

„Ästhetisch schön, aber völlig geschichtslos“¹

Politisierende Argumentationsstrategien im bundesdeutschen Folk-Revival 1975-1985

Marcus Bühler

1. Einleitung: Unterschiedliche Akteur*innen, parallele Argumentationsmuster

Im Juli 1976 zog der Journalist Thomas Rothschild für die Leser*innen der Wochenzeitung *Die Zeit* eine Bilanz zu einem Phänomen, das in der zweiten Hälfte der 1970er in der popkulturellen Landschaft der Bundesrepublik Deutschland zunehmend an Popularität gewann:

„1976 ist das Jahr der Folkfestivals. [...] Auffallendste Tendenz: die Renaissance des deutschen Volkslieds. Wer kann sich noch die Namen all der Gruppen merken, der Fiedel Michel und der Elster Silberflug, der Scheytholz, Zupfgeigenhansel und Rumpelstilz. Da gibt es nebeneinander irisch intonierte mittelhochdeutsche Lyrik und die demokratischen Lieder, die [die Liedermacher] Peter Rohland oder Hein und Oss Kröher populär gemacht haben. Eine ambivalente Angelegenheit. Ist das Resignation, oder ist das die Besinnung auf progressive Traditionen unserer Geschichte?“ (Rothschild 1976: 29)

Rothschild verwies hier nicht nur auf einen Folk-Festivalboom in der BRD, er betonte auch eine sich „neuere“ explosiv verbreitende Beschäftigung“ (ebd.: 30) mit (deutschen) Volksliedern, die seit den 1960er Jahren durch ein internationales Folk-Revival (Hill/Bithell 2014; Ronström 2014: 43f.; Simmeth 2016: 32-36; Morgenstern 2017: 32f.) v.a. aus dem anglophonen Raum angestoßen worden war. Der Artikel präsentierte der Leser*innenschaft sogleich auch die zentrale Frage der Auseinandersetzung, die sich um die zeitgenössisch als *Deutsch-Folk* zusammengefasst und weitere Bands entspann (Steinbiß 1984; Anon. 1975a; Anon. 1975c;

1 Aus der im *Folk-Magazin* namentlich nicht gekennzeichneten Besprechung des Albums ‚Ich fahr dahin‘ von Elster Silberflug (Anon.: 1975a).

James 1977b: 117; Gillig 1978b): War das wiederauflebende Interesse an deutschen Folklore-Adaptionen ein romantischer, ja konservativer Rückzug in die Innerlichkeit oder bot diese neue Folk-Musik ein progressives, ein (basis-)demokratisches Potenzial?

Die Debatte wurzelte bereits in den politisierenden Auseinandersetzungen im Umfeld des Folk-Festivals auf der Burg Waldeck (1964-1969, s. dazu Siegfried 2017: 582-600), bei dessen fünfter Ausgabe im Jahr 1968 prägnant gefordert wurde: „Stellt die Gitarren in die Ecke und diskutiert!“ (Basisgruppe Waldeck-Festival, in ebd.: 589). Eine Vielzahl an Autor*innen, Journalist*innen und Redakteur*innen, sowohl im folk- und rockmusikalischen wie auch im wissenschaftlichen Kontext, hatten dann in den 1970er Jahren dieses Credo der Unterordnung des Musikalischen gegenüber dem Politischen verinnerlicht. Dies schlug sich u.a. in einem Diskurs um die Authentizität und Legitimität von Folk-Musik nieder. Dominiert wurde dieser von Vorstellungen über die politischen Funktionen von (Folk-)Musik. Es kristallisierte sich eine v.a. von Folk-Journalist*innen behauptete Deutungshoheit heraus, die die Fronten zwischen einer vermeintlich politischen und einer vermeintlich unpolitischen Folk-Musik verhärten ließ. Ästhetische Werturteile spielten dabei eine untergeordnete Rolle oder wurden meist im Zusammenhang politischer Funktionen gelesen.

Ab der zweiten Hälfte der 1970er Jahre wandte sich diese Debatte – etwa mit dem kommerziellen Erfolg der Folk-Bands Zupfgeigenhansel und Ougenweide (Leyn 2016: 139; Siniveer 1981: 289), aber auch dem einsetzenden Festival-Boom (Anon. 1975b: 17) – zunehmend dem neuen Phänomen Deutsch-Folk und seinen Akteur*innen mit ebenjener von Rothschild formulierten Infragestellung des politischen Engagements zu.

Der Begriff Deutsch-Folk ist ein bereits zeitgenössisch verwendeter Terminus.² Im Jahr 1978 bezeichnete der Sounds-Autor Manfred Gillig diesen Begriff als eine „unglückliche Verlegenheitslösung“ (Gillig 1978b: 53), denn eigentlich sei alle deutschsprachige Folk-Musik als Deutsch-Folk zu bezeichnen (ebd.). Es ließen sich jedoch einige Merkmale ausmachen, die diese Musik v.a. von Liedermacher*innen (Götsch 2007: 9f.) abgrenze, nämlich

„die mehr oder weniger starke Betonung der instrumentalten Elemente, die von irisch-keltischen Zitaten über Blues bis hin zum Rock besonders mannigfaltig

2 Es spricht einiges dafür, dass dieser Begriff durch die Zeitschrift *Folk-Magazin* im Diskurs etabliert wurde. In der April-Ausgabe von 1975, in der sich dem geäußerten Leserwunsch gewidmet wurde, mehr über die „deutsche traditionelle Folk-Szene [sic]“ (Anon. 1975c: 3) zu berichten, tritt der Terminus erstmals mit dem Nebensatz „wie wir ihn mal provokatorisch genannt haben“ (ebd.) auf. Im Verlauf der nächsten Ausgaben tritt er dort gehäuft auf (vgl. bspw. Anon. 1975a: 40). Von dort an wird dieser Begriff bis weit in die 1980er Jahre hinein in verschiedenen Zeitschriften und Textsorten verwendet (vgl. bspw. mik 1989: 23; Hanneken 1990).

vorhanden sind, und [...] die Aufarbeitung alten Volksgutes in Musik und Text“ (Gillig 1978b: 53).

Abseits von Gilligs Erläuterung wurden Deutsch-Folk-Musiker*innen eher mit dem exponierten Gebrauch von historischen oder historisierenden Instrumenten (z.B. Drehleiern, Krummhörnern, Dudelsäcken und Lauten-Instrumenten), und dem Zusammenschluss zur Band als Komponier- und Musiziergrundlage in Verbindung gebracht (James 1977b: 117).

Gegenüber dem Begriff Folk, unterstrich Deutsch-Folk v.a. die hauptsächlich Verwendung deutscher Sprache, ergänzt durch deutsche Dialekte oder historische Sprachen wie das Mittelhochdeutsche und die Aneignung eines deutschsprachigen Repertoires, welches sich hauptsächlich aus Liedern speiste, die aus dem 16. bis frühen 20. Jahrhundert stammten.

Den Diskurs, der mit Rothschilds Artikel erstmals an ein größeres, bundesweites Publikum herangetragen wurde, führten und formten verschiedene Akteur*innen des bundesdeutschen Folk-Revivals, der Popularkultur und der Wissenschaft u.a. in den von ihnen produzierten Printmedien und Veröffentlichungen. Im Rahmen der diesem Text vorrausgehenden Masterarbeit wurde dieser printmediale Austausch diskursanalytisch untersucht.³ In der Abschlussarbeit wurde der Forschungsgegenstand (Printmedien des BRD-Folk-Revivals) wesentlich detailreicher untersucht und ein stärkerer Fokus auf unterschiedliche Textsorten und Dichotomien des Diskurses gelegt. Hier wird nun der Aspekt der Politisierung von Folk-Musik herausgegriffen und sich mit der Frage auseinandergesetzt, ob und inwiefern sich in den Argumentationsstrategien verschiedener Akteur*innen parallele Muster aufzeigen lassen.

Dieser Schwerpunkt gibt nicht nur einen Einblick darin, wie sich im bundesdeutschen Folk-Revival politisches Engagement mit Musik verquickte. Die Auseinandersetzung mit dem Phänomen Deutsch-Folk zeigt auch eine bedeutende Nuancierung und Gleichzeitigkeit von Rechtfertigungsmustern abseits der zu dieser Zeit und in diesem Genre viel debattierten Trennung von Hedonismus und Politik (Siegfried 2017: 730-733). Der gewählte Forschungszeitraum (1975-1985) stellt einerseits eine pragmatische Eingrenzung dar, andererseits trägt er auch der zeitgenössisch wahrgenommenen Popularität der Folk-Musik in der BRD und

3 Für die Masterarbeit, die diesem Aufsatz zugrunde liegt, wurden folgende Hauptquellen untersucht: *Eiserne Lerche* (versch. Untertitel, 1976-1987), *Folk-Magazin* (versch. Untertitel, 1974-1982), *Jahrbuch für Volksliedforschung* (1970-1985), *Lied. Chanson. Folklore* (1977), *Michel bzw. Folk-Michel* (versch. Untertitel, 1977-1990), *Musikexpress* (1969-1983), *Musikexpress. Sounds* (1983-1985), *Sing In. Magazin für Kabarett Song Chanson* (1972-1973), *Song* (versch. Untertitel, 1966-1969), *Sounds* (versch. Untertitel, 1966/67-1983), *Troubadoura. Frauenmusikzeitung* (1978-1981), *Unsere Stimme. Zeitung für eine Musik, die von unten kommt* (1976-1977). Vgl. hierzu das Literaturverzeichnis, außerdem Bühler 2020: 2-5, 15-44.

den Dynamiken des Austauschs Rechnung (u.a. nachzuvollziehen bei James 1976: 240; James 1977a: 204; Jauch 1977: 48; Hanneken 1984: 41).

Aus den rar gesäten Aussagen und Interventionen von Deutsch-Folk-Akteur*innen lässt sich ableiten, dass diese sich ebenfalls (links-)politisch und basisdemokratisch engagiert verstanden wissen wollten. Diesem Selbstverständnis lag die Argumentation zugrunde, dass Folk-Musik ob ihrer leichten Verständlichkeit und ihres kommunikativen Charakters inhärent demokratisch sei, womit sich ihre Argumentation an denselben Grundsubjets orientierte wie die der printmedialen Folk-Akteur*innen. Es deutet sich also eine Parallelführung in der Begründung von Standpunkten an, die es nun genauer zu untersuchen gilt.

Zeitgleich manifestierte sich die Argumentationsbasis für eine kritische Auseinandersetzung mit Folk-Musik, mit der dann über Deutsch-Folk und den mit diesem Begriff in Verbindung gebrachten Bands diskutiert und geurteilt wurde. Deswegen ist es zunächst zielführend, die besonders relevanten Aspekte und Narrative des Diskurses eingehend nachzuvollziehen, bevor die Verengung auf Deutsch-Folk-Bands beschrieben werden kann.

2. Gegen Musikanalphabetismus, für Volkstümlichkeit – Zum Einfluss Hanns Eislers und Bertolt Brechts

Der linkspolitische Anspruch, der an Folk-Musik herangetragen wurde, hatte verschiedene, auch nationalspezifische Ursprünge. Hierzu zählt die Rezeption der Ideen, Schriften und des Repertoires von Bertolt Brecht und Hanns Eisler. Zuerst fanden ihre Theorien über den Umweg der Jugendbewegung Eingang in das Waldeck-Umfeld (Holler 2014: 223–226). Dort wurden sie neben Heinrich Heine als „deutsche Tradition“ (Kaiser 1968: 31) rezipiert (Kerbs 1977: 4). In der Folk-Musik der 1970er Jahre wurde ihr Œuvre dann vermehrt aufgegriffen und fand sich im Repertoire von Liedermacher*innen, Folk-Bands, sogenannten fortschrittlichen Chören (Faure 1981: 14f.) und Songgruppen wieder (Funk-Hennings 1995; Hippen 1977: 8; Willach 1979: 7).

