Um das Landvolk von dieser liebenswürdigen Seite kennen zu lernen, muß man einige Zeit mit ihm leben. Keineswegs ist aber das Jodeln eine ihm anklebende Eigenthümlichkeit, die sich sogleich vernehmlich kundgibt, etwa wie der Kuhreihen in Appenzell. [Lewald 1835: 50]

Lewalds Aussage bestätigt, dass ein horizontaler Kulturtransfer nicht nur im deutschsprachigen Raum stattfand und sich in zeitlichen Abständen auch weit ausbreitete. Er verbindet hier zwei unterschiedliche Gesangsausprägungen: auf der einen Seite die Mode des Jodelns oder des Bühnenliedes mit Jodeln, das erst verzögert von den Theatern in die Bevölkerung getragen wurde, und auf der anderen Seite die Lieder, die aus der Bevölkerung in die Salons des Bürgertums eindringen. Wie die Analyse der ausgewählten Jodellieder gezeigt hat, können zwar zahlreiche sowohl melodische als auch harmonische Unterschiede zwischen den Jodelliedern der Schweiz und Tirols erkannt werden, die einen gewissen ästhetischen Wiedererkennungswert besitzen und die in vielen Fällen auf die Vorlieben der Komponisten zurückzuführen sind, doch es bestehen mehr formale Ähnlichkeiten zwischen den verschiedenen Versionen der Jodellieder als Unterschiede. Dies bekräftigt die These, dass ein horizontaler Kulturtransfer stattgefunden hat, bei dem nicht nur ganze Lieder, sondern gewisse melodische und textliche Elemente über eine räumliche Distanz hinweg übernommen wurden. Des Öfteren wurden Lieder aus dem lokalen Liedrepertoire, häufig mit nur wenigen Abänderungen, in andere Regionen eingeführt, wobei die Melodie gelegentlich der lokalen Stilistik (z. B. größere Intervallsprünge in der Schweiz oder die Anspielungen auf eine Alphornmelodik) angepasst und Übersetzungen der Liedtexte angefertigt wurden. Häufig tragen dieselben Melodien in den verschiedenen Ortschaften einen anderen Titel oder weisen einen unterschiedlichen Text auf. Allerdings muss die Frage gestellt werden, ob der Begriff „Kulturtransfer“ diese damaligen Prozesse überhaupt zutreffend bezeichnet, denn trotz unterschiedlicher regional-kultureller Ausprägungen waren sich diese Kulturen im wirtschaftlichen sowie sozialen Aufbau sehr ähnlich. Die Ähnlichkeit dieser kulturellen Referenzen lässt sich darum eher als Resultat kontinuierlich ablaufender Hybridisierungsprozesse erklären. Obwohl Schweizer Jodellieder von Tirolern gesungen wurden und Lieder aus Tirol in der Schweiz verbreitet und beliebt waren, wird eine konkrete Übernahme fremdkultureller Referenzen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts von den Kulturträger(inne)n beider Regionen weder speziell erwähnt noch beklagt. Der Soziologe und Philosoph Zygmunt Bauman (1925–2017) hebt in seinem Buch *Liquid Modernity* (Bauman 2000) den genuin interkulturellen oder *métissage*-Charakter einer jeden Kultur hervor. Dies kann auch auf die Bergkultur im 19. Jahrhundert übertragen werden,

weshalb für die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts eher von sogenannten anhaltenden „Verflüssigungsprozessen“ (Bauman 2000) als von Kulturtransfer gesprochen werden kann. Das änderte sich jedoch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch den verstärkten Nationalismus.

Dass aber die Jodelmode in den 1830er Jahren sicherlich in Tirol und wohl auch in der Schweiz zurückging, bestätigt nach Lewald die Aussage Henry David Inglis', der in seinem Tirol-Reisebuch schreibt:

It is a common idea in England, – and certainly I was strongly impressed with the truth of it before visiting the Tyrol, – that the Tyroleans are a musical people: we have „Tyrolese airs, and songs,“ in abundance, and „Tyrolese minstrels,“ who lead every one to believe from the excellence of their performances, that the Tyrol is full of minstrelsy and song; but I found nothing of this [...]. [Inglis 1837: 139]

Dieser Rückgang könnte dadurch erklärt werden, dass alle an dieser Mode Beteiligten zu einem gewissen Zeitpunkt genug „Jodeln“ gehört hatten. Andererseits könnte die aufkommende unruhige politische Situation in Europa ausschlaggebend für diese Entwicklung gewesen sein.

Viele Länder Europas waren in den Jahren 1848 und 1849 mit der gewaltsamen Entladung angestauter gesellschaftlicher Spannungen konfrontiert, die schlussendlich in eine Neuordnung der politischen Strukturen mündete. Der nationalistische Wettbewerb verhärtete sich nach der neuen Nationenbildung zunehmend und führte zu einem weltwirtschaftlichen sowie geopolitischen Kräfteressen, das auch die kulturelle und gesellschaftliche Ebene berührte. Weder industriell noch geopolitisch konnte die „kleine Schweiz“ ebenbürtig neben den anderen europäischen Mächten auftreten. Auch wenn zwischen den Berggebieten der Schweiz und Tirols in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in geografischer (Bergregion), wirtschaftlicher (Landwirtschaft) und religiöser (mehrheitlich katholisch) Hinsicht viele Parallelen bestanden, entwickelte sich durch das Aufkommen des Tourismusgewerbes eine Konkurrenzsituation, welche die Jodelentwicklung unterschiedlich beeinflusste.

10. Konkurrenz im Tourismus in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Der Wanderhandel stellte im 18. Jahrhundert einen wichtigen Erwerbszweig der Tiroler Bevölkerung dar (Rohrer 1796: 147). Zudem bestanden damals land- und alpwirtschaftliche Beziehungen vor allem zur Ostschweiz und werden von Johannes Gottfried Ebel wie folgt beschrieben: „Diejenigen Appenzeller, welche im Frühjahr in dem benachbarten Tyrol Kühe kaufen oder pachten, sie den ganzen Sommer auf den Alpen Innerroodens benutzen, im Herbst wieder mit Vortheil verkaufen oder den Eigenthümern zurückgeben, haben den größten Gewinn“ (Ebel 1798: 146). Desgleichen verweist Ebel auf den Handel mit den Kuhglocken, der noch heute für die Region Appenzell von besonderer Bedeutung ist:

Jeder Senn hat ein Geläut, welches aus drei, wenigstens aus zwei Glocken besteht, die unter einander, und mit dem Gesang des Kuhreihens harmonieren. Auf alle Märkte, welche in dem Kanton Appenzell gehalten werden, bringt der Tyroler eine Menge solcher Glocken von allen Größen. [Ebel 1798: 150]

Diese wirtschaftlichen Beziehungen führten zu direktem Kontakt zwischen den Vertreter(inne)n der jeweiligen Bevölkerung, wodurch unweigerlich auch ein Austausch auf kultureller Ebene zustande kam. Eine Beeinflussung auf musikalischer Ebene durch herumziehende Spielleute muss parallel oder schon früher zu den landwirtschaftlichen Beziehungen bestanden haben. Dies belegt ein Appenzeller Wochenratsprotokoll aus dem Jahr 1646, das einen Tanzmusikanten aus Tirol erwähnt: „Hans Schwartz üss Tirol, ein hackbrettler wurde umb 5 Pfennig gestrafft, da er so vol win gsin, daz er wider geben müssen, auch ungebührlich mit den Töchtern umgangen, und soll bej Eidt uss dem Land verwissen sein“ (zit. nach Engeler 1992: 207). Sowohl landwirtschaftliche Beziehungen als auch ein Austausch auf musikalischer Ebene hielten bis heute an (Klangwelt Toggenburg 2017: 5). Denn weitere Ähnlichkeiten im Brauchtum zwischen Appenzell und dem westlichen Teil Österreichs finden sich zum Beispiel bei den Fasnachtsbräuchen (Nußbaumer 2010: 386) oder bei der Verwendung des Hackbretts in der Volksmusik (Krucker 2013). In der im Jahr 2007 erschienenen Ausgabe des kleinen Büchleins *Ratzliedli für en Hosesack zom mineh wädli vöreneh noeluege singe mitsinge loschtig haa* wird erklärt: „Ratzliedli sind typisch für das Appenzellerland, speziell für Innerrhoden, wo man im 19. Jh. noch Bezeichnungen begegnet wie Schnaderhüpffn, Schnadahüpfeln oder Schnadahüpfl, was alles auf eine Herkunft aus dem Tirol oder dem östlichen Alpenraum schliessen lässt“ (Manser 2007: 157). Noch heute werden in der Gegend von Appenzell bei einem Jodelabend nach einigen *Rugguusseli* und *Zäuerli* ein paar *Ratzliedli* zur Abwechslung gesungen. Auf der anderen Seite wurden und werden Lieder sowie Musikstücke aus der Nordostschweiz nach Vorarlberg exportiert (Fink-Mennel 2007: 104).

Die Berge Tirols und der Schweiz stellten bis Mitte des 18. Jahrhunderts für Reisende zwischen den Kulturoorten in Deutschland und Italien ein unbequemes Hindernis dar (Sila 2006: 83). Erst im Zeitalter der Romantik begannen Reisende die Alpenregion selbst als begehbbare Naturschönheit wertzuschätzen und die Bergdörfer als reizvolle Reiseziele wahrzunehmen. Der aufstrebende Tourismus erreichte die Schweiz

gegen Ende des 18. Jahrhunderts, während dies in Tirol erst einige Jahrzehnte später der Fall war. Der Grund für die Bevorzugung der Schweiz kann unter anderem an den hohen und imposanten Berggipfeln festgemacht werden, von denen sich speziell die vermögenden, jungen britischen Bergsteiger(innen) angezogen fühlten (Seidl 1840: 16). Diese erste Welle des Bergtourismus in der Schweiz erreichte ihren Höhepunkt etwa in der Mitte des 19. Jahrhunderts (Knecht 2014). Der Ausbau des Schweizer Schienennetzes, anfangs im Flachland und später auch in den Bergtälern, vereinfachte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts das Reisen zu diesen Orten ungemein und zog dadurch zusätzlich auch weniger abenteuerlustige Besucher an. Diese gaben sich mit der Besteigung von „sanfteren“ Bergen, wie etwa der Rigi und des Pilatus in der Nähe von Luzern, zufrieden⁷⁰ und waren mehr an kulturellen Sehenswürdigkeiten interessiert. Eine Schweizreise war von Erfolg gekrönt, wenn ein Kuhreihen in freier Berglandschaft vernommen werden konnte (Mayer 1786: 160). Die Gattung des Kuhreihens war vor allem durch die Kuhreihensammlungen von 1818 und 1826 in großen Teilen Europas bekannt geworden und hatte, durch seinen Ruf als ungebändigter musikalischer Ausdruck und gelegentlich als Auslöser eines ultimativen Heimwehs, einen „mystischen Status“ inne.

Für die ärmliche Landbevölkerung in den touristischen Berggebieten der Schweiz stellten Singen und Alphornblasen für Tourist(inn)en eine Einnahmequelle dar. Diese Beschäftigung wurde in dem Maße betrieben, dass sich einige Tourist(inn)en durch die einheimischen Kinder belästigt fühlten, wenn sie Wiesenblumensträusse verkauften oder für wenig Handgeld ein Lied vorsingen wollten. Ebenso unangenehm nahmen viele Reisende die an zahlreichen Aussichtsplätzen und Wanderwegen positionierten Alphornbläser und Jodler(innen) wahr (Knecht 2014: 144). In Reisehandbüchern wurden Ratschläge gegeben, wie mit solch aufdringlichen „Betteleien“ umgegangen werden soll (Berlepsch 1866: 443). Mark Twain beschreibt auf humorvolle Weise eine Erfahrung, die er im Jahr 1879 beim Aufstieg auf die Rigi mit aufdringlichen Jodlern machte. Am Fuße des Berges bezahlten sie einem jodelnden Jungen einen Franken, doch im Laufe des Aufstiegs nahm die Anzahl der Jodler weiter zu:

After about fifteen minutes we came across another shepherd boy who was jodling, and gave him half a franc to keep it up. He also jodeled us out of sight. After that, we found a jodler every ten minutes; we gave the first one eight cents, the second one six cents, the third one four cents, the fourth one a penny, contributed nothing to Nos. 5, 6, and 7, and during the remainder of the day hired the rest of the jodlers, at a franc apiece, not to jodel any more. There is somewhat too much of this jodling in the Alps. [Twain 1879: 11]

Diese Aufdringlichkeit schadete dem Tourismus in der Schweiz so sehr, dass in Grindelwald das öffentliche, an Besucher gerichtete Singen und Alphornblasen polizeilich verboten wurde (Knecht 2014: 146).

In Tirol hingegen profitierten Gasthäuser und Herbergen entlang der Nord-Süd-Achse zwischen Deutschland und Italien schon seit Jahrhunderten von den Durch-

⁷⁰ Siehe dazu: Schweizerische Eidgenossenschaft: „Tourismus: Die Entdeckung der Berge als Feriendestination“ (2017), in: *Die Schweiz entdecken*. URL: <https://www.eda.admin.ch/aboutswitzerland/de/home/dossiers/die-schweiz-und-ihre-bergrekorde/tourismus--die-entdeckung-der-berge-als-feriendestination.html> (letzter Zugriff: 07.10.2019).

reisenden, doch erst nach den Napoleonischen Kriegen entwickelte sich die Tiroler Berglandschaft zum eigentlichen Reiseziel. Tirol war die Heimat der Freiheitskämpfer um Andreas Hofer und der Sängergruppen, die Jahrzehnte zuvor in ganz Europa diese Gebirgszüge in ihren Liedern angepriesen hatten. Speziell das Zillertal war beliebt, da die Tourist(inn)en dort die bekannten jodelnden Tiroler Sängergruppen an Folkloreabenden (Wenzel 1837: 15) „live“ erleben konnten.

Während das Jodeln an den Tiroler Folkloreabenden weiter gehört werden konnte, waren das öffentliche Singen und Alphornblasen in der Schweiz in Interlaken und möglicherweise in einigen weiteren von Reisenden frequentierten Gemeinden verboten. Diese regionalen Verbote, die ja nur das Jodeln vor Tourist(inn)en untersagten, waren nicht die Ursache für den Interessenrückgang am Jodeln in der Schweiz. Trotzdem konnten, im Gegensatz zur Schweiz, Tourist(inn)en in Tirol an organisierten Folkloreabenden das Jodeln erleben, auch war dort in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts keine mit der Schweiz vergleichbare Reduzierung zu verzeichnen. Bedeutender für die unterschiedlichen Jodelentwicklungen in der Schweiz und Tirol war das Aufkommen einer alternativen Gesangskultur, die im 19. Jahrhundert sowohl in der Schweiz, in Österreich als auch in Deutschland populär wurde.

11. Das vierstimmige Lied und das Chorwesen

Durch das Aufkommen des Chorwesens im 19. Jahrhundert drang die „klassische“ Mehrstimmigkeit in die Volks- und Jodellieder ein, förderte dadurch das Singen im gleichstufig temperierten Tonsystem und drängte auf eine strikte Einhaltung von Metrum und Rhythmus. Das prosperierende Chorwesen beschleunigte gleichzeitig die schriftliche Vermittlung von Volksgesang und übertrug die Regeln der Intonation und Stimmführung der Kunstmusik auf die Chorlieder und somit indirekt auch auf die wortlosen Gesänge der mündlichen Überlieferung. Für die Gesangsvereine im 19. Jahrhundert, sowohl in Tirol als auch in der Schweiz, bildete das Singen in Gruppen eine gemeinschaftsstärkende Beschäftigung, deren Inhalte sich über diese Zusammenschlüsse hinaus auch auf die Gesinnung der Bevölkerung auswirken sollten.

11.1 Männerchöre in Tirol

Im Vergleich zur Schweiz und zu Deutschland ließen die Behörden der Habsburgermonarchie Gesangsvereine erst später zu, da sie den Männergesang und die Revolution als „mindestens Geschwisterkinder“ (Hanslick 1869: 318) betrachteten. Ihre Befürchtung, dass die Gesangsvereine revolutionistisches Gesangsgut verbreiten würden, blieb jedoch unbegründet. Der schließlich 1843 gegründete Gesangsverein in Wien, der sich in den 1850er Jahren offiziell eintragen konnte (Hanslick 1869: 318), sang Lieder von Felix Mendelssohn-Bartholdy, Franz Schubert und anderen Komponisten, die politisch neutral waren (Hanslick 1869: 319).

Das Repertoire des offiziell ersten Gesangsvereins Tirols, der im Jahr 1855 gegründeten *Innsbrucker Liedertafel*⁷¹, beinhaltete neben „klassischen“ Liedern und Kompositionen einiger Mitglieder auch „Alpenlieder“ und „Nationallieder“ mit vereinzelt Jodelteilen. Das von der *Innsbrucker Liedertafel* gesungene Repertoire von Liedern mit Jodelteil wurde als Tiroler Besonderheit betrachtet und dementsprechend in Konzertankündigungen und in Konzertkritiken, zum Beispiel in den *Innsbrucker Nachrichten*, als Teil des Repertoires speziell erwähnt. Obwohl sie teilweise Lieder der Tiroler Sängerguppen in ihr Repertoire aufnahmen, sahen die Mitglieder der *Innsbrucker Liedertafel* ihre Gesangspräsentationen nicht als Weiterführung des Gesangsstils der Nationalsänger. Vielmehr wollten sie das Volkslied und das Lied mit Jodelteil von der – nach ihrer Meinung – Zweckentfremdung durch die Nationalsängerguppen befreien.

1862 erschien die sechs Hefte umfassende *Sammlung ächter Tiroler National-Lieder für vierstimmigen Männer-Gesang* (Hupfaut 2013b: 107), die in der *Volks- und Schützen-Zeitung* vom 30. Dezember 1861 als „ungekünstelter Naturgesang“ im Gegensatz zu den gekünstelten Gesängen der Nationalsänger angekündigt wurde:

Zum ersten Male erscheint eine derartige Sammlung echter Tiroler National-Lieder im Drucke. Freunde ungekünstelten Naturgesanges dürfte der Reichthum an schönen und originellen Melodien, wie er sich in diesen, auch textlich ungemein interessanten Liedern findet, zugleich erfreuen

⁷¹ Siehe dazu: Innsbrucker Liedertafel, „Geschichte der Innsbrucker Liedertafel“ (2010). URL: <http://innsbruckerliedertafel.at/history.php> (letzter Zugriff: 18.06.2019).

und überraschen. Für treffliches vierstimmiges Arrangement bürgt der Name des Herausgebers. J. Fuchs ist ob seiner musikalischen Tüchtigkeit in weiteren Kreisen bekannt, und hat, was hier namentlich hervorzuheben ist, als ausgezeichneter Jodler alle diese Lieder selbst gesungen, so daß gerade er zur Herausgabe derselben in der vorliegenden Weise geschaffen war, wie kein Anderer. [Volks- und Schützen-Zeitung vom 30.12.1861: 1051]

Der Begriff „echte Tiroler Nationallieder“ verweist sowohl auf den inhaltlich teilweise nationalistischen Bezug auf Tirol als auch auf formale Eigenschaften, wie den für Tirol typischen Jodelteil. Zum Beispiel trägt der vierstimmige *Huldigungsjodler v. J. 1838* folgenden patriotischen bzw. dem Kaiserhaus huldigenden Text: „Wie ich den erwählten liebe, bis zum Tode warm und treu, denk ich mir, dass unsre Liebe zu dem Kaiser sei. Ja so ist's, ja so ist's. Wie eine Braut ist Tirol dem Kaiser, ist Tirol dem Kaiser angetraut, ist dem Kaiser angetraut. Doi-da-di dia-da-dia ...“ (Fuchs, zit. nach Hupfaut 2013b: 108).

Ab Mitte des 19. Jahrhunderts wurden Lieder mit nationalistischem Inhalt und angehängtem Jodelteil beliebter, sodass sich in Tirol Gesangsvereine mit dem ausdrücklichen Ziel formierten, durch das gemeinsame und öffentliche Singen nationalistische Gedanken zu verbreiten, wie zum Beispiel *Die Vogelweider*. Dieses im Jahr 1886 gegründete Männergesangsensemble (vormals: *Tiroler Liederhort*) spezialisierte sich auf die „Pflege des deutschen, vorzugsweise aber des tirolischen Volksliedes“ (Innsbrucker Nachrichten vom 18.08.1886: 5), und kurz nach seiner Gründung wurde der Verein aufgrund seiner Tiroler Traditionsverbundenheit als eine Art Alternative zu den Tiroler Nationalsängern stilisiert. Karl Wolf schrieb in den *Innsbrucker Nachrichten* dazu:

[...] und nun „Glück auf“ ihr wackeren „Vogelweider!“ Nehmts Euch des armen verlassenen Tiroler Kindes an. Haltet hoch und in Ehren unser schönes Tiroler Lied. Sucht sie hervor die schon halbvergessenen Weisen, und Tirol wird stolz auf Euch sein! Und wenn ihr als Landeskinder in Nationaltracht erscheint, haltet jeden Theaterflitter ferne [...] Urwüchsig müssen sie sein, die Gestalten, die uns das Tiroler Lied vorführen, keine Theaterpuppen. Wahr und naturgetreu müssen und sollen sie sein, und nicht als personifizierte Lüge in der Welt herumreisen. [Innsbrucker Nachrichten vom 30.08.1886: 6]

Einerseits ließen die Liedinhalte, die das Jodeln mit heimatlichen Themen verbanden, auf emotionaler Ebene patriotische Gefühle und eine vermeintliche „Urwüchsigkeit“ entstehen, andererseits führte speziell die Form der Mehrstimmigkeit dieser Lieder zu vehement ausgetragenen Diskussionen. Die oft propagierte Urwüchsigkeit der Jodellieder ginge, gemäß der Meinung einiger Gesangsexperten, aufgrund ihrer Vierstimmigkeit verloren, da diese Lieder einstimmig oder zweistimmig überliefert wurden.⁷² Die Frage nach der Form der Mehrstimmigkeit wurde am Ende des 19. Jahrhunderts jedoch nicht ausschließlich in Tirol, sondern in ganz Österreich diskutiert. In der „Vorrede“ zum 3. Band der Liedersammlung *Steirische Volkslieder, Heiderich und Peterstamm* aus dem Jahr 1895 drückt der Lehrer und Volksliedforscher Viktor Zack (1854–1939) in einer Fußnote seine Ablehnung gegen die Vierstimmigkeit wie folgt aus:

Ich will an dieser Stelle Gelegenheit nehmen, ein Wort gegen die ausnahmslose Bearbeitung der Volkslieder „für vier Männerstimmen“ zu sagen. Es herrscht vielfach – und zwar nicht nur unter

⁷² Noch im späten 20. Jahrhundert sagt die österreichische Volksliedexpertin Gerlinde Haid an einer Tagung in Graz: „Ein Lied im Chor gesungen ist kein Volkslied mehr“ (Haid, zit. nach Pichler/Bereuter 2016: 80).

Laien – die irrige Ansicht, alle Volkslieder liessen sich in die Allerwelts-Vierstimmigkeit hineinzwängen: ja wohl – sie müssen sich lassen, aber einerseits sind viele derselben hiefür zu leicht beweglich in der Melodie und verlieren dann in dem vierfachen Stimmenpanzer ganz und gar ihre zarten Formen, ihre duftige Lieblichkeit, wie ihre Schalkhaftigkeit. [Zack 1895: 6]

Zack erklärt weiter, dass eine deutliche Aussprache des Liedtextes eine Vierstimmigkeit von selbst ausschließen würde, verweist aber ebenso darauf, dass diese Vierstimmigkeit mehr unter den steirischen Volksliedern und weniger unter den Kärntnerliedern verbreitet sei. Bezüglich der Tirolerlieder macht er keine Aussagen.

Auch die Tirolerlieder der *Vogelweider* standen in diesem Spannungsfeld. Auf der einen Seite wollten sich die *Vogelweider* von den Nationalsängern durch ihre „urwüchsigen Interpretationen“ unterscheiden, auf der anderen Seite sangen sie ihre Lieder ebenso im klassischen vierstimmigen Satz wie die Nationalsänger. Zu Inhalt und musikalischer Form von Liedern mit Jodelteil äußerten sich auch sangesbegeisterte Mitglieder des Alpenvereins und die Turnverbände. Der Vorstand des *Deutschen und Österreichischen Alpenvereines*⁷³ war Verfechter des kommerziellen Bühnenjodelns der Nationalsänger und sah auf idealisierte Weise eine Verbindung zwischen dem Bergsteigen und dem Jodeln. Zu den Mitgliedern der Turnvereine zählten hauptsächlich vom Lande kommende Fabrikarbeiter, die ihre Volkslieder in die Städte trugen. Der Sängerriege des Innsbrucker Turnvereins wird zugeschrieben, „als Erster unser heimatliches Volkslied in seinem Wert und seiner Schönheit richtig erkannt und gewürdigt zu haben“ (Allgemeiner Tiroler Anzeiger vom 25.04.1931: 9). Sie soll es in den 1880er Jahren von „Schlacken“ befreit und mit „kühnem Schwung“ versehen haben (ebd.). Die Lokalpresse würdigte die Sängerriege der Turnerschaft mehrmals und in ihren vielfältigen Konzertprogrammen finden sich sowohl Volkslieder als auch manche als „Naturige“ bezeichnete Lieder mit Jodelteilen: „Männerchöre, denen immer einige ‚Naturige‘ mit ihren hellen Jauchzern folgten, die stürmischen Beifall errangen, füllten den weitem Teil des Abends aus [...]“ (Innsbrucker Nachrichten vom 19.02.1890: 4). Die Unterstützung des Tirolerliedes durch die Turner wurde in der Öffentlichkeit als lobenswert wahrgenommen. Zu ihrem 25. Stiftungsfest im Jahr 1907 wird die Turner Sängerriege in einer Festrede „als Pflegerin des Tiroler Volksliedes“ (Innsbrucker Nachrichten vom 23.12.1907: 6) gerühmt. Dabei wird das Singen von Liedern als perfekte Ergänzung zur Leibesertüchtigung dargestellt:

[...] so verschieden diese Dinge voneinander sonst sein mögen, hängen in gewisser Beziehung doch innig zusammen. Als Vater Jahn einst in schwerer Zeit die deutsche Jugend auf den Turnplatz rief, um sie zu stählen für den Kampf und um sie zu begeistern für deutsches Volkstum, da schritten gleichzeitig nebenher deutsche Dichter von bestem Klang, deutsche Sänger voll Kraft und voll von Liebe zu ihrem Volke, welche in ihrer Weise durch das Lied die Begeisterung für deutsches Wesen in die jugendfrischen Herzen pflanzten. Und so ist es geblieben bis zum heutigen Tag. Wo die deutsche Jugend im Sinne Jahns heute noch tut, da erklingen auch heute noch frohe deutsche Weisen. [Innsbrucker Nachrichten vom 23.12.1907: 6]

Das Singen von Volksliedern mit nationalistischem Inhalt und Jodelteil ergänzte die körperliche Schulung der Turnerjugend und förderte das Zusammengehörigkeitsgefühl

⁷³ Die Verbindung zwischen den deutschen und österreichischen Bergbegeisterten war so stark, dass sie sich 1873 unter dem Namen *Deutscher und Österreichischer Alpenverein* (DuOeAV – Deutscher Alpenverein o. J.) zusammenschlossen.

der Berggänger(innen). Während die Sängerriegen der Turnvereine und die Mitglieder des Alpenvereins ihre Volkslieder und Jodler vierstimmig sangen und glaubten, auf diese Weise die Ursprünglichkeit dieses Gesangsgutes hervorzuheben, kritisierten einige Volksliedenthusiasten gerade diese Vierstimmigkeit als nicht ursprünglich. Doch beide Seiten wollten sich für die Belebung des nach ihrer Ansicht „ursprünglichen“ Jodlers und Volksliedes stark machen.

11.2 Hans Georg Nägeli und die Schweizer Gesangsvereine

Schon in den ersten Dekaden des 19. Jahrhunderts, zur selben Zeit, als die Kuhreihensammlungen erschienen, entstanden in der Schweiz die ersten nichtkirchlichen Gesangsvereine (Hanslick 1869: 318). Der Zürcher Komponist und Musikpädagoge Hans Georg Nägeli (1773–1836) gilt als wegweisende Person für das Chorwesen in der Schweiz. Nägeli schätzte die Lieder Lavaters, sympathisierte mit den Ideologien der *Helvetischen Gesellschaft* und war begeistert von Pestalozzis pädagogischen Bemühungen, das „Volk“ durch Musik zu bilden (Schäublin 1967: 143). In Zürich initiierte und eröffnete Nägeli 1805 ein „Sing-Institut“ als erste Sängerschule der Schweiz außerhalb der Kirche und gründete mit Kollegen 1808 in Luzern die Schweizerische Musikgesellschaft (Puskás 2009). Der Wettinger Musikpädagoge Michael Traugott Pfeiffer (1771–1849) unterstützte ihn bei seinen musikpädagogischen Arbeiten, woraus das gemeinsame, mehrbändige Werk *Gesangbildungslehre nach Pestalozzischen Grundsätzen* hervorging (Nägeli/Pfeiffer 1810; Ehrismann 2006). Dazu erschien 1812 ein zweiter Teil und die *Chorgesangsschule* (Geering 1948: 9). Der Schweizer Musikwissenschaftler Karl Nef (1873–1935) beschrieb Nägelis gesellschaftspolitische Einstellung als elitär: „Als überzeugter Rationalist witterte er in dem, was das Volk selbst als Kunst betrieb, nur Unrat und glaubte einzig und allein von oben herab, von den gebildeten Ständen, könne das Heil kommen“ (Nef, zit. nach Zulauf 1972: 55).

Als Pestalozzianer sah Nägeli im gemeinschaftlichen Singen einen wertvollen Beitrag zu einer auf Moral und Frömmigkeit basierenden vaterländischen Volksbelehrung, bei der die Liedtexte sich moralisch korrekt zeigen und von „heldenhaften“ Momenten in der Landesgeschichte berichten:

Weit über unsern Kreis hinaus können wir die Segnungen der Kunst verbreiten, wenn wir sie von ihrer populärsten Seite ins Leben bringen. Diese populäre Seite ist der moralische Gesang. Die Mittel liegen uns so nahe! Es ist eine bekannte Erfahrung, dass der moralische Gesang schon in den einfachsten Tönen in die Tiefen des Herzens dringt. Welcher edle Schweizer hätte diese Erfahrung nicht schon gemacht! Schon durch des unvergesslichen Lavater's Schweizerlieder waren die Gemüther vieler tausend Schweizer mächtig ergriffen [...]. [Nägeli, in: Allgemeine musikalische Zeitung vom 04.11.1812, Sp. 732]

Für Nägeli bildete der Text die Basis eines Liedes und dessen Aussage sollte durch die Melodie unterstützt werden: „Der Komponist Nägeli geht [...] immer von der Vorlage eines Dichtkunstwerkes aus“ (Schattner 1960: 213). Neben den Liedtexten verortete Nägeli im vierstimmigen Lied das klangliche Pendant zur Gesellschaftsstruktur, wo jedes Mitglied im Interesse des großen Ganzen eine bestimmte Funktion einnehmen muss. Dementsprechend verstand er diese Vierstimmigkeit als ein Mittel der Volksbelehrung (Thomann 1948: 367):

Da die Sänger fast durchwegs Träger freisinniger und freiheitlicher Gesinnung waren, entstand in ihrem Zusammenschluss dem politischen Liberalismus wirkungsvolle Förderung, was sich besonders in der Bewegung der vierziger Jahre und der Entwicklung des Staatenbundes zum schweizerischen Bundesstaat auswirkte. [Thomann 1948: 368]

Durch Arrangements im vierstimmigen Chorsatz und die teilweise Umgestaltung wollte Nägeli eine „Veredelung“ von Volks- und Jodelliedern erreichen. Zu den „anspruchsvollen“ Liedern zählte er hingegen die Kuhreihen, wie sie von der Bergbevölkerung im Alltag gesungen wurden, sowie das Jodeln an sich. Die von den Herausgebern der Kuhreihensammlungen „veredelten“ Volkslieder und Kuhreihen lehnte Nägeli in ihrer ursprünglichen Form gänzlich ab: „Das schweizerische Volkslied und dessen Abkömmling das ‚Schweizerlied‘ spielen bei ihm keine Rolle. Fromm, patriotisch und vor allem würdig mussten seine Texte sein. Poesie war wenig darin, dafür mehr Moral“ (Zulauf 1972: 55). Somit konnte auch der Kuhreihen in keiner Weise der von Nägeli festgelegten Form eines erhaltenswerten Volksliedes entsprechen,⁷⁴ wozu er sich im *Literatur-Blatt* vom 1. November 1825 (Nr. 87) folgendermaßen äußerte:

Wie deutsche Kunst-Enthusiasten die Römischen Sänger bewundern, so haben hier in der Schweiz schon oft Engländer unsere Kuhreigen-Virtuosen bewundert, so wenig auch vom Standpunkt der Kunst und des Kunstgeschmackes nur daran zu finden ist. Eins bleibt unter solchen Umständen wahr: So lange man uns von dem Gehalt, und der aus diesem Gehalt nach psychologisch nothwendigen Gesetzen hervorgehenden Wirkungsart jener Kunst nichts zu sagen weiß, uns keinerlei Criterium dafür an die Hand gibt, so sind solche Anpreisungen nichts als leere Declamationen. [Literatur-Blatt vom 01.11.1825: 345]

Sieben Jahre nach dem Erscheinen der dritten Ausgabe der Kuhreihensammlung, zu einem Zeitpunkt, als die Bekanntheit des Kuhreihens bereits weit über die Landesgrenzen reichte, sprach der weitem geachtete Schweizer Gesangspädagoge Hans Georg Nägeli somit dem Kuhreihen jeglichen Gehalt und jegliche musikalische Aussagekraft ab. Wohl waren die Laiensänger(innen) in der Schweiz dazumal in zwei Lager gespalten: in jenes der Jodler(innen) und Kuhreihensänger(innen) in den Bergregionen und jenes der Chorsänger (damals hauptsächlich Männerchöre) in den Städten und Agglomerationen, mit vierstimmigen Chorliedern⁷⁵ und moralisierenden Texten in deutscher Sprache ohne Jodelteil. Letztere bildeten im 19. Jahrhundert das grundlegende Repertoire für Gesangsvereine. Die Kompositionen von Nägeli, Kücken⁷⁶ und anderen Zeitgenossen (Zulauf 1972: 55) wirkten womöglich aufgrund ihrer hochdeutschen Texte auf die Bergbevölkerung befremdend, doch für Nägeli stellte indessen das Hochdeutsch in den Liedern eine Voraussetzung dar, um seine Vision von Riesenchoren an Sängerfesten zu verwirklichen, wo Sänger aus der ganzen Schweiz in einer einheitlichen Sprache singen konnten:

⁷⁴ In seiner frühen Schaffensphase bearbeitet Nägeli ungeachtet seiner sonstigen Kritik den *Appenzeller Kuhreihen* mit Klavierbegleitung (Nägeli 1800: 1), wofür ihm die Melodie der Barbara Brogerin als Grundlage diente.

⁷⁵ Gemischte Chöre oder reine Frauenchöre entstanden in der Schweiz und in Österreich erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts.

⁷⁶ Der deutsche Komponist Friedrich Wilhelm Kücken wirkte viele Jahre in Ausserrhoden, z. B. als Leiter von Männerchören (Engeler 1992: 212).

Daher ist unser höchster Künstlerwunsch, es möchten sich unsere Männer zu möglichst großen Chören vereinigen, und wenn irgendwo statt vierzig vierhundert Sänger unsere Chöre ausführen, so dürften wir uns eine nicht bloß mathematisch verstärkte Wirkung versprechen. [Nägeli, zit. nach Thomann 1948: 368]

Nägeli als Schlüsselfigur des Schweizer Chorwesens fand kein Interesse am Kuhreihen und lehnte Volkslieder im Schweizer Dialekt ab. Das Chorwesen nahm in der Schweiz rasant zu und damit zugleich auch die Erziehung des „Volkes“ durch und mit Musik.

11.3 Der Zofingerverein

Der 1819 gegründete schweizerische *Zofingerverein* (*Zofingia*) trägt seinen Namen in Anlehnung an jene Stadt, in der sich seine studentischen Mitglieder aus Zürich und Bern auf halbem Weg trafen, um eine gesamtschweizerische Studentenverbindung ins Leben zu rufen. Für die Mitglieder des *Zofingervereins* bildeten patriotische Gesinnung und Vaterlandsliebe die geistige Basis:

Einhalt der Sitten, Verschmähen fremder Mode! Und Verehrung vor der ehrwürdigen Muttersprache, Schweizerisch sei unser Leben, und uns ein heiliges Buch die Schweizergeschichte. Vaterlandssinn sollen unsere Gesänge athmen [...]. [Schweizer-Sidler 1839: 19]

Durch den Philosophieprofessor Johann Rudolf Wyss, der Mitglied der *Helvetischen Gesellschaft* und gleichzeitig einer der Gründerväter des *Zofingervereins* war, wurde der Kontakt zu Ferdinand Fürchtegott Huber hergestellt, um bei ihm das 1822 in Bern erschienene *Liederbuch für Schweizerjünglinge* (Nef 1898: 32) zu bestellen. Huber war sowohl mit dem Volkslied als auch mit dem Chorlied vertraut und konnte leicht mehrstimmige Lieder mit und ohne Jodelteil komponieren (Zulauf 1972: 56).

Erhaltene Anzeigen der Zofinger Gesangskonzerte zeigen, dass zwar schweizerisch-patriotisches Liedgut gepflegt wurde, aber ebenso Kuhreihen gesungen wurden. Hauptsächlich standen jedoch Lieder von ausländischen „klassischen“ Komponisten auf den Programmen. In einem Konzert am 8. Dezember 1855 in Bern wurden neben Instrumentalstücken Lieder von Huber, unter anderem der *Kuhreihen der Siebenthaler*, sowie von Wilhelm Speyer, Wolfgang Amadeus Mozart und Gaetano Donizetti zum Besten gegeben (Intelligenzblatt für die Stadt Bern vom 08.12.1855: Anzeigenteil). Am 17. Dezember 1867 fand in Bern ein Studentenkonzert des *Zofingervereins* statt, bei dem ebenfalls „Jodler: Kuhreihen, von Huber“ vorgetragen wurden (Intelligenzblatt für die Stadt Bern vom 17.12.1867: 1).

Das Engagement der „Zofinger“ reichte allerdings nicht aus, um den Kuhreihen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu beleben. Laut Zulauf sei den Schweizern damals das Bewusstsein für ihr eigenes „Volksliedgut“, zu dem der Kuhreihen gezählt werden muss, abhandengekommen und an dessen Stelle das volkstümliche Lied – das Zulauf auch als „Chor-Schweizerlied“ bezeichnet – getreten (Zulauf 1972: 60).

11.4 Schweizerlieder von Fritz Schneeberger und Otto von Greyerz

Der fortschreitenden Verbreitung der Männergesangsvereine standen ab den 1860er Jahren einige Volksliedinteressierte skeptisch gegenüber, nicht zuletzt deshalb, weil diese rasant ansteigende Popularität Änderungen in der gesellschaftlichen Einbettung des gemeinschaftlichen Singens mit sich brachte. Während das Vermitteln von Kinder- und Volksgesang bis Anfang des 19. Jahrhunderts eine Familienangelegenheit war, verlagerte sich diese Tätigkeit nun in die Gesangsvereine:

Mit dem Jahr 1850 war in der Schweiz beinahe kein Dorf mehr zu finden, in welchem nicht wenigstens ein Gesangsverein existierte. So hatte der Gesang das Gefühl der Zusammengehörigkeit hervorgerufen und gestärkt, das Vereinsleben befördert und die Liebe zum Vaterlande in tausenden von Herzen vermehrt und befestigt. Mit der Bildung der Gesangsvereine wurde aber der Gesang zentralisiert und dem Volksliede in der Familie teilweise die Kräfte entzogen. [...] In falscher Auffassung, welche zum Teil auch von den Leitern der Gesangsvereine ausging, wurde das alte, ursprüngliche Volkslied unterschätzt und missachtet, wesshalb das letztere in neuester Zeit viel weniger gehört wird als früher und namentlich aus dem Bereich des Familienlebens meist verschwunden ist, und nur da auftritt, wo der Einfluss des modernen Gesanges noch nicht Wurzel fassen konnte. [Beetschen 1880: 40]

Dies konnte jedoch nicht zu einer Beendigung des Familiensingens führen, denn ob Eltern und Kinder gemeinsam sangen, wurde letztlich innerhalb der Familien selbst bestimmt. Hingegen führte die Popularität der Gesangsvereine die Berglieder sowie Kuhreihen auf ein „Abstellgleis“ und veränderte die Volksliedkultur in dem Maße, dass unbekümmertes und spontanes Singen in der Gruppe selten wurde. Beetschens „Schuldzuweisung“ ging, wie auch in Tirol, an die Adresse der Gesangsvereine und richtete sich gegen die Kommerzialisierung und Verkünstelung der Volkslieder. 1907 kritisierte Greyerz vor allem das Wettbewerbsdenken der Gesangsvereine. Im Vorwort seiner Liedersammlung *Röseligarte* äußert er sich dazu folgendermaßen:

Man singt jetzt überall mit viel mehr Kunst und Schweiß – aber man singt aus dem Buch und singt Lieder, die man nicht versteht oder nicht nachfühlt, sondern sich nur zu verstehn und nachzufühlen den Anschein gibt. Und was das Traurigste an diesem Kunsteifer ist: man singt nicht nur – wie früher – aus Freude am Singen und am Lied, sondern vor allem aus Ehrgeiz, im Gedanken an eine erfolgreiche Produktion: Erfolg beim „Publikum“, Erfolg beim Preisgericht, Erfolg in der Lokalpresse! Selbst alte Volkslieder werden diesem edlen Zwecke dienstbar gemacht; es ist, wie wenn eine Stadtdame mit der alten Bernertracht kokettiert. Schon ziehen auch schweizerische Tiroler in Wadenstrümpfen herum und machen Geschäfte und Sensation mit dem urgrossväterlichen Erbe. Es braucht keinen großen Schritt mehr, so haben wir die Verschacherung der Heimat im Interesse der Fremdeninduntrie auch auf dem Gebiete des Volksgesanges. [Greyerz 1909: 6]

Greyerz greift hier die kommerzielle Ausrichtung des Chorwesens an und führt diese auch auf die Nachahmung von Tiroler Sängerguppen zurück. Aus diesem Grund erklärt er in der Neuauflage seiner Liedersammlung zwei Jahre später, dass den Schweizern auch die entsprechenden Volksliedkomponisten fehlen würden und dass sie – auf ironische Weise – dadurch gezwungen wären, auf fremde Lieder zurückzugreifen:

Aber nennt sie doch, die Schweizerlieder unsrer Zeit, die zu Volksliedern gut genug wären? [...] Schlaget die sogenannten Volksliederbücher unsrer Gesangsvereine auf und suchet nach schweizerischen Liedern seit den Tagen von Kuhn und Wyß, von Häsliker und Glutz? [...] Dafür haben

wir kärntnerische Koschatlieder nachempfunden, die schwülstigen Freiheitsgesänge der deutschen Achtundvierziger deklamiert und irgendwelche althindostanischen Balladen für achtstimmigen Männerchor plastisch herausgearbeitet. [Greyerz 1909: 2]

Greyerz vertrat im Jahr 1909 die Meinung, dass die letzten echten schweizerischen Lieder Anfang des 19. Jahrhunderts entstanden seien. Doch wie im ersten Teil dieser Studie aufgezeigt wurde, dürfen die Melodien in den Kuhreihensammlungen weder vorbehaltlos als Lieder schweizerischen Ursprungs betrachtet werden noch als Lieder aus dem „Volke“. Auf das Fehlen von aktuellen Schweizer Volksliedkompositionen aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verweist auch der Sänger und Liedkomponist Fritz Schneeberger (1843–1906), dessen Lieder *Der letzte Postillon vom Gotthard*, *’S Gloggeglüt* und *Alpfahrt* von Schweizer Sänger(inne)n noch heute gerne gesungen werden.

