

Zeitschrift: Traverse : Zeitschrift für Geschichte = Revue d'histoire
Herausgeber: [s.n.]
Band: 26 (2019)
Heft: 2: Pop : der Sound der Zeitgeschichte = Pop : la bande-son de l'histoire contemporaine

Artikel: Schweizer Pop und Volksmusik : eine hundertjährige On-off-Beziehung
Autor: Ringli, Dieter
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-842366>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 01.04.2025

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

Schweizer Pop und Volksmusik

Eine hundertjährige On-off-Beziehung

Dieter Ringli

Volksmusik und Popmusik sind gegenwärtig zwei ziemlich weit auseinanderliegende Gattungen, die kaum mehr Berührungspunkte aufweisen. Bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts allerdings waren Volksmusik und populäre Musik nahe beisammen und beeinflussten sich gegenseitig stark. Die Ländlermusik, also die instrumentale Volkstanzmusik der Schweiz, und der Jazz als populäre Tanzmusik gingen gegen die Mitte des 20. Jahrhunderts sogar eine fruchtbare Symbiose ein in der Form des «Schweizer Schlagers». Wie es dazu kam und warum ab den 1950er-Jahren eine solche Vereinigung von Volks- und Popmusik nur noch sporadisch zustande kam, will der folgende Artikel aufzeigen.

Gemeinhin wird unter «Schweizer Schlager» die Musik des Zeitraums zwischen dem Ende der 1930er- und dem Anfang der 1950er-Jahre verstanden, weil in dieser Zeit mit den Komponisten Artur Beul, Walter Wild und Robert Barmettler und den Interpretinnen Geschwister Schmid, Martha Mumenthaler und Vreneli Pfyl sowie Jakob Kessler und Sepp Israng eine spezifische Art des Mundartliedes beliebt geworden war, das musikalische Elemente der Volksmusik mit solchen der populären Musik verband.¹

Die Vorgeschichte

Um die Bedeutung der Populärmusik am Anfang in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts einschätzen zu können, muss man sich vergegenwärtigen, dass das Musikangebot insgesamt sehr beschränkt war. Wie viel Musik damals zur Verfügung stand, ist schwierig abzuschätzen. In den ländlichen Gegenden bot sich die Gelegenheit, Musik zu hören, auf jeden Fall selten. Ausser der Ländlermusik, die zum Tanz aufspielte, existierten meist nur noch die Harmoniemusik sowie ein Männer- oder Kirchenchor, allenfalls ein Jodlerklub oder ein Mandolinenorchester. Zwar gab es auch das, was wir gemeinhin als Volksmusik im engeren Sinn bezeichnen, also die alltägliche Gebrauchsmusik wie zum Beispiel Schlaflieder, Lockrufe für das Vieh oder Abzählreime. Aber wir dürfen deren Vorkommen

nicht überschätzen. Auch früher haben die Leute nicht den ganzen Tag gesungen. Permanente Musikberieselung im Alltag ist eine Folge der Erfindung von Radio und Tonträgern und schliesslich der digital verfügbaren Musik.²

In städtischen Räumen kamen zu den erwähnten Blasmusiken und Chören noch klassische Musik – beliebt waren Tenöre und Soprane mit deutschem Liedrepertoire, Oper und Operette –, Kaffeehaus- und Tanzmusik sowie Varietés hinzu. Sehr verbreitet waren um die Jahrhundertwende Solojodler und Jodlergruppen, die als sogenannte Nationalsänger im In- und Ausland auftraten.³ Diese Truppen boten in Restaurants und Varietés, aber auch im Konzertsaal Schweizerlieder – hochdeutsche, heimatverherrlichende Lieder mit Jodelrefrain – dar, in teilweise fantasievollen, neu erfundenen Trachten und begleitet von den verschiedensten Instrumenten wie etwa Hals- und Brettzithern, Gitarre, Akkordeon, Trompete, Klarinette und Alphorn.⁴

Was in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts an Musik zu hören war, hing sehr stark vom lokalen Angebot ab. Von einem überregionalen oder gar in der ganzen Deutschschweiz verbreiteten Repertoire konnte noch keine Rede sein, denn das Radio stand noch nicht zur Verfügung und die neu erfundene Schallplatte war eine Angelegenheit für interessierte Spezialisten.⁵

Einen ersten Boom erlebte die Populärmusik nach dem Ersten Weltkrieg. Aus den USA importierte Tänze kamen Anfang der 1920er-Jahre in Mode: Foxtrott, Charleston, Shimmy, Ragtime, Tango, Cakewalk, Boston und Twostep. In der Schweiz wurde wie im übrigen Europa für diese neue Art der Tanzmusik der neue Begriff «Jazz» verwendet, der in den USA erstmals 1915 im musikalischen Kontext verwendet worden war.⁶ Jazz wurde in Europa zunächst alles genannt, was ein Schlagzeug, ein Banjo oder ein Saxophon miteinbezog. Mitte der 1920er-Jahre unternahmen erstmals originale amerikanische Jazzbands Tournée in der Schweiz. So hatte Josephine Baker 1929 in Bern und Zürich ihre ersten Auftritte als Tänzerin und Sängerin.⁷ Der Jazz – im damaligen Sinn – blieb während der 1920er-Jahre eine Attraktionsmusik, die vor allem bei grösseren Festen und Bällen gespielt wurde, als alltägliche Unterhaltungsmusik war er noch zu ungewohnt. Zudem fehlte es an einheimischen Jazzbands, die solche Musik hätten spielen können.⁸ Ausländische Radiosender waren seit der Mitte der 1920er-Jahre, zumindest für Radiofans, theoretisch zwar empfangbar, allerdings galt dies nur für begüterte und technisch versierte Hörerinnen und Hörer, die sich einen Radioempfänger leisten und diesen auch installieren konnten.

Auch die Schallplatte begann sich auszubreiten, was der Verbreitung von Musik aus dem Ausland ebenfalls sehr förderlich war. Vieles wurde in der Schweiz zunächst auf Schallplatte oder im Radio gehört, bevor es zum ersten Mal live zu sehen und zu hören war. Dies gilt auch für die Schlagermusik, die damals hauptsächlich aus Deutschland kam und mit Hits wie «Wer hat den Käse zum

Bahnhof gerollt» oder «Ausgerechnet Bananen» auf Schallplatte und im Radio weite Verbreitung fand.

Das Tanzen erlebte in den 1920er-Jahren einen unglaublichen Aufschwung und wurde zur hauptsächlichen Freizeitbeschäftigung in den Städten. Nicht zuletzt dank diesem Tanzboom entdeckten die Städter die Ländlermusik als neue Unterhaltungs- und Tanzmusik, denn der Jazz blieb in dieser Zeit eine Art exotische Abwechslung.⁹ Als alltägliche Unterhaltungs- und Tanzmusik galt die Salon- und neu die Ländlermusik, die mit der folkloristischen Familienkapelle Moserbuebe sogar in Amerika Erfolg hatte. Erst Ende der 1920er-Jahre trat der Jazz – beziehungsweise das, was man damals darunter verstand – aus seinem Dasein als exotische Attraktion an Silvesterbällen und ähnlichen Grossanlässen heraus und etablierte sich als gleichberechtigte populäre Unterhaltungsmusik neben der Ländlermusik. Vor diesem Hintergrund ist die Entwicklung des Schweizer Schlagers zu sehen, der die späten 1930er- und die 1940er-Jahre prägte.

