

Marius Risi	02	Von der Volkskultur zur ‹Volkskultur› Die Karriere eines Begriffs
Dieter Ringli	06	Konservativ und einfältig? Zwei Missverständnisse in der Volksmusik
Felicitas Oehler	11	Scherenschnitt als schöne Kunst betrachtet Die Geschichte einer Entfaltung
Peter Kraut	15	Vom Unspunnenfest zur Street Parade Versuch über den reglementierten Ausnahmezustand
Pierre Léderrey	20	Adieu Tannenholz Das Hightech-Alphorn von Roger Zanetti
Beat Sterchi	22	Schwind schwand verschwunden? Suchbilder zum Volksschriftsteller
Stefan Koslowski	26	Wie man in den Wald ruft, so schallt es heraus Wechselgesänge von staatlicher Kulturförderung und Volkskultur
Thomas Antonietti	32	Die Macht der Schweizer Tracht Die Geschichte eines Kleidersystems
Françoise Nydegger	35	Archaisch? Nein, zeitgemäss! Bewegung in der Schweizer Keramik-Szene
Marcello Sorce Keller	39	Echos von den Antipoden Schweizer Volksmusik in Australien
Franziska Schürch	45	Im Kochtopf der Kulturen Das Projekt ‹Kulinarisches Erbe der Schweiz›
Ariana Pradal	50	Design hand-made Neue Lebensstile – alte Handwerkstechniken
Martin Dreier	55	Der Gasthaussaal als Weltmodell Momentaufnahmen des Schweizer Laien- und Volkstheaters

Fotografie:

Loan Nguyen, Daniel Infanger, Mathieu Bernard-Reymond,
Leo Fabrizio, Joël Tettamanti

passagen
p a s s a g e s

42

Die Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia fördert Kunst und Kultur in der Schweiz, sie setzt sich für den kulturellen Austausch im Inland sowie mit dem Ausland ein. Mit ihrer Tätigkeit unterstützt sie eine kulturell vielseitige, zeitgenössische und offene Schweiz. Das Pro-Helvetia-Kulturmagazin *Passagen/Passages* erscheint dreimal pro Jahr in deutscher, französischer und englischer Sprache. Zu beziehen über die schweizerischen Auslandsvertretungen, das Centre culturel suisse, 32, rue des Francs-Bourgeois, 75003 Paris (nur für Frankreich), oder direkt beim Herausgeber: Pro Helvetia, Kommunikation, Postfach, CH-8024 Zürich, Tel. + 41 44 267 71 71, Fax + 41 44 267 71 06, E-mail: alangenbacher@pro-helvetia.ch. In der Schweiz ist *Passagen* für sFr. 12.50 (Einzelnummer) oder im Jahresabonnement für sFr. 35.– erhältlich. (<http://www.pro-helvetia.ch>).

Von der Volkskultur zur ‹Volkskultur› Die Karriere eines Begriffs

Marius Risi

Die einen verwenden ihn ohne Bedenken und möchten ihn in seinem alten Glanz bewahren. Für die andern ist er überholt und suspekt: der Begriff ‹Volkskultur›. Auch Pro Helvetia nimmt ihn auf, um seine Zukunft zu erproben. Und fragt: Wie geht eigentlich die Kulturwissenschaft mit ihm um? Der Ethnologe Marius Risi setzt uns einem grundsätzlichen Dilemma aus I

Das Kleid der Heimat: In den Jahren 1929 und 1931 erschien unter dem Titel *Schweizer Volksleben* eine zweibändige Buchpublikation, die umgehend Eingang in jede gut sortierte Bibliothek mit heimatkundlicher Ausrichtung fand. Ihr Herausgeber, der volkskundlich interessierte Geobotaniker Heinrich Brockmann-Jerosch, bezeichnete das für damalige Verhältnisse sehr aufwändig produzierte Werk im Vorwort als Darstellung besonders kennzeichnender Erscheinungen in Landschaft, Wohnart und Volkstum. Auf den etwa 600 Seiten der beiden Bände folgte dann ein übersichtsartig angelegter, repräsentativer Querschnitt durch das, was man damals gemeinhin unter ‹Volksleben› oder auch ‹Volkskultur› in der Schweiz verstand: Alpfahrten in der Innerschweiz, Sennenbrauch im Berner Oberland, kirchliche Prozessionen im Tessin, Hausbau in Graubünden, Winzerfeste in der Romandie, Fastnachtsbräuche im Sarganserland, u.v.m. Die Verfasser zeichneten ein Bild, das uns noch heute geläufig ist: die schweizerische Volkskultur als Produkt zahlreicher regionaler Eigenheiten, in sich stimmig und geschlossen, in der grossen Mehrheit ländlich geprägt, mit einem deutlichen Akzent auf dem Alpenen. Allerdings konnte diese Darstellung schon im Erscheinungsjahr nur bedingt für sich in Anspruch nehmen, die Lebensart breiter Bevölkerungskreise in der Schweiz adäquat und ausgewogen zu porträtieren. Allzu gross waren dafür die Aussparungen jener (alltags-)kulturellen Bereiche, die das moderne Leben seit dem 19. Jahrhundert mit sich gebracht hatte: das bürgerliche Vereinswesen, die industrialisierten Arbeitsplätze, die neuen Formen der Freizeitgestaltung (Sport, Strandbad, Ausflugstourismus), die technischen Entwicklungen und ihre Aneignung (Eisenbahnfahren, Autofahren, Telegrafieren, Telefonieren, Kinobesuch), die Emanzipation der Frau (neue Mode, neue Körperlichkeit, Forderungen nach politischer Mitsprache). Doch so einseitig das Bild des schweizeri-

schen Volkslebens bei Brockmann-Jerosch auch gezeichnet sein mag – den Zeitgeist gibt es sehr treffend wieder: Das Buch zeugt von der hohen Wertschätzung, die einer als ländlich und traditionell definierten Volkskultur im gesellschaftlichen Diskurs zukam. Denn gerade in jenen Zeiten der durchschlagenden Modernisierungsprozesse, die vielerorts bis in die hintersten Winkel der alltäglichen Lebensbereiche spür- und erfahrbar wurden, gewann die ländliche, traditionale Welt an symbolischer Bedeutung. Zwar war sie in den 1920er Jahren für einen – allerdings immer kleiner werdenden – Teil der Bevölkerung durchaus noch eine Lebensrealität, für viele andere hingegen lag sie bereits jenseits der eigenen Erfahrungswelt. Sie spielte nun aber als ideell befrachtete Bezugsgrösse für die eigene (nationale und kulturelle) Identität zunehmend eine wichtige Rolle. So ist es kein Zufall, dass sich gerade im Jahr 1926 Leute aus einem städtischen und bürgerlichen Milieu zusammaten, um die Schweizerische Trachtenvereinigung zu gründen. Sie taten dies in der Absicht, die in Vergessenheit geratene Festtagskleidung der bäuerlichen Bevölkerung wiederzubeleben, als ‹Kleid der Heimat› aufzuwerten und zu popularisieren. Brockmann-Jerosch kam dieser wachsenden Nachfrage nach stilvoller Repräsentation des Heimatlichen besonders entgegen, indem er sein Buch mit einem umfangreichen, ästhetisch hochstehenden Bildteil ausstattete. Seine für damalige Verhältnisse einmalige fotografische Dokumentation des Volkslebens liess das einfache ländliche Leben in neuem Glanz erscheinen. Er leistete damit seinen Beitrag dazu, dass sich Volkskultur in den ersten drei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts als positiver Wert – der in diesen Zeiten der Umbrüche für Stabilität, Überschaubarkeit und Heimat stand – etablieren konnte. Für diese Form der Volkskultur gilt letztlich, was die volkskundliche Forschung ganz generell allem Volkhaften zuschreibt: Sie war und ist eher



Foto: Loan Nguyen, Japonais, Zermatt, 2002

eine ästhetische, poetische und ideologische Kraft als eine soziale Realität.

Der Abschied von zeitlosen Grössen: Die bis heute anhaltende Attraktivität des Konzepts Volkskultur lässt sich mitunter auch mit dem Wesen der abstrakten Begrifflichkeit erklären. Volkskultur zeichnet sich kaum durch einen exakt definierten Gegenstand aus, sondern vielmehr dadurch, dass sie ständig mit neuen Referenzobjekten, Stimmungen, Meinungen und Emotionen gefüllt werden kann. In öffentlich geführten Diskursen wird immer wieder von neuem festgemacht, welche Versatzstücke dazu gehören und was sie zu bedeuten haben. Einst kanonisierte Elemente, deren Existenz und Sinn nicht mehr stetig bekräftigt werden, fallen mit der Zeit wieder ausser Rang und Traktanden (z.B. religiös motivierte Brauchrituale wie Feldsegnungen, Karsamstagsfeier oder Palmsonntagsprozessionen, die bei Brockmann-Jerosch noch ganz selbstverständlich zum Kern des Volkskulturellen gehörten). Weil die Mechanismen der Bedeutungsgebung und -erhaltung zu einem wesentlichen Teil über das Medium der Sprache funktionieren, hat die semantische Entwicklung des Begriffs Volkskultur in den verschiedenen Sprachregionen der Schweiz ihre je eigenen Wege genommen. Zwar verweist der Begriff sowohl im Deutschen, im Französischen wie im Italienischen generell auf den gesellschaftlichen Bereich des Althergebrachten, des Bäuerlich-Handwerklichen, auch des Einfachen und Überschaubaren, transportiert aber je nachdem unterschiedliche Bilder, Sinngehalte und Wertungen. So erweist sich beispielsweise der französische Begriff «culture populaire» in seiner Verwendung als umfassender, und deshalb wäre der etwas engere Begriff «Volkskultur» in seinem konventionellen Sinne wohl treffender mit «culture populaire traditionnelle» oder mit «culture traditionnelle» zu übersetzen.

Im deutschsprachigen Raum hat sich die volkskundlich-kulturwissenschaftliche Forschung seit den 1970er Jahren immer wieder der «Volks»-Begriffe (Volkskultur, Volkskunde, Volksleben, Volksseele etc.) angenommen. Sie hat sie nicht zuletzt auch vor dem Hintergrund der eigenen Fachgeschichte analysiert, interpretiert, kritisiert – und schliesslich vielerorts auch Abschied von ihnen genommen. Im Zuge dieser (zumeist intern gebliebenen) Debatten wurden die Fachbezeichnungen zahlreicher volkskundlicher Universitätsinstitute umbenannt, so zum Beispiel in Europäische Ethnologie, Kulturanthropologie oder Empirische Kulturwissenschaft. Das fachliche Unbehagen gegenüber sämtlichen Begriffen, welche die Vokabel «Volk» mit sich führten, bezog sich in erster Linie auf deren Suggestion einer einheitlichen, naturhaften, zeitlosen Grösse. Die Vorstellung eines homogenen «Volkskörpers» stand immer offensichtlicher im Widerspruch zu den kulturwissen-

schaftlichen Einsichten in die Wandlungsprozesse der alltäglichen Lebenswelten «einfacher Leute». Ethnografische Studien in den Milieus der Handwerker und Arbeiter, der Ackerbauern und Viehzüchter liessen ab den 1950er Jahren ein Panorama der Lebensweisen erschliessen, das sich durch Vielfalt, Veränderbarkeit und wechselseitigen Austausch auszeichnete. Volkskultur erweist sich so als ein prozesshafter Vorgang der permanenten Verständigung und Abgrenzung zwischen gesellschaftlichen Gruppen, die keineswegs durch ein geschlossenes kulturelles System verbunden sind. In dieser Perspektive ist der Begriff «Volkskultur» fragwürdig und problematisch geworden: Zur Bezeichnung der (Alltags-)Kultur breiter Bevölkerungsgruppen taugt er kaum mehr, weil in ihm implizit die Idee eines generalisierenden Strukturmodells steckt, das der sozialen Vielgestaltigkeit nicht gerecht wird. Hinsichtlich seines ideologischen Gehalts ist der Begriff zudem seit dem Nationalsozialismus stark korrumpiert und hat auch am Ende des 20. Jahrhunderts sein zerstörerisches Potential nicht völlig abgelegt. Die heutigen Sozial- und Kulturwissenschaften verstehen den Volkskulturbegriff denn auch in erster Linie als eine – sehr wirkmächtige – Imagination mit ihrer eigenen Geschichte: «Volk» ist eine historische Idee, deren Ursprünge in der Romantik liegen (Herders «Volksseele» lässt grüssen). Die ständige Reproduktion dieser Idee zunächst vor allem im Fest-, Brauch- und Vereinswesen, später dann auch in der Tourismus-, Freizeit- und Unterhaltungsindustrie führte zur Institutionalisierung eines Kanons der Volkskultur. «Volk» ist demnach Konstrukt und Interpretament, das im Verlauf der letzten zweihundert Jahre zu einer eigenen Realität geworden ist.

Suchbewegungen nach neuen Begriffen: Die Volkskundler haben also dem Konzept «Volk» mitsamt seinen Komposita Goodbye gesagt. Was nun?

Der lange Abschied der Volkskultur hat im Verlauf der letzten Jahrzehnte zu Suchbewegungen nach neuen Begriffen und Konzepten geführt. Bereits in den 1960er Jahren kam im Umkreis soziologischer Debatten der Begriff der Alltagskultur auf. Er bezeichnet diejenigen kulturell geformten Felder des Alltags, die durch Routine geprägt sind. Dazu gehören beispielsweise die eingespielten Gewohnheiten beim Essen, Kleiden und Wohnen, bei der Arbeit oder in der Freizeit. Zentral für die ursprüngliche Fassung des Begriffs war das Moment der «blinden Vertrautheit» mit den Handlungsabläufen. Damit blieb allerdings der Aspekt des zweckgerichteten, sinnorientierten und reflexiven Handelns – der ebenfalls eine wesentliche Qualität des alltäglichen Lebens breiter Bevölkerungsgruppen ist – ausgespart. Dieses Manko der eingeschränkten Perspektive wurde in den 1980er und 90er Jahren mit der Erweiterung des Kulturbegriffs entschärft: Im Zug breiter (wissenschaft-

licher wie öffentlicher) Diskurse etablierte sich ein neues Verständnis von Kultur, das nicht mehr in erster Linie die schöpferische Produktion einer gesellschaftlichen Elite meinte, sondern vielmehr die Ganzheit des menschlichen Lebensvollzugs. Seither kann (fast) alles Kultur sein. Sämtliche Aktivitäten, die ein Gestalten und Deuten der eigenen alltäglichen Lebenswelt beinhaltet, zählen dazu. Ein derart geweiteter Kulturbegriff wirkt sich auch auf die Konzeptionalisierung von Alltagskultur aus. Der Aspekt des reflexiven Handelns fließt nun in den Begriffsgegenstand mit ein. «Alltagskultur» entwickelt sich zunehmend zu einem Universalbegriff, der die kulturellen Praxen diverser gesellschaftlicher Gruppierungen umfasst. Sie hat wohl in dieser neuen Fassung auch das Potential, zum breit akzeptierten Leitbegriff zu werden (und den Volkskulturbegriff in dieser Funktion zu ersetzen) – allein der Durchbruch blieb ihr bislang verwehrt. Ein Hindernis auf dem Weg dahin könnte die soziale Unbestimmtheit des Begriffs sein – in dieser Hinsicht fehlt ihr ein scharfes Profil (wobei ein solches in einem einzelnen Begriff sowieso nur sehr bedingt angelegt sein kann).

Eine andere Kandidatin für den Posten des neuen Leitbegriffs ist die «Populäre Kultur» (in älterer Schreibweise auch: Populärkultur oder Popularkultur). Wie die Alltagskultur erhält auch sie in den Sozial- und Kulturwissenschaften zunehmend die Bedeutung eines generellen Sammelbegriffs für breit verortete kulturelle Phänomene. Diese relativ neue Lesart orientiert sich an der Begriffsbestimmung der «Cultural Studies», die den Terminus «popular culture» in England und den USA in diesem Sinn definiert und im öffentlichen Bewusstsein verankert hat. Im deutschsprachigen Raum ist eine solche Interpretation von Populärer Kultur aber umstritten. Es existieren verschiedene andere Auslegungen des Begriffs, die mindestens ebenso wirkmächtig sind: Ihnen allen ist gemein, dass sie Populäre Kultur im weitesten Sinn als eine Form von Unterhaltung verstehen, die erst unter den spezifischen Bedingungen der Moderne (Massenmedien, Freizeitgesellschaft, soziale Mobilität) entstehen konnte. Die funktionalen, sozialen und ästhetischen Aspekte hingegen werden je nach Definitionsansatz sehr unterschiedlich gewichtet und bewertet. Insgesamt gilt, dass für die Populäre Kultur kaum geklärt ist, welche Gegenstände und welche kulturellen Praxen dazu gehören. Dem Begriff fehlt es an verbindlicher, inhaltlicher Kohärenz.

Und schliesslich ist auch der Begriff der «Volkskultur» – trotz seiner wissenschaftlichen Verabschiedung – aus dem umgangssprachlichen Gebrauch nicht verschwunden. Insbesondere in jenen gesellschaftlichen Orten, in denen es (auch) um die Inszenierung des nationalen, regionalen oder lokalen Eigenen geht, besteht er weiterhin und spielt für das Selbstverständnis der Akteure nach wie

vor eine wichtige Rolle (Paradebeispiel: Trachtenverein). Allerdings zeigt seine vornehmliche Präsenz in solchen begrenzten sozialen Kontexten, dass er seine Funktion als selbstverständliche Kategorie des alltäglichen Lebens inzwischen praktisch verloren hat. Volkskultur ist heute vor allem ein Kampfbegriff im gesellschaftlichen Diskurs über den kulturellen Wandel. In einem durch und durch urbanisierten Land wie der Schweiz mit seinen hochkomplexen Gesellschaftsstrukturen drückt das Bekenntnis zu Volkskulturellem ein Bedürfnis nach Einfachheit, Ordnung und Übersichtlichkeit aus. Dieser kontinuierlichen Weiterverwendung des Begriffs in (gesellschafts-)politischen und weltanschaulichen Kontexten konnte sich auch die Wissenschaft nicht ganz verschliessen. Sie arrangiert sich deshalb zuweilen mit dem Begriff auf pragmatische Weise: Sie setzt ihn zwischen zwei Anführungszeichen und markiert damit sowohl ihre Aufmerksamkeit gegenüber der «Volkskultur» bei gleichzeitiger kritischer Distanz.

Pluralität der Kultur: Die neuere sozial- und kulturwissenschaftliche Forschung ist sich letztlich einig in ihrer Diagnose über die ausgesprochen komplexen Verhältnisse unseres spätmodernen Zeitalters. Entsprechend weit sind die Felder des alltäglichen und gesellschaftlichen Lebens, ebenso zahlreich die unterschiedlichen Akteure und Gruppierungen. Der Aspekt von der «Pluralität der Kultur» wird immer mehr zum zentralen Bezugspunkt kulturanalytischen Denkens. Neue Begriffe wie «alltägliche Lebenswelten», «populäre Kulturen» (der Plural ist jeweils Konzept) oder Umschreibungen wie die «Kultur der Vielen» versuchen dem gerecht zu werden, ohne dass sich aber bis anhin eine Terminologie verbindlich durchgesetzt hätte. Vielleicht braucht es dazu wieder einmal einen grösseren Wurf, der eine bestimmte Richtung vorgeben und festigen würde. Brockmann-Jerosch hat gezeigt, wie das geht. ─

Marius Risi ist freischaffender Kulturwissenschaftler, geboren 1972 in Zug, Studium der Volkskunde/Europäischen Ethnologie an der Universität Basel und der Humboldt Universität Berlin, Doktorat über den kulturellen Wandel im Oberwallis mit dem ethnografischen Film *Im Lauf der Zeiten: Oberwalliser Lebenswelten* (2006).

Konservativ und einfältig? Zwei Missverständnisse in der Volksmusik

Dieter Ringli

Einfach im vorgegebenen Takt weiterspielen oder die Regeln ändern? Eine neue Generation von Musikern setzt sich mit der Volksmusik auseinander. Auf sehr unterschiedliche Art. Dieter Ringli schildert die Widerstände und die Gefahren dabei. Vor allem aber die Chancen, Tradition und Innovation frei zusammenspielen zu lassen I

Seit einigen Jahren steht die Schweizer Volksmusik wieder im Aufwind. Das Interesse an der einheimischen Musiktradition hat in den letzten Jahren deutlich zugenommen – nicht zuletzt als Folge des Worldmusic-Booms, der dazu verleitet hat, auch nach den eigenen musikalischen Wurzeln zu suchen. In den Printmedien und an Podiumsgesprächen ist vermehrt wieder von Volksmusik die Rede, von einer anderen, neuen Volksmusik, einer, die innovativ und anders sei. Bemerkenswert ist aber, wie still diese Diskussion verläuft. In den audiovisuellen Medien fehlen weitgehend die Beispiele des beschworenen neuen Geistes. Als Thema ist Volksmusik wieder salonfähig, ja fast modisch geworden, die Musik selber hingegen ist es noch nicht. Es fehlt der akustische Tatbeweis eines Aufbruchs, und dort, wo er vorhanden wäre, wird er von einer breiteren Öffentlichkeit nicht zur Kenntnis genommen oder nicht erkannt. Die zunehmend von allen Seiten gewünschte Erneuerung scheint musikalisch nicht recht vom Fleck zu kommen.

Zwar vollzieht sich seit einigen Jahren ein zweifacher Wandel im Bereich der Volksmusik. Einerseits versucht eine junge Generation innerhalb der Volksmusikszene neue Wege zu beschreiten. Auf der anderen Seite beschäftigen sich Musikerinnen und Musiker aus dem Bereich des progressiven Jazz und der zeitgenössischen klassischen Musik vermehrt mit der einheimischen Folklore. Beiden weht aber immer noch ein rauher Wind entgegen, der auf zwei Missverständnissen beruht: auf der Bewahrungsmentalität der Volksmusikszene und der Geringschätzung durch die Jazz- und Klassikexponenten. Damit die Schweizer

Volksmusik wieder erblühen und so einen wichtigen Beitrag zu einer eigenen kulturellen Identität leisten kann, müssen diese Missverständnisse endlich beseitigt werden.

Behüten und bewahren: Volksmusik ist nicht zwingend konservativ, sie ist aber traditionell. Dazwischen liegt ein beträchtlicher Unterschied. Die Schweizer Volksmusik der Gegenwart ist allerdings meist konservativ. Ihre Trägerinnen und Träger – insbesondere die grossen Verbände – haben sich grossteils noch immer einem musikalischen Weltbild verschrieben, in dem jede Veränderung negativ konnotiert ist oder zumindest mit Skepsis betrachtet wird.

