Zeitschrift: Schweizerisches Archiv für Volkskunde = Archives suisses des traditions populaires

Herausgeber: Empirische Kulturwissenschaft Schweiz

Band: 83 (1987)

Heft: 3-4

Artikel: "Gang, hol d'Gitarre... " : das Folk-Festival auf der Lenzburg 1972-1980 und die schweizerische Folk-Bewegung : eine Skizze

Autor: Burckhardt-Seebass, Christine

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-117606

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 04.12.2025

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

«Gang, hol d'Gitarre...»

Das Folk-Festival auf der Lenzburg 1972–1980 und die schweizerische Folk-Bewegung

Eine Skizze

Von *Christine Burckhardt-Seebass**

Vorbemerkung: Der Trägerverein des Folk-Festivals auf der Lenzburg beschloss bei seiner Auflösung 1984, die bestehenden Tonbandaufnahmen (ca. 150 Stunden) dem Schweizerischen Volksliedarchiv in Basel zu vermachen. Das bedeutete neben der Ehre eine Verpflichtung zu aktiver Auseinandersetzung und öffentlicher Würdigung. Das Material wurde mittlerweile durch Kataloge erschlossen und einer ersten Sichtung unterzogen. Als nächster Schritt ist eine genauere Dokumentation durch Gespräche mit Verantwortlichen und aktiven Teilnehmern von damals geplant. Für seine volkskundlich-folkkundige, anspornende Mitarbeit habe ich *Matthias Holzapfel* zu danken. Wichtige Hinweise und kritische Einwände kamen von *Urs Hostettler*. Im Archiv war *Benedikt Vögeli* tätig.

Die volkskundliche Legitimation, sich mit einem Sektor der Populärmusik zu befassen, ergibt sich, sofern überhaupt nötig, aus verschiedenen spezifischen Momenten. Zum einen halte ich die Folk-Bewegung für etwas der Jugend- und Singbewegung und der durch sie und die politischen Verhältnisse der dreissiger Jahre geförderten (in der Schweiz allerdings schwach entwickelten) Volksmusikpflege durchaus Vergleichbares (mit anderen Vorzeichen), wenn dies auch von der Wissenschaft ungleich weniger rezipiert wurde. Sie ist mithin auch ein volkskundliches Rücklaufphänomen und als solches untersuchungswürdig. Im Entscheid der Verantwortlichen des Lenzburg-Festivals, ihre Tondokumente ausgerechnet einem wissenschaftlichen Archiv zu überlassen, kommt ausser dem Willen, das Material unbedachter kommerzieller Nutzung zu entziehen, das subjektive Bewusstsein einer Kontinuität mit älterer Volksmusik[1] und des geschichtlichen Werts, des «Epochalen» der eigenen Vergangenheit, zum Ausdruck, das die wissenschaftliche Überprüfung geradezu herausfordert. Schliesslich haben die Musizierstile des Folk, seine Ideen und seine speziellen Festformen weite Teile derjenigen Jugendlichen, die in Beziehung zur «traditionellen» (instrumentalen) Volksmusik stehen, geprägt.

Der Vorsatz, sich mit der kontinentaleuropäischen oder gar der schweizerischen Folk-Bewegung auseinanderzusetzen, stösst auf Schwierigkeiten. Ein gewisses Interesse der Wissenschaft, zumindest der Volkskunde, leider kaum der Musikologie, kann zwar registriert werden; mancher Artikel im Jahrbuch für Volksliedforschung und die Akti-