Blüte in den Kriegs- und Nachkriegsjahren

Zwei Gegebenheiten waren unabdingbare Voraussetzung für die Entstehung des Schweizer Schlagers: die Verbreitung des Jazz und die zunehmende Popularisierung und Professionalisierung der Ländlermusik. Der Jazz war zu einer allgemein beliebten Unterhaltungs- und vor allem Tanzmusik aufgestiegen, auch wenn er nach wie vor in weiten Kreisen der kulturellen Elite, vor allem aber bei den Verfechtern der Volksmusik auf heftige Ablehnung stiess. Mit dem Aufkommen dieser neuen Musikform wurde der Druck auf die Tanzmusik spielenden Ländlerkapellen zunehmend grösser. Wer keinen Jazz spielte, hatte es schwieriger, ein Engagement zu finden, wie aus Leserbriefen an das Fachorgan *Schweizer Musiker Revue* deutlich wird: «Bei vielen Anlässen wird schon bei einer Engagementsabmachung vorgesehen, dass abwechslungsweise moderne Tänze gespielt werden müssen.»¹⁰ «Im Jahre 1932 fing ich an zu musizieren in öffentlichen Sälen als Tanzmusiker, wo wir mit Klarinette, Bassgeige und Handorgel eine lüpfige Ländlermusik beisammen hatten. [...] Im Laufe der dreissiger Jahre hiess es auf dem Tanz: «Jä händ ihr na keis Saxophon?» Ebenso wollte man uns nur noch engagieren, wenn wir mindestens ein Saxophon führen in der Kapelle, mit den Worten, es sei jetzt «Mode». Einige Jahre später wurde man gleicherorts sozusagen gezwungen, ein Jazz [damit ist hier ein Schlagzeug gemeint, DR] anzuschaffen, immer auf Drängen der Veranstalter, beispielsweise auch von einem Jodelquartett und Turnverein!»¹¹

Die Ländlerkapellen, plötzlich mit der Forderung nach moderner Tanzmusik konfrontiert, die zu spielen sie nicht gewohnt waren, behelfen sich zunächst damit,

dass sie ihr gewohntes Repertoire mit Schlagzeug und Saxofon «anreicherten», um so den Anschein von Modernität zu erwecken. Einige waren aber flexibel genug, die neue Tanzmusik in die Ländlermusik zu integrieren. Heiri Meier führte etwa sowohl das Saxofon als auch den Ländlerfox als neue Tanzgattung in die Ländlermusik ein.¹² Die Ländlermusiker waren durch die neuen Tanzbedürfnisse herausgefordert und bemühten sich darum gezwungenermassen, den neuen Stil zu spielen. Von den Instrumenten her war das durchaus machbar: Klarinette und Saxofon etwa sind spieltechnisch nah verwandt. Zudem stellte die Klarinette auch ein populäres Jazzinstrument dar. Das Akkordeon war sowohl in der Schlager- als auch in der Ländlermusik verbreitet. Konkurrenz hatten die Ländlermusiker dabei nur wenig, denn in der Deutschschweiz gab es kaum wirkliche Jazzmusiker. Die wenigen französischen und amerikanischen Jazzbands, die in der Schweiz gastierten, spielten konzertant und vermochten daher die Nachfrage nach Tanzmusik nicht zu befriedigen. Jazz war nach wie vor eine Medienmusik, die vom Radio und von der Schallplatte her bekannt war. So gelang es den Ländlermusikern durchaus, den neuen Anforderungen an die Tanzmusik gerecht zu werden. Ab 1935 löste Benny Goodman auch in Europa die Swingwelle aus und revolutionierte die Tanzmusik entscheidend. Die Schweiz hatte von Anfang an mit den Lanigiros sowie Teddy Stauffer und Fred Böhler und ihren Orchestern Bigbands, die internationales Niveau hatten. Allerdings spielten diese Bands hauptsächlich im Ausland, weil in den kleinen Schweizer Städten nicht genügend Engagements zu finden waren, die eine acht- bis fünfzehnköpfige Band ernähren konnten. Teddy Stauffer beispielsweise war die musikalische Attraktion des Olympiajahres 1936 in Berlin, nicht zuletzt darum, weil er es sich mit seiner Schweizer Band leisten konnte, die verpönte «Judenmusik Swing» zu spielen, welche die ausländischen Touristen und Gäste hören wollten.¹³

Als Geburtsstunde des Schweizer Schlagers können wir das Jahr 1938 betrachten, als der überaus virtuose Akkordeonist und Notenverleger Walter Wild mit dem Sänger Sepp Israng sein Marschlied «Guete Sunntig mitenand» aufnahm und veröffentlichte. Dieses Lied wurde vor allem wegen seiner eingängigen Refrainmelodie und seines einfach nachspielbaren Arrangements ein Erfolg. Beides war wichtig, denn Musik wurde in dieser Zeit nicht nur ab Schallplatte gehört, sondern auch via Notenverkauf verbreitet und fand so Eingang ins Repertoire der Unterhaltungskapellen und in die Hausmusik. Das Lied ist bis heute populär geblieben, mancherorts wird es sogar im Kindergarten gesungen mit dem Text «Guete Sunntig mitenand, heisst's bi eus im Chindsgi-Land [...]»¹⁴ 1939 war es dann das «Landidörfli» von Robert Barmettler, ein Ländlerfox-Jodellied mit leichtem Schlageranklang, das in einer für damalige Verhältnisse sensationell hohen Auflage von 55 000 Stück gepresst und verkauft wurde.¹⁵ 1942 gelang es dem in die Schweiz zurückgekehrten Teddy Stauffer zusammen mit dem jungen

Gesangstrio Geschwister Schmid, das «Margritlied» zu einem Hit zu machen. Das Lied zeigt sehr schön, was damals unter Jazz verstanden wurde: Triolische Rhythmik, alterierte Akkorde, Schlagzeug, Trompeten und Saxofon, aber auch die Klarinette war nicht nur ein Volksmusik-, sondern noch immer ein «Jazz-instrument».

Artur Beul (1915–2010) war schliesslich die prägende Figur, die den Schweizer Schlager zu einer eigenen Gattung machte, die für ein Jahrzehnt die Schweizer Musik beherrschen sollte. Beul war Mittelschullehrer aus Einsiedeln, der in Fribourg Literatur und Kunstgeschichte studiert hatte. Seine ersten Lieder schrieb er als Aushilfslehrer im Kanton Schwyz, weil seine Schüler das Repertoire ihres Singbuchs sathatten.¹⁶ Einem grösseren Publikum wurde er bekannt, als er für die Geschwister Schmid das Lied «Am Himmel staht es Sternli z’Nacht» schrieb. Seither war er Hauskomponist und Klavierbegleiter der Schmid und schrieb auch für die anderen berühmten Exponenten des Schweizer Schlagers, das Trio Kessler, Israng, Mumenthaler und das Duo Martheli Mumenthaler, Vreneli Pfyl. Beuls Jodellieder waren hörbar vom Swing beeinflusst, was bei Liedern wie «Swing in Switzerland» oder «Swing – das isch Musig für d’Bei» sogar programmatisch war. Viele seiner Lieder sind bis heute bekannt geblieben, so beispielsweise «Übre Gotthard flüged Bräme», «Stägeli uf, Stägeli ab» oder «Nach em Räge schint Sunne». Der damalige Swing in der Schweiz war leicht bekömmliche Tanzmusik, die von vielen akzeptiert wurde und sich einfach mit volksmusikalischen Themen und Wendungen kombinieren liess.