Im Artikel eines gewissen Dr. Winteler aus Aarau, der im *Intelligenzblatt für die Stadt Bern* vom Januar 1896 erschien, heißt es, dass das Schweizer Volk „sangesarm geworden“ sei, „weil man den an musikalischen Elementen reichen Dialekt zu einem grossen Teil durch die Schriftsprache verdrängt habe“ (Intelligenzblatt für die Stadt Bern vom 27.01.1896: o. S.). Dabei handelt es sich um eine bestimmt berechnete Aussage, denn die damals beliebten Nägeli-Lieder waren – wie schon erwähnt – in schriftdeutscher Sprache verfasst. Darauf antwortete Fritz Schneeberger in einem Artikel im Berner *Intelligenzblatt* wie folgt:

Schon mit dem Entstehen unserer Gesangsvereine in den dreissiger und vierziger Jahren feierte auch schon das schriftdeutsche Lied seinen allgemeinen Einzug. Wo aber ein einfaches Dialektlied eingestreut wurde, machte dieses auf alle Zuhörer den meisten Eindruck. Es kam mehr vom Herzen des Sängers und drang unmittelbarer zum Herzen des Hörers, des Publikums. Auf diesem Boden gediehen auch die Alpen- und Jodellieder, von denen namentlich die Bergkantone einen mehr oder weniger reichen Schatz besitzen. Die Wapfschen Alpenlieder⁷⁷ behaupteten Ende der fünfziger und anfangs der sechziger Jahre für kurze Zeit das Feld, weil sie textlich nicht rein dialektisch und musikalisch etwas banal sind. Die Vereine suchten und suchten nach passenden Dialektliedern, es zeigte sich nichts, weil man irrtümlicherweise die Zeit für Dialekt- und Jodellieder als längst verstrichen erachtete. Da Mitte der siebziger Jahre kam Rettung. Die Tiroler-(Kärntner)-Lieder erschienen und hielten durch unsere Gaue einen förmlichen Triumphzug. Koschat, Fittig u. a. Tirolerliederkomponisten sorgten immer wieder für neuen Stoff, so dass eine Zeitlang eine förmliche Überflutung stattfand. Nach und nach fing das Ding aber an, vielen zum Verdross zu werden, denn diese Lieder können von unseren Sängern nicht im Original-Tirolerdialekt gesungen werden. Und wenn dies möglich wäre, würden sie von unserm Publikum nicht verstanden und kämen ihnen fremd vor. Was aber am meisten abstoßen musste, das ist der höchst einseitige Inhalt dieser Lieder. Nichts als von „Diandl und Bua“ und dann wieder von „Diandl“ singen die Lieder, so dass sie eigentlich richtiger den Titel: Diandl-Lieder statt Tirolerlieder führen sollten. „Das geit für einisch, nachert ma mes nid meh“, meint jener, als er in Unkenntnis eine Orange samt Rinde, wie einen gewöhnlichen Apfel ass. Dieser Umstand, dass diese Tirolerlieder für unser Volk namentlich nach Text und Inhalt nicht passen und bei uns nie zu Volksliedern werden können, sowie der überall durchschlagende Erfolg unserer „Sennefahrten“-Lieder brachte mich auf den Gedanken, „Neue Schweizer-Alpenlieder“ zu schaffen und herauszugeben, welche mehr die verschiedenen bemerkenswerten Momente des nationalcharakteristischen Alpenlebens als das „Diandls“ verherrlichen sollten. [Intelligenzblatt für die Stadt Bern vom 27.01.1896: o. S.]

Schneeberger publizierte eine Liedersammlung als Alternative zu den Tirolerliedern, wobei sich die Frage stellt, worauf er den musikalischen Unterschied zwischen den bei-

⁷⁷ Zu den hier genannten Alpenliedern konnten keine Nachweise gefunden werden.

den Bergregionen Tirol und Schweiz baut und wie es ihm gelang, den Jodelliedern einen „schweizerischen Charakter“ zu geben.

Schneebergers zwischen 1890 und 1902 publizierte Hefte beinhalten Lieder, deren Texte und Musik vollständig aus eigener Feder stammen (Schneeberger 1890–1902). Die 21 Hefte umfassen Lieder für Männer-, Frauen- sowie gemischten Chor plus ein Instrumentalstück. Alle Lieder sind vierstimmig notiert, wobei manche eine zusätzliche Solostimme aufweisen. Jodelteile kommen in über 20 Stücken entweder am Schluss oder innerhalb der Lieder vor. Die Liedtexte sind bis auf die Nr. 8 *Du schöne Schweiz!* und die Nr. 13 *Alphornruf*, welche in deutscher Schriftsprache gesungen werden, in einem Schweizer Dialekt verfasst. Alle Liedtexte handeln von der Schönheit der Bergwelt, nehmen auf das Leben der Bergbewohner Bezug oder verweisen auf das Heimweh nach diesem besonderen Ort.

Schneeberger hat sich bei seinen Kompositionen und Gesangstexten von bereits bekannten Jodelliedern inspirieren lassen. Das erste Lied in der vierten Sammlung *Die Berg-Reise* (Singspiel in drei Bildern) mit dem Incipit „Uf de Berg ist guet lebe“ zeigt im Gesangstext Anlehnungen an das in dieser Studie bereits analysierte Lied *Küher-Leben* von Wyss (1818/1826a). Die Tonart und die Taktangabe sind identisch, während die Melodien jedoch keine Ähnlichkeit zeigen und der Jodelteil in den Kuhreihensammlungen bei Schneeberger gänzlich fehlt. Für das Lied Nr. 7 *D’Sennefreud* (1902) Op. 111 für Männerchor hat sich Schneeberger an die Sammlung *2 Schweizer-Lieder für eine Singstimme* (184?) von Franz Xaver Schnyder von Wartensee (1786–1868) und Josef Jakob Xaver Pfyffer (1798–1853) angelehnt. Das erste Lied mit dem Titel *Mis Vaterland* in B-Dur und im 3/4-Takt mit dem Incipit „O, könnt ich mit des Liedes Tön us drücken; Schwyz wie bist so schön“ deckt sich vollständig mit dem Lied Nr. 13 *Der Heerdenreihen* von Huber (Huber o. J.), welches ebenso von Knop (1838: 33) publiziert wurde. Als spezielle Vorliebe Schneebergers zeigt sich die Verwendung eines Auftakts bei den Jodelteilen: Insgesamt 18 Jodelteile beginnen mit einem Auftakt, was den Einsatz des Chors wesentlich erleichtert. Ebenso können das häufige Auftreten von Triolen (in 15 Jodelliedern) sowie die mehrmalige Verwendung des 3/4-Takts auf Schneebergers persönlichen Geschmack zurückgeführt werden.

Schneeberger wollte eine Schweizer Alternative zu den Tirolerliedern anbieten und ließ sich dafür von bekannten Liedern der Kuhreihensammlungen inspirieren. Dass – wie oben aufgezeigt – einige dieser Lieder nicht aus den Schweizer Bergen, sondern von den Bühnen österreichischer und deutscher Opernhäuser und Theater stammten, war Schneeberger womöglich nicht bewusst.

Für die Entwicklung des Schweizer Volksgesangs zu Beginn des 19. Jahrhunderts waren nicht nur die Unspunnenfeste sowie die daraufhin einsetzenden Bemühungen zur Verbreitung des Alphorns und der Kuhreihen wichtig, sondern auch das damals aufkommende Chorwesen, das grundlegende Veränderungen in den Gesangsaktivitäten auf dem Land und in den Städten mit sich brachte. Während die Komponisten und Herausgeber des Liedrepertoires für das Chorwesen die Bevölkerung bilden und in die Moderne führen wollten, beabsichtigten die Unterstützer der Kuhreihen und Jodellieder im Dialekt, die Bevölkerung in ihrer überlieferten Lebensweise zu bestärken. Die Lieder, die damals von den Chören gesungen wurden, standen für Fortschritt und liberales Gedankengut, mit dem sich die Chorsänger (und später auch -sängerinnen) auch ideologisch verbunden fühlten.

Einige Vereine, wie etwa der *Zofingerverein*, sangen teilweise sowohl Kuhreihen als auch „Kunstlieder“ in ihren Konzerten und ebenso gaben die Gesangs- oder Jodlervereine der Turner und Schwinger noch Ende des 19. Jahrhunderts Lieder von Huber und Kuhn zum Besten. Trotz allem blieben die Jodellieder und der Kuhreihen vom Repertoire der Gesangsvereine mehrheitlich ausgeschlossen, wodurch sie ihre besondere Beachtung in der Gesellschaft verloren. Aus diesem Grund waren sie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zum größten Teil in Vergessenheit geraten. Als Ausgleich dafür übernahm die Bevölkerung sowohl in der Stadt als auch auf dem Land viele Lieder aus Tirol oder Deutschland, die von den Bühnen der Wirtshäuser und Volkstheater stammten, und gab ihnen einen Platz im aktiven Gesangsrepertoire der Schweiz.

In Tirol entwickelten sich das Volkslied und der Jodler anders als in der Schweiz. Männerchöre entstanden erst ab der Mitte des 19. Jahrhunderts und ihre vierstimmig notierten Lieder beinhalteten patriotische und nationalistische Themen, wobei die dazwischenliegende Grenze nicht immer eindeutig festgelegt werden kann. Nicht nur die Gesangsvereine trugen Lieder mit Jodelteil und ideologischen Inhalten vor, sondern auch Turner und Mitglieder des Alpenvereins. Alle aktiven Sänger(innen) und Volksliedkomponisten waren sich einig, dass das Jodeln, wie es von den Sängergruppen auf der Bühne praktiziert wurde, aufgrund der kommerziellen Absichten abzulehnen sei. Doch genau diese von vielen Gruppen in Tirol abgelehnten Lieder ohne politischen Gegenstand wurden von Schweizer Sänger(inne)n speziell ab den 1870er Jahren übernommen.

12. Professionelle Jodler- und Sängergesellschaften im Kulturbetrieb des 19. Jahrhunderts am Beispiel der Stadt Bern

Tiroler Sängerguppen, die bei den Auftritten in Trachten ihre regionalen oder nationalen Lieder vortrugen, wurden ab Ende des 19. Jahrhunderts als „Nationalsänger“ (Hupfau 2016a: 12) und deren Konzerte als „Nationalkonzerte“ bezeichnet. Wie erwähnt, reisten singende Familien aus Tirol schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts durch ganz Europa, um vor dem Adel und dem Bürgertum ihre Volkslieder darzubieten (Hupfau 2016a: 68f.). Da Sitze von Monarchenfamilien in der Schweiz als Darbietungsräume fehlten, erreichten diese Gruppen die Schweiz erst zu der Zeit, als sie das Lied mit Jodelteil in Deutschland und Österreich schon bekannt gemacht und verbreitet hatten. Nationalsängergruppen aus Tirol verkörperten wichtige Vermittlungsinstanzen des Transfers von Liedern mit Jodelteil in die Schweiz. Die Aktivitäten von Nationalsängergruppen können heute anhand von noch zur Verfügung stehenden Zeitungen nachverfolgt werden. Dabei erweist sich das *Intelligenzblatt für die Stadt Bern*, das zwischen 1834 und 1919 erschien, als besonders hilfreich, da es im 19. Jahrhundert eines der wichtigsten Blätter für die lokale Berichterstattung darstellte. Die vorliegende Zusammenstellung bleibt zwar auf die Stadt Bern beschränkt, doch dürfen für andere Schweizer Städte vergleichbare Verhältnisse angenommen werden. Die folgenden genannten und zitierten Hinweise beschränken sich auf ausgewählte Anzeigen, in denen das Jodeln ausdrücklich angeführt wird.

Beim frühesten Hinweis auf ein „Nationalkonzert“ im *Intelligenzblatt* handelt es sich nicht um die Anzeige einer Gruppe aus Tirol, sondern um die Rezension eines Auftritts der Geschwister Henzi aus Solothurn im Jahr 1835, in der zwar die „natürliche[n], frohe[n] Gesänge“ (Intelligenzblatt für die Stadt Bern vom 16.12.1835: 6) genannt werden, aber nicht weiter darauf eingegangen wird, ob es sich dabei um Jodelgesänge handelte. Hingegen verweist der Rezensent auf das „neue“ Erscheinungsbild der Solothurner Gruppe, indem er es den schon bekannten Tiroler Sängerguppen gegenüberstellt: „[...] auch Tyroler haben den Reiz der Neuheit verloren, seit sie mit Handschuhen und Teppichen immer zahlreicher unsere Messen besuchen“ (Intelligenzblatt für die Stadt Bern vom 16.12.1835: 6). Entsprechend dieser Aussage dürften Tiroler Handschuh- und Teppichverkäufer in den 1830er Jahren zum vertrauten und gewohnten Bild der Stadt Bern gehört haben. Die bekannten Tiroler Bergkleider mögen die Henzis ermuntert haben, am Gesangsabend auch visuell einen lokalen Akzent zu setzen. In den Berichten der 25 Jahre früher stattgefundenen Unspunnenfeste wird eine spezielle Kleidung der Darbietenden nicht erwähnt, weshalb sich die Frage stellt, wie stark diese frühen Folkloreabende auf die Entwicklung der Trachten in der Schweiz einwirkten. Nach dieser Anzeige einer Schweizer Gesangsgruppe erscheint erst acht Jahre später, im Jahr 1843, ein Hinweis auf einen Auftritt einer Tiroler Gesangsgruppe: „Die Geschwister Rosalie, Thekla und Luise Hann, aus Oberinntal, Tyroler-Alpensängerinnen“ (Intelligenzblatt für die Stadt Bern vom 25.08.1843: 850) traten im *Café des Alpes* auf. In der Anzeige wird nicht speziell auf das Jodeln hingewiesen, doch da dieselbe Gruppe 1840 in München Jodler mit Gitarren- und Violinenbegleitung zum Besten gab (Münchner Tagblatt vom 13.10.1840: Anzeigenteil „Alpensänger aus Tirol“), liegt die Vermutung nahe, dass auch in Bern Jodellieder gesungen wurden.

Drei Jahre später wird im *Intelligenzblatt für die Stadt Bern* ein Tiroler Einzelsänger angekündigt: „Sonntag Nachmittags 4 Uhr wird der Volkssänger und Jodler Fritzel [...] eine erheiternde Gesangsunterhaltung zu geben die Ehre haben“ (*Intelligenzblatt für die Stadt Bern* vom 08.08.1846: 1067). Am Beispiel des Jodlers, der in den Zeitungen „Fritzel“ genannt wurde, lässt sich aufzeigen, wie die Veranstalter sich des Prädikats „aus Tirol“ bedienten, um von der Reputation der Tiroler Sängergruppen zu profitieren. Obwohl er sich schon 1842 in Nürnberg als „Tyroler Sänger“ ankündigen ließ (*Nürnberger Zeitung* vom 18.09.1842), stammte der Jodler Fritzel nicht aus Tirol, sondern aus Deutschland, doch die falsche Herkunftsangabe wurde wohl bewusst von den Veranstaltern in Bern übernommen. Derselbe Fritzel war Mitglied der österreichischen Nationalsängergruppe des Klosterneuburger Sängers Leopold Knebelsberger (1814–1869)⁷⁸, wo er seine Jodlerkunst in einem „großen Wiener National-Concert“ (*Augsburger Tagblatt* vom 30.06.1844: 337) darbot, doch ein Jahr nach dem Auftritt in Bern wurde der Jodler Fritzel als „Schweizer Jodler“ angekündigt (*Bohemia – Unterhaltungsblätter für gebildete Stände* vom 15.12.1844). Dass sich dieselbe Person sowohl als Tiroler, Niederösterreicher sowie als Schweizer Jodler präsentieren konnte, verweist ein weiteres Mal auf die große musikalische Einheitlichkeit der auf den Bühnen vorgebrachten Lieder und Jodler respektive Jodel.

Dass die Sänger(innen) bei der Angabe ihrer Herkunft mogelten, um von bestehenden Regionalreputationen zu profitieren, ist auch aus der Schweiz der 1850er Jahre bekannt. So erzählt Oscar Alder (1870–1943) in seiner Gedenkschrift für den Appenzeller Volkskundler Alfred Tobler (1845–1923) von 1924 eine – aus heutiger Sicht – heitere Begebenheit: „Früh schon hat Alfred Tobler mithelfen müssen, Geld zu verdienen, und zwar auf recht eigentümliche Weise. Sein Vater verkleidete ihn und seine zwei Schwestern in Tiroler und zog mit ihnen in St. Gallen von Wirtschaft zu Wirtschaft, wo sie singen und musizieren mussten“ (Alder 1924: 77). Schon Mitte des 19. Jahrhunderts schien es in der Ostschweiz lukrativ gewesen zu sein, als Tiroler verkleidet in Wirtschaftshäusern zu singen und zu jodeln.

Am 12. September 1848 erschien die Ankündigung für ein Konzert der *Appenzeller Alpensänger* (*Intelligenzblatt für die Stadt Bern* vom 12.09.1848: 134), die sich 1845 rund um den Lehrer und Komponisten Johann Konrad Tobler (Vater des oben erwähnten jungen Alfred Tobler) formiert hatten und in sennischen Kostümen sieben Wochen lang in der Westschweiz tourten (Tunger 1992: 63). Drei Tage nach dem Druck der Berner Anzeige, am 15. September, erschien eine weitere Anzeige für ein zweites „National-Concert der Appenzeller Alpensänger in ihrem National-Kostüm“ (*Intelligenzblatt für die Stadt Bern* vom 15.09.1848: 1401) mit einer Abschrift des Programms. Darin werden unter anderem die Lieder *An die Sterne* von Gioacchino Rossini sowie *Hans und Vreneli*, *Des Morgens in der Frühe*, *Vor ihra Hitt'n*, *Der Abschied vom Liebchen* und *Walzlied* des deutschen Komponisten Friedrich Wilhelm Kücken genannt. Erst am Schluss jedes Konzerts trugen die Sänger Lieder aus ihrer Heimat vor, wie etwa *Des Sennen Maid*, *Mein Schweizerland*, *Alpenschönheit* und *Appenzeller Kuhreihen*.

Lieder anderer Regionen und Nationen vorzutragen war zur damaligen Zeit eine durchaus gängige Praxis. Die *Steiermärkischen Alpensänger* hatten neben einem „Salz-

⁷⁸ Knebelsberger wurde vor allem durch seine Vertonung von Julius Mosens „Zu Mantua in Banden“ – der heutigen Tiroler Landeshymne – bekannt.

burger Schnaderhüpfel mit National-Jodler“ (Intelligenzblatt für die Stadt Bern vom 05.06.1852: 1140) auch das Schweizerlied *Der Aelpler, oder das Schwyzerhüsli* von Franz Abt⁷⁹ in ihrem Repertoire. In den 1870er Jahren wird ein „großes Doppel Konzert der renommierten Tyroler National-Sängergesellschaft Rainer aus dem Achenenthal, im Verein mit der Kapelle des Bernischen Orchestervereins unter Direktion des Herrn Kapellmeisters August Koch“ (Intelligenzblatt für die Stadt Bern vom 30.03.1879: 1) angekündigt. Gemeinsam präsentierten sie neben Volksliedern aus Tirol auch Lieder von Richard Wagner, Gioacchino Rossini, Johann Strauss, Felix Mendelssohn-Bartholdy und Franz von Suppé. Sänger(innen) und Musiker(innen) in Trachten oder Kostümen mit einem „internationalen Programm“ boten Unterhaltung für Ohr und Auge und einige dieser Entertainer erweiterten ihre Unterhaltungsabende durch Komikeinlagen oder Spieleinlagen auf kuriosen Instrumenten. Zu diesen zählten zum Beispiel die 1835 durch Joseph Gusikow in Wien populär gemachten Stroh- und Holzinstrumente (Brusatti 2001: 120), die durch Tiroler Sängergruppen in Europa bekannt wurden (Intelligenzblatt für die Stadt Bern vom 10.07.1864: 3). Komikeinlagen bereicherten auch das Programm der Familie Erber mit dem Sänger Eduard Gasser aus Tirol bei einem Auftritt in der Berner Bierwirtschaft Jaumann: „Die Vorträge bestehen in National-Liedern mit Jodler und komischen Vorträgen in dazu passenden Costüm, sowie in Concert-Piecen auf Punschgläsern“ (Intelligenzblatt für die Stadt Bern vom 21.08.1869: 2). Auch die Darbietungen der Sängergesellschaft Johann Feistenauer aus Innsbruck wurden durch Komik erweitert: „Alpenlieder mit Jodler, sowie auch komische Vorträge, mit Guitarrenbegleitung“ (Intelligenzblatt für die Stadt Bern vom 23.09.1871: 2). Komikeinlagen konnten auch durch besondere Arten des Jodelns umgesetzt werden, zum Beispiel beim Auftritt des Schweizer „Jodlers, Zungenkünstlers und Komikers“ L. Hänzi aus Solothurn mit seinen „interessanten Produktionen mit Pfeifen und Zungenschlag [, die] bis auf den heutigen Tag noch von keinem Andern produziert worden sind“ (Intelligenzblatt für die Stadt Bern vom 05.06.1869: 2).

In den 1860er Jahren wurden Stimmen gegen diese angebliche Sinnverfälschung und das Lächerlichmachen der Volkskultur laut, was möglicherweise als eine Reaktion auf die Verbindung von Jodeln und Komikeinlagen sowie die Begleitung auf kuriosen Musikinstrumenten verstanden werden kann. Dies lässt sich anhand einiger Konzertinserate mit ausdrücklichem Hinweisen auf „echte“ und „ursprüngliche“ Darbietungen sowohl für Gruppen aus der Schweiz als auch für jene aus Tirol nachweisen. Im Juni 1861 fanden in Bern Konzerte der „ächten Tyroler-Gesellschaft Oetli“ statt (Intelligenzblatt für die Stadt Bern vom 20.06.1861: 2), während im August desselben Jahres die „Tyroler Alpensänger Geschwister Schwenninger, Hell und Matti“ in Bern mit einer „Naturgesangsproduktion“ (Intelligenzblatt für die Stadt Bern vom 01.08.1861: 3) angekündigt wurden. Ganz im Sinne dieser Vorliebe für echtes und natürliches Jodeln verbreitete sich zunehmend auch der Anspruch auf genauere Herkunftsangabe zur vorgetragenen Musik. Am 6. Februar 1874 fand ein Konzert von Ludwig Rainer mit

⁷⁹ Franz Abt war ein beliebter Komponist und zeitweise Chordirektor in Zürich. Sein Lied *Wenn die Schwalben heimwärts ziehen* reiht Armin Hadamer als Nummer eins der „38 am häufigsten rezipierten deutschen Lieder und Liedmelodien“ (Hadamer 2008: 52) in den USA ein. Abt vertonte außerdem einen Zyklus von zwölf Liedern von Johann Jakob Leuthy (1798–1855) mit dem Titel *Ein Eidgenössisches Sängerfest* (Zürich 1853).

seiner aus zehn Personen bestehenden „Tyroler-Konzert-Sänger-Gesellschaft“ (Intelligenzblatt für die Stadt Bern vom 06.02.1874: 6) im Museumssaal und in der Tonhalle in Bern statt. Diese damals wohl bekannteste Tiroler Sängergruppe war vorher schon in Basel aufgetreten, wo ihr Konzert in den Basler Nachrichten als „authentisch“ gelobt wurde:

Es sind diese Urtheile, die nicht etwa von Claqueurs, sondern laut ausdrücklicher Erklärung der „Basl. Nachr.“ von den resp. Redaktionen herkommen, gewiß der beste Beweis, daß wir hier in Bern einen seltenen Kunstgenuß vor uns haben, der uns dießmal in unverfälschter Aechtheit und nicht etwa in den leider landesüblichen tyrolischen Zerrbildern geboten wird. [Intelligenzblatt für die Stadt Bern vom 06.02.1874: 7]

Elf Tage später wurde ein Konzert einer anderen Rainer-Gesellschaft rezensiert, worin der Autor den Auftritt als „herzerfrischende[n] Genuß“ beschreibt und präzisiert: „Die meisten Nummern, vor allem aber diejenigen, welche der ächten, frischen Volksmusik entnommen waren, elektrisirten das Publikum, welches den Saal dicht anfüllte“ (Intelligenzblatt für die Stadt Bern vom 17.02.1874: 5). Darauf, wie der Unterschied zwischen dieser „ächtchen“ Volksmusik und der „unächtchen“ damals verstanden wurde, finden sich in den Quellen keine Hinweise. Weitere Berichte über Konzerte von Tiroler Sängergruppen in den Jahren 1875 und 1876 fielen ebenso lobend aus (Intelligenzblatt für die Stadt Bern vom 07.06.1875 und vom 24.12.1876). Die Tiroler Sängergesellschaft *Alpenrose*, die im Sommer 1889 durch die Schweiz tourte, trat am 28. und 29. September in Bern auf: „Zum Vortrage kommen: Tiroler- und Kärnthner-Lieder mit Jodler und Zithervorträgen“ (Intelligenzblatt für die Stadt Bern vom 28.09.1889: o. S.). Damit sind wohl die Lieder des Männerchor-Komponisten und Chorleiters Thomas Koschat (1845–1914) gemeint, die zu Ende des 19. Jahrhunderts auch in der Schweiz sehr beliebt waren.

Die Erfolge der Tiroler Nationalsänger motivierten geschäftstüchtige Personen aus der Schweiz, selbst solche Nationalsängergruppen zusammenzustellen:

Gesucht: zur Gründung einer Schweiz. Kunstsängergesellschaft in Genf. Nette, mit Gesangsanlagen begabte junge Töchter und Männer (Jodler) und ein Gesanglehrer, zugleich Pianist, alles Schweizer, sowie eine Schneiderin für Bernertracht. Das Unternehmen ist solid und respektabel und sichert convenirenden Leuten glänzende Existenz. [Intelligenzblatt für die Stadt Bern vom 02.08.1874: o. S.]

Reaktionen auf dieses Inserat konnten nicht ausfindig gemacht werden. Jedenfalls scheint sich die Welle der professionellen Sängergesellschaften aus dem deutschen und österreichischen Raum, die in Cafés, Gasthäusern und Sälen der Stadt Bern auftraten, nach den 1880er Jahren deutlich gelegt zu haben, da in späteren Ausgaben keine weiteren Anzeigen oder Besprechungen von ausländischen Nationalkonzerten zu finden sind. In den 1890er Jahren erschienen nur noch vereinzelte Anzeigen zu Nationalsängerkonzerten aus der Schweiz, wie zum Beispiel jenes der Schwestern Mühlmann aus Bönigen. Sie hatten bereits eine Tournee durch Russland hinter sich und neben ihrer Konzerttätigkeit auch Jodeln unterrichtet, besonders in London, wo sich „die englischen Ladies [...] um den Unterricht desselben im Jodeln rissen“ (Intelligenzblatt für die Stadt Bern vom 16.10.1890: 4). Ihre Konzerte im Ausland waren sehr erfolgreich: „The Mühlmann Trio come from Switzerland and their excellent vocalism, which is characterised by a pleasing refinement, gained for them a well deserved encore“ (The Era vom 28.10.1893: 16).

Drei Jahre später konzertierten die Schwestern nochmals in London: „The Mühlemann Swiss Trio from Interlaken. – This celebrated and charming trio, costume of the Canton Berne, can be engaged for At Homes and Garden Parties“ (The Morning Post vom 01.08.1896: 4). Vor den Mühlmann-Sängerinnen tourte schon in den 1840er Jahren eine Sängergruppe aus dem Appenzell durch Europa, wobei der Gründer und Intendant in einer schonungslosen Selbstanalyse ihr Scheitern erklärte.

13. Schweizer Nationalsänger – ein Misserfolg

Der Real-, Sprach- und Gesangslehrer Josef Konrad Tobler (1812–1890) verfasste 1867 unter dem Titel *Die Schule des Lebens* seine Memoiren, in denen er der von ihm geleiteten schweizerischen Nationalsängergruppe einen wichtigen Platz einräumt. Detailliert schildert er die einzelnen Stationen von der ersten Idee der Gründung an über die Erfolge und Misserfolge bis schließlich hin zur Auflösung der Gruppe.

Beim Eidgenössischen Sängerkongress in Zürich am 24. Juni 1843 trug Tobler mit den jungen Sängern Bühler, Nägeli, Bodmer und Eugster einen Kuhreihen vor: „Bei den Gesangsaufführungen erndteten vorzüglich die Appenzellersänger, welche dem wunderbaren Kuhreigen des Älplers Kunst geliehen hatten, ohne der Natur Abbruch zu thun, stürmischen Beifall“ (Intelligenzblatt für die Stadt Bern vom 28.06.1843: 645). Dieser Erfolg brachte ihn und seine Freunde dazu, zwei Jahre später ihr Glück als professionelle Sänger zu versuchen. Nach einer ausgiebigen Probezeit begann das Quintett mit Konzertauftritten, doch es bedurfte noch weiterer Vorbereitungen:

Zu einem so großartigen Plane gehört aber auch ein großartiges Kostüm. Den Achseln werden breite lederne, mit messingenen Kühen, Hirten und Sternen beschlagene Hosenträger angehängt; Rücken, Brust und Arme schmückte eine scharlachrote Weste, an welcher silberne Knöpfe glänzten. Die Oberschenkel und untere Hälfte des Sängers zierten künstliche, schwefelgelbe bis an die Kniescheibe reichende, lederne Sennenhosen. Die Unterschenkel verbargen schneeweiße, feine Baumwollenstrümpfe und die Füße kunstgerechte Sennenschuhe. Dem Haupte wurde bald der schmucke Sennenhut mit der Alpenrose und bald die schmucke Lederkappe sorgfältig aufgesetzt. [Tobler 1867: 272]

Den jungen Männern war die Bedeutung ihrer Kleidung klar: „Wird man's den Fünfen zürnen, wenn sie sich zum Hüpfen gerne in diesem Sennenschmucke sahen [...]?“ (Tobler 1867: 272). Auf der Bühne sangen sie dann auch das zum Kostüm passende Repertoire:

Kein Wunder, wenn nach Aufführung der Nationalhymne: „Dem Senne of der Alp isch wohl im Sy!“, wo Bühler auf der Bühne bei vollem Theater von den Bergen jodelte und lockte, hinter ihm die großen Sennenglocken dreinschallten und vor ihm die vier Sennen im Kostüm jubelnd dreinsangen, der Applaus mit einem solchen Sturme daherregnete, als wenn er uns – Entzückte – niederdonnern wollte. [Tobler 1867: 272]

Bei besagtem Lied handelt es sich um das *Alplied* mit Jodelanhang, das laut dem Gitarristen Christoph Jäggin aus Johann Konrad Toblers Liederheft für Karoline Tobler (1855: 10) stammt (Jäggin o. J.).

Das Quintett trat auch am 10. August 1848 am eidgenössischen Sängerkongress in Bern mit so großem Erfolg auf, dass sich ein deutscher Gesangsdirektor der Truppe anschließen wollte. Dies wurde von den Sängern, die ihren Gesang mit „Nationalklang“ definierten, allerdings abgelehnt, da „ein preußischer Direktor einem appenzellischen Nationalgesange nicht wohl anstehe und auf die Schweizer im Auslande einen sehr bemühenden Eindruck machen müsse, weil durch seine Direktion die Klangfarbe ihre Nationalität, womit allein wir uns messen dürfen, ändere“ (Tobler 1867: 275).

Im Anschluss an das Sängerkongress folgte eine siebenwöchige Konzertreise in der Westschweiz. Als weitere Reiseziele wurden Deutschland und Holland ins Auge gefasst. Im

Februar 1849 begaben sich die *Appenzeller Säger* auf eine zweite Konzertreise, diesmal mit einem größeren Ensemble und unter dem Namen *Schweizerische Nationalsänger*. Als Vermarktungsstrategie setzten sie nun auf das bekanntere Bild der Schweiz und nicht nur auf die damals wohl unbekannte Region Appenzell. Ob die Säger ihr Repertoire entsprechend änderten, wird nicht mitgeteilt. Auf jeden Fall wurde ein neues Kostüm, bestehend aus schwarzer Hose, einer Samtweste und einer schwarzen „Anglaise“ (Tobler 1867: 284), angeschafft. Die Reise begann in Zürich und führte über Luzern nach Straßburg, Kehl, Heidelberg sowie Mannheim und wurde zu einem Misserfolg und einem finanziellen Desaster, das zum Teil den kriegerischen Auseinandersetzungen jener Jahre geschuldet war. Schließlich landete das Quintett in den Niederlanden, wo die Säger ebenso erfolglos konzertierten, sodass sich keine weiteren Auftrittsmöglichkeiten aufboten. Tobler verweist mit einem Zitat des niederländischen Barons aus Haarlem ausdrücklich auf die Ablehnung ihrer Gesangkunst: „Ich kann nicht begreifen, daß sie mit einem solchen Katzenschrei, wie da Ihr erster Tenorist eines hat, es haben wagen dürfen, auszuziehen“ (Tobler 1867: 295). Diese harsche Kritik richtete sich vor allem gegen das Jodeln, das vom niederländischen Baron als unangenehm empfunden wurde. Die an das „Salonjodeln“ gewöhnten Ohren der Besucher im Norden hatten mit dem Gesangsstil der Appenzeller offensichtlich ihre Schwierigkeiten. Zudem bevorzugte das Publikum gemischte Gesellschaften wie bei den Tiroler Nationalsängern, denn Frauen aus dem Bauernstand auf Bühnen waren damals sehenswerte Ausnahmerecheinungen. Laut Tobler lösten sich die *Schweizerischen Nationalsänger* im Juni 1849 im gegenseitigen Einverständnis auf (Tobler 1867: 302). Dies blieb im 19. Jahrhundert der einzige erwähnte Versuch einer sich „Schweizer Nationalsänger“ nennenden Gruppe, die heimische Gesangkunst in Europa zu verbreiten.

Die 1860er und 1870er Jahre können als Höhepunkt der Nationalsängerauftritte in der Schweiz betrachtet werden. Dementsprechend fanden in diesen Jahren Übernahmen von Liedern sowie musikalischen Formen aus Tirol vermehrt statt, was den Rückgang der Kuhreihen und des Schweizer Jodelliedes, der durch die Vierstimmigkeit der Gesangsvereine bereits begünstigt war, noch zusätzlich vorantrieb. Einzelne Volksliedspezialisten und Komponisten richteten sich gezielt gegen diese Vernachlässigung der eigenen sowie gegen die Übernahme fremder Lieder bzw. Gesangsstile.

14. Älplerfeste als Jodelgelegenheit

Die Begeisterung für die musikalische Volkskultur war bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts so stark zurückgegangen, dass in der Schweiz das Alphorn und das Jodeln nur noch selten zu hören waren. Ob schlussendlich das starke Aufkommen der Gesangsvereine, das Fehlen neuer Schweizer Jodelliedkompositionen oder einfach ein Wandel im ästhetischen Empfinden dazu führten, dass in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Schweizer Sänger(innen) Volkslieder und Lieder mit angehängtem Jodelteil aus Tirol und Deutschland sangen, kann nicht eindeutig beantwortet werden. Auf jeden Fall beklagte der Schweizer Musikdirektor und Volksmusikforscher Heinrich Szadowsky (1828–1878), dass die jüngere Generation in den Schweizer Bergen lieber die Handharmonika spiele als das Alphorn (Szadowsky 1867/68: 284), während er die Absenz des Jodelns mit der Unlust der Bergbevölkerung begründete:

In einzelnen Gebirgsgegenden, ja in ganzen Gebirgskantonen, wie z. B. Graubünden und Tes-sin, ist's allenthalben Stille auf den Alpen und der Wanderer kann tagelang sich in den dortigen Hochgebirgsgegenden aufhalten, ohne nur einen Juchzer hören zu können, von einem frischen aus sangeslustigem Gemüthe emporsteigenden Jodel gar nicht zu sprechen. Dass die dortigen Bewohner im Allgemeinen hiezu keine Lust haben, ist eben der brennende Punkt. [Szadowsky 1869: 635]

Um die Lust und Freude am Jodeln zu beleben, sollten Kulturfeste in der Art der Unspunnenfeste organisiert werden, wo sich aktive Jodler(innen) austauschen und messen konnten. Die daraufhin organisierten „Älplerfeste“ stellen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wichtige Meilensteine für die Belebung des Jodelns – und des Alphorns – in der Schweiz dar. Das erste Älplerfest in „neuerer Zeit“ fand am 17. Oktober 1853 in Schwyz statt: „Es gilt für diesmal den ersten Versuch, Eigentümlichkeiten unsers Volkslebens, die je länger je mehr der Vergessenheit zuzusteuern schienen, wieder an das belebende Licht zu bringen, vor das sie gehörten“ (Intelligenzblatt für die Stadt Bern vom 16.10.1853: 2232). Weitere solche Älplerfeste wurden in unregelmäßigen Abständen organisiert, so etwa 1869 in Siebnen, 1876 im Wägital, 1880/81 in Muotathal, 1882/83 in Weisstannen, 1889/94 in Zürich, 1898 in Basel ebenso wie in Schwyz (o. J.) und auf dem Stoos (o. J.) (Heim 1881: 107; Szadowsky 1869: 635; Stuker 1960: 143; Bachmann-Geiser 1999: 73). Speziell das Fest in Siebnen im Jahr 1869 zeigt sich als sehr aufschlussreich in Bezug zur Fragestellung der vorliegenden Studie, denn Heinrich Szadowsky äußerte sich in einem Artikel in der schweizerischen Wochenschrift *Sonntagspost* über die dabei stattgefundenen musikalischen Wettbewerbe. Er zeigt sich bestürzt über die Qualität der Alphörner, die Wahl der vorgetragenen Alphornmelodien sowie über den Fremdeinfluss auf das Jodeln, speziell über jenen aus Tirol, der die „ursprünglich schweizerisch-nationale Gestaltung des Jodels mit Stumpf und Stiel zu vernichten droht“ (Szadowsky 1869: 635). Mit Ausnahme des Vortrags der Appenzellerinnen hätten alle anderen „Jodlerweisen mehr oder minder, einige bis zur vollkommensten Nachahmung, die Faktur des Tyroler Jodels“ getragen (Szadowsky 1869: 635). Szadowsky geht in diesem Artikel detailliert auf die Eigentümlichkeiten und Unterschiede zwischen dem Tiroler Jodler und dem Schweizer Jodel ein, wobei er diese aber nicht musikalisch erklärt, sondern auf die unterschiedlichen „Volkscharaktere“ zurückführt. Er vertritt die Meinung, dass Schweizer und Schweizerinnen nur

die Jodellieder ihrer Heimat wirklich zutreffend interpretieren können. Das „Weiche und Gemüthliche des Vortrages“ der Tirolerlieder könne jedoch dem „Anspruch auf Urwüchsigkeit“ (Szadowsky 1869: 635) des Schweizer Jodelliedes nicht gerecht werden. Er bedauert, dies nicht anhand von Notenbeispielen aufzeigen zu können, weil dafür die *Sonntagspost*, in der er diesen Artikel publizierte, „nicht geeignet“ sei (Szadowsky 1869: 635). Zudem liegen die Unterschiede zwischen dem Jodeln in der Schweiz und in Tirol möglicherweise im Tempo, in der Art des Kehlkopfschlags, in der Dynamik und in unterschiedlichen Interpretationsmöglichkeiten, die vom jeweiligen Empfinden der Vortragenden abhängig sind und sich in einer Notation überdies schlecht aufzeigen lassen. Den wesentlichen Unterschied bringt Szadowsky auf voreingenommene Weise wie folgt auf den Punkt:

Sie [die Schweizer] besitzen einen, wenn auch etwas herber in der ganzen Gestaltung, so doch frischer, kecker und origineller auftretenden Jodel, der als Stück an sich viel mehr Interesse hat als der schönste und künstlich zugestusste Tyroler Jodel [...]. [Szadowsky 1869: 636]

Durch eine Vermischung der beiden Stile geht gemäß Szadowsky die Originalität bei beiden Jodelarten verloren:

Wie in Siebnen beobachtet werden konnte, zwängen sich in die Jodel einige Takte einer Tyroler Ländlermelodie hinein, an die sich theils Tyroler Jodelfiguren, theils Bruchstücke der schweizerischen Jodelmanier anreihen. Also eine Vermischung, eine seltsame Komposition dreier verschiedener Formen, die theils gar nicht zu einander gehören, theils nicht zusammen passen. Der Schweizer Jodel kennt keine Liedform, am allerwenigsten die eines langsamen Ländlers. Dieser ist durchaus tyrolisch-national. Nun wird diese Ländlerfigur in den Schweizer Jodel importirt, aber im schnellen, bewegten Tempo gesungen. [Szadowsky 1869: 635]

Szadowsky befürchtet außerdem, dass sich durch die Übernahme von Tiroler Jodelliedern auch das ästhetische Empfinden an diese fremden Gesänge anpassen würde. Dies hätte zur Folge, dass „fremde“ musikalische Figuren in den Schweizer Jodel eindringen würden.

Zum Zeitpunkt des Fests in Siebnen gastierten Tiroler und andere Nationalsänger häufig in den Schweizer Städten. Die Inspirationsquelle für die Übernahme von Tirolerliedern mit Jodelteil oder musikalischen Elementen davon befand sich in den Wirtshäusern und Biergärten der Städte, weshalb hauptsächlich die städtischen Gesangsvereine und Jodlerklubs diesen Einfluss erlebten. Doch wie Szadowsky mitteilt, dehnte sich dieser Tiroler Einfluss damals auch auf die ländlichen Gesangsvereine und Jodlerklubs aus. Trotz allem blieb der im Alltag von Hirten oder Äplern vor der Alphütte interpretierte Naturjodel dadurch unberührt.

Doch nicht der Unterschied im „Volkscharakter“ führte zu einer differenzierten Jodelinterpretation, sondern die Hörerfahrung und die persönliche Interpretationsvorliebe des Jodlers oder der Jodlerin. Auch wenn sich Szadowsky in seinen Erklärungen sachlich gibt, bleiben seine Ansichten idealistisch geprägt. Szadowsky will sein Bild des einfachen und rechtschaffenen „Volkes“, wie es schon 50 Jahre früher für die Organisatoren der Unspunnenfeste bestanden hat, aufrechterhalten. Diese Denkweise der Lenkung des „Volkes“ zieht sich wie ein roter Faden seit den ersten Schweizer Liedern Lavaters bis ins 20. Jahrhundert durch. Mussten im 19. Jahrhundert Jodellieder

entsprechend den Vorstellungen der Herausgeber von Volksliedern „veredelt“ werden, so wurde zu Beginn des 20. Jahrhunderts von Musikgelehrten der Volksgesang noch immer auf der Basis ihrer ästhetischen Ansichten bewertet. Diese Bevormundung durch Jodelexperten ging Ende des 19. Jahrhunderts und Anfang des 20. Jahrhunderts sogar so weit, dass den Jodler(inne)n erklärt wurde, was echt und ursprünglich sei und was unecht sei und besser nicht gesungen werden sollte.

15. Jodel- und Jodlerexperten um die Wende zum 20. Jahrhundert

Im Jahr 1890 gründete der Wiener Gymnasiallehrer Josef Pommer (1845–1918) den *Deutschen Volksgesang-Verein in Wien* (Mochar-Kircher 2004: 291), im Jahr 1899 die Zeitschrift *Das deutsche Volkslied*, deren Herausgeber er bis zu seinem Tod blieb. Pommer war außerdem ein wichtiger Mitarbeiter des 1904 begonnenen Sammelunternehmens *Das Volkslied in Österreich*, aus dem später das heutige *Österreichische Volksliedwerk* hervorging (Mochar-Kircher 2004: 13). Pommers Bedeutung für die vorliegende Studie gründet in seiner jahrelangen Sammlungstätigkeit, die in seinen Jodler- und Juchezersammlungen gipfelte, sowie auf seiner ideologischen Ausrichtung, in deren Sinne er den Jodler instrumentalisierte.

