



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Der schwedische Volkstanz als Ausdruck
nationaler Identität“

verfasst von / submitted by

Valerie Troger, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2018 / Vienna 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 868

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Skandinavistik

Betreut von / Supervisor:

emer. o. Univ.-Prof. Dr. Sven Hakon Rossel

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich bei allen bedanken, die mich während des Verfassens dieser Masterarbeit unterstützt haben.

Zunächst möchte ich insbesondere Prof. Dr. Sven Hakon Rossel für die engagierte Betreuung und die guten Ratschläge während der Entstehung der Masterarbeit danken.

Besonderer Dank gilt ebenso meiner Familie, meinen Eltern Birgit und Dominik Troger, meinen Schwestern Florentina und Felizitas Troger sowie meinem Freund Sebastian Safranek, die stets motivierende Worte gefunden und mich die ganze Zeit über unterstützt haben.

Meinen Dank möchte ich ebenso an Madelene Lindholm und Judith Karoline Benkö aussprechen, durch deren rege und fruchtbare Korrespondenz ich neue Erkenntnisse für meine Arbeit schöpfen konnte.

Ich danke außerdem Anton Hacker, dessen Aufenthalt am *Eric Sahlström Institutet* in Tobo mich zum Thema dieser Arbeit inspirierte.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	9
2	Definition von Volkstanz	11
2.1	Definition nach Nils Bergquist	12
2.2	Definition nach Franz Koschier	12
2.3	Definition nach Ilka Peter	13
2.4	Definition nach Felix Hoerburger	14
2.4.1	Modell für Volkstanz	14
2.4.2	Volkstanzpflege	16
2.5	Klassifikation von Volkstänzen	18
2.6	Zusammenfassung	20
3	Historischer Überblick	23
3.1	Bildliche Quellen um 1500 v. Chr.	25
3.2	Belege vom 14.-19. Jahrhundert	26
3.3	Die Wiederbelebung des Volkstanzes im 19. und 20. Jahrhundert	29
3.3.1	Gründe für eine Volkstanzbewegung	29
3.3.2	Anders Selinder	30
3.3.3	Artur Hazelius	31
3.3.4	Die Vereinigung <i>Philochoros</i> und ihr Einfluss	32
3.3.5	Einfluss Schwedens und Kooperation innerhalb Skandinaviens	37
3.4	Neotraditionalismus ab 1960	39
3.5	Etablierung des Volkstanzes an Universitäten und Hochschulen ab 1970....	43
4	Tanzelemente und Tänze	45
4.1	Allgemeines	45
4.2	Fassungen	46
4.2.1	Fassungen ohne Partner	47
4.2.2	Offene Fassungen	47
4.2.3	Geschlossene Fassungen	51

4.2.4	Fassungen in der Gruppe.....	55
4.3	Schritte.....	57
4.3.1	Blekingsteg.....	57
4.3.2	Dalsteg.....	57
4.3.3	Fryksdalssteg.....	58
4.3.4	Hüpfschritt für <i>Huppleken</i>	58
4.3.5	Schottissteg.....	58
4.3.6	Tresteg.....	59
4.3.7	Östgötasteg.....	59
4.4	Tänze.....	59
4.4.1	Långdans.....	59
4.4.2	Polska.....	60
4.4.3	Väva vadmal.....	66
4.4.4	Schottis.....	72
4.4.5	Hambo.....	72
4.5	Tracht.....	72
5	Musik.....	75
5.1	Spielmänner.....	75
5.1.1	Spelmanstävlingar und Spelmansstämmer.....	76
5.1.2	Folkmusikkommissionen.....	77
5.2	Instrumente.....	78
5.2.1	Nyckelharpa.....	79
5.2.2	Violine.....	79
5.2.3	Ziehharmonika.....	80
5.3	Notenbeispiele.....	81
6	Einblick in die momentane Volkstanzszene in Schweden.....	85
6.1	Feste.....	86
6.1.1	Jul und Tjugondag Knut.....	86
6.1.2	Mickelsmäss.....	87

6.1.3	Mittsommer	87
6.2	Festivals	88
6.2.1	Umefolk.....	88
6.2.2	Korrö Folkmusikfestival	88
6.2.3	Ransätersstämman	88
6.2.4	Linköpings Folkmusikfestival.....	89
6.2.5	Delsbostämman	89
6.2.6	Folkmusikfest Nedre Dalälven.....	89
6.2.7	Nordlek.....	89
6.3	Schwedischer Volkstanz auf der Bühne	90
6.4	Ausbildungen.....	92
6.4.1	Eric Sahlström Institutet in Tobo	93
6.4.2	Malungs Folkhögskola	93
6.4.3	Dans och Cirkushögskolan (DOCH).....	94
6.5	Bewerbe und Abzeichen	94
6.5.1	Polskmärket.....	94
6.5.2	Hälsingehambon.....	95
6.6	Vereine.....	95
6.7	Schwedischer Volkstanz im Ausland	96
7	Umfrage.....	97
7.1	Problemstellung	97
7.2	Planung	97
7.3	Durchführung.....	99
7.4	Allgemeine Umfragedaten.....	100
7.4.1	Alter und Geschlecht.....	100
7.4.2	Nationalität	101
7.4.3	Wohnumgebung	101
7.4.4	Nationale Identität	101
7.4.5	Musikalität.....	102

7.4.6	Beschäftigung mit Volkstanz	103
7.5	Ergebnisse.....	105
7.5.1	Ist Volkstanz typisch schwedisch?.....	105
7.5.2	Beitrag des schwedischen Volkstanzes zur schwedischen Kultur	109
7.5.3	Verknüpfungen zur Beschäftigung mit schwedischem Volkstanz.....	121
7.6	Zusammenfassung und Interpretation	123
8	Conclusio	127
9	Bibliographie	131
10	Abbildungsverzeichnis	143
11	Tabellenverzeichnis	145
12	Anhang	147
12.1	Fragebogen	147
12.2	Umfrageergebnisse	152
12.3	Abstract.....	157

1 Einleitung

Der schwedische Volkstanz war ursprünglich ein Bestandteil des Lebens der ländlichen Bevölkerung Schwedens. Durch die Urbanisierung Ende des 19. Jahrhunderts verschwand er jedoch beinahe gänzlich. Als Entgegnung entstanden im 19. und 20. Jahrhundert Volkstanzbewegungen, die den schwedischen Volkstanz wieder sichtbar machten. Die Bewegungen begründeten sich hauptsächlich durch nationale Leitgedanken, wodurch der Volkstanz einen Aspekt als Ausdruck nationaler Identität erlangt haben könnte.

Ein Zitat aus dem Artikel *Staging "Sweden": a typology for folk dance in performance* aus dem Jahr 2003, verfasst von der US-amerikanischen Tanzkritikerin June Vail unterstützt die Annahme, dass Volkstanz und nationale Identität miteinander verknüpft sind: „Folk dancing in Sweden serves today, as it has for 150 years, as a powerful symbol of national identity, both for the participants and the audiences who watch them (Vail, 2003, S. 89-90).“ Laut Vail hat der Volkstanz in Schweden also einen hohen Stellenwert als Ausdruck nationaler Identität. Die Art und Weise, wie Schweden auf der Bühne repräsentiert wird, hat sich mit der Veränderung der ästhetischen und sozialen Werte verschoben. Choreographische Methoden helfen, das Schwedische in einer stets wachsenden multikulturellen Gesellschaft zu porträtieren (Vail, 2003, S. 89-90).

In diesem Sinne ist es Ziel dieser Arbeit, herauszufinden, inwiefern sich der Volkstanz als Ausdruck nationaler Identität in der schwedischen Gesellschaft äußert und ob Volkstanz noch heute in der schwedischen Bevölkerung als wichtig für die eigene Kultur und Nationalität empfunden wird.

Zu Beginn der Arbeit wird die Begrifflichkeit von Volkstanz geklärt und anschließend ein historischer Überblick des schwedischen Volkstanzes gegeben. In weiterer Folge werden Tanzelemente und Tänze beschrieben sowie die zum Volkstanz gespielte Musik behandelt. Ein Einblick in die heutige Volkstanzszene Schwedens soll Aufschluss über die aktuelle Situation des schwedischen Volkstanzes geben. Die genannten Punkte werden mittels Literaturrecherche, aber auch durch Korrespondenz mit Experten, nämlich der Tänzerin Judith Karoline Benkö und der Musikerin Madelene Lindholm, erarbeitet. Im Anschluss soll mittels eines quantitativen Verfahrens, das sich in der Durchführung

und Auswertung einer Umfrage äußert, festgestellt werden, inwiefern der schwedische Volkstanz für Schweden identitätsstiftend ist und zur einheimischen Kultur beiträgt.

2 Definition von Volkstanz

Obwohl bereits zahlreiche Versuche angestellt wurden, Volkstanz eindeutig zu definieren und die Tänze zu klassifizieren, gibt es für den Begriff *Volkstanz* keine allgemeingültige Definition (Hoerburger, 1961, S. 23). Da in die Definition des Volkstanzes so viele verschiedene Aspekte, wie z. B. die Entwicklungsgeschichte, die nationale Ausprägung (Hoerburger, 1961, S. 17-18) oder die unterschiedliche Konservierung der Tänze einfließen, ist der Begriff äußerst dehnbar, weshalb es keine eindeutige Definition des Volkstanzes gibt. Auch ist festzuhalten, dass keine klaren Abgrenzungen gegenüber anderen Tänzen definiert sind. Oft können also nur Ausschnitte und nicht der Gesamtkomplex ins Auge gefasst werden (Hoerburger, 1961, S. 21-22).

Im Zuge der Definition von Volkstanz gibt es eine ganze Reihe von Fragestellungen auch in Bezug auf Tradition und Anwendung. In diesem Sinne könnte Volkstanz als „Museumsrelikt“ oder „lebendiges Kulturgut“ gesehen werden. Eine weitere Frage wäre, ob Volkstänze allein für Personen, die Volkstänze tanzen oder nur für die, die Trachten tragen oder ebenso für Zuschauer, die sich nicht aktiv am Volkstanz beteiligen, existieren. Wie verhält es sich, wenn es im Tanz Veränderungen gibt oder sollten Tänze überhaupt nicht verändert werden? Sollten Schritte, Raumfiguren, Fassungen etc. modernisiert werden? Ist eine Belebung des Volkstanzes durch andere Mittel, z. B. durch den Einsatz von Keyboards, Synthesizern oder elektronischer Musik oder durch den Verzicht auf Tracht während des Tanzens notwendig (Noll, 1992, S. 28-29)? Diese Fragestellungen können auf die unterschiedlichste Art und Weise beantwortet werden und beeinflussen somit jeden Versuch einer Definition des Volkstanzes.

Ein weiterer Punkt, der auf die persönliche Definition von Volkstanz einwirken kann, ist die Volkstanzpflege (Hoerburger, 1961, S. 25). Auf diese soll nach einer Veranschaulichung verschiedener Definitionen zu Volkstanz ebenfalls kurz eingegangen werden.

2.1 Definition nach Nils Bergquist

Nils W. Bergquist (1910) sieht Volkstanz als angenehmste und unterhaltsamste Art von Bewegung für die bäuerliche Bevölkerung und meint, dass Volkstanz, die erfreulichste Weise des Bauerntums ist, alter Folklore Ausdruck zu verleihen (S. viii).

Das Auftreten von Volkstanz in Schweden kann nicht genau datiert werden, es gibt aber ca. von 1500 v. Chr. erste Belege von Tanz (Klein, 1978, S. 10-11). Ab dem 14. Jahrhundert gibt es schriftliche Quellen, auf Grund derer angenommen werden kann, dass Tanz in Schweden bereits vor dem 14. Jahrhundert gebräuchlich war (Klein, 1978, S. 14).

Das Bäuerliche ist für Bergquist ein wichtiger Punkt und mit dem Aspekt „alte Folklore“ bindet er auch Tradition mit ein. Der Rest der Bevölkerung, der nicht aus einem bäuerlichen Umfeld stammt, wird in dieser Definition allerdings ausgeklammert. Außerdem wird der Volkstanz für das bäuerliche Milieu idealisiert, es werden Verallgemeinerungen angestellt.

Ilka Peter (1983) bekräftigt, dass es häufig vorkommt, dass Volkstänze als allein aus dem bäuerlichen Milieu kommend definiert werden (S. 15). Dabei kam es zwischen Adel, Bürgertum und dem Bauernstand über Jahrhunderte hinweg zu Wechselwirkungen. Eine vollständige Entwicklung eines Tanzes nahm also viel Zeit in Anspruch und geschah meist durch die Beeinflussung aller drei Stände. Nichtsdestotrotz sind die Tänze vor allem durch die Pflege der Tänze durch das bäuerliche Milieu heute noch überliefert, da sie durch das Traditionsbewusstsein der Bauern erhalten wurden (Peter, 1983, S. 15-16). Die Überlieferung erfolgt durch Tradierung von Tanzerfahrung und Weitergabe von Information an die Nachkommen. Dies geschieht vor allem durch Nachahmung und das ständige Praktizieren der Tänze bei jeder sich bietenden Gelegenheit (Novák, 1987, S. 104).

2.2 Definition nach Franz Koschier

Laut Franz Koschier (1959) ist die Entstehung von Volkstänzen durch das Volk begründet (S. 11). Dadurch, dass die Entstehung einzelner Tänze schon Jahrhunderte lang zurückliegt, der schwedische Tanz *Polska* entstand z. B. um 1600 (Salvén, 1959, S. 10),

und sie oftmals tief in die Kultur eingebunden sind, gelten die Tänze als Kulturgut eines jeweiligen Volkes. Des Weiteren definiert Koschier den Volkstanz als „Schöpfung“ der „Volksseele“, welche die „stammes- und landschaftsbedingte Vielfalt“ und die Einheit der „Volkskunst“ als ein Bild der „Volkheit“ wiedergibt. Koschier sieht den Volkstanz als „organische Einheit“ von Bewegung, Musik und Erleben, da beim Tanzen das „innere Erleben“ mit Hilfe von Bewegungen, die zur „volksgebundenen“ Musik passen, dargestellt wird. Durch seine Entstehung in der Gemeinschaft, trägt der Volkstanz zur Gemeinschaftsbildung bei. Durch einen Mangel an Gemeinschaft, ginge „der tiefe Sinn“ des Volkstanzes verloren, da Volkstanz ein „Gemeinschaftstanz“ ist (Koschier, 1959, S. 12).

Koschier beschreibt Volkstanz deutlich als nationales Element, indem er ihn als Spiegel des Volkes bezeichnet. Mit seiner Bezeichnung des Volkstanzes als Kulturgut, verknüpft er ihn mit Nationalität. Besonders wichtig ist in seiner Definition ebenso der Aspekt der Gemeinschaft, die den Sinn des Tanzes ausmacht. Dadurch, dass ein Volkstanz laut Koschier in der Gemeinschaft entsteht, schreibt er ihm auch keinen individuellen Urheber zu.

2.3 Definition nach Ilka Peter

Ilka Peter (1983) beschreibt in ihrem Buch *Tanzbeschreibungen – Tanzforschung: Gesammelte Volkstanzstudien* den Ursprung des Volkstanzes folgendermaßen: „Volkstanz ist seiner Form und seinem Inhalt nach aus der Gemeinschaft geboren; genau wie beim echten Volkslied wird niemals ein bestimmter Mensch als Schöpfer dieses oder jenes Tanzes bekannt sein.“ (S. 16). Beim Volkstanz gibt es also keinen festgelegten Urheber eines Tanzes. Da der Volkstanz nicht von einer einzigen Person choreographiert wird, sondern im Laufe der Zeit entsteht, ist er nicht statisch. Peter beschreibt dies folgendermaßen:

In ständig weiterfließender Entwicklung ist es eben zu dieser oder jener Form gekommen, die dann wieder einmal hier, einmal dort verändert wurde, indem vielleicht ein besonders guter Tänzer aus einer besonders freundlichen Stimmung heraus während des Tanzens ohne bewußte Überlegung diese oder jene kleine Abänderung oder Erweiterung vorgenommen hat. Fanden dann die anderen Gefallen daran, so wurde, auch wieder ohne Überlegung und Bewußtmachung, diese Umformung von ihnen übernommen und damit für kürzere oder längere Zeit fixiert (Peter, 1983, S. 16).

Einzelne Elemente und Details des Tanzes entstehen also zufällig und sind über die Zeit hinweg veränderbar. An der Gestaltung des Tanzes ist nicht nur eine einzelne Person beteiligt. Damit sich Änderungen etablieren, müssen sie von vielen Personen angenommen und in Gebrauch sein. Auch dies verspricht jedoch keine Fixierung auf unbestimmte Zeit, denn der Tanz ist wandelbar. Bei unvollständig erhaltenen Tänzen werden manchmal Figuren aus anderen Tänzen hinzugefügt, um diese wiederzubeleben. Durch die Wandelbarkeit kann es sein, dass Tänze, die in der heutigen Zeit als kleine Tänze gelten, früher einer großen, reich bestückten Tanzform angehört haben. Von jenen ist also nur ein Bruchteil vom eigentlichen Tanz erhalten geblieben. Manche Tänze wurden früher im Zuge von verschiedenen Bräuchen getanzt, waren also für spezielle Anlässe vorgesehen. Oftmals haben sich diese Tänze heutzutage vom ehemaligen Zweck zur Ausführung des Brauches gelöst (Peter, 1983, S. 16-17).

In Peters Definition von Volkstanz ist wie bei Koschier der Aspekt der Gemeinschaft von Relevanz. Des Weiteren fügt sie hinzu, dass Volkstänze keiner bestimmten Person zugeschrieben werden können, es gibt bezüglich eines Volkstanzes also keine Urheberchaft. Außerdem verändert er sich über die Zeit hinweg und wird heutzutage meist nicht mehr im Zuge eines Brauches getanzt.

2.4 Definition nach Felix Hoerburger

Laut Felix Hoerburger (1961) dient der Volkstanz als Basis für jegliche Tanzkultur. In Folge sind also auch Gesellschafts- und Bühnentanz dem Volkstanz entsprungen. Hoerburger beschreibt die ursprüngliche Beschaffenheit des Volkstanzes als „spontane Äußerung und Funktion des Gemeinschaftslebens in der Geschichte des Volkes“. (S. 23). Auch hier tritt also wieder der Aspekt der Gemeinschaft auf.

2.4.1 Modell für Volkstanz

Hoerburger teilt den Begriff *Volkstanz* in drei verschiedene Gruppen ein:

- a) „Zeremonialtänze“
- b) „Schautänze“
- c) „gesellige Tänze“

Des Weiteren unterscheidet er zwischen vier Entwicklungsstufen. Die erste Stufe charakterisiert er als „in der Tradition lebend“, die Zweite als „bewusst gepflegt“, die Dritte als „weiterentwickelt“ und die Vierte als „neu komponiert“ (Hoerbürger, 1964, S. 18). Die Entwicklungsstufen lassen sich mit den Tanzgruppen verknüpfen. Nimmt man also beispielsweise die Gruppe der Zeremonialtänze heran und verbindet diese mit den vier Entwicklungsstufen, erhält man folgende Kategorien:

1. Zeremonialtänze in ursprünglicher Tradition
2. Zeremonialtänze, die aber bewusst wiederbelebt und gepflegt werden
3. Zeremonialtänze, die weiterentwickelt und arrangiert werden
4. Zeremonialtänze, die allerdings neu komponiert werden

Die anderen beiden Gruppen (Schautänze und gesellige Tänze) lassen sich nach dem gleichen Schema mit den vier Entwicklungsstufen verknüpfen. Es entsteht somit ein System aus 12 Kategorien. Besonders wichtig ist für Hoerbürger jedoch die erste Entwicklungsstufe im Zusammenspiel mit allen drei Gruppen; also kultische Tänze in ursprünglicher Tradition, Schautänze, die in der Tradition fortgeführt werden und gesellige Tänze, die die ursprüngliche Tradition beibehalten. Nur diese drei Kategorien betrachtet Hoerbürger als eigentliche Volkstänze. Die anderen Kategorien umfassen Varianten der Volkstanzpflege (Noll, 1992, S. 27), die einen Einfluss auf die Definition des Volkstanzes ausüben können (Hoerbürger, 1961, S. 25). Für Hoerbürger spielt offensichtlich der Begriff *Tradition* eine tragende Rolle. Tradition gilt als wesentlicher Bestandteil des Volkstanzes. Er beschreibt außerdem, dass nur jener Tanz als Volkstanz gesehen wird, der „in der anonymen Grundsicht des Volkes durch direkte Tradition, ohne Eingriff von seiten [sic!] eines Organisators und in funktioneller Verbindung mit dem traditionellen Leben des Volkes gewachsen“ (Hoerbürger, 1961, S. 23) ist. Er sieht diese Definition für „Volkstanzkundler“ als legitim an, da man sich, wenn man den Volkstanz überblicksmäßig behandelt, nicht auf eine bestimmte Art spezialisieren kann, da alles in gewisser Weise miteinander verwoben ist (Hoerbürger, 1961, S. 27).

In Hoerbürgers Definition des Volkstanzes spielt ebenfalls Gemeinschaft eine wichtige Rolle, da der Tanz als Funktion und als Äußerung jener gesehen wird. Bei der Betrachtung von seinem Modell wird sichtbar, dass Tradition für ihn ein ausschlaggebender Begriff für Volkstänze ist. Ebenso bekräftigt er, dass ein Volkstanz keinen bestimmten

Urheber hat. Er sieht eine Volkstanzdefinition als individuell an und nennt diesbezüglich auch die Volkstanzpflege als einen relevanten Punkt.

2.4.2 Volkstanzpflege

Die verschiedenen Anschauungsweisen der Definition des Volkstanzes bringt Hoerburger mit der Volkstanzpflege in Verbindung. Hierbei beschreibt er drei verschiedene Arten der Volkstanzpflege, die sich unter anderem gegenseitig beeinflussen:

1. Bei der geselligen Art wird nur der Geselligkeit wegen getanzt. Es geht nicht darum, die Tänze möglichst „im Original“, also genau so, wie es die Tradition vielleicht verlangen würde, zu tanzen, sondern es werden sowohl Erweiterungen und Ergänzungen als auch vermeintliche Verbesserungen durchgeführt. Der wichtigste Aspekt ist das Tanzen in der Gemeinschaft (Hoerburger, 1961, S. 24).
2. Die museale Art der Volkstanzpflege bietet einen Gegensatz zur geselligen Richtung. Das Ziel ist, die Tänze, die vergessen werden könnten oder bereits größtenteils vergessen worden sind, zu konservieren. Auf zwei Aspekte, die wesentlich für den Volkstanz sind, nämlich, dass der Volkstanz lebendig gestaltet wird, also nicht unbedingt in eine einzige „richtige“ Form gepresst werden kann, und dass er eine Funktion in der Gesellschaft zu erfüllen hat, kann bei dieser Methode der Volkstanzpflege nicht eingegangen werden (Hoerburger, 1961, S. 24).
3. Die theatralische Richtung ist auf das Publikum abgestimmt. Es werden Veränderungen an den Tänzen vorgenommen, um bessere Effekte zu erzielen. Die Tänzer tanzen für die Zuschauer, nicht zum eigenen Zwecke. Der Tanz verliert die ursprüngliche Funktionalität. Es werden neue Inhalte geschaffen, die Formen verändert, neues hinzugefügt und Kostüme für den Zweck der Aufführung erschaffen. Der wichtigste Punkt hierbei ist die Bühnenwirksamkeit. Es handelt sich dabei nur um Andeutungen von Volkstänzen (Hoerburger, 1961, S. 25).

Die Definition von Volkstanz kann davon abhängig sein, welche Volkstanzpflegearten betrieben werden (Hoerburger, 1961, S. 25). Es kann hierbei auch zu Überschneidungen

kommen. Die Definition kann also individuell verschieden und von Person zu Person anders gestaltet sein (Hoerburger, 1961, S. 26).

Das Modell Hoerbürgers wurde 1988 von Willhelm Schepping ergänzt. Dieses behandelt vier Volkstanzkategorien (Noll, 1992, S. 27):

1. Die Tänze werden „historisierend gepflegt“, es wird also versucht, sie historisch zu erhalten, teilweise, indem historische oder fremdländische Tänze einbezogen werden. Diese Art nennt Schepping „museale Richtung“ (Schepping, 2001, S. 607).
2. Die Tänze stehen vor allem in „geselliger“ Funktion. Oft werden neue Elemente von aus überlieferten Volkstänzen entwickelten Figuren getanzt. Vor allem werden die Tänze als Folkloretanz von Jugendlichen und Erwachsenen oder als Kinder- und Seniorentanz praktiziert. Die Vermittlung der Tänze geschieht über Lehrgänge, Tanzverbände, Sportvereine, Musikschulen, Kindergärten, Altenbetreuung oder Jugendpflege (Schepping, 2001, S. 607).
3. Das Tanzen geschieht zur Aufführung. Die Tänze sollen unter anderem in Tracht einem Publikum dargeboten werden. Dies kann z. B. durch Volkstanzvereine oder ähnliches geschehen, die einen folkloristischen Hintergrund haben oder die Tänze für den Tourismus schätzen. Dieser Punkt wird „theatralische Richtung“ genannt (Schepping, 2001, S. 607).
4. Die Überlieferung der traditionellen Tänze ist ungebrochen. Sie werden primär von Kindern und Erwachsenen ausgeführt. Diese Art ist heute sehr selten anzutreffen (Schepping, 2001, S. 607).

Vergleicht man Scheppings Modell mit dem Hoerbürgers, wird sichtbar, dass sowohl Schepping als auch Hoerburger die „museale“, die „gesellige“ und die „theatralische“ Richtung zur Kategorisierung verwenden und sich ihnen diesbezüglich ähnliche Sichtweisen erschließen. Die einzige Kategorie, die bei Hoerburger fehlt, ist Scheppings vierte Richtung, eine traditionelle Überlieferung, die ungebrochen ist. Die Art der Volkstanzpflege kann die Definition des Volkstanzes beeinflussen.

2.5 Klassifikation von Volkstänzen

Eine weitere Herausforderung, der sich schon einige, u.a. Curt Sachs, Karl Horak (Proca-Ciortea, 1983, S. 210) und Kurt Petermann (Petermann, 1983, S. 212), gestellt haben, ist die Schaffung eines einheitlichen Klassifikationssystems unter den Volkstänzen in ganz Europa. Obwohl dieses als notwendig angesehen wird, ist es durch die Vielfalt des europäischen Volkstanzes schwierig, ein solches zu entwickeln. Bei jedem Tanz spielen unzählige Komponenten eine Rolle, unter anderem Musik, gesellschaftliche Funktion, Choreographie und ebenso historische Faktoren (Proca-Ciortea, 1983, S. 209).

Das Klassifikationssystem von Kurt Petermann soll nun erläutert werden. Er entwickelte unter Anwendung einer x-, y- und z-Achse ein dreidimensionales Gedankenmodell:

1. Auf der x-Achse befinden sich die choreographischen Strukturen, Formen und Elemente des Tanzes.
2. Die y-Achse beinhaltet die Wesensmerkmale der Musik.
3. Auf der z-Achse liegen die gesellschaftlichen und sozialen Funktionen.

Die Achsen sind jeweils in verschiedene Facetten gegliedert, die nummeriert sind (Petermann, 1983, S. 220-221). Die x-Achse, die für die Choreographie zuständig ist, ist folgendermaßen unterteilt:

1. Facette: Raum-Ordnung,
2. Facette: Zahl der Aufführungen,
3. Facette: Kinetik,
4. Facette: Formstruktur (Petermann, 1983, S. 220).

Die y-Achse, welche für die Musik zuständig ist, ist ebenfalls in Facetten unterteilt:

5. Facette: Tonskalen,
6. Facette: Metrik,
7. Facette: Form (Petermann, 1983, S. 220).

Jede Facette wird hierarchisch mit einer Ziffer von 0 bis 9 bewertet. So werden die Wesensmerkmale eines Tanzes gekennzeichnet (Petermann, 1983, S. 220). Welche Ziffer welchem Merkmal entspricht ist festgelegt. Bei der 1. Facette Raum-Ordnung bedeutet beispielsweise 0 Tänze am Platz, 1 Tänze auf der Linie und 2 Tänze in Schlangenreihen. Bis 9 wird dies fortgeführt, wobei jeder Ziffer ein unterschiedliches Merkmal zugeordnet ist. Innerhalb der 2. Facette bedeutet z. B. 0 Einzeltänze (solo) für Männer, 5 bedeutet hingegen Paartanz und 7 Mehrpaartanz (Petermann, 1983, S. 222). Bei der 5. Facette, die in den Bereich der Musik fällt, würde beispielsweise die Ziffer 3 Pentatonik und die Ziffer 7 Dur bedeuten (Petermann, 1983, S. 223).

Die z-Achse ist nicht in Facetten unterteilt, sondern hat eine hierarchische Gliederung (Petermann, 1983, S. 220), in welcher ebenfalls die Ziffern von 0 bis 9 einem besonderen Wesensmerkmal zugeordnet sind:

0 Kultische Tänze

1 Religiöse Tanzeremonien

2 Tanz im Jahreslauf

3 Tänze zur Eröffnung oder Beschluss der Arbeit

4 Tanz im Lebenslauf

5 Kinderreigen und -Bewegungsspiele

6 Tänze zur Repräsentation

7 Geselligkeit (Unterhaltung) (Petermann, 1983, S. 221).

Jeder Tanz erhält eine Ordnungsnummer, die aus acht Ziffern besteht, nämlich vier von den Facetten der x-Achse, drei von den Facetten der y-Achse und eine Ziffer eines Aspektes der z-Achse. Für eine bessere Übersicht befindet sich nach den Ziffern der jeweiligen Achse ein Schrägstrich. Petermann zieht als Beispiel der Veranschaulichung seines Klassifikationssystems den Tanz Halbdreher aus dem Vogtland heran. Dieser Tanz hat die Codenummer 7504 / 728 / 7 (Petermann, 1983, S. 221).

Liest man also den Code, kann man in Bezug auf die Choreographie erkennen, dass es sich um einen auf einer Kreislinie (7) getanzten Paartanz (5) handelt, bei dem gegangen (0) wird und der zweigliedrig (4) ist. Der nächste dreiteilige Abschnitt des Codes

beschreibt die Musik mit einer Melodie in Dur (7), die im 2/4 Takt steht (2) und in einer vierteiligen Form komponiert ist (8). Die letzte Ziffer gibt an, dass die gesellschaftlich-soziale Funktion Geselligkeit und Unterhaltung (7) ist (Petermann, 1983, S. 222-223).

Einzelne Tänze können sich bezüglich ihres Codes auch nur minimal voneinander unterscheiden. Die hessische Variante des Halbdrehers aus dem Vogtland, welche „Ach, Hannes bleib daham“ heißt, hat bis auf die musikalische Komponente genau den gleichen Code. Allerdings handelt es sich in der y-Achse bei der 7. Facette um eine zweiteilige kleine Liedform (4). Der vollständige Code lautet hier also: 7504 / 724 / 7 (Petermann, 1983, S. 221).

Durch diese Codes soll sofort die Beschaffenheit des jeweiligen Tanzes erkannt werden können, sodass Volkstänze aus ganz Europa verglichen werden können. Nichtsdestotrotz konnte sich bis jetzt weder Petermanns Codierungssystem noch ein anderes Klassifikationssystem etablieren (Walsdorf, 2010, S. 53).

2.6 Zusammenfassung

Für den Begriff „Volkstanz“ ist also keine einheitliche, allgemeingültige Definition gegeben. Eine Definition allein über die Herkunft aus dem Bauerntum ist noch bei Bergquist (1910) zu finden, bei den späteren Definitionen entfernt man sich vom bäuerlichen Milieu und wendet den Volkstanz auf alle Gesellschaftsschichten an. Die Definition hängt jedoch stets davon ab, ob und auf welche Art und Weise sich jemand mit Volkstanz beschäftigt und welche Art von Volkstanzpflege er oder sie betreibt. Weiters ist ausschlaggebend, welche Gesichtspunkte bei der Definition betrachtet werden, da Volkstanz ein weites Spektrum umfassen kann. Vergleicht man die beschriebenen Definitionen, können bestimmte Begriffe ausgemacht werden, die für eine Definition des Volkstanzes ausschlaggebend sind. Tradition spielt vor allem bei Hoerburger eine wesentliche Rolle, jener Traditionsgedanke kommt auch bei Bergquist zum Ausdruck. Der Aspekt der Gemeinschaft ist sowohl bei Koschier, Peter und Hoerburger relevant. Ein weiterer Punkt ist eine eigenständige Entstehung des Tanzes im Volk ohne eine spezielle Urheberchaft, wie ebenfalls bei Peter, Koschier und Hoerburger zu sehen ist. Peter legt viel Wert darauf, dass sich der Tanz über die Zeit hinweg verändern kann. Im Allgemeinen kann also gesagt werden, dass es, obwohl eine Definition des Volkstanzes auf

Grund unterschiedlicher Anschauungsweisen oder möglicherweise unterschiedlicher
Betreibung von Volkstanzpflege individuell verschieden ist, einzelne Aspekte gibt, die
für den Volkstanz wesentlich sind:

1. Tradition
2. Gemeinschaftsgehalt
3. kein Urheber
4. eine mögliche Veränderung über die Zeit hinweg innerhalb des Tanzes

3 Historischer Überblick

Eine genaue Datierung für die Entstehung von Volkstanz in Schweden ist nicht möglich. Die allgemeine Quellenlage ist lückenhaft. Aus prähistorischer Zeit ca. um 1500 gibt es jedoch Felsritzungen, die möglicherweise Tänzer zeigen. Danach sind bis zum 14. Jahrhundert keine Zeugnisse von Tanz vorhanden. Das Einsetzen der Schriftkultur in Schweden verbessert die Belegbarkeit (Klein, 1978, S. 10-11).

Ab dem 18. Jahrhundert verdichten sich die Quellen. Ab diesem Zeitpunkt sind auch arrangierte Volkstanzdarbietungen bezeugt (Biskop, 2007a, S. 281). Bei Beschreibungen über das Leben des Volkes beschäftigte man sich jedoch nur in geringem Ausmaß mit Musik und Tanz, dies war auch im 19. und 20. Jahrhundert nicht anders. Generell liegt aber der Fokus des Materials sowohl aus dem 19. als auch aus dem 20. Jahrhundert auf der Musik und nicht auf dem Tanz (Nilsson, 2007d, S. 118-119).

Ende des 19. Jahrhunderts entstand, vermutlich durch nationale Aspekte zu begründen (Bakka, 2007b, S. 301), eine Bewegung zur Wiederbelebung des Volkstanzes, der im Zuge der Urbanisierung beinahe verschwunden war (Salvén, 1959, S. 13). Wichtige Personen, die dafür den Weg ebneten, waren der durch die Nationalromantik beeinflusste Anders Selinder (1806-1874), durch den sich Volkstanz ab 1843 immer mehr auf der Bühne etablierte (Andersson, 2007a, S. 206-208) und Artur Hazelius (1833-1901) (Artur Hazelius, *Nordiska museets grundare*, o. J.), der ländliche Objekte gesammelt und ausgestellt hatte. Hazelius' Gründung vom *Nordiska museet* 1872 und *Skansen* 1891 lieferten einen wichtigen Beitrag zur Volkstanzbewegung (Nilsson, 2007a, S. 176).

1880 wurde der Tanzverein *Philochoros* in Uppsala gegründet, der den schwedischen Volkstanz in ganz Skandinavien bekannt machte und durch den sich viele weitere Vereine etablierten. Sein Repertoire orientierte sich an den Tänzen von Anders Selinder, was öfters kritisiert wurde, da man meinte, dass dessen Tänze keine traditionellen Volkstänze waren, weil er sie für die Bühne choreographiert hatte (Nilsson, 2007e, S. 549).

Im Zuge dessen entstand ab den 1960er Jahren der sogenannte Neotraditionalismus, hier wollte man sich von dem Volkstanzrepertoire, das auf Selinder aufbaute, entfernen und auf Tänze zurückgreifen, die nicht für die Bühne arrangiert worden waren (Nilsson, 2007e, S. 549).

Ein wichtiger Bestandteil für die Erhaltung der Volkstänze war auch die Einsammlung und Archivierung. Bis Mitte des 20. Jahrhundert überwog das Interesse für Volkskultur im Allgemeinen und nicht speziell für Volkstanz (Nilsson, 2007a, S. 176-177). Im Zuge dieses Interesses wurden in Uppsala, Lund und Göteborg Archive für *folksliv* und *folkminne* errichtet. Es entstand in Uppsala 1914 *Uppsala landsmålsarkiv* (ULMA), in Lund 1913 *Lunds universitets folkslivarkiv* (LUF) und in Göteborg 1919 *Västsvenska fornminnesförening (Vff)/Institutet för folklore vid Göteborgs högskola* (IFGH). Der Fokus lag hier auf der Dokumentation von Volksleben im Allgemeinen und nicht speziell auf Volkstanz. Das Interesse galt auch vor allem Dialekten und der Ortsnamensforschung. Die Archive ULMA in Uppsala, *Dialekt-, ortsnamns- och folkminnesarkivet i Göteborg* (DAG) in Göteborg und das etwas jüngere Archiv in Umeå *Dialekt-, ortsnamns- och folkminnesarkivet i Umeå* (Daum) schlossen sich 1971 zusammen. 1993 organisierten sie sich zu *Språk och folkminnesinstitutet* (Sofi) um. 1951 wurde das nationale Volksliedarchiv *Svenskt visarkiv* gegründet, das 1970 verstaatlicht wurde. Es ist heute eine der wichtigsten Institutionen, was Volksmusik, Volksweisen, aber auch Jazz betrifft (Nilsson, 2007a, S. 176-177). Erst 1968 wurde von Henry Sjöberg ein eigenes Archiv für Volkstanz gegründet (Nilsson, 2007e, S. 549).

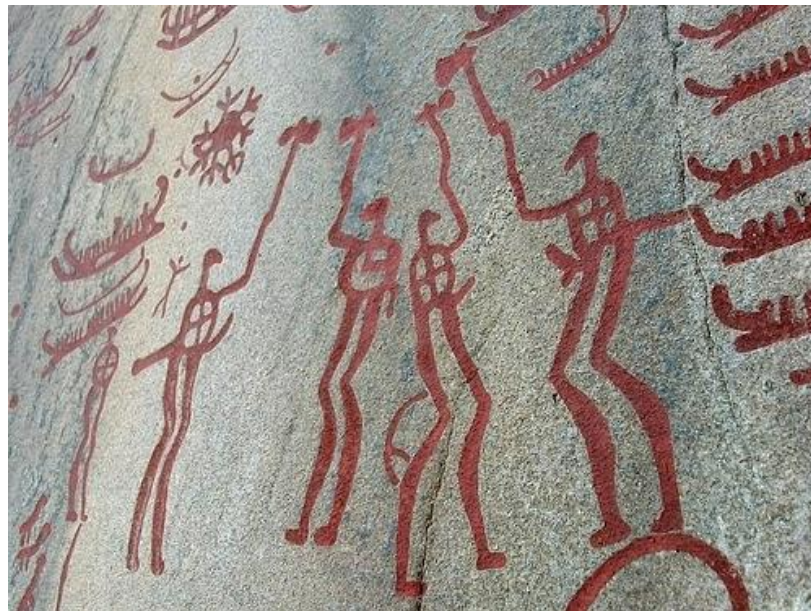
Ungefähr ab 1960 fand das Interesse für Volkstanz auch Einzug an den Universitäten. Es fanden sich Akademiker, die sowohl aus der Volkstanzbewegung herausgewachsen waren als auch einen starken Fokus auf Volkstanz in ihrer akademischen Arbeit legten. Noch später wird der Volkstanz ins öffentliche Ausbildungsangebot aufgenommen (Bakka, 2007b, S. 301). Für die Verbreitung des Volkstanzes war jede Person und Institution wichtig, die sich damit beschäftigte. Zu nennen sind Jugendvereine, Gymnastikvereine, Tanzschulen, Museen und Volkshochschulen, deren Wichtigkeit nicht unterschätzt werden darf (Bakka, 2007b, S. 303). Viele Vereine und Organisationen kümmerten sich nun um die Verbreitung von Volkstanz und Volksmusik. Eine weitere wichtige Organisation ist *Svenska Ungdomsringen för Bygdekultur*. Der schwedische

Volkstanz wurde durch Vorführungen sogar in ganz Europa und auch in Amerika bekannt gemacht (Salvén, 1959, S. 14).