Der Schweizer Schlager als ein von der modernen Unterhaltungsmusik geprägtes Jodellied wurde während des Krieges einerseits als Ersatz für die nicht erhältliche ausländische Jazzmusik und andererseits als Ausdruck schweizerischer Eigenständigkeit verstanden und geschätzt. Auch als Bestandteil der Geistigen Landesverteidigung hatte der Schweizer Schlager eine Funktion zu erfüllen.¹⁷ Walter Wilds «Mir pflanzed a» beispielsweise wurde im Auftrag der Armee als offizieller «Anbaumarsch» geschrieben. So erfolgreich der Schweizer Schlager war, so heftig war die Polemik, die vor allem gegen die «verbeulte» Musik des Artur Beul geführt wurde.¹⁸ Die Leserbriefspalten jener Zeit waren voll von Angriffen auf die schreckliche Verhuzung des Jodellieds durch die Vermischung mit der «ausländischen Negermusik».¹⁹ Aber auch vonseiten der Jazzfreunde wurde Beul angefeindet, weil das, was er mache, mit echtem Jazz nichts zu tun habe. Beul beteiligte sich am Disput und verteidigte sich mehrfach in der «Schweizer Musiker Revue» und in diversen Zeitungen.²⁰ Ungeachtet der Kontroverse wurden seine Schlager zum Inbegriff der Schweizer Musik in den 1940er-Jahren. Auch wenn Sigi Meier und Paul Weber sowie Buddy Bertinat mit ihren Liedern «Guggerzytli» und «Ich han en Schatz am schöne Zürisee» durchaus Erfolge vorweisen konnten, blieb das Feld des Schweizer Schlagers

doch durch die Protagonisten Beul, Wild und Barmettler dominiert. Die Mischung von Ländlermusik, Jodellied und moderner Tanzmusik bot das, was das traditionelle Jodellied schon damals nicht vermitteln konnte: einen Ausdruck des alltäglichen Lebensgefühls. Lieder wie Beuls «'s isch Polizeistund» waren thematisch in der Alltagserfahrung der Bevölkerung verankert, im Gegensatz zum heimatnostalgisch gefärbten Jodelgesang über Alpenglühen und Edelweiss. Und zugleich verbanden sie traditionellen Jodelgesang mit Einflüssen moderner Unterhaltungsmusik. Mit dem Schweizer Schlager war es somit gelungen, eine neue Musikgattung zu schaffen, die sowohl musikalisch als auch inhaltlich einen Bezug zur Schweiz hatte und dem Zeitgeschmack entsprach.

Trotzdem trat der Schweizer Schlager, nachdem er ein Jahrzehnt lang die schweizerische Musikkultur dominiert hatte, in den 1950er-Jahren so schnell, wie er gekommen war, wieder in den Hintergrund.

Rückzug in den 1950er- und 1960er-Jahren

Mit der Einführung der Vinylschallplatte in den 1950er-Jahren wurden die Platten billiger, die Spielzeiten länger und die Tonqualität besser. Zudem waren wieder ausländische Platten erhältlich in der Schweiz. Dadurch war der Schweizer Schlager nach einer zehnjährigen Schonfrist wieder der internationalen Konkurrenz ausgesetzt. Es waren aber auch andere, eher aussermusikalische Gründe, die dem Schweizer Schlager zu schaffern machten. Zahlreiche Protagonistinnen und Protagonisten des Schweizer Schlagers verschwanden von der nationalen Bühne. Martha Mumenthaler, die grosse Sängerin und Jodlerin des Schweizer Schlagers, wurde schwanger und beendete ihre Karriere. Die Geschwister Schmid gingen als Showorchester nach Amerika, wo sie grosse Erfolge feiern konnten. Artur Beul sah sich seiner Interpreten beraubt und schrieb zunehmend für internationale Schlagerstars wie Hans Albers, Lys Assia und seine spätere Frau Lale Andersen. Die hochdeutsche Fassung seines Dauerbrenners «Nach em Räge schint Sunne» wurde auch in Deutschland zu einem beachtlichen Hit.²¹

In den 1950er-Jahren begann somit eine Entwicklung, die die Schweizer Populärmusik bis gegen Ende des Jahrtausends beeinflusst hat: Wer als Schweizer in der Schweiz (und im Ausland sowieso) erfolgreich sein wollte, dem durfte man nicht mehr anhören, dass er aus der Schweiz kam. Unterhaltungs- und Tanzmusik sollte nicht mehr, wie in den späten 1930er- und den 1940er-Jahren, Ausdruck von Schweizertum, sondern internationale Unterhaltung sein. Das Schweizerische in der Musik war nicht mehr Zeichen nationaler Eigenständigkeit, sondern von provinziellem Unvermögen. Dieser Einstellungswechsel war entscheidend für die weitere Entwicklung der Schweizer Populärmusik. Stand bis anhin die nationale

Eigenart im Vordergrund, so wurde jetzt das Ideal des Jazz in die Populärmusik übernommen, nämlich möglichst so zu spielen, dass kein Unterschied zu den internationalen Vorbildern zu hören war.

Mit dem Hazy-Osterwald-Sextett hatte die Deutschschweiz eine Formation von europäischem Niveau. Ursprünglich war das Sextett eine Jazzband von beachtlichem Können – besonders Ernst Höllerhagen galt als einer der besten europäischen Klarinettenisten des Hot Jazz –, die am Jazzfestival in Paris 1949 mit Jazzgrößen wie Louis Armstrong, Sidney Bechet, Charlie Parker, Max Roach und Miles Davis gespielt hatte.²² Aber vom Hot Jazz konnte man in der Schweiz nicht leben, und so wurde das Hazy-Osterwald-Sextett zu einem Showorchester, das sich international einen Namen machte. Zunächst spielte es internationale Standards und Schlager verbunden mit aufwändigen Verkleidungen, Rollenspielen und komischen Einlagen. Gegen Ende der 1950er-Jahre traten sie dann mit eigenen Stücken wie dem «Kriminaltango» an die Öffentlichkeit, die nicht nur in der Schweiz zu Evergreens wurden. Im Gegensatz zum Schweizer Schlager waren Osterwalds Lieder aber in Hochdeutsch verfasst, was ihnen zwar zum Erfolg in Deutschland verhalf, sie aber des sprachlichen Bezugs zur Schweiz beraubte. Auch musikalisch waren keine Schweizer Elemente auszumachen. Neben Hazy Osterwald konnte sich auch Vico Torriani gegen die ausländische Konkurrenz behaupten. Er, der 1950 mit seinem ersten Hit «Silberfäden» bekannt geworden war, unterschied sich aber ebenfalls nicht von der ausländischen Konkurrenz und hatte gerade darum in der Schweiz und im Ausland Erfolg. Auch andere erfolgreiche Schweizer Musik der 1950er-Jahre vermied den musikalischen Bezug zur Volksmusik: Das Musical war eine äusserst populäre Form, angefangen mit Lys Assia, die mit dem zum Schlager gewordenen Lied «Oh mein Papa» aus Paul Burkhardts «Der Schwarze Hecht» 1949 zu Weltruhm gelangte. Das Mundartmusical «Kleine Niederdorfer», ebenfalls von Burkhard, mit Ruedi Walter («Mir mag halt niemer öppis gunne», «De Heiri hät es Chalb verchauft») wurde ein durchschlagender Erfolg in der Deutschschweiz, allerdings ohne einen musikalischen Bezug zur Schweizer Volksmusik. Schweizer Volksmusik und Schweizer Schlager galten als zunehmend rückständig. Die Aufbruchzeit der 1950er-Jahre verlangte nach einer internationalen Ausrichtung der Musik. Als grosse Ausnahme konnten die Bossbuebe 1958 mit ihrem Fox «'s Träumli» noch einmal an die grosse Zeit des Schweizer Schlagers anknüpfen. Allerdings blieb es bei diesem einen Erfolg. Während in der populären Unterhaltungsmusik die Schweizer Vertreter teilweise durchaus mit der internationalen Konkurrenz mithalten konnten – auch weil sie dazu gezwungen waren, wollten sie erfolgreich sein –, blieb die Volksmusik selbstgenügsam, da sie sich nicht mit der internationalen Konkurrenz messen musste. Sie verkörperte ja bewusst retrospektiv und bewahrend die Heimat.

