

Oss & Hein Kröher

# Rotgraue Raben

## Vom Volkslied zum Folksong

Neuausgabe



NOMADENpress edition



NOMADENpress edition 2

The logo for NOMADENpress is a stylized, hand-drawn graphic. The word "NOMADEN" is written in a jagged, angular font where the letters are interconnected. The word "press" is written in a smaller, lowercase, sans-serif font directly below the "ADEN" portion of "NOMADEN".

NOMADEN  
press

2020



Oss & Hein Kröher

# Rotgraue Raben

Vom Volkslied zum Folksong

Neuausgabe



2020

NOMADENpress edition 2

Neuausgabe der Erstveröffentlichung von 1969 im Südmarkverlag

Mit freundlicher Genehmigung von Gretel Kröher

Mit freundlicher Unterstützung der Peter-Rohland-Stiftung und der arbeitsgemeinschaft burg waldeck

Herausgeber: Nomadenpress e. V., [www.nomadenpress.de](http://www.nomadenpress.de)

Layout Nomadenpress nach Entwürfen von Andreas Christian Islebe

ISBN

2020

Das Werk, einschließlich seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Herausgebers und des Autors unzulässig. Dies gilt insbesondere für die elektronische oder sonstige Vervielfältigung, Übersetzung, Verbreitung und öffentliche Zugänglichmachung.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

# Inhalt

I.	Wo kommen sie eigentlich her?	13
II.	Das „Miliö“	29
III.	God's own country: America	52
IV.	Vasallen der Waldeck	73
V.	Spiel nicht mit den Schmuttelkindern	80
VI.	Uhus, Pinscher und Banausen	95
VII.	Seht euch diese Typen an	118
VIII.	Glut im Kraterherde	140
	Weiterführende Literatur und CDs:	147

## Vorwort zur Neuausgabe

1969: *Rotgraue Raben. Vom Volkslied zum Folksong* betitelten Hein und Oss Kröher ihre Bilanz der Waldeck-Festivals. Sie zeigten damit an, was ihr programmatisches Ziel war: das Volkslied zum Folksong zu machen, die europäische Tradition – und als Teil von ihr auch die Tradition eines anderen Deutschland – mit dem amerikanischen Aufbruch in Kontakt zu bringen und ein Neues Singen zu etablieren, das das Volkslied als engagierte Lied erneuern sollte. Sich selbst beschrieben sie als *Raben*, als Vögel der Landstraße, im Unterschied zu den gelernten Sängern der Konzertsäle. Mit den Farben *rotgrau* spielten sie auf ihre jugendbewegte Herkunft an, nämlich auf die linke und modernistische Bewegung um die von Eberhard Koebel (tusk) gegründete jungenschaft vom 1.11.1929 (dj.1.11).

Heute haben Volkslieder keinen guten Ruf. Sie treten auf als Volksmusik in bierseligem Schunkelmodus oder gar als völkischer Ethnokitsch im Verschwörererton der Neuen Rechten. Auch der Folksong ist hier wie dort – bis auf wenige, immer wieder nachwachsende Künstler\*innen – kommerzialisiert oder in die Ecke des Neofolk abgedriftet, wo er als Soundtrack neuheidnischer Kulte fungiert oder den Irrationalismus sonstiger antiaufklärerischer Geheimniskrämer untermalt.

Dies dagegen bedeutete der Weg vom Volkslied zum Folksong: Vom Ausdruck alltäglicher Sorgen der singenden unteren Volksschichten zum bewusst politischen Lied der heute noch Singenden. Das neue Volkslied sollte wie der engagierte Folksong politisch sein. Und politisch wird ein Lied durch seine soziale Position, wer es singt, wem es seine Stimme leiht oder von wem es spricht.

Oss und Hein hatten die Idee, die Burg Waldeck neben der „Hochschule der Vagabondage“, die sie in den 1920er Jahren war, zu einem

„Bauhaus der Folklore“ zu machen. Mit den Festivals „Chanson Folklore International“ von 1964-1969 war der Aufbruch der deutschen Liedermacher- und Folksänger-Szene, des politischen Liedes insgesamt und damit ein wesentlicher Beitrag der Jugendbewegung zur allgemeinen kulturellen und politischen Erneuerung der bundesdeutschen Gesellschaft und besonders des Ausdrucks im Lied verbunden.

Oss und Hein leisteten nicht nur einen großen Beitrag zum Gelingen dieser Festivals, sie arbeiteten auch unermüdlich an einer eigenen Idee der Folklore, die sie eng an die Idee des Volksliedes knüpften, das sie als wahrhaften Ausdruck der Lebenslage all jener Gruppen am Rande der Gesellschaft, von Tagelöhnern, Landarbeitern, Freiheitskämpfern, Arbeitern, Fahrenden, Soldaten, Partisanen, Cowboys, Seeleuten, Wandernern, Straßenmusikern und allen anderen jenseits der Norm verstanden, die Lieder als direkten Ausdruck ihrer Lage erfanden und durch das Singen mit anderen ein Einverständnis über ihr gemeinsames Schicksal herstellten.

Die Waldeck-Festivals haben dazu beigetragen, dass unter dem so schicksalsschwer aufgeladenen Begriff „Volkslied“ etwas so Progressives verstanden werden konnte wie das linke politische Lied, dass sich nicht nur Hein und Oss, sondern auch Hannes Wader „Volkssänger“ nennen konnten.

Die großen Waldeck-Festivals sind gut dokumentierte Geschichte, 51 Jahre ist das Buch *Rotgraue Raben* von Hein und Oss nun alt. Hein starb 2016, Oss 2019. *Rotgraue Raben* ist der Höhepunkt eines schriftstellerischen Schaffens zur Weiterführung der Jugendbewegung in den 1960er Jahren, das Spuren hinterließ. 1963 veröffentlichten Hein & Oss den Kalender *Signale 1963*, eine im jungenschaftlichen Stil gestaltete kulturelle Anregung. 1967 legte Oss mit *Sand und Salz* den zweiten Band der Piratenbücherei des Südmarkverlages vor. Oss verarbeitet hier in Skizzen

die Eindrücke verschiedener Fahrten, vor allem seiner großen Indienfahrt. Später arbeitete Oss die Erlebnisse der Indienfahrt in dem sehr erfolgreichen Buch *Das Morgenland ist weit. Die erste Motorradreise vom Rhein zum Ganges*, detailliert auf. Auf dieses erste Spätwerk folgten weitere autobiographische Bücher über den Lebensweg der Brüder ins Rampenlicht.

1969 veröffentlichten Oss & Hein das Buch *Rotgraue Raben. Vom Volkslied zum Folksong*, eine Art Fazit und nachträgliche Theoretisierung der Waldeck-Festivals. Oss und Hein verfolgten hier die Spur von Hans Breuer und dem Wandervogel zu tusk und dj.1.11 bis zu den Hippies und Bob Dylan, zu Peter Rohland, Hannes Wader und Franz Josef Degenhardt und formulierten so einen Zusammenhang der neuen Folk- und Alternativ-Bewegung mit dem Innersten der Jugendbewegung, der ihr einen Sinn jenseits des musealen Bewahrens gab.

Dieser Sinn, nämlich den politischen Inhalt eines Liedes an seinem Ausdruck einer sozialen Lage abzulesen, ist heute nicht nur weitgehend vergessen, er ist weit darüber hinaus bedroht, in sein Gegenteil verkehrt zu werden.

Franz Josef Degenhardt hat das Bemühen um Authentizität von Hein & Oss gewürdigt, auch wenn er selbst ein anderes Programm verfolgte. Auf die Diskreditierung der „alten Lieder“ durch die deutschen Faschisten („Lehrer haben sie zerbissen / kurzbehoste sie zerklampft / Braune Horden totgeschrien / Stiefel in den Dreck gestampft“) reagierte Degenhardt – anders als Hein & Oss – nicht durch die Suche nach alternativen Traditionen, sondern durch das Verfassen neuer Lieder, die freilich – wie das eben zitierte – auch den Traditionsbruch selbst zum Thema machten. Bedeutsam wurden schließlich auch unterschiedliche Auffassungen von Politik und politischem Lied. Während Hein & Oss versucht haben zu zeigen – oder besser: hörbar und fühlbar machen –, wie soziale

Randgruppen und Marginalisierte ihre Lage in Liedern verarbeitet haben, die dadurch bereits politisch sind, geht Degenhardt zunehmend von einem direkt politischen Interventionsbedarf aus, der freilich – anders als das Klischee behauptet – keineswegs auf Kosten „künstlerischer“ Gestaltung oder „Poesie“ ging. Es ist heute nicht mehr nötig, sich zwischen beiden Positionen zu entscheiden. Wir halten sie beide für wichtig und sehen sie ohnehin in der Nische vereint.

2002, zum 75. Geburtstag von Hein und Oss – wie auch schon in seiner Rezension der „Rotgrauen Raben“ in der ZEIT 1970, als er sie stellvertretend für das „Neue Singen“ präsentierte, – betonte Degenhardt den Beitrag von Hein & Oss für eine neue Folklore. „Es gab ja in den 70er Jahren so etwas wie eine Renaissance der Deutsch-Folklore, gereinigt von deutsch-nationaler Gemütlichkeit. Hein und Oss vor allem gehören zu den Begründern. Diese Deutsch-Folklore wurde zu einer Art Kult für im weitesten Sinne Linke – bis heute. Und das ist auch gut so, weil es in der geschichtsvergessenen Zeit von heute eine emotionale Erinnerung ans Früher, ans Herkommen vermittelt, an die, trotz aller hier und da Romantik und Idyllik, damalige wirkliche Wirklichkeit. Und koppelt damit an an das, was heute ist und wie es eigentlich sein sollte und müsste beim heraufkommenden Rechts-Populismus, hinter dessen forscher Gemütlichkeit wieder der Genickschuss droht.“

Degenhardt war hellsichtig. Der Rechtspopulismus ist längst heraufgekommen und droht, eine völkische Umwertung von Kultur, Demokratie, Recht und Volk zu erreichen. Kaum eines der deutschen Lieder auf den Platten von Hein & Oss, lässt sich heute im Internet anhören, ohne dass man kurze Zeit später auf authentische Wehrmachtlieder geleitet wird. Dies ist der Kontext, in dem heute deutsche Volkslieder erscheinen. Der Algorithmus kennt die Verbindungen seiner Nutzer und präsentiert sie ungezwungen weiter, nicht ahnend, dass hiermit die

nachträgliche Umwertung der Bunderepublik in den Staat eines ethnischen deutschen Volkes vorangetrieben wird. Volkslieder werden als Ausdruck einer ethnokulturellen Identität präsentiert, nicht als Kampf der Leute vom Lande, der Arbeiter\*innen und Außenseiter, der Abgehängten und Vergessenen. Soldatenklagen werden zu Wehrmachtsliedern. Volkslieder zu völkischen Schnulzen. Nutzer\*innen müssen heute schlauer sein als der Algorithmus. Dazu soll ihnen dieses Büchlein dienen.

Natürlich ist die Zeit der romantisch inspirierten Suche nach dem authentischen Volkslied vorbei, in den USA wie in Europa. Längst hat man sich kultur- und musiktheoretisch weiterentwickelt und untersucht mittlerweile populäre Musik und populäre Kultur statt Volkslieder oder Volkskultur. Auch hütet man sich zu Recht vor einem unkritischen Volksbegriff. Doch der Terminus des „Populären“ vermag es kaum, die im Begriff des Volksliedes eben auch angesprochene plebejische Perspektive adäquat auszudrücken, auch wenn der Unterschied von „populärer“, den Massengeschmack treffender Musik und sogenannter „Hochkultur“ zunächst den Anschein haben mag, auf etwas ähnliches hinauszulaufen. Im Zeitalter eines Musikmarkts, der seine eigenen Verkaufserfolge in Charts feiert, ist der Begriff der „populären Musik“ kaum geeignet, das wider den Zeitgeist löckende, rebellische, andere, oppositionelle, verneinende, spöttische, subversive, antiautoritäre Moment einzufangen, das Hein & Oss mit dem Begriff Volkslied verbanden. Und keineswegs nur theoretisch, auch empirisch bleiben die Fragen nach dem Ausdruck alternativer Lebensentwürfe im politischen Lied aktuell:

Hierzu lassen sich interessante Entwicklungen in den USA beobachten, wo mit ihren Instrumenten umherfahrende Jugendliche das Unterwegssein als eine Form des politischen Protestes verstehen und dazu Lieder schreiben, die genau dieses Lebensgefühl zum Ausdruck bringen.

Diese „gutter punks“ oder wie sie auch genannt werden, "traveler kids", "traveling punks" oder "hobo-punks" stehen für das ökonomische Elend, das die amerikanische Jugend erleiden muss aber eben auch für die Kraft, die sie hat, daraus einen eigenen Lebensstil zu machen, der sich abgrenzt und für Solidarität und Freundschaft steht. Auch dies mag sich romantisch anhören, doch lese man die Beschreibungen in *Rotgraue Raben* über das bewusst alternative Auftreten der ersten Wandervögel, das an die Hippies erinnere und höre und schau man sich dann die Videos von diesen neuen Bands an, um zu sehen, dass es sich hierbei um eine bewusste Jugendkultur handelt, um eine zeitgemäße Jugendbewegung also mit politischem Anspruch, die nahtlos an diese Vorläufer anschließt. Auch sie steht gegen einen reaktionär gewendeten Folksong, der das America First der Rechten mit den unaufgeklärten Sehnsüchten der Leute vom Lande in eins setzt.

Die Geschichte dieser Vorläufer erzählt das Buch *Rotgraue Raben*. Es spielt dabei keine Rolle, dass die Protagonisten weder im engeren Sinne jugendlich noch arbeitslos waren. Ihre Motivation war, das Singen als Ausdruck ernst zu nehmen, die mit den Liedern verbundenen Klagen der Betroffenen zu thematisieren und dementsprechend als Folklore alle jene Lieder zu verstehen, die von solchen Nöten und Kämpfen handeln. Es inspiriert auch heute noch, gerade angesichts dieser neuen Konfliktlinie.

Das musikalische Verdienst der Autoren dieses Buches als Dokumentaristen des von ihnen äußerst weit, nämlich von den Bauernstuben bis zu den Segelschiffen und den Cowboys, den Freiheits- und Arbeiterliedern, zu Liedern von Soldaten, Partisanen und Vagabunden verstandenen Volksliedes, muss hier nicht noch einmal hervorgehoben werden. 17 CDs mit Liedern und über 20 Bücher stehen für eine bedeutende Leistung kulturell aktiven Lebens.

In diesem Sinne wollen wir mit der Neuausgabe daran erinnern, warum das „Volkslied“ – wie Hein & Oss es sehen – politisch links steht und warum dies ein Erbe der Jugendbewegung und der Waldeck-Festivals ist. Die Identitäre Bewegung sieht sich selbst als „patriotische Jugendbewegung“ und sie macht dabei – ebenso wie die alte Rechte – keineswegs vor den Liedern der Jugendbewegung und den von Hein & Oss präsentierten Volksliedern halt. Die Waldeck-Festivals waren die gesellschaftliche Intervention, die diese Aneignung als falsch und widersinnig, als gefährlich und überkommen definiert hat. Während die damals gesungenen Lieder alle dokumentiert sind, und auch die letzten von dort gestarteten Karrieren mittlerweile rauschend zu Ende gehen, ist die Schrift, die die Erläuterung für dieses Unterfangen enthält, kaum noch in Erinnerung. Dies wollen wir ändern und damit die Trennung von links und rechts wieder erkennbar machen, die die Festivals einst in die Liederszene eingezogen haben.

Unsere Neuausgabe konzentriert sich auf den Gedanken des politischen Volksliedes, denn dieser ist es, der zu verblassen droht. Wir bedanken uns bei Gretel Kröher, die die noch von Oss stammende Zustimmung zu unserer Idee einer Neuauflage bestätigt hat und der Peter Rohland Stiftung sowie der arbeitgemeinschaft burg waldeck für die Unterstützung bei der Umsetzung.

Oliver Eberl, David Salomon

Frühjahr 2020

## I. Wo kommen sie eigentlich her?

Die Gedanken sind frei.  
 wer kann sie erraten?  
 Sie eilen vorbei  
 wie nächtliche Schatten;  
 kein Mensch kann sie wissen,  
 kein Jäger sie schießen  
 mit Pulver und Blei.  
 Die Gedanken sind frei.

(Vers aus einem Soldatenlied)

So schrieben und sangen deutsche Demokraten nach dem Wiener Kongress, in den Jahren nach 1815, als Fürst Metternich die Presse zensierte. Und so singt heute Pete Seeger, der Grand Maître des American Folksong. Auf dem Festival von Newport/Rhode Island 1967 war dies Lied, zusammen mit den „Moorsoldaten“, der einzige deutsche Beitrag, der dort erklang, und Pete Seeger sang ihn.

Was ist das eigentlich, Folksong? Wer sind diese Folksingers, was für Musik machen sie, was für Texte schreiben sie? Gibt es auch Folksinger in Deutschland, was ist Folklore, und wer interpretiert sie hierzulande?

Wer in einer Plattenhandlung die Neuerscheinungen durchsieht, findet sich abermals mit diesem Wort konfrontiert. Und viele Leute können sich darunter kaum etwas vorstellen. Sie haben keinen Begriff für das Wort zur Hand. Vielen ging es nach dem letzten Krieg so mit dem Jazz: Sie wussten nicht, was das war. War es Tanzmusik, Unterhaltungsmusik,

gehörte diese Musik in den Konzertsaal, oder hatte sie mit Musik gar nichts mehr zu tun? Nun, inzwischen hat sich der Jazz weiterentwickelt, es ist momentan etwas ruhiger um ihn geworden. Dagegen sind die Manager des Showbusiness, die Produzenten der Plattenindustrie hellhörig geworden, wenn das Wort fällt: „Folklore“.

Es heißt ganz schlicht und einfach „Volkskunde“ und wird auf die Volkssagen, Märchen und Mythen ebenso angewandt wie überhaupt auf Volkskunst. „Folk“ ist das englische Wort für „Volk“, und „lore“ heißt „Lehre“, „Kunde“.

So nennt sich z. B. ein Buch in Amerika „Indians' craft and lore“, das heißt, es behandelt sowohl die handwerklichen Fertigkeiten als auch die Volkskunde der Indianer.

Wenn daher für eine bestimmte Musikart das Wort „Folklore“ gebraucht wird, so ist der Begriff im Grunde zu weit. Unser gutes deutsches Wort „Volkslied“ ist jedoch zu abgegriffen, um dieser neuen Interpretation gerecht zu werden. So haben sich die Leute, die in diesem Metier bewandert sind, auf den Ausdruck „Folklore“ geeinigt, um sich einerseits klar von den Jazzern und andererseits von den Chören und Gesangsvereinen, dem geschulten (oder besser wohl: verschulten) Singen und dem wieder ganz anders gearteten Chanson abzusetzen.

Ganz glücklich sind sie über das Wort freilich nicht; ihre Aufgabe aber sehen sie klar: sie wollen die Volkslieder, die uns aus der Vergangenheit überliefert sind, gegenwartsnah interpretieren, möchten antiquierte Phrasierungen, Intonationen und Sätze erneuern, ja sogar völlig neu gestalten. Man findet sie nicht nur in Deutschland.

Ihre bekanntesten Vertreter kommen aus Amerika und England. Dort wurde bereits das Folksinging, die Folklore, beachtet, als hierzulande die Manager der Jazz- und Schlagerfestivals nicht einmal ein Lächeln dafür übrig hatten.

„Amerika, du hast es besser“, kann man auch hier sagen. Die Voraussetzungen in Übersee sind anders, die Traditionen sind dort schwächer als bei uns, wo das Volkslied trotz allem, trotz Verschulung, Nationalsozialismus, verlorenen Kriegen und fast völligem Verlust eines Nationalbewusstseins zum Teil noch lebendig ist: Zwar singen die „Weiber“ heute nicht mehr am Brunnen (der ist längst zubetoniert) und die Männer kaum mehr bei der Arbeit (man stelle sich einmal an ein Fließband!). Aber in den Steppereien der Schuhfabriken, wenn die Elektromotoren summen und die Nadeln ihre Bahnen ziehen, singen die Arbeiterinnen durchaus ihre „Volkslieder“: Es sind die Weisen von Freddy, von Weihnachten, von Liebe und Tod, allerdings nicht à la Rilke. Und wer nur einen einzigen Betriebsausflug erwähnen kann, bei dem das Lied vom Rehlein nicht erklang, der sei gesucht:

Im finstern Wald, dort wo die Drossel singt, Drossel singt,  
 Und im Gebüsch das munt're Rehlein springt, Rehlein springt,  
 wo Tannen, Fichten stehn am Waldessaum,  
 verlebt' ich meiner Jugend schönsten Traum.

Man mag sich zu diesen Liedern stellen, wie man will: Es sind nun einmal die Volkslieder unserer Zeit.

Wenn Abi und Esther Ofarim „Songs der Welt“ vortragen oder Belina und Siegfried Behrend „Folklore der Welt“ (eine Stimme, eine Gitarre) darbringen, so möge man vorsichtig sein bei der Beurteilung, ob das authentisch dargebotene Folklore ist oder nicht. Es geht einfach nicht, dass ein französisches Liebeslied genau so serviert wird wie ein Holzhacker-Schnaderhüpfel aus den Alpenländern. Schon die ewige Gitarre kann

unerträglich wirken, wenn sie immer und zu jedem Lied als Begleitinstrument erhalten muss. Damit soll nichts gegen die vorstehend genannten Künstler gesagt sein, aber „Folklore“ ist das meistens nicht, eher könnte man es „modisch arrangierte Volkslieder“ nennen.

Heute verehen wir unter Folklore vor allem die Volkslieder des europäisch-amerikanischen Kulturkörpers. Die Musik der Araber, Inder oder Japaner können wir ja ohne Schulung kaum verstehen, geschweige denn wertschätzen. In den Ostblockstaaten haben die Behörden entsprechende Möglichkeiten geschaffen, und die künstlerischen Leistungen der Ensembles (und hier sind es wirklich „Folklore-Ensembles“) sind kaum zu überbieten. Wer die Aufführungen der Truppen Lusniza, Sluk, Tanec oder das Boris-Alexandrow-Ensemble gesehen hat, wird das bestätigen. Dort hat man die Volkskunst zu einer Perfektion entwickelt, die man hier vergebens sucht.

Selbstverständlich ist das politisch zu erklären. Die Volkskunst musste im Dienst des marxistischen Geschichtsbildes nachweisen, dass „das Volk“, das heißt die „arbeitende Klasse“ auf ihre Art genau so schöpferisch gewesen ist wie die herrschenden Klassen der vergangenen Epochen: Ritterschaft, Klerus, Adel, Feudalherren, Bourgeoisie; dass es jedoch immer auf den einzelnen Künstler ankam, der diese Lieder schuf, hat man dabei kaum berücksichtigt. Für den musikalisch Begabten spielt es schließlich kaum eine Rolle, wo er geboren ist. Ist er in einem Großbürgerhause aufgewachsen, so hat er eben Klavier oder Violine spielen gelernt, studierte Musik und wurde ein mehr oder weniger bekannter Komponist, Dirigent oder Interpret. Ein Künstler aus der „arbeitenden Klasse“ dagegen hatte diese breiten Möglichkeiten der Ausbildung nicht, aber die vielen Autodidakten, die Schöpfer und Interpreten z.B. der Balkanmusik, der Zigeunerweisen, der Soldatenlieder und der Worksongs belehren uns eines Besseren.

Ihre Musik ist auf ihre Art der hohen Symphonik, der Oper und dem Konzertvirtuosentum durchaus ebenbürtig. Lediglich die Interpretation ihrer Werke konnte naturgemäß nicht so perfekt gebracht werden wie im Konzertsaal. Seitdem haben aber die Volksdemokratien den Nachweis erbracht, dass die „Volkskunst“ ihren guten Platz gefunden hat, neben den großen Namen unserer Musikgeschichte. Nur in den Programmen unserer Funkhäuser zählt sie bis heute zur U-Musik (Unterhaltung) und wird nicht eigentlich als „seriös“ betrachtet.

Versuchen wir zunächst eine Abgrenzung der einzelnen Gattungen!

Die Definition des Volksliedes ist historisch längst gesichert: Ein Volkslied ist ein Lied aus vergangenen Zeiten, dessen Dichter und Komponist fast immer vergessen sind. Es ist im Anfang, oft durch Jahrhunderte hin, nur mündlich überliefert und verbreitet worden und hat dabei allerlei Änderungen, meist im Sinne der Vereinfachung und der Kürzung erfahren, es wurde abgeschliffen, „zersungen“. Erst ab etwa 1800 wurde es in seinem künstlerischen und soziologischen Wert erkannt und von Gebildeten gesammelt und aufgeschrieben. Aber auch einzelne Lieder aus neueren Zeiten, etwa die Silcher-Lieder, die Moritaten des Biedermeier oder das jugendbewegte Liedgut der Zwanzigerjahre sind inzwischen so populär geworden und haben sich im öffentlichen Bewusstsein so weit von ihren Schöpfern gelöst, dass man sie heute durchaus als Volkslieder bezeichnen kann, wie auch manches Soldatenlied.

Auch der anglo-amerikanische Begriff „Folksong“ ist mit dieser historischen Definition hinreichend erklärt. Folksongs sind demnach traditionelle Volkslieder des anglo-amerikanischen Sprachraumes. Leider wurde der Begriff Folksong seit Beginn der sechziger Jahre häufig irreführend für eine Gattung verwendet, die man in Deutschland zunächst als „Protestlieder“ bezeichnete, weil ihr hervorragendes Charakteristikum in der oft aggressiven Kritik an bestehenden Verhältnissen zu sehen

war. In Amerika und England nannte man diese Lieder des Protests „Topical Songs“ oder „Contemporary Songs“. Kennzeichen dieser Art von Liedern sind: Sie entstanden in unserer Zeit oder können täglich entstehen. Ihr Autor ist namentlich bekannt, er hat sie selbst getextet und vertont und trägt sie meist zur Begleitung eines Instruments selbst vor: „Topical Songs“ und „Contemporary Songs“ nehmen häufig aktuelle Nachrichten (topics) aus der Politik und der Gesellschaft zur Thematik. Viele Lieder der „zornigen Generation“ Amerikas sind aufgrund von Zeitungsnachrichten entstanden (etwa Bob Dylans „The Lonesome Death of Hattie Carroll“ oder Phil Ochs’ „Too Many Martyrs — Ballad of Medgar Evers“).

Text und Melodie der „Topical Songs“ sind bewusst einfach gehalten, damit sie eine breite Öffentlichkeit ansprechen können; sie wollen nämlich wirken, ihre Hörerschaft beeinflussen, durch politische Informationen Bewusstsein klären oder verändern. Die „Topical haben ein sozialkritisches oder zeitnahes Anliegen. Paradebeispiele für „Topical Songs“ sind Bob Dylans „Blowin’ in the Wind“ und „The Times they are A-Changing“, Pete Seegers „Where Have All the Flowers Gone?“, Buffy Saint-Maries „Universal Soldier“ und Woody Guthries „Dust Bowl Ballads“. Die Komponisten und Texter dieser Lieder werden im amerikanischen Sprachgebrauch als „songwriter-singer“ bezeichnet, was etwa dem deutschen Begriff „Liedermacher“ entspricht. „Topical Song“ wird im Deutschen mit „sozialkritisches Lied“ oder engagiertes Lied wiedergegeben.

Jedes zeitkritische Lied hat die Chance, in einigen Jahrzehnten zum Volkslied zu werden, so wie umgekehrt das, was wir heute Folksong nennen, zur Zeit seines Entstehens häufig als „Topical Song“ hätte gelten können. Eine derartige Entwicklung hat zum Beispiel das Lied „Die Gedanken sind frei“ durchgemacht. Das engagierte Lied hat fließende

Übergänge – nach unten zum Edelschlager („Sag mir wo die Blumen sind“) und nach oben zum Chanson, das in unseren Breiten vor allem von Georges Brassens, Georg Kreisler und Franz-Josef Degenhardt vertreten wird und im Unterschied zum verallgemeinernden Protestlied (im Sinne von Topical Song) eher subjektive Erfahrungen und Anliegen zum Inhalt hat. Auch die weithin verkannte Kristin Bauer-Horn, Hannes Wader, Walter Moßmann und Reinhard Mey sind eher als Vertreter des Chansons als des engagierten Liedes zu betrachten. Der späte Degenhardt nähert sich mehr und mehr dem radikal engagierten Lied. Der bedeutendste deutsche Liedermacher zeitkritischer Lieder ist neben Degenhardt Wolf Biermann.

Daneben existiert natürlich weiterhin das reine Kunstlied in der Traditionreihe Schubert, Schumann, Hugo Wolf, Gustav Mahler – und in neueren Zeiten das Liedschaffen von Paul Hindemith, Richard Strauss, Benjamin Britten und anderer.

Deutschland besitzt heute die größte Volksliedersammlung der Welt: 300.000 Lieder und Reime aus dem deutschen Kulturraum sind zu Freiburg im Breisgau zusammengetragen worden.

Es ist ein Verdienst Kaiser Wilhelms II., der dieses Archiv gegründet hat. Zu vielen dieser Lieder fehlen allerdings die Melodien. Manche konnten mittlerweile wieder aufgefunden werden. So hat man bei Interviews mit Flüchtlingen aus Siebenbürgen festgestellt, dass sich dort Lieder erhalten hatten die bei uns nur noch in „Des Knaben Wunderhorn“ zu finden waren, hier allerdings ohne Melodie. Achim von Arnim und Clemens von Brentano gaben diese Sammlung bereits vor 150 Jahren heraus, und wir können uns glücklich schätzen, sie zu besitzen. Die beiden jungen Philologen lebte damals am Rhein und waren vom rheinischen Sange so begeistert, dass sie anfangen, die Lieder der Rheinschiffer, der Vaganten und Handwerksburschen, aber auch Liebeslieder und

Soldatenlieder zu sammeln und mitunter auch nach ihrer eigenen Façon zu stilisieren. Manches ihrer Liedlein hat man hier vor gar nicht langer Zeit noch gesungen.

Mit dem Erwachen des Nationalismus im 19. Jahrhundert liefen historische Forschungen parallel, und die Komponisten dieser Zeit ebenso wie die Dichter begeisterten sich an ihrem Vaterland. Viele der Lieder, die aus diesem Geist erwachsen, kann man heute kaum mehr anhören, sie triefen von Schmalz. Die Sprache ist oft schwülstig und der Inhalt verlogen. So dichtete Theodor Körner 1813 „Lützows wilde verwegene Jagd“ auf ein lied- und branntweinfrohes Soldatenkorps, das im Spreewald lag und dessen Taten in der Kriegsgeschichte weniger rühmlich aufgezeichnet sind als in jenem Gedicht. Wenn man Körners Lied hört, so meint man wunder, was für Helden und tapfere Burschen das waren. Stimmt nicht: In Wahrheit hat ein württembergisches Regiment die Lützowschen Jäger im Namen Napoleons sang- und klanglos entwaffnet. Aber ein Angehöriger der Jäger selbst, Joseph von Eichendorff, schenkte uns ein Lied, das er im Alter auf seinem schlesischen Gut in Erinnerung an seine Zeit bei Lützow geschrieben hat und das wir auf unserer ersten Langspielplatte „Soldatenlieder“ gesungen haben:

Wunderliche Spießgesellen, denkt ihr noch an mich,  
da wir an der Elbe Wellen  
lagen brüderlich?

Wo wir in des Spreewalds Hallen,  
Schauer in der Brust,  
hell die Hörner ließen schallen  
so zur Freud wie Lust?

Mancher musste da hinunter  
unter den Rasen grün,  
und der Krieg und Frühling munter  
gingen über ihn.

Wo wir leben, wo wir wohnen, -  
jener Waldesort  
rauscht mit seinen grünen Kronen  
durch mein Leben fort.