Am Anfang des letzten Jahrhunderts hat sich die Volksmusik aber noch ganz anders präsentiert: Die Jodlerklubs waren jung und belebend zur Zeit ihrer Entstehung. Oskar Schmalz, der Initiator, war bei der Gründung des Jodlerverbands 1910 erst 32-jährig. Er wurde für seine ersten Jodellieder von den Männerchören heftig angefeindet, weil er in ihren Augen das hehre Schweizerlied zur ‚Tirolerlei‘ degradierte, als er ihm einen Jodelrefrain anhängte. Jodlerklubs, entstanden aus den Doppelquartetten der Turnvereine, die an den Turnabenden für Stimmung und Unterhaltung sorgten, waren die frische, ungekünstelte Alternative zu den schulgemässen, kunstreichen Männerchören. Aber nicht nur die Jodlerklubs waren erfrischend zu jener Zeit. Auch die Ländlermusik hatte eine ganz andere Bedeutung: Ländlermusik war ‚Punk‘ am Anfang des Jahrhunderts, als sie sich in den Städten durchzusetzen begann: schnell, laut, schräg, besoffen – ein Kulturschock für die

Salonmusikidylle der gehobenen Städter, die sich solche Klänge nicht gewohnt, und eine Offenbarung für die unteren und mittleren Bevölkerungsgruppen, die von dieser Energie begeistert waren. Jede Art von Volksmusik war einst neu, frisch, lebendig und innovativ zum Zeitpunkt ihrer Entstehung. Und weil immer wieder Neues entstanden ist, war diese Lebendigkeit stets ein Kennzeichen der Volksmusik bis nach dem Zweiten Weltkrieg. Erst dann stagnierte sie in ihrer Entwicklung, denn in den Jahren nach dem Krieg fand in der Trägerschicht der Volksmusik ein folgenschwerer Paradigmenwechsel statt: Vorher hiess Tradition «Eigenes entwickeln auf den Grundlagen des Überlieferten», nach dem Krieg «Bewahren des Bisherigen».

Lebendigkeit, Offenheit und Experimentierfreude der ersten Jahrhunderthälfte wichen in den Nachkriegsjahren dem Geist des Behütens und Bewahrens. So lässt sich denn in den 1950er Jahren eine klare Reduktion der Besetzungsvielfalt feststellen. Bis zur Jahrhundertmitte verbreitete Instrumente wie Geige, Trompete, Posaune oder Tuba verschwanden zusehends, und fortan galten vor allem Kontrabass, Handorgel und Klarinette als authentisch schweizerisch. Auch musikalisch ist seit dieser Zeit ein Stillstand unverkennbar. Während Jahrzehnten wurden kaum mehr neue Rhythmen, Harmonien oder Melodietypen entwickelt, sondern der ideologisch bereinigte Stand der 1950er Jahre ausgefeilt und perfektioniert. So konnten die Akteure der Volksmusikszene zwar die Musik konservieren, aber nur zum Preis, dass die einheimische Volksmusik ihre Funktionen als Generationen übergreifende Tanz- und Unterhaltungsmusik vielerorts verlor und zu einer eher musealen Angelegenheit wurde. Diese Haltung hat die Volksmusik schliesslich in eine Sackgasse geführt. Sie hat den Anschluss an die musikalischen Entwicklungen der Zeit verpasst und sich auf eine reine Bewahrungsposition zurückgezogen.

Der Berner Chansonnier Mani Matter hat schon vor Jahrzehnten in einem Gedicht eine Abkehr von dieser Haltung gefordert:

*«was unsere väter schufen
war
da sie es schufen neu
bleiben wir später
den vätern
treu
schaffen wir neu»*

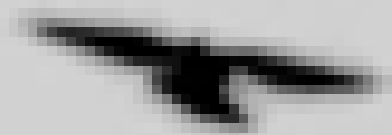
Eine neue Generation: Seit rund einem Jahrzehnt macht sich nun eine neue Generation von Volksmusikantinnen und Volksmusikanten bemerkbar, die bereit ist, diese Forderung einzulösen. Diese Generation, die in den 80er und 90er Jahren aufgewachsen ist, entstammt nicht mehr einem reinen Volksmusikumfeld, sondern ist bikulturell herangewachsen und in ihrer Adoleszenz – neben der

meist zu Hause gepflegten Volksmusik – mit Rock und Popmusik, Jazz und Klassik vertraut geworden, wie andere ihres Jahrgangs auch. Auch haben sie ihr Instrument nicht nur autodidaktisch und im Familienkreis erlernt, sondern daneben auch professionellen Unterricht besucht und zum Teil sogar eine Berufsausbildung absolviert. Diese junge Generation ist offen gegenüber Neuem und versucht, sich Anregungen aus anderen Sparten und Ländern zu holen und wieder an die Zeit zu Anfang des 20. Jahrhunderts anzuknüpfen. Überzeugend sind solche Versuche vor allem dann, wenn nicht bloss der musikalische Stil, sondern auch der Geist jener Zeit kopiert wird, denn der Stil ist heute genauso weit entfernt von der Aktualität wie die konservative Volksmusik, weil sich die Hörgewohnheiten in den letzten hundert Jahren massiv verändert haben. Offenheit, Selbstbewusstsein und Experimentierfreude auf der Grundlage des Überlieferten vermögen aber auch heute noch zu begeistern.

Kapellen und Gruppen wie Pareglisch, Hujässler, Pflanzplätz oder Doppelbock, aber auch der Schwyzzerörgeler Marcel Oetiker oder die Jodlerin Nadja Räss gingen und gehen erste Schritte in diese Richtung: Sie nehmen die Volksmusik ernst, kennen sich aus mit den Gepflogenheiten der traditionellen Musik, scheuen sich aber nicht, das Überlieferte zu verändern und neu zu gestalten. Sie brechen trotzdem nie mit der Tradition und bewahren so einen nahtlosen Überlieferungszusammenhang, der, auch wenn manchmal noch mehr Experimentierfreude wünschbar wäre, unabdingbar ist für eine nachhaltige Erneuerung der Schweizer Volksmusik.

Einfach ist nicht primitiv: Das zweite Missverständnis, mit dem die Volksmusik – meist von Seiten der musikalisch Gebildeten – konfrontiert wird, ist jenes, dass ihre musikalische Struktur anspruchslos sei. Volksmusik ist zwar formal simpel, jedoch deswegen nicht einfältig. Es ist verfehlt, der Volksmusik ihre einfache Struktur vorzuwerfen. Wir schätzen auch nicht Mozart geringer, weil seine Harmonik weniger komplex war als die von Gustav Mahler. Dass sich die Volksmusik einfacher musikalischer Formen bedient, heisst keineswegs, dass sie primitiv ist. Die einfache musikalische Struktur ist nicht ein zu behebender Mangel, sondern der Boden, auf dem sie gedeiht. Charakteristische Volksmusikveranstaltungen wie «Stubete» – eine Art volkstümliche Jam-Session – oder spontanes gemeinsames Singen gelingen nur, wenn die Musik bekannten Schemen folgt. Aber auch in ihrer Form als Tanz- und Unterhaltungsmusik sind der Volksmusik enge Grenzen gesetzt punkto Komplexität. Allzu experimentelle Musik verhindert spontanes laienmässiges Musizieren und Tanzen – und auch die Identifikation.

Die schlichte Form ist aber im Grunde bloss nebensächlicher Ausgangspunkt. Das Wesentliche voll-





zieht sich auf der Ebene der Ausführung. Volksmusik ist keine «Opus-Musik», ihre Stücke keine Werke, keine Kompositionen im klassischen Sinn, nicht die in Notenschrift fixierte Vorstellung eines Individuums, sondern blosser Rahmen für den Musizierakt.

Das bedeutet nun aber nicht, dass Volksmusik einfach zu spielen oder zu begreifen wäre. Wie in fast jeder Musik bedarf es langjähriger Praxis, um sie zu beherrschen. Die regional unterschiedlichen Gebräuche der Interpretation in all ihren Feinheiten versteht nur, wer sich eingehend damit beschäftigt hat. Ad hoc-Ausführung von unbekanntem Stücken – eine grundlegende Erfahrung der Volksmusik – erfordert vertiefte Kenntnis von Verzierungspraxis und Stehgreifspiel, die man sich nur durch jahrelange Ausübung aneignet. Diese Fertigkeiten der Volksmusikanten werden von aussen oft unterschätzt, weil sie wenig spektakulär sind und nur von Kennern gewürdigt werden können. Aussenstehende werden keinen Unterschied bemerken, wenn die Begleitfiguren holprig sind und die Ornamentierungen stereotyp, genauso wenig wie ein Opern-Kenner einen Hip Hop Beat beurteilen kann oder ein Heavy Metal Fan die Interpretation einer Brahms-Symphonie. Jede Musik hat ihre eigenen Qualitätskriterien, wenn sie nach den Kriterien anderer Musiken beurteilt wird, so erscheint sie primitiv. Dies ist aber nicht ein Problem der jeweiligen Musik, sondern der falschen Kriterien.

Spontanes und lebendiges Musizieren: Volksmusik bietet weniger vergeistigte Ergötzung und sublimale Labung mittels vielschichtiger musikalischer Strukturen und Abläufe, sondern eher Entspannung, Erfrischung und Befreiung durch spontanes, lebendiges Musizieren. Dort liegen ihre Qualitäten. In der Volksmusik ist die emotionale Einbindung der intellektuellen Herausforderung klar übergeordnet. Daraus einen grundsätzlichen Qualitätsunterschied abzuleiten, ist jedoch willkürlich und ideologisch. Bratwurst und Bier am Lagerfeuer bereiten nicht den Gaumenkitzel eines Zwölfgang-Menüs, die Erlebnisqualität und die Befriedigung, die wir dadurch erhalten, können aber durchaus grösser sein. Schach ist intellektuell eine weit grössere Herausforderung als Fussball. Trotzdem wird kaum behauptet, Schach sei Fussball als Sport grundsätzlich überlegen, und es gibt kaum Bestrebungen, die Fussballregeln so abzuwandeln, dass das Spiel die geistige Komplexität von Schach erreicht. Warum also soll das im Musikalischen geschehen? Gute Volksmusik bietet echtes Leben. Wer artifizielle Komplexität sucht, ist anderweitig besser bedient.

An diesem Missverständnis kranken die meisten Versuche aus den Reihen des Jazz und der zeitgenössischen Klassik: Allzuoft bedient man sich nur gerade des vorgegebenen Materials, ohne sich ver-

tieft mit der Praxis der Volksmusik auseinanderzusetzen, und verpasst so das Wesentliche. Wer neues musikalisches Material im Sinn von Skalen, Harmonien oder Formen sucht für seine Kompositionen oder als Improvisationsgrundlage, der wird bei der Schweizer Volksmusik nicht fündig werden. Eine oberflächliche Übernahme schweizerischer Motive erzeugt bestenfalls eine Prise Heimat-Exotik. Wer sich aber vertieft mit dieser Musik auseinandersetzt, der kann neue Konzepte eines lebensnahen Musikmachens aufspüren, die auch für vielschichtiges experimentelles Schaffen im Rahmen zeitgenössischer Musik fruchtbar sein können. Dort, wo sich die Ausführenden auf eine gründliche Beschäftigung mit der Schweizer Volksmusik einlassen, entsteht wirklich Neues und Innovatives – wie beispielsweise beim Projekt Tien-Shan-Schweiz Express, bei dem 20 Musikerinnen und Musiker aus Kirgistan, Chakasien, der Mongolei, Österreich und der Schweiz gemeinsam Musik machen, wobei die Schweiz durch Musikerinnen und Musiker aus dem Bereich des Jazz und der klassischen Musik vertreten ist, die sich zum Teil lang und intensiv mit der Schweizer Volksmusik befasst haben, aber auch durch solche aus der traditionellen Volksmusik. Was dabei entsteht, ist keine Volksmusik, jedoch faszinierende und anregende, von Volksmusik beeinflusste Musik, die ihrerseits die Volksmusik wieder weiterbringen kann.

Die Schweizer Volksmusik ist also weder konservativ noch einfältig; sie ist auf gutem Weg. Langsam beginnen die Neuerungen zu greifen und die beschriebenen Missverständnisse sich aufzulösen. Allerdings braucht es für eine tiefgreifende Erneuerung noch etwas Geduld. Was jahrzehntelang versäumt worden ist, lässt sich nicht in zwei, drei Jahren aufholen. Die Weichen aber sind gestellt, und wir dürfen – endlich wieder – gespannt sein auf die weitere Entwicklung der Schweizer Volksmusik. ┐

Dieter Ringli studierte in Zürich Musikwissenschaft, Musikethnologie und Philosophie. Heute arbeitet er als Oberassistent am Musikethnologischen Archiv der Universität Zürich und als Dozent an der Musikhochschule Luzern. 2003 verfasste er eine Dissertation über Schweizer Volksmusik im Zeitalter der technischen Reproduktion.

Scherenschnitt als schöne Kunst betrachtet

Die Geschichte einer Entfaltung

Felicitas Oehler

Schwarzes Papier, symmetrisch beschnitten. Da ein Blümchen und dort zwei Kühlein am Hang. Wer hat es nicht im Kopf, das Stereotyp des Schweizer Scherenschnittes. Harmlos und heil. Aber aufgepasst! Die Arbeit mit Schere und Papier kommt von weit her und wird – von Pro Helvetia unterstützt – zur weltumspannenden Kunst!

Vor tausend Jahren auf die Reise gegangen: Die bildende Kunst ist immer ein Spiegel ihrer Zeit mit ihren kulturellen, politischen und sozialen Strömungen, und immer ist sie an die technischen Möglichkeiten gebunden. Ein Künstler, der heute mit Siebdruck, mit dem Computer oder Video arbeitet, hätte vor zweihundert Jahren vielleicht den Pinsel in die Hand genommen, einen Holz- oder Kupferschnitt gefertigt oder zu Schere und Papier gegriffen.

Nochmals zweihundert Jahre früher wäre ihm kaum in den Sinn gekommen, mit Papier und Schere ein Kunstwerk zu schaffen, denn erst um 1600 kam das Schnittbild nach einer langen Reise von China über Indonesien, Persien und den Bal-

kan in Mitteleuropa an. Der genaue Weg lässt sich nicht nachverfolgen, möglicherweise entwickelte sich die Technik gar an verschiedenen Orten unabhängig voneinander.

In Deutschland ist ein Scherenschnitt von 1612 nachgewiesen, der eine Hirsch- und Vogeljagd zeigt. Die Technik breitete sich in Europa aber nur zögernd aus und entwickelte sich auf unterschiedlichste Weise. Der Weisschnitt wurde von Frauen der gebildeten Schicht ausgeführt, die weltliche Themen zum Teil in Kleinformat schnitten. Ebenfalls mit weissem Papier arbeiteten Klosterfrauen vor allem entlang des ganzen Alpenraums. Ihre Spitzenschnitte waren oft von Klöppelspitzen, Seidenstoffen und Tapeten inspiriert und wurden



Foto: Daniel Infanger, Engelberg: Fastnachtsumzug, 2000

meist als Umrahmung eines gemalten Heiligenbildes verwendet.

Im 18. Jahrhundert waren die Silhouettenporträts gross in Mode. Diese gehen auf den französischen Finanzminister Etienne de Silhouette zurück, der die aus schwarzem Papier geschnittenen Profilbilder in England kennengelernt hatte und 1759 anordnete, aus Spargründen Ölporträt und Miniatur durch den bescheidenen Schattenriss zu ersetzen. Kein geringerer als Johann Wolfgang von Goethe hielt Freunde und Bekannte in Silhouetten fest; zudem besass er eine umfangreiche Sammlung solcher Schnitte und bezog sich in Gedichten auf diese inzwischen volkstümlich gewordene Kunst. Schattenrisse wurden auch von Gelehrten, so vom Schweizer Johann Caspar Lavater (1741–1801), für Studien der menschlichen Charaktere eingesetzt.

Im 19. Jahrhundert gehörte der Scherenschnitt wie das Klavierspiel und das Malen zur Bildung der «höheren» Töchter. In Bürgerfamilien pflegte man das Papierschneiden als gesellschaftlichen Zeitvertreib. Aber auch professionelle Künstler arbeiteten mit Papier und Schere. In Genf entwickelten im 18. und 19. Jahrhundert bekannte Künstler den Scherenschnitt zu hoher Kunst, allen voran der Maler Jean Huber (1721–1786). Anfänglich verwendeten sie weisses Pergament, Anfang 19. Jahrhundert fand der Übergang zu schwarzem Glanzpapier statt.

Die alpinen Wurzeln: Von der Stadt gelangte der Scherenschnitt allmählich in ländliche Gebiete, von der Oberschicht zur Unterschicht. Ein Beispiel ist die ländliche Möbelmalerei, bei der wertvolle Intarsien durch Schablonenmalerei ersetzt wurden. Für die Schablonen wurden Blumen, Ranken und Figuren aus Papier geschnitten.

Oft fertigten Lehrer Erinnerungs- und Widmungsbilder – eine Kombination von Papierschnitt, Kalligrafie und Malerei –, die als Geschenk für Taufe und Vermählung oder als Liebesbrief dienten. So gelangte der Papierschnitt allmählich in die Stuben bäuerlicher Familien. Mit geringem Aufwand und einfachen Mitteln konnten die Kinder beschäftigt werden. Aber nur selten brachte es jemand zur Meisterschaft wie Johann Jakob Hauswirth, der als «Vater» des heutigen Schweizer Scherenschnitts gilt.

Johann Jakob Hauswirth (1809 – 1871) zählt zu den wichtigsten Vertretern der Schweizer Volkskunst. Er lebte im Pays d'Enhaut, Kanton Waadt, in bescheidensten Verhältnissen, zog von Ort zu Ort, um Arbeit zu finden, und bezahlte sein Nachtlager oder eine Mahlzeit gern mit einem Scherenschnitt.

Hauswirth schildert mit seinen Scherenschnitten und Collagen das Leben in den Bergen, berichtet von der Jagd, von Festen und von der Idylle in Haus und Garten. Viele seiner Motive finden sich

auch in der volkstümlichen Malerei, Stickerei oder Kerbschnitzerei: Lebensbäume, Herzen, Blumensträusse und geometrischen Ornamente wie Spiralen, Gitter und Girlanden. Er ist der erste Scherenschneider, der den Alpaufzug, das wichtigste Ereignis in der Welt der nomadisierenden Hirten, darstellt. Er hat kaum geahnt, dass dieses Motiv zu den zentralsten und beliebtesten des Schweizer Scherenschnitts werden würde!

Nach Hauswirth wurden weitere Männer aus der Region wie Louis David Saugy (1871–1953), Christian Schwizgebel (1914–1953) und David Regez (1915–1984) als Scherenschneider bekannt, ja weitherum berühmt.

Einschnitte ins Heute: Im Vorwort des Katalogs zur ersten Schweizerischen Scherenschnittausstellung 1985 im Gewerbemuseum Winterthur hiess es: «Die Scherenschnittkunst hat in den letzten Jahren einen beachtlichen Aufschwung erlebt, was uns bewogen hat, eine Art Bestandesaufnahme zu machen.» 21 Jahre sind seither vergangen. Wie sieht es heute aus? Die Faszination ist geblieben, aber die Aktivitäten rund um den Scherenschnitt haben sich vervielfacht: 1986 wurde der Verein «Freunde des Scherenschnitts» gegründet, der heute 500 Mitglieder zählt und alle zwei Jahre eine grosse Ausstellung durchführt; Galerien zeigen Scherenschnitte; Bildbände über Künstlerinnen und Künstler sowie Anleitungsbücher werden publiziert, und – der Scherenschnitt hat sich in viele Richtungen weiterentwickelt: neue Schnitttechniken, neue Motive, neue Bildgestaltungen sind hinzugekommen.

Der Begriff Scherenschnitt ist auch heute noch mit Tradition und heiler Welt belegt und provoziert bei vielen Leuten ein skeptisches oder mitleidiges Lächeln. Zeigt man ihnen aber Werke von arrivierten Scherenschneidenden, weichen Klassifizierungen wie «hobymässig», «naiv», «antiquiert», «volks-dümmlich», «kitschig» grossem Erstaunen und hoher Wertschätzung. Erst dann wird anerkannt, dass sich die Scherenschneider, mindestens die Elite, mit ihrer Umwelt ebenso auseinandersetzen wie Künstlerinnen und Künstler anderer Kunstrichtungen. Sie arbeiten mit spielerischer Phantasie und Entdeckungsfreude, mit Formenvielfalt und Ausdruckskraft, sie feilen an ihrer Technik, probieren Neues und fordern den Betrachter heraus. Mit ihren Innovationen haben die arrivierten Papierschneider bewiesen, dass ihre Kunst dem Vergleich mit jeder anderen Kunstrichtung standhält.

Den Scherenschnitt gibt es nicht. Die Vielfalt reicht vom Alpaufzug bis zum Genrebild, von der Jugendstilanlehnung bis zur Karikatur, von der gesellschaftspolitischen Auseinandersetzung bis zur Abstraktion. Gestalterisch bleibt es nicht beim symmetrischen, Ordnung stiftenden Faltschnitt, der plakativen Silhouette und dem filigranen Or-

nament. Manche Künstler arbeiten perspektivisch, andere vor allem mit Schwarzweisseffekten und vermögen strahlendes Licht in ihre Bilder zu werfen. Wieder andere verwenden ausschliesslich geometrische Formen: Streifen, Dreiecke, Quadrate. Beliebt sind Collagen mit farbigem Papier. Auch das Werkzeug, das der Kunst den Namen gibt, ist nicht einfach eine Schere. So wie der Maler verschiedene Pinsel einsetzt, verwendet der Schneider verschiedene Scheren und Messer, weshalb sich viele auch nicht als Scherenschneider, sondern als Papierschneider bezeichnen und ihre Werke demzufolge als Papierschnitte.

Volkskunst oder Kunst? Was den Scherenschnitt von anderen Kunstrichtungen unterscheidet, ist seine Stellung im Kunstbetrieb beziehungsweise seine Abwesenheit. Die Technik wird an Kunstschulen nicht gelehrt, und die Papierschnitte finden auch keinen Eingang in die Kunsthäuser. Es sei denn, sie stammen von Henri Matisse. Auch gesammelt werden Scherenschnitte nicht in Kunsthäusern, sondern in ethnografisch ausgerichteten Institutionen wie dem Museum der Kulturen in Basel oder dem Musée gruérien in Bulle. Dass ein Scherenschneider und freischaffender Künstler das Kunststipendium des Kantons Bern erhalten hat, ist eine einmalige Ausnahme.

Einige Scherenschnittschaffende haben den Weg gefunden in Galerien, die auf moderne Kunst spezialisiert sind, und werden dort als Künstler geschätzt. Die ganze Breite des Scherenschnittschaffens ist in den vom Verein «Freunde des Scherenschnitts» organisierten Ausstellungen zu sehen. Dort beteiligen sich jeweils bis über hundert Personen mit bis zu 500 Werken. Die sechste Schweizerische Scherenschnittausstellung ist für den Herbst/Winter 2006 im Schweizerischen Landesmuseum in Prangins geplant: Ein Museum, das mit unserem Land und seiner Geschichte verbun-

den ist – eine Ausstellung, die das ganze Spektrum zwischen Tradition und Vision zeigen wird.

Zurück zu den Wurzeln – oder ein Kulturaustausch zwischen Ost und West: Grosse Anerkennung hat der Schweizer Scherenschnitt Anfang 2006 in China erfahren. Auf Initiative des schweizerischen Generalkonsulats in Hongkong und mit Unterstützung von Pro Helvetia organisierte die dortige University Museum and Art Gallery zusammen mit dem Verein «Freunde des Scherenschnitts» eine Ausstellung mit je rund 50 chinesischen und schweizerischen Scherenschnitten. Zur Eröffnungsfeier reiste eine Delegation des Vereins nach Hongkong, wo zwischen den östlichen und westlichen Künstlerinnen und Künstlern ein reger Austausch stattfand. Der Scherenschnitt hat damit quasi wieder zu seinen Wurzeln gefunden.