Mitte der 1950er-Jahre tauchte erstmals jene Musik in der Schweiz auf, die die zweite Hälfte des Jahrhunderts noch stärker prägen sollte als der Jazz die erste Hälfte: der Rock 'n' Roll.²³ Das prägende Instrument des Rock 'n' Roll war die E-Gitarre. Da die Gitarre in der Volks- und Unterhaltungsmusik der Schweiz aber keine bedeutende Rolle spielte (und weiterhin kaum spielt), war es auch innovativen Musikern nicht möglich, die neuen Klänge so zu adaptieren, wie es die Ländlerklarinetten mit dem Saxofon und der Jazztanzmusik gemacht hatten. Neben dieser rein musikalischen Differenz existierte aber auch noch eine kaum überbrückbare gesellschaftliche Kluft. Rock 'n' Roll schien insbesondere für viele Jugendliche eine musikalische Alternative zu einer wahrgenommenen Enge und Biederkeit in der Schweiz zu bieten. Eine Fusion von Rock und Schweizer Volksmusik war somit grundsätzlich ein Widerspruch. Damit begannen sich die Musikszene aufzuteilen und zu isolieren. Es gab nicht mehr nur einfach Volks- und Unterhaltungsmusik, die in einem wechselseitigen Austausch standen. Vielmehr entstanden drei getrennte Szenen: einerseits die Volksmusik, die immer stärker bewahrende Tendenzen aufwies und Veränderungen grundsätzlich abzulehnen begann, andererseits die Unterhaltungsmusik, die sich international orientierte, und schliesslich die Rockmusik für die Jugend, die explizit keinerlei Verbindung zu den anderen beiden Genres haben wollte, da sie sich als Gegenentwurf zur bürgerlichen Gesellschaft verstand.

Nur selten gelang es einzelnen Musikern, diese Gräben zu überbrücken. So nahmen etwa die Minstrels, eine Gruppe von Zürcher Musikern um den Geiger Mario Feurer und die Gitarristen Pepe Solbach und Dani Fehr, 1969 live eine Version eines alten Ländlerklassikers «Schäfli Schottisch» von Gabriel Käslin (1867–1951) auf. Dieser Klassiker war unter dem Titel «Sepp spielt Klarinette» 1928 von Stocker Sepp erstmals auf Schallplatte erschienen. Die Minstrels verlangsamten in ihrer Adaption des Stücks den marschmässigen 2/4-Takt des Schottisch und verwandelten ihn in einen federnden, leicht swingenden 4/4-Takt. Die Zahl der Teile wurde, den Gepflogenheiten der Popmusik folgend, von drei auf zwei reduziert und der A-Teil mit einem lapidaren Text versehen, während der neue B-Teil von einer virtuosen, an den amerikanischen Hillbilly erinnernden Geige ausgeführt wurde. Das Stück wurde unter dem Titel «Grüezi wohl Frau Stirnimaa» zu einem Dauerbrenner, der auch heute noch fast allen in der Schweiz bekannt ist. «Ja grüezi wohl Frau Stirnimaa, säged sie, wie läbed sie wie gaht's dänn ihrem Maa. Grüezi wohl Frau Stirnimaa, säged sie, wie sind sie au so dra» lautet der vollständige Text des Stücks. Ein einziges Mal wird als Abwechslung «ihrem Maa» durch die etwas derbe, aber umgangssprachlich geläufige Formulierung «ihrem Alte» ersetzt. Die Anhänger der Ländlervolksmusik waren begeistert, weil sie den Schottisch erkannten, die Hörer von internationaler Populärmusik waren sich, bedingt durch die veränderte Instrumentierung – Geige, Gitarren und

Kontrabass – und den veränderten Rhythmus, oft gar nicht bewusst, dass es sich um einen alten Schottisch handelte, sondern hielten es für ein Stück aus Irland oder den USA. Das junge Publikum erreichten die langhaarigen Minstrels mit ihrem Folksound, denn in den ausgehenden 1970ern begann sich Folk als Parallele zur Rockmusik durchzusetzen. «Frau Stirnimaa» war ein Wurf, der Hörer aus allen Kreisen ansprach.

Was von manchen als Neubeginn der Schweizer Volksmusik gefeiert wurde, entpuppte sich aber als Einzelfall. Die Band löste sich bald auf, ohne weitere Hits geliefert zu haben. Feurer, Solbach und Fehr zogen es vor, in Hippie-Manier weiterhin spontan dort zu spielen, wo sie gerade Lust hatten, und nicht nach einem von einem Management ausgearbeiteten Terminkalender. Auch waren die Minstrels keine Neoländlertruppe, wie das manche gern gesehen hätten. «Frau Stirnimaa» war eines unter vielen Stücken ihres internationalen Repertoires, das neben Schweizer Stücken auch irische, amerikanische, griechische und französische Volksmusik sowie Jazz Standards und Songs von Liedermachern wie Leonard Cohen umfasste.

Comeback in den 1970er-Jahren

1970 knüpfte eine andere Gruppe am Erfolg der Minstrels an, allerdings unter gänzlich anderen Vorzeichen: das Trio Eugster war eine gutorganisierte Showband. Die Brüder Alex, Victor und Guido waren als ursprünglich semiprofessionelle Gesangsgruppe vom Zürcher Unterhaltungsmusiker Bodo Suss dazu auserwählt worden, den Dialektschlager, der sich mit den Minstrels so gut verkauft hatte, weiterzuführen. In direkter Anlehnung an «Frau Stirnimaa» wurde ein Nachfolgehit produziert. Die Rechnung ging auf: «Oh läck du mir [...]» wurde tatsächlich ein Hit. Mit «Ganz de Bappe», «De Pantoffelheld», «Dörfs es bitzli meh sii?», «En Kafi mit Schnaps» und «Jetzt mues de Buuch weg» lieferten die Eugsters in der Folge einen Hit nach dem anderen, meist aus der Feder von Alex Eugster. Auch Schweizer Volkslieder und mehrstimmig gesungene Versionen von Ländlerstücken wie «Steinerchilbi» oder «En urchige Muotathaler» machten sie zu Hits der Populärmusik. Durch ihre Beständigkeit und ihr Wirken als Hausband von Kurt Felix' Fernsehsendung «Teleboy» festigten sie ihren Ruf als Nummer eins der Schweizer Showszene. Mit ihren Liedern, die häufig alltägliche Themen zu einem aktuellen Anlass aufgriffen, zum Beispiel «Räpädäpläm» (zur Armee reform 72), «E suuberi Sach» (zur Kampagne «Haltet sauber die Schweiz») oder «Söll emal cho [...]» (zum legendären Teleboy-Film mit versteckter Kamera), verankerten sie sich über die Musik hinaus tief in der kollektiven medialen Wahrnehmung. Während der 1970er-Jahre galten sie als Inbegriff der Schweizer Populärmusik.