Leider sind diese leisen und bescheidenen Lieder viel weniger bekannt als die lauten und hurrapatriotischen. Und patriotisch war damals nicht nur die „Rechte“. So erklingen aus den Liedern der 48er Revolution Heimatliebe und demokratischer Sinn ebenso wie aus denen des Hambacher Festes 1832, als deutsche Demokraten auf der Pfälzischen Burg ruine mit „Protestliedern“ demonstrierten.

Wer August Beckers „Die Pfalz und die Pfälzer“ (1858) zu lesen weiß, spürt zwischen den Zeilen die Verbitterung über das Misslingen dieser Revolution. Immerhin erschien das Buch zu einer Zeit, als man sämtliche Liederbücher der 48er Revolution eingestampft, das Singen der Lieder bei Strafe verboten und die Sänger eingesperrt hatte.

In unseren Lesebüchern finden wir darüber nichts. Kaum ein Liederbuch nennt die verfemten Dichter und Komponisten. Auch die wissenschaftliche Diskussion übergang bisher in der Bundesrepublik diese Sparte, obwohl man daraus allerhand über die Entwicklung der Demokratie hätte lernen können und der Blick auf eine demokratische Tradition in Deutschland unserem heutigen Engagement zu größerem Selbstbewusstsein verhelfen könnte. In der DDR hingegen hat Wolfgang

Steinitz sein Standardwerk „Deutsche Volkslieder demokratischen Charakters aus sechs Jahrhunderten“ herausgegeben, und Hermann Strobach edierte die „Bauernklagen“, die ebenso wie das vorgenannte Werk im Akademieverlag 1964 in Berlin erschienen sind.

Peter Rohland hatte kurz vor seinem Tode (1966) begonnen, das politische deutsche Lied aus dem Vormärz 1848 in der Bundesrepublik zum erstenmal öffentlich zu singen. Er hatte von uns darüber gehört (weil unsere Mutter noch einige Lieder dieser Art sang); andere Stücke fand er in den obigen Publikationen, wie auch in dem Liederheft „Deutsche Volksstimme“ vom Anfang der dreißiger Jahre des vorigen Jahrhunderts und in dem 1848 erschienenen und sofort wieder eingestampften „Republikanischen Liederbuch“ von Hermann Rollet. Die für das deutsche Bewusstsein verschollenen Dichter dieser Lieder hießen Freiligrath, Dingelstedt, Fallersleben (von dem man allerdings das Deutschlandlied, aber nur dies und in einer ganz anderen Sinngebung kennt), Herwegh, Brennglas, Löwe, Saphir und Heinrich Heine, neben anderen, völlig unbekannt gebliebenen.

Bei diesen Liedern fällt auf, wie viele von ihnen die gefühlsbetonten oder hurrapatriotischen Melodien wie „Guter Mond, du gehst so stille“ oder „Heil dir im Siegerkranz!“ übernehmen und parodistisch verwenden, indem sie ihnen einen politisch brisanten Text unterlegen. Die Handwerksburschen von 1818 ersetzen den Heilruf z. B. durch die Ermunterung:

Wenn du Gewehr und Axt,  
Schlachtbeil und Sense packst,  
Zwingherrn den Kopf zerhackst,  
Brenn, alter Mut!

Aber nicht alle Lieder sind so konsequent. Je stärker der Druck der Restauration wird, um so mehr bescheidet sich das politische Engagement mit der satirischen Attacke auf des Spießbürgers Zipfelmütze und auf den ohnmächtigen Spott darüber, wie vergeblich doch die Hoffnung auf die „freie Republik“ sei.

Wenn die Fürsten fragen:

Wo ist Absalom?

Dürftet ihr wohl sagen:

Ja, er hänget schon!

Er hängt an keinem Baume

Und an keinem Strick,

Sondern an dem Traume

Der freien Republik!

Viele Pfälzer und Badener wandert damals aus, sie emigrierten nach Amerika, „in das neue Vaterland“, wie Freiligrath in seinem Lied „Die Auswanderer“ singt. Auch ihre Lieder nahmen sie mit, die sie dann in Pennsylvanien oder Illinois weitersangen und zum Teil sogar heute noch singen. So stark wurde der Zustrom aus Südwestdeutschland in die USA um die 19. Jahrhundertmitte, dass man dort alle deutschen Einwanderer nur „Pfälzer“ nannte.

Jetzt ist die Zeit und Stunde da,

wir reisen nach Amerika.

Der Wagen steht schon vor der Tür,

mit Weib und Kindern reisen wir...

Als kleine Buben zog es uns, meinen Bruder und mich, oft in die Altwarenhandlung unseres Großvaters. Dort verkehrten Viehjuden, Abdecker und auch Zigeuner, deren Sprachen jiddisch, jenisch und romanes wir dort zum ersten Male hörten. Manchmal trällerten sie auch eine welsche Weise, die bei uns haften blieb. Das Haus war ansonsten deutschnational eingestellt, die wesentlich älteren Cousins ritten hoch zu Ross über den Hof des fränkischen Bauernhauses und sangen noch einige dieser Lieder, welche über drei Generationen mündlich weitergegeben wurden:

Fürstenblut soll fließen  
faustenknüppeldick!  
Dann will ich dich begrüßen,  
du Pfälzer Republik!

Glenn Miller, der große Big-Band-Leader der frühen vierziger Jahre, brachte im Zweiten Weltkrieg seine „American Patrol“ heraus. Er konnte nicht wissen, dass ein Pfälzer Mütterchen beim Kartoffelschälen, als AFN seine Sendungen in den deutschen Äther schickte, diese Weise hörte und erstaunt ausrief: „Aber das heißt doch:

Wer flickt le dann moi Kittelche,  
Wer flickt mir dann moi Schtrimp?

Eine Weise, die pfälzische Auswanderer vor über hundert Jahren in die Staaten eingeführt hatten und die nun mit der musikalischen „Re-education“ in neuer, verfremdeter Form nach Deutschland reexportiert wurde!

Das Singen des Volkes war im 19. Jahrhundert noch so selbstverständlich, dass man sich wissenschaftlich kaum damit befasste. Ja, in Baden legte man die erste Volksliedersammlung erst im Jahre 1909 an. Hätten nicht die Romantiker Arnim und Brentano schon hundert Jahre früher „Des Knaben Wunderhorn“ mit verklingenden Weisen gefüllt, unser Schatz an dieser Folklore wäre heute wesentlich geringer.

Nach dem Siebziger Krieg, nach weiterem Erstarren des Nationalbewusstseins bekamen die Gesangvereine und Turnvereine enormen Zulauf. Natürlich wurde auch hier gesungen.

Und Ludwig Thoma, Mitherausgeber des „Simplizissimus“, beschreibt mit beißendem Humor, wie ein Volkstumsforscher in einem entlegenen Bauerndorf die kernigen Bauern fragt, was sie wohl sängen, wenn sie des Abends, nach getaner Arbeit, auf der Bank vorm Hause in der Sonne saßen. Da schauten die Bauern zuerst einmal ganz überrascht, bis sie dann nach langem Zögern antworten:

Es praußt ein Ruf wie Tonerhal...

Heute lächeln wir darüber, aber vor dem Ersten Weltkrieg waren eben diese Lieder „im Volke“ lebendig. Und als der Krieg ausbrach, zog das deutsche Heer mit diesen Liedern auf den Lippen ins Feld.

Bereits damals, um 1910 herum, befasste sich eine relativ kleine Gruppe aber auch mit den leisen, den zarteren Liedern. Diese Gruppe nannte sich „Wandervögel“ und setzte sich fast nur aus höheren Schülern zusammen. Der „Wandervogel“ wurde bezeichnenderweise in einer Großstadt, nämlich in Berlin gegründet. Und es sei gleich hier festgestellt, dass diese neue Sing- und Musikbewegung eine städtische Angelegenheit war und weiterhin ist. Rousseaus Ruf „retour à la na-

ture“ würde erst spät in den Städten gehört und bei der Jugend verstanden. Diese jungen Leute distanzieren sich klar und bewusst von den übrigen nationalen Verbänden, z. B. von der Turnerschaft und den Pfadfindern. Ja, 1913, zur Jahrhundertfeier der Völkerschlacht bei Leipzig, als das kaiserliche Deutschland, militant und imperialistisch, im nationalen Bierausch das Anniversarium des Sieges über den „Erbfeind“ Frankreich feierte, trafen sich die Wandervögel auf dem Hohen Meißner bei Kassel, fernab von lauten Reden und Hurrageschrei. Bei ihnen erdröhnte nicht der Marsch „Preußens Gloria“. Man sang verhalten und in kleinen Gruppen oder einzeln:

Nach Süden nun sich lenken  
 die Vöglein allzumal.  
 Viel Wanderer hustig schwenken  
 die Hüt' im Morgenstrahl.  
 Das sind die Herren Studenten,  
 zum Tor hinaus es geht.  
 Auf ihren Instrumenten  
 Sie blasen zum Valet:  
 Ade, in die Läng' und Breite,  
 O Prag, wir ziehen in die Weite.  
 Et habeat bonam pacem,  
 Qui sedet post fornacem.

Nachts wir durchs Städtlein streifen  
 die Fenster schimmern weit.  
 Am Fenster drehn und schleifen  
 viel schön geputzte Leut'.  
 Wir blasen vor den Türen

und haben Durst genug,  
 Herr Wirt, ein frischer Trunk!  
 Und siehe, über ein Kleines,  
 mit einer Flasche Weines  
 venit ex sua domo  
 beatus ille homo.

Nun weht schon über die Felder  
 der kalte Boreas.  
 Wir streifen durch die Wälder,  
 von Schnee und Regen nass.  
 Der Mantel weht im Winde,  
 zerrissen sind die Schuh,  
 dann blasen wir geschwinde  
 und singen noch dazu:  
 Beatus ille homo,  
 qui sedet in sua domo,  
 et sedet post fornacem  
 et habet bonam pacem.

(Joseph von Eichendorff, Weise „Wenn alle untreu werden“,  
 schon 1780, nach einem französischen Jagdlied)

Der Soldate, der Soldate,  
 ist der feinste Mann  
 bei uns im Staate

sang man bei ihnen nicht. Sie nannten ihre Liedersammlung „Zupfgeigenhansl“, die in Bayern sofort durch den Minister Orterer verboten wurde. Sie gehört heute zu den Standardwerken der deutschen Folksinger. Hans Breuer gab diesen „Zupf“ im Januar 1911 heraus. Er studierte damals in Heidelberg (wie konnte es anders sein!), und der königlich bayerische Kammervirtuos Scherrer schrieb die Gitarrensätze zu den Liedern.

Wir erwähnen den „Wandervogel“ deshalb, weil hier die Wurzeln des „Neuen Singens“ liegen, das später — wir werden darüber hören — nach Amerika wanderte, heute bei uns zu einer Mode gediehen ist und dennoch bereits vor dem Ersten Weltkrieg in kleinen Gruppen praktiziert wurde, als Gitarrespielen noch als ordinär galt und Volkslieder als einfältig und kindisch abgetan wurden. Die Solidarität des Wandervogels mit der Jugend der Welt manifestierte sich bereits auf diese Weise kurz vor dem Ersten Weltkrieg.

Die akademische Freischar, eine Gruppe des „Wandervogels“, telegraphierte 1914 an den Kaiser, er möge alles unternehmen, dass der Krieg vermieden werde, „weil die Jugend der Welt durch den Krieg hingemordet wird“. Das Telegramm wurde nicht beantwortet.

Kameraden, die Trompete ruft,  
heute heißt es wandern!  
Morgen scheint die Sonne uns  
in Russland oder Flandern ...

So sangen die Soldaten, als sie auf die Schlachtfelder zogen, um dort zu fallen. Deutschland hat sich von diesem Aderlass nicht mehr erholt.

## II. Das „Miliö“

Am Bahndamm, wo der Zug verkehrt,  
 der von Schilda nach Schlaraffia fährt  
 wo die Kinder ihre Höhlen baun,  
 weil sie sich nicht nach Hause traun,  
 wo der Rattenfänger von Hameln pfeift,  
 wo der Ziegenjunker die Scheren schleift,  
 wo der Wind durch tote Autos fegt,  
 wo der bucklige Oskar die Trommel schlägt,  
 da zünde ich am Abend dann mein Feuer an...

(aus "Rumpelstilzchen" von Franz-Josef Degenhardt)

Die Nachkriegszeit kam grau und hektisch. Der Umsturz der Werte geschah so radikal, dass kaum noch Orientierungsmöglichkeiten verblieben. Aus Amerika ertönte Jazz, dessen Dokumente heute gesucht sind wie alte Preziosen.

Berlin erlebte die ersten Aufführungen von Carl Zuckmayers „Kreuzweg“. Bertolt Brecht musste noch lange antichambrieren, bis er sich durchsetzte. Die russischen Emigranten brachten ihre Lieder mit nach Deutschland, schwermütige Weisen, von Balalaika und Domra begleitet und gesungen in den Kellerlokalen des Berlins der frühen Zwanzigerjahre.

Von der Roten Armee hörte man Chöre so neu, so gewaltig, dass die neue Singbewegung, die jetzt unter dem Namen „Jugendbewegung“ ins öffentliche Bewusstsein drang, davon stark beeinflusst wurde. Um es

gleich zu sagen: Viel Gutes brachte sie damals nicht hervor. Gewiss, ein paar imitierte Landsknechtslieder wurden gedichtet und vertont, aber sie waren genau so verlogen wie „Die Wacht am Rhein“. Man schrieb u. a. in einem modifizierten Mittelhochdeutsch, legte dem Satz möglichst eine Molltonart unter und schwelgte in einer falschen Kriegsromantik:

Trum, trum, es stampft der Landsknecht' Schritt  
 im Staub der langen Straßen  
 mit Trommeln und mit Blasen;  
 das schwarze Rabenvolk zieht mit,  
 es singt der Tod sein wildes Lied  
 und krächzet übern Rasen.  
 Trum trum, diri, trum trum trum.

Trum, trum, heut tot und morgen blass,  
 dazu sind wir geboren.  
 Drum haben wir geschworen:  
 Man wird ja doch der Würmer Fraß,  
 und wer da nicht auf Schätzen saß  
 hat darum nichts verloren.  
 Trum, trum, diri, trum trum trum.

Trum, trum, du holde, schwarze Maid,  
 spar deine Abschiedstränen.  
 Musst dich halt dran gewöhnen.  
 Des Landknechts Freud währt kurze Zeit,  
 und wer alltag woanders leit,  
 der halt' es mit den Hähnen.  
 Trum, trum, diri, trum trum trum.

(aus dem: Liederbuch „Sankt Georg“, 1932)

Zu dieser Zeit suchten die beiden Zwillingbrüder Karl und Robert Oelbermann, damals 22 Jahre alt, ehemalige Wandervögel, die als preußische Husaren durch den Krieg gezogen waren, einen Platz, auf dem sie ihre „rheinische Jugendburg“ errichten wollten. In einem Seitental der Mosel entdeckten sie die alte Burgruine Waldeck und ließen sich dort nieder. Mit ihnen ein kleiner Freundeskreis, der das Singen in der deutschen Jugend für die nächsten 30 Jahre stark beeinflussen sollte. Weil sie in einer Höhle der Eifel bei dem Städtchen Neroth ihren Bund gegründet hatten, nannten sie sich „Nerother Wandervogel“. Sie errichteten auf der Waldeck einen „Lehrstuhl der Vagabondage“, bauten ihre Burg aus, pflanzten Kartoffeln, Getreide und Gemüse, zogen Schweine auf und spannten zwei richtige Geißböcke vor ihren Wagen, wenn sie in das nahe Hunsrückstädtchen Kastellaun fuhren, um dort Lebensmittel einzukaufen. Werner Helwig, heute ein renommierter Schriftsteller, lebte sieben Jahre dort und schrieb seine Lieder:

Wir sind die rheinischen Vandalen!

Auf Waldeck raufen, saufen wir.

Wir haben uns schon viele Male  
dort überhoben an dem Bier.

Hussa, Maloni, hei mix Klavier,  
Krambambulino Stimmungsbier

Wir bleiben gern, wo's guten Wein gibt,

Whisky und Gin, uns wirft nichts hin.

Wir alle lallen freudetrunken

und fragen nicht mehr nach dem Sinn.

Hussa, Maloni ...

In Spanien kämpften wir mit Stieren,

dass die Toreros blass vor Neid;

In Indien stahlen wir Fakiren

den letzten Lendenschurz vom Leib.

Hussa, Maloni ...

Und kommt mit seinem Klappzylinder

dereinst der Knochensensenmann,

wir alle aber feuertrunken

begrüßen ihn mit Fluchen dann.

Hussa, Maloni ...

Wer da meint, diese singende Saufkumpanei hätte weiter nichts getan, als ihre Zeit zu vergammeln, der irrt sich. Sie zogen über den ganzen Erdball. Sie drehten Filme für die Ufa, sangen vor dem Tenno in Japan, traten in den USA auf. Sie bestiegen den Aconcagua in den Anden, durchquerten Afrika vom Kap bis nach Kairo. Aus Russland brachten sie Kosakenlieder mit und von den Tongainseln „Alo-a-he“, das heute noch im Standardrepertoire jeder Tanzkapelle zu finden ist.

Sie edierten neue Liederbücher, in denen sie die Lieder der fernen Länder aufgezeichnet hatten, sie komponierten und dichteten selbst. Als ihre Gruppe in Wiesbaden zum ersten Male öffentlich auftrat, Filme von Übersee vorführte und dazu sang, brachte ihnen am nächsten Tag ein unbekannter Zuhörer ein Lied, das er auf sie gedichtet und komponiert hatte:

Wenn die bunten. Fahnen wehen,  
geht die Fahrt wohl übers Meer ...

— heute in jeder guten Jukebox sauber arrangiert zu hören: Freddy!  
Der junge Liederschöpfer von damals wurde natürlich sofort Nerother:  
Er heißt Alfred Zschiesche. Helwig vertonte Brecht, und manche seiner  
Melodien können sich neben denen von Kurt Weill und Paul Dessau  
durchaus hören lassen. Auf Burg Waldeck lasen Rabindranath Tagore  
und Romain Rolland, der die Deutschen so liebte. Dort war ein Folklo-  
rezentrum, ein internationales, entstanden, lange bevor man in Amerika  
auch nur ein Wort dafür hatte. Und es konnte gar nicht anders sein, als  
dass von hier in den Fünfzigerjahren die Impulse ausgehen sollten, um  
in Deutschland die Art des Singens und Musizierens bekanntzumachen.  
Als Beispiel für das Lebensgefühl und den Stil dieses Kreises stehe das  
bekannteste Lied des jungen Werner Helwig, der sich damals  
„Hussa“ nannte:

Trampen wir durchs Land,  
und rasen durch die Wälder hin,  
wer fragt dann noch,  
wer fragt dann noch  
nach des Lebens Sinn?

Lust und Traurigkeit  
verweben wir im Kleid der Zeit.  
Dunkle Stunden,  
Becherrunden,  
wir sind stets bereit.

Alles, was uns bannt,  
verweht im Sand, verweht im Staub.  
Alle Schätze  
dieser Erde  
werden uns zum Raub.

Im Norden und im Süd,  
in Ost und West das gleiche Lied.  
In die Fernen  
zu den Sternen  
uns es ewig zieht.

Trampen wir zur letzten Fahrt,  
goddamn! das Scheiden, das ist hart!  
Sind wir Kunden  
überwunden,  
die Sonn hat uns gelacht.

(Aus „Heijo, der Fahrtwind weht“, K. Oelbermann, W. Tetzlaff,  
Verlag Günther Wolff, Plauen 1933)

Zusammen mit meinem Zwillingbruder Hein wuchs ich zu jener Zeit — wir sind 1927 geboren — auf dem Horeb zu Pirmasens auf. Wer dieses liebenswerte, graue Arbeiterviertel ein wenig kennt (auf das F. J. Degenhardt seinen „Horsti Schmandhoff“ schrieb), mit dem Rattern seiner Spitzenzwickmaschinen, mit den „Ausläufern“, die in großen Körben das Halbzeug in die Ausputzereien trugen, den Hinterhöfen mit „Stallhasen“ und Hühnern (1,3 rebhuhnfarbige Italiener!), dem Kopfstein-

pflaster in den verrußten Straßen und: den verkappten Jugendstilfassaden, den Plumpsklos in den Treppenhäusern und dem Geruch nach Bratkartoffeln, Ochsenmaulsalat und Bugsel (einem Lederzement), der kann sich die musikalischen Impulse unserer Jugend vorstellen. In mancher Wohnung stand ein Grammophon, so richtig mit einem Riesentrichter, der auf dem Schrank lag, wenn das Ding nicht spielte. Man zog das Spielwerk an der Seite mit einer Steckkurbel auf, legte eine 78er rauschende Schellackplatte auf und hörte dann etwa „Wir zahlen keine Miete mehr“ oder den Schlager aus den Zwanzigerjahren „Warum denn weinen, wenn man auseinandergeht“, wie auch den Rumba: „La Cucaracha“ aus dem Metro-Goldwyn-Maier Film „Viva Villa“. In den Kinderdarstellungen der Kinos sang der kleine Lockenkopf Shirley Temple:

Oh, I went down south for to see my girl,  
singing polly wolly doodle all the day...

und Hans Albers sang

„Good bye, Johnnie“ im Film „Wasser für Canitoga“.

Aber auch die marschierenden Kolonnen der SA, die vielen Spielmannszüge und die Schalmeyenklänge der Roten Front gehören zu den musikalischen Eindrücken einer Horeber Jugend, ebenso wie das klassische Klavierspiel der Schwester und die Vorträge armer Hinterhofmusikanten: „Weiter nur, fern, Zigeunerkind“, sangen sie die Häuserfronten hinauf und mussten sich tief bücken, wenn sie den in Zeitungspapier gewickelten Fünfer aufhoben. Und samstags bliesen die „Mackenbacher“,

fahrende Musikanten aus der Nordpfalz, an der Straßenecke „Sabinchen war ein Frauenzimmer“.

Peter Rühmkorf, dessen beachtliches Buch „Über das Volksvermögen“ 1967 erschien, hätte hier auf dem Horeb eine wahre „Bonanza“ an unverfälschten Kinderreimen entdeckt, und selbst heute noch bestätigt sich dort, was er schreibt:

Der Volksmund singt, wie ihm der Schnabel gewachsen ist, aber es klingt doch alles sehr viel anders als bei den Wandervögeln. Es klingt: auch anders als im Kolportage-, im HÖR-ZU Roman, von dem man doch so gern meint, er sei auf das Gemüt des Volkes zugeschnitten. Auch anders, als man glaubt, dass Rührstücke, Heimatschnulzen, Fernwehslager, Opernarien, Gesangbuchtexte, Hesselbachiaden, Landserhefte und Fünfzehnpfennigblätter mit der Zeit gewirkt haben müssen, das heißt: verblödend und besänftigend in einem. Wenn sich überhaupt ein durchgehender Tenor in der Poesie des Volkes feststellen lässt, dann dieser, dass sie sich auf keinen Fall etwas vormachen lassen will, im Gegenteil, sie selber dient fast ausschließlich dem Abbau, der Zersetzung von Vorgemachtem, und es ist schon recht aufschlussreich, wenn selbst das erzählende Gedicht nicht Fiktionen schaffen, sondern Fiktionen zerstören hilft.

Als angreifenswert und der Entlarvung bedürftig gilt dem Volksmund schlechthin alles Hochgestellte, Ehrwürdige, Verbrämte, feierlich Getragene, idealistisch Aufgestockte. Anscheinend ist es dem dummen Volke, den dummen Kindern nicht ganz unbekannt geblieben, inwieweit höhere Werte mit dem Devotionalienhandel zusammenhängen. Dass Wundergläubigkeit und Täuschbarkeit nur die zwei Seiten einer schäbigen Medaille sind, hat sich herumgesprochen. Zumindest sorgt der Untergrund dafür, dass es sich weiter herumspricht und dass das Misstrauen gegenüber den Verklärungsorganen zunimmt. Weil aber die Entrückungsmächte als ganze sich schlecht zu fassen sind, hält man sich vorzugsweise an ihre Würdenträger und Sachwalter, die nun

ihrer Würde entkleidet und auf den Boden der Tatsachen zurückbeordert werden, deren Existenz sie am liebsten aus der Welt eskamortieren würden.

Den stärksten Einfluss übte jedoch das Singen der Mutter auf uns aus. Sie und ihre Geschwister sangen fast immer. Die Mutter bei der Arbeit in unserem Einfamilienhause und im Garten von früh bis spät, und ebenso unsere Onkel und Tanten, wenn wir sie besuchten.

Ihr Liedgut ging weit über das gewöhnliche hinaus. Besonders der Lui-Onkel und der Heinrich-Onkel müssen hier erwähnt werden; sie sangen buchstäblich bis zu ihrem Tode. Je freudiger sie waren, umso trauriger klangen ihre Lieder. Wir hörten „Horch, was schleicht dort auf der Kirchhofsmauer“, ein Gespensterstückchen, das aufhörte „Weich von mir, bis dich der Tod einst ruft“! Und Heinrich-Onkel brachte uns das Lied von „Suleko“ bei, von der kaukasischen Nachtigall, das auch Stalin so gern hörte, und nach welchem eine Einheit des SD ihren Namen hatte, weil ihre russischen Angehörigen so gut sangen, als sie in Minsk einzogen. Ihr Anführer hieß allerdings Dirlewanger, ein Mann, der in den besetzten Ostgebieten mit seiner Brigade dazu beitrug, die „Endlösung der Judenfrage“ zu beschleunigen, und seitdem wir dies wissen, können wir das kaukasische Lied nicht mehr unvoreingenommen singen.

Inzwischen floss viel Wasser durch das Baybachtal in die Mosel und den Rhein hinab: Dem Nerother Wandervogel entstand eine Konkurrenz. Die Deutsche Jungenschaft, gegründet 1929 von Eberhard Koebel (tusk) in Stuttgart, schuf neues Liedgut, setzte sich ab von falscher Landsknechtsromantik und unscharfem Chorgesang. Ihre „Lieder der Eisbrechermannschaft“ gehören zum Besten, was damals für Jungengruppen herausgegeben wurde.

dj.1.11 — so kürzte tusk seine „Deutsche Jungenschaft“ ab, denn sie war am 1. November gegründet worden — schuf in jenen Jahren, 1929-34, einen neuen Fahrtenstil. Aus Lappland hatte tusk die Kohte mitgebracht, ein Feuerzelt, das von ihm selbst patentiert war, und bald hatte er die wandernde und singende Jugend „im Griff“. Die Bereiche seines Lied- und Gedankengutes gingen weit über den damals üblichen Nationalismus hinaus. Seine Deutsche Jungenschaft (gesprochen: dee-jot-eins-elf), die übrigens von tusk stets als Neutrum bezeichnet wurde, erzog zur Selbstdisziplin, und sein Wesen lässt sich wohl am treffendsten durch ein Vorwort zu einem seiner Liederbücher illustrieren:

Wenn alte Bäume von national sprechen, denken sie an etwas ganz anderes als wir. Wenn sie gar vom deutschen Lied reden, erinnern sie sich an Bier. Die Vorhut der Jugendbewegung wird die fast gestorbenen, von schmutzigen Händen abgegriffenen Münzen „Heimat“, „Nationalismus“, „Liebe zu Deutschland“ zu neuem Leben und Klang erwecken. Nie dürfen wir dulden, dass die flammende Liebe zu unserer Erde stirbt wie eine Mode. Unsere Kräfte schöpfen wir aus der Nordseebrandung, dem märkischen Kiefernrauschen und dem Bergbach. Mit diesen Tönen, denen wir in der Zeit unserer Fahrten begegnen, mischen sich die neuen Lieder. Einige von ihnen, das ist uns wohl bewusst, nimmt der Wind wieder mit sich. Sie werden verblühen und vergessen werden. Andere, davon sind wir überzeugt, werden nicht mehr untergehen, wie eben gute Kunst unsterblich ist.

1934 wurde dj.1.11 verboten, aber in den Nachkriegsjahren von 1945 bis etwa 1955 erlebten die Jungenschaften eine zweite Blüte. Ein Großteil der deutschen Folksinger von heute kommt aus ihren Horten oder aus dem Nerother Wandervogel: Walter Moßmann, Franz Josef Degenhardt, Peter Rohland, Hai und Topsy, Schobert und Black, Christoph Stählin und Michael Wachsmann — und wir beide.

Auch die „Funktionäre“ von Burg Waldeck: Rolf Gekeler, Erdmann Linde, Carsten Linde, Diethart Kerbs, Jürgen Kahle, Ingo Weihe, die Grafiker Peter Bertsch, Dmitrij Werschbizkij und Heiner Rothfuchs, die Chansontheoretiker Martin Degenhardt, Manfred Vosz und Arno Klönne, sie kommen alle aus dem gemeinsamen Nest der „rotgrauen Raben“, ebenso wie die Funkleute Jan Weber und Walter Stodtmeister, wie die Liederbuchautoren Helmut König, Hans Christian Kirsch, Felix Schmidt, Herbert Hoss und Horst Zeller.

Und Eckhard Holler, der auf Burg Waldeck 1968 mit seinen „Thesen zur politischen Funktion der Chanson- und Liedbewegung“ die Unruhe schürte, diente unter der rotgrauen Seidenfahne der Jungenschaft ebenso wie seine Widersacher Roland Eckert, Alexander Gruber, Jürgen Laubscher, der lange Konrad und andere. Man könnte die Reihe der Namen fast beliebig lang weiterführen. Selbst das Repertoire der „City Preachers“ ist vom Liedgut des dj.1.11 beeinflusst, wie auch jenes von Wyn und Andrea.

Verlasst die tempel fremder götter!  
 glaubt nicht, was ihr nicht selbst erkannt!  
 das schwert will blut, der rost will schwerter,  
 doch über allem herrscht die hand,  
 deine hand, deine hand  
 für dein land  
 und deinen großen kameraden!

wenn er an unsrer seite reitet,  
 wird jedem feind im nahgefecht  
 die blaue uniform entrissen,  
 und jeder spricht: das ist gerecht!

ist gerecht, ganz gerecht,  
 ganz gerecht,  
 denn schlechte hunde soll man schlagen.  
 unser geschrei erschreckt die täler,  
 und unsre lungen gehen schwer  
 vom staub der flüchtenden armeen,  
 dj.1.11 jagt hinterher.  
 hinterher, bis ans meer,  
 bis ans meer,  
 zu unserem großen kameraden.

dann wird getanzt und toll gesungen,  
 graues panier wird stumm bewacht.  
 hoch unser land, hoch seine jungen,  
 dj.1.11 — hoch seine macht!  
 jede nacht, jede wacht,  
 jede schlacht:  
 für unsern großen kameraden.

An den Lagerfeuern der Illegalen, der Verfeimten aus den Jungenschaften der Dreißigerjahre wurde dieses Lied mündlich iberliefert. Es stand nirgendwo geschrieben oder gedruckt. Heut mag uns sein Pathos ein Lächeln abgewinnen: die Saitenspieler und die Sänger jener Jahre aber sangen es mit ähnlicher Faszination, wie die heutigen singen: „The times, they are a-changing oder „We shall overcome“.

Der Einzelgesang wie ihn heute die Folksinger pflegen, war freilich damals noch nicht so ausgeprägt wie heute. Und die militärische Disziplin wurde auch im Chorgesang praktiziert.

Ja, in dj.1.11, dem einzigen elitären Jugendbund, dessen „Management“ 1933 zur KPD übertrat, sang man sogar die Melodien von Ernst Busch, Hanns Eisler und Paul Dessau. Aus der UdSSR wurden Schallplatten herübergebracht und die Lieder der fernöstlichen Armee in sauberen vierstimmigen Sätzen in Deutschland herausgegeben, mit gekonnten Übersetzungen. („Soldatenchöre der Eisbrechermannschaft“).