3.1 Bildliche Quellen um 1500 v. Chr.

Erste bildliche Belege für Tanz in Schweden findet man von der zweiten Hälfte des 2. Jahrtausends vor Christus. Es handelt sich dabei um Felsritzungen, von denen allerdings nur wenige erhalten sind. Dies sind jedoch nur mutmaßliche Quellen, da die Ritzungen nur sehr schwer interpretiert werden können und nicht mit Sicherheit bestimmt werden kann, ob es sich dabei wirklich um Tanz handelt. Eine Zeichnung stellt z. B. fünf Männer dar, die sich auf einem Schiff befinden und dem Anschein nach gemeinsam vor einer stillstehenden sechsten Gestalt, die vermutlich weiblich ist, tanzen. Die Tanzenden haben alle ihre Hände nach oben in die Luft gestreckt und einen geraden Gegenstand in der Hand, der einer geraden Lure (Klein, 1978, S. 10-11), einem historischen Blasinstrument (Lure, o. J.), ähnelt. Es könnte sich also bereits um Darstellungen von primitivem Tanzen gehandelt haben (Klein, 1978, S. 11).

Abbildung 1: Felsritzung aus Bohuslän von tanzenden Männern



Quelle: Sum Dood, 2011

Spätere prähistorische Zeugnisse sind nicht erhalten und auch die Zeit bis zum Mittelalter bleibt quellenlos. Aus dem Mittelalter gehen ebenfalls keine bildlichen Belege hervor. Es gibt in Schweden vermutlich schon seit der Bronzezeit Andeutungen von Tanz,

allerdings können durch den Mangel an Material keine zuverlässigen Beweise hinsichtlich des Tanzvorkommens geliefert werden (Klein, 1978, S. 11). Es ist durchaus möglich, dass bestimmte Bräuche, die mit Tanz verknüpft sind, z. B. Tanz um den Maibaum oder das Frühlingsfeuer, schon ihren Ursprung in der prähistorischen Zeit haben. Bewiesen ist davon jedoch nichts (Klein, 1978, S. 12-13).

3.2 Belege vom 14.-19. Jahrhundert

Einen zuverlässigen Beleg für Tanz in Schweden findet man erst ab Beginn der schwedischen Schriftkultur. Als mittelalterlicher Nachweis dient die Geschichtsschreibung *Erikskrönikan*, die mit großer Wahrscheinlichkeit in den 1320er Jahren verfasst wurde (Jansson S.-B., 2003, S. 10). Hier wird kein spezieller Tanz beschrieben, aber es wird eben erwähnt, dass getanzt wird (Salvén, 1959, S. 7). Im Jahr 1260 (Klein, 1978, S. 14) bei der Hochzeit König Valdemars, des Sohnes Birger Jarls, der Stockholm gegründet hatte, waren Tänze ein Teil der festlichen Aktivitäten (Salvén, 1959, S. 7): „Danz ok leker ok fagher ord (...)“ (Pipping, 1963, S. 26). Das Wort *leker* kann entweder eine Tautologie von *danz* oder von *fagher ord* sein und somit entweder ebenfalls für Tanz oder für Gesang stehen. In der damaligen Zeit war es nicht üblich, zum Tanz Instrumentalbegleitung zu haben. Instrumentalmusik war sicherlich ein Bestandteil von Hochzeitsfeierlichkeiten, allerdings nicht im Zusammenhang mit Tanz (Pipping, 1926, S. 246-247). Da damals das größte Ereignis im Leben eines Menschen seine Hochzeit war, scheint es nicht verwunderlich, dass die erste Erwähnung von Tanz in Schweden mit der Beschreibung einer Hochzeitsfeierlichkeit in Verbindung steht. Viele Tänze wären vermutlich nicht erhalten geblieben, wenn sie nicht in die Ausübung von Hochzeitsfesten eingeschlossen gewesen wären (Salvén, 1959, S. 7).

Im 15. Jahrhundert gibt es Zeugnisse von speziellen Tausch- oder Gildentänzen. Tauschtänze waren beim Tauschhandel in Gebrauch. Gildentänze wurden in Gilden und oftmals mit Waffen getanzt. So soll es z. B. einen Schwert- sowie einen Bogentanz gegeben haben. Allerdings ist es unsicher, ob diese Tänze beim ländlichen Volk bekannt waren. Heutzutage gibt es in Schweden jedenfalls keine Spuren dieser Tänze mehr (Salvén, 1959, S. 9).

Tanz in Schweden ist ebenso in Olaus Magnus Geschichtswerk *Historia de Gentibus Seperationalibus* belegt, das im Jahr 1555 erschienen ist (Andersson, 2007c, S. 24). Olaus Magnus schildert auch einen *Svärdsdans eller Vapendans* (Schwerttanz oder Waffentanz), der, wie durch den Namen indiziert wird, mit Schwertern getanzte wurde (Magnus, 1982, S. 694) sowie den *Hormusdans*. *Hormus* ist dabei ein Eigenname, die Bedeutung ist unklar (Magnus, 1982, S. 696). Es folgt eine weitere Beschreibung des *Bågdans*, was so viel wie „Bogentanz“ bedeutet:

(...) att de tråda dansen fram och tillbaka efter en viss regel och ordning. (...) Det består nämligen af bågar eller ringar. Med kroppen omsluten af dessa röra de sig först till tonerna af en höfvisk sång, som skildrar hjältars bragder, eller och under pipors eller trummors eggande ljud framåt i en krets och dansa sedan på ett ord af ledaren (som benämnes 'konung') tillbaka. Slutligen lösa de bågarne och öka något litet takten samt bilda, i det som böja sig mot hvarandra, en ros af sexuddig form liksom i svärdsdansen. För att göra det hela festligare, binda de klingande bjällror eller pinglor vid knäna (Magnus, 1982, S. 695).

([...], dass sie den Tanz nach gewissen Regeln und gewisser Ordnung vor und zurück führen. [...] Er besteht nämlich aus Bögen und Kreisen. Mit den Körpern umschlossen, bewegen sie sich zuerst zu den Tönen eines höfischen Liedes, das Heldentaten schildert, entweder zu den ermunternden Lauten von Pfeifen oder Trommeln vorwärts in einem Kreis und tanzen dann auf das Wort eines Führers [der ‚König‘ genannt wird] zurück. Schließlich lösen sie die Bögen und erweitern ein wenig den Takt und bilden, indem sie sich zu einander beugen, eine Rose von sechszackiger Form wie im Schwerttanz. Um es noch festlicher zu machen, binden sie klingende Schellen und Glöckchen an die Knie.)

In dem Kapitel *De Maialibus festis* (Über die Maifeste) werden die Maifeste beschrieben (Andersson, 2007c, S. 24). Alle Leute, ob jung oder alt, versammeln sich sowohl auf den Gassen, als auch auf Feldern und in Städten und zünden ein großes Feuer an. Anschließend tanzen sie, springen herum und singen (Magnus, 2006, S. 266). Magnus berichtet ebenso von einem sogenannten „Feuertanz“. Im Winter war es üblich, vor den Höfen der Könige und Fürsten große Feuer aus Tannenbaumholz zu entzünden. Beim Verbrennen dieses Holzes hörte man ein lautes Krachen, sodass man es auch von der Ferne hörte. Dazu wurde getrommelt und gepfiffen. Die Menschen hielten sich an den Händen und tanzten ums Feuer herum. Sie tanzten so stürmisch, dass es passieren konnte, dass einer von ihnen ins Feuer fiel. Derjenige musste als Strafe, dass er ins königliche Feuer gefallen war, zweimal starkes Bier austrinken. Dann lief er zurück zu den anderen und tanzte wieder mit (Magnus, 2006, S. 268).

Weitere Tanzbeschreibungen gibt es von Carl von Linné in seiner Reisebeschreibung *Dalaresa* von 1734. Diese Reise trat er gemeinsam mit sieben Studenten im Sommer 1734 im Auftrag des Landeshauptmanns von Falun an (Andersson, 2007c, S. 26). Er beschreibt den *Moralångdans* folgendermaßen:

Dansningen i Mora, långdansen kallad, var att observera, det 4 steg gick på var takt, av vilka det sista stampades hårt till ett tecken, att takten då slöts. I varje takt, då de gingo i ring, gingo 2 steg utför, vidgandes ringen, de 2 senare inåt, hopdragandes ringen, liksom alla ville tillsammans att stampa för näsan på varandra (Linné, 1984, S. 45).

(Das Tanzen in Mora, der *Långdans* genannt, war zu beobachten, 4 Schritte wurden jeden Takt gegangen, von denen der letzte auf ein Zeichen hart aufgestampft wurde, damit wurde der Takt beendet. In jedem Takt, in dem sie im Kreis gingen, gingen sie 2 Schritte hinaus, der Kreis wurde erweitert, sie gingen 2 Schritte hinein, der Kreis wurde zusammengezogen, so als würden alle zusammen einander auf die Nase stampfen wollen.)

Magnus Gabriel Craelius stellte 1772 sein Buch *Försök till ett landskaps beskrivning uti en berättelse om Tunaläns, Sefwede och Aspolands häraders fögderi uti Calmar höfdingedöme* fertig. In diesem Werk beschreibt er Kindertaufen, Begräbnisse und Hochzeiten, wo auch getanzt wird. Er beschreibt Hochzeiten in einem Kleinstadtmilieu, z. B. Vimmerby, aber auch bei der Bauernbevölkerung, die um Vimmerby herum wohnt (Andersson, 2007c, S. 26-27).

Aus dem 18. Jahrhundert gibt es einen Bericht aus den Tagebüchern des Admirals Carl Tersmeden (*Amiral Carl Tersmedens memoarer*, herausgegeben 1917) von einer arrangierten Volkstanzvorführung, in der Jugendliche aus dem Bauernstand für Standespersonen mit ihren Tänzen auftraten. Am zweiten Weihnachtsfeiertag im Jahr 1764 war Admiral Carl Tersmeden beim Kriegsrat Danckwardt in Kristianstad zu Gast. Daher bat die Frau des Kriegsrats Jugendliche aus der Umgebung zu ihr zu kommen und zu tanzen. Die Jugendlichen tanzten zuerst *Polska* zur Musik, die von drei Spielmännern mit zwei Violinen und einer Nyckelharpa gespielt wurde. Im weiteren Verlauf der Veranstaltung tanzten die Jugendlichen gemeinsam mit den Standespersonen bis drei Uhr früh. Dann wurde das Fest mit einer allgemeinen *Polska* beendet (Biskop, 2007a, S. 281).

1774 wurde unter dem schwedischen König Gustav III., der die Intention hatte, eine nationale Oper zu gründen, das Schauspiel *Birger Jarl och Mechtild* aufgeführt. Das

Stück nimmt seinen Stoff aus der schwedischen Geschichte und schließt mit einem Ballett aus schwedischen Volkstänzen ab (Andersson, 2007a, S. 207). Nach dem Tod Gustavs III. im Jahr 1792 nahm der volkstümliche Einschlag auf der Bühne wieder ab und tauchte nicht vor 1815 mit dem Schauspiel *Föreningen* wieder auf, das die Vereinigung Schwedens und Norwegens 1814 zelebrieren sollte (Andersson, 2007a, S. 207-208).

Der deutsche Schriftsteller Ernst Moritz Arndt beschreibt in *Reise durch Schweden im Jahre 1804* aus dem Jahr 1804 einige Tanzanlässe, z. B. in Jämtland und Skåne (Andersson, 2007e, S. 62-63). 1950 erschien das Werk *Svenskar folklekar och danser* von Nils Dencker und Carl-Herman Tillhagen, in dem viel Material aus dem 19. Jahrhundert gesammelt wurde (Nilsson, 2007d, S. 118-119). Im Allgemeinen hatten Tänze und Tanzplätze eine große Bedeutung für die Bevölkerung, insbesondere in kleinen Orten (Andersson, 2007c, S. 28).

3.3 Die Wiederbelebung des Volkstanzes im 19. und 20. Jahrhundert

Ende des 19. Jahrhunderts waren die Volkstänze im Zuge der Urbanisierung fast gänzlich verschwunden. Nach diesem Rückgang der Volkskultur entstand jedoch eine Bewegung zu seiner Wiederbelebung (Salvén, 1959, S. 13).

3.3.1 Gründe für eine Volkstanzbewegung

Das Interesse für eine Volkstanzbewegung ist in unterschiedlichen Motiven begründet. Die Anschauung, dass es wichtig für die schwedische Kultur sei, den schwedischen Volkstanz zu erhalten und zu fördern, macht einen bedeutenden ideologischen Aspekt aus. Andererseits können auch die Liebe zur Einsammlung von Volkstanz, sowie die Tätigkeit als Tänzer und Tänzerin oder die Herausgabe von Publikationen sowie die Tätigkeit als leitender Instrukteur eine Rolle spielen. Alle Punkte können aber ebenso miteinander vermischt ausschlaggebend sein (Bakka, 2007b, S. 301).

Wesentlich für die Volkstanzbewegung in Schweden war jedoch vermutlich der Nationalismus, da die Bewegung während der Zeit der Nationalromantik entstand, wo man sich generell mit allem, was schwedisch war, beschäftigte. Ein Beispiel wäre die Sammlung von Objekten der Volkskultur von Artur Hazelius (*Svenska Folkdansens Vänner*,

o. J.) oder Anders Selinder, der ein Ballett mit nationalem Charakter choreographieren sollte (Sjöberg, 1973, S. 56). Als besonders authentisch und ursprünglich für die schwedische Kultur galt das Leben der Landbevölkerung, weshalb man als Schwede, auch wenn man nicht vom Land stammte, seine eigene Nationalität damit verbinden wollte (Hoppu, 2014, S. 315). Dies kann eine vermehrte Beschäftigung mit dem Volkstümlichen, u.a. Volkstanz erklären.

3.3.2 Anders Selinder

Der Tänzer Anders Selinder wurde 1806 in Stockholm geboren. Er wurde beim *Kungliga Teatern* in Stockholm ausgebildet und war dort ab 1833 Ballettmeister (Andersson, 2007a, S. 206). Zu den Feierlichkeiten im Jahr 1843 der 25-jährigen Regentschaft Karl XIV. Johans im Jahr 1843, sollte ein Tanz mit einer volkstümlichen Anknüpfung aufgeführt werden (Sjöberg, 1973, S. 56). Da unter Gustav III. bereits Volkstänze in Bühnenstücke integriert wurden, konnte Anders Selinder auf Vorbildern aufbauen. Sein Schauspiel *Ett Nationaldivertissement* zu Ehren des Königs wurde am 6. Februar 1843 uraufgeführt. Der Text bestand aus Huldigungsgedichten, die von C.W. Böttiger geschrieben worden waren, und wurde von Vertretern aus unterschiedlichen schwedischen Landschaften vorgetragen. Die Musik bestand aus Volksmelodien und war von Johan Fredrik Berwald arrangiert worden. Zwischen den Huldigungsgedichten wurden die von Selinder komponierten Ballette aufgeführt. Dabei flossen unterschiedliche Tänze, wie z. B. *Lappdans*, *Dalpolska*, *Skandinavisk soldatvals* und *Skånsk dans* ein (Andersson, 2007a, S. 207-210).

Ein weiteres Beispiel für eine Aufführung des *Kungliga teatern*, die Volkstänze beinhaltete, war Fredrik Dahlgrens *Värmlänningarna* aus dem Jahr 1846 (Andersson, 2007a, S. 212). Die Musik stammt von Andreas Randel und die Tänze wiederum von Selinder. Zu den Tänzen, die verarbeitet wurden, zählen *Halling*, *Skrälåt*, *Fryksdalspolska*, *Vingåkersdans* und *Jössehäradspolska* (Andersson, 2007a, S. 210).

Die Volkstänze von Anders Selinder bildeten eine wichtige Grundlage für das Repertoire der Vereinigung *Philochoros* (Andersson, 2007d, S. 317), die eine tragende Rolle in der Volkstanzbewegung spielte (Andersson, 2007b, S. 534) (siehe Kap. 3.3.4).

3.3.3 Artur Hazelius

Artur Hazelius wurde 1833 in Stockholm geboren. Er studierte nordische Sprachen und war nach seinem Studienabschluss als Lehrer für die Fächer Schwedisch und schwedische Literatur tätig (Artur Hazelius, *Nordiska museets grundare*, o. J.).

Hazelius hatte Mitte des 19. Jahrhunderts begonnen ländliche Objekte wie Tracht oder Möbel aus Schweden sowie anderen Teilen Skandinaviens zu sammeln. In den 1870er Jahren präsentierte Hazelius eingesammelte Wachsgemälde, die das Leben des Volkes in Schweden, aber auch von anderen skandinavischen Nationen darstellten. Diese Bilder charakterisierten die jeweiligen Nationen nach ihrer Landbevölkerung. Diese Verbindung zwischen Landleben und Nationalität verbreitete sich in allen nordischen Ländern. Die gebildete Klasse der schwedischen Gesellschaft sah die Figur des Bauern als Inkarnation von Bildung, Freiheit und Gleichheit an. Die Darstellungen des ländlichen Lebens dienten als Beispiel für viele nationalistische und folkloristische Aktivitäten in den nordischen Ländern während des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts, wie z. B. Freiluft- und Nationalmuseen (Hoppu, 2014, S. 315).

Im Sommer 1872 reiste Hazelius zusammen mit seiner Ehefrau Sofi nach Dalarna. Da er schon während seiner Studienzeit oft in Dalarna gewesen war, fiel ihm auf, dass sich Bräuche und Traditionen durch den Druck des Industrialismus verändert hatten, was ihn möglicherweise dazu brachte, dieses Kulturgut zu bewahren, indem er Gegenstände sammelte und ausstellte (Artur Hazelius, *Nordiska museets grundare*, o. J.). Dazu gründete er 1872 das *Nordiska museet* und 1891 das Freiluftmuseum *Skansen* (Nilsson, 2007a, S. 176). 1893 gründete er außerdem noch den Tanzverein *Svenska Folkdansens Vänner* (*Svenska Folkdansens Vänner*, o. J.).

Sowohl das *Nordiska museet* als auch *Skansen* waren äußerst wichtig für die Volkstanzdokumentation und die Volkstanzbewegung in Schweden. Ihre Aufgabe war es, alle Arten von Volkskultur des ganzen Landes einzusammeln und zu verwalten. Dies beinhaltete auch Tanz, wobei Tanz nie eine Hauptrichtung war. Das *folklivsarkiv* des *Nordiska museet* spielte eine wichtige Rolle für die Wissensvermittlung bezüglich Volkstanz in der Bauerngesellschaft und in der Industriegesellschaft im 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts (Nilsson, 2007a, S. 176). In *Skansen* wurden die alten Tänze wieder getanzt, wobei berühmte Volksmusiker aus den verschiedensten Regionen zur

musikalischen Untermalung engagiert wurden. Dadurch wurde das Interesse im ganzen Land geweckt (Salvén, 1959, S. 14). *Skansen* wurde mit seinem Tanzboden ein wichtiger Platz bezüglich der praktischen Anwendung von Volkstanz um 1900 und kurz danach (Nilsson, 2007a, S. 176).

3.3.4 Die Vereinigung *Philochoros* und ihr Einfluss

3.3.4.1 Gründung und Inhalte

Als Start der Volkstanzbewegung kann die Gründung des Vereines *Philochoros* gesehen werden (Bakka, 2007b, S. 302). Die Vereinigung wurde im Jahre 1880 in Uppsala (Andersson, 2007a, S. 212) als erste nordische Volkstanzgruppe (Bakka, 2007b, S. 302) gegründet. Sie entstand aus der Vereinigung *Studenternas dansförening*, benannte sich jedoch 1884 in *Philochoros* um (Andersson, 2007a, S. 212). Die Initiative zur Gründung ergriff der Medizinstudent Gustaf Sundström, der wegen seiner reformatorischen Ansichten im Bereich Tanz sogar „Dans-Luther“ genannt wurde (Svenska ungdomsringen för bygdekultur (Hrsg.), 1975, S. 5). Auf seinen Wunsch hin wurden im September 1880 an der Universität Uppsala einige Studenten gesucht und versammelt. Der Gedanke war, den Tanz zu reformieren. Für lange Zeit hatte Gustaf Sundström die Geschichte des Tanzes studiert und befand, dass der Volkstanz auf Abwege gekommen sei und veredelt gehöre. Er sah eine Vereinigung für die Veredelung der Tanzkunst als notwendig (Andersson, 2007d, S. 309). Außerdem wollte man Volkstänze sammeln und wieder in Gebrauch bringen (Bakka, 2007b, S. 302). Sundström informierte den Tänzer Carl Barowiak, der beim Ballett des *Kungliga Teatern* angestellt gewesen war, über seine Pläne. Obwohl sich jener zu der Zeit als Zigarrenhändler in Uppsala versuchte, war er während seiner Karriere als Tänzer und Schauspieler auch als Tanzlehrer bei Turnieren angetreten. Mit diesem Hintergrund galt er jedenfalls als fachkundig und gut geeignet für diesen Zweck. Die Betätigungen des Vereines starteten mit großem Enthusiasmus (Andersson, 2007d, S. 309). In den Statuten wurde festgelegt, dass es jedes Jahr Tanzaufführungen geben solle (Biskop, 2007a, S. 281).

Bereits im folgenden Jahr, im Mai 1881, gab es zwei Tanzveranstaltungen in Uppsala. Obwohl die Veranstaltungen ein großes Publikum anlockten, war es doch ein großer ökonomischer Rückschlag. Mit Barowiaks ehemaligem Kontakt zum *Kungliga Teatern*

hatte man damit gerechnet, sich Kostüme ausleihen zu dürfen sowie auf Hilfe von Tänzerinnen des Theaters gehofft. Dies war jedoch ein großer Fehlschlag. Man versuchte Kostüme und Tänzerinnen von einem Privattheater zu bekommen, aber auch das missglückte. Deshalb mussten Kostüme gekauft werden, was dazu führte, dass man Geld verlangen musste, um die großen Ausgaben zu decken (Andersson, 2007d, S. 309).

Innerhalb des Vereines entstanden Konflikte, da die Ansichten bezüglich der aufzuführenden Tanzrichtungen auseinander gingen. So war Barowiak bei einem Treffen im Frühling 1881 der Meinung, dass das Hauptziel der Vereinigung sei, alte griechische Ballette darzubieten. Sundström stellte klar, dass der Zweck der Vereinigung darin liege, bestehende schwedische Tänze durch öffentliche Darbietung zu reformieren. Im zweiten Tätigkeitsjahr des Vereines wurde Hilding Sandström als Tanzleiter gewählt und die Sympathie für den Verein und sein Wirken wuchs. Die Vereinigung wurde nun als eine Studentenvereinigung, von den vielen die es im akademischen Uppsala gab, akzeptiert. Die ideologische Trennlinie zum Inhalt selbst blieb allerdings bestehen. Sundström wollte den Tanz reformieren, verändern und verbessern. Ein weiteres Mitglied, Frans Petter Lindblom, hatte jedoch im Sinne, das Gewicht auf die vaterländischen Elemente des Tanzes zu legen (Andersson, 2007d, S. 309).

Die starken unterschiedlichen Meinungen führten schließlich dazu, dass 1883 Professor Frithiof Holmgren zum Vorsitzenden gewählt wurde. Er wurde von allen respektiert und man war bereit, sich ihm unterzuordnen (Andersson, 2007d, S. 309). Interessant ist allerdings, dass zu Beginn der Tätigkeiten des Vereins nicht das Wort „Volkstanz“ selbst in den Mund genommen wird, sondern, dass generell von einer Reformation und vom Willen, die Tänze einheimisch zu machen, gesprochen wird. Das Wort „einheimisch“ lässt den Bezug zu Volkstanz erahnen. Ein weiteres Indiz ist, dass *Philochoros* sich an denen, die Mundart sprachen und deren Bestrebungen, die Mundarten zu fördern, orientieren wollte (Andersson, 2007d, S. 310-311).

Bezüglich der schwedischen Dialekte gab es nämlich ebenfalls Vereine, die sich ab den 1870er Jahren zu etablieren begannen. Der erste Verein diesbezüglich, *Västgöta landsmålförening*, wurde am 5. Oktober 1872 gegründet und zwei Jahre später gab es in Uppsala mindestens zwölf derartige Vereinigungen. Deren Ziel war es das Eigentümliche

in der jeweiligen Volkssprache, den Wortschatz, Redewendungen und andere mündliche Überreste zu sammeln und zu erhalten (Andersson, 2007d, S. 310-311).

Im Archiv des *Philochoros* befindet sich eine umfassende Korrespondenz mit Kontakten, die unter anderem auf Tourneen geknüpft wurden. Von 1901 gibt es einen Antwortbrief von Gunnar Nyström, dem Sekretär von *Philochoros*, an einen Herrn Väino Pfaler in Helsinki (Andersson, 2007d, S. 313), der um ein Modell für Statuten gebeten hatte, da er gerade mit der Ausarbeitung jener für den finnischen Verein *Suomalaisen Kansantanssin Ystävät* beschäftigt war (Biskop, 2007b, S. 323). In diesem Brief beschreibt Nyström den Zweck der Vereinigung als kulturhistorisch, da sowohl alte schwedische Volkstänze, Volksmelodien sowie Volkstrachten gesucht, gesammelt, bewahrt und verbreitet werden sollten (Andersson, 2007d, S. 313).

3.3.4.2 Lekstugorna

Die Mitglieder des Vereines waren ausschließlich Männer, bei Tanzaufführungen musste also die Hälfte der Tänzer Frauenkleider tragen. Grund dafür war wohl der Mangel an weiblichen Studenten (Bakka, 2007a, S. 327), welche an Tanz oder anderen Studentenaktivitäten interessiert waren. Außerdem ließen es die damaligen gesellschaftlichen Konventionen nicht zu, Frauen in den Tänzen zu inkludieren, vor allem weil es für unverheiratete Frauen als unangebracht galt, mit männlichen Kollegen auf Tournee zu gehen (Hoppu, 2014, S. 316). Dass Männer Frauenkleider trugen, war hingegen unproblematisch (Bakka, 2007a, S. 327). Frauenkleidung zu tragen war für einen Tänzer mehr ein Ausdruck von Nationalität als von persönlicher Identität (Hoppu, 2014, S. 331). Wahrscheinlich ist, dass die kleineren Tänzer eher die Frauenrolle tanzten. Während der Proben lernten alle Tänzer jedoch beide Rollen zu tanzen (Hoppu, 2014, S. 316).

1883 begann Frans Petter Lindblom einen Tanzkurs für die jungen Damen der Stadt Uppsala mit dem Ziel, Tänze einzuüben und sie in die Gesellschaft einzuführen, zu veranstalten (Andersson, 2007d, S. 311). Meistens kamen die Töchter von Professoren und manchmal auch deren Mütter (Hoppu, 2014, S. 316). Lindblom ordnete Zusammenkünfte der Mitglieder des Vereines, die nur aus Männern bestanden und den Teilnehmerinnen seines Tanzkurses an. Dies war der Beginn der *lekstugorna*. *Lekstugorna*, dt.

„Spielhäuschen“, waren die einzige Möglichkeit eines sozialen Umgangs zwischen den Geschlechtern und eine Alternative zu Bällen und Festen, die von Studentenverbindungen veranstaltet wurden. Laut der Statuten gab es aber noch kein Verbot, dass Frauen Mitglied des Vereines wurden. Erst 1910 wurde in den Statuten festgesetzt, dass die Vereinigung keine weiblichen Mitglieder duldet (Andersson, 2007d, S. 311).

3.3.4.3 Einfluss innerhalb Schwedens

Ein wichtiger Punkt, der eine Veränderung für *Philochoros* bedeutete, war die Ausführung von *folklivsexpeditioner* (Andersson, 2007d, S. 311), die 1883 starteten. *Philochoros* besuchte 35 Städte und Orte innerhalb Schwedens, wobei 57 Vorstellungen gegeben wurden, die aus Vorträgen über die Tänze, Lieder und Erzählungen im Dialekt, Volksmelodien für Violine und Klavier, *Pol Skor*, eine Art von schwedischen Volkstänzen, für Violinen und einer Auswahl von schwedischen Volkstänzen bestanden (Biskop, 2007a, S. 281). Die Vorstellungen brachten einen kleinen finanziellen Überschuss ein, womit man Volkstrachten kaufen und Musikalien und Tänze zusammensammeln konnte (Andersson, 2007d, S. 312). So reisten Mitglieder des Vereines durch Schweden und zeichneten Tänze auf, an deren Schritte, Melodie und originale Tracht des Ortes sich manchmal nur mehr ein einziger alter Geiger erinnerte (Bergquist, 1910, S. viii). Seit 1884 steht in den Statuten des *Philochoros*, dass sich die Vereinigung in Zukunft heimischen Tänzen widmen wolle. Im selben Jahr wurde die förmliche Kleidung, die vorher bei Aufführungen getragen wurde, durch schwedische Volkstracht ersetzt (Hoppu, 2014, S. 318).

Philochoros lieferte einen derartig wichtigen Beitrag für die Volkstanzbewegung, da das Interesse zu der Zeit auf der völkischen Kultur lag und die ziemlich schnell wachsende Entstehung von Volkstanzgruppen in Schweden auf der Inspiration der Vereinigung *Philochoros* beruhte. 1893 war *Philochoros* auf Tournee in Südschweden, 1896 in Mittel- und Westschweden sowie 1899 ein weiteres Mal in Südschweden. Der Verein *Svenska Folkdansens Vänner* war der erste Nachfolger. Er wurde am 24. Oktober 1893 gegründet und bekam durch Axel Österlöf eine zentrale Bedeutung. Axel Österlöf war von 1890 bis 1891 Tanzleiter bei *Philochoros* gewesen und übernahm diese Tätigkeit von 1895 bis 1897 bei *Svenska Folkdansens Vänner*. 1897 gab er das Buch *Lekstugan* heraus, welches das erste Buch war, das Volkstanzbeschreibungen beinhaltet

(Andersson, 2007d, S. 312-313). 1903 erschien der zweiten Band dazu (Andersson, 2007b, S. 534). 1896 wurde in Gävle *Allmogedansens Vänner* gegründet. Weitere Vereinigungen folgten im Jahr darauf in Växjö und Jönköping und von 1898 bis 1901 gab es weitere Vereinsgründungen in Karlskrona, Karlshamn, Malmö, Lund, Helsingborg, Borås, Falun und Umeå (Andersson, 2007d, S. 313).

Die Mitglieder des *Philochoros* halfen auch bei anderen Vereinigungen aus. Henrik Eckerbom, der Materialverwalter von *Philochoros* reiste z. B. im Sommer 1898 nach Lund und besuchte dort die Vereinigung *Folkdansens styrelse*. Dort erstellte er einen Übungsplan. Das Team bestand aus elf Damen und elf Herren, die im Winter und im Frühling einmal pro Woche geübt hatten. Dem dortigen Tanzleiter mangelte es jedoch an praktischer Erfahrung, daher lief das Projekt nicht so gut, wie es sollte. Eckerbom übte mit den Tänzern und Tänzerinnen, besserte ihre Fehler aus und brachte ihnen sogar neue Tänze bei. Er bereiste auch noch andere Orte, z. B. Växjö, und verbreitete dort sein Wissen (Andersson, 2007d, S. 314). Die bedeutendste Hilfeleistung für sich neuorganisierende Vereine war aber zweifelsohne die zur Verfügungstellung eines Repertoires, da es anfangs oft schwierig war ein Repertoire zusammenzustellen (Andersson, 2007d, S. 317).

Die letzte Tour von *Philochoros* fand 1905 statt. 1910 war die Vereinigung bereits sehr inaktiv, da auch das Interesse nicht mehr so groß war, was schließlich zur Auflösung führte, wobei die Kostüme an *Svenska folkdansens vänner* abgegeben wurden (Hoppu, 2014, S. 319). 1931 wurde die Vereinigung wiederbelebt und die Statuten noch einmal auf „Föreningens ändamål är att uppbära folkdanstraditionerna bland Uppsala studenter“ geändert. 1961 wurde dieser Punkt auf „(...) studerande vid Uppsala Universitet och Lantbrukshögskolan“ erweitert und gilt auch heute noch so. *Philochoros* ist also immer noch tätig, hat aber seinen Tätigkeitsbereich verringert (Korsfeldt, o. J.).

3.3.4.4 Repertoire

Philochoros legte den Grundstein des heutigen Volkstanzrepertoires (Sjöberg, 1973, S. 55). Bereits bei der Gründung von *Philochoros* wollte die Vereinigung etwas „echt Schwedisches“ im Programm haben und suchte daher nach Volksmusik und Volkstänzen (Sjöberg, 1973, S. 55). Allerdings stand das Repertoire selbst schon zu Beginn der

Tätigkeitsaufnahme der Vereinigung *Philochoros* heftig zur Diskussion (Andersson, 2007d, S. 317). Es gab kein bereits fertiges Repertoire für eine Volkstanzvereinigung, aber in Uppsala gab es einen ehemaligen Schüler des Ballettmeisters Anders Selinder, der einige Volkstänze kannte und dem auch die Aufgabe übertragen wurde, diese zu unterrichten (Sjöberg, 1973, S. 56).

Da das Repertoire von *Philochoros* hauptsächlich an die Kompositionen von Anders Selinder anknüpft, wird die Vereinigung häufig kritisiert, dass ihr frühzeitiges Repertoire eigentlich von Anders Selinder choreografiert wurde und quasi aus seinen Balletten bestand. Fredrik Sundling, ein Spielmann und ein bekanntes Mitglied während der ersten Dekade der Vereinigung *Philochoros*, war ebenfalls dieser Ansicht. Interessant ist, dass es also offensichtlich diesbezüglich innerhalb des Vereines geteilte Meinungen gab. Vielleicht glaubten die Vereinsmitglieder auch, dass der schwedische Volkstanz so auszusehen hatte wie sie ihn tanzten und dachten nicht daran, dass die traditionellen Tänze, die Anders Selinder als Vorbild gedient hatten, vielleicht anders getanzt wurden. Möglicherweise wollte man einfach Tänze haben, die auch für die Bühne tauglich waren (Andersson, 2007d, S. 317).

3.3.5 Einfluss Schwedens und Kooperation innerhalb Skandinaviens

Eine Kooperation zwischen den einzelnen Ländern Skandinaviens bezüglich des Volkstanzes entstand im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert, indem Volkstanzgruppen nicht nur in ihrem eigenen Land tätig waren, sondern auch in die anderen Länder Skandinaviens reisten (Hoppu, 2012, S. 76). Das prägendste Beispiel hierfür war wiederum *Philochoros* (Hoppu, 2012, S. 77). Der Verein begann mit Reisen innerhalb Schwedens, den bereits genannten *folkslivsexpeditioner*. Die erste *folkslivsexpedition* fand 1883 statt. Ab 1887 unternahm *Philochoros* mit einer Tournee nach Finnland auch internationale Reisen und besuchte neben Finnland (Biskop, 2007a, S. 281) auch Dänemark und Norwegen. Der Verein inspirierte die Zuschauer mit ihren Aufführungen und verbreitete die Tänze.

Später organisierte Schweden noch eine weitere Form der Kooperation. 1920 wurde ein Volkstanzkongress gemeinsam mit nationalen Volksmusikern im Freiluftmuseum *Skansen* arrangiert (Hoppu, 2012, S. 77). Die Veranstaltung war eine sogenannte

folkdans- och spelmansstämman, also eine Veranstaltung, bei der Volkstänzer und Spielmänner aufeinandertrafen, tanzten und musizierten. Daraus entstand der Verein *Svenska Folkdansringen*. Die Initiative für diese Veranstaltung ging von Gustav Karlson aus, der nach seinem Umzug von Västmanland nach Stockholm durch *Skansens Folkdanslag* mit Volkstanz in Kontakt kam. Dort hatte er seit 1906 unter der Leitung von Carl Edelstams getanzt. Er etablierte sich als wichtige Persönlichkeit unter den Vereinen (Andersson, 2007b, S. 534) und suchte schließlich 1919 aus sechs Volkstanzgruppen in Stockholm Volkstänzer zusammen, die sich zu einem zentralen Komitee für die Gruppen in der Stadt, *Stockholms folkdansföreningars centralkommitté*, zusammenschlossen. Beim 1920 einberufenen Volkstanzkongress waren die meisten der Gruppen auf dieser Veranstaltung schwedisch, es gab jedoch auch Gruppen aus Dänemark, Norwegen und Finnland. Obwohl der Kongress national ausgerichtet war, da jede Gruppe die Tänze ihres eigenen Landes aufführte, wurde auch die Kooperation und Hybridität des nordischen Volkstanzes gefördert, da ein Teil des Kongresses auch aus Volkstanzbällen bestand und nicht nur aus Aufführungen. Sowohl dänische, norwegische und finnische Tänzer und Tänzerinnen konnten sogar komplizierte schwedische Tänze tanzen, da die schwedischen Tänze in der nordischen Volkstanzgemeinschaft besonders durch die Tournées des *Philochoros* verbreitet waren. Viele norwegische, dänische und finnische Gruppen hatten auch schon vor dem Kongress die schwedischen Tänze gelernt und waren so bereits im Vorfeld mit ihnen vertraut gewesen (Hoppu, 2012, S. 77).

Die schwedischen Tanzgruppen und Vereinigungen lieferten internationale Inspiration. Nach Vorbild des Freiluftmuseums *Skansen* wurde z. B. in Finnland von Oskar Jansson das Freiluftmuseum *Sagalund* in Kimito gegründet (Biskop, 2007a, S. 281). Eine Aufführung des *Philochoros* in Kopenhagen regte die dänische Volkstanzbewegung an (Bakka, 2007b, S. 302). Zwei dänische Studenten, Andreas Otterstrøm und Svend Lauesgaard, sahen die Aufführung (Andersson, 2007d, S. 313) und gründeten daraufhin *Foreningen til Folkedansens Fremme*. In den folgenden Monaten wurden Tänzer und Tänzerinnen gesucht, die dann auch auf Tournee gingen. Bei *Foreningen til Folkedansens Fremme* waren von Anfang an auch Frauen dabei. Durch den Einfluss von *Philochoros* wurde also die dänische Volkstanzbewegung ausgelöst (Christensen, 2007, S. 324). *Philochoros* und der schwedische Volkstanz waren generell ein wichtiger Impulsgeber für die Volkstanzbewegungen in den anderen nordischen Ländern.

Mitunter geschah es auch, dass andere Länder die schwedischen Volkstänze in ihr Repertoire aufnahmen (Bakka, 2007b, S. 302).

Schweden hatte während der ersten zwei Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts innerhalb der skandinavischen Länder im Bereich Volkstanz eine äußerst aktive Rolle inne. In den 1920er Jahren wurden fünf von acht nordischen Volkstanzveranstaltungen namens *Nordisk Bygdeungdomsstämman* in Schweden, zwei in Dänemark und eine in Norwegen arrangiert (Hoppu, 2012, S. 77). Ab den 1930er Jahren wurde *Nordisk Bygdeungdomsstämman* abwechselnd in Dänemark, Norwegen, Schweden und Finnland veranstaltet. Für gewöhnlich gehörten vor allem schwedische Tänze zum Repertoire dieser Veranstaltung. In den 1930er Jahren gab es auch Massenveranstaltungen in Stadien mit hunderten von Tänzern (Hoppu, 2012, S. 78). Diese Veranstaltungen konnten über vier Stunden dauern. Im Stadion befand sich teilweise Platz für ein Publikum von 10.500 Personen (Biskop, 2007a, S. 294). Der erste Tanz, der von allen Teilnehmern gemeinsam getanzt wurde, war *Schottis i turer* und wurde 1934 in Helsinki getanzt. Als weiterer gemeinsamer Tanz folgte *Klappdansen* (Biskop, 2007a, S. 291). Bei der dritten internationalen Volkstanzveranstaltung in Stockholm 1939 tanzten zum ersten Mal alle nordischen Länder gemeinsam einen Tanz aus ihren Ländern im Zuge einer Massendarbietung (Hoppu, 2012, S. 78). Bei diesen Aufführungen konnte das Publikum im Optimalfall von oben herabschauen und so auch die Muster, die beim Tanzen gebildet wurden, sehen. Bei der internationalen *folkdansstämman* in Stockholm 1939 konnte man beispielsweise während des Tanzes sechs große Ringe von oben sehen, die die Tänzer und Tänzerinnen bildeten. Wenn bei solchen Veranstaltungen alle Teilnehmenden gemeinsam auftraten, konnte es sein, dass fünf- bis siebentausend Tänzerinnen und Tänzer auf einmal tanzten (Biskop, 2007a, S. 299). Hier wurde mehr der internationale Aspekt als der nationale gepflegt (Hoppu, 2012, S. 78). Gegen Ende der 1970er Jahre wurde auch ein isländischer und ein färöischer Tanz getanzt (Biskop, 2007a, S. 295).