Zudem bewiesen sie ihren Geschäftssinn mit einem eigenen Musikverlag, in dem sie ihre Platten herausbrachten.

Es ist interessant, den Wandel zu beobachten, dem die Eugsters in diesem Jahrzehnt in Bezug auf die Rezeption unterworfen waren. Stilistisch veränderten sie sich kaum. Sie waren von Anfang an solide Handwerker, die es verstanden, gute Studiomusiker einzusetzen. Im Bereich der Rockmusik war der Eugster-Titel «Mir bruched nu de Lohn» – obwohl als Parodie gedacht – handwerklich etwas vom Besten, das in der ersten Hälfte der 1970er-Jahre in der Schweiz aufgenommen wurde. Auch hatten sie ein Gespür dafür, aktuelle Themen aufzugreifen und so darzustellen, dass alle Schweizerinnen und Schweizer sich angesprochen fühlen konnten. Ihre Texte waren Ausdruck der Befindlichkeit des Schweizer Bürgertums der 1970er-Jahre und nicht Verherrlichung einer realitätsfernen Alpenidylle. Gerade darum waren die Eugsters so spezifisch schweizerisch. Musikalisch bewegten sie sich im Bereich der populären Unterhaltungsmusik, bezogen viele Einflüsse aus der Ländlermusik, waren aber auch damals zeitaktuellen Sounds nicht abgeneigt. So verhalfen sie dem Schweizer Schlager zu einer zweiten Blüte. Das Konzept des populären Mundartlieds, das zwischen Volksmusik und zeitgenössischer Unterhaltungsmusik mit leichten Popanleihen lag, prägte die 1970er-Jahre.

Drastisch geändert hat sich aber innerhalb des Jahrzehnts das Bild, das sich die Öffentlichkeit von den Eugsters machte. Anfangs erschienen sie als die lustigen, frechen Buben – und dies trotz der Tatsache, dass sie beim Start ihrer Karriere bereits verheiratet und zum Teil sogar Familienväter waren. Auch bei Liebhabern traditioneller Volksmusik wurde begrüsst, dass sich Vertreter der jungen Generation wieder mit der Ländlermusik und dem Volkslied auseinanderzusetzen begannen, obwohl gerade der Titel «Oh läck du mir [...]» textlich an der Grenze des damals Tolerierbaren war. Man verzieh jedoch den Eugsters ihren jugendlichen Übermut gern, weil sie im Vergleich zu den langhaarigen Hippies, die Anfang der 1970er-Jahre immer zahlreicher wurden, als recht anständige Kerle wahrgenommen wurden. Die Eugsters waren in begrenztem Mass auch Identifikationsfiguren für die Jugend. Im Vergleich zur Volksmusik, die Wysel Gyr in Sendungen wie «Für Stadt und Land» oder «Öisi Musig» in den 1960er- und 1970er-Jahren im Schweizer Fernsehen präsentierte und die bei der Jugend auf Ablehnung und Desinteresse stiess, erschienen sie als durchaus akzeptabel. Immerhin hatten sie ein Schlagzeug und popnahe Arrangements. So waren die Eugsters zunächst quer durch alle Schichten als Erneuerer der Schweizer Musik akzeptiert.

Mit zunehmendem Erfolg kippte jedoch ihr Image. Was als frische, freche Auflockerung der Unterhaltungsbranche begonnen hatte, wurde immer mehr zum Inbegriff einer biedereren Show, auch oder gerade weil sich die Eugsters musikalisch nicht weiterentwickelten und somit der Abstand zur sich rasch verändernden

Popmusik immer grösser wurde. Den endgültigen Tiefpunkt hatten die Eugsters 1979 erreicht, als sie von einem Anwalt dazu gedrängt wurden, den Liedermacher Martin «Tinu» Heiniger wegen übler Nachrede zu verklagen, weil dieser ein den Eugsters gewidmetes Lied mit dem Titel «Unterhaltungsbrunz» geschrieben und aufgenommen hatte. Die Eugsters gewannen den Prozess, Heiniger musste seine Platte einstampfen lassen. Damit wurden die Eugsters aber endgültig zum Feindbild der Kulturjournalisten und zum Inbegriff des seichten Kommerzes. 1980 zogen sich die Eugsters aus dem aktiven Showbusiness zurück. Aus den vielversprechenden Minstrels-Nachfolgern war innerhalb eines Jahrzehnts eine Verkörperung hausbackener helvetischer Simplizität geworden. Zu Beginn der 1970er-Jahre war es kein Widerspruch, sowohl die Minstrels als auch die Eugsters gut zu finden. Am Ende der Dekade waren sie Repräsentanten zweier Musikkulturen und damit zweier Weltanschauungen, die nicht mehr auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen waren. Die beschriebene Entwicklung des Trios Eugster vom frischen Trio für die ganze Nation zur polarisierenden Formation war daher die logische Konsequenz einer allgemeinen Entwicklung einer zunehmenden Ideologisierung der Musik in den 1970er-Jahren. Dass inzwischen diese weltanschaulichen Konnotationen wieder verschwunden sind und zwischen «Frau Stirnimaa» und «Oh läck du mir [...]» keine grundlegenden Differenzen mehr auszumachen sind, sei hier nur am Rande bemerkt. Abgesehen davon spielte auch eine Rolle, dass in den 1970er-Jahren ausser den Eugster-Titeln und vielleicht noch Michel Villas «Dr Tifel isch gschorbu» kaum Schweizer Schlager entstanden. Insofern bilden die Eugsters die Ausnahme von der allgemeineren Regel, dass das Publikum des Schweizer Schlagers mit der Zeit überdrüssig wurde. Parallel zum Abstieg des Schweizer Schlagers vollzog sich aber der Aufstieg eines anderen Genres, das gewisse Elemente des Schweizer Schlagers (etwa den Mundartgesang) übernahm, diese aber in andere musikalische und gesellschaftliche Kontexte überführte: der Mundartrock. Verbunden ist diese Entwicklung vor allem mit der Berner Band Rumpelstilz um den Sänger Polo Hofer.²⁴

Der erste Grosse Erfolg des Mundartrock war 1976 die Single «Kiosk», die im Oktober 1976 auf Platz zwölf in die Hitparade einstieg, um dann vier Wochen lang auf Platz zwei zu verbleiben. Ricky King und Boney M verhinderten den Vorstoss an die Spitze, aber insgesamt hielt sich «Kiosk» immerhin vierzehn Wochen lang in der Hitparade. Das ist eine beachtliche Dauer, umfasste doch die Single Hitparade damals nur gerade fünfzehn Plätze.²⁵

Das Lied «Kiosk» ist in verschiedener Hinsicht ein sehr typisches Beispiel für den Mundartrock der Schweiz. Erstens kam die Band aus Bern und der Song war demzufolge in Berndeutsch gesungen. Bis weit in die 1990er-Jahre blieb Bern das Zentrum des Mundartrock, und man war überzeugt, dass der Berner Dialekt am besten geeignet sei, um zu singen. Das hängt wahrscheinlich mit Mani Matter

zusammen, dem Übertäter der Schweizer Liedermacher. Mundartrock war also lange Zeit Berner Rock.