Es ist Zeit, das Klischee von der heilen Welt des Scherenschnitts über Bord zu werfen und die Künstlerinnen und Künstler ernst zu nehmen. Aus dem Mauerblümchen ist ein prächtiger Rosenstock geworden, den es zu hegen und zu pflegen lohnt. ┐

Felicitas Oehler Weiss ist promovierte Volkskundlerin und Präsidentin des Vereins Freunde des Scherenschnitts, 1988–1995 war sie Redaktorin im Schweizer Heimatwerk, seit 1996 führt sie zusammen mit ihrem Mann ein eigenes *grafik und text atelier* in Zug.

Vom Unspunnenfest zur Street Parade

Versuch über den reglementierten Ausnahmezustand

Peter Kraut

Zwei Vereine, deren Zweck das Feiern ist, begehen Jubiläen: 200 Jahre Unspunnenfest in Interlaken und 15 Jahre Street Parade in Zürich. Beide machen im Sommer 2006 Schlagzeilen. Und führen zugleich vor, wie Volkskultur heute regional-global zelebriert wird |

Steinstossen und Abtanzen als Pop-Events: Wenn man das Unspunnenfest Interlakens und die Street Parade Zürichs in der Sprache des globalen Marketings beschreiben wollte, könnte man sie auf einen gemeinsamen Nenner bringen: Letztlich sind beide Pop-Events. Pop als der Ort und Moment, wo alles in Spass und Unterhaltung umschlägt, wo man das bereits Bekannte neu inszeniert und auf leicht konsumierbare Einheiten verdichtet und wo man sich in seiner kulturellen Präferenz bestätigt fühlt. Das würde allerdings zu kurz greifen. Trotzdem: In erster Linie sind Street Parade und Unspunnenfest Massenveranstaltungen für ein breites Publikum. Farbige Umzüge und mehrheitsfähige Musik, Brot und Spiele garantieren in Zürich wie in Interlaken Unterhaltung, Identifikation und Umsatz. Urbanes wie ländliches Brauchtum wird dabei modern vermittelt. Und natürlich geht es um Klischees und Vorurteile, die man kennt: lautstarker Jugendkult als kommerzialisierte Love-and-Peace-Prozession hier, geselliges Feiern einer teilweise realitätsfernen Volkskultur dort. Ein kurzer Blick in die Festprogramme scheint das zu bestätigen: Hier tanzt man auf der Tension State, in der Hardcore Station, Main Station, Energy oder Lethargy, dort trifft man sich beim Steinstossen, Eierlaufen, Zoogä-n-am Boogä, Schwinget oder beim Hopp de Bäse EXTRA!

Jubelfeiern 2006: Beide Anlässe feiern Jubiläen. Man feiert 15 Jahre Street Parade und 200 Jahre Unspunnenfest, letzteres kommt technisch gesehen ein Jahr zu spät, da die grossen Überschwemmungen von 2005 eine kurzfristige Absage nötig machten. Bei Jubiläen erinnert man sich gerne

der Anfänge: «Das Innovative war der Sound. Da waren illegale Partys, der ganze Underground. Es entstand das Bedürfnis, diese Dinge bewusst und laut zu machen, auch in Abgrenzung zum Disco-Sound der 80er Jahre. Natürlich gab es schon die Love Parade in Berlin, wo man das Konzept abgeschaut hatte. Aber das Neue war klar die Musik selbst, verbunden mit einem durchaus politischen Coming-Out». Michel Loris-Melikoff, Präsident des Vereins Street Parade, interpretiert die Anfänge der Zürcher Street Parade, die schon lange die grösste der Welt ist, als Innovation von unten: «Es war eine spontane Bewegung, die uns selber überrascht hat, vor allem überraschte uns der Support für die Sache. Es ging nicht mehr um Pflastersteine und besetzte Häuser, sondern da waren friedliche Leute, die auf der Strasse tanzten. Es war die erste Jugendbewegung, die nicht Häuser besetzt, sondern mietet. Man war nicht gegen etwas, sondern für etwas. Entsprechend gross war der Goodwill in der Bevölkerung.» Spätestens mit der Durchführung der 94er Parade, die von Polizeivorstand Robert Neukomm verboten worden war und nach grossem öffentlichem Druck schliesslich doch noch die Bewilligung erhielt, nimmt man dies im ganzen Land zur Kenntnis. Der hochsommerliche Anlass hat sich damit vom Underground-Umzug zum gesellschaftlichen Ereignis gewandelt, das Zürich als internationale Weekend-Party-Destination etabliert.

Ganz anders das ländliche Unspunnenfest von 1805 – es ist eine Erfindung der städtischen Bourgeoisie. Das Eröffnungslied, das über die Melodie von «Freut Euch des Lebens» gesungen wird, ist Programm: «Wecket die Töne / Froher Vergangenheit /

Ehret die Spiele / Uralter Zeit. Vier Berner Edelmänner – Schultheiss von Mülinen, Oberamtman Thormann, Schriftsteller Wagner und Kleinmeister König – schaffen einen festlichen Rahmen, in dem sich die Bewohner des Oberlandes bei Musik, Spiel und Wettkampf friedlich austoben können, wo einheimisches Brauchtum gepflegt und der Tourismus angekurbelt werden. Dass das Fest seinen Namen von einer verlassenen Ruine hat, ist dabei den Ansässigen einfacher zu erklären als die Tatsache, dass es am 18. August steigt, dem Namenstag des Herzogs Berchtold V. von Zähringen, dem Gründer der Stadt Bern. Ein Volksfest als frühe Variante von touristischem Ethno-Chic, als Innovation von oben also, die ebenso geschickt den Zeitgeist ausnützt wie die Street Parade 190 Jahre später. Denn im Gründungsjahr des Unspunnenfests, 16 Jahre nach der französischen Revolution und am Ausgang der Aufklärung, herrscht immer noch ein durchaus verklärtes Bild der Bergler, die in scheinbar rührender Einfalt und naturverbundener Sitte ihren Tätigkeiten nachgehen. Dieses Bild kommt nicht von ungefähr, sein prominentester Vertreter ist Jean-Jacques Rousseau. Dieser äussert sich auch explizit zum Phänomen des Volksfestes und sieht darin die Gegenthese zum städtischen Theater, welches bloss Passivität, falsche Bewunderung und Ungleichheit produziere. Im Fest aber spüre das Volk seinen Gemeinschaftssinn, es erlebe emotionale Momente der Identifikation. Albrecht von Haller, Arzt und Dichter, hatte dem erbaulichen Beisammensein zuvor schon in seinem berühmten Gedicht *Die Alpen* ein paar Zeilen gewidmet, die noch bis weit ins Zwanzigste Jahrhundert hinein Pflichtstoff jedes Sekundarschülers waren: *«Im Schatten breiter Eichen»*, dort *«wo die Natur allein Gesetze gibet»*, misst man sich im Spiel und Ringen, im Schiessen und im Tanzen, von *«starker Hand beseelt»* und beflügelt von der Fröhlichkeit. Denn: *«Die Liebe brennt hier frei und scheut kein Donnerwetter / Man liebet für sich*

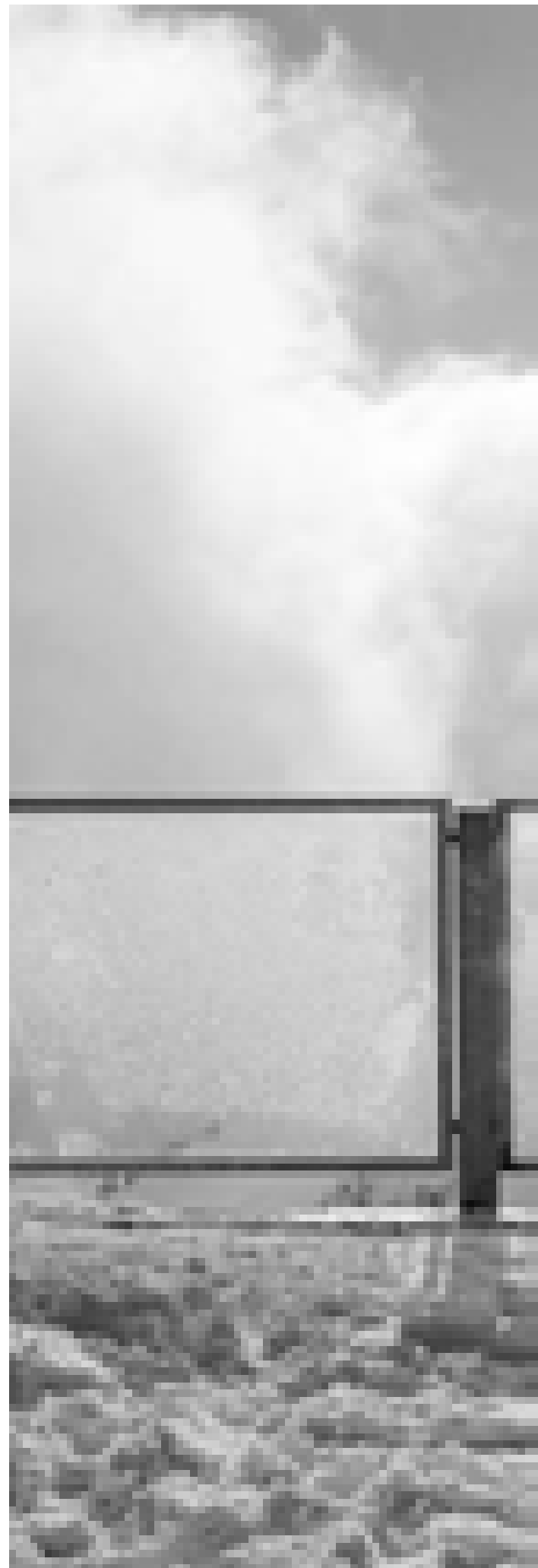


Foto: Mathieu Bernard-Reymond, Disparitions no 81, 2002



selbst und nicht für seine Väter.» Der schwächliche, überzivilisierte Städter soll sich da ein Vorbild nehmen! Der Senn aber ist nicht so naiv, wie man meinen möchte, er kennt die Sehnsüchte, die sein vermeintlich einfaches Leben aareabwärts wecken, und da liegt vielleicht auch etwas Handfestes für ihn drin: «Mir Senne sy viel checher Lüt / As die da unde z'Bäre; / Si gäbe wohl gern tusig Pfund, / We sie so früs ch u starch u g'sund / Wie mir hie obe wäre!». So beschreibt es ein Kuhreihen, der zum ersten Unspunnenfest gedichtet wird. Das Fest ist ein Erfolg, zu Tausenden strömen die Menschen aufs «Bödeli». Interlaken aber zählt gerademal zwei Hotels. Doch das ändert sich rasch, und in der Tat gilt das Unspunnenfest von 1805 als Initialzündung der Tourismusindustrie der Region. 1809 folgt die zweite Ausgabe, und anschliessend herrscht fast 100 Jahre lang Ruhe – unterbrochen freilich von zahlreichen anderen Musik-, Schwing-, Schützen-, Turn- und sonstigen Festen landauf, landab. 1905 folgt die dritte Ausgabe und 2006 feiert man 200 Jahre und die insgesamt neunte Auflage des national wichtigsten Volkskulturfestes der Schweiz.

In der umfangreichen historisch-ethnologischen Festforschung wird unter vielem anderem auf den staatstragenden Effekt von Volksfesten hingewiesen. Die bürgerliche Existenz belohnt sich mit einem institutionalisierten Fest gleichsam selbst. Als «Klein-Olympiaden des Nützlichen» werden die Umzüge und geselligen Versammlungen beschrieben, bei denen nebst Musik, Tanz und Wettkampf stets auch regionales Handwerk und lokale Erzeugnisse präsentiert werden. Zugleich erfährt sich der Bürger als politisches Wesen, orientieren sich die Anlässe doch immer weniger am Naturjahr oder an religiösen Mythen, sondern zunehmend an gemeinschaftlichen Tätigkeiten (Schwingen, Turnen, Schiessen, Musizieren) oder an politischen Eckdaten (Staatsgründungen, Namenstage, Schlachten). Oft werden die Bürger dabei mit pathetischen Aufrufen zur Einigkeit ermahnt.

Move your mind? Die Street Parade führt diese Tradition unter neuen Vorzeichen fort. Die Leitsätze vergangener Ausgaben lauten z.B. «Believe in love» (2000) / «PEACE!» (2002) / «Let the sun shine» (2003) oder «Move your mind» (2006). Es sind Maximen einer gewaltfreien, toleranten, globalisierten Jugend. Und statt regionaler Produzenten erhalten weltweit tätige Sponsoren Raum und Zeit, ihre Waren und Dienstleistungen anzupreisen. Doch das ist nur eine Seite des institutionalisierten Festes. Die andere ist die vorübergehende symbolische Aufhebung der gesellschaftlichen Ordnung, die zum Fest gehört wie das Sägemehl zum Schwingen und das Low End zur Bass Drum. Das Fest als «Moratorium des Alltags» – so der Philosoph Odo Marquard – ist die Alternative zum täglichen Leben und bestätigt durch seine regelmässige Wie-

derkehr ebendieses. Die Street Parade wird zum «traditionellen Ausnahmezustand» – so Präsident Michel Loris-Melikoff –, der freilich unter strengen behördlichen Auflagen punkto Zeit, Strecke, Sicherheit und Sauberkeit stattfindet. Dann aber, wenn alles geklärt, bewilligt und organisiert ist, kann die Party losdonnern und das beginnen, was der französische Ethnologe Marcel Mauss als «edle Verschwendung» bezeichnet. Im kollektiven Exzess werden Ressourcen geopfert, für die man hart gearbeitet hat. Die Verschwendung hat symbolischen Charakter, ist sie doch unter rationalen Gesichtspunkten sinnlos. Wichtiger sind das sinnstiftende Gefühl des kollektiven Erlebnisses, die vorübergehende Aufhebung gesellschaftlicher Klassenunterschiede und die Solidarität einer begrenzten Gemeinschaft. Die Gesellschaft dagegen, die das Leben jahraus, jahrein bestimmt, ist prinzipiell endlos und gründet auf rationalen Verträgen – daraus lässt sich schlecht eine Party machen. So gehört also das Zürcher Seebecken einen Samstag lang der bunten, lauten, ravenden Gesellschaft, die ihr Fest professionell organisiert und anschliessend wieder ordentlich aufräumt. Nach dem letzten Love-Mobil folgt der Reinigungsstrupp, und die alte Ordnung taucht unter den weggeräumten Bergen von Abfall wieder auf. Die präzise Zusammenarbeit von Behörden und Organisatoren ist für das Gelingen der Street Parade Bedingung. Die Grösse des Monster-Events ist dabei für die Fest-Macher gleichzeitig Erfolg und Hemmschuh. Man beklagt die Tatsache, dass die Stadt neben der Parade nur wenige weitere Aktivitäten und Off-Spaces zulässt, wo Neues entstehen könnte und Experimentelles seinen Platz fände. Loris-Melikoff: «Man darf professionell und traditionell nicht verwechseln. Die Grösse des Anlasses bedingt Professionalität, deswegen wurde auch ein Verein gegründet. Heute ist nicht mehr das Konzept die Innovation, die Innovation kommt via Software (d.h. die auftretenden Künstler; P.K.) und Inhalte. Das Problem ist aber, dass die Stadt vieles unterdrückt, was neben der Street Parade auch noch laufen könnte. Beim Zürichfäscht wird alles bewilligt, bei der Street Parade gilt das nicht.» Die Innovation von unten, einst Triebfeder der Bewegung, werde so unterbunden. Ein weiteres Phänomen kommt hinzu: die DJs, die sich auf den Love-Mobiles präsentieren, spielen unter dem Eindruck des Massenpublikums oft massentaugliche Ware und zensurieren sich sozusagen selbst. Unabhängige Beobachter sehen das freilich ein wenig anders und beklagen, dass neben der kommerziellen Trittbrettfahrerei während des Anlasses schlicht und einfach wenig Lust und Platz für Underground oder Experiment mehr vorhanden seien. Die Zahlen bestätigen das. Der Non-Profit-Verein Street Parade operiert mit einem Budget von rund 1,5 Millionen Schweizer Franken, am Anlass selbst werden aber gegen 150 Millionen umgesetzt, von denen der Verein nichts sieht.

Bleibt die Frage, wie man das Jubiläumsfest einer Party feiert? Ganz einfach: man setzt noch eins drauf und lädt die bekanntesten DJs ein, die momentan um den Globus touren. Richie Hawtin aus Kanada beim Kongresshaus, Benjamin Bates aus Holland am Limmatquai und Sven Väth aus Deutschland beim Utoquai zum Aufwärmen.

Altes erhalten, Neues gestalten: Das Motto fürs Jubiläum des Unspunnenfestes, diesem Traditionsanlass für Ländlermusik, Schwingen, Brauchtum, Steinstossen und Verwandtes, lautet «Altes erhalten, Neues gestalten». Auch OK-Präsident Ueli Bettler betont – wie die Organisatoren der Street Parade – die Wichtigkeit gelebter Solidarität und will möglichst breiten Bevölkerungsschichten Zugang zum schweizerischen Brauchtum bieten. Er sagt es knapp und ehrlich: «Der Umgang mit traditionsverbundenen Menschen bereitet mir Freude, ich liebe das Bodenständige, das Urchige und die Landbevölkerung.» Das Innovationspotential sieht er vor allem in der Jugendarbeit: Nachwuchsschwingerstag, Kinderchor und Jungjodler, Volksmusik und Klassik, eine «mit folkloristischen Einlagen gespickte Jugendparty», Trachtenumzug auf Rollerblades und ähnliches sind Ausdruck von Erneuerungen, die von der Festleitung geplant und realisiert werden. Ansonsten bietet der Anlass Bewährtes. Dass er vor allem Klischees einer lebensfernen Volkskultur bediene, lässt Bettler nicht gelten: «Klischees kann man immer und überall herbeireden. Unsere Volksbräuche haben im modernen Leben durchaus Platz und ihre Berechtigung. Alle folkloristischen Anlässe wie Jodlerfeste, Schwingfeste, Musikstüben, Tanzveranstaltungen sind immer gut besetzt. Solange die Volksbräuche gelebt werden, haben sie ihre Daseinsberechtigung.» Das ist nachfrageorientiertes Verhalten, wie es an der Street Parade oder am Open Air St. Gallen nicht anders oder besser praktiziert wird. Mit der Unterstützung der Schweizer Milchproduzenten und zahlreicher lokaler Sponsoren sowie einem deutlich höheren Budget als die Street Parade ist der Erfolg garantiert, sofern das Wetter nicht wieder einen dicken Strich durch die Rechnung macht. Bettler rechnet mit über 100'000 Besucherinnen und Besuchern. Fürs Schwingfest sind schon längst keine Karten mehr zu haben. Und dass der 83,5 Kilo schwere Unspunnenstein – ein nationales Kultobjekt, das von den stärksten Männern bis zu knapp vier Meter durch die Luft geschleudert wird – bereits zweimal gestohlen und von Shawne Borer Fielding nobilitiert wurde, interpretiert Bettler nicht zuletzt als medialen Grosse Erfolg, den er als OK-Präsident genüsslich verwaltet (die Originalkopie des Steins wird übrigens in der Schaltherhalle der UBS Interlaken aufbewahrt). Überhaupt wird das Unspunnenfest durch eine straffe Organisation zusammengehalten, die im Vergleich zum massenindividualistischen Treiben an der Street Parade weniger Frei-

raum lässt. Auch der kommerzielle Wildwuchs wird zurückgestutzt. Bettler: «Das Problem kennen wir und wir wollen keinen ›Märit‹ zulassen. Wir haben dieser Entwicklung entgegengewirkt und bestimmen selbst, wer wo was verkauft und anbietet auf öffentlichem Grund.» Geregelter Ausnahmezustand also auch hier.

Produktives Vergessen: 2006 ist das Jahr der Jubiläen. In Interlaken und in Zürich schaut man dabei eher auf das Erreichte als darauf, wie es in Zukunft sein könnte. Die Street Parade macht den möglichst knappen Planungshorizont bewusst zum Konzept, um keine wichtigen Trends der elektronischen Musik zu verpassen, und beim Unspunnenfest denkt man, wie die Erfahrung zeigt, sowieso in längeren Abschnitten und in Begriffen der Brauchtumswahrung. Dass aber Innovation bei starken Traditionen und schnell wachsenden Archiven immer schwieriger wird, weil sich das Neue im Vergleich zum bereits Dokumentierten und Bewährten behaupten muss, hat der Kulturphilosoph Boris Groys eindrücklich in seinem 1992 erschienenen Buch *Über das Neue* beschrieben und seine Schlüsse daraus gezogen: «Der Ursprung des Neuen kann demnach nur das Vergessen der kulturellen Tradition und der Verzicht auf die Summe von Vorurteilen, toten Konventionen und überlebten Formen sein [...]» Ob man sich so etwas auch nur teilweise vorstellen könnte und ob es unter den Bedingungen des Erfolgs realisierbar wäre, darauf werden wohl weder die Street Parade Zürich noch das Unspunnenfest Interlaken eine einfache Antwort geben können. ─

Peter Kraut ist Sozialwissenschaftler und Autor mit Schwerpunkt zeitgenössische Musik und Verwandtes. Er arbeitet an der Hochschule der Künste Bern HKB und ist seit Jahren Mitveranstalter von *taktlos bern*, einer Plattform für aktuelle Musik und deren mediale Erweiterungen.



Foto: Leo Fabrizio, Bunker, 2002

Adieu Tannenhholz Das Hightech-Alphorn von Roger Zanetti

Pierre Léderrey

Wer heute mit seinem Alphorn in Patagonien, Island oder Tahiti das Weite sucht, hat's leicht. Dank Roger Zanetti.

Der Tüftler aus Yverdon hat unser Nationalinstrument endlich weltgänglich gemacht. Und ihm als «Alpflyinghorn»

eine postmoderne Note gegeben |



Pop Alp-Sound: Seit das erste Alphorn seinen wehmütigen Klang über Gipfel und Täler schickte, hat sich kaum etwas geändert am meist aus Tannenholz gefertigten Instrument, mit dem einst die Schäfer ihre Herden zusammenriefen, doch dann, genauer im Jahr 1999, kam eine revolutionäre Erfindung auf den Markt, welche die Fachwelt bis heute spaltet: das *Alpflyinghorn* aus Kohlefaser – einem modernen Werkstoff, der auch im Flugzeugbau oder in der Formel 1 eingesetzt wird.

Auf die unkonventionelle Idee, Technologie und Tradition auf diese Weise miteinander zu kombinieren, konnte nur ein unkonventionell handelnder Mensch kommen: einer wie der Kabarettist, Komponist, Strassenmusiker und Ingenieur Roger Zanetti aus Yverdon. «Bei meinen Auftritten habe ich oft gleichzeitig Gitarre und Alphorn gespielt und mich immer wieder geärgert, wie schwierig Letzteres zu transportieren war. Ein traditionelles Alphorn aus Holz ist sperrig, schwer und schnell beschädigt.»