3.4 Neotraditionalismus ab 1960

Neotraditionalismus deckt in Bezug auf den schwedischen Volkstanz einen Zeitraum von 1960 bis 1990 ab. Das Interesse wuchs in dieser Zeit bei einigen Musikern und Tänzern. Allerdings interessierte man sich für die Tänze und den Klang der Musik vor

der Institutionalisierung von bestimmten Vereinen und Organisationen. Später wird dieser Ausbruch, der vor allem in den 1970er Jahren hervorbricht, *folkmusikvågen*, also Volksmusikwelle genannt (Nilsson, 2007e, S. 547).

Es gab ab den 1960er Jahren zwei verschiedene Richtungen innerhalb des Verständnisses für den schwedischen Volkstanz (Nilsson, 2007e, S. 549). Die Debatte, was Volkstanz überhaupt war, spaltete die Volkstänzer und Volkstänzerinnen. Zeitweise wurden sogar zwei unterschiedliche Begriffe eingeführt. *Folklig dans* war die Bezeichnung für Tänze der Bevölkerung aus dem ländlichen Raum, die nicht verändert worden waren, und *folkdans* für Tänze, die u.a. für Bühnenszwecke choreographiert und arrangiert und von Volkstanzgruppen und Vereinen getanzt wurden. Für die Neotraditionalisten zählte nur *folklig dans* als „echter“ Volkstanz, wobei die andere Partei diesbezüglich keine Unterschiede machte. Manchmal wurden *folkligar dansar* auch als Untergruppe von *folkdans* angesehen. In den 1980er Jahren war die Unterscheidung von *folklig dans* und *folkdans* ziemlich beliebt. Kurz darauf nahm die Debatte diesbezüglich jedoch ab, wurde immer weniger diskutiert und ist heute kaum mehr aktuell (Nilson, 2003).

Im Zuge des Neotraditionalismus gab es also einerseits Aktivitäten innerhalb der etablierten Vereinsbewegungen, z. B. *Sveriges Spelmäns Riksförbund* und *Svenska Ungdomsringen för Bygdekultur*, andererseits aber Aktivitäten, die unabhängig von den alten Vereinigungen und Reichsverbunden waren. Die wichtigsten und tonangebenden Akteure kannten einander und standen miteinander im Dialog. Es entstanden auch in den etablierten Volkstanzvereinen neue Ansichtsweisen, dennoch führte man Erneuerungen und Anpassungen von Vereinen nur in einem gewissen Rahmen durch. Ein Beispiel wäre die Namensänderung Anfang 2005 von *Svenska Ungdomsringen för Bygdekultur* zu *Svenska Folkdansringen*, was als verspätete Antwort auf die Geschehnisse während der 1970er und 1980er Jahre gedeutet werden kann. Die Personen und Gruppen, die außerhalb der etablierten Volkstanzvereine agierten, nannten sich selbst *fria grupper* und wurden auch in der Öffentlichkeit so genannt. Sie sahen sich also als freie Gruppen, die frei von der Sichtweise auf Volkstanz waren, die etablierte Volkstanzbewegungen hatten. Ein wichtiger Vertreter dieser neuartigen Ideen war Henry Sjöberg. Er verfasste auch die schwedischen Grundbücher über Volkstanz der 1970er Jahre *Folklig Dans 1-3*. Ein weiterer treibender Akteur der Volksmusikwelle war Börje Wallin

in Skåne, obwohl seine Ideen während seiner Zeit bei *Svenska Ungdomsringen för Bygdekultur* keinen Durchbruch in der Organisation erlangten (Nilsson, 2007e, S. 549).

Henry Sjöberg legte 1968 bis 2001 (Nilsson, 2007e, S. 549) in Stockholm ein Archiv für Volkstanz, das *Arkivet för folklig dans*, an (Bakka, 2007c, S. 171). Sjöberg sammelte alles ein, was er in anderen Archiven, Bibliotheken und Museen finden konnte (Nilsson, 2007a, S. 177). In Zusammenarbeit mit *Samarbetsnämnden för folklig dans* wurden Materialien gesammelt und auch Material von privaten Sammlungen herangezogen. Hinter der Entstehung von *Samarbetsnämnden för folklig dans* steckte ebenfalls Henry Sjöberg. *Samarbetsnämnden för folklig dans* ist seit 1976 bis heute aktiv (Bakka, 2007c, S. 171). Das Archiv mit den Sammlungen von volkstanzbezogenem Material mit u. a. Videodokumentationen (Nilsson, 2007a, S. 176), wirkte auch als Diskussionsforum zwischen den alternativen Bewegungen und den früher etablierten Organisationen. Henry Sjöbergs Sammlung diente lange als Volkstanzabteilung des Tanzmuseums in Stockholm (Bakka, 2007c, S. 171). Nach Sjöbergs Pensionierung 1993 wurde die Verantwortung auf Margareta Liljegren übertragen. Als sie jedoch ihre Arbeit im Jahr 2000 beendete, wurde das Archiv eingemottet. Das Eigentumsrecht des Archivs gehört seit 2005 *Samarbetsnämnden för folklig dans*. Seitdem arbeitet *Samarbetsnämnden* daran, das Archiv wieder zu öffnen (Nilsson, 2007a, S. 177). Weitere Teile des Prozesses waren die Gründung einer weiteren Vereinigung, nämlich *Riksföreningen för folkmusik och dans* 1982 sowie das Angebot von Volkstanzausbildungen auf einigen Volkshochschulen. Heute sind Volkstanzausbildungen an der Volkshochschule in Malung und am *Eric Sahlström Institutet* in Tobo möglich. Interessant ist, dass die Alternativbewegung das Repertoire innerhalb des schwedischen Volkstanzes derartig beeinflusste, dass man von einem lokalen Repertoire zu einem nationalen Repertoire überging. So können alle Tänzer und Tänzerinnen sowie Musiker und Musikerinnen alle Tänze in beinahe allen Varianten, die sich lokal unterscheiden könnten, tanzen und spielen. Auch wenn versucht wird, diese speziellen Arten zu trennen, wird oft in einem ganz eigenen persönlichen Stil getanzt, der in jeder Variante zum Vorschein kommt.

Gleichzeitig mit dem Wachstum der alternativen Bewegung, verändert sich die etablierte Bewegung. Es werden neue Instruktionbücher herausgegeben und Videofilme gemacht, die neue Tänze und eine neue Art der Arbeit mit Volkstanz hervorheben. In dieser Zeit entsteht auch *Beskrivning av Svenska folkdanser Del II*, ebenso *Blå Bok*

genannt, die Fortsetzung des bereits genannten Buches *Beskrivning av Svenska folkdanser Del I* (Nilsson, 2007e, S. 550). Wichtige Aufzeichner und Inspirationsgeber waren hier u. a. Göran und Inger Karlholm sowie Kalle Strandell und Bengt Martinsson. Innerhalb der etablierten Volkstanzbewegung gab es nach 1970 in vielen lokalen Volkstanzvereinigungen einen Repertoirewechsel. So wechselte man von einem nationalen Repertoire, welches auf den Tanzbeschreibungen von *Beskrivning av Svenska folkdanser Del I* („Grön Boken“) basierte, auf ein lokaleres Repertoire. Für das lokale Repertoire wurde teilweise auch der Begriff *bygdedanser* (dt. ‚ländliche Tänze‘) verwendet. Bei den freistehenden Gruppen war es, wie bereits erwähnt, umgekehrt. Sie wechselten von einem lokalen auf ein nationaleres Repertoire (Nilsson, 2007e, S. 551).

Im Zuge der Volksmusikwelle Ende der 1960er und Anfang der 1970er Jahre, entstand das *Svensk folkdansensemble* von 1976 bis 1996. Ihr Ziel war es allerdings, Volkstanz auf der Bühne darzubieten und eine professionelle Tanzgruppe zu gründen. Die Initiative dafür ergriff Lilian Karina, die ihren tänzerischen Hintergrund im Ballett sowie in russischem und ungarischem Charaktertanz hatte. Sie arbeitete mit dem Volkstanzlehrer und Volkstanzforscher Henry Sjöberg zusammen. *Svensk folkdansensemble* war eine fortgeschrittene Tanzgruppe, die nicht auf einem Rasen, sondern nur auf einem richtigen Bühnenboden tanzte. Das Ensemble wurde nach Sjöberg und Karina zuerst von Björn Ander Andersson und Gösta Jernström, dann von Ann Åberg und Bert Persson geleitet. Persson übernahm allmählich die alleinige künstlerische Verantwortung und wurde auch der erste Lektor für Volkstanz auf Stockholms *Danshögskolan*. Einige Mitglieder des *Svensk folkdansensemble* führten ihre Tätigkeit im Bezug der Ausübung von schwedischem Volkstanz in einer szenischen Form in der Gruppe *Sinkelipass* von 1994 bis 2006 fort. Seit 2005 gibt es für Volkstanz als Aufführung und Bühnenkunst zwei Hauptformen mit einem Teil von Variationen. Teilweise wird am Gras oder am Boden getanzt, wo der soziale Aspekt betont wird, teilweise ist eine Bühnenaufführung mit dem Ideal von Bühnenkunst das Ziel (Nilsson, 2007c, S. 269-270). Eine Variante wäre die Arbeit am *Västanå teater* unter der Leitung von Leif Stinnerbom. Er möchte keine Tanzvorstellungen darbieten, aber in seinen Vorstellungen Volksmusik und Volkstanz als Grundton haben (Nilsson, 2007c, S. 270).

3.5 Etablierung des Volkstanzes an Universitäten und Hochschulen ab 1970

Die theoretische und historische Volkstanzforschung fand vor 1970 vor allem in den Bereichen Ethnologie und Volkslebensforschung statt, die in Schweden auch Folkloristik beinhalten. Nach 1970 war Volkstanz ebenfalls Bestandteil der Ethnologie, allerdings wurde auch innerhalb anderer Bereiche mit Volkstanz gearbeitet, z. B. im Bereich der Anthropologie, Musikwissenschaft, Theater- und Tanzwissenschaft, Soziologie sowie Geschichte. Zum großen Teil geschah und geschieht die Beschäftigung mit Volkstanz allerdings in Arbeiten von Studenten, die nie publiziert wurden. Ein Beispiel für eine akademische Tanzforscherin wäre die Amerikanerin June Vail, die sich in ihrem Buch *Kulturella koreografier* von 1998 u. a. mit schwedischem Volkstanz beschäftigt (Nilsson, 2007b, S. 612). Es wurden auch Dissertationen über Volkstanz verfasst, z. B. aus dem Jahr 1998 *Dans – kontinuitet i förändring* von Mats Nilsson, in welcher er sich mit Tanzgeist, Tänzerinnen, Tänzern und Tänzern in Göteborg im 20. Jahrhundert auseinandersetzt (Nilsson, 2007b, S. 613).

Mit Ausnahme der praktischen Ausbildungen der *Danshögskolan* (ehemals *Koreografiska Institutet*), die ab 1963 angeboten wurden, war Tanz nie ein eigenes Fach auf den Universitäten oder Hochschulen in Schweden gewesen. Was die höhere Ausbildung betrifft, war und ist Tanz ein sehr kleines Fach. Ab Beginn des 21. Jahrhunderts war es jedoch z. B. an der *Piteå Musikhögskola*, die mit *Luleå tekniska universitetet* verknüpft war, möglich eine Tanzausbildung anzufangen. Auch an anderen Universitäten und Hochschulen gibt es seit den 2000er Jahren Ansätze zu einer an Tanz angeknüpften Ausbildung, z. B. ein Musicalprogramm an *Göteborgs universitet*. Direkt unter dem Hochschul- und Universitätsniveau etablierte sich Tanz und Volkstanz als ein praktisches Fach in Kunstprogrammen innerhalb von Gymnasien sowie Volkshochschulen, insbesondere an der Volkshochschule in Malung und dem Musikkonservatorium in Falun. Volksmusik ist in den Hochschulen im Allgemeinen besser verankert als Tanz. An den Universitäten in Göteborg, Stockholm, Lund und Uppsala gibt es das Fach Musikwissenschaft, wo es möglich ist, sich auf Volksmusik zu spezialisieren. Am ethnologischen Institut von *Göteborgs universitet* wird seit 1994 einen theoretischen Kurs zum Thema Volkstanz und Volksweisen angeboten. Ebenso gibt es am Institut der Theaterwissenschaft in Stockholm eine tanzwissenschaftliche Richtung, bei der Tanz von einer

theoretischen und historischen Sichtweise aus studiert wird. Volkstanz hat zwar einen gewissen Platz innerhalb der Tanzwissenschaften, allerdings beziehen sich die Hauptteile der Ausbildungen und die Arbeiten, die geschrieben werden, oft auf andere Tanzgenres (Nilsson, 2007b, S. 612). An den Musikhochschulen in Malmö und Stockholm ist es möglich, sich nicht nur theoretisch mit Volksmusik zu beschäftigen, sondern auch praktische Volksmusik zu studieren. Tanz im Allgemeinen ist schon ein sehr kleines Fach, das Angebot für das Fach Volkstanz fällt an Universitäten und Hochschulen also umso geringer aus. Im Jahr 1989 wurde auf der *Danshögskolan* ein hauptsächlich praktischer zweijähriger Studiengang für Volkstanz gestartet. 1999 gab es erstmals einen halbjährigen Distanzkurs (Nilsson, 2007b, S. 612). Seit 2007 ist das Fach Volkstanz Bestandteil der Tanzpädagogenausbildung (Folkdansutbildningen, 2003). 2010 änderte *Danshögskolan* den Namen auf DOCH, *Dans och Cirkushögskolan* und wurde 2014 Teil von *Stockholms konstnärliga högskola* (Historik, o. J.). Volkstanz ist auch heute noch ein Teil der Ausbildung zum Tanzpädagogen bzw. zur Tanzpädagogin (Utbildningsplan. Kandidatprogram i danspedagogik, 2016, S. 2).

4 Tanzelemente und Tänze

Dieses Kapitel soll einen Überblick über die verschiedenen schwedischen Volkstänze geben. Zuerst sollen allgemeine Tanzelemente innerhalb des schwedischen Volkstanzes, wie Fassungen, Schritte und Aufstellungen erläutert werden. Danach folgen einige Tänze als Beispiel, wobei es sich bei diesen sowohl um traditionelle Volkstänze als auch um Volkstänze aus dem Repertoire der Vereinigung *Philochoros* handelt. Da häufig in schwedischer Volkstracht getanzt wird, folgt im Anschluss eine kurze Beschreibung dieser Tracht.

4.1 Allgemeines

Die ältesten schwedischen Tänze sind Kreis- oder Kettenformationen, die auch heute noch um Lagerfeuer, Maibäume zu Mittsommer und Weihnachtsbäume herum sowie zu Hochzeiten getanzt werden (Wingrave Helen, 1984, S. 12).

Durch die Verbindungen von Schweden zu Polen (Wingrave Helen, 1984, S. 12) kamen Anfang des 18. Jahrhunderts (Salvén, 1959, S. 11) viele Tänze und Schritte ins Land, die einen starken polnischen Hintergrund hatten. Zu diesen Tänzen zählen *Polska*, *Hambo* und *Mazurka*. Der beliebteste der Tänze war *Polska*. Der Name des Tanzes spiegelt den polnischen Ursprung wider. Die *Polska* wurde von Tanzmeistern entwickelt und hat heute viele verschiedene Formen und Variationen. Der Tanz *Hambo* kommt sowohl aus Polen als auch aus Deutschland, wobei sich der Name von der Stadt Hamburg ableitet. In viele Paartänze wurden *Vals*- und *Polskaelemente* eingearbeitet (Wingrave Helen, 1984, S. 12).

So wie in vielen Teilen Europas hatte der englische *Country Dance*, ein ursprünglich ländlicher Tanz, der im 16. Jahrhundert sogar im höfischen Milieu getanzt wurde (Dahms, 2001), auch in Schweden einen starken Einfluss. Viele *Quadrillen* und *Longways sets* wurden adaptiert, wobei schwedische Grundschriffe und schwedische Melodien verwendet wurden. Abgesehen von dem polnischen Einfluss reisten die Schweden nach Dänemark, Norwegen, Finnland und Deutschland und führten in ihr Land viele der auf Reisen gelernten Tänze ein (Wingrave Helen, 1984, S. 12). Über Deutschland kam Anfang des 19. Jahrhunderts vermutlich auch der *Schottis* (Salvén,

1959, S. 12), ein ursprünglich schottischer Volkstanz (Ecosaise, die, o. J.), nach Schweden (Salvén, 1959, S. 12).

Abgesehen von üblichen Paar- und Kreistänzen gibt es auch einige Tänze für Männer, wo jene ihre Stärke und Gelenkigkeit durch u. a. Räder und Purzelbäume zeigen können (Wingrave Helen, 1984, S. 13). Die Zahl der Tänze, bei denen Männer ihre Beweglichkeit beweisen müssen, ist groß. Ein Beispiel ist der *Dans på Strå* (Tanz auf Stroh), wo Bewegungen durch Ritzen am Boden, Strohhalme, oder gezeichnete Linien vorgegeben sind, da auf sie während des Tanzens nicht getreten werden darf. In dem Tanz *Kopparslagaren* aus *Skåne* und im *Björndans* (Bärentanz) aus Halland müssen bestimmte komplizierte Beinbewegungen ausgeführt werden. Es gibt auch Tänze, bei denen die Herren absichtlich immer wieder miteinander zusammenstoßen, z. B. beim *Gubbunder* und beim *Skobodans* aus *Skåne* (Salvén, 1959, S. 13).

Die schwedischen Volkstänze lassen sich in *ringdanser* und *pardanser* einteilen. *Ringdanser* (Kreistänze) werden von mehr als zwei Personen ausgeführt, die sich für gewöhnlich an den Händen halten; getanzt wird im Uhrzeigersinn. *Pardanser* (Paartänze) werden von einer unbestimmten Anzahl an Paaren getanzt, welche im Uhrzeigersinn hintereinander in einem Ring tanzen, dessen Bewegungsrichtung allerdings gegen den Uhrzeigersinn geht (Svenska ungdomsringen för bygdekultur (Hrsg.), 1975, S. 13). Zusätzlich gibt es noch das *omdansning* (Umtanzen), das von zwei Personen getanzt wird, wenn keine anderen Bestimmungen getroffen werden. Die Bewegungsrichtung ist im Uhrzeigersinn. Bei den einzelnen Volkstänzen kann man von verschiedenen Aufstellungen (*uppställningar*) (Svenska ungdomsringen för bygdekultur (Hrsg.), 1975, S. 14), Fassungen (*fattningar*) und Schritten (*steg*) sprechen (Karlholm, G., Larsson, J., Norman, I., Svenska ungdomsringen för bygdekultur (Hrsg.), 1971, S. 10-11).

4.2 Fassungen

Fassung wird eine Haltung sowohl mit oder ohne Partner als auch in der Gruppe genannt. Fassungen, die gemeinsam mit dem Partner ausgeführt werden, können in offene Fassungen (*öppna fattningar*) und geschlossene Fassungen (*slutna fattningar*) eingeteilt werden (Svenska ungdomsringen för bygdekultur (Hrsg.), 1975, S. 16-19).

4.2.1 Fassungen ohne Partner

4.2.1.1 Ledig hand i sidan

Bei *ledig hand i sidan* (Freie Hand in der Seite), werden die freien Hände in die Hüfte gestemmt, der Daumen ist dabei hinten und die anderen Finger sind vorne.

4.2.1.2 Armarna i kors

Eine andere Fassung ist *armarna i kors* (Arme im Kreuz), bei der beide Arme vor der Brust verschränkt werden. Die rechte Hand ruht hier auf dem linken Oberarm, wobei die linke Hand unter den rechten Oberarm geführt wird und die Fassung somit abschließt (Svenska ungdomsringen för bygdekultur (Hrsg.), 1975, S. 16-17).

4.2.2 Offene Fassungen

4.2.2.1 Enkel handfattning

Zu den offenen Fassungen (*öppna fattningar*) gehört die *enkel handfattning* (Einfache Handfassung). Die Dame steht dabei rechts neben dem Herrn und legt ihre linke Hand in die Rechte des Herren, wobei die Arme gebeugt und die gefassten Hände auf Schulterhöhe angehoben sind. Die freie Hand wird in die Hüfte gestemmt (Svenska ungdomsringen för bygdekultur (Hrsg.), 1975, S. 17).

Abbildung 2: *Enkel handfattning* (Einfache Handfassung)



Quelle: Eigene Darstellung

4.2.2.2 Enkel midjefattning

Enkel midjefattning (Einfache Taillenfassung) gehört auch zu den offenen Fassungen (Svenska ungdomsringen för bygdekultur (Hrsg.), 1975, S. 17). Der Herr steht links neben der Dame und legt seinen rechten Arm um ihre Taille. Die freie Hand wird wieder in die Hüfte gestemmt (Karlholm, G., Larsson, J., Norman, I., Svenska ungdomsringen för bygdekultur (Hrsg.), 1971, S. 9).

Abbildung 3: *Enkel midjefattning* (Einfache Taillenfassung)



Quelle: Eigene Darstellung

4.2.2.3 Armkroksfattning

Armkroksfattning (Armhakenfassung) unterteilt sich in *höger armkrok* (Rechter Armhaken) und *vänster armkrok* (Linker Armhaken). *Höger armkrok* (Rechter Armhaken) beschreibt eine Fassung, bei der sich der Herr oder die Dame mit dem rechten Arm beim rechten Arm vom Partner einhängt. Bei *vänster armkrok* (Linker Armhaken) ist das Paar mit den linken Armen eingehängt. Die freie Hand befindet sich bei beiden Fassungen wieder auf der Hüfte (Svenska ungdomsringen för bygdekultur (Hrsg.), 1975, S. 18).

Abbildung 4: *Armkroksfattning* (Armhakenfassung)



Quelle: Eigene Darstellung

4.2.2.4 Arm i Arm

Bei der Fassung *arm i arm* (Arm in Arm) hängt sich die Dame, welche rechts neben dem Herrn steht, mit ihrem linken Arm beim gebeugten rechten Arm des Herren ein (Karlholm, G., Larsson, J., Norman, I., Svenska ungdomsringen för bygdekultur (Hrsg.), 1971, S. 18).

Abbildung 5: *Arm i Arm* (Arm in Arm)



Quelle: Eigene Darstellung

4.2.2.5 Korsfattning

Die Fassung *korsfattning framför* (Vordere Kreuzfassung) beschreibt eine Fassung, wo der Herr links neben der Dame steht und mit seiner rechten Hand die rechte Hand der Dame vor ihr fasst. Auch die linken Hände werden gefasst, wobei die Dame ihren linken

Arm über den rechten Arm des Herrn streckt (Svenska ungdomsringen för bygdekultur (Hrsg.), 1975, S. 18).

Abbildung 6: *Korsfattning framför* (Vordere Kreuzfassung)



Quelle: Eigene Darstellung

Bei *korsfattning bakom* (Hintere Kreuzfassung) fasst der Herr mit seiner rechten Hand die rechte Hand der Dame hinter ihrem Rücken. Auch die linken Hände fassen sich hinter dem Rücken, wobei der linke Arm der Dame hinter dem rechten Arm des Herrn ist (Svenska ungdomsringen för bygdekultur (Hrsg.), 1975, S. 19).

Abbildung 7: *Korsfattning bakom* (Hintere Kreuzfassung)



Quelle: Eigene Darstellung

4.2.2.6 Tumgrepp

Beim *tumgrepp* (Daumengriff) fassen sich die Tanzenden an der rechten Hand (Rechter Daumengriff) oder an der linken Hand (Linker Daumengriff). Die Arme sind so

gebeugt, dass die Ellenbogen nach unten zeigen, die Daumen sind gegeneinander nach oben gerichtet und mit den übrigen Fingern werden die Hände gegenseitig umfasst (Svenska ungdomsringen för bygdekultur (Hrsg.), 1975, S. 26).

Abbildung 8: *Tumgrepp* (Daumengriff)



Quelle: Eigene Darstellung

4.2.3 Geschlossene Fassungen

4.2.3.1 Valsfattning

Valsfattning (Walzerfassung) wird manchmal auch *gammal valsfattning* (Alte Walzerfassung) genannt (Karlholm, G., Larsson, J., Norman, I., Svenska ungdomsringen för bygdekultur (Hrsg.), 1971, S. 9). Hier legt der Herr seinen rechten Arm um den Leib der Dame, mit der Linken hält er die Finger der rechten Hand der Dame. Der linke Arm ist gestreckt. Die Hände sind in Schulterhöhe. Die Dame legt ihre linke Hand auf den rechten Oberarm des Herrn (Svenska ungdomsringen för bygdekultur (Hrsg.), 1975, S. 19).

Abbildung 9: *Valsfattning* (Walzerfassung)



Quelle: Eigene Darstellung

4.2.3.2 Hambofattning

Hambofattning (Hambofassung) funktioniert wie *valsfattning* (Walzerfassung), nur legt die Dame beide Hände auf die Oberarme des Herrn. Der linke Arm des Herrn ist gebeugt und seine linke Hand fasst auf den rechten Ellenbogen der Dame (Svenska ungdomsringen för bygdekultur (Hrsg.), 1975, S. 20).

Abbildung 10: *Hambofattning* (Hambofassung)



Quelle: Eigene Darstellung

4.2.3.3 Dubbel handfattning

Die Fassung *dubbel handfattning* (Doppelhandfassung) besteht daraus, dass die Dame ihre beiden Hände in die des Herren legt. Die Arme sind etwas gebeugt (Karlholm, G., Larsson, J., Norman, I., Svenska ungdomsringen för bygdekultur (Hrsg.), 1971, S. 9).

Abbildung 11: *Dubbel handfattning* (Doppelhandfassung)



Quelle: Eigene Darstellung

4.2.3.4 Dubbel midjefattning

Bei *dubbel midjefattning* (Doppelte Taillenfassung) umfasst der Herr mit beiden Händen die Taille der Dame. Sie hat beide Hände auf den Schultern des Herrn und die Arme sind leicht gebeugt (Karlholm, G., Larsson, J., Norman, I., Svenska ungdomsringen för bygdekultur (Hrsg.), 1971, S. 9).

Abbildung 12: *Dubbel midjefattning* (Doppelte Taillenfassung)



Quelle: Eigene Darstellung

4.2.3.5 Mazurkafattning

Die *mazurkafattning* (Mazurkafassung) ist wie die *valsfattning* (Walzerfassung). Der einzige Unterschied ist, dass der Herr seine linke Hand an seine linke Hüfte legt und dabei weiterhin die rechte Hand der Dame fasst (Svenska ungdomsringen för bygdekultur (Hrsg.), 1975, S. 21).

Abbildung 13: *Mazurkafattning* (Mazurkafassung)



Quelle: Eigene Darstellung

4.2.3.6 Liksidigfattning

Bei der *liksidig fattning* (Gleichseitige Fassung) fassen sowohl Dame als auch Herr mit dem rechten Arm um die Taille des anderen und legen jeweils die linke Hand auf den rechten Oberarm des Partners (Karlholm, G., Larsson, J., Norman, I., Svenska ungdomsringen för bygdekultur (Hrsg.), 1971, S. 9).

Abbildung 14: *Liksidig fattning* (Gleichseitige Fassung)



Quelle: Eigene Darstellung

4.2.3.7 Polskefattning

Bei der *polskefattning* (Polskafassung) legt der Herr den rechten Arm um die Taille der Dame und die linke Hand auf ihre rechte Schulter. Die Dame legt ihren linken Arm über den rechten Arm des Herrn und hat den rechten Arm innerhalb des linken Armes des

Herrn. Beide Hände der Dame liegen auf den Schultergelenken des Herrn. Dame und Herr stehen ein wenig nach links versetzt. Die entgegengesetzte Fassung, wo Dame und Herr rechts versetzt stehen, wird *omvänd polskefattning* (Umgekehrte Polskafassung) genannt (Svenska ungdomsringen för bygdekultur (Hrsg.), 1975, S. 22).

Abbildung 15: *Polskefattning* (Polskafassung)



Quelle: Eigene Darstellung

4.2.4 Fassungen in der Gruppe

4.2.4.1 Kedja

Abgesehen von den Paarfassungen gibt es auch Fassungen bei denen alle Tänzer und Tänzerinnen beteiligt sind. *Kedja* (Kette) wird getanzt, indem Herren und Damen in entgegengesetzte Richtungen im Kreis gehen. Dabei geht jeder Tanzende abwechselnd innen und außen am Entgegenkommenden vorbei und fasst abwechselnd mit der linken bzw. rechten Hand die jeweils gleiche Hand des Gegenübers. Gebildet wird eine Kette, indem sich die im Kreis stehenden Paare zueinander drehen und die rechte Hand geben (Svenska ungdomsringen för bygdekultur (Hrsg.), 1975, S. 23).

Wird diese Fassung ohne Handfassung getanzt, wird sie *Slinger* genannt (Svenska ungdomsringen för bygdekultur (Hrsg.), 1975, S. 24).

4.2.4.2 Kringelfattning

Kringelfattning (Kringelfassung) wird in einem geschlossenen Ring gebildet, indem die Herren ihre Hände auf die Schultern der Damen legen. Die Damen legen ihre Hände auf

die Außenseite von den Oberarmen der Herren (Svenska ungdomsringen för bygdekultur (Hrsg.), 1975, S. 23).

4.2.4.3 Livfattning

Die Herren fassen sich bei *livfattning* (Leibfassung) hinter dem Rücken der Dame, die zwischen ihnen steht an den Händen. Die Damen fassen sich hinter dem Rücken des Herrn, der zwischen ihnen steht an den Händen (Svenska ungdomsringen för bygdekultur (Hrsg.), 1975, S. 24).

4.2.4.4 Ringfattning

Ringfattning (Kreisfassung) ist eine Fassung, wo die Paare einen zusammenhängenden Kreis bilden. Die Dame steht jeweils rechts von ihrem Herrn und legt ihre Hände in die der Herren (Svenska ungdomsringen för bygdekultur (Hrsg.), 1975, S. 24).

4.2.4.5 Sladd

Sladd (Schnur) wird von mehreren Paaren gebildet, die hintereinander in einer Reihe stehen. Die Dame und der Herr eines jeden Paares fassen sich an den Händen (Svenska ungdomsringen för bygdekultur (Hrsg.), 1975, S. 24).

4.2.4.6 Valvbåge

Valvbåge (Gewölbebogen) ist ähnlich zu *sladd* (Schnur). Auch hier stehen die Paare in einer Reihe. Beim *enkel valvbåge* (Einfacher Gewölbebogen) fasst die Dame mit ihrer linken Hand die rechte Hand des Herren. Die Hände werden nach oben gestreckt und befinden sich ungefähr auf Kopfhöhe, so dass ein einfaches Tor (*enkel port*) entsteht. Die freie Hand wird in die Hüfte gestemmt.

Beim *Dubbel valvbåge* (Doppelter Gewölbebogen) werden beide Arme angehoben, so dass ein Doppeltor (*dubbel port*) entsteht (Svenska ungdomsringen för bygdekultur (Hrsg.), 1975, S. 24-25).

4.2.4.7 Kors

Bei der Fassung *kors* (Kreuz) stehen vier Personen in einem Kreis und umgreifen mit der rechten Hand (Rechtes Kreuz) oder linken Hand (Linkes Kreuz) jeweils das Handgelenk der im Kreis folgenden Person. Dabei befindet sich der Handrücken oben und die Arme sind dabei gestreckt.

Kors med tumgrepp (Kreuz mit Daumengriff) wird von zwei Paaren ausgeführt, wobei die Herren die Fassung *tumgrepp* (Daumengriff) ausführen und die Damen die Handgelenke der Herren umfassen (Svenska ungdomsringen för bygdekultur (Hrsg.), 1975, S. 26-27).

4.2.4.8 Stjärna

Stjärna (Stern) funktioniert wie *kors* (Kreuz), kann aber von einer unbestimmten Anzahl an Paaren gebildet werden (Svenska ungdomsringen för bygdekultur (Hrsg.), 1975, S. 27).

4.3 Schritte

4.3.1 Blekingsteg

Mit einem Sprung werden beim *blekingsteg* (Blekingschritt) beide Beine auf einmal mit der ganzen Fußsohle am Boden platziert und die Zehenspitzen sind gerade nach vorne gerichtet. Das Körpergewicht wird auf das rechte Bein, das leicht gebeugt ist, verlagert und der linke Fuß wird gestreckt und befindet sich vor dem Rechten. Mit einem neuen Sprung tauschen die Füße Platz, so geht es immer weiter. Der Schritt wird entweder linker oder rechter *blekingsteg* (Blekingschritt) genannt, je nachdem auf welches Bein das Körpergewicht verlagert wird. Die Arme sollen der Bewegung des Körpers folgen (Svenska ungdomsringen för bygdekultur (Hrsg.), 1975, S. 27). Wenn nicht anders besprochen, beginnen auch die Damen mit dem linken Fuß (Bergquist, 1910, S. x).

4.3.2 Dalsteg

Der *dalsteg* (Dalschritt) wird im 3/4-Takt getanzt (Svenska ungdomsringen för bygdekultur (Hrsg.), 1975, S. 28). Auf die 1 geht der rechte Fuß einen Schritt vorwärts.

Auf die 2 und 3 wird der linke Fuß mit nach unten zeigenden Zehen diagonal nach vorne zur rechten Seite geschwungen und anschließend wieder neben das rechte Bein zurückgeführt. Währenddessen wird, wenn der linke Fuß seinen höchsten Punkt erreicht (Bergquist, 1910, S. x), die Ferse des Standbeines leicht angehoben und anschließend wieder gesenkt. Dies wird *höger dalsteg* (Rechter Dalschritt) genannt. Anschließend folgt *vänster dalsteg* (Linker Dalschritt). Mit dem linken Fuß wird ein Schritt nach vorne gemacht und der rechte Fuß geht diagonal nach vorne auf die linke Seite, wobei nun beim linken Fuß die Ferse angehoben und nach unten gesenkt wird. Anstatt die Ferse anzuheben, kann auch gesprungen werden (Svenska ungdomsringen för bygdekultur (Hrsg.), 1975, S. 28).

4.3.3 Fryksdalssteg

Die Fryksdalsschritte werden ebenfalls im 3/4-Takt getanzt. Auf die 1 wird der linke Fuß gesetzt, auf die 2 wird der rechte Fuß auf den Boden gesetzt und gleichzeitig der linke Fuß angehoben und nach vorne geführt. Auf die 3 springt man mit dem rechten Fuß in die Höhe und währenddessen wird der linke Fuß wieder zurückgeführt. Dieser sollte sich ungefähr auf gleicher Linie mit dem rechten Fuß befinden. Auf den eben beschriebenen *vänster fryksdalssteg* (Linker Fryksdalsschritt) folgt der so genannte *höger fryksdalssteg* (Rechter Fryksdalsschritt). Jetzt wird mit dem rechten Fuß begonnen und die gleiche Bewegungsfolge ausgeführt (Svenska ungdomsringen för bygdekultur (Hrsg.), 1975, S. 29).

4.3.4 Hüpfschritt für *Huppleken*

Der Schritt wird im 2/4-Takt getanzt. Man beginnt mit einem Sprung vorwärts mit beiden Beinen. Dann hüpfte man mit dem linken Fuß und hebt dabei das rechte Knie in die Höhe. Anschließend folgt wieder ein Sprung mit beiden Beinen nach vorne. Danach springt man mit dem rechten Bein und hebt dabei das linke Knie in die Höhe (Salvén, 1959, S. 21).

4.3.5 Schottissteg

Die Schritte des *Schottis* werden entweder im 2/4- oder 4/4-Takt getanzt. Auf die 1 wird der linke Fuß ein kleines Stück nach vorne gesetzt. Auf die 2 wird der rechte Fuß neben den Linken gesetzt. Auf die 3 kommt der linke Fuß ein weiteres Stück nach vorne und

auf die 4 wird mit dem linken Fuß in die Höhe gesprungen. Im folgenden Takt wird mit dem rechten Fuß begonnen, der linke wird daneben gesetzt. Danach kommt der rechte Fuß nach vorne und es folgt ein Sprung am rechten Fuß. Diese Abfolge wird fortgesetzt. Beginnt der rechte Fuß, wird der Schritt *höger schottissteg* (Rechter Schottischschritt) genannt (Karlholm, G., Larsson, J., Norman, I., Svenska ungdomsringen för bygdekultur (Hrsg.), 1971, S. 13).

4.3.6 Tresteg

Tresteg (Dreischritt) wird im 3/4 oder 2/4-Takt getanzt. Beim *vänster tresteg* (Linker Dreischritt) wird auf den ersten Taktteil der linke Fuß ein Stück nach vorne gesetzt, auf den zweiten Taktteil wird der rechte Fuß auf die gleiche Höhe der Ferse des linken Fußes gesetzt. Im dritten Taktteil wird der linke Fuß wieder ein kleines Stück nach vorne gesetzt. Im nächsten Takt wird das gleiche spiegelverkehrt mit dem anderen Fuß getanzt (Rechter Dreischritt). Dabei steigt diesmal der rechte Fuß nach vorne. Der linke Fuß steigt auf die gleiche Höhe der Ferse des rechten Fußes und der rechte Fuß wird ein Stück nach vorne gesetzt. Tanzt man den Schritt im 2/4-Takt, verweilt man beim letzten Taktteil (Karlholm, G., Larsson, J., Norman, I., Svenska ungdomsringen för bygdekultur (Hrsg.), 1971, S. 14).

4.3.7 Östgötasteg

Diese Schritte werden im 3/4-Takt getanzt. Auf die 1 im Takt steigt man mit dem linken Fuß einen Schritt zur Seite. Auf die 2 wird zuerst der rechte Fuß neben den linken gestellt, worauf der linke Fuß wieder einen kleinen Schritt zur Seite geht. Auf die 3 wird der linke Fuß vom rechten Fuß mit einem Sprung überkreuzt (Svenska ungdomsringen för bygdekultur (Hrsg.), 1975, S. 35).

4.4 Tänze

4.4.1 Långdans

Mittelalterliche Volkslieder erwähnen diesen Tanz oft, da sie größtenteils als „Tanz-Lieder“ gesungen wurden. Die Tänzer formen eine lange Kette und halten dabei einander an den Händen. Derjenige, der der erste in der Reihe ist, führt die Kette an. Im

Mittelalter gab der Anführer der Kette den Takt an und sang alle Strophen des Liedes, wobei der Refrain nach jeder Strophe von allen Tänzern einstimmig gesungen wurde. Der *Långdans* (Langtanz) konnte sich trotz der vielen Tanzeinflüsse bis in die heutige Zeit behaupten. Man tanzt den *Långdans* (Langtanz) um den Maibaum herum und ebenso zu Weihnachten und zu Hochzeiten. Früher tanzte man ihn auch bei Frühlingsfeuern, zu Ostern und in der Walpurgisnacht, um sich draußen warm zu halten. Es gab Bezirke, wo die Tänzer den *Långdans* (Langtanz) mehrere Stunden lang von einem Hof zum nächsten tanzten. Tanzte man den *Långdans* (Langtanz) draußen, um ein Feuer, den Maibaum, ein Brautpaar oder einen Musiker herum, wurde die Kette oftmals zum Kreis. Ebenso wurde der Christbaum, als er Ende des 18. Jahrhunderts über Deutschland nach Schweden kam, ein zentraler Punkt für den Kreistanz. In diesem Sinne wurde er auch *Juldans* (Weihnachtstanz) genannt. Der Kreis wirkte auch unterstützend für eine dramatische Zugabe während des Tanzens. Die mittelalterlichen Lieder enthielten oft dramatische Inhalte (Salvén, 1959, S. 8), meist handelten sie von einem jungen Mann, der ein Mädchen beehrte oder umgekehrt. *Långdans* (Langtanz) und Kreistanz kehren als Element in den verschiedensten Volkstänzen wieder, wobei die Figuren eine immer höhere Komplexität aufwiesen. Im Mittelalter tanzte jeder, wenn er nicht durch Krankheit verhindert war, mit. In manchen Bezirken, z. B. Bergslagen in Mittelschweden, gab es sogenannte *Gubbunder*. Hierbei tanzten nur alte Leute, die jungen wurden ausgeschlossen. Im Normalfall war es aber die Jugend, die sich auf bestimmten Plätzen zum Tanze traf. Während der warmen Jahreszeit waren Plätze wie die Dorfstraße, ein Brunnen, ein freier Platz oder Brücken beliebt. War es draußen kalt, zog man es vor, sich innerhalb von Hütten oder Bauernhöfen zu treffen. Die Möbel wurden an die Wand gestellt, um Platz zu schaffen. Alle Teilnehmenden mussten etwas zu Speis und Trank beitragen. Üblich war auch ein kleines Geschenk für die Musiker, die meist Flöte oder Geige und ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Ziehharmonika spielten (Salvén, 1959, S. 9).