Aber auch in einer anderen Hinsicht ist «Kiosk» typisch für den Schweizer Mundartrock. Der Song ist im Grunde keine Eigenkomposition, sondern eine Neutextierung eines amerikanischen Songs. Er beruht mit wenigen Änderungen offensichtlich auf dem Song «Dixie Chicken» der amerikanischen Gruppe Little Feat von 1973. Musikalische Elemente aus der Schweiz, also Bezüge zu einer spezifischen Schweizer Musiksprache, wie sie in der Ländlermusik oder im Jodel auftauchen, waren keine vorhanden, abgesehen von der Sprache. Rumpelstilz brachten aber 1977 als B-Seite der Single Nadisna die Vertonung eines Schweizer Volkslieds heraus – «Stets in Truure» – das aus der *Röseligarten*-Sammlung von Otto von Greyerz stammt.²⁶ Das Lied blieb aber bis in die 1980er-Jahre die einzige Fusion von Rock und Volksmusik in der Schweiz.

Verschwinden in den 1980er-Jahren

In den 1980er-Jahren vollzogen sich erneut Umwälzungen in der Musikwelt: Elektronisch generierte Musikstile wie Hip-Hop und House beziehungsweise Techno kamen auf, ab der Mitte des Jahrzehnts wurde die Worldmusic entdeckt und der volkstümliche Schlager trat seinen Siegeszug bei den breiten Massen an.

Gegen die Mitte des Jahrzehnts verschmolz der Pomp der deutschen Schlagershows mit den volkstümlichen Musiksendungen zu einer volkstümlich-alpenländischen Schlagermusik, die im Playbackverfahren auf riesigen Bühnen via Fernsehen im ganzen deutschsprachigen Raum verbreitet wurde und so ein riesiges Publikum erreichte. Diese Mischung aus Herz-Schmerz- und Naturromantikthemen mit Ziehharmonika, Synthesizer, Gitarre, E-Bass, Schlagzeug und Schlagergesang begeisterte gleichermassen die Schweizer, die Deutschen und die Österreicher. Zwar gab es in dieser Alpenlandmusik durchaus regionale Unterschiede und auch Dialektlieder, allerdings vorwiegend in bayerischem sowie österreichischem Dialekt, die beide im gesamten alpenländischen Raum verstanden werden. Die Schweizer Interpreten dieses Genres wie Nella Martinetti oder Maya Brunner sangen meist hochdeutsch, die Schweizer Mundart ist zu fremd für alpenländische Hits. Das Publikum bestand nicht mehr aus «senkrechten Eidgenossen», es waren vielmehr die Fans des Schlagers, die als Gemeinsamkeit die Sehnsucht nach einer heilen Welt pflegten, die Heimat bedeutet, sei es das Zillertal, Rostock oder Zürich.²⁷ Zudem übernahm der volkstümliche Schlager meist kaum musikalische Elemente aus der Volksmusik, sondern war eine Art Playback-Schlagershow, garniert mit pseudovolkstümlichen Trachten. Schweizerinnen und Schweizer waren durchaus erfolgreich in diesem Genre: 1986 gewann die Tessinerin Nella

Martinetti den ersten «Grand Prix der Volksmusik» mit dem Titel «Bella Musica». 1987 stand mit Maja Brunner, der Schwester des Ländlermusikers Carlo Brunner, der ihren Siegerhit «Das kommt uns spanisch vor» mitkomponierte und arrangierte, erneut eine Schweizerin auf dem Siegerpodest.²⁸ Dieser gross angelegte Wettbewerb mit Teilnehmenden aus den drei deutschsprachigen Alpenländern sowie seit 1998 auch aus dem deutschsprachigen Südtirol wurde auf den Sendern aller Teilnehmerländer live übertragen. Ein neues Genre war geboren, das zugleich das Instrumentarium und die Beschallungstechnik der Popmusik nutzte, damit aber die Heimatromantik der Volksmusik mit den eingängigen, einfach nachzusingenden Melodien des Schlagers verband.

Der Dialektrock, in den 1970er-Jahren noch ein zartes Pflänzchen, begann sich zu etablieren. Polo Hofer wurde mit Liedern wie «Alperose» zu einer Grösse der Schweizer Musikszene. Allerdings verwendete auch er keine musikalischen Elemente aus der Schweiz, sondern orientierte sich an den Südstaaten der USA. Züri West setzte sich als erste Berner Band einer neuen Generation durch, die nicht wie eine Kopie von Polo Hofer tönte und durch ihre Nähe zur 1980er-Jugendbewegung den Berner Rock für die junge Generation wieder interessant machte.²⁹ Mundartlieder hatten sich in den 1980er-Jahren im Rock für die Jugend (Züri West), im Mainstreamrock der Erwachsenen (Polo Hofer) und im familienfreundlichen Schlager (Peter Reber) ihren bescheidenen Platz erobert. Musikalisch war aber nichts Schweizerisches zu erkennen.

Rückkehr in den 1990ern

Hip-Hop und Techno lösten zunehmend die Rockmusik als Musik der jungen Generation ab. Das Musikangebot war inzwischen unglaublich vielfältig geworden. Es gab nicht nur Pop, Rock, Hip-Hop, Techno, Jazz, Klassik, Schlager und Volksmusik, sondern innerhalb jeder Sparte eine nur noch für Spezialisten überschaubare Vielzahl von Gattungen, die sich zunehmend vermischten. Die festgefahrenen Fronten begannen sich aufzulösen. War es noch wenige Jahre zuvor eine Frage der Weltanschauung gewesen, welche Musik man sich anhörte, so breitete sich in den 1990ern die Postmoderne auch in der Musik aus. Familienväter mit ergrauten Schläfen fielen am Hard-Rock-Konzert ebenso wenig auf wie Lederjacken am Schlagerfestival. Als schliesslich ein Teil der Jugend den deutschen Schlager der 1970er-Jahre – das Feindbild jedes ernsthaften Musikers – wiederentdeckte, war die Konfusion perfekt.

Neben der zunehmenden Ausdifferenzierung und Hybridisierung musikalischer Genres und dem Aufkommen von Hip-Hop und Techno als neuen Elementen in der Populärmusik der 1990er-Jahre bestand die eigentliche Neuerung in der

Musikkultur dieser Zeit im Aufkommen der Weltmusik. Auf der Suche nach neuem Material begann sich der westliche Markt für nichtwestliche Musik zu interessieren. Zunächst war es Musik aus Afrika und der Karibik, dann aus Asien und schliesslich auch Volksmusik aus Osteuropa, die – meist verquickt mit Popmusik und den Hörgewohnheiten der westlichen Käuferschaft angepasst – auf reges Interesse stiess. So wurde Volksmusik auch ausserhalb der traditionellen Ländlerrisikreife wieder populär.³⁰ Zunächst beschränkte sich das Interesse auf ausländische Volksmusik, dann wandte es sich zaghaft auch wieder der Ländlerrisik zu. 1993 erschien Cyril Schläpfers Dokumentarfilm «Urmusig».³¹ Schläpfer präsentierte darin zweieinhalb Stunden authentische, das heisst vor Ort aufgenommene Volksmusik aus der Innerschweiz und dem Appenzell, ohne Handlung und ohne Kommentar – klingendes Abbild eines im Aussterben begriffenen Teils Schweizer Kultur. Erstaunlich daran ist, dass es Schläpfer gelang, sowohl die im Film porträtierte Landbevölkerung als auch das städtische Publikum, das Volks- und Ländlerrisik eher ablehnend gegenüberstand, zu begeistern.