Schon im Jahr 1889 war Pommers erste Jodler- und Juchezersammlung mit 68 Jodlern und zwölf Juchezern erschienen, 1893 folgte die auf 252 Nummern erweiterte *Ausgabe 252 Jodler und Juchezers* (Pommer 1893) und 1902 die letzte und umfangreichste Ausgabe *444 Jodler und Juchezers* (Pommer 1906). Zwar brachte ihm diese Sammlungstätigkeit, die hauptsächlich auf den steirischen Jodler und Juchezers ausgerichtet war, den Ruf des „unumstrittenen Jodler- und Juchezerspezialisten“ ein (Mochar-Kircher 2004: 318), doch Pommer sammelte ebenso Volkslieder und wollte „nach Kräften darauf hinarbeiten, daß, was noch vorhanden ist im Volke an echter wirklicher Volkspoesie, gerettet werde vor dem Untergange, daß es festgehalten, gesammelt, gesichtet, dem Drucke übergeben werde“ (Pommer 1899: 1). Seine Motivation für die Pflege des dezidiert „deutschen“ alpenländischen Volksliedes begründete er einerseits durch seine Befürchtung eines baldigen Aussterbens dieses Liedgutes und andererseits durch seine Absicht, die deutsche Kultur im habsburgischen Länderkonglomerat zu festigen. Pommer verband seine extrem deutschnationale Einstellung mit seiner Liebe für den Jodler und folgte, dass der Jodler der „Inbegriff und ursprünglichste Ausdruck der Alpen und des deutschen Volkes“ sei (Mochar-Kircher 2004: 313). Seine politische Gesinnung war jedoch nicht nur deutschnationalistisch, sondern in seinem späteren Lebensabschnitt auch antisemitisch geprägt. Pommers Rassismusaussprägung muss als eine übersteigerte nationalistische Gesinnung verstanden werden, wie sie damals bei vielen Lehrkräften an Schulen und Universitäten verbreitet war. Das verdeutlicht ein Bericht in den *Mittheilungen des Deutschen und Österreichischen Alpenvereins* des Professors für Landwirtschaft, Emil Pott. Dieser schreibt bezugnehmend auf die ausschließlich „Polenta essen- den Italiener“:

Es fehlt den Menschen zufolge der kohlehydratreichen Ernährung nicht an Ausdauern, wohl aber an Energie und Leistungsintensität. Die berühmte „Schneid“ der Nordtiroler und oberbayrischen Alpenbewohner sucht man bei diesen italienischen Gebirglern vergebens. Sie juchzen auch nicht, können nicht jodeln, und sogar die Gesangsfreudigkeit ist ihnen abhanden gekommen. [Pott 1897: 229]

Vor dem Hintergrund solcher Denkweisen in Pommers Gesellschaftsschicht scheint es nicht verwunderlich, dass er bestrebt war, das Jodeln als „urgermanischen Vokalausdruck“ zu stilisieren und vor „fremden Einflüssen“ zu schützen. Er polemisierte sowohl gegen die Nationalsängergruppen, welche den Jodler für kommerzielle Zwecke umge-

stalteten, als auch gegen die Gesangsvereine, die ihn vierstimmig vortrugen. Gerade im Umgang mit der Vierstimmigkeit des Jodelliedes aber lassen sich auch bei Pommer Widersprüche erkennen: Obwohl er vehement dafür eintrat, dass nur ein- oder zweistimmig (selten dreistimmig) gesungen und gejodelt werden sollte, publizierte er selbst Lieder mit vierstimmigem Jodelteil für Männerchor. Pommer gestand, dass es sich um ein „Wagnis“ handle, „Jodler im Chore singen zu lassen“, doch er wollte „diese eigenartigen frischen Naturlaute“ den „Stadtmenschen“ nicht vorenthalten (Mochar-Kircher 2004: 318).

Auch wenn Jodler und Juchezer im Feld nicht in vierstimmigen Versionen vorkamen, bildeten die aus Feldforschungen resultierenden Sammlungen schon seit Beginn des 19. Jahrhunderts eine Inspirationsquelle für Komponisten von vierstimmigen Jodelliedern. Dass dabei ursprüngliche regionale Zugehörigkeiten beachtet wurden, kann nicht garantiert werden, zumal sich schon in Bezug auf das 19. Jahrhundert keine eindeutigen Herkunftsangaben zu den Jodlern und Liedern mit Jodelteil machen lassen. Einerseits besteht die Möglichkeit, dass dieselben musikalischen Elemente in Jodlern aus unterschiedlichen Gegenden aufscheinen, doch andererseits stellt das musikalische Verknüpfen solcher Jodler mit einem Volkslied grundsätzlich eine Herausforderung dar.

*** Der „Hätt’ i di, hääb i di“.**

Schnell. In Eisenerz, Landl und im Ennsthale üblich.

* Hätt’ i di, hätt’ i di, hätt’ i di = e du=li

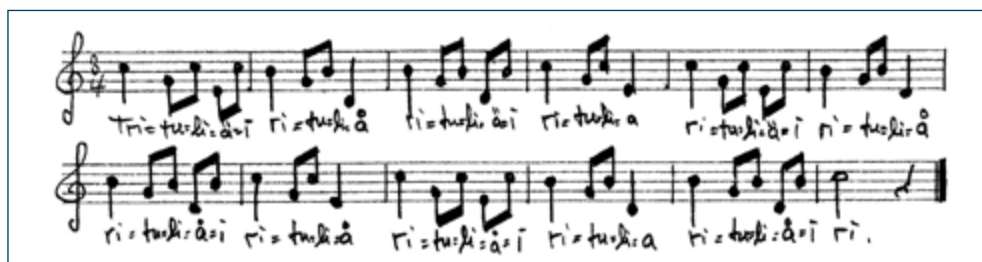
hääb i di, hääb i di, hääb i di=e

ri = e, hääb i di, hääb i di, hääb i

du = li ri = e hätt’ i di, hätt’ i di,

Abb. 25: Der Echojodler *Hätt i di, hääb i di*, auch verzeichnet unter dem Titel *Hälterbua Jodler* (Pommer 1893: 43).

In Pommers Publikation von 1893 weisen einige Nummern aus unterschiedlichen Gegenden sehr starke Ähnlichkeiten im Aufbau und in der Form der Melodielinie auf. Der *Mondseer Dreier* (Pommer 1893: 147) baut sowohl in einer Version aus Salzburg (Abb. 26) als auch in einer aus Bayern (Abb. 27) auf quasi derselben Melodie auf – ebenso wie auch der Jodler aus Grundlsee (Steiermark) (Abb. 28). Dieser besitzt wiederum sehr große Ähnlichkeiten mit dem *Hãe-hei-hãi*-Jodler (Abb. 29) aus der Obersteiermark. Die folgenden Notationen sind zum besseren Vergleich in C-Dur angegeben.



hāda-rā-i = ā-i hāda-rā-i ā, hāda-rā-i ā-i hāda-rā-i ā hāda-rā-i ā-i hāda-rā-i ā

hāda-rā-i ā-i hāda-rā-i ā hāda-rā-i ā-i hāda-rā-i ā hāda-rā-i ā-i hāda-rā-i ā

Abb. 28: Jodler aus Grundlsee (Steiermark) (Pommer 1893: 171).



Abb. 32: Ein Jodler ohne Titel aus Schladming in der Steiermark (Pommer 1893: 172f.).

Da den Jodlermelodien aus dem 19. Jahrhundert weder eine eindeutige Herkunft zugewiesen noch ihre Verbreitungswege nachgezeichnet werden können, erübrigt sich eine darauf aufbauende Argumentation für die Festlegung von Jodelgrenzen. Auf die schwierige Aufgabe der Herkunftsbestimmung von gesammelten Jodlern verweist Rudolf Pietsch in Bezug auf einen einzigen Jodler im Schneeberggebiet, den *Apfelbauernjodler*, der in vielen unterschiedlichen Versionen bekannt ist: „[...] wie groß die Freiheit und wie vielfältig die Möglichkeiten zur Interpretation eines einzigen nicht viel mehr als zwei Minuten dauernden Jodlers sind“ (Pietsch 1989: 83).

Die Verortung oder Ursprungsfindung von Jodelmelodien kann ebenso wenig an einem im Titel genannten Ortsnamen festgemacht werden. Auch wenn sich im Titel des *Zellberger Jodlers* aus Rattenberg am Inn von 1935 (Kotek 1935)⁸⁰ (Abb. 33), der original in A-Dur aufgezeichnet wurde und sich aus drei Teilen (A, B, C) zusammensetzt, ein Ortsbezug ausmachen lässt, zeigt sein Anfang starke Ähnlichkeiten zu anderen Jodlern aus unterschiedlichen Gegenden. Der erste Teil baut harmonisch auf Tonika (Stufe I) und Dominante (Stufe V⁷) auf. Alle Tonstufen entsprechen dabei den Akkordtönen und es kommen weder Vorhalts-, Wechsel- noch Durchgangsnoten vor.

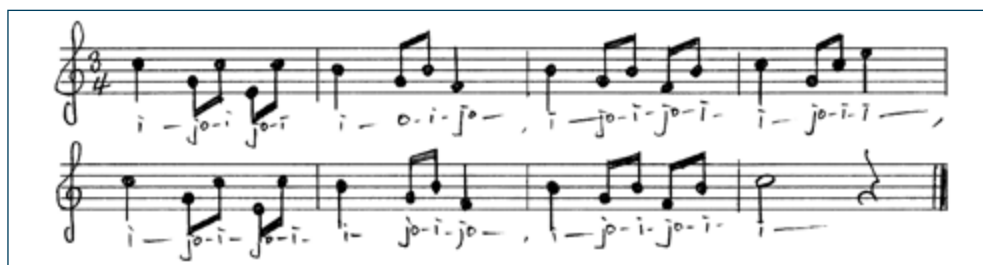


Abb. 33: Anfang des *Zellberger Jodlers* aus Rattenberg am Inn aus dem Jahr 1935 (Kotek 1935).

⁸⁰ Aufnahme aus der Reihe *Ravag Volksliedersingen*, Sammlung Kotek 32 (Österreichisches Volksliedarchiv, Wien). Die Aufnahme dieser Version des *Zellberger Jodlers* befindet sich im *Wiener Phonogrammarchiv* (Platte 18, Matriz 12/13, Handschrift 660). Siehe dazu Meixner 2012.

Teil A des Zellberger Jodlers zeigt so starke Ähnlichkeiten mit dem Jodelteil des bekannten Volksliedes *Auf tirolerischen Älmen* (Kohl 1899a: 101; Deutsch 1979: 82) (Abb. 34), dass eine Übernahme anzunehmen ist, obwohl sich die Vokalisation gänzlich unterscheidet. Die Melodie findet sich im dreistimmigen Jodlerteil als zweite Stimme und bleibt bis auf eine kleine Abweichung im vierten Takt identisch.

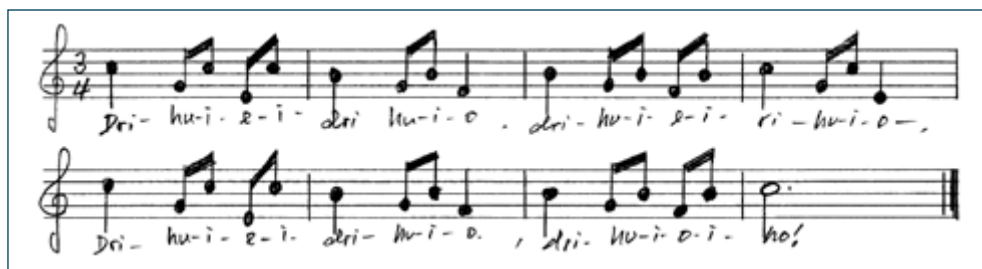


Abb. 34: Das Lied Nr. 59 *Auf tirolerischen Älmen* (Deutsch 1979: 82).

Das Lied Nr. 9, *Das Lassinger Tischgebet* in Max Haagers *Jodlerbuch* aus dem Jahr 1898 (Abb. 35), weist zwar in jedem zweiten Takt auf der letzten Viertelnote in der Melodie eine Abweichung (*d'* anstatt *f'*) auf, doch der Rest bleibt deckungsgleich mit dem oberen Beispiel (Deutsch 1979: 82) (Abb. 34). In der folgenden Notation werden wiederum andere Jodelsilben verwendet, die ausschließlich aus *i*, *a* und *ri* bestehen.

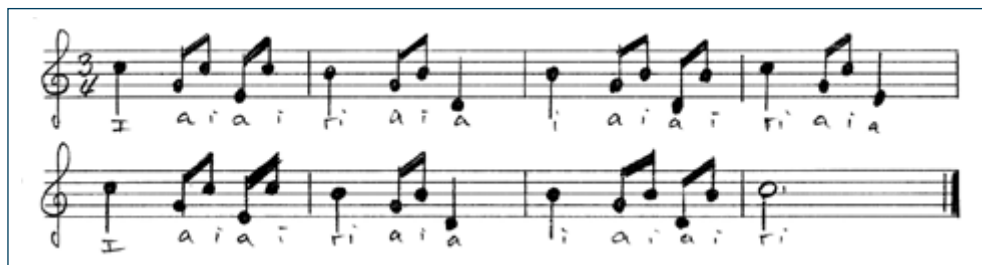


Abb. 35: Das Jodellied Nr. 9 *Das Lassinger Tischgebet* (Haager 1936: 28).

Eine starke Ähnlichkeit zu den hier angeführten Beispielen zeigt *Der Vexierjodler* aus *Volkslieder und Jodler aus dem obersteirischen Murgebiet* von Viktor Zack (1927: 77) aus dem Jahr 1875 (Abb. 36). Dabei handelt es sich, wie beim Echojodler (Abb. 25), um einen formdefinierten Jodler, dessen akustischer Effekt schon Viktor Zack auffiel:

Ich hörte diesen Jodler (er ist in wirklicher Tonhöhe niedergeschrieben) zum erstenmal in der Klamm bei Tragöß: eine Männerstimme (durchaus mit Kopfstimme gesungen!) sang an, eine Frauen Stimme sang hinzu. Ein andersmal hörte ich ihn, als ich in die Pfarreralm ob Tragöß hinaufstieg. Ich glaubte fest, es sei ein Dreistimmiger; als ich aber zur Almhütte kam, sah ich nur zwei Schweizerinnen, eben zu einem anderen Jodler ansetzend. Ich fragte überrascht, wo denn die dritte hingekommen sei. Lachend klärten sie mich auf und sangen mir den Jodler nochmals vor, um mich ganz zu überzeugen. Sein Name „Vexierjodler“ stammt denn auch daher, daß er wegen der eigentümlichen Stimmkreuzung aus der Entfernung so klingt, als sängen dreie. [Zack 1927: 77]

Bei diesem zweistimmigen Jodler (Abb. 36) entspricht die Melodie bis auf die Jodelsilben vollständig dem oben angegebenen Beispiel *Das Lassinger Tischgebet* (Abb. 35).

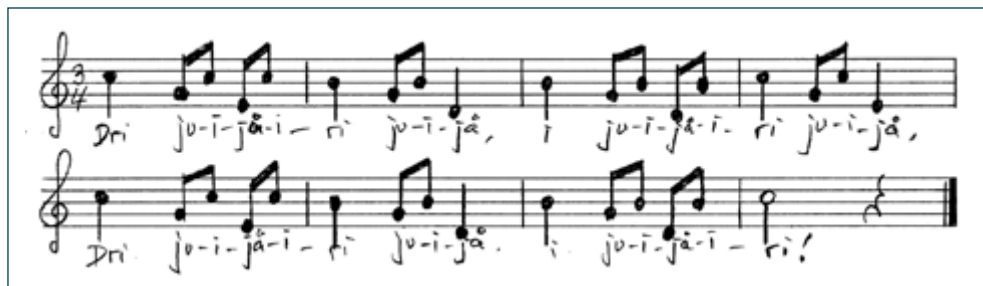


Abb. 36: Der Vexierjodler aus *Volkslieder und Jodler aus dem obersteirischen Murgebiet* (Nr. 34) von Viktor Zack (1927: 77).

Dass ein Verweis auf originale Herkunftsorte von Jodlern in den allermeisten Fällen mehrdeutig ist, wurde bereits diskutiert. Der Vergleich der hier genannten Jodelmelodien, die teilweise formdefiniert sind und andererseits einen Herkunftshinweis im Titel tragen, zeigt, dass auch bei Jodlern mit nur regionaler Bekanntheit Anlehnungen und Übernahmen vorkommen. Letztere haben sich hauptsächlich innerhalb Österreichs abgespielt, da Schweizer Jodler(innen) regional verbreitete Jodler aus Tirol wohl nicht gekannt haben, was einmal mehr zeigt, dass sich die Übernahmen auf „bekannte“ Lieder mit Jodelteilen beschränkten. Die einfache Melodieführung, wie sie in all diesen Beispielen vorkommt, kann hingegen auch in ähnlicher Form bei Schweizer Jodeln angetroffen werden. Melodien, die hauptsächlich auf den Dreiklangstönen sowie auf den Stufen I und V aufbauen, wie es bei Jodlern aus Österreich und der Schweiz der Fall ist, zeigen zwangsläufig Parallelen im melodischen und harmonischen Aufbau.

15.1 Josef Pommer und der Berufsjodler Josef Felder

Für Pommer war die Sprache der Lieder das ausschlaggebende Kriterium für ihre Zugehörigkeit zur deutschen Kultur und dementsprechend bezog er alle deutschsprachigen Alpenregionen in seine Jodeluntersuchungen mit ein – auch den deutschsprachigen Teil der Schweiz. In seiner Zeitschrift *Das deutsche Volkslied* behandelte er auch Schweizer Lieder und Jodel (Pommer 1899). Als der Schweizer Jodler Josef Felder (1835–1914) in Wien weilte, ließ ihn Pommer vorsingen und pries seine Gesangkunst in mehreren Nummern seiner Zeitschrift:

Felder hat uns wiederholt vorgesungen und vorgejodelt, und wir haben eine größere Anzahl seiner eigenartigen Jodler und Gesänge niedergeschrieben, seine schlichte und doch künstlerische charakteristische Vortragsweise lässt sich allerdings durch die Schrift nicht wiedergeben. Man muss den Mann eben selber hören. Außergewöhnlich wohlklingend und umfangreich ist seine Stimme, wir hörten von ihm wiederholt das Sopran fis im piano und forte, auch im staccato rein und volltönend bringen. Sein appoggio ist bewundernswert, der Atem lang, der Ton trägt vortrefflich. Wer jodeln lernen will, wende sich an ihn. [Pommer 1904: 49]

Durch die bis an dieser Stelle gezeigten Resultate der vorliegenden Studie steht fest, dass in jenen Jahren, als Felder als Berufsjodler unterwegs war, formale Unterschiede zwischen einem regional ausgeprägten Jodel aus der Schweiz und einem lokal ausgeprägten österreichischen Jodler bestanden. Anhand von Felders Jodelkünsten, die von Pommer und Gassmann geschätzt, aufgezeichnet und beschrieben wurden, können musikalische Ähnlichkeiten in der Interpretation von Jodelteilen aus Liedern abgelesen werden.

Am Beispiel der von Felder vorgetragenen und von Pommer einstimmig notierten Melodie des *Wadringer-Jodlers* aus Tirol (Abb. 37) kann keine typisch tirolerische oder schweizerische Formgebung aufgezeigt werden. Vielmehr erinnern die Melodielinie und der harmonische Aufbau an den oben zitierten *Mondseer Jodler*, der nicht zu den Salonjodlern zählte und den Pommer in seiner *252-Jodler-Sammlung* als „echt“ bezeichnet.

Eine weitere, nur ein Jahr später erschienene Notation eines von Felder gesungenen einstimmigen Jodels aus Unterwalden (Zentralschweiz) (Abb. 38) kann in seiner Interpretation ebenfalls schwerlich einem lokaltypischen Stil zugeordnet werden. Obwohl Pommer ausdrücklich anmerkt, dass der Jodeltext überliefert sei, kann hinsichtlich der Verwendung der Jodelsilben zwischen dem *Wadringer* aus Tirol und dem Unterwaldner Jodel nicht unterschieden werden. Auch in diesem Jodel verwendet Felder die für Tirol und das restliche Österreich typischen Jodelsilben *tri* und *diä*. Felders Jodelstil basiert auf einer Vermischung von unterschiedlichen Techniken und Ausprägungen.

Ein Schweizer Jodler. Unterwalden.

* Lu = djä hä-di äi i djä u i ä hä-di äi i djä u lu = djä hä-di

1 mo. 2 do.

äi i djä u i ä hu lu lu n lu u u di ä u u u di ä

tri diä i u ju tri diä u hu u u di ä u u u di ä tri diä i u ju hu.

* Überlieferter Jodeltext. — Aus dem Anfange der 50er Jahre des vorigen Jahrhunderts. Vorgesungen von dem Schweizer-Jodler Josef Felder aus Flüeli im Kanton Luzern.

Abb. 38: *Ein Schweizer Jodler*, interpretiert von Josef Felder, aufgezeichnet von Pommer im Jahr 1902 (Pommer 1902: 75).

In seinem 1908 herausgegebenen Büchlein *Natur-Jodel des Josef Felder aus Entlebuch* bezeichnet Alfred Leonz Gassmann Felders Jodel in Abgrenzung zu den Salonjodlern als „Naturjodel“ (Gassmann 1908: o. S.). Da Felder jedoch auf der Bühne der Salonjodler ebenso zuhause war, greift der Begriff „Naturjodler“ in seiner heutigen Bedeutung zu kurz.

Gassmanns Büchlein enthält neben einem Juchzer 23 Naturjodel und Jodellieder, darunter das weit verbreitete Lied *Mi Vater isch 'nen Appezäller* und einen Schmähjodel über Napoleon, der den Titel *Bonepartel* trägt. Das *Alpelied* mit dem Incipit „Auf

d'Alme gömmer uufe“ (Gassmann 1908: 42) entspricht einer Variante des schon 1808 in Leo von Seckendorfs *Musenalmanach* gedruckten *Tiroler Sennenlieds* (Haid/Hochradner 2000: 323).⁸¹ Während der Name „Alm“ in Tirol verwendet wird, kennt man in der Schweiz ausschließlich den Begriff „Alp“. Hingegen muss das Verb „gömmen“ einem Schweizer Dialekt – oder eventuell Vorarlberger Dialekt – entnommen worden sein: „Uf d'Alme gömmer uufe, / es brummen schon die Küe, / die-u di die-u di die-u di die-u di-o hü. / De Früelig ist gekomme, / drum ist es nümme z'früe“.

Ebenso enthält das Lied *Der alte Unterwaldner* (Abb. 39) mit dem Incipit „So gömmers auf die Alpe“ (Gassmann 1908: 13) sowohl Schweizer als auch Tiroler Dialektwendungen, obwohl es sich dabei um ein weit verbreitetes Lied handelt, von dem Konrad Mautner schreibt, er hätte es 1894 in Gößl (Gemeinde Grundlsee) gehört (Mautner 1919: 155). Die Vokalisation in den Jodelteilen (Einführungsjodel, Gegenjodel und Nachjodel) enthält einerseits die für jene Jahre in Tirol bekannte Silbe *dri* sowie andererseits das heute eher in der Zentralschweiz vorkommende *jo-lo*. Häufig kommt das *d* oder *t* gefolgt von einem *r* vor (*diri-e*, *tiri*, *drio-u*), was – wie schon erwähnt – heute in der Schweiz unüblich ist. Für die höchsten Töne verwendet Felder hauptsächlich den Vokal *u* (Gassmann 1908: 26).

2. Der alte Unterwaldner.
Einführungsjodel.

Getragen. M. M. ♩ = 60.

The musical score consists of four staves of music in 3/4 time, marked 'M. M. ♩ = 60'. The first three staves are in G major (one sharp) and the fourth is in C major (no sharps or flats). The lyrics are written below the notes, with some words in German and others in Swiss German. The first staff has lyrics 'Dio - di - ri - je jo - lo - lo - u jo'. The second staff has 'dio - di - ri - je jo - lo - lo - u jo,'. The third staff has 'dio - di - ri - je jo lo - lo - u jo'. The fourth staff has 'jo - i di jo hu - u - ri.' and ends with a double bar line.

Abb. 39: Einführungsjodel des Liedes *Der alte Unterwaldner* (Gassmann 1908: 11).

⁸¹ Siehe dazu auch Hupfaut 2016a: 29–31.

Ein weiterer Hinweis auf die Vermischung von Schweizer und Tiroler Jodelementen sowie auf die Übernahme von Salonjodlern zeigt sich im Lied *'s uuserwählt' Schätzeli* (Abb. 40a–b) (Gassmann 1908: 37). Dabei handelt es sich um eines der wenigen zweistimmigen Jodellieder mit den für Tirol geläufigen Terzparallelen, das jedoch in einem Schweizer Dialekt verfasst ist und eine eher für Tirol typische Vokalisation vorsieht: „Und du uuserwählts Schätzeli / und du uuserwählts Chind, / und wi hast du zwei Wängali / wi Buttere so lind“. Pommer publiziert eine Fassung mit hochdeutschem Text in seinem Artikel „Was ist das Volkslied?“ (Pommer 1901: 84).

7. 's uuserwählt' Schätzeli.
Vorjodel.

Langsam. M. M. ♩ = 76.

Dria · u i · u o · e du ri · o u · ri jo
 hu dria · u i · u o · e dü ri · o u · ri jo
 hu, dria · u i · u o · e dü ri · o u · ri jo
 hu dria · u i · u o · e dü hu · i.
 Tro · u i hu · i tro · u i hu · i dria · u i · u

Lied.

Leicht. M. M. ♩ = 160.

1. Und du uus · ere · wählts Schat · ze · li
 und du uus · ere · wählts Chind, und wi

Abb. 40a–b: Der Vorjodel und der Anfang des Liedes *'s uuserwählt' Schätzeli* (Gassmann 1908: 37–41).

Gassmanns Büchlein über Felder erschien 1908, kurz vor der Gründung der Schweizerischen Jodlervereinigung (siehe Seite 141) und zu jener Zeit, als Schweizer Jodelexperten wie Oskar Friedrich Schmalz, Johann Rudolf Krenger (siehe Seite 139) und Alfred Tobler die Übernahme musikalischer Elemente aus dem Bühnenjodeln, das in ihren Augen typisch für Tiroler und Steirer Sängergruppen war, unterbinden wollten. Gassmanns Büchlein ist dennoch als eine Ehrerweisung an den damals ergrauten Schweizer Bühnenjodler zu verstehen. Felders Repertoire beinhaltete aber sowohl Jodler aus Tirol als auch Jodel aus der Schweiz und Gassmann erkannte darin eher eine Art Bereicherung:

Der Aufenthalt in fremden Landen beeinträchtigte die spezifisch schweizerische Eigenart seiner Jodler nur in geringem Maße; vielmehr wurde durch das Singenhören von Tiroler-, Steirer-, und Kärntner-Melodien sein Vortragsgeschmack erheblich geläutert, so daß heute Felders Jodel-Darbietungen auf Künstlerschaft vollen Anspruch machen können, wie dies auch von verschiedenen Autoritäten, des In- und Auslandes bereits anerkannt worden ist. [Gassmann 1908: 1]

Gassmann umgeht den Widerspruch, indem er Felders Jodeln als Kunst und nicht als Unterhaltung bezeichnet. In Anbetracht seiner Lebensumstände war für Felder eine wie auch immer geartete nationale Gesinnung wohl nur zweitrangig, vielmehr war ihm daran gelegen, im dritten Lebensabschnitt eine Erwerbsmöglichkeit zu finden. Ob er sich dabei mit der Frage der Authentizität seiner Jodelart und seiner Auftritte auseinandersetzte, bleibt unbeantwortet. Im sechsten Jahrgang der Zeitschrift *Das deutsche Volkslied* erscheint ein Artikel mit dem Titel „Über Josef Felder“, in dem Pommer Felder als Jodellehrer empfiehlt und auf seine schwierige finanzielle Situation hinweist: „Aus Not jodelte er in Gastwirtschaften, weit lieber wäre es ihm, dass einige junge Herren und Damen sich von ihm im Jodeln unterrichten ließen“ (Pommer 1904: 49). Pommer empfiehlt Felder als Jodellehrer ohne regionale Einschränkungen. Dies war durchaus möglich, da Felder sowohl mit den Jodlern und den Dialekten aus Österreich als auch mit jenen aus der Schweiz vertraut war. Dadurch konnte er in verschiedenen österreichischen Sängergruppen mitwirken.

Um die Jahrhundertwende stellten *Die Obersteirer* eine der erfolgreichsten National-sängergruppen dar, die gemäß einem Rezensenten der Marburger Zeitung

keineswegs mit den gewöhnlichen Brettelsängern in einen Topf geworfen werden [dürfen], ihr aus 4 Herren und 5 Damen bestehendes Ensemble besteht infolge ihrer künstlerischen Ausbildung, schlichten, natürlichen Vortragsweise und des besonderen Wohlklanges der Stimmen jede, auch die strengste Kritik. [Marburger Zeitung vom 27.12.1900: 4]

Felder war um das Jahr 1901 Teil dieser Gruppe, die sich um die Pflege des steirischen Volksliedes bemühte (Intelligenzblatt für die Stadt Bern vom 16.07.1901: 3). 1904 wagte die Gruppe eine Tournee nach Übersee, um sich dort unter anderem bei der Weltausstellung in St. Louis als „Tiroler“ auszugeben:

Looking for the newest and best in vaudeville, Manager Shea secured as his headliner for this week the Die Obersteirer Troupe of Tyroleans. [...] The services of twelve people, six women and the same number of men, are utilized, all wearing their native costumes, which are said to be of remarkable beauty. An Alpine scene specially painted for their American engagement, aids in making the whole effect a wonderful scene of color and magnificence. [...]. [The Buffalo Courier vom 11.12.1904: 50]

Ob Felder bei dieser Amerika-Tournee dabei war, konnte nicht in Erfahrung gebracht werden. In der von Gassmann verfassten Biographie (Gassmann 1908) wird jedenfalls keine Amerikareise erwähnt. Es scheint aber durchaus möglich, dass Felder ab Sommer 1907, als die Gruppe im Restaurant Löwengarten bei Traugott Spiess in Luzern gastierte, dabei war. Über Spiess berichtet Andreas Bürgi:

Seine definitive Nische fand Spiess nach 1900, als er damit begann, österreichische und bayrische Volksmusikgruppen zu engagieren. Mit ihren Schuhplattlerdarbietungen besonders erfolgreich waren die Familie Egger-Rieser aus Tirol und die Obersteirer unter Josef Pircher, die ab 1907 jeden Sommer nach Luzern in den Löwengarten kamen. [Bürgi 2013: 41]

Im Jahr 1909 ergab sich für Felder in Berlin die Gelegenheit, einige seiner Jodel vom Kurator des Berliner Phonogrammarchivs, Erich von Hornbostel, auf Wachswalzen aufnehmen zu lassen.⁸² Die Qualität dieser sehr frühen Musikaufnahme eines Schweizer Jodlers lässt für heutige Verhältnisse stark zu wünschen übrig und dementsprechend können nur bedingt Aussagen in Bezug auf Felders Jodeltechnik gemacht werden. Da für die hier analysierte Aufnahme kein Titel angegeben wird,⁸³ kann angenommen werden, dass Felder lediglich eine Kostprobe seines Könnens geben wollte.⁸⁴

Obwohl Felder bei dieser Melodie die Regelmäßigkeit der Akzentuierung relativ frei gestaltete, kann das Stück in einem 3/4-Takt mit langanhaltenden Noten geschrieben werden. Kurze Passagen mit Zungenschlag fehlen ebenso wie rasche Registerwechsel. Durch das eher langsame Tempo von 84 Schlägen pro Minute und die großen Notenwerte kann Felder seine stimmlichen Fähigkeiten gut entfalten. Die untenstehende Notation (Abb. 41) wurde, um sie leichter lesbar zu machen, um einen Halbton nach oben transponiert, wobei die kleinen senkrechten Striche oberhalb des Notensystems auf Felders Phrasierung der Melodie hinweisen.

Harmonisch baut das Stück auf der Tonika (Stufe I) und Dominante (Stufe V⁷) auf und beginnt auf der Stufe V⁷, wobei Wechsel- und Durchgangsnoten die Melodie fließend gestalten. In der zweiten Phrase verbinden Wechsel- und Durchgangsnoten die Akkordtöne miteinander. Die dritte Phrase beginnt, ebenso wie das Stück selbst, mit einem Dominantseptakkord. Der Ton *b'* wird dieses Mal jedoch länger gehalten und führt zu einer Reihe von Durchgangsnoten. Der Beginn des Schlussteils bildet den Höhepunkt der Gesangkunst Felders. Er erreicht hier die höchste Note *e*² im Dominantseptakkord und führt den melodischen Verlauf hinunter zum Grundton.

Wie schon bemerkt, wollte Felder mit dieser Aufnahme wohl sein Können sowie seinen Tonumfang demonstrieren und behandelte darum sowohl das Metrum als auch die Tonhöhen relativ frei. Andererseits singt er mit einem starken Vibrato und, trotz des Weglassens von Kombinationen von Konsonanten, mit einem eher geführten Registerwechsel. Er singt breite Vokale, sowohl in den hohen als auch in den tiefen Lagen.

⁸² Ältere Jodelaufnahmen aus den USA gehen auf die 1890er Jahre zurück: In der Bibliothek der *University of California*, Santa Barbara werden Wachszylinder mit Aufnahmen des jodelnden Vaudeville-Sängers George Watson (1871–1926) aufbewahrt (UC Santa Barbara Library 2017). Die wohl früheste Aufnahme eines Schweizer Jodlers stammt von Arnold Inauen aus Appenzell um die Wende zum 20. Jahrhundert (Leary 2018: 4).

⁸³ Die Aufnahme wird nicht in Gassmanns Büchlein erwähnt, da sie ein Jahr nach der Herausgabe entstanden ist.

⁸⁴ In Berlin wurde auch das *Alte Rigi Jodellied* aufgenommen und 1963 auf einer LP mit anderen Aufnahmen von Erich von Hornbostel (Felder 1963) publiziert.

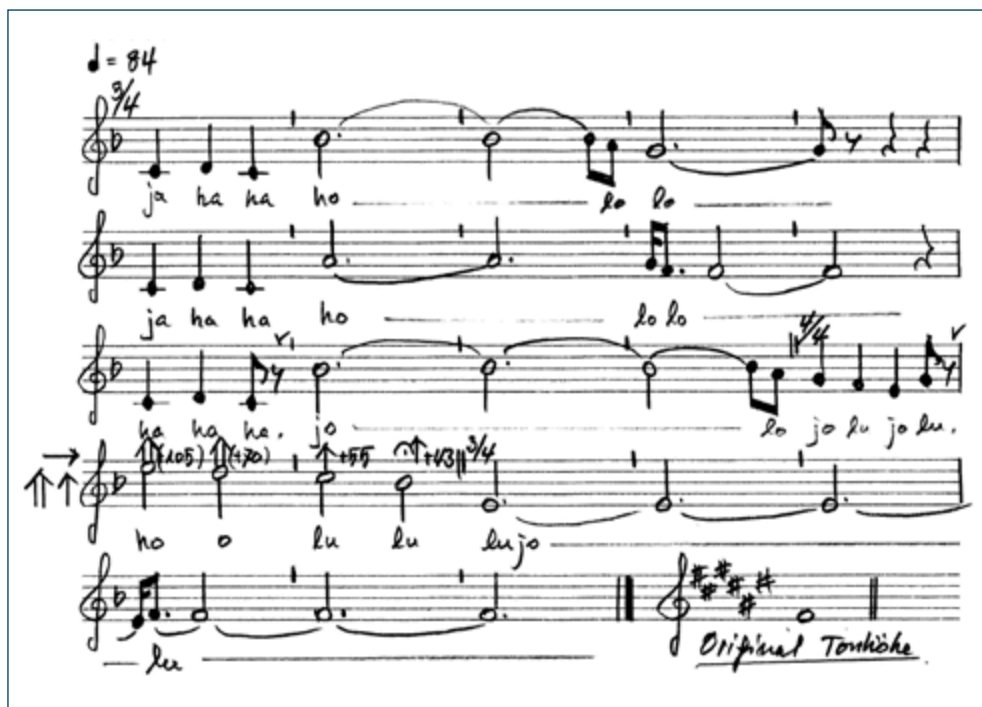


Abb. 41: Die Melodie eines Naturjodels, die Felder im Jahr 1909 Erich von Hornbostel zur Aufnahme auf eine Wachswalze vortrug (Reinhard/List 1963).

15.2 Die Lieder des Bauern Blattl

Während seiner Zeit in Tirol arbeitete Felder auf dem Bauernhof des regional bekannten „Volkslieddichters“ Christian Blattl (1805–1865) in St. Johann in Tirol und berichtete Pommer von dieser Bekanntschaft:

So erzählte mir der treffliche Jodelsänger Feldner [sic], der mit dem bekannten bäuerlichen Dichter Christian Blattl (siehe Kohls Tirolerlieder) am Pillersee bei St. Johann in Tirol lange Zeit als Schweizer d. h. Hirte, Senne, Käsemacher, gearbeitet hatte, daß Blattl, während er die Kühe molk, fortwährend Lieder ersonnen habe. [Pommer 1901: 130]

Pommer gab nach dem Tod von Blattl ein Büchlein mit dessen Liedern und Jodlern heraus (Pommer 1910). Blattls blinde Tochter Lisei kannte alle Lieder ihres Vaters und sang diese Pommer vor. Pommer betont gleichwohl in der Einleitung seiner Sammlung die bäuerliche Herkunft Blattls: „Christian Blattl, nach dem die Lieder dieses Buches ihren Namen führen, war ein einfacher Tiroler Bauer“ (Pommer 1910: III). Blattls Volkslieder entsprachen den Echtheits-Vorstellungen Pommers (Mochar-Kircher 2004: 320) und er bezeichnete ihn als „bäuerlichen Dichterkomponist[en]“ (Pommer 1910: III). Doch Blattl war keineswegs ein „einfacher Bauer“ und bildungsfremder Volksvertreter, sondern durchaus belesen und strebte zeitlebens nach Bildung (Mochar-Kircher 2004: 320; Pommer 1910: XI). Pommer selbst spricht sogar bei einigen von Blattls Liedern

von einer Nähe zum „kunstmäßigen Liede“ (Pommer 1910: X), muss aber gleichzeitig zugeben, dass nicht alle von ihm gesammelten Lieder von Blattl geschaffen wurden: Einige seien „in vor-blattlscher Zeit entstanden [...], wodurch natürlich die Beweiskraft der Behauptung von Blattls Autorenschaft auch für die anderen Lieder abgeschwächt wird“ (Pommer 1910: X). Die meisten Lieder wurden von Pommer vierstimmig notiert, wobei er diesen Widerspruch zu seiner sonstigen Ablehnung der Vierstimmigkeit bei Volksliedern folgendermaßen erklärt: „Da fast alle Lieder in der Familie Blattl ‚vierstimmig‘ gesungen wurden und werden, sind die meisten auch im Buche vierstimmig gesetzt“ (Pommer 1910: IX).

Unter den 73 Nummern finden sich einige „fremde“ Lieder, von denen mehrere einen Silbenteil, meist auf „Tralala“, beinhalten, der aufgrund der kleinen Intervalle aber nicht unbedingt registerwechselnd interpretiert werden muss,⁸⁵ während andere einen typischen Jodelteil aufweisen.⁸⁶ Da aber die meisten Lieder vierstimmig notiert sind, muss die Sopranistin nicht zwangsläufig das Register wechseln. Wenige Lieder sind zweistimmig, wobei die beiden Stimmen teilweise in einer Stimme zusammengeführt sind. Die Liedinhalte sprechen von populären Themen und enthalten teilweise nationalistische Aussagen.

Pommers Notate von Liedern eines für ihn typischen Volksvertreters in vierstimmigen Sätzen stellt – trotz der erwähnten Begründung – einen weiteren Widerspruch in seinen Arbeiten und Unternehmungen dar. Es scheint kaum verwunderlich, dass seine ehemaligen Weggefährten Emil Karl Blümml, Franz Friedrich Kohl und Josef Reiter im Jahr 1910 eine Anti-Pommer-Schrift herausgaben (Blümml/Kohl/Reiter 1910). Trotzdem wurde Pommer noch in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts als bedeutender Volksliedforscher und Jodelspezialist eingeschätzt. Seine Instrumentalisierung des Jodlers für nationalistische Zwecke wurde nach seinem Suizid im Jahr 1918 von genau diesen frühen Kollegen mit noch schärferer Wortwahl weitergeführt.

15.3 Franz Friedrich Kohls Echte Tiroler-Lieder (1899, 1913/15)

Während Pommer seine Sammeltätigkeiten auf seine Heimat Steiermark und Wien konzentrierte, sammelte der aus St. Valentin auf der Haide im heutigen Südtirol stammende und in Wien lebende Zoologe Franz Friedrich Kohl (1851–1924) in der Freizeit Volkslieder in Tirol. Kohl gehörte anfänglich dem Kreis um Pommer an, doch die beiden entzweiten sich aufgrund fachlicher und persönlicher Meinungsverschiedenheiten. Hauptsächlich ging es dabei um die Frage, ob Jodellieder vierstimmig gesungen und entsprechend vierstimmig notiert werden sollen. Kohl sah im Gegensatz zu Pommer keine Verletzung darin, Jodler und Almlieder für vier Männerstimmen zu arrangieren: „Der Deutsche Männergesangsverein in Wien hat bei seinen vielbejubelten Almliedern und Jodlern die denkbar mächtigsten Wirkungen erzielt und den Beweis dafür erbracht, dass das älplerische Lied auch ein Chorlied ist“ (Kohl 1899b: XXVIII). Kohl und sein Kollegenkreis bekräftigten diese Ansicht durch das Argument, dass die Berg-

⁸⁵ Z. B. die Nummern 8, 11, 14, 18, 32, 33, 35, 37, 45 und 51.

⁸⁶ Z. B. die Nummern 12, 17, 19, 28, 29, 30, 38, 44, 59, 67 und 72.

bevölkerung selbst die Mehrstimmigkeit übernommen oder sich diese angeeignet habe: „In Tirol haben sich im Bauernvolke an sehr vielen Orten singfrohe Burschen und Mädchen zu vierstimmigem Singen (ohne Noten!) geeint [...]“ (Blümml/Kohl/Reiter 1910: 54).

Kohl vertritt hingegen Pommers „Produktionstheorie“, die davon ausgeht, dass bei Volksliedern kein erkennbarer Verfasser genannt werden kann:

[...] dann wird es erst völlig ein Produkt des Volkes in dem Sinne, daß es nicht mehr das ausschließliche Werk seines ersten Erfinders, Dichters ist, sondern unter der Mitarbeit der vielen Namenlosen, die an seiner Abschleifung Anteil hatten, ein Werk mehrerer, vieler, „des Volkes selbst“, ein echtes und rechtes wirkliches Volkslied wird. Diese Entstehung im Volke selbst, diese Vererbung und Fortpflanzung im Volke und die infolge dieser Art der Weiterverbreitung unvermeidliche Abschleifung, beides: „Produktion durch das Volk (d. h. durch einen Mann aus dem Volke) und Rezeption und Abschleifung durch das Volk,“ beides ist notwendig, damit ein Lied den Charakter eines wirklichen Volksliedes erhalte, daß es seinem ganzen Wesen nach dem Wesen des Volkes entsprechend, daß es volksgemäß wird. [Pommer 1917: 20]

Für Pommer war die Schöpfung eines Volksliedes oder eines Jodlers einem nicht greifbaren kollektiven Entstehungsprozess unterworfen, der sich zwischen verschiedenen, dem „Volke“ zugehörigen und sich austauschenden Personen abspielt. Durch seine Produktionstheorie entsteht hingegen ein Widerspruch zu den Blattl-Liedern, von denen der Komponist ja bekannt war und die Pommer selbst vierstimmig festhielt. Aber Pommers Theoriengerüst verlangte nach einer Beibehaltung der Ursprünglichkeit des Jodelns, damit es weiterhin als musikalisches Charaktersymbol der deutschen Alpenbewohner erhalten konnte.

Pommers Ideen wurden auch im Ausland nicht von allen Volksmusikinteressierten übernommen. Gewissermaßen als Gegensatz zu Pommers „Produktionstheorie“ muss John Meiers sogenannte „Rezeptionstheorie“ verstanden werden. Der aus einer wohlhabenden Bremer Familie stammende John Meier (1864–1953) studierte in Tübingen und in Freiburg im Breisgau u. a. Anglistik, Geschichte, Germanistik, Romanistik und Anthropologie. Im Jahr 1906 gründete er gemeinsam mit Eduard Hoffmann-Krayer das *Schweizerische Volksliedarchiv* in Basel und 1914 das *Deutsche Volksliedarchiv* in Freiburg im Breisgau (seit 2014 umbenannt in *Zentrum für Populäre Kultur und Musik*). Meier bewertet in seiner 1906 formulierten Theorie zu Ursprung und Ausformung von Volksliedern die gesellschaftliche und kulturelle Bedeutung eines solchen Liedes an dessen Rezeption in der Bevölkerung und weniger an dessen Kurationsprozess. Seine „Rezeptionstheorie“ basiert hauptsächlich auf der poetischen Aussage des Liedes:

Als Volkspoesie werden wir diejenige Poesie bezeichnen dürfen, die im Munde des Volkes – Volk im weitesten Sinne genommen – lebt, bei der aber das Volk nichts von individuellen Anrechten weiß oder empfindet, und der gegenüber es, jeder Einzelne im einzelnen Falle, eine unbedingt autoritäre und herrschende Stellung einnimmt. [...] Es ist dabei mit Absicht nicht das geringste Gewicht auf die Herkunft der Lieder gelegt: wer sie zuerst gesungen, sie geschaffen, darauf kommt prinzipiell nichts an. Es mag ein Angehöriger des niederen Volkes sein oder der Verfasser mag den gebildeten Kreisen angehören, das verschlägt nichts: das Volk achtet darauf nicht, es kümmert sich nicht weiter um den Verfasser. Gefällt ihm ein Lied, so wird es aufgenommen ohne Rücksicht auf Verfasser und Herkunft. Es achtet keinerlei Privatrechte, es fühlt sich als Herr über das Lied, wenn es von ihm als Volkslied acceptirt wird. Meist sind wohl die Verfasser des Liedes unbekannt, aber es ist dies durchaus nicht nothwendig. [Meier 1906: If.]