4.4.2 Polska

Der Paartanz *Polska* ist der gebräuchlichste Tanz der letzten dreihundert Jahre. Der Tanz entstand um 1600 durch die engen Relationen Schwedens zu Polen. Als Gemeinsamkeit mit den Renaissancetänzen am Hofe der europäischen Prinzen, bestand auch die *Polska* aus vielen Figuren. Normalerweise begann sie mit einem langsamen Teil,

der in einen schnellen Teil überging, wo die Tänzer herumwirbelten. Sie bestand aus einfachen Schritten und Sprüngen. Das alte Arrangement, das zwischen gemächlichen Schritten und schnellen Drehungen abwechselt, etablierte sich dermaßen, dass es heutzutage als Kennzeichen des schwedischen Volkstanzes gilt. Von der *Polska* gibt es einige Abkömmlinge mit unterschiedlichen Namen. In Värmland zum Beispiel führten die sozial aktiven jungen Männer häufig leichte Kniebeugen im Tanz ein. Diese Art der *Polska* wurde später *Värmland Polska* (Polska aus Värmland) genannt. Weiters gibt es die *Dalpolska* (Polska aus Dalarna), deren häufigste Bezeichnung *Slängpolska* (Schnörkelpolska) ist. Bekannt ist auch *Huppleken* (Hüpfspiel), eine Variation, die ihren Namen durch das Hüpfen der Männer im Tanz erhielt. Beim sogenannten *Lesandslåten* (Lesandslied) versuchen die Herren einander die Damen zu stehlen (Salvén, 1959, S. 10). Bei der *Ryska Polska* (Russische Polska) erscheint auf einmal ein Zusatzherr als Rivale des ursprünglichen Tänzers im Tanz. Bei dem Tanz *Snurrebocken* stoppen alle Tänzer, wenn ein bekanntes musikalisches Zeichen gegeben wird, um höfliche Gesten auszutauschen. Die französischen Tänze der oberen Bevölkerungsschicht müssen hier als Inspiration gedient und einen Einfluss auf *Snurrebocken* gehabt haben. Nichtsdestotrotz ist dieser Tanz ein gutes Beispiel für einen Volkstanz aus Hälsingland (Salvén, 1959, S. 11).

Die *Polska* war lange der beliebteste Tanz Schwedens (Salvén, 1959, S. 10) und wird auch heute noch sehr geschätzt. Werden Tänzer dazu befragt, warum sie *Polska* tanzen, werden oft die Tradition und der Wunsch das kulturelle Erbe zu erhalten genannt. Die soziale Dimension unter gleichgesinnten Menschen zu sein, verbindet die Tänzer der *Polska*. Die vereinigenden Faktoren sind Musik und Tanz sowie Tanzende und Musizierende (Nilsson, 2017, S. 12-13).

4.4.2.1 Rundpolska

Rundpolska (Rundpolska) gilt als die heutige "Standard-Polska". Sie kann in zwei Elemente unterteilt werden. Das eine Element besteht aus Vorwärtsgang auf einer großen Kreisbahn gegen den Uhrzeigersinn auf die Taktschläge 1 und 3. Das andere Element ist eine gemeinsame Drehung im Uhrzeigersinn, während der die beiden Tanzpartner abwechselnd Schritte in Tanzrichtung machen. Diese zwei Elemente werden nach Belieben in der Länge variiert getanzt (E-Mail Judith Karoline Benkö, 06.10.2018).

4.4.2.2 Slängpolska

Bei der *Slängpolska* (Schnörkelpolska) bewegt sich das Paar für gewöhnlich nicht im Raum, sondern tanzt am Fleck und führt an Ort und Stelle Drehungen aus. Das Gewicht wird stets von einem Fuß auf den anderen verlagert, wobei das Paar immer gleichzeitig den linken und den rechten Fuß belastet (Nilsson, 2017, S. 57).

4.4.2.3 Huppleken

Der Tanz *Huppleken* (Hüpfspiel) stammt aus Floda, Dalarna und war ursprünglich ein Hochzeitstanz (Salvén, 1959, S. 35). Der Tanz entstand vermutlich im 15. oder 16. Jahrhundert (Huppleken, o. J.). Ab 1900 war *Huppleken* (Hüpfspiel) jedoch verboten worden, da damals so wild getanzt worden war, dass sich jemand die Nase verletzt hatte. 1904 fand der *Huppleken* (Hüpfspiel) aber wieder Einzug in die Gesellschaft, allerdings diesmal als Aufführung (Komidsommarfesten, o. J.). Der Tanz wurde wieder populär und erregte Aufmerksamkeit in Volkstanzkreisen (Huppleken, o. J.).

Der Tanz besteht aus fünf Teilen, die hier jeweils nach den Buchstaben A, B, C, D und E benannt sind. Bis auf den A-Teil, der im 2/4-Takt steht, stehen alle Teile im 3/4-Takt (Salvén, 1959, S. 36-38).

Teil A: Dieser Teil dauert von Takt 1-12 und wird mehrmals wiederholt. Die Tänzer und Tänzerinnen sind im Kreis aufgestellt, wobei sich die Herren in der Mitte befinden. Die Ausgangsfassung ist *enkel handfattning* (Einfache Handfassung). Alle starten mit dem linken Fuß und bewegen sich im Uhrzeigersinn. Auf Takt 3 tanzen die Männer den Hüpfschritt für den *Huppleken* (Hüpfspiel), die Damen gehen währenddessen weiter und lächeln die Tänzer an, die immer höher hüpfen sollen. Wenn die Musik aufhört, fahren die Tänzer und Tänzerinnen fort, indem sie Klatschgeräusche machen (Salvén, 1959, S. 35). Die Paare halten einander an der linken Hand, wobei die Dame ihre offene rechte über die ergriffene linke Hand legt. Der Herr schlägt mit seiner rechten Hand darauf, wodurch ein Klatschen entsteht. Danach lassen sie einander los und nehmen einander an der rechten Hand (Salvén, 1959, S. 20).

Teil B: Dieser Teil dauert von Takt 13 bis 28 und wird wie Teil A öfters wiederholt. Es beginnt der Paartanz in *polskefattning* (Polskafassung). Das Brautpaar fängt an zu

tanzen und nach und nach setzt jedes zweite Paar ein und tanzt mit. Die übrigen Paare bleiben stehen und schauen dabei zu. Getanzt wird von Takt 13-20 mit laufenden Schritten im Uhrzeigersinn. Dann wird wieder in die Hände geklatscht (Salvén, 1959, S. 35) und anschließend von Takt 22-28 gegen den Uhrzeigersinn getanzt. Teil B wird wiederholt und die anderen Paare tanzen das eben Beschriebene (Salvén, 1959, S. 38).

Danach folgt das Kaufen eines *Fördans* (Vortanz), eines einleitenden Tanzes, zur gleichen Musik. Einer der Männer führt seine Partnerin zum Musiker und gibt ihm eine Münze, um damit seinen *Fördans* (Vortanz) zu bezahlen. Dieses Paar tanzt dann vor dem Musiker genau wie zuvor in Teil B (Salvén, 1959, S. 38).

Teil C: Der C-Teil geht zuerst von Takt 29-44, wird hier wiederholt und geht dann bis Takt 52 weiter. Alle Paare tanzen von Takt 29-44 im Kreis im Uhrzeigersinn und halten einander mit der *kringelfattning* (Kringelfassung). Es werden schnelle laufende Schritte verwendet. Nach der Wiederholung in der Musik bei Takt 37 folgt ein Armklatschen der Männer (Salvén, 1959, S. 38). Sie lösen die Fassung zur Dame, schwingen ihre Arme und ergreifen anschließend die Arme der Partnerin mit einer klatschenden Bewegung (Salvén, 1959, S. 20). Von Takt 38-52 wird wie vor dem Armklatschen, nur gegen den Uhrzeigersinn getanzt (Salvén, 1959, S. 38).

Teil D: Dieser Teil geht von Takt 53-60 und wird wiederholt. Der Mann, der seinen *Fördans* (Vortanz) gekauft hat, führt seine Partnerin im Uhrzeigersinn herum, die anderen Paare folgen. Die Tanzpartnerin des Mannes, der den *Fördans* (Vortanz) gekauft hat, führt dann die Tänzer in einer Kette herum, wobei sich die Damen vor den Herren befinden. Die führende Tänzerin leitet die Kette und führt beliebige kurvige Muster an. Die Tänzer und Tänzerinnen schließen in einem Ring ab (Salvén, 1959, S. 39).

Teil E: Die Takte 61-72 inkludieren den E-Teil und werden ebenfalls wiederholt. Die Paare halten einander in *polskefattning* (Polskafassung) und drehen sich durchgehend im Uhrzeigersinn. Wenn ein Paar müde ist, kann es zum *tresteg* (Dreischritt) wechseln (Salvén, 1959, S. 39).

4.4.2.4 Trekarlspolska

Die *Trekarlspolska* (Dreimannpolska) stammt aus dem Repertoire der Vereinigung *Philochoros* (Andersson, 2007d, S. 313). Der Tanz wurde 1840 auf Södertörn aufgezeichnet, wurde aber von *Philochoros* stilisiert (Sjöberg, 1973, S. 57). Die Melodie steht im 3/4-Takt und besteht aus zwei Teilen mit jeweils 8 Takten, die immer wieder wiederholt werden. Die Takte des ersten Teiles sind von 1-8 nummeriert, die des zweiten Teiles von 9-16. Ist die Wiederholung des zweiten Teiles beendet, beginnt die Musik wieder vom ersten Teil (Bergquist, 1910, S. 14).

Drei Gruppen von Tänzern zu je drei Personen, ein Herr und zwei Damen, stellen sich parallel zueinander in drei Reihen auf. Der Mann befindet sich in der Mitte und hält jeweils die näher gelegene Hand der Partner, wobei die Arme ein wenig angehoben sind. Die einzelnen Paare sind ungefähr vier Schritte voneinander entfernt. Die zwei äußeren Gruppen schauen sich an, die Tänzer und Tänzerinnen in der Mitte sind zum rechten Paar gewendet. Die freien Hände befinden sich immer auf der Hüfte. Es gibt einen A und einen B Teil.

Während der ersten 8 Takte nehmen alle Tänzer und Tänzerinnen ihren Platz ein. Beginnt die Wiederholung vom ersten Musikteil, tanzen die Tänzer und Tänzerinnen los.

Teil A: Die mittlere Reihe und die rechte Reihe kommen im Takt 1 einander mit drei Schritten entgegen und halten dann im Takt 2 mit einem *Appell* (Bergquist, 1910, S. 13), einem Aufstampfen (Salvén, 1959, S. 21). Im Takt 3 kehren sie mit drei Schritten rückwärts wieder auf ihren Platz zurück. In Takt 4 lässt der Herr die Hände der Damen los, alle drei drehen sich zum linken Paar um und nehmen sich wieder an den Händen. Die mittlere und die linke Gruppe gehen nun in Takt 5 drei Schritte auf einander zu, stoppen im Takt 6 mit einem *Appell* und gehen in Takt 7 wieder drei Schritte zurück. In Takt 8 wenden sie sich wieder der anderen Gruppe zu.

Teil B: Der Herr der mittleren Reihe läuft in Takt 9 drei Schritte zur linken Dame der rechten Gruppe. Sie machen von Takt 10-12 drei *Appelle* mit beiden Füßen, zuerst mit dem rechten Fuß vorne, dann mit dem linken und anschließend wieder mit dem rechten. Dann tanzen sie von Takt 13-16 gemeinsam zwei Drehungen im *östgötasteg*

(Östgötaschritt). Die Musik beginnt nun wieder von Takt 9. Der Herr macht mit dem linken Fuß beginnend drei Schritte zur linken Dame der linken Gruppe. Es werden wieder von Takt 10-12 drei *Appelle* und ab Takt 13 zwei Umdrehungen getanzt. Im Takt 16 bewegt er sich ein wenig zu seinem Platz, wobei er immer noch die Hand der Dame hält. Die Musik wird nun von vorne wiederholt. In den nächsten 8 Takten kommt die Dame von der rechten Gruppe, mit der er vorher getanzt hat dazu und sie drehen sich zu dritt, einen Kreis bildend. Währenddessen tanzen die anderen Herren genauso mit den Damen zu ihrer Rechten und der Dame aus der Mittelreihe, die sich rechts von ihnen befindet. Schließlich kehren alle auf ihren Platz zurück.

Anschließend wird der Tanzteil A nochmals von Takt 1 bis 8 wiederholt, worauf Teil B wieder zweimal von Takt 9-16 folgt. Diesmal tanzt der Herr der mittleren Gruppe mit den jeweils rechten Damen der rechten und der linken Gruppe. Zuerst einzeln, wie oben in Teil B beschrieben, dann von Takt 1 bis 8 wieder gemeinsam in einem Kreis. Die anderen Herren tanzen mit den jeweils links stehenden Damen und im Anschluss kehren alle auf ihren Platz zurück.

Nach einem erneuten A-Teil von Takt 1-8, tanzt der mittlere Herr zweimal von Takt 9-16 mit den Damen seiner eigenen Gruppe, wobei er mit der zu seiner Rechten beginnt. Jeder Herr tanzt nun auch von Takt 1-8 mit den Damen seiner eigenen Gruppe im Kreis und alle befinden sich zu Ende des B-Teils auf ihrem Platz.

Es folgt eine Wiederholung des A-Teiles, erneut von Takt 1-8. Im darauffolgenden Teil B, wiederum zweimal von Takt 9-16, tanzt der Herr der mittleren Gruppe nun die gleichen Schritte wie oben beschrieben, zuerst mit dem Herren der rechten und dann mit dem Herren der linken Gruppe. Danach beginnt die Musik noch einmal vom ersten Teil und es tanzen die drei Herren von Takt 1-8 gemeinsam in einem Kreis, wobei der linke Arm immer auf dem rechten des Nachbarn und die rechte Hand auf dessen Rücken liegt. Währenddessen bilden alle Damen gemeinsam einen Ring um die Herren und tanzen zweimal um sie herum (Bergquist, 1910, S. 13).

4.4.3 Väva vadmal

Väva vadmal (Vadmal weben) war im 19. Jahrhundert ein sehr beliebter Tanz und manchmal auch Singspiel in ganz Schweden. Der Ursprung stammt wahrscheinlich aus England, wo es einen Tanz namens *Sir Roger de Coverley* gibt, der in seiner Ausführung an *Väva vadmal* (Vadmal weben) erinnert. Dieser Tanz wurde erstmals 1650 beschrieben und wurde genauso schon 300 Jahre lang getanzt und wird auch heute noch so ausgeführt. Die älteste Aufzeichnung in Schweden eines ähnlichen Tanzes findet man aus dem Jahr 1785 (Sjöndin, 1980, S. 46). Es gibt unzählige Varianten von *Väva vadmal* (Vadmal weben), z. B. aus Sörmland, Västmanland, Dalsland Västergötland, Östergötland, Halland und Skåne (Sjöndin, 1980, S. 48-49). *Vadmal* ist ein Wollstoff, der früher in Skandinavien bedeutend war (Fröberg & Hanssen, 2003). Der Tanz behandelt also das Weben von *Vadmal*. *Väva vadmal* (Vadmal weben) befindet sich auch im Repertoire des *Philochoros* (Andersson, 2007d, S. 311) und wurde von dem Verein stilisiert (Sjöberg, 1973, S. 57).

4.4.3.1 Stilisierte Variante

Diese Variante hat vermutlich eine Beschreibung aus Västmanland in Mittelschweden zum Vorbild, wurde aber für die Bühne verändert und stilisiert. Manche Figuren stammen vielleicht auch aus einem anderen Teil Schwedens. Der letzte Teil wurde vermutlich ergänzt um einen geeigneten Abschluss zu schaffen (Sjöndin, 1980, S. 46). Der Tanz besteht aus sechs Teilen.

Die Musik zu *Väva vadmal* (Vadmal weben) besteht aus insgesamt 16 Takten, die immer wieder wiederholt werden (Bergquist, 1910, S. 31). Der Tanz wird von acht Paaren getanzt. Es gibt zwei Reihen, eine mit Herren und eine mit Damen, die zueinander gewandt sind. Bei einem Blick von vorne, stehen die Herren rechts und die Damen links. Die Paare sind nummeriert, wobei man von ganz hinten mit der Nr. 1 zu zählen beginnt. Die Schritte sind laufende Schritte, die freie Hand ist immer in die Hüfte gestemmt (Bergquist, 1910, S. 29).

Teil 1: Die Reihen machen in Takt 1 einen *Appell* und nähern sich einander mit drei kleinen Schritten, bleiben kurz stehen und kehren von Takt 2-4 wieder auf ihren Platz zurück. Dies wird von Takt 5-8 wiederholt. Von Takt 9-12 nähern sich Dame und Herr

des ersten Paares. Der Herr nimmt die linke Hand der Dame in seine Rechte und läuft mit ihr zwischen den Reihen nach vorne, wo sie stehen bleiben und sich einander zuwenden. Dann drehen sie sich um. Von Takt 13-16 nimmt der Herr die rechte Hand der Dame in seine Linke und beide kehren zwischen den Reihen nach hinten zurück, bleiben stehen, drehen sich zueinander und anschließend um. Von Takt 1-2 tanzen sie noch einmal nach vorne und stoppen am halben Weg, in der Mitte der Reihen. Dann beginnt das *omdansning* (Umtanzen). Von Takt 3-4 hängen sie sich mit den rechten Armen ein und tanzen dann gemeinsam eine Drehung. In Takt 5-6 läuft der Herr zur Dame Nr. 8 und seine Partnerin zu Herr Nr. 2, sie hängen sich jeweils links ein und tanzen eine halbe Drehung. Danach laufen der Herr und die Dame in Takt 7-8 wieder zu einander, und tanzen rechts eingehängt eine halbe Drehung (Bergquist, 1910, S. 29).

Das Paar Nr. 1 wiederholt Teil 1 anschließend sechs Mal, indem der Herr bei jeder Wiederholung mit der nächsten Dame in absteigender Reihenfolge (Nr. 7-2) und die Dame bei jeder Wiederholung mit dem nächsten Herrn in aufsteigender Reihenfolge (Nr. 3-8) tanzt (Bergquist, 1910, S. 29).

Danach nimmt der Herr Nr. 1 die linke Hand seiner Partnerin in seine Rechte und sie tanzen zurück zu ihrer Ausgangsposition. Beide wenden sich in Richtung rechte Reihe, dann geht der Herr nach außen und die Dame bleibt innerhalb der Reihe. Die Herrenreihe befindet sich also zwischen dem Paar, das die Hände weiterhin gefasst hat und in einem Bogen über der Reihe hält. Während das Paar in Takt 1-4 nach vorne geht, gehen die Herren in die Knie und klatschen zur Musik. Das Paar setzt dies von Takt 5-8 bei der Damenreihe von vorne nach hinten fort. Nachdem sie an Dame Nr. 2 vorbei sind, laufen sie von Takt 9-12 zwischen den Reihen wieder nach vorne, wo sie sich trennen und die Plätze in ihrer jeweiligen Reihe gegenüber voneinander, neben dem Paar Nr. 8 ganz vorne einnehmen (Bergquist, 1910, S. 29).

Beide Reihen tanzen von Takt 13-14 drei Schritte nach vorne und bleiben stehen. Die Paare mit den ungeraden Nummern drehen sich um 90°, sodass sie der Reihe entlang nach hinten schauen, wobei die Herren mit ihrer linken Hand die Rechte ihrer Partnerin fassen. Die Paare mit den geraden Nummern drehen sich um 90° nach vorne, wobei die Herren mit ihrer rechten Hand die linke Hand der Dame fassen. So stehen sich immer

zwei Paare gegenüber. Die Paare warten dann von Takt 15-16 das Ende der Reprise in der Musik ab (Bergquist, 1910, S. 30).

Teil 2: Von Takt 1-16 formen die ungeraden Paare mittels der Fassung *enkel valvbåge* (Einfacher Gewölbebogen) einen Bogen und machen mit einem *Appell* drei kleine Schritte vorwärts, während die geradzahligen Paare mit drei Schritten unter dem Bogen hindurch gehen und so mit dem gegenüberstehenden Paar Platz tauschen. Dann nehmen die geraden Paare die Haltung *enkel valvbåge* (Einfacher Gewölbebogen) ein und gehen drei Schritte mit einem *Appell* nach vorne während die Paare mit der ungeraden Nummerierung unten durchgehen. Die Paare, die sich an den äußeren Positionen der Reihen befinden, warten immer einen Takt ab, bis sie weiter tanzen. Wenn sie beim vorigen Takt einen Bogen geformt haben, setzen sie jetzt fort, indem sie unten durchgehen. Sind sie bereits im vorigen Takt unter den Händen eines anderen Paares durchgegangen, formen sie nun einen Bogen. Das wird so lange fortgesetzt, bis sich alle Paare durch die entstandene Bewegung wieder auf ihrem eigenen Platz befinden (Bergquist, 1910, S. 30).

Teil 3: Die Fassung für die nächste Figur ist *dubbel handfattning* (Doppelhandfassung). Die Herren der ungerade nummerierten Paare laufen von Takt 1-2 sechs kleine Schritte rückwärts schräg nach rechts und ziehen ihre Partnerinnen mit sich mit. Währenddessen laufen die Herren mit der geraden Nummerierung sechs kleine Schritte vorwärts schräg nach links (Bergquist, 1910, S. 30). Anschließend laufen die Herren der ungeraden Paare von Takt 3-4 sechs größere Schritte nach vorne schräg nach rechts und schieben dabei ihre Partnerinnen zurück. Die Herren der gerade nummerierten Paare laufen sechs größere Schritte nach hinten schräg nach links und ziehen dabei ihre Partnerinnen mit. Die Vor-, Rückwärts- und Seitwärtsbewegungen sind dabei so groß, dass mit dem jeweils benachbarten Paar der Platz getauscht wird. Alle Paare setzen nun dieses Bewegungsmuster immer in die gleiche Richtung in Schlangenlinien fort, bis sie an eine der äußeren Positionen kommen. Dort warten sie immer zwei Takte ab, bis sie wieder in die Richtung tanzen, aus der sie gekommen sind. Das wird so lange wiederholt, bis sich alle Paare wieder an ihrem ursprünglichen Platz befinden (Bergquist, 1910, S. 30).

Teil 4: Die Herren halten die linke Hand der Partnerin in ihrer Rechten und nehmen mit ihrer linken Hand die rechte Hand einer Dame, die zur linken Seite am nächsten ist, die

unter ihrem linken Arm durchgeführt wird. Die Arme sind gehoben und die Dame, die am weitesten hinten ist, geht zuerst zwischen den Reihen hindurch und macht dabei auf den ersten Schritt einen *Appell*. Sie ist die Anführerin einer Kette und zieht alle anderen hinter sich, durch den Bogen hindurch. Sobald sie vorne ist, tanzt sie weiter in einem Bogen hinter die rechte Reihe und bleibt stehen. Die anderen Tänzer und Tänzerinnen folgen ihr in der Linie. Der Partner der Dame, die die Kette anführt dreht sich eine halbe Drehung rückwärts nach links unter seinen linken Arm hindurch bis er zu ihr gewandt ist und auf seinem Platz steht. Sie haben beide die Arme zu einem Bogen angehoben und er führt die Dame nach vorne, deren rechte Hand er in seiner linken unter dem Bogen hält. Diese Dame hebt ihre Hände hoch über ihren Kopf und kehrt auf ihren Ausgangsplatz zurück indem sie sich unter ihrem linken Arm nach rechts vorne dreht. Der Tanz wird so fortgesetzt, bis alle Tänzer und Tänzerinnen wieder an dem Platz stehen, an dem sie zu Beginn der Figur gestanden sind. Die Figur wird wiederholt. Dann warten alle auf das Ende der Reprise (Bergquist, 1910, S. 30).

Teil 5: Der Beginn ist gleich wie bei Teil 4, Bögen werden gebildet und die Dame von ganz hinten führt eine Kette an und bildet damit einen Ring um die Tänzer. Wenn alle unter den Bögen durchgegangen sind, läuft der letzte Herr in der Kette in die Mitte des Ringes (Bergquist, 1910, S. 30), während die führende Dame die Kette um ihn herum windet. Wenn alle anderen Tänzer und Tänzerinnen um den Herrn herumstehen, heben sie alle die Hände und der Herr in der Mitte tritt an einer beliebigen Stelle aus dem Kreis heraus. Er zieht dabei die anderen Tänzerinnen und Tänzer in einer Kette mit sich mit und bildet dabei einen großen Ring. Der Ring wird geschlossen und alle tanzen bis zum Ende der Reprise im Kreis (Bergquist, 1910, S. 31). Hier wird das Auf- und Abwickeln einer Spule dargestellt (Sjöndin, 1980, S. 51).

Teil 6: Die Herren und die Damen nehmen die *höger armkroksfattning* (Rechte Armhakenfassung) ein und tanzen zwei Umdrehungen innerhalb von zwei Takten. Danach gehen die Herren eine Dame weiter und wechseln auf die *vänster armkroksfattning* (Linke Armhakenfassung). Sie tanzen wieder zwei Umdrehungen innerhalb von zwei Takten. Dies wird so lange fortgesetzt, bis sich die ursprünglichen Paare wieder treffen. Da tanzen sie zuerst zwei Drehungen eingehängt, dann ein paar Umdrehungen in *dubbel handfattning* (Doppelhandfassung) (Bergquist, 1910, S. 31).

4.4.3.2 Variation aus Västmanland

Diese Variante hat nur vier Teile und ist für sechs Paare, die sich in einer Reihe aufstellen, gedacht. Die Herren stehen hier von vorne gesehen im Gegensatz zur stilisierten Variante links und die Damen rechts. Der Abstand zu einander sollte vier Schritte sein. Die Paare werden von 1-6 nummeriert, allerdings ist nun das Paar ganz vorne Paar Nr. 1. Ebenso wie bei der stilisierten Variante sind die Schritte laufend, mit links beginnend.

Teil 1: Das Paar Nr. 1 nimmt einander an den Händen läuft zwischen den Reihen hindurch, wendet und läuft in die Mitte der Reihen. Dann beginnt wie bei der stilisierten Variante das *omdansning* (Umtanzen). Herr Nr. 1 beginnt mit Dame Nr. 2, Dame Nr. 1 beginnt mit Herr Nr. 6, etc. Nach Beendigung ist das erste Paar wieder ganz vorne, beide Reihen gehen in die Hocke und das Paar Nr. 1 geht einen Bogen bildend den Reihen entlang. Wie bei der stilisierten Variante wird zuerst die Herren- und danach die Damenreihe abgegangen. Dann nehmen sie den Platz ganz hinten ein. Bei der stilisierten Variante wird diese Figur nur vom 1. Paar getanzt. Bei der Variation aus Värmland tanzen alle Paare die Figur, wobei immer das Paar, das ganz vorne steht, tanzt (Sjöndin, 1980, S. 53).

Teil 2: Die Fassung ist nun für alle Paare *dubbel handfattning* (Doppelhandfassung). Die Herren mit den ungeraden Nummern laufen sechs kleine Schritte nach vorne, die mit den geraden Nummern sechs kleine Schritte zurück. Eine weitere Person, *Skottspolen* (Weberschiffchen) genannt, die auch ein Kind sein kann, läuft, sobald sich die Paare voneinander trennen und ein Weg entsteht, vom vorderen Teil der Aufstellung nach hinten. Die Paare gehen wieder in die Mitte, aber die ungeraden Paare rücken einen Platz nach vorne und die geraden Paare einen Platz nach hinten. *Skottspolen* (Weberschiffchen) läuft jetzt von vorne nach hinten zwischen den Paaren durch. Danach gehen die Paare wieder auf ihren ursprünglichen Platz zurück. Dies kann nach Belieben wiederholt werden. Dieser Teil ist dem Teil 3 der stilisierten Variante von *Väva vadmal* (Vadmal weben) sehr ähnlich, dort tritt *Skottspolen* (Weberschiffchen) allerdings nicht auf (Sjöndin, 1980, S. 54).

Teil 3: Dieser Teil ähnelt dem 2. Teil der stilisierten Fassung, ist jedoch nicht gleich. Das Paar Nr. 1 bildet einen Bogen für Paar Nr. 2, welches hindurchgeht. Paar Nr. 3

bildet anschließend einen Bogen und Paar Nr. 1 geht hindurch. Dann bildet Paar Nr. 1 einen Bogen für Paar Nr. 4, welches nach dem Durchgehen einen Bogen für Paar Nr. 1 bildet. Paar Nr. 1 bewegt sich nun in die entgegengesetzte Richtung wieder nach vorne. Diese Figur kann beliebig oft wiederholt werden (Sjöndin, 1980, S. 54).

Teil 4: Dieser Teil ähnelt Teil 5 der stilisierten Version, allerdings führt Herr Nr. 1 die Kette in einer Spirale an und nicht die Dame. Der Herr bleibt irgendwann stehen, während die anderen um ihn herumgehen. Dann heben alle Tanzenden die Hände, er geht unten durch und die anderen folgen ihm. Dann ist das Weben und somit auch der Tanz beendet (Sjöndin, 1980, S. 54).

Die Ähnlichkeiten zur stilisierten Variante sind sehr groß, die Version aus Västmanland könnte also durchaus die Vorlage dafür gewesen sein.

4.4.3.3 Variante aus Dalsland

Zwei Paare stehen einander mit einem gewissen Abstand gegenüber. Eine fünfte Person, die ein Weberschiffchen repräsentieren soll, läuft zwischen den Paaren hindurch. Dann nähern sich die zwei Paare zuerst und laufen dann wieder auseinander. Daraufhin läuft die fünfte Person wieder zwischen den Paaren hindurch. Das wird wiederholt, aber jetzt singt man währenddessen folgendes: „Wäfva vadmal slå tillsammans låt skelet gå lätt, wäfva vadmal slå tillsammans låt skelet gå lätt.“ Danach wird die Musik schneller oder langsamer (Sjöndin, 1980, S. 54-55).

4.4.3.4 Variante aus Västergötland

Acht Paare stellen sich in einer Reihe auf, die Herren rechts, die Damen links, von vorne gesehen. Der Tanz kann aber auch von vier, sechs oder zehn Paaren getanzt werden. Die Fassung ist *dubbel handfattning* (Doppelhandfassung). Der Herr von Paar Nr. 1 läuft sechs Schritte nach vorne, die Dame sechs Schritte nach hinten. Paar Nr. 2 geht gleichzeitig einen Schritt nach vorne. Paar Nr. 1 macht wieder sechs Schritte, die Herren nach hinten und die Damen nach vorne, sodass sie zwischen die Lücke, die sich zwischen Paar Nr. 2 und Nr. 3 gebildet hat, gelangen. Gleichzeitig macht Paar Nr. 3 einen Schritt nach vorne, sodass eine neue Lücke zwischen Paar Nr. 3 und Nr. 4 entsteht. Paar Nr. 1 setzt so lange seine Schritte fort, bis es sich ganz hinten befindet. Alle Paare heben

die Arme, so dass ein Bogen entsteht. Paar Nr. 1 läuft von hinten hindurch bis nach vorne. Dann lassen die Paare die Arme sinken. Paar Nr. 1 läuft außerhalb von den anderen Paaren vorbei und stellt sich neben Paar Nr. 8. Die anderen Paare wiederholen das von Paar 1 Getanzte (Sjöndin, 1980, S. 55).

4.4.4 Schottis

Dieser Tanz etablierte sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts von Deutschland kommend auch im schwedischen Tanzrepertoire (Salvén, 1959, S. 12). Er wurde zu Beginn vom Walzer beeinflusst und breitete sich auf viele weitere europäische Länder aus (Sjöberg, 1973, S. 49). Der *Schottis* steht entweder im 2/4 oder 4/4-Takt (Karlholm, G., Larsson, J., Norman, I., Svenska ungdomsringen för bygdekultur (Hrsg.), 1971, S. 13). Obwohl es zum *Schottis* einen Grundschrift gibt, wird auf diesen teilweise sehr stark improvisiert. Dabei verwendet man unter anderem verschiedene Rhythmen, Drehungen etc. Der Grundschrift besteht aus dem *schottissteg* (Schottischschritt), den zwei Vorwärtsschritten im Rhythmus "kurz-kurz-lang", was über zwei Takte getanzt wird und aus zwei gemeinsamen Drehungen mit jeweils zwei Schritten, was ebenfalls zwei Takte lang getanzt wird (E-Mail Judith Karoline Benkö, 06.10.2018).

4.4.5 Hambo

Der Tanz *Hambo* entwickelte sich aus *Polka-Mazurka* heraus, einem populären Modetanz des 19. Jahrhunderts (Sjöberg, 1973, S. 53). Der *Hambo* soll auch mit der *Polska* verwandt sein (Nilsson, The Swedish Polska, 2017, S. 55), die genaue Herkunft ist aber nicht geklärt. Es gibt verschiedene Varianten des *Hambos*, wobei die, die jährlich im *Hälsingehambo*, einem Wettbewerb, getanzt wird, weit verbreitet ist. Hier werden auf die ersten vier Takte Pendelbewegungen mit den Beinen und Vorwärtsschritte ausgeführt und anschließend auf vier Takte ähnlich wie in der *Polska* gedreht. Dieser Ablauf wird die gesamte Dauer des Tanzes hindurch wiederholt (E-Mail Judith Karoline Benkö, 06.10.2018).

4.5 Tracht

Die beliebteste von Frauen getragene Tracht besteht aus einer langärmeligen, hochgeschlossenen weißen Bluse, über die ein eng sitzendes Mieder getragen wird, welches in Farbe und Form variieren kann. Ein blumiges Tuch ist um den Hals befestigt oder in

das Mieder gesteckt. Die aus Handgarn gefertigten Röcke können weit, lang, einfarbig und gestreift sein. Die Farbe der Schürzen hängt von der Region ab. Sie können rot, weiß, blau, kariert oder längsgestreift sein. Dazu kann eine bestickte Tasche getragen werden, die normalerweise von einem Gürtel hängt. Verheiratete Frauen bedecken ihren Kopf mit einer Haube, unverheiratete Frauen hingegen zeigen ihr Haar. Die Frauen tragen dazu schwarze Schuhe mit roten oder weißen Strümpfen. Die Männer tragen hellgelbe oder schwarze Kniehosen, die unter dem Knie mit einem Band befestigt sind und dazu, über einem weißen langärmeligen Hemd, eine rote, braune oder gestreifte ärmellose Weste, die bis zum Hals zugeknöpft ist. Die Schuhe sind schwarz und haben üblicherweise silberne Schnallen. Dazu werden weiße, schwarze oder blaue Strümpfe getragen. Als Kopfbedeckung sind runde Käppchen, Zylinder oder Schirmmützen am beliebtesten. Bei besonderen Anlässen kann auch ein Gehrock getragen werden.

Die strahlenden Farben der schwedischen Tracht reflektieren die Wichtigkeit der kurzen Sommermonate nach den langen dunklen Wintern. Rot repräsentiert die Blumen, blau den Himmel, gelb die Sonne und grün das Gras (Wingrave Helen, 1984, S. 12).

5 Musik

Die Musik, die den Volkstanz in Schweden begleitet, wird von Spielmännern auf verschiedensten Instrumenten z. B. Violine, Ziehharmonika oder Nyckelharpa (siehe Kap. 5.2.1) gespielt. Da die Musik ebenfalls ein wichtiger Faktor für den Volkstanz ist, widmet sich dieses Kapitel den Spielmännern und deren Instrumenten. Im Anschluss folgen einige Notenbeispiele.

5.1 Spielmänner

So wie man eine Zunft für Schuster und Schneider hatte, gab es im 18. Jahrhundert auch eine Zunft für Spielmänner. Für einen Stadtmusikanten war es ein Privileg, bei einem Festmahl zu spielen und er hielt auch die Spielmannsknechte davon ab, das „vornehme Volk“ zu umwerben. Auf dem Land gab es Bezirksspielmänner, die die Führung in ihrem Bezirk innehatten. Jene, die privilegierte Spielmänner werden wollten, mussten zuerst den Beruf auf dem Land erlernen und anschließend eine Prüfung in einer Stadt des Bezirkes ablegen. Mittels eines Briefes vom Amt des Landeshauptmannes konnten Spielmänner sich dann niederlassen und Aufträge für Musik in Gilden entgegennehmen. Spielmann zu sein war ein einbringendes Geschäft (Norlind, 1930, S. 105) und die Konkurrenz unter den Spielmännern war groß. Sie waren sehr eifersüchtig, wollten einander überbieten und oft auch einander schaden. Manchmal versuchten sie sogar, die Violine eines Konkurrenten zu verhexen. Es gibt dazu Schilderungen, dass man sich beispielsweise eine Schlangenzunge viermal um den Finger wickelte und dabei wünschte, dass kein Laut mehr aus der Violine des Gegenspielers ertönt (Norlind, 1930, S. 113).

Traf man einen Spielmann aus einer anderen Gemeinde, lernte man neue Stücke kennen. Stücke wurden von Spielmann zu Spielmann gelehrt sowie von Generation zu Generation weitergegeben. Die Spielmänner wussten selber nicht, wie alt die Melodien waren, die sie spielten, sondern wussten nur von welchem Lehrmeister sie jene gelernt hatten und sie kannten möglicherweise dessen Lehrer und dessen Alter (Norlind, 1930, S. 114). Es war für einen Spielmann auch möglich, sein Repertoire mit Hilfe von Notenbüchern zu erweitern, allerdings musste man dafür Noten lesen können, was nicht jeder Spielmann konnte. Um sein eigenes Repertoire für die Nachwelt zu erhalten, war es ebenso

sinnvoll, die Melodien aufzuschreiben und die schriftliche Sammlung der Stücke den jüngeren Generationen zu überlassen (Norlind, 1930, S. 115).

Im 20. Jahrhundert gab es eine Spielmännerbewegung (*spelmansrörelsen*). Darunter werden alle Initiativen zur Förderung der Volksmusik verstanden, sei es die Aufzeichnung und Sammlung von Melodien, Wettbewerbe unter den Spielmännern und *spelmansstämmor* sowie alle Konzerte mit volksmusikalischem Inhalt (Ternhag, 2010, S. 69).

5.1.1 Spelmanstävlingar und Spelmansstämmor

Immer wieder wurden sogenannte *spelmanstävlingar*, Wettbewerbe zwischen den Spielmännern, veranstaltet (Norlind, 1930, S. 151). Dies wurde von Anders Zorn und Nils Andersson im Jahre 1906 aufgegriffen, indem sie einen Wettbewerb für Spielmänner in Gesunda veranstalteten (Boström, 2010, S. 14). Der Wettbewerb in Gesunda gilt als erster seinesgleichen in Schweden und wurde zum Vorbild für Wettbewerbe im ganzen Land (Ternhag, 2010, S. 69). Es folgten weitere Wettbewerbe, z. B. 1907 in Lund und 1909 in Uppsala (Norlind, 1930, S. 151). Vermutlich wurden die Wettbewerbe veranstaltet, da die schwedische Volksmusik immer mehr in Vergessenheit geriet und man sie so wieder ins Bewusstsein der Menschen bringen und fördern wollte (Ternhag, 2010, S. 72).

Vorbild für die *spelmanstävlingar* im Allgemeinen waren Wettbewerbe im Ausland. Nach der Selbständigkeit des Landes 1814, hatte man in Norwegen bereits Ende des 19. Jahrhunderts im Zuge des Prozesses, eine eigene Nation aufzubauen, was schließlich zur Unionsauflösung 1905 führte, *spelmanstävlingar* veranstaltet. Die Abspaltung Norwegens steigerte auch die nationalistischen Gefühle Schwedens, was u. a. in dem vermehrten Interesse für die eigene Volksmusik zum Ausdruck kam. Derartige Wettbewerbe sind aber schon früher in europäischen Ländern belegt. Im Jahr 1781 fand z. B. ein Sackpfeifenwettbewerb in Schottland, 1792 ein Harfenwettbewerb in Irland und 1805 der erste Wettbewerb für Alphornbläser in der Schweiz statt (Ternhag, 2010, S. 71).

In Schweden starb diese Form von *spelmanstävlingar* bald aus. Zur Zeit des Ersten Weltkrieges wurden kaum mehr Wettbewerbe veranstaltet und schließlich wurden die *spelmanstävlingar* durch *spelmansstämmor* ersetzt, die sich dann als Standardform für ein schwedisches Volksmusikarrangement etablierten (Ternhag, 2010, S. 72). Als *spelmansstämmor* werden Zusammenkünfte von Musikern und Tänzern bezeichnet, die gemeinsam musizieren und tanzen (Nilsson, 2017, S. 16).

1910 fand auf die Initiative von Anders Zorn und Nils Andersson die erste *riksspelmansstämma*, eine spezielle *spelmansstämma* (Lundberg & Ternhag, 1996, S. 81-82), bei der Musiker bis heute den Titel *riksspelman* erreichen können (Så blir man riksspelman, 2018), in *Skansen* statt (Lundberg & Ternhag, 1996, S. 81-82). Um ein hohes musikalisches Niveau zu sichern, lud man jene Spiel Männer ein, die bereits bei Wettbewerben gewonnen hatten. Für die Wettbewerbe hatte Zorn ein Abzeichen ausgestellt, das an die Teilnehmer und Gewinner ausgeteilt wurde. In den 1920er und 1930er Jahren wurden die Wettbewerbe immer mehr durch die *spelmansstämmor* ersetzt (Lundberg & Ternhag, 1996, S. 81-82).