Eisler propagierte ab den 1920ern in seinen Kompositionen eine „agitation and enlightenment of a proletarian audience“ (Robb 2007: 55) die sich einerseits kritisch mit einer in Eislers Augen sowohl elitären wie apolitischen bürgerlichen Musik-Tradition (E-Musik) und andererseits mit einer auf Zerstreuung und Manipulation sinnenden Massenkultur (U-Musik) auseinandersetze.

Explizit wurde Eisler in der Zeitschrift *Eiserne Lerche* rezipiert. Ausgangspunkt für die Eisler-Rezeption bildete dort die 1973 posthum veröffentlichte Schrift *Materialien zu einer Dialektik der Musik* (Eisler 1973), welche in den meisten relevanten Artikeln als Quelle genannt und zitiert wurde. Im Wesentlichen bezog man sich auf die von Eisler propagierte „planmäßige Liquidierung des Gegensatz-

zes zwischen ‚ernster‘ und ‚leichter‘ Musik“ (Eisler, in Sponheuer 1977: 5), um eine politisierende Musik für die „arbeitende Bevölkerung“ (Reddig/Nyffeler 1976: 14) zu schaffen. Dies fußte auf Eislers historisch abgeleiteter Dichotomie beider Kulturformen, die er auch auf die gesamte Gesellschaftsstruktur bezog (Sponheuer 1977: 6; Grünberg 1977; Gillig 1978a: 50). Die Funktionen von U- und E-Musik, so gab Bernd Sponheuer 1977 Eislers Erfahrungen in der *Eisernen Lerche* wieder, würden für sich allein genommen wenig nützen:

„die U-Musik erfüllt eine soziale Funktion – aber nur um den Preis musikalischer Differenziertheit, die E-Musik genügt den Ansprüchen an musikalische Differenziertheit – aber nur um den Preis ihrer sozialen Funktion“ (Sponheuer 1977: 5).

Um diese Dichotomie aufzulösen, führte Sponheuer als ästhetisches Ideal Eislers Begriff der „neuen Volkstümlichkeit“ (ebd.: 6) ein, welche „ein Umschlag des Neuen in das Einfache [sei]. [...] Der historische Widerspruch zwischen Kunst und Unterhaltung wird aufgehoben, und seine Elemente werden sich in einer neuen Einheit wechselseitig durchdringen“ (Eisler, in ebd.).

Um eine „totale Umfunktionierung der Musik“ (Adamek 1978: 10) zu erreichen, solle sie – so zitierte Karl Adamek 1978 in einem anderen *Eiserne-Lerchen*-Artikel Eisler – das „praktische Verhalten der Zuhörer“ (Eisler, in ebd.) beeinflussen. Dies setze, so Adamek, eine textierte Musik voraus. Um eine Volkstümlichkeit „im Interesse des ganzen Volkes“ (Stöhr 1978: 10) zu erreichen, so stellte der Autor Wilibald Stöhr eine Ausgabe später fest, liege es an den Musiker*innen, Volksmusik historisch aufzuarbeiten und in einen aktuellen Bezug zu setzen (ebd.: 11). Die Autor*innen der *Eisernen Lerche* propagierten in ihrer Auseinandersetzung mit Eisler also konkrete Handlungsanweisungen für (Folk-)Musiker*innen.

Trotz des Plädoyers für eine Verbindung beider Kompositionsweisen und Ästhetiken wurde der kritischen bis pejorativen Haltung Eislers gegenüber Populärmusik ein großer Raum zuteil. Wenn dies auch nicht immer ganz unkritisch abgenickt wurde (Adamek 1978: 10; Redaktion 1978b: 2), unterstrich man etwa das „suchtartige Bedürfnis“ (Sponheuer 1977: 6) der Massen nach Populärmusik sowie deren „Rauschgift und Fluchtfunktion“ (Adamek 1978: 10) und bemühte Eislers Begriff des „Musikanalphabetismus“ (Sponheuer 1977: 6) der Arbeiterklasse, um die angestrebte aufklärerische Funktion von Musik zu verdeutlichen (ebd.; Redaktion 1978a: 2).

Der Begriff Volkstümlichkeit fand auch durch die Schriften Brechts Eingang in den Diskurs. In der *Eisernen Lerche* unterstrich man 1976 anhand Brechts Schrift *Volkstümlichkeit und Realismus* (1938) jedoch stärker dessen „klare Absage an einen klassenneutralen Begriff von Volkstümlichkeit“ (Reddig/Nyffeler 1976: 16). Diese soziale Definition von Volk und deren verschiedenen Kulturformen sei-

en durch die Kulturindustrie zementiert worden.⁴ Ziel der Argumentation war es, die Brauchbarkeit von Schlager-Adaptionen, aber auch des Arbeiterliedes und des bürgerlichen Erbes auszuloten (ebd.). Volkstümliche Musik grenze sich von einer populären Musik ab. Popularität wurde dabei als „das Ergebnis einer rücksichtslosen ‚Promotion‘ der großen Konzerne der Unterhaltungsindustrie“ (ebd.) definiert und mit Schlagersänger*innen wie Heino assoziiert:

„Eine Figur wie Heino hat gleichzeitig zwei Aufgaben zu erfüllen: Die Profitrate des Unternehmens zu garantieren und die kulturellen Bedürfnisse der Bevölkerung mit minderwertigen Produkten, die sich aus Abfallresten der ‚oberen‘ bürgerlichen Kultur und korruptem Volksliedgut zusammensetzen, zu befriedigen. Die realistische Darstellung der gesellschaftlichen Verhältnisse, an der die Bevölkerung objektiv interessiert ist, geht in Heinos Liedern unter in einer Welt des falschen Scheins, der verborgenen Ideale und der falschen Versprechungen“ (ebd.).

Somit findet sich hier eine sehr deutliche Ablehnung kommerzieller Musikproduktionen, die als degeneriert gesehen wurden. Die „realistische Darstellung der gesellschaftlichen Verhältnisse“, die Heinos Musik abgesprochen wurde, stünde dem angestrebten volkstümlichem Ideal gegenüber, welches mit Brechts Text durch Begriffe wie Verständlichkeit und Einfachheit erweitert wurde (Brecht 1967). Der Unterschied von Volkstümlichkeit und Popularität sei in der Schlagermusik bereits in den Texten bemerkbar, jedoch nicht so einfach für die Musik zu bestimmen. Auch wenn Schlagermusik (auch erweitert auf Populärmusik im Allgemeinen) in der *Eisernen Lerche* als „süße, herbe oder pikante, meist aber uncharakteristische breiige Einheitssoße, am Laufmeter produziert in den Studios der Konzerne“ (Reddig/Nyffeler 1976: 14) beschrieben wurde, sei die instrumentale Seite dieser Musik eher neutral. Instrumentale Musik ließe sich grundsätzlich etwa mittels Brechts Verfremdungseffekts (ebd.: 14f.; Dümmling 2003: 797) durch neue oder abgeänderte Texte umfunktionieren, um somit „dem Zuhörer [...] Erkenntnisse [zu] vermittel[n], zu denen er, wenn Text und Musik deckungsgleich sind, nicht befähigt wird“ (Reddig/Nyffeler 1976: 15). Dies sollten sich Musiker*innen nach einer vorgeschobenen kritischen Betrachtung der Lied-Quelle zunutze machen (ebd.: 15f.). In den Ausführungen der Folk-Akteur*innen ergänzten sich somit Brechts Vorstellungen von Volkstümlichkeit mit Eislers Dichotomie der

4 Wenn dies so auch nie explizit benannt wurde, ist davon auszugehen, dass sich viele der in den Zeitschriften zu Wort meldenden Autor*innen auch auf den kapitalismuskritischen Ansatz von Max Horkheimer und Theodor W. Adorno Bezug nahmen. So z.B. auf deren Begriff der Kulturindustrie und dem Verständnis von Kultur als Ware (Horkheimer/Adorno 2015).

Musikkultur zu einem bestimmten Adaptionsideal, das quellenkritisch war und auf einen subversiven Umgang mit Liedtexten abzielte.

3. Die klassengesellschaftliche Umdeutung des Volks-Begriffs

Der zentrale Begriff Volk wurde innerhalb des Folk-Revivals allgemein nur sehr selten ethnisch oder nationalistisch definiert. Stattdessen wurde er in der Regel auf der Basis von Eislers und Brechts Argumentation als klassengesellschaftliches Konzept begriffen. Zwar hatte sich in den 1970er Jahren Folk(-Musik) als allumfassender Oberbegriff auch in der Bundesrepublik etabliert, zunächst stellten viele Zeitschriften-Akteur*innen aber die Begriffe Volksmusik und -lied als Selbstbezeichnung für die Musik des Folk-Revivals zur Diskussion. Die Intention dahinter war nicht selten eine Abgrenzung oder auch ein Reclaiming gegenüber der institutionalisierten Volksmusikpflege und der Schlagermusik, die ebenfalls mit diesen Begriffen umgingen. Somit sah man eine Begriffsdefinition des Wortes Volk als selbstverständlich und notwendig an. Bereits 1966 in der ersten Ausgabe der Zeitschrift *Song* setzte der Autor Arno Klönne im Kontext der deutschen Revolution von 1848 Volk mit Klassengesellschaft gleich (Klönne 1966: 20f.). Diese Einteilung der Gesellschaft in Klassen wurde, wie oben gezeigt, eine Dekade später wieder verstärkt aufgenommen, wobei mal mehr, mal minder strikt in ein Oben – Staat, Bürgertum, Kirche, institutionalisierte Politik, Herrschende – und ein Unten – Arbeiterklasse, werktätige Bevölkerung, Beherrschte – unterschieden wurde (u.a. Maske 1977b: 10; Anon. 1977; Frahm/Alber 1978: 46). Das Bürgertum bildete oft eine dritte separate Klasse (Vogel 1978a: 5). Erweitert wurde dieses Verständnis mit Rekurrenzen auf Eisler auch auf den Kulturbetrieb. Die „Massenmedien“ (Holzrädchen 1976: 8) und die Musikindustrie galten als mächtige Entscheider, die dem Volk Medien und Kultur entrissen hätten, es in eine passive Konsumhaltung drängen würden und im Allgemeinen für eine kommerzielle, manipulative und unpolitische Massenkultur verantwortlich seien (Maske 1977b: 9; Vogel 1979: 17; Ahlbrand 1980).

In der Zeitschrift *Michel* wurde in den ersten Ausgaben eine Volkslied-Definitionsdebatte geführt. Dazu steuerte Hans-Günther Vogel eine vierteilige Artikel-Reihe bei. Laut Vogel existierten zwei wesentliche Definitionen des Wortes Volk. Auf den ostdeutschen Ethnologen Wolfgang Steinitz Bezug nehmend definierte er die „träger der volksliedkultur [als] jene unterdrückten schichten, auf deren kosten die herrschenden schichten ihre ‚hohe kultur‘ aufbauen“ (Vogel 1978a: 5). Dem gegenüber stünden „die konservativen kräfte (vor allem in unseren medien)“, die „darunter immer noch die traute volksgemeinschaft, unabhängig von herkunft und schichtzugehörigkeit – so richtig ein einig volk von brüdern“ (ebd.) verstünden. Die Definition von Volk sei für Vogel aber „nur innerhalb einer so-

ziologisch-ökonomischen diskussion machbar“ (ebd.). Er unterstrich zudem die gesonderte Stellung des Bürgertums:

„[F]ür mich steht VOLK als gegenpol zu den herrschenden, seien es nun feudaladel oder kirche, industriekapital oder finanzoligarchie [...]. der bürgerliche mittelstand spielt dabei eine eigene rolle [...], tendiert aber nach einer anfänglich revolutionären phase eher dazu, sich mit den herrschenden schichten zu arrangieren“ (ebd.).