1995 verliess Zaneth, wie ihn seine Freunde nennen, das Maskentheater Mummenschanz, mit dem er drei Jahre lang durch Europa und die USA tourte. Plötzlich war er arbeits-, aber nicht beschäftigungslos. Endlich konnte er sich um die Weiterentwicklung seines Lieblingsinstruments kümmern, das er fast ständig mit sich herumschleppte. Rund 20 Jahre zuvor hatte er ihm sogar ein Lied gewidmet, den ersten Popsong mit Alphornklängen: «Das Stück, das damals häufig am Radio gespielt wurde, hiess *Pop Alp*, die Band nannte sich *Helveticus*.»

Bootsbau und Musik: Zu Zanettis zahlreichen Bekanntschaften gehört der renommierte Bootsbauer Jean-François Burkhalter, der unter anderem schon für den Schweizer Weltklassesegler Pierre Fehlmann gearbeitet hat. Er erzählte ihm von seinem Traum eines kompakteren, leichter transportierbaren Alphorns. «Daraufhin hat mich Jean-François über die erstaunlichen Eigenschaften von Kohlefaser aufgeklärt.» In der Folge tüfteln die beiden zwei Jahre lang und stellen mehrere Prototypen her, bis aus dem Traum endlich Wirklichkeit wird.

Das von ihnen entwickelte Alphorn ist komplett zerlegbar, die einzelnen Rohrstücke können für den Transport wie ein Teleskop ineinandergeschoben werden. Das Instrument, das ausgezogen über vier Meter misst, hat in einer nur 75 Zentimeter langen Tasche Platz. Während ein herkömmliches Alphorn zwischen 3,5 und 7 Kilogramm schwer ist, wiegt Zanettis Modell aus Kohlefaser lediglich 1,3 Kilo.

Dar sehr widerstandsfähige Werkstoff sorgt ausserdem dafür, dass das *Alpflyinghorn* Schläge locker wegsteckt und zum Spielen sogar auf einer Wasserfläche aufgesetzt werden kann. «Ein Alphorn aus Holz muss man nicht nur ständig behüten, sondern auch immer wieder justieren. So kann es durch Wärme einen halben bis einen ganzen Ton höher werden und muss dann neu gestimmt werden. Diese Mühe kann ich

mir bei meinem Alphorn sparen», lächelt Zaneth zufrieden. Durch Weglassen oder Hinzufügen einzelner Teile kann zwischen sechs verschiedenen Tonarten von G bis D gewählt werden. «Auch das Mundstück ist einfach austauschbar, mein Alphorn verwandelt sich so in ein *Didgeridoo* oder in einen *Büchel*.»

Silbermedaille an der Erfindermesse: Für seine revolutionäre Erfindung wurde Zanetti an der 27. Erfindermesse in Genf mit einer Silbermedaille ausgezeichnet. Stolz macht ihn jedoch die Tatsache, dass sein Instrument bei Musikern grossen Anklang findet. Pro Jahr verkauft er 30 bis 40 Stück, und zwar in die ganze Welt, wie Postkarten aus aller Herren Ländern beweisen, mit denen sich Kunden bei ihm bedanken. Einige renommierte Hornisten haben sich ein Zanetti-Alphorn zugelegt, darunter der Russe Arkady Shilkloper. «2004 trat er damit beim *Menuhin-Festival* in Gstaad auf, begleitet vom *Basler Sinfonieorchester*. Das ehrte mich.»

Jedes seiner Instrumente stellt Zaneth persönlich her. Als erstes imprägniert er die Kohlefaser mit Harz, formt in einer Gussform aus Aluminium den Becher, den Schalltrichter des Alphorns, und lässt ihn bei 140 Grad aushärten. Auf dieselbe Art produziert er dann die einzelnen Rohrstücke. Zuletzt schleift und lackiert er alles. Die harte Arbeit verlangt höchste Präzision. Eine gute Woche braucht Roger Zanetti, um ein Instrument zu fertigen. Mit etwa 3500 Franken ist es nur wenig teurer als ein konventionelles Alphorn. Reich wird man davon nicht. «Aber dafür bin ich mein eigener Chef», lacht der Tüftler, «und mein einziger Arbeitssklave bin ich selbst. Und ausserdem gibt es in der Gegend von Tours ausgezeichnete Weine!»

Aus dem Französischen von Reto Gustin

Pierre Lédérrey ist Journalist und hat bei verschiedenen Zeitungen gearbeitet. Nach langjähriger Mitarbeit bei *24 heures*, ist er seit 2005 Redaktor bei der französischen Ausgabe des *Migros Magazine*, dessen Ausgabe 3/2006 dieser Beitrag entstammt.

Schwind schwand verschwunden? Suchbilder zum Volksschriftsteller

Beat Sterchi

Wo sind eigentlich die Gotthelfs und Ramuz unserer Epoche geblieben? Die Volksschriftsteller, Autorinnen und Autoren der allgemeinen Eigenart. So fest in ihrer Region verwurzelt wie in der Seele einer breiten Leserschaft.

Beat Sterchi, der selber in Mundart und Hochsprache dichtet, sucht sie – und wird dabei fast nostalgisch I

1 Was ist das überhaupt, ein Volksschriftsteller? Im Irrgarten schwieriger, teils sogar belasteter Begriffe ist Vorsicht geboten. Unter «Volk» kann man sowohl eine gesamtgesellschaftliche Einheit als auch, leicht herablassend, das kulturelle Fussvolk verstehen. Also jene anonyme Masse von Durchschnittsbürgern, denen meistens nur eine beschränkte Bildung zugestanden wird.

Und «Schriftsteller» ist eine für viele Ohren nicht mehr ganz zeitgemässe Bezeichnung für einen schöpferisch mit Sprache arbeitenden Menschen männlichen Geschlechts. Ob unter den massgebenden Schriftstellern aller Landesteile der Schweiz heute einer zu finden wäre, der sich selbst als Volksschriftsteller bezeichnen würde, muss als sehr fraglich betrachtet werden. Bei einigen regional verwurzelten Mundart-Autoren mag dieser Anspruch zwar bestehen, ihre Bedeutung bleibt jedoch begrenzt.

2 Ehemals war ein Volksschriftsteller nicht einfach nur Volksschriftsteller. Ein Volksschriftsteller war beispielsweise Pfarrer und dazu auch noch Volksschriftsteller. Oder er war Lehrer und Volksschriftsteller oder Naturforscher und Volksschriftsteller. Volksschriftsteller hatten des öfteren hauptberuflich mit dem sogenannten Volk zu tun. Der Volksschriftsteller lebte bei und mit dem Volk. Das heisst, er kannte es. Entsprechend vermochte der Volksschriftsteller sein Volk umfassend und treffend darzustellen. Diese Fähigkeit war sein Kapital. Eroberungen literarischen Neulandes wurden vom Volksschriftsteller in der Regel weder erwartet noch gewünscht.

3 Der Volksschriftsteller schaute dem Volk auf den Mund und hielt ihm einen Spiegel vor. Manchmal zur reinen Belustigung der Leserschaft, manchmal auch mit mehr oder weniger offensichtlichen pädagogischen Absichten. Bei der Darstellung der Schwächen des Volkes schreckte er oft nicht vor Derb- und Grobheiten zurück, die in der für bürgerliche Salons geschriebenen Literatur der gehobenen Gattungen nicht vorkamen. Es gab auch Volksschriftsteller, die sich zwar nicht für das Leben des Volkes interessierten, wohl aber dessen Geschmack und dessen Bedürfnisse kannten und entsprechend bedienten. Zu dieser Gattung gehörte beispielsweise Karl May.

4 Der Volksschriftsteller muss aber keineswegs anspruchslos, trivial oder gefällig sein. Was den wirklich bedeutenden Volksschriftsteller ausmachte und heute ausmachen würde, ist die direkte Klarheit, die nichts voraussetzt. Um einen Volksschriftsteller im Buch oder auf der Bühne zu verstehen, braucht es keinen Code. Die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Schicht, Klasse oder Generation ist nicht Voraussetzung oder gar Bedingung zum Genuss seines Werkes.

Einer der grössten Volksschriftsteller aller Zeiten ist William Shakespeare. Jedoch nicht, weil er für das sogenannte Volk geschrieben hätte, sondern weil ihn auch dieses verstehen konnte, ohne dass er formale Abstriche machen oder sich gar anbieten musste.

Auch Albert Bitzios alias Jeremias Gotthelf und Johann Peter Hebel, um zwei der wichtigsten aus dem deutschsprachigen Raum zu nennen, waren

grosse Volksschriftsteller, denn sie konnten an sich amüsante, witzige, manchmal auch spannende Geschichten erzählen und gleichzeitig höchsten literarischen Ansprüchen genügen.

5 Besonders auffallend ist, dass in der Schweizer Volksliteratur im Vergleich zur populären Gegenwartsliteratur die Arbeit, insbesondere das bäuerliche «Schaffen», eine gewichtige Rolle spielte. Das mag darauf zurückzuführen sein, dass sich in vorindustriellen Zeiten das Tun und Lassen breiter Volksschichten ausschliesslich auf ihr Wirken und Werken von früh bis spät beschränkte. Weil das Volk viel arbeiten musste, wird auch in der Volksliteratur entsprechend viel gearbeitet.

Ist bei Gotthelf oder auch bei Simon Gfeller einmal nicht die Arbeit selbst Teil von Stoff und Thema einer Geschichte, so ist der Arbeitsalltag doch jederzeit gegenwärtig und nicht wegzudenken.

Eines der wertvollsten Bücher der Schweizer Volksliteratur, ja unserer Literatur überhaupt, das wunderbare Porträt einer kleinen, zwischen Alpweide und Weinberg im Talboden nomadisierenden Walliser Gemeinde, *Das Dorf auf dem Berg* von C. F. Ramuz, erzählt beinahe ausschliesslich von der Arbeit. Mit der Beschreibung aller anstehenden Verrichtungen im Jahreszyklus gelingt Ramuz nicht nur ein formal bestechend schönes, in jedem Sinn abgerundetes Buch, wie nebenbei liefert und dokumentiert er eine Fülle von historischen, soziologischen und ethnologischen Einsichten auf jene bestechlich einfach zugängliche, jedoch nie volkstümliche Art, wie das nur ein ganz grosser Volksschriftsteller zu tun vermag.

6 Heute ist die Arbeit in der Literatur auf Vorzeigetätigkeiten reduziert. Der Bauernroman wurde durch den Arztroman ersetzt. Lediglich der sozialistische Realismus versuchte, wenn auch vergeblich, dieser Entwicklung entgegenzuwirken. Gegen die Helden der Scholle haben sich Detektive

und Spione mitsamt ihren arbeitstechnisch exotischen Wirkungsfeldern durchgesetzt. Die weniger attraktive Arbeit muss zwar auch heute in grossem Umfang geleistet werden, als Thema passt sie aber schlecht in eine Literatur, die bei einem steigenden Anspruch an ihre Unterhaltungsfähigkeit nicht mehr über die Gegenwart aufzuklären, sondern zunehmend von dieser abzulenken hat.

7 Etliche Volksschriftsteller waren auch sehr erfolgreich. Mit den meisten heutigen Erfolgsautoren hatten sie aber wenig gemeinsam. Heute fürchten die Schriftsteller und die Schriftstellerinnen das Volk wie der Teufel das Weihwasser. Das sogenannte Volk ist nur mehr selten Gegenstand der Literatur. An Stelle des Volkes gilt ihre Aufmerksamkeit vorwiegend dem Individuum, nicht selten gar ausschliesslich dem Schriftsteller und dem eigenen Ich. Ganze Segmente und Schichten des Volkes kommen in unserer modernen Literatur kaum mehr vor. Auch was dem Volk allgemein wichtig ist, birgt die Gefahr, volkstümlich zu sein, in sich und verträgt sich schlecht mit den ästhetischen Ansprüchen, welche die Literatur heute an sich stellt. Gegenwärtig, möglicherweise aber auch nur vorübergehend, vermag das Volksvergnügen Fussball etliche Schriftsteller zu verschiedenen Arten von literarischen Texten zu inspirieren. Fast alles, was sonst des Volkes Herz erfreut, wird als Schreibanlass und zur sprachlichen Erörterung dem Boulevard und den elektronischen Medien überlassen. Vielleicht sind die heutigen Nachfolger des Volksschriftstellers denn auch am ehesten unter den Autoren der Massenmedien zu suchen. Sie sind es, die Geschichten für ein breit gefächertes Publikum erfinden müssen, wenn auch ohne erzieherischen oder moralischen Auftrag.

8 Bei den vielen Volksschriftstellern, die auch Dorfprediger, Pfarrherren oder Theologen waren, erstaunt es nicht, dass religiösen Themen in ihren





Texten grosses Gewicht beigemessen wurde. Bei aller Zugänglichkeit wurden die grossen Fragen, die in der Literatur immer gestellt wurden, auch in der Volksliteratur nicht ausgeklammert.

Auch hier unterscheidet sich die Volksliteratur drastisch von heute populären, mehrheitsfähigen Büchern. Die ewige, aber schwierige und anspruchsvolle literarische Gottessuche wird heute mit an Verantwortungslosigkeit grenzender Augenwischerei betrieben. Vordergründige Soforthilfsbringerliteratur erzielt beim Volk zwar gigantische Auflagen, hat mit der klassischen Volksliteratur, die es nach wie vor verdient, gelesen zu werden, aber wenig bis nichts zu tun. ┐

Beat Sterchi lebt als freier Autor in Bern. Er schreibt Prosa, Reportagen, Hörspiele und für das Theater und ist Mitglied von Bern ist überall. Letzte Veröffentlichung: *Parlez-vous french?* (DRS-Hörbuch im Merian Verlag). Im Januar 2007 kommt das Stück *Nach Addis Abeba* in verschiedenen Schweizer Städten auf die Bühne.

Bern ist überall

Wenn ausser Alltagsnähe auch derber Humor, Ironie und ein Ohr für die Sprache an sich, wie auch für die Sprache der eigentlich Sprachlosen, zu den Eigenschaften eines modernen Volksschriftstellers gehören würden, dann pflegt das Spoken-Word-Ensemble «Bern ist überall» tatsächlich eine gesprochene urbane Volksliteratur. «Bern ist überall» ist eine freie Gruppe, die aus 8 Mitgliedern besteht, nämlich der Autorin Stefanie Grob, den Autoren Guy Krneta, Pedro Lenz, Gerhard Meister, Michael Stauffer, Beat Sterchi und den Musikern Adi Blum (Akkordeon) und Michal Pfeuti (Bass).

Wie man in den Wald ruft, so schallt es heraus

Wechselgesänge von staatlicher Kulturförderung und Volkskultur

Stefan Koslowski

Wer fördert und was fordert die Volkskultur? Erhält sie die Förderung, die ihr von Gesetzes wegen zusteht? Braucht sie mehr? Und welche Volkskultur ist überhaupt gemeint? Der Kulturjournalist Stefan Koslowski analysiert die parlamentarischen Debatten der letzten Jahre und präsentiert kontroverse Meinungen von Politikern, Pro Helvetia und Exponenten der Volkskultur I

Volkskultur, das ist eine sinnvolle Freizeitbeschäftigung. Ohne kommerzielle Absichten. Ein gemeinsames, aktives und freudvolles Tun. So Hanspeter Seiler, der Präsident der Interessengemeinschaft für Volkskultur¹. Auf's Selber-aktiv-Sein komme es in der Volkskultur an. Auf's Lebendigerhalten und Fördern unserer Traditionen und unseres Brauchtums. Volkskulturelles Tun wolle und pflege Harmonie, nicht Dissonanzen².

Dass Volkskultur in diesem Sinne zu verstehen ist, darüber scheinen im Berner Bundesparlament keine Zweifel zu bestehen.³ Während die deutschsprachigen Fachwissenschaften⁴ diesen Begriff vor geraumer Zeit aus ihrem Sprachfundus verabschiedet haben, wird er im (kultur)politischen Diskurs der Schweiz weitgehend unbeschwert verwendet. Wie im Alltag auch. Ohne seinen historischen und ideologischen Bedeutungsgehalt zu hinterfragen. Ohne ihn auf sein Ausgrenzungspotential abzuklopfen. Oder auf dessen Zuschreibungen von Männer- und Frauenrollen.

Glaubst du, dein Spiel könn' irgendwem gefallen?⁵ Als politische Fürsprecher der Volkskultur treten vor allem rechtsbürgerliche Parlamentarier⁶ auf, zumeist Abgeordnete der Schweizerischen Volkspartei (SVP). Dieser Vertretungsanspruch wird parteipolitisch auch nicht angefochten. Sie verstehen sich als politisches Sprachrohr der *Interessengemeinschaft für Volkskultur in der Schweiz und im Fürstentum Liechtenstein*, der zehn Schweizerische Volksmusik- und Volkskulturverbände mit insgesamt 300'000 Mitgliedern angehören.

Und doch. Trotz einflussreichen Fürsprechern in der Politik fühlt sich die Volkskultur vom Bund nur unzureichend unterstützt. «Volkskulturelle Schaufenster an der Expo.01» forderte Hanspeter Seiler (SVP) 1998 in einer Interpellation, unterstützt von 58 Mitunterzeichnenden.⁷ Im Jahr 2004 wollte sein Parteikollege Nationalrat Simon Schenk vom Bundesrat wissen, welchen Stellenwert der Bundesrat der Volkskultur denn eigentlich beimesse, nach welchen Kriterien Kultur gefördert werde, wer wieviele Fördermittel erhalte.⁸ Wo Volkskultur gehegt und gepflegt wird, scheinen Vorbehalte gegen die als elitär empfundene Kunst, Kultur oder Kulturförderung nicht fern zu sein.

Regelmässig für parlamentarischen Dissens sorgt Volkskultur bei den Debatten um die Stiftung Pro Helvetia. Diese ist unter der Vielzahl der kulturpolitischen Akteure auf Bundesebene die einzige, die einen gesetzlichen Auftrag in Bezug auf die Volkskultur hat: «*Erhaltung des schweizerischen Geisteserbes und der Wahrung der kulturellen Eigenarten des Landes unter besonderer Berücksichtigung der Volkskultur*» (Art. 2 Abs. 1 Bst. a Bundesgesetz betreffend die Stiftung Pro Helvetia vom 17. Dezember 1965). Dieser Passus im Pro Helvetia-Gesetz ist das politische Einfallstor für alle, die wie SVP-Nationalrat Jakob Freund die «*stiefmütterliche Behandlung des gesamten Bereichs der Volkskultur*»⁹ beklagen.

Weil Volkskultur identitätsstiftend sei, so wiederum Seiler, komme ihr eine staatspolitische Bedeutung zu.¹⁰ Der moderne Staat habe die Aufgabe mitzuhelfen, dieses kulturelle Vermächtnis für künftige Generationen zu pflegen. Die Volkskultur beanspruche nichts anderes als alle anderen Gattungen und Formen der Kultur: Anerkennung als eigenständige Kultur und grundsätzlich rechtliche Gleichstellung.

Was sind die gelahrten Doktoren? Die «*starke und einseitige Ausrichtung der Stiftung [Pro Helvetia, Anm. S.K.] auf vielschichtige, möglicherweise zu breit gestreute internationale Projekte*» ginge zu sehr «*auf Kosten des traditionellen Schaffens*», beanstandete Theophil Pfister (SVP).¹¹ Dass die Gewichtung zwischen den einzelnen Unterstützungsleistungen der Pro Helvetia womöglich dem Gesetz widerspreche, mutmasste sein Parteikollege Peter Föhn: Der «*traditionellen Volkskultur*»¹² sei vermehrt ein besonderes Augenmerk zu schenken. Und verlangte von Pro Helvetia, «*künftig dem Auftrag zur Wahrung der kulturellen Eigenart des Landes unter besonderer Berücksichtigung der Volkskultur besser zu folgen und unsere bestehende Volkskultur nicht mit Bundesgeldern zu verhunzen*».¹³

Die Charakterisierung der Volkskultur als «traditionelle» oder «bestehende» und die Angst vor deren staatlicher «Verhunzung» können als ungewolltes Nebenprodukt¹⁴ der seit einigen Jahren verfolgten Förderpolitik von Pro Helvetia verstanden werden. Diese forderte seit den spätern 1990er Jahren

von volksculturellen Projekten künstlerische Qualität und die Mitarbeit von professionellen Kunstschaffenden.¹⁵ In den letzten Jahren förderte Pro Helvetia vorrangig «innovative» Volkskultur. Eine experimentelle, die Grenzen auslotet, sie überschreitet: «Initiativen, die Volkskultur nicht als Abwendung von, sondern als Hinwendung zur Gegenwart verstehen und das Erbe mit den Augen von heute und im Lichte der aktuellen Gestaltungsmöglichkeiten betrachten.»¹⁶ Eine vom Parlament akzeptierte Förderpolitik, um der gesetzlich vorgesehenen Berücksichtigung der Volkskultur bei beschränkten Mitteln wenigstens ansatzweise Folge zu leisten.¹⁷

Doch Gras wächst nicht schneller, wenn man daran zieht. Weil Innovation¹⁸ die Umwertung der Werte bedeutet, wobei das als wertvoll Geltende abgewertet und das einstmals als wertlos angesehene Profane, Fremde, Primitive oder Vulgäre aufgewertet wird. Weil Innovation der gemächlichen Veränderung keinen Raum lässt und der Verwurzelung keine Zeit, drohen innovative Volkskulturprojekte ihre Bodenhaftung, ihr Publikum zu verlieren. Mit der Förderung «innovativer» Volkskultur hat sich Pro Helvetia ein gewisses Mass an Definitionsmacht auf dem Feld der Volkskultur erobert. Aber eben nur dort, wo sie keine Mehrheiten anspricht. Und sie hat damit ihre politischen Widersacher im Parlament alles andere als befriedigt. Denn diese machen sich ja gerade für das «traditionelle» Selbstverständnis der IG Volkskultur stark. Und für deren Vertretung im Pro Helvetia-Stiftungsrat.¹⁹ Den Nationalrat Jakob Freund als «erlauchten Club der intellektuellen Verteilungskünstler»²⁰ bezeichnete.

Bislang ist der Bundesrat nicht auf diese Forderung eingegangen. Statt Vertreter der IG Volkskultur berief er Fachwissenschaftlerinnen und Fachwissenschaftler in den Stiftungsrat. Mit Folgen. «Das finanzielle Verständnis der SVP, der Volkskultur für Pro Helvetia wäre besser,» so Nationalrat Freund, «wenn der IG Volkskultur im Stiftungsrat auch ein Sitz zugestanden worden wäre.»²¹

Einsilbig und vielleicht auch ein wenig widerwillig kündigte Pro Helvetia im Jahr 1999 an, sich vermehrt mit Inhalt und Begriff von «Volkskultur» zu befassen.²² Wo innovative Kunst gehegt und gepflegt wird, scheinen Vorbehalte gegen Volkskultur nicht fern zu sein. In ihrer Finanzierungseingabe 2004–2007 räumt Pro Helvetia dem Förderbereich Volkskultur dann deutlich mehr Platz ein.²³ Mit dem Programm *echos – Volkskultur für morgen* will Pro Helvetia nun mit kulturellen und politischen Kreisen in Dialog treten, die bislang eher wenig Verständnis für die Arbeit der Stiftung aufbrachten.