Kohls Auffassungen unterscheiden sich zwar von jenen Pommers, Lieder mit dem „Volkscharakter“ in Verbindung bringen zu können, doch kann er aufgrund seiner Vorstellung von „echten“ und „unechten“ Volksliedern ebenso wenig als Vertreter der Rezeptionstheorie angesehen werden. Diese Unterscheidung entspricht aber einer Voraussetzung für die Abgrenzung von nicht deutschen Einflüssen, die sowohl für Pommer als auch für Kohl wichtig war. Auch wenn sich die beiden bezüglich fachlicher Themen in den Haaren lagen, blieben sie ihrer deutschnationalistischen Gesinnung treu und behielten eine konservative sowie antimodernistische Einstellung bei (Nußbaumer 1999: 667). Dementsprechend empfand Kohl wie Pommer, dass das Lied mit Jodler durch die Nationalsänger sowie durch den ungebührenden Umgang in den Gesangsvereinen seine ursprüngliche Art und somit seinen deutschen Charakter eingebüßt habe (Kohl 1899a, Vorwort: V).

Kohls erwähnte Sammlung *Echte Tiroler-Lieder* (1899, Neuauflage in zwei Bänden 1913/15) beinhaltet eine einleitende, sehr programmatische Abhandlung mit dem Titel „Das Tiroler-Volkslied. Ein Wort zum Verständnis und zur Würdigung des echten deutschen Volksliedes in Tirol“ (Kohl 1899b), in der er die angeblichen Kennzeichen des „echten Tirolerliedes“ sowie Fragen zu dessen Authentizität zu ergründen versucht (Nußbaumer 1999: 666f.). Neben zwei- und dreistimmig notierten Jodlermelodien mit nur Jodlersilben (Kohl 1899a: 40) enthält Kohls Sammlung auch eine große Anzahl an Liedern mit Jodelteilen, wovon die Mehrzahl vierstimmig ist. In seiner Darlegung geht er von der Annahme aus, dass sich das Jodeln aus einer Imitation instrumentaler Tanzmusik entwickelte und dass in Tirol Jodelteile an bereits bestehende Lieder angehängt wurden:

Der Jodler scheint ursprünglich beim Tirolerliede nicht die Bedeutung besessen zu haben wie heute; er hat sich vielleicht auf jene übermüthigen, sprunghaften und raschbewegten Tanzweisen beschränkt, für die man am Anfange des Jahrhunderts, wie auch heute noch, im Lande den Ausdruck „Hosennaggler“ oder „Hosenlatterer“ hatte und die nicht nur mit Instrumenten gespielt, sondern auch ab und zu in übermüthiger Laune mit Jodlersilben gesungen werden.

Heute jedoch pflegt in Tirol der Mehrzahl der Lieder ein Jodler angefügt zu werden; er ist in seinem sprunghaften Erheben in hohe Fistellagen und in seinem rhythmischen Auf- und Abwogen der Ausfluss eines Frohgefühls, für das es keine Worte gibt und die Tonlage der Bruststimme nicht mehr ausreicht. Sogar bei den Schnaderhüpfelliedchen folgen der zweiten und vierten Verszeile, manchmal sogar jeder der vier Verszeilen, Jodlertakte. Die Vereinigung von Jodler mit dem eigentlichen Liede ist bei den Tirolergesängen weit häufiger als bei einem anderen älplerischen Liede, besonders aber häufiger als beim Kärntnerliede. [Kohl 1899b: XXVIII]

Kohls Meinung steht allerdings in Widerspruch zu den Reiseberichten von Ludwig Steub zur Mitte des 19. Jahrhunderts. Dessen Beschreibungen zeigen auf, dass das Anhängen von Jodelteilen an bestehende Lieder als Refrain schon im Zuge der Jodelbegeisterung der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts aufkam und höchstwahrscheinlich vom Repertoire der reisenden Sängerguppen herrührt,⁸⁷ was einem weiteren Berührungspunkt der Volkslieder mit den Liedern der Bühne entspricht.

⁸⁷ Die Abhandlungen von Ludwig Steub (Steub 1846) sind die aussagekräftigsten und ergiebigsten Quellen zum Thema der Tiroler Sängerfamilien im 19. Jahrhundert und dürften Kohl deshalb bekannt gewesen sein. Steub ging auf traditionelle Singweisen im Zillertal ein und beschäftigte sich als Erster mit der dreibändigen Sammlung der *Tyrolese Melodies* von Ignaz Moscheles, welche die Lieder der Geschwister Rainer in London ab 1827 enthält.

Sowohl Pommer als auch Kohl gehen von einer zu vereinfachten Darstellung aus, denn für beide gehören ausschließlich die Lieder der Bauern zu den „echten Volksliedern“, wodurch die Salonlieder der Sängergruppen aufgrund ihrer Form und Verfremdung abgelehnt werden. Dass es bei solchen Vereinfachungen zu Widersprüchen kommen muss, liegt auf der Hand. Pommers und Kohls Zuweisung der Lieder mit Jodelteilen zu bestimmten Gesellschaftsschichten sowie Pommers Ansicht, wonach sich in den Liedern der Charakter eines Volkes ablesen lasse, gehören einem ideologischen Konstrukt an, das sich einer wissenschaftlichen Diskussion im heutigen Verständnis entzieht. In die Diskussion über Produktions- und Rezeptionstheorie sowie über die Zulässigkeit des vierstimmigen Jodlers bringt Josef Pöll durch seine Kompositionen eine neue Position ein.

15.4 Josef Pölls Tirolerlieder

Der aus Heiligkreuz bei Hall in Tirol stammende Tiroler Josef Pöll⁸⁸ (1874–1940) war Lehrer, Botaniker sowie Musiker und dichtete bzw. komponierte Volkslieder mit Jodlereinschub oder Jodlerrefrain. Pölls Lieder wurden von Kohl als Lieder im „Volks-ton“ (Kohl 1899b: XVI) bezeichnet. Seine *Lieder zur Laute im Tiroler Volkston* (Pöll 1922/1924/1934) waren so beliebt bei der Bevölkerung, dass sie in die mündliche Tradierung übergingen (Nußbaumer 2008b: 73).

Pölls Lieder sind meist dreistrophig, stehen im Tiroler Dialekt und nehmen inhaltlich auf das idyllische Landleben Bezug. Die Melodiestimme wird mit einer Gitarrenbegleitung ergänzt, doch die Jodelteile sollten ein- oder zweistimmig ausgeführt werden und sind in der Form eines Zwischenrufs oder eines Refrains gestaltet (Singer 2000: 154–157). Pölls Kompositionserfolg bestand darin, dass er – im Gegensatz zum gängigen Kompositionsprozess – den eigenständigen, bestehenden Jodlern ein Strophenlied als Vorspann hinzufügte, wie etwa bei den Jodlern *Der Steftnschlager* oder *Der Zirler Goaßer*.

Josef Pöll trat im Jahr 1921 dem Innsbrucker Gesangsverein *Wolkensteiner* bei und leitete diesen ab 1924. Dass er seine eigenen Lieder im Verein einbrachte, ist naheliegend. 1931 erschien im *Allgemeinen Tiroler Anzeiger* ein Rückblick auf das 20-jährige Bestehen der *Wolkensteiner*, in dem einleitend darauf verwiesen wird, dass hier nicht von Kunstmusik die Rede sei, welche „von oben herab kommt und ohne Rücksicht auf Volksgrenzen“ wirkt, sondern von Musik, die „von unten heraufkommt [...] aus der Scholle in das Volk“ (*Allgemeiner Tiroler Anzeiger* vom 25.04.1931: 9).

Pölls Jodellieder bilden durch ihren vierstimmigen Textteil und ein- oder zweistimmigen Jodelteil eine Alternative zu der von Pommer und Kohl geführten Diskussion. Denn durch die „Beibehaltung“ der Ein- oder Zweistimmigkeit bei den Jodelteilen wird deren „Ursprünglichkeit“ respektiert. Doch die Umgestaltung der Volkslieder durch die Vierstimmigkeit stellte damals nicht das einzige Ärgernis von Pommer und Kohl dar. Vielmehr waren sie vereint in ihrem Unmut gegenüber Nationalsängern und einigen Gesangsvereinen, die das Volkslied verfälschen würden, sowie durch ihre Abwehr-

⁸⁸ Siehe dazu: Barbara Boisits: Art. „Pöll, Josef“, in: *Österreichisches Musiklexikon online* (2001). URL: http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_P/Poell_Josef.xml (letzter Zugriff: 09.09.2019).

haltung gegenüber Fremdeinflüssen auf das Volkslied, insbesondere aus Kunstmusik oder Schlager. Übernahmen aus Schweizer Liedern, die in ihren Augen zur selben deutschen Kultur gehörten, wurden nicht als problematisch betrachtet.

Hingegen kritisierten in der Schweiz einige Jodelexperten die Übernahmeprozesse aus anderen deutschsprachigen Nationen und Regionen schon in den 1860er Jahren (siehe Seite 117). Heinrich Szadowsky glaubte, dass darin der Grund für eine Veränderung musikästhetischer Vorlieben läge, welche den Schweizer Jodeln und Jodelliedern ihre Ursprünglichkeit nehmen würde. Wenn Pommer und Kohl nach Gemeinsamkeiten in den Jodelarten der deutschsprachigen Alpen suchten, um das Jodeln als musikalischen Beleg für eine einheitliche deutsche Kultur heranzuziehen, so suchten Schweizer Jodelexperten nach Hinweisen, um gegenteilig einen umfassenden musikalischen Nenner des schweizerischen Jodels aufzuzeigen, der ihn vom deutschen und österreichischen Jodler unterscheidet.

15.5 Friedrich Schmalz und Johann Rudolf Krenger: vom Schwingen zum Jodeln

Bei den ersten Unspunnenfesten (1805, 1808) wurden Wettkämpfe im Schwingen durchgeführt, womit dieser Schweizer Kampfsport eine bleibende Verbindung mit dem Singen von Kuhreihen und Alphornblasen einging. Auch heutzutage zählen Jodeln und Alphornblasen zum festen Bestandteil einer jeden Schwingerveranstaltung. In der 1924 herausgegebenen Schrift *Geschichte des Eidgen. Schwingerverbands* publizierte Gassmann im Abschnitt „Geschichte und Entwicklung“ seinen Artikel *Schweizer Jodel und Jodellied*, der mit folgendem Satz beginnt: „Wo der Senne mit dem Sennen ringt und schwingt, das Alphorn erklingt: da war von jeher auch die Heimstätte des schweizerischen Jodelgesangs“ (Gassmann 1924: 159); entsprechend ihrer Tradition sangen die Schwinger Kuhreihen und Jodellieder, wodurch sie sich von den Turnern unterschieden.

Bei den Festen des 1832 gegründeten *Eidgenössischen Turnvereins* (ETV) war das gemeinsame Singen zwar schon gängiger Programmteil, doch erst nach der Gründung des Bundesstaates im Jahr 1848 zielten die Turner mit ihren Liedinhalten auf eine demokratische, fortschrittliche und laizistische Ausrichtung (Marcacci 2015). Dazu gehörten Lieder von Hans Georg Nägeli, Leonhard Widmer, Alberich Zwyssig (*Trittst im Morgenrot daher*)⁸⁹, Gottfried Keller und Wilhelm Baumgartner (*O mein Heimatland*).

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts begannen einige Mitglieder der städtischen Turnvereine zu schwingen, was dazu führte, dass sich beide Verbände annäherten und schließlich im Jahr 1898 gemeinsam das Eidgenössische Schwingfest in Kleinbasel (Basel) organisierten. Die Gesangsrepertoires der beiden Verbände glichen sich in dieser Phase ebenfalls an, sodass bei den Veranstaltungen gemeinsam gesungen werden konnte. Arbeitssuchende, die aus den Bergregionen in die Schweizer Städte einwanderten, trafen innerhalb der Turnvereine Jodelpartner und formten so die städtischen Jodlerklubs (Thüler 1997: 223):

⁸⁹ Seit 1981 offizielle Landeshymne der Schweiz.

Da waren vorab die Turner, die sich durch ihre selbstverständliche Sangesfreudigkeit der Pflege des Jodelliedes hingaben und sich in Quartetten usw. zusammenfanden. [...] alle bekannte Schwinger- und Turnerkameraden aus der alten Sektion Zürich, bildeten den ersten Turner-Jodelklub, dessen Produktionen derart gefielen, dass gar bald in anderen Turnvereinen gleiche Quartette und Doppelquartette entstanden wie z. B. in den Turnvereinen Neumünster Zürich, Winterthur, Klein-Basel u. a. [Jodler-Sextett des Turnvereins Alte Sektion Zürich 2009]

Neben der körperlichen Ertüchtigung und dem Wettkampf setzten sich die Turner und Schwinger zum Ziel, die Schweizer Gesangskultur aufrechtzuerhalten. In einer Voranzeige des im Jahr 1900 von den Schwingern und Turnern gemeinsam organisierten Schwingfests wird deutlich auf das Jodeln und dessen „echte Schweizerart“ hingewiesen:

Doch mit dem Schwingen ist es nicht gethan auf einem Schwing- und Älplerfeste. [...] Das Jodeln und Alphornblasen genießt nicht mehr überall die verdiente Pflege. Namentlich das Jodeln verliert mehr und mehr die alte echte Schweizerart und nimmt fremde Melodien auf, die minderwertig sind. Das ist ein schönes und wertvolles Stück nationaler Eigenart noch zu retten, wenn die berufenen Leute sich ihrer annehmen. [Intelligenzblatt für die Stadt Bern vom 13.07.1900: 1]

Nach dem Fest erschien in derselben Zeitung eine Bestätigung, dass durch die Schwinger und Turner nun eine Übernahme des Tiroler Jodlers nicht befürchtet werden müsse:

Besonders möchten wir der Jodler gedenken, die in so herzerfrischender Weise zum Gelingen des Ganzen beitrugen. [...] Wir besitzen eine Menge nationaler Volkslieder mit hübschen Jodlern, so daß man nicht befürchten muß, in die Nachahmung der Tirolerei zu verfallen. Im Gegenteil ist das Jodeln durchaus nationale Eigenart, das hat man am Sonntag und Montag so recht zu fühlen bekommen. [Intelligenzblatt für die Stadt Bern vom 29.08.1900: 1]

Diese Nachricht bezieht sich nur indirekt auf die Region Tirol, denn vielmehr wird unter „Tirolerei“ das gewerbsmäßige Singen und Jodeln verstanden. Eine Auswertung der Annoncen in den Zeitungen lässt darauf schließen, dass die Zahl der Auftritte von Tiroler Sängergruppen in der Schweiz in diesen Jahren zurückging (siehe Seite 112). Im Jahr 1908 fand in Wabern bei Bern ein Schwing- und Älplerfest mit einem Jodelwettbewerb statt. Im *Intelligenzblatt für die Stadt Bern* wird in einer Voranzeige eine forschende Meinung zu den musikalischen Einflüssen auf das Jodeln formuliert, die zwar an den Tiroler Salonjodlern festgemacht werden, womit aber auch Berufsjodler im Allgemeinen gemeint sind:

Er [der Besucher] wird da nicht Kunstjodeln von Salontirolern, sondern urwüchsig schweizerisches Jodeln zu hören bekommen; Berufsjodler werden zum Wettkampf nicht zugelassen, und fremdes Gewächs wird vom Kampfgericht entsprechend gewertet; mögen sich das alle merken die Lust haben, zu konkurrieren. [Intelligenzblatt für die Stadt Bern vom 24.04.1908: o. S.]

Zu den Schweizer Berufsjodler(inne)n dieser Jahre gehörte der schon erwähnte Josef Felder, der in der Schweiz und in Österreich sehr beliebt und als „Jodelkönig“ gerne gesehen war (Gassmann 1908). Der Verfasser des Zitats aus dem *Intelligenzblatt* von 1908 wird nicht namentlich genannt, doch diese direkte Aussage lässt vermuten, dass Oskar Friedrich Schmalz (1881–1960) den Text verfasste.

Schmalz war selbst Schwinger und gründete zusammen mit seinem Bruder Franz sowie den Schwingern Hans Stucki, Gottlieb Schild und Ernst Bieri ein Jodlerquintett, mit dem er am Unspunnenfest von 1905 teilnahm (EJV/BKJV 1951: 16). Sein Interesse

an der Erhaltung des Schweizer Jodels sowie die Erfahrung, dass Schulkinder nur Lieder in deutscher Standardsprache sangen und kaum Schweizer Jodellieder kannten (EJV/BKJV 1951: 18), motivierten ihn, konkrete Schritte zur Belebung des Schweizer Jodels und Jodelns zu unternehmen. Dazu gehörte die Gründung einer schweizweiten Jodlervereinigung, die er gemäß den organisatorischen Strukturen des *Eidgenössischen Schwingerverbands* aufbauen wollte. Schmalz verschickte eine „Einladung zur Gründung einer schweizerischen Jodlervereinigung“ (EJV/BKJV 1951: 19) an zahlreiche Gleichgesinnte, um mit ihnen in einer Sitzung im Mai 1910 die Gründung dieser Vereinigung zu diskutieren (EJV/BKJV 1951: 19). Als Ziel galt die „Förderung unserer nationalen Eigentümlichkeiten des Jodelns im Einzelnen und im Liede, sowie auch im Alphornblasen“ (Schmalz/Krenger 1913: 13). In seinem Motivationsbrief an die Gründungsmitglieder schrieb er:

Ist es nicht zu bedauern, wenn die Sucht, schnell und mühelos Geld zu verdienen, auch in unsere Berge steigt, und die Bewohner, deren Volksmelodien, die dem heimischen Herd eine anmutige Abwechslung bilden, für die grosse Welt aber nichts besonderes bieten, veranlasst, mit ihrem Volkstum hausieren zu gehen. [Schmalz/Krenger 1913: 13]

Schmalz ging – wie schon die Organisatoren der Unspunnenfeste 100 Jahre früher – von einem idealisierten Bild der Schweizer Bergbevölkerung aus, deren Gesang er zwar für anmutig, aber nicht geeignet für die internationale Bühne erachtete, weshalb seiner Meinung nach mit dem Jodeln auch kein Geld verdient werden sollte.

Schmalz war nicht nur Hauptinitiant für die Gründung des *Eidgenössischen Jodlerverbandes*⁹⁰, sondern auch Volkslied- und Jodelkomponist. Teilweise in Zusammenarbeit mit dem Komponisten Johann Rudolf Krenger (1854–1925) brachte er zwischen 1913 und 1931 insgesamt sieben Jodelliedsammlungen unter dem Titel *Bi üs im Bärnerland* heraus. Im Bändchen der Ausgabe von 1929 schreibt Schmalz:

Leider aber drohte diesem schönen Jodelliede bald die Gefahr des Unterganges. Durch fremdes Machwerk wurde es verhunzt, durch die leidige Tirolersingerei fast ganz verdrängt, und bald war die Zeit nahe, da man zu Stadt und Land nur noch vom Diandl und Jagerl und Busserl singen hörte. [Schmalz/Krenger 1929: 3]

Schmalz' und Krengers Jodellieder sollten schweiztypisch sein und eine Alternative zu den Jodelliedern aus Österreich darstellen. Um dieser Aufgabe gerecht zu werden, orientierten sich die beiden Komponisten an den Liedern von Ferdinand Fürchtegott Huber, den sie auch sehr lobend erwähnen (Schmalz/Krenger 1913: 6). Beispielsweise übernahmen sie das Hubersche Jodellied *Meh dass äbbe* aus der Kuhreihensammlung von 1826 und veröffentlichten es 1913 im ersten Band ihrer Volks- und Jodelliedsammlung mit einer neuen Melodie unter dem Titel *Wie baas isch mir da obe*. Beim Jodellied *Was heimelig syg*, welches auch im ersten Band von *Bi üs im Bärnerland* erschien, geben Krenger und Schmalz an, dass sie die Melodie von Huber übernommen haben. Schmalz und Krenger eigneten sich für ihre Liederkompositionen bestimmte musikalische Herangehensweisen von Huber an, wie die stellenweise Verbindung von Jodel-

⁹⁰ Die seit den 1930er Jahren unter dem Namen *Eidgenössischer Jodlerverband* bekannte Organisation ging aus der im Jahr 1910 gegründeten *Schweizerischen Jodlervereinigung* hervor.

lied und Alphornmelodik. So zeigen auch weitere von Schmalz und Krenger publizierte Jodellieder formale Anlehnungen an die in den Kuhreihensammlungen veröffentlichten Lieder. Ebenso wie Schneeberger versuchten auch Schmalz und Krenger, den Schweizer Jodler(inne)n eine Alternative zu den Tirolerliedern anzubieten, mit der Hoffnung, dass sich dadurch das Repertoire der Gesangsvereine und Jodlerklubs zunehmend schweizerisch ausrichten würde.

Viel toleranter ging Alfred Tobler, der, wie bereits erwähnt, im Kindesalter als verkleideter Tiroler in Wirtshäusern von St. Gallen mit seinem Vater und seinen beiden Schwestern singen musste (siehe Seite 110), mit den Tirolerliedern um. Tobler wandte sich nach Beendigung seiner Gesangskarriere im Jahr 1887 volkswissenschaftlichen Studien zu und publizierte 1903 ein Buch mit dem Titel *Das Volkslied im Appenzellerlande*. Darin notierte er Lieder mit Tiroler Ursprung, die aber in der Appenzeller Gegend gerne gesungen wurden. Dazu gehörte das Lied *Wer in den Himmel ein will gehen*, „das man offenbar einer herumziehenden Tirolergruppe abgelauscht und dann auch mit einem Appenzeller Jodel versehen hat“ (Tobler 1903: 60). Das Lied mit österreichischem Ursprung *Uff de-n Alme drobe* sei

[...] schon längst dermassen populär bei uns geworden, dass Grünwald und Neff in ihrem Büchlein „In die Berge des Appenzellerlandes“ (Appenzell 1881), dieses österreichische Lied seiner allgemeinen Beliebtheit in Ausserrhoden und Innerrhoden halber geradezu ein appenzellisches Lied nennen, das vom kleinen Kinde an bis zu den Grosseltern hinauf bald im Gesang ertönte, bald gepfiffen oder auf der Hand- und Mundharmonika gespielt werde. [Tobler 1903: 58]

Des Weiteren merkt Tobler zum Lied *Im Appenzellerland da ist es schön*, das schon 1818 von Wyss in die Kuhreihensammlungen (Wyss 1818) mit dem Titel *Bernisches Küher-Leben* aufgenommen wurde, Folgendes an:

Es gehörte zu denjenigen Liedern, die schon vor der ersten Ausgabe der Sammlung vom Jahr 1805 im Schwang gewesen seien. Ich entdeckte dies Lied auf zwei alten Musikwanduhren, das dabei befindliche Programm bezeichnete es als Nr. 5 „Wenn i morgens in der Frue aufsteh“. Es ist wieder ein Beleg für die erwähnte Unterlegung oder Anpassung eines zweiten oder dritten Textes unter die gleiche Melodie. [Tobler 1903: 66]

Schließlich verweist er auf die vielfältigen Herkunftsangaben des Liedes *Bin i nit e lustige Schwyzer Bue*, das im ersten Teil der vorliegenden Studie bereits behandelt wurde:

Eine nicht geringere Beliebtheit genoss im Appenzellerlande und wohl noch in anderen Gegenden der Schweiz in den vierziger und fünfziger Jahren des 19. Jahrhunderts das aus dem Schwabenlande bei uns importierte und immer noch bekannte „Bin i net a lustiger Schweizerbue“. Es ist auch Silcher bekannt geworden. Auch Böhme hat es in seinem Deutschen Liederhort (II, 337) und bemerkt richtig, dass dies Lied ein neueres und wohl nicht schweizerischen Ursprungs sei. [Tobler 1903: 59]

Tobler, der sich etwa zur selben Zeit wie Schmalz mit Jodelliedern – speziell aus der Appenzeller Gegend – befasste, ging mit der Beurteilung des österreichischen Einflusses auf den Schweizergesang milder um. Er bezeichnete ausländische Lieder, die über eine lange Zeitperiode in der Appenzeller Gegend gesungen wurden, als „eigentliche Appenzellerlieder“:

[...] aus Deutschland oder Österreich importierten Liedern gibt es einige, die schon lange vollständig in das appenzellische Volkslied-Repertoire aufgenommen worden sind. Die Melodien dieser Fremdlinge wurden im Ganzen und Grossen teils beibehalten, teils verändert oder neu geschaffen. Der Text erlitt zuweilen Verkürzungen oder Zusätze eigener Art. [Tobler 1903: 51]

Trotz der Akzeptanz fremder, aber lang bekannter Lieder im lokalen Gesangsrepertoire der Appenzeller Gegend sträubte sich Tobler gegen neue Übernahmen von Jodelmelodien aus Tirol und Kärnten:

Gerade im Jodel haben die Appenzeller ihre Eigenart am besten zum Ausdruck gebracht, und sie sollten darauf halten, dass er ihnen durch die an sich gewiss schönen und vielleicht melodiös schönern Tiroler- oder Kärntner-Jodel nicht in seiner Eigenart verwischt werde. [Tobler 1903: 105]

Tobler hätte sich bei dieser Aussage vermutlich auf die Jodellieder oder die vierstimmigen Salonjodler beschränken sollen, denn die lokalen Jodelausprägungen aus Österreich, wie etwa der Wurzhorner oder der Dudler, wurden von Schweizer Jodler(inne)n um jene Zeit nicht kopiert oder übernommen.

Die Trägerschaft der Jodeltradition sowohl in Tirol als auch in der Schweiz sah bis zu den 1860er Jahren keinen Anlass, die nationalen Unterschiede in der Musik und mögliche fremde Einflüsse zu diskutieren. Der Schweizer Volksmusikexperte Heinrich Szadowsky verwies als Erster namentlich auf den „schädlichen Einfluss“ aus Tirol und prangerte das Singen von Tirolerliedern in der Schweiz an. Die Rhetorik gegen das Vortragen von Tirolerliedern mit Jodlern und gegen das kommerzielle Singen generell, das mit den Tiroler Sänger(inne)n in Verbindung gebracht wurde, nahm zunehmend aggressivere Formulierungen an. Dies gipfelte darin, dass zu Beginn des 20. Jahrhunderts Schmalz seine Ablehnung gegen Berufsjodler(innen) und gegen die „Tirolerei“ gereizt formulierte und zur Hervorhebung des lokalen Jodelns die Gründung des *Eidgenössischen Jodlerverbands* anregte. Die damaligen Schweizer „Jodel-Puristen“ gehörten einer gebildeten Bürgerschicht an, die – wie der Ausschnitt aus dem Motivationsbrief von Schmalz zeigt – eine idealisierte Bergkultur vor Augen hatte. Um das Singen fremder Lieder zurückzudrängen, schufen die Schweizer Komponisten Volks- und Jodellieder mit formalem und inhaltlichem Bezug zu den 100 Jahre früher herausgegebenen Kuhreihensammlungen. Sie nahmen sich Ferdinand Fürchtegott Huber und Gottlieb Jakob Kuhn zum Vorbild, deren Kompositionen jedoch wiederum teilweise aus einem internationalen Bühnenrepertoire stammten. Somit dürften viele der damals entstandenen oder neu arrangierten Schweizer Volkslieder das Etikett „Schweiz“ strenggenommen nicht tragen. Hingegen muss hier Alfred Toblers Annahme berücksichtigt werden, dass Lieder, die von außen in die Musikkultur eingebracht wurden und dort über eine „lange Zeit“ populär waren, schließlich als authentische Produkte dieser Rezeptionskultur erachtet werden. So gesehen können die Jodellieder aus den Kuhreihensammlungen vom Beginn des 19. Jahrhunderts etwa 100 Jahre später durchaus als authentisch schweizerisch betrachtet werden. Trotz der Bemühungen von Szadowsky, Schneeberger, Greyerz oder Schmalz stellte sich das bestehende Jodelrepertoire der Schweizer Jodlerklubs in kurzer Zeit nicht auf rein schweizerische Jodellieder um. Ebenso positionierten sich nicht alle Schweizer Jodelexperten gegen diese Übernahmen und befürworteten teilweise sogar die Aussagen über Herkunft- und Ursprungsfragen des Jodelns ihrer österreichischen Kollegen.

15.6 Alfred Leonz Gassmanns und Hans Gielges klingende Berge

Der Primarlehrer Alfred Leonz Gassmann (1876–1962) aus Weggis (Kanton Luzern) studierte in der Zweitausbildung Musik in Luzern, Zürich sowie Genf und war nach dem Studienabschluss als Musiklehrer tätig (Schöb 2005). In seinem 1936 erschienenen Buch *Tonpsychologie des Schweizer Volksliedes* (Gassmann 1936) begründet er aus seiner Sicht die Vielfältigkeit der Volkslieder, wobei er sich an Herders Ideen orientiert und diese in Bezug zur Landschaft stellt. Letztere Verbindung gründet Gassmann auf den Hypothesen des Schweizer Geologen Albert Heim (1849–1937), der auf seinen Wanderungen in den Schweizer Bergen feststellte, dass die Wasserfälle in einem C-Dur-Akkord rauschten (Heim 1873: 210). Gassmann übernimmt Heims Idee und erklärt diesen Akkord zur Basisharmonie des Jodelns (Gassmann 1936: 9). In einer Weiterführung dieser Annahme deutet Gassmann darauf hin, dass die großen Jodelintervalle das Alpenpanorama abbilden würden (Gassmann 1936: 46). In seinem 1948 publizierten Aufsatz mit dem Titel *Unser Alpen-Jodelgesang* formuliert er diese Theorien detailliert:

Im Gegensatz zum Tiefland, wo die Volksmelodien sich oft kaum über eine Sext bewegen, erheben sich die Bergweisen bis und sogar über 2½ Oktaven; die Begleitung durch einen Naturchor mitgerechnet, drei Oktaven und drüber. Je näher den Bergen, desto umfangreicher die Melodien, desto mehr streben sie in alle Himmelshöhen. [Gassmann 1948: 304]

Um seine Theorien, die natürlich leicht durch genaue Frequenzmessungen bei Wasserfällen (Rauschen ohne definierbaren Grundton) und durch Gegenbeispiele von Gesängen mit großen Intervallen aus dem Flachland widerlegt werden könnten, visuell zu verdeutlichen, zeichnete Gassmann über der Notation des *Rigiliedes* das entsprechende Alpenprofil (Gassmann 1948: 304) (Abb. 42).

Dass Gassmanns Theorie nicht nur auf die Schweiz anwendbar ist, sondern – falls sie richtig wäre – ebenso für Tirol und andere Berggebiete gelten würde, muss dem Mundartdichter und Sammler von steirischen Jodlern, Hans Gielge (1901–1970), aufgefallen sein. Gielge weitete Gassmanns Grundidee der Existenz einer Beziehung zwischen steilen Berghängen und großen Jodelintervallen auf die Form der Mehrstimmigkeit sowie die Auswahl der Jodelvokale aus. In seinem Aufsatz von 1961, *Sprachliche und musikalische Gesetzmäßigkeiten bei der Anwendung von Jodlersilben*, schreibt er zur Mehrstimmigkeit:

Breit und wuchtig, wie die Vorberge im Tale lagern, beginnt der Vorsänger seinen Part. Der „Zuawijodler“ baut seine Stimme so darüber, wie die höheren Berge die bewaldeten Hügel überlagern. In reicher Figuration kann nun der „Dritterer“ gleich den spitzen Zacken und Zinnen der höchsten Gipfel in den nach oben freien Tonraum „stechen“ und vervollständigt dadurch musikalisch das von ihm erschaute Landschaftsbild mit seinen übereinander gelagerten Bergkulissen: „Klingende Berge“. [Gielge 1961: 98]

Nicht nur in der Mehrstimmigkeit sah Gielge einen visuellen Bezug des Jodelns zur Berglandschaft, sondern auch in der Verwendung der Jodelsilben: „Schon rein sprachlich lässt sich bei der Lautfolge â-i ein Steigen, umgekehrt bei i-â ein Absinken der Schwingungszahlen und damit der Tonhöhe heraushören“ (Gielge 1961: 99). Zur Illustration seiner Idee notierte Gielge die Melodieführung eines dreistimmigen Jodlers und stellte sie der grafischen Repräsentation einer entsprechend dreiteiligen Bergkettenkon-

Das Rigilied
Graphische Darstellung eines Volksliedes, landschaftlich bedingt
Mittelland mit Gebirgslandschaft



Gehend

mf Vo Lu - zörn uf Wäg - gis zue, di - ral - la - ü di di - ral - la - ü di,
braucht mer gar e kei - ni Schueh, di - ral - la - ü di a - bo.

U - ri di - ri *mf* di - ral - la - ü di di - ral - la - ü di,
u - ri di - ri di - ral - la - ü di a - bo.

(Rigiruf) Volkslied, entstanden um 1885 herum

Abb. 42: Das von Gassmann gezeichnete Alpenprofil über der Notation des Rigiliedes (Gassmann 1948: 304).

tur gegenüber (Abb. 43). Um den Bezug der Mehrstimmigkeit im Jodeln zur Bergwelt deutlich zu visualisieren, malte er für die unterste Stimme eines dreistimmigen Jodlers eine Landschaftslinie mit sanften Hügeln, die Mittelstimme als höher aufsteigende Bergkette und letztlich die Oberstimme mit den hohen Gipfeln.

Trotz der visuellen Ähnlichkeit der größeren Intervalle in den Oberstimmen mit den kleineren Intervallen in den Unterstimmen, wie sie grundsätzlich beim Jodeln – aber auch in allen anderen mehrstimmig interpretierten Volksliedern – auftritt, mutet diese Theorie Gielges – wie auch jene von Gassmann – doch sehr spekulativ an und wurde deshalb nicht weiterverfolgt. Gassmanns Ansätze zur „Echotheorie“ mit einer Dreiklangsmotivik als Grundform blieben hingegen diskussionsfähig. Er bezeichnet dabei ein spezifisches Dreiklangsmotiv als „Urtyp“ des Jodels und als das „psychologische Geheimnis des schweizerischen Naturgesangs“ (Gassmann 1936: 15). Dieser Drei-

klang („Volksruf“) (Abb. 44) stellt gemäß Gassmann die akustische Wurzel des Jodelns dar, da er, wenn in der Bergregion gerufen, durch das Echo zum Quartsextakkord wird (Abb. 45), der typisch sein soll für das Jodeln in der Schweiz. In seinen Kompositionen verwendete er diese Akkordform des Öfteren, wie beispielsweise in *s'Alphorn* (Gassmann 1913: 1), im *Lockruf der Schwyzer Äpler I* (Gassmann 1961: 183) und im *Lothebach-Jodel* (Gassmann 1961: 185).

MUSIKBEISPIELE:

BEISPIEL I / Absolute Tonhöhe: A Dur

Langsam und breit



MELODIELINIE:



LANDSCHAFTSLINIE:



Abb. 43: Gielges notierte Melodieführung eines dreistimmigen Jodlers und die entsprechende grafische Repräsentation einer dreiteiligen Bergkettenkontur (Gielge 1961: 100).

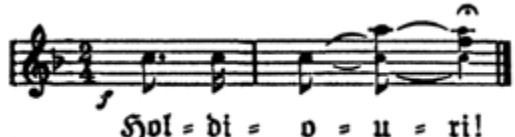
Volksruf.

Aufgezeichnet in Weggis. 1903



Sol - di - o - u - ri!

Abb. 44: Der Volksruf, der 1903 in Weggis aufgezeichnet wurde (Gassmann 1936: 15).



Sol - di - o - u - ri!

(Echo absichtlich weggelassen)

Abb. 45: Dreiklangsruf (Gassmann 1936: 16).

Wie alle Theorien, die das Jodeln in der Verbindung zur Bergregion verankern, kann auch diese nicht national begrenzt werden, denn die Echowirkung besteht ebenso in Tirol wie in der Schweiz. Mit seinen Ideen wollte Gassmann allerdings dem Jodeln nicht eine ausschließlich auf die Schweiz begrenzte Form zusprechen, denn er kannte die Arbeiten Pommers und übernahm in seinen Ausführungen zum Ursprung des Jodelns und zu seiner „Echtheit“ dessen Meinung.

Obwohl für die Zwischenkriegsjahre und die Nachkriegszeit in der Schweiz mehrheitlich eine geistige Ablehnung deutscher Kulturtheorien bestand, übernahm Gassmann noch in der Einleitung zu seiner Lieder- und Jodelsammlung *Was unsere Väter sangen* Pommers Begriff „echt“: „Hier gilt für mich das Wort Josef Pommers: ‚Alle echte Volksmusik ist gut‘“ (Gassmann 1961: XV). Gassmann schloss sich nicht nur mit seiner ablehnenden Haltung gegenüber dem Salonjodeln den österreichischen Kollegen Pommer und Kohl an, sondern er scheint von den Texten Pommers so überzeugt gewesen zu sein, dass er die Idee, das Jodeln sei germanisches Kulturgut, übernahm. Dabei schreibt er den Schweizern eine besondere Fähigkeit zu, fremde Lieder auf die „schweizerische“ Art zu bearbeiten. Als Beispiele nennt er einige Jodellieder, die aus Österreich übernommen und der Schweizer Ästhetik angepasst wurden (Gassmann 1936: 87). Zu dem in der Schweiz bekannten Volkslied *S'isch mir alles eis Ding*, das Gassmann zweistimmig notierte (ebd.), gibt er an, dass es im Jahr 1916 von zwei Soldaten aufgezeichnet wurde. Dazu schreibt er: „Es ist nicht ausgeschlossen, dass sein [Jodel resp. Jodler] Mutterland Tirol oder Steiermark ist. Solche Volksumarbeitungen haben wir eine ganze Reihe“ (ebd.). Als zweites Beispiel für eine Übernahme verweist Gassmann auf das Lied *S' Gamseli*, das bei seinen Aufzeichnungen aus dem Luzerner Hinterland keinen Jodelteil enthält und welches er auch in Rochefort im Kanton Neuenburg und in Diemtigen im Kanton Bern gehört habe:

„S Gamseli“ ist eine völlig freie schweizerische Volksumarbeitung des Tirolerliedes „Der Bua am Gamsberg“, das seinerseits starke Anlehnungen an das Volkslied „Uf den Alpe drobe“ enthält. Textlich und musikalisch ist kaum von Belang, was die Schweizer Variante herübergenommen hat. Und die paar mundartlichen Fremdformen „alleweil Gamsel jage“, „ne Gamsbock schiesse“, „so bist du's angeschmiert“, „mei Stutzer knall'n“, „ne Jodel schall'n“ (das ist aber alles) bilden noch keinen genügenden Grund, ein von unserm Volk erdachtes, sehr beliebtes Lied über Bord bzw. über die Grenze zu werfen. Nicht einmal die Idee ist fremdes Gut; das Wildern, auf das hier angespielt wird, ist ebenso schweizerisch wie tirolerisch und bayrisch. [Gassmann 1936: 88]

Gassmann (1936: 90) nennt weitere Lieder, die nach der Umformung einiger Dialektworte bei Schweizer Sänger(inne)n beliebt waren: *Bin i nid e lustige Schwyzerbueb* und das Tirolerlied *s' Grün von der Schützenfahn*. Letzteres vergleicht er mit dem schweizerischen Pendant *Grün ist's wohl überall*:

Es fällt auf, dass nur sehr wenige Lieder dieser Art ihren Ursprung in der Schweiz haben; hingegen ist unser Volk hier ein wackerer Mitarbeiter, stutzt die Gesänge nach seiner Art zurecht, durchwürzt sie oft auch mit Dialektismen und erfindet fast unzählige Strophen-Varianten. Die Melodien werden je nach der Landschaft variiert. So verschönt der für uns typische Bau mit Harmonietönen oft ungemein die importierten Weisen. Andere gewinnen in den Berggegenden an Umfang. [Gassmann 1936: 90]

Dass Lieder aus Tirol leicht von den Schweizern umgeformt werden konnten, liegt gemäß Gassmann an deren musikalischer Nähe zueinander: „Musikalisch liegt das Tirolerlied (in zweiter Linie auch das Volkslied des Schwarzwaldes) dem schweizerischen

Volkslied entschieden am nächsten“ (Gassmann 1936: 87). Gassmann kann sich mit der Übernahme von Liedern mit oder ohne Jodelteil aus Tirol abfinden, ohne dass er nach Maßnahmen sucht, um diese Praktiken einzudämmen. Ebenso wie Pommer sieht auch Gassmann das Jodeln als einen Ausdruck „germanischer Kultur“: „Die Beliebtheit der Tirolerlieder liegt übrigens im germanischen Volksstamm und im stark Melodischen dieser östlichen Alpenlieder begründet“ (Gassmann 1936: 88). Musikalische Elemente der hier erwähnten übernommenen und umgearbeiteten österreichischen Lieder mit Jodelteil hatten in den 1920er und 1930er Jahren Einfluss auf die Kurationsprozesse von Jodelliedern in der Schweiz, was sich anhand der frühesten Schallplattenaufnahmen von Schweizer Jodeln aufzeigen lässt.⁹¹

⁹¹ Für diese Studie wurde die große Sammlung der *Schweizerischen Nationalphonothek* untersucht. An dieser Stelle möchten wir Frau Barbara Hunziker von der *Schweizerischen Nationalphonothek* ganz herzlich für die Zurverfügungstellung der Aufnahmen danken.

16. Vertiefte Analyse ausgewählter Jodler und Jodellieder aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts

In den späten 1920er und 1930er Jahren entstanden in der Schweiz mehrere Schellackplatten mit Jodelliedern, Naturjodeln und Alphornmusik. Eine Analyse solcher Aufnahmen lässt die akustische Jodellandschaft, wie sie zu jener Zeit kommerziell verbreitet wurde, nachvollziehen. Zwei Tonbeispiele aus der Schweiz sollen einer Untersuchung in Bezug auf Nachahmungen und ästhetische Vorlieben in der Interpretation dienen: 1. *Echo vom Pilatus* und 2. *Vom Loppergrat*.

16.1 Echo vom Pilatus

Am 28. Juni 1929 reisten die Mitglieder des Jodlerklubs *Echo vom Pilatus* von Hergiswil am See (Kanton Nidwalden) nach Basel, um im Blauen Saal der Mustermesse eine Odeon-Schellackplatte aufzunehmen (*Echo vom Pilatus* 1929). Der heute etwa 20 Mitglieder zählende Jodlerklub schreibt auf seiner Website über das Repertoire der 1920er Jahre wie folgt: „Das Repertoire umfasste einige Krenger-Lieder, ansonsten war man fast nur österreichischem Liedgut zugetan und kannte nebst eigenen Naturjuiz, alles alte Überlieferungen und etliche Juiz aus dem Berner Oberland, Edy's [damaliger Vorjodler] früherer Wirkungsstätte“ (Jodlerklub „Echo vom Pilatus“ o. J.). Dass österreichische Jodler die Kreativität der Hergiswiler Jodler beeinflussten, lässt sich durch die Analyse des Stücks *Echo vom Pilatus*⁹² aufzeigen.

Der Jodel *Echo vom Pilatus* besteht aus drei Teilen (A, B, C) (Abb. 46a–c) mit jeweils unterschiedlichen Tempi. Die zweimal zehn Takte von Teil A zeigen harmonisch die jodeltypischen Tonika-Dominant-Alternationen. Auch der kürzeste Teil (B) mit acht respektive neun Takten baut ausschließlich auf leitereigenen Tonstufen auf und beginnt mit einem Auftakt auf der Dominante (Stufe V), die gleich zur Tonika (Stufe I) führt. Aufgrund des durchgängigen Tempos sowie der leicht staccato-artig gesungenen Melodie hebt sich dieser Teil (B) von den beiden anderen Teilen (A und C) ab und wird als Einschub empfunden, der sich durch seinen musikalischen Charakter vom Rest unterscheidet. Die langen Akkordtöne der Begleitstimmen ändern sich erst im längsten Teil (C), der aus 31 Takten besteht, wobei die Melodie im Wesentlichen auf Dreiklangszerglegungen in verschiedenen Formen und Umkehrungen basiert. Die Begleitstimmen dienen ab Teil C nicht mehr ausschließlich der harmonischen Unterstützung der Solostimme, sondern sind, mit Ausnahme der vom Vorjodler solistisch ausgeführten Stellen, vollständiger Teil der Melodie.