Die Komsomolzenlieder „Hei, lass doch fahren“, oder „Dunja, unser Blümelein“, die „Roten Traktoren“ oder „Wir hassen euch, ihr Drohen“ waren so aktiv im Liederschatz, dass sie noch nach Jahrzehnten ebenso weitergegeben wurden wie „Der Rote Wedding“, „Die Einheitsfront“ und „Das Solidaritätslied“ von Bertolt Brecht. Hinzu kamen nach dem spanischen Bürgerkrieg die Gesänge der Internationalen Brigaden.

Man erinnere sich auch, dass Serge Jaroff mit seinem Donkosakenchor seine ersten wirklichen Erfolge in Deutschland hatte! Der ehemalige Chorknabe und Maschinengewehrschütze der Weißen Armee — Jaroff — hatte im Internierungslager auf einer griechischen Insel um 1920 herum seinen Soldatenchor gegründet. Zu Fuß zogen dann die ehemaligen Soldaten des Zaren über den Balkan nach Westeuropa. Erst hier gelang ihnen der Durchbruch, und der Erfolg hält bis heute an. Bezeichnenderweise räumte ihnen damals kein europäischer Staat das Asylrecht ein, Slawen galten in Deutschland als Untermenschen. Erst nach dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges wurde Jaroffs Chor in den USA naturalisiert.

Ein anderer Chor, der in jenen Jahren entstand, war das Boris Alexandrow-Ensemble. Als es 1929 gegründet wurde, bestand es aus zwölf Rotarmisten, und die sangen damals u. a. „Die Amur-Partisanen“. Im Zweiten Weltkrieg wurde es von allen Widerständlern gesungen, von der Bretagne bis in den großen Donbogen, vom Nordkap bis auf den Pe-

loponnes. Es ist, neben den „MOORSOLDATEN“, das Lied des Widerstandes gegen Faschismus und andere Unterdrückung schlechthin. In der Verteidigung des russischen Fernen Ostens gegen britische, japanische und französische Invasoren entstand es während der russischen Revolution. Auf unserer LP „Soldatenlieder“ singen wir es in der bekannten Nachdichtung von Ernst Busch und Kuba.

Lied der Amurpartisanen:

Worte von Sergej Alymow, Russische Volksweise, Satz: Gol

1. Po dolinam i po wsgoriam  
schla divisija wpjerjot  
schtobyi s'bojem wsjat primorje  
Bjeloj Armiji aplot.
  
2. Nali walissja snamjona  
kumatsch tschom passlednich ran.  
Schli lichije eskadronyi  
priamurskich partisan.
  
3. Wtjich ljet njesmolknit sslawa,  
nje nje pamerknit njikagda:  
partisanskije otrjadyj  
sanji mali garada!
  
4. I ostanutssa kak f'skasskach,  
kak manja schtschije i ignij  
schturmo wyje notschi f'Sspasskach  
Wolotschajewskije dnji.

5. Ras gromjili atamanow  
 rasognali wojewod.  
 I na tjichom okjeanje  
 sswoj sakontschili pachot.

Übersetzung (von Kai Kracht):

1. Durch die Täler und über  
 die Berge zog die Division vorwärts,  
 um im Sturm die Küste, das Bollwerk  
 der „Weißen Armee“ zu nehmen.
  
2. Die Fahnen sind durchtränkt, der  
 Stoff ist rot von den letzten Wunden.  
 So zogen die kühnen Eskadronen der  
 Partisanen vom Amur.
  
3. Der Ruhm dieser Jahre wird nicht  
 verstummen und niemals an Glanz  
 verlieren. Partisaneneinheiten nahmen  
 die Städte ein!
  
4. Und es wird bleiben wie in den  
 Märchen, wie lockende Feuer:  
 Die stürmischen Nächte von Spassk und  
 die Tage von Wolotschajewska.
  
5. Wir haben die Atamane und die

Wojwoden verjagt,  
und am stillen Ozean haben wir unseren  
Feldzug beendet.

Wie ein Axthieb schlug die Machtübernahme Adolf Hitlers bei den „Bündischen“ ein. Die Hitlerjugend, mit dem besten Willen nicht als musisch zu bezeichnen, verbot alle Bünde. Sie besetzte die Burg Waldeck; Karl Oelbermann konnte mit seiner Fahrtengruppe gerade noch nach Afrika ausweichen, um dort 16 Jahre lang in der Emigration leben. Seinen Bruder Robert sperrte man ins KZ Dachau ein, wo man ihn im Jahre 1942 ermordete. Der Verleger Günther Wolff, der alle faszinierenden Liederbücher jener Jahre herausgegeben hatte, wurde von der HJ brutal zusammengeschlagen und später unschädlich gemacht. Er ist seither verschollen. Eberhard Koebel, tusk, der geniale Schöpfer von dj.1.11, wurde in Berlin am Alexanderplatz eingesperrt.

Er sprang aus dem Fenster der Toilette im zweiten Stock auf den Hof, flüchtete über Schweden nach England und starb verbittert und ausgebrannt nach seiner Heimkehr 1955 in der DDR. Von diesem Fenstersturz hat er sich nie wieder erholt. Damals entstand im KZ-Lager Börgermoor (oder bereits in Dachau?) ein wesentliches Lied unseres Jahrhunderts. Der Häftling Goguel komponierte es nach der Vorlage „Horch Kind, horch, wie der Sturmwind weht“ von Ricarda Huch, das in den Bünden so gern gesungen wurde, und Fritz Langhoff führte es auch dort auf. Es heißt „Die Moorsoldaten“. Und in der Führerzeitschrift der HJ „Wille und Macht“, war eine Kohte abgebildet, die von einem riesigen Marschstiefel zertreten wurde: „Bei Niggersongs und Schlagern verendet die Bündische Jugend im Kulturbolschewismus!“ Die HJ, die sich offiziell als Nachfolgerin des Wandervogels ausgab und sogar an dessen Gründer Karl Fischer eine Leibrente zahlte, brachte dann in den zwölf

Jahren ihrer Existenz als „Staatsjugend“ kaum ein gutes Lied hervor. Alle, aber auch alle Lieder, die man dort mit Begeisterung sang, waren längst zuvor in den Bünden entstanden. Bezeichnenderweise lautete der Titel eines Liederbuches „Uns geht die Sonne nicht unter“, nach dem Refrain des Lieds:

Wilde Gesellen, vom Sturmwind umweht,  
Fürsten in Lumpen und Loden,  
ziehn wir dahin, bis das Herz uns steht,  
ehrlos bis unter den Boden.  
Fiedel, Gewand in farbiger Pracht,  
trefft keinen Zeisig ihr bunter.  
Ob uns auch Speier und Spötter verlacht,  
uns geht die Sonne nicht unter.

Ziehn wir dahin durch Braus oder Brand,  
klopfen bei Veit oder Felten.  
Tröstendes Herze und helfende Hand  
sind ja so selten, so selten.  
Weiter nur, wirbelnd auf staubiger Straß,  
immer nur hurtig und munter!  
Ob uns der eigene Bruder vergaß,  
uns geht die Sonne nicht unter.

Aber da draußen am Wegesrand,  
dort bei dem König der Dornen  
klinget die Fiedel ins weite Gebreit,  
klaget dem Herrn unser Carmen.  
Und der Gekrönte sendet im Tau

tröstende Tränen herunter.  
 Fort geht die Fahrt durch den wilden Verhau,  
 uns geht die Sonne nicht unter.

(mündlich mitgeteilt)

In einigen abgelegenen Ortsgruppen aber waren die sangesfrohen Bündischen ziemlich unversehrt im Deutschen Jungvolk untergekommen und pflegten ihre Liedkultur noch bis weit in den Krieg hinein. Andere in Großstädten wurden verfolgt, überwacht, eingesperrt. Mit beängstigender Stetigkeit erstarrte langsam die einstmals so blühende Sangeslust der deutschen Jugendbewegung im öden Drill einer vormilitärischen Ausbildung der HJ. Aber einige kleine „Pimpfe“ (so hießen ursprünglich nur die Holzzäpfchen, die die Gitarrensaiten im Korpus festhielten) hörten von den Größeren ein paar dieser Lieder, die den Rahmen des Gewöhnlichen sprengten. In ihnen glühte ein Feuer, das Fernweh entfachte, in ihnen spürte man das Blut rollen, auch wenn sie heute kaum mehr singbar sind. Mündlich wurden sie weitergegeben, die Lieder von Koltschak und Dschingis-Khan und vom Loch Lomond. Manch einer konnte Gitarre spielen, und quer durch Deutschland erkannten sich die „Partisanen“ in der Hitlerjugend an einem ganz bestimmten Stil, sich zu kleiden, zu reden und sich zu geben, zu singen — und gewisse Lieder des Dritten Reiches nicht zu singen. Inge Scholl hat in ihrem Buch „Die weiße Rose“ sehr treffend das Milieu ihrer Brüder und deren Freunde geschildert, die schließlich vom Volksgerichtshof wegen Hochverrats zum Tode verurteilt und auch hingerichtet wurden.

Schließ Aug' und Ohr für eine Weil  
 vor dem Getös' der Zeit.

Du heilst es nicht und hast kein Heil,  
als wo dein Herz sich weicht.

Dein Amt ist hüten, harren, seh'n  
im Tag die Ewigkeit;  
so bist du schon im Weltgescheh'n  
befangen und befreit.

Es kommt die Zeit, da man dich braucht,  
dann sei du ganz bereit,  
und in das Feuer, das verraucht,  
wirf dich als letztes Scheit!

(aus: Lieder der Südlegion, 1933)

Wir sangen damals als Zehnjährige im sogenannten „Singzug“, einer Einheit des Deutschen Jungvolks, nachdem wir auf der Fanfare zwei Jahre lang heraldische Musik geblasen hatten. Alle unsere Führer sind, bis auf einen, gefallen. Sie waren aus der „Trucht“, einer pfälzisch-saarländischen Variante von dj.1.11, zu uns gekommen und brachten uns Stil bei. Sie konnten allesamt Gitarre spielen, und auf den Fahrten in die Wälder an der Grenze lehrten sie uns Molltonarten und verwegene Modulationen. Wir erkannten damals schon die Phrasenhaftigkeit des Liedes

Und die Morgenfrühe, das ist unsere Zeit,  
wenn die Winde um die Berge singen.  
Die Sonne macht dann die Täler weit,  
und das Leben, das wird sie uns bringen.

Alle kleinen Sorgen sind nun ausgemacht  
 in die Hütten ist der Schein gedrungen.  
 Nun ist gefallen das Tor der Nacht,  
 vor der Freude, da ist es zersprungen.

In der hellen Morgenfrühe sind wir da,  
 keiner wird uns hier den Weg vertreten.  
 Die Städte weit und die Felder nah,  
 und die Lerchen, die hören wir beten.

Wie ein blanker Acker ist die Erde jetzt,  
 her zu uns, dass wir die Saat beginnen!  
 Ein Hunger ist in die Augen gesetzt,  
 neue Lande woll'n wir uns gewinnen.

(Hans Baumann)

— und liebten umso mehr die Kosakenballade „Nachts steht Hunger starr in unser'm Traum“. Jeder einigermaßen musikalische Junge liebte ihre Lieder. Kein Wunder, dass sieben kleine Buben zehn bis zwölf Jahre jung, damals einer überregionalen Singwettbewerb gewannen mit dem Lied „Rataplan, rataplan, hinein in unsre Reihen“!

Das Lied: war außergewöhnlich. Es stammte aus dem italienischen Film „Condottieri“, und einer von uns hatte den Text dazu gedichtet. Als Preis erhielten wir eine Gitarre. Wir lernten sie spielen, wenn auch das Saitenspiel damals noch weithin als Arme-Leute-Musik galt. Man“ spielte Akkordeon oder Ziehharmonika (wie Horsti Schmandhoff

bei Franz Josef Degenhardt), höhere Töchter natürlich das Pianoforte. Aus dem Radio erklangen die Weisen von Will Glahé, und in den Kurparks spielte Barnabas von Gezcy den „Pusztá Fox“.

Er spielte nicht lange; bald lösten andere Klänge seine Zigeunerweisen ab. Längst starrten sich Westwall und Maginotlinie feindlich an. Die Schulen waren von Westwallarbeitern besetzt, und der Unterricht fiel aus. Andere Dialekte ertönten aus den Wirtschaften, die Hamburger Zimmerleute verschalten fachgerecht die Betonbunker und brachten abends den entsprechenden Durst mit. Fremde Menschen überall, fremde Klänge, fremde Gesichter. Als der Krieg ausbrach, mussten wir als „Rückgeführte“ zuerst nach Unterfranken ausweichen, fuhren mit den Flößern des Fichtelgebirges zu Tal und landeten schließlich in Tirol. Dort sangen die Leute noch viel. Unsere Klassenkameraden konnten jodeln, blähten den Kropf beim Singen und waren ganz bei der Sache. Wilderer gab es in dem Bergdorf natürlich auch, und den Schinken des Hirsches räucherte man fachgerecht mit Wacholder. Nach dem langen Winter aperten die Wiesen und Almen aus, erblauten im Enzian, das Vieh kam aus den Ställen, und bald hüteten wir auf einer Galtalm Kälber. Da muss man ja laut singen lernen, auf einer Alm über den Tälern! Aber niemals fanden wir eine schöne Sennerin, wie sie so oft in den Liedern vorkommt. Immer war es nur eine alte, mürrische, schimpfende Frau.

Nach dem Frankreichfeldzug wieder in das heimatliche Pirmasens zurückgekehrt, hörten wir die französischen Kriegsgefangenen, die bald völlig integriert in unserem Viertel lebten. Sie pflegten ihre „Bratkartoffelverhältnisse“ mit den Kriegerwitwen und trällerten „Sous les ponts de Paris ...“, dessen drastische deutsche Nachdichtung ein Landser bereits im ersten Weltkrieg geschaffen hatte:

Leck mich am Arsch, Marie,

mein Geld bekommst du nie...

Bald trafen auch die „Fremdarbeiter aus dem Osten“ ein, und wir schlossen Kontakt mit ihnen. Sie hausten in armseligen Baracken, die nach Lysol stanken, dass es uns den Atem verschlug. Wenige konnten deutsch sprechen. Damals hatten wir gerade begonnen, Gitarre zu spielen, und wir holten uns die Arbeiter in unseren Garten. Wir gaben ihnen Kleider, aßen mit ihnen und wollten mit ihnen singen. Viel kam nicht dabei heraus. Sie waren fast durchwegs verängstigt oder allzu servil — keiner konnte das Lied „Ty morjak“ oder „Poljuschka polje“, nur beim unsterblichen „Platoff“ fanden wir uns zusammen.

Auf den französischen Sendern jazzte der Hot Club de France mit Django Reinhardt. Und von London hörte man bereits die Klänge aus den USA. Die „Big Bands“ hatten ihre große Zeit. Tommy Dorsey arrangierte brillant „On the sunny side of the street“, Glen Miller legte den Posaunenklang unter „In the Mood“, dessen Bassfolge heute noch jeder kennt: As, C, Es, F, Gis, F, Es, C, (bis), und in der Deutschen Wochenschau gingen die Kameraleute mit dem Objektiv so dicht an die von Schrecken verzerrten Gesichter der „ostischen Untermenschen“, dass diese zu blinzeln angingen. Josef Goebbels fragte im Reichssportpalast „Wollt ihr den totalen Krieg?“ und bekam die brüllende Antwort „Ja!“

Der Bombenkrieg zerstörte auch unser Haus, unsere Instrumente, unsere Bücher — wir rückten ein. Die Marine hatte es uns angetan. Wenn man aus dem Binnenland stammt, wo der Rhein fast 100 km entfernt ist, wird das mancher Leser verstehen. Aber die Marine sang nicht so viele Shanties, wie wir glaubten, viel mehr war dort das Lied beliebt:

Wer recht in Freuden wandern will,  
der geh' der Sonn entgegen.

Aber es wurde schon richtig gejazzt bei den Marinern, und auch manches unfeine Lied wurde gesungen. Das Goldene Seemannsalphabet lernten wir mit großer Wonne ...

Und als der Krieg herum war und wir voneinander getrennt und nicht wissend ob der andere überlebt hatte, wenn auch leicht angekratzt, so doch lebendig in verschiedenen Gefangenenlagern Kohldampf schoben, hörten wir aus der Küche der Wachmannschaften etwa die „Sentimental Journey“ beim Ami, und der Tommy trällerte „San Francisco, open your Golden Gate“.

Als wir Brüder uns nach langer Trennung wiedersahen, — ich kehrte im Winter morgens um sechs Uhr heim — war ein Traum in Erfüllung gegangen: Die Oberschule für Jungen war tatsächlich abgebrannt! Und Heins erste Frage lautete, nachdem er im Nachthemd zum Fenster herausgesprungen war, als er den alten Pfiff hörte und wusste, dass nur ich es sein konnte: „Kannst du den Rumbaschlag?“ „Ja.“ Ich konnte ihn.

Unsere Lehrer hatten es nach dem Krieg nicht leicht mit uns. Die Hälfte der Klasse war gefallen, wir anderen rauchten, sofern wir etwas hatten, wir tranken, wir liebten die Mädchen und ließen uns nicht mehr viel sagen. Als wir 1947 das Abitur nach dem französischen Reglement ablegten, atmete der Direktor auf.

Wir wollten Forstmeister werden, und das hieß zunächst: Wir wurden Waldarbeiter. 1948 zogen wir mit Siegfried Schmidt zum ersten Mal auf die Burg Waldeck.

### III. God's own country: America

Oh give me land, lots of land  
under starry skies above,  
don't fence me in.

Let me ride through the wide  
open country that I love,  
don't fence me in.

(amerik. Schlager 1945)

Hier beschließen wir unseren kleinen „musikalischen Lebenslauf“ — er mündete von nun an in die große Tradition der Waldeck ein — und werfen einen Blick hinüber in die USA. Der hochindustrialisierte Gesellschaftskörper der USA hat nämlich im Unterschied zu Westeuropa, das heute einem ähnlichen Zustand zustrebt, eine Art kulturellen Ausdrucks gefunden, den wir bisher bei uns vergeblich suchten: das Folksinging. Nur aus dem Zusammenfluss der beiden Ströme, der deutschen Jugendbewegung, speziell dj.1.11, und des amerikanischen Folksingings ist die neue Stilrichtung, das Phänomen der Waldeck-Festivals zu erklären.

Als der jugendliche Burl Ives in den Dreißigerjahren „weiße“ Folklore in den Staaten sang, hatte schon ein zweiter die Bühne jenes Kontinents betreten, der erst nach dem Krieg seinen großen Zuhörerkreis finden sollte: Woody Guthrie. Er besang den Grand Coulee Dam (den größten Staudamm der USA) und die unbeschreibliche Atmosphäre von New York: „Standing down in New York Town one day“.

Burl Ives, der sich neben der Folklore, die er sang, auch in eigenen Liedern versuchte, und Woody Guthrie (geb. 1912, gestorben 1967) sind die beiden Pole, zwischen denen die heutigen Folksinger in den Staaten musizieren und dichten. Guthrie schrieb über tausend Lieder und gebrauchte dabei durchweg Bilder und Begriffe aus dem Zeitgeschehen.

Er sang von Autos, Nägeln, Nähmaschinen und Flugzeugen, und er sagt von seinem Singen: „Ich will so singen, wie die Cowboys jodeln, wie die Baumfäller schreien, wie die Lokführer fluchen, wie die Wölfe heulen“. Ähnliches forderte schon 1930 tusk von seinen Freunden.

Woody Guthries bekanntestes Lied sei hier zitiert:

#### Chorus

This land is your land, this land is my land  
 from California to the New York Island,  
 From the redwood forest to the Gulf stream waters:  
 This land was made for you and me.

#### Verses

As I was walking that ribbon of highway,  
 I saw above me that endless skyway,  
 I saw below me that golden valley:  
 This land was made for you and me.

I've roamed and rambled — and I followed my footsteps  
 to the sparkling sands of her diamond deserts,  
 And all around me, a voice was sounding:  
 This land was made for you and me.

When the sun comes shining and I was strolling  
and the wheat-fields waving and the dust clouds rolling,  
As the fog was lifting, a voice was chanting:  
This land was made for you and me.

Text und Musik von Woody Guthrie

Eigentum von Ludlow Music, Inc. N. Y. Essex Music Ltd.

Seine Liedmodelle, die Intervallsprünge und die Gestaltung der Akkorde sind dabei überwiegend der anglo-irischen Tradition entnommen, also dem Raum zwischen Neu-England im Norden und Tennessee im Süden, wo im 16. Jahrhundert die ersten Bergschotten vor den Appalachen Fuß zu fassen versuchten, noch bevor die „Mayflower“ vor Anker ging. In den Blue Grass Mountains und den Minendistrikten von Harlan County, Kentucky, entwickelte sich später zu den gälischen Relikten der britischen Heimat eine ganz spezielle Gitarrentechnik. Dabei sind auch iberische Einflüsse „mit im Spiel“. Denn man darf nicht vergessen, dass bis ins 19. Jahrhundert hinein von Florida bis nach Kalifornien Spanier siedelten. Die ganze Cowboyherrlichkeit leitet ihren Codex vom Hidalgo her. Dort, in den Appalachen, in dem langen Gebirgszug an der Ostküste der USA, erhebt vor uns der „Hillbilly“. Das heißt: der Bill aus den Bergen, der reiten kann und singen, der Gitarre oder Banjo spielt, der schwarzgebrannten Whisky trinkt („Mountain Dew“) und ausgelebte Mädchen zurücklässt, und dessen Image in der „Grand Ole Opry“ von Nashville/Tennessee immer wieder in Liedern aufgefrischt wird.

Der größte Interpret dieser Lieder, Hank Williams (geb. 1923 in Georgiana/Alabama) hat seine Spuren hörbar im American Folksong hinterlassen. Als er in der Silvesternacht 1952/53 auf dem Weg zu einem Konzert verstarb, musste das entstandene Vakuum ausgefüllt werden. Bob Dylan übernahm diese Rolle. Seine Melodien sind eng an die britische Folklore angelehnt, deren Seashanties auf den Klipperschiffen eine bedeutende Entfaltung erlebten, ja, wohl dort zwischen Liverpool und Boston, zwischen San Francisco und China zu höchster Perfektion gebracht wurden: Man höre nur den Liverpool-sound des Shanties „The Dreadnought“ und vergleiche ihn mit dem neuen sound der Beatles und mit Scott MacKenzies „San Francisco“! Den gleichen Eindruck erhält man wenn man etwa den Aufbau des Liedes „Blowing in the wind“ vom Musikalischen sowohl wie von der Wahl der Metaphern her prüft.

Ebenso wenig sind die Brecht-Aufführungen mit Kurt Weills Melodien auf dem Broadway ungehört geblieben. Die heutige Folksingergeneration erlebte dort in den 50er Jahren mehr Brecht-Inszenierungen als vergleichsweise die Bundesrepublik, wie man in den Jahrgängen des „New Yorker“ 1952-59 nachlesen kann.

Big Bill Broonzy und Huddy Ledbetter (bekannter unter dem Spitznamen „Leadbelly“ = Bleibauch), Blind Lemon Jefferson, Josh White — alle diese farbigen und weißen Blues-Sänger der Dreißiger- und Vierzigerjahre beginnen allmählich in der Erinnerung zu verblassen. Und stattdessen wird aus vielen einzelnen Brocken wie Hillbilly, Guthrie, Brecht, Seashanty ein neues Konglomerat gebacken, das bald die Bedeutung eines Politikums erhält: das Folksinging von „Good ole US“. Es kam während der Präsidentschaft von John F. Kennedy zum Durchbruch.

Hierhin gehört auch Pete Seeger (geb. 1919 [gest. 2014]). Er muss vor allen hier genannt werden. Seeger gehört zum gleichen Harvard-Jahrgang wie John F. Kennedy, hat in den USA über sechzig Platten besungen und steht quasi als zweite Gitarre neben Guthries erster Gitarre.

„Es gibt eine Million guter Banjospieler in diesem Land“, schrieb der „Miami Herald“, „und eine Menge Leute wird Ihnen sagen, das sei nur deshalb so, weil ihnen Pete Seeger geholfen habe, etwas wieder zurückzubringen, was dieses Land verloren hatte: seine Musik“.

Pete Seeger nimmt wegen seiner Aufrichtigkeit, seinem künstlerischen Impetus und seiner natürlichen Herzlichkeit einen Platz ein, wie ihn vorher nur Woody Guthrie eingenommen hatte. Joan Baez bemerkte einmal: „Die meisten von uns verdanken ihre Karriere Pete Seeger“, und sie sprach somit für die gesamte jüngere Folksingergeneration. Pete Seeger selbst beansprucht für sich, „dass er sich berufen fühlt, junge Leute für Volksmusik zu interessieren“. Die Zeitschrift „Life“ nannte ihn den „Granddaddy“ der Renaissance der amerikanischen Volksmusik.

Der schlaksige, sanftstimmige Sänger begleitet sich entweder auf einer zwölfsaitigen Gitarre oder dem Langhalsbanjo, das er selbst entworfen hat. Er singt Lieder der westindischen Walfänger, von Kriegsgefangenen in Korea, von Textilarbeitern in Südkarolina, „Zeitlieder“ über den Krieg und auch über die Bürgerrechtsbewegung.

1938 verließ er Harvard, um mit Allan Lomax zusammenzuarbeiten, der damals als Kurator am Archiv der amerikanischen Volkslieder in der Kongressbücherei tätig war. Außerdem arbeitete er mit Woody Guthrie und Huddie Leadbelly wie auch mit Josh White und Burl Ives 1940 am Rundfunk.

Von 1942 bis 1945 war Seeger Soldat, anschließend bei den „Almanacs“, jenem legendären Folkensemble, zusammen mit Guthrie, Lee Hays und Millard Lampell. Die Geburt des neuen Folksinging kann etwa

in das Jahr 1950 datiert werden, als Seeger und Hays die „Weavers“ aufbauten, das wohl bedeutendste Folkensemble der USA überhaupt. Mit ihnen sang er bis in die späten Fünfzigerjahre, bevor er seine eigene Karriere einschlug.

Pete Seeger ist der Großmeister des amerikanischen Folksinging. Er entstammt einer bekannten Musikerfamilie. Als Senator McCarthy 1953 die Linksliberalen jagte, ging Pete Seeger außer Landes, sang in Japan und in Indien seine Lieder und kehrte erst dann in die USA zurück, als die „Hexenjagd“ vorüber war. Er sagt zum Thema Protestlied:

Der Ausdruck Protestlied ist eine Art Überspitzung. Jedes Kunstwerk, angefangen von einem Gemälde Michelangelos über eine Beethovensymphonie bis zu einem Bühnenstück von Shaw, hat eine Aussage. Wenn wir diese nicht akzeptieren, dann nennen wir diese Kunst „Propaganda“. Ein Wiegenlied ist ein Propagandalied, vom Standpunkt des Dreijährigen aus gesehen, der nicht zu Bett gebracht werden will. Auch ein Kirchenlied ist eine zweischneidige Sache: Man versuche es nur einmal in der falschen Kirche zu singen! Selbst der Sänger unzüchtiger Lieder ‚protestiert, — scheinheilig. Der Autor von „Wrap your troubles in dreams and dream your troubles away“ („Pack deine Sorgen in Träume und träume deine Sorgen hinweg“) schrieb die schlimmste Propaganda überhaupt.

Dann Joan Baez, über die bereits 1963 „der eisbrecher“ einen Bericht brachte, als Folksinging noch nicht so en vogue war wie heute. Ihre betörende Stimme hat ihr mittlerweile die Welt erobert, und die „American Folkszene“ ist ohne sie undenkbar. Sie selbst dichtet und komponiert nicht.

Joan wuchs in New York, Palo Alto und Boston auf, als Tochter wohlhabender Eltern mexikanisch-irischer Herkunft. Allein diese Mischung

bringt schon genügend musikalische Brisanz mit. Als Teenager begann sie zu singen und Gitarre zu spielen, und noch heute ist ihre klassische Gitarrenschulung sofort herauszuhören. Erst 1958 fand sie zur Volksmusik und trat dann auch gleich in einem Cafe zu Boston zum erstenmal öffentlich auf. Kurz danach sang sie im „Gate of Horn“ in Chicago, und im Juli 1959 erschien sie, knapp 18 Jahre jung, auf dem ersten Folkfestival in Newport/Rhode Island. Inzwischen ist sie weit gereist, ja sie trat sogar Ostern 1966 mit uns zusammen in Frankfurt auf, wo auch sie für die Ostermarschierer sang.

Joan ist eine jener Sängerinnen, deren Musikalität und technische Ausbildung ihr manchen anderen künstlerischen Ausdruck ermöglichen würden. Ihre Sopranstimme geht nahtlos von den tiefen bis in die höchsten Lagen und hat nichts gemeinsam mit den schillernden und überzüchteten Primadonnenstimmen des europäischen Kunstgesangs: Klar und rein, wie die eines disziplinierten Chorknaben, verbunden mit einem intensiven Vibrato. Joan bringt die außergewöhnliche Fähigkeit mit, das Wesentliche eines Liedes zu verstehen und auch auszudrücken, ganz gleich, ob Volkslied oder Schlager, ob lyrisch oder balladesk. Ob die Lieder aus den Appalachen stammen, aus Großbritannien oder Mexiko, ihr Gesang beseelt jedes von ihnen mit unerhörter Innigkeit und Leidenschaft und erreicht die bisher kaum angesprochenen Regionen unseres Bewusstseins. Am reinsten ist sie wohl auf ihrer ersten Platte. zu hören mit „Silver Dagger“ und „East Virginia“, aber auch die Platte „Fare well, Angelina“ ist nicht zu verachten.

Voraussetzung für das Entstehen des Folksinging ist es, dass ein hochindustrialisierter Gesellschaftskörper sich eben durch diese Industrialisierung stilisiert und mit den Kommunikationsmitteln umzugehen weiß. Dabei ist eine wesentliche Vorbedingung die Erfindung der Mikrorillen und der High Fidelity. Weil Plattenspieler in jedem Haus

verfügbar sind, können die Folksinger ihre Lieder unabhängig von Fernsehen und Rundfunk verkaufen und ihrem Schaffen eine gewisse wirtschaftliche Basis geben. Hinzu kommen die Festivals. Das bedeutendste von ihnen ist wohl jenes von Newport auf Rhode Island, einem Millionärsbadeort an der Ostküste der USA. Folgende Gruppen machten u. a. von hier aus ihren Weg: Die Weavers mit Pete Seeger, die Highwaymen, Peter Paul und Mary, das Kingston Trio, die Limelites und die Clans Brothers.

Thematisch gehören sie fast alle zu der sogenannten „Progressive Group“. In unsere europäischen Begriffe übertragen, heißt das, dass sie zur Linken gehören. In den USA bedeutet „links“; da stehen, wo der Rasendünkel angeprangert wird und wo eine Gesellschaft versucht, das belastende Erbe der vorausgegangenen Generationen aufzuheben und zu verändern. Die Antibombensongs stehen dabei in der gleichen Reihe wie die Proteste gegen die amerikanische Vietnampolitik. „Blowing in the wind“ heißt das wohl bekannteste Lied der amerikanischen Folksinger. Fasia Jansen hat es schon 1964 auf Burg Waldeck in deutscher Sprache gesungen; geschrieben hat es Bob Dylan (geb. 1941 in Duluth/Minnesota), ein sensibler Reimer, der mit seinen Liedern die politische Aussage seiner Generation propagierte. Einerlei, ob man seinen historischen Analysen zustimme, — seiner Wortgewalt und seinem Melodienreichtum entrinnt man schwerlich; leichter schon seiner etwas „knatschigen“ Intonation, wenn er etwa das berühmte Menetekel singt:

Come, gather round, people, wherever you roam,  
 and admit, that the waters around you have grown,  
 and accept it, that soon you 'll be drenched to the bone,  
 if your time to you is worth saving.  
 Then you better start swimming, or you'll sink like a stone,

for the times, they are a-changing.