Für einen Spielmann war es möglich, ein Abzeichen von Anders Zorn zu erhalten, das sogenannte *Zornmärket*, welches sogar heute noch in Bronze, Silber und Gold verliehen wird. Der Kandidat muss vor einer Kommission vorspielen und darf sich, wenn er das Abzeichen in Silber erhält, *riksspelman* nennen. Das goldene Abzeichen kann nicht durch ein Vorspiel erworben werden, es wird an Spiel Männer verteilt, die als Traditionsträger gelten (Så blir man riksspelman, 2018).

Seit den 1940er Jahren sind die schwedischen Spiel Männer üblicherweise in Verbänden oder Gruppen organisiert, die sich oft landschaftsgebunden über ganz Schweden erstrecken (Lundberg & Ternhag, 1996, S. 83).

5.1.2 Folkmusikkommissionen

1909 wurde die Stiftung *Folkmusikkommissionen* gegründet (Norlind, 1930, S. 152), da man meinte, dass die traditionelle schwedische Musik ohne Hilfe aussterben würde (Lundberg, 2010, S. 231). Die Vereinigung setzte sich zum Ziel, das Volksmusikmaterial des ganzen Landes zu sammeln, zu ordnen und herauszugeben

sowie die Sammlungen zu dem billigst möglichen Preis zu publizieren, um so vielen Menschen wie möglich Zugang dazu verschaffen zu können (Boström, 2010, S. 15). Dadurch hoffte man, das schnell verschwindende Kulturerbe für kommende Generationen bewahren zu können (Lundberg, 2010, S. 231). Initiator war der Jurist (Boström, 2010, S. 15) Nils Andersson (1864-1921) (*The Activities of Folkmusikkommissionen*, o. J.), der sich schon seit 1887 als Volkstanzsammler beschäftigt hatte (Boström, 2010, S. 14) und im Laufe der Zeit mit Hilfe von zehn Personen, die in seinem Auftrag arbeiteten (Boström, 2010, S. 18), über 10.000 Melodien gesammelt hatte (Norlind, 1930, S. 152). Mit diesem Material gab Olof Andersson in den Jahren 1922-1940 *Svenska låtar* heraus, eine Reihe in der die Volksmusiksammlungen publiziert wurden. Die Gründung von *Folkmusikkommissionen* war eine wichtige Voraussetzung für die Dokumentation von schwedischen Volksmelodien (Boström, 2010, S. 13). Der schwedische Musikethnologe Tobias Norlind ("Tobias" and "Norlind", o. J.) befand die Sammlung von schwedischer Volksmusik ebenfalls für wichtig und kommentierte deren Beitrag zur schwedischen Kultur folgendermaßen: „Ett arbete för folkmusiken är i lika mån ett arbete för svensk folkkultur och allt som kan bidra till denna kulturs utveckling är en fosterländsk gärning.“ (Norlind, 1930, S. 152).

5.2 Instrumente

Im 17. Jahrhundert waren bei Festen und Feiern Blas- und Saiteninstrumente in Gebrauch, zuerst vor allem Trompeten und Rohrblattinstrumente, bei welchen sich zuerst Oboen und Schalmeien, Anfang des 19. Jahrhunderts jedoch vermehrt Klarinetten, etablierten (Norlind, 1930, S. 91). Man verwendete auch Spaltflöten, Luren, Fingerhörner, Weideflöten und Sackpfeifen (Norlind, 1981a, S. 76). Ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts etablierte sich die Violine (Norlind, 1930, S. 96) und behielt ihren hohen Stellenwert bis in die heutige Zeit bei. Sie zählt heute noch zu den Kerninstrumenten der schwedischen Volksmusik (Vilka instrument kan man spela upp på?, 2018). Ein weiteres wichtiges Instrument für die schwedische Volksmusik ist die Nyckelharpa. Die Ziehharmonika ist seit dem 19. Jahrhundert (Norlind, 1981a, S. 76) ebenso ein sehr beliebtes Instrument (*Upptäck dragspelet*, o. J.).

Die schwedische Volksmusik ist aber nicht nur wegen ihrer Melodien, sondern auch wegen ihrer Spielweise bzw. Spieltechnik so interessant. Manchmal werden alte Doppelgriffe oder Flageolettöne eingebaut oder die Violine auf eine alte, nicht herkömmliche Art gehalten (Norlind, 1981a, S. 76).

5.2.1 Nyckelharpa

Die Nyckelharpa wurde auch *Nyckelgiga* genannt und soll ursprünglich auch geigenförmig gewesen sein. Das älteste erhaltene Instrument ist auf das Jahr 1526 datiert (Norlind, 1930, S. 102). Vermutlich wurde die Nyckelharpa von hanseatischen Kaufmännern in die großen Handelsstädte Stockholm, Söderköping und Lödöse im 14. oder 15. Jahrhundert eingeführt und breitete sich von dort ebenso auf den ländlichen Raum aus (Norlind, 1930, S. 104). Im 17. Jahrhundert war die Nyckelharpa in ganz Schweden verbreitet, wobei es unterschiedliche Typen gab. Der ältere Typ hatte drei Saiten, der jüngere bereits vier (Norlind, 1930, S. 102-103). Am häufigsten wurde die Nyckelharpa in Stockholm verwendet, im 19. Jahrhundert konzertierte man dort auch mit diesem Instrument (Norlind, 1930, S. 104). Auch heute noch ist die Nyckelharpa in Verwendung (Vilka instrument kan man spela upp på?, 2018).

Abbildung 16: Nyckelharpa



Quelle: Jansson E. , o. J.

5.2.2 Violine

Die Violine hatte erst ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts eine höhere Bedeutung in der schwedischen Volksmusik. Davor waren Nyckelharpa, Drehleier, Sackpfeife und Horn äußerst beliebt. Dann setzten sich die Violine und geigenartige Instrumente durch (Norlind, 1930, S. 96-98). Man verwendete auch *träskofiolon* (Norlind, 1981a, S. 76),

ein Streichinstrument, das einer Violine ähnelte, allerdings meistens aus einem Holzschuh gefertigt wurde und dementsprechend einen länglich geformten Korpus hatte. Die *träskofiolen* hatte ihre Wurzeln im 18. Jahrhundert und war auch für Kinder gedacht (Träskofiol, o. J.). Im 17. Jahrhundert fand die Violine auch Einzug bei der Landbevölkerung, als Vorgänger hatte sie die mittelalterliche Fidel, die einen flachen Boden und halbrunde Einschnitte auf den Seiten hatte (Norlind, 1930, S. 104). Im 18. Jahrhundert war die Violine das dominierende Instrument, manchmal Seite an Seite mit der Nyckelharpa, aber stets das Melodie- und Hauptinstrument. In den Städten und am Land erklang zünftige Spielmannsmusik, was zum hohen Ansehen der Violine führte (Norlind, 1930, S. 105). Im 19. Jahrhundert wurde die Violine von der Ziehharmonika verdrängt (Norlind, 1930, S. 96). Das Saiteninstrument erreichte jedoch wieder einen Aufschwung und gilt heute abermals als führendes Instrument in der schwedischen Volksmusik (Vilka instrument kan man spela upp på?, 2018).

5.2.3 Ziehharmonika

Die Ziehharmonika wurde 1822 in Berlin erfunden und 1829 in Wien vervollkommen. In den ersten Jahrzehnten ihres Bestehens wurde sie von der bürgerlichen Klasse in den Städten gespielt, wurde dann aber zu einem Volksinstrument und etablierte sich bei Spielmännern und Bettlern (Norlind, 1930, S. 95). Die Ziehharmonika verdrängte bis in die 1880er Jahre zu einem großen Teil die Violine und geriet dadurch in starke Kritik und es wurde sogar davon gesprochen, dass sie die Volksmusik töte. Der Vorteil dieses Instrumentes war jedoch, dass man gleichzeitig eine Melodie spielen und sich begleiten konnte und dass der Klang sehr weit zu hören war. Außerdem konnte der Rhythmus gut betont werden, sodass es sehr leicht war, zur Musik der Ziehharmonika zu tanzen (Norlind, 1930, S. 96).

Ende des 19. Jahrhunderts war die Ziehharmonika (*Dragspel*) am populärsten in der schwedischen Volkstanzmusik. Allerdings konnte der Stellenwert der Ziehharmonika nicht mit dem der Violine verglichen werden (Norlind, 1981a, S. 76). Nils Andersson soll zu dem Instrument folgendes gesagt haben: „Tag fram fiolen, bränn dragspelet“ (Norlind, 1981b, S. 79).

Viele, z. B. Nils Andersson, fanden, dass die Ziehharmonika das Melodiespiel zu sehr vereinfachte und verrohete. Die Ziehharmonika stand für eine neue Zeit mit Industrialisierung und Urbanisierung. Sie galt daher oftmals als Symbol für eine Befleckung der Kultur, also etwas, das man bekämpfen musste, um die Volksmusik zu bewahren (Lundberg, 2010, S. 232-233).

5.3 Notenbeispiele

Obwohl die musikalischen Details der schwedischen Volkstänze in dieser Arbeit nicht von besonderer Relevanz sind und die einzelnen Tänze nicht detailliert abgehandelt werden können, folgt in diesem Kapitel ein kurzer Überblick anhand von einigen Notenbeispielen.

Viele Melodien haben keinen bestimmten Tanz, an den sie gebunden sind. So können sie je nach Betonung und Spielweise der Musiker oder Belieben der Tänzer mit unterschiedlichen Tänzen kombiniert werden. Zum folgenden traditionellen Musikstück *Var det du eller var det jag* kann beispielsweise *Vals* oder *Långdans* getanzt werden.

Abbildung 17: Var det du eller var det jag

Var det du el-ler var det ja', som gick i val-sen så bra? Vi su-per å vi
rum-ler, vi dan-ser å vi tum-ler o kom— skö-na flic-ka, gå i val-sen med mig!

Quelle: Eigene Darstellung nach FMK IIa:30 Sm 4 , 1917

Die Melodien, zu denen *Polska* (siehe Abb. 18) getanzt wird, sind meistens im 3/4-Takt geschrieben. Die Betonung erfolgt wie beim Tanz auf den ersten und dritten Taktschlag (E-Mail Judith Karoline Benkö, 06.10.2018). In der folgenden Abbildung ist ein Beispiel einer *Polska* nach Petter Dufva aus Verkeböck zu sehen:

Abbildung 18: Polska efter Petter Dufva, Verkeböck, Småland



Quelle: Eigene Darstellung nach FMK Ma 6, 1807

Der *Schottis* wird im 2/4- oder 4/4-Takt notiert (Karlholm, G., Larsson, J., Norman, I., Svenska ungdomsringen för bygdekultur (Hrsg.), 1971, S. 13). Zu dem in zahlreichen Ländern bekannten Tanz (z. B. *Reinlender* in Norwegen, *Schottisch*, *Rheinländer*, *Bayrisch-Polka* oder *Boarischer* in Österreich und Deutschland, *Scottish* in Frankreich) gibt es dementsprechend viele Melodien, die sich unter anderem auch nach ihrer Herkunft unterscheiden (E-Mail Judith Karoline Benkö, 06.10.2018). Der *Schottis* aus Härjedalen hat seinen traditionellen Ursprung im schwedischen Norrland:

Abbildung 19: Schottis från Härjedalen



Quelle: Eigene Darstellung, traditionell (frei nach Swan, 2014, S. 26)

Der mit der *Polska* verwandte *Hambo* wird wie diese im 3/4-Takt notiert. Als Beispiel dient eine sogenannte *Hambopolska* aus Dalarna:

Abbildung 20: Hambopolska efter Johan Fors, Dalarna



Quelle: Hambopolska efter Johan Fors, 2008

6 Einblick in die momentane Volkstanzszene in Schweden

Dieses Kapitel beinhaltet einen Überblick über die aktuelle Volkstanzszene und beschreibt, zu welchen Festen heutzutage noch getanzt wird und welche Festivals veranstaltet werden, um Möglichkeiten zum Tanzen zu schaffen. Im Zuge dessen sind oft Volkstanzaufführungen üblich, weshalb auf die verschiedenen Aspekte jener eingegangen wird. Es folgt ein Einblick in die Aus- und Weiterbildungsmöglichkeiten im Bereich des schwedischen Volkstanzes. Im Anschluss wird das Vorkommen von Volkstanzvereinen kurz skizziert sowie abschließend das Bestehen des schwedischen Volkstanzes im Ausland beschrieben.

Traditionell zu Festen wird in Schweden zu *Jul*, *Tjugondag Knut* (E-Mail Madelene Lindholm, 18.10.2018), *Mickelsmäss* (Mickelsmäss, o. J.) und *Mittsommer* getanzt (siehe Kap 6.1). *Mittsommer* ist das Fest, an dem Schweden und Schwedinnen am häufigsten mit Volkstanz in Kontakt kommen. An diesem Tag gibt es abgesehen von dem Tanz um die Mittsommerstange, Volkstanzgottesdienste und Volkstanzvorführungen (E-Mail Madelene Lindholm, 18.10.2018).

Um den Volkstanz zu fördern, werden einige Festivals, beispielsweise *Nordlek* (Nordlek, o. J.) und *Umefolk*, angeboten, bei denen man tanzen, zuschauen, Kurse belegen, musizieren oder Konzerte anhören kann (Om Umefolk, o. J.).

Volkstanzaufführungen sind ein wichtiger Bestandteil in der heutigen Volkstanzszene in Schweden. Die Tanzkritikerin June Vain beschreibt, dass sich Schweden bei Volkstanzaufführungen auf mehrere Weisen repräsentiert. Die Repräsentationsweisen können beispielsweise unterhaltend oder bildend sein. Der Fokus der Aufführung wird also jeweils auf einen anderen Aspekt gelegt und kann dem Publikum deshalb stets ein anderes Bild von Schweden, z. B. einmal ländlicher und einmal fortschrittlicher, vermitteln (Vail, 2003, S. 94-96).

Es gibt mehrere Ausbildungsstätten, bei denen man seine Kenntnisse bezüglich des schwedischen Volkstanzes erweitern kann. Angebote hat z. B. das *Eric Sahlström*

Institutet in Tobo (Ettåriga Folkdanskursen, o. J.). Als Tänzer und Tänzerin kann man seine tänzerische Leistung bei Wettbewerben unter Beweis stellen. Beispiele hierfür sind *Hälsingehambon* (Om oss: Hälsingehambon, o. J.) und *Polskmärket* (Polskmärket, 2018).

Das Vereinswesen in Bezug auf Volkstanz ist in Schweden sehr ausgeprägt. Über 385 Vereine sind auf das ganze Land verteilt, wo Menschen die Möglichkeit haben, sich mit Volkstanz zu beschäftigen und gefördert werden (Var finns föreningen?, 2017). Die Vereinigung *Svenska Folkdansringen* versucht beispielsweise stark die Jugend zu fördern. Es gibt eine eigene Sektion für Kinder und Jugendliche und die Vereinigung sucht aktiv nach jungen Menschen, die in der Zukunft im Verein mitwirken wollen (Barn och ungdom, o. J.).

Dass sich Menschen außerhalb von Vereinen oder zu unbestimmten Anlässen auf der Straße treffen und tanzen, ist heutzutage eher unüblich. In manchen Dörfern lebt allerdings vor allem bei den älteren Bewohnerinnen und Bewohnern die Tradition, sich in einer Scheune zu treffen, um zu Tanzen, noch weiter (E-Mail Madelene Lindholm, 18.10.2018).

Der schwedische Volkstanz wird nicht nur in Schweden, sondern auch im restlichen Skandinavien sowie in anderen Teilen Europas, u. a. Österreich, aber auch in Ländern auf anderen Kontinenten, z. B. in den USA bei verschiedenen Festivals getanzt.

6.1 Feste

6.1.1 Jul und Tjugondag Knut

Zu Weihnachten (*Jul*) und zu *Tjugondag Knut*, dem letzten Tag der Weihnachtszeit in Schweden, werden Kreistänze getanzt. Am 13. Jänner, 20 Tage nach Weihnachten, werden zur Beendigung der Weihnachtszeit alle Christbäume hinausgeworfen. Mit dem sogenannten „granplundring“ (Weihnachtsbaumplünderung) sollen die Weihnachtsbäume „hinausgetanzt“ werden (E-Mail Madelene Lindholm, 18.10.2018). Beim „granplundring“ plündern die Kinder den mit Süßigkeiten bestückten Weihnachtsbaum und tanzen dabei. Dazu gibt es den Spruch: „Tjugondag Knut dansas

julen ut“ („An *Tjugondag Knut* wird Weihnachten hinausgetanzt“) (*Tjugondag Knut*, 2018).

6.1.2 Mickelsmäss

Getanzt wird heute ebenfalls zu *Mickelsmäss*, am 29. September, ein Tag, an dem zu Ehren des Erzengels Michael gefeiert wird (*Mickelsmäss*, o. J.). Mindestens bis zum 19. Jahrhundert, war dies einer der wichtigsten Festtage für die Bauerngesellschaft. *Mickelsmäss* hatte die Bedeutung, den Wechsel zwischen dem Sommer- und dem Winterhalbjahr anzuzeigen, da dadurch die Arbeit gesteuert wurde. Die Ernte musste nun eingeholt und die Tiere von den Almen geholt werden. Der Tag hatte einen religiösen Hintergrund und war ein beliebter Tag um zu feiern und zu tanzen. Heute hat *Mickelsmäss* seine religiöse Bedeutung vollkommen verloren, wurde jedoch als Markttag revitalisiert (*Mickelsmäss*, o. J.).

6.1.3 Mittsommer

Einer der wichtigsten schwedischen Festtage ist *Mittsommer*, der um die Zeit der Sommersonnenwende zwischen 20. und 26. Juni stattfindet. *Mittsommer* war ursprünglich ein kirchlicher Festtag, hat sich aber heute von seinem religiösen Aspekt gelöst. Ein wichtiges Attribut der Mittsommerfeierlichkeiten ist die Mittsommerstange, um die im Kreis herum getanzt wird (*Midsommarafton*, o. J.). Außerdem werden Volkstänze aufgeführt. Üblich sind auch Volkstanzgottesdienste, die „*Träd in i dansen*“ genannt werden. Dabei wird ein Gottesdienst mit Tanz kombiniert. Ein Priester, der predigt und singt, ist anwesend und die Kommunion wird von den Teilnehmenden entgegengenommen. Der Gottesdienst besteht aus ca. 15 Liedern, manchmal auch mehr. Getanzt wird selbstverständlich in Tracht. Zu *Mittsommer* kann auch eine schwedische Person, die sich im Normalfall nie mit Volkstanz beschäftigt, mit diesem in Kontakt kommen (E-Mail Madelene Lindholm, 18.10.2018).

6.2 Festivals

6.2.1 Umefolk

Das *Umefolk* ist eines der größten Volksmusikfestivals des Landes. Das Festival findet jedes Jahr im Februar in Umeå statt und ist für alle, die Interesse an Volksmusik und Volkstanz haben, vorgesehen. Es finden Konzerte, Workshops und Vorstellungen statt und es wird die Möglichkeit zum Tanzen geboten (Om Umefolk, o. J.). Dabei gibt es mehrere Bühnen mit unterschiedlichen Musikgruppen (Schema, o. J.). 2018 wurden auch Tanzkurse, beispielsweise ein Schottiskurs für Anfänger, angeboten (Umefolk fredag, o. J.). Es gab auch ein sogenanntes *Allspel*, bei dem alle Teilnehmer des Festivals, egal ob sie ihr Instrument professionell spielen oder nicht, gemeinsam Volksmusik gespielt haben (Allspel 2018, o. J.).

6.2.2 Korrö Folkmusikfestival

Das Programm des *Korrö Folkmusikfestival* besteht aus Konzerten, diversen Workshops und Tanz. Es werden beispielsweise Workshops für *Slängpolska*, Schlagwerk und *Schottis* sowie zusätzliche Workshops für Familien angeboten. Unabhängig von den Workshops kann jeden Abend getanzt werden. Das *Korrö Folkmusikfestival* besteht aus mehreren Bühnen, sodass Programmpunkte parallel ablaufen können (Spelschema, 2018). Zur Förderung von Kindern und Jugendlichen gibt es ein Korröstipendium, das eine kostenlose Teilnahme beim *Korrölägret* samt Übernahme der Reisekosten von maximal 1500 SEK ermöglicht (Barn och ungdom, 2018). Das *Korrölägret* beinhaltet Unterricht des eigenen Instruments, die Möglichkeit, beim Programm des Festivals mitzuwirken sowie zwei Karten für das *Korrö Festivalen* (Korrölägret, 2018).

6.2.3 Ransätersstämman

Als eigenes Konzept der *Ransätersstämman* gelten Konzerte und Tanz. *Ransätersstämman* selbst sieht sich als sehr traditionsreich: „Ransätersstämman är en äkta levande tradition och en av folkmusikens vägar in i framtiden. (...) Ransätersstämman är och skall vara en svensk spelmans- och dansstämma i tiden.” (Välkommen till Ransätersstämman!, 2018). Das Programm beinhaltet Liederkurse sowie Tanzkurse für z. B. Polska (Stämmans kursprogram, o. J., S. 13). Es gibt mehrere

Bühnen, wo Kurse, Konzerte und Tanz stattfinden (48:e Ransätersstämman, 2018). Bei der *Ransätersstämman* gibt es ebenfalls ein *Allspel* (Allspelslåtar, 2018). 2018 fand bereits die 48. *Ransätersstämman* statt (48:e Ransätersstämman, 2018).

6.2.4 Linköpings Folkmusikfestival

Das Festival fand 2018 zum 15. Mal statt, wobei in diesem Jahr der Austragungsort die Stadt Norrköping statt Linköping war (Välkommen till Norrköping i 6-7 April 2018!, o. J.). Das Programm setzt sich aus Seminaren, Workshops und Tanz zusammen (Folkmusikfestival, 2018, S. 2). Es gibt ebenfalls mehrere Bühnen, sodass die Veranstaltungen parallel stattfinden können (Konserter Lördag, o. J.).

6.2.5 Delsbostämman

Delsbostämman wurde 1952 gegründet und findet jeden ersten Sonntag im Juli statt. Meistens beginnt die *Stämman* aber schon ein paar Tage vorher, der Höhepunkt ist jedoch die traditionelle *Spelmanstämman* am Sonntag. Diese *Spelmanstämman* wird mit einem Gottesdienst und einem Aufmarsch der Spielmänner und Fahnenträger eingeleitet, danach folgt ein *Allspel*. Generell ist es während der *Delsbostämman* möglich Konzerten zuzuhören, zu tanzen und auch Kurse zu besuchen (Delsbostämman 29/6–1/7 2018, o. J.).

6.2.6 Folkmusikfest Nedre Dalälven

Folkmusikfest Nedre Dalälven setzt sich aus verschiedenen Teilen zusammen: dem *Spelstinafestivalen*, dem *Ovansjöfesten* und dem *Folkmusikfest på Vretas*. Diese Teile können auch zu unterschiedlichen Zeitpunkten stattfinden. Im Jahr 2018 war z. B. das *Spelstinafestivalen* am 18. August, das *Ovansjöfesten* von 24. bis 26. August und das *Folkmusikfest på Vretas* am 2. September (Arrangemang, o. J.). Auch hier gibt es Musik und Tanz und es werden sowohl Konzerte als auch Kurse angeboten (Ovansjöfesten, o. J.).

6.2.7 Nordlek

Nordlek wird alle drei Jahre von der Vereinigung *Nordlek* organisiert und findet abwechselnd in Norwegen, Dänemark, Schweden und Finnland statt (Nordlek, o. J.). In

den Statuten der Vereinigung ist festgesetzt: „ (...) att med förenade krafter främja den traditionella folkkulturerna i Norden inom dans, musik och dräkter samt hantverk, seder och bruk inom dessa områden“ (Stadgar, 2012). Es versammeln sich bei der Tanz- und Musikveranstaltung *Nordlek* Volkstänzer und Spielmänner aus allen nordischen Ländern und diese *Stämman* ist für alle Volkstanz- und Spielmanngruppen offen, die die nordische Tradition aufrechterhalten. *Nordlek* fördert nicht nur schwedischen, sondern generell nordischen Volkstanz (Nordlek, o. J.). Es gibt auch die Veranstaltungen *Isleik* auf Island (Isleik, o. J.), *Grönlek* auf Grönland (Grönlek, o. J.), *Havleik* auf den Färöern (Havleik, o. J.) und *Ålek* auf Åland (Ålek, o. J.). Speziell für Kinder wird *Barnlek* abwechselnd in den nordischen Ländern veranstaltet. Hier ist die Vermittlung von Volkstanz und Volksmusik auf Kinder und Jugendliche ausgerichtet (Barnlek, o. J.) Das nächste Mal findet *Barnlek* im Jahr 2020 in Schweden statt. *Nordlek* wurde zuletzt 2018 veranstaltet, die nächste Ausführung ist für 2021 in Finnland angesetzt (Kalender, o. J.).

6.3 Schwedischer Volkstanz auf der Bühne

In der heutigen Volkstanzszene ist die Aufführung von Volkstanz ein wichtiger Bestandteil. In ihrem Artikel *Staging "Sweden": a typology for folk dance in performance* von 2003 beschreibt June Vail, Professorin für Tanz am *Bowdoin College* in Brunswick, USA und Tanzkritikerin sowie ehemalige Choreographin und Tänzerin (June A. Vail, o. J.), die Aufführung von Volkstanz auf der Bühne als ästhetischen Akt und politisches Statement und bezieht sich dabei auf Schweden. Es handelt sich bei Volkstanzproduktionen um inszenierte Repräsentationen von kulturell konstruierten Normen und Werten. Volkstanzaufführungen auf der Bühne sind von Anfang bis zum Ende durchchoreographiert. Hierbei wird bewusst oder unbewusst entschieden, wie die Tänze für das Publikum aufbereitet und präsentiert werden. Laut Vail trägt der schwedische Volkstanz zum Ausdruck nationaler Identität bei und kann die eigene Kultur und die eigenen Werte vermitteln. Vail geht näher auf die unterschiedlichen Arten ein, mit denen Schweden bei Volkstanzaufführungen repräsentieren wird und beschreibt dabei vier Kategorien. Volkstanzaufführungen beinhalten Elemente aller vier Arten, jedoch mit unterschiedlichem Schwerpunkt (Vail, 2003, S. 89-90):

1. Volkstanzproduktionen, die in erster Linie auf das Schauspiel ausgerichtet sind, wie die visuelle Wirkung und die Präsentation der technischen Fertigkeiten der

Tänzer, können als *underhållande* (unterhaltend) bezeichnet werden. Die Unterhaltung liegt also im Vordergrund, der Zuschauer kann sich in seinem Sitz zurücklehnen und das Spektakel genießen (Vail, 2003, S. 90).

2. Im Gegensatz dazu, gibt es Volkstanzaufführungen, die darauf abzielen, das Publikum bezüglich historischen, politischen oder ideologischen Themen zu vereinen. Durch diesen didaktischen Einschlag, soll das Publikum in manchen Fällen auch zum Handeln aufgerufen werden. Diese Art von Volkstanzproduktionen werden *bildande* (bildend) genannt (Vail, 2003, S. 90).
3. Des Weiteren gibt es choreographierte Volkstanzdarbietungen, die auf Figuren von dramatischen Situationen oder Geschichten basieren. Jene fallen in die Kategorie *berättande* (erzählend), da sie eben erzählend wirken. Der Zuschauer wird in eine meist sehr bekannte Geschichte hineingezogen, um die Emotionen und Begegnungen des auf der Bühne dargestellten Charakters indirekt mitzuerleben. Bei dieser Vorführungsart wirken natürlich gleichzeitig der Unterhaltungswert- sowie der Bildungswert mit (Vail, 2003, S. 90).
4. Choreographien, die einen bewussten kreativen Aufschluss von traditionellem Tanzvokabular und Tanzformen hervorheben, werden als *estetiserande* (ästhetisierend) bezeichnet. Hier können bewusst zu Volkstanzmustern und Volkstanzschritten Variationen gebildet werden. Traditionen können isoliert oder auf das Wesentliche reduziert und mit neuen Intentionen wieder erfunden werden, wobei es nicht an Unterhaltungswert für das Publikum fehlt (Vail, 2003, S. 91).

Als öffentliche Veranstaltungen versuchen alle der genannten choreographischen Arten zu unterhalten (Vail, 2003, S. 91).

In diesen fünf Repräsentationsweisen ist Schweden laut Vail auf fünf verschiedenen Arten enthalten:

1. Die unterhaltende Art: Ein malerisches, ländliches Schweden wird dargestellt. Es wird ein unterhaltender, graziöser Eindruck von schwedischem Volkstanz gegeben. Die Intention des Tanzes ist es, nicht einen „authentischen“ Bauerntanz zu präsentieren, sondern hauptsächlich den Zuschauer mit Mustern oder Farben bäuerlicher Motive zu erfreuen und zu unterhalten. Die schwedische Art wird als pikant, fröhlich, vereint und pastoral repräsentiert (Vail, 2003, S. 93).

2. Die unterhaltende, didaktische Art: Ein gesundes, harmonisches Schweden wird dargestellt. Bei dieser Darstellung wird z. B. im Freien getanzt, um von der schwedischen Natur umgeben zu sein. Eine sommerliche Kulisse beschwört Bilder von einem mythischen engverbundenen und volkstümlichen Schweden herauf (Vail, 2003, S. 94).
3. Die bildende, lehrende Art: Ein fortschrittliches, leidenschaftliches Schweden wird repräsentiert. Bei dieser Art soll das Publikum durch eine mögliche Einleitung und Kommentare während der Darbietung, durch die Vorstellung geleitet werden. Das kann sich z. B. darin äußern, dass die Geschichte eines Tanzes erklärt wird. Derartige Aufführungen haben also primär einen informativen Charakter, sind genau deshalb aber auch leidenschaftlich geprägt, da der Drang zur Vermittlung so groß ist. Pionier dieser Repräsentationsweise war Henry Sjöberg (Vail, 2003, S. 95-96).
4. Die erzählende Art: Es wird ein Schweden von gemeinsamen Geschichten repräsentiert. Auf der Bühne werden Tanzdramen aufgeführt, indem narrative Elemente, z. B. Charaktere und Handlungen, in die Aufführung eingebaut werden. Ein Beispiel ist eine im Jahr 1987 aufgeführte tänzerische und musikalische Version von August Strindbergs Trauerspiel *Fröken Julie* (1888). Das Publikum sieht eine ihm bekannte Geschichte und kann sich mit ihren Charakteren identifizieren. Alle Schweden teilen diese Geschichten miteinander (Vail, 2003, S. 96-98).
5. Der abstrahierte Modus: Schweden wird als zeitlos dargestellt. Aspekte einer Volkstanzchoreographie werden abstrahiert. Nur mehr die wesentlichen Formen bleiben zurück. Rhythmus, Tempo, Melodie, räumliche Strukturen, Kostüme etc. werden auf einfache und elementare Formen reduziert (Vail, 2003, S. 98).

6.4 Ausbildungen

Es gibt einige Institutionen, an denen man sich ausschließlich mit Volkstanz beschäftigen und diesen studieren kann. Es ist möglich, Volkstanz am *Eric Sahlström Institutet* zu belegen (Kurser, o. J.). Auch auf verschiedenen Volkshochschulen werden immer wieder Kurse angeboten. Im Wintersemester 2018/2019 und Sommersemester 2019 bieten die 155 Volkshochschulen in Schweden jedoch nur zwei Volkstanzkurse an, die

beide an der Volkshochschule Malung stattfinden (Sök kurser - folkdans, o. J.). Volksmusikurse werden hingegen 21 angeboten (Sök kurser – folkmusik, o. J.).

6.4.1 Eric Sahlström Institutet in Tobo

Das *Eric Sahlström Institutet* wurde 1998 errichtet. Ziel des Institutes in Tobo ist es, allen einen Zugang zu Volksmusik und Volkstänzen zu verschaffen und diese zu vermitteln. Als eines der Hauptziele erwähnt das *Eric Sahlström Institutet*: „(...) Ska bedriva utåtriktad verksamhet för att främja och synliggöra folkmusik, sång och dans“ (Om oss: Eric Sahlström Institutet, o. J.). Am Institut können einjährige Kurse zu Volkstanz und zu Nyckelharpa und Violine belegt werden (Kurser, o. J.). Der Volkstanzkurs beinhaltet Aspekte wie Entwicklung des Repertoires, Tanztechnik, Pädagogik, Tanzgeschichte und Anatomie (Ettåriga Folkdanskursen, o. J.). Bei den Volksmusikkursen wird ebenfalls ein breites Repertoire bearbeitet, wobei es sich um Volksmelodien aus ganz Schweden handelt. Des Weiteren wird der historische Hintergrund und Musiklehre vermittelt. Auch bei den Violin- und Nyckelharpakursen ist Tanz bei den Lehrinhalten eingeschlossen. Es wird behandelt, wie durch den Tanz das Musizieren belebt wird. Der Tanzkurs und die Musikkurse laufen parallel zu einander ab, wobei mehrere Vorstellungen gemeinsam veranstaltet werden (Folkmusikkursen, o. J.). *Eric Sahlström Institutet* bietet auch Distanzkurse in Gesang, Nyckelharpa und Geige an (Kurser, o. J.). Diese Kurse können online, auch aus einer anderen Stadt, belegt werden, da keine Anwesenheitspflicht besteht. An vier Wochenenden gibt es ein Treffen der Kursteilnehmer mit den Lehrenden vor Ort (Nyckelharpa, o. J.). Es werden aber auch Kurzurse angeboten, z. B. Kurse zum Nyckelharpabau (Kurser, o. J.).

6.4.2 Malungs Folkhögskola

Malungs Folkhögskola beschäftigt sich seit 1909 mit der Volksbildung (Skolan, o. J.). Die Volkshochschule bietet Kurse für Volkstanz, Volksmusik mit Violine und vokale Volksmusik an (Folkmusik, o. J.). Es gibt Kurse, die vier Monate (Folklig vissång - grund, o. J.) und Kurse, die sechs Monate dauern (Folkmusik på fiol – fördjupning, o. J.), aber auch sechs-wöchige Kurse (Vokal folkmusik – 6 veckor, o. J.). Für Volkstanz werden für das Jahr 2018/2019 zwei Kurse angeboten (Folkmusik, o. J.). Es gibt einen Distanzkurs, bei dem es an vier Wochenenden ein Treffen der Teilnehmenden und der

Kursleiter gibt. Die Kursinhalte machen Tanztechnik, Repertoire, Körpertraining, Improvisation und Tanzanalyse aus. Der Unterricht findet immer mit Livemusik statt (Folklig dans – distans, o. J.). Der zweite Kurs ist ein Vertiefungskurs und dauert nur einige Tage lang. Er behandelt die gleichen Kursinhalte (Folklig dans - fördjupningskurs , o. J.). Angeboten werden außerdem noch andere Kurse, beispielsweise einen, um Schmieden zu lernen und einen, um einen Einblick ins Almleben zu bekommen (Lärande för livet, o. J.).

6.4.3 Dans och Cirkushögskolan (DOCH)

Auf der *Dans och Cirkushögskolan* in Stockholm ist es möglich sich innerhalb der pädagogischen Tanzausbildung auf schwedischen Volkstanz zu spezialisieren (Utbildningsplan. Kandidatprogram i danspedagogik, 2016, S. 2).

6.5 Bewerbe und Abzeichen

6.5.1 Polskmärket

Polskmärket ist ein Abzeichen, das man erlangen kann, wenn man vor einer Kommission, die aus drei Experten besteht, eine Tanzprüfung ablegt. Man kann hierbei aus bestimmten Tänzen wählen, die man vortanzt. Die Tänze sind je nach Schwierigkeitsgrad mit Punkten bewertet. Die leichtesten Tänze zählen 5, die schwersten 10 Punkte. Es spielen zwei Musikgruppen, wobei die eine aus Dalarna und die andere aus Jämtland-Härjedalen stammt (Polskmärket, 2018). Die Tage zur Absolvierung der Tanzprüfung finden in geraden Jahren in Jämtland und in ungeraden Jahren in Dalarna immer am ersten Augustwochenende statt (Polskmärket for living dance traditions, o. J., S. 5). Die ganze Veranstaltung dauert immer zwei oder drei Tage, wobei immer öffentliche Tanzabende stattfinden (Polskmärket for living dance traditions, o. J., S. 3).

Die Abzeichen sind in vier verschiedenen Farben zu bekommen: *brons*, *silver*, *stort silver* und *guld*. *Guld* ist die höchste Auszeichnung. Werden die Anforderungen für ein Abzeichen nicht erfüllt, kann ein Diplom verliehen werden. Spezielle Diplome wie das *Bygdedansdiplom* oder *Diplom för fortsättningsdans*, können frühestens ein Jahr nach der Erhaltung der *stort silver* Auszeichnung erlangt werden (Regler, 2018). Während

der Prüfung wird immer in Tracht getanzt, um eine festlichere Stimmung zu schaffen (Polskmärket for living dance traditions, o. J., S. 3).

6.5.2 Hälsingehambon

Der Wettbewerb wird von der Vereinigung *Hälsingehambon* veranstaltet (Om oss: Hälsingehambon, o. J.) Der Wettbewerb beinhaltet verschiedene Etappen, die an verschiedenen Orten, 2018 in Hårga, Arbrå und Järvsö, stattfinden (Etapperna, o. J.). Die erste Etappe wurde 2018 im Kreis auf einer Wiese in Hårga getanzt (Hårga – Etapp 1, o. J.). Die zweite Etappe fand in Arbrå ebenfalls auf einer Wiese statt (Arbrå – Etapp 2, o. J.) und bei der dritten Etappe in Järvsö wurde auf einem Tanzboden getanzt. Hier folgten auch das Semifinale und Finale, wo die bestplatzierten Tänzer teilnehmen durften (Järvsö – Etapp 3 + Finaler, o. J.). Beim *Hälsingehambon* 2018 nahmen 124 Paare teil (Hälsingehambon 2018, 2018, S. 3). Für den Wettbewerb gibt es neben der allgemeinen Klasse auch eine Klasse für Jugendliche (unter 15) und Senioren (60+). Es ist verpflichtend sich paarweise anzumelden, wobei wichtig ist, dass von einem Tanzenden der Herren- und vom anderen der Damenschritt beherrscht wird. Ansonsten spielen Geschlechter offensichtlich keine Rolle. Die Teilnehmer und Teilnehmerinnen tanzen immer in ihrer Landestracht (Är det sant som säggen säger att man inte kan sluta dansa?, o. J.).

6.6 Vereine

Es gibt in Schweden unzählige Volkstanzvereine, die über das ganze Land verteilt sind. Die wichtigste Volkstanzvereinigung in Schweden ist *Svenska Folkdansringen*. Sie wurde 1920 gegründet und sieht es als ihre Aufgabe, sich der Erhaltung und Förderung von Volkstanz, Volksmusik, Volkstracht sowie Handarbeit zu widmen. Der Verein verwaltet auch das *Zornmärket*, das Abzeichen, mit dem der Titel *riksspelman* erreicht werden kann (Verksamhet, o. J.). *Svenska Folkdansringen* hat 385 Untervereine, die auf das ganze Land verteilt und in 22 Distrikte eingeteilt sind (Distrikt, o. J.). So gibt es beispielsweise allein in Skåne über 35 unterschiedliche Vereinigungen, die sich mit Volkstanz auseinandersetzen. Vereinigungen sind aber auch in Norrland sowie auf der Insel Gotland vorhanden (Var finns föreningen?, 2017).

6.7 Schwedischer Volkstanz im Ausland

Nicht nur in Schweden, sondern auch im Ausland erfreut sich der schwedische Volkstanz großer Beliebtheit. Nicht nur in den anderen skandinavischen Ländern ist der schwedische Volkstanz u. a. mit *Nordlek* verbreitet, sondern auch in Österreich wird er meist im Zuge von angebotenen Kursen, zu denen oft schwedische Musikerinnen und Musiker eingeladen werden, getanzt. Zuletzt fanden beispielsweise im Juni und im Oktober 2018 Tanzkurse in Wien statt, die vom Tänzer Anton Hacker und von der Tänzerin Judith Karoline Benkö organisiert und geleitet wurden (E-Mail Judith Karoline Benkö, 06.10.2018). Das Interesse für den schwedischen Volkstanz beschränkt sich aber nicht nur auf den europäischen Kontinent. In den USA gibt es mehrere Volkstanzveranstaltungen, die den schwedischen Volkstanz beinhalten (Scandinavian folkdance calendar, 2018). Beispielsweise findet in Mendocino, USA, jährlich das *Scandia Camp Mendocino* statt, dessen Ziel es ist, den Teilnehmern Tänze und Musik aus Skandinavien, vor allem aus Norwegen und Schweden, näher zu bringen (Scandia Camp Mendocino, o. J.). Ein weiteres Beispiel ist das *San Francisco Bay Area Scandia Festival*, ein Festival für skandinavischen Volkstanz in Albany, USA. 2018 wurden bei dem Festival sogar schwedische Volkstänzer eingeladen, um zu unterrichten (Home, o. J.).