⁹² Der Titel des Stücks entspricht dem Namen des Jodlerklubs (Schweizerische Nationalphonotheek o. J.).

The musical score is written for a Jodel (yodel) and piano accompaniment. It is in the key of D major (one sharp, F#) and 3/4 time. The tempo is marked as $\text{♩} = 88$ for section A and $\text{♩} = 85$ for section B.

Section A: The melody begins with a quarter note D4, followed by a dotted quarter note E4, a quarter note F#4, and a quarter note G4. It then moves to a half note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The melody concludes with a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a dotted quarter note in the left hand, with some rests.

Section B: The melody starts with a quarter note D4, followed by a dotted quarter note E4, a quarter note F#4, and a quarter note G4. It then moves to a half note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The melody concludes with a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The piano accompaniment features a more complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes in the right hand and dotted quarter notes in the left hand.

Abb. 46a: Der Jodel *Echo vom Pilatus* vom Jodlerklub *Echo vom Pilatus* von Hergiswil (*Echo vom Pilatus* 1929).

Handwritten musical score for a Jodel song, featuring a melody line and piano accompaniment. The score is divided into three systems, each with a treble and bass staff. The first system includes a tempo marking "nt." and a box with "C" and "♩ = 60". The second system includes a measure number "36" in a circle. The third system includes a tempo marking "♩ = 88" and a measure number "49" in a circle. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

Abb. 46b



Abb. 46c

Eine Betrachtung und Anhörung des Teils B zeigt, dass die Jodler aus Hergiswil hier einfach einen Ausschnitt aus dem aus Österreich bekannten *Erzherzog Johann Jodler* einsetzten. Die Hergiswiler sangen aber nicht den ganzen österreichischen Jodelteil des Liedes, sondern übernahmen lediglich einen Teil davon und begleiteten ihn mit langen Akkordröten, wie sie für den Schweizer Naturjodel typisch sind. Zu dem in Österreich sehr bekannten *Erzherzog Johann Jodler* bzw. dem Lied „Wo i geh und steh“ existieren unterschiedliche Herkunftstheorien. Der österreichische Musikwissenschaftler Helmut Brenner (1999: 68) gibt 1839 als Entstehungsjahr an. Er zeigt in einem Artikel aus dem Jahr 2007 (Brenner 2007: 22) auf, dass Anton Schosser zwar den Text schrieb, die Melodie aber ganz unterschiedliche Wurzeln hat und davon auch ein Strang nach Tirol führt. Dieses Lied war in Tirol unter dem Namen *Die Teppichhändlerin* bekannt und wurde im Jahr 1881 mit einem abschließenden Jodelteil publiziert (Abb. 47). Der Jodelteil deckt sich mit demjenigen des Liedes *Wo i geh und steh* (*Erzherzog Johann Jodler*) aus der Steiermark, während sich die beiden Lieder durch ihre Melodien der Textteile unterscheiden. Dieser Jodelteil, der sowohl in der Steiermark als auch in Tirol bekannt war, entspricht dem Teil B von *Echo vom Pilatus*.



Die Teppichhändlerin.
Tiroler Volkslied.
Verlagsillustration von H. Hefsch, Wien, Wieden, Wappsteig 2.

Vom Ti-ro-le-dan-b'i, aus'n Zil-ler-ghol, komm' i her und
grüß'eng lia-be Ueu-ner-all, denn i heif' do frib's als wia bei
mir da-haus, z'ueg'n meiz glot-ten Be-den mir net genau; denn nur
von der Heuß, wia mir die. Lieb' Lia-har's Hed-hausge-len hat, so
trag i eng's do vor, d'rum hab's lia-be Ken'du mi a men-ge
geu, thu's von mir ein' fauber'n Jodler hör'n. (Jodler.)

Abb. 47: *Die Teppichhändlerin* mit einem abschließenden Jodelteil (Brenner 2007: 22).

Die Jodelmelodie des *Erzherzog Johann Jodlers* gehört speziell in der Steiermark zu den bekanntesten Jodelmelodien und wurde auch in vielen Liederbüchern abgedruckt (Nußbaumer/Posch 2012: 362). Die Jodelteile der österreichischen Versionen (Tirol und Steiermark) sind mit wenigen kleinen Abweichungen identisch, während jene des Hergiswiler Jodels nur aus den ersten vier Taktten, die wiederholt werden, besteht. Beim Hören dieser Aufnahme fällt weiter auf, dass die Hergiswiler für diesen Jodelteil eine schnelle staccato-artige Interpretation bevorzugen und sich strikt an die Metrik halten, während der Jodelteil in Österreich eher rubato und gedehnt ausgeführt wird. Eine Transposition aller Versionen nach C-Dur vereinfacht einen visuellen Vergleich (Abb. 48).

Die vom Hergiswiler Jodlerklub verwendete Vokalisation richtet sich nicht nach den österreichischen Versionen mit dem stark präsenten *dri* (sie wird in der Notation [Abb. 48] nicht angegeben) und ähnlichen Silben, sondern verwendet eine heute als typisch schweizerisch geltende Vokalisation mit den Konsonanten *h* und *l*, die den Kehlkopfschlag etwas prägnanter hervortreten lässt.



Abb. 48: Zuoberst der Jodelteil in der Interpretation vom Hergiswilerklub (Echo vom Pilatus 1929), gefolgt von der Version aus Tirol (*Teppichhändlerin*) und schließlich der weitverbreiteten Version aus der Steiermark.

16.2 Vom Loppergrat

Die Rückseite der Schellackplatte des *Jodlerklubs Hergiswil* enthält ein Jodellied mit dem Titel *Vom Loppergrat*⁹³, an dem eine Weiterführung dieser Übernahmeprozesse abgelesen werden kann. Obwohl darin keine bekannten Melodien aus Tirol oder Österreich verarbeitet wurden, stechen in diesem Jodellied Ähnlichkeiten zum Teil B vom *Echo vom Pilatus* respektive zum *Erzherzog Johann Jodler* hervor.

Das Stück *Vom Loppergrat* (Abb. 49a–c) besteht aus sechs Abschnitten (A, B, C, D, E, F) und verwendet harmonisch hauptsächlich die Akkorde der Tonika (Stufen I und VI) sowie der Dominante (Stufen V, V⁷ und V⁹) in verschiedenen Umkehrungsformen und mit kunstvoll eingebrachten, harmoniefremden Tönen. Eine Stimme, in Tenor- oder Altlage, beginnt mit der Melodie, zu der sich ab dem fünften Takt eine zweite Stimme gesellt. Ab Takt acht setzt schließlich die Jodelstimme ein. Der erste Teil (A) besteht ausschließlich aus den Akkordzerlegungen der verschiedenen Umkehrungsformen der Tonika (Stufe I) und Dominante (Stufe V⁷).

Teil C verkörpert den Höhepunkt des Stücks: Die Melodie wirkt durch die zahlreichen Sechzehntelnoten und punktierten Achtelnoten beschwingt, was durch das rasche Tempo (Viertelnote = 112) unterstrichen wird. Die Begleitstimmen im Chor akzentuieren rhythmisch die stärkeren Taktzeiten (1. und 2. Schlag) der Jodelstimme, was der Melodie zusätzlich eine gewisse Fröhlichkeit verleiht. Harmonisch kommen in diesem Abschnitt Tonika (Stufen I und VI) und Dominante (Stufen V und V⁷) vor. Dieser Teil endet mit der Zurücknahme des Tempos durch ein *Ritardando*, welches in einer Fermate endet.

Der Rest des Jodelliedes entspricht, bis auf die Sechzehntelnoten im Abschnitt E im 2/4-Takt, vorwiegend dem ersten Teil. Der Abschnitt E bildet einen kurzen, aber äußerst lebendigen Teil auf den Akkorden von Tonika (Stufe I) und Dominante (Stufe V⁷), in dem der Vorjodler außergewöhnlich kurze Staccato-Viertel in den genannten Stufen intoniert.

Die besondere Gestaltung von Teil C gründet auf dessen Lebhaftigkeit: punktierte Rhythmik, Sechzehntel-Passagen. Dieser Abschnitt weist eine so starke Ähnlichkeit mit dem Beginn des Jodelteils des *Erzherzog Johann Jodlers* auf, dass die Vermutung nahe liegt, dass er als Inspirationsquelle diene.

Wie die Jodel *Echo vom Pilatus* und *Vom Loppergrat* sowie weitere kommerzielle Aufnahmen verdeutlichen, waren in der Schweiz der 1920er und 1930er Jahre nicht nur ganze Lieder aus Österreich populär, sondern es wurden bestimmte Elemente aus österreichischen Liedern in die Schweizer Jodelkreation integriert. Zwar war die Gründung des *Eidgenössischen Jodlerverbandes* 1910 erfolgt, um genau diese Einflüsse zu unterbinden, doch konnte dadurch weder das bestehende Jodelrepertoire der Schweizer Jodlerklubs „von einem Tag auf den anderen“ umgestellt noch konnten die ästhetischen Vorlieben der Schweizer Jodler(innen) in kurzer Zeit neu ausgerichtet werden.

⁹³ Lopper: Name des südöstlichen Ausläufers des Pilatus.

A $\text{♩} = 72$

ua ji li ua uo - ua uo li ua uo - ua uo li ua uo - ja li li ja jo -

ja uo li ja uo - ua uo li ua uo - ua uo li ua uo - ji jo ja o je ja o je

B $\text{♩} = 94$

jo ho ji je - ja li ho je jo - ua - je ja li jo ho li ha - a - tra ho hui ja ho

ho - a - tra ho hui ja ho - jo - je ja li jo ho li ha - a - tra ho hui ja ho

Abb. 49a: Das Jodellied *Vom Loppergrat*, Schellack-Aufnahme, *Jodlerklub Hergiswil* (Echo vom Pilatus 1929).

[illegible]

Abb. 49c

In den 1930er Jahren entstand in den USA eine ganze Reihe von Schellackplatten mit Volks- und Jodelliedern von Schweizer Sänger(inne)n. Diese Aufnahmen enthalten neben Liedern wie *Sah ein Knab ein Roeslein stehn* oder anderen „Kunstliedern“ einen überraschend großen Anteil an Volksliedern aus Österreich, wie zum Beispiel das *Lied der Tyrolerknaben* (Leary 2018). Einige dieser Lieder wurden in einen „pseudo-schweizerischen“ Kontext umgeformt. Das Lied *Zillertal du bist mei Freud* wurde zu *Emmental du bist mei Freud* umbenannt und von Frieda M. Haldi (damals bekannt als „Schweizer Nachtigall“) mit dem Jodelteil des *Erzherzog Johann Jodlers* interpretiert (Leary 2018, CD 1, Track 13, Booklet, S. 38). Die „Swiss communities“ in den Vereinigten Staaten haben in den 1930er Jahren (österreichische) Lieder nicht als authentisch schweizerisch angesehen, aber dennoch in diesem Sinne vermarktet.

17. Die deutsche Jodelforschung vor nationalsozialistischem Hintergrund und die Reaktion aus der Schweiz

Der Gedanke Josef Pommers, dass das Jodeln als ursprüngliche Eigenart der deutschsprachigen Kultur verstanden werden muss, diente den Vertretern der nationalsozialistischen Ideologie als identitätsstiftende Propaganda. Sie orientierten sich dabei an der von Leo Frobenius (1873–1938), Bernhard Ankermann (1859–1943), Fritz Graebner (1877–1934), Wilhelm Koppers (1886–1961) und Wilhelm Schmidt (1868–1954) entwickelten und auf evolutionistischen sowie diffusionistischen Theorien aufbauenden Kulturkreislehre (Rössler 2007: 9), die ausschließlich von deutschsprachigen Wissenschaftlern akzeptiert wurde. Sie bot das ideale Theoriegerüst, um ihre Ansichten der Kulturgeschichte und Rassentheorie argumentativ zu belegen. Gemäß diesen theoretischen Grundlagen konnte das Jodeln als „germanisches Kulturgut“ für kulturelle Zugehörigkeit und Abgrenzung eingesetzt werden, wozu vor allem Lieder mit Jodelteil herangezogen wurden. Speziell Komponisten, die der Ideologie der NSDAP anhingen und durch ihre Parteizugehörigkeit öffentliche Bedeutung erlangten, schrieben teilweise inhaltlich deutlich an die Blut-und-Boden-Ideologie anknüpfende Liedtexte. Ein Beispiel dafür verkörpert der Komponist und Musiklehrer Josef Eduard Ploner (1894–1955). Ploner war eine wichtige Persönlichkeit im Tiroler Musikleben während der Zeit des nationalsozialistischen Regimes und gab die *Liederblätter des Reichsgaues Tirol-Vorarlberg* sowie das Gauliederbuch *Hellau* heraus. Aus Ploners Feder stammt die Vertonung des folgenden Liedes *Tiroler Volkssturm 1944* mit Jodelteil (Abb. 50), dessen Text auf Jakob Kopp (1871–1960) zurückgeht (Drexel 2014: 226).

Durch die Verwendung eines antisemitischen Textes⁹⁴ in einem Jodellied führt Ploner das allgemein als „friedfertig“ erachtete Jodeln nahe an einen Hassgesang. Eine solch perverse Verbindung basiert auf Ploners persönlich geführter Propaganda. Deutsche Jodelforscher jener Zeit waren zwar durch das politische System und die Theorien der Kulturkreislehre geprägt, enthielten sich aber weitgehend rassistischer Äußerungen.

⁹⁴ „Die Judenbruat und’s Judengeld, / dö möchtn schaffn af der Welt / und uns den Garaus machen / und uns den Garaus machen / Na, na, so oanfach geahd dös nit, / da rödn miar a Wort no mit / göbts acht – iatz weards bald krachn, / göbts acht – iatz weards bald krachn. / Iatz Hiasl, Veitl, Joch und Jörg, / brechts los, als wia dia Muar vom Berg. /: Drum: Alle Mander, drauf und dran / Hellau! Iatz rukt der Volkssturm an! :/ Hola-i, holdi-o, hola-i, holdi-o“ etc.

*Josef Eduard Ploner
für die Sammlung am
Museum!*

Tiroler-Staudenhitzenlied 1944

MUSEUM M 9181

set Bolzhurk z. Ruckstuck den Ruckstuck gang von uns geam
hat, z. netz um einem deutschen Stead geh an der Gengung betylich wand, iatz,
Kander, mead a jeder drem, der halboos oppes leister kum, ja lei. oh
kum: Tag mead von Alt z. Jung zue gleich, für einem Tiroler z. fürs
Reich a jeder Stutzen blitzen von uns Tiroler le. schütz. Tag mead von
uns Tiroler le. schütz. Hela ni a di ni hola ni a di ni hola
ni a di ni hodi ho o di o. Hela ni a di ni hodi ni a ho!

2. Ja von Tirol mead alle Welt,
mead alleweit sein kann hat geblü,
hat alleweit 'otag am rechten Fied,
denkt lei an toter z. am Spöhl,
u. denkt auf den Bepstul geugg,
am Springes u. die Pomkeltung,
[u. wie der Reismay reingezit
fürs Recht hat Kämpf, so kann heit
fürs Recht die Stutzen blitzen
mead kein Tirolerschütz.]

3. Was haben geschoren: Wenn mead sein,
na stahn mead bis zum Löffel ein!
Gang offn pfauden: Lieber toat,
als wie im Knechtstahl z. in Noat!
Was kann af boan Fall nit lugg,
mead haun die Sagger alim so geugg!
[Und staud um uns grad so z. abbleit,
mead haun aus mead sein im Recht -
beim Löffel Kieglblitzen -
mead kein Tirolerschütz.]

Woh: Jakob Kopp
Woh: Jos. Ed. Ploner - Sammlung, 25. 12. 44

Abb. 50: Josef Eduard Ploners *Tiroler Volkssturm* 1944 mit Text von Jakob Kopp (TLMF⁹⁵, M 9181).

⁹⁵ Archiv des *Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum* (TLMF). Wir bedanken uns bei Dr. Franz Gratl.

17.1 Wolfgang Sichardts Feldforschung in der Schweiz

Der damalige deutsche Doktorand der Musikwissenschaft Wolfgang Sichardt (1911–2002), der in seiner Doktorarbeit dem Ursprung des Jodelns nachging, wollte auf einer Feldforschungsreise durch die Schweiz das musikalische Grundlagenmaterial für die Beantwortung seiner Forschungsfrage einholen. 1939 publizierte er seine Dissertation mit dem Titel *Der Alpenländische Jodler und der Ursprung des Jodelns* (Sichardt 1939), in der er anhand der Theorie der Kulturkreislehre den indogermanischen Ursprung des Jodelns darlegen wollte. Sichardts Doktorvater, Werner Danckert, sprach sich für die Anwendung der Kulturkreislehre in der Musikwissenschaft aus (Danckert 1937), wodurch sein Schüler sinngemäß die grundlegende Hypothese für seine Fragestellung so formulierte: Je weiter weg vom gleichstufig temperierten System, desto ursprünglicher muss ein Jodel sein. Im Sinne dieses – zu sehr vereinfachten – Kulturentwicklungsbildes folgerte Sichardt, dass die ursprünglichen Trägervölker des Jodelns „Angehörige der melaniden, mittelländischen und verwandter Rassen, Urheber mutterrechtlicher, pflanzerischer Kulturen“ (Sichardt 1939: 167) seien. Solche Aussagen stellen für heutige Ethnolog(inn)en längst überholte Ideen dar, die nicht weiterverfolgt werden. Trotz Sichardts zweifelhafter Herangehensweise und des unstabilen Theoriegerüsts gelten seine Feldaufnahmen heute als wertvolle Tondokumente für die Jodelforschung, da es sich dabei nicht um Tonstudioaufnahmen handelt, sondern um Feldaufnahmen, die das Jodeln im alltäglichen Leben festhalten. Obwohl diese Tondokumente zu den frühesten Feldaufnahmen von Schweizer Jodeln, Jodelliedern und Alphornmusik zählen, muss deren Aussagekraft in Bezug auf das Repertoire relativiert werden. Vor seiner Reise hatte Sichardt seine Forschung beim Institut für Volkskunde in Basel angekündigt, wo ihm verschiedene Ortschaften empfohlen wurden. Ihm stand das damals hochwertigste Tonbandaufnahmegerät, das AEG-Magnetophon des Typs K2, zur Verfügung, welches ihn an ein Stromnetz band und dadurch seine Auswahl der Forschungsorte weiter einschränkte. Zudem führte er seine Forschungen im Sommer durch, wenn die Hirten und Sennen auf den Alpen leben, wohin sich Sichardt mit seinem unhandlichen Aufnahmegerät nicht begeben konnte. Seine Feldforschungsreise im Jahr 1936 führte ihn in der Zentralschweiz in die Dörfer Kerns, Lungern und Muotathal⁹⁶, in der Nordostschweiz in die Ortschaften Nesslau und Appenzell, im Kanton Freiburg nach Neirivue, im Wallis in die Ortschaften Vissoie, Brigerberg und in Graubünden bis zur Ortschaft Mathon (Sichardt 1939: 169).

Nach der Auswertung seiner Materialien war Sichardt enttäuscht, denn die meisten seiner Tonaufzeichnungen belegen, dass in der Schweiz hauptsächlich mit gleichstufig temperierten Intervallen gejodelt wurde. Ausnahmen bildeten jedoch das Muotatal und Appenzell. Die spezielle Jodelstimmung im Muotatal (Zemp 1983/1984; Zemp 2015a/b; Wey 2019: 182, 186, 253f.) bewertet Sichardt als ursprünglich und urgermanisch: „Im Muotatalstil leben vermutlich Überbleibsel eines vorgermanischen, keltisch-helvetischen Volkstums fort“ (Sichardt 1939: 167). Sichardts Aufnahme einer Solojodelmelodie von Marie Ablondi zeigt hingegen eine hauptsächlich in Muotatal

⁹⁶ Sichardt schreibt „Muotatal“, was heute das Tal selbst bezeichnet, obwohl er sich vermutlich, trotz Schreibweise ohne „h“, auf das Dorf „Muotathal“ bezog.

vorkommende Jodeleigenheit, die als Bücheljuuz noch heute bekannt ist und in welcher der Jodler oder die Jodlerin die Musik des Büchels⁹⁷ imitiert (Abb. 51). Sie kann keinesfalls als „vorgermanisch, keltisch-helvetisch“ angesehen werden.



Abb. 51: Transkription der Aufnahme einer Solojodelmelodie (Bücheljuuz) von Maria Ablondi (Sichardt 1936a: 6G).

Einerseits werden im Bücheljuuz nur die Intervalle der Naturtonreihe verwendet und andererseits wird bewusst der Klang des Büchels imitiert. Durch die Verwendung der Vokale *u* und *o*, die von der Sängerin so gefärbt werden, dass die Klangfarbe des *Juuz* derjenigen des Büchels entspricht, wird dieser Effekt geschaffen. Solche lokal entstandenen Ausprägungen sind wohl nicht sehr alt (Ammann/Kammermann/Wey 2019: 189).

Das Muotatal hebt sich in der Verwendung der Gebrauchstonleiter beim *Juuzen* allgemein vom Rest der Schweiz ab, wobei sich die in diesem Gebiet verwendeten ekmelischen Intervalle nicht auf das Alphorn zurückführen lassen: Die neutrale Terz, die nur schwerlich durch die Naturtonreihe des Alphorns erklärt werden kann, wird im Muotatal prominenter intoniert als das Alphorn-fa.

So wie der *Bücheljuuz* aus dem abgelegenen Muotatal eine regionale Ausprägung darstellt, die nicht durch fremde Einflüsse umgeformt wurde, sind auch die regional-typischen Jodel aus dem Appenzell in ihrer Form, wie sie seit dem Ende des 18. Jahrhunderts bekannt sind, formstabil.

Das *Rugguusseli*, das Sichardt 1936 in Appenzell aufnahm, besteht aus zwei unterschiedlichen Teilen, wobei der erste, sehr langsame Teil wiederum in zwei Abschnitte unterteilt werden kann (Abb. 52a–b). Dieser Teil lässt keine regelmäßige Akzentuierung

⁹⁷ Büchel: eine trompetenförmig gewundene Variante des Alphorns, rund zwei Meter lang und mit dem österreichischen Wurzhorn vergleichbar.

erkennen, was in der Transkription durch die unterschiedlichen Metren und Tempoangaben dargestellt wird. Der etwas schnellere zweite Teil kann hingegen in eine durchgängige Taktart gegliedert werden. Die Melodie besteht hauptsächlich aus zerlegten Drei- bzw. Vierklängen der Tonika (Stufen I und VI) sowie Dominante (Stufe V und V⁷), welche durch Durchgangs- und Wechselnoten sowie Vorhalte auf dem betonten Teil eines Taktes verbunden werden. Die Vorhaltbildung auf der sechsten Stufe (Stufen VI = b^1 in D-Dur) im zweiten Abschnitt besteht ausschließlich aus harmonieeigenen Tönen.

The image displays two systems of handwritten musical notation for a piece titled 'Das Rugguusseli'. Each system consists of two staves, labeled I a and I b for the first system, and II a and II b for the second system. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The first system (I) is marked with a tempo of quarter note = 46 (♩ = 46) for part I a and quarter note = 40 (♩ = 40) for part I b. The second system (II) is marked with a tempo of quarter note = 32 (♩ = 32) for part II a and quarter note = 118 (♩ = 118) for part II b. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'f' (forte) and 'rit.' (ritardando). The handwriting is in ink on aged paper.

Abb. 52a–b: Das *Rugguusseli* nach einer Aufnahme von Sichardt im Jahr 1936 in Appenzell (Sichardt 1936a: 2C).

Sichardts Aufnahme aus dem Appenzell zeigt die typischen Formteile eines heutigen *Rugguusseli*, wobei diese Melodie sehr starke Ähnlichkeit mit dem *Appenzeller Jodel* aus Schmalz' und Krengers Büchlein *Bi üs im Bärnerland* (Schmalz/Krenger 1931: 26) aufweist.

Eine grundlegende Eigenheit der Appenzeller und Toggenburger Naturjodel bildet die Verwendung des lydischen Modus, der einerseits für eine mögliche Verbindung mit dem Alphorn, aber andererseits ebenso für eine Verbindung mit der lokalen Streichmusik sprechen kann. Für eine Beziehung zur Instrumentalmusik mag ebenso die in dieser Gegend vielseitig praktizierte Bordunbegleitung verantwortlich sein, die sowohl beim *Löckler* (Leuthold 1981: 86) als auch beim Talerschwingen⁹⁸ und in rhythmisierter Form bei der Begleitung durch die Senntumschellen vorkommt (Bachmann-Geiser 1981: 17).

Sichardt bezog ganz unterschiedliche Jodeltypen gleichermaßen in seine Forschung mit ein, ohne ihre spezifischen Funktionen und ihre Entstehungen, wie etwa die Imitation des Büchels, eine Nachahmung von Instrumentalmusik oder mögliche Übernahmen aus einer anderen Region, zu berücksichtigen. Sein Versuch, einen urgermanischen Ursprung des Jodelns zu ermitteln, blieb erfolglos.

17.2 Alfred Quellmalz: Dokumentation der deutschen Volksmusik in Südtirol

Der deutsche Musikwissenschaftler Alfred Quellmalz (1899–1979) verfolgte nicht die Frage nach dem Ursprung des Jodelns, sondern seine Aufgabe bestand in der Dokumentation der deutschen und ladinischen Volksmusik in Südtirol, bevor diese aufgrund der politischen Umgestaltung in Italien „ausgelöscht“ werden sollte. Quellmalz nahm in den Jahren 1940–1942 in Südtirol ungefähr 650 Instrumentalmusikstücke und 1700 Lieder auf Tonband auf (Nußbaumer 2008a: 74; Weiß 1989: 51).

Im Jahr 1923, nach der Machtergreifung der Faschisten, veröffentlichte der nationalistische Politiker Ettore Tolomei (1865–1952) einen Maßnahmenkatalog, das sogenannte „32-Punkte-Programm“, zur vollständigen Italianisierung Südtirols, das 1919 Italien zugesprochen worden war. Für die einheimische Bevölkerung bedeutete dies die Aufgabe sowohl von regionalen Traditionen als auch der deutschen Sprache, die selbst im Schulunterricht zugunsten der italienischen verboten wurde (Steininger 1997: 23f., 58). Südtirol war allerdings auch für Adolf Hitler von Interesse, der sich im Sinne seiner politischen Pläne aktiv um ein Bündnis zwischen Italien und Deutschland bemühte. Zur Sicherung der Gunst Mussolinis verzichtete Hitler auf Südtirol sowie auf dessen Annexion an das Deutsche Reich und bekräftigte die Unantastbarkeit der Brennergrenze, was die Voraussetzung für den Aufbau der „Achse Berlin-Rom“ schuf (Steininger 1997: 123f.). Am 22. Mai 1939 sollte das „Südtirol-Problem“ im Interesse des Bündnisses zwischen den beiden Diktaturen endgültig mit der Unterzeichnung des „Stahlpaktes“ zwischen Hitler und Mussolini geklärt werden, wobei die beiden Machthaber die Lösung für dieses Großprojekt mit dem „Störfaktor“ Südtirol in der sogenannten „Option“ sahen: So sollten sich die deutschen und ladinischen Südtiroler(innen) entwe-

⁹⁸ Talerschwingen: In drei klanglich abgestimmten Tonbecken werden große Münzstücke in eine gleichbleibende Kreisbewegung versetzt, um einen Bordunklang zu erzeugen.

der für die deutsche Staatsbürgerschaft entscheiden, was allerdings mit einer Umsiedlung ins Großdeutsche Reich und dem Vorwurf des Verrats an der Heimat einherging, oder für die Beibehaltung der italienischen Staatsbürgerschaft. Sowohl von italienischer als auch deutscher Seite wurden verschiedene Abwanderungsämter eingerichtet, wobei die Gesamtleitung auf deutscher Seite in den Händen des Reichsführers-SS und Chefs der deutschen Polizei Heinrich Himmler in seiner Funktion als „Reichskommissar für die Festigung deutschen Volkstums“ lag. Die Einlösung der Optionsabstimmung bestand aber nicht nur in der Durchführung einer geordneten Umsiedlung der deutsch- und ladinischsprachigen Optanten, sondern auch in der Schätzung, Ablöse und Überführung ihres Besitzes und Vermögens. Mit der „Aufnahme und Erfassung der kulturellen Werte in Südtirol“ und deren Ausfuhr nach Deutschland betraute Himmler die von ihm selbst geleitete, 1935 begründete und der SS eingegliederte *Forschungs- und Lehrgemeinschaft „Das Ahnenerbe“*, die ihr Hauptziel darin sah, „Raum, Geist und Tat des nordischen Indogermanentums zu erforschen“ und „die Forschungsergebnisse lebendig zu gestalten und dem deutschen Volke zu vermitteln“.⁹⁹ Zu diesem Zweck wurde im Frühjahr 1940 in Bozen die *Ahnenerbe*-Dienststelle *Südtiroler Kulturkommission* gegründet, die sich in 15 vorwiegend historisch-volkskundliche Arbeitsgruppen gliederte. Die Aufgabe dieser Arbeitsgruppen bestand aber nicht nur in der Überführung von materiellen Kunstgegenständen, sondern auch in der wissenschaftlichen Erforschung und Dokumentation möglichst aller Teilbereiche der immateriellen Kultur Südtirols. Südtiroler (Volks-)Traditionen sollten nach den Plänen des *Ahnenerbes* in einem künftigen, von der Wehrmacht noch zu erobernden Siedlungsgebiet der Südtiroler Optanten nach nationalsozialistischen Grundsätzen fortgesetzt bzw. wiederbelebt werden.

Neben „Brauchtum“ und Volksschauspiel, Geräten und Hausrat, Trachten, Sinnbild und Heilszeichen, Bauwesen und Siedlungskultur, Mundart, Archivwesen, Vorgeschichte, Museen und Volksgeschichte stand auch der Bereich „Volksmusik, Lied und Tanz“ im Mittelpunkt feldforscherischer Interessen. Zu diesem Zweck wurde der deutsche Musikwissenschaftler Alfred Quellmalz (1899–1979), Leiter der *Abteilung II (Volksmusik)* des *Staatlichen Instituts für Deutsche Musikforschung* in Berlin, mit der Leitung der Arbeitsgruppe „Volksmusik“ innerhalb der *Südtiroler Kulturkommission* betraut.

Um seinen Auftrag auszuführen, reisten Quellmalz und seine Mitarbeiterin Gertraud Simon von Juli 1940 bis Mai 1942 sowie der ebenfalls der Gruppe Volksmusik zugeteilte Fritz Bose in zum Teil entlegene Täler und Bergdörfer der Region, um mit der damals modernsten Schallaufnahmetechnik die Volksmusik der Einheimischen in all ihrer Vielfalt auf etwa 3.000 Magnetophon-Tonaufnahmen festzuhalten.¹⁰⁰ Diese einzigartigen Tondokumente sind nicht nur als „Ausdruck ethnischer Identität“ und einer musikalischen Landschaft zu verstehen, sondern reflektieren teilweise Aspekte der damaligen problematischen Realität (Nußbaumer 2001a: 66).

Alfred Quellmalz veröffentlichte erst in den Jahren 1968, 1972 und 1976 seine dreibändige Sammlung *Südtiroler Volkslieder*, für die er einen Teil seiner Feldforschungs-

⁹⁹ Heinrich Himmler, [erweiterte] Satzung der Forschungs- und Lehrgemeinschaft „Das Ahnenerbe“, 01.01.1939 (Bundesarchiv Berlin, NS 21/9); siehe dazu Dow 2018: 46–47.

¹⁰⁰ Heute werden diese ca. 138 Stunden an Schallaufzeichnungen auf 400 originalen Magnetbändern als „Sammlung Quellmalz“ an der Universitätsbibliothek Regensburg aufbewahrt (Nußbaumer 2001b; Nußbaumer 2008a: 74).

aufnahmen von 1940–42 transkribierte. Lediglich die Ausgabe von 1972 beinhaltet vier kurze Jodler ausschließlich mit Jodelsilben (Quellmalz 1972: 97) und eine Reihe von Liedern mit Jodelteilen. Wie Sichardts Aufnahmen gehören auch jene von Quellmalz zu den wertvollen historischen Materialien der Jodelforschung, auch wenn sie nicht zur Erforschung des Jodelns erfolgten.

Die vier von Quellmalz aufgenommenen Jodler beginnen einstimmig. Stimmen, die nur mit den Akkordtönen singen oder die Harmoniewechsel herbeiführen, fehlen. So besteht z. B. der im 3/4-Takt notierte *Tisenser Jodler* aus acht Takten mit der „üblichen“ Harmoniestruktur I–V–V–I–I–V–V–I (Abb. 53). Die Begleitstimmen, meist in Terz- oder Sextparallelen sowie teilweise in Quintabständen, setzen im dritten Takt ein. Die Melodie baut ausschließlich auf den entsprechenden Dreiklangstönen auf, wobei zur Dominante die kleine Septime hinzukommt. Für die Vokalisation sind die typisch österreichischen Silben *Tri hu-jo di-jo di-rü hul-jo di-jo* notiert.

The image shows a musical score for a piece titled "Tisenser Jodler". It is written in 3/4 time and consists of three staves. The top staff is the melody, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics under the melody are: "Tri - hul - jo di - jo di - rü hul - jo di - jo,". The middle staff is a two-part harmony, starting with a treble clef and a key signature of one sharp. The lyrics under this staff are: "tri - rä di - jä di - ri jo - di - re. Tri - ja di - jä di -". The bottom staff is a two-part harmony, starting with a treble clef and a key signature of one sharp. The lyrics under this staff are: "ri jo - di - jo tri - jo tri - jä di - ri." The score is labeled "Tisenser Jodler" at the top left and "Tisens" at the top right. There is a "B." (Basso) marking at the beginning of the melody. A tempo marking "alle (3 - 5 st.):" is placed between the first and second staves.

Abb. 53: Der *Tisenser Jodler*, aufgenommen von Alfred Quellmalz (Quellmalz 1972: 97).

Der *Tisener Jodler* zeigt keine auf die Region Südtirol bezogene Ausprägung, sondern könnte ebenso aus anderen österreichischen Ländern stammen. Durch diesen und die anderen Jodler, bei denen gleichfalls kein regionaltypischer musikalischer Formaufbau ersichtlich ist, besteht somit ein Identitätsbezug zur deutschsprachigen Alpenkultur und nicht ausschließlich zu Südtirol. Trotzdem: Ein bestimmter Jodler, wie gerade der *Tisener Jodler*, kann identitätsstiftende Wirkung haben, wenn er von der Bevölkerung mit einer starken regionalen Verbindung versehen und so empfunden wird. Unter den rund 3.000 Tonaufnahmen der Südtirolsammlung Quellmalz befinden sich zwar nur 33 Aufnahmen von Einzeljodlern, allerdings liegen 359 Liedaufnahmen mit Jodler-Refrain vor.¹⁰¹

¹⁰¹ Pers. com. Thomas Nußbaumer 28.12.2019.

Sowohl Sichardt als auch Quellmalz geben mit ihren frühen Feldforschungsaufnahmen, die besser als kommerzielle Aufnahmen die Volksmusiklandschaft in Österreich bzw. in Südtirol und in der Schweiz aufzeigen, einen Eindruck von den Eigentümlichkeiten der Jodler und Lieder mit Jodelteilen, wie sie heute noch diesen Regionen eigen sind.

17.3 Robert Fellmanns Schulungsgrundlage (1943)

Dass der *Eidgenössische Jodlerverband* (EJV) seine erste Jodelschule ausgerechnet während des Zweiten Weltkriegs herausgab, kann als gesellschaftspolitische Handlung im Rahmen der „Geistigen Landesverteidigung“ bewertet werden. Der renommierte Jodler und Jodelliedkomponist Robert Fellmann (1885–1951) legte in seiner 1943 vom EJV publizierten *Schulungsgrundlage für Jodlerinnen und Jodler* (Fellmann 1943) die Regeln für das Schweizer Jodeln so fest, dass es sich von den ausländischen Jodelarten unterscheiden sollte. Im nicht unterschriebenen Vorwort dieser Schulungsgrundlage wird mit einer beinahe aggressiven Wortwahl eine Abgrenzung zu den Jodlern in Deutschland und Österreich vehement gefordert: „[A]lles Unschweizerische“ im Jodelgesang sei „erbarmungslos auszumerzen“ (Fellmann 1943: 2). Der Verfasser des Vorworts gibt allerdings nicht an, was als „unschweizerisch“ zu verstehen ist.

Mit der Schulungsgrundlage erfährt das Schweizer Jodeln (Naturjodel und Jodellied) einen ersten Richtungshinweis, der zu seiner heute typischen Klangqualität (Fellmann 1943) führte. Darin stellt Fellmann die Regeln für die Vokalisierung auf, die danach von den Schweizer Jodlern und Jodlerinnen respektiert wurden und noch immer respektiert werden. Fellmann (1943: 3) unterteilt sämtliche Vokale in „Urvokale“: *a, o, u, e, i, (j)*, Umlaute: *ä, ö, ü*, und in Doppelvokale: *au, ei, eu, äu, ai*. All diese Vokale sollen in „Reinheit“ gesungen werden, um dadurch eine „prächtige Wirkung“ zu erzielen. Bei den Konsonanten nennt er die Klinger oder Halbvokale: *j, m, n, w, ng, nk* (*s*), die mit den Jodelsilben „enge verbunden sind“ und zur Kopffresonanz beitragen. Die „nichttönenden“ Konsonanten sollen je nach Landesdialekt korrekt ausgesprochen werden, damit der Text des Jodelliedes verstanden werden kann. Fellmann stellte in seiner Schulungsgrundlage eine Reihe ausgewählter Naturjodel, jeder mit einer speziellen Übungstechnik, zusammen und schreibt dazu: „In allen Übungen und Beispielen ist der Verschlusslaut *d* absichtlich ausgeschaltet, dafür reichliche Verwendung des Konsonanten *l* oder der Kehllaute *h, j*. Die Jodelsilben müssen wohlklingend (euphonisch) gesungen werden, Die einzelnen Vokale dürfen also nicht voneinander abgehoben (gehackt) werden“ (Fellmann 1943: 4). Speziell das Außer-Acht-Lassen des Konsonanten *d* und die Dominanz der Konsonanten *l* resp. Kehllaute *h* und *j* wurde von den Schweizer Jodler(inne)n und Komponist(inn)en im Jodelteil der Jodellieder getreu befolgt.

Fellmanns Grundlagen, versehen mit einem Anhang von Max Lienert, wurden 1963 vom Eidgenössischen Jodlerverband erneut herausgegeben (Lienert 1963). Im Kapitel „Grundlage der Jodeltechnik“ geht Lienert auf die „Zweckwahl der Jodelsilben“ ein (Lienert 1963: 17), wobei er die von Fellmann vorgeschlagene Verwendung der Vokale und Konsonanten bestätigt und erweitert. Lienert nennt die Tonlage zwischen dem Wechsel zur Kopfstimme respektive Falsett „Schaltlage“ und erklärt diese in Bezug auf die zu verwendenden Vokale folgendermaßen:

[Von] der Schalllage an aufwärts spricht die Kopfstimme nur auf die sog. dunklen Vokale¹⁰²: u, ü und geschlossenes o (ó) leicht und natürlich an. Man nennt u, ü und ó deshalb die dunklen oder die Kopfstimmvokale. Infolgedessen können Jodeltöne über der Bruststimmelage nur richtig und „rund“ gesungen werden mit Jodelsilben, die die Kopfstimmvokale enthalten. Also: u hu ju lu und, für unbetonte Silben, auch lü. Silben mit geschlossenem ó, z. B. ó hó jó und ló, kommen nur für die Grenzöne *d'*, *es'* und *e'* zwischen Schalllage und Jodeltieftönen in Frage. Das offene ò darf nicht zu den Kopfstimmvokalen gezählt werden! [Lienert 1963: 17f.]

Sowohl Fellmanns als auch Lienerts Vorgaben lassen weder die Silben mit Konsonanten, wie beispielsweise *dri dli*, zu, wie sie in vielen Jodlern Österreichs vorkommen, noch erlauben sie die Verwendung des Konsonanten *d*. Als einzige Ausnahme für den Konsonanten *d* schreibt Lienert, dass er „nur gelegentlich bei zackigen Rhythmen in holdüo und in Figuren mit 4 und mehr kurzen Tönen, z. B. als ulüdulüo, verwendet werden“ darf (Liebert 1963: 18).

Da das Auslassen von Konsonantenkombinationen in den Jodelsilben die eingangs erwähnte Hebelbewegung (siehe Seite 19) außer Kraft setzt, wird der Kehlkopfschlag zur dominierenden Technik beim Registerwechsel für den Schweizer Naturjodel. Jodelaufnahmen der 1920er und 1930er Jahre, wie diejenigen vom Jodlerklub Hergiswil (*Echo vom Pilatus*), zeigen, dass sich noch bis zum Zweiten Weltkrieg in der Schweiz die Konsonantenkombinationen mit *dr*, *dl* (*dri*) oder *tr*, *tl* (*tri*), die einen weicheren Kehlkopfschlag ermöglichen, ebenso wie die Vokale *a* und *e* verbreitet haben und in Jodelliedkreationen und Naturjodeln übernommen wurden.

Obwohl Fellmann die Festlegung der Jodelsilben in der Schulungsgrundlage als Lernhilfe verstand, befolgte die Schweizer Jodelgemeinde diese Anweisungen so genau, dass sich lokale Ausprägungen teilweise auflösten und sich eine schweizweite Angleichung der Vokalisation anbahnte. Diese Entwicklung empfand Fellmann später als eine negative Folge seiner Schulungsgrundlage und er sprach im Vortrag mit dem Titel *Die allgemeine Eigenart unserer Jodel, insbesondere der Jodel der Zentralschweiz* (Fellmann 1948: 25) über seine diesbezüglichen Sorgen:

Punkto Vokalisation im Naturjodel wurde direkt gesündigt. Es gab Jodler in jedem Unterverband, die mit den Urvokalen ihrer Heimat jodelten. Andere aber, brave Klubjodler, jodelten ihren Naturjodel nach den Vokalen der eidgenössischen Schulungsgrundlage. [...] Diesen Fehl-Fortschritt wollte niemand [...]. Die Schulungsgrundlage war nur für den kultivierten Jodel bestimmt. Dieser große Schönheitsfehler am Naturjodel muss wieder weg! [Fellmann 1948: 31]

Um diesen „Fehler“ zu korrigieren, verlangte Fellmann, dass ein Naturjodel ausschließlich mit den Vokalen *a*, *o*, *u*, *e* und *i* (*j*) gejodelt werden sollte (Fellmann 1948: 32).¹⁰³ Ein weiteres Charakteristikum des Schweizer Naturjodels sah Fellmann in der Verwendung des Alphorn-fa, das er gemäß seiner Anlehnung an Gassmanns Theorien als musikalisches Intervall zur Auslösung besonderer Empfindungen bei den Schweizern versteht: „Die Verwendung des Alphorn-fa in der Jodelmelodie ist leider heute selten. Treffend angebracht, wirkt der Ton auf das schweiz. Volksgemüt seltsam ergreifend“ (Fellmann 1943: 13). Der

¹⁰² Allgemein versteht man unter „breiten“ oder „dunklen“ Vokalen *a*, *o* und *u*.

¹⁰³ Seit etwa dem Beginn des 21. Jahrhunderts unterliegen die Verbände bezüglich der Verwendung von Vokalen bei Naturjodeln im Rahmen der Jodelwettbewerbe keinen Vorschriften mehr. Heute werden im Naturjodel die Vokale so gejodelt und formuliert, wie sie im lokalen Dialekt gesprochen werden (Unterwaldner Jodler Vereinigung o. J.).

11. Teilton im Jodel kommt nur in seltenen Fällen und in wenigen Regionen der Schweiz vor. Wie schon erwähnt wurde (siehe Seite 45), kann das Alphorn-fa im Jodler auch für einige Gegenden in Österreich im 19. Jahrhundert belegt werden.