Come, writers and critics, who prophesize with your pen,  
and keep your eyes wide; the chance won't come again.

And don't speak too soon, for the wheel's still in spin,  
and there's no telling who that it's naming.

For the loser now will be later to win,  
for the times, they are a-changing.

Come, senators, congressmen, please heed the call!

Don't stand in the doorway, don't block up the hall!

For he that gets hurt, will be he that has stalled,  
there 's a battle outside, and it's raging.

It 'll soon shake your windows and rattle your walls,  
for the times, they are a-changing.

Come, mothers and fathers throughout the land,  
and don't criticise what you can't understand.

Your sons and your daughters are beyond your command,  
your old road is rapidly achin'.

Please get out of the new one, if you can't lend a hand,  
for the times, they are a-changing.

The line it is drawn, the curse it is cast,

the slow one now will later be fast,

as the present now will later be past,

the order is rapidly fading;

and the first one now will later be last,

for the times, they are a-changing.

Es muss hier erwähnt werden, dass Dylan am Anfang seiner Karriere nicht gezögert hat, Motive, ja, sogar ganze Melodien aus der britischen und amerikanischen Folklore zu entlehnen. So z. B. „With God on our side“, Dominic Behan’s „The patriot game“, dessen Melodie der irischen Folklore entstammt. Die Melodie seines Liedes „Master of war“ hat Dylan von dem englischen Volkslied „Nottamun Town“ genommen. Dagegen ist nichts zu sagen, er sollte es lediglich erwähnen und nicht als seine eigenen Kompositionen ausgeben. Weitere bekannte Beispiele könnten hier angeführt werden.

Die Leute um Seeger, Dylan und Baez sangen 1966 in Newport zwei deutsche Lieder: „Die Moorsoldaten“ und „Die Gedanken sind frei“. Es ist bedeutsam, dass es gerade diese beiden Lieder waren! Für uns scheint doch das Lied aus dem deutschen Biedermeier von den Gedanken, die frei sind, ein wenig antiquiert und fernliegend, und auch die „Moorsoldaten“ dürften hierzulande keineswegs als repräsentativ für deutsche „Wesensart“ und „Geisteshaltung“ gelten. Man versuche nur, sich eine Totengedenkfeier vorzustellen mit Männerchor und Fahnnensenken der Jugendverbände, und sie würden majestätisch intonieren:

Wohin auch das Auge blicket,  
Moor und Heide ringsherum.  
Vogelsang uns nicht erquicket,  
Eichen stehen kahl und krumm.

Wir sind die Moorsoldaten  
und ziehen mit dem Spaten  
ins Moor.

Schon hier würde der Dirigent seine „Stabführung“ niederlegen und ein Großteil der Sangesbrüder nach innen emigrieren. Drüben, in den USA aber, werden unsere Lieder dieser Art gesungen. Damit ist das Folksinging aus seinem begrenzten nationalen Rahmen herausgetreten.

Nun ist aber freilich nicht anzunehmen, dass eine kleine Anhängerschaft von Woody Guthrie oder Burl Ives in der Lage gewesen wäre, eine komplexe Nation in Punkto Liedform zu beeinflussen. Da mussten noch andere Kräfte am Werk gewesen sein, deren Funktion mehr im psychologisch-pädagogischen Bereich zu suchen ist als etwa im konzertanten.

Es waren nämlich nicht nur Amerikaner, die das Image des Folksingers schufen; es waren auch deutsche Emigranten, die in den späten Dreißiger- und Vierzigerjahren an der Ostküste der USA als Erzieher in den exklusiven Privatschulen einen Job gefunden hatten. Hauptsächlich im Staate New York gibt es Heimschulen, darin diese Emigranten die Jugend der Upper Ten mit europäischen Leitbildern konfrontierten. In diesen Internaten kam der Geschmack auf, sich mit des eigenen Volkes Liedern zu beschäftigen. Literarisch parallel liefen die Werke von Kenneth Roberts „Nordwest Passage“ oder „Arundel“, also Erzählungen und breit angelegte Epen aus der Pionierzeit der Staaten.

Während der Rattenfänger von Harlem, Benny Goodman, die beste und damals auch einflussreichste Swingband anführte mit einer heißen Klarinette, infiltrierten heimwehkranken Emigranten ihre Zöglinge mit musikalisch-literarischen Begriffen, die so neu und für die USA so einmalig waren, dass es schlechthin zum erlesenen Geschmack gehörte, American Folksongs zu interpretieren. Und nur, weil die Upper Ten dieser Gesellschaft es auf einmal schick fanden, Volkslieder zu singen, zu sammeln und auf Schallplatten zu besitzen, nur deshalb war der Start zum Folksinging auf breiter Front gegeben. Für die Promoters, wie Guthrie, Seeger und Ives, war eine Situation entstanden, die sie vorher nur

erträumt hatten. Wenn nicht die von allen Mittelstandsschichten als imitierenswert empfundene Oberschicht in ihrer jungen Generation mit Folksongs infiltriert worden wäre, dann wäre der Folksong vielleicht mit Woody Guthrie und Pete Seeger geendet, hätte vielleicht nur noch im Edelwestern unter der musikalischen Leitung von Dimitrij Tiomkin seine museale Rolle weitergespielt...

Die Formen und Aussagen der amerikanischen Folksinger überraschen uns übrigens in Deutschland nicht. Das Gammeln mit den verknautschten Hosen und dem langen Haar eines Bob Dylan-Zimmermann (Dylan hieß ursprünglich Zimmermann und nahm als Pseudonym den Vornamen des walisischen Dichters Dylan Thomas an) ist schon seit Wandervogels Zeiten den Gitarrenburschen vertraut. Man sehe sich nur das Bild an, das von dem jungen Hans Breuer, dem Verfasser des „Zupfgeigenhansl“ existiert, wie er mit der Heidelberger Kumpanei ausrückt — ein für damalige Zeiten skandalöser Aufzug.

Oder man lese bei Blüher nach („Wandervogel II, S. 97), wo er Breuer zu Wort kommen lässt. Dem Gammeln und den Liedern verfallen, zogen Breuer und sein Freund Wolf Meyen damals durchs Hessische und waren so abstoßend dreckig, dass die frisch geputzten Bauernmädchen erschreckt von ihnen abrückten. Weil dieser Aspekt des Wandervogels heute vielfach übersehen wird, sei er hier durch ein Zitat belegt. Wörtlich heißt es bei Blüher:

Einmal hatten sie in der Zeit, als Hans Breuer in Marburg studierte und Wolf in Frankenhausen auf dem Technikum war, miteinander eine Kundenfahrt gemacht. Sie schliefen zur Nacht in alten Ruinen zwischen den Ringelwürmern und Kellerasseln in einem Haufen fauligen Laubes und machten die Wälder unheimlich mit ihrem Gebrüll. Als sie dann am Morgen des letzten Tages

zusammen ein Stück mit der Bahn fahren mussten — es war gerade Sonntag —, da stiegen junge hessische Bauernmädchen mit ihrem feinen Putz und den zierlichen Häubchen bescheiden ein. Da war's um Hans Breuer geschehen. Nicht etwa, dass er für sie entbrannt wäre; ihn rührte diese Liebe zur Ordnung und Sauberkeit und die freundliche Würdigung des Feiertags. „Wolf, wir dürfen es nicht mehr so weiter treiben! Sieh dir mal diese jungen Mädchen an, wie sie sich putzen und zieren, und jedes so fein und sauber wie das andere! Wir aber, wir, siehst du, wir suchen den Dreck, wir wollen ja im Schmutz wühlen...“ „Lass man jut sin, Hackfleischkarl; wenn die Mädels in der Woche im Schweinefutter mantschen, sehn se noch schlimmer aus als wir beede zusamm.“

— Aber Hans Breuer wollte nicht wieder lustig werden ....

Karl Fischer war mit dem Kundentum seiner beiden Vasallen nicht ganz einverstanden; zum mindesten wollte er es nicht als göltigen Ton im Wandervogel eingeführt wissen. „Wir sind ein besonderer Stand, wir sind Originale und haben es nicht nötig, andere Leute um ihre Manieren anzupumpen.“ Soweit Hans Blüher in „WANDERVOGEL“. Es sei vermerkt: Hans Blüher wird von vielen Wandervögeln seiner Zeit und der Zwanzigerjahre als Chronist abgelehnt. Wir konnten jedoch keinen finden, der in Stil, Überblick und Detail den Wandervogel tiefer durchleuchtet hätte als Hans Blüher. Das Gammeln ist indessen nicht die einzige Parallele zwischen der deutschen Jugendbewegung und dem neuen amerikanischen Folksinging. So werden z. B. in Dylans „The times, they are a-changing“ die Eltern und Repräsentanten der Erwachsenenwelt nachsichtig entlassen, sie verstehen die nachfolgende Jugend nicht mehr, genau wie damals, als bei uns gesungen wurde:

dass die Neider verdammt  
und die Spießer verflucht,  
die uns gehemmt viel tausend Mal ...

Und in einer Zeitschrift von dj.1.11 steht 1932 zu lesen: „Wir tragen Mähnen wie die Löwen und brüllen gewaltiglich“ — da ist das Bild des langmähnigen Folksingers von 1965 schon vorweggenommen.

DER SPIEGEL zitiert die „New York Times“, die Bob Dylan beschreibt als „eine Kreuzung zwischen Chorknaben und Beatnik“: Ein Leitbild, wie es in den extrem autonomen Einheiten der Bünde (Graues Korps, Trucht) gang und gäbe war. Rilkes „Kornett“ und der „Weiße Ritter“, die Zeitschrift eines Martin Voelkel, beschwören ähnliche Gesichter und Gestalten. In den Appalachen gründete ein Sportlehrer die „East Slope School“; den gleichen Namen brauchte tusk (Eberhard Koebel) in seiner „Heldenfibel“ 1933 zum erstenmal, die „Osthangschule“. Und in dem auf Seite 39 zitierten Lied „Verlasst die Tempel fremder Götter“ sang man in dj.1.11 ganz ähnliche Dinge wie das, was heute die Folksinger der USA singen:

Verlasst die Tempel fremder Götter!

Glaubt nicht, was ihr nicht selbst erkannt!

Oder man nehme das „Song Book“ von Joan Baez und schaue sich das Foto dieser kalifornischen Sirene an: Hingelagert in duftiges Wiesengras — und der Sommerwind spielt in ihren Locken. Konkreter als in diesem Bild wird uns der Aufguss des Wandervogels nicht mehr serviert!

Ein letztes, eigentümliches Motiv, das die Vertreter der beiden Bewegungen kennzeichnet, ist ihre Liebe zum Motorradfahren und die Faszination, die eine „schwere Maschine“ auf sie ausübt.

In der Jugendzeitschrift „Das Lagerfeuer“ erschien im Jahre 1929 eine Beschreibung der BMW 250 ccm mit Abbildungen, wie die Maschine

eine enorme Steigung hinauffährt, wie sie in der Kurve liegt, und eine Seitenansicht. Tusk selbst schrieb den Begleittext dazu: Tusk, der Jungenfürher, der Gedichte machte und Lieder schrieb, der Grafiken und Schriften zeichnete, — und dennoch propagierte er hier in einer sehr blaublumigen Zeit, als die anderen Wandervögel noch mit Schillerkragen und bunten Bändern an den Lauten auf den Plätzen der Kleinstädte ihre Volkslieder sangen, dass seine Jungen der neuen Technik zugewandt sein sollten, dem Film, dem Motorrad, dem Zen-Buddhismus!

Es gibt heute von Bob Dylan eine Plattenhülle, die nach seinem Motorradunfall aufgenommen wurde. Dylan überlebte damals, es war 1966, nur knapp einen schweren Sturz von seiner Harley-Davidson (1200 ccm), er lag auf den Tod darnieder, und auch ihn zog es, genau wie mich (Oss) im Jahre 1951, nach dem Osten. Bob Dylan wird auf dieser Plattenhülle abgebildet zusammen mit den „Baul Singers“ aus Bengalen, wo wir 18 Jahre vorher unter dem Namen „Corano Brothers“ auf einer 28 Jahre alten NSU 600-ccm-Beiwagenmaschine angekommen waren...

Von dj.1.11 schrieb damals die Gestapo: „Der Intelligenzstand ihrer Führer liegt weit über dem Durchschnitt“, und dann in typisch kleinbürgerlichem, unklarem Deutsch: „Ihre Ethik weist nach Osten...“

Auch Walter Scherf forderte von seiner Deutschen Jungenschaft 1948 in einem Brief: „Die Hortenführer müssen nicht nur ein Instrument spielen können, sie sollen auch wissen, wie man ein Motorrad instandsetzt.“

Manchem wird der hier gebrachte Vergleich Dylan-tusk vielleicht ein bisschen forciert erscheinen; immerhin sei es erlaubt, von beiden zu sagen, dass sie ihre Generation mehr faszinierten als irgendein Erwachsener ihrer Zeit, — nur, dass tusk seinen Lenin kannte und Dylan sicherlich seinen Marcuse; und wer je eine schwere Maschine selbst fuhr, sich an ihrem Klang, ihren Formen berauschte und das Gefühl der Freiheit

kostete, das sie dem Fahrer schenkt, der ahnt, dass hier mehr vorliegt als ein zufälliger Spleen.

Dylan und tusk machten Lieder, schrieben Gedichte und fuhren Motorräder, schwere Maschinen — und wer den Klang einer wohlgestimmten 400er Horex kennt, der weiß, dass eine tiefe Cellosaite ähnlich klingt. (Allerdings muss der Auspuff der Horex hinter dem Topf sich nochmals verengen, und die Öffnung hinten muss schräg abgeschnitten sein wie bei einer Kalbsleberwurst. Die 500er und 600er BMW-Maschinen dagegen klingen nicht, sie singen schon mehr, weil ihre Boxermotoren andere Schwingungen erzeugen als die Solozylinder einer Horex. Wir sprechen hier von Viertakter-Otto-Motoren mit Ventilen, wenn möglich „hängenden“ Ventilen. Freilich sagt das nur dem Fachmann etwas, und wer sich nicht als solcher fühlt, verzeihe die Abschweifung.) Festgehalten sei nur, dass die Amerikaner in den Fünfziger- und Sechzigerjahren ihre Jugendbewegung gleichsam „nachholten“ und dass die Übereinstimmung mit gewissen Formen der deutschen Jugendbewegung oft verblüffend ist.

Dabei muss man wissen, dass die Schicht der gebildeten Amerikaner noch bis zum Zweiten Weltkrieg ausschließlich nach Europa, speziell nach England und Frankreich hin orientiert war. Es bedurfte historisch bewusster Emigranten, die dieser Schicht die Augen öffneten für die Großartigkeit ihres eigenen Landes, die Bedeutung seiner Kultur, seiner Musik.

Hier leisteten die „Weavers“, ein gar nicht mehr so junges Ensemble, Beachtliches. Sie brachten bereits um das Jahr 1950 die Folk-Musik von den Hügeln Kentuckys in die amerikanischen Großstädte. Echte Folksongs, das heißt, anonyme Lieder aus vergangenen Zeiten, sind primitiv. „Ihre musikalischen Formen sind oft nicht an die Gesetze der Harmonie gebunden, Takte werden übersprungen, der Rhythmus

wechselt häufig. Oft können die Sänger nur im Dialekt vortragen, wie bei den Hillbillies der „Grand Ole Opera“ in Nashville/Tennessee. Die Mitglieder der Weavers hatten Volkskunde studiert, und sie beherrschten ihre Instrumente meisterhaft; so konnten sie vom Blatt singen, und zwar mit geschulten Stimmen. Ihr Stil machte Schule. Man findet heute in den USA kaum Folksinger, die nicht von den Weavers beeinflusst wären.“ So schrieb einmal Peter Mordo.

Die Tatsache, dass man das Werk Herman Melvilles erst im Laufe der letzten dreißig Jahre schätzen lernte, erhärte die Behauptung, dass die Amerikaner erst während der letzten Generation ihr Land, ihre Geschichte, ihre Kultur „erkannten“. John Steinbeck erhielt den Nobelpreis erst vor kurzem (1962) obgleich sein Hauptwerk „Die Früchte des Zorns“ bereits 1939 erschien. Bezeichnenderweise entnahm er den Titel aus einem in den USA bekannten Lied, „The Battlehymn of the Republic“, auch bekannt unter dem Titel „John Brown’s body lies so mouldering in the grave“. Steinbeck gehört zu den gleichen Leuten wie Woody Guthrie, der bereits vor einer Generation den herben Reiz seiner Heimat besang. Hemingway schrieb damals seine Kurzgeschichten, die sich in Amerika abspielten, ausschließlich für amerikanische Illustrierte. Erst nach dem Zweiten Weltkrieg erschienen sie in Buchform. Die Szenerie seiner späteren Werke liegt meist in Europa oder Afrika.

Die Werke der Maler Catlin und Remington (sie malten im 19. Jahrhundert Indianer) wurden bis vor gar nicht allzu langer Zeit belächelt, etwa so, wie man heute bei uns unsere Volkslieder leicht mitleidig erträgt. Seien wir uns doch im Klaren, dass wir heute noch genau so weltverloren singen würden wie vor fünf, zehn oder zwanzig Jahren, wenn es nicht urplötzlich Mode wäre, sich rustikal zu geben. Den gewissen urbanen „touch“ hat man ja ohnehin. Wer kennt schon Achim von Arnims Briefstellen an Clemens von Brentano, mit dem er zusammen „Des

Knaben Wunderhorn“ herausgegeben hat, über die rheinischen Sänger auf den Marktschiffen zwischen Frankfurt und Mainz?

Da fehlen vielen Kritikern einfach die Voraussetzungen für die Beurteilung dieser Lieder und ihren Hintergrund. Wäre es ein Riverboat auf dem Mississippi zwischen New Orleans und St. Louis, man würde es in bestimmten Kreisen als Bildungslücke ansehen, nicht darüber sprechen zu können. (Wir kennen doch alle unseren Jazzpapst J. E. Behrendt!)

In der deutschen Jugendbewegung aber hatte man bereits vor einer Generation die gleiche Entwicklungsstufe erreicht, wie sie heute weite Kreise der amerikanischen Jugend um Leute wie Seeger und Baez erreicht haben. Sie nennen sich sogar nicht „Action“ oder „Group“, sondern „Movement“, d. h. Bewegung.

Und ihr Protest richtet sich gegen das Establishment Amerikas, fast das gleiche Phänomen wie im Wandervogel vor dem Ersten Weltkrieg. Burl Ives und Guthrie können durchaus mit Breuer, dem Herausgeber des „Zupfgeigenhansl“, verglichen werden, denn was damals ein Liederbuch war, ist heute die Schallplatte oder das Band. Und das Trampen, der Zen-Buddhismus, heute als letzter Schrei propagiert und in vornehmen Verlagen herausgebracht, wurden hierzulande bereits in den Veröffentlichungen von dj.1.11 um 1933 herausgestellt. Selbstverständlich haben die jungen Leute von heute andere Ausdrucksformen, andere Moden als jene der Zwanziger- und Dreißigerjahre. Und andere Erfahrungen aus der Geschichte. Die „Jugendbewegung“ spannt sich heute vom Gammler über den Hippie bis zum SDS. Vor dem Krieg war sie überwiegend national, fast soldatisch in vielen Formen, jedenfalls dem Militanten nicht abhold. Ihre völkischen Formen pervertierten dann im Nationalsozialismus und halfen mit, die Ansätze zur Demokratie zu zerschlagen. Das wissen wir alle sehr genau. Deshalb ist es manchem peinlich, einmal in Zelten und Jurten gelegen zu haben. Wer wagt schon,

hierzulande vor einem jugendlichen Folksongpublikum zu singen: „Wie schön blüht uns der Maien ...“?

Der Nachgeschmack von Tandaradei und „Blut und Boden“ ist zu stark.

Wenn Amerikaner vor Amerikanern amerikanische Lieder singen, so ist das heute selbstverständlich, und die Renaissance des Volksliedes in den USA ist eine nicht wegzuleugnende Tatsache — nur in Deutschland hat sie noch nicht stattgefunden. Ja, die Amerikaner singen nicht nur ihre Volkslieder, sondern auch deutsche, französische, russische und jiddische. Das war nicht immer so. Wie bereits gesagt, wurde in den exklusiven Schulen an der Ostküste das Folksinging salonfähig gemacht. Das allein hätte aber nicht genügt. Die City-Billies, wie sich die Sänger aus den Städten nannten, die etwa gegen Mitte der Fünfzigerjahre mit ihren eigenen Liedern in Greenwich Village von New York oder im „Hungry I“ von San Francisco hervortraten, bauten den „new sound“ des Rock'n Roll und neuerdings auch den des Beat und des Soul in ihre Arrangements ein. Man bedenke, dass nur eine Synkope in „Tom Dooley“ (1959) aus einem 08/15-Liedchen einen Hit machte, der seine Interpreten, das Kingston Trio, nach oben schwemmte!

Diesen Ensembles, und nicht den Puristen, ist es zu verdanken, dass man heute in den Staaten die Lieder der City Billies wie auch der Hillbillies zusammen singt, und es besteht kein großer Unterschied mehr zwischen beiden. Vielleicht mag Pete Seeger, der große Meister, der beide Gruppen in sich vereint, das Vorbild dafür sein.

Bei uns steht es leider viel schlimmer. Seitdem die Nationalsozialisten das Volkslied total für sich beansprucht hatten und die Lehrer es jahrzehntelang „verschulden“, können heute die wenigsten Deutschen in nüchternem Zustand frei singen. Anscheinend schämen sie sich noch a

posteriori des Missbrauchs. Der Musikpädagoge Tetzner von der Akademie für musische Bildung und Medienerziehung Remscheid nennt unser Land heute ein Entwicklungsland für Musik. Es können hier die Lieder sämtlicher Völker gesungen werden: Aber kaum von Deutschen. Es müssen schon Ausländer sein, wie die Ofarims, wenn sie das Lied vom „Vetter Franz“ singen (allerdings, sie können es mit viel Talent und gutem „Service“). Oder auch Belina ist gefragt, wenn sie singt: „Jetzt gang i ans Brünnele“, obwohl sie es ein wenig wie eine Kasbekmuhme bringt. Aber überall sonst sind deutsche Sänger wenig gefragt. Es müssen in der Schlagerbranche unbedingt Ausländer sein, die mit fremdem Akzent singen um aus einem „song“ einen „hit“ zu machen.

Man sieht, es liegen arge Handicaps auf dem Weg zu einer Renaissance des deutschen Singens. Wenn ein Deutscher einmal ausländisches Liedgut bietet, fragt man ihn, ob er denn nicht deutsch singen könne. Singt er aber deutsches Volksgut, so winken fast alle Veranstalter und Funkleute gelangweilt ab: sie haben keinen Sinn für die einfache, zeitlose Schönheit unserer Volkslieder, und sie haben ihr Publikum seit zwei Jahrzehnten zum kritiklosen Konsum ausländischer Lieder und Sänger erzogen. Die Plattenfirmen machen inzwischen gute Geschäfte damit und sehen nicht ein, warum sie jetzt eine mühsame „Umwertung“ in Gang bringen sollten.

Dabei ist es für einen Volksliedsänger selbstverständlich, dass er neben ausländischen auch die Lieder seines eigenen Landes singen darf und kann. Englische Seashanties, meint man, müssten von Engländern oder Amerikanern gesungen werden, französische Lieder natürlich von Franzosen. Dass diese Lieder aber nur verschiedene Ausdrucksformen der gleichen Kultur sind, nämlich der europäisch-amerikanischen, ist anscheinend nicht ganz klar. Und dann beherrscht ja auch nicht jeder Englisch oder Französisch, geschweige denn Russisch. Doch scheint die

Jugend dieses Vorurteil allmählich zu überwinden. Sie hört den Kolo mit der gleichen Aufmerksamkeit wie den Flamenco, und man sollte heute in den Funkhäusern die Interpreten europäischer Folklore mit der gleichen Selbstverständlichkeit singen lassen wie die Chansonniers. Sie sollten ihre Lieder nicht unbedingt in einen Protest packen müssen, sie sollten sie nicht um jeden Preis zeitkritisch bringen wollen, um „anzukommen“. Es sollte genügen, wenn sie ihre Lieder gut singen und spielen, auch wenn es „ganz einfache“ Sachen sind, wie z. B. auf dem Folkfestival von Newport/Rhode Island 1967, wo die so oft totgeschriebene Folklore ganz im Vordergrund stand.

In den USA und in Großbritannien brachten in den späten Fünfziger Jahren die City Folksinger ihre Countrybrüder nach vorne. Ähnliches muss auch bei uns geschehen, wenn die deutsche Folklore nicht im europäischen Hintertreffen bleiben soll. Aber ob es je geschehen wird, dass man im Audimax einer Universität neben Franz Josef Degenhardts „Vatis Argumente“ eine Schinderhannesballade singt oder gar wagt, „Wach auf, mein's Herzens Schöne“ anzustimmen, das anzunehmen, besteht noch keine Veranlassung. Es würde schon genügen, wenn die engagierten Manager der Studentenbühnen die deutschen Folksinger nicht mehr als „Intermezzisten“ bezeichneten oder eine Vielzahl von Funkredakteuren sich nicht hartnäckig taub stellte, wenn auf Burg Waldeck die deutsche Folklore erklingt. Wir sind eben in punkto Musik noch immer ein Entwicklungsland ...

## IV. Vasallen der Waldeck

... es war vertrockneter Schlamm, in dem das Krokodil im Sommerschlaf gelegen hatte, in welchen Zustand manche Individuen dieser Tierart während der dürren Jahreszeit in den Llanos verfallen. Der Lärm von Menschen und Pferden, vielleicht auch der Geruch des Hundes hatten es aufgeweckt.

Häufig finden die Indianer ungeheure Boas, von ihnen Uji oder Wasserschlangen genannt, im selben Zustand der Erstarrung. Man muss sie, sagt man, reizen oder mit Wasser begießen, um sie zu erwecken.

Man tötet die Boas und hängt sie in einen Bach, um durch die Fäulnis die sehnigen Teile der Rückenmuskeln zu gewinnen, aus denen man in Calabozo vortreffliche Gitarrensaiten macht, die weit besser sind als die aus den Därmen der Brüllaffen.

(Alexander von Humboldt: Südamerikanische Reise)

Als der Zweite Weltkrieg zu Ende war und sich auf der „Hochschule der Vagabondage“, auf Burg Waldeck also, jene einfanden, die noch einmal davongekommen waren, konnte auch wieder offen gesungen werden. Einer landete sogar bei Kriegsende mit seinem Jagdflugzeug dort oben, auf einer Wiese, nicht sehr weit von dort, wo heute die amerikanische Luftwaffe ihre Abfangjäger in Bereitschaft stehen hat. Neben der „Hauspostille“ von Brecht, die damals noch einige Gedichte enthielt, von der sich der Nachkriegsbrecht absetzen musste, neben den Mahagonny-songs, der „Ballade vom schönen, grünen Mond“, der „Seeräuberballade“ neben diesen Songs der Dreißigerjahre also, hörte man nun die ersten Hillbilly-Arrangements, die ersten Seashanties in Originalsprachen, und

aus Paris ertönten die Klänge der Lecuona Cubana Boys mit ihrem unsterblichen Rumba Tambah.

Aus Paris ertönte ferner ab etwa 1953 ein neuer Klang, der die Jugend zu beiden Seiten des Rheins aufhorchen ließ. Keiner wusste, wie der Name des Sängers Brassens richtig auszusprechen war, aber jeder verstummte, wenn aus dem Radio die mühsam, aber genau artikulierende Stimme und der stereotype Klang des Gitarrenspiels ertönten. Brassens hat der damals immer noch schräg angesehenen Gitarre endgültig den Durchbruch zu der großen Bühne verschafft, zu einem Platz neben der klassischen Kunst Andres Segovias und der spanischen Flamencomusik.

Auch für die im Französischen weniger Gewandten war hier ein Sänger, dem man einfach zuhören musste. Er singt scheinbar ohne Nuancen, verspricht sich ab und zu dabei, seine Melodien ranken sich wie Girlanden des phantastisch-realistischen Malers Hutter aus Wien um die Akkorde, deren gewagte Modulationen verblüffen.

Charles Trenet, der das unsterbliche Chanson „La Mer“ geschaffen und als Showman vorgetragen hatte, wurde abserviert. Auch die raffiniert gesetzten Chöre der „Compagnons de la chanson“ traten in den Hintergrund, und die jungen Leute Frankreichs und Deutschlands, die nach dem Kriege die Erbfeindschaft begraben hatten, fanden sich in den Liedern von Georges Brassens bestätigt.

Als mich 1960 ein Franzose nicht ohne Stolz fragte, ob wir denn in Deutschland ähnliche Leute wie Georges Brassens hätten, konnte ich erst nach einigem Zögern erwidern: „Ja, vielleicht, aber nicht in Deutschland, sondern in Wien. Es sind Helmut Qualtinger, Gerhard Bronner und Georg Kreisler.“ Qualtinger und Bronner waren damals schon nicht mehr die enfants terribles des Wiener Kulturlebens, sie hatten die „Rhapsodie in Halbstarke“ herausgebracht, die bei Kennern des

Metiers freudig begrüßt wurde. Der Satz „Der Papa wirds schon richten“ durfte in Österreich nicht öffentlich aufgeführt werden. Der „Papa“ hatte es gerichtet...

Georg Kreisler, der 1921 in Wien geborene Österreicher, der mit 16 Jahren in die USA emigrieren musste und erst in den Fünfzigerjahren nach Wien zurückgekehrt, dort seine hintergründig grotesken und verspielten Lieder zum Klavier erfand (wobei New Yorker Exildeutsche Paten standen), belebte die Chansonwüste im deutschsprachigen Raum als erste große Oase. Erst 1964 meldete sich sein deutscher Antipode, Franz Josef Degenhardt, erstmals mit seinen frühen Balladen zu Wort, und seitdem haben wir — endlich — einen „deutschen Brassens“.

Brassens, der massive Dichter-Sänger mit Schnurrbart und Pfeife, der sich, wie Felix Schmidt in seinem Buch „Das Chanson“ schreibt, für allerhöchstens zwei Monate im Jahr zum gut honorierten — 1000 Dollar pro Abend — öffentlichen Vortrag bereit findet, schlug Brücken über die Schluchten, die der Krieg aufgerissen hatte. Er war in deutscher Kriegsgefangenschaft gewesen und gab in den frühen Fünfzigerjahren bereits offen zu, nicht der Widerstandsbewegung angehört zu haben.

Brassens, von dem ehemaligen Philips-Direktor Jacques Canetti herausgebracht, ist heute der „Papa Georges“, eine Institution, um die kein Sänger herumkommt. Bis heute wurden über 15 Millionen Platten mit seinen Liedern verkauft, und der Kultusminister André Malraux ließ ihn sogar im Pariser „Theatre National Populaire“ auftreten, wo sonst nur Klassiker geduldet sind. Er verherrlicht in seinen Liedern den Individualismus, er lobt das gute Leben, er verachtet die Uniformen und die Soutanen. Aber selbst für gut französisch sprechende Nichtfranzosen sind seine gepfefferten Texte oft schwer verständlich, jene zynischen, unterkühlt gesungen Pornographien, oder jene Lieder, in denen der Tod so oft

eine bedeutende Rolle spielt. Der Tod, der dort neben den kleinen Leuten, den Fischweibern, dem Bürochef, dem armen Martin, der Lene, als keineswegs beängstigende Figur steht und der auch 1953 in dem Film „Lohn der Angst“ auf dem Beifahrersitz mitfuhr, als Yves Montand seine erste große Filmrolle spielte und dadurch in Deutschland als Schauspieler erstmals bekannt wurde.