Gleichzeitig verwies er aber auch darauf, dass das Volk „kein einheitliches gebilde ist und daß damit auch seine kulturellen äußerungen uneinheitlich sind“ (ebd.).

Im Verlauf der nächsten Ausgaben zeigte sich in den Leserbriefen, dass einige Folk-Revival-Akteur*innen mit dogmatischem Marxismus und insbesondere mit in dieser Hinsicht ideologisch gefärbter Sprache wenig anfangen konnten.⁵ Der Münsteraner Liedermacher Manfred Kehr, der die Autorenschaft von Vogel kurzzeitig übernommen hatte, vertrat die Meinung, dass das Volk sich nur mit einer „Klassenanalyse der jeweiligen Gesellschaft“ (Kehr 1978: 9) identifizieren ließe und dass sich eine dichotome Teilung der Gesellschaft in Klassen durch die Menschheitsgeschichte zöge.

„Die eine Klasse verfügte stets über die Produktionsmittel, kontrollierte den Produktionsvorgang, unterwarf sich die Arbeitskraft der anderen Klasse und beutete sie aus. [...] Diese beiden Klassen stehen durch ihre Rolle in der Gesellschaft grundsätzlich in Widerspruch zueinander. [...] Um darüber hinaus ihre Herrschaft über die Produktionsmittel aufrecht halten zu können, hält sich die Bourgeoisie heute einen großen Staatsapparat in Form von Parlamenten, Armee und Polizei, Justizapparat, Kirche, Gewerkschaftsführung etc. [...] Das Volk ist erst einmal die Arbeiterklasse und die kleinen und mittleren Bauern, daneben all diejenigen, die bereit sind, [...] sich für die Interessen der Arbeiterklasse einzusetzen und sich damit gegen die Ausbeuterklasse zu richten“ (ebd.: 9f.).

Auch wenn sich Kehrs Text hauptsächlich im Vokabular von Vogels Ausführungen unterschied, kam dieser Artikel bei den Leser*innen des *Michel* nicht gut an. Man warf Kehr „politische Pauschalisierung und geistige Kleinmeierei übelster Sorte“ (Wenicker 1978: 12) vor. Dazu entgegnete man ihm mit einer holistischeren Definition, die jedoch das Konzept der Klassengesellschaft nicht negierte:

5 Zu Kritik an „wortradikalistisch reagierende[r] linke[r] Revoluzzerei“ (Klönne 1967: 50) und sozialistischen Ideen v.a. in Form institutionalisierter Politik der Partei DKP vgl. bspw. Kamp 1977: 11; Meyer 1978: 15.

„Volk stellt wohl ähnlich wie Gesellschaft eine Gesamtheit organisierten Zusammenlebens der Menschen in einem bestimmten räumlichen Verband einzuschließen allem Positiven und Negativen dar. Das heißt [...] auch, daß die Kultur aus den Merkmalen aller Klassen zusammengesetzt ist“ (ebd.: 13).

In den 1980er Jahren war die soziale Definition bereits mehr oder minder allgemein akzeptiert (u.a. UHe 1983). Dies deutet sich etwa in einer Artikel-Serie über ungarische Folklore-Instrumente von Róbert Mandel im *Folk-Magazin* an. In der Einleitung betonte der Musikwissenschaftler die kulturpolitischen Implikationen, die historisch gewachsen seien:

„Volksmusik und Kunstmusik trennten sich mit der Zuspitzung der gesellschaftlichen Gegensätze. Die Reichen erhoben auf die neue Musik und die neuen Instrumente Anspruch, während sich die armen Bauern und die noch ärmeren Tagelöhner mit den bis dahin gebräuchlichen Musikinstrumenten begnügen mußten“ (Mandel 1982: 106).

Zudem verwies man in der neuen Dekade auch weiterhin auf die Korrumpierung des Begriffs Volksmusik in der Schlagermusik. Als 1983 die Zeitschrift *Michel* ihren Untertitel „Folkzeitung“ durch „Zeitschrift für Volksmusik“ ersetzte, war man sich in der Redaktion durchaus dessen bewusst, dass man sich mit dem negativ behafteten Begriff Volksmusik in eine „angreifbare Position“ (wb 1983) begab. Der damalige Chefredakteur Walter Bast argumentierte, dass es nicht Sinn der Sache sei:

„die 894., garantiert richtige Definition des Begriffs ‚Volksmusik‘ [zu erläutern]. [...] Weil wir auch begrifflich die Volksmusik nicht mehr Heino, Gott-hilf Fischer, Mosch und Consorten überlassen wollen. Weil wir aber auch nie vergessen dürfen, daß die Diskussion nicht um Begriffe, sondern Inhalte gehen muß. Weil hierzulande der Hinweis darauf, daß wir unsere eigene Volksmusik immer noch nicht kennen, eine Provokation ist. Und weil irgendwann mal z.B. [der Liedermacher] Walter Mossmann unser Titelbild sein wird und obendrüber steht der MICHEL-Untertitel Zeitschrift für Volksmusik“ (ebd.).

So wurde einerseits auf die Unschärfe des Begriffs und die national-spezifische Situation der Volksmusik verwiesen, andererseits griff man auf die gängige Legitimationsstrategie der bundesdeutschen Folk-Akteur*innen zurück, indem man sich scharf von den als kommerziell und unauthentisch verfemten Folklore-Adaptionen der Schlagermusik abgrenzte, um den Begriff Volksmusik umzudeuten und mit Musiker*innen des Folk-Revivals zu assoziieren.

Selbst in der Tendenz zum Regionalismus, der in der Bundesrepublik etwa durch ein wiedererstarkendes Interesse an regionalen Dialekten und Sprachen (v.a. Plattdeutsch, Schwäbisch, Pfälzisch) Platz im Folk-Revival fand, spielte eine ethnische Definition quasi keine Rolle. Auch hier stand das politische Engagement gegen eine Obrigkeit, die mit hochdeutscher Sprache assoziiert wurde, im Vordergrund.⁶ Durch die soziale Definition von Volk unterstrich man also das angestrebte links-politische Engagement der Folk-Musik gegen eine (meist staatliche) Herrschaftsgewalt. Gleichzeitig setzte man sich von dem als museal, pädagogisch und nationalistisch empfundenen Volks-Verständnis der Romantik, etwa bei Johann Gottfried Herder (Baumann 1996: 72-74), und der rassistischen Blut-und-Boden-Ideologie des Nationalsozialismus ab, gegen die man sich ohnehin scharf abgrenzte.

4. Legitimierungen deutscher Folklore-Adaptionen in Abgrenzung zu Faschismus und Konservatismus

Der Ersatz eines ethnisch definierten Volkes durch eine Klassengesellschaft und die Betonung einer historisch reflektierten und aktualisierten Wiedergabe von Lied-Quellen standen nicht nur im Zusammenhang eines durch Eisler und andere linkspolitische Vordenker*innen propagierten politischen Bewusstseins durch Musik. Vor dem Hintergrund der nationalsozialistischen Diktatur dienten diese Argumente auch als notwendige Strategie zur Legitimierung von insbesondere deutschsprachigen Folklore-Adaptionen.

Der Liedermacher Franz Josef Degenhardt hatte bereits 1966 die problematische Beziehung der bundesdeutschen Gesellschaft zu ihrer Folklore in seinem Lied „Die alten Lieder“ pointiert verbalisiert: „Tot sind unsre Lieder,/unsre alten Lieder./Lehrer haben sie zerbissen,/Kurzbehoste sie verklumpft,/Braune Horden totgeschrien,/Stiefel in den Dreck gestampft“ (Degenhardt zit. n. Sygalski 2011: 37). Im Forschungszeitraum wurden in den Folk-Zeitschriften deutsche Lied-Quellen und die eigene Tradition als tot empfunden, ein Modernisierungsbedarf festgestellt oder darauf hingewiesen, dass eine faschistische oder konservative „Pervertierung“ (Maske 1977b: 10) überwunden werden müsse. Gemäß Degenhardts Zeilen wurden verschiedene Ursprünge für diesen Tod ausgemacht: institutionalisierte Brauchtumpflege durch Museen, Vereine und Schulen (Thym-Hochrein 1985: 33; Borg 1979: 15; Löppmann/Reusch 1981: 36), die problematische Vergangenheit der Volksmusik während der NS-Diktatur und mit Abstrichen auch in deren nationalistischen, romantischen Deutungen im 18. und 19. Jahrhundert (Alpha 1973: 22; Vogel 1978b: 3; Roßmann 1973: 34) sowie die Adaptionen

6 Zu Dialekt und Regionalismus im Folk-Revival vgl. bspw. Maier 1978; Fritz 1980; Debus 1980; Roßmann 1978.

von Schlagermusiker*innen – wie Maria Hellwig, den Fischer Chören und v.a. dem bereits genannten Heino, der sich ab spätestens 1973 zum primären Feindbild entwickelt hatte (Kröher 1974: 35; Limpinsel 1975: 34). Zusätzlich sah man sich auch mit anderen faschistischen, rechten oder konservativen bzw. so eingeschätzten Musiker*innen und Akteur*innen konfrontiert: Im Falle der Zeitschrift *Song* etwa mit der Sing-Out-Deutschland-Bewegung, in den 1970er Jahren mit den anti-kommunistischen Folk-Musik-Kritiken des Journalisten und Jazz-Kritikers Reginald Rudolf und um den Dekaden-Wechsel mit dem CDU-nahen Liedermacher Gerd Knesel (Siegfried 2017: 581; ga 1977b; Cless 1980).

Grundsätzlich wurde im Forschungszeitraum von Folk-Akteur*innen – bereits beginnend mit der ersten Hälfte der 1970er Jahre – von einer „gebrochenen Kulturtradition“ (Wader, in Maske 1977a: 39) oder einem „verdrängten eigenen Geschichtsbewußtsein“ (Lipping 1977: 18) gesprochen. Insbesondere die nationalsozialistische Diktatur, in der man, wie man 1973 im *Sing In* vermerkte, „diese Lieder dem Volke geraubt, gereinigt und umfunktioniert“ (Alpha 1973: 22) hatte, habe zu diesem Bruch und daraus folgend einem kulturellen Vakuum geführt.

Ab 1977 zentrierten sich die Argumentationen zunehmend um den Begriff der Identität. In einer Analyse des aktuellen „Volksliedbooms“ (Maske 1977b: 9) in der *Eisernen Lerche* führte man dies wie folgt aus: Bezüglich „eigener Kultur und Tradition“ (ebd.), mit der der Autor Ulrich Maske in erster Linie deutschsprachige und politisierende Musik meinte, sei die BRD in einem „ausgehungerten Zustand“ (ebd.). Dies würde die Menschen grundsätzlich unkritischer im Konsumieren von Musik (und Medien) machen. Deutsche hätten in der Vergangenheit entweder nur Schlagermusik oder englischsprachige Musik zu hören bekommen. Zu beiden hätten sie jedoch „eigentlich keine verständnisvolle Beziehung“ (ebd.). Dennoch bestünde ein Bedürfnis nach eigener Kultur, was Maske am Erfolg Udo Lindbergs festmachte. Grundsätzlich sei

„[d]as Geschichtsbewußtsein, das in unseren Schulen vermittelt wird, [...] in der Regel nicht geeignet, die eigene Tradition zu verarbeiten. Durch idealistische Geschichtsschreibung, die Kriege auf krankhafte Unzulänglichkeiten Einzelner zurückführt, die Unterdrücker und Unterdrückte, Faschisten und Kommunisten in die Kategorie Extremisten einordnet, die also eine Geschichte zusammenlügt, daß sich die Balken biegen“ (ebd.),

würden „besonders junge Leute ihrer Tradition systematisch entfremdet, über ihre historische und soziale Lage beschwindelt“ (ebd.) werden. Dies und der Umstand, dass Volkslieder von „Herrschenden okkupiert“ (ebd.) seien, führten Maske zu einer Prognose unter Vorbehalten und aufgeworfenen Fragen:

„[O]b unsere Volkslieder von allen zu verstehen sind, ihre Inhalte noch eindeutig wahrgenommen werden können, ohne erklärt zu werden [...] [?] Oder werden sie wertfrei empfunden, vielleicht als etwas Exotisches, vermitteln sie ein neues Hippie-Feeling [...]? Oder eine neue Latsch-latsch-die-Heide-blüht-Emotion? Oder gelingt es einigen wieder, ihre perverse Brauntönung anzubringen[?]“ (ebd.).