vitäten des Deutschen Volksliedarchivs und ähnlich des Österreichischen Volksliedwerks, die ja selbst Festivals und Zusammenkünfte organisierten, zeugen davon. Einen ersten Überblick über die schweizerische Szene verschafften uns Hostettler[2] und Hangartner[3], die Liedermacher behandelten Karbacher[4] und Baumann[5]. Eine gründliche Aufarbeitung des Phänomens in seiner ganzen Breite und seinen internationalen Implikationen fehlt aber, und es fehlt wohl auch überall die für eine durch die Medien geformte Erscheinung der modernen Musikkultur unabdingbare Voraussetzung dazu: eine (zugängliche) Schallplattensammlung, die eine wirkliche Dokumentation über die jeweiligen Landesgrenzen hinaus erlaubt. Des weiteren sind manche Quellen und Spezialuntersuchungen (vor allem aus den USA) schwer zugänglich, die verfügbare Literatur ist vielfach journalistischer Art und von Insidern für Insider geschrieben[6], was den Zugang des Outsiders, als der sich jeder Wissenschafter begreifen muss, erschwert. Schliesslich kommt ganz generell der Umstand hinzu, dass Rock- und andere Pop-Sparten, die quantitativ grössere Kosumentenmassen erfassen als der Folk, auch in der Forschung bevorzugt werden[7]. Das Folgende ist also als Annäherung zu verstehen.

Folk ist, wie Karbacher zu Recht bemerkt, kein abgegrenzter Musikstil, nicht einmal eine bloss musikalische Grösse, sondern in gewissem Sinn auch eine geistige Bewegung des Widerstands gegen Umweltzerstörung, Wirtschaftsabhängigkeit und Militarismus[8]. Die musikalische Seite soll hier aber im Vordergrund stehen, mit Schwergewicht selbstverständlich auf der durch das Lenzburg-Material ausschnitthaft repräsentierten schweizerischen Szene, die allerdings nicht losgelöst von den vielfachen ausländischen Strömungen und vor allem Vorbildern gedacht werden kann, was die Tonaufnahmen auch in aller wünschbaren Deutlichkeit demonstrieren. Es gehört ja zu den Kennzeichen dieser Musik, dass sie international (vor allem westlich geprägt) ist, was gewiss für die Jugendkultur überhaupt gilt, was aber natürlich ein Widerspruch zur üblichen Definition von Volksmusik ist (als funktional *und* regional gebunden), ein Umstand, der von den europäischen Folk-Jüngern auch realisiert wurde und in allen Ländern, wenn auch mit zeitlichen Verschiebungen, zur wohl wichtigsten Kursänderung (hin zu regionalen Quellen und zur eigenen Sprache) führte, ohne das Inkriminierte dadurch völlig aufheben zu können. Diese Internationalität hängt eng mit einem weiteren Charakteristikum zusammen: der schon erwähnten Mediengebundenheit des Folk (wie von Rock und Pop). Folgerichtig wird sein Durchbruch in die allgemeine, «weltweite» Wahrnehmung (der eine lange Entwicklung vorausging) mit einem Medienereignis