7 Umfrage

7.1 Problemstellung

Ziel dieses Kapitels ist es, anhand eines empirischen Verfahrens die momentane Einstellung der Bevölkerung in Bezug auf den schwedischen Volkstanz darzustellen. Ein besonderes Augenmerk liegt darauf, wie die Bevölkerung den Beitrag des schwedischen Volkstanzes zur Kultur Schwedens einschätzt und inwiefern der schwedische Volkstanz für Schwedinnen und Schweden identitätsstiftend ist. Hier sollen Zusammenhänge bezüglich Alter, Urbanität und Musikalität erforscht werden. Diesbezüglich wurden im Vorfeld folgende Hypothesen erstellt:

- *Je mehr sich der Schwede oder die Schwedin mit schwedischem Volkstanz beschäftigt, desto eher sieht er oder sie den Volkstanz als Beitrag der einheimischen Kultur und als identitätsstiftend an.*
- *Je musikalischer der Schwede oder die Schwedin ist, desto eher sieht er oder sie den schwedischen Volkstanz als Beitrag der einheimischen Kultur und als identitätsstiftend an.*
- *Je älter der Schwede oder die Schwedin ist, desto eher sieht er oder sie den schwedischen Volkstanz als Beitrag der einheimischen Kultur und als identitätsstiftend an.*
- *Je weniger urban der Schwede oder die Schwedin lebt, desto eher sieht er oder sie den schwedischen Volkstanz als Beitrag der einheimischen Kultur und als identitätsstiftend an.*

7.2 Planung

Mittels eines quantitativen Verfahrens soll die Frage beantwortet werden, ob der schwedische Volkstanz einen Beitrag sowohl zur schwedischen Kultur als auch zur schwedischen Identitätsstiftung leistet. Im Zuge dessen wird eine Umfrage erstellt, deren Auswertung das Gefragte erheben soll. Befragt werden ausschließlich Personen mit schwedischer Staatsbürgerschaft, wobei es sich um eine Stichprobe von mindestens 100 Personen handeln soll.

Anhand der Daten von *Statistiska centralbyrån* wird die Grundgesamtheit der befragten Gruppe ermittelt. Die folgende Tabelle stellt die Gesamtbevölkerung Schwedens im Jahr 2017 nach Alter und Geschlecht dar:

Tabelle 1: Gesamtbevölkerung Schwedens nach Alter und Geschlecht 2017

Alter in Jahren	unter 15	15-24	25-34	35-44	45-54	55-64	65+	Gesamt
Männer	923 288	605 597	717 903	648 195	680 394	578 195	92 909	4 246 481
Frauen	871 389	556 160	678 593	621 673	659 583	573 126	1 077 056	5 037 580
Gesamt	1 794 677	1 161 757	1 396 496	1 269 868	1 339 977	1 151 321	1 169 965	9 284 061

Quelle: Statistiska centralbyrån, o. J.

Die relative Aufteilung der Gesamtbevölkerung Schwedens nach Alter und Geschlecht 2017 sieht folgendermaßen aus:

Tabelle 2: Relative Aufteilung der Gesamtbevölkerung Schwedens nach Alter und Geschlecht 2017

Alter in Jahren	unter 15	15-24	25-34	35-44	45-54	55-64	65+	Gesamt
Männer	9,94%	6,52%	7,73%	6,98%	7,33%	6,23%	1,00%	45,74%
Frauen	9,39%	5,99%	7,31%	6,70%	7,10%	6,17%	11,60%	54,26%
Gesamt	19,33%	12,51%	15,04%	13,68%	14,43%	12,40%	12,60%	100,00%

Quelle: Statistiska centralbyrån, o. J.

Die befragten Personen werden gleich zu Beginn der Umfrage nach ihrer Nationalität gefragt, um die Teilnahme von Personen, die nicht in die relevante Gruppe fallen, auszuschließen. Später folgt eine Frage zur Feststellung der nationalen Identität bzw. zu welchem Land sich die Person zugehörig fühlt, um in Folge möglicherweise einen Zusammenhang zwischen dem Nationalgefühl und der Wichtigkeit von Volkstänzen zu ziehen. Nachdem sich die Beantwortung der Fragen möglicherweise von Geschlecht zu Geschlecht unterscheidet, wird auch dieses erfragt, obwohl es für die Fragestellung im Allgemeinen nicht von Relevanz ist.

Die subjektive Einschätzung der identitätsstiftenden Komponente des Volkstanzes ist ein zentraler Punkt innerhalb der Umfrage. Daher wird anhand einer 5-stufigen Skala die persönliche Einschätzung des Beitrags von schwedischem Volkstanz zur schwedischen Kultur erfragt. Außerdem werden mehrere für Schweden typische und untypische Begriffe, wie z. B. *Fika* (Jause), *Kanelbullar* (Zimtschnecken) und *Ris* (Reis) in einer

Liste gemeinsam mit *Folkdans* (Volktanz) angeführt. Die Umfrageteilnehmenden sollen auswählen, welche dieser Begriffe typisch schwedisch sind. Um diese Einschätzung mit der persönlichen Vorgeschichte jedes Umfrageteilnehmenden kombinieren zu können, werden auch Fragen zur Beschäftigung mit Volktanz gestellt.

Weitere Punkte, die mit Hilfe des Fragebogens eruiert werden, sind der Wohnort und die Musikalität der befragten Person, da auch hier je nach Angabe Unterschiede für die Einordnung von Volktanz in der schwedischen Kultur auftreten können.

Der Kontakt zu den Umfrageteilnehmern und Umfrageteilnehmerinnen erfolgt sowohl durch persönlichen Kontakt mit Schweden und Schwedinnen und deren Weiterleiten der Umfrage, als auch durch Zuhilfenahme sozialer Medien z. B. *Facebook*. Die Teilnahme an der Umfrage erfolgt über das Ausfüllen eines Online-Fragebogens (*Lime-Survey*).

Eine Überprüfung des Fragebogens in kleinem Rahmen soll vor der eigentlichen Durchführung der Umfrage sicherstellen, dass dieser verständlich ist und das Forschungsvorhaben durch seine Zuverlässigkeit entsprechend unterstützen kann. Die statistische Auswertung und graphische Darstellung der Ergebnisse erfolgt anschließend mit dem Programm *Microsoft Office Excel*.

7.3 Durchführung

Die Umfrage fand im Zeitraum von 14.12.2017 bis 02.09.2018 statt und war den Teilnehmenden online zugänglich. Durch die zuerst geringe Beteiligung musste die Umfrage mehrmals verlängert werden. Die Verteilung geschah wie geplant durch persönlichen Kontakt zu Schweden und Schwedinnen und deren Weiterleiten des Umfragelinks. Auch an Menschen ohne schwedische Staatsbürgerschaft wurde mit der Bitte, die Umfrage weiterzuleiten, herangetreten. Es handelte sich bei den Personen, zu denen Kontakt aufgenommen wurde, sowohl um schwedische Volkstänzer als auch um Personen, die sich nicht mit Volktanz beschäftigen. Des Weiteren wurde die Umfrage über soziale Medien, z. B. *Facebook*, verbreitet. Da keine gedruckten Fragebögen verteilt wurden, erfolgten keine manuellen Eingaben in die Datenbank. Die Gesamtzahl der Antworten beträgt 138, allerdings wurden nur 112 Datensätze vollständig ausgefüllt.

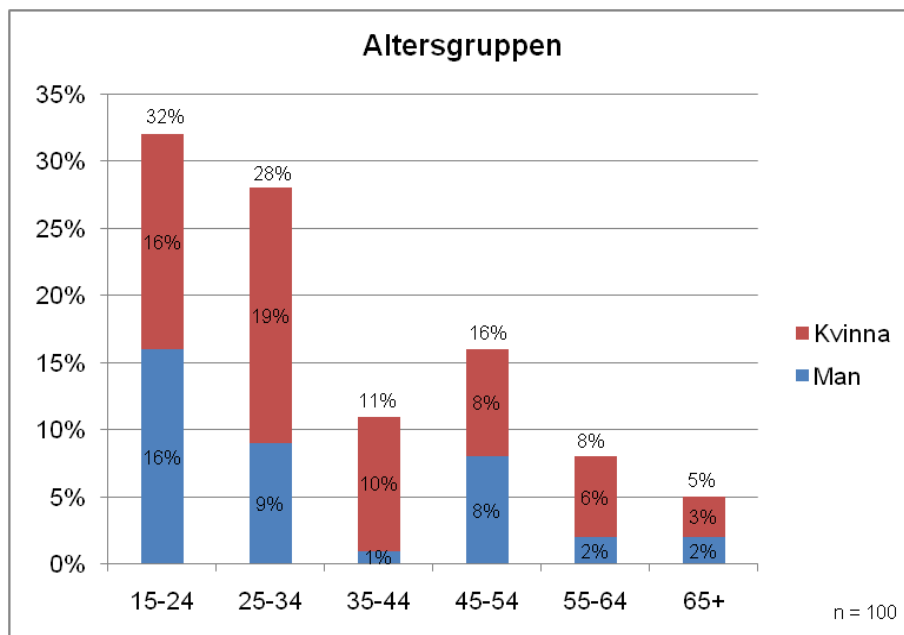
Von diesen gaben jedoch 12 Personen an, eine andere, als die schwedische Nationalität zu haben. Insgesamt konnten also 100 vollständige Datensätze, bei denen auch die Voraussetzung einer schwedischen Nationalität erfüllt ist, erreicht werden. Die Stichprobengröße (n) beträgt also 100.

7.4 Allgemeine Umfragedaten

7.4.1 Alter und Geschlecht

Die Altersverteilung der beteiligten Personen wird in der folgenden Grafik ersichtlich. Es wird zwischen *Kvinna* (Frau) und *Man* (Mann) unterschieden:

Abbildung 21: Altersgruppen



Quelle: Eigene Darstellung

Keiner der Umfrageteilnehmer und Umfrageteilnehmerinnen gab an „unter 15“ zu sein, diese Altersklasse fällt bei der Auswertung weg. Die größte befragte Gruppe machen 15-24-Jährige mit 32% aus, gefolgt von der nächst höheren Altersklasse 25-34 mit 28%. 11% der befragten Personen sind zwischen 35 und 44 und 16% zwischen 45 und 54 Jahre alt. Zu bemerken ist außerdem, dass manche Altersgruppen, z. B. 65+ mit 5% oder 55-64-Jährige mit 8%. sehr klein ausfallen, was einen Einfluss auf altersbezogene Fragen innerhalb des Umfrageergebnisses haben könnte.

Der Anteil der männlichen Umfrageteilnehmer liegt bei 38%. Weitaus höher ist mit 62% der Anteil der Frauen.

7.4.2 Nationalität

Eine schwedische Nationalität war für die Teilnahme an der Umfrage Voraussetzung, daher werden für die Ergebnisse auch nur Angaben mit schwedischer Nationalität gewertet. Die Nationalität der in die Auswertung einbezogenen Umfrageteilnehmenden ist zu 100% schwedisch.

7.4.3 Wohnumgebung

Den Großteil der Teilnehmenden machen mit 47% die im Stadtzentrum wohnhaften Personen aus. Es folgen in Vororten wohnende Schweden und Schwedinnen mit 38% und schließlich am Land lebende Personen mit 15%.

Tabelle 3: *Jag bor i ett sådant område* (Ich wohne in einer derartigen Umgebung)

Wohnumgebung	Antworten (rel.)
<i>Stadscentrum</i> (Stadtzentrum)	47%
<i>Förort</i> (Vorort)	38%
Land	15%
Gesamt	100%

Quelle: Eigene Darstellung

7.4.4 Nationale Identität

Von den Umfrageteilnehmern und Umfrageteilnehmerinnen sehen 95% auch ihre nationale Identität als schwedisch an. Dadurch, dass ein repräsentativer Anteil von Personen mit anderer nationaler Identität fehlt, können diesbezüglich innerhalb der Umfrage keine Vergleiche zwischen Personen mit schwedischer nationaler Nationalität und Personen mit anderer nationaler Identität gezogen werden.

Tabelle 4: *Nationell identitet* (Nationale Identität)

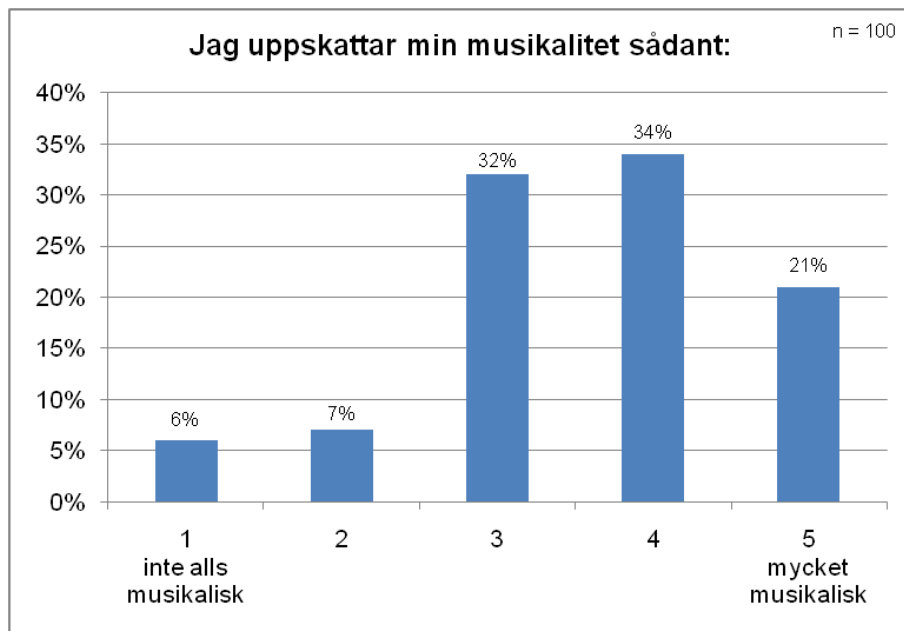
Nationale Identität	Antworten (rel.)
Schweden	95%
Deutschland	3%
Schweiz	1%
Kosmopolit	1%
Gesamt	100%

Quelle: Eigene Darstellung

7.4.5 Musikalität

Die Teilnehmenden wurden gebeten, ihre eigene Musikalität mit den Ziffern 1-5 zu bewerten, wobei 1 *inte alls musikalisk* (überhaupt nicht musikalisch) und 5 *mycket musikalisk* (sehr musikalisch) bedeutet. Folgende Abbildung stellt jene Bewertung dar:

Abbildung 22: *Jag uppskattar min musikalitet sådant*
(Ich schätze meine Musikalität folgendermaßen ein)



Quelle: Eigene Darstellung

Nur ein kleiner Teil sieht sich als überhaupt nicht (6%) oder wenig musikalisch (7%). Der Rest der Befragten schätzt sich zumindest als mittelmäßig musikalisch ein. Davon wählten 32% die Bewertungsziffer 3 und sogar 34% meinen, eher musikalisch zu sein.

21% finden, dass sie sehr musikalisch sind, was einen größeren Anteil ausmacht, als die überhaupt nicht oder weniger musikalischen Personen.

51% der Umfrageteilnehmenden beantworteten die Frage, ob sie ein Instrument spielen oder singen, mit „ja“.

Die meisten befragten Personen spielen mehr als ein Instrument. Am häufigsten wird Gitarre aufgelistet, gefolgt von Klavier und Violine sowie Gesang. Instrumente wie Ziehharmonika und Nyckelharpa (siehe Kap. 5.2.1) sind seltener zu finden. Andere Instrumente wie z. B. Kuhhorn und Mundharmonika kommen nur einmal vor.

7.4.6 Beschäftigung mit Volkstanz

Ein relevanter Faktor für die Auswertung der Umfrage ist die Beschäftigung mit schwedischem Volkstanz. Die folgende Tabelle gibt einen Überblick darüber, wie oft sich die befragten Personen mit Volkstanz beschäftigen:

Tabelle 5: *Jag sysselsätter mig med svensk folkdans...*
(Ich beschäftige mich mit schwedischem Volkstanz...)

Beschäftigung mit schwedischem Volkstanz	Antworten (rel.)
<i>Minst en gång i veckan</i> (Mindestens einmal in der Woche)	4%
<i>Minst en gång i månaden</i> (Mindestens einmal im Monat)	5%
<i>Minst en gång om året</i> (Mindestens einmal im Jahr)	14%
<i>Aldrig</i> (Nie)	77%
Gesamt	100%

Quelle: Eigene Darstellung

Von allen Befragten beschäftigen sich 23% mit schwedischem Volkstanz. Diese Gruppe macht also etwas weniger als ein Viertel von allen Teilnehmenden aus. Davon beschäftigen sich 14% weniger als einmal monatlich damit. Der Anteil jener, die sich zumindest einmal im Monat mit Volkstanz beschäftigen, liegt bei 5% und ist nur in geringem Ausmaß höher als der Anteil derer, die sich zumindest einmal wöchentlich mit Volkstanz beschäftigen (4%).

7.4.6.1 Kontakt zum schwedischen Volkstanz

Die Frage, wie man mit dem schwedischen Volkstanz in Kontakt kam, konnte nur beantwortet werden, wenn bei der Frage zur Beschäftigung mit dem schwedischen Volkstanz nicht „Aldrig“ angegeben wurde (Stichprobengröße $n = 23$).

Tabelle 6: *Jag kom i kontakt med svensk folkdans tack vare...*
(Dadurch kam ich mit schwedischem Volkstanz in Kontakt)

Kontaktart	Antworten	
	Abs.	Rel.
<i>Familj</i> (Familie)	10	43,48%
<i>Vänner</i> (Freunde)	9	39,13%
<i>Fritidsaktivitet</i> (Freizeitsaktivität)	1	4,35%
<i>Intresse</i> (Interesse)	1	4,35%
<i>Musiken</i> (Musik)	1	4,35%
<i>Skolan</i> (Schule)	1	4,35%
Gesamt	23	100,00%

Quelle: Eigene Darstellung

Es ist deutlich zu erkennen, dass der Kontakt zum schwedischen Volkstanz meistens über Familie oder Freunde hergestellt wird. Familie bildet hier den noch größeren Anteil mit 43,48%, der Anteil für Freunde weicht aber nicht stark ab (39,13%). Die anderen Kategorien standen nicht von vornherein zur Auswahl und wurden von den Teilnehmenden selbst eingetragen. Alle dieser vier Zusatzbereiche bilden jedoch nur jeweils einen Anteil von 4,35%.

7.4.6.2 Lieblingstanz

Eine Angabe zum Lieblingstanz konnte auch nur gemacht werden, wenn bei der Frage zur Beschäftigung mit Volkstanz nicht „Aldrig“ (Nie) angegeben wurde ($n = 23$).

Als Antwort auf die Frage zum Lieblingstanz von den schwedischen Volkstänzen nannte die Mehrheit mit 21,74% *Polska* als einzigen Lieblingstanz. *Polska* findet sich auch in anderen Antworten wieder, jedoch zusätzlich mit anderen Tänzen. Als nächst beliebtester Tanz folgt *Schottis* mit 17,39%. Als weitere Lieblingstänze wurden u. a. *Slängpolska*, *Hambo*, und *Vals* genannt.

7.4.6.3 Ausübung des Volkstanzes von Verwandten

Die Frage, ob die Eltern oder andere Familienmitglieder im schwedischen Volkstanz aktiv sind oder waren, war wieder für alle Teilnehmenden zugänglich (n = 100). 19% beantworteten dies mit „Ja“ und 81% mit „Nein“.

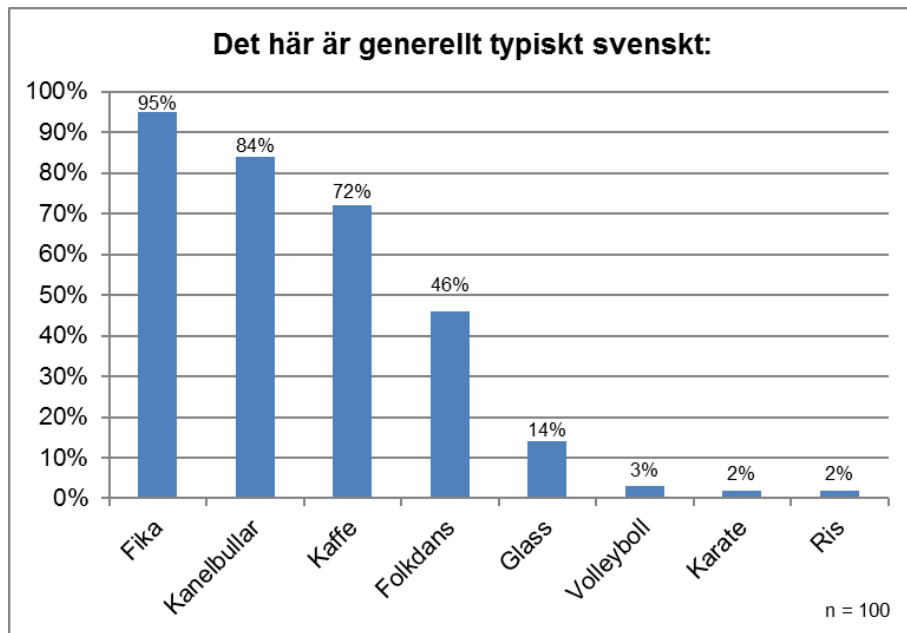
7.5 Ergebnisse

7.5.1 Ist Volkstanz typisch schwedisch?

In diesem Teil der Umfrage war es den Teilnehmenden möglich, verschiedene Begriffe danach zu bewerten, ob sie typisch für Schweden sind. Wenn die Tätigkeiten, Speisen oder Getränke von den Befragten als „typisch schwedisch“ bezeichnet werden, bietet dies gleichzeitig einen identitätsstiftenden Aspekt, da es sich bei den Teilnehmenden hauptsächlich um Schweden und Schwedinnen mit einer nationalen schwedischen Identität handelt. Es wird angenommen, dass Personen, die sich selbst als schwedisch sehen, eher Begriffe als typisch schwedisch bezeichnen, mit denen sie sich eher identifizieren können. Um einen Begriff als typisch schwedisch einzustufen, muss er für den Schweden oder die Schwedin also so fest in der schwedischen Nation verankert sein, dass er zur Bewirkung einer schwedischen Identität beiträgt.

Folgende Grafik bietet eine Übersicht über die Einschätzung der Schweden und Schwedinnen von den Begriffen *Fika* (Jause), *Kanelbullar* (Zimtschnecken), *Kaffe* (Kaffee), *Folkdans* (Volkstanz), *Glass* (Eis), *Volleyboll* (Volleyball), *Karate* und *Ris* (Reis):

Abbildung 23: *Det här är generellt typiskt svenskt* (Das ist generell typisch schwedisch)



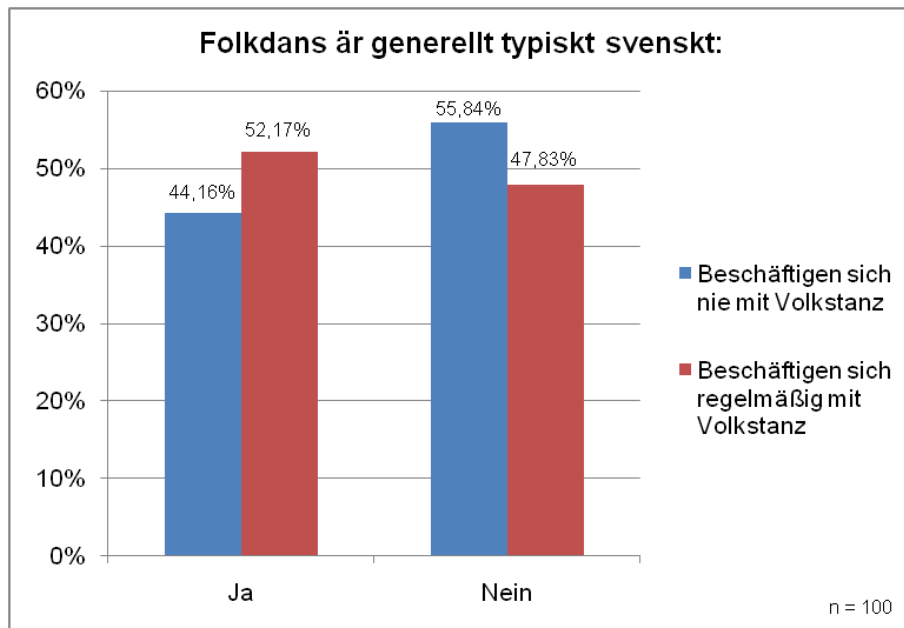
Quelle: Eigene Darstellung

Von den acht Begriffen haben einige eine deutlich schwedische Konnotation. 95% der Befragten halten *Fika* (Jause) für typisch schwedisch. Die schwedischen Zimtschnecken *Kanelbullar* befinden sich mit 84% an zweiter Stelle, gefolgt von Kaffee mit 72%. Volkstanz steht an vierter Stelle mit 46%, also nicht einmal die Hälfte der Befragten hält Volkstanz für etwas typisch Schwedisches. Allerdings hat Volkstanz mit 46% einen deutlichen Abstand zu den restlichen Begriffen, zu denen Eis mit 14%, Volleyball mit 3% und Karate und Reis mit jeweils 2% gehören. Letztere werden eindeutig nicht als typisch schwedisch eingestuft. Interessant ist, dass kein einziger Begriff als 100% typisch schwedisch eingestuft wurde, auch nicht solche, die als sehr typisch schwedisch gelten, wie *Fika* (Jause) und *Kanelbullar* (Zimtschnecken).

7.5.1.1 Kombination mit Beschäftigung mit schwedischem Volkstanz

Inwiefern die Beschäftigung mit schwedischem Volkstanz ausschlaggebend ist, um Volkstanz als typisch schwedisch zu sehen, zeigt folgende Grafik:

Abbildung 24: Kombination der Beschäftigung mit Volkstanz und der Einschätzung des Volkstanzes als typisch schwedisch



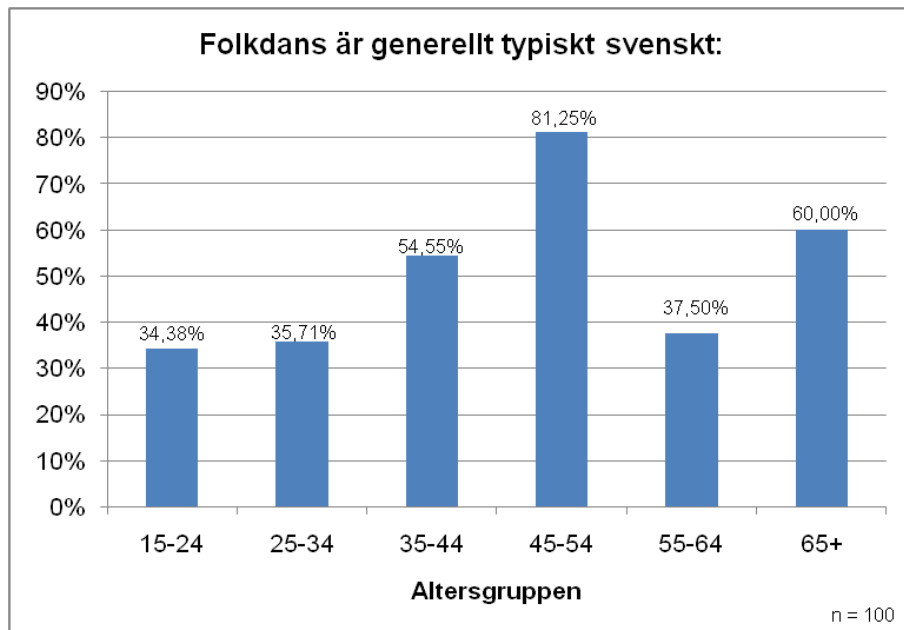
Quelle: Eigene Darstellung

44,16% derer, die sich nie mit Volkstanz beschäftigen, finden, dass Volkstanz typisch schwedisch ist und 55,84% meinen, dass Volkstanz nicht typisch schwedisch ist. So ähnlich verhält es sich bei denen, die sich regelmäßig mit Volkstanz beschäftigen. 52,17% halten den Volkstanz für typisch schwedisch und 47,83% sind der Meinung, dass er nicht typisch Schwedisch ist. Der Unterschied ist nicht signifikant, aber dennoch ist eine Tendenz erkennbar, dass Menschen, die sich regelmäßig mit schwedischem Volkstanz beschäftigen, den Volkstanz auch häufiger als typisch schwedisch sehen.

7.5.1.2 Kombination mit Alter

Die Frage, ob Volkstanz typisch schwedisch ist, lässt sich auch mit dem Alter der Befragten kombinieren und wird in folgender Grafik gezeigt:

Abbildung 25: Kombination der Altersgruppen und der Einschätzung des Volkstanzes als typisch schwedisch



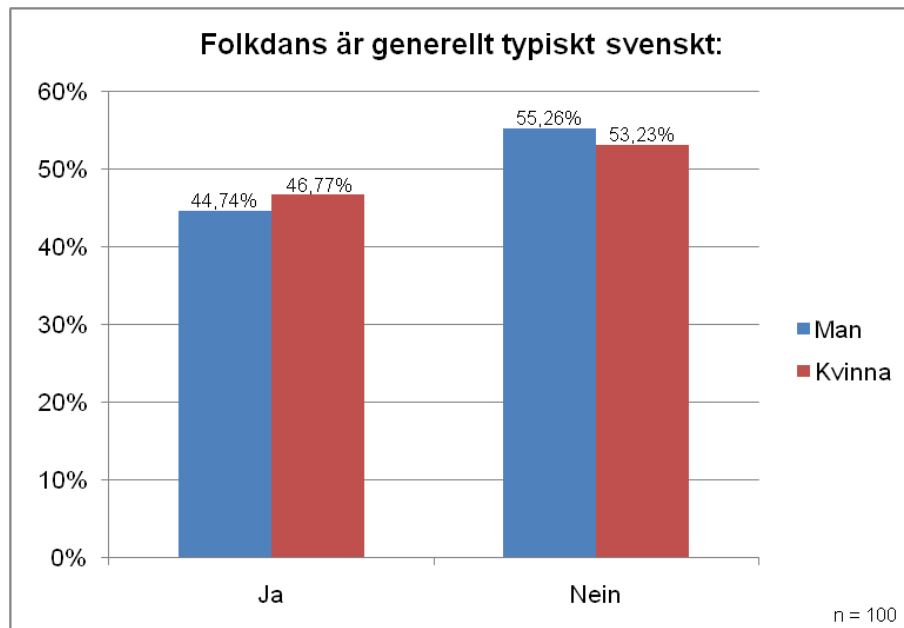
Quelle: Eigene Darstellung

In der Grafik kann erkannt werden, dass die Altersgruppe von 45-54 mit 81,25% am häufigsten findet, dass Volkstanz typisch schwedisch ist. Als zweitstärkste Gruppe, die den schwedischen Volkstanz für typisch hält, gelten Menschen, die 65 Jahre alt oder älter sind. Bei der Altersgruppe von 35-44 Jahren sieht die Mehrheit von 54,55% ebenfalls den Volkstanz als typisch schwedisch an. Interessanterweise sinkt bei der Altersgruppe 55-64 wieder die Ansicht, dass Volkstanz typisch schwedisch ist. Hier sehen nur 37,50% den Volkstanz als typisch an, obwohl diese Gruppe direkt zwischen den Altersgruppen mit den höchsten Werten steht. Der Wert dieser Altersgruppe ist sogar geringer als der bei den 25-34-Jährigen, welche zu 35,71% glauben, dass Volkstanz typisch für Schweden ist. Am geringsten fallen die Werte bei der Altersgruppe 15-24 mit 34,38% aus. Bei den jüngeren Menschen ist Volkstanz offensichtlich nicht so repräsentativ für Schweden, wie bei den älteren Menschen. Allerdings gibt es z. B. aus der Altersgruppe 65+ nur 5 und aus der Altersgruppe 55-64 nur 8 Teilnehmende, eine Zufälligkeit kann daher nicht ausgeschlossen werden. Dennoch kann man von einer Tendenz sprechen, dass sich mit steigendem Alter (ab ca. 30) die Ansicht erhöht, dass Volkstanz typisch schwedisch ist.

7.5.1.3 Kombination mit Geschlecht

Ob ein Zusammenhang zwischen dem Geschlecht, wobei zwischen *Man* (Mann) und *Kvinna* (Frau) unterschieden wird, und der Ansicht, dass Volkstanz typisch schwedisch ist, besteht, zeigt folgende Abbildung:

Abbildung 26: Kombination von Geschlecht und der Einschätzung des Volkstanzes als typisch schwedisch



Quelle: Eigene Darstellung

Bei der Frage, ob Volkstanz typisch schwedisch ist, gibt es nur einen geringen, vermutlich vernachlässigbaren Unterschied zwischen Männern und Frauen, wobei Frauen den schwedischen Volkstanz häufiger als typisch für Schweden ansehen.

7.5.2 Beitrag des schwedischen Volkstanzes zur schwedischen Kultur

In weiterer Folge wurde der Beitrag des schwedischen Volkstanzes zur schwedischen Kultur auf einer Skala von 1 bis 5 erfragt, wobei 1 (*inte alls viktigt*) überhaupt keinen wichtigen und 5 (*mycket viktigt*) einen sehr wichtigen Beitrag bedeutet. Die Umfrageteilnehmer und Umfrageteilnehmerinnen sehen dies folgendermaßen:

Abbildung 27: Einschätzung des Beitrags des schwedischen Volkstanzes zur schwedischen Kultur



Quelle: Eigene Darstellung

Im Allgemeinen wird der Beitrag des schwedischen Volkstanzes zur schwedischen Kultur mit 38% als mittelmäßig eingestuft. Dass der kulturelle Beitrag des schwedischen Volkstanzes überhaupt nicht wichtig ist, meinen 11%. Nur 7% finden, dass er sehr wichtig ist. Die restlichen 44% teilen sich exakt in eher wichtig und eher unwichtig auf. Die Tendenz liegt eindeutig bei weder besonders unwichtig, noch besonders wichtig.

7.5.2.1 Kombination mit Geschlecht

Die Verknüpfung der Einschätzung des Beitrags des schwedischen Volkstanzes zur schwedischen Kultur mit dem Geschlecht der Teilnehmenden sieht folgendermaßen aus:

Abbildung 28: Kombination von Geschlecht und der Einschätzung des Beitrags des schwedischen Volkstanzes zur schwedischen Kultur



Quelle: Eigene Darstellung

Folgende Tabelle gibt Aufschluss über die absoluten und relativen Werte:

Tabelle 7: Kombination von Geschlechts und der Einschätzung des Beitrags des schwedischen Volkstanzes zur schwedischen Kultur

	1 <i>inte alls viktigt</i> (überhaupt nicht wichtig)		2		3		4		5 <i>mycket viktigt</i> (sehr wichtig)		Gesamt	
	Abs.	Rel.	Abs.	Rel.	Abs.	Rel.	Abs.	Rel.	Abs.	Rel.	Abs.	Rel.
Man (Mann)	3	7,89%	10	26,32%	13	34,21%	7	18,42%	5	13,16%	38	100%
Kvinna (Frau)	8	12,90%	12	19,35%	25	40,32%	15	24,19%	2	3,23%	62	100%
Gesamt	11	11,00%	22	22,00%	38	38,00%	22	22,00%	7	7,00%	100	100%

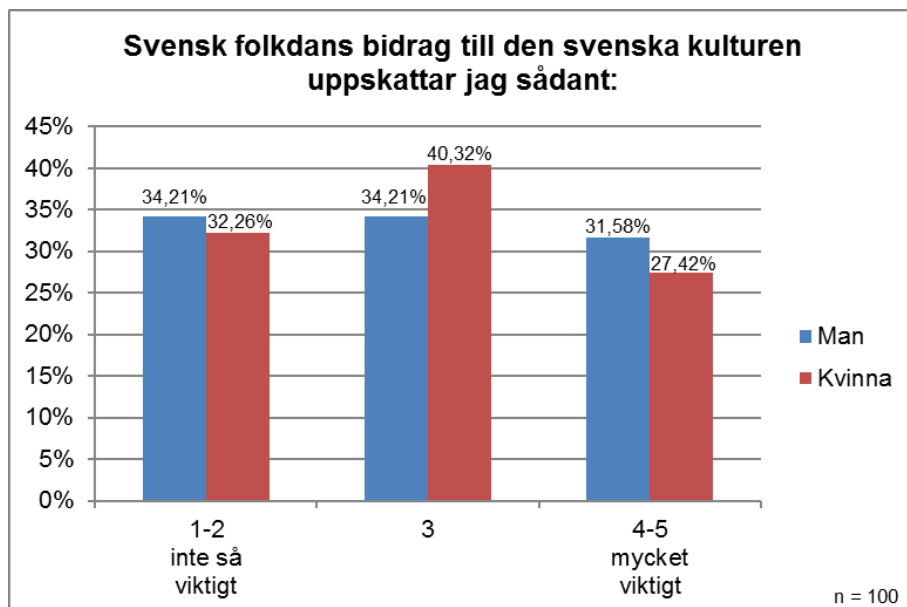
Quelle: Eigene Darstellung

Sowohl Männer mit 34,21% als auch Frauen mit 40,32% finden, dass der Beitrag des schwedischen Volkstanzes mittelmäßig und weder besonders wichtig, noch besonders unwichtig ist. Interessanterweise schätzen 12,90% der Frauen den Beitrag des Volkstanzes als vollkommen unwichtig ein, aber nur 7,89% der Männer. Noch stärker ist der Unterschied bei der Kategorie „sehr wichtig“. Hier sehen 13,26% der Herren den Volkstanz als wichtigen kulturellen Beitrag an, aber nur 3,23% der Frauen. Dafür halten Frauen mit 24,19% den Volkstanz häufiger für eher wichtig als Männer mit 18,42%.

Für eher unwichtig befinden 26,32% der Männer den Volkstanz als kulturellen Beitrag, aber nur 19,35% der Frauen.

Fasst man die Kategorien 1 und 2 zu *inte så viktigt* (eher unwichtig) sowie 4 und 5 zu *mycket viktigt* (sehr wichtig) zusammen, um möglicherweise eine bessere Tendenz erkennen zu können, sieht man, dass die Verteilung bei den Männern (*Man*) in allen 3 „Bereichen“ (1-2, 3, 4-5) annähernd gleich ist, während Frauen (*Kvinna*) eher die mittlere Option wählen (3):

Abbildung 29: Kombination von Geschlecht und der Einschätzung des Beitrags des schwedischen Volkstanzes zur schwedischen Kultur in 3 Bereichen



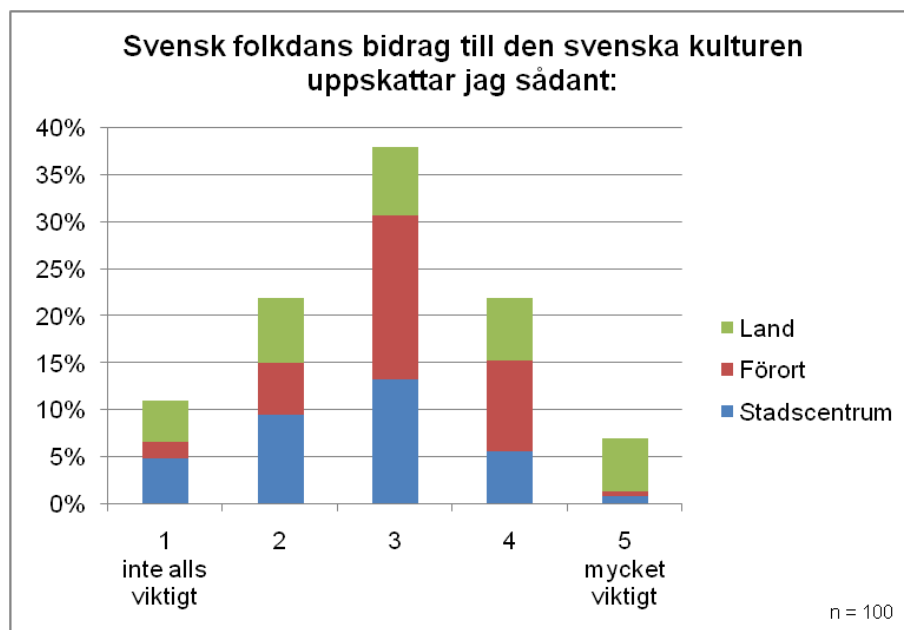
Quelle: Eigene Darstellung

Vergleicht man Abb. 26, die Kombination von Geschlecht und der Einschätzung des schwedischen Volkstanzes als typisch schwedisch und Abb. 29, die Kombination von Geschlecht und der Einschätzung des Beitrags des schwedischen Volkstanzes zur schwedischen Kultur, lässt sich kein signifikanter Unterschied zwischen Männern und Frauen feststellen. Es gibt zwar beispielsweise geringe Tendenzen, dass mehr Männer finden, dass der Volkstanz einen sehr wichtigen Beitrag liefert und dass mehr Frauen finden, dass der Volkstanz typisch schwedisch ist, aber diese fallen nicht signifikant aus. Dass kein Unterschied besteht, lässt sich möglicherweise durch eine zu geringe Anzahl an Umfrageteilnehmern und Teilnehmerinnen begründen. Eine Kausalität ist nicht feststellbar.