Auch der Liedermacher Hannes Wader kam in jenem Jahr in seinen Interviews mit der *Eisernen Lerche* und dem *Sounds* auf dieses Thema zu sprechen. Noch expliziter als Maske zielte er dabei auf einen „amerikanischen Kulturimperialismus“ (Wader, in Schwedes/Flacke/Sponheuer 1977: 12): „[D]er Amerikaner [...] [ist] hier eingebrochen, so daß für die Aufarbeitung eigener Traditionen überhaupt kein Platz mehr war“ (ebd.). Weiter bettete er die Ursachen in die geopolitischen Zusammenhänge nach 1945 ein. Zu dieser Zeit hätte sich in der BRD ein kulturelles Vakuum aufgetan, das von US-amerikanischer Kultur gefüllt wurde, durch den Vietnam-Krieg sei jedoch das Vertrauen in die USA wieder verloren gegangen. Dieses neuerliche Vakuum wiederum werde nun mit Folk-Musik gefüllt (ebd.).

Durch die nationalsozialistische Vergangenheit der BRD wurde die gebrochene Tradition der bundesdeutschen Kultur als nationales Spezifikum wahrgenommen. Das Schamgefühl zu singen sei verantwortlich für eine theoretische Herangehensweise, welche nach 1945 quasi unausweichlich gewesen war. Dies führte auch Bernhard Hanneken 1981 im *Michel* aus:

„Man darf [...] nicht vergessen, daß gerade die deutsche Folkszene von vornherein mehr einen theoretischen Anspruch gehabt haben mußte. Wir haben seit 1945 vor allem eine gebrochene Tradition. Bei uns wird sehr wenig in Familien gesungen, bei uns gibt es eine große Scheu, in der Öffentlichkeit zu singen. [...] Da die Engländer bspw. eine ungebrochene Tradition haben, fällt es ihnen sehr viel leichter, neue Einflüsse zu verarbeiten. Bei uns war die Folkmusik immer schon intellektuell, und sämtliche Einflüsse sind theoretischer Natur“ (Hanneken 1981: 6).

Letztendlich, so wird an Hannekens Worten deutlich, sei es in der BRD gegenüber Ländern mit vermeintlich ungebrochenen Traditionen wie Großbritannien oder etwa Irland ob der nationalsozialistischen Vergangenheit sehr schwer bis unmöglich, eine eigene, vergleichbare und auch ebenbürtige Folk-Musik zu spielen und eine Tradition zu etablieren.⁷ Diese sei jedoch notwendig, um neue (musikalische) Impulse aufzunehmen. Die Korruptionierung durch den Nationalsozialismus habe

7 Zum Topos der Ebenbürtigkeit vgl. auch Schwedes/Flacke/Sponheuer 1977: 13; Kannmacher 1982; Schöntges/Kannmacher: 1977: 18.

nicht nur zu einem schwierigen Umgang mit dem Repertoire geführt, sondern auch mit dem Musizieren selbst. Welche Schlüsse wurden nun aus dieser schwierigen Aufgabe gezogen, sich von einer faschistischen und konservativen Pervertierung zu lösen und ein politisches Engagement nach dem Vorbilde Eislers und Brechts zu vermitteln?

5. Die Diskussion um (klangliche) Ideale und Adaptionstrategien

So gut wie alle Ansätze, ein politisches Engagement innerhalb einer selbstbewussten, bundesdeutschen Folk-Musik zu schaffen, einte in den 1970er Jahren das Ideal einer Gebrauchsmusik (Gillig 1978a: 50). So griff man z.B. die politische Funktion 1973 im *Sing In* auf. Volkslieder schilderten „vergebliche Versuche der Auflehnung gegen die Obrigkeit“ (Alpha 1973: 21), womit der Ausdruck vom Wunsch nach Veränderung und Verbesserung der Lebenssituation des Volkes dieser Musik inhärent sei. So gesehen seien Volkslieder ein „wichtiges politisches Medium und erfüllen eine besondere kommunikative Funktion“ (ebd.). Gerade dieses vermittelnde Element, welches sich auf die Kommunikation von Inhalten zwischen Musiker*innen und Publikum bezog, wurde von mehreren Autor*innen betont und als wichtige Voraussetzung dafür gesehen, dass „folk nicht nur konsumiert werden sollte“ (Gliniorz 1977: 3; vgl. außerdem Bocker 1978).

Die viel beschriebene Funktion der Bildung eines historischen und letztendlich politischen Bewusstseins, ob nun Teil einer eislerischen Volkstümlichkeit oder einer anti-faschistischen Haltung, konnte in den Augen der Folk-Akteur*innen durch unterschiedliche Mittel erreicht werden.⁸ Redakteur*innen wie Ulrich Maske sprachen sich etwa für die brechtsche Verfremdungstechnik als probates Mittel aus. AG Song-Mitglied Peter Kühn betonte 1982 im *Folk-Magazin*, dass bei der Adaption historischer Liedquellen eine Einordnung dieser v.a. in der Konzertsituation selbst notwendig sei:

„Historische Lieder müssen in ihrem historischen Zusammenhang angesagt werden. So ist es notwendig, über ihre Entstehung und Verbreitung etwas zu wissen, über die jeweilige Herrschaftsform und die Rolle der Zensur etwas aussagen zu können. Sonst kann ein Lied wie ‚Oh König von Preußen‘ zur munteren und textvernebelnden Fingerpick-Orgie oder eines wie die ‚Moor-soldaten‘ zum Happy-Mitklatsch-Sound degenerieren“ (Kühn 1982).

8 Bspw. Thomas Kannmachers internationalistischer und an hohe spieltechnische Fertigkeiten geknüpfter sogenannter Impro-Folk-Ansatz (Kannmacher 1982), oder die Forderung, dass Folk-Musik zu revitalisieren sei, indem man auf das kulturelle Kapital älterer, traditioneller Musiker*innen zurückzugreife (Thym-Hochrein 1985).

Die zu vermeidenden Fingerpick-Orgien und Happy-Mitklatsch-Sounds verdeutlichen die Abwertung des musikalisch-instrumentalen Aspekts der Folk-Musik. Darüber hinaus zeigt sich hier auch eine kritische Haltung gegenüber einer Musik, die bei Hörer*innen übermäßige körperliche und emotionale Reaktionen hervorrufen würde. Demnach konsumiere das Publikum dabei nur, ohne nachzudenken. Diese Argumente waren dann auch ein Sprungbrett für eine sehr pejorative Kritik an Musiker*innen, denen dieses Kompositions- bzw. Adaptionsideal unterstellt wurde – diese Kritik fasste sich ab 1974 auch in dem Begriff *Happy-Folk* zusammen (Lipping 1977: 16f.; Anon. 1974: 24; Rögner 1976).

Das „rauschhafte“ (Lipping 1977: 15) und „zwanglos[e]“ (ebd.), das gemeinschaftliche und sinnliche Erleben von Musik, welches im Zusammenhang mit Musiker*innen und Hörer*innen von Happy-Folk betont wurde, haftete bestimmter Folk-Musik bis in die 1980er Jahre hinein an (Kannmacher 1982: 44; Zellner 1981: 23). Neben Deutsch-Folk-Bands wurde dieser Begriff im Laufe der 1970er Jahre zunehmend auch mit Irish-Folk-Bands assoziiert, deren Musik nun zunehmend als kommerziell und deshalb in der bestehenden Logik von Folk-Akteur*innen als entpolitisiert wahrgenommen wurde (Kröher 1974; ga 1979).

Musik, die „ausschließlich der Geldvermehrung oder psychologischen Strategie (Werbung, deutscher Schlager, Rock, Musikbox)“ (Kannmacher 1975: 31) diene, wie es der Musiker Thomas Kannmacher 1975 im *Folk-Magazin* schrieb, könne keine Volksmusik sein. Die hier von Kannmacher erwähnte Rockmusik⁹ im Besonderen entfachte über den gesamten Forschungszeitraum kontroverse Diskussionen, die meist auf eine Kapitalismus- bzw. Kommerzialisierungskritik abzielten. Damit setzte man sich von der in den 1960er Jahren noch durchaus positiven Rockmusik-Rezeption, wie es sie bspw. im Umfeld der Zeitschrift *Song* gab, ab (Kuhnke 1968). Später dann wurde eine kritische Haltung gegenüber Rockmusik – mit einem gewissen Dogmatismus – v.a. in der *Eisernen Lerche* perpetuiert.

Neben dem Argument der Kommerzialität äußerte man sich dort auch kritisch zum klanglichen Charakter (Verzerrung und Lautstärke), der die Vermittlung einer politischen Botschaft unmöglich machen und das Publikum bzw. die Hörer*innen in eine konsumierende, unaufmerksame Haltung drängen würde (Fleischmann 1982). Dem gegenüber stellte man ein Hör-Ideal der „Wachheit und Aufmerksamkeit“ (Stern 1977). Beide Punkte lassen sich an einem *Eiserne-Lerche*-Artikel von 1977 über Punk-Rock exemplifizieren. Punk-Rock wurde dort als Mode entlarvt, die ihren Ursprung zwar in der Perspektivlosigkeit Jugendlicher habe. Doch es ging in dieser Kritik v.a. darum, dass „Punk-Fans [...] nicht nur finanziell geschöpft [werden], sondern [...] auch geistig verarmen“ (Schumann 1977: 11)

9 In der Kritik standen v.a. die sich in den 1980er Jahren ausdifferenzierenden popularmusikalischen Genres wie Hard-Rock, Punk-Rock, Reggae sowie Neue Deutsche Welle (vgl. bspw. wgr 1981; Fleischmann 1982; Weyer 1982).

sollten. Das Klangbild wurde als „Form der substanzlosen, harten und schnellen Musik [...] [, die] durch Monotonität des Rhythmus, der Griffe auf Baß-, Rhythmus- und Lead-Gitarre gekennzeichnet“ (ebd.: 10) sei, beschrieben.

Darüber hinaus wurden auch Gender-kritische Argumentationen angeführt, in denen etwa die fehlende Partizipation von Frauen in der Rockmusik kritisiert wurde (Weyer 1984; Barbara 1978, Anon. 1981). Ebenso wandte man sich gegen eine Sexualisierung von Frauen sowie die Zurschaustellung „aggressiver [männlicher] Sexualität“ (Rosenegger 1979) und polemisierte gegen einen „Sexprotzkult“ (ebd.). Die Performance, welche als „(sexuelle) Freiheit“ (ebd.) verkauft würde, diene allein dazu, Aufmerksamkeit zu generieren, und somit letztendlich nur zur Gewinnmaximierung (ebd.).