Yves Montand, der als Schlagersänger angefangen hatte, dann zur Bühne und zum Film fand und wohl die beste Folkloreplatte Frankreichs besungen hat, das Evergreen „Chansons populaires de France“ ...

Unterdessen blieb die Waldeck, was sie war:

Wir zogen meist zu Pfingsten auf die Burg, oder bereits zu Ostern, wenn manchmal noch Schnee lag. Die Waldecker Liedertradition war geläutert aus den bewussten tausend Jahren hervorgegangen. Im Voggenreiter Verlag erschien 1956 „Der Turm“, eine Sammlung von etwa 1500 europäischen Liedern. Die „Alten“ feierten ihr Überleben zunächst mit den Liedern ihrer Knaben- und Jünglingsjahre, der Phase pubertärer Selbstdarstellung.

Dann aber begann man sich unter der Agide der „Arbeitsgemeinschaft Burg Waldeck“ auf die musikalische und verbale Ausdruckskraft des Liedes an sich zu besinnen. Es gab in den ersten Jahren nach 1945 eine Blütezeit des mittelalterlichen und modernen Madrigalsingens und des kammermusikalischen Instrumentalspiels auf der Burg. Unter dem Einfluss der sich ansiedelnden Jungengruppen sang man Negrospiritu- als und Railroadsongs. Und aus Griechenland brachte ich 1951 die ersten „Rebetika“ mit, Lieder der griechischen Wasserfront, wie man sie heute jeden Abend in den Sendungen für die Gastarbeiter in der Bundesrepublik hören kann. Und wie sie Melina Mercuris Film „Sonntags nie“ sieben Jahre später bekanntmachte, nach den Kompositionen von

Manos Hadjidakis. Wer konnte damals, um 1951, schon seinen Urlaub in Spanien oder Italien verbringen? So drückte man sein Fernweh eben musikalisch aus, und die bulgarischen, israelischen, jiddischen, spanischen und südamerikanischen Liedwellen mögen als Beispiele genügen. Hai und Topsy, die großen Folksinger Schwedens, trafen damals als erste, von Israel kommend, auf der Burg Waldeck ein, und wir hörten atemlos die „Horas“, die Lieder aus Israel, ursprünglich rumänische Tänze.

Danach schien es, als habe die Waldeck ihre magische und zugleich sublimierend Wirkung auf das Lied eingebüßt. Das Wort, der Gedanke erhielten in politisch-soziologisch-pädagogisch orientierter Seminararbeit den Vorrang.

Alexander Lykourezos, der mir bereits 1951 in der Bucht Rafina bei Athen das Schwammtaucherlied „Psaropoula“ beibrachte, trug 1959 die ersten Lieder von Mikis Theodorakis auf Burg Waldeck vor. Er tanzte auch Sirtaki, und alles staunte, als er das Glas beim Tanzen mit dem Mund vom Boden aufhob, es ohne Hilfe der Hände leertrank und es beim Weitertanzen über den Kopf nach hinten schleuderte, wiederum ohne die Hände zu benutzen.

„Rhapsodie in Halbstarke“ hieß die erste Singleplatte Helmut Qualtingers, deren vier Sätze wir damals auf Burg Waldeck sangen. Die Sita, eine Berliner Gruppe um Rudi Rogoll, hatte eine Skifflegroup aufgebaut, deren Rhythmen direkt ins Blut gingen, wenn sie „Midnight Special“ spielten oder „Over in the gloryland“, und „Die Neusser“, sie nannten sich später die „Pontocs“, sangen unter der musikalischen Leitung von „Bömmes“ die besten südamerikanischen Lieder, brillant arrangiert mit Harfe, Trommel, Flöten und Gitarren, mit Blacky Lechleiter als Gesangssolisten.

Dirk Hespers, der seine entsetzliche Kriegsjugend als Flüchtling in den Niederlanden verbringen musste, hatte alte Geusenlieder vom Freiheitskampf der Holländer gegen die Spanier ausgegraben, und Peter Rohland, der über „Muschik“ (Fritz Jeremias) und Hermann Siefert auf die Burg gekommen war, hatte die ersten jiddischen Balladen arrangiert, zusammen mit Hanno Botsch und Gesine Köhler. Er war mit einem Kübelwagen des Afrikakorps von der ersten Tournee auf die Burg gekommen, und ich hatte in Tübingen sein Konzert gehört. Ich war einfach erschlagen, und in meiner Vorstellung sah ich die Möglichkeit des Folksings in Deutschland aufkeimen, wenn die Manager der Plattenindustrie einen Sinn dafür haben sollten.

Jupp Müller hatte mit den Nerothern Spielfahrten vom Kap der guten Hoffnung bis nach Kairo und von der Amazonasmündung bis zum Kap Horn unternommen, er hatte Negerweisen aus dem Sudan, Musik aus den Pampas und von dem Altiplano der Cordillere mitgebracht. Turi sang seine schwermütigen Weisen aus Finnland und Nordschweden.

Ich selbst kaufte mir 1951 eine 600er Beiwagenmaschine, schnallte mir die Gitarre auf den Rücken und fuhr mit meinem Freunde Gustav Pfirrmann, einem Indologen, für fast zwei Jahre in den Mittleren und Fernen Osten bis nach Calcutta. Karl Oelbermann war gerade aus Afrika zurückgekehrt. Er verriet uns, dass man „ein Programm“ brauche, um im tropischen Ausland elegant Geld zu verdienen. So traten wir als „Corano Brothers“ auf — genannt nach unserer Maschine „Cora“ —, stellten uns ein Programm unter dem Titel „Magic and Music“ zusammen und fingen in Genua an, in den kleinen Kneipen der Wasserfront, in Charlies Black Cat Bar. Charlie war ein versoffener Medizinstudent aus Darmstadt, der die Matrosen der 6. US-Flotte beim Landgang betreute. In Rom trat ich zum ersten Mal im Feinschmeckerlokal „Taberna Margherita“ auf. Das Singen ging ja einfach — das Geldeinsammeln fiel mir

schwerer. Dann Neapel, Bari und Athen, wo wir Basili Tsitsanis, den Meister der griechischen Rebetika, kennenlernten. In Istanbul den ersten richtigen Kontrakt, mit Impresario und Exklusivrechten der Agentur. Und dann über Ankara, Damaskus nach Bagdad. Von dort aus die erste Funksendung, nachdem wir im Nachtlokal „Abdulla“ bei dem Armenier Gregor unser Können bewiesen hatten.

Quer durch das herbstliche Persien, von der irakischen Grenze bis in die Pilgerstadt der Schiiten Meshed, dann in das winterliche leere Hochland von Afghanistan. Der Intendant des Theaters in Kabul war gleichzeitig Regisseur, Inspizient, Dramaturg und erster Schauspieler. Er hatte mit Max Reinhardt zusammengearbeitet und sprach fließend deutsch. Wir spielten nur vor Männern — Frauen durften dort nicht ins Theater. Dann über den Khaiberpass nach Pakistan, nach Rawalpindi und Lahore, den lieblichen Städten, in denen Rudyard Kipling schrieb und wo wir wieder auftraten. Dann Delhi (wo uns sogar Pandit Nehru empfing), Agra, Benares, Calcutta, Bombay. In jeder Stadt wochenlange Auftritte, feine Bühnen, gute Orchester. Dann wieder in den Sattel der „Cora“, unserer treuen NSU, Starter getreten und weiter. Eine lange Tournee, die ihre Reize hatte und auf der man etwas können musste: sie hat mich stark geformt bis heute. Mit acht Elefanten und zwei Leoparden kehrte ich auf dem Seeweg nach Deutschland zurück.

## V. Spiel nicht mit den Schmuddelkindern

Ade nun, Vater und Mutter,  
ade, mein lieber Freund.  
Muss mich zur Reise bequemen  
noch auf die Festung heut.  
Denn es regiert die Welt  
Nur Falschheit und das Geld;  
Der Reiche kann sich helfen,  
Der Arme muss ins Feld.

(aus einem Volkslied)

Es war zu Ostern 1961 gewesen, als wir beide, zusammen mit Norbert Pampel, Peter Rohland den Vorschlag unterbreiteten, hier auf der Waldeck doch ein „Bauhaus der Folklore“ einzurichten. Pampel hatte in Frankfurt bereits Volkskunde getrieben zu einer Zeit, als wir fast alle noch blutige Laien der Folklore waren. Er wusste von den Bautechniken der Balalaiken zu erzählen, von den Goralen und Huzulen der Beskiden, er kannte die Musik der Lesgier im Kaukasus ebensogut wie die Tatautechniken der Ainus auf den Kurilen. Er verbindet die keltischen Käsehochkulturen der Bretagne mit den Kümmerkulturen Kleinasiens.

Wir verglichen damals die musikalischen Impulse, die von Burg Waldeck ausgegangen waren, mit jenen, die das Bauhaus in Dessau für Architektur, industrielle Formgebung und bildende Kunst während der Zwanzigerjahre ausgestrahlt hatte. Peter Rohland, der Bassist, brachte diesen Vorschlag auch später beim studentischen Arbeitskreis der ABW

vor: Man möge die Jugend Europas zu einem Fest ihrer Lieder einladen. Der Vorschlag wurde akzeptiert, weil er „Waldeckischem Geiste“ entsprach, zumal die ausländische Liedfolklore hier schon immer beheimatet war.

Peter Rohland (geb. 1933) hatte in der Deutschen Jungenschaft wichtige musikalische Impulse erfahren. Hermann Siefert und Fritz Jeremias (aus Ludwigsburg) hatten ihn auf die Burg gebracht. Seine Horte entwickelte die wichtigsten kulturellen Aktivitäten, sie baute das Schwabenhäus und beeinflusste die Arbeitsgemeinschaft Burg Waldeck in den Fünfzigerjahren entscheidend.



Peter Rohland, Foto: Joachim Michael

Er war zusammen mit seinem Esslinger Freund Fred Kottek 1954 nach Bagdad getrampt, um der Einberufung zur Bundeswehr zu entgehen. Als er zurückkam, war er genau so begeistert von den griechischen Weisen der Küsten und Inseln wie wir vier Jahre vorher. „Pitter“, wie wir ihn nannten, führte viele dieser Lieder bei den Waldeckern und ihren Vasallen ein, ja, er gab aus Liebe zum Gesang sein Jurastudium auf und studierte Gesang — ein kühner Plan und ein mühsamer Weg, den er ohne die massive Unterstützung seines Vaters, den er sehr liebte, niemals hätte gehen können. Keine der großen Schallplattenfirmen wollte damals etwas von seinen Liedern wissen. Nur „Thorofon“, der Zwerg unter den Plattenherstellern, brachte schließlich eine Singlescheibe heraus: „Vertäut am Abendstern“.

Als 1964 das erste Festival stieg, fielen wir uns auf Burg Waldeck in die Arme. Unser Traum war realisiert, das „Bauhaus der Folklore“ feierte sein Richtfest, die Funkleute und die Plattenindustrie waren vertreten. Polydor nahm Pitter unter Vertrag, er brachte dort seine LP „Landstreichballaden“ heraus (zusammen mit Schobert Schulz) — und hatte nach einem Jahr die Kündigung des Vertrags in Händen. Alle frisch engagierten Folksinger wurden damals von Polydor entlassen: Hai und Topsy, Karl Wolfram, Shirley und Colin, Pitter und Schobert — nur der „Star“, der Chansonnier Franz-Josef Degenhardt, blieb unter Vertrag. Offenbar hatte die Folklorewelle, auf die die Firma ihre Hoffnung gesetzt hatte, nicht gehalten, was sie versprach — kein Wunder, wenn man weiß, wie wenig für die Propagierung des Folkloresingens hierzulande getan wurde und noch wird.

Im Frühjahr 1966 verstarb Peter Rohland urplötzlich an einer rätselhaften Gehirnerkrankung. Colin Wilkie sang an seinem Grabe. Uns erreichte die Nachricht zu spät. Hanno Botsch, der Rohlands Ensemble als

Geiger angehört hatte, schrieb ihm das folgende Epitaph im Jungenmagazin „der eisbrecher“:

Peter Rohland ist tot

So plötzlich wir alle, die wir Peter Rohland kannten, von seinem Tode betroffen wurden und uns klar wurde, welche großartige menschliche Erscheinung aus unserer Mitte gerissen wurde, so wird es doch noch eine Zeit lang dauern, bis man vollständig erfassen kann, wie groß dieser Verlust für die in Deutschland junge und noch wenig bekannte Kunstgattung — das Chanson — ist. Man wird es nicht nur dann merken, wenn Peter Rohland auf den Jamborees und Festivals, auf der Burg Waldeck, bei Rundfunk und Fernsehen fehlen wird, wenn in Studententheatern, Kunstämtern und Bühnen seine Programme nicht mehr zu hören sein werden, sondern vor allem dann wird der Verlust schmerzlich bewusst werden, wenn seine letzten beiden großen Liedersammlungen, die Lieder der 48er Revolution und die eigenen Vertonungen der Villon-Gedichte durch Platten und Rundfunk einem größeren Kreis bekannt werden. Die 48er Lieder hat er bisher nur wenige Male vorgesungen und nur einige seiner Villon-Lieder quasi als Kostprobe in kleinerem Kreis vorgetragen. An der Gestaltung dieser beiden Programme, an denen er wohl auch innerlich am stärksten engagiert war, zeigte sich, wie meisterhaft er es verstand, ein Lied in den Griff zu bekommen. Die Melodien, die er einem Text unterlegte, die Gitarrenbegleitung und der Einsatz eines zweiten Instrumentes, das war alles so gut gemacht, dass es immerhin eine Ahnung gibt von dem, was man von Peter Rohland noch hätte erwarten können, wenn der plötzliche Tod ihn nicht aus der Arbeit herausgerissen hätte.

Peter Rohland stand eigentlich ganz am Anfang seines Schaffens, denn er entschloss sich erst relativ spät zu singen, und auch dann bedurfte es einiger Zeit, bis er inhaltlich und stilistisch zu dem fand, was er in den letzten drei Jahren seines Lebens dem Publikum vortrug. Im Grunde begann er erst in den letzten Monaten

die Früchte seiner Arbeit zu ernten. Er wurde 1933 in Berlin geboren, verbrachte seine Jugend in der Umgebung von Stuttgart, wo die Jungenschaft einen großen Einfluss auf ihn nahm, so wie er auch ihr eine Prägung gab. Hier lernte er nicht nur Gitarre spielen und ausländische Folklore kennen, sondern er schrieb auch selbst einige Lieder. Gewissermaßen als Reminiszenz aus dieser Zeit erscheint seine erste, bei Thorofon verlegte Platte „Vertäut am Abendstern“. Im Februar 1963 schließlich trat er mit einem abendfüllenden Programm jiddischer Lieder in Berlin auf. Der Abend war ein großer Erfolg, und obwohl Peter Rohland vorher nie Jiddisch im Original gehört hatte, war die Stimmung der Lieder in Darbietung und Arrangement überraschend gut getroffen, wie wir später feststellten. In der folgenden Zeit wurde das Programm weiter ausgebaut und ständig mit neuen Liedern bereichert, eine weitere kleine Platte wurde bei Thorofon herausgegeben. Im Sommer machte er eine Tournee in West-Deutschland, die mit einem Auftritt im Düsseldorfer Kom(m)ödchen endete.

Gleich von Beginn des jiddischen Programms an und später bei den Liedern der 48er Revolution wurde Peter Rohland immer wieder die Frage gestellt, warum er gerade diese Lieder sänge und ob er damit ein Stück Vergangenheit bewältigen wolle. Er gab daraufhin die für seine ganze Einstellung zur Kunst typische Antwort: „Zuerst singe ich ein Lied, weil es mir gefällt und ich deshalb das Bedürfnis habe, es zu singen. Wenn ich darüber hinaus merke, dass das Lied auch einen Einfluss auf das Bewusstsein meiner Zuhörer hat, so bejahe ich das und bin über diesen Nebeneffekt froh.“ Ich glaube, dieser Satz verrät ein klares Bekenntnis zu dem Grundsatz, dass der Künstler nur der Kunst verpflichtet sein darf und keinem wie auch immer gearteten Programm. Peter Rohland war viel zu sehr Sänger, als dass er nicht primär vom Musikalischen her an seine Lieder herangegangen wäre. Es ist deshalb ein besonderer Glücksfall, dass er mehr als nur musikalischen Einfluss auf sein Publikum nahm.

Die Beschäftigung mit dem jiddischen Liedgut, die er mit außerordentlicher Gründlichkeit betrieb, zeigte, was für ein Reichtum hier noch verborgen war. Es hätten sich noch Programme mit

speziellerem Charakter, wie zum Beispiel Ghetto- und Partisanenlieder, Lieder von Itzig Manger oder Chassidische Lieder zusammenstellen lassen. Obgleich das Jiddische sehr in Mode gekommen ist, suchte Peter Rohlands engagierte Art, jiddisch zu singen, frei von allen billigen Effekten, ihresgleichen. Joseph Wulf sagte darüber einmal in einer Berliner Zeitung: „So vollendet vorgetragen, habe ich nur selten jiddische Lieder gehört; auch in New York, wo mehr Juden leben als in Israel, singt man sie nicht besser.“ Neben den jiddischen Liedern nahm Peter Rohland noch zwei weitere Programme in Angriff: die Landstreicher-Lieder und die Villon-Lieder. Bei beiden Themenkreisen herrschen zwei Grundstimmungen vor, die das Programm gewissermaßen antipodisch einschließen. Auf der einen Seite Humor und unbändige Lebenslust sowie das Erlebnis einer absoluten Freiheit vom Ballast bürgerlichen Lebens, auf der anderen Seite die bittere Klage über das eigene Elend und die Unbarmherzigkeit der Gesellschaft. In dieser den Programmen innewohnenden Spannung lag vielleicht die auch über das einzelne Lied hinausgehende Wirkung. Sie verhinderte ein Abgleiten in romantische Schwärmerei und Sentimentalität.

Das Landstreicher-Programm stellte er sehr bald einem Berliner Publikum vor, während es zur ersten Aufführung seiner Villon-Lieder jetzt im Mai nicht mehr kommen sollte. Für die Landstreicher-Lieder hatte er wiederum große Mühe zur Erforschung der Welt der Landstreicher aufgewendet. Er suchte in Bibliotheken, Liederbüchern und Dokumenten und nahm Lieder direkt von Landstreichern aus Bethel oder sonstwo in Deutschland auf Band auf. Er fand noch eine Menge unbearbeitetes Material, das auf eine Veröffentlichung geradezu wartete.

Die Beschäftigung mit den Liedern der 48er Revolution begann nicht anders als die mit den Liedern seiner anderen Programme: die spontane Begeisterung an einigen zufällig gefundenen Liedern ließ ihn nach immer mehr Material und Liedern suchen. Er verstand es ausgezeichnet, diese Revolutionslieder wieder zum Leben zu erwecken. Zum Teil schrieb er, wenn nötig, selbst die Melodien, schwungvoll und ganz im revolutionären Geist dieser Texte. Ein unvergessener Eindruck war es, wie er sein Programm

an der Freien Universität im Theatersaal zum ersten Mal einem Publikum vorstellte. Wahrscheinlich fand er kein dankbareres Publikum als dieses für diese Lieder.

Hatte die Berliner Studentenschaft doch gerade in diesen Tagen den Zusammenstoß mit einer autoritären Reaktion erfahren müssen. Die wenig bekannten Lieder und die originelle Interpretation rissen das Publikum mit, und es gab bei mehreren Liedern Zwischenbeifall. In der kurzen Zeit von nur drei Jahren hat Peter Rohland die Welt des Chansons und der Folklore wie kaum ein anderer in Deutschland bereichert. Eine Fülle von schönen und bekannten Liedern hat er mit seiner ausdrucksstarken Stimme einem größeren Publikum nahegebracht. Durch seine klare gedankliche Konzeption, die sich auch in seinen Einführungen zeigte, regte er seine Zuhörer über den ästhetischen Genuss hinaus zum Nachdenken an. Die Impulse, die er gegeben hat, werden, so darf man hoffen, weiterwirken, und seine Vorstellungen über das Singen deutscher Volkslieder — die einzigen, die meiner Meinung nach praktikabel sind, — werden Anstoß zu weiterer Diskussion geben. Er wollte deutsche Lieder nicht singen aus Gründen einer verstaubten Volkstumspflege, sondern weil er beim Singen ausländischer Lieder — so gut er sie auch gesungen hat — die Grenze sah, die einem Interpreten fremdsprachiger Folklore gesetzt sind. Auch bei dieser Entscheidung zeigte sich sein echtes Engagement in künstlerischen Dingen und gleichzeitig seine Sicherheit im Geschmack. Eine spontane Begeisterungsfähigkeit, zu der er in bewundernswerter Weise fähig war, ließ ihn seine Lieder gestalten, und sein für alle Schattierungen des Humors offenes Naturell gab seinem Vortrag diese seltsame Mischung aus Engagement und Distanz.

Es sind nicht unsere Worte, es sind seine mitreißenden Lieder, die ihn seiner Nachwelt unvergessen machen werden!

Seine alten Freunde brachten seinen musikalischen Nachlass inzwischen als Plattenserie heraus: „Lieder deutscher Demokraten“, „Lieder

des Francois Villon“ und weitere LPs, die bei Abschluss des Manuskripts noch nicht erschienen waren.

Während der alsbald einsetzenden Vorbereitungen für das erste Fest zu Pfingsten 1964 beschloss der studentische Kreis, den internationalen Volksliedern das Chanson hinzuzugesellen. Das erwies sich als ein glücklicher Gedanke. Mit ihm wurde, wie sich herausstellte, eine neue, „parnassische“ Periode auf der Waldeck eingeleitet. Diese auf der Waldeck bis dahin noch relativ fremde Liedform lebt mehr als das Volkslied vom Wort und verlangt konzentriertes Zuhören. „Es (das Chanson) sträubt sich dagegen, im Chor gesungen zu werden; Chansons sind keine Manifestationen eines rauschhaften Gemeinschaftsgefühls, sondern Anrede an den Einzelnen, sie brauchen den Hörer und lassen ihn gelten“. Mit diesen Worten formulierte Diethart Kerbs eine gute „vorläufige“ Definition der Gattung „Chanson“.

Zunächst aber galt es, interessante Sänger zu finden und einzuladen. Jeder von uns fahndete in seinem weiteren Bekanntenkreis nach Leuten, die nicht nur die Gitarre zupfen, sondern auch „was Selbstgestricktes“ dazu singen konnten; andere stellten Kontakte zum Funk und zur Presse her. Es war ein bescheidener Anfang, aber er gelang. 1964 kamen noch nicht viele auf die Burg, insgesamt waren es nur dreizehn Sänger. Keinem Künstler konnte eine Gage bezahlt werden, nur die Aufenthaltskosten trugen die Veranstalter. Aus Amerika war Russ Sansom angetreten, der seine Hillbillysongs vortrug. Sein Landsmann Shields Flynn, auch er Soldat in Deutschland, spielte Flamencos, die ihn amerikanische Zigeuner gelehrt hatten. Carol Culbertson, auch aus den Staaten, sang ihre verhaltenen Lieder zur Gitarre. Die sechs Pontocs aus Neuß, — oho, ihr Solosänger, Blacky hatte den Aconcagua bestiegen — brachten aus Südamerika wunderschöne Lieder mit. Von Berlin kam Reinhard „Karlchen“ Mey, der sein Ensemble nicht mitbringen konnte. Er sang eigene

und französische Chansons. Und ein neuer Name tauchte auf, fast noch unbekannt: Franz Josef Degenhardt.

Da setzt sich ein kurzer, fester, sonnenbebrillter Westfale, Jahrgang 31, auf die kleine Bühne, schlägt ein paar Akkorde an und hat im Nu alle in den Bann seines Vortrags geschlagen. Er singt von „August dem Schäfer, der Wölfe mitten im Mai gesehen“ hat, oder von den „Schmuddelkindern“, mit denen ein Sohn besserer Leute nicht spielen darf. „Am Bahndamm, wo der Zug verkehrt, der von Schilda nach Schlaraffia fährt“, dort hat er sich seine Welt aufgebaut.

Degenhardt ist heute mit Biermann der größte Chansonnier Deutschlands. Er begann 1958 seine Lieder zu schreiben, machte 1963 seine erste Rundfunksendung bei Radio Bremen und bereitete zusammen mit Süverkrüp den Abschied von „Opas“ Chanson vor. Er trägt nur eigene Lieder vor, die er sowohl dichtet als auch komponiert und arrangiert und bei denen er sich auf der Gitarre selbst begleitet.

Sein jüngstes „Lehrstück“ (Anweisung für Partisanen, 1968) steht symbolisch für seine Position in der Gesellschaft. Seine Anteilnahme am Schicksal der Unterdrückten, des kleinen Mannes, der Studenten und der vietnamesischen Befreiungsfront sind nicht nur deshalb glaubhaft, weil er ein Drittel seiner Gage an die FLN überweist, sondern weil er sich auch auszudrücken versteht. Seine Klage gegen die Gleichgültigkeit jenes Übel, mit dem die Mitglieder hochtechnisierter Gesellschaftskörper ihren Lebensstandard bezahlen, und seine Sorge um Deutschland artikuliert er in „Wer kann da noch ruhig schlafen?“

Er meint aber nicht jenes Deutschland, das die Nationalisten für sich gepachtet zu haben glauben. Er beobachtet die Menschen scharf genug, um sichere Urteile bilden zu können, hat genügend Humor und weiß genau, gegen und für wen er singt. „Im Innern des Landes, da leben sie

noch“, eine Berichtigung der Meinung, dass in Deutschland die Vergangenheit bereinigt, dass unsere junge Demokratie schon stabil sei. Er zeigt auf die „Lodenmäntel“, auf die wir achten müssen. Wer den Werdegang von „Karratsch“ verfolgt hat, stellt fest, dass seine Texte heute nicht mehr nur poetisch-makaber-skurriel sind, sondern ganz klar klassenkämpferisch. Er kümmert sich um das Gemeinwohl und nimmt dazu Stellung. Er zerstört Klischeevorstellungen, die längst nicht mehr stimmen, bringt neue Wertungen und verbreitet sie. Er scheut sich nicht, Tabus zu durchbrechen, wenn es ihm darum geht, seinen Hörern die Augen zu öffnen. Seine Sprache ist klar und gegenwärtig. Er operiert mit popigen Effekten, baut Anglizismen und Gallizismen ein, verwendet Schlagworte aus dem Bereich der Werbung. Sein Sinn für Sprache und Wahrheit, sein Witz ermöglichen ihm diese Wendungen, weil es ihm nicht um vordergründige Effekte geht. Da fällt niemals das Wort „Protest“ oder „Notstand“ oder: „Gammlergeneration“. Es dreht sich bei ihm um das Schicksal der Armen, für die er singend kämpft, für den Gastarbeiter „Tonio Schiavo“ und die „Hirten ohne Herden“ in seiner „Fiesta Peruana“.

Am meisten werden seine Musikalität und sein Gitarrenspiel von der Kritik vernachlässigt. Er ist bei den französischen Chansonniers ebenso zu Hause wie im psalmodierenden Kirchengesang des Mittelalters; er kennt die vor-barocke Tanzmusik Flanderns ebenso gut wie die Brauurstückchen der Jahrhundertwende. Und alle Musik Europas ist in seinen Liedern. Dazu sein brillantes Gitarrenspiel, das leider von wenigen nur gewürdigt wird. Man erkennt seine großen Vorbilder Andres Segovia, Georges Brassens, Huddie „Leadbelly“, Woody Guthrie. Das bedeutet, dass er all die vielfältigen Techniken des Saitenspiels beherrscht, vom kurzen, trockenen Rasqueado, den er in seine One-Beat Arrangements einbaut, über den „Claw-Hammer“ des amerikanischen Bluegrass bis zum feinen Vibrato mit der linken Spielhand. Im großen Sendesaal

zu Berlin und auf den Ruhrfestspielen in Recklinghausen habe ich ihm eine Oberstimme im Diskant auf meiner Gitarre zu seinem Arrangement hinzu gespielt, da merkt man erst, was „Karratsch“ alles in seiner Gitarre hat!

Seine Sprachgewalt, sein Gesang und sein Saitenspiel wachsen bei seinem Vortrag zu einer Einheit zusammen, deren künstlerische Qualität im deutschen Sprachraum einmalig ist. Manche werfen ihm allerdings vor, dass er die visionäre Bilderpracht und den psychologischen Tiefgang, mit einem Wort: die Poesie seiner frühen Balladen inzwischen zugunsten der Agitation geopfert habe. Er wird es wissen, warum.

Lothar Sauer, ein unbestechlicher Kritiker, schrieb im Herbst 1968 über ihn:

Bei Licht betrachtet, ist Degenhardt schon heute passé. Wer heute nach ihm fragt, sind doch nur ein paar unmusische Journalistentypen und fanatische Soziologen. Seine neueren Lieder sind keine Dichtungen mehr, sondern versifizierte Tagesthemen, und auch musikalisch wimmelt es von Selbstwiederholungen. Seine großen drei LPs bewahren uns den Degenhardt, der auf die Nachwelt kommen wird; alles, was heute von ihm zu hören ist, ist vergleichsweise belanglos und wird bald vergessen sein. Aber natürlich bleibt er eine faszinierende Persönlichkeit, ein Mann mit Niveau selbst dort, wo er bloß noch gesungenen Journalismus macht: ein Talent, ohne Zweifel, aber kein Genie mehr, das er noch vor drei Jahren war.

Mit Wolf Biermann ist es nicht viel anders, und auch Kreisler ist ein ganz vergleichbarer Fall: auch er wurde erst „entdeckt“ und von den Massenmedien „verbraten“, d. h. ausgeschlachtet, als seine besten, frühen Lieder schon fünf Jahre alt waren. Bis ein Journalist mal merkt, wo ein Genie heranwächst, ist dies Genie entweder tot oder schon ausgebrannt. Aber wenn es dann erst mal bekannt ist, läuft es noch einige Jahre als Berühmtheit durch

alle Programme, aus Phantasielosigkeit der Redakteure, das ist doch allen Eingeweihten bekannt..“

Franz Josef Degenhardt lebte in einer Vorstadt Saarbrückens, bis er 1969 nach Hamburg zog. „Väterchen Franz“, wie sich der „versoffne Chronist“ selbst bezeichnet, arbeitete als wissenschaftlicher Assistent am Institut für europäische Rechte der Universität des Saarlandes, wo er auch 1966 zum Dr. jur. promovierte. Heute trinkt er nicht mehr so viel wie vor Jahren, als er eine Flasche Klaren pro Abend konsumierte. Dann diskutiert er mit seinen mitunter nicht ebenso trinkfesten Freunden, trägt ihnen seine neuen Lieder vor, die noch in der Mache sind. Seine Frau Margrit, die genau wie er aus Schwelm im südlichen Westfalen stammt, „schmeißt ihm den Laden“, kritisiert seine Arbeit und kümmert sich last not least um die drei Kinder Nele, Kai und Jan, die um ihren Vater springen, wenn er daheim ist.

In den Ferien reist er nach Flandern mit der ganzen Familie, und auch dort hat er seine Kumpanei gern um sich. Noch nie waren sein Haus und nie Flaschen leer.

Auch Dieter Süverkrüp, der Ironiker aus dem Ruhrgebiet, fand auf der Waldeck seine Gemeinde. Peter Rohland sang seine jiddischen Lieder, Fasia Jansen ihre Protestsongs, und ich, damals allein auf der Bühne, weil mein Bruder Hein verhindert war, sang das alpenländische Scherzlied „Es war einmal ein Holzknecht so stolz“. Diethart Kerbs, einer der jungen Begründer des Festivals, begrüßte das Publikum so:

Liebe Gäste, liebe Freunde! Im Namen des studentischen Kreises in der Arbeitsgemeinschaft Burg Waldeck möchte ich Sie alle sehr herzlich begrüßen.