7.5.2.2 Kombination mit Wohnort

Die Frage der Einschätzung des Beitrags des schwedischen Volkstanzes zur schwedischen Kultur lässt sich mit dem Wohnort verknüpfen. Folgende Grafik zeigt die Einschätzung der Menschen, die im Stadtzentrum, in einem Vorort oder auf dem Land leben, an. Die gesamte Säulenhöhe gibt Auskunft über die zu allen Umfrageteilnehmenden relative Häufigkeit der jeweils angegebenen Antwort. Die einzelnen Säulen wurden anhand der relativen Häufigkeiten, welche anhand der Gesamtzahlen der jeweiligen Antworten (1 *inte alls viktigt* [überhaupt nicht wichtig] bis 5 *mycket viktigt* [sehr wichtig]) und der Gesamtzahlen der jeweiligen Gruppen, also Land, Vorort und Stadtzentrum, berechnet wurden, in verschiedenfarbige Abschnitte gegliedert, um die unterschiedlichen Einschätzungen der Gebiete Land, Vorort (*Förort*) und Stadtzentrum (*Stadscentrum*) jeweils sichtbar zu machen.

Abbildung 30: Kombination des Wohnorts und der Einschätzung des Beitrags des schwedischen Volkstanzes zur schwedischen Kultur



Quelle: Eigene Darstellung

Folgende Tabelle gibt die relativen und absoluten Werte an:

Tabelle 8: Kombination des Wohnorts und der Einschätzung des Beitrags des schwedischen Volkstanzes zur schwedischen Kultur

	1 <i>inte alls viktigt</i> (überhaupt nicht wichtig)		2		3		4		5 <i>mycket viktigt</i> (sehr wichtig)		Gesamt	
	Abs.	Rel.	Abs.	Rel.	Abs.	Rel.	Abs.	Rel.	Abs.	Rel.	Abs.	Rel.
Stadscentrum (Stadtzentrum)	7	14,89%	13	27,66%	17	36,17%	8	17,02%	2	4,26%	47	100%
Föroort (Vorort)	2	5,26%	6	15,79%	18	47,37%	11	28,95%	1	2,63%	38	100%
Land	2	13,33%	3	20,00%	3	20,00%	3	20,00%	4	26,67%	15	100%
Gesamt	11	11,00%	22	22,00%	38	38,00%	22	22,00%	7	7,00%	100	100%

Quelle: Eigene Darstellung

Im Stadtzentrum wohnhafte Leute schätzen den Beitrag des schwedischen Volkstanzes für die einheimische Kultur generell mittelmäßig ein. 36,17% der Stadtbewohner bewerten die Fragestellung mit der Ziffer 3. Die Tendenz geht weiterführend aber eher in Richtung weniger wichtig. 27,66% geben die Wertung mit der Ziffer 2 an. 14,89% sehen den kulturellen Beitrag des Volkstanzes als überhaupt nicht wichtig an. Für eher wichtig befinden im Stadtzentrum wohnhafte Menschen das Gefragte zu 17,02%, für sehr wichtig sogar nur 4,26%. Zusammenfassend wird der kulturelle Beitrag bei im Stadtzentrum wohnhaften Personen also mittelmäßig, mit einer Tendenz zu eher unwichtig eingeschätzt.

In den Vororten ist die mittelmäßige Einschätzung des Volkstanzes als Beitrag zur schwedischen Kultur mit 47,37% noch höher als bei den im Stadtzentrum Wohnenden. Hier liegt weiterführend die Tendenz dabei, Volkstanz als eher wichtig zu sehen. Die Bewertung fiel mit 28,95% auf die Bewertungsziffer 4 aus. Nur 2,63% befanden den kulturellen Beitrag des Volkstanzes für sehr wichtig. Wenige der im Vorort lebenden Menschen bewerten die Fragestellung als eher unwichtig (15,79%) und überhaupt nicht wichtig (5,26%).

Bei Personen, die am Land leben, ist die Verteilung relativ ausgeglichen. Der Höchstwert liegt hier mit 26,67% bei der Bewertungsziffer 5, also einer Bewertung des Beitrags des schwedischen Volkstanzes zur einheimischen Kultur mit „sehr wichtig“. Die

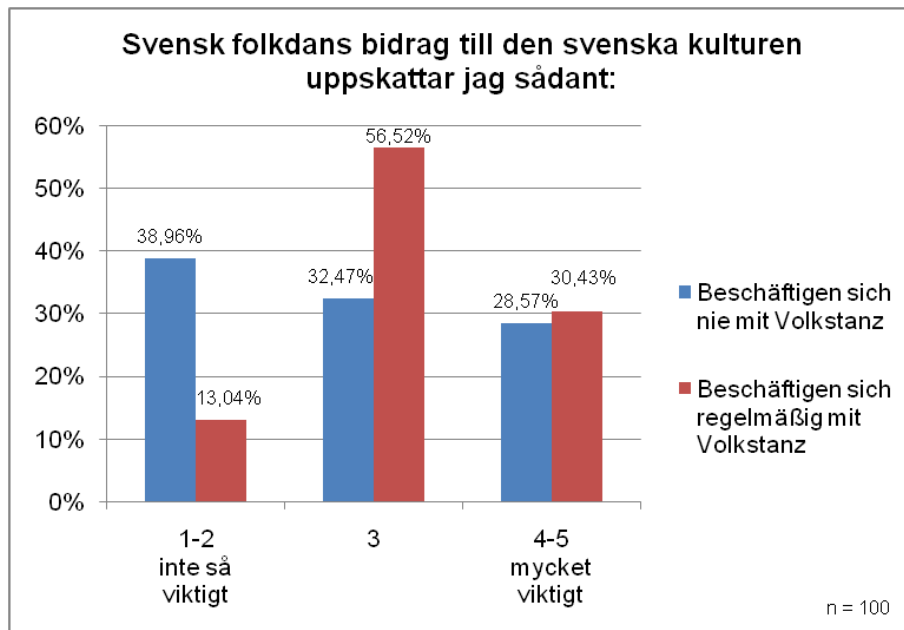
Werte für eher wichtig bis eher unwichtig sind konstant bei 20,00%. Als überhaupt nicht wichtig sehen 13,33% der am Land lebenden Menschen den kulturellen Beitrag des Volkstanzes.

Generell ist bei allen Wohngebieten eine mittelmäßige Bewertung des schwedischen Volkstanzes als Beitrag zur schwedischen Kultur üblich, wobei dies bei der Landbevölkerung nicht so stark ist, wie bei den im Stadtzentrum und in Vororten Wohnenden. Nur bei den Stadtbewohnern gibt es eine Tendenz zu einer Bewertung als unwichtiger. In Vororten und am Land wohnhafte Menschen geben häufiger eine höhere Bewertung an. Allerdings ist bei den Personen, die am Land wohnen, der Unterschied zwischen den einzelnen Werten sehr gering. Die Gruppe, die den schwedischen Volkstanz am wenigsten als überhaupt nicht wichtigen Beitrag zur schwedischen Kultur einstuft, ist die der in Vororten wohnhaften Personen. Für Menschen die im Stadtzentrum und am Land wohnen, ist dieser Wert sehr ähnlich. Bezüglich der Aussage, dass der schwedische Volkstanz einen sehr wichtigen Beitrag zur schwedischen Kultur leistet, ähneln sich jedoch Stadtzentrationbewohner und Vorortsbewohner. Hier schneidet die Gruppe der am Land Lebenden am höchsten ab. Geht man von den Wertungen als „eher wichtig“ und „sehr wichtig“ aus, kann gesagt werden: Je weniger urban der Schwede oder die Schwedin lebt, desto öfter wird der Beitrag des schwedischen Volkstanzes für die schwedische Kultur als wichtig eingeschätzt. Mögliche Interpretationszüge könnten in diesem Fall jedoch ebenso zufällig entstanden sein, da in der Stichprobe die Gruppe der am Land Lebenden sehr klein ausfällt.

7.5.2.3 Kombination mit der Beschäftigung mit schwedischem Volkstanz

Den Zusammenhang zwischen der Beschäftigung mit schwedischem Volkstanz und der Einschätzung des Beitrags des schwedischen Volkstanzes als Kulturgut stellt folgende Grafik dar, wobei die Kategorien der Einschätzung des kulturellen Beitrags erneut in 3 Bereiche (1-2 *inte så viktigt* [eher unwichtig], 3 mittelmäßig, 4-5 *mycket viktigt* [sehr wichtig]) zusammengefasst wurden:

Abbildung 31: Kombination der Beschäftigung mit Volkstanz und der Einschätzung des Beitrags des schwedischen Volkstanzes zur schwedischen Kultur in 3 Bereichen



Quelle: Eigene Darstellung

Bei den Personen, die sich nie mit Volkstanz beschäftigen, ist eine kontinuierlich absteigende Tendenz ersichtlich. 38,96% wählten die Bewertungsmöglichkeit 1 oder 2 und meinen folglich, dass der schwedische Volkstanz keinen wichtigen oder nur geringen Beitrag zur eigenen Kultur leistet. 32,47% bewerteten den kulturellen Beitrag des Volkstanzes als mittelmäßig und 28,57% als wichtig.

Schweden und Schwedinnen, die sich regelmäßig mit Volkstanz beschäftigen, finden zu 13,04%, dass der schwedische Volkstanz keinen wichtigen Beitrag zur eigenen Kultur leistet. Der Anteil der Personen, die den Beitrag des Volkstanzes als sehr wichtig sehen, liegt bei 30,43%. Am höchsten ist jedoch in der Personengruppe, die sich regelmäßig mit Volkstanz beschäftigt, der Anteil der Bewertung mit Ziffer 3, was bedeutet, dass der kulturelle Beitrag des Volkstanzes weder als besonders unwichtig, noch als besonders wichtig eingeschätzt wird. Der Großteil derer, die sich regelmäßig mit Volkstanz beschäftigen, hält folglich den kulturellen Beitrag des Volkstanzes für zumindest mittelmäßig wichtig.

Es kann also angenommen werden, dass Personen, die sich nicht mit schwedischem Volkstanz beschäftigen auch seinen Beitrag zur schwedischen Kultur geringer

einschätzen als Menschen, die sich regelmäßig damit beschäftigen. Zu beachten ist allerdings, dass sich nur etwa ein Viertel der Umfrageteilnehmenden mit Volkstanz beschäftigen und daher das Ergebnis verzerrt sein könnte.

7.5.2.4 Kombination mit Musikalität

Die Musikalität eines Schwedens oder einer Schwedin kann einen Einfluss auf die Einschätzung des Beitrags des schwedischen Volkstanzes zur schwedischen Kultur haben. Diese Einschätzung verläuft wieder über die Antwortkategorien 1 *inte alls viktigt* (überhaupt nicht wichtig) bis 5 *mycket viktigt* (sehr wichtig). Inwiefern sich die unterschiedlichen Musikalitätsgrade, welche von den fünf Antwortkategorien auf drei Bereiche (*Jag uppskattar min musikalitet sådant* [Ich schätze meine Musikalität derartig ein:] 1-2, 3, 4-5) zusammengefasst wurden, auf jene Einschätzung auswirken, zeigt folgende Abbildung:

Abbildung 32: Kombination der Musikalität und der Einschätzung des Beitrags des schwedischen Volkstanzes zur schwedischen Kultur



Quelle: Eigene Darstellung

Folgende Tabelle gibt die relativen und absoluten Werte an:

Tabelle 9: Kombination der Musikalität und der Einschätzung des Beitrags des schwedischen Volkstanzes zur schwedischen Kultur

	1 <i>inte alls viktigt</i> (überhaupt nicht wichtig)		2		3		4		5 <i>mycket viktigt</i> (sehr wichtig)		Gesamt	
	Abs.	Rel.	Abs.	Rel.	Abs.	Rel.	Abs.	Rel.	Abs.	Rel.	Abs.	Rel.
<i>Jag uppskattar min musikalitet sådant 1-2</i> (Ich schätze meine Musikalität derartig ein: 1-2)	3	23,08%	6	46,15%	3	23,08%	1	7,69%	0	0,00%	13	100%
<i>Jag uppskattar min musikalitet sådant 3</i> (Ich schätze meine Musikalität derartig ein: 3)	5	15,63%	7	21,88%	12	37,50%	5	15,63%	3	9,38%	32	100%
<i>Jag uppskattar min musikalitet sådant 4-5</i> (Ich schätze meine Musikalität derartig ein: 4-5)	3	5,45%	9	16,36%	23	41,82%	16	29,09%	4	7,27%	55	100%
Gesamt	11	11,00%	22	22,00%	38	38,00%	22	22,00%	7	7,00%	100	100%

Quelle: Eigene Darstellung

Schweden und Schwedinnen, die ihre Musikalität als gering einschätzen (Bewertungszahlen 1-2) finden zu 23,08%, dass der schwedische Volkstanz überhaupt keinen wichtigen kulturellen Beitrag leistet. Der Anteil steigt bei der Bewertung eher unwichtig auf 46,15%, was den größten Anteil innerhalb der Bewertung ausmacht. Folglich sinkt der Anteil kontinuierlich: 23,08% halten den kulturellen Beitrag des schwedischen Volkstanzes für mittelmäßig, was den gleichen Anteil wie für „überhaupt nicht wichtig“ ausmacht. Nur 7,69% befinden ihn für wichtig und 0% für sehr wichtig. Das Urteil der unmusikalischen Personen gegenüber des kulturellen Beitrags des Volkstanzes fällt insgesamt also eher negativ aus.

Unter den Personen, die ihre Musikalität als mittelmäßig einschätzen, ist auch der Anteil der mittelmäßigen Wichtigkeit (Bewertungsziffer 3) des schwedischen Volkstanzes als Beitrag zur schwedischen Kultur mit 37,50% am höchsten. 21,88% der befragten Personen bewerteten den Volkstanz als eher unwichtigen und 15,63% als eher wichtigen kulturellen Beitrag. Der Anteil von „eher wichtig“ ist genauso groß wie der Anteil von „überhaupt nicht wichtig“ (15,63%). Als sehr wichtig für die schwedische Kultur wird der Volkstanz von 6,38% eingeschätzt. Insgesamt ist der Anteil für eher unwichtig und unwichtig aber höher als der Anteil für wichtig und sehr wichtig. Der Großteil hält den kulturellen Beitrag des Volkstanzes aber weder für besonders wichtig noch für besonders unwichtig.

Personen, die sich als musikalisch einschätzen, tendieren dazu auch den Beitrag des schwedischen Volkstanzes zur schwedischen Kultur höher einzuschätzen. 5,45% der musikalischen Personen sehen den Beitrag als überhaupt nicht wichtig und 16,36% als eher unwichtig an. Von den Teilnehmenden haben 29,09%, was unter den drei Musikalitätsgruppen in dieser Kategorie den höchsten Wert ausmacht, eine Einschätzung als „eher wichtig“ und 7,27% eine Einschätzung als „sehr wichtig“. Dennoch wurde eine mittelmäßige Bewertung auch in dieser Personengruppe mit 41,82% am häufigsten abgegeben.

Am geringsten schätzen Schweden und Schwedinnen, die sich als unmusikalisch bezeichnen, den Beitrag des schwedischen Volkstanzes zur schwedischen Kultur ein. Ab der Wertung „eher unwichtig“ sinkt der Anteil in Richtung „sehr wichtig“ kontinuierlich. Die mittelmäßig musikalischen Personen schätzen im Vergleich zu den unmusikalischen Personen den Beitrag des Volkstanzes zur schwedischen Kultur wichtiger ein. Interessanterweise halten mittelmäßig musikalische Personen den Beitrag des schwedischen Volkstanzes zur schwedischen Kultur öfter für sehr wichtig als musikalische Personen. Insgesamt schätzen aber musikalische Menschen den Beitrag des Volkstanzes am wichtigsten ein. Folglich kann festgestellt werden: Je höher die Musikalität, desto wichtiger ist der Beitrag des schwedischen Volkstanzes zur einheimischen Kultur. Die Ergebnisse bestätigen die Hypothese.

7.5.2.5 Kombination mit der Einschätzung des Volkstanzes als typisch schwedisch

Interessant ist ebenso die Verknüpfung der Auffassung des Volkstanzes als typisch (*Folkdans är generellt typiskt svenskt*) oder untypisch für Schweden (*Folkdans är generellt inte typiskt svenskt*) mit der Einschätzung, ob der schwedische Volkstanz einen wichtigen oder einen geringen Beitrag zu schwedischen Kultur leistet. Die Teilnehmer konnten diesen Beitrag wieder von 1 *inte alls viktigt* (überhaupt nicht wichtig) bis 5 *mycket viktigt* (sehr wichtig) bewerten.

Abbildung 33: Kombination der Einschätzung des Volkstanzes als typisch schwedisch und der Einschätzung des Beitrags des schwedischen Volkstanzes zur schwedischen Kultur



Quelle: Eigene Darstellung

Tabelle 10: Kombination der Einschätzung des Volkstanzes als typisch schwedisch und der Einschätzung des Beitrags des schwedischen Volkstanzes zur schwedischen Kultur

	1 inte alls viktigt (überhaupt nicht wichtig)		2		3		4		5 mycket viktigt (sehr wichtig)		Gesamt	
	Abs.	Rel.	Abs.	Rel.	Abs.	Rel.	Abs.	Rel.	Abs.	Rel.	Abs.	Rel.
Folkdans är generellt typiskt svenskt (Volkstanz ist generell typisch schwedisch)	1	2,17%	6	13,04%	18	39,13%	16	34,78%	5	10,87%	46	100%
Folkdans är generellt inte typiskt svenskt (Volkstanz ist generell nicht typisch schwedisch)	10	18,52%	16	29,63%	20	37,04%	6	11,11%	2	3,70%	54	100%
Gesamt	11	11,00%	22	22,00%	38	38,00%	22	22,00%	7	7,00%	100	100%

Quelle: Eigene Darstellung

Schweden und Schwedinnen, die glauben, dass Volkstanz nicht typisch schwedisch ist, halten zu 18,52% den kulturellen Beitrag für überhaupt nicht wichtig und zu 29,63% für weniger wichtig. Nur 11,11% meinen, dass er eher wichtig und nur 3,70%, dass er sehr wichtig ist. Von der Personengruppe, die Volkstanz als typisch schwedisch sieht, bewerten nur 2,17% den Beitrag des schwedischen Volkstanzes zur schwedischen Kultur als überhaupt nicht wichtig und 13,04% als weniger wichtig. Ein Anteil von 34,78% sieht den kulturellen Beitrag des Volkstanzes als eher wichtig und 10,87% als sehr

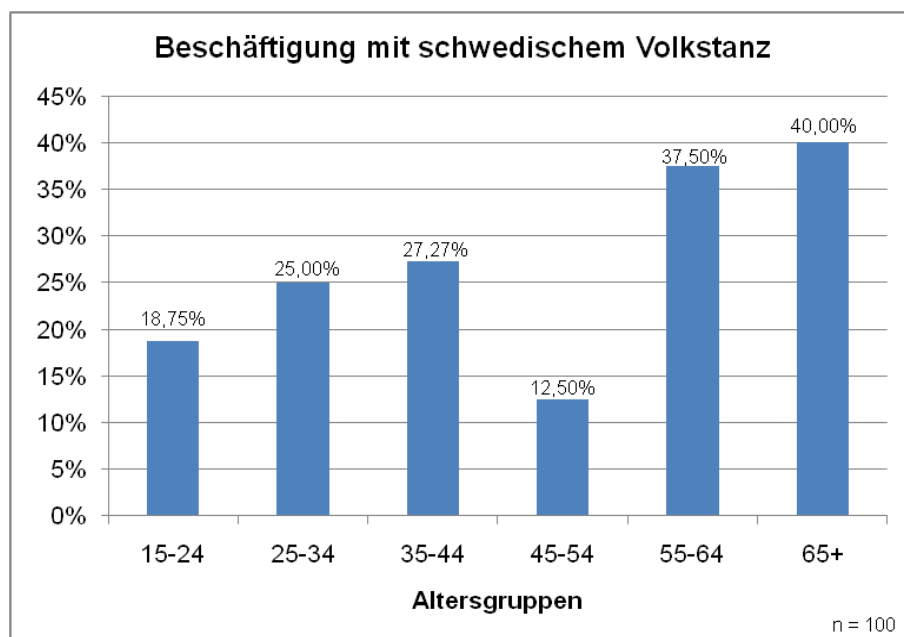
wichtig an. Bei beiden Gruppen überwiegt aber eine Einschätzung mit der Bewertungsziffer 3, was bedeutet, dass sowohl die, die meinen, dass Volkstanz typisch ist mit 39,13%, als auch die, die meinen, dass er nicht typisch ist mit 37,04%, am häufigsten finden, dass der Beitrag des Volkstanzes zur schwedischen Kultur weder besonders wichtig noch besonders unwichtig ist. Dennoch ist eine klare Tendenz erkennbar, dass Personen, die Volkstanz als typisch schwedisch sehen, auch den Beitrag des schwedischen Volkstanzes als wichtiger einschätzen.

7.5.3 Verknüpfungen zur Beschäftigung mit schwedischem Volkstanz

7.5.3.1 Beschäftigung mit schwedischem Volkstanz nach Altersgruppen

Ob das Alter der Schweden und Schwedinnen einen Einfluss auf die Beschäftigung mit schwedischem Volkstanz hat, zeigt folgende Abbildung:

Abbildung 34: Kombination der Altersgruppen und der Beschäftigung mit schwedischem Volkstanz



Quelle: Eigene Darstellung

Am häufigsten (zu 40%) beschäftigen sich Menschen mit schwedischem Volkstanz, wenn sie 65 Jahre alt oder älter sind. Am geringsten ist der Anteil der Beschäftigung mit schwedischem Volkstanz mit 18,75% bei 15-24-Jährigen. Mit steigendem Alter erhöht sich der Grad der Beschäftigung kontinuierlich, so sind es bei den 25-34 Jahre alten

Personen 25% und bei der Altersgruppe 35-44 27,27%. Nur bei der Altersgruppe 45-54 sinkt die Zahl der sich mit Volkstanz Beschäftigenden bedeutend. Mit 12,5% liegt der Wert sogar unter dem, der 15-24 Jahre alten Personen. Nichtsdestotrotz ist eine Tendenz zu erkennen, dass sich ältere Menschen eher mit schwedischem Volkstanz beschäftigen.

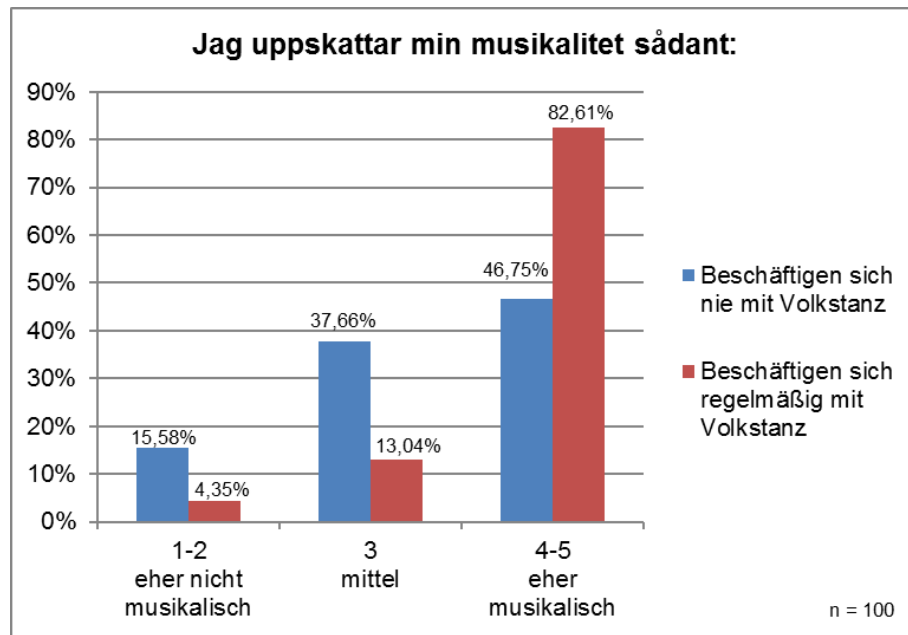
Interessant ist, dass sich die Altersgruppe 45-54 zwar am wenigsten mit Volkstanz beschäftigt, die Einschätzung, dass Volkstanz typisch schwedisch ist, jedoch in dieser Altersgruppe am höchsten ist.

Möglicherweise kann über die Beschäftigung der einzelnen Altersgruppen mit schwedischem Volkstanz auch ein Zusammenhang mit der Einschätzung des kulturellen Beitrags des Volkstanzes gesehen werden. Eine direkte Verknüpfung von Altersgruppe und Einschätzung des kulturellen Beitrags wäre auf Grund der geringen Teilnehmerzahl, aber breitgefächerten Alters- sowie Einschätzungssparten nicht aussagekräftig. Geht man aber davon aus, dass sich Schweden und Schwedinnen mit steigendem Alter eher mit schwedischem Volkstanz beschäftigen, kann man über die Verknüpfung der Beschäftigung mit schwedischem Volkstanz und der Einschätzung des Beitrags des schwedischen Volkstanzes zur schwedischen Kultur auf ein Ergebnis kommen. In dieser Hinsicht wurde angenommen, dass Menschen, die sich mehr mit Volkstanz beschäftigen, auch den kulturellen Beitrag des Volkstanzes höher einschätzen. Gleichzeitig wurde festgestellt, dass mit steigendem Alter, die Beschäftigung mit Volkstanz steigt. Es ist also wahrscheinlich, dass ältere Menschen auch den Beitrag des schwedischen Volkstanzes zur schwedischen Kultur höher einschätzen.

7.5.3.2 Kombination Beschäftigung mit schwedischem Volkstanz und Musikalität

Die folgende Abbildung soll beschreiben, wie Menschen, die sich regelmäßig mit Volkstanz beschäftigen und Personen, die sich nie mit Volkstanz beschäftigen, ihre Musikalität einschätzen. Wegen der kleinen Stichprobengröße wurden die Bewertungszahlen 1 und 2 sowie 4 und 5 zusammengefasst, um ein aussagekräftigeres Ergebnis zu erhalten:

Abbildung 35: Kombination der Musikalität und der Beschäftigung mit Volkstanz



Quelle: Eigene Darstellung

Von den Menschen, die sich regelmäßig mit schwedischem Volkstanz beschäftigen, schätzen sich 4,35% als eher unmusikalisch ein. Weiters ist die Tendenz steigend: 13,04% der Tänzer und Tänzerinnen schätzen sich als mittelmäßig musikalisch ein und sogar 82,61% als eher musikalisch. Aus der Grafik geht deutlich hervor, dass sich Personen, die sich regelmäßig mit schwedischem Volkstanz beschäftigen auch häufiger als musikalisch einschätzen oder dass sich musikalische Menschen häufiger mit Volkstanz beschäftigen. Das bedeutet, dass Musikalität bei der Ausübung von Volkstanz eine wichtige Rolle spielt oder musikalische Menschen häufiger mit Volkstanz in Kontakt kommen.

7.6 Zusammenfassung und Interpretation

Im Allgemeinen halten Schwedinnen und Schweden Volkstanz weder für typisch noch für untypisch für Schweden. Personen die sich tatsächlich mit Volkstanz beschäftigen, halten den Volkstanz öfter für typisch als jene, die sich nie damit beschäftigen. Des Weiteren steigt die Tendenz, den Volkstanz als typisch Schwedisch anzusehen, mit fortschreitendem Alter. Interessanterweise halten Personen im Alter von 45-54 Jahren den Volkstanz am ehesten für typisch schwedisch, obwohl sich diese Altersgruppe am wenigsten mit schwedischem Volkstanz beschäftigt. Es ist dabei aber zu beachten, dass die

Stichprobengrößen in den Altersgruppen stark variieren und die relativ geringe Anzahl der Umfrageteilnehmer für eine definitive Aussage zu gering ist. Vergleiche, ob es unterschiedliche Ansichten abhängig vom Geschlecht der teilnehmenden Personen gibt, bieten keine nennenswerten Ergebnisse. Möglicherweise gibt es eine geringe Tendenz, dass Frauen Folklore eher als typisch schwedisch sehen.

Generell halten Schweden und Schwedinnen den Beitrag des schwedischen Folklores zur schwedischen Kultur weder für besonders wichtig, noch für besonders unwichtig. Bei Männern und Frauen gibt es diesbezüglich nur marginale Unterschiede. Hier sind es im Gegensatz dazu, dass Frauen eine geringe Tendenz aufweisen, Folklore für typisch zu befinden, die Männer, die den kulturellen Beitrag des schwedischen Folklores eher als wichtig einschätzen. Auf dem Land wohnhafte, musikalische und ältere Menschen sowie Personen, die sich regelmäßig mit Folklore beschäftigen, halten den Beitrag des schwedischen Folklores zur schwedischen Kultur öfters für wichtig. Wenn ein Schwede oder eine Schwedin den Folklore für typisch schwedisch hält, ist es auch wahrscheinlicher, dass er oder sie den kulturellen Beitrag des Folklores höher einschätzt.

Folglich weisen die Ergebnisse der Auswertung Parallelen zu den zu Beginn gestellten Hypothesen auf:

- *Je mehr sich der Schwede oder die Schwedin mit schwedischem Folklore beschäftigt, desto eher sieht er oder sie den Folklore als Beitrag der einheimischen Kultur und als identitätsstiftend an.*
- *Je musikalischer der Schwede oder die Schwedin ist, desto eher sieht er oder sie den schwedischen Folklore als Beitrag der einheimischen Kultur und als identitätsstiftend an.*
- *Je älter der Schwede oder die Schwedin ist, desto eher sieht er oder sie den schwedischen Folklore als Beitrag der einheimischen Kultur und als identitätsstiftend an.*
- *Je weniger urban der Schwede oder die Schwedin lebt, desto eher sieht er oder sie den schwedischen Folklore als Beitrag der einheimischen Kultur und als identitätsstiftend an.*

Es kann nicht sichergestellt werden, dass die Umfrage einen repräsentativen Querschnitt der schwedischen Bevölkerung erreicht hat. Es könnte sich ebenso um zufällige Ergebnisse handeln, daher sind lediglich Tendenzen ersichtlich. Ursachen und Gründe für die herausgefundenen Zusammenhänge sind nicht bekannt, möglicherweise haben ältere Menschen und Personen, die auf dem Land leben, noch ein stärkeres Traditionsbewusstsein und sind heimatlicher orientiert. Die erhöhte Einschätzung des schwedischen Volkstanzes als Beitrag zur einheimischen Kultur und als identitätsstiftend könnte bei älteren Personen auch einen historischen Hintergrund haben, da jene vielleicht mehr durch die Volkstanzbewegungen im 20. Jahrhundert geprägt sind. Musikalische Schweden und Schwedinnen haben möglicherweise einen leichteren Zugang zu Volkstanz und bringen eher das Interesse dafür auf, als unmusikalische Personen, da Tanz sehr eng mit Musik verknüpft ist.

8 Conclusio

Ziel der Arbeit ist es, herauszufinden, ob der schwedische Volkstanz bei Schweden und Schwedinnen als Ausdruck nationaler Identität dient. Im Zuge dessen wurden zuerst die Begrifflichkeiten bezüglich des Volkstanzes geklärt, ein Überblick über die Geschichte des Volkstanzes in Schweden sowie über schwedische Volkstänze und die dafür wichtige Komponente Musik gegeben. Durch die Untersuchung der aktuellen Volkstanzszene Schwedens und die Auswertung der durchgeführten Umfrage, konnte ein Einblick in die Rezeption des Volkstanzes in Schweden erlangt werden.

Der schwedische Volkstanz, der ursprünglich aus der ländlichen Bevölkerungsschicht stammt, drohte Ende des 19. Jahrhunderts wegen der verstärkten Urbanisierung in Vergessenheit zu geraten. Auf Grund von vermehrt nationalen Motiven bildeten sich jedoch im 19. und 20. Jahrhundert Volkstanzbewegungen heraus, durch die der schwedische Volkstanz wieder ins Bewusstsein der Schweden und Schwedinnen gebracht wurde und sich erneut als Teil einer nationalen Identität verwurzeln konnte.

Heute findet sich der schwedische Volkstanz als traditionelle Komponente bei Festtagen noch zu Weihnachten, *Tjugondag Knut*, *Mickelsmäss* und besonders zu *Mittsommer* wieder. Zu Mittsommer wird nicht nur um die Mittsommerstange getanzt, sondern es werden auch Volkstanzaufführungen veranstaltet. Als einzigartiges Element finden die Volkstanzmessen „Träd in i dansen“ statt, wo während eines Gottesdienstes getanzt wird. Volkstanz spielt bei den Mittsommerfeierlichkeiten also durchaus eine wichtige Rolle.

Der schwedische Volkstanz ist auch Bestandteil der heutigen schwedischen Kulturszene. Zahlreiche Festivals werden organisiert, wo getanzt und musiziert wird. Im Zuge dessen werden auch Volkstanzaufführungen veranstaltet. Volkstanzvorführungen sind ein essentieller Aspekt der Repräsentation des schwedischen Volkstanzes und bei jeder Vorstellung wird den Zuschauern ein spezielles Schwedenbild vermittelt. Eine Aufführung ist also immer mit der Darstellung der schwedischen Identität verknüpft.

Unzählige Vereine fördern den schwedischen Volkstanz und sorgen für dessen Fortbestand. Allein die Vereinigung *Svenska Folkdansringen* hat 385 Zweigvereine, die sich

in ganz Schweden, von Norden bis Süden, ausgebreitet haben. Geographisch gesehen ist also kein Gebiet Schwedens völlig vom schwedischen Volkstanz abgeschottet. Das ausgeprägte Vereinswesen zeigt, dass Volkstanz für Schweden und Schwedinnen durchaus etwas Bedeutungsvolles ist.

Das Ausbildungsangebot für Volkstanz ist nicht übermäßig groß, allerdings gibt es dafür sehr intensive Ausbildungsoptionen, konzentriert man sich beispielsweise am *Eric Sahlström Institutet* in Tobo ein Jahr lang allein auf schwedischen Volkstanz. Interessant ist, dass man die Volkstanzausbildung auch als Teil der pädagogischen Ausbildung an der *Dans och Circushögskolan* in Stockholm auf Universitätsniveau weiterführen kann.

Von den Umfrageteilnehmenden beschäftigt sich immerhin fast ein Viertel regelmäßig mit Volkstanz. Obwohl sich die Mehrheit der Schweden und Schwedinnen nicht im Bereich Volkstanz betätigt, wird der Beitrag des schwedischen Volkstanzes trotzdem im Durchschnitt als neutral, also weder besonders wichtig noch besonders unwichtig, angesehen. Von denen, die sich mit Volkstanz beschäftigen, kamen die meisten durch Familienmitglieder und Freunde dazu. Durch die Umfrage wurden Parallelen zu den aufgestellten Hypothesen erkannt und Tendenzen ersichtlich, dass Personen, die sich mehr mit Volkstanz beschäftigen, auch dessen Beitrag zur schwedischen Kultur höher einschätzen. Dies trifft ebenso für ältere, musikalischere sowie ländlicher lebende Personen zu. Einzelne Befragungsgruppen fielen jedoch sehr klein aus, weshalb einige Ergebnisse auch zufällig entstanden sein könnten. Es wird jedenfalls sichtbar, dass der schwedische Volkstanz durchaus einen identitätsstiftenden Aspekt beinhaltet, wenngleich dieser nicht bei der gesamten Bevölkerung aufs Äußerste ausgeprägt ist.

Im Allgemeinen kann festgestellt werden, dass der schwedische Volkstanz, auch wenn er kein fester Bestandteil im Leben der Mehrheit der Schweden und Schwedinnen ist, durchaus als ein Teil des schwedischen Kulturguts und als Ausdruck einer schwedischen nationalen Identität gesehen werden kann.

Es gibt einige Aspekte, die in zukünftigen Forschungen zu diesem Thema erarbeitet werden könnten. Interessant wäre z. B. eine Umfrage in einem weitaus größeren Rahmen oder die Rezeption und Repräsentation des schwedischen Volkstanzes im Ausland

näher zu beleuchten. Ein weiterer spannender Forschungsaspekt wäre die Volkstanzsituation in Schweden mit der eines anderen Landes, z. B. Österreich, zu vergleichen, um herauszufinden, ob in Schweden die Repräsentation von Volkstanz vergleichsweise wichtiger ist.

9 Bibliographie

- "Tobias" and "Norlind"*. (o. J.). Abgerufen am 14. Oktober 2018 von Katalog der Deutschen Nationalbibliothek: <https://portal.dnb.de/opac.htm;jsessionid=fzmscUKTqa1S-c5qRWyRZpeYYze2F3RVGO5GqeiW.prod-fly1?method=showFullRecord¤tResultId=%22117056774%22%26any¤tPosition=4>
- 48:e *Ransätersstämman*. (2018). Abgerufen am 3. Oktober 2018 von Ransätersstämman: <http://ransatersstamman.se/wp-content/uploads/2018/05/Rans%C3%A4ter-progblad-2018-r11.pdf>
- Ålek*. (o. J.). Abgerufen am 6. Oktober 2018 von Nordlek: <https://nordlek.org/alek/>
- Allspel 2018*. (o. J.). Abgerufen am 3. Oktober 2018 von Umefolk: <http://umefolk.umeafolkmusik.se/allspel-2018>
- Allspelslåtar*. (2018). Abgerufen am 4. Oktober 2018 von Ransätersstämman: <http://ransatersstamman.se/allspelslatar-2018>
- Andersson, G. (2007a). Anders Selinder, nationalromantikens företrädare inom svensk dans. In E. Bakka, & G. Biskop (Hrsg.), *Norden i Dans. Folk - Fag - Forskning* (S. 206-214). Oslo: Novus.
- Andersson, G. (2007b). Insamling och utgivning av danser i Sverige. In E. Bakka, & G. Biskop (Hrsg.), *Norden i Dans. Folk - Fag - Forskning* (S. 533-545). Oslo: Novus.
- Andersson, G. (2007c). Något om topografisk litteratur i Sverige. In E. Bakka, & G. Biskop (Hrsg.), *Norden i Dans. Folk - Fag - Forskning* (S. 24-32). Oslo: Novus.
- Andersson, G. (2007d). Philochoros - grunden till den svenska folkdansrörelsen. In E. Bakka, & G. Biskop (Hrsg.), *Norden i Dans. Folk - Fag - Forskning* (S. 309-318). Oslo: Novus.
- Andersson, G. (2007e). Utlänningars syn på Sverige och svenska traditioner. In E. Bakka, & G. Biskop (Hrsg.), *Norden i Dans. Folk - Fag - Forskning* (S. 61-66). Oslo: Novus.
- Är det sant som sägnen säger att man inte kan sluta dansa?* (o. J.). Abgerufen am 8. Oktober 2018 von Hälsingehambon: <http://halsingehambon.com/om-oss/historik/>

- Arbrå – Etapp 2.* (o. J.). Abgerufen am 8. Oktober 2018 von Hälsingehambon:
<http://halsingehambon.com/valkommen/etapperna-2/arbra-2/>
- Arrangemang.* (o. J.). Abgerufen am 5. Oktober 2018 von Folkmusikfesten:
<http://www.folkmusikfesten.nu/?area=arrangemang/2018/dalalven>
- Artur Hazelius, Nordiska museets grundare.* (o. J.). Abgerufen am 20. September 2018 von Nordiska museet: <https://www.nordiskamuseet.se/artiklar/artur-hazelius-nordiska-museets-grundare>
- Bakka, E. (2007a). Det populære, uofisielle svenskerepertoaret - Norge. In E. Bakka, & G. Biskop (Hrsg.), *Norden i Dans. Folk - Fag - Forskning* (S. 327-331). Oslo: Novus.
- Bakka, E. (2007b). Innledning. In E. Bakka, & G. Biskop (Hrsg.), *Norden i Dans. Folk - Fag - Forskning* (S. 301-306). Oslo: Novus.
- Bakka, E. (2007c). Innleiing. In E. Bakka, & G. Biskop (Hrsg.), *Norden i Dans. Folk - Fag - Forskning* (S. 171). Oslo: Novus.
- Barn och ungdom.* (2018). Abgerufen am 3. Oktober 2018 von Korrö Folkmusikfestival: <http://www.korrofestivalen.se/barn-och-ungdom/>
- Barn och ungdom.* (o. J.). Abgerufen am 1. November 2018 von Svenska Folkdansringen: <http://www.folkdansringen.se/riks/index.php/vi-arbetar-med/verksamhet/bu>
- Barnlek.* (o. J.). Abgerufen am 6. Oktober 2018 von Nordlek: <https://nordlek.org/barnlek/>
- Bergquist, N. W. (1910). *Swedish Folk Dances*. New York: The A.S. Barnes Company.
- Biskop, G. (2007a). Från grupp till massor - i ett nordiskt perspektiv. In E. Bakka, & G. Biskop (Hrsg.), *Norden i Dans. Folk - Fag - Forskning* (S. 281-299). Oslo: Novus.
- Biskop, G. (2007b). Philochoros i Finland och den svenska repertoaren. In E. Bakka, & G. Biskop (Hrsg.), *Norden i Dans. Folk - Fag - Forskning* (S. 319-323). Oslo: Novus.
- Boström, M. (2010). 100 år med Folkmusikkommissionen. Översikt och vägledning. In M. Boström, D. Lundberg, & M. Ramsten (Hrsg.), *Det stora uppdraget. Perspektiv på Folkmusikkommissionen i Sverige 1908 - 2008* (S. 13-38). Stockholm: Nordiska museets förlag.
- Christensen, A. C. (2007). Philochoros' indflydelse i Danmark. In E. Bakka, & G. Biskop (Hrsg.). Oslo: Novus.