Auch im *Folk-Magazin* wurden trotz einer anti-puristischen, Rockmusik inkludierenden Haltung immer wieder kritische Töne laut. Diese trafen Folk-Rock-Bands¹⁰ und Rockmusiker*innen, die mit folkloristischen Versatzstücken spielten. So wurden die rockmusikalischen Folklore-Adaptionen des Hamburger Musikers Achim Reichel vom *Folk-Magazin*-Herausgeber Heinz Mees als „Joke“ (hm 1978) bezeichnet und in einem Portrait über die Folk-Rock-Band Reifrock vermerkte man dort, dass diese Band es verstehe, „mit den Elementen der Rockmusik den volksliedhaften Charakter ihrer Texte nicht zu zerstören“ (Anon. 1980: 31). Der hier gezeichnete Gegensatz zwischen Rockmusik und Volksliedhaftigkeit deutet nochmals darauf hin, dass Rockmusik als problematischer Einfluss in der Folk-Musik gesehen wurde.¹¹

6. „Frei schwebende mystifizierende Sangeslust“ (Rebscher 1976: 12) – Der Diskurs um Deutsch-Folk-Bands

Die besondere Aufmerksamkeit, die Deutsch-Folk-Bands ab der zweiten Hälfte der 1970er Jahre erfuhren, verwandelte sich nicht zwangsweise in Kritik (hm 1977; Redaktion/mk/bh 1982; wb, mk 1984), jedoch lässt sich insbesondere in Schallplatten-Rezensionen und Festival-Berichten ein skeptisches bis negatives Narrativ ausmachen. Eine gewichtige Rolle innerhalb dieses Narrativs spielten v.a. das Argument der Gebrauchsmusik, eine Kapitalismus- und Rockmusik-Kritik sowie der Reaktionismus- und Happy-Folk-Vorwurf. So wurde Deutsch-Folk in die Nähe

10 Der Begriff Folk-Rock wird in den Quellen häufig synonym zu Deutsch-Folk verwendet (Gillig 1978b: 54; hm 1979).

11 Nicht alle Akteur*innen fassten dies so auf. Dies zeigt sich u.a. in der Rezeption von Peter Wickes Nobilitierung der Rockmusik in der DDR als dezidiert volkstümliche Musik. An anderer Stelle wurde Rockmusik als ein Genre verstanden, das Folk-Musik als neue Volksmusik abgelöst hatte (Hanneken 1981: 6; Frey/Legath 1978: 39; Wicke 1982a; 1982b).

der unliebsamen, konservativen und kommerziellen Schlagermusik gerückt. Besonders stark traf dies die 1971 in Heidelberg gegründete Band Elster Silberflug. Das *Folk-Magazin* veröffentlichte 1975 eine Rezension des ein Jahr zuvor erschienenen Albums „Ich fahr dahin“. Diese Rezension enthält den Topos der Abwertung des Musikalischen gegenüber dem Inhalt. Zunächst wurde nämlich die „hervorragende musikalische Interpretation“ (Anon. 1975a) – also die instrumentalen und kompositorischen Fähigkeiten – der Band gelobt, doch:

„Kritisch wird die Sache lediglich bei der Zusammenstellung der Liedauswahl. Und da muß man feststellen, daß praktisch kein einziges politisches oder demokratisches Lied ausgewählt wurde. Mag das nun Absicht oder Zufall sein: es stimmt nachdenklich, wenn heute die deutschen traditionellen Lieder ästhetisch schön, aber völlig geschichtslos dargeboten werden. Die Liedauswahl für eine Platte mit ‚Deutsch-Folk‘ ist auch immer eine politische Auswahl und eine Frage des Bewußtseins“ (ebd.).

Elster Silberflug, deren Musik in einer anderen *Folk-Magazin*-Rezension als „sch...reaktionär“ (ga 1977a) bezeichnet wurde, wurde hier das (politische) Bewusstsein abgesprochen. Diese vermeintlich apolitische Adaption deutscher Folklore wurde als geschichtslos verstanden. Dieses Zitat zeigt, dass Abweichungen vom Verständnis Folk-Musik gleich politisches Engagement als äußerst negativ empfunden wurden. Der hier problematisierte (bundes-)deutsche Kontext zeigt zudem, dass die NS-Vergangenheit implizit noch eine Rolle spielte. Elster Silberflug wurde mit dieser letzten Bemerkung implizit vorgeworfen, auf der falschen Seite zu stehen, auf der die demokratische und anti-konservative Vergangenheit deutscher Volkslieder (und gleichzeitig deutscher Geschichte) negiert würde. Deutsch zu sein hieße, so die Auffassung des *Folk-Magazins*, demokratisch zu sein. Diese Einstellung wurde so auch noch einmal in einer Rezension zu einem Album der Göttinger Band Lilienthal wiederholt. Deren demokratische Texte hätten lediglich eine „Alibi-Funktion“ (hmt 1978: 11), und man fuhr weiter fort, dass „demokratisch [zu sein] doch geradezu eine Verpflichtung für jeden Deutsch Folker“ (ebd.) sei. Somit etablierte sich die Meinung, dass Deutsch-Folk-Bands professionell und ästhetisch ansprechend musizieren würden, deren Texte jedoch nicht dem politischen Anspruch des bundesdeutschen Folk-Revivals entsprechen würden.

Wie verhielten sich nun Deutsch-Folk-Bands zu dieser hervorgebrachten Kritik und dem hier herausgearbeiteten Diskurs im Allgemeinen? Zunächst ist es wichtig zu vermerken, dass sie sich in den untersuchten Printmedien quasi nicht dazu äußerten. Es sticht lediglich die zwischen 1975 und 1977 im *Folk-Magazin* veröffentlichte Deutsch-Folk-Kolumne heraus. Neben anderen Autor*innen steuerten als Vertreter des Deutsch-Folk die Bands Fiedel Michel (Münster), Limpinsel (Essen), Holzrädchen (Gießen), Larynx (Fürth/Odenwald) und Queskedatdann

(Mainz u. Wiesbaden) Artikel bei. Diese geben einen Einblick in ihr Selbstverständnis im auch kritischen Umgang mit deutscher traditioneller Folk-Musik.

Die Band Fiedel Michel führte drei Punkte als Begründung für ihre Auseinandersetzung mit deutscher Volksmusik an: zunächst den Spaß am Spielen dieser Musik, zu der man über schottische und irische Folk-Musik leicht Zugang gefunden hätte, und den Umstand, dass die Musiker*innen deutsch seien und Deutsch sprechen würden. Zweitens unterstrich die Band, dass Volksmusik „eine ursprüngliche Art des Musizierens [...] in nicht entfremdeter Form“ (Fiedel Michel 1975: 33) sei. Ein „wesentliches Merkmal“ (ebd.) sei, „daß man etwas gemeinsam macht und sich gegenseitig mitteilt“ (ebd.). Fiedel Michels Intention sei es, die Hörer*innen „zum Selbermachen, Nachdenken, Singen, Tanzen etc.“ (ebd.) zu bringen. Diesem kommunikativen Element maß man ein dezidiert demokratisches Potenzial bei. „[T]raditionelle Musik“ (ebd.) sei nicht nur ihrer „Struktur“ (ebd.) nach demokratisch, sondern darüber hinaus auch in ihren Inhalten. Dabei bezogen sich Fiedel Michel auf eine „jahrhundertelange demokratische Liedtradition“ (ebd.), die von den „Bauernkriegen bis zum 2. Weltkrieg“ (ebd.) reiche. An dieser Stelle knüpften Fiedel Michel an das von Steinitz beeinflusste Verständnis von (deutscher) Folklore als primär in einer demokratischen Tradition stehend an. Diese Tradition sei „nicht zufällig vergessen“ (ebd.) worden und müsse wieder popularisiert werden. Der Band ging es nicht nur um konkrete politische Inhalte, sondern sie erweiterte das Politikverständnis auf die „Vermittlung von Möglichkeiten zur Selbstverwirklichung oder Freude am gemeinsamen Mitmachen“ (ebd.: 34). Dabei spiele Volksmusik eine zentrale Rolle, da sie keine „Kunst im bourgeois entfremdeten Sinne, sondern Kommunikationsform unter Menschen“ (ebd.) sei. Die Band gab jedoch zu, dass dieser Anspruch in den meisten Fällen noch ein Wunschtraum sei (ebd.).

Auf Schlagermusik bezugnehmend beklagte die Band Limpinsel den Zustand des deutschen Volkslieds bzw. das Bild, das von deutscher Folklore in der BRD existiere (Limpinsel 1975: 34). Außerdem würden der „Mißbrauch“ (ebd.), der während der NS-Diktatur mit Folklore stattgefunden hatte, „mit den modernen Mitteln der Medien weiter betrieben“ und immer noch „systematische[...] Mißbräuche der Neo-Faschisten“ (ebd.) stattfinden. Dies seien Gründe genug, sich mit deutscher Folklore auseinanderzusetzen. In ihrer Volkslied-Definition bezogen sich auch Limpinsel auf Steinitz. Volkslieder hätten ungeachtet ihrer Intention grundsätzlich einen „politischen, demokratischen Charakter, vorausgesetzt es handelt sich wirklich um Volkslieder“ (ebd.: 35). Solch ein wirkliches Volkslied, so die Band Steinitz paraphrasierend, sei ein „Lied beliebiger Herkunft, das von der Gemeinschaft, dem Kollektiv aufgenommen und dabei im Laufe seiner Entwicklung vom Volke schöpferisch geformt wird“ (ebd.). Insofern begrüße es die Band, dass man sich mittlerweile wieder mit deutscher Folklore beschäftige. So könnten „möglichst viele Diskussionen auf breiter Basis entstehen und [...] somit

ein potenter Gegenpol zu den rein wirtschaftlichen Interessen und den verlogenen Absichten der Plattenkonzerne“ (ebd.) gebildet werden.

Die Band Holzrädchen gab zwar zu, dass sie von „Rucki-Zucki-Folk“ (Holzrädchen 1976: 7) wenig begeistert sei, doch die Intentionen der meisten Deutsch-Folk-Bands seien andere als etwa die der verfeimten Band Elster Silberflug. So wie Holzrädchen würden die meisten Bands sich den Ideen des US-amerikanischen Liedermachers Pete Seeger verpflichtet fühlen, Folklore in Archiven und im Feld zu sammeln und wiederzubeleben, damit die „eigene [...]Musik“ (ebd.) und das demokratische Repertoire nicht unwiderruflich vergessen würden. Gleiches gelte für die historische Einordnung der Musik. Das Repertoire solle jedoch nicht allein aus politischen Liedern bestehen, sondern auch aus Liebesliedern, Tanzliedern und „Reißer[n]“ (ebd.: 8).

Dies solle sicherstellen, dass man solche Musik nicht der „Schallplattenindustrie“ (ebd.: 9) überlasse, und möglichst viele Menschen dazu bringen (politische) Folk-Musik zu hören. Wie auch schon Limpinsel ging es Holzrädchen darum, gegenüber der „bequem dargebotenen U-Musik eine echte Alternative“ (ebd.) zu sein. Ebenso wie Fiedel Michel unterstrich die Band das kommunikative Element von Folk-Musik bzw. Musik im Allgemeinen. Durch die Erhaltung der „Traditionen“ (ebd.) könne dazu beigetragen werden, dem Volk die von Massenmedien und Musikindustrie vereinnahmte Musik als „Kommunikationsmedium“ (ebd.) wieder zu eigen zu machen.