Wir freuen uns, dass Sie den Weg hierher gefunden haben. Mit besonderer Freude begrüßen wir die Sänger und Musikanten, die

unserer Einladung gefolgt sind. Darf ich Ihnen jetzt ganz freimütig erzählen, was wir, die wir dieses Fest geplant und vorbereitet haben, uns dabei gedacht haben, was wir von ihm erhoffen, und auch, welche Bedenken und Zweifel uns gekommen sind?

Erstens haben wir uns gedacht: es müsste mehr geschehen, um die vielfältigen Möglichkeiten, die uns dieses schöne Gelände bietet, gründlich zu nutzen.

Zweitens fanden wir, dass eine bestimmte Art von Musik, für die wir eine ganz besondere Vorliebe haben, in Deutschland längst noch nicht genug beachtet und gepflegt wird. Wir meinen das Chanson, den Bänkelsang, die unverkitschte Volksmusik. Wir haben uns gefragt, warum wir in unseren Breiten keinen Yves Montand oder Georges Brassens, keinen Pete Seeger und keine Joan Baez haben. Wir möchten gerne herausfinden, welche Möglichkeiten das Chanson bei uns hat oder haben könnte.

Dieses sind die beiden Motive. Die beiden Vorbilder, die wir in Deutschland — allerdings auf anderen Bereichen — fanden, sind: die Erlanger Theaterwochen, zu denen sich alljährlich die besten in- und ausländischen Studentenbühnen treffen, und die Jahrestagungen der Gruppe 47, auf denen Schriftsteller sich gegenseitig aus ihren neuen Arbeiten vorlesen. In ähnlicher Weise, wie dort Theater gespielt oder Texte gelesen und kritisiert werden, wollen wir hier miteinander singen und über das Gehörte sprechen. Weder Freddy Quinn noch Maria Callas weilen heute unter uns. Wir haben sie aus gutem Grund nicht eingeladen. Dieser Grund hat eine musikalische und eine soziologische Seite. Ihr Gesang, den wir an seinem Ort wohl zu würdigen wissen, scheint uns jedoch nicht recht in die Umgebung von Moritat und Bänkelsang, von jiddischer und jugoslawischer Folklore, von Brecht-Chansons und Antibombensong zu passen. Das heißt, die reine Volksmusik und das reine Kabarett sprengen den Rahmen dieses Treffens noch nicht, der reine Schlager und der reine Kunstgesang, die Opernarien, würden ihn sprengen.

Damit ist auch schon mehr auf die soziologischen Momente hingewiesen; es gibt eine Art von Gesang, die mit großen, anonymen Zuhörergruppen zu rechnen gewohnt ist (ohne dass damit etwas Nachteiliges über die musikalische Qualität ausgesagt werden

soll), und es gibt eine andere Art, die — so glauben wir — mehr auf ein überschaubares, individuell ausgeprägtes und Antwortgebendes Publikum angewiesen ist.

Dieses Publikum und diese Musik sollen hier einen Treffpunkt und eine Heimat finden. Wenn dieses erste Experiment gelingt, soll das Fest in jedem Jahr stattfinden. Leider ist das auch eine finanzielle Frage. Sobald uns genügend Geld zur Verfügung steht, werden wir die vorhandenen Räumlichkeiten ausbauen und erweitern. Vor allem können wir dann den Künstlern aus Amerika und Russland, Israel und Polen, die wir gerne einladen würden, die Fahrkarten bezahlen. Wir wollen keinen Sänger hier vermissen, nur weil die Reise für ihn nicht erschwinglich war. Etwa einkommendes Geld würden wir jedenfalls lieber in ein möglichst vielseitiges Programm investieren, als in ausgedehnte komfortable Neubauten. Der etwas legere Stil einer halböffentlichen Veranstaltung soll durchaus beibehalten werden... Allerdings — ein großes kommerzielles Festival mit Extrabussen aus dem Ruhrgebiet wäre das letzte, was wir uns wünschten. Noch liegt die Waldeck im toten Winkel zwischen den Touristenströmen. Möge es immer so bleiben! Wenn dieses Festival, das noch zuvörderst künstlerischen Zwecken dient, dennoch unter einer politischen Leitidee stehen sollte, so müsste es wohl die europäische Idee sein. Allerdings, wenn ich Europa sage, dann meine ich auch Europa; also Prag ebenso wie Straßburg, Warschau ebenso wie Brüssel. Dann sind nicht nur Bonn, Paris und Rom gemeint, sondern ebenso Stockholm, London, Budapest, Krakau und Athen. Wir werden uns, falls dieses Fest in kommenden Jahren eine Fortsetzung findet, sehr darum bemühen, auch Künstler aus der DDR und Ungarn und aus anderen osteuropäischen Ländern hierher zu bekommen. Wir sind der Meinung, dass die Entfremdung zwischen uns und den Landsleuten und Nachbarn im Osten zu einer großen Gefahr werden kann, wenn wir nicht rechtzeitig jede Möglichkeit zu sachbedingten und privaten Kontakten wahrnehmen. Es wundert uns nicht, dass es die Ängstlichen, die Engstirnigen, die Dogmatiker und Reaktionäre auf beiden Seiten des Eisernen Vorhanges sind, die solche Kontakte beargwöhnen und zu verhindern suchen. Je weiter man voneinander entfernt, je besser man gegenseitig isoliert ist, desto unbedenklicher kann man sich

hassen. Quer zu den zementierten Fronten der Furcht läuft die Front derer, die selbst sehen wollen, wie es ist, und die von Fall zu Fall selbst darüber entscheiden wollen, was Freiheit ist, was Schönheit ist, was Liebe ist.

Wir glauben deshalb, dass wir in unserem Rahmen der Demokratisierung ganz Europas am besten dienen, wenn wir die Waldeck zu dem machen, was sie schon immer war: zu einem Ort der größtmöglichen Freiheit für den Andersdenkenden. Hier wollen wir (mit Leszek Kolakowski) das „Lob der Inkonsequenz“ singen und offene Résistance für die Toleranz üben! Auch dazu wird dieses Fest sich als besonders geeignet erweisen, denn hier kann der Künstler seine Zuhörer direkt ansprechen, und die vielen kleinen Tricks der Bevormundung, deren sich die Massenmedien so gern bedienen, sind ausgeschaltet...

## VI. Uhus, Pinscher und Banausen

Wir sind an barmherzigkeit echte religiösen;  
 denn wir nehmen alle auf, kleine samt den großen,  
 nehmen auf den reichen mann wie den arm und bloßen,  
 den die frommen klosterherrn von der schwelle stoßen.

Für gerechte ist der bund wie für ungerechte,  
 starke, schmucke nehmen wir, nehmen lahm' und schlechte,  
 jugendkräftig blühende, alterslast-geschwächte,  
 die mit frostigem geblüt und frau Venus' knechte.

Zänker wie verträgliche liebe samt den leiden,  
 deutsch und welsch und slawisch blut, türken oder heiden,  
 sei es riese oder zwerg oder zwischen beiden,  
 tu' er groß mit amt und rang, sei er still bescheiden.

(aus den Carmina Burana, Lieder der Vaganten; Deutsch von  
 Ludwig Laistner).

Inzwischen hat sich in Deutschland allerhand getan. Die Folklorewel-  
 len schlagen nicht nur in der Bundesrepublik hoch, auch drüben, im „an-  
 deren Deutschland“ hat Wolf Biermann seine „neuen Lieder“ gesungen,  
 seine Gemeinde gefunden, wenn man ihm das öffentliche Auftreten  
 auch seit einigen Jahren verbietet.

Diethart Kerbs, neben Jürgen Kahle und Rolf Gekeler einer der geis-  
 tigen Väter des Festivals Chanson Folklore International, hatte in seinen  
 Vorträgen nicht zuviel in Aussicht gestellt. Die bisher auf Burg Waldeck

abgehaltenen Festivals bewiesen, dass in Deutschland das Chanson und die Folklore ebenso lebendig sein können wie in den übrigen europäischen Ländern und den USA. Mittlerweile waren auch die Rundfunkanstalten aufmerksam geworden und hatten ihre Teams auf die Waldeck geschickt.



Hein & Oss, Foto: Hanne Garthe

Der Sender Freies Berlin lud die prominentesten Künstler im Herbst 1965 zum „Jamboree Chanson Folklore“ nach Berlin ein. Welch ein Gefühl, mit der Gitarre (und dank dem bloßen Singen und Gitarrespielen!) in eine Caravelle der Air France steigen zu können, zum ersten Mal das Schild „fasten seatbelts“ (Bitte anschnallen) zu lesen, wenn es an der

Rückseite der Kanzel beim Start aufleuchtet! Und dann hebt der Vogel ab, er steigt fast empor wie ein Aufzug, unten bleibt Frankfurt zurück in der Herbsdämmerung, die Autobahn versinkt, und schräg am Taunus vorbei nimmt die Maschine Kurs auf Berlin. Dort wartet auf uns der große Sendesaal mit seinen 2500 Sitzen, in dem fünf Fernsehkameras die Sendung während der öffentlichen Aufführung aufzeichnen.

Und an den Plakatsäulen hängen die Plakate, quer darüber geklebt ein gelber Streifen „ausverkauft“. Und all die Tippelbrüder und Vaganten der Burg Waldeck, die seit Jahren, ja sogar seit Jahrzehnten zusammen gesungen haben, die sich gut kennen, die zum Teil in den Hungerjahren nach dem Krieg mit ein paar Kartoffeln im Rucksack zusammengetroffen waren und neue Lieder ausgetauscht, neue Sätze einstudiert hatten, sie werden von Berlin empfangen. Vergessen sind die Absagen mancher Clubs und Bühnen, die vorher bloß abgewinkt hatten, wenn ein Manuskript mit „Volksmusik“ vorlag. Hein schrieb 1961 die Sendung „Von Reisläufern, Schwartenhälsen und Vaganten“ und schickte sie an einen deutschen Sender. Zuerst hörte er gar nichts, dann kam das Manuskript zurück, mit der Bemerkung, dass die ganze Sicht nicht stimme, dass der Schinderhannes gar nicht so besungen wurde und die Soldatenlieder doch das „Leben unter Waffen“ verherrlichen und nicht etwa kritisieren müssten! Dass man solche Lieder ganz anders singen müsse, nämlich bürgerlich gepflegt, harmlos und verniedlichend, dies ist genau die Ansicht, die man leider hie und da bei Gesangspädagogen und fast überall in den Rundfunkhäusern vorfindet. Ihnen verdanken wir die Verschulung des Volksliedes, das heute auf die gleiche Ebene wie Kinderspiele abgesunken ist und kaum mehr von einem Erwachsenen als etwas Lebendige verstanden und ernstgenommen wird. Wie bezeichnend: Karl Wolfram, den großen Sänger mittelalterlicher Lieder hörten wir zum ersten Mal in einem Kindergarten!

Jan Weber, der Redakteur des Jugendfunks am SDR, nahm dann das Manuskript der Sendung dennoch an, die erste Sendung der deutschen Folklorewelle. Sie war so gelungen, dass zum Schluss der Aufnahme das ganze Studio, einschließlich Aufnahmeleiter, Tonmeister, Cutterin und Assistenten begeistert mitsangen:

Lustig, lustig, ihr lieben Brüder,  
nun leget alle die Arbeit nieder  
und trinkt ein Glas Champagnerwein!

Denn unser Handwerk, das ist verdorben,  
die besten Saufbrüder sind gestorben,  
es lebet keiner mehr als ich und du.

Und in Polen gibts nichts zu holen,  
man kommt von dort nicht unbestohlen  
in Danzig fängt die See schon an.

Schifflein, Schifflein, nun tu dich lenken,  
und tu dich hin nach Riga wenden,  
wohl zu der russischen Seekaufshandelstadt.

Dann wollen wir es noch einmal wagen  
und wollen fahren nach Kopenhagen,  
wohl zu der dänischen Residenz.

Dann geht es heim wohl an den Main  
denn Frankfurt steckt voller Äpfelwein,  
der letzter Heller muss versoffen sein.

Denn unser Handwerk, das ist verdorben,  
 die besten Saufbrüder sind gestorben,  
 es lebet keiner mehr als ich und du,  
 es lebet keiner mehr als ich und du.

(aus der Kundenzeit; auch in anderen Versionen bekannt.)

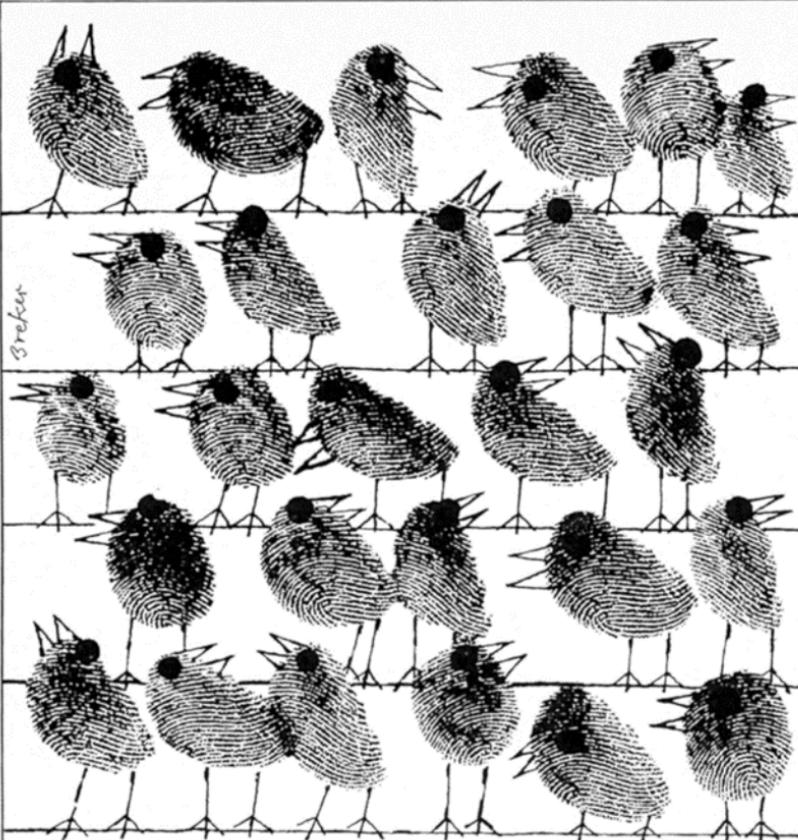
Weitere Engagements folgten. Natürlich ließen sich auch Plattenproduzenten sehen. Aber sie taten sich mit Chansonniers viel leichter. Man konnte sie besser einordnen, und das deutsche Chanson hat ja eine großartige Tradition. Namen wie Wedekind, Walter Mehring, Kurt Tucholsky, Bertolt Brecht, Klubund und Karl Valentin hatten schon immer einen ganz bestimmten Kreis interessiert, und mit ihnen war Geld zu machen. Wenn auch manches „Protestlied“ nicht gerade über ein gewisses Mittelmaß hinausging, so wurden doch auf diesem Gebiet von Anfang an Platten geschnitten: Man denke nur an die Antibombensongs von 1963 auf dem Hohen Meissner!

Bei den Folkloristen war die Lage dagegen schwieriger, ja manche Produzenten verstanden überhaupt nichts vom Metier. Die Studentebühnen interessierten sich mittlerweile eher für eine Kombination aus Chanson und Folklore, wobei der Schwerpunkt meistens beim Chanson lag. So erinnere ich mich eines Auftritts in Mannheim, wo unser Plakat „Stromerlieder — Blues des Biedermeier“ überall aushing, das Publikum aber zu Anfang völlig indifferent war. Die jungen Leute wussten gar nicht, wohin sie nun deutsche Volkslieder stecken sollten. Aber bald merkten sie an der Interpretation, dass von „Blubo“ keine Spur mehr übrig war, und gingen mit. Selbstverständlich steht die deutsche Folklore

noch lange nicht so bekannt und beliebt da wie die amerikanische, zu stark wirkt noch die Belastung vom Dritten Reich her, von seinem Missbrauch des Singens, und ebenso die penetrante „Verschulung“ unserer Lieder.

Als 1965 zum zweiten Festival „Chanson Folklore International“ bereits 2000 Besucher auf der Burg erschienen, warnte „Die Rheinpfalz“ des Südwestens ihre Leser, sie möchten nicht unvorbereitet die Burg besuchen: dort gehe es rustikal und vergammelt zu, es werde gesoffen, und Kommunisten seien auch dabei. Das war nicht einmal falsch, denn die Waldeck bietet kein Kurkonzert à la Baden-Baden oder Badenweiler, wo ein gepflegtes Äußeres am Platze ist, und die Struktur des Publikums dürfte ebenfalls stark unterschiedlich sein.

Auf die Burg kommen die Besucher, weil sie dort finden wollen: Lieder fremder Länder, Lieder der deutschen Revolution von 1848, Bänkelsongs, französische und deutsche Chansons, Vagantenlieder, Protestsongs, Gunfighterballaden aus dem Wilden Westen, Minnelieder des Mittelalters und Barockstücke, derb oder zart.



*Breker*

**Chanson  
Folklore  
International**

Informationen:  
Arbeitsgemeinschaft  
Burg Waldeck e.V.,  
5449 Dorweiler (Hunsrück)  
Telefon 06762/666

**27. Mai —  
1. Juni '65  
Burg  
Waldeck  
Hunsrück**



An die Waldecktage und -nächte von 1965 erinnere ich mich gern: Hein hatte eine unbeschreiblich perfekte Jurte, das ist ein großes mongolisches Feuerzelt, erbaut, mit Rauchfleisch oben drin und Bärenfellen auf Tannenreisern. Alles zog dorthin, und 120 Liter Kaiserstühler Weißherbst wurden dort getrunken aus italienischen Doppelkonusfässern, die Peter Bertsch und Walter Stodtmeister aus dem Badischen mitgebracht hatten. Vom Jurtenrauch brannten unsere Stimmbänder, und die Kehlen wurden heiser vom endlosen Singen und Quasseln.

Walter Moßmann, geb. 1941, von Michel Werner (noch jünger) auf der Elektrogitarre begleitet, kam in diesem Jahr zum ersten Mal auf die Burg. Niemand kannte ihn, außer seinen engeren Freunden, die ihn in Freiburg und in anderen Feuerzelten singen gehört hatten, wenn er laut schallend seine französischen und spanischen Lieder vortrug. Er hatte nach dem ersten Festival 1964, seine ersten Chansons gedichtet und komponiert. Und er ging in der Musik viel kühner vor als Degenhardt, sprang aus der Harmonie heraus, so dass er sich oft nicht leicht tat, wieder ins richtige Gleis zu kommen. Aber mit der „Achterbahn“ schaffte er es: Dieser Ohrwurm ging uns einfach nicht mehr aus dem Kopf heraus! Wir sangen die „Achterbahn“, als schwere See im ägäischen Meer unser Kaiki tanzen ließ und wir vor lauter Angst Lieder anstimmten. Auch die Presse wurde auf ihn aufmerksam, und ebenso die Funkleute. Und so zog er mit uns nach Berlin, zusammen mit dem ebenso musikalischen Michel Werner, seinem Elektrogitarristen, er bekam seinen ersten Plattenvertrag, kam auf Burg Waldeck 1966 ganz groß 'raus und ließ 1967 einen Funkjournalisten, der ihn im Fernsehinterview aufs Glatteis führen wollte, ziemlich übel aussehen.

Zu Anfang besang Moßmann seine „Taube in grün“ (ein nachsintflutliches Frühlingslied von vergeblicher Liebesmüh), oder er spendete „Trost an seine Mitbürger“: „Die ihr einhergeht unter den Arkaden eurer

Weisheit, die ihr das Brett gefunden, das vor eure Köpfe passt“. Heute hat Moßmann ein Lied auf die „Solidarität“ geschrieben, auf die Aktionseinheit aller wachsamem Links-Demokraten. „Ihre Moral und unsere“ nennt er ein neues Lied (nach Trotzky), „Der Kaiser schickt seine Soldaten hinaus“, ein anderes, leicht folkloristisch koloriert. Klagen und Anklagen. Moßmann, der seine konsequenten Gedankengänge oft in endlos mäandernden Sätzen vorträgt, der sich mitunter in Rätseln ergeht, wie die keltischen Ahnen seiner südwestdeutschen Heimat hat durch sein Studium den europäischen Horizont gesprengt, ging denselben geistigen Weg wie tusk (Eberhard Koebel), der jenen Bund gründete (dj.1.11), in dem Moßmann so wichtige musikalische Impulse erfuhr: Vom Literaten, vom Künstler zum agierenden und agitierenden Marxisten.

Er lebt in Freiburg/Breisgau mit seiner Frau und Tochter und arbeitet am Institut für kulturwissenschaftliche Forschung der Lateinamerika-Abteilung an der Freiburger Universität, wo er auch Politische Wissenschaft, Germanistik und Soziologie studiert hat. Hier ist der Alemanne Moßmann auch seelisch zu Hause, im oberen Rheintal, wo der welsche Wind von Frankreich herüberweht, wo die Schweizer Eidgenossen über die nahe Grenze schauen und aus dem Föhnkanal des Rhônetales mediterrane Luft nach Deutschland strömt. Und von wo aus die Sangesbrüder leicht erreichbar sind, sei es in den Grenzwäldern des Wasgau oder in den rauchigen Revieren der Industriegebiete an Saar und Rhein. „Der Kaiser schickt seine Soldaten hinaus“ heißt eines seiner neuesten Lieder:

Was spielen die Kinder in Bonn am Rhein  
mit Fahnen so rot wie der Mohn?  
Die spielen ja nicht mehr Ringelreihn,  
die spielen Demonstration:

Der Kaiser schickt seine Soldaten hinaus!

Die fassen sich bei den Händen an,  
 dagegen rennt ein Polizist,  
 der einen Gefangenen mitnehmen kann,  
 wo die Kette durchbrochen ist:  
 Der Kaiser schickt seine Soldaten hinaus.

Im Westen steht lila die Wolkenbank,  
 der Abend wird hitzig und schwül;  
 die Kinder gehn heim, und „Gottseidank“  
 sagt die Mutter, „s war nur ein Spiel:  
 Der Kaiser schickt seine Soldaten hinaus.“

Ringsum in der Nacht wetterleuchtet es  
 die Fernseh-Kinder sehn hin,  
 nach Dallas und Memphis, Los Angeles  
 und weiter, bis nach Berlin.  
 Der Kanzler .....

Was tun in zehn Jahren die Kinder in Bonn?  
 Die spielen am Ufer nicht mehr,  
 die schießen scharf in die Demonstration,  
 da dienen sie beim Militär:  
 Der Kanzler schickt seine Soldaten hinaus.

Aber ich erzählte von der Waldeck 65: Mal regnete es, mal schien die Sonne. Der lange Christof Stählin brachte neben seiner Freundin Gerhild einen noch längeren Kerl mit. Er nannte sich Charlie, war 18 Jahre

alt, trug eine Schiffermütze, eine braune Tweedjacke und unterhalb der Blue Jeans Rohrstiefel mit Sporen. Ein langes, blasses Gesicht, daraus ein nordatlantischer Bugspriet ragte. Wie er hieß? Charlie MacLean. Die Jurte stand, die Freunde trafen ein, und Roland Zentgraf hatte sich neben vielem Schnaps auch noch mit einer Kleinkaliberbüchse samt Zielfernrohr bewaffnet. Am Feuer war noch viel Platz, und so schiefen immer Gäste bei uns. Auf den Fellen lagen wir, sangen und summten, und Charlie packte seine Orgel aus: eine doppelsaitig bezogene Stahlgitarre. Die Saitenenden nicht ganz gekappt, sie zitterten und schwirrten frei weg. Darauf hatte er Schmetterlinge aus bunten Pfeifenputzern gesteckt, gelbe, rote und grüne. So stand er vor uns, der Schotte, legte ein rasantes Vorspiel hin und sang mit verhaltener Stimme „Killgannen Mountain“, ein Räuberlied aus seiner schottischen Heimat. Über die Fingerkuppen hatte er sich Stahlhaken gestülpt, am Daumen trug er einen aus Plastik. So bekamen die Stahlsaiten einen metallischen Jet-Set-Klang, wie er auf der Gitarre nur doppelchörig zu erzielen ist. Den Refrain sangen alle mit. Später, rein zufällig, erfuhren wir, dass Charlies Vater Sir Fitzroy MacLean ist, dessen Bücher ich bereits 1951 in Bagdad gelesen hatte, der Zentralasien bereist, in der britischen Armee in Nordafrika die ersten Commandos gegründet hatte und vom deutschen Afrikakorps manchen warmen Empfang bereitet bekam, später mit dem Fallschirm über Jugoslawien absprang und Titos Partisanen die Unterstützung Englands ermöglichte. Er lebt heute in Strachur House am Ufer des Loch Fyne, ganz so, wie ein schottischer Gentleman zu leben weiß: weltoffen, großzügig, gastfreundlich und gar nicht so konservativ, wie er gern vorgibt. Auch Franz Josef Degenhardt schaute in die Jurte rein, zog dann aber mit seinem Produzenten auf die Weidscheid hinüber, wo sich der Theorben-Lautenschläger Wolfram schon am Nachmittag eingefunden hatte. Dort auf der Weidscheid begannen sie zu trinken mit Jupp Müller, der auf der

Südamerikafahrt 1960 dem singenden Barden Wolfram Konkurrenz gemacht hatte, bis in den frühen Morgen. Man fand später einen davon auf der Burgwiese liegen, im Regen, die Radleie neben sich. Am nächsten Tag war er aber wieder munter, lag bei uns in der Jurte rum, der Samowar schmaucht: einer spielte Balalaika und sang das Lied „Der Felsen“ vom Ural.

Die exilspanischen Protestsänger, (und hier muss man diesen Ausdruck wirklich verwenden) Juan & José waren noch fremd auf der Burg. Aber bald hatten sie alle Zuhörer für sich gewonnen. Sie singen die in Spaniens Untergrund verbreiteten Spottlieder auf Franco und ihre eigenen, die Juan textet und José in Musik setzt: Freiheitslieder gegen das faschistische System ihrer Heimat, aus deren Provinzen Galizien und Katalonien sie stammen. Heute habe sie ihren Weg gemacht, haben ihre erste LP besungen und eine glänzende Rezension im SPIEGEL erfahren.

Die englischen Singer Shirley und Coli hatten am Frankfurter Flughafen ihren Freund John Pearse abgeholt. Ein Bursche, breitbeinig, mit rundem Bart, langem Lockenkopf und angeklebten Fingernägeln, die er mit verkautem Zigarettenpapier und Nagellack verstärkt hatte. Er spielte einen atemberaubenden Gitarrenschlag, den „Claw hammer“, und ist, wie wir später in London hörten, einer der besten Naturgitaristen Englands.

Nachmittag: Der Regen hatte aufgehört, und als Shirley eine Weise aus Wales sang, setzte sich draußen neben der Jurte ein Schwarzblättchen auf einen nasstriefenden Buchenzweig und jubelte im Duett mit. Wir alle lauschten und starrten ins Feuer oder zu den schwarzen Jurtenbahnen empor, wo der blaue Rauch zur Öffnung hinauskräuselte, in die nassen, hellgrünen Baumkronen der Buchen und zum Himmel empor. Lauschten der tragenden Stimme von Shirley, voll klingender Reinheit,

gepaart mit verhaltener Lebenskraft. Shirley Hart, 1932 und Colin Wilkie, 1934 in London geboren, singen seit März 1961 zusammen. Nach Auftritten im April 1962 in Paris zogen sie als wandernde Troubadoure durch Frankreich.

Colin spielt, wie die meisten Sangerpoeten, Gitarre — und wie!

Sie ist ein Stück seiner selbst, sie gehört zu ihm, sie ist eins mit den Liedern des Duos. Als Brite spielt er natürlich auf Stahlsaiten. So erreicht er spielend den hellen Klang, der so typisch ist für die nordatlantischen Weisen. Und er arbeitet gern mit dem Capo d’Astro, jenem Sperriegel, der die Stimmung der Gitarre chromatisch erhöhet. Bei den Folksingern zu beiden Seiten des Atlantik sehr beliebt, bei den klassischen Gitarristen verpönt. Na, die brauchen ja auch nicht dazu zu singen! Und wer zum Instrument noch seine Stimme einsetzt, der muss schon etwas können. Colin spielt auch gern mit dem Plektrum und beherrscht hier alle Anschlagarten meisterhaft. Er gehört zu den ersten Gitarristen, die das „Fingerpicking“ auf dem Kontinent heimisch machten. Es wurde von uns begierig aufgenommen und ist heute noch ein Qualitätsmerkmal für die rechte Hand des Gitarristen.

Sie singen die Lieder ihrer britischen Heimat authentisch. Sie kennen ihre Heimat, sie kennen die Sorgen der Arbeiter, der Bergleute, der Seeleute, und von ihnen singen sie. Da klingt die Sorge um den Arbeitsplatz („God bless the NBC, the miner’s own true friend“), da toben die eisigen Wogen der Islandsee um die Boote der Walfänger, da klagt der arme Mann, der seine Kinder im Krieg verlor. Da spruhet und perlt aber auch die Freude am Leben, am Trinken und am Singen auf in den Liedern „Whisky you’re the devil“ und „Way haul away“.

Und Mut haben die beiden: Sie singen auch a capella. Ohne Instrumente, einstimmig oder im Duo, aber dann leise und verhalten, wie „das

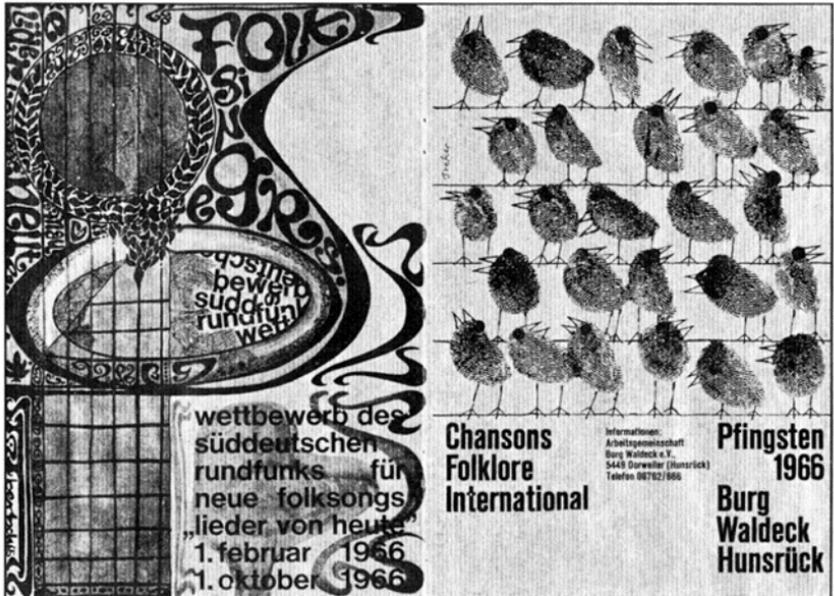
Volk“ schon immer gesungen hat, denn Folklore heißt ja Volkskunde. Das erfordert hohe Disziplin, präzise Intonation und gute Stimmen.

Colin trägt auch eigene Lieder vor. Es sind vorwiegend stille Weisen, die zum Nachdenken anregen, Klagen über Missstände, über Verlogenheit und Heuchelei. Er trägt sie so vor, wie es sich gehört: ohne viel Pathos, trocken und mit jener rudimentären Musikalität, der die knappe, einsilbige Sprache polar entgegensteht, — ein Verfremdungseffekt, um den ihn Brechtinterpreten beneiden mögen. Colin, dem großen Witzbold und Spaßmacher, sitzt bei jedem Satz, den er in Deutsch oder Englisch auf der Bühne ansagt, der Schalk im Nacken, und sein Humor wird oft erst dann verstanden, wenn er den Eimer Witz bereits ausgeschüttet hat. Ein Showman, wie er im Bilderbuch steht.