Daneben erfuhr auch die Verbindung von Schweizer Volksmusik mit populären Stilen einen Aufschwung. Dodo Hugs witzige Interpretation des Volkslieds «Dr Ätti», Christine Lauterburgs Technojodel mit dem Album «Echo der Zeit» und Florian Asts Schwyzerörgelrock «Daneli» schafften es in die Hitparade. Stephan Eicher machte das «Guggisberglid» zum Hit und eröffnete sein Album «Engelberg» mit Hackbrettklängen. Die Familie Trüb, ein Quartett aus dem Aargau, erntete Erfolg mit ihrem witzigen Nostalgieprogramm aus Volksliedern und Schweizer Schlagern der Kriegsjahre, die Streichmusik Alder spielte am Open Air St. Gallen. Hans Kennel und Heiri Känzig experimentierten als Jazzmusiker mit der Volksmusik, Heinz Holliger und Paul Giger kreuzten sie mit Kunstmusik. Aber trotz ihres anfänglichen Erfolgs blieben solche teils innovativen Experimente Einzelfälle. Volksmusikfusion kam nicht über ihren Status als Musik für Liebhaber hinaus. Gegen Ende der 1990er-Jahre schien diese Welle bereits wieder zu verebben.

Swissness im neuen Jahrtausend

Seit der Jahrtausendwende lässt sich ein anhaltender Trend zum Regionalen – als Gegenbewegung zur Globalisierung – feststellen, der sich nicht nur im Bereich der Musik auswirkt. «Swissness» bedeutet nicht mehr rückständige Provinzialität wie in den 1970er- und 1980er-Jahren, sondern wird als positiv konnotiert wahrgenommen. Brauchtum, Edelweisschemden und T-Shirts mit Schweizerkreuz gehören zu den modischen Trends. Parallel dazu begann sich auch die Volksmusik wieder zu verändern und gewann eine neue Aktualität. Unter der Bezeichnung

«Neue Volksmusik» begannen Musiker und Musikerinnen aus der Volksmusikszene die Tradition aufzubrechen und sie mit Einflüssen aus Jazz, Klassik und ausländischer Volksmusik zu mischen – mit Pop allerdings kaum. Umgekehrt setzen sich Musikerinnen und Musiker aus dem Jazz und aus der experimentellen Musik wieder mit Schweizer Volksmusik auseinander.³² Auch der Mundartpop boomt, wie etwa der grosse Erfolg von Gölä seit Ende der 1990er-Jahre belegt. Im September 2006 veröffentlichte der Jodlerklub Wiesenberg eine CD, auf der er eine Version des Mash-Mundartpopsongs «Ewigi Liäbi» im Nidwaldner Dialekt aufgenommen hatte. Im Januar 2007 stürmte das Album bis auf Platz vier der Schweizer Hitparade. Zum ersten Mal überhaupt schaffte ein Jodlerklub den Sprung in die Charts. Zusammen mit der Schlagersängerin Francine Jordi nahmen die Wiesenberger dann den volkstümlichen Schlager «Das Feyr vo dr Sehnsucht» auf und schafften es damit sogar an die Spitze der Singlecharts. Auch der Zürcher Rapper Bligg erkannte den neuen Swissnesstrend. Zusammen mit der Streichmusik Alder – der ältesten und renommiertesten Appenzeller Streichmusik – nahm er 2007 den Song «Volksmusigg» auf. Allerdings blieben die Alders eine kaum hörbare exotische Dekoration, genauso wie Hackbrett und Akkordeon auf seinem Erfolgsalbum «0816» von 2008, das mit 140 000 verkauften Alben an die Spitze der Hitparade stürmte. Eine musikalische Auseinandersetzung zwischen Volksmusik und Pop ist nicht auszumachen, weder bei den Wiesenbergern noch bei Bligg.

Der Trend hält aber an: Die Kombination von Schlagerpop und volkstümlicher Verpackung ist weiterhin erfolgreich. Der Hitmill-Produzent Georg Schlunegger hat 2016 eine CD mit dem Titel «Heimweh» vorgelegt, für die er einen gleichnamigen Projektchor mit elf Sängern aus der ganzen Deutschschweiz im Alter von Mitte zwanzig bis Mitte fünfzig zusammengestellt hat. In Jodlertracht gekleidet singen sie alte Hits von Polo Hofer und Lieder von Schlunegger, die wie Remakes von Schlagern aus den 1980ern tönen. Volksmusik ist dabei kaum zu hören, auch wenn zwei hervorragende Jodler im Chor mitwirken. Diese kommen aber nur selten dazu, ihr spezifisches Können zu präsentieren. Heimweh gehört aber zu den bestverkauften Formationen der letzten Jahre: Zwei Swiss Music Awards 2017 für die «Beste Schweizer Band» und «Best Breaking Act» sowie Platz eins in der Hitparade und ausverkaufte Konzerttourneen.

Auch Gölä ist – nach erfolglosem Wechsel zur englischsprachigen Musik – auf den kommerziell erfolgversprechenden Zug aufgesprungen und hat seine alten Hits zusammen mit verschiedenen Jodlerklubs 2017 mit einigem kommerziellen Erfolg nochmals aufgenommen. Wiederum anders verhält es sich mit Trauffer, der den Trend erfolgreich weiterzieht und mit seinem Album «Schnupf, Schnaps + Edelwyss» 2018 auf dem ersten Platz der Hitparade landen konnte. Zwar orientieren sich seine Titel an Schweizer Klischees – «Geissepeter», «Alpzyt» oder

«Dä mit de Chüeh» – und der optische Auftritt ist geprägt von trachtenähnlicher Kleidung, sein Schlagerpop verzichtet aber weitestgehend auf volksmusikalische Elemente, auch wenn da und dort «Joliholidü» gesungen, aber nicht im eigentlichen Sinne gejodelt wird.

Resümee

Der Schweiz ist es bisher nie gelungen, in der Popmusik einen eigenen, nationalen Stil zu entwickeln. Zwar gab es immer wieder Ansätze zu einer Schweizer Popmusik und zu einem Schweizer Schlager, aber sowohl Artur Beul als auch das Trio Eugster, die Minstrels oder Christine Lauterburg waren und sind Einzelfälle geblieben. Andere kleine Länder wie zum Beispiel Griechenland oder Irland haben ihre spezifischen Formen von Populärmusik entwickelt. In der Schweiz konnte bis anhin nichts Vergleichbares gedeihen. Zwar ist der Mundartpop weit verbreitet, es fehlt ihm aber an musikalischer Eigenständigkeit. Noch immer ist er internationale Popmusik mit schweizerdeutschen Texten, ohne eine spezifisch schweizerische musikalische Identität. Die Frage nach dem Warum wird meist damit beantwortet, dass die Deutschschweiz zu klein sei, als dass sich darin eine lebendige Szene entwickeln könnte. Auch sind die Auftrittsmöglichkeiten beschränkt. Dem ist entgegenzuhalten, dass Schweizerinnen und Schweizer für Musik im internationalen Vergleich sehr viel Geld ausgeben, sodass sich die Umsatzzahlen der Deutschschweiz durchaus mit denen von Griechenland oder Irland vergleichen lassen.³³