Die Band Larynx wandte sich gegen eine Pauschalisierung von Deutsch-Folk-Bands, nach der diese „ein Haufen haschvernebelter, bestickte Gewänder-tragender, meterweise über dem Boden schwebender armer Irrer“ (Larynx 1976: 10) seien. Solche Vorwürfe, „im altdutschen Tandaradei [...] das Publikum zu unkritischen Traumtänzern [zu] machen“ (ebd.), schlugen Larynx oft entgegen. Gerade bei der Adaption von Liebesliedern sei zu hinterfragen, wie inaktuell oder unpolitisch sie seien:¹²

„Ist Liebe eigentlich verwerflich, reaktionär, vernebelnd – oder sind die Probleme in Zweierbeziehungen nicht mit die aktuellsten Probleme, mit denen sich Besucher unserer Festivals, Clubs und Jugendzentren und wir selber rumschlagen, sind alle Liebeslieder nur Tandaradei?“ (ebd.)

Wenn Politik allein bedeute, „dem Publikum mit dem musikalischen (oder unmusikalischen) Holzhammer den Unterschied zwischen Kapital und Arbeit einzuhämmern[...]“ (ebd.: 11), so schlossen Larynx, dann „können (und wollen) Deutschfolker wie wir nicht mit“ (ebd.).

12 Die Abwertung von Liebesliedern und sentimentaler Musik war ebenfalls eine weit verbreitete Kritik (vgl. bspw. Degenhardt 1974).

Die rheinländische Band Queskedatdann äußerte in der Kolumne, dass sich ein „bedenklicher Trend in der deutschen Volksmusik-Szene breitgemacht“ (Kröher/Queskedatdann 1977: 11) hätte. Deutsch-Folk-Musiker*innen würden „lediglich romantisierende alte deutsche Volkslieder“ (ebd.) adaptieren. Die Band vermerkte, dass „deutsche Folklore [...] musikalisch gesehen, auf einem Höhepunkt“ (ebd.: 12) und mittlerweile anglophoner Folk-Musik ebenbürtig sei. Dies treffe jedoch nicht auf den inhaltlichen Aspekt zu. Zentral für die Band seien Liebeslieder, die, wie schon zuvor Larynx vermerkt hatten, nicht unbedingt unpolitisch zu sein hätten, doch leider, so Queskedatdann, häufig „Gefühlsklischees, die schon an den Schlagerkommerz heranreichen“ (ebd.), vermitteln würden. Diesen Liedern fehle ein zwar nicht zwangsweise politischer, aber doch „realistische[...]r Bezug“ (ebd.), der sie davor bewahre der „Reaktion [zu] dienen“ (ebd.). Einerseits würde solche Folk-Musik „fast nahtlos in das Ideologiegebäude derjenigen [passen], die ein Interesse an der Verdummung und Entmündigung der jungen Generation haben“ (ebd.). Andererseits stehe sie durch „die Musikindustrie“ (ebd.) unter einem Kommerzialisierungsdruck, welcher zuvor bereits Jazz und Rockmusik unkommunikativ gemacht und einer „formale[n] und inhaltliche[n] Entschärfung“ (ebd.) unterzogen habe. Das beste Beispiel hierfür seien Diskotheken, „wo von der kommunikativen Aufgabe der Musik aufgrund der bis zur Ohrimplantation eingestellten Lautstärke keine Rede sein“ (ebd.) könne. Und so könne „Musik als Rauschmittel und Ersatz für das Gespräch, [...] doch wohl nicht die Aufgabe der Deutsch-Folkies sein“ (ebd.).

7. Zusammenfassung: Legitimierungsstrategien und Deutungshoheiten im bundesdeutschen Folk-Revival

In dieser hier vorgenommenen Analyse zeigt sich, dass sich im Forschungszeitraum verschiedene Aspekte im Diskurs des bundesdeutschen Folk-Revivals herauskristallisierten: Eine besondere Bedeutung erhielt die Unterscheidung politische vs. apolitische (Folk-)Musik. Ästhetische Werturteile waren an diese Einteilung gebunden, spielten generell aber eine untergeordnete Rolle. Den Ideen Eislers und Brechts und anderer linkspolitischer Vordenker*innen folgend wurde der Fokus auf ein klassengesellschaftliches Gesellschaftskonzept gelegt, das sich explizit auch auf Musik bezog. Dies führte zu mehreren Überlegungen und Schlussfolgerungen: eine Abwertung entpolitisierte und kommerzieller Populärmusik (besonders Rock- und Schlagermusik), die Erwirkung einer neuen Volkstümlichkeit in der Musik und damit das Aufwerfen von Fragen nach der Politisierung der Gesellschaft, sowie nach dem Text-Musik-Verhältnis, bei der dem Text eindeutig die größere Bedeutung zugesprochen wurde.

In den Diskussionen um Rockmusik wurde der Einfluss des Klanges auf die Fähigkeit der Hörer*innen, politische Botschaften aufzunehmen, kritisch hinterfragt. Dabei spielte die Befürchtung, dass das Publikum durch eine Betäubung der Sinne in eine konsumierende Haltung gedrängt werde, eine nicht unwichtige Rolle. Mit dem Begriff Happy-Folk wurde dies auch auf bestimmte Folk-Musiker*innen erweitert, denen unterstellt wurde, durch schwungvolle Musik das Publikum in einen als passiv verstandenen Zustand zu versetzen.

Im Hinblick auf die NS-Vergangenheit wurde noch bis in die 1970er Jahre von einer Kontaminierung der Folklore durch die Nutzung der Nationalsozialisten ausgegangen. Erweitert wurde dies zuweilen auch auf den Gebrauch in nationalistischen, völkischen Kontexten der Romantik – und in der als deren Fortführung verstandenen institutionalisierten Volksmusikpflege und Schlagermusik. Dieser gebrochenen Tradition nach 1945 könne man nur Herr werden, indem man deutsche Volksmusik linkspolitisch und demokratisch kontextualisiere und interpretiere.

Dieser sich ab der zweiten Hälfte der 1970er Jahre zunehmend auf Deutsch-Folk-Bands verengende Diskurs offenbart in den Reaktionen dieser Bands, dass deren Argumente sich im Wesentlichen mit denen der Zeitschriften-Akteur*innen deckten. Man sah zwar durchaus Romantisierungstendenzen innerhalb der Adaption deutschsprachiger Folklore. Deutsch-Folk-Akteur*innen wehrten sich aber gegen eine Verfemung als Schlagermusik oder Happy-Folk, sowie gegen den Vorwurf, sie stünden für eine massenmedial-kommerzielle, rechts-konservative bzw. reaktionäre Interpretation deutschsprachiger Folklore. Gerade wegen der Korruption durch die NS-Diktatur sei es notwendig, sich mit deutschsprachiger Folklore auseinanderzusetzen, um sie demokratisch umzudeuten. Auch aufgrund der (vermeintlichen) Vereinnahmung durch die Musikindustrie und die Massenmedien sei es eben notwendig, Folk-Musik diesen Institutionen zu entreißen und dem Volk als Mittel der Kommunikation zur Verfügung zu stellen und somit zu einer Verbreitung von Basisdemokratie und einer politischen Partizipation beizutragen. Gekontert wurde damit auch gegen den Vorwurf, Deutsch-Folk-Bands böten dem Publikum allein Musik zum Konsumieren dar. Diese Politisierung solle sich auch auf die in Folk-Revival-Kreisen skeptisch gesehenen Liebeslieder erstrecken, wobei implizit mit Brechts Politisierung aller Lebensbereiche für eine Aufwertung sentimentaler Inhalte argumentiert wurde.¹³ Deutsch-Folk-Bands deuteten somit – wohl auch vor dem Hintergrund gleicher politischer und musikalischer Sozialisation – die Argumentationsstrategien des sich besonders zwischen 1975 und 1985 ausgetragenen Diskurses um, um sich gegen Ausschlussmechanismen und auch gegen eine vehement bis dogmatisch formulierte Deutungshoheit zu behaupten.

13 An anderer Stelle auch Knoll 1966: 4; Kachler et al. 1975: 33.

Literatur

Primärliteratur¹⁴

- Adamek, Karl (1978). „Musikalische Bedürfnisse und Verhaltensweisen von Arbeiterjugendlichen und Entwicklungsprobleme einer demokratischen Musikkultur“ In: *Eiserne Lerche. Hefte für eine demokratische Musikkultur* 3 (1), S. 9–13.
- Ahlbrand, Klaus (1980). „Nach eigener Wahl...“ In: *Michel. Folkzeitung* 3 (6), S. 36f.
- Alpha, Burt (1973). „Volkslied heute. Ein Beitrag zur Diskussion um das Volkslied und seiner Funktion.“ In: *Sing In. Magazin für Kabarett Song Chanson* 2 (3), S. 21–23.
- Anon. (1974). „Meinung.“ In: *Folk-Magazin* 1 (3), S. 23f.
- Anon. (1975a). „15. & 16. Elster Silberflug: ‚Ich fahr dahin‘, Hansa, der andere song 88 708 OU, 17,90 DM und Singspiel: ‚Singspiel‘, RCA PPL 1-4056, 22.- DM.“ In: *Folk-Magazin* 2 (5), S. 40.
- Anon. (1975b). „Festival.“ In: *Folk-Magazin* 2 (3), S. 17–19.
- Anon. (1975c). „Inhalt.“ In: *Folk-Magazin* 2 (2), S. 3.
- Anon. (1977). „Konzept. 2. Tübinger Folk- und Liedermacher-Festival. 1000 Jahre Unrecht machen noch keine Stunde Recht.“ In: *Lied. Chanson. Folklore* 1 (3), S. 25f.
- Anon. (1980). „Reifrock.“ In: *Folk Magazin. Zeitschrift für Folk Song Kabarett* 7 (4), S. 31.
- Anon. (1981). „Frauen in der Rockmusik – Ein kurzer Überblick über die geschichtliche Entwicklung“ In: *Troubadoura. Frauenmusikzeitung* 4 (1), S. 4f.
- Barbara [Bauermeister, Barbara] (1978). „Darf Frauenmusik aggressiv sein?“ In: *Troubadoura. Frauenmusikzeitung* 1 (1), S. 5f.
- Borg, Gabi (1979). „...dann stopf ich sie in'n Habersack... Frauenfeindlichkeit im deutschen Volkslied.“ In: *Troubadoura. Frauenmusikzeitung* 2 (3), S. 14f.
- Brocker, Michael (1978). „Folk oder nicht Folk?“ In: *Michel. Folkzeitung* 1 (3), S. 3.
- Cless, Olaf (1980). „Der Fall Knesel oder Seit 5 Uhr 45 wird zurückgesungen. Wie die Plattenfirma RCA schwarzbraune Pennälerverse salonfähig machen will.“ In: *Eiserne Lerche. Hefte für eine demokratische Musikkultur* 5 (1), S. 7.
- Debus, Helmut (1980). „Frisia – non cantat?“ In: *Michel. Folkzeitung* 3 (6), S. 16f.
- Degenhardt, F. J. [Franz Josef] (1974). „Meinung. Zum Thema: Polit-Lied. Vorsicht vor privaten Liedern!“ In: *Folk-Magazin* 1 (4), S. 24–26.
- Faure, Jean (1981). „Die neue Chorbewegung.“ In: *Michel. Folkzeitung* 4 (6), S. 14f.
- Fiedel Michel (1975). „Warum spielen wir deutsche Volksmusik?“ In: *Folk-Magazin* 2 (2), S. 33f.
- Fleischmann, Hans (1982). „Die autoritäre heile Welt des Bum-Tschacka-Bum-bum-Tschack. Musik als Desensibilisierung. Eine Polemik gegen den Hard Rock.“ In: *Eiserne Lerche. Hefte für eine demokratische Musikkultur* 7 (2), S. 5f.

¹⁴ Die hier in eckigen Klammern aufgeführten Namen weisen auf die vermutete Autor*innenschaft (Klarnamen) hin.