Die Aufgabe, die kulturelle Eigenart der Schweiz zu erhalten und zu wahren unter besonderer Berücksichtigung der Volkskultur, ist in den Anfängen von Pro Helvetia begründet. Als Zielvorgabe

der geistigen Landesverteidigung. Über die sich Pro Helvetia dann schnell hinausentwickelt hatte. Schon seit geraumer Zeit stehen Begriff und Verständnis von Volkskultur quer zur heute üblichen Praxis, die Kulturförderung nach Sparten zu ordnen. Theater, Tanz, Musik, bildende Kunst, Literatur, Fotografie, Film und so weiter. «Volkskultur ist keine eigene Sparte», bekräftigte auch der Bundesrat, «Volkskultur gibt es in der Musik, in der Literatur, in der bildenden Kunst, usw.»²⁴

In der Kulturförderung hat sich die Einteilung in Sparten während der letzten Jahrzehnte und nicht nur in der Schweiz etabliert. Als Reaktion auf den – vor allem städtischen – Kulturboom seit den 1980er Jahren. Auch als Reaktion auf die zunehmende Professionalisierung des Kunst- und Kulturschaffens. Willentlich, in Kauf genommen oder einfach nicht bedacht: Das Spartendenken trägt dazu bei, volksculturelles an und über den Tellerrand der Kulturförderung zu schieben. So etwas ist unvermeidlich, das Eingemeinden und das Abgrenzen, wenn Ordnung gemacht wird. Doch Verdrängen und Tabuisieren rächt sich in aller Regel. Der Programmtitel *echos* gewinnt unter dieser Perspektive eine weitere Bedeutungsdimension.

Man munkelt von ihren Talenten? Im Grunde sperren sich Volkskultur, ihre Verbände und ihre Fürsprecher gegen diesen Anlauf, den kulturellen Wirrwarr in Spartenschubladen zu verstauen. Denn auch Volkskultur will als förderungswürdig anerkannt werden. Gerade dann, wenn vielleicht da und dort Nachwuchsprobleme auftauchen. Wenn das Vereinsleben zu erodieren droht. Oder wenn die Zahl derer zu wachsen scheint, die mit Volkskultur überhaupt nichts anfangen können. Und weil in einer durchökonomisierten Welt auch Anerkennung sich in Geld misst, will Volkskultur mehr als Lippenbekenntnisse. Und fragt deswegen nach. Warum die E-Kultur. Und wir nicht. Immer wieder.

So gesehen ist die Volkskultur sogar widerständiger, sperriger als spartenkonforme Projekte. Und sie fordert die Ordnungsmächte mehr heraus als innovativer Mainstream. Die bundesstaatliche und kantonale Kulturförderung beteuert dann gerne ihre Wertschätzung der Volkskultur, ihr breites Kulturverständnis gemäss UNESCO-Kulturdefinition, ihre Verpflichtung zur kulturellen Vielfalt. Und verweist auf die subsidiäre Kulturförderung in der Schweiz. Also eigentlich sind die Gemeinden zuständig. Und zückt dann die Jahresrechnung. Dass Volkskultur ja trotzdem gefördert werde. Durch Beiträge an die Verbände. Oder wenn ein Profi den Chor dirigiere. Oder ein Volkstheater einen Schweizer Gegenwartsautor aufführe. Aber eben. Nur dann und wann. Nur da und dort. Und für manche ist schon das eine staatliche «Verhunzung» des Bestehenden, des



Foto: Leo Fabrizio, Bunker, 2002



Foto: Leo Fabrizio, Bunker, 2002

Traditionellen. Den Spartenkanon stellen übrigens auch diejenigen Kulturschaffenden in Frage, die sich nicht um Spartengrenzen scheren. Und so als «crossover» nicht ins Förderungsraster passen. Allerdings haben deren Zweifel an der Spartenförderung im politischen Diskurs keine Stimme. Ihnen fehlt eine entsprechende politische Lobby.

Wie werden die jungen Geschlechter? Viele Gründe sprechen für eine Revision des Pro Helvetia-Gesetzes. Einer davon, wenn auch nicht der wichtigste, ist die politische Anfechtbarkeit der Stiftungstätigkeit durch den «Volkskultur»-Passus. Das Bundesgesetz über die Kulturförderung und das revidierte Pro Helvetia-Gesetz sollen Abhilfe schaffen. In die Vernehmlassungsentwürfe²⁵ der beiden eng verzahnten Gesetze hat der Begriff Volkskultur keinen Eingang mehr gefunden. Das mag einer positiven Diskriminierung von Volkskultur vorbeugen. Kann aber andererseits gerechtfertigten Ansprüchen den Wind aus den Segeln nehmen. Ein politisches Einfallstor schliessen. Denn die öffentliche Hand spart zuerst dort, wo keine gesetzlichen Pflichten zu erfüllen sind. Das weiss die staatliche Kulturverwaltung aus eigener Erfahrung. Ein Kulturförderungsgesetz ohne ausdrückliche Nennung der Volkskultur muss natürlich nicht bedeuten, dass diese nicht oder nicht mehr unterstützt wird. Hingegen sprechen die Vernehmlassungsentwürfe an mehreren Stellen von Kunstsparten oder Kulturbereichen. Ohne deren Inhalte zu benennen. Offenheit markierend. Ordnungsvorstellungen noch nicht preisgebend.

Die Berücksichtigung von «Volkskultur» sehen die Erlasse auch einiger deutschsprachiger Kantone vor.²⁶ Ergänzend oder alternativ werden die Begriffe «Volksbräuche», «Sitten», «Mundart», «Gebräuche» oder «Brauchtum» verwendet. Diese Erlasse stammen aus den Anfängen der Kulturgesetzgebung Mitte der 1960er Jahre. Oder sind Erlasse von Landkantonen. Augenscheinlich meidet die jüngere Rechtssetzung diese Begriffe. Der Vernehmlassungsentwurf des *Bundesgesetzes über die Kulturförderung* (2005) ist ein Beispiel dafür, ebenso wie das *Nidwaldner Gesetz über die Förderung des kulturellen Lebens* (2004). Andererseits ist die ausdrückliche Nennung der «*Sicherung und Pflege der Volkskultur*»²⁷ in einem Kulturförderungsgesetz kein Garant für dessen Annahme durch das Stimmvolk, wie das Beispiel der Abstimmung im Kanton Schwyz im Jahr 2005 gezeigt hat.

In den kulturelevanten Erlassen der nicht deutschsprachigen Kantone fehlen entsprechende Begriffe. Zwar werden in den Kulturfördergesetzen der Kantone Waadt, Neuenburg und Jura ausdrücklich die «*art(s) populaire(s)*» genannt.²⁸ Doch diese meinen die materielle Volkskultur und einen Be-

deutungsraum, den die deutschsprachigen Begriffe «Volkskunst» und «Kunsthandwerk» eröffnen. Anders als in den Städten stellt sich das Problem der Kulturförderung in den Land- und Bergkantonen. Weil das kulturelle Leben dort stärker von Laien geprägt ist. Zwar möchten manche von ihnen Kultur zu ihrem Beruf machen. Doch dazu wandern sie dann meist in die urbanen Zentren ab. Auf professionelles Kulturschaffen kann sich die Kulturförderung nicht beschränken. Die Frage nach Giesskannen-, Schwerpunkt- oder Spitzenförderung wird in den ländlichen Kantonen schnell als urban entlarvt. Und als eine für grosse Förderbudgets. Hingegen hat die agrarische Wurzel des lateinischen «cultura» noch Bedeutung: die Sorge um einen guten kulturellen Nährboden. Traditionelle, in Vereinen organisierte Volkskultur trägt dazu bei. Und das kulturelle Schaffen von Laien, das sich nicht als volkskulturell versteht.

Ach, was bleibt mir nun noch offen? Die politische Forderung nach Volkskulturförderung lenkt den Blick nicht nur auf dem Land auf diejenigen, die nicht Berufes wegen im Kulturleben aktiv sind. Um diese soll es auch vermehrt in den Städten gehen. Denn dort realisiert man, dass die Förderung der kulturellen Angebotsfülle nicht dazu geführt hat, dass mehr Menschen diese auch nutzen. Was die Legitimation der Kulturförderung zunehmend aushöhlt. Über diese Notlage debattiert man in Deutschland, Frankreich, Grossbritannien und anderswo. Nicht mehr nur ums kulturelle Angebot soll sich die Kulturförderung bemühen, heisst es. Sondern die Nachfrage stärken. Möglichst viele Menschen zu kreativer Selbsttätigkeit anregen. Weil solche Erfahrungen neugierig machen auf Kultur. Weil, was Hänschen nicht lernt, Hans nimmermehr lernt, will man vor allem bei Kindern und Jugendlichen ansetzen. Also bei denen, die nicht Berufes wegen kulturell aktiv sind. Den Jungen. Denn die sollen das Publikum von morgen werden.

Das Selber-aktiv-Sein ohne kommerzielle Absichten, das ist die Schnittmenge von Volkskultur und anderen partizipativen Kulturformen. Darauf kommt es an. Doch die Kulturförderstellen übernehmen sich, wenn sie nicht mit Institutionen aus den Bereichen Bildung oder Jugend zusammenspannen und Kulturpolitik nicht gesellschaftspolitisch vernetzen. Seit 1984 fuhr das Kulturmobil von Pro Helvetia landauf, landab. Stellte Wissen und Infrastruktur auf Anfrage bereit, damit sich «*eine breite Bevölkerung mit ihren Möglichkeiten und in ihrem Lebensumfeld aktiv am kulturellen Leben beteiligen kann*»²⁹. Und erreichte offenbar zu wenige. Vor einem Jahr hat Pro Helvetia sich vom Kulturmobil und seiner punktuellen Arbeit verabschiedet. Und nimmt nun mit *echos* einen Anlauf, mit den 300'000 Mitgliedern der volkskulturellen Ver-

einigungen ins Gespräch zu kommen, mit vielen über Kulturpolitik zu diskutieren. Wenn das Programm auch ausserhalb der Kulturpolitik widerhallte, gewänne es im wörtlichen Sinne eine nachhaltige Bedeutung. ─

Stefan Koslowski, promovierter Theaterwissenschaftler, arbeitet freischaffend als Leiter kultureller Projekte, als Kulturjournalist und -publizist sowie als Lehrbeauftragter mit den Schwerpunkten Kulturpolitik, Kulturmanagement, Theater und Literatur. Er konzipiert und organisiert für das Pro Helvetia Programm *echos – Volkskultur für morgen* die kulturpolitischen Debatten sowie eine kulturpolitische Tagung (siehe Passagen-Inlay).

¹ www.volkskultur.ch

² Gespräche vom 18. April 2006 und 23. Mai 2006 sowie Mail vom 18. Mai 2006.

³ In den Dokumenten des Bundesrates wird «Volkskultur» in aller Regel parallel verwendet mit französisch «culture populaire» bzw. mit italienisch «cultura popolare». Dass der Begriff «culture populaire» wesentlich umfassender ist als «Volkskultur», wird bislang weder in den parlamentarischen Debatten noch in den Stellungnahmen des Bundesrates thematisiert. – Die Bedeutung von «Volkskultur» im von Hanspeter Seiler verwendeten Sinn liesse sich im Französischen vielleicht treffender mit «culture populaire traditionnelle» oder «culture traditionnelle» übersetzen.

⁴ Siehe dazu den Beitrag von Marius Risi in dieser *Passagen*-Ausgabe.

⁵ Die Echo-Antwort ist in die beiden Endsilben der Frage eingeschrieben.

⁶ Bei den Parlamentsdebatten sind bisher keine Fürsprecherinnen der IG-Volkskultur aufgetreten.

⁷ 98.3314 Amtliches Bulletin (AB) Interpellation (Ip) Seiler Hanspeter *Expo.01. Volkskulturelle «Schaufenster»*, eingereicht am 25.6.1998.

⁸ 04.3106 AB Ip Schenk Simon *Beiträge an Kulturträger*, eingereicht am 17.3.2004.

⁹ Nationalrätliche Debatte vom 6.12.1999 anlässlich *Bundesbeschluss über die Finanzierung der Tätigkeiten der Stiftung Pro Helvetia in den Jahren 2000–2003* (AB 1999 N 2383).

¹⁰ Mail vom 18. Mai 2006.

¹¹ Nationalrätliche Debatte vom 25.9.2003 über *Stiftung Pro Helvetia. Finanzierung 2004–2007* (AB 2003 N 1525).

¹² Nationalrätliche Debatte vom 6.12.1999 über *Stiftung Pro Helvetia Finanzierung 2000–2003* (AB 1999 N 2378).

¹³ Ebd.

¹⁴ Nur allzu selten misst man die Kulturförderung an ihren eigenen Ansprüchen. Sicherlich eine schwierige Sache, weil viele Faktoren das Feld der Kultur beeinflussen. Dennoch lohnte sich eine kritische Betrachtung der Politik unter den drei Kategorien Irrelevanz, Gestaltung und unbeabsichtigte Folgen, die der Kultursoziologe Gerhard Schulze zur Analyse von Kulturpolitik vorschlägt. (*Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*, Frankfurt a. M., New York 1992, 498)

¹⁵ *Botschaft über die Finanzierung der Tätigkeiten der Stiftung Pro Helvetia in den Jahren 1996–1999* (Bundesblatt BBl 1995 II 892, 906).

¹⁶ *Botschaft über die Finanzierung der Tätigkeiten der Stiftung Pro Helvetia in den Jahren 2004–2007* (BBl 2003 4885 ff.).

¹⁷ Antwort des Bundesrates vom 18. Mai 2004 auf 04.3106 AB Ip Schenk Simon *Beiträge an Kulturträger*, eingereicht am 17. März 2004.

¹⁸ Die Orientierung an der Innovation ist ein Phänomen der

Moderne. In der abendländischen Antike und im europäischen Mittelalter sah man im Neuen lediglich ein Zugeständnis an die Macht der Zeit, die vom Tradierten wegführte. Vgl. Boris Groys: *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, München, Wien 1992.

¹⁹ Nationalrat Jakob Freund am 6.12.1999 im Nationalrat anlässlich *Bundesbeschluss über die Finanzierung der Tätigkeiten der Stiftung Pro Helvetia in den Jahren 2000–2003* (AB 1999 N 2383); 01.3195 AB Ip Seiler Hanspeter *Organisationsstruktur Pro Helvetia*, eingereicht am 23.3.2001.

²⁰ Nationalrat Jakob Freund am 6.12.1999 anlässlich *Bundesbeschluss über die Finanzierung der Tätigkeiten der Stiftung Pro Helvetia in den Jahren 2000–2003* (AB 1999 N 2383).

²¹ Nationalrätliche Diskussion vom 25.9.2003 über *Stiftung Pro Helvetia. Finanzierung 2004–2007* (AB 2003 N 1526).

²² *Botschaft über die Finanzierung der Tätigkeiten der Stiftung Pro Helvetia in den Jahren 2000–2003* (BBl 1999 7805 ff., 7882).

²³ *Botschaft über die Finanzierung der Tätigkeiten der Stiftung Pro Helvetia in den Jahren 2004–2007* (BBl 2003 4885 ff.).

²⁴ Antwort des Bundesrates vom 18.5.2004 auf 04.3106 AB Ip Schenk Simon *Beiträge an Kulturträger*, eingereicht am 17.3.2004, Anhang II zu Frage 5.

²⁵ www.bak.admin.ch

²⁶ Kanton Aargau: *Gesetz über die Förderung des kulturellen Lebens* § 5 (1968); Kanton Appenzell I.Rh.: *Kulturgesetz* Art. 4 (1999); Kanton Bern: *Kulturförderungsgesetz* Art. 4 (1995); Kanton Glarus: *Gesetz über die Förderung des kulturellen Lebens* Art. 4 (1972); Kanton Graubünden: *Gesetz über die Förderung der Kultur* Art. 3 (1997); Kanton Obwalden: *Verordnung über die Kulturförderung und Kulturpflege* Art. 4 (1985); Kanton Solothurn: *Gesetz über Kulturförderung* § 2 (1967); Kanton Schwyz: *Reglement über den Fonds zur Förderung der Kultur* § 4 (1996); Kanton Thurgau: *Gesetz über die Kulturförderung und die Kulturpflege* § 8 (1993); Kanton Zug: *Gesetz über die Förderung des kulturellen Lebens* § 3 (1965).

²⁷ Kanton Schwyz Abstimmungsvorlage *Kulturförderungsgesetz* § 4 lit. e vom 16. März 2005. (http://www.sz.ch/information/Mm_2004/Kulturfoerderung_Vorlage.pdf)

²⁸ Der Kanton Vaud legt in Art. 2 *Loi sur les activités culturelles* (1978) fest, dass sich dieses auch auf die «arts populaires» bezieht. Desgleichen der Kanton Neuenburg in Art. 3 lit. b *Loi sur l'encouragement des activités culturelles* (1991). Im Kanton Jura führt Art. 4 lit. a *Loi sur l'encouragement des activités culturelles* (1978) aus, dass sich Kanton und Gemeinden die Bewahrung der traditionellen Kulturgüter unterstützen, darunter auch «art populaire et folklore» und «patois».

²⁹ *Botschaft über die Finanzierung der Tätigkeiten der Stiftung Pro Helvetia in den Jahren 2000–2003* (BBl 1999 7805 ff., 7882).



Fotos: Joël Tettamanti, Tchalis, 2004

Die Macht der Schweizer Tracht Die Geschichte eines Kleidersystems

Thomas Antonietti

Ob steifgeschnürt oder mit Rüschen und Falten – die Schweizer Tracht ist weder archaisches Schneckenhaus noch authentisches Gewand. Sondern ein Produkt der Deutungsmacht. Der Ethnologe Thomas Antonietti blickt tief ins nationale Nähkästchen hinein |

Tracht und Körper: In ihrem jüngsten Werk *Balkan Erotic Epic* lässt die Künstlerin Marina Abramović Männer und Frauen in serbischer Tracht ostentativ ihre Genitalien zur Schau stellen. Indem sie die geografische Verortung der Handlung über das Kleid herstellt, bedient sich die Künstlerin einer gängigen Symbolik: Tracht verweist auf Gruppenzugehörigkeit und dient der ethnischen Zuschreibung. Doch gleichzeitig irritiert Abramović' Inszenierung durch die Verbindung von Tracht und Erotik.

Kaum Anstoss erregt hätte eine solche Anspielung im 19. Jahrhundert; verraten doch zahlreiche Trachtendarstellungen jener Zeit eine eindeutige Tendenz zur Erotisierung. Vom Objekt der Begierde zum Inbegriff der Sittlichkeit wird die Tracht erst im 20. Jahrhundert. Politischer Zeitgeist und kirchliche Moral lassen sie nun als Kleid mit einem höheren ethischen Wert erscheinen. Zum besseren Verständnis dieser Umdeutung wollen wir kurz in die Geschichte der Schweizer Tracht eintauchen.



Tracht und Regionalkultur: 1788–1797 malt der Luzerner Josef Reinhard einen Trachtenzyklus mit Paaren aus verschiedenen Landesgegenden der Schweiz. Den Auftrag dazu erhält er vom Aargauer Industriellen Johann Rudolf Meyer. Dieser will mit der Porträtserie eine Art Enzyklopädie der damaligen Gesellschaft schaffen und gleichzeitig seine Idee einer republikanischen Schweiz zur Darstellung bringen: die Vielfalt in der Einheit. Mit seinem Trachtenzyklus erarbeitet Reinhard einen Kanon schweizerischer Landestrachten. Aufbauend auf seinem Werk entstehen im 19. Jahrhundert unzählige Trachtendarstellungen und schaffen die Grundlagen zur Herstellung einer regionalen Kleidertypik.

Dieser Regionalisierungsprozess findet seine Entsprechung im realen Bekleidungsverhalten der Leute. Neben einer städtischen Mode, die den internationalen Modetrends folgt, entwickelt sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein dörf-

lich-ländlicher Kleiderstil, der die Mode nur teilweise mitmacht und mancherorts zu einer regionalen Tracht mutiert.

Gleichzeitig gewinnt im 19. Jahrhundert eine andere Entwicklung an Bedeutung: Anlässlich der theatralischen Inszenierungen des eidgenössischen Festwesens werden die regionalisierten Kleiderformen in den Dienst des jungen Nationalstaats gestellt. Die Tracht wird zum Emblem und symbolisiert in Form der Kantonaltrachten Eigenart und Vielfalt des Landes.

Tracht und Macht: Eine wichtige Rolle spielt zweifellos auch die zunehmende Aufmerksamkeit, die den lokal gefärbten Kleidungen von aussen stehenden Beobachtern – namentlich von Künstlern – zuteil wird. Dabei geht es weniger um eine exakte Darstellung des Kleids als vielmehr um die symbolische Nutzung von dessen Bedeutungskraft. Diese willkürliche Sinngebung wird im 20.

Jahrhundert von wechselnden Interessengruppen aufgenommen, variiert und weitergetragen: Die Tracht als das Unwandelbare, als Kleid mit einem höheren ethischen Wert, als Argument im Kampf gegen neue Moden, als Kleid der Heimat, als Zeichen patriotischer Gesinnung.

Vorerst ist es der Tourismus, der sich dieses Repertoires bedient. Zur Gewinnung eines inländischen Publikums setzt die Ferienwerbung ab dem frühen 20. Jahrhundert weniger auf das erhabene Gebirge als vielmehr auf bodenständige Kultur. Und indem die Einheimischen an Umzügen und Festanlässen als Kostümträgerinnen und -träger auftreten, erlernen sie einen neuen, spielerischen Umgang mit der Tracht.

In den 1920er Jahren beginnt sich dann in der Schweiz die Politik der Tracht zu bemächtigen. Im Verbund mit der Trachtenbewegung aus dem städtisch-bürgerlichen Milieu geht es nun vor allem um die Betonung von als schweizerisch erklärten Eigenarten und Traditionen. In dieser Phase entsteht das vereinsmässig gepflegte Trachtenwesen, welches teilweise neue regionale Kleidungen kreiert und welches das Erscheinungsbild der Volkstrachten bis heute prägt.

Im Trachtendiskurs liefen also verschiedene ideologische Stränge zusammen. Einen Hauptstrang bildete die Debatte über «das Eigene und das Fremde», die sich in den 1930er-Jahren unter dem Begriff «Geistige Landesverteidigung» mehr und mehr in den Vordergrund schob. Durch Ernst Laur, seit 1931 Präsident der Schweizerischen Trachtenvereinigung, erfuhr das Trachtenwesen eine stärkere Anbindung an die Bauernbewegung, die ihrerseits in den 1930er Jahren mit den vaterländischen Bestrebungen von Freisinn und Bürgertum verschmolz. Laurs Motto «Schweizer Art ist Bauernart» wurde zum Leitmotiv einer nationalen Ideologie, die in der Landesausstellung 1939 in Zürich ihren Höhepunkt fand.

Tracht und Innovation: Fassen wir zusammen: Die regionalen Trachten der Schweiz entwickelten sich aus der europäischen Mode des Ancien Régime heraus. Sie wurden im 19. Jahrhundert zu regionaltypischen Zeichen modelliert und zu kantonalen Emblemen hochstilisiert. Als Kleid der Heimat, aber auch als Kirchenkleid und als Inbegriff von Zucht und Ordnung hatte dann die weibliche Tracht – um die geht es ja meistens! – im Laufe des 20. Jahrhunderts vielen Herren zu dienen.