Die Schwierigkeit einer Synthese von moderner Popmusik und Schweizer Volksmusik zu einer Schweizer Populärmusik kann also nicht mit der Kleinheit des Landes allein erklärt werden. In den 1930er- und 1940er-Jahren hat das gut funktioniert. In den 1960er- bis 1990er-Jahren hatten sich die soziokulturellen Bedingungen dagegen gewandelt. Schweizer Volksmusik und ihr nationaler Mythos gewannen einen nationalkonservativen Beigeschmack. Eine Verschmelzung mit der sich auch gesellschaftspolitisch als progressiv verstehenden Popmusik wurde so verunmöglicht. Dies wirkte auch auf die Volksmusik selbst zurück. Lange Zeit blieb sie mit einer konservativen Ideologie befrachtet, die sich jeder Veränderung widersetzte. Dies bedeutet, dass bei einer Synthese mit anderen Genres nicht nur die musikalische Struktur, sondern auch die Ideologie, die damit verbunden ist, vermittelt wird. Während dies in den 1930er- und 1940er-Jahren aus politischen Gründen noch unproblematisch war, reduzierte sich die potenzielle Hörerschaft seit den 1960er-Jahren zusehends. Mit anderen Worten: Der Widerstand, der die Entstehung einer spezifisch schweizerischen Populärmusik verhinderte, war nicht nur musikalisch-strukturell oder ästhetisch bedingt, er

hatte auch weltanschaulich-ideologische Gründe. Seit der Jahrtausendwende scheint sich dies wieder zu wandeln: Mit dem Aufkommen des Swissnesstrends steigt wieder das Interesse an Schweizer Volksmusik. Allerdings hat sie dadurch, dass sie sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts kaum mehr verändert hat, den Anschluss an die populäre Musik verloren. Ebenso ist es bisher nicht gelungen, eine neue Art der Fusion zwischen Volksmusik und Pop zu schaffen. Zwar ist zu Beginn des 21. Jahrhunderts die Mischung von familienfreundlichem Retropop mit pseudovolksmusikalischen Elementen kommerziell erfolgreich, eine eigene musikalische Sprache, die sowohl Elemente der Volksmusik als auch zeitgemässer Popmusik verwendet, hat sich aber bis anhin noch nicht entwickelt. Die Zeichen stehen aber gut, dass das in den nächsten Jahren passieren könnte, weil einerseits die Volksmusik im Moment sehr lebendig ist und sich in einer Phase der Weiterentwicklung befindet und andererseits die Popmusik mit Acts wie Sophie Hunger, Bonaparte, Evelinn Trouble, Faber und anderen auf einem international konkurrenzfähigen Niveau angelangt ist.

Anmerkungen

- 1 Vgl. dazu Gabriela Schöb, *Schweizer Schlager und geistige Landesverteidigung. Zusammenhänge zwischen Musik und einer Mentalität gewordenen Ideologie*, Zürich 1994, 18 f.; Dieter Ringli, *Schweizer Volksmusik: Von den Anfängen um 1800 bis zur Gegenwart*, Altdorf 2006, 132–137.
- 2 Dieter Ringli, *Schweizer Volksmusik im Zeitalter der technischen Reproduktion*, Zürich 2003, 13 f.
- 3 Ebd., 111.
- 4 Rico Peter, *Dialektmusik. Die Wurzeln unserer eigenen Musik*, Aarau 1981.
- 5 Vgl. dazu Paul Altheer, *Hallo Welle 515*, Zürich 1925; Kurt Stadelmann, *Radio Schweiz. 75 Jahre Schweizer Radiogeschichte im Bild, 1922–1997*, Bern 1997.
- 6 Krin Gabbard, «Jazz»: Etymology», in *New Grove Dictionary of Jazz*, Grove Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J987654> (28. 4. 2019).
- 7 Heinrich Baumgartner, *Jazz in den zwanziger Jahren in Zürich. Zur Entstehung und Verwendung einer popkulturellen Bezeichnung*, Zürich 1989, 23.
- 8 Ebd., 46.
- 9 Ringli (wie Anm. 2), 77–90; Madlaina Janett, Dorothe Zimmermann, *Ländlerstadt Züri*, Zürich 2014, 111–126.
- 10 Leserbrief vom 15. 7. 1936, *Schweizer Musiker Revue. Zeitschrift für Ländler, Jodel, Bauernkapellen*, 3 (1936), 28.
- 11 Leserbrief vom 15. 4. 1944, *Schweizer Musiker Revue. Zeitschrift für Ländler, Jodel, Bauernkapellen*, 4 (1944), 19.
- 12 Ringli (wie Anm. 2), 86.
- 13 Teddy Stauffer: *Es war und ist ein herrliches Leben*, Zürich, 1968, 67.
- 14 Vom Autor 2002 gehört im Kindergarten in Seegräben (ZH).
- 15 Schöb (wie Anm. 1), 32.
- 16 Ebd., 28.
- 17 Ebd., 38, und Theo Mäusli, *Jazz und Geistige Landesverteidigung*, Zürich 1995, 122 ff.
- 18 Artur Beul, *Nach em Räge schint Sunne. Erinnerungen und Begegnungen mit Künstlern*, Winterthur, 2001, 47.

- 19 Ebd., 48.
- 20 Ringli (wie Anm. 2), 136 f.
- 21 Artur Beul, *Nach em Räge schint Sunne. Erinnerungen und Begegnungen mit Künstlern*, Winterthur 2001, 112.
- 22 Hazy Osterwald, *Kriminaltango. Die Geschichte meines Lebens*, Bern 1999, 287.
- 23 Samuel Mumenthaler, *Beat, Pop, Protest. Der Sound der Schweizer Sixties*, Lausanne 2001.
- 24 Samuel Mumenthaler, *50 Jahre Berner Rock*, Oberhofen 2009.
- 25 Dieter Ringli, «Mundart-Rock: Zeitgemässe «Swissness»?», in Fanny Gutsche, Karoline Oehme-Jüngling (Hg.), «Die Schweiz» im Klang. Repräsentation, Konstruktion und Verhandlung (trans)nationaler Identität über akustische Medien, Basel 2014, 95.
- 26 Otto von Greyerz, *Im Röseligarte. Schweizerische Volkslieder*, Bd. 5, Bern 2008 (Reprint), 282.
- 27 Christian Seiler, *Verkaufte Volksmusik. Die heikle Gratwanderung der Schweizer Folklore*, Zürich 1994.
- 28 In der Schweiz wurde das Stück in Mundart veröffentlicht («Das chunnt eus spanisch vor»), für den internationalen Wettbewerb aber auf Hochdeutsch vorgetragen.
- 29 Higi Heiling, Martin Diem, *Muesch nid pressiere. Noten und Notizen zum Berner Mundartrock*, Gümligen 1992.
- 30 Dieter Ringli, Johannes Rühl, *Die neue Volksmusik. Siebzehn Gespräche und eine Spurensuche*, Zürich 2015.
- 31 Cyrill Schläpfer, *Ur-Musig. Eine Reise durch die Klanglandschaften der Innerschweiz und des Appenzellerlandes*, Zürich 1993.
- 32 Ringli, Rühl (wie Anm. 30).
- 33 IFPI, *Recording industry in numbers: the definitive source of global music market information*, London 2011–2015.

Résumé

La musique pop suisse et la musique folklorique. Une relation on-off centenaire

Dans la première moitié du XX^e siècle, la musique populaire et la musique folklorique étaient très liées et s'influençaient réciproquement. Après un point culminant pendant la Seconde Guerre mondiale avec ce qu'on a appelé les «*Schweizer Schlager*» («tubes suisses»), les deux styles s'éloignent autant que les publics qui les soutiennent, au point que leurs rapports s'interrompent presque complètement. C'est seulement au début du nouveau millénaire que reprend un timide dialogue entre la musique folklorique et la pop. Cet article illustre le parcours et les raisons de cette évolution.

(Traduction: Gianenrico Bernasconi)