- Frahm, Eckhart/Alber, Wolfgang (1978). „An den Mischpulten der Volkskultur. Anmerkungen und Thesen zur Folk-Szene '77.“ In: *Jahrbuch für Volksliedforschung* 23. Hg. v. Rolf Wilhelm Brednich. Berlin: Erich Schmidt, S. 43–68.
- Frey, Jürgen/Legath, Jürgen (1978). „Achim Reichel. Deutscher Rock bei vollem Bewußtsein Teil II.“ In: *Sounds. Das Musik-Magazin* 12 (1), S. 36–43.
- Fritz, Uwe (1980). „So ist das mit Deutsch.“ In: *Michel. Folkzeitung* 3 (4), S. 7f. und 10f.
- ga [Alexander, Gerhard] (1977a). „13. & 14. Elster Silberflug: ‚Komm in meinen Rosengarten‘, Stockfisch LP 5005, Fiedel Michel: ‚Live‘, Stockfisch LP 5008, beide Normalpreis.“ In: *Folk-Magazin* 4 (2), S. 37.
- ga [Alexander, Gerhard] (1977b). „Ach, Reginald, du weißt's doch besser!“ In: *Folk-Magazin* 4 (4), S. 15f.
- ga [Alexander, Gerhard] (1979). „Wildgänse.“ In: *Folk Magazin. Zeitschrift für Folk Song Kabarett* 6 (3), S. 31.
- Gillig, Manfred (1978a). „Die deutsche Folk-Szene. Rückzug in die Innerlichkeit, neues Selbstbewusstsein oder was?“ In: *Sounds. Das Musik-Magazin* 12 (4), S. 48–52 und 54f.
- Gillig, Manfred (1978b). „Die deutsche Folk-Szene, Teil III und Schluß. Folk fürs Volk und was sonst?“ In: *Sounds. Das Musik-Magazin* 12 (6), S. 52–54 und 56f.
- Gliniorz, Gert (1977). „FOLK! Was ist das?“ In: *Michel. Folkzeitung* 1 (0), S. 2f.
- Grünberg, Ingrid (1977). „Neue Musik statt alte Kategorien. Bemerkungen zum historischen Verhältnis von Ernster und Unterhaltender Musik.“ In: *Eiserne Lerche. Hefte für eine demokratische Musikkultur* 2 (1), S. 6–9.
- Hanneken, Bernhard (1981). „Die Folkszene in der BRD. Eine ‚Experten‘-Diskussion.“ In: *Michel. Folkzeitung* 4 (1), S. 4–6 und 8.
- Hanneken, Bernhard (1984). „Folk... Volksmusik... Musik der Völker... Ein Gespräch mit Dr. Jan Reichow (WDR). Funk-Folk Teil 2.“ In: *Michel. Zeitschrift für Volksmusik* 7 (6), S. 38–41.
- Hanneken, Bernhard (1990). „Deutschfolk '90. Gedanken zu einem Thema.“ In: *Folk Michel* 13 (1), S. 37f.
- Hippen, Reinhard (1977). „Zur Entstehungsgeschichte der deutschen ‚Chanson- und Folklorefestivals‘.“ In: *Lied. Chanson. Folklore* 1 (3), S. 6–12.
- hm [Mees, Heinz] (1977). „‚Zupfgeigenhansel 2‘, Pläne S 19 F 902, Normalpreis.“ In: *Folk-Magazin* 4 (3), S. 33.
- hm [Mees, Heinz] (1978). „Achim Reichel ‚Regenballade‘. LP, Nova 6.23431, Normalpreis.“ In: *Folk Magazin. Zeitschrift für Folk Song Kabarett* 5 (6), S. 31.
- hm [Mees, Heinz] (1979). „Besser nur instrumental.“ In: *Folk Magazin. Zeitschrift für Folk Song Kabarett* 6 (3), S. 32.
- hmt (1978). „6. Lilienthal: ‚Lieder und Tänze‘, FolkFreak/Stockfisch FF 1001, LP, Mittelpreis.“ In: *Folk Magazin. Zeitschrift für Folk Song Kabarett* 5 (3), S. 11.
- Holzrädchen (1976). „Deutsch-Folk.“ In: *Folk-Magazin* 3 (5), S. 7–9.

- James, Barbara (1976). „Fiedel Michel. Deutsche Folkgruppe. Folkshop. AllP 191. Fiedel Michel. No. 4. Folkshop. AllP 199. Singspiel. Wolfgang Leyh, Wolfgang Klumb Jörg Suckow, RCA PPL 1-4056 (26.21484 AS).“ In: *Jahrbuch für Volksliedforschung* 21, Hg. v. Rolf Wilhelm Brednich. Berlin: Erich Schmidt, S. 239f.
- James, Barbara (1977a). „Fiedel Michel live. Braunschweig, Stockfisch, 1977. SF 5008. Zupfgeigenhansel. Volkslieder 1. Dortmund, Pläne, 1976. S 19 F 901, F. Liederjan. Deutsche Volkslieder aus 5 Jahrhunderten. Live aus der Fabrik. Hamburg, Elektra, 1976. ELK 52 042 (B). Tom Kannmacher & Jürgen Schöntges ... Wer jetztig Zeiten leben will ... Dortmund, Pläne, 1976. TK/JS – 01/76. Perry Friedmann, Passing through. Dortmund, Pläne, 1976. (Serie Folk 8) S 18 F 8000.“ In: *Jahrbuch für Volksliedforschung* 22. Hg. v. Rolf Wilhelm Brednich. Berlin: Erich Schmidt, S. 204f.
- James, Barbara (1977b). „Versuch einer Beschreibung der deutschen Folk-Szene '76.“ In: *Jahrbuch für Volksliedforschung* 22, Hg. v. Rolf Wilhelm Brednich. Berlin: Erich Schmidt, S. 113–118.
- Jauch, Eric Oluf (1977). „Wieder die alte (Dreh)leier?“ In: *Sounds. Das Musik-Magazin* 11 (4), S. 48–50.
- Kachler, Helmut/Groß, Karl-Heinz/Vogt, Hans/Mauch, Reinhard (1975). „Reinhard Mey.“ In: *Folk-Magazin* 2 (4), S. 33–35.
- Kaiser, Rolf-Ulrich (1968). „Materialien. Zu einem Buch, das ich nie schreiben wollte.“ In: *Song. Deutsche Underground-Zeitschrift* 3 (2), S. 30f.
- Kamp, Michael (1977). „Hannes Wader singt Arbeiterlieder.“ In: *Michel. Folkzeitung* 1 (0), S. 11.
- Kannmacher, Tom [Thomas] (1975). „Gibt es noch ein deutsches Volkslied?“ In: *Folk-Magazin* 2 (2), S. 31–33.
- Kannmacher, Tom [Thomas] (1982). „Es lässt mir keine Ruhe. Gedanken eines Folk-Instrumentalisten in der BRD.“ In: *Michel. Folkzeitung* 5 (3), S. 44–46.
- Kehr, Manfred (1978). „Das Volkslied. Versuch einer Begriffserklärung.“ In: *Michel. Folkzeitung* 1 (5), S. 9–11.
- Kerbs, Diethart (1977). „Eröffnungsrede beim ersten Waldeckfestival 1964.“ In: *Lied. Chanson. Folklore* 1 (3), S. 4f.
- Klönne, Arno (1966). „Brennpunkt 1848.“ In: *Song. Chanson Folklore Bänkelsang* 1 (1), S. 20f.
- Klönne, Arno (1967). „Anmerkungen zum politischen Lied.“ In: *Song. Chanson Folklore Bänkelsang* 2 (2), S. 48–50.
- Knoll, Joachim H. (1966). „Politisch Lied – ein garstig Lied.“ In: *Song. Chanson Folklore Bänkelsang* 1 (1), S. 4–7.
- Kröher, Hein (1974). „Praxis. Gesangstil. Gesangstechniken. Vorbilder und Leitsterne.“ In: *Folk-Magazin* 1 (4), S. 35–37.
- Kröher, Michael/Queskedatdamm (1977). „Deutsch-Folk.“ In: *Folk-Magazin* 4 (1), S. 10–13.

- Kröher, Oss (1974). „Oss Kröhers Meinung.“ In: *Folk-Magazin* 1 (1), S. 5.
- Kühn, Peter (1982). „Wenn die Soldaten... Soldatenlieder. Teil 6.“ In: *Folk Magazin. Zeitschrift für Folk Song Kabarett* 9 (5), S. 66.
- Kuhnke, Klaus (1968). „Pop.“ In: *Song. Deutsche Underground-Zeitschrift* 3 (2), S. 27–29.
- Larynx (1976). „[Ohne Titel].“ In: *Folk-Magazin* 3 (5), S. 10f.
- Limpinsel (1975). „Die Notwendigkeit, sich heute noch mit deutschsprachigen Volksliedern zu Beschäftigen.“ In: *Folk-Magazin* 2 (2), S. 34f.
- Lipping, Margitta (1977). „Zwischen politischem Anspruch und Showbusiness? Bemerkungen zum Phänomen des... bundesdeutschen Folklore-Booms.“ In: *Lied. Chanson. Folklore* 1 (3), S. 15–21.
- Löppmann, Horst/Reusch, Jürgen (1981). „Plattdeutsche Szene.“ In: *Michel. Folkzeitung* 4 (3), S. 36–39.
- Maier, Rainer (1978). „„mund art ‚78‘.“ In: *Folk Magazin. Zeitschrift für Folk Song Kabarett* 5 (5), S. 5f.
- Mandel, Róbert (1982). „Ungarische Volksmusikinstrumente.“ In: *Folk Magazin. Zeitschrift für Folk Song Kabarett* 9 (7), S. 106–107.
- Maske, Ulrich (1977a). „Hannes Wader. Nicht singen wie die Vögelein.“ In: *Sounds. Das Musik-Magazin* 11 (1), S. 38–40.
- Maske, Ulrich (1977b). „Wo man singt, da laß dich ruhig nieder. Aber: auch böse Menschen singen Volkslieder.“ In: *Eiserne Lerche. Hefte für eine demokratische Musikkultur* 2 (2), S. 9–12.
- Meyer, Michel (1978). „Emma Myldenberger.“ In: *Michel. Folkzeitung* 1 (5), S. 15 und 17.
- mik [Kleff, Michael] (1989). „Folk im Radio.“ In: *Folk Michel* 12 (1), S. 20–23.
- Rebscher, Reno [Rainer] (1976). „Und noch einmal Reno.“ In: *Folk-Magazin* 3 (5), S. 11f.
- Redaktion (1978a). „Lieber Leser.“ In: *Eiserne Lerche. Hefte für eine demokratische Musikkultur* 3 (2), S. 2.
- Redaktion (1978b). „Lieber Leser.“ In: *Eiserne Lerche. Hefte für eine demokratische Musikkultur* 3 (4), S. 2.
- Redaktion/mk [Kamp, Michael]/bh [Hanneken, Bernhard] (1982). „Michel-LP des Jahres.“ In: *Michel. Folkzeitung* 5 (2), S. 20f.
- Reddig, Christa/Nyffeler, Max (1976). „Volkstümlichkeit – Popularität. Einige Überlegungen zum Umgang mit Schlägern und Unterhaltungsmusik.“ In: *Eiserne Lerche. Textdienst mit Noten Texten Information Diskussion* 1 (1), S. 14–16.
- Rögner, Stephan (1976). „Nachlese. Festivals mit Alternativprogrammen.“ In: *Eiserne Lerche. Textdienst mit Noten Texten Information Diskussion* 1 (4), S. 5f.
- Rosenegger, Elvira (1979). „Der schlimme Sexprotzkult auf der Bühne. Polemische Einladung zur Diskussion.“ In: *Eiserne Lerche. Hefte für eine demokratische Musikkultur* 4 (2), S. 8.
- Roßmann, Andreas (1973). „Steeleye Span. Portrait einer FolkrockGruppe.“ In: *Sounds. Das Musik-Magazin* 7 (5), S. 30–34.