Robert Fellmann behandelt in seiner Schulungsgrundlage auch die Frage nach dem Ursprung des Jodelns und lehnt sich dabei an die Theorien Gassmanns an, also der engen Verbindung zwischen Jodel und Landschaft. Fellmann kombiniert diese Ideen mit seinen persönlichen Ansichten, die ebenso auf kulturspezifischen Ansätzen aufbauen, aber „sanfter“ formuliert werden als bei Gassmann und Schmalz. Nicht wegen seiner Ideen zum Ursprung des Jodelns, sondern wegen seines Vorschlags einer schweizerischen Vokalisation bleibt seine Schrift ein Meilenstein in der Entwicklung der Formgestaltung des Jodelns in der Schweiz.

Mit der politischen Unstabilität im Zweiten Weltkrieg ging eine verstärkte Suche nach Identität einher, welche nicht zuletzt durch das Prinzip der Inklusion und Exklusion zur Konstruktion von Kultur festgelegt werden sollte. Die persönliche Meinung Josef Pommers, dass das Jodeln eine urtümliche deutsche Eigenart verkörpere, ließ sich hervorragend in das Gedankengut der nationalsozialistischen Ideologie integrieren, was zur politischen Instrumentalisierung dieses Musikgutes in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts führte. Auch die Theorie Wolfgang Sichardts, in welcher er den Ursprung des Jodelns als urgermanisches Kulturelement in den Alpen ergründen wollte, lässt sich auf Gedanken der für die NS-Ideologie passenden Kulturkreislehre zurückführen. Mit deren Hilfe wollte er beweisen, dass die „Ursprünglichkeit“ eines Jodels linear mit seiner Entfernung vom gleichstufig temperierten System zusammenhängt. Auf ähnliche Weise und mit affiner Gesinnung arbeitete Alfred Quellmalz bei seinen Südtiroler Feldforschungen, auch wenn er nicht wie Sichardt der Frage nach dem Ursprung des Jodelns auf den Grund gehen wollte. Mit dem Ziel der Dokumentation deutscher Volksmusik in Südtirol vor der politischen Umgestaltung des Landes kann diese Feldforschung heute als wichtige Sammlung einzigartiger Tondokumente in Bezug auf ethnische und nationale Identitätsfragen betrachtet werden. Fellmann geht in seinen Grundlagen ebenso auf den Ursprung des Jodelns ein und lehnt sich dabei an die Theorie der Verbindung von Naturjodel und Landschaft an. Auch wenn er auf kulturspezifischen Ansätzen aufbaut und exakte, heute noch gern beachtete Regeln für die Interpretation der Vokalisation bei Naturjodeln in der Schweiz zusammenstellt, muss hier die politische Gesinnung berücksichtigt werden: Vor dem Hintergrund der „Geistigen Landesverteidigung“ zur Zeit des Zweiten Weltkriegs wollten die Schweizer(innen) ihr Jodeln als nationales, schweizerisches Kulturerbe festigen und es von den Jodlern in Deutschland und Österreich abgrenzen. Wie eingangs erwähnt, wird das kulturelle Gedächtnis einer Gesellschaft respektive einer Nation nicht zuletzt durch feste Objektivationen sowie traditionelle symbolische Kodierungen und Inszenierungen vermittelt, wodurch es seine identitätsstiftende Wirkung ausübt (Halbwachs 1985: 390; Renan 1995: 56; Achthorner 2019: 36). Im Zuge der Kriege und der politischen Umbrüche basierte die Suche nach (nationaler) Identität im 20. Jahrhundert wesentlich auf der Frage nach Authentizität; die Selbstbehauptung einer Nation gründete in der Echtheit sowie Reinheit ihrer lokalen Tradition. Hierbei spielte die Musik und mit ihr das Jodeln eine nicht zu unterschätzende Rolle, da sie als verbindungsstiftendes Medium ein breites Identifikationsangebot zur Verfügung stellte und Anstoß zu neuen Kreationen und Bewegungen gab, die einen wesentlichen Beitrag zum Gefühl nationaler Zugehörigkeit leisteten.

18. Echt versus unecht, authentisch versus unauthentisch: Neues Jodeln und Neue Volksmusik

Nach Fellmanns „Normierung“ des Schweizer Jodels waren Übernahmen kein diskussionsauslösendes Thema mehr: Auch wenn solche Prozesse weiterhin stattfanden, z. B. bei den Ratzliedli in der Appenzeller Gegend, wurden nach dem Zweiten Weltkrieg keine Kritiken mehr dazu publiziert. Vielmehr ging es den Jodelexperten nun um die Frage nach „Authentizität“ und „Echtheit“ von Naturjodeln und Liedern mit Jodelteilen.

In seinem 1950 erschienenen Buch mit dem Titel *Das echte Volkslied* legt der deutsche Musikwissenschaftler Walter Wiora (1906–1997) seine Meinung in Bezug auf die aufkommenden Folkloresendungen in Radio und Fernsehen dar:

Wenn all das echt wäre, was in unseren Vereinen, Buchhandlungen, Rundfunksendern unter dem Titel Volkslied erscheint, so müssten wir unser Zeitalter reich und glücklich preisen. Tatsächlich aber ist das Echte im Volksliede selten und das Unechte üblich geworden. Das gilt für den Kulturmarkt und die Fremdenindustrie, aber zum Teil auch, trotz ihren großen Verdiensten, für Bewegungen, die sich die Echtheit im Volkslied eigens zum Ziele setzen. Denn soweit sie es „wiederzubeleben“ suchen, verpflanzen sie Volkslieder aus einer Lebenswelt in eine andere; dagegen aber sind diese noch empfindlicher als musikalische Kunstwerke. Da sie ferner typisch neuzeitliche „Bewegungen“ mit Kulturprogrammen sind, gefährden sie die Schlichtheit und Unbeflissenheit im Volksliede [...]. [Wiora 1950: 69]

Für Wiora muss das eigentliche, wahre und echte Volkslied Teil des gesunkenen Kulturgutes einer mündlich tradierenden Gesellschaft sein, von der nur noch Reste bekannt sind. Alles Neue gilt laut ihm als „erfundene Tradition“ (vgl. Hobsbawm/Ranger 1983). Seiner Meinung nach war im Jahr 1950, dem Erscheinungsjahr seines Buchs, das authentische und bäuerliche Volkslied bereits ausgestorben. In seinem später erschienenen Hauptwerk *Die Vier Weltalter der Musik* (Wiora 1961) erörtert er die Frage nach den Merkmalen von echten und unechten Volksliedern erneut und stützt sich dabei noch immer auf evolutionistisches Gedankengut und die deutsche Kulturkreislehre.

Dass Wioras Gedanken über die Unterteilung von echten und unechten Volksliedern, die nach wie vor auf Pommer und Kohl Bezug nehmen, widersprüchlichen Inhalts sind, wird heute allgemein akzeptiert. Max Peter Baumann differenzierte in seiner 1976 publizierten Dissertation zwischen Folklore und Folklorismus auf verschiedenen Ebenen (Baumann 1976: 66) und geht dabei auf außermusikalische Funktionen ein:

Funktionsverschiebung durch das traditionalistische Herauslösen der Folklore aus dem primärfunktionalen Lebenszusammenhang, und das Einbetten folklorisierter Musikgebilde in eine zum Traditionalismus hin gewandelte Haltung. [Baumann 1976: 65]

Baumann begründete seine Argumentation durch die Ablösung der ursprünglichen Funktion des Jodelns und griff somit auch die Tätigkeit des *Eidgenössischen Jodlerverbandes* an: Dieser würde dazu beitragen, dass sich das Jodeln von seiner Primärfunktion entferne, wobei die Frage nach der „Primärfunktion“ des Jodelns nicht beantwortet

werden kann. Da sich die Unterscheidung zwischen echt und unecht im Wesentlichen auf Fragen der Authentizität bezieht, hatte diese Debatte in jenen Jahren dazu beigetragen, dass das zeitgenössische „folklorisierte“ Jodeln sowohl in der Schweiz als auch in Österreich als unecht und kitschig betrachtet wurde.

In der Literatur werden verschiedene Erklärungen zum Begriff der „Authentizität“ in der Musik formuliert. Zum Beispiel kann sich ein Lied durch die historische Genauigkeit („historical accuracy“) in der Überlieferung als authentisch auszeichnen (Lindholm 2008: 25), während neuartige Interpretationen oftmals als nicht authentisch gelten. Wie bereits erwähnt, werden aber ursprünglich „fremde“ Lieder nach einer langen Zeitdauer in der Empfängerkultur häufig ebenso als authentisch empfunden. Gleichermassen kommt es vor, dass heute traditionelle Musik aus manchen Weltgegenden als authentisch bezeichnet wird, wenn sie keine westlichen Einflüsse aufweist (Weiss 2014: 508). Die Frage nach der Authentizität in der Jodelforschung kann – wie in der vorliegenden Studie aufgezeigt – durch die komplexen kulturellen Verzweigungen und Berührungen bei Volksliedern und Jodeln nur sehr hypothetisch beantwortet werden. Zudem muss die Jodelforschung die neuen Entwicklungen berücksichtigen, denn Jodeln wird in der Neuen Jodelbegeisterung seit der Wende zum 21. Jahrhundert eher als kulturverbindend verstanden und nicht mehr für kulturelle Abgrenzung instrumentalisiert. Anstelle der Weiterführung des Vergleichs der Jodelentwicklung zwischen der Schweiz und Tirol wird folglich von einer Gegenüberstellung des Umfeldes der Neuen Jodelbegeisterung und jenem, welches bis zum Ende des 20. Jahrhunderts galt, ausgegangen. Dieses Vorgehen verlangt vorab nach einer einführenden Klärung der Frage, welche Umstände das Aufkommen dieser Neuen Jodelbegeisterung ermöglichten.

18.1 Keime der Neuen Jodelbegeisterung

In den 1960er Jahren kopierten junge, auf dem europäischen Kontinent lebende Musiker(innen) die aus Großbritannien und den USA kommende Rock- und Popmusik. In den 1970er und 1980er Jahren bildeten sich die ersten erfolgreichen Gruppen, die Rock- und Popsongs in deutscher Sprache schrieben und interpretierten. Speziell die deutschsprachige Rock- und Popmusik aus Österreich war beliebt und international so erfolgreich, dass sie die Bezeichnung „Austropop“ erhielt.

Auf die damals ausgestrahlten volkstümlichen Fernsehsendungen, in denen der Schweizer Peter Hinnen in Cowboy-Bekleidung sowie der Deutsche Franzl Lang in stilisierter Alpentracht mit ihrem virtuosen Jodeln auftraten und so ein verzerrtes, banales Bild der Heimat vorzeigten, reagierte die junge Musikergeneration Österreichs mit satirischen Gegenbewegungen. Das Konzeptalbum *Der Watzmann ruft* aus dem Jahr 1974 von Wolfgang Ambros, Manfred Tauchen und Joesi Prokopetz (Ambros/Tauchen/Prokopetz 1974), das später als Musical auf die Bühne kam, sowie die ungefähr zeitgleich erschienene LP *Ein halbes Doppelalbum* (Pirchner 1973) von Werner Pirchner oder sein Kurzfilm *Der Untergang des Alpenlandes* (Pirchner/Berger 1974) machten sich über dieses von den Medien verbreitete realitätsfremde und verherrlichende Bild des alpinen Landlebens auf eine satirische Art lustig (Nußbaumer 2018: 131).

Die dazu gespielte Rock-Popmusik mit Elementen der Alpenmusik bildet die „alpine“ Variante der Neuen Volksmusik. In der Beschreibung der Neuen Volksmusik im österreichischen Musiklexikon aus dem Jahr 2001 wird auf deren Verbindung zur

„Weltmusik“ hingewiesen: „In den späten 1980er Jahren aufkommende Richtung innerhalb der Populärmusik, die lokale Volksmusiktraditionen mit internationalen Strömungen der Jugendmusikkultur vermischt und wegen dieser Verbindung von regional und international zur sog. Weltmusik zählt“ (Boisits 2001a). Eine Verknüpfung zur Weltmusik oder zu der in den 1980er Jahren definierten „World Music“, die heute von vielen Musikethnologen als neokolonialistische Kommerzialisierung von Musik fremder Kulturen verstanden wird, hatte damals das Interesse vieler Stadtbürger(innen) am – bis anhin als exotisch wahrgenommenen oder als kitschig abgewerteten – Jodeln als alpiner Vertreter der World Music geweckt.

Die späten 1980er und die 1990er Jahre waren geprägt von der Annäherung zwischen Ost und West, dem Fall der Berliner Mauer und anderen politischen Meilensteinen, die zur Hoffnung führten, dass Weltfrieden doch irgendwie realisierbar wäre. Junge, aufgeschlossene Musiker(innen) sahen in der Populärmusik das geeignete Mittel, um diese Gedanken zu verbreiten. Eine Art Wohlfühlmusik, die nicht nur Menschen verschiedenster Kulturen miteinander verbinden sollte, sondern auch bei den Zuhörer(inne)n angenehme und beruhigende Momente herbeiführen konnte, erlebte unter dem Namen „Ambient Music“ parallel zur „World Music“ eine große Aufmerksamkeit.

Die 1992 erschienene CD mit dem Titel *Aufgeigen stätt niederschiasen* von *Hubert von Goisern und den Alpinkatzen* (Goisern 1992) gilt nicht als erster Tonträger einer musikalischen Verbindung zwischen Pop und österreichischer Volksmusik, doch sie gehört sicher zu den erfolgreichsten. Die Musiker(innen) verzichteten auf eine böse-artig-satirische Behandlung von klischeehaften Elementen des Landlebens, wie dies bis dahin bei vergleichbarer Musik der Fall gewesen war, und weckten Emotionen einer Ergriffenheit sowie Rührung beim Publikum (Ammann 2016b: 31). Die Neue Volksmusik der Alpen hat sich seither in ihrem Themenkatalog stark ausgeweitet, bleibt aber ein wichtiger Teil der lokalen, dialektsprachigen Populärmusik sowohl in Österreich (Schnedl 2008; Nußbaumer 2014) als auch in der Schweiz (Ringli 2006; Ringli/Rühl 2015). Entsprechend konstant bleibt seit Beginn des 21. Jahrhunderts das Interesse an dieser Musik und am Jodeln. Die Interessenzunahme führte dazu, dass sich neue Vermittlungswege für das Jodeln formten und das Jodeln auf den Bühnen der großen und kleinen Theater in den Großstädten eine beachtliche Anzahl an Zuhörern anlockte.

Die Protagonisten dieser Bewegung beziehen sich in ihren musikalischen Kreationen teilweise auf die bekannten Jodellieder oder Naturjodel, wobei sie aber eine separate Gruppierung von Künstler(inne)n mit teilweise gesellschaftlicher Verbindung zur angestammten Jodelgemeinschaft bilden. Die Angst einiger älterer Jodler(innen), dass sich durch die Neue Jodelbegeisterung der ursprüngliche Jodelgesang umformen würde und folglich eine „Tradition“ verloren ginge, kann nach 20 Jahren als unberechtigt erachtet werden (Ammann 2015).

18.2 Jodelbühnen und Jodelkünstler(innen)

Wissenschaftliche Literatur zu dieser Neuen Jodelbegeisterung und der Art ihrer Vermittlung steht noch aus¹⁰⁴ und somit können für eine Untersuchung lediglich die Betrachtung und Prüfung von Websites von Jodelkünstler(innen) und Jodellehrer(innen) sowie Gespräche mit diesen selbst und den Workshopteilnehmer(inne)n herangezogen werden. Ein für die Untersuchung der Neuen Jodelbegeisterung idealer Ort ist die Stadt Wien¹⁰⁵: Einerseits sind die Stadtbewohner durch das Wiener Dudeln, das liedähnliche Koloraturjodeln, schon mit dem registerwechselnden Singen vertraut, was vermuten lässt, dass dadurch ein besonderes Interesse am Jodeln besteht. Andererseits, und darauf aufbauend, muss angenommen werden, dass sich unter den Bewohner(inne)n dieser für ihr reiches und vielseitiges Kulturangebot bekannten Stadt eine Akzeptanz für neue, unbekannte kulturelle Unternehmungen eingestellt hat, zu denen Veranstaltungen der Jodelvermittlung gezählt werden dürfen. Aufgrund des überaus großen Angebots an Jodelaktivitäten in und um Wien kann die folgende Präsentation nur ein mosaikartiges Bild von Jodelkonzerten und Jodel-Workshops aufzeigen. Andere Großstädte im deutschsprachigen Raum zeigen möglicherweise kein vergleichbar starkes Interesse am neuen Jodeln, doch nichtsdestoweniger lässt ein Blick auf die einschlägigen Internetseiten erkennen, dass das Angebot an Jodeln auf der Bühne und in Workshops in europäischen Städten in den letzten 20 Jahren erkennbar anstieg.

Das Wiener Dudeln erhält – nach einer Phase der Zurückgezogenheit in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts – im Wien des 21. Jahrhunderts neben dem angestammten Heurigenkontext zusätzlichen Bühnenraum bei Festivals, Kleinbühnen und bei öffentlichen Veranstaltungen der Stadt. So wird beispielsweise seit dem Jahr 2000 vom *Wiener Volksliedwerk* jährlich das Wienerliedfestival *Wean hean* ausgetragen. In dem seit 2001 stattfindenden Festival *Wien im Rosenstolz*, bei dem jeweils eine Vielfalt an neuer Wiener Volksmusik präsentiert wird, stellten die beiden Sängerinnen Agnes Palmisano und Tini Kainrath im Jahr 2005 das Wiener Dudeln vor. In den Folgejahren kamen weitere Gruppierungen mit Dudeleinlagen dazu.

Parallel zu den Präsentationen des Dudelns auf großen Schauplätzen erhielt auch das Jodeln Bühnenplätze, wobei mit dem musikalischen Material experimentell umgegangen wird. Jodeln wird mit unterschiedlichen Musikelementen aus fremden Musikkulturen oder aus anderen Musikgenres angereichert und gemischt. Die Jodelgruppe *Oanano* präsentierte zur Eröffnung des Singer/Songwriterfestivals anfangs März 2019 eine Verbindung von Jodlern mit „Jazz, Country, Irish Folk oder Salsa“ (Jodeltrio Oanano o. J.b) und begleitete diesen Mix instrumental mit „Musiklöffeln, Shaker, Gitarre, Ukulele, Bombo und Shruti-Box“ (ebd.). Die Geigerin und Sängerin Claudia Schwab hingegen verband in ihrem Programm für die *Landpartie*¹⁰⁶ das Jodeln mit Rhythmen aus „Indien

¹⁰⁴ Als Ausnahme kann das kleine Büchlein mit den Semesterarbeiten von Studierenden der Musikwissenschaft Innsbruck (Ammann 2016a) gelten. Das 2019 erschienene Buch *Jodelmania* des Journalisten Christoph Wagner behandelt nicht die Neue Jodelbegeisterung, sondern konzentriert sich in seinem populärwissenschaftlichen Zugang auf ein Zusammentragen von Quellen zu europäischen Jodlergruppen in den USA im 19. und Anfang des 20. Jahrhundert (Wagner 2019).

¹⁰⁵ Die folgenden Ausführungen über Jodel-Workshops in Wien basieren auf Angaben und Beobachtungen von Martina Mühlbauer, die zurzeit (2020) ihre Masterarbeit an der Universität Wien zu diesem Thema verfasst.

¹⁰⁶ *Landpartie*: Zusatzreihe des Musikfestivals *Wien im Rosenstolz*.

und Afrika“ (Wien 2013) und die Berufsmusiker(innen) der Gruppe *Crossfiedler* präsentieren in ihrem Programm „Private Collection“ „Stubenmusi mit Fiddletune und Samba im Balkan-Groove zum jodelnden Jazzrock und Landler mit indischem Gesang“ (Telekurier Online Medien GmbH & Co KG o. J.). Auch Christina Zurbrügg kombiniert das „moderne Jodeln“ mit „Gesang, Rap, Pop“ und „mit ihrer unverwechselbaren Stimme schlägt sie Brücken zwischen erdigen Traditionals und urbanen Klangwelten“ (Zurbrügg 2017). Die Auflistung von Beispielen ließe sich noch beliebig erweitern.

Von den kleinen Kellertheaterbühnen bis zu den großen Bühnen der Stadtfeste können Jodler(innen) und Dudler(innen) in Wien ihre Kunst darbieten. Das Wiener Dudeln wird im bekannten, aber neu belebten Rahmen präsentiert, wobei keine Vermischung mit anderen musikalischen Elementen stattfindet. Da das Wiener Dudeln erst seit kurzem intensiver gepflegt wird und ihm vielleicht als regionalem Spezifikum besonders viel Respekt entgegengebracht wird, belassen die Wiener(innen) diese Gesangsart in ihrer üblichen, überlieferten Form. Dazu mag auch beigetragen haben, dass der Wiener Dudler im Jahr 2010 von der Österreichischen UNESCO-Kommission in das Verzeichnis des Immateriellen Kulturerbes aufgenommen wurde (Österreichische UNESCO-Kommission 2019). Dass mit dem Jodeln experimentiert wird, verweist entweder auf einen ungehemmteren Umgang mit diesem für Wien „fremden“ Kulturgut oder darauf, dass das Jodeln ohne andersgeartete Zutaten vom Publikum doch als zu abgenutzt empfunden wird.

18.3 Jodelpädagog(inn)en und Jodeltherapeut(inn)en

Eine ganz besondere Vermittlungsweise des Jodelns stellen die zahlreichen Workshops dar, in denen Jodler und Dudler in ihren überlieferten Formen gelehrt werden. Einige der genannten Jodelkünstler(innen) bringen – neben ihren Bühnenpräsentationen – in Workshops das Jodeln sowohl Menschen mit musiktheoretischem oder gesangstechnischem Hintergrund als auch Einsteiger(inne)n näher.

Die bereits erwähnten Musikerinnen Tini Kainrath und Agnes Palmisano, die mit dem Wiener Dudeln einen festen Platz im Kulturleben Wiens einnehmen, vermitteln dieses kulturelle Gesangsgut und sorgen so für seine Verbreitung. Dem Gedanken des Festhaltens und Archivierens der vom „Aussterben bedrohten“ Volksmusik, wie er bei den Sammlungen zu Beginn des 19. und 20. Jahrhunderts vorherrschte, wird dabei kein großer Wert beigemessen. Vielmehr soll gerade die weite Verbreitung dem Dudeln zu einer lebendigen und entwicklungsfähigen Tradition verhelfen.

Sowohl das Wiener Dudeln als auch das Jodeln wird von der seit vielen Jahren in Wien lebenden Schweizerin Christina Zurbrügg gelehrt, welche in den 1990er Jahren das Dudeln erforschte und dazu einen Film und eine CD produzierte sowie ein Buch herausgab (Zurbrügg 1998/2013). Sie vermittelt Jodeln in seinen unterschiedlichen Ausprägungen aus ganz unterschiedlichen Regionen. In ihren Workshops verbindet sie das Jodeln außerdem mit fernöstlichen Bewegungsaktivitäten, denn für sie stellt ein sanftes Qigong eine ideale Ergänzung zum Jodeln dar (Zurbrügg 1996/1998/2013).

Die Südtirolerin Heidi Clementi, die viele Jahre in Wien lebte und vor allem bei Jodelanfänger(inne)n als bedeutende Jodelvermittlerin und Initiantin von Jodel-Workshops geschätzt wird, setzt sich immer wieder zum Ziel, bei den Teilnehmer(inne)n die persönliche Entfaltung der Stimme zu fördern, um dadurch eine seelische Berührung

auszulösen. Bei ihren ersten Jodelworkshops erfüllte das Wandern eine Art Bewegungs-ergänzung zum Jodeln; mittlerweile bietet auch sie Jodeln in Verbindung mit einer fern-östlichen Bewegungstherapie an, wobei für sie Yoga die beste Vervollständigung des Jodelns bildet:

Mit sanften und fließenden Bewegungsabläufen aus dem Meridian-Yoga dehnen wir unseren Körper und lösen achtsam Verspannungen. Gezielte Atem- und Wahrnehmungsübungen öffnen und weiten unsere Lungen und die Stimme kann sich frei entfalten. Kraftvoll und freudig lernen wir einfache und mehrstimmige Jodler und genießen das Klangbad. [Clementi 2019]

Clementis Jodlerauswahl vermittelt neben Jodlern aus dem östlichen Alpenraum auch solche aus Tirol, Vorarlberg und Appenzell Ausserrhoden.

Jodeln wird in vielen Workshops außerhalb Wiens im Zusammenhang mit Wandern oder fernöstlichen Bewegungsübungen angeboten. Diese therapeutische Funktion hatte das Jodeln möglicherweise schon seit 200 Jahren inne, sie wurde aber von früheren Jodler(inne)n nicht in demselben Ausmaß diskutiert. Neben der ausdrücklich erwähnten therapeutischen Wirkung des Jodelns bei Workshops fällt im Gegensatz zum Jodelumfeld vor etwa 50 Jahren auf, dass Sprach- und Genrengrenzen problemlos überschritten werden. Sowohl auf der Bühne als auch in den Kursen vermitteln die Jodellehrer(innen) Jodelmelodien aus Gegenden, die nicht ihre Herkunftsorte sind. Dabei können die Unterschiede beim Aussprechen der Vokale toleranter beurteilt werden, da ein Jodel-Workshop eher dem Charakter einer Einführung entspricht, ohne das Ziel zu verfolgen, sich kompetitiv mit anderen Jodelgruppen messen zu wollen.

Neben der Selbstfindung durch das Jodeln wird in dieser Bewegung der Neuen Jodelbegeisterung speziell auf Gemeinsamkeit und Geselligkeit Wert gelegt. Aus diesem Bedürfnis entwickelten sich die ersten kontinuierlich stattfindenden Wiener Jodelstammtische.

18.4 Erste Wiener Jodler-Treffs für Anfänger und Könner

Der 2011 von der Soziologin Maria Nasswetter gegründete Jodelstammtisch „Jodeln to go“ ermöglicht das Jodeln in Gruppen nicht nur an Wochenend-Workshops, sondern einmal monatlich unter der Woche:

Damit wollte ich einen urbanen Ort der Begegnung zwischen JodlerInnen schaffen und das ist vorzüglich gelungen! Sehr gelungen weil eine heterogene Gruppe, die sich bei jedem Treffen neu formiert und immer neuen Zustrom erfährt, jodelnd interagiert. Diese dabei stattfindende Interaktion ist eines meiner wissenschaftlichen Interessensgebiete als Soziologin. [Jodlerin.at 2017a]

Der in einem Extrazimmer eines klassischen Wiener Wirtshauses ursprünglich stattfindende Stammtisch zog in seinen Anfangsjahren bis zu 70 Personen an, die sich an einem gemeinsamen Jodelrepertoire mit meist „traditionellen“ Jodlern erfreuen.

Beim Jodelstammtisch von Hartwig Hermann (gegründet 2014) werden neben den vielen „traditionellen“ Jodlern mit Schwerpunkt auf den östlichen Bundesländern Steiermark, Nieder- und Oberösterreich sowie Salzburg auch selbstkomponierte Jodler, Jodel aus der Schweiz sowie vereinzelt Jodler aus Vorarlberg und Bayern vermittelt. Dabei wird besonders auf die Mehrstimmigkeit geachtet, um das „Aufeinander-Ein-

gehen“ auf musikalischer Ebene hervorzuheben. Solojodeln findet dabei nur beim Erlernen und Aufnehmen einer einzelnen Stimme eines neuen Jodlers statt. Entsprechend sind die Abende von einem Gemeinschaftsgefühl geprägt und werden von vielen als Ort des Erholens und Krafttankens nach einem anstrengenden Arbeitstag erlebt. Die Vermittlung basiert zum größten Teil auf dem Lehrbüchlein mit CD des Jodler-Ehepaares Ingeborg und Hermann Härtel aus der Steiermark (Tradmotion 2010/2013), auf den zwei kleinen Jodelbüchlein *123 Jodler und Juchezer* (Steirisches Volksliedwerk 2011) sowie *Unsere Jodler* (Steirisches Volksliedwerk 2012) des *Steirischen Volksliedwerkes* und auf selbst eingespielten Jodel-CDs. Kontinuierlich erfolgt ein Austausch unter den Stammtischteilnehmer(inne)n über Jodelliteratur, Noten- und Infomaterial sowie über zukünftige Workshops. Teilnehmer(innen), die das Notenlesen nicht beherrschen und nicht auf ein musiktheoretisches Wissen zurückgreifen können, verwenden gerne das Mobiltelefon als Aufnahmegerät.

In der Nähe des *Österreichischen Volksliedwerkes* (gegenüber der Wiener Staatsoper) siedelte sich im April 2017 die vom Jodeltrio *Oanano* (Karin Diaz, Hartwig Hermann, Patricia Bustos) ins Leben gerufene *Jodlertankstelle* an. Das Trio vermittelt an diesem Jodlertreffen (Jodeltrio Oanano o. J.a) zum einen sogenannte „Archivjodler“ und geht andererseits auf die Wünsche der Teilnehmer(innen) in Bezug auf die Auswahl der Jodler ein. In Übereinkunft mit dem *Österreichischen Volksliedwerk* wird zu jedem Termin vom Trio *Oanano* ein Jodler aus der Volkslied- und Jodelsammlung von Karl Liebleitner¹⁰⁷, die zum Teil im Archiv des Hauses liegt und bis dato unveröffentlicht blieb, ausgewählt und gemeinsam einstudiert. Das Volksliedwerk unterstützt somit die Verbreitung des Jodelns durch diese neuen Wege und verbindet dadurch die Archivierungsarbeiten früherer Sammler(innen) mit den Möglichkeiten, die sich im Rahmen der Neuen Jodelbegeisterung auftun. Die Vermittlung der Jodler erfolgt auch hier durch Vorsingen, Hinhören und Nachsingen sowie mehrfaches gemeinsames Wiederholen. Als Hilfsmittel sind stets die Aufzeichnungen mit Handy erwünscht. Lediglich zu den Archivjodlern werden im Anschluss Kopien der Originalaufzeichnungen für den privaten Gebrauch ausgehändigt.

Das Angebot in Wien, von dem hier nur ein kleiner Teil genannt werden konnte, zeigt, wie verbindend das Jodeln eingesetzt wird und dass die Jodellehrer(innen) sich nicht darin limitieren, nur die Jodler und Jodellieder ihres Herkunftsortes zu vermitteln. Diese Offenheit zeugt von einer Entwicklung im Jodelumfeld, die noch bis vor 30 Jahren, als Jodeln eher zur kulturellen Abgrenzung instrumentalisiert oder als rückständig abgetan wurde, nicht zu erwarten war. Die Idee, Menschen unterschiedlicher Kulturräume, Länder und Gesellschaftsschichten durch das Jodeln zusammenzuführen, wird speziell vom regelmäßig sowie turnusweise in je einem anderen Land (Österreich, Deutschland, Schweiz, Italien [Südtirol]) stattfindenden Jodelfest OU verfolgt, bei dem das Verbindende über die „traditionellen“ Jodelgrenzen hinweg im Mittelpunkt steht:

Beginnen hat alles bei einem Mittagessen. Heraus kam der Plan, Ort und Zeit zu schaffen wo sich alle Jodelinteressierten treffen, voneinander lernen, in Workshops neue Erfahrungen sammeln und vor allem zusammen viele klangreiche Tage verbringen, können. Dieses Jodelfest soll einmal im Jahr stattfinden und jeweils in einem anderen Land. [Vinschgau.net 2016]

¹⁰⁷ Karl Liebleitner (1858–1942) war Lehrer in Wien und Weggefährte Josef Pommers.

Mittlerweile findet das Jodelfest OU jährlich statt und feierte Anfang September 2019 seinen fünften Geburtstag in der Schweiz im Roothuus in Gonten, Zentrum für Appenzeller und Toggenburger Volksmusik.

Die Situation der Akzeptanz des Jodelns in der aktuellen mittelständischen und urbanen Gesellschaft kann durch die vielfältigen Möglichkeiten der Lebensgestaltung der heutigen Generationen erklärt werden. Soziale Zwänge bauen sich immer mehr ab, darunter auch das Verständnis, wer das Jodeln erlernen darf und soll und wer nicht. Für den Musikwissenschaftler Michael Weber „korrespondiert bis zum heutigen Tag die musikalische Vielfalt durchaus mit der Verschiedenartigkeit der Lebensentwürfe ihrer Schöpfer und Interpreten, die sie als Repräsentanten einer zunehmend inhomogener werdenden Generation ausweist“ (Weber 2014: 77). Die Neue Jodelbegeisterung gedeiht neben der althergebrachten Jodelkultur, wobei dennoch Berührungspunkte bestehen. Die Träger dieser beiden Jodelkulturen verfolgen auf einer ersten Ebene zwar unterschiedliche Ziele, doch vereinigen sie sich in ihrer Liebe zum Jodeln.

Die Vermittlung von Jodeln durch Workshops bietet den Jodellehrer(inne)n natürlich auch eine Nische, um ihr Einkommen zu mehren, wohingegen das Erlernen von Jodeln für Mitglieder eines Jodlerklubs in der Schweiz oder einer Gesangsgruppe gratis ist. Das breit gefächerte Angebot an Jodel-Workshops lässt aber erkennen, dass die therapeutische oder harmonisierende Wirkung ein wichtiges Werbeargument darstellt. Die Besucher(innen) sollen nicht nur erste Einblicke in die Jodeltechniken erhalten, sondern auch den Alltagsstress vergessen und sich wohlfühlen können. Dazu sollen sich Verbindungen zu Bewegungsübungen und -therapien wie Yoga, Qigong oder Pilates in Jodel-Workshops besonders gut eignen.

Die Teilnehmer(innen) wollen einerseits das Jodeln erlernen, andererseits die Auswirkungen des Jodelns auf ihren Körper und ihren Geist erfahren sowie die Geselligkeit der Workshops erleben (Trieb 2016: 103). Dabei spielt die Frage nach „echten“ und „unechten“ oder „authentischen“ und „unauthentischen“ Jodlern eine untergeordnete Rolle. Ebenso haben die Workshopleiter(innen) keine Berührungsängste mit ihnen fremden Jodelstilen.

19. Schlussdiskussion

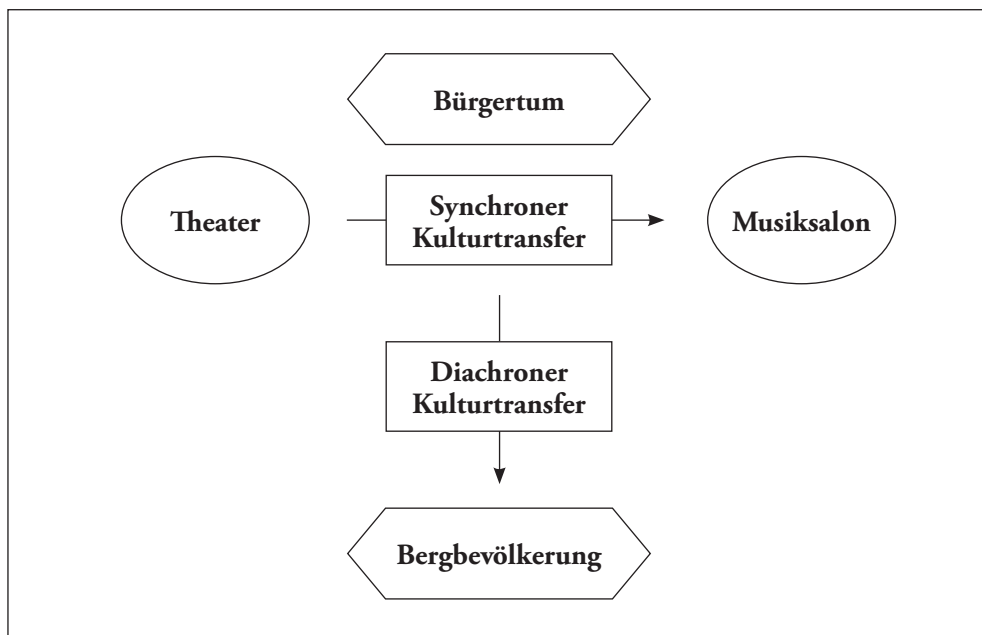
Der Blick auf 200 Jahre Jodelentwicklung in Österreich und der Schweiz lässt eine vielseitige Dynamik der Übernahmeprozesse erkennen, die je nach Epoche auf unterschiedliche Art und Weise vorstattengingen. Ergebnisse zu den anfangs formulierten Forschungsansätzen in Bezug auf Veränderungsprozesse des Jodelns sowohl in Form, Funktion als auch in der Wahrnehmung und Bedeutung für die unterschiedlichen Gesellschaftskreise und Regionen können nun aufgezeigt werden. Dem Jodeln kam als kulturelles Phänomen in der symbolischen Sinnwelt des kollektiven Gedächtnisses vor allem im Zuge nationalistischer Bestrebungen identitätsstiftende Bedeutung zu. Es beschränkte vielfältige geografische und soziale Wege und durchlebte unterschiedliche Arten des Transfers. Damit einher ging ein sich mehrmals wandelndes Verständnis von Authentizität, das nicht nur den lokalen Umgang mit Jodeln/Jodlern und Jodelliedern maßgebend beeinflusste, sondern auch die Bereitschaft zur Aneignung und Übernahme fremden Musikgutes wesentlich bestimmte. Doch vor einer abschließenden analytischen Betrachtung dieser Vorgänge soll nochmals auf die Trennung zwischen lokalen und/oder formdefinierten Jodelausprägungen und den Jodelliedern hingewiesen werden.

Das Jodellied und der lokal und/oder formdefinierte Jodler bilden zwei Gesangsrichtungen, die sich nicht nur in ihrer musikalischen Form und Funktion unterscheiden: Sie wurzeln in verschiedenen Kulturräumen, bilden das Resultat jeweils unterschiedlicher Entstehungsgründe sowie -prozesse und sind separate Verbreitungswege gegangen. Die österreichischen lokal und/oder formdefinierten Jodelausprägungen, wie etwa das Wiener Dudeln oder der Wurzhorn, waren von Beginn des 19. und bis ins späte 20. Jahrhundert nicht Bestandteil von Übernahmeprozessen durch Schweizer Jodler(innen). Solche Jodelausprägungen erfuhren damals wie heute zwar horizontale Transfers, doch waren diese regional limitierter. Die Aneignung auswärtigen Jodelliedguts in der Schweiz, das von Schweizer Jodelexperten als „Tirolerei“ bezeichnet wurde, bezog sich vornehmlich auf Lieder mit Jodelteilen, welche in der Schweiz zu Jodelliedern wurden. Wie aufgezeigt werden konnte, gründen musikalische Übernahmen auf unterschiedlichen Faktoren, die erst ab Beginn des 19. Jahrhunderts in der Literatur greifbar werden, jedoch wohl seit jeher als Teil von Volksliedverbreitungen Bestand hatten.

Die Bezeichnung „jodeln“ wird um die Wende zum 19. Jahrhundert zu einem grenzüberschreitenden Überbegriff, ohne den eine internationale Begeisterung für diese Gesangsart nicht im gleichen Rahmen hätte stattfinden können. Diese konkrete, aber ebenso künstliche Benennung oder gar Schaffung einer Gesangsgattung ging nicht von den Kulturträger(inne)n des registerwechselnden Singens selbst, sondern von Beobachter(inne)n und Journalist(inne)n aus. Die Frage, ob der Begriff „jodeln“ sowohl in Tirol als auch in der Schweiz mit denselben Inhalten besetzt war, kann für diese erste Untersuchungsperiode somit bejaht werden. Allerdings bezieht sich dabei die Bezeichnung ausschließlich auf die an die Lieder angehängten oder in die Lieder eingefügten Jodelteile.

Lieder mit Jodelteilen entstanden aus der Feder von Theaterproduzenten, die von der damaligen internationalen Alpenbegeisterung profitieren wollten. Als Folge davon hat sich ein komplexes übernationales Transfersystem für diese Lieder entwickelt. Durch die Verbreitung in weiten Teilen Europas und bis in die USA liegt ganz klar eine horizontale

bzw. synchrone, d. h. über räumliche Distanzen agierende Art der Vermittlung vor, welche weitgehend in der Bürgerschicht – vom Theater in die Musiksalons – erfolgte. Etwas zeitverzögert hat sich die Bergbevölkerung diese Lieder, deren Jodelteile ursprünglich von „ihrem“ registerwechselndem Gesang inspiriert worden waren, angeeignet, wodurch vertikale bzw. diachrone Transferzyklen zwischen den unterschiedlichen sozialen Gruppierungen – vom Bürgertum zur Bergbevölkerung – zustande kamen.



Die Vermischungen und Übernahmen des alpinen Gesangsgutes verliefen vielseitig und auch gegenläufig, sodass komplexe, mehrdimensionale und teilweise unüberschaubare Übernahme- und Blockierungsprozesse bei deren Verbreitung – oder Ablehnung – mitspielten. Die Titel, musikalischen Formen und Sprachen der Lieder, Jodler und Kuhreihen in den publizierten Sammlungen von Volksliedern der Alpenregionen aus den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts lassen diese facettenreichen Dynamiken und die Komplexität der Abläufe deutlich erkennen. Hinzu kommt eine von den Herausgebern häufig als notwendig erachtete „Veredelung“ der Lieder und deren Einzwängung in das standardisierte Notationssystem, wodurch die Melodien einen Teil ihrer ursprünglichen Form einbüßten. Wenn davon ausgegangen wird, dass die publizierten Lieder die Gesangswelt der Bergbevölkerung authentisch widerspiegeln sollen, so muss die einleitend gestellte Frage – ob ein Werk, dem der Wille einer Nachahmung zugrunde liegt, als authentisch bezeichnet werden kann – für diese Periode verneint werden. Die in den ersten Dekaden des 19. Jahrhunderts notierten Gesangsstücke wurden rund 100 Jahre später aber als authentisch betrachtet und dienten als Orientierungspunkt für die damaligen Jodelliedkompositionen in der Schweiz. Diese Komponisten gingen davon aus, dass die aufgezeichneten Jodellieder die zeitgenössische musikalische Landschaft authentisch widerspiegeln würden. Somit kann der Frage, ob neu hervor-

gebrachte Jodelkreationen ihrerseits wieder als „neues Original“ verstanden bzw. mit dem Attribut „authentisch“ versehen werden können, zugestimmt werden, wenn eine längere Zeitspanne dazwischen liegt.

Infolge der Französischen Revolution und der Napoleonischen Kriege verbanden sich die Bürger und das „Volk“ der deutschsprachigen Alpenbevölkerung gegenüber dem französischsprachigen „Feind“ und stärkten ihre Identität durch Kulturpolitik. Der Prozess der Selbstdeutung, der bei der Identitätsbildung eine große Rolle spielt und sich gemäß Heimo Konrad aus soziokulturellen Unterschieden gegenüber anderen herausbildet (Konrad 2011: 24, 26), bezieht sich in diesem Fall auf den gemeinsamen Gegner Frankreich. Die komplexen Prozesse von Angleichungen und Übernahmen auf kulturellem Gebiet, inklusive dem Jodeln und dem Singen von Jodelliedern im deutschsprachigen Alpenraum, wurden während der Zeit der Wahrnehmung von Frankreich als „Feind“ von den Jodel- und Volksliedspezialisten nicht kritisiert. Weder die Bergbevölkerung noch die Jodelexperten standen dem Erscheinen österreichischer Lieder in Schweizer Liedersammlungen sowie der Veröffentlichung Schweizer Lieder in österreichischen Publikationen ablehnend gegenüber. Der Sieg über den gemeinsamen Feind, die politische Neuausrichtung in Europa, der aufkommende industrielle Wettbewerb mit der damit verbundenen Landflucht sowie die koloniale Ausbreitung führten zu einem Wettbewerb zwischen den Nationen und nationalistischen Gesinnungen in Europa, die zugleich kontinuierlich zunahmen. Die kleine, mehrsprachige Schweiz wollte sich den anderen deutschsprachigen Nationen allerdings nicht anschließen. Zu jener Zeit verloren die Jodellieder und Jodel in der Schweiz an Bedeutung und die sich stark verbreitenden Gesangsvereine richteten sich in ihrer Liedauswahl nicht nach den überlieferten Berggesängen. In Tirol hingegen wurden in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Jodler und Tirolerlieder durch den Alpenverein, die Turnergesellschaften, die National-sänger, die Tirolerabende sowie die Gesangsvereine weitervermittelt. Hinzu kamen neue Kompositionen mit teilweise stark patriotischen und nationalistischen Inhalten. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurden Tirolerlieder durch Bühnenauftritte fremder Sängerguppen in der Schweiz beliebt und teilweise übernommen, wogegen sich die Schweizer Jodelexperten sträubten. Währenddessen sprachen sich die österreichischen Jodelexperten für eine Trennung zwischen echten und unechten Jodlern und Volksliedern aus.