Es ist kein „romantisches Image“, das Colin und Shirley unwittert, es ist bittere und freudige Tatsache zugleich, dass die beiden als Straßen-troubadoure die langen Straßen Westeuropas durchzogen und durchtingelten und sich nun in Stockheim bei Heilbronn niedergelassen haben, wo ein guter Wein des württembergischen Unterlandes wächst. Heute stehen sie vor vollen Konzertsälen. Und ihre Konzerte sind wie eh und je voller Schwung und Musikalität. Shirley Harts Gesangskunst wird nach unseren Erfahrungen von keinem anderen Folksinger übertroffen, erreicht nur von wenigen. Beide haben den Ostermarsch in London mitbegründet, sie gehören zu den engagierten unter den britischen Sängern, wie wenige. Und in Deutschland sind sie ebenfalls beim Ostermarsch dabei, seit sie hier wohnen. Was das für ausländische Künstler heißt, — man gehe mal zur Fremdenpolizei und melde sich dort als Ausländer — und gehe dann demonstrieren!

Aus Schweden waren Hai und Topsy gekommen, die uns in den Fünfziger Jahren die ersten Horas aus Israel vorgespielt hatten. Daneben Michaela Weiß aus Israel. Ihre große Konkurrentin Aviva Semadar, deren

Stimme einem Laserstrahl gleicht, stellte sie in den Schatten und seitdem kommt Michaela nicht mehr nach Deutschland zum Singen. Aus Ostberlin trafen richtige Aparatschiki ein, die eine Agitprop-Schau veranstalteten, an der alles dran war. Zusammen mit Martin Degenhardt saßen wir auf dem Tisch vorm Säulenhaus, und wir hörten uns deren Show an. Unten von der Salamanderhütte ertönten die Weisen der griechischen Musik, von Theodorakis, Tsitsanis und Hadjidakis, 24 Stunden pro Tag, eine Woche lang.<sup>1</sup>



<sup>1</sup> Hier stand im Original eine längere Reportage von Lothar Sauer über das Waldeck-Festival 1966, das er selbst als „Impressionen eines Augenzeugen“ beschrieb.

## Le petit royaume

Même si notre histoire  
paraît derisoire  
dans le temps qui fuit;  
même si elle est vaine,  
cette course humaine  
vers quoi et vers qui —  
ce petit royaume  
sans majordome  
c'est chez lui.

Jamais à la traine,  
viens si le vent t'amène,  
jai du Frascati.  
Ne crains pas la pluie,  
de canard t'habille,  
amène Sophie  
au petit royaume  
sans majordome,  
chez lui.

Dans un coin de silence,  
une mouche danse  
sur un air de gigue.  
Des cheveux de neige,  
des yeux qui cherchent  
on ne sait quoi ni qui —  
ce petit royaume

sans majordome,  
chez lui.

Un pied dans la tombe;  
la mort fait sa ronde,  
et tu lui souris;  
sa faux est à la porte,  
on sait quelle est proche,  
mais ce qui la séduit,  
C'est ce petit royaume  
sans majordome,  
chez lui.

Si tu passes outre,  
si dans une poutre  
on t'enferme aussi,  
tu passeras en douce,  
comme sur de la mousse  
vite en paradis,  
dans ce petit royaume  
sans majordome,  
chez lui.

Text und Musik: Julos Beaucarne

Die kleine Grafschaft

Scheint die Weltgeschichte  
winzig auch im Lichte

der gewaltigen Zeit;  
ist sie auch vergebens,  
Wanderfahrt des Lebens,  
ach, wohin, wie weit —  
diese kleine Grafschaft,  
die keinen Graf hat,  
ist ein Zuhause.

Nicht, wer hinterhergeht,  
komm, wenn der Wind dich herweht,  
komm, ich hab noch Wein.  
Regen tut kein Leid an,  
zieh dein Entenkleid an,  
lad auch Sophie ein  
in die kleine Grafschaft,  
die keinen Graf hat,  
nach Haus.

Dort im Eck die Fliege  
tanzt nach einer Gigue  
leise vor sich hin.  
Schnee im Haar der Greise,  
Augen gehn auf Reise,  
suchen was und wen —  
diese kleine Grafschaft,  
die keinen Graf hat,  
ein Zuhause?

Einen Fuß im Grabe,

hörst den Tod du traben,  
 lächelst unverwandt;  
 fühlst die Sense lauern,  
 siehst ihn nah schon kauern,  
 aber was ihn bannt,  
 ist die kleine Grafschaft,  
 die keinen Graf hat,  
 dies Zuhause.

Fährst du dann von hinnen,  
 wenn in Holz und Linnen  
 man auch dich verschließt,  
 gleitest du geschwinde,  
 wie auf Moos gelinde,  
 in das Paradies,  
 in die kleine Grafschaft,  
 die keinen Graf hat,  
 nach Haus.

Nachdichtung: Lothar Sauer

Mit dem Festival von 1967 begann sich dann erstmals ein Zug zur Politisierung des Waldeck-Singens abzuzeichnen. Die Folklore rückte etwas in den Hintergrund, und den freiwerdenden Raum besetzte der „protest song“, ein Begriff, der damals hohe Wellen schlug. Im übrigen blieb sich der alte Kreis der Sänger gleich, ein großer neuer Name kam nicht hinzu.

Nur Reinhard Mey, der 1966 mit einem witzigen Zeitlied debütiert hatte, sprengte diesmal seine Puppenhüllen und trat mit ein paar hochkarätigen Liebesliedern in den Vordergrund. Es waren nur Iyrische Kleinigkeiten, aber sie waren aus einem Guss, zärtlich und poetisch bis in die letzte Silbe, und sie trugen einen wohltuenden Hauch von menschlicher Wärme und bescheidener Freundlichkeit in die Vielzahl politisierender Weltverbesserungsklänge, die in vielen Sprachen gegen den Missbrauch der Macht zu Felde zogen. Ihr Ton klang länger nach als jeder andere in diesem Jahre auf der Waldeck:

Und für mein Mädchen würd ich,  
 verlangte sie's von mir,  
 honorig, ernst und würdig,  
 von höflicher Manier.  
 Ich würd für ihre Liebe  
 Gendarm oder Soldat  
 und würd im Getriebe  
 des Staats ein kleines Rad  
 und ein Kapazitätchen —  
 ich würd es für mein Mädchen.

Und für sie würd ich bieder;  
 bittet sie mich darum,  
 verbrenn ich meine Lieder  
 und bleib von da an stumm.  
 Ich würd mein Leben ändern,  
 würd ein Bigott aus mir,  
 ich ging in wallenden Gewändern  
 und läs aus dem Brevier

weise Moralitätchen —  
ich würd es für mein Mädchen.

Und für mein Mädchen, denk ich,  
legt' ich den Hochmut ab,  
und meinen Stolz verschenkt ich:  
vom hohen Ross herab  
ließ ich mich von ihr führen,  
wär froh mit meinem Los  
und hing in ihren Schnüren  
ergeben und willenlos  
als ein Marionettchen —  
ich würd es für mein Mädchen.

Und für mein Mädchen, glaub ich,  
steckt' ich die Welt in Brand,  
und meine Freunde verkauft' ich,  
verriet' mein Vaterland.  
Ihr vertrau ich mein Leben,  
ihr Urteil höre ich nur,  
würd ihr die Schere geben,  
und hing mein Leben nur  
an einem seidenen Fädchen —  
ich gäb es meinem Mädchen.

Aber auch Jacques Canetti, jener Philips-Direktor, der in den frühen Fünfzigerjahren den damals 32jährigen Georges Brassens entdeckt und über die Patachou ins Showbusiness geschleust hatte, kam 1967 mit seiner Truppe auf die Burg. Marc Moro und Monique Goddard standen auf

der Bühne im großen Zelt, verzauberten das Publikum mit ihren brandneuen Chansons, während draußen ein schwerer Sturm die Bahnen flattern und knallen ließ. Und Schnuckenack Reinhardt spielte mit seinem Zigeunerensemble, den Sinte, eine so feine deutsche Zigeunermusik aus Jazzelementen Django Reinhardts (auch ein Sinto, der den Stil des Hot Club de France prägte), Swing-Walzern und ungarischer Zigeunermusik, wie man sie bisher noch niemals hörte.

Auch Christoph Stählin und Michael Wachsmann, beide in den frühen Zwanzigern und aus München, gehören seit dem Festival von 1966 zum Stamm der Waldecksänger. Die glasklare Stimme Michaels scheint für Balladen aus dem elisabethanischen England wie auch für barocke Stücke Oberdeutschlands prädestiniert zu sein. Christoph, der Gitarrist, weiß sowohl die Saiten (fast immer mit „overdrive“) zu schlagen als auch zu komponieren. Man höre nur sein „Makaber macht lustig“, eine köstliche Persiflage auf den frühen Degenhardt, oder sein „Mittenwalder Dampfklavier“!

Neu auf der Waldeck 67 waren aber auch ein paar Sabotageakte von unbekannter Hand. Bei unserer Matinee wurden z. B. von geheimgebliebenen Tätern die Kabel durchgeschnitten, die der Funk zur Aufnahme brauchte: unsere „Soldatenlieder“ sollten offenbar nicht gesendet werden. Weitere Sabotageakte sollten die Atmosphäre vergiften, Terror stiften, die Zuschauer abschrecken: Reifen wurden zerschnitten, der Wassertank lief leer, so dass die Wasserversorgung zusammenbrechen sollte. Schon in den Zwanzigerjahren hatte ja nicht alles geklärt werden können, was da auf Burg Waldeck vorging. So brannte schon damals die erste Bauhütte ab, mit wertvollen völkerkundlichen Sammlungen! Und an einem schönen Hunsrückabend im Spätsommer 1966 ging die hölzerne Bühne vor der Arena in Flammen auf: Brandstiftung! Ob da wohl

der Spuk von Lübbenau mitgewirkt hat? Ein ursächlicher Zusammenhang mit der Anwesenheit der Nerother Bundesführung konnte jedenfalls nicht nachgewiesen werden. Seitdem besteht der Oberbau der Bühne aus einem zerlegbaren Stahlrohrgerüst, das mit Segeltuch bespannt und nach dem Festival wieder abgebaut werden kann.

## VII. Seht euch diese Typen an

... und alle unsre Knechtschaft,  
 mamita mia,  
 die werden wir brechen!

(letzte Strophe von „Madrid 36“, Lieder der  
 Internationalen Brigaden)

Das Festival von 1968 wurde vollends ein Politikum. Der zunehmend unmenschliche Vietnamkrieg, die Militärdiktatur in Griechenland, der Generalstreik in Frankreich und die Formierung der APO in Deutschland warfen ihren flackernden Widerschein auch auf die Burgwiese und sorgten für ein aggressives, oft hektisches Klima bei den Konzerten. Mao-Bibeln wurden verkauft, die Internationale wurde angestimmt, rote Fahnen hingen im Festzelt, Resolutionen wurden verfasst und verlesen.

Obwohl die Veranstalter mit dem Obertitel „Lied 68“ angedeutet hatten, dass es ihnen um das Lied gehe und nicht in erster Linie um politische Demonstrationen, versuchten junge sozialistische Revolutionäre die These zu erhärten, dass die Zeit reif sei, keine Lieder mehr zu singen, sondern zur Praxis der Revolution zu schreiten! Phil Ochs, aus Amerika herübergekommen, drückte das so aus: „The revolution is catching up with the revolution of the songmakers“ (die Revolution holt die Revolution der Liedmacher ein). Hanns Dieter Hüschs Gastspiel wurde massiv gestört, möglicherweise durch Initiative intimer Feinde, Reinhard Meys Konzert ebenso. Dabei hatte Mey gerade in Frankreich einen Grand Prix International du Disque der Académie de la Chanson erhalten!

Deshalb streikten wir zusammen mit Shirley und Colin, Schobert und Black, Terry Gould, Bob Davenport, Coby Schreijer, Hannes Wader und Reiner Schöne; der gerade aus der DDR geflüchtet war, und weigerten uns, im Hauptkonzert auf der Bühne zu erscheinen. Wir wollten die Diskussion erst nach dem Konzert haben und nicht anstatt eines Konzertes.

Leider haben wir dadurch wohl einige Zuschauer mitbestraft, die an jenem Sonntag gutgläubig erschienen waren, um Lieder zu hören, und die absolut unschuldig waren an den böswilligen Störungen der Vortage. Ein Besucherschwund im Jahre 1969 wird voraussichtlich die Folge sein. Wenn die Waldeck nicht schleunigst wieder das wird, was sie immer war, nämlich ein vorwiegend musischer Treffpunkt, wird ihre Resonanz in der Öffentlichkeit bald wieder abnehmen, sie wird zurücksinken in die Belanglosigkeit eines vergessenen Winkels, wo einige Radikale oder Wandervögel unter sich sind und keinerlei Wirkung mehr auf die Außenwelt ausüben.

Als neuer Mann war diesmal Rolf Schwendter gekommen, aus dem politischen Gegenmilieu Wiens, und schlug die Kindertrommel zu seinen konkret utopischen Liedern. Odetta regierte die Musik der Südstaaten. Guy und Candie Carawan, die berühmten Sänger aus den USA, die ihre Kunst ganz der Bürgerrechtsbewegung gewidmet haben, traten ebenfalls auf. Vietkongfahnen wurden geschwenkt, rote Fahnen wehten, wir sangen die Internationale von der Bühne in die Arena zusammen mit Karratsch, Dieter, René, Fasia und den Conrads, nachdem das Kabarett „Floh de Cologne“ mit einem Programm gastiert hatte, das allen den Atem verschlug: Dieter Süverkrüp hatte seine neuen und alten Lieder darin eingebaut: „Wir danken dir, Herr Bonn“, jedoch im entgegengesetzten Sinne von „sing out 66“, dem von der „Moralischen Wiederaufrüstung“ geförderten Chor.

Dieter Süverkrüp, der bereits auf dem ersten Festival, als nur 13 Sänger auf Burg Waldeck erschienen, den Weg in den Wald gefunden hatte, drückte lange vor uns allen seine politische Überzeugung ganz konkret in Liedern aus. Zusammen mit dem 1967 verstorbenen Gerd Semmer hatte er die Lieder der französischen Revolution bearbeitet und im Pläne Verlag auf Singleplatten herausgebracht. Damals sang er auf der Burg unter anderem diese Revolutionslieder, neben deutschen Gedichten von Semmer. Er komponierte selbst die Musik dazu, trug mit klarer, harter Stimme vor, die nichts mehr gemeinsam hatte mit dem althergebrachten Belcanto. Als ihm Semmers Texte nicht mehr ausreichten, schrieb er seine eigenen, die heute fast schon so bekannt sind wie jene Degenhardts. Und schon damals versetzte seine hohe Kunst des Gitarrespiels uns alle in Staunen. Da kommt, selbst heute noch, keiner der anderen Sänger mit. Wenn Süverkrüp spielt, dann merkt man seine Herkunft von den „Feetwarmers“, da spürt man keine Mühsal der Technik mehr auf der Weißberggitarre aus Markneukirchen, da sitzt alles wie aus einem Guss. Da folgen jazzige Nonakkorde nach raffinierten Läufen, die einem Flamencogitarristen allein schon Ehre einbrächten.

Oft spitzt der Clown aus allen Ecken heraus; sowohl seine Musik wie seine Texte stecken voller Überraschungen. So klipp und klar werden die Fronten abgesteckt, dass sogar ein Bundesminister die Flucht ergriff, d. h. den Saal verließ, — so virtuos führte Süverkrüp den Angriff gegen die Missstände unserer Gesellschaft. Er ist Marxist. Er singt gegen die kapitalistische Gesellschaft, er prangert ihre Sünden an, er nennt die Dinge beim Namen, seien es die amerikanischen Kriegsverbrechen in Vietnam, seien es die NS-Gesetze in Bonn oder die Manipulierung der Konsumenten. Dabei bringt er seine Formulierungen keineswegs trocken. Seine Begabung für witzige Wortverbindungen machte das Publi-

kum hellhörig. Aufmerksam gibt jeder Hörer acht, dass er keine Wendung verpasst. Seine dichterische Leistung auf der LP „Die widerborstigen Gesänge des Dieter Süverkrüp“ stehen ebenbürtig neben den musikalischen. „Er ist eine Mischung von Witzbold und strenggläubigem Marxisten, und nur in jenen Liedern, wo sich beides verbindet, wo also die ‚Ideologie‘ durch den Humor aufgelockert wird bzw. die Albernheit und Wortwitzelei an einem wesentlichen Thema Nahrung findet, da überzeugt er: im ‚Kryptokommunisten‘ und in ‚Das Publikum an den Sänger‘, in dem er übrigens ganz entzückend boshaft mit Degenhardt abrechnet.“ (Lothar Sauer)

Zu seiner letzten Platte, die er zusammen mit dem „Floh de Cologne“ herausgebracht hat: „Vietnam für fünf Sprech- und Singstimmen, Streicher, Bläser, Orgel, Bass, Schlagwerk, Klavier und Gitarren“, die auch im Pläne Verlag erschien, schrieb DER SPIEGEL:

‚ne Schädelwunde‘ war in dem Paket, ‚vereitert und vernäht, verbrannte Haut von einem Kind, der Tripper einer Hur‘, ein Schädel angefault und blind, und eine Nabelschnur‘. Absender ist ‚ein GI aus Vietnam‘; Empfänger: seine Braut in USA.

Mit brutalen Texten, attackierenden Tönen und Geräuschen, weitab vom herkömmlichen Kabarett, betreiben der Düsseldorfer Barde Süverkrüp und die Mitglieder des Kleinst-Theater ‚Floh de Cologne‘ ihre ‚Agitation mit künstlerischen Mitteln‘ — und auch mit nichtkünstlerischen. Unterm von Maschinengewehrgeknatter, Ladenkassen-Klingeln, Johnsonzitate, Orgelbrausen und Lesungen aus der ‚New York Times‘, wird Vietnam-Bilanz gezogen: 3000 Bäume aufgeschlitzt, 700 000 Bauern gefoltert, 400 lebend verbrannt, steigende Aktienkurse in der Heimat: ‚Denn der Krieg ist der beste Verbraucher‘ und ‚Verschwendung ist gut für den Profit‘. Aber mit Kalauern ist nicht gut agitieren.

Seine Eindringlichkeit und Glaubwürdigkeit stellen ihn in die erste Reihe neben Biermann, Degenhardt und Moßmann.

Wir schickten 1968 eine gemeinsame Grußbotschaft an die kämpfenden Studenten nach Paris, deren Wortlaut hier wiedergegeben sei:

### Erste Resolution

In Frankreich versucht das gaullistische Regime, mit autoritären und gewaltsamen Unterdrückungsmaßnahmen den Kampf von Millionen von Bürgern für ihre sozialen und demokratischen Grundrechte zu verhindern. Zeugen des Polizeiterrors sind unter uns. Wir verurteilen aufs Schärfste diese antidemokratischen Gewaltmaßnahmen. Wir solidarisieren uns mit all denen, die in Frankreich für die Herstellung demokratischer Rechte kämpfen. Die hier anwesenden Künstler und Teilnehmer des Festivals sehen sich zu dieser Stellungnahme gezwungen, denn wer dazu schweigt, unterstützt durch sein Schweigen jeden Terror der Obrigkeit.

### Zweite Resolution

In der Erkenntnis, dass der individuelle, verbale und musikalische Widerstand gegen die Unterdrückung revolutionärer und antiautoritärer Oppositionsbewegungen, innerhalb der vom Monopolkapital geprägten Systeme Westeuropas und der dritten Welt, im neuen Ghetto gesellschaftlicher Domestizierung und Liquidierung endet (d. h. in staatlich gelenkter Unterjochung und Unterdrückung), sieht das Waldeck-Festival seine primäre Funktion darin, Teil internationalen Widerstandes zu sein.

Das Waldeck-Festival betrachtet deshalb die Solidarisierung mit den politischen Forderungen der in Frankreich kämpfenden Arbeiter und Studenten nicht als Pflichtübung, sondern als neue Qualität des direkten aktiven Widerstandes.

Diese zweite Resolution — in schlechterem Deutsch war sie wohl kaum zu formulieren — wurde von Künstlern und Teilnehmern des Waldeckfestivals 1968 mit Mehrheit angenommen.

Am letzten Tag dann das Abschlusskonzert in der Kongresshalle zu Frankfurt. Und hier noch einmal ein Querschnitt von „Lied 68“ mit Odetta, Hedy West, Coby Schreyer, Bob Davenport, Shirley und Colin, Hannes Wader, Guy Carawan, Phil Ochs, Reiner Schöne, Schobert und Black und René Zosso, dessen Drehleierspiel sich so wohltuend — nervenzersägend von dem üblichen Saitenklang abhob: „Le cure et sa servante“, die Weise, die wir vor 15 Jahren zum ersten Male im „Lapin agile“ auf dem Montmartre hörten, jetzt vom Welschschweizer mit der Drehleier dargebracht. Wir sangen den „König von Preußen“, jenes Antisoldatenlied, das uns Peter Rohland kurz vor seinem Tode noch vorsang. Er hatte es aus Ostberlin, von wo uns Gerd Semmer noch andere Schätze des Berliner Ensembles zukommen ließ, bevor er 1967 starb.

Bedenkt man, wie selten sich ein musikalisches Talent mit einem dichterischen in der gleichen Person vereinigt, um aus ihr einen Liederschöpfer zu machen, so ist die Fülle der Talente, die seit 1964 aus dem deutschen Boden schossen, einfach erstaunlich.

Ein echtes Echo finden sie allerdings nur bei einem Teil der akademischen Jugend; die große Mehrheit unserer Landsleute bleibt weiterhin dem Schlager und dem importierten Beat verfallen, und die Massenmedien tun wenig dazu, diesen Missstand zu ändern. Mit unverbindlichen Serienprodukten verdienen sie ihr Geld offenbar leichter, als wenn sie versuchen wollten, die anspruchsvolleren Formen und Aussagen des „Neuen Singens“ behutsam an ein größeres Publikum heranzutragen. Denn nur mit sachkundigen Kommentaren, die jede Darbietung eines modernen Chansons oder Folksongs begleiten müssten, wären die neuen Lieder einem größeren Publikum zugänglich — so, wie ein Lehrer

ein Gedicht regelrecht „durchnehmen“ muss, bis die Klasse den Sinn und die Schönheit des Werkes erkennt. Diese Rolle eines Kommentators aber verlangt von den Disc-Jockeys leider ein bisschen mehr als nur ein gut-gelauntes Herumalbern mit amerikanischem Akzent, und solange niemand in den Funkhäusern diese Zustände ändern will, wird das musikalische Analphabetentum in Deutschland weiter grassieren und die Kassen derer füllen, die darauf spekulieren.

Mancher Sänger hat trotzdem bis heute dank der Waldeck seinen Weg gemacht. Das Chanson der Sechziger Jahre ist ohne Walter Moßmann nicht mehr denkbar; auch Schobert Schulz und Black Lechleiter, die großen Spaßvögel, haben ihr Publikum gefunden, nachdem jeder von ihnen große Schwierigkeiten überwunden hatte.

Black gehörte bereits vor den Festivals zur Waldecker Truppe, weil er in einer musizierenden Nerothergruppe, den „Neußern“, eine bedeutende Rolle spielte. Seine südamerikanischen Lieder trägt er so authentisch vor wie ein Eingeborener. Immerhin hat er ja das Land dort bereist, die Lieder dort gesammelt, und seine Gitarrentechnik wie seine Musikalität ermöglichen ihm diesen superben Vortrag. Er ist 1942 in Ostpreußen geboren (man höre sich seinen Solopart in „Des Heizers Traum“ an!), wuchs aber am Niederrhein auf. Anschließend ging er nach Berlin zum Studium, und wir erlebten in seiner Wohnung direkt am Schlesischen Tor fidele Stunden als wir 1966 für den SFB einen Fernsehfilm drehten. Seine Hauswirtin, Frau Gundlach, wusste oft nicht, ob sie lachen oder weinen sollte. Er traf in Berlin Schobert (Bobby) Schulz, der zuerst mit Reinhard Mey und einem Bassisten als „Die drei Verhungherten“ zusammengespielt hatte. Peter Rohland, der in Berlin sein Ensemble gegründet hatte, ging sofort mit Schobert zusammen und brachte 1965 die erste LP „Landstreicherballaden“ heraus. Hier schon zeigte sich Schoberts Kunst. Seine Musikalität und sein Humor, gepaart

mit einer unbestechlichen Akkuratess, sind einfach umwerfend. Als „Pitter“ Rohland im Frühjahr 1966 verstarb, suchte sich Schobert einen neuen Partner und fand ihn in Black Lechleiter.

Schobert wurde 1942 in Berlin geboren, ist, wie Black, verheiratet und seit 1965 „hauptberuflich Komponist, Texter und Gitarrenzupfer“. Er gewann 1966 den ersten Preis des Wettbewerbs für neue Folksongs „Lieder von heute“, den der Süddeutsche Rundfunk ausgeschrieben hatte auf eine Anregung von Jan Weber hin. Sein „Anti-antibombensong“ machte Furore, weil er die Antibombensänger „auf den Arm nahm“. Schobert spielt auch Klavier und die kleine Konzertina, deren dünner, süßer Klang so treffend zu den Liedern des Duos passt. Mit beiden verbindet uns, wie auch mit den anderen „rotgrauen Raben“ Freundschaft, und, wir freuen uns immer auf ein gemeinsames Konzert.

Vergessen wir indessen nicht Hannes Wader, den stillen Witzbold, der so gern von seinen Mädchen und Hauswirtinnen singt. Auch er machte inzwischen seine ersten Platten und fand Resonanz bei Funk und Fernsehen. Seine sangbaren Melodien gehen ebenso ins Ohr wie seine übersichtlich aufgebauten Strophen, in denen er die formale Grundidee gefällig weiterspinn, ohne je die Natürlichkeit eines humorigen Plaudertons dabei einzubüßen. Als Beispiel stehe eines seiner Untermieterlieder, die er 1966 auf der Waldeck sang:

Ich friste in einem Loch unterm Dach  
als armer Hund mein Dasein,  
hab wenig zu essen, drum lieg ich oft wach  
und hungre bei Wasser und Wein.  
Und starrt die nackte Wand mich auch an,  
was macht das schon, jetzt hängt ja daran  
ein Bild von ihr —

sie schenkte es mir!

Meine Bücher, die letzten Habseligkeiten,  
ich werde mit ihnen ins Pfandhaus gehn;  
dort vermache ich sie den Leuten,  
die sie doch nicht zu lesen verstehn.

Auch wenn sie mir nicht viel dafür geben,  
was macht das schon, dann lese ich eben  
die Briefe von ihr —  
sie schickte sie mir.

Ich glaube, mein Fenster habe ich mal  
des Nachts im Suff zerschlagen,  
der Wirt will, dass ich den Schaden zahl,  
einen Streit mit ihm darf ich nicht wagen.  
Ich geb ihm den Schein, und ists auch mein letzter,  
was macht das schon, jetzt hängt vor dem Fenster  
ein Mantel von ihr —  
sie ließ ihn bei mir.

Ich friste in einem Loch unterm Dach  
als armer Hund mein Dasein,  
doch sie denkt an mich in ihrem Prunkgemach,  
denn ihr Mann ist alt und gemein;  
ein Aristokrat und Herrenreiter —  
was macht das schon, ich brauch ja nichts weiter  
als das Herz von ihr —  
sie schenkte es mir.

Sie liest, wens der Alte mal nicht sieht,  
 in dem Buch mit der schlafenden Blume,  
 die längst verdorrt ist und trotzdem blüht,  
 der verbotenen Liebe zum Ruhme.

Mir gleich, wie leid euch der Grande tut,  
 was macht das schon, es geht ihm ja gut,  
 und die Blume welkt nie —  
 ich stahl sie für sie!

Kristin Bauer-Horn, die ihre leisen Lieder zum Klavier vorträgt, hat ihren Produzenten ebenso gefunden wie Walter Hedemann und Norbert Jan Mayer. Rolf Gekeler gibt „song“ heraus, das Magazin für Chanson und Folklore; der Bogen spannt sich von dem Wiener H. C. Artmann, dem phantastischen Realisten, bis zu René Zosso, der aus Genf im kleinen Deux-chevaux mit seiner Radleier kommt und seine alten und neuen Lieder dazu singt, oder zu Wannes van de Velde aus Flandern mit seinen neuen Geusenliedern zu alter Musik oder zu dem nicht mehr ganz jungen polnischen Sangesbruder Alex Kulisiewicz, der 1967 in der Royal Albert Hall zu London auftrat, und schließlich zu dem Wiener Rolf Schwendter. Sie alle sind mehr oder weniger „Waldecker“.

Es freut uns besonders, dass seit 1967 auch die deutsche Zigeunermusik ihren Platz auf dem Festival gefunden hat, denn schon seit früher Jugend haben wir einen Hang zu „den Gesellen so dunkelbraun mit den schwarzlockigen Haaren“ entwickelt. Wir meinen hier das Schnuckenack-Reinhardt-Ensemble.

Die Sinte, wie sich die deutschen Zigeuner selbst nennen, sind Angehörige eines Stammes, dessen Vorfahren bereits im 15. Jahrhundert, von Osten kommend, nach Deutschland einwanderten. Wenn sie auch größtenteils ihre herkömmliche nomadisierende Lebensweise aufgeben

mussten, so haben sie doch ihre Eigenständigkeit in sprachlicher und allgemein kultureller Hinsicht bewahrt. Die Sinte zeichnen sich gegenüber anderen bei uns lebenden Zigeunergruppen durch besondere Musikalität aus. Man hat jedoch ihrer Musik bis heute nur wenig Beachtung geschenkt. Erst durch die Initiative Siegfried Maekers, von dem auch die folgenden Informationen über die Zigeuner stammen, konnte Schnuckenacks Quintett an die Öffentlichkeit treten.

Es ist auffällig, dass die Zigeuner, wo immer sie auftauchten, sich spontan die Musik ihres Gastvolkes aneigneten, sofern diese ihrer Mentalität und Musizierfreudigkeit entgegenkam. So sind die Zigeuner Spaniens zu Wahrern der Flamencotradition geworden, so haben in Ungarn und Rumänien ganze Generationen großer Geiger die sogenannte Zigeunermusik zu einer eigenständigen Musikgattung entwickelt, und in Russland wurden die Zigeunersängerinnen und -chöre weithin bekannt. Bei ihrer Ankunft in Deutschland aber fanden die Sinte eine ihnen gemäße Musik nicht vor. Deshalb wohl blieben sie der Musik treu, die sie aus dem böhmisch-ungarischen Raum mitgebracht hatten. Ihr Charakter hat sich im Laufe der Zeit etwas verändert, was u. a. auf Einflüsse der volkstümlichen Musik anderer Länder zurückzuführen ist — und nicht zuletzt auf die Verwendung der Gitarre, die weitgehend das Cymbal als Begleitinstrument verdrängte.

Auch für die Zigeunermusik bedeutete es eine Revolution, als sich Anfang der dreißiger Jahre der Sinto Django Reinhardt einer damals in Europa neu aufkommenden Musizierweise zuwandte — dem Jazz der Swing-Ara. Er erlangte durch sein virtuosos Spiel auf der Gitarre eine so große Bedeutung, dass man heute von ihm sagt, er habe als einziger europäischer Musiker entscheidenden Einfluss auf den Jazz genommen.

Viele Gitarristen unter den Sinte eifern ihm nach und halten seine Musik, in der sich zigeunerische Melodiosität mit einem eigentümlich straffen Rhythmus verbindet, lebendig.

Es darf nicht unerwähnt bleiben, dass es neben all der Musik, die die Zigeuner von außen aufgenommen haben, auch eine eigentliche Zigeunermusik gibt, von der nur wenige wissen. Hierbei handelt es sich um Spott- und Liebeslieder, gesungene Kinderreime und vereinzelt auch um Todesklagen in der Sprache der Zigeuner, dem „Romanes“.