Inzwischen hat die Tracht in der Schweiz ihre gesellschaftspolitische Brisanz eingebüsst. In Form eines stark reglementierten Vereinswesens sowie an einzelnen katholischen Orten als Kirchenkleid überlebt sie quasi in Nischen und spielt – der Präsenz in Medien und Werbung zum Trotz – im Alltag der Schweiz keine Rolle mehr. Von der ideellen Befrachtung entlastet, findet die Tracht dagegen

neue Anhängerinnen in Bereichen wie Modegestaltung oder Folklore. Die kreativen Interpretationen durch Bekleidungsgestalterinnen wie auch der spielerische Umgang mit dem Trachtenkleid durch heutige Trägerinnen sind untrügliche Zeichen neuer Aneignungsweisen, deren Anliegen es ist, Tradition nicht als Diktat zu erdulden, sondern als Inspirationsquelle zu nutzen.

Die Geschichte der Tracht in der Schweiz macht eines klar: Tracht ist ein Phänomen der Moderne. Bei heutigen Formen von Tracht geht es deshalb nicht etwa um verwässerte Spielarten oder um letzte Überbleibsel einer früheren «authentischen» Tracht. Vielmehr stellt Tracht ein spezifisches Kleidersystem dar, bei dem Dimensionen wie Konstanz oder kollektives Verhalten stärker zum Zug kommen und welches das Verhältnis zwischen Originalität und Konformität anders gewichtet, als dies bei der Allerweltsmode der Fall ist. Tracht ist Ausdruck des universellen Bedürfnisses, der Lebenswelt ästhetische Gestalt zu verleihen. Als Körperschmuck vermittelt sie ganz besondere Schönheitserfahrungen. Und als Kleid, das nicht nur gefallen, sondern auch kommunizieren will, dient sie in idealer Weise der Selbstdarstellung. In der Tracht widerspiegeln sich also durchaus auch kulturelle Muster der heutigen Gesellschaft.¹ ┐

Der Ethnologe Thomas Antoniotti ist Konservator am Kantonalen Museum für Geschichte in Sitten und Leiter des Lötschentaler Museums. 2003 erschien von ihm im Verlag hier + jetzt das Buch *Mode, Macht und Tracht*.

¹ Vgl. Birgit Langenegger und Thomas Antoniotti, *Tracht tragen. Appenzell Lötschental überall*, Baden 2006.

Archaisch? Nein, zeitgemäss!

Bewegung in der Schweizer Keramik-Szene

Françoise Nydegger

Steht die Schweizer Keramikszene vor einem Scherbenhaufen – wird dieser von den zuständigen Institutionen unter den Teppich gekehrt? Oder kommt die Drehscheibe wieder langsam in Schwung? Ein Bericht aus dem Brennofen einer gebrandmarkten Kunst I

Marginales Kunsthandwerk? Die Schweiz ist kein guter Boden für die Keramik! Diese ein wenig provokative Feststellung stammt von Frank Nievergelt. Ein Mann, der nahezu 40 Jahre darauf verwendet hat, nicht Ton zu verarbeiten, sondern für die Keramik einzutreten mit Publikationen, Ausstellungen und mit der Anlage einer Sammlung von mehr als 700 Objekten aus der ganzen Welt. Was stösst ihm auf? Das mangelnde Interesse am Thema in Kunst- und Wirtschaftskreisen. Und die wachsende Schwierigkeit der Kunsthandwerker dieses Landes, von ihrer Tätigkeit leben zu können, ob sie nun zur Gestaltung zählt oder zur zeitgenössischen Kunst.

Der Kunsthistoriker ist der Ansicht, dass die Situation der Schweizer Keramik «noch nie so schwierig war wie heute». Das Land verfügt jedoch über talentierte Berufsleute, die an anspruchsvollen internationalen Wettbewerben ausgezeichnet werden oder an Ausstellungen von Rang beinahe überall auf der Welt teilnehmen, wie vergangenes Jahr in Baltimore. Sie finden leider nur im Ausland Anerkennung, da sie ihre Arbeiten in Schweizer Institutionen nicht entsprechend zeigen können. Und weil es keinen wirklichen Inlandmarkt gibt.

So organisiert die Arbeitsgemeinschaft Schweizer Keramik (ASK) keine Biennale mehr, um die Produktion ihrer Mitglieder vorzustellen. Die Museen zeigen sich zu wenig interessiert, um sie zu empfangen: Bellerive stellt keine Keramik mehr aus, Winterthur ebenfalls nicht, während sich das Mudac von Lausanne immer mehr für das Design entschieden hat. Was das Ariana in Genf betrifft, das einzige Keramikmuseum in der Schweiz, öffnet es den einheimischen Zeitgenossen seine Türen nicht so leicht. Die Museen unterstützen die Künstler übrigens wenig. Sie entfalten keine wirkliche Ankaufspolitik mehr, mangels finanzieller Mittel oder weil es ihnen am Willen fehlt, Sammlungen anzulegen, die ein breites Publikum ansprechen.

Seitens der Galerien erscheint die Situation kaum beneidenswerter. In der Schweiz sind nur zwei auf zeitgenössische Keramik spezialisierte Galerien zu finden, das Kunstforum Solothurn von Christoph Abbühl und Hanspeter Dähler und die Galerie Marianne Brand in Carouge. Das ist wenig. Ausserdem bleibt der Anteil der Keramik auf dem Kunstmarkt gering. Es gibt für diesen Produktionszweig praktisch keine Auktionen, welche zu einer Steigerung des Handelswerts beitragen könnten. «Im Grunde leidet die Keramik in der Schweiz unter einem schlechten Ansehen», meint Frank Nievergelt. «Sie hat andernorts erst Anerkennung gefunden, als Künstler wie Picasso, Matisse oder Mirò sich dafür interessierten. Mit dem Eingreifen der Kunst erwachte damals das Interesse am Kunsthandwerk. Dieses bleibt immer noch der innovativste, überraschendste Weg, um etwas zum Ausdruck zu bringen mit Ton. Die breite Öffentlichkeit dagegen ist von einer solchen Entwicklung meilenweit entfernt. Sie assoziiert die Keramik weiterhin schlimmstenfalls mit alternativen Praktiken, bestenfalls aber mit einem etwas veralteten, marginalen und teuren Kunsthandwerk. Keramik ist in ihren Augen nur an Touristenorten und Weihnachtsmärkten interessant und zum Untergang verurteilt».

Verkörperung von Werten. Rudolf Schnyder, Präsident der Keramik-Freunde der Schweiz und eine wahre «Enzyklopädie» für die Leute des Fachs, teilt diese Meinung nicht. Für ihn bleibt die traditionelle Töpferei, wie sie in der Region von Bern ausgeübt wird, aber auch von Thun, Luzern und Schaffhausen, sehr lebendig. Ihr stehen sogar noch sonnige Tage bevor. Weshalb? Sie verkörpert Werte, die in bestimmten Gebieten des Landes noch etwas gelten, jene der guten Arbeit, des Vergangenheitsbezugs und der Überlieferung von Kenntnissen und Fertigkeiten.

Diese Art Töpferei wird allgemein aus Niedertemperatur-Ton gedreht, der anschliessend mit Engobe verziert und glasiert wird. Sie liefert einfache, ro-



Foto: Mathieu Bernard-Reymond, Disparitions no 02, 2000



Foto: Mathieu Bernard-Reymond, Disparitions no 08, 2001

buste Nutzgegenstände, die sich, ein Zeichen der Zeit, für den Geschirrspüler eignen. Die traditionellen Töpfer, die in kleinen Ateliers arbeiten, haben wohl eine sehr folkloristische Produktion entwickelt, die sich an Touristen und Nostalgiker einer soliden, ländlichen Schweiz richtet. Wenn aber manche traditionellen Unternehmen rund um Bern diesen Weg weiter verfolgen, gibt es doch zahlreiche Kunsthandwerker, die sich auf den heutigen Geschmack einzustellen wissen. Sie begnügen sich nicht mehr damit, edel gestaltete Platten und Schalen mit Edelweiss zu verzieren. Diese Töpfer wagen heute freche Farben, ein mit dem Comic augenzwinkerndes Dekor oder phantasievoller geschwungene Formen. Rudolf Schnyder führt gern Ateliers an, wo sich die Formensprache erneuert. Es gibt Leute wie Ulrich Schmutz, Arnold Annen, die Familie Benz oder Adrian Knüsel, der das Ballenberg Heimatwerk leitet. Sie alle stellen erfinderische, originelle Objekte vor, die von traditionellen Fertigkeiten ausgehen, und keinen billigen Kitsch.

Als Präsidentin der ASK stellt Ursula Früh gleichwohl fest, dass das Kunsthandwerk eine noch nie da gewesene Krise erlebt. Wie kann man hoffen, Tassen und Vasen ihrem Wert entsprechend herzustellen und zu verkaufen, während Warenhausketten wie Ikea und Interio die Preise brechen mit ihren Artikeln aus China und Osteuropa? Und was soll mit all den Töpfern und Keramikern geschehen, die jedes Jahr neu zum Markt stossen? Sie haben keinerlei Beziehung mehr zur Wirtschaftswelt! Die Schulen bilden unter anderem Keramik-Designer aus, aber es gibt in der Schweiz keine Industrie mehr, um sie zu beschäftigen. Unternehmen wie Langenthal und Rössler haben ihre Tore geschlossen. Was die Jungen betrifft, die ihre Lehre abschliessen und die es schaffen, ihr eigenes Atelier zu eröffnen, so sind sie im allgemeinen dazu verurteilt, eine ergänzende Anstellung zu suchen, um finanziell über die Runden zu kommen.

Eine schweizerische Keramikhochschule. So bleiben neue berufliche Möglichkeiten zu suchen. Für Ursula Früh kommt Rettung *«durch die Gründung einer Keramik Hochschule auf Universitätsebene, die Beziehungen zu Industrie und Wirtschaft fördern sollte»*. Solange die Keramik keinen Zugang zu Bildungseliten findet, welche Forschung betreiben und Kontakte mit anderen Bereichen unterhalten, kann sie nicht als Kunst anerkannt werden. Es fehlt ihr ein einflussreiches Netz, das Türen öffnet. Gegenwärtig verhindert die Tatsache, dass die Keramik nicht als ein Zweig der Kunst betrachtet wird, beispielsweise eine Teilnahme an den eidgenössischen Wettbewerben. Aus all diesen Gründen begrüsst Ursula Früh begeistert die Einrichtung, die Philippe Barde und andere Professoren in Genf entwickeln, nämlich das CERCCO.

Das ganz neue *«Centre d'expérimentation et de recherche en céramique contemporaine»* bewegt sich im Übergangsbereich der Hochschulen für Gestaltung und für Kunst (HEAA und ESBA). Sowohl die Kreise der Kunst wie die der Gestaltung treten dafür ein. Eine Revolution an sich, die über den aktuellen Gesinnungswandel Bände spricht. Die Aufgaben des Zentrums sind pädagogischer, aber auch praktischer Natur, indem es Einrichtungen zur Verfügung stellt, damit Künstler keramische Arbeiten ausführen können. Nicht zu vergessen bleibt die Forschung, hauptsächlich rund um Moulagen.

Laut Philippe Barde gibt es immer mehr Künstler, die sich vom keramischen Werkstoff angezogen fühlen, welcher einen Sinn für die spielerische Verführung anspricht. So wie es auch immer mehr junge Keramiker gibt, die ihre Tätigkeit mit neuen Augen betrachten und alle Möglichkeiten dieses zugleich archaischen und hyperaktuellen Materials erkunden, während sie sich auch anderen Künsten öffnen. Das Experiment, das im CERCCO seinen Anfang nimmt, ist umso faszinierender, als der Beruf hier an einem Wendepunkt angelangt ist.

Die Dozenten beherrschen die traditionellen Kenntnisse und Fertigkeiten der Keramik. Sie eignen sich zugleich Hightech-Werkzeuge an, führen bei den Fotodrucken Neuerungen ein, erforschen Moulagen und Hybridisation. Die künftigen Generationen werden zweifellos nicht mehr über dieselben vertieften Kenntnisse des schwierigen Werkstoffs verfügen, wie sie in Jahren der Praxis, der Versuche und Experimente gewonnen wurden. Diese Aussicht beunruhigt Philippe Barde aber nicht besonders. Denn der Preisträger der World Ceramic Biennale 2005 in Korea ist der Ansicht, dass *«nur der Erfindungsgeist bleibt, wenn alle Kenntnisse und Fertigkeiten bereits weitergegeben worden sind. Dieser muss kultiviert werden, wenn man der Öffentlichkeit noch etwas zeigen können will.»* ─

Aus dem Französischen von Werner Neck

Françoise Nydegger ist Kulturjournalistin bei der *Tribune de Genève* und arbeitet selber als Keramikünstlerin.

Echos von den Antipoden Schweizer Volksmusik in Australien

Marcello Sorce Keller

Das ferne Australien ist vielen Schweizerinnen und Schweizern zur neuen Heimat geworden. Wie leben, bewahren oder verändern sie dort ihre eigene Kultur? Der Musikethnologe Marcello Sorce Keller hat mit Unterstützung von Pro Helvetia das Verhalten der Antipoden-Schweizer untersucht. Er fasst für «Passagen» seine ersten Erkenntnisse zusammen |

Musikalische Verhaltensmuster bei Einwanderergemeinschaften können Aufschluss geben über soziale Anpassung, Integration, Isolation oder gar gesellschaftliches Missbehagen.

Musikalische Erinnerungen, Vorlieben, Gewohnheiten und Aktivitäten standen daher im Mittelpunkt meiner Untersuchung über die in Melbourne und Umgebung ansässigen Einwanderer der drei wichtigsten Sprachgruppen der Schweiz. Wobei besonderes Gewicht auf die Menschen gelegt wurde, die sich nach dem Zweiten Weltkrieg in Australien angesiedelt haben. Die Voraussetzung, dass die Schweiz ein multikulturelles Land mit sehr eigener Prägung ist, machte eine Untersuchung über schweizstämmige Australier besonders reizvoll. Schweizer, die nach Australien auswandern, werden dort in eine wesentlich anders geartete Multikulturalität «geworfen» und sind gezwungen, sich in ihr zurechtfinden. Die Ergebnisse dieser Prozesse, die wir im folgenden in aller Kürze darstellen wollen, sind sehr verblüffend und mitunter auch problematisch, da sie auf besondere Formen des Kontakts – und gleichzeitig auch der Absonderung – unter den im Gliedstaat Victoria ansässigen Schweizer Siedlern verweisen.

In Victoria leben ungefähr 2000 gebürtige Schweizer und 2300 Schweizer Einwanderer der zweiten Generation. Die grösste Gruppe unter ihnen ist die Gemeinschaft der Deutschschweizer. Sie weist auch den stärksten Zusammenhalt auf und ist am besten organisiert. Die meisten dieser Personen leben in und um Melbourne. Die Population der frankophonen Schweizer, die ebenfalls hauptsächlich die Gegend von Melbourne bewohnt, ist vergleichsweise dünn gesät und kann kaum als «Gemeinde» bezeichnet werden, zumal die Französischschweizer sich bei ihren geselligen Zusammenkünften meist auch mit französisch sprechenden Menschen anderer Nationen (Franzosen, Belgiern, aber auch Tunesiern, Ägyptern und Libanesen) treffen. Während wir bei den Deutsch- und Französischschweizern mehrheitlich in der Schweiz geborene Personen zusammen mit ihren Söhnen und Töchtern kontaktieren konnten, war dies bei den Italienischschweizern nicht der Fall. Tatsächlich lebt die Mehrheit der letzteren heute weit über den Gliedstaat Victoria verteilt und verkörpert eine wesentlich ältere Migrationsschicht. Hier haben wir es mit Einwanderern der dritten, vierten oder gar

fünften Generation zu tun. Unter solchen Voraussetzungen ist vernünftigerweise von einem ziemlich schwach ausgeprägten Schweizer Identitätsgefühl auszugehen. Obwohl dies tatsächlich zutrifft, findet in Daylesford and Hepburn Springs (nordwestlich von Melbourne) das italienisch-schweizerische Kulturerbe, wie wir später sehen werden, selbst bei Stadtbewohnern mit anderem Hintergrund ganz besondere Beachtung.

Die faszinierenden Muster der Vermischung mit der australischen Gesellschaft, die bei diesen drei schweizerischen Sprachpopulationen zu beobachten sind, lassen sich wohl am besten veranschaulichen, indem wir ein paar soziale Situationen schildern, bei denen das Musikmachen eine zentrale Rolle spielt.

Situation eins: «Schweizerische Volksmusik» im Swiss Club. Der Swiss Club in Melbourne ist vor allem ein Treffpunkt für Deutschschweizer mittleren Alters. Sie kommen hierher, um zu speisen und «schweizerische Volksmusik» zu hören, die von der von John Wanner geleiteten Instrumentalgruppe live gespielt wird. Diese *Kapelle Grüezi Miteinand* spielt grösstenteils neue Stücke, die jedoch im traditionellen Stil komponiert sind. Solche Nummern sind oft nicht nur neu komponiert, sondern weisen auch eine leicht jazzige Note auf. Das überrascht nicht, denn Bandleader John Wanner ist in erster Linie Jazzmusiker. Es handelt sich somit um einen geselligen Anlass, der – obwohl darauf angelegt, eine traditionelle Atmosphäre zu schaffen – keine starr konservative Einstellung zum Ausdruck bringt, indem sich die Musik nur bis zu einem gewissen Punkt als «traditionell» erweist. Mit anderen Worten, ein gewisses Ausmass an Modernisierung bei der Live-Aufführung wird vom anwesenden Publikum problemlos akzeptiert und nie zum Gegenstand eines beiläufigen Kommentars. Noch interessanter ist die Tatsache, dass diese «schweizerische Volksmusik» den Besuchern des Swiss Clubs, als sie noch Teenager waren, nicht zusagte, gerade weil es die Musik war, die ihre Eltern liebten und die somit nicht ihrem damaligen Begriff von «Modernität» (Beatles, Rolling Stones etc.) entsprach. Die pauschale Ablehnung der «schweizerischen Volksmusik» war ein Bestandteil des Generationenkonflikts, der um 1950 herum in der Schweiz ebenso wie an andern

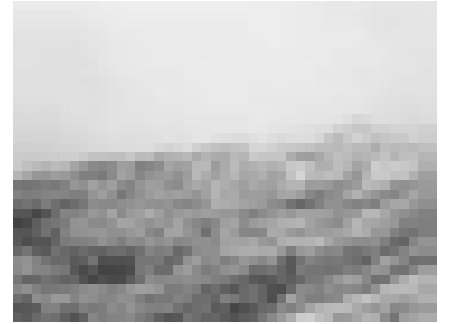
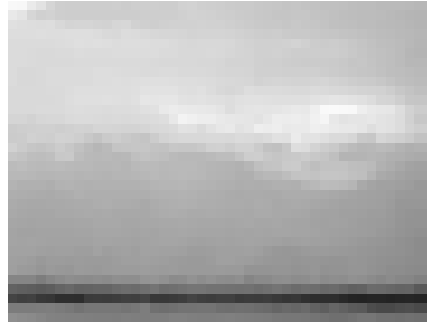
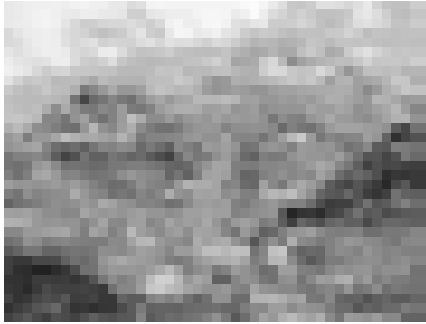


Fotos: Joël Tettamanti, Cols alpins, 2001

Orten aufbrach. Aber heute sehen die Dinge für diese ehemaligen Teenager, die sich inzwischen in Melbourne angesiedelt haben, natürlich ganz anders aus. Wenn sie sich heute an ihre Jugendjahre erinnern, so sehen sie ein Land, eine Landschaft und eine Lebensweise, die sie aufgrund einer bewussten Entscheidung zurückliessen, und «schweizerische Volksmusik» ist ein Teil dieser Landschaft und dieser Lebensweise. Mit anderen Worten, die Deutschschweizer, die heute in Melbourne leben, hören dieselbe schweizerische Musik gerne, die sie in ihrer Jugend ablehnten. Und oft bleibt es nicht nur bei einer passiven Wertschätzung dieser Art von Musik – manche von ihnen pflegen sie sogar aktiv, indem sie in einer der verschiedenen Gruppen im Umkreis des Swiss Club mitsingen oder mitspielen. Was diesen Gesinnungswandel noch bemerkenswerter macht, ist die Tatsache, dass die meisten dieser Menschen nicht in ihrem Herkunftsland, sondern in Australien lernten, Schweizer Musik zu singen oder zu spielen.

Situation zwei: Französische Küche und Chorgesang. Französischschweizer tauchen selten im Swiss Club auf, der vorwiegend von ihren Deutschschweizer Landsleuten besucht wird. Stattdessen ziehen sie es vor, sich in guten Restaurants (es gibt in Melbourne ein paar hervorragende Lokale mit französischer Küche) oder in Privatwohnungen zu treffen. Wenn sie zusammen in einem Restaurant dinieren, engagieren sie zuweilen eine Musikgruppe, welche die klassischen französischen Chansons von Edith Piaf bis Aznavour und vielleicht

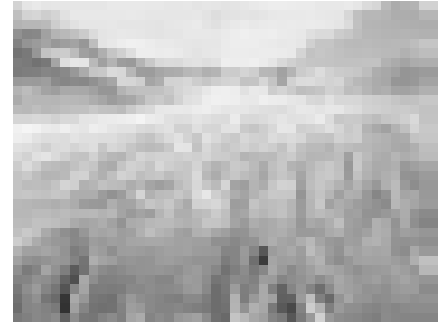
sogar bis Claude François singen und spielen können. Wie erwähnt, werden solche Anlässe auch von französischsprachigen Menschen anderer nationaler Herkunft besucht. Ob der Anlass im Restaurant oder in der privaten Wohnung stattfindet, immer kommt der Moment, wo ein Grüppchen von Schweizern (aus den Kantonen Waadt, Wallis, Genf etc.), die am gleichen Tisch sitzen, seine Gespräche unterbricht und zusammen ein paar passende Lieder intoniert. Immer wenn die Unterhaltung Gelegenheit für einen musikalischen Kommentar bietet, nehmen sie ein Glas Wein zur Hand, trinken einen Schluck und beginnen im Chor zu singen. Sie nennen sich «Les Petits Chanteurs à la Gueule de Bois» und treten seit 1992-93 zusammen auf. Sie singen die traditionellen Lieder, die heute meist durch die Arrangements von Abbé Josef Bovet bekannt sind, oder die Volkslieder der Fête des Vignerons, z. B. *Die kleinen Mädchen von Le Landeron*, *Mein Vater gab mir einen Mann*, *Mein Vater will mich verheiraten*, *Als ich im heiratsfähigen Alter war*, *Als ich noch blutjung war*, *Vergesst mich nicht* oder *Sanfter Abendwind*. Die Situation erinnert stark an Alphonse Daudets Bericht in seinem *Tartarin de Tarascon*: «Zur Jagdleidenschaft kommt beim starken Menschenschlag von Tarascon noch eine weitere Leidenschaft hinzu: die der Liebeslieder. Was in diesem kleinen Dorf an Liebesliedern konsumiert wird, ist unglaublich... Zwei- oder dreimal die Woche kommt man zusammen, um sie einander vorzusingen.» Da «Les Petits Chanteurs» sehr bescheiden sind, was die eigene Einschätzung ihrer Sangeskunst anbelangt, treten sie nicht an Festivals auf, sondern singen



nur zum eigenen Vergnügen oder gelegentlich an Dinern der Französischschweizergruppe von Melbourne. Ein amüsantes Detail, das andeuten mag, welche Art Stimmung ihr Gesang erzeugt, ist die Tatsache, dass sie sich gerne mit ihren Spitznamen anreden lassen (die übrigens von der früheren Westschweizer Radiosendung *Le quart d'heure vaudois* inspiriert sind): Philippe Cossy – Le Caviste, Pascal Ulrich – Le Gapion, Michel Ulrich – Léon (... *le garagiste*), Rémy Favre – L'Avocat (... *Maître Favre*), Blaise Vinot – L'Amiral, Eric Conod – Le Syndic, Philippe Beauverd – L'Epicier, André Guillaume – Le Régent, Paul Bertschi – Le Consul.