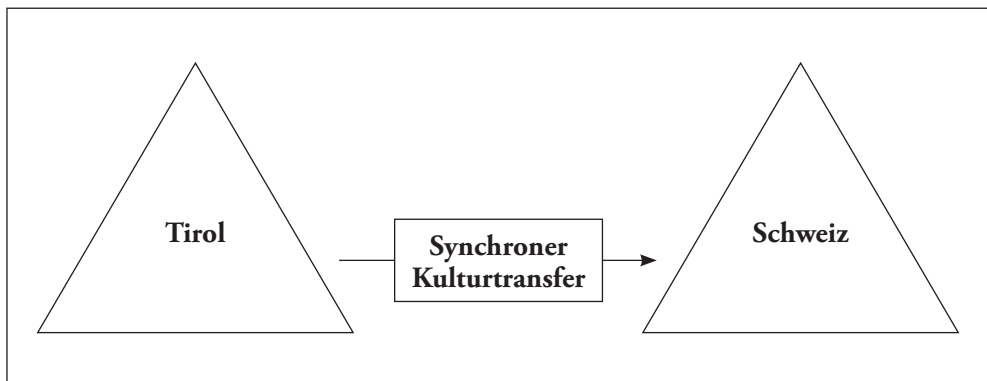
Übernahmeprozesse von Liedern mit Jodelteilen oder musikalischen Elementen solcher Lieder aus Tirol durch die Schweizer Bevölkerung fanden in jener Zeit, als sich die Schweiz politisch von den deutschsprachigen Nachbarnationen distanzieren wollte, am intensivsten statt. Parallel dazu formten sich in den jeweiligen nationalen Geschichtsschreibungen die Erinnerungen einer heldenhaften Vergangenheit, die in den Liedern besungen wurde und zu einer übersteigerten Vorstellung der eigenen Geschichte in der Bevölkerung führte. Doch weder diese patriotische Historiografie noch die politisch unterschiedliche Ausrichtung verhinderten die Übernahme österreichischer Lieder in der Schweiz. Durch den Bildungsprozess des „kulturellen Gedächtnisses“ wurde das Jodeln per se zu einem festen Bestandteil des tradierten Erbes, doch trotz der dadurch geförderten Identitätsbildung fanden Übernahmen von österreichischen Jodelliedern und deutschen Liedern zu jener Zeit am ausgeprägtesten statt.

Gleichzeitig schritt die Instrumentalisierung des Jodelns als Ausdruck der deutschen/germanischen Kultur stark voran, um sich durch diese kulturelle Eigenheit von anderen Nationen und Kulturen abzuheben. Die von Herder ausgearbeitete Idee, dass das Volkslied, als Ausdruck der „Volkseele“ verstanden, eine Annäherung und ein Verständnis

zwischen den „Völkern“ begünstigen soll, drang in dieser Epoche nicht durch, denn im Gegenteil wurde das Jodeln für eine Abgrenzung zu anderen Nationen eingesetzt.

In Österreich ging nach der Wende zum 20. Jahrhundert die Instrumentalisierung des Jodlers weiter, indem er von den genannten Jodelexperten Pommer und Kohl als vollkommener Ausdruck deutscher Überlegenheit gedeutet wurde. Parallel zur Zunahme der deutsch-nationalistischen Rhetorik steigerte sich die defensive Haltung der Schweiz. Neben der Belebung des Jodelns und Alpornblasens waren speziell die Abgrenzung und das Zurückdrängen von Tirolerliedern mit Jodelteilen der Anlass für die Gründung des *Eidgenössischen Jodlerverbands* (EJV). Dass sich dabei auch das Authentizitätsverständnis rückblickend auf frühere Publikationen veränderte, wurde bereits ausgeführt. Gleichzeitig wollten Schweizer Komponisten das Fehlen schweizerischer Jodellieder durch die Publikation eigener und neuer Kompositionen aus diesem Genre ausgleichen. Die Schweizer Jodelexperten zu Beginn des 20. Jahrhunderts glaubten, die musikalischen Vorlieben der Bevölkerung in kurzer Zeit ändern zu können, doch die Rezeption der neuen Jodellieder ging in der Bevölkerung nur „schleppend“ voran, denn noch in den 1930er Jahren sang und jodelte die Schweizer Bevölkerung Lieder aus Österreich und Deutschland.

Vertikale Transfers fanden zu jener Zeit weder mittels einer Aneignung von Volksliedern von Seiten des Bürgertums noch anhand einer Übernahme von Operettenliedern oder klassischen Liedern durch die Bergbevölkerung statt. Horizontale Übernahmeprozesse verliefen hingegen bis in die 1930er Jahre bei Jodelliedern und teilweise auch bei Volksliedern eindimensional von Tirol (Österreich und Deutschland) in die Schweiz. Das änderte sich erst zur Zeit des Zweiten Weltkrieges, als die Ablehnung der deutschen Kultur in ganz Europa und somit auch in der Schweiz am stärksten zu verspüren war. Im Sinne dieser antideutschen Gesinnung wurden Fellmanns Vorgaben so strikt eingehalten, dass regionale Eigenheiten beim Jodeln zugunsten der angeblichen „Korrektheit“ aufgegeben wurden.



In Österreich wurde das Jodeln noch bis zum Zweiten Weltkrieg und auch während des Krieges als „urdeutsch“ verstanden, als erhaltenswert gehandelt und – wie am Beispiel Südtirol – aus diesen Gründen dokumentiert. Die von den damaligen deutschen Musikforschern befolgte Kulturkreislehre wurde spätestens in den 1960er Jahren aufgegeben, während Experten die Diskussion über eine Unterteilung zwischen echten und unechten Jodelaufführungen sowie Jodelliederformen unter Verwendung alternativer Begrifflichkeiten weiterführten. Die Instrumentalisierung der Jodler durch den Nationalsozialismus sowie die Folklorisierung des Jodelns nach dem Zweiten Weltkrieg führten dazu, dass von den 1960er Jahren bis zum Ende des 20. Jahrhunderts das Jodeln sowohl in Österreich als auch in der Schweiz bei der Mehrheit der städtischen Bevölkerung als hinterwäldlerisch und zu patriotisch verschrien war und abgelehnt wurde.

Die Jodelgeschichte erhält mit dem Beginn des 21. Jahrhunderts eine grundlegende Neuorientierung. Durch eine unvorbelastete Herangehensweise haben sich die Rolle und das Ansehen des Jodelns in der gesamten Bevölkerung des Alpengebiets so stark verändert, dass Fragen zu Kulturtransfer, Identität und Authentizität völlig neu überdacht werden müssen. Jodeln wird nicht mehr für eine Abgrenzung von Kulturen instrumentalisiert, sondern als ein menschen- und kulturverbindendes Hobby betrachtet. Jodellehrer(innen) aus unterschiedlichen Regionen mit verschiedensten beruflichen, musikalischen und gesanglichen Hintergründen vermitteln Jodeln auch aus den ihnen ursprünglich „fremden“ Regionen. Mögliche Schwierigkeiten bei der Aussprache von Jodelsilben und Jodelliedtexten zwingen folglich nicht mehr, diesen Teil des Repertoires außen vor zu lassen – Übernahmen fremder Jodelmelodien und -techniken werden in dieser Jodelkultur eher gefördert als ängstlich vermieden. Für die Workshopteilnehmer(innen) sowie Jodellehrer(innen) sind heute weder Authentizitäts- noch Nationalitätsfragen vordergründig, da die Identitätsstiftung durch das Jodeln für sie nicht an diesen Diskussionen festzumachen ist. Vielmehr hat sich durch die Neue Jodelbegeisterung eine transnationale Gemeinde gebildet, wodurch sich die einzelnen Teilnehmer(innen) nicht mehr anhand nationaler Grenzen identifizieren bzw. voneinander abgrenzen möchten. Durch diese Workshops, den Austausch sowie das Zusammenbringen von Vermittlungspersonen aus anderen Jodelgegenden, speziell bei international veranstalteten Workshops, bleiben die Grenzen zwischen Jodelregionen, Jodelstilen und Interpretationen kontinuierlich in Bewegung. Dies entspricht den „positiven Stellen von kulturellem Transfer“, in denen „interkulturelle Verräumlichungsprozesse“ stattfinden. Dabei wird die Zugehörigkeit von Jodeln bzw. Jodlern neu verhandelt und einer poststrukturalistischen Auslegung von Raum und Kultur angeglichen.

Auch wenn in den unterschiedlichen Zeitabschnitten verschiedene Arten des Transfers stattgefunden haben, muss doch erkannt werden, dass ein musikalischer Austausch jederzeit und kontinuierlich vorhanden war, weshalb Kulturen einmal mehr hybrid gedacht werden müssen. Das Jodeln hat über die Geschichte hinweg stets maßgebend zur (nationalen) Identitätsbildung beigetragen, wofür Urteile zur Authentizität der Jodellieder je nach Bedürfnis angepasst wurden. Doch während das Jodeln in bestimmten Zeiten ein Mittel zur Abgrenzung und Distinktion darstellte sowie zur nationalen Profilierung eingesetzt wurde, wirkt es heute durch die Vermittlung bei Workshops und Jodlertreffs sowie durch die Verbindung mit verschiedenen Genres kulturverbindend und stellt ein breites Identifikationsangebot zur Verfügung, das weit über die nationalen, traditionellen, historischen und stilistischen Grenzen hinausgeht.

20. Literaturverzeichnis

20.1 Bücher und Aufsätze

Achthorner 2019

Bernhard Alexander Achthorner: *Musik und kulturelles Gedächtnis. Zur musikalischen Instrumentalisierung von Heimat, Kultur und Identität im Tiroler Nationalsozialismus*, Bielefeld 2019.

Alder 1924

Oscar Alder: „Dr. phil. h. c. Alfred Tobler in Heiden 1845–1923“, in: *Appenzellische Jahrbücher* 51 (1924), S. 75–81.

Ammann 2015

Raymond Ammann: *Traditions- und Verbandsverständnis im Eidgenössischen Jodlerverband. Ergebnisse einer Untersuchung 2013/14*, Luzern 2015 (Forschungsbericht der Hochschule Luzern – Musik 12).

Ammann 2016a

Raymond Ammann (Hg.): *Einen Jodler hör i gern. Studentische Feldforschungsberichte über den Wandel des Tiroler Jodlers zu Beginn des 21. Jahrhunderts*, Innsbruck 2016.

Ammann 2016b

Raymond Ammann: „Der Jodler in Tirol“, in: Raymond Ammann (Hg.): *Einen Jodler hör i gern. Studentische Feldforschungsberichte über den Wandel des Tiroler Jodlers zu Beginn des 21. Jahrhunderts*, Innsbruck 2016, S. 9–33.

Ammann/Kammermann/Wey 2019

Raymond Ammann/Andrea Kammermann/Yannick Wey: *Alpenstimmung: Musikalische Beziehung zwischen Alphorn und Jodel – Fakt oder Ideologie?*, Zürich 2019.

Anderson 1998

Benedict Anderson: *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines erfolgreichen Konzepts*, Berlin 1998.

Andres 2019

Gabriela Andres: „El canto tirolés en Suiza: Ayer y hoy. Identidad y procesos de cambio“, in: *Síneris. Revista de Musicología* IV (2019), Nr. 26 (April), S. 2–20.

Anon. 1780

Anon.: „Fragment eines Briefes von 1751“, in: *Helvetischer Calender fürs Jahr 1780* (1780), S. 155–161.

Anon. 1800

Anon.: *Vormaliger Zustand der Schweiz zum Aufschluss über die neuesten Vorfälle in der Schweiz. Von einem Augenzeugen*, Göttingen 1800.

Anon. 1966

Anon.: „Rousseau: Beständiges Gekläffe“ [1966], in: *Der Spiegel*, 1966, Nr. 40, S. 168–170. URL: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-46414323.html> (letzter Zugriff: 08.11.2018).

Arndt 1813

Ernst Moritz Arndt: *Was ist des Deutschen Vaterland?*, Königsberg 1813. URL: <https://digital.zlb.de/viewer/resolver?urn=urn:nbn:de:kobv:109-1-5267115> (letzter Zugriff: 07.01.2020).

Arx 1829

Ildefons von Arx: „Ekkehardi IV. Casuum S. Galli Continuatio I. (Tab. IV. V. VI.)“, in: Georg Heinrich Pertz (Hg.): *Monumenta Germaniae Historica*, Band 2, Hannover 1829, S. 75–147.

Assmann 1988

Jan Assmann: „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität“, in: Jan Assmann/Tonio Hölscher (Hg.): *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt am Main 1988, S. 9–19.

Assmann 2011

Aleida Assmann: *Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*, Berlin 2011 (Grundlagen der Anglistik und Amerikanistik 27).

Assmann 2013

Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 2013.

Assmann/Hölscher 1988

Jan Assmann/Tonio Hölscher: *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt am Main 1988.

- Bachmann-Geiser 1981
Brigitte Bachmann-Geiser: „Schälleschörte“, Schellenschütteln und Talerschwingen in der Schweiz“, in: Walter Deutsch (Hg.): *Der Bordon in der Europäischen Volksmusik*, Wien 1981 (Schriften zur Volksmusik 5), S. 17–24.
- Bachmann-Geiser 1999
Brigitte Bachmann-Geiser: *Das Alphorn. Vom Lock- zum Rockinstrument*, Bern u. a. 1999.
- Baillie-Grohman 1878
William Adolph Baillie-Grohman: *Gaddings with a primitive people being a series of sketches of Tyrolese life and customs*, New York 1878.
- Baldinger 1791
Ernst Gottfried Baldinger: *Neue Zeitschrift für Ärzte*, Band 15, Leipzig 1791.
- Bauman 2000
Zygmunt Bauman: *Liquid modernity*, Cambridge u. a. 2000.
- Baumann 1976
Max Peter Baumann: *Musikfolklore und Musikfolklorismus. Eine ethnomusikologische Untersuchung zum Funktionswandel des Jodels*, Winterthur 1976.
- Baumann 1996
Max Peter Baumann: Art. „Jodeln“, in: Ludwig Finscher (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Sachteil, Band 4, Kassel u. a. 1996, Sp. 1488–1504.
- Baumann 2000
Max Peter Baumann: „Die Älplerfeste zu Unspunnen und die Anfänge der Volksmusikforschung in der Schweiz“, in: Anselm Gerhard/Annette Landau (Hg.): *Schweizer Töne. Die Schweiz im Spiegel der Musik*, Zürich 2000, S. 155–186.
- Beetschen 1880
Samuel Beetschen: *Historische Skizze über Kultur und Wirkung des Gesanges*, Bern 1880.
- Berlepsch 1866
Hermann Alexander von Berlepsch: *Neuestes Reisehandbuch für die Schweiz*, Hildburghausen 1866.
- Bibliographisches Institut GmbH 2019
Bibliographisches Institut GmbH: „Kultur, die“ [2019], in: *Duden*. URL: <https://www.duden.de/recht-schreibung/Kultur> (letzter Zugriff: 03.12.2019).
- Blanchet 2002
Geneviève Blanchet: „Jean-Jacques Rousseau’s Contribution to International Relations Theory“, in: *Glendon Papers* (2002), Nr. 2, S. 15–23.
- Blümml/Kohl/Reiter 1910
Emil Karl Blümml/Franz Friedrich Kohl/Josef Reiter: *Die Volksliedbewegung in Deutschösterreich*, Wien 1910.
- Blumenbach 1783
Johann Friedrich Blumenbach: *Medicinische Bibliothek*, Band 1, Göttingen 1783.
- Bohlman 2013
Philip V. Bohlman: „Johann Gottfried Herder and the global moment of world-music history“, in: Philip V. Bohlman (Hg.): *The Cambridge History of World Music*, Cambridge 2013, S. 255–276.
- Bohn 1795
Carl Ernst Bohn (Hg.): *Neue allgemeine deutsche Bibliothek*, Band 17, Kiel 1795.
- Boisits 2001a
Barbara Boisits: Art. „Neue Volksmusik“, in: *Österreichisches Musiklexikon online* (2001). URL: <https://www.musiklexikon.ac.at/ml?frames=no> (letzter Zugriff: 07.01.2020).
- Boisits 2001b
Barbara Boisits: Art. „Pöll, Josef“, in: *Österreichisches Musiklexikon online* (2001). URL: http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_P/Poell_Josef.xml (letzter Zugriff: 09.09.2019).
- Boswell 2008
Christina Boswell: „The Political Function of Expert Knowledge: Knowledge and Legitimation in European Union Immigration Policy“, in: *Journal of European Public Policy* 15 (2008), Nr. 4, S. 471–488.
- Brenner 1999
Helmut Brenner: „Prinz Johann! Das ist dir ein Schand!“ – Die frühesten Erzherzog-Johann-Lieder im historischen Kontext“, in: *Jahrbuch für Volksliedforschung* 44 (1999), S. 68–94.

- Brenner 2007
Helmut Brenner: „Erzherzog-Johann-Jodlereien. Einige historische Anmerkungen zu ‚Wo i geh und steh‘“, in: *Viertelakt* (2007), Heft 3, S. 21–26.
- Brentano/von Arnim 1806–08
Clemens Brentano/Achim von Arnim: *Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder*, 3 Bände, Heidelberg 1806–1808.
- Breuss/Liebhart/Pribersky 1995
Susanne Breuss/Karin Liebhart/Andreas Pribersky: *Inszenierungen. Stichworte zu Österreich*, Wien 1995.
- Brix 2007
Emil Brix: „Österreichs mitteleuropäische Identität“, in: Károly Csúri/Markus Kóth (Hg.): *Österreichische Identität und Kultur*, Wien 2007 (Österreich-Studien Szeged 1).
- Brogerin 1730
Maria Josepha Barbara Brogerin: *Liederbuch der M. J. Brogerin*, Appenzell 1730.
- Brusatti 2001
Otto Brusatti: *Joseph Lanner. Compositeur, Entertainer & Musikgenie*, Wien 2001.
- Bukofzer 1935
Manfred Bukofzer: „Magie und Technik in der Alpenmusik“, in: *Schweizer Annalen* 1 (1935/36), S. 205–215.
- Bürgi 2013
Andreas Bürgi: „Die Tourismusmeile in Luzern“, in: *Wege und Geschichte*, Ausgabe 2013/1: *Essen und Trinken unterwegs*, Bern 2013, S. 39–42.
- Burka 2012
Alexander Burka: *Was blieb vom Fenster in den Westen? Zur Auslandskulturpolitik Österreichs in Ostmitteleuropa seit 1945 am Beispiel Polens und der Tschechoslowakei/Tschechiens*, Frankfurt am Main u. a. 2012 (Politik und Demokratie 23).
- Carlone 2019
Vanessa Maria Carlone: *Das „Musikland Österreich“ und seine kulturpolitische Mission in Italien. 80 Jahre ÖKF und ÖHI Rom als Mittel musikalischer Repräsentation einer Kulturnation*, Oberhausen 2019 (Beiträge zur Kulturwissenschaft 46).
- Celestini 2003a
Federico Celestini: „Um-Deutungen. Transfer als Kontextwechsel mehrfach kodierbarer kultureller Elemente“, in: Federico Celestini/Helga Mitterbauer (Hg.): *Ver-rückte Kulturen. Zur Dynamik kultureller Transfers*, Tübingen 2003 (Stauffenburg Discussion 22), S. 37–51.
- Celestini 2003b
Federico Celestini: „Archäologie und Mikrophysik des Transfers. Versuch einer Instrumentalisierung“, in: Federico Celestini/Helga Mitterbauer (Hg.): *Ver-rückte Kulturen. Zur Dynamik kultureller Transfers*, Tübingen 2003 (Stauffenburg Discussion 22), S. 67–83.
- Celestini 2013
Federico Celestini: „Musik und kollektive Identitäten“, in: Michele Calella/Nikolaus Urbanek (Hg.): *Historische Musikwissenschaft: Grundlagen und Perspektiven*, Stuttgart 2013, S. 318–337.
- Celestini/Mitterbauer 2003
Federico Celestini/Helga Mitterbauer: „Einleitung“, in: Federico Celestini/Helga Mitterbauer (Hg.): *Ver-rückte Kulturen. Zur Dynamik kultureller Transfers*, Tübingen 2003 (Stauffenburg Discussion 22), S. 11–17.
- Clementi 2019
Heidi Clementi: „Yoga Jodeln. Am Weissensee“ (2019). URL: <http://www.heidiclementi.at/docs/115/downloads/yojo2019-info-web-20181022.pdf> (letzter Zugriff: 09.09.2019).
- Cole 2010
Laurence Cole: „Vom Sonderfall zum europäischen Normalfall? Zur kollektiven Identitätsbildung in Tirol um 1809“, in: Marco Bellabarba/Helmut Reinalter (Hg.): *Eliten in Tirol zwischen Ancien Régime und Vormärz. Akten der internationalen Tagung vom 15. bis 18. Oktober 2008 an der Freien Universität Bozen*, Innsbruck u. a. 2010 (Veröffentlichungen des Südtiroler Landesarchivs 31), S. 113–142.
- Dahlhaus 1980
Carl Dahlhaus: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1980 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6).

- Dahlhaus 2000
 Carl Dahlhaus: *Allgemeine Theorie der Musik I. Historik – Grundlagen der Musik – Ästhetik*, Laaber 2000 (Gesammelte Schriften in 10 Bänden 1).
- Danckert 1937
 Werner Danckert: „Musikwissenschaft und Kulturkreislehre“, in: *Anthropos* 32/1 (1937), S. 1–14.
- DAV – Deutscher Alpenverein o. J.
 DAV – Deutscher Alpenverein: „Vor 150 Jahren – darum wurde der Alpenverein gegründet“ (o. J.). URL: <https://www.alpenverein.de/geschichte/blog/vor-150-jahren-darum-wurde-der-alpenverein-gegruendet/> (letzter Zugriff: 09.09.2019).
- Debrunner 1996
 Albert M. Debrunner: *Das güldene schwäbische Alter. Johann Jakob Bodmer und das Mittelalter als Vorbildzeit im 18. Jahrhundert*, Würzburg 1996 (Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft 170 – 1996).
- Deutsch 1977
 Walter Deutsch: „Tirol in der Sonnleithner-Sammlung“, in: *Das Fenster. Tiroler Kulturzeitschrift* 19 (1977), S. 1934–1939.
- Deutsch 1979
 Walter Deutsch: *Das alpenländische Liederbuch*, Wien 1979.
- Deutsch 1995
 Walter Deutsch: „Volksmusik“, in: Rudolf Flotzinger/Gernot Gruber (Hg.): *Musikgeschichte Österreichs*, Band 2, Wien u. a. 1995, S. 353–379.
- Deutsch 2017
 Walter Deutsch: „Die Volksmusiksammlung der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien“, in: Ingrid Fuchs (Hg.): *Musikfreunde. Träger der Musikkultur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Kassel 2017, S. 429–436.
- Deutsch/Haid 1997
 Walter Deutsch/Gerlinde Haid (Hg.): *Beiträge zur musikalischen Volkskultur in Südtirol*, Wien 1997 (Schriften zur Volksmusik 17).
- Deutsch/Hofer 1969
 Walter Deutsch/Gerlinde Hofer: *Die Volksmusiksammlung der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (Sonnleithner-Sammlung). 1. Teil*, Wien 1969 (Schriften zur Volksmusik 2).
- D'Eymar 1799/1800
 Ange-Marie D'Eymar: *Anecdotes sur Viotti, précédés de quelques réflexions sur l'expression en musique*, Genf 1799/1800.
- Dow 2018
 James R. Dow: *Angewandte Volkstumsideologie. Heinrich Himmlers Kulturkommissionen in Südtirol und der Gottschee*, Innsbruck 2018.
- Dreier 2015
 Wolfgang Dreier: „Zwischen Suggestion und Systematik – regionale Musikkonzepte im Spiegel zeitgenössischer Beschreibung und Sammlung am Beispiel des Jodlers“, in: Dominik Šedivý (Hg.): *Salzburgs Musikgeschichte im Zeichen des Provinzialismus? Die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts. Bericht einer Tagung der Forschungsplattform „Salzburger Musikgeschichte“*, Wien 2015.
- Drexel 2014
 Kurt Drexel: *Klingendes Bekenntnis zu Führer und Reich. Musik und Identität im Reichsgau Tirol/Vorarlberg*, Innsbruck 2014.
- Dreyfus/Rabinow 1982
 Hubert L. Dreyfus/Paul Rabinow: *Michael Foucault. Beyond Structuralism and Hermeneutics*, Chicago 1982.
- Ebel 1798
 Johann Gottfried Ebel: *Schilderung des Gebirgsvolkes vom Kanton Appenzell*, Leipzig 1798.
- Echternach/Richter 2010
 Matthias Echternach/Bernhard Richter: „Vocal perfection in yodeling – pitch stabilities and transition times“, in: *Logopedics Phoniatrics Vocology* 35 (2010), S. 6–12.
- Egli 1786
 Johann Heinrich Egli: *Schweizerische Volkslieder mit Melodien*, Zürich 1786.

- Ehrismann 2016
Sibylle Ehrismann: Art. „Chorwesen“ (2016), in: *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*. URL: <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D11883.php> (letzter Zugriff: 10.04.2018).
- Eidgenössischer Schwingerverband 2019
Eidgenössischer Schwingerverband: „Vom Hirtensport zum Spitzensport“ (2019). URL: <https://esv.ch/schwingen/geschichte/> (letzter Zugriff: 09.09.2019).
- EJV/BKJV 1951
Eidgenössischer Jodlerverband (EJV)/Bernisch-Kantonaler Jodlerverband (BKJV): *Oskar Friedrich Schmalz und der heimatliche Jodelgesang*, Thun 1951.
- Engelbrecht 1964
Christiane Engelbrecht: „Glück, Friedrich“, in: *Neue Deutsche Biographie* 6 (1964), S. 470.
- Engeler 1992
Margaret Engeler: „Popularität und Modernisierung auf dem Weg zur heutigen Appenzeller Streichmusik“, in: *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* = *Archives suisses des traditions populaires* 88 (1992), Heft 3–4, S. 206–219.
- Erber 2013
Silvia Maria Erber: „Zum Vivat soll leben der Kommandant von Sand'. Das *Passeirer Landsturmlied*“, in: Sandra Hupfau/Silvia Maria Erber: *Liedgeschichten: Musik und Lied in Tiroler Politik und Gesellschaft 1796–1848*, Innsbruck 2013 (Schriften zur musikalischen Ethnologie 2), S. 153–176.
- Espagne/Werner 1985
Michel Espagne/Michael Werner: „Deutsch-französischer Kulturtransfer im 18. und 19. Jahrhundert. Zu einem neuen interdisziplinären Forschungsprogramm des C.N.R.S.“, in: *Francia* 13 (1985), S. 502–510.
- Europa-Universität Viadrina Frankfurt o. J.
Europa-Universität Viadrina Frankfurt: „Wissen als Machtfaktor. Eine kritische Literaturanalyse“ (o. J.). URL: https://www.kuwi.europa-uni.de/de/lehrstuhl/vs/politik2/hinweise/beispielarbeiten/Wissen_undMacht.pdf (letzter Zugriff: 04.03.2019).
- Fellmann 1943
Robert Fellmann: *Schulungsgrundlage für Jodlerinnen und Jodler*, o. O. 1943.
- Fellmann 1948
Robert Fellmann: „Die allgemeine Eigenart unserer Jodel, insbesondere der Jodel der Zentralschweiz“, in: Jakob Düsel (Hg.): *Winke und Wegleitungen an die Kampfrichter und Dirigenten des Eidg. Jodlerverbandes*, Wattwil 1948, S. 25–32.
- Fink-Mennel 2007
Evelyn Fink-Mennel: *Johlar und Juz. Registerwechselnder Gesang im Bregenzerwald (mit Tonbeispielen 1937–1997)*, Graz u. a. 2007.
- Fischer 1969
Emil Fischer: *Handbuch der Stimmbildung*, Tutzing 1969.
- Födermayr/Haid 2019
Franz Födermayr/Gerlinde Haid: Art. „Jodeln, Jodler, Jodel“, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online* (2019). URL: http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_/Jodeln.xml (letzter Zugriff: 15.06.2020).
- Frauenholz 1940
Eugen von Frauenholz: *Infanterist Deifl. Ein Tagebuch aus napoleonischer Zeit*, München 1940.
- Frobenius 1898
Leo Frobenius: *Der Ursprung der afrikanischen Kulturen*, Berlin 1898.
- Fubini 2008
Enrico Fubini: *Geschichte der Musikästhetik. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Stuttgart 2008.
- Fuchs 1862
Johann Fuchs: *Sammlung ächter Tiroler National-Lieder für vierstimmigen Männergesang arrangiert von Johann Fuchs*, Heft 1, München 1862.
- Gassmann 1908
Alfred Leonz Gassmann: *Naturjodel des Josef Felder aus Entlebuch*, Zürich 1908.
- Gassmann 1913
Alfred Leonz Gassmann: *S'Alphorn, 100 echte Volkslieder, Jodel & Gsätzli*, Zürich u. a. 1913.
- Gassmann 1924
Alfred Leonz Gassmann: „Schweizer Jodel und Jodelied“, in: Eidgenössischer Schwingerverband (Hg.): *Die Geschichte des Eidgen. Schwingerverbandes. Eine Darstellung vaterländischer Volksspiele*, Zürich 1924, S. 159–171.

- Gassmann 1936
Alfred Leonz Gassmann: *Zur Tonpsychologie des Schweizer Volksliedes*, Zürich 1936.
- Gassmann 1948
Alfred Leonz Gassmann: „Unser Alpen-Jodelgesang“, in: Gottfried Schmid (Hg.): *Musica Aeterna. Eine Darstellung des Musikschaffens aller Zeiten und Völker unter besonderer Berücksichtigung des Musiklebens der Schweiz und desjenigen unserer Tage*, Band 2, Zürich 1948, S. 303–319.
- Gassmann 1961
Alfred Leonz Gassmann: *Was unsere Väter sangen. Volkslieder und Volksmusik vom Vierwaldstättersee, aus der Urschweiz und dem Entlebuch*, Basel 1961.
- Geering 1948
Mireille Geering (Hg.): *Die Sologesangschule*, Zürich 1948.
- Geiger 1911
Paul Geiger: *Volksliedinteresse und Volksliedforschung in der Schweiz vom Anfang des 18. Jahrhunderts bis zum Jahre 1830*, unpubl. Diss., Universität Bern 1911.
- Gellner 1999
Ernest Gellner: *Nationalismus. Kultur und Macht*, Berlin 1999.
- Gielge 1961
Hans Gielge: „Sprachliche und musikalische Gesetzmäßigkeiten bei der Anwendung von Jodlersilben“, in: *Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes* 10 (1961), S. 98–101.
- Goldast 1606
Melchior Goldast: *Scriptores Alamannicarum Rerum, aliquot vetusti cum glossis*, Frankfurt am Main 1606.
- Greverus 1965
Ina-Maria Greverus: „Heimweh und Tradition“, in: *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 61 (1965), Heft 1–2, S. 1–31.
- Greyerz 1909
Otto von Greyerz: *Im Röseligarte. Schweizerische Volkslieder*, Band 2, Bern 1909.
- Greyerz 1927
Otto von Greyerz: *Das Volkslied der deutschen Schweiz*, Frauenfeld u. a. 1927.
- Haager 1936
Max Haager: *Das Jodlerbuch*, Graz 1936.
- Hacker 1816
Benedikt Hacker: *Lustige Gesänge aus den Norischen Alpen für eine, zwey und mehrere Singstimmen mit Begleitung des Piano-forte. Nr. 4. Alpenlied*, Salzburg 1816.
- Hadamer 2008
Armin Werner Hadamer: *Mimetischer Zauber. Die englischsprachige Rezeption deutscher Lieder in den USA 1830–1880*, Münster u. a. 2008 (Volksliedstudien 9).
- Haefele 1980
Hans F. Haefele: „Ekkehards Leben und Werk“, in: Hans F. Haefele (Hg.): *Ekkehardi IV. Casus Sancti Galli. St. Galler Klostergeschichten*, Darmstadt 1980 (Ausgewählte Quellen zur deutschen Geschichte des Mittelalters. Freiherr vom Stein-Gedächtnisausgabe 10), S. 6–11.
- Hahmann 2017
Helen Hahmann: *Wir singen nicht, wir sind die Jodler. Ethnologische Perspektiven auf das Jodeln im Harz*, Münster u. a. 2017.
- Haid/Hochradner 2000
Gerlinde Haid/Thomas Hochradner (Hg.): *Lieder und Tänze um 1800 aus der Sonnleithner-Sammlung der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*, Wien 2000 (Corpus Musicae Popularis Austriae 12: Volksmusik in Salzburg).
- Haid 2004
Gerlinde Haid: „Volksmusik in Tirol im 18. und 19. Jahrhundert“, in: Kurt Drexel/Monika Fink (Hg.): *Musikgeschichte Tirols*, Band 2: *Von der Frühen Neuzeit bis zum Ende des 19. Jahrhunderts*, Innsbruck 2004 (Schlern-Schriften 322), S. 649–738.
- Haid 2006a
Gerlinde Haid: „Yodel from Austria – A Contribution to Early European Polyvocality“, in: Rusudan Tsurtsumia/Joseph Jordania (Hg.): *The Second International Symposium on Traditional Polyphony. 23–27 September 2004, Tbilisi Georgia. Proceedings*, Tiflis 2006, S. 274–283.

- Haid 2006b
Gerlinde Haid: „Überlegungen zur Geschichte des Jodelns“, in: *Geschichte der Alpen* 11 (2006), S. 49–60.
- Haid, Hans 1980
Hans Haid: „Tanzn ist kindisch, tanzn tuat man nit‘. Quellen zur Volksmusik im Oberinntal“, in: Manfred Schneider (Hg.): *Festschrift für Karl Horak*, Innsbruck 1980, S. 229–244.
- Halbwachs 1985
Maurice Halbwachs: *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*, Frankfurt am Main 1985.
- Haller 1805
Ludwig Albrecht Haller: *Sammlung aller Lieder, Gedichte und andern Schriften auf das schweizerische Alpenhirten-Fest zu Unspunnen in Kanton Bern*, Bern 1805.
- Hammer 2019
Ingrid Hammer: *Jodeln in Berlin* (2019). URL: <https://www.jodeln-in-berlin.de> (letzter Zugriff: 08.10.2019).
- Hanslick 1869
Eduard Hanslick: *Geschichte des Concertwesens in Wien*, Wien 1869.
- Heim 1873
Albert Heim: „Töne der Wasserfälle“, in: *Verhandlungen der Schweizerischen Naturforschenden Gesellschaft* 56 (1873), S. 209–214.
- Heim 1881
Ernst Heim: „Das Alphorn. Ein Wettblasen in Muotathal (Schluss)“, in: *Schweizer Musikzeitung und Sängerblatt* 14 (1881), S. 107–108.
- Heine 1867
Heinrich Heine: *Heinrich Heine's sämtliche Werke. Zweiter Band. Reisebilder. Zweiter Theil*, Hamburg 1867.
- Herder 1773
Johann Gottfried Herder: *Ausgewählte Werke von Job. Gottf. Herder*, hg. von Heinrich Kurz, Band 1: *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker* [1773], Hildburghausen 1871.
- Herder 1778/1779
Johann Gottfried Herder: *Volkslieder*, 2 Bände, Leipzig 1778/1779.
- Herder 1807
Johann Gottfried Herder: *Stimmen der Völker in Liedern* [1807], Tübingen 1944.
- Herder 1889
Johann Gottfried Herder: *Herders Sämtliche Werke*, hg. von Bernhard Suphan, Band 29, Berlin 1889.
- Herlinghaus 2002
Hermann Herlinghaus: Art. „Populär/volkstümlich/Popularkultur“, in: Karlheinz Barck (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*, Band 4, Stuttgart u. a. 2002 (Historisches Wörterbuch in sieben Bänden), S. 832–884.
- Hobsbawm 1983
Eric Hobsbawm: „Introduction: Inventing Traditions“, in: Eric Hobsbawm/Terence Ranger (Hg.): *The Invention of Tradition*, Cambridge 1983, S. 1–14.
- Hobsbawm/Ranger 1983
Eric Hobsbawm/Terence Ranger (Hg.): *The Invention of Tradition*, Cambridge 1983.
- Hofer 1688
Johann Philipp Hofer: *Dissertatio medica de nostalgia, oder Heimwehe*, Basel 1688.
- Hohenemser 1910
Richard Hohenemser: „Über die Volksmusik in den deutschen Alpenländern“, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 11 (1910), Heft 3, S. 324–395.
- Horak 1964
Karl Horak: „Der Jodler in Tirol“, in: *Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes* 13 (1964), S. 78–94.
- Hornbostel 1925
Erich Moritz von Hornbostel: „Die Entstehung des Jodelns“, in: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft (Hg.): *Bericht über den Musikwissenschaftlichen Kongress in Basel vom 26. bis 29. September 1924*, Leipzig 1925, S. 203–210.
- Huber o. J.
Ferdinand Fürchtegott Huber: *Der Heerdenreihen. Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre*, München/Bern o. J. [1817–1824].

Huber 1829

Ferdinand Fürchtegott Huber: *Recueil de Ranz de Vaches et de Chansons Nationales de la Suisse pour la flûte seule, accomp. d'une guitarrre ad lib. composées et arrangées par Ferd. Huber*, St. Gallen 1829.

Hübner 1796

Lorenz Hübner: *Beschreibung des Erzstiftes und Reichsfuerstenthums Salzburg in Hinsicht auf Topographie und Statistik*, Salzburg 1796.

Hupfaut 2013a

Sandra Hupfaut: „Das Blut aus meiner Wunde fließt strömenweis hindann“. Politische Inhalte in Tiroler Kunstliedern und volkstümlichen Biedermeierliedern“, in: Sandra Hupfaut/Silvia Maria Erber: *Liedgeschichten. Musik und Lied in Tiroler Politik und Gesellschaft 1796–1848*, Innsbruck 2013 (Schriften zur musikalischen Ethnologie 2), S. 245–272.

Hupfaut 2013b

Sandra Hupfaut: „Es hot sie einâr plangt, Mâr hobens nit verlangt“. Das Spingesser Schlachtlied“, in: Sandra Hupfaut/Silvia Maria Erber: *Liedgeschichten. Musik und Lied in Tiroler Politik und Gesellschaft 1796–1848*, Innsbruck 2013 (Schriften zur musikalischen Ethnologie 2), S. 95–117.

Hupfaut 2016a

Sandra Hupfaut: *Die Lieder der Geschwister Rainer und „Rainer Family“ aus dem Zillertal (1822–1843). Untersuchungen zur Popularisierung von Tiroler Liedern in Deutschland, England und Amerika*, Innsbruck 2016 (Schriften zur musikalischen Ethnologie 5).

Hupfaut 2016b

Sandra Hupfaut: *Die Tourneen der Geschwister Rainer und Rainer Family – Rekonstruktion der ersten „Kunstreisen“ als Sozialgeschichte eines kulturellen Transfers im frühen 19. Jahrhundert*, unpubl. Diss., Universität Innsbruck 2016.

Hust 2004

Christoph Hust: Art. „Moscheles“, in: Ludwig Finscher (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Personenteil, Band 12, Kassel u. a. 2004, Sp. 517–521.

Inglis 1837

H. D. Inglis: *Switzerland, the South of France, and the Pyrenees*, London 1837.

Innsbrucker Liedertafel 2010

Innsbrucker Liedertafel: „Geschichte der Innsbrucker Liedertafel“ (2010). URL: <http://innsbruckerliedertafel.at/history.php> (letzter Zugriff: 18.06.2019).

Jäggin o. J.

Christoph Jäggin: „7 Repertorium Br–By“ (o. J.), Nr. 17. URL: <http://www.christophjaegglin.net/Schriften/7%20B3.pdf> (letzter Zugriff: 18.06.2019).

Jansen 1884

Albert Jansen: *Jean-Jacques Rousseau als Musiker*, Berlin 1884.

Jary-Janecka 2001

Friederike Jary-Janecka: *Ergänzungen und Korrekturen zu Walter Deutsch und Gerlinde Hofer. Die Volksmusiksammlung der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (Sonnleithner-Sammlung). Teil 1*, Wien 2001.

Jansen/Borggräfe 2007

Christian Jansen/Henning Borggräfe: *Nation – Nationalität – Nationalismus*, Frankfurt am Main 2007 (Historische Einführungen 1).

Jodeltrio Oanano o. J.a

Jodeltrio Oanano, „Jodlertankstelle“ (o. J.). URL: <http://www.oanano.at/jodlertankstelle/> (letzter Zugriff: 09.09.2019).

Jodeltrio Oanano o. J.b

Jodeltrio Oanano: „Veranstaltungen“ (o. J.). URL: <http://www.oanano.at/veranstaltungen/> (letzter Zugriff: 09.09.2019).

Jodlerin.at 2017a

Jodlerin.at: „Jodeln to go“ (2017). URL: <http://www.jodlerin.at/idee/idee.html> (letzter Zugriff: 21.06.2019).

Jodlerin.at 2017b

Jodlerin.at, „Yodelity“ (2017). URL: <http://www.jodlerin.at/yodelity/index.html> (letzter Zugriff: 09.09.2019).

Jodlerklub „Echo vom Pilatus“ o. J.

Jodlerklub „Echo vom Pilatus“: „Entstehung. Das „Echo vom Pilatus“ in der Entstehung“ (o. J.). URL: <http://www.echovompilatus.ch/geschichte> (letzter Zugriff: 09.09.2019).

- Jodler-Sextett des Turnvereins Alte Sektion Zürich 2009
 Jodler-Sextett des Turnvereins Alte Sektion Zürich: „Geschichte“ (2009). URL: <http://www.jodlersextettasz.ch/38-content/geschichte.html> (letzter Zugriff: 09.09.2019).
- Jones 2014
 Frances Jones: *The Alphorn in Western Art Music: A Cultural and Historical Study*, unpubl. Diss., Universität Hull 2014.
- Kammermann/Wey/Ammann 2016
 Andrea Kammermann/Yannick Wey/Raymond Ammann: „Ferdinand Fürchtegott Huber, Initiator der musikalischen Beziehung zwischen Alphorn und Jodel“, in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* 36 (2016), S. 11–38.
- Kajetzke 2008
 Laura Kajetzke: *Wissen bei Foucault. Ein Theorienvergleich von Bourdieu und Foucault*, Wiesbaden 2008.
- Kappeler 1767
 Moritz Anton Kappeler: *Pilati Montis Historia. Naturgeschichte des Pilatusberges. Übersetzt von A. Loepfe*, Luzern 1767 [Reprint: 1960].
- Keil/Keil 1868
 Robert Keil/Richard Keil: *Die burschenschaftlichen Wartburgfeste von 1817 und 1867. Erinnerungsblätter*, Jena 1868.
- Kennedy 2017
 Gareth Kennedy: „Die Unbequeme Wissenschaft“, in: Georg Grote/Hannes Obermair (Hg.): *A Land on the Threshold. South Tyrolean Transformations, 1915–2015*, Bern 2017, S. 239–256.
- Klangwelt Toggenburg 2017
 Klangwelt Toggenburg: *Senntum. Begleitheft zur Ausstellung*, Alt St. Johann 2017.
- Klier 1937
 Karl Magnus Klier: „Etwas vom Alphorn“, in: *Der Bergsteiger* 8 (1937), S. 526–533.
- Klier 1956
 Karl Magnus Klier: *Volkstümliche Musikinstrumente in den Alpen*, Kassel u. a. 1956.
- Knapp 2005
 Marion Knapp: *Österreichische Kulturpolitik und das Bild der Kulturnation. Kontinuität und Diskontinuität in der Kulturpolitik des Bundes seit 1945*, Frankfurt am Main 2005 (Politik und Demokratie 4).
- Knecht 2014
 Natascha Knecht: *Pionier und Gentleman der Alpen. Das Leben der Bergführerlegende Melchior Anderegg (1828–1914) und die Blütezeit der Erstbesteigungen in der Schweiz*, Zürich 2014.
- Knop 1837
 Ernst Knop: *Tyroler-Alpengesänge für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre*, Wien 1837.
- Knop 1838
 Ernst Knop: *Les Délices de la Suisse ou choix de Ranz des Vaches (Kuhreihen) et autres chants nationaux avec accompagnement de piano ou guitarre*, Basel 1838.
- Kohl 1899a
 Franz Friedrich Kohl (Hg.): *Echte Tiroler-Lieder – unter Mitwirkung mehrerer Freunde herausgegeben*, Innsbruck 1899.
- Kohl 1899b
 Franz Friedrich Kohl: „Das Tiroler-Volkslied. Ein Wort zum Verständnis und zur Würdigung des echten deutschen Volksliedes in Tirol“, in: Franz Friedrich Kohl (Hg.): *Echte Tiroler-Lieder – unter Mitwirkung mehrerer Freunde herausgegeben*, Innsbruck 1899, S. X–XLII.
- Kolneder 1981
 Walter Kolneder: *Die vokale Mehrstimmigkeit in der Volksmusik der österreichischen Alpenländer*, Winterthur 1981.
- Konrad 2011
 Heimo Konrad: *Kulturpolitik. Eine interdisziplinäre Einführung*, Wien 2011.
- Kotek 1960
 Georg Kotek: „Über die Jodler und Juchezer in den österreichischen Alpen“, in: *Jahrbuch des österreichischen Alpenvereins* 85 (1960), S. 178–190.
- Kotek/Zoder 1969
 Georg Kotek/Raimund Zoder: *Ein österreichisches Volksliederbuch*, Wien 1969.