Als das Schnuckenack-Reinhardt-Ensemble zum erstenmal Folklore deutscher Zigeuner dokumentieren sollte, ergab sich die Möglichkeit, darüber hinaus den durch Django berühmt gewordenen Jazzstil wieder lebendig werden zu lassen. Bereits das erste Zusammenspiel seiner Gruppe war von solcher Ursprünglichkeit und Musikalität, dass es beim Publikum spontan Begeisterung auslöste, wie ja auch bei den Konzerten in der „Arena“ der Burg Waldeck das sehr kritische Publikum Beifall auf offener Szene spendete. Hier zeigte sich, welche bedeutenden Impulse von den beteiligten Musikern ausgehen und welche Möglichkeiten sich dadurch eine neue und eigenartige Ausdrucksform abzeichnen. Zwar ist nach vor der Stil Django Reinhardts bestimmend für die Musik des Quintetts doch sind wesentliche modernere Momente hinzugekommen.

Schnuckenack Reinhardt hat durch Heranziehung unbekannter Titel aus der Folklore der deutschen Sinte, etwa des Spottliedes „fuli tschai“, unverkennbaren zigeunerischen Einfluss in den Jazz eingebracht. Bobby Falta, hervorragender Interpret des Swing Valse, sammelte auf Reisen durch Frankreich fast vergessene Mussette-Titel von subtiler Melodiosität. Daweli Reinhardt schließlich bereichert das Repertoire durch eigene Kompositionen, deren Charakter die unmittelbare Herkunft aus der Welt der Zigeuner verrät.

Der heute etwa 45jährige Geiger Schnuckenack Reinhardt gehört dem weitverzweigten Reinhardt-Clan an, aus dem auch Django hervorgegangen ist. Schon in frühester Jugend setzte er, vom Vater in die ersten Geheimniss Geigenspiels eingeweiht, seine Zuhörer durch verblüffende Fingerfertigkeit in Erstaunen.

Der Vater opferte dann viel Geld, um ihm den Besuch des Konservatoriums zu ermöglichen. Die begonnene Ausbildung konnte jedoch wegen der einsetzenden Kriegsereignisse und der bald danach folgenden Deportation der Familie nach Polen nicht abgeschlossen werden. Nur dem geschickten Verhalten des alten Reinhardt verdankt es die Familie, dass sie weitgehend vor den NS-Verfolgern bewahrt blieb. Nach Kriegsende und Rückkehr in die Pfalz folgten Engagements bei der 7. US-Armee. Auch bei Rundfunksendungen wirkte Schnuckenack mit, doch spielte er stets am liebsten dort, wo sich die eigenen Leute zusammenfinden; so bei den alljährlichen Wallfahrten nach Lourdes, Illingen oder Metz, sowie bei anderen feierlichen Anlässen.

Wir lernten ihn in den späten 50er Jahren kennen, als er mit seiner Sippe bei Pirmasens im Wohnwagen lebte. Wir nahmen ihn mit heim, und bald spielten wir zusammen. Damals ahnten wir nicht, dass er auf unserem Festival „Chanson Folklore International“ später seine großen Triumphe feiern würde.

Daweli Reinhardt ist 1932 in Hessen geboren. Dort lebte auch seine Familie bis zum 2. Weltkrieg. Er erlernte im Alter von 8 Jahren vom Vater die ersten Griffe auf der Gitarre. Während des Kriegs brachte man seine Eltern und ihn selbst mit seinen 6 Brüdern und drei Schwestern in die KZ-Lager Ravensbrück, Auschwitz und Sachsenhausen. Kurz vor Kriegsende konnte die Familie bei einem Transport flüchten und fand sich nach dem Krieg wieder zusammen. Bis zum Tode des Vaters betrieben sie einen Familienzirkus, Reiten, Musik und Luftakrobatik.

Dawelis Sohn Mike ist mit 11 Jahren bereits ein ausgezeichnete Gitarrist. Bobby Falta, auch ein Sinto, wurde 1941 in Salzburg geboren. Er verbrachte seine Jugend in Österreich und Süddeutschland und erlernte das Gitarrespiel „auf der Reise“, indem er den ihm begegnenden Zigeunermusikanten auf die Finger sah. Er spielte, kaum zwanzig Jahre alt, als Berufsmusiker in Schweden, Finnland, Österreich und Frankreich und liebt besonders den Swing Valse.

Wenn Schnuckenack mit seinen Begleitern zu musizieren anfängt, kann man kaum sitzenbleiben. Der verhaltene Saitenklang der Geige, der von dem zwingenden Rhythmus der Gitarren vorangetrieben wird, reißt jeden mit. Am Bass neben den beiden Sologitarren die Begleitgitarre. Ein Schlagzeug haben sie nicht nötig, denn die höchstentwickelte Kunst des Gitarrespiels, ob mit Plektrum oder gezupft, wie sie von Daweli und Bobby Falta vorgetragen wird, bedarf keiner rhythmischen Unterstützung mehr.

Auch Manolo Lohnes, der scheue, schweigsame Flamencogitarrist, fand auf Burg Waldeck seit 1966 seine Gemeinde. Er dürfte nördlich der Pyrenäen zu den Besten gehören, und wer einmal sein Konzert erleben konnte, wird das bestätigen.

Es würde zu weit führen, alle Namen aufführen zu wollen, aber den Kabarettisten Hanns Dieter Hüsch wollen wir noch noch erwähnen. Er, der noch nie seinen Horror vor der „wandernden und singenden“ Jugend verbarg, er fand auf der Burg volle Säle und ein Publikum, das kritisch mitging und mitgeht, so dass ohne Hüsch auf der Waldeck heute etwas fehlen würde.

Ja, er fand sogar Freunde und seine „Gemeinde“ — aber auch heftige Kritiker, die beim Festival 1968 sein Gastspiel störten, unterbrachen und eine Diskussion forderten, als er den „Marsch der Minderheit“ beendet hatte.

Hüsch ist 1925 in Moers am Niederrhein geboren, wo er auch die Volksschule und das Humanistische Gymnasium besuchte. Nach dem Abitur sollte er in Gießen Medizin studieren, belegte aber bald Literaturgeschichte und Theaterwissenschaft, um Opernregisseur zu werden. Seither lebt er in Mainz. Bereits 1947/48 tingelte er mit dem Studentenkabarett „Die Tolleranten“ an verschiedene Universitäten, und als sich das Ensemble 1949 auflöste, stellte er sich ein Soloprogramm mit Texten und Musiken aus eigener Feder zurecht. 1956 gründete er in Mainz sein eigenes Kabarett „arche nova“ in einem Keller. Gastspiele führten ihn nach Berlin, Österreich, Italien, Holland und in die Schweiz. Er ist neben Wolfgang Neuss Deutschlands bekanntester und einsamster Solokabarettist geworden, dessen kritischer Verstand und dessen analytisches Denken auch vor der eigenen Person nicht halt machen.

Selten hat wohl ein Kabarettist seine eigene Ohnmacht, die Wirkungslosigkeit des Einzelnen im Getriebe der Welt — sei er nun ein Weiser, sei er ein Tor — schöner und zarter beschworen als in seinem Lied „Clown“ aus dem Jahre 1955:

Clown — auf dem Katheder sitzt ich,  
 mit der großen Feder ritz ich  
 in den Atlas unsrer Zeit  
 meine Klitzekleinigkeit:  
 Wir sind alle etwas eitel,  
 wir sind alle etwas dumm,  
 selbst ein gradgezogener Scheitel  
 ist an vielen Stellen krumm.

Clown — nur auf das Leise hör ich,  
 keine großen Kreise stör ich,

um die Landschaft still zu machen  
für die vielen Nebensachen:  
Groß ist nur das, was so klein ist,  
dass wir es leicht übersehen,  
schenkt uns Freude, die so rein ist,  
dass wir sie nie ganz verstehen.

Clown — auf die Kanonen pfeif ich,  
nach den Dornenkronen greif ich,  
um die Schmerzen unsrer Stunden  
mit Geduld zu überrunden:  
Wir sind alle nicht so wichtig,  
hängen all an einem Härchen,  
und was falsch ist, ist auch richtig,  
denn der Mensch ist nur ein Märchen.

Hanns Dieter Hüsch ist eben im Grunde seines Wesens ein evangelischer Christ geblieben, ein Moralist, der die Menschen eigentlich von Herzen liebt, auch wenn er ihnen seinen Katechismus ständig um die Ohren schlägt.

Joan Baez, die große amerikanische Sängerin, spielte 1966 beim Ostermarsch in Frankfurt mit. Pete Seeger kam 1967 nach Deutschland, Georges Brassens soll eine Tournee planen. Ob er jemals wirklich über den Rhein geht? Ja, sogar im Werbefunk hört man Aufnahmen deutscher Folksinger, und in Essen wurden im September 1968 erstmals Songtage (International) abgehalten, die von dem agilen Journalisten Rolf Ulrich Kaiser ins Leben gerufen wurden.

Er war durch die Waldeck mit Martin Degenhardt, Tom Schröder und Reinhard Hippen bekanntgeworden. Schon 1967 hatte diese „Quadrige“ mit Flugblättern gegen Ernst Voggenreiter Stellung genommen, weil dessen Onkel im Dritten Reich die Liederblätter der Hitlerjugend und des Reichsarbeitsdienstes verlegt hatte. Der junge Ernst Voggenreiter hatte sich zuvor bereit erklärt, die Konzerte mitzuschneiden, ebenso wie der Pläne-Verlag, um von den Festivals eine Querschnittplatte herauszugeben, was er dann auch tat. Die großen Plattengesellschaften aber, die im Dritten Reich Millionenumsätze tätigten und gewaltige Gewinne einsteckten, schnitten auf Burg Waldeck nicht mit. Gegen sie hat auch noch keiner protestiert...

Der heute 25-jährige Kaiser wollte mit Degenhardt, Schröder und Hippen ein urbanes Gegenfestival aufziehen, das die „Feld-, Wald- und Wiesen-Lieder“ der Burg übertrumpfen sollte. IEST 68, die Internationale Essener Songtage, erfüllten jedoch diese Hoffnungen nicht. Es standen enorme Mittel zur Verfügung. Die Stadt Essen hatte 300.000 Mark für das „Non profit“- Unternehmen zur Verfügung gestellt. Bei Eintrittspreisen um DM 8,- herum blieb es dann auch für die Künstler ein Non-profit-Festival, denn sie erhielten keine Gage. Ungefähr ein Jahr lang dauerten die Vorbereitungen, wurden „Planspiele“ exerziert, ein Brain-trust erstellt und viel geworben.

Die herausgegebenen Broschüren überraschten durch ihre gewagte Aufmachung, ihr sauberes Layout und die handfesten Informationen, die in flüssigem Stil serviert wurden. Ruk, wie sich Rolf Ulrich Kaiser gern abkürzt, führte im Januar 1968 in der Muischen Bildungsstätte Remscheid eine Liederwerkstatt durch, die bereits auf die Songtage 68 ausgerichtet war. Hier konnten Interessenten mit den Chanson- und Liedformen und ihren Dichtern, Komponisten und Interpreten bekanntgemacht werden. Wenn diese Liederwerkstatt auch anders verlief

als geplant, so bewies sie doch das breite Interesse der Jugend am „Zeitlied“. Für 1969 war eine zweite Liederwerkstatt, diesmal unter Bruno Tetzner, dem Leiter der musischen Bildungsstätte, geplant, wurde aber wieder abgesagt.

Die in Essen angelegten Maßstäbe, um die Künstler des Auftretens würdig zu befinden, waren offenbar willkürlich festgelegt. So hatte man Walter Moßmann vergrämt, und er trat nicht auf.

Die brillanten Folksinger Michael Wachsmann und Christof Stählin wurden übergangen, obgleich sie in Deutschland zur ersten Garnitur gehören, was Gesangskunst, Saitenspiel, Repertoire und Witz anbetrifft: Nicht politisch genug. Schobert und Black, die akkuraten, umwerfenden Spaßvögel, wurden übergangen: Zu unpolitisch. Manolo Lohnes, der superbe Flamencogitarrist, der für Gratisauftritte beim Ostermarsch gut genug ist und nördlich der Alpen seinesgleichen sucht, erhielt ebenfalls keine Einladung: Nicht politisch genug.

Das befremdete etwas, wenn man sich den Auftritt der „City Preachers“ anhörte, denen es nach Schnuckenack Reinhardts Schwung und Verve nicht gerade leicht fiel, das Publikum in den Griff zu bekommen. Beide Ensembles sind ebensowenig politisch orientiert wie der Altfolksinger Derrol Adams, der sein Cowboyimage pflegte („I’m Alabama bound“) oder wie der Farbige Rick Abao aus New Orleans, — in der Remscheider Liederwerkstatt durch Zufall entdeckt. Kaiser legte ihm nahe, auf Burg Waldeck nicht aufzutreten, weil er dann nicht in Essen auf die Bühne käme. Von Hannes Wader ganz zu schweigen, wohl dem unpolitischsten Sängerpoeten überhaupt, und dennoch durfte er in Essen dabei sein.

Die Monsterpopschau war mit Mittelmäßigkeiten vollgepackt wie eine Einkaufstasche am Samstagvormittag. In der Grugahalle kreischten und tobten gänzlich unpolitische Beatbands aus der Bundesrepublik,

den Niederlanden und Großbritannien. Meistens nicht mal gute Mittelklasse. Aus den USA wurden die zwei bekanntesten Bands der Untergrundmusik herübergeflogen „The Fugs“, die Bob Dylans und der Beatles Kunst weiterentwickeln möchten und die „Mothers of Invention“, mit ihrem „Mütterchen“ Frank Zappa, 28.

Das Konzertbüro Lippmann & Rau betreute sie anschließend in Süddeutschland auf einer Tournee.

„Zappa macht mit seiner Sippe mütterlicherseits eine Musik, die auf Blues, Rhythm and Blues, Dixie, Folk und Rock aufbaut, Presley und Beachboys verdaut hat, aber: Zappa gibt den wuchernden Tönen einen Text bei, der so aggressiv, obszön, intelligent und ‚in‘ ist, dass seine Plattenfirma sich weigert, diese Sprache zu drucken, und selbst die englische Untergrundzeitung ‚International Times‘ ihren Lesern die englische Übersetzung der amerikanischen Lieder bot.“ (Tom Schröder).

Man verstand ihn wirklich nicht, den Frank Zappa aus Kalifornien mit seinen mexikanischen Janitscharen. Er ähnelte dem Johannes auf dem Isenheimer Altar, wenn er mit ruhiger Geste auf einen seiner Solisten deutete, der gerade einen harten „Einsatz“ hinlegte.

Der Düsseldorfer Kriwet produzierte eine Mixed-Media, die Staunen erregte und vielleicht als der einzige, ziemlich flache Höhepunkt der Songtage gelten kann. Zum Toben von Beatbands wiederholten sich Sprechchöre stereotyp, dazu warf eine Reihe von Projektoren stille und bewegte Bilder senkrecht und schräg auf Hallen- und Leinwände. Leider vermissten wir den Shantyklang „San Francisco“ von Scott MacKenzie und das stolzierende Schreiten des „Mighty Quinn“, wie ihn Manfred Mann arrangiert hat.

Dann warf Kriwet seine steifen, sauber gedruckten Flugplakate von der Empore knatternd ins Publikum, ließ sie im kalkigen Strahl der

Scheinwerfer hinabtaumeln, mal ein flatternder Rabenschwarm (im Gegenlicht), dann eine Wolke weißer Tauben.

Degenhardt, Süverkrüp und Hüscher eröffneten die Popnächte mit einem „Liederabend“. „The Fugs“ trieben eine Sau auf die Bühne, und „Floh de Cologne“ bewarf sich mit brauner Farbe. Die vier Conrads agitierten mit Skiffle-Arrangements, aggressiven Texten von Gerd Semmer, Erich Fried und Brecht auf dem Kennedyplatz zusammen mit Juan und José, Rolf Schwendter, Ulli und Frederik, dem jungen Duo, das neue Vertonungen von Heinrich Heine, Pfau, Georg Weerth und unbekanntem Dichtern der vorigen Jahrhundertmitte darbot.

Dieses Flugblatt wurde dort an Ort und Stelle vervielfältigt und verteilt:

In unserer Gesellschaft diktieren Konzerne kapitalistische Interessen. Eure soziale Abhängigkeit und Unsicherheit des Arbeitsplatzes ist geblieben wie bei euren Vätern. Die Arbeitsinteressen werden im Parlament nicht vertreten. Die Opposition ist gezwungen, auf die Straße zu gehen. Hinter dem Parlament stehen die Interessen des Kapitals.

Du hast die Arbeit, der Boss den Profit.

Er kauft sich Aktien, du Kleinkredit.

Die Notstandsgesetze festigen die bestehenden Herrschafts- und Abhängigkeitsverhältnisse und richten sich direkt gegen Euch, z. B. Bundeswehr gegen streikende Arbeiter und Studenten. Das Wirtschaftswunder war kein Wunder. Ein Rückgang der Konjunktur ist in diesem System jederzeit möglich.

**ÄNDERT DAS SYSTEM!!**

Die wirtschaftliche Krise hat uns im vorigen Jahr wieder einmal gezeigt:

**ARBEITSKAMPF IST KLASSENKAMPF!!**

Verantwortlich: Aktionsgruppe Düsseldorf.

Julie Felix sank mit betörender Stimme, Bob Davenport diesmal nicht a capella, sondern mit einem Begleitensemble. Sang er jemals „politisch“? Der rothaarige Brite stand mit uns in der riesigen Arena von: Essen-Borbeck auf der Bühne.

Bernd Witthüser, 24, trug die von ihm vertonten Texte seines bärtigen Sangesbruders Rother vor. Darunter ein glaubhaftes Kumpellied, dessen Refrain lautet:

... wenns Arschleder zwickt, dann ist es bald zu spät, die nackte  
Haut ist in Gefahr.

Er singt auch Weihnachtslieder aus Vietnam, Friedens- und Liebeslieder. Gruppen wie „Time is now“, „Tangerine dream“, „Nisse Sandström“, „Meditation“ überschmierten die wichtigen Diskussionen und sauberen Vorträge mit ihrem nichtssagenden Wischiwaschibrei, in dessen Mittelmäßigkeit alles erstickte. „Das mit 300.000 Mark aus städtischen Mitteln vorfinanzierte Festival missriet zu einer ‚gigantischen Massierung des Mittelmäßigen‘, zu einem ‚Monstrum faden Rummels‘“ (FAZ). Und es zeigte vor allem eins: die völlige Inkompetenz des Veranstalters: Rolf Ulrich Kaiser, 25.“ (DER SPIEGEL).

Trotz dieses großen Aufwands und obgleich das Jugendzentrum der Stadt Essen einem Armeestab während einer Abwehrschlacht glich; obgleich in der Gruganacht „Take a Trip to Haschnidi“ die psychologischen Farbprojektionen von mehreren hundert Flächenmetern an der Wand der Grugahalle zerflossen, die Farbränder und -fronten sich kristallisch auflösten oder tropfenförmig unfusierten in „himmelstrahlende Azure“, Karmine, Rubine, Zinnobertöne, Türkise und Chromgelb, in Fliederfar-

ben und Jaden, der „schöne Mond von Mahagonny“ sein Gesicht wandelte, — es blieb eine riesige Faschingsersatzschau mit friedlichen papuafrisierten Hippies und Gammlern, die ihren Schlafsack in die Halle mitbrachten, Mädchen in Mini- und Maxiröcken (je nach Beinen), Trägern afghanischer

Pelzjacken und pakistanischer Pluderhosen aus Seide und den Verlagsausstellungen von Linkeck, song und andere „Untergrundliteratur“.

„Chanson Folklore International“ ist gegenüber den IEST (Internationale Essener Songtage) immer noch ein künstlerisch beachtliches Ereignis, das politisch wie künstlerisch seine Bedeutung hat über Europa hinaus, bei dem Publikum und Künstler zueinander finden und dessen Organisation sich bisher noch immer sehen lassen konnte. Allerdings ist dort noch keiner reich worden...

## VIII. Glut im Kraterherde

wem gehört die Straße?

wem gehört die Welt?

(aus einem Kosakenlied)

Im Herbst 1965 hatte uns der SFB nach Berlin eingeladen. Wir hatten auf dem Kurfürstendamm in neun Nächten einen Fernsehfilm gedreht. Viel gesungen, noch mehr gelacht. Und vom Balkon aus über die Mauer hinüber nach Osten geschaut. Wo die Wachen auf den Spreebrücken stehen hinter Stacheldraht, spanischen Reitern und Straßenhindernissen, mitten in Deutschland, in unserer ehemaligen Reichshauptstadt. Wo des Nachts ab und zu eine MP-Garbe aufpeitschte. Von diesem Land, von unserem Land wollen die „Neuen Sänger“ singen, von seinen Menschen und Schicksalen, seinen Freuden und seinen Leiden.

... von diesem Land, vom Rhein gespalten bis nach Polen,  
dem Land von meinem roten Sangesbruder drüben,  
mit einem Arsch verglichen, das wir trotzdem lieben,  
auch wenn wir beide nicht von Maas bis Memel singen,  
von diesem Land mit seinen hunderttausend Dingen,  
den schönen Mädchen, Wäldern, Bieren, vollen Scheunen,  
den Führungskräften, Sonntagsworten und den Todeszäunen. ...

Ich würg schon lang an diesen brei'gen Sonntagssprüchen,  
den Führungskräfte-schweiß kann ich nicht länger riechen.

Mir schlägt das Brüllen jener Leute auf den Magen,  
 die humbatäterä sich auf die Schenkel schlagen.  
 Der Klassenzimmermief, der rüberweht von Osten,  
 die Oberlehrerhymnen bringen mich zum Kotzen,  
 und wenn es knattert in der Nacht, sag ich mir: schlafe.  
 Ich seh zwar Zäune, doch was springt und fällt, sind keine Schafe.  
 Dass jeder dahin, wo er leben will, kann laufen,  
 Kumpanen, darauf wollen wir noch einen saufen.

Dass unsre Mädchen nicht in Kitteln aufmarschieren,  
 und dass die Führungskräfte nach Marihuana gieren,  
 und dass die Jäger euch nicht in die Zäune treiben,  
 und dass die Sonntagsworte in den Kehlen steckenbleiben,  
 dass unsre Kinder nicht von Rumpelstilzchen träumen,  
 dass auch das Bier läuft, ohne allzu stark zu schäumen,  
 und dass Taranteln alle Oberlehrer küssen,  
 dass sie zu ihren eignen Hymnen twisten müssen,  
 und dass die Händler nicht den letzten Baum verkaufen,  
 Kumpanen, darauf wollen wir noch einen saufen.

Kumpanen, ihr aus den Provinzen vor den Zäunen,  
 verfreßt euch nicht, trotz eurer übervollen Scheunen.  
 Das in-den-Spiegel-Gucken, Grinsen, Zwiebelschneiden,  
 ein bisschen Job und Jazz und Sex und Krachvermeiden,  
 das alles reicht nicht mehr, man ist schon bei den Proben,  
 die Henker bürsten grinsend ihre alten Roben.  
 Verstellt die Weichen, wenn die Züge rückwärts schalten,  
 so lang, bis sie sich wieder an den Fahrplan halten.  
 Dass wir uns wiederseh'n, im gleichen freien Haufen, —

Kumpanen, darauf wollen wir noch einen saufen.

So singt Franz Josef Degenhardt in seinem Lied „Adieu, Kumpanen“, das er später Wolfgang Neuss gewidmet hat, als dieser emigrieren wollte. Ein Chanson? Nein, ein Folksong, ein Zeitlied! Ein Beweis dafür, dass es ihn gibt, den Folksong, auch bei uns, wo es bisher nur Schlager und Chansons und mumifizierte Volkslieder gab — von einigen Ausnahmen bei Brecht, Tucholsky und Wedekind vielleicht abgesehen, die auch Zeitkritik betrieben hatten.

Allein in meinem alten „Zupfgeigenhansl“ stehen nicht weniger als 260 deutsche Volkslieder verzeichnet — tausende weitere stehen in anderen Sammlungen. Allein der lothringische Pfarrer Dr. Louis Pinck sammelte im 20. Jahrhundert 3000 (dreitausend!) unbekannte Lieder und gab sie später im Bärenreiter Verlag unter dem Titel „Verklingende Weisen“ heraus. Nur etwa vierzig dieses Gesamtbestandes, ein katalogisierter Standard-Schatz, sind seit Jahrzehnten allgemein bekannt, werden auf Schulen gelehrt, in Jugendgruppen gesungen (oft in verharmlosten, gekürzten Fassungen), von Männergesangsvereinen verfälscht und vom Rundfunk oft sinnlos orchestriert und mit Berufsängern besetzt, die kaum eine Beziehung zum Volkslied haben. Der ganze Rest jedoch ist unentdeckt. Wer soll ihn uns singen? Wohldressierte Kinderchöre oder vierstimmige Kleinbürgervereine? Nein, sondern jene Leute, die man jenseits des großen Teiches „Folksinger“ nennt, die man bei uns „Folkloresänger“ oder „Volkssänger“ nennen könnte — und zu denen wir uns rechnen.

Wir finden es also politisch wie künstlerisch gleichermaßen bedauerlich, wenn ein aufkeimendes gesellschaftliches Bewusstsein, wie es heute in der Kunst allmählich spürbar wird, sogleich von ein paar voreiligen Revolutionären mit dem Vorwurf ungenügender Radikalität und allzu

großer Traditionsgebundenheit erstickt wird, wie das beim „Lied 68“ geschehen ist.

Uns haben die Kritiker seit jeher Traditionalismus vorgeworfen, weil wir die realistische Behandlung der Realität in der Kunst verlangen. Im Mund von Revolutionären wird dieser Vorwurf aber lächerlich. Künstlerische Radikalität kann nur Ausdruck politischen Bewusstseins sein, sie muss sich immer an jene Ziele, Freunde und Möglichkeiten halten, an denen und mit denen wir arbeiten. Die Menschen, welche wir ansprechen und brauchen im politischen Bereich, sind keine utopischen Zukunftswesen, sondern Menschen von heute, und über sie wollen wir singen; bei ihnen liegt das große unerforschte künstlerische Potential, ihre Fragen müssen formuliert, ihre Gesichter beschrieben, ihre Taten musikalisch und literarisch gestaltet werden. Wir fordern dazu auf, die elitären Eierschalen in musik- und kunsttheoretischer Hinsicht abzustreifen, die Träume zu begraben, man könne die Massen zum „Chanson“ emporführen, und möchten stattdessen mit diesen Menschen versuchen, neue Lieder hervorzubringen oder wenigstens zu singen. Freddy Quinn, der so oft Belächelte, hat kürzlich den Anfang in Kulenkampffs Sendung gemacht:

Er kam im Sommer 1968 aus Prag, von wo er ein neues Lied mitbrachte, das den offenen Kommunismus in der Tschechoslowakei besingt. Über den Bildschirm sprach er Millionen an und wirkte dabei mit, ihr politisches Bewusstsein zu verändern und die eingebläuten Vorurteile abzubauen.

Vielleicht kann die Aversion der jungen Generation gegen das eigene Volkslied dadurch überwunden werden, dass in der Schule neben dem braven Singen auch mal Beat geklopft wird, das Orffsche Instrumentarium ist dafür durchaus geeignet. Und die „Carmina Burana“, die Carl Orff vertont hat, gehören längst zum Schatz der deutschen Volkskunst,

denn das heißt Folklore; so wie „Zogen einst fünf wilde Schwäne“, ein Lied aus dem Baltikum, das Karl Wolfram als das beste Antikriegslied bezeichnet hat, das je gesungen wurde:

Zogen einst fünf wilde Schwäne,  
 Schwäne leuchtend weiß und schön.  
 Sing, sing, was geschah?  
 Keiner ward mehr gesehen, ja,  
 sing, sing was geschah?  
 Keiner ward mehr gesehn.

Wuchsen einst fünf junge Birken,  
 grün und frisch am Bachesrand.  
 Sing, sing, was geschah?  
 Keine in Blüten stand.

Zogen einst fünf junge Burschen  
 stolz und kühn zum Kampf hinaus.  
 Sing, sing, was geschah?  
 Keiner kehrt nach Haus.

Wuchsen einst fünf junge Mädchen  
 schön und schlank am Memelstrand.  
 sing, sing, was geschah?  
 Keines den Brautkranz wand.

(mündlich mitgeteilt)

Ob er wohl wusste, dass man „An des Njemen anderm Strand“ ein ähnliches Lied gesungen hat, das Michail Scholochow in seinem Werk „Der stille Don“ singen lässt und das Pete Seeger zu seinem großen Hit inspirierte: „Where have all the flowers gone“ (Sag mir, wo die Blumen sind)? Marlene Dietrich musste es über den Atlantik rückimportieren, mit einem Bluegrass (clawhammer)-Anschlag unterlegt — dann erst „kam es an“.

Und im Februar 1968 sangen es die eingeschlossenen GIs von Khe San, denen der nordvietnamesische General Giap kein Dien Bien Phu bereitet hatte, sondern sie ein paar Monate später abziehen ließ — in Frieden:

Where have all the flowers gone,  
 Long time passing?  
 Where have all the flowers gone,  
 Long time ago?  
 Where have all the flowers gone?  
 Young girls picked them, everyone.  
 When will they ever learn?  
 When will they ever learn?

Where have all the young girls gone?  
 Young men took them ev'ryone.

Where have all the young men gone?  
 Gone to the soldiers, ev'ryone.

Where have all the soldiers gone?  
 Gone to the graveyards, ev'ryone.

Where have all the graveyards gone?  
Gone to flowers, ev'ryone.

Where have all the flowers gone?  
Young girls picked them ev'ryone.  
When will they ever learn?  
When will they ever learn?

## Weiterführende Literatur und CDs:

Hein & Oss, Das sind unsere Lieder (Gesamtausgabe) 17 CDs, RBM 2014.

Die Burg-Waldeck-Festivals 1964-1969 mit 10 CDs und einem Begleitbuch, hg. von Michael Kleff, Bear Family Records, 2008.

Franz-Josef Degenhardt, Hein & Oss zum 75. Geburtstag. Laudatio vom 17. September 2002 und: Stimmen der Völker, Rezension zu Rotgraue Raben in DIE ZEIT vom 16. Januar 1970, in: Oss & Hein Kröher, Booklet zur CD-Gesamtausgabe.

Das sind unsere Lieder – Ein Liederbuch. Herausgegeben von Hein & Oss Kröher. Mit Bildern von Gertrud Degenhardt, Büchergilde Gutenberg 1987.

Die Liederpfalz – Ein Liederbuch. Herausgegeben von Hein & Oss Kröher. Pfälzische Verlagsanstalt, 1998.

Oskar Kröher, Das Morgenland ist weit. Die erste Motorradreise vom Rhein zum Ganges, Gollenstein Verlag 2000.

Oss Kröher 90 Jahre. 1927 bis heute, hg. vom Mindener Kreis e.V., Spurbuchverlag 2017.

Hotte Schneider, Die Waldeck: Lieder Fahrten Abenteuer, neue, verbesserte Auflage, Spurbuchverlag 2015.

Uns haben die Kritiker seit jeher Traditionalismus vorgeworfen, weil wir die realistische Behandlung der Realität in der Kunst verlangen. Im Mund von Revolutionären wird dieser Vorwurf aber lächerlich. Künstlerische Radikalität kann nur Ausdruck politischen Bewusstseins sein, sie muss sich immer an jene Ziele, Freunde und Möglichkeiten halten, an denen und mit denen wir arbeiten. Die Menschen, welche wir ansprechen und brauchen im politischen Bereich, sind keine utopischen Zukunftswesen, sondern Menschen von heute, und über sie wollen wir singen; bei ihnen liegt das große unerforschte künstlerische Potential, ihre Fragen müssen formuliert, ihre Gesichter beschrieben, ihre Taten musikalisch und literarisch gestaltet werden.

Oss & Hein Kröher

NOMADENpress texte