Situation drei: das Fest der italienischsprachigen Schweizer. Die Swiss-Italian Festa ist eine jährlich durchgeführte Veranstaltung, die in der Regel am ersten Maiwochenende in der Gegend von Daylesford und Hepburn Springs stattfindet (zwei kleine Städte nordwestlich von Melbourne, die nur 5 km auseinanderliegen und mit dem Auto oder dem Zug in etwas mehr als einer Stunde bequem erreichbar sind). Die Swiss-Italian Festa bietet historische Dokumentationen, Kunst, lokale Wein- und Lebensmittelspezialitäten und natürlich Musik. Interessanterweise wird diese Musik grösstenteils von Deutschschweizern (!) beigesteuert. Häufig engagierte Gäste sind etwa der Jodelchor Matherhorn, die Tanzgruppe Alpenrose und hin und wieder das Ehepaar Thalmann, das Schwyzerörgeli und Alphorn spielt. Solche Musik wäre im Tessin kaum vorstellbar. Aber Tatsache ist: Italie-

nischsprachige Schweizer der vierten und fünften Generation wären niemals in der Lage, traditionelle Tessiner Musik zu spielen, da diese bei ihnen – zusammen mit der italienischen Sprache und den örtlichen Dialekten – im Laufe der Zeit in Vergessenheit geraten ist. Natürlich tritt hier auch eine Gruppe von Schulkindern auf, die unter der Leitung ihres Musiklehrers italienische Schlager und Volkslieder singen. Das ist durchaus passend, denn viele Bewohner dieser Gegend stammen ursprünglich aus Norditalien. Um aber überhaupt Schweizer Musik irgendwelcher Art zu haben, wird die Unterstützung der Deutschschweizer nicht nur benötigt, sie wird auch mit Enthusiasmus gewährt, denn die Deutschschweizer Gruppen sind gerne bereit, einige bekannte Tessiner Lieder ins Programm einzuflechten. Und natürlich sind an der Festa wie bei den meisten Anlässen, an denen nationale Identitäten «aufgeführt» werden, Aussen-seiter willkommene Gäste. Kein Wunder deshalb, dass die in Melbourne lebenden Italiener (die meist aus dem Süden stammen) durch die italienische Note des Anlasses angezogen werden und in grosser Zahl daran teilnehmen. Sie steuern dazu auch eigene Beiträge bei, etwa – wie der hier Schreibende miterleben durfte – eine wunderbare Tarantella aus der italienischen Gegend von Salento. Wie man selbst aus dieser stark verkürzten Darstellung erahnen mag, ist die Swiss-Italian Festa anthropologisch gesehen ein unglaublich komplexes Phänomen. Sie ist ein Anlass, bei dem verschiedene Schichten der Erinnerung und der Identität in Mustern miteinander interagieren, die zumin-



dest teilweise das Ergebnis bewusster Planung und teilweise auch durch glückliche Zufälle bedingt sind.

Einige allgemeine Erörterungen. Was sagt die beobachtete Vielfalt der Aktivitäten über die in der Region von Melbourne lebende schweizstämmige Bevölkerung aus? Auffallend ist vor allem, dass die drei wichtigsten Schweizer Kulturen sich auf sehr unterschiedliche Weise auf ihre Herkunft besinnen. In der Pflege der Tradition sind sie manchmal miteinander verbunden, häufiger aber getrennt und vom Gefüge der australischen Gesellschaft absorbiert, als ob sie selbständige nationale Gruppen wären. Die Deutschschweizer beschränken im Prinzip den Ausdruck der schweizerischen Schicht ihrer Identität auf gesellige Anlässe, bei denen Schweizer Volksmusik eine zentrale Rolle spielt. Kein eigentliches Äquivalent dazu finden wir bei den Bewohnern mit Wurzeln in der französisch- und italienischsprachigen Schweiz, deren traditionelle Musik nie ein derart stark entwickeltes volkstümliches Genre nährte, wie dies in der Deutschschweiz der Fall war. Die französischsprachigen Schweizer finden ihre kulturelle Identität und Zugehörigkeit in der «Frankophonie» sowie in der französischen Populärmusik, die nach dem 2. Weltkrieg auf der ganzen Welt bekannt wurde. Kann ausserdem jemand mit ländlichen Wurzeln Lieder darbieten, die eine archaischere Schicht anklingen lassen und Eindrücke des Landlebens wachrufen, wird dies als zusätzlicher Bonus hoch geschätzt. Noch einmal anders präsentiert sich

die Situation der Italienischschweizer, die keine Erinnerung an ihr Land mehr haben und die ihr kulturelles Erbe aus sekundären Quellen rekonstruieren müssen. Um dies zu tun, sind sie auf jede erdenkliche Hilfe angewiesen und nehmen sie dankbar entgegen, auch wenn sie von den Deutschschweizern oder Südtalienern kommt. Weil sie es allein nicht schaffen, wird die Festa zu einem völlig offenen Anlass, der, um existieren und überleben zu können, gleichzeitig auch eine Touristenattraktion sein muss (und als solche regelmässig in der Presse und am Radio propagiert wird). Man könnte diese Haltung in einem nicht abwertenden Sinne als folkloristisch bezeichnen. Folklorismus ist manchmal die einzige Möglichkeit, ein Gefühl der eigenen Herkunft wiederzubeleben, das sich im Lauf der Generationen stark abgeschwächt hat.

Kann man im Falle der Italienischschweizer von Daylesford und Hepburn Springs von Folklorismus sprechen, so gilt dies keinesfalls für die Deutschschweizer, die aktiv an der Swiss-Italian Festa teilnehmen, aber auch nicht für die Französischschweizer, die interessanterweise nicht daran mitwirken. Obwohl Deutschschweizer Musikgruppen sich nicht scheuen, bei jeder gebotenen Gelegenheit zur Freude der Italienischschweizer oder eines breiteren australischen Publikums zu musizieren, geschieht dies kaum aus einer «folkloristischen» Haltung heraus. Hauptzweck dieser Aktivitäten ist das private Vergnügen der deutschschweizerischen Gemeinschaft. Noch weniger kann man bei den Französischschweizern von Folklorismus spre-



chen, denn deren Vergnügen an französischer und westschweizerischer Musik ist eine reine Privatsache. Folklorismus mag vielleicht manchmal im Ursprungsland stattfinden, als Form der ‹aufgeführten Identität› mit dem Ziel, den Tourismus zu fördern. Einwanderer dagegen bedienen sich oft des Folklorismus, wenn sie es für nötig erachten, ‹ihre Identität aufzuführen›, um darzutun, wie sehr ihre kulturellen Traditionen es verdienen, zur Kenntnis genommen, akzeptiert und geachtet zu werden. Dies trifft aber auf unsere Deutsch- und Französischschweizer nicht zu. Die Schweizer Identität wird in Australien nicht problematisch und nicht im Sinne einer Konfrontation mit anderen Identitäten erlebt, sondern vielmehr als private, persönliche, intime Erfahrung – eine Erfahrung, die auf besondere Momente beschränkt ist, die andere Lebensbereiche nicht tangieren, in denen sich die Schweizer als Mitglieder der australischen Gesellschaft vollkommen wohl fühlen. Tatsächlich entspricht der Folklorismus bei der Bevölkerung mit italienischschweizerischen Wurzeln lediglich dem Bedürfnis nach Rekonstruktion und weniger dem Wunsch nach Anerkennung. Doch eines ist sicher: Eine detaillierte Analyse der schweizstämmigen Australier fördert alle Formen musikalischen und sozialen Verhaltens zu Tage, die Anthropologen mit Begriffen wie ‹marginale Überleben›, ‹gesteigerte Rückbesinnung und Manierismus›, ‹Wiederbelebung und Rekonstruktion›, ‹Verschmelzung und Hybridisierung›, ‹Substitution/Ersetzung›, ‹Imitation/Innovation›, ‹Kompartimentierung› (Abschottung), ‹Modernisierung› etc.

abdecken. Mit anderen Worten: Obwohl die Zahl der Schweizer Einwanderer in Australien gering ist, lässt sich an dieser Population jeder vorstellbare anthropologische Prozess beobachten. Der Schweizer Multikulturalismus ist als Vergleichsbasis für das Studium von Migrationsphänomenen hervorragend geeignet. Dies bedeutet auch, dass die Analyse und Interpretation der bisher erhobenen Daten den Schreibenden noch geraume Zeit beschäftigen werden! ─

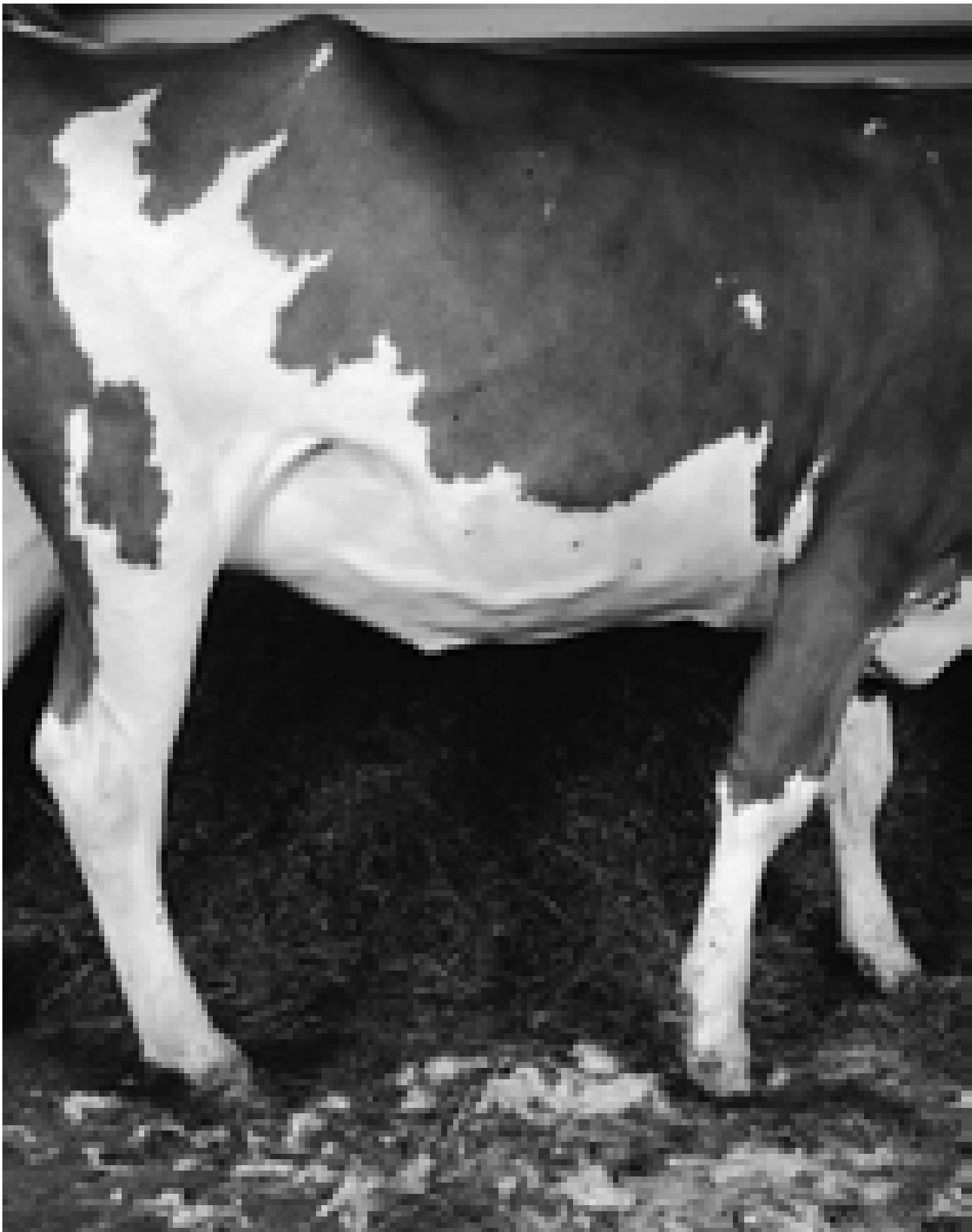
Aus dem Englischen von Ernst Grell

Marcello Sorce Keller hat an verschiedenen Institutionen (USA, Italien, Schweiz) Musikgeschichte und Musikethnologie unterrichtet. In den letzten Jahren verbrachte er als Research Fellow und Distinguished Scholar in Residence zwei Aufenthalte an der Musikfakultät und am Konservatorium der Monash Universität in Melbourne. Er ist Autor verschiedener Bücher sowie von Artikeln und Essays zur Musikgeschichte und -ethnologie.

Eingehendere Darstellungen der Resultate von Marcello Sorce Kellers Feldforschungen in Australien bieten die folgenden in Erscheinung begriffenen Publikationen:

The Swiss-Germans in Melbourne: Some Considerations on Musical Traditions and Identity, in Joseph Willmann (ed.), Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft, Neue Folge, Bd. 25 (2005), Bern, Peter Lang, erscheint im Herbst 2006.

La Swiss-Italian Festa di Daylesford-Hepburn Springs in Australia: un rapporto etnografico, Cenobio, no. 4, 2006, erscheint im Herbst 2006.
Transplanting multiculturalism: Swiss musical traditions reconfigured in multicultural Melbourne, Victorian Historical Journal, Vol 78, no. 2 (2007) erscheint 2007.



Im Kochtopf der Kulturen Das Projekt «Kulinarisches Erbe der Schweiz»

Franziska Schürch

Wenn man ist, was man isst, sind wir alle mehr oder weniger bodenständig geblieben und damit volkstümlich. Die Erde bringt's, die Erde nimmts, mit oder ohne Kunstdünger. Der Verein «Kulinarisches Erbe der Schweiz» geht der Dynamik unserer Essgewohnheiten nach – mit einem Inventar. Im folgenden Beitrag werden daraus drei Mahlzeiten serviert |

Essen zwischen Kultur- und Agrarzonen: Ernährung ist ein «phénomène total». Die verschiedensten Facetten des menschlichen Lebens werden mit und über Ernährung gestaltet, geordnet und sichtbar gemacht. Denn Essen findet auf drei Ebenen statt: auf einer physiologischen (Hunger stillen), einer psychologischen (Lustgewinn) und einer kulturellen (geprägt durch die Epoche, die soziale Zugehörigkeit und geladen mit gesellschaftlichen Bedeutungen). Was gegessen und getrunken wird, ist von Land zu Land, von Region zu Region verschieden. Unser Speiseplan ist nicht zufällig entstanden, er ist Abbild einer jahrhundertelangen Entwicklung. Diese soll im Projekt «Kulinarisches Erbe der Schweiz» nachvollziehbar gemacht werden.

Das Inventar des kulinarischen Erbes der Schweiz erforscht Nahrungsmittel, die für die Menschen einer Region, eines Kantons oder der ganzen Schweiz eine besondere Bedeutung haben, mindestens eine Generation weitergegeben wurden (über 40 Jahre alt sind) und die heute konsumiert und produziert werden. In einem ersten Schritt wurde eine Liste mit traditionellen Schweizer Nahrungsmitteln erstellt. Durch das Zusammentreffen verschiedener Kulturen und aufgrund der unterschiedlichen Agrarzonen ist in der Schweiz eine enorme Vielfalt an Produkten entstanden. Unsere bisherigen Forschungen zeigen, dass die Produktion und der Konsum von Nahrungsmitteln einer andauernden Wechselwirkung zwischen Tradition und Innovation ausgesetzt sind, die für das einzelne Produkt spezifisch sind, jedoch im Kontext von historischen und sozialen Prozessen interpretiert werden müssen. Im folgenden soll dies an wenigen Produkten beispielhaft dargestellt werden.

Das Frühstück – Zwei Tassen Milchkafee, ein Glas Orangensaft, zwei Stück Brot mit Butter und Honig: Die Auswahl an Nahrungsmitteln in der Schweiz ist heute vielfältig. Ein Frühstück, beste-

hend aus frischem Brot, Butter, Honig und Orangensaft, war noch vor 50 Jahren in vielen Teilen der Schweiz undenkbar. Bis ins 18. Jahrhundert gab es zwei, den Agrarzonen entsprechende Frühstücksspeiseformen in der Schweiz: ein Körnerbrot (Mittelland und inner- und südalpine Zonen, wo Getreide angebaut wurde) und ein Frühstück aus Milchprodukten und Dörrfrüchten (nordalpine Zone). Dies veränderte sich um 1800 bedeutend, als sich die landwirtschaftliche Produktion immer stärker vom nicht mehr rentablen Ackerbau hin zur Vieh- und Milchwirtschaft verlagerte. Der Ackerbau wurde teilweise durch Kartoffel- und Maisanbau ersetzt. Daraus entwickelte sich im 19. Jahrhundert das Kartoffel- und Maisfrühstück, welches bis in die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg in der Schweiz am stärksten vertreten war. Doch in den nördlichen, niederschlagsarmen Gebieten, im westlichen Mittelland, im Wallis und in Graubünden blieb der Getreideanbau von Bedeutung, und es entwickelte sich eine Vielzahl von Alltags- und Festtagsbroten, deren Rezeptur und Verbreitung stark regional geprägt ist und die wir heute teilweise auch zum Frühstück geniessen.

So zum Beispiel die «brasciadèla», das Ringbrot aus dem Valle di Poschiavo, Graubünden. Der Tag, an welchem die Frauen die «brasciadèla» buken, war bis in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts ein Festtag, der nur alle zwei bis drei Monate stattfand. Das runde Brot mit dem Loch in der Mitte hängte man nach dem Backen auf Stangen, um es zu trocknen und so für mehrere Monate haltbar zu machen. Hart und trocken wurde es in die Suppe oder den Milchkafee eingebrockt und gegessen und war ein wichtiges Grundnahrungsmittel des Tales. Je nach Wirtschaftslage bestand mit Gewürzen gemischter Teig aus Roggen- oder aus Weizenmehl.

Welche Erneuerungen gab es bei diesem Produkt? Heute ist die «brasciadèla» ein Puschlaver Alltagsbrot, das morgens oder abends gegessen wird

und fast nur noch in sieben Talbäckereien hergestellt wird. Ein kleiner Teil der Brote wird nun auch im benachbarten Engadin verkauft, wo es vor allem bei den Touristen beliebt ist, und den Rest liefert man sogar in die übrige Schweiz. Sowohl Rezeptur als auch Produktion, Verkauf und Konsum passen sich den jeweiligen Bedürfnissen und gesellschaftlichen Gegebenheiten an. Die Leute im Puschlav verstanden es, dieses traditionelle Produkt zu verändern und es somit auch lebendig zu erhalten.

Das Mittagessen – Safranrisotto mit Kalbsbratwurst und Tomaten-Mozzarella-Salat. Zum Trinken: Apfelsaft: Risotto war ebenso wie der Tomaten-Mozzarella-Salat bis vor wenigen Jahren noch eine exotische Speise, heute sind sie in unserer Alltagsküche daheim. Die berufsbedingten Wanderbewegungen in die Schweiz und aus der Schweiz hinaus veränderten und prägten die hiesige Küche. Nur wenige Produktionstechniken und noch weniger Produkte gibt es ausschliesslich in der Schweiz. Regional- und landestypische Ausprägungen findet man jedoch im Bereich der Würstwaren. Für die Wurstherstellung sind neben dem verwendeten Fleisch auch die klimatischen Bedingungen der Herstellerregion und die Kreativität des Wursters zentral. Eine Möglichkeit, sich heute als Metzger noch zu behaupten, ist die Produktion von regionalen Spezialitäten, wie zum Beispiel die Glarner Kalberwurst, eine Brühwurst, deren Brät mit Brot verfeinert wird.

Die Rezeptur der Glarner Kalberwurst wurde in den letzten 100 Jahren leidenschaftlich diskutiert. Im Kanton Glarus legte man den Wursthalt an der Landsgemeinde von 1920 erstmals gesetzlich fest. Doch das helvetische Lebensmittelgesetz von 1905 verbot die Zugabe von nicht-fleischlichen Bestandteilen zum Wurstbrät, und erst mit einer Sonderbewilligung von 1957 durfte die Wurst legal auf dem Kantonsgebiet hergestellt werden. Da

seit 1992 das neue schweizerische Lebensmittelgesetz das Beimischen von Brot zum Wurstbrät erlaubt, kann sie heute legal in der ganzen Schweiz hergestellt und genossen werden.

Wie ist diese Tradition entstanden? Die gängige Erklärung ist, dass man in Glarus während den Hungerjahren zu Beginn des 19. Jahrhunderts das Fleisch mit altem Brot streckte. Da die grossen Krisen im 19. Jahrhundert jedoch Getreidekrisen waren und gerade Brot damals unerschwinglich war, ist dies eher unwahrscheinlich. Der Zusatz deutet eher auf eine Glarner Luxusvariante der Kalbswurst hin. Zusammen mit Kartoffelstock und gedörrten und gekochten Zwetschgen ist sie bis heute ein Teil des traditionellen Landsgemeindenmenüs, sowohl in privaten Haushalten als auch im Gastgewerbe. Bis nach dem Zweiten Weltkrieg stellte man die Wurst, wegen ihrer kurzen Haltbarkeit, vor allem für das winterliche Sonntagsessen her. Heute konsumieren die Glarner ihre Würste das ganze Jahr hindurch; im Sommer seit neuestem auch als Grillwurst.

Tradition und Wandel standen bei diesem Produkt also immer wieder zur Diskussion. Die beiden auf den ersten Blick so gegensätzlichen Prozesse schliessen sich nicht aus, sondern bedingen sich ursächlich: eine Tradition kann nur lebendig sein, wenn sie veränderbar ist.

Das Abendessen – Omeletten mit Apfelmus und Zucker und Zimt. Zum Trinken: Holunderblütensirup: Omeletten, der Nordwestschweizer Alltagsklassiker, sind eigentlich «Fastfood»: Schnell zubereitet, äusserst nahrhaft und nicht allzu teuer, waren sie lange Zeit sehr beliebt. Mit der Verbreitung der Fabrikarbeit wurde schnelles Essen für viele Leute eine Lebensnotwendigkeit. Die Industrialisierung bewirkte aber auch eine Veränderung der Agrarproduktion. Die Schweiz entwickelte sich im 19. Jahrhundert zu einem der obstbaumreichsten Länder Europas. Zu Beginn des 20. Jahr-

hunderts nahm, bedingt durch den steigenden Wohlstand, der Bedarf an Dörrobst deutlich ab zugunsten eines gesteigerten Kartoffel- und Weizenkonsums. Die vielen Alltagspeisen aus gedörrten Birnen, Äpfeln und Zwetschgen verloren an Bedeutung. Die neu florierende Konservenindustrie förderte jedoch den Obstbau zunehmend. Das Apfelmus auf den Omeletten ist deshalb auch aus der Büchse ein Produkt des kulinarischen Erbes der Schweiz.