- Dahms, S. (8. August 2001). *Countrydance, Contredanse, Kontretanz*. Abgerufen am 3. November 2018 von Österreichisches Musiklexikon online: https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_C/Country_Dance.xml
- Delsbostämman 29/6–1/7 2018*. (o. J.). Abgerufen am 5. Oktober 2018 von Delsbo Hembygds- och Fornminnesförening: <http://www.fornngarden.se/delsbostamman/>
- Distrikt*. (o. J.). Abgerufen am 31. Oktober 2018 von Svenska Folkdansringen: <http://www.folkdansringen.se/riks/index.php/om-folkdansringen/distrikt>
- Ecossaise, die*. (o. J.). Abgerufen am 3. November 2018 von Duden online: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Ecossaise>
- E-Mail Judith Karoline Benkö. (06. Oktober 2018).
- E-Mail Madelene Lindholm. (18. Oktober 2018).
- Etapperna*. (o. J.). Abgerufen am 8. Oktober 2018 von Hälsingehambon: <http://halsingehambon.com/valkommen/etapperna-2/>
- Ettåriga Folkdanskursen*. (o. J.). Abgerufen am 1. Oktober 2018 von Eric Sahlström Institutet: http://esitobo.org/wp-content/uploads/2016/12/Danskursen_17-18_a4_sv.pdf
- Folkdansutbildningen*. (20. März 2003). Abgerufen am 11. September 2018 von Danshögskolan: <http://www.danshogskolan.se/2003/03/20/folkdansutbildningen/>
- Folklig dans – distans*. (o. J.). Abgerufen am 1. Oktober 2018 von Malungs Folkhögskola: <http://malungsfolkhogskola.se/sv/kurser/folklig-dans-distans2>
- Folklig dans - fördjupningskurs*. (o. J.). Abgerufen am 2. Oktober 2018 von Malungs Folkhögskola : <http://www.malungsfolkhogskola.se/sv/kurser/folklig-dans-distans-fordjupning>
- Folklig vissång - grund*. (o. J.). Abgerufen am 1. Oktober 2018 von Malungs Folkhögskola: <http://malungsfolkhogskola.se/sv/kurser/folklig-vissang-grundkurs>
- Folkmusik*. (o. J.). Abgerufen am 1. Oktober 2018 von Malungs Folkhögskola: <http://malungsfolkhogskola.se/sv/folkmusik>
- Folkmusik på fiol – fördjupning*. (o. J.). Abgerufen am 1. Oktober 2018 von Malungs Folkhögskola: <http://malungsfolkhogskola.se/sv/kurser/folkmusik-fiol-fordjupning>

- Folkmusikfestival*. (2018). Abgerufen am 4. Oktober 2018 von Folkmusikfestival:
<http://folkmusik.nu/festival/wp-content/uploads/2018/03/folk-och-v%C3%A4rldsmusikgalan-programbok-enkelsida.pdf>
- Folkmusikkursen*. (o. J.). Abgerufen am 1. Oktober 2018 von Eric Sahlström Institutet:
<http://esitobo.org/kurs/folkmusikkursen/>
- Fröberg, K., & Hanssen, I. K. (2003). *Vadmal and other woollens*. Abgerufen am 26. September 2018 von Bergdala Spinnhus:
<http://www.bergdalaspinnhus.com/artiklar/vad-gcw-s.html>
- Grönlek*. (o. J.). Abgerufen am 6. Oktober 2018 von Nordlek:
<https://nordlek.org/gronlek/>
- Hälsingehambon 2018*. (2018). Abgerufen am 8. Oktober 2018 von Hälsingehambon:
<http://media2.halsingehambon.com/2018/07/Startlista-2018.pdf>
- Hårga – Etapp 1*. (o. J.). Abgerufen am 8. Oktober 2018 von Hälsingehambon:
<http://halsingehambon.com/valkommen/etapperna-2/harga-halsingehambon-etapp-1/>
- Havleik*. (o. J.). Abgerufen am 6. Oktober 2018 von Nordlek:
<https://nordlek.org/havleik/>
- Historik*. (o. J.). Abgerufen am 11. September 2018 von Stockholms konstnärliga högskola: <http://www.uniarts.se/om-skh/doch-dans-och-cirkushogskolan>
- Hoerburger, F. (1961). *Volkstanzkunde 1. Probleme der systematischen Beobachtung, Sammlung, Ordnung und Erforschung von Volkstänzen*. Kassel: Bärenreiterverlag.
- Hoerburger, F. (1964). *Volkstanzkunde 2. Probleme der systematischen Beobachtung, Sammlung, Ordnung und Erforschung von Volkstänzen*. Kassel: Bärenreiter-Verlag.
- Home*. (o. J.). Abgerufen am 1. November 2018 von Scandia Festival SF Bay Area:
<https://sites.google.com/view/scandia-festival-sf-bay-area/home>
- Hoppu, P. (2012). Nordic Folk Dances as Imaginary Geographies. *Congress on Research in Dance Conference Proceedings, 2012*, S. 76-80. doi:10.1017/cor.2012.8
- Hoppu, P. (September/Dezember 2014). Folk Dancers Cross-Dressed: Performing Gender in the Early Nordic Folk Dance Movement. *Journal of Folklore Research*, 51(3, Embodying the North), S. 311-335. Abgerufen am 6. September 2018 von <https://www.jstor.org/stable/10.2979/jfolkrese.51.3.311>

- Huppleken*. (o. J.). Abgerufen am 22. September 2018 von Dala-Floda:
<http://www.dala-floda.se/historia/huppleken/>
- Isleik*. (o. J.). Abgerufen am 6. Oktober 2018 von Nordlek: <https://nordlek.org/isleik/>
- Jansson, E. (o. J.). Abgerufen am 31. Oktober 2018 von Nyckelharpa:
<http://www.nyckelharpa.com/shop/page-folderID=shop&contentID=harpa-hh4.asp.html>
- Jansson, S.-B. (2003). Inledning. In Anonym, & S.-B. Jansson (Hrsg.), *Erikskrönikan. Redigering, inledning och kommentar av Sven-Bertil Jansson* (S. 7-24). Stockholm: Bokförlaget Prisma. Abgerufen am 2. September 2018 von <https://litteraturbanken.se/forfattare/Anonym/titlar/Erikskronikan/sida/10/etext>
- Järvsö – Etapp 3 + Finaler*. (o. J.). Abgerufen am 8. Oktober 2018 von Hälsingehambon: <http://halsingehambon.com/valkommen/etapperna-2/jarvso/>
- June A. Vail*. (o. J.). Abgerufen am 16. Oktober 2018 von Bowdoin: <https://www.bowdoin.edu/faculty/j/jvail/>
- Kalender*. (o. J.). Abgerufen am 6. Oktober 2018 von Nordlek: <https://nordlek.org/kalender/>
- Karlholm, G., Larsson, J., Norman, I., Svenska ungdomsringen för bygdekultur (Hrsg.). (1971). *Beskrivning av svenska folkdanser. Del II*. Stockholm: Svenska ungdomsringen för bygdekultur.
- Klein, E. (1978). *Om folkdans*. (M. Renberg, Hrsg.) Stockholm: LTs förlag i samarbete med Institutet för folklivsforskning.
- Komidsommarfesten*. (o. J.). Abgerufen am 22. September 2018 von Dala-Floda: <http://www.dala-floda.se/historia/komidsommar/>
- Konserter Lördag*. (o. J.). Abgerufen am 4. Oktober 2018 von Folkmusikfestival: <http://folkmusik.nu/festival/wp-content/uploads/2018/03/programlordagonepage2018.pdf>
- Korrölägret*. (2018). Abgerufen am 3. Oktober 2018 von Korrö Folkmusikfestival: <http://www.korrfestivalen.se/barn-och-ungdom/korrolagret/>
- Korsfeldt, K. (o. J.). *Historia*. Abgerufen am 7. September 2018 von Philochoros: <http://philochoros.se/historia/>
- Koschier, F. (1959). Lebendiger Volkstanz: zeitgemässe Volkstanzpflege von Franz Koschier. In F. Vogl, *Tanzspiele und Spieltänze* (S. 3-64). Klagenfurt: Verlag Landesmuseum für Kärnten.

- Kurser.* (o. J.). Abgerufen am 1. Oktober 2018 von Eric Sahlström Institutet:
<http://esitobo.org/kurser/>
- Lärande för livet.* (o. J.). Abgerufen am 2. Oktober 2018 von Malungs Folkhögskola:
<http://www.malungsfolkhogskola.se/sv/kurser>
- Linné, C. v. (1984). *Carl von Linnés Dalaresa*. Arlöv: Natur och Kultur.
- Lundberg, D. (2010). Folkmusik - en definitionsfråga. In M. Boström, D. Lundberg, & M. Ramsten (Hrsg.), *Det stora uppdraget. Perspektiv på Folkmusikkommissionen i Sverige 1908 - 2008* (S. 225-238). Stockholm: Nordiska museets förlag.
- Lundberg, D., & Ternhag, G. (1996). *Folkmusik i Sverige*. Smedjebacken: Gidlunds.
- Lure.* (o. J.). Abgerufen am 21. September 2018 von Academic:
<http://deacademic.com/dic.nsf/dewiki/888598>
- Magnus, O. (1982). *Historia om de nordiska folken*. Malmö: Gidlunds förlag.
- Magnus, O. (2006). *Die Wunder des Nordens*. Frankfurt am Main: Eichborn Verlag.
- Mickelsmäss.* (29./30. September 2018). Abgerufen am 1. November 2018 von Institutet för språk och folkminnen:
<https://www.sprakochfolkminnen.se/folkminnen/handelser-i-almanackan/kalender/i-almanackan/handelser-i-almanackan/2018-09-29-mickelsmass.html>
- Mickelsmäss.* (o. J.). Abgerufen am 24. Oktober 2018 von Nordiska museet:
<https://www.nordiskamuseet.se/aretsdagar/mickelsmass>
- Midsommarafton.* (o. J.). Abgerufen am 24. Oktober 2018 von Nordiska museet:
<https://www.nordiskamuseet.se/aretsdagar/midsommarafton>
- Nilson, M. (15. April 2003). *Folkdans - folklig dans - debatten som kom av sig men aldrig kan ta slut*. Abgerufen am 17. September 2018 von
<http://www.samlingarna.sormlandsspel.se/wp-content/uploads/2013/02/2003-04-15-Mats-Nilsson-Folkdans-folklig-dans.pdf>
- Nilsson, M. (2007a). Arkiven i Sverige. In E. Bakka, & G. Biskop (Hrsg.), *Norden i Dans. Folk - Fag - Forskning* (S. 176-177). Oslo: Novus.
- Nilsson, M. (2007b). Folkdansen inom de högre utbildningarna i Sverige efter 1970. In E. Bakka, & G. Biskop (Hrsg.), *Norden i Dans. Folk - Fag - Forskning* (S. 612-613). Oslo: Novus.

- Nilsson, M. (2007c). Från nationaldans till folkdans på scen i Sverige. In E. Bakka, & G. Biskop (Hrsg.), *Noden i Dans. Folk - Fag - Forskning* (S. 269-271). Oslo: Novus.
- Nilsson, M. (2007d). Insamling och utgivning av folkminnen i Sverige. In E. Bakka, & G. Biskop (Hrsg.), *Norden i Dans. Folk - Fag - Forskning*. Oslo: Novus.
- Nilsson, M. (2007e). Nytraditionalismen i Sverige. In E. Bakka, & G. Biskop (Hrsg.), *Norden i Dans. Folk - Fag - Forskning* (S. 547-551). Oslo: Novus.
- Nilsson, M. (2017). *The Swedish Polska*. Stockholm: Svenskt visarkiv/Musikverket.
- Noll, G. (1992). Tanz und Tanzmusik in Überlieferung und Gegenwart. Einführung in das Tagungsthema. In M. Bröcker (Hrsg.), *Tanz und Tanzmusik in Überlieferung und Gegenwart. Bericht über die 12. Arbeitstagung der Kommission für Lied-, Musik- und Tanzforschung in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e. V. vom 12. bis 16. September 1990 in der Otto-Friedrich-Universität Bamberg* (S. 19-33). Bamberg: Universitätsbibliothek Bamberg.
- Nordlek. (o. J.). Abgerufen am 6. Oktober 2018 von Nordlek: <https://nordlek.org/nordlek/>
- Norlind, T. (1930). *Svensk folkmusik och folkdans*. Stockholm: Bokförlaget Natur och Kultur.
- Norlind, T. (März 1981a). De svenska folkinstrumenten. (Dansmuseet, Hrsg.) *Dans*, S. 76-77.
- Norlind, T. (März 1981b). Spelmanstävlingar och spelmansstämmor. (Dansmuseet, Hrsg.) *Dans*, S. 78-80.
- Novák, P. (1987). Zur Dokumentation der Veränderung im volkstümlichen Tanzrepertoire. In J. Dittmar (Hrsg.), *Dokumentationsprobleme heutiger Volksmusikforschung. Protokoll der Arbeitstagung der Kommission für Lied-, Tanz- und Musikforschung in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e.V. 6. - 9. September 1984* (S. 101-112). Bern: Verlag Peter Lang AG.
- Nyckelharpa. (o. J.). Abgerufen am 1. Oktober 2018 von Eric Sahlström Institutet: <http://esitobo.org/kurs/nyckelharppspel/>
- (o. J.). Abgerufen am 20. September 2018 von Svenska Folkdansens Vänner: <http://folkdans.org/>
- Om oss: Eric Sahlström Institutet. (o. J.). Abgerufen am 1. Oktober 2018 von Eric Sahlström Institutet: <http://esitobo.org/om-oss/>

- Om oss: Hälsingehambon.* (o. J.). Abgerufen am 8. Oktober 2018 von Hälsingehambon:
<http://halsingehambon.com/om-oss/>
- Om Umefolk.* (o. J.). Abgerufen am 2. Oktober 2018 von Umefolk:
<http://umefolk.umeafolkmusik.se/om-umefolk>
- Ovansjöfesten.* (o. J.). Abgerufen am 5. Oktober 2018 von Folkmusikfesten:
<http://www.folkmusikfesten.nu/?link=arrangemang/2018/ovansjo/index.php>
- Peter, I. (1983). *Tanzbeschreibungen - Tanzforschung. Gesammelte Volkstanzstudien.*
 Wien: Österreichischer Bundesverlag.
- Petermann, K. (1983). Systematische Ordnung und Klassifikation im Volkstanz. In G. Dąbrowska (Hrsg.), *Analyse und Klassifikation von Volkstänzen. Klassifikationsprobleme der europäischen Volkstänze mit besonderer Berücksichtigung der Reigen und Solotänze ; Bericht über die 10. Arbeitstagung der Study Group of Folk Dance Terminology beim International Folk Music Council vom 13. bis 18. September 1976 in Zaborów* (S. 212-226). Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Pipping, R. (1926). *Kommentar till Erikskrönikan.* Helsingfors: Åbo tryckeri och tidnings aktiebolag.
- Pipping, R. (Hrsg.). (1963). *Erikskrönikan.* Holland: Poortpers N.V.
- Polskmärket.* (2018). Abgerufen am 8. Oktober 2018 von Polskmärkesuppdansningen:
<https://polskdans.com/polskmarket/>
- Polskmärket for living dance traditions.* (o. J.). Abgerufen am 8. Oktober 2018 von Polskmärkesuppdansningen:
<https://polskdans.com/wp-content/uploads/2018/08/POLSKM%C3%84RKET-folder-english-A5.pdf>
- Proca-Ciortea, V. (1983). Gedanken zum Aufbau eines Klassifikationssystems der europäischen Volkstänze. In G. Dąbrowska (Hrsg.), *Analyse und Klassifikation von Volkstänzen. Klassifikationsprobleme der europäischen Volkstänze mit besonderer Berücksichtigung der Reigen und Solotänze ; Bericht über die 10. Arbeitstagung der Study Group of Folk Dance Terminology beim International Folk Music Council vom 13. bis 18. September 1976 in Zaborów* (S. 209-211). Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Ransätersstämman.* (2018). Abgerufen am 3. Oktober 2018 von Ransätersstämman:
<http://ransatersstamman.se/>
- Regler.* (2018). Abgerufen am 8. Oktober 2018 von Polskmärkesuppdansningen:
<https://polskdans.com/regler/>

- Så blir man riksspelman.* (2018). Abgerufen am 13. Oktober 2018 von Zornmärkesnämnden: <http://www.zornmarket.se/index.php/om-zornmaerket-2/sa-blir-man-riksspelman-3>
- Salvén, E. (1959). *Dances of Sweden*. London: Max Parrish & Company.
- Scandia Camp Mendocino.* (o. J.). Abgerufen am 1. November 2018 von Scandia Camp Mendocino: <http://www.scandiacampmendocino.org/>
- Scandinavian folkdance calendar.* (10. Oktober 2018). Abgerufen am 31. Oktober 2018 von <http://homes.chass.utoronto.ca/~laine/folkdans/kalender.htm>
- Schema.* (o. J.). Abgerufen am 2. Oktober 2018 von Umefolk: <http://umefolk.umeafolkmusik.se/schema>
- Schepping, W. (2001). Lied- und Musikforschung. In R. W. Brednich (Hrsg.), *Grundriß der Volkskunde. Einführung in die Forschungsfelder der Europäischen Ethnologie* (S. 587-616). Berlin: Dietrich Reimer Verlag.
- Sjöberg, H. (1973). *Folklig Dans 3, 1800-talets pardanser*. Stockholm: Brevskolan.
- Sjöndin, Å. (Oktober 1980). Folkdans. (Dansmuseet, Hrsg.) *Dans*, 45-63.
- Skolan.* (o. J.). Abgerufen am 1. Oktober 2018 von Malungs Folkhögskola: <http://malungsfolkhogskola.se/sv/om-oss/fakta>
- Snurrebocken.* (o. J.). Abgerufen am 31. Oktober 2018 von Malmö Folkdansare: http://folkdans.nu/?page_id=12
- Sök kurser - folkdans.* (o. J.). Abgerufen am 3. Oktober 2018 von Sveriges folkhögskolor: <https://www.folkhogskola.nu/sok-kurser/estetiska-kurser/dans/folkdans/>
- Sök kurser – folkmusik.* (o. J.). Abgerufen am 3. Oktober 2018 von Sveriges folkhögskolor: <https://www.folkhogskola.nu/sok-kurser/?query=folkmusik>
- Spelschema.* (2018). Abgerufen am 3. Oktober 2018 von Korrö Folkmusikfestival: <http://www.korrofestivalen.se/spelschema/>
- Stadgar.* (2012). Abgerufen am 6. Oktober 2018 von Nordlek: <https://nordlek.org/stadgar/>
- Stämmans kursprogram.* (o. J.). Abgerufen am 4. Oktober 2018 von Ransätersstämman: <http://ransatersstamman.se/wp-content/uploads/2018/05/Kurser-2018.pdf>
- Svenska ungdomsringen för bygdekultur (Hrsg.). (1975). *Beskrivning av svenska folkdanser. Del I*. Falun: Svenska ungdomsringen för bygdekultur.
- Ternhag, G. (2010). Spelmanstävlingarna. Tävlandets och musikens sammanhang. In M. Boström, D. Lundberg, & M. Ramsten (Hrsg.), *Det stora uppdraget*.

- Perspektiv på Folkmusikkommissionen i Sverige 1908 - 2008* (S. 69-83).
Stockholm: Nordiska museets förlag.
- The Activities of Folkmusikkommissionen.* (o. J.). Abgerufen am 31. Oktober 2018 von
Folkmusikkommissionens notsamling och Musikmuseets spelmansböcker:
<http://fmk.musikverket.se/about.php?lang=en&c=folkmusikkommissionen>
- Tjugondag Knut.* (13. Jänner 2018). Abgerufen am 24. Oktober 2018 von Institutet för
språk och folkminnen:
<http://www.sprakochfolkminnen.se/folkminnen/handelser-i-almanackan/kalender/i-almanackan/handelser-i-almanackan/2018-01-13-tjugondag-knut.html>
- Träskofiol.* (o. J.). Abgerufen am 9. Oktober 2018 von NE:
<https://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/tr%C3%A4skofiol>
- Umefolk fredag.* (o. J.). Abgerufen am 2. Oktober 2018 von Umefolk:
<http://umefolk.umeafolkmusik.se/>
- Upptäck dragspelet.* (o. J.). Abgerufen am 13. Oktober 2018 von Musikverket:
<https://musikverket.se/svensktvisarkiv/musik/dragspel/>
- Utbildningsplan. Kandidatprogram i danspedagogik.* (24. November 2016). Abgerufen
am 11. September 2018 von Stockholms konstnärliga högskola:
<http://www.uniarts.se/storage/ma/5e5d3a21e10d459e9d8f62935d98937e/3dfd311a86fc4f399aef735d70d042b1/pdf/FF74C2E063E5D58B9035F9A6C2DB269DA42275C6/Utbildningsplan%20kandidatprogram%20i%20danspedagogik.pdf>
- Vail, J. (1. März 2003). Staging "Sweden": A Typology for Folk Dance in Performance.
Scandinavian Studies, 72, 89-102. Abgerufen am 16. Oktober 2018 von
<http://web.a.ebscohost.com.uaccess.univie.ac.at/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=1&sid=5e44c7da-ea20-463a-95c9-94a842183d6f%40sdc-v-sessmgr05>
- Välkommen till Malmö Folkdansare!* (13. September 2018). Abgerufen am 31. Oktober
2018 von Malmö Folkdansare: <http://folkdans.nu/>
- Välkommen till Norrköping i 6-7 April 2018!* (o. J.). Abgerufen am 4. Oktober 2018 von
Folkmusikfestival: <http://folkmusik.nu/festival/arets-festival-2018/>
- Välkommen till Ransättersstämman!* (2018). Abgerufen am 3. Oktober 2018 von
Ransättersstämman: <http://ransatersstamman.se/under-stamman/om-ransatersstamman>

- Var finns föreningen?* (31. Jänner 2017). Abgerufen am 31. Oktober 2018 von <http://www.folkdansringen.se/skane/foreningar.htm>
- Verksamhet.* (o. J.). Abgerufen am 31. Oktober 2018 von Svenska Folkdansringen: <http://www.folkdansringen.se/riks/index.php/vi-arbetar-med/verksamhet>
- Vi erbjuder.* (o. J.). Abgerufen am 31. Oktober 2018 von Malmö Folkdansare: http://folkdans.nu/?page_id=106
- Vilka instrument kan man spela upp på?* (2018). Abgerufen am 14. Oktober 2018 von Zornmärkesnämnden: <http://www.zornmarket.se/index.php/om-zornmaerket-2/vilka-instrument-kan-man-spela-upp-pa>
- Vokal folkmusik – 6 veckor.* (o. J.). Abgerufen am 1. Oktober 2018 von Malungs Folkhögskola: <http://malungsfolkhogskola.se/sv/kurser/vokal-folkmusik-6-veckor>
- Walsdorf, H. (2010). *Bewegte Propaganda. Politische Instrumentalisierung von Volkstanz in den deutschen Diktaturen.* Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Wingrave Helen, H. R. (1984). *Aspects of Folk Dance in Europe.* London: Dance Books.

10 **Abbildungsverzeichnis**

Abbildung 1: Felsritzung aus Bohuslän von tanzenden Männern	25
Abbildung 2: Enkel handfattning (Einfache Handfassung)	47
Abbildung 3: Enkel midjefattning (Einfache Tailenfassung)	48
Abbildung 4: Armkroksfattning (Armhakenfassung)	49
Abbildung 5: Arm i Arm (Arm in Arm)	49
Abbildung 6: Korsfattning framför (Vordere Kreuzfassung)	50
Abbildung 7: Korsfattning bakom (Hintere Kreuzfassung).....	50
Abbildung 8: Tumgrepp (Daumengriff).....	51
Abbildung 9: Valsfattning (Walzerfassung)	52
Abbildung 10: Hambofattning (Hambofassung)	52
Abbildung 11: Dubbel handfattning (Doppelhandfassung)	53
Abbildung 12: Dubbel midjefattning (Doppelte Tailenfassung)	53
Abbildung 13: Mazurkafattning (Mazurkafassung).....	54
Abbildung 14: Liksidig fattning (Gleichseitige Fassung).....	54
Abbildung 15: Polskefattning (Polskafassung).....	55
Abbildung 16: Nyckelharpa	79
Abbildung 17: Var det du eller var det jag	81
Abbildung 18: Polska efter Petter Dufva, Verkeböck, Småland	82
Abbildung 19: Schottis från Härjedalen	82
Abbildung 20: Hambopolska efter Johan Fors, Dalarna.....	83
Abbildung 21: Altersgruppen	100
Abbildung 22: Jag uppskattar min musikalitet sådant (Ich schätze meine Musikalität folgendermaßen ein).....	102
Abbildung 23: Det här är generellt typiskt svenskt (Das ist generell typisch schwedisch)	106
Abbildung 24: Kombination der Beschäftigung mit Volkstanz und der Einschätzung des Volkstanzes als typisch schwedisch.....	107
Abbildung 25: Kombination der Altersgruppen und der Einschätzung des Volkstanzes als typisch schwedisch	108
Abbildung 26: Kombination von Geschlecht und der Einschätzung des Volkstanzes als typisch schwedisch.....	109

Abbildung 27: Einschätzung des Beitrags des schwedischen Volkstanzes zur schwedischen Kultur	110
Abbildung 28: Kombination von Geschlecht und der Einschätzung des Beitrags des schwedischen Volkstanzes zur schwedischen Kultur	111
Abbildung 29: Kombination von Geschlecht und der Einschätzung des Beitrags des schwedischen Volkstanzes zur schwedischen Kultur in 3 Bereichen	112
Abbildung 30: Kombination des Wohnorts und der Einschätzung des Beitrags des schwedischen Volkstanzes zur schwedischen Kultur	113
Abbildung 31: Kombination der Beschäftigung mit Volkstanz und der Einschätzung des Beitrags des schwedischen Volkstanzes zur schwedischen Kultur in 3 Bereichen	116
Abbildung 32: Kombination der Musikalität und der Einschätzung des Beitrags des schwedischen Volkstanzes zur schwedischen Kultur	117
Abbildung 33: Kombination der Einschätzung des Volkstanzes als typisch schwedisch und der Einschätzung des Beitrags des schwedischen Volkstanzes zur schwedischen Kultur	120
Abbildung 34: Kombination der Altersgruppen und der Beschäftigung mit schwedischem Volkstanz	121
Abbildung 35: Kombination der Musikalität und der Beschäftigung mit Volkstanz	123

11 Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Gesamtbevölkerung Schwedens nach Alter und Geschlecht 2017	98
Tabelle 2: Relative Aufteilung der Gesamtbevölkerung Schwedens nach Alter und Geschlecht 2017	98
Tabelle 3: Jag bor i ett sådant område (Ich wohne in einer derartigen Umgebung) .	101
Tabelle 4: Nationell identitet (Nationale Identität)	102
Tabelle 5: Jag sysselsätter mig med svensk folkdans... (Ich beschäftige mich mit schwedischem Volkstanz...)	103
Tabelle 6: Jag kom i kontakt med svensk folkdans tack vare... (Dadurch kam ich mit schwedischem Volkstanz in Kontakt)	104
Tabelle 7: Kombination von Geschlechts und der Einschätzung des Beitrags des schwedischen Volkstanzes zur schwedischen Kultur	111
Tabelle 8: Kombination des Wohnorts und der Einschätzung des Beitrags des schwedischen Volkstanzes zur schwedischen Kultur	114
Tabelle 9: Kombination der Musikalität und der Einschätzung des Beitrags des schwedischen Volkstanzes zur schwedischen Kultur	118
Tabelle 10: Kombination der Einschätzung des Volkstanzes als typisch schwedisch und der Einschätzung des Beitrags des schwedischen Volkstanzes zur schwedischen Kultur	120

12 Anhang

12.1 Fragebogen

Hej,

Mitt namn är Valerie och jag pluggar ämnet Nordiska språk på Universität Wien i Österrike. Just nu skriver jag min mastersuppsats om ämnet ”Den svenska folkdansen som uttryck för nationell identitet”. Det handlar om på vilka sätt den svenska folkdansen bidrar någonting till den svenska identiteten. För att konstatera detta söker jag svenskar som vill delta på den här enkäten. Naturligtvis är enkäten helt anonym. Var så snäll och svara på enkäten så snabbt som möjligt, gärna inom tidsperioden före 09.09.2018. Det tar bara 3 minuter och du ger ett högt bidrag till min forskning. Om du har frågor, kontakta mig gärna via mejl, a01206880@unet.univie.ac.at. Tack så mycket!

Personuppgifter

1. Nationalitet:

Välj bara en av följande:

- Svensk
- Annat

Hinweis: Die folgenden Fragen (2 bis 17) wurden nur angezeigt, wenn Frage 1 (Nationalitet) mit „Svensk“ beantwortet wurde.

2. Ålder:

Välj bara en av följande:

- under 15
- 15-24
- 25-34
- 35-44
- 45-54
- 55-64
- 65+

3. Kön:

Välj bara en av följande:

Kvinna

Man

4. Nuvarande bostadsort:

Skriv ditt svar här:

5. Uppväxt i den här orten:

Skriv ditt svar här:

6. Jag bor i ett sådant område:

Välj bara en av följande:

Stadscentrum

Förort

Land

7. Nationell identitet (till den här nationaliteten känner jag mig tillhörig):

Välj bara en av följande:

Sverige

Annat:

Musikalitet

8. Jag uppskattar min musikalitet sådant:

Välj bara en av följande:

- 1 inte alls musikalisk
- 2
- 3
- 4
- 5 mycket musikalisk

9. Jag spelar ett instrument eller sjunger:

Välj bara en av följande:

- Ja
- Nej

Hinweis: Die folgende Frage (10) wurde nur angezeigt, wenn Frage 9 (*Jag spelar ett instrument eller sjunger*) mit „Ja“ beantwortet wurde.

10. Det/De här instrumentet/instrumenten spelar jag:

Skriv ditt svar här:

Svensk folkdans

11. Jag sysselsätter mig med svensk folkdans:

Välj bara en av följande:

- Minst en gång i veckan
- Minst en gång i månaden
- Minst en gång om året
- Aldrig

Hinweis: Die folgenden Fragen (12 bis 14) wurden nur angezeigt, wenn Frage 11 (*Jag sysselsätter mig med svensk folkdans*) nicht mit „Aldrig“ beantwortet wurde.

12. Jag sysselsätter mig med svensk folkdans sedan (år):

Skriv ditt svar här:

13. Jag kom i kontakt med svensk folkdans tack vare:

Välj bara en av följande:

- Familj
- Vänner
- Reklam
- Annat:

14. Min favorit av de svenska folkdanserna är:

Skriv ditt svar här:

15. Är/var mina föräldrar eller andra familjemedlemmar aktiva utövare av den svenska folkdansen?

Välj bara en av följande:

- Ja
- Nej

Svenska Kulturen

16. Svensk folkdans bidrag till den svenska kulturen uppskattar jag sådant:

Välj bara en av följande:

- 1 inte alls viktigt
- 2
- 3
- 4
- 5 mycket viktigt

17. Det här är generellt typiskt svenskt:

Välj alla som stämmer:

- Fika
- Karate
- Kanelbullar
- Folkdans
- Glass
- Volleyboll
- Kaffe
- Ris

Tack för ditt deltagande!

12.2 Umfrageergebnisse

Nuvarande bostadsort (Aktueller Wohnort):

<i>Nuvarande bostadsort</i> (Aktueller Wohnort)	Nennungen (Absolut)
Bangalore	1
Bjursås	1
Borlänge	4
Brokind	1
Bromma	1
Dala Husby	1
Dalarna	1
Ekerl	1
Falun	15
Gävle	2
Göteborg	3
Hedemora	1
Helanelund Stockholm	1
Hjorted	1
kiruna	1
Linköping	1
Ljungby	1
Nacka	1
Orsa	1

<i>Nuvarande bostadsort</i> (Aktueller Wohnort)	Nennungen (Absolut)
Pajala	1
Piteå	1
Rauland, Norge	1
Salzburg	1
Skellefteå	1
Småland	1
Sollentuna	5
Stockholm	15
Sundsvall	1
Trelleborg	1
Trondheim	1
Umeå	12
Upplands Väsby	1
Uppsala	3
Vallentuna	1
Värmdö	1
Vindeln	2
Wien	12

Uppväxt i den här orten (Aufgewachsen in diesem Ort):

Uppväxt i den här orten (Aufgewachsen in diesem Ort)	Nennungen (Absolut)
Årdala, Flen	1
Berchtesgaden, Tyskland	1
Bern, Schweiz	1
Borgholm	1
Borlänge	5
Brunflo i Jämtlands län	1
Delsbo, Hälsingland	1
Falkenberg	1
Falun	8
Filipstad	1
Flen	1
Gällivare	1
Göteborg	1
Gröddinge	1
Grycksbo	1
Helsingborg	1
Höllviken	1
Hudiksvall	1
Källviken	1
Kalmar	1
Kvibille	1
Leksand	2
Ljungby, Kronobergs län	1
Ludvika	2
Luleå	1
Malma	1
Malmö	1
Märsta	1

Uppväxt i den här orten (Aufgewachsen in diesem Ort)	Nennungen (Absolut)
Norrköping	3
Norrtälje	1
Nyköping	2
Olofström	1
Örebro	1
Orsa	1
Östersund	2
Pajala	1
Rathenow	1
Skåne	1
Skärblacka	1
Sollentuna	5
Stockholm	5
Sundsvall	1
Svärdsjö	1
Teheran	1
Thailand, Singapore	1
Trelleborg	1
Tumba	1
Ulricehamn	1
Umeå	5
Uppsala	1
Vallentuna	1
Värmdö	1
Västerås	3
Västervik	1
Vilhelmina	1
Vindeln	1

Personen, die die Frage falsch verstanden und mit („Nej“) beantwortet haben: 13

Det/De här instrumentet/instrumenten spelar jag (Diese/s Instrument/e spiele ich):

<i>Det/De här instrumentet/instrumenten spelar jag (Diese/s Instrument/e spiele ich)</i>	Nennungen (Absolut)
(bas)gitarr, klaver, flöjt	1
Altfiol, piano, gitarr, flöjt, sjunger	1
Aukustisk gitarr och elgitarr	1
bas, gitarr	1
Blockflöjt, orgel	1
Cello	2
Cello, piano, fiol, blockflöjt och gitarr samt lite nyckelharpa	1
Elbas, Gitarr, ståbas och Melodica	1
Fiol	7
Fiol, flöjt	1
Fiol, sång, piano, gitarr, kohorn	1
Gitarr och trummor + körsång	1
Gitarr, Dragspel, Flöjt	1
Gitarr, Trummor	1
Gitarr, Cello, Basgitarr	1
Gitarr	4
Gitarr, Piano, Violin	1
Gitarr, piano och banjo	1
Blockflöjt, gitarr, sång, bas	1

<i>Det/De här instrumentet/instrumenten spelar jag (Diese/s Instrument/e spiele ich)</i>	Nennungen (Absolut)
Gitarr, piano och trummor.	1
Gitarr, sjunger, Bas	1
Gitarr, trummor	1
jag sjunger i kör	1
Klarinett	1
Munspel	1
Nyckelharpa	1
Nyckelharpa, sång, tvärflöjt	1
Piano	3
Piano mandolin	1
Piano, cello	1
Sjunger	3
Sjunger och spelar gitarr	1
Sjunger, spelar piano	1
Trumpet, trummor	1
Sjunger, spilåpipa, dragspel	1
Sång, gitarr, hangdrum, piano.	1
Kyrkkorgel, piano, sång, gitarr	1

Min favorit av de svenska folkdanserna är... (Mein Lieblingstanz von den schwedischen Volkstänzen ist...):

<i>Min favorit av de svenska folkdanserna är... (Mein Lieblingstanz von den schwedischen Volkstänzen ist...)</i>	Nennungen (Absolut)	Nennungen (Relativ)
Polska	5	21,74%
Schottis	4	17,39%
Hambo	1	4,35%
Klassikerns	1	4,35%
Många. Improvisation. Slängpolska. Polska.	1	4,35%
Midsommar danserna	1	4,35%
Pålskor	1	4,35%
Polka	1	4,35%
Slängpolska	1	4,35%
Smågrodorna	1	4,35%
Traditionella	1	4,35%
Vals	1	4,35%
Beror på tillfälle, vem/vilka som spelar och vem jag dansar med.	1	4,35%
Keine Angabe	3	13,04%

***Jag sysselsätter mig med svensk folkdans sedan (år)* (Ich beschäftige mich mit schwedischem Volkstanz seit [Jahr]):**

<i>Jag sysselsätter mig med svensk folkdans sedan (år)</i> (Ich beschäftige mich mit schwedischem Volkstanz seit [Jahr])	Nennungen (Absolut)
1965	1
1969	1
1971	2
1974	1
1978	1
1981	1
1990	1
1994	1
1995	1
1996	1
1997	2

<i>Jag sysselsätter mig med svensk folkdans sedan (år)</i> (Ich beschäftige mich mit schwedischem Volkstanz seit [Jahr])	Nennungen (Absolut)
1999	1
2000	1
2004	1
2006	1
2007	1
2011	1
2012	1
2013	1
2014	1
2016	1

12.3 Abstract

Die vorliegende Masterarbeit mit dem Titel „Der schwedische Volkstanz als Ausdruck nationaler Identität“ behandelt, ob und in welchem Zusammenhang der schwedische Volkstanz bei Schweden und Schwedinnen als Ausdruck nationaler Identität dient. Ende des 19. Jahrhunderts geriet der Volkstanz auf Grund der vermehrten Urbanisierung allmählich in Vergessenheit. Daraufhin entstanden, vermehrt durch nationale Motive, Volkstanzbewegungen, durch die der Volkstanz wieder mehr ins Bewusstsein der schwedischen Bevölkerung rückte. Heutzutage ist der Volkstanz Bestandteil der schwedischen Kulturszene und findet sich als traditionelle Komponente zu den Festtagen Weihnachten, *Mickelsmäss* und *Mittsommer* wieder. Es gibt in Schweden für den schwedischen Volkstanz ein fundiertes Vereinswesen sowie Ausbildungsstätten, wo eine intensive Beschäftigung mit Volkstanz möglich ist. Durch eine Umfrage konnte festgestellt werden, dass ältere, musikalischere und ländlicher lebende Personen den Beitrag des schwedischen Volkstanzes zur schwedischen Kultur höher einschätzen. Obwohl sich die Mehrheit der schwedischen Bevölkerung nicht mit Volkstanz beschäftigt, kann jener als Ausdruck der schwedischen nationalen Identität und Teil des schwedischen Kulturguts gesehen werden.