- Kramml 1988
Peter Kramml: *Benedikt Hacker (1769–1829). Ein Salzburger Komponist und Verleger an der Zeitenwende*, Salzburg 1988 (Salzburg Archiv 5).
- Krucker 2013
Emanuel Krucker: *Das Hackbrett. 30 Stimmungen, Herkunft und Entwicklung*, Götten 2013.
- Krzeszowiak 2009
Tadeusz Krzeszowiak: *Freihaustheater in Wien, 1787–1801: Wirkungsstätte von W. A. Mozart und E. Schikaneder*, Wien 2009.
- Kubát 1923
Jaroslaus Kubát: *Schwyzerschlag. Schweizer Volkslieder mit einer volkstümlichen Gitarre- oder Lauten Begleitung*, Leipzig 1923.
- Kuhn 1812
Gottlieb Jakob Kuhn: *Sammlung von Schweizer-Kühreihen und alten Volksliedern*, Bern 1812.
- Kunze 2005
Rolf-Ulrich Kunze: *Nation und Nationalismus*, Darmstadt 2005 (Kontroversen um die Geschichte).
- Lavater 1768
Johann Caspar Lavater: *Schweizerlieder*, Bern 1768.
- Leuthold 1981
Heinrich Leuthold: *Der Naturjodel in der Schweiz*, Altdorf 1981.
- Leigh 1827
Samuel Leigh: *The Harmonicon, A Journal of Music*, Band 5, Teil 1: *Containing Essays, Criticisms, Biography, and Miscellanies*, London 1827.
- Lewald 1835
August Lewald: *Tyrol, vom Glockner zum Orteles, und vom Garda- zum Bodensee. 1833–34*, Band 1, München 1835.
- Lieder Archiv 2019
Lieder Archiv: „Wann ich des Morgens früh aufsteh. Volkslied (1534)“ (2019). URL: https://www.lieder-archiv.de/wann_ich_des_morgens_frueh_aufsteh-notenblatt_300003.html (letzter Zugriff: 28.09.19).
- Lienert 1962
Max Lienert: „Die Grundlagen der Jodeltechnik“, in: Eidgenössischer Jodlerverband (Hg.): *Schulungsgrundlage für Jodlerinnen und Jodler*, o. O. 1962, S. 18–20.
- Liessmann 1994
Konrad Paul Liessmann: *Der Aufgang des Abendlandes. Eine Rekonstruktion Europas*, Wien 1994.
- Lill 2002
Rudolf Lill: *Südtirol in der Zeit des Nationalismus*, Konstanz 2002.
- Linder-Beroud 2009
Waltraud Linder-Beroud: „An der Quelle sass der Knabe ...“. Zur populären Rezeption von Schillers Liedern“, in: *Lied und populäre Kultur* 54 (2009), S. 185–222.
- Lindholm 2008
Charles Lindholm: *Culture and Authenticity*, Malden, MA 2008.
- Lumpe 1995
Heinrich Lumpe: „Das Wurzhorn – Ursprung, Abstieg und Wiederbelebung“, in: *Da Schau Her. Beiträge aus dem Kulturleben des Bezirkes Liezen* 16/4 (1995), S. 19–24.
- Manser 2007
Joe Manser: *Ratzliedli für en Hosesack zom mineh wädli vöreneh noeluege singe mitsinge loschtig haa*, Gonten 2007.
- Mautner 1919
Konrad Mautner: *Alte Lieder und Weisen aus dem Steyermärkischen Salzkammergute*, Graz 1919.
- Marcacci 2015
Marco Marcacci: Art. „Turnbewegung“ (2015), in: *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*. URL: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/016333/2015-02-12/> (letzter Zugriff: 09.09.2019).
- Mayer 1786
Charles-Joseph de Mayer: *Voyage de M. De Mayer en Suisse, en 1784*, Amsterdam/Paris 1786.
- Meier 1906
John Meier: *Kunstlieder im Volksmunde. Materialien und Untersuchungen*, Halle a. S. 1906.

Meixner 2012

Walter Meixner: „Preissingen und Volksmusikwettbewerbe in Tirol vor 1974. Teil 1: Die Volksliedersingen der Ravag in Rattenberg und Imst“, in: *g'sungen und g'spielt* 37 (2012), Heft 137, S. 5–12.

Meyer 1818

Friedrich Meyer: *Bemerkungen auf einer Reise durch Thüringen, Franken, die Schweiz, Italien, Tyrol und Bayern, im Jahre 1816*, Berlin/Stettin 1818.

Middell 2016

Matthias Middell: „Kulturtransfer, Transfers culturels“ (2016). URL: <http://docupedia.de/zg/Kulturtransfer?oldid=125518> (letzter Zugriff: 31.10.2018).

Mitterbauer 2003

Helga Mitterbauer: „Acting in the Third Space“. Vermittlung im Spannungsfeld kulturwissenschaftlicher Theorien“, in: Federico Celestini/Helga Mitterbauer (Hg.): *Ver-rückte Kulturen. Zur Dynamik kultureller Transfers*, Tübingen 2003 (Stauffenburg Discussion 22), S. 53–66.

Mochar-Kircher 2004

Iris Mochar-Kircher: *Das echte deutsche Volkslied. Josef Pommer (1845–1918) – Politik und nationale Kultur*, Frankfurt am Main u. a. 2004.

Mooser 1997

Josef Mooser: „Die ‚Geistige Landesverteidigung‘ in den 1930er Jahren: Profile und Kontexte eines vielschichtigen Phänomens der schweizerischen politischen Kultur in der Zwischenkriegszeit“, in: *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte* 47 (1997), Nr. 4, S. 685–708.

Moscheles 1827

Ignaz Moscheles: *The Tyrolese Melodies*, Band 1, London 1827.

Moscheles 1828

Ignaz Moscheles: *The Tyrolese Melodies*, Band 2, London 1828.

Musner 2005

Lutz Musner: „Kultur als Transfer. Ein regulationstheoretischer Zugang am Beispiel der Architektur“, in: Helga Mitterbauer (Hg.): *Ent-grenzte Räume: kulturelle Transfers um 1900 und in der Gegenwart*, Wien 2005, S. 173–194.

Nägeli 1800

Hans Georg Nägeli: *Appenzeller Kuhreihen mit Begleitung des Pianoforte oder der Flöte*, Zürich 1800.

Nägeli/Pfeiffer 1810

Hans Georg Nägeli/Traugott Pfeiffer: *Gesangsbildungslehre nach Pestalozzischen Grundsätzen*, Zürich u. a. 1810.

Nef 1898

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

Noa 2013

Miriam Noa: *Volkstümlichkeit und Nationbuilding. Zum Einfluss der Musik auf den Einigungsprozess der deutschen Nation im 19. Jahrhundert*, Münster u. a. 2013 (Populäre Kultur und Musik 8).

Nübel 1996

Birgit Nübel: „Zum Verhältnis von ‚Kultur‘ und ‚Nation‘ bei Rousseau und Herder“, in: Regine Otto (Hg.): *Nationen und Kulturen. Zum 250. Geburtstag Johann Gottfried Herders*, Würzburg 1996, S. 97–111.

Nußbaumer 1999

Thomas Nußbaumer: „Anmerkungen zur vorliegenden Edition und ihren Quellen“, in: Tiroler Volksmusikverein/Südtiroler Volksmusikkreis (Hg.): *Echte Tiroler Lieder. Ergänzte und kommentierte Neuauflage der Tiroler Liedersammlungen von Franz Friedrich Kohl*, Band 3, Innsbruck/Wien 1999, S. 663–675.

Nußbaumer 2001a

Thomas Nußbaumer: *Alfred Quellmalz und seine Südtiroler Feldforschungen (1940–42). Eine Studie zur musikalischen Volkskunde unter dem Nationalsozialismus*, Innsbruck/Lucca 2001 (Bibliotheca musicologica VI).

Nußbaumer 2001b

Thomas Nußbaumer: Art. „Quellmalz, Alfred“, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online* (2001). URL: https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_Q/Quellmalz_Alfred.xml (letzter Zugriff: 08.05.2019).

Nußbaumer 2006

Thomas Nußbaumer: „Wann i in der Früh aufsteh‘ – ein ‚air tirolien‘ in künstlerischen und populären Bearbeitungen und Überlieferungen“, in: Thomas Nußbaumer (Hg.): *Volksmusik in den Alpen: interkulturelle Horizonte und Crossovers*, Anif/Salzburg 2006 (Innsbrucker Hochschulschriften, Serie B: Musikalische Volkskunde 6), S. 177–206.

Nußbaumer 2008a

Thomas Nußbaumer: *Volksmusik in Tirol und Südtirol seit 1900. Von „echten“ Tirolerliedern, landschaftlichen Musizierstilen, „gepflegter Volksmusik“, Folklore und anderen Erscheinungen der Volkskultur*, Innsbruck 2008.

Nußbaumer 2008b

Thomas Nußbaumer: „Volksmusik in Tirol“, in: Kurt Drexel/Monika Fink (Hg.): *Musikgeschichte Tirols*, Band 3: *20. Jahrhundert*, Innsbruck 2008 (Schlern-Schriften 344), S. 71–127.

Nußbaumer 2010

Thomas Nußbaumer: *Fasnacht in Nordtirol und Südtirol. Von Schellern, Mullern, Wundelen, Wampelern und ihren Artgenossen*, Innsbruck 2010.

Nußbaumer 2014

Thomas Nußbaumer (Hg.): *Das Neue in der Volksmusik der Alpen: Von der „Neuen Volksmusik“ und anderen innovativen Entwicklungen*, Innsbruck 2014 (Schriften zur musikalischen Ethnologie 3).

Nußbaumer 2018

Thomas Nußbaumer: „... wo’s Granaterl zwitschert durch die Luft“. Werner Pirchner und alpenländische Traditionen“, in: Wolfgang Gratzer/Thomas Nußbaumer (Hg.): *Polemische Arien. Zykan, Pirchner und Wissner als Akteure in Kontroversen*, Berlin/Wien 2018 (Schriften zur Musikalischen Rezeptions- und Interpretationsgeschichte 19), S. 123–151.

Oberosler 2019

Oberosler, Peter: „200 Jahre ‚Sonnleithner-Sammlung‘ (1819/2019). Das erste ‚amtliche‘ Volksmusik-sammelunternehmen in der Habsburger Monarchie“, in: *g’sungen & g’spielt* 44 (2019), Heft 03 (September), S. 10–12.

Österreichische UNESCO-Kommission 2019

Österreichische UNESCO-Kommission: „Wiener Dudler. Darstellende Künste in Wien, aufgenommen 2010“ (2019). URL: <https://www.unesco.at/kultur/immaterielles-kulturerbe/oesterreichisches-verzeichnis/detail/article/wiener-dudler/> (letzter Zugriff: 18.11.2019).

Petermayr 2006

Klaus Petermayr: *Lieder und Tänze um 1800 im Hausruckviertel aus der Sonnleithner-Sammlung der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*, Wien 2006 (Corpus Musicae Popularis Austriacae 18: Volksmusik in Oberösterreich).

Pichler/Bereuter 2016

Kathrin Pichler/Pamela Bereuter: „Tirolerisch in Sitt’ und Brauch, ist unser Lied und Jodler drauf“, in: Raymond Ammann (Hg.): *Einen Jodler hör i gern. Studentische Feldforschungsberichte über den Wandel des Tiroler Jodlers zu Beginn des 21. Jahrhunderts*, Innsbruck 2016, S. 77–88.

Pietsch 1989

Rudolf Pietsch: „Der Apfelbauernudler. Untersuchung zum Singstil im Schneeberggebiet anhand von Aufnahmen eines Miesenbacher Jodlers aus der Zeit von 1935 bis 1990“, in: *Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes* 38 (1989), S. 83–126.

Pöll 1922/1924/1934

Josef Pöll: *Lieder zur Laute im Tiroler Volkston*, 3 Bände, Diessen am Ammersee 1922/1924/1934.

Pommer 1893

Josef Pommer: *252 Jodler und Juchezer*, Wien 1893.

Pommer 1899

Josef Pommer: „Was wir wollen“, in: *Das deutsche Volkslied. Zeitschrift für seine Kenntnis und Pflege* 1 (1899), Heft 1–2 (Mai), S. 1–3.

Pommer 1901

Josef Pommer: „Was ist das Volkslied?“, in: *Das deutsche Volkslied. Zeitschrift für seine Kenntnis und Pflege* 3 (1901), Heft 8 (Oktober), S. 129–131.

Pommer 1902

Josef Pommer: „Ein Schweizer Jodler“, in: *Das deutsche Volkslied. Zeitschrift für seine Kenntnis und Pflege* 4 (1902), Heft 5 (Mai), S. 75.

- Pommer 1904
Josef Pommer: „Über Josef Felder“, in: *Das deutsche Volkslied. Zeitschrift für seine Kenntnis und Pflege* 6 (1904), Heft 3 (März), S. 49–50.
- Pommer 1906
Josef Pommer: *444 Jodler u. Juchezer aus Steiermark und dem steirisch-österreichischen Grenzgebiete*, Wien 1906.
- Pommer 1909
Josef Pommer: „Juchezer, Rufe und Almschreie aus den österreichischen Alpenländern“, in: Wiener Kongreßausschuß (Hg.): *III. Kongreß der internationalen Musikgesellschaft*, Wien 1909, S. 248–251.
- Pommer 1910
Josef Pommer (Hg.): *Blattl-Lieder. Nach Wort und Weise verfaßt von dem Tiroler Bauerndichter Christian Blattl*, Saalfelden 1910.
- Pommer 1917
Josef Pommer: „Das Wesen des Volksliedes (Schluss)“, in: *Das deutsche Volkslied. Zeitschrift für seine Kenntnis und Pflege* 19 (1917), Heft 2–3 (Februar/März), S. 17–26.
- PONS GmbH 2001–2019
PONS GmbH: Art. „Cultura“, in: *Pons. Online-Wörterbuch* (2001–2019). URL: <https://de.pons.com/%C3%BCbersetzung?q=&l=de&in=&lf=de> (letzter Zugriff: 23.05.2018).
- Pott 1897
Emil Pott: „Oster- und Herbstfahrten in Südtirol und im angrenzenden Oberitalien“, in: Central-Ausschuß des D. u. OE. Alpenvereins (Hg.): *Mittheilungen des Deutschen und Österreichischen Alpenvereins*, Band 23, Nr. 19, Wien 1897, S. 227–231.
- Puskás 2009
Regula Puskás: Art. „Nägeli, Hans Georg“, in: *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)* (2009). URL: <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D20718.php> (letzter Zugriff: 11.07.2018).
- Quellmalz 1972
Alfred Quellmalz: *Südtiroler Volkslieder. Jäger und Wildschützen, Almleben, Heimatlieder, Allgemeine Scherzlieder, Ketten- und ähnliche Lieder, Trachtenlieder, Kartenspiellied, Trink- und Reiselieder, Geistliche Parodien, Volksläufige Lieder aus Latsch, Besinnliche Lieder, Liebeslieder, Der Fenstergang (Kiltlieder)*, Band 2, Kassel 1972.
- Räss/Wigger 2010
Nadja Räss/Franziska Wigger: *Jodel. Theorie & Praxis*, Altdorf 2010.
- Reichardt 1810a
Johann Friedrich Reichardt: *Vertraute Briefe geschrieben auf einer Reise nach Wien und den Oesterreichischen Staaten zu Ende des Jahres 1808 und zu Anfang 1809, Erster Band*, Amsterdam 1810.
- Reichardt 1810b
Johann Friedrich Reichardt: *Vertraute Briefe geschrieben auf einer Reise nach Wien und den Oesterreichischen Staaten zu Ende des Jahres 1808 und zu Anfang 1809, Zweiter Band*, Amsterdam 1810.
- Reichardt 1816
Johann Friedrich Reichardt: *Briefe eines reisenden Nordländers. Geschrieben in den Jahren 1807 bis 1809*, Leipzig 1816.
- Renan 1995
Ernest Renan: *Was ist eine Nation? Und andere politische Schriften*, Wien u. a. 1995.
- Rhaw 1545a
Georg Rhaw: *Bicinia Gallica, Latina et Germanica*, Band 1 [Superius], Wittenberg 1545.
- Rhaw 1545b
Georg Rhaw: *Bicinia Gallica, Latina et Germanica*, Band 2 [Inferius], Wittenberg 1545.
- Riethmüller 2004
Albrecht Riethmüller: „1933 und das Fiasko der kulturellen Identität in der Musik“, in: Helmut Loos/Stefan Keym (Hg.): *Nationale Musik im 20. Jahrhundert. Kompositorische und soziokulturelle Aspekte der Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa. Konferenzbericht Leipzig 2002*, Leipzig 2004, S. 376–388.
- Ringli 2006
Dieter Ringli: *Schweizer Volksmusik: von den Anfängen um 1800 bis zur Gegenwart*, Altdorf 2006.
- Ringli/Rühl 2015
Dieter Ringli/Johannes Rühl: *Die Neue Volksmusik. Siebzehn Porträts und eine Spurensuche in der Schweiz*, Zürich 2015.

- Rochlitz 1812
Friedrich Rochlitz: *Allgemeine musikalische Zeitung* (Ausgabe vom 16.09.1812), Leipzig u. a. 1812.
- Rohrer 1796
Joseph Rohrer: *Uiber die Tiroler. Ein Beytrag zur Oesterreichischen Völkerkunde*, Wien 1796.
- Röllecke/Medek 1993
Heinz Röllecke/Tilo Medek: *Das große Buch der Volkslieder. Über 300 Lieder, ihre Melodien und Geschichten*, Köln 1993.
- Rössler 2007
Martin Rössler: „Die deutschsprachige Ethnologie bis ca. 1960: Ein historischer Abriss“, in: *Kölner Arbeitspapiere zur Ethnologie* (2007), Nr. 1 (April), S. 3–29.
- Rossini/Toggweiler 2014
Manuela Rossini/Michael Toggweiler: „Cultural Transfer: An Introduction“, in: *Word and Text: A Journal of Literary Studies and Linguistics* 4 (2014), S. 5–9.
- Rousseau 1755
Jean-Jacques Rousseau: *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Amsterdam 1755.
- Rousseau 1761
Jean-Jacques Rousseau: *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, Amsterdam 1761.
- Rousseau 1762
Jean-Jacques Rousseau: *Émile ou De l'éducation*, Amsterdam 1762.
- Rousseau 1768
Jean-Jacques Rousseau: *Dictionnaire de Musique*, Paris 1768.
- Rousseau 1781
Jean-Jacques Rousseau: *Essai sur l'origine des langues*, Genf 1781.
- Salmen 2004
Walter Salmen: „Die weltweite Verbreitung von ‚Airs tirolens‘“, in: Kurt Drexel/Monika Fink (Hg.): *Musikgeschichte Tirols*, Band 3: *20. Jahrhundert*, Innsbruck 2008 (Schlern-Schriften 344), S. 799–817.
- Schäfer 1805a
Johann Conrad Schäfer (Hg.): *Avis-Blatt für Herisau und die umliegenden Gegenden* 33 (Ausgabe vom 15.08.1805), Herisau 1805, o. S.
- Schäfer 1805b
Johann Conrad Schäfer (Hg.): *Avis-Blatt für Herisau und die umliegenden Gegenden* 35 (Ausgabe vom 29.08.1805), Herisau 1805, o. S.
- Schäfer 2014
Joachim Schäfer: Art. „29. Mai“, in: *Ökumenisches Heiligenlexikon* (2014). URL: <https://www.heiligenlexikon.de/ActaSanctorum/29.Mai.html> (letzter Zugriff: 09.04.2018).
- Schattner 1960
Hermann Josef Schattner: *Volksbildung durch Musikerziehung. Leben und Wirken Hans Georg Nägels*, Stuttgart 1960.
- Schäublin 1967
Johann Jakob Schäublin: „Über die Bildung des Volkes für Musik und durch Musik“, in: Hans Oesch (Hg.): *Die Musik-Akademie der Stadt Basel*, Basel 1967, S. 143–144.
- Scheffel 1855
Joseph Victor von Scheffel: *Ekkehard. Eine Geschichte aus dem zehnten Jahrhundert*, Berlin 1855.
- Schikaneder 1798
Emanuel Schikaneder: *Der Tyroler Wastel. Eine kleine komische Oper in 3 Aufzügen. Die Musik ist von Jacob Haibel*, Leipzig 1798 [Österreichische Nationalbibliothek, Wien, MF 2171, 621.744 – A. Th.].
- Schiller 1804
Friedrich von Schiller: *Wilhelm Tell. Schauspiel. Zum Neujahrsgeschenk auf 1805*, Tübingen 1804.
- Schmale 2012
Wolfgang Schmale: „Kulturtransfer“ (2012). URL: <https://d-nb.info/1043622527/34> (letzter Zugriff: 24.10.2018).
- Schmalz/Krenger 1913–1931 [zit. Ausgaben: 1913, 1929, 1931]
Oskar Friedrich Schmalz/Johann Rudolf Krenger: *Bi üs im Bärnerland. Vierstimmige Volks- und Jodellieder*, 7 Bände, Bern 1913–1931.

- Schmidt 1948
 Leopold Schmidt: „Die kulturgeschichtlichen Grundlagen des Volksgesanges in Österreich“, in: *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 45 (1948), S. 105–129.
- Schnedl 2008
 Josef Schnedl: *Die neue Volksmusik. Blickpunkt: Steiermark. Eine Dokumentation: Von Sturköpfen, großen Söhnen und neuen Tönen*, Gnas 2008.
- Schneeberger 1890–1902
 Fritz Schneeberger: *Schweizer Alpenlieder*, 53 Hefte, Lüsslingen/Biel u. a. 1890–1902.
- Schneider 1976
 Renate Schneider: *Der Jodler-Gesang*, unpubl. Diplomarbeit, Universität Innsbruck 1976.
- Schneider 1978
 Manfred Schneider: „Allgemeine Bemerkungen zu prämusikalischen Schallgeräten bei Arbeit und Brauch in Tirol“, in: Walter Deutsch/Manfred Schneider (Hg.): *Volksmusik im Alpenland. Lied, Tanz, Instrumente*, Thaur 1978, S. 81–92.
- Schneider 1982
 Manfred Schneider: *Jodler aus Tirol*, Innsbruck 1982 (Volksmusik in Tirol: Quellen, Dokumente und Studien 1).
- Schöb 2005
 Gabriela Schöb: Art. „Gassmann, Alfred Leonz“ (2005), in: *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*. URL: <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D11816.php> (letzter Zugriff: 17.06.2017).
- Schweizer-Sidler 1839
 Heinrich Schweizer-Sidler: *Geschichte der ersten zwei Jahre des Zofinger-Vereines*, Zürich 1839.
- Schweizerische Eidgenossenschaft 2017
 Schweizerische Eidgenossenschaft: „Tourismus: Die Entdeckung der Berge als Feriendestination“ (2017), in: *Die Schweiz entdecken*. URL: <https://www.eda.admin.ch/aboutswitzerland/de/home/dossiers/die-schweiz-und-ihre-bergrekorde/tourismus--die-entdeckung-der-berge-als-feriendestination.html> (letzter Zugriff: 07.10.2019).
- Schweizerische Nationalphonothek o. J.
 Schweizerische Nationalphonothek: „ODEON; A 208115; Jodler-Club Echo vom Pilatus, Hergiswil; Echo vom Pilatus; Vom Loppergrat (HR4105)“ (o. J.). URL: https://www.fonoteca.ch/cgi-bin/oecgi4.exe/inet_fnbasedetail?REC_ID=110181.011&LNG_ID=DEU (letzter Zugriff: 09.09.2019).
- Seidl 1840
 Johann Gabriel Seidl: *Wanderungen durch Tyrol und Steyermark*, Leipzig 1840 (Wanderungen durch Tyrol 1).
- Sichardt 1939
 Wolfgang Sichardt: *Der Alpenländische Jodler und der Ursprung des Jodelns*, Berlin 1939.
- Sila 2006
 Rola Sila: „Daß man von jedem Berggipfel ein größeres Stück Welt überblickt.“ Wahrnehmung der Dolomiten in Reiseberichten in der Vorzeit des Dolomitentourismus bis 1850“, in: *Ladinia* XXX (2006), S. 83–102.
- Singer 2000
 Siegfried Singer: „Josef Pöll (1874–1940). Ein vielfältig begabter Tiroler Künstler und Wissenschaftler“, in: *Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes* 49 (2000), S. 139–166.
- Smidak 1988
 Emil Smidak: *Isaak-Ignaz Moscheles: Das Leben des Komponisten und seine Begegnungen mit Beethoven, Liszt, Chopin, Mendelssohn*, Wien 1988.
- Smith 1991
 Anthony D. Smith: *National Identity*, Harmondsworth u. a. 1991.
- Sommer 2013
 Hans-Jürg Sommer: *Eine Auswertung und Interpretation historischer Quellen zur Alphornmelodik*, Oensingen 2013.
- Spaude 2004
 Edelgard Spaude: „Schlagwort ‚Nationale Musik‘ – berechtigt oder berüchtigt?“, in: Helmut Loos/Stefan Keym (Hg.): *Nationale Musik im 20. Jahrhundert. Kompositorische und soziokulturelle Aspekte der Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa. Konferenzbericht Leipzig 2002*, Leipzig 2004, S. 540–550.

Spaun 1843

Anton Ritter von Spaun: „Die österreichischen Volksweisen“, in: F. W. Arming/A. Pardatscher/Carl Adam Kaltenbrunner/Julius Ritter von Schröckinger-Neudenberg (Hg.): *Album aus Oesterreich ob der Enns. Mit artistischen Beilagen, herausgegeben zum Besten der durch den Brand am 26. Oktober 1841 verunglückten Bewohner von Spital am Pyhrn in Ober-Oesterreich*, Linz 1843, S. 349–371.

Spaun 1845

Anton Ritter von Spaun: *Die Oesterreichischen Volksweisen dargestellt in einer Auswahl von Liedern, Tänzen und Alpenmelodien*, Wien 1845.

Stadt Wien 2013

Stadt Wien: „Jodler, Posaunen und Schrammeln bei, Wien im Rosenstolz: Landpartie 2013“ (2013). URL: <https://www.wien.gv.at/presse/2013/05/14/jodler-posaunen-und-schrammeln-bei-wien-im-rosenstolz-landpartie-2013> (letzter Zugriff: 09.09.2019).

Staël 1810

Anne Louise Germaine de Staël: *Über Deutschland*, Paris 1810.

Staehelin 1975

Martin Staehelin: „Herkunftsangaben zu Stücken der ‚Sammlung von Schweizer-Kühreihen und Volksliedern‘ vom Jahre 1812“, in: *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 71/1 (1975), S. 1–7.

Stagl 2006

Justin Stagl: „Vossens ‚Luise‘ als patriotische Tugendlehre“, in: *Saeculum* 57 (2006), S. 102–103.

Stauss 2011

Annemarie Stauss: *Schauspiel und Nationale Frage: Kostümstil und Aufführungspraxis im Burgtheater der Schreyvogel- und Laubezeit*, München 2011.

Stegmayer 1811

Matthäus Stegmayer: *Rochus Pumpernickel. Ein musikalisches Quodlibet in drey Aufzügen. Von Matthäus Stegmayer, kaiserl. Königl. Hofschauspieler*, Wien 1811.

Steininger 1989

Rolf Steininger: „Die Option – Anmerkungen zu einem schwierigen Thema“, in: Klaus Eisterer/Rolf Steininger (Hg.): *Die Option. Südtirol zwischen Faschismus und Nationalsozialismus*, Innsbruck 1989 (Innsbrucker Forschungen zur Zeitgeschichte 5), S. 9–31.

Steininger 1997

Rolf Steininger: *Südtirol im 20. Jahrhundert. Vom Leben und Überleben einer Minderheit*, Innsbruck 1997.

Steirisches Volksliedwerk 2011

Steirisches Volksliedwerk (Hg.): *123 Jodler und Juchezer*, Graz 2011.

Steirisches Volksliedwerk 2012

Steirisches Volksliedwerk (Hg.): *Unsere Jodler/Hermann und Volker Derschmidt*, Linz 2012.

Steub 1846

Ludwig Steub: *Drei Sommer in Tirol*, München 1846.

Stolberg 1794

Friedrich Leopold zu Stolberg: *Reise in Deutschland, der Schweiz, Italien und Sicilien in vier Bänden nebst einem Band Kupfer*, Königsberg 1794.

Strolz 1807a

Johann Nepomuk Georg Strolz: „Bürgall, ein Zillerthaler Volkslied“, in: *Der Sammler für Geschichte und Statistik von Tirol* 2 (1807), S. 57–69.

Strolz 1807b

Johann Nepomuk Georg Strolz: „Schnodahaggen, Unterinntalische Volksliedchen. Mit Anmerkungen“, in: *Der Sammler für Geschichte und Statistik von Tirol* 2 (1807), S. 69–96.

Stuhlpfarrer 1985

Karl Stuhlpfarrer: *Umsiedlung Südtirol (1939–1940)*, 2 Teile (durchgehend), Wien/München 1985.

Stuker 1960

Fritz Stuker: *50 Jahre Eidgenössischer Jodlerverband 1910–1960*, Thun 1960.

Suppanz 2003

Werner Suppanz: „Transfer, Zirkulation, Blockierung. Überlegungen zum kulturellen Transfer als Überschreiten signifikatorischer Grenzen“, in: Federico Celestini/Helga Mitterbauer (Hg.): *Ver-rückte Kulturen. Zur Dynamik kultureller Transfers*, Tübingen 2003, S. 21–35.

Szadrowsky 1867/68

Heinrich Szadrowsky: „Die Musik und die tonerzeugenden Instrumente der Alpenbewohner“, in: *Jahrbuch des Schweizer Alpenclubs* 4 (1867/68), S. 275–352.

Szadrowsky 1869

Heinrich Szadrowsky: „Das Jodeln und Alphornblasen an dem Alpherntfest in Siebnen“, in: *Sonntagspost. Eine Schweizer Wochenschrift* 5/40 (1869), S. 635–636.

Tagesspiegel Online 2009

Tagesspiegel Online: „Natur vs. Kultur: Wie das Federkleid zum Vogel“ (2009). URL: <https://www.tagesspiegel.de/wissen/natur-vs-kultur-wie-das-federkleid-zum-vogel/1616892.html> (letzter Zugriff: 23.05.2018).

Telekurier Online Medien GmbH & Co KG o. J.

Telekurier Online Medien GmbH & Co KG: „POP/ROCK · WORLD MUSIC Crossfiedler“ (o. J.). URL: <https://www.events.at/e/crossfiedler> (letzter Zugriff: 09.09.2019).

Thomann 1948

Robert Thomann: „Die Feste der Schweizer Sänger“, in: Gottfried Schmid (Hg.): *Musica Aeterna. Eine Darstellung des Musikschaffens aller Zeiten und Völker unter besonderer Berücksichtigung des Musiklebens der Schweiz und desjenigen unserer Tage*, Band II, Zürich 1948, S. 367–376.

Thüler 1997

Margrit Thüler: *Feste im Alpenraum: Schweiz, Österreich, Deutschland, Italien, Frankreich*, Zürich 1997.

Tobler 1835

Johann Heinrich Tobler: *XII. Lieder von Schweizerischen Dichtern*, Trogen 1835.

Tobler 1855

Johann Konrad Tobler: *Liederheft für Karoline Tobler*, o. O. 1855.

Tobler 1867

Josef Konrad Tobler: *Die Schule des Lebens*, Brugg 1867.

Tobler 1903

Alfred Tobler: *Das Volkslied im Appenzellerlande*, Zürich 1903.

Tradmotion 2013

Tradmotion: „Shop“ (2013). URL: <http://www.tradmotion.at/tradneu/shop/> (letzter Zugriff: 09.09.2019).

Trieb 2016

Elfriede Trieb: „Vom Freudenschrei zum Jodler. Zugang zum Jodeln durch einen Workshop“, in: Raymond Ammann (Hg.): *Einen Jodler hör i gern. Studentische Feldforschungsberichte über den Wandel des Tiroler Jodlers zu Beginn des 21. Jahrhunderts*, Innsbruck 2016, S. 97–105.

Tunger 1989

Albrecht Tunger: *Johann Heinrich Tobler. Chorgesang als Volkskunst*, Herisau 1989.

Tunger 1992

Albrecht Tunger: „Der singende Appenzeller: ein Streifzug durch die Musikgeschichte Ausserrhodens“, in: *Appenzellische Jahrbücher* 120 (1992), S. 59–64.

Tunger 1998

Albrecht Tunger: „Appenzeller Kuhreihen: Erkenntnisse – Beobachtungen – Fragen“, in: *Innerrhoder Geschichtsfreund* 39 (1998), S. 148–194.

Tunger 1999

Albrecht Tunger: „Mit wassfreuden soll man singen – Neue Erkenntnisse zum Liederbüchlein der Maria Josepha Barbara Brogerin“, in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* 19 (1999), S. 364–383.

Tschopp 2004

Silvia Serena Tschopp: *Die Geburt der Nation aus dem Geist der Geschichte. Historische Dichtung Schweizer Autoren des 19. Jahrhunderts*, Tübingen 2004.

Twain 1879

Mark Twain: *Climbing the Rigi. Rigi-Besteigung* [1879], Langnau a. A. 1981.

UC Santa Barbara Library 2017

UC Santa Barbara Library: *UCSB Cylinder Audio Archive* (2017). URL: <http://cylinders.library.ucsb.edu/index.php> (letzter Zugriff: 08.07.2018).

Uhl 2010

Heidemarie Uhl: „Warum Gesellschaften sich erinnern“, in: Forum Politische Bildung (Hg.): *Erinnerungskulturen*, Innsbruck u. a. 2010 (Informationen zur Politischen Bildung 32), S. 5–14. URL: http://www.politischebildung.com/pdfs/32_uhl.pdf (letzter Zugriff: 25.03.2018).

Unterwaldner Jodler Vereinigung o. J.

Unterwaldner Jodler Vereinigung: „Zur Vokalisation im UJV-Raum“ (o. J.). URL: <http://www.naturjodler.ch/vokalisation.htm> (letzter Zugriff: 09.09.2019).

Vignau 2013

Charlotte Vignau: *Modernity, Complex Societies, and the Alhorn*, Lanham u. a. 2013.

Vinschgau.net 2016

Vinschgau.net: „Jodelfest Latsch/Goldrain 2016“ (2016). URL: <http://www.vinschgau.net/media/a8b35fab-0cb7-403b-a368-802796f9a93c/ou-jodelfest-goldrain-kurzbeschreibung-2.pdf> (letzter Zugriff: 12.09.2019).

Waidelich/Reil/Weigl 2006

Till Gerrit Waidelich/Johann Anton Friedrich Reil/Joseph Weigl: *Das Bild der Schweiz in der Österreichischen Musik des 19. Jahrhunderts*, Winterthur 2006 (189. Neujaahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich auf das Jahr 2006).

Wagner 1805a

Sigmund Wagner: *Bericht der Hergangenheit des Hirtenfestes in Unspunnen auf Berchtoldstag, 17ten Augstmonat 1805*, Bern 1805.

Wagner 1805b

Sigmund Wagner: *Acht Schweizer-Kühreihen, mit Musik und Text*, Bern 1805.

Wagner 2019

Christoph Wagner: *Jodelmania*, München 2019.

Waldinger 1827

Eduard Waldinger: *Drey Original Tyroler Jodler von dem Tyroler Eduard Waldinger*, Heft 1, Berlin 1827.

Wascher 2016

Simon Wascher: „Das Wort Jodeln 1696–1796 in Belegstellen aus Digitalisaten“, in: *Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes* 65 (2016), S. 138–151.

Weber 2014

Michael Weber: „Neue Volksmusik‘ in Österreich – ein Rückblick“, in: Thomas Nußbaumer (Hg.): *Das Neue in der Volksmusik der Alpen*, Innsbruck 2014 (Schriften zur musikalischen Ethnologie 3), S. 61–82.

Weidmann 1793

[Marie Louise] Weidmann (Hg.): *Allgemeines Verzeichnis der Bücher, welche von Ostern bis Michaelis von Michaelis bis Ostern neu gedruckt oder aufgelegt worden sind*, Leipzig 1793.

Weiss 2014

Sarah Weiss: „Listening to the World but Hearing Ourselves: Hybridity and Perceptions of Authenticity in World Music“, in: *Ethnomusicology* 58/3 (2014), S. 506–525.

Weiß 1989

Klaus Weiß: „Die Südtirolpolitik in der Ersten Republik“, in: Klaus Eisterer/Rolf Steininger (Hg.): *Die Option. Südtirol zwischen Faschismus und Nationalsozialismus*, Innsbruck 1989 (Innsbrucker Forschungen zur Zeitgeschichte 5), S. 51–70.

Wenzel 1837

Heinrich Wenzel: *Reiseskizzen aus Tyrol und dessen Nachbarschaft*, Band 1, Bunzlau 1837.

Wey 2019

Yannick Wey: *Transkription wortloser Gesänge. Technik und Rückwirkungen der Verschriftlichung des Jodels und verwandter Gesänge im deutschsprachigen Alpenraum*, Innsbruck 2019.

Wimmer 2011

Michael Wimmer: *Kultur und Demokratie. Eine systematische Darstellung von Kulturpolitik in Österreich*, Innsbruck 2011.

Wiora 1950

Walter Wiora: *Das echte Volkslied*, Heidelberg 1950.

Wiora 1958

Walter Wiora: Art. „Jodeln“, in: Friedrich Blume (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Band 7, Kassel u. a. 1958, Sp. 73–79.

- Wokler 1999
Robert Wokler: *Rousseau*, Freiburg im Breisgau 1999.
- Wyss 1812
Johann David Wyss: *Der schweizerische Robinson oder der schiffbrüchige Schweizer-Prediger und seine Familie. Ein lehrreiches Buch für Kinder und Kinder-Freunde zu Stadt und Land*, 2 Bände, Zürich 1812.
- Wyss 1818
Johann Rudolf Wyss: *Sammlung von Schweizer-Kühreihen und Volksliedern. Recueil de Ranz de vaches et Chansons nationales de la Suisse*, Bern 1818.
- Wyss 1826a
Johann Rudolf Wyss: *Sammlung von Schweizer-Kühreihen und Volksliedern. Recueil de Ranz de vaches et Chansons nationales de la Suisse*, Bern 1826.
- Wyss 1826b
Johann Rudolf Wyss: *Texte zu der Sammlung von Schweizer-Kühreihen und Volksliedern*, Bern 1826.
- Zack 1895
Viktor Zack (Hg.): *Heiderich und Peterstamm. Steirische Volkslieder gesammelt und eingerichtet für Clavier mit unterlegtem Text*, Heft 3, Graz 1895.
- Zack 1927
Viktor Zack: *Volkslieder und Jodler aus dem obersteirischen Murgebiet*, Band 1, Wien 1927.
- Zemp 2015a
Hugo Zemp: „Swiss Yodelling – 30 years later“, in: *GVS/CH-EM Bulletin* (2015), S. 55–65.
- Zimmer 1998
Oliver Zimmer: „In search of Natural Identity: alpine Landscape and the Reconstruction of the Swiss Nation“, in: *Comparative Studies in society and History* 40 (1998), Nr. 4, S. 637–665.
- Žiška/Schottky 1819
Franz Žiška/Julius Max Schottky: *Oesterreichische Volkslieder mit ihren Singweisen*, Pest 1819.
- Zoder 1927
Raimund Zoder: „Montafoner Volkstänze aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts“, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 10 (1927), S. 223–234.
- Zoder 1929
Raimund Zoder: „Eine österreichische Volksliedsammlung aus dem Jahre 1819“, in: *Das deutsche Volkslied. Zeitschrift für seine Kenntnis und Pflege* 31 (1929), Heft 4 (April), S. 49–56.
- Zschokke 1797
Heinrich Zschokke: *Meine Wallfahrt nach Paris*, 2 Bände, Zürich 1797.
- Zulauf 1972
Max Zulauf: *Das Volkslied in der Schweiz im 19. Jahrhundert*, Bern u. a. 1972.
- Zurbrügg 2017
Christina Zurbrügg: „CHRISTINA ZURBRÜGG & Band“ (2017). URL: <http://www.zurbruegg.cc/wp-content/uploads/2017/03/ZURBRUEGG-EPK-2017.pdf> (letzter Zugriff: 09.09.2019).
- Zurbrügg 2019
Christina Zurbrügg: „Workshops“ (2019). URL: <http://www.zurbruegg.cc/workshops/> (letzter Zugriff: 09.09.2019).
- Zwinger 1710
Theodor Zwinger: *Fasciculus Dissertationum Medicarum Selectiorum*, Basel 1710.

20.2 Zeitungen

Allgemeine Literatur-Zeitung, Halle/Leipzig 1815
Allgemeine musikalische Zeitung, Leipzig 1812, 1818
Allgemeiner Tiroler Anzeiger, Innsbruck 1931
Avis-Blatt für Herisau und die umliegenden Gegenden, Herisau 1805
Bohemia – Unterhaltungsblätter für gebildete Stände, Prag 1844
Buffalo Courier, Buffalo 1904
Das deutsche Volkslied. Zeitschrift für seine Kenntnis und Pflege, Wien 1899, 1901, 1902, 1904, 1917
Innsbrucker Nachrichten, Innsbruck 1886, 1890, 1907
Intelligenzblatt für die Stadt Bern, Bern 1835, 1843, 1846, 1848, 1852, 1853, 1855, 1861, 1864, 1867, 1869, 1870, 1871, 1874, 1875, 1876, 1879, 1890, 1896, 1900, 1901, 1908
Literatur-Blatt, Stuttgart/Tübingen 1825
Marburger Zeitung, Marburg 1900
Morgenblatt für gebildete Stände, Stuttgart/Tübingen 1825
Münchner Tagesblatt, München 1840
Nürnberger Zeitung, Nürnberg 1842
The Era, London 1893
The Morning Post, London 1896
Volks- und Schützen-Zeitung, Innsbruck 1861

20.3 Diskographie

Ambros/Tauchen/Prokopetz 1974
 Wolfgang Ambros/Manfred Tauchen/Joese Prokopetz: *Der Watzmann ruft*, CD, Bellaphon 1974.
 Felder 1963
 Josef Felder: *The Demonstration Collection of E. M. von Hornbostel and the Berlin Phonogramm-Archiv* (Kommentar von Kurt Reinhard und George List), LP, Ethnic Folkways Library FE 4175 1963.
 Goisern 1992
 Hubert von Goisern (Hg.): *Aufgeigen stätt niederschiasen*, CD, Ariola 1992.
 Leary 2018
 James P. Leary (Hg): *Alpine Dreaming, The Helvetia Records Story, 1920–1924*, CD, Archeophone Records. Champaign IL 2018.
 Pirchner 1973
 Werner Pirchner: LP *Ein halbes Doppelalbum*, LP, Tonstudio Ströher/Taunus Ton Technik 1973.
 Echo vom Pilatus 1929
 Jodler-Club Echo vom Pilatus, Hergiswil: *Echo vom Pilatus; Vom Loppergrat*, Schellack-Platte, Odeon A 208115 1929.
 Reinhard/List 1963
 Kurt Reinhard/George List: *The Demonstration Collection of E. M. Hornbostel and the Berlin Phonogramm-Archiv*, New York 1963.

20.4 Filmographie

Pirchner/Berger 1974
 Werner Pirchner/Christian Berger: *Der Untergang des Alpenlandes*, Kurzfilm, Österreich 1974.
 Zemp 1983/1984
 Hugo Zemp: *Jüüzli of the Muotathal*, 4 Filme, o. O. 1983/1984.
 Zemp 2015b
 Hugo Zemp: *Muotathaler Jüüzli – 30 Jahre später*, DVD, o. O. 2015.
 Zurbrügg 1998/2013
 Christina Zurbrügg; „Orvuse on Oanwe – Servus in Wien“. *Wiens letzte originale Dudlerinnen*, DVD, Österreich 1998/2013.