Was zeigen diese Beispiele? Nahrungsmittel sind Veränderungsprozessen auf diversen Ebenen unterworfen: im technologischen Bereich (Entwicklung der Produktionstechniken, der Küche und der Kochgeräte), im Bereich der Agrarwirtschaft resp. der Beschaffung der Produkte (von der Subsistenzwirtschaft zur marktwirtschaftlich orientierten Agrarproduktion bis zur heutigen Importwirtschaft). Aber auch gesellschaftliche Veränderungen führen zu neuen Essgewohnheiten und zu neuen Produkten. Das Projekt «Kulinarisches Erbe der Schweiz» geht diesen vielfältigen Prozessen von Beharren und Erneuerung nach und versucht zu zeigen, dass Tradition im Nahrungsbereich nur als dynamisches Konzept zu verstehen ist. Lebendige Tradition geht durch Kopf und Bauch und kann nur durch Kreativität und durch stetige Innovation und Adaptation bestehen. ┐

Der Verein Kulinarisches Erbe der Schweiz erfasst erstmals über Kantons- und Regionsgrenzen hinaus traditionelle Schweizer Nahrungsmittel, deren Herstellung, Eigenschaften und Geschichte. Das Inventar vereint lokale, regionale, kantonale und nationale Produkte von besonderer Bedeutung. Die Daten werden nach wissenschaftlichen Methoden und Kriterien erhoben. Die Ergebnisse der Forschung sind ab 2008 für die Öffentlichkeit in Buchform und als Datenbank zugänglich.

Der Verein Kulinarisches Erbe der Schweiz wurde im Jahr 2004 gegründet. Seit Januar 2005 führt ein Exekutivteam in enger partnerschaftlicher Zusammenarbeit mit den Kantonen und seinen Netzwerken die Arbeiten für das Inventar durch (www.kulinarischeserbe.ch).



Foto: Mathieu Bernard-Reymond, Monuments_Your investment can only grow, 2005



Foto: Mathieu Bernard-Reymond, Monuments_Technical Analysis_Japanese Candles, 2005

Design hand-made

Neue Lebensstile – alte Handwerkstechniken

Ariana Pradal

Mit der zunehmenden Verbreitung industriell gefertigter Produkte steigt unser Wunsch nach individueller Prägung.

Und somit nach handgemachtem Design. «Zurück in die Zukunft» scheint denn auch das Motto einiger Designer zu

sein, die handwerkliche Traditionen wiederaufnehmen, um der Moderne ein neues Gesicht zu geben |

Kunsthänderinnen, Handwerker oder Designerinnen – wie sie sich je nach Definition und Selbstverständnis nennen – nehmen Material in die Hand, formen es um, schaffen Neues und verbinden Zweckdienlichkeit mit Ästhetik. Alle drei setzen sich mit dem Gestalten und Herstellen von Alltagsgegenständen auseinander. Design als Disziplin der seriell herstellbaren Güter hat eine Arbeitsteilung zur Folge. Der Designer ist nur noch ein Glied in einer langen Kette, er entwirft und baut Modelle, aber führt nicht mehr aus – ganz im Gegensatz zum Kunsthändler, der die ganze Kette darstellt. Kunsthändler verknüpfen Design mit dem Machen. Die Arbeit am Material, das Ausführen des Objekts ist zwingender Bestandteil der eigenen Profession.

Hightech und Handgestricktes: Basis des Kunsthandwerks war das Handwerk, das Dinge erzeugte, die wir im Alltag benötigen, also Gebrauchsgegenstände. Noch im 19. Jahrhundert fertigten Schweizer Bauernfamilien die meisten Dinge, die sie im Haus und Stall gebrauchten, selber. Zur gleichen Zeit entstanden in städtischen Gebieten sowie an den königlichen und kaiserlichen Höfen Europas Güter, die eine verfeinerte und luxuriöse Kultur repräsentierten, damit sich Bürgertum und Adel vom gemeinen Volk abheben konnten. Diese Gegenstände fertigten Berufsleute. Sie waren die Meister ihrer Berufsgruppe und stellten die Spitze der Kunsthändler dar. Im letzten Jahrhundert nahm aber der Kostendruck durch die seriell hergestellten Produkte zu, denn die Handarbeit

hatte ihren Preis. Gute Produkte waren zu einem günstigeren Preis auch im Warenhaus zu haben, und «handgemacht» war kein Verkaufsargument. Die Massengüter verbreiteten sich schnell und grossflächig, machten Handwerk überflüssig und verdrängten regionale Eigenarten und Traditionen.

Doch das Kunsthandwerk blüht noch immer. Wir können grob zwei Felder ausmachen: Es gibt die traditionellen Berufshandwerker, die im Auftrag anderer Personen arbeiten und diese als Fachperson beraten und nachher das Objekt auch bauen. Sie repräsentieren ein grosses Potential des Kunsthandwerks: hohe Qualität, kombiniert mit einer ortsbezogenen Fertigung für einen Kunden, zum Beispiel auch für Architekten. Eine Stärke, welche die Industrie nicht besitzt. Oder sie gehen auf Bestehendes ein, ersetzen oder entwickeln Teile, zum Beispiel von Holzaltären oder Steinskulpturen. Dies oft in Zusammenarbeit mit der Denkmalpflege.

Das zweite Feld stellen jene Gestalter dar, die das Kunsthandwerk wiederentdeckt haben und dieses für ihre eigenen Ideen einsetzen. Sie verbinden Tradition mit Zeitgeist, Handgestricktes mit Hightech, sie prägen ihre Gegenstände mit persönlicher Ausstrahlung und lassen diese eine urbane Sprache sprechen. Werfen wir einen Blick auf dieses zweite Feld, denn in diesem ist eine neue Disziplin entstanden, die, noch namenlos, ihren Platz in der urbanen westlichen Szene eingenommen hat. Betiteln könnte man sie mit: «Design handmade» oder «handwerkliches Design». Sie bringt den industriellen Gütern zurück, was ihnen ihre Väter genommen haben: Emotion und Dekor, Lebensstil und das Versprechen, dass nur wenige dasselbe Objekt besitzen.

Die neuen Kunsthandwerker: Eine neue Gestaltergeneration hat sich die alten Handwerkstechniken zueigen gemacht und setzt sie in einer urbanen Formensprache um. Diese Produkte haben etwas Frisches und Verführerisches, indem sie mit der Tradition kokettieren und sie zugleich brechen. Da bestehen keine Berührungsängste mit der Vergangenheit. Diese ist sogar Inspirationsquelle, in ihr wird geschürft und gegraben, damit etwas Neues entsteht. Das von Menschenhand Gesägte, Bestickte oder Geschnitzte hat etwas Anziehendes, an das angeknüpft wird – und dies oft mit einfachen Mitteln.

Meister im Zitieren der Vergangenheit sind die holländischen Designer und Kunsthandwerker. In den 90er Jahren entstand dort eine Bewegung namens *Droog* – auf Deutsch «trocken» –, deren Protagonisten das Kunsthandwerk wieder salonfähig machten, indem sie der Tradition neuen Atem einhauchten. Ihre Gegenstände und Arbeitsweisen beeinflussten Schritt um Schritt andere Designer Europas. Der geknüpfte Sessel des holländischen

Designers Marcel Wanders zeigt zum Beispiel auf schöne Weise die Verschmelzung von Handwerk und Hightech. Der Designer hat aus einem Seil aus Aramid- und Karbonfasern einen Sessel geknüpft. Die lose Textur hat er in Epoxyharz getüncht, damit es Form annimmt, sich versteift und hält. Das geknüpfte Gewebe greift scheinbar lose in den Raum aus und ist weder an Seilen noch Stangen festgemacht wie sonst üblich. Altes Handwerk wird hier mit neuen Materialien kombiniert, und es entsteht ein Ausdruck von bekannter und doch fremder Schönheit.

Auch der Holländer Niels van Eijk verbindet alt und neu in seinen Arbeiten. Aus Leuchtfasern hat er die traditionelle Form eines textilen Lampenschirms geflochten. Anstelle von blickdichtem Stoff dient hier ein Hightech-Material als Blendschutz, das zugleich auch die Lichtquelle ist. Das Handgeflochtene wirkt hier zeitgemäss und überrascht im Aussehen, in der Materialwahl und der Machart. Trotz seiner traditionellen Form kommt keine Ähnlichkeit mit Leuchtern auf, die wir aus den Häusern unserer Grosseltern kennen.

Charakter und Eigenart vermitteln: Auch in der Schweiz ist diese Tendenz sichtbar, wo Kunsthandwerker oder Designerinnen für ihre eigene Manufaktur oder für kleine Produktionsfirmen arbeiten. Sie vervielfältigen ihre Ideen aus eigenem Antrieb, Interesse oder Bedürfnis. Zu dieser Gruppe gehört etwa das junge Unternehmen *Zai* aus Disentis. Die Skihersteller haben bewusst ihren Standort in der Bergregion gewählt, um lokale Ressourcen zu nutzen und diese als Stärken zu kommunizieren. Dazu gehört auch der Entscheid, Skier herzustellen, die teilweise nur von Hand zu fabrizieren sind und dem Kunden Authentizität, Charakter und Eigenart vermitteln. Zugleich schützt diese Machart die eigene Produktion, denn ein aufwändiges Produkt wird seltener kopiert. *Zai* weiss sich gut zu vermarkten. Man spricht, schreibt und berichtet von den edlen Skiern aus den Bergen, die mit einem ledergebundenen Büchlein und nicht mit einem Faltprospekt unter die Leute gebracht werden. Ihr Rüstzeug zum Erfolg haben die Erfinder in verschiedenen Firmen im Unterland geholt.

Fabia Zindel von *Matrix* hat ihre Foulard-Manufaktur in Basel. Dort druckt die Textilstalterin Tuchbahnen, die von der Industrie so präzise nicht hergestellt werden können. Farbsieb um Farbsieb fügt sie übereinander, und die Farbränder grenzen sich haarscharf voneinander ab. Hier findet man keinen Überdruck. Handwerkliche und gestalterische Qualität finden bei ihr zu einem hohen Standard und einem von der Autorin geprägten Ausdruck. Ihre Tücher stehen für eine Vielfalt geometrischer Muster und Farbkombinationen.

Marion Klein mit Sitz in Chur entwirft Stühle, Tische, Betten, Regale und Sideboards aus Massivholz. Ihre Möbel wirken wie aus dem jeweiligen



Foto: Mathieu Bernard-Reymond, Intervalles no 10, 2001



Material gegossen. Das edle Holz verarbeitet sie, indem sie Färbung und Maserung zur Geltung bringt und eine Schwalbenschwanzzinkung so anwendet, dass sie Funktion und Ornament zugleich ist. Marion Klein schreinert vor allem Unikate, die sie aber je nach Kundenwunsch immer weiterentwickelt und so zu neuen Entwürfen gelangt. Ein Angebot, das die Industrie nicht erfüllen kann. Die Möbeldesignerin fertigt von A bis Z alles selbst an. Seltener entwirft sie auch Möbel aus Massivholz für die serielle Herstellung wie zum Beispiel ihr Stuhl *Kesch* oder das Holzregal *In-Aga* (in Zusammenarbeit mit dem Ingenieur Jürg Conzett) für die Schweizer Firma *Zoom Design by Mobimex* in Seon. Die Churer Möbelmacherin vereint das Verständnis für die Einzel- sowie die Serienfertigung. Sie weiss, wie das Massivholz mit welcher Verbindung und in welcher Fertigung besser zu Geltung kommt.

Beziehung zwischen Ware und Verbraucher: Viele Menschen in der Schweiz können und wollen sich Güter aus kleinen Manufakturen leisten, auch wenn kunsthandwerkliche Gebrauchsgegenstände im heutigen Alltag nicht mehr notwendig sind; denn für alle Verrichtungen und Wünsche stehen tadellose industrielle Produkte zur Verfügung. Doch im Zeitalter der globalen Güter schätzen es Kunden, wenn sie den Hersteller kennen, das Produkt mit einem Menschen, einer Geschichte und einem Ort verbinden können. Das Kaufen in der Werkstatt, den Ursprung spüren, das sind ansprechende Gegensätze zur Anonymität der zunehmend in Fernost hergestellten Produkte. Die Autoren und Gestalterinnen von Design-handmade-Gegenständen schaffen es, Beziehungen zwischen Ware und Verbraucher wieder so zu gestalten, dass die Ware Lebensdauer erhält und nicht im Abfall der kurzlebigen Güter landet. Diese Sorgfalt der Kunsthandwerker und Kleindesigner bringt eine ökologische und emotionale Qualität ins Spiel, die ihren Arbeiten Nachhaltigkeit

und damit auch einen Halt in der Zukunft schenkt – und für solches lohnt es sich dann und wann, etwas tiefer ins Portemonnaie zu greifen. ┐

Ariana Pradal studierte Industrial Design an der Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich. Sie arbeitet als Journalistin/Ausstellungsmacherin in Zürich und ist Kuratorin von *Ausgezeichnet!*, eine Ausstellung zu Kunsthandwerk und Design aus Graubünden, die vom 25. Juni bis 22. Oktober 2006 im Gelben Haus in Flims zu sehen ist. www.dasgelbehaus.ch oder www.kunsthandwerk-gr.ch

Der Gasthaussaal als Weltmodell

Momentaufnahmen des Schweizer Laien- und Volkstheaters

Martin Dreier

Auch wenn sich die Rolle des Laien- und Volkstheaters im Lauf der Zeit immer wieder verändert hat. Konstant bleibt seine ungeheure Popularität. Und seine Kreativität. Also noch lange nicht reif fürs Archiv, meint Martin

Dreier, Direktor der Schweizerischen Theatersammlung in Bern |

Die Wurzeln des Lientheaters: Theater wirkt bewusstseinsweiternd und persönlichkeitsbildend, vor allem für jene, die es kreieren, umsetzen und spielen. Novalis bezeichnete es deshalb als «tätige Reflexion des Menschen über sich selbst.» Diesen Zusammenhang nützte schon das Schultheater der Reformation für seine propagandistischen Zwecke aus.

Weit systematischer machten sich ihn die Jesuiten in der Gegenreformation zu Nutze. An ihren Gymnasien hatten Fächer wie Rhetorik und Theater-spiel hohen Stellenwert. Ein bedeutendes Zentrum des Jesuitentheaters befand sich im schweizerischen Freiburg. Für die überaus starke Verbreitung des Lientheaters in der ganzen Schweiz sind solche Wurzeln im religiösen Umfeld auszumachen. Wurzeln hat das Lientheater auch in der Festspieltradition des 18. und insbesondere des 19. Jahrhunderts mit Spielvorlagen und Umsetzungen, welche «kollektive Autobiographie» zelebrierten und kollektive Identität spendeten. Berühmte Fortsetzungen der Traditionen bis in unsere Zeit sind etwa das grosse Welttheater in Einsiedeln oder die Fête des Vignerons in Vevey. Laienbühnen, Vereine, das Schul- und Studententheater haben einen starken Einfluss darauf, dass die Schweiz heute in Europa die grösste Theater-dichte aufweist und dass im Jahresdurchschnitt mehr Menschen Live-Theater sehen als Live-Fussballspiele.

Neuanfang an der Wende zum 20. Jahrhundert: Jahrhundertwenden sind oft begleitet von Auf- und Umbruchbewegungen, so auch jene zum 20. Jahrhundert. Nebeneinander behaupteten sich neue künstlerische Stilrichtungen, auch europäi-

sche Lebensreformbewegungen mit gleichzeitig traditionellen, fortschrittlichen und utopischen Akzenten. Eine dieser Bewegungen war der Heimatschutz, dem es um das Besinnen auf Werte wie natürliche Umwelt, Heimat, Volkssprache, Volkskultur und heimisches Bauen ging. Im Bereich des Theaters ging es um grundlegende Reformen: Für das szenische Umsetzen von Spielvorlagen des Sprech- und Musiktheaters wurden entschieden mehr Sorgfalt und gründliche Werk-analyse propagiert. Begonnen hat in dieser Zeit auch die Volkstheater-Bewegung. Der französische Dramatiker Romain Rolland forderte beispielsweise für Frankreich vehement ein Volkstheater und verwies auf Traditionen in der Schweiz und in Süddeutschland. Das Schweizer Beispiel, das er erwähnte, war das von den Brüdern René und Jean Morax initiierte Théâtre du Jorat in Mézières bei Lausanne, wo seit 1908 im Zweijahresrhythmus in einem äusserlich einer Scheune gleichenden Theater Laien unter professioneller Leitung Volkstheater spielen. Rolland verstand unter Volkstheater Theater für das Volk, anspruchsvolles Theater für eine breite Öffentlichkeit, Theater, welches mehrheitlich von Berufsleuten produziert werden sollte, von dem er aber Laienspieler nicht ausschloss. So verstehen wir Volkstheater als Theater für das Volk und Lientheater als von Laien gespieltes Theater.

Füllten im ausgehenden 19. Jahrhundert Sensations- und Edelkitschdramatik die Schweizer Gasthaussäle, verlangte der aufkommende Heimatschutz aufgeklärte, volkserziehende Inhalte und förderte die Mundartliteratur. Für die Landesausstellung 1914 in Bern etablierte der volkskundlich orientierte Germanist, Schriftsteller und Dramati-

ker Otto von Greyerz mit dem Maler Rudolf Mürger und dem Schriftsteller Simon Gfeller das Dörlitheater, aus dem das bis heute aktive Berner Heimatschutz-Theater hervorging. Gfeller äusserte sich programmatisch, an oberster Stelle hätten zu stehen: «Erziehung des Volkes zu wahrer Menschlichkeit, unbedingter Rechtlichkeit, sittlichem Ernst und vermehrter Lebenstüchtigkeit. Dabei sollen Witz und Humor keineswegs ausgeschlossen sein». Auch Rudolf von Tavel, Meinrad Lienert, Josef Reinhart und August Schmid waren Persönlichkeiten der ersten Stunde. Sie trugen aktiv zur Hebung des Niveaus bei, sichteten und kommentierten die Spielvorlagenproduktion und gaben bei Orell Füssli in Zürich 1924 den *Dramatischen Wegweiser für die Dilettantenbühnen der deutschen Schweiz* heraus.

Vielfalt und Organisation: Das Laientheaterwesen gliedert sich genauso wie das professionelle in die komplexen Strukturen der Kulturlandschaft Schweiz ein. Eine Landschaft, deren Sprach- und Kulturregionen je eigene Prägungen aufweisen, welche selbst wiederum aus dem Gewachsenen und aus Wechselwirkungen zu den verwandten Sprach- und Kulturregionen der Nachbarländer zu erklären sind. Vielfalt ist auch hinsichtlich der Spielgattungen festzustellen. Die Laientheaterkultur beschränkt sich nicht auf Sprechtheater. Laien wagen sich auch an Oper, Operette und Musical. Bekanntheit über die Landesgrenzen hinaus erlangten etwa die Operettenproduktionen der Musik- und Theatergesellschaft Sursee. Gemeinsam sind dem Schweizer Laientheater die erwähnte hohe Dichte, die Organisation in Vereinen und Dachverbänden sowie eine tendenzielle Annäherung an das Berufstheater.

Trägerschaften von Laientheatern sind Vereine mit Theaterspiel als alleinigem Ziel, aber auch Vereine, die andere Hauptzwecke verfolgen und einmal im Jahr Theater produzieren. Zu den Trägern gehören ebenfalls Schulen aller Stufen bis hin zur Universität. In allen vier Sprach- und Kulturregionen der Schweiz, fassen Dachverbände die Vereine zusammen. In der Deutschschweiz ist es der *Zentralverband Schweizer Volkstheater ZSV*, der allein 65'000 Amateurtheaterschaffende vertritt und der im Mai 2006 in Schwyz sein 100jähriges Bestehen feiern konnte. Die *Fédération suisse des sociétés théâtrales d'amateurs FSSTA* vereinigt die Sektionen des französischsprachigen Landesteile, jene der italienischsprachigen die *Federazione Filodrammatiche della Svizzera Italiana FFSI*. Die *Uniu grischuna per il teater popular UTP* ist einer der acht Regionalverbände des ZSV. Alle drei Dachverbände leisten Lobbyarbeit, bieten Weiterbildungskurse an, geben ansprechende Zeitschriften heraus (ZSV: *Theater-Zyrtig*, FSSTA: *Entre Cour et Jardin*, FFSI: ... *a sipario chiuso*) und organisieren jährliche Theater-treffen, an denen sich geladene Vereine mit ihren Aufführungen unter sich messen können. Im Eid-

genössischen Jubiläumsjahr 1991 schlossen die Dachverbände einen Freundschaftsvertrag mit dem Zweck, alle zwei Jahre nationale Theater-treffen zu etablieren. Das nächste findet im September 2006 in Lugano statt.

Annäherung an professionelle Produktionsweisen: In Ballungszentren und in deren Nähe unterliegen die Angebote der Amateur Bühnen genauso wie die professionellen den Gesetzen des Marktes. Dort sind die Qualitätsansprüche besonders hoch. Dies mag ein Grund dafür sein, das man seit Beginn des 20. Jahrhunderts im Laientheater eine Annäherung an professionelle Produktions- und Vermarktungsweisen, aber auch hinsichtlich des Repertoires beobachten kann: Längst spielen ambitionierte Laientruppen Werke der grossen Literatur, oft in anspruchsvollen Mundartfassungen. Dies macht u.a. auch das ZSV-Archiv, das in der Schweizerischen Theatersammlung betreut und elektronisch erschlossen wird, anhand von Videos, Fotos, Programmheften, Plakaten und Presseauschnitten deutlich. Zur genannten Annäherung trägt auch das vielfältige Kurswesen der Dachverbände und anderer Anbieter bei. Viele Vereine engagieren professionelle Regisseure, Ausstatter und andere Bühnenvorstände. Ob die jüngste Tendenz, für Hauptrollen professionelle Darstellende einzusetzen und Nebenrollen den Amateuren zu überlassen, auf Dauer glücklich ist, wird sich zeigen. Die Motivation unter den Laien, sich für Ziele des Vereins einzusetzen, und die Gewinnung von jungen Nachwuchstalenten könnten jedenfalls längerfristig darunter leiden. Sicher aber bleibt eines: Theaterspiel ist eine äusserst attraktive und sinnvolle Freizeitbeschäftigung, weil es die vielfältige Kreativität der Beteiligten fördert und weil es einer breiten Bevölkerung bis in kleine Weiler und enge Talschaften hinaus oft mitreissende und prägende kulturelle Erlebnisse beschert. ┘

Martin Dreier ist seit 1979 Direktor/Konservator der Schweizerischen Theatersammlung in Bern (www.theatersammlung.ch). 1993 wurde er vom Regierungsrat des Kantons Bern für seine Verdienste im Bereich Theater zum Honorarprofessor ernannt.