- Roßmann, Andreas (1978). „Wie provinziell ist Kunst aus der Provinz. Anmerkungen zur Dialektkultur anlässlich des Festivals ‚mund art 78‘ in Schifferstadt.“ In: *Sounds. Das Musik-Magazin* 12 (7), S. 14f.
- Rothschild, Thomas (1976). „Die Wiederkehr des Volksliedes. Fazit einer sangesseeligen Saison.“ In: *Die Zeit* 31 (32) (Sg.: DKA LN/Bb/2), S. 29f.
- Schöntges, Jürgen/Kannmacher, Tom (1977). „Jürgen Schöntges Tom Kannmacher.“ In: *Folk-Magazin* 4 (1), S. 17–25.
- Schumann, Gerd (1977). „‚Punk-Rock‘ – das neue Geschäft mit Verzweiflung und Aggression.“ In: *Eiserne Lerche. Hefte für eine demokratische Musikkultur* 2 (4), S. 9–11.
- Schwedes, Birgit/Flacke, Uschi/Sponheuer, Bernd (1977). „‚Das ist regelrechte Drecksarbeit‘. Gespräch mit Hannes Wader über die gegenwärtige Volksliedbewegung.“ In: *Eiserne Lerche. Hefte für eine demokratische Musikkultur* 2 (2), S. 12–15.
- Siniveer, Kaarel (1981). *Folk Lexikon*, Reinbek: Rowohlt Taschenbuch.
- Sponheuer, Bernd (1977). „U- und E-Musik. Zum allgemeinen Verhältnis von Kunst- und Unterhaltungsmusik bei Hanns Eisler.“ In: *Eiserne Lerche. Hefte für eine demokratische Musikkultur* 2 (1), S. 5f.
- Steinbiß, Florian (1984). *Deutsch-Folk. Auf der Suche nach der verlorenen Tradition. Die Wiederkehr des Volksliedes*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Stern, Dietrich (1977). „Der Sound raunt im Background. Über ästhetische und politische Konsequenzen eines Musik-Schlagworts. Vorspiel in (auf?) der Eisernen Lerche.“ In: *Eiserne Lerche. Hefte für eine kritische Musikkultur* 2 (4), S. 11f.
- Stöhr, Willibald (1978). „Volksmusik und Volkstümlichkeit. Zur Aktualität Eislers.“ In: *Eiserne Lerche. Hefte für eine demokratische Musikkultur* 3 (2), S. 9–11.
- Thym-Hochrein, Nancy (1985). „Die Kunst des Findens.“ In: *Michel. Zeitschrift für Volksmusik* 8 (4), S. 31–33.
- UHe [Hetscher, Ulrich] (1983). „...kämpfen, um Arbeiter zu sein‘. Vorschau aufs Victor Jara-Treffen vom 14.–21. August.“ In: *Eiserne Lerche. Hefte für eine demokratische Musikkultur* 8 (2), S. 13.
- Vogel, H. G. [Hans-Günther] (1978a). „Zum Thema VOLKSLIED.“ In: *Michel. Folkzeitung* 1 (3), S. 4f.
- Vogel, H. G. [Hans-Günther] (1978b). „Zum Thema VOLKSLIED. Teil 2.“ In: *Michel. Folkzeitung* 1 (4), S. 3f.
- Vogel, Hans-Günther (1979). „Volkslied. Teil 4 (Schluß).“ In: *Michel. Folkzeitung* 2 (3), S. 16f.
- wb [Bast, Walter] (1983). „Intern.“ In: *Michel. Zeitschrift für Volksmusik* 6 (6), S. 2.
- wb [Bast, Walter], mk [Kamp, Michael] (1984). „MICHEL-LP des Jahres 1983.“ In: *Michel. Zeitschrift für Volksmusik* 7 (2), S. 8–9.
- Wenicker, Peter [Klaus Peter] (1978). „[Ohne Titel].“ In: *Michel. Folkzeitung* 1 (6), S. 12–13.

- Weyer, Johannes (1982). „Da, da, da – Ich lieb dich nicht, du liebst mich nicht – was ist los mit der bundesdeutschen Rockmusik? NDW auf dem Weg in die Belanglosigkeit?“ In: *Eiserne Lerche. Hefte für eine demokratische Musikkultur* 7 (2), S. 7f.
- Weyer, Johannes (1984). „Rockmusik – Mönnersache?“ In: *Eiserne Lerche. Hefte für eine demokratische Musikkultur* 9 (1), S. 12f.
- wgr [Reinheimer, Wilhelm Gustav] (1981). „Reggae Summernight.“ In: *Folk Magazin. Zeitschrift für Folk Song Kabarett* 8 (3), S. 38.
- Wicke, Peter (1982a). „Der Stoff, aus dem die sieben Brücken sind. Der eigene Weg der DDR-Rockmusik (1).“ In: *Eiserne Lerche. Hefte für eine demokratische Musikkultur* 7 (3), S. 22f.
- Wicke, Peter (1982b). „Der Stoff, aus dem die sieben Brücken sind. Der eigene Weg der DDR-Rockmusik (2).“ In: *Eiserne Lerche. Hefte für eine demokratische Musikkultur* 7 (4), S. 20f.
- Willach, Michael (1979). „5. Tübinger Folk-Jazz-Rock-Kammermusik-Festival, 1.-3.6.1979.“ In: *Michel. Folkzeitung* 2 (4), S. 7.
- Zellner, Rainer (1981). „Ist es aus mit den Cowboys???“ In: *Michel. Folkzeitung* 4 (5), S. 22f.

Sekundärliteratur

- Baumann, Max Peter (1996). „Folk Music Revival: Concepts Between Regression and Emancipation.“ In: *Journal of the international Institute for Traditional Music (IITM)* 38 (3), S. 71–85.
- Brecht, Bertolt (1967). „Volkstümlichkeit und Realismus.“ In: *Bertolt Brecht. Gesammelte Werke*. Hg. v. Suhrkamp und Elisabeth Hauptmann (= Schriften zur Literatur und Kunst 2). Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 322–338.
- Bühler, Marcus (2020). „ästhetisch schön, aber völlig geschichtslos“. *Deutsch-Folk-Bands im poplarmusikalischen Diskurs der BRD 1975-1985*. Unveröffentlichte Masterarbeit. Universität Hamburg, Institut für Historische Musikwissenschaft.
- Dümling, Albrecht (2003). „Brecht, Bertolt.“ In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Hg. v. Ludwig Finscher. Kassel u.a.: Bärenreiter u.a. (2. Auflage), Sp. 793–798.
- Eisler, Hanns (1973). *Materialien zu einer Dialektik der Musik*. Hg. v. Manfred Grabs. Leipzig: Reclam.
- Funk-Hennings, Erika (1995). „Die Agitpropbewegung als Teil der Arbeiterkultur der Weimarer Republik.“ In: „*Es liegt in der Luft was Idiotisches...*“. *Populäre Musik zur Zeit der Weimarer Republik*. Hg. v. Helmut Rösing (= Beiträge zur Populärmusikforschung 15/16), S. 82–117.
- Götsch, Katharina (2007). *Linke Liedermacher*. Innsbruck: Limbus.

- Hill, Juniper/Bithell, Caroline (2014). „An Introduction to Music Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change.“ In: *The Oxford Handbook of Music Revival*. Hg. v. Juniper Hill und Caroline Bithell. Oxford: Oxford University Press, S. 3–42.
- Holler, Eckard (2014). „Linke Strömungen in den Jungenschaften in der dj.1.11-Tradition nach 1945.“ In: *50 Jahre danach – 50 Jahre davor. Der Meißnertag von 1963 und seine Folgen*. Hg. v. Jürgen Reulecke (= Jugendbewegung und Jugendkulturen. Jahrbuch 9). Göttingen: V & R Unipress, S. 223–244.
- Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W. (2015). *Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug*. Hg. v. Ralf Kellermann. Stuttgart: Reclam.
- Leyn, Wolfgang (2016). *Volkes Lied und Vater Staat. Die DDR-Folkszene 1976–1990*. Berlin: Ch. Links.
- Morgenstern, Felix (2017). *Folk Music in the German Democratic Republic. Exploring Lived Musical Experience and Post-War German Folk Music Discourses*. Masterarbeit. University of Limerick, Irish World Academy of Music and Dance.
- Robb, David (Hg.) (2007). *Protest Songs in East and West Germany since the 1960s*. Rochester: Camden House.
- Ronström, Owe (2014). „Traditional Music, Heritage Music.“ In: *The Oxford Handbook of Music Revival*. Hg. v. Caroline Bithell und Juniper Hill. Oxford: Oxford University Press, S. 43–59.
- Siegfried, Detlef (2017). *Time Is on My Side. Konsum und Politik in der westdeutschen Jugendkultur der 60er Jahre*. Hg. v. d. Forschungsstelle für Zeitgeschichte Hamburg, Göttingen: Wallstein (3. Auflage).
- Simmeth, Alexander (2016). *Krautrock Transnational. Die Neuerfindung der Popmusik in der BRD, 1968–1978*. Bielefeld: transcript.
- Sygalski, Marc (2011). *Das ‚politische Lied‘ in der Bundesrepublik Deutschland zwischen 1964 und 1989. Am Beispiel von Franz Josef Degenhardt, Hannes Wader und Reinhard Mey* (= eScripta. Göttinger Schriften für studentische Germanistik 1). Göttingen: Seminar für Deutsche Philologie Georg-August-Universität Göttingen.

Abstract

This chapter explores the debate over the political commitment and role of Deutsch Folk (German folk) music in the West German folk revival movement from the mid-1970s to the mid-1980s, focusing on its parallel structures. Based on a discourse analysis of a large corpus of historical sources, particularly contemporary magazines from folk revival and popular music protagonists as well as academic publications, this chapter presents the different core themes that shape this discourse. These include the folk revival's reference to the ideas of Hanns Eisler and Bertold Brecht, the progressive reframing of the term „people,“ the legitimation of

German folk music in the face of conservative readings as well as the former Nazi usurpation and the dispute around how to adopt (German) folklore, with an emphasis on criticizing rock music (influences) and sentimental music genres such as Schlager. By the mid to late 1970s, this discourse increasingly focused on the popular so-called Deutsch Folkbands, arguing over them and denying them a progressive and grassroots democratic commitment. In return, these bands claimed these attributes for themselves and their music, referencing the communicative and therefore democratic nature of folk music. At the same time, they emphasized a historical responsibility towards a more progressive reading of folk and a historically evolved democratic repertoire of German folk music (as gathered by the East German ethnologist Wolfgang Steinitz), making the same arguments as their magazine peers.

Biographische Information

Marcus Bühler ist Doktorand der Musikwissenschaften an der HfMT München. Von 2013 bis 2021 studierte er historische Musikwissenschaft an der Universität Hamburg. Dort schloss er sein Masterstudium mit einer Arbeit zum bundesdeutschen Folk-Revival ab. Während des Studiums arbeitete der Musikwissenschaftler als wissenschaftliche Hilfskraft im DFG-geförderten Projekt „Das Musikerexil in Shanghai 1938-1949“ von Dr. Sophie Fetthauer und unterstützte das Projekt „Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit“. Die 2021 begonnene Doktorarbeit an der HfMT trägt den Arbeitstitel „Musik durch die ‚Blume der Historizität‘. Das Folk-Revival in der DDR 1976-1990“. Kontakt: Marcus-Bueh@gmx.de