datiert[9]: dem Erscheinen der Single «Tom Dooley» des amerikanischen Kingston-Trios 1958. (Es handelt sich um eine ohrengerecht aufgemöbelte Mörderballade.) Die Neusser Untersuchungen zum gegenwärtigen Singen[10] haben uns gezeigt, dass diese Mediengebundenheit durchaus ein Neuaufleben der «alten» oralen Vermittlung mit sich bringen konnte: Viele Gruppen haben, ohne Umweg über Noten, ihr Repertoire sowohl über Radio und Platten als auch im direkten Austausch voneinander gebildet oder erweitert, teils in durchaus schöpferischem Umgang mit dem vorgefundenen Material. Darüber ist der «gemachte», der gesteuerte und kommerzielle Aspekt dieser Musik, der sich mit den älteren, auch schriftlichen Überlieferungsformen nicht vergleichen lässt, aber nicht zu vergessen. Nun hat gerade die Folk-Szene aber auch Kommunikationsformen eigener Art entwickelt, die die Oralität und die Gemeinschaftsgebundenheit ihrer Musik ungemein stärkten und die auch als ein ausdrückliches Wiederherstellen der alten Bedingungen für Volksmusik mit neuen Mitteln deklariert wurden: die Festivals und die Clubs und Musikcafés. Der Initiator des Lenzburger Folk-Festivals, Daniel Perret, spricht im Programm von 1974 von der Aufgabe, wieder eine Infrastruktur für die Volksmusik zu schaffen, die lebendige Teilnahme, Weitergabe der Kenntnisse und Fertigkeiten sowie Orts- und Situationsgebundenheit durch ernsthafte Auseinandersetzung mit der Umwelt ermögliche (womit er ein Defizit sicher richtig erkannt hat). Darüber sollen Sachzwänge, die die Folkies gerade in der Schweiz in die Clubs trieben, nicht vergessen werden: Die restriktive polizeiliche Bewilligungspraxis für musikalische Anlässe drängte zum Ausweichen ins Halbprivate und ist wohl auch für die Verspätung, mit der der Folk in der Schweiz auftrat, verantwortlich zu machen. Das erste Folk-Festival fand in New Port/Rhode Island 1959 statt, wuchs sich aber bald zum Riesenanlass aus, in dem wohl das Festen, nicht mehr aber das Selbstspielen und das Voneinanderlernen im Vordergrund standen. Gerade das Lenzburger Folk-Festival, das, wohl dem Vorbild der deutschen Waldeck folgend[11], auf einer Burg mit Platz für höchstens zweitausend Leute (davon jeweils ca. dreihundert Aktive) stattfand, konnte (und musste) sich diesen intimen Charakter aber bis zuletzt wahren. Dass der Anlass von daher auch musikalisch und stilistisch pionierhaft-experimentierend wurde und stilbildend wirkte, lag nahe. Für die Masse, zum blossen Konsumieren, gab es andere Festivals, zeitweise allein in der Schweiz bis zu fünfzig jährlich, die meisten von ihnen entweder mit grossen Stars (Bachtel mit ca. 20 000 Teilnehmern) oder für Produktionen aus eigenem Boden in irgendeinem nachgemachten Stil. Ausserdem wirkte sich die räumliche Abgeschlossenheit der Lenzburg deutlich integrierend

aus: Es kam, im Unterschied etwa zum wesentlich grösseren Gurten-Festival (30 000 Teilnehmer), nie zu politisch bedingten Spaltungen, die Engagierten und das «friedliche Herumhüpf-Lager»[12] koexistierten.

Olshausen meint[13], ohne dies näher zu spezifizieren, zwischen 1958 und 1964 habe die Folk-Musik, genauer das amerikanische Folk-Song-Revival, den Hauptstrom der populären Musik ausgemacht. Damals kamen Lieder (das von Pete Seeger neukomponierte) «Where have all the flowers gone»/«Sag mir, wo die Blumen sind» in die Hitparaden. Trotzdem ist nicht zu übersehen, dass die Folk-Szene immer und in allen Ländern relativ klein war (und ist). Denisoff beziffert die Zahl der wirklich Zugehörigen (und das heisst offensichtlich: der aktiven Musiker) in den USA sogar bloss auf 20 000[14]. Ohne Zweifel war der Anteil in anderen Ländern, wohl auch in der Schweiz, zeitweise relativ grösser; trotzdem blieb es eine kleine Bewegung und eine sozial relativ homogene: junge städtische Mittelschicht, eher akademisch geschult, mit akademischen Formen der Aneignung (Lektüre, Archiv), dabei aber mit einer mehr oder weniger artikulierten Sympathie für den «kleinen Mann»[15], konkreter für die Arbeiterbewegung, «unsere Heimat», wie der Basler Folksänger Ärnschd (Ernst) Born dies einmal bezeichnete[16]. Gewiss wurde diese Herkunft bei den Aktiven im Zuge der Professionalisierung abgestreift, und sie verschwand auch dort, wo sich die Szene zu einer politischen Bewegung ausweitete oder sich mit einer solchen verband; trotzdem sind diese Charakteristika – mittelständisch-links und zahlenmässig klein –, vor allem im Unterschied zum Rock-Publikum, unübersehbar. Dazu kommt in der Schweiz eine nicht zu unterschätzende Gruppe von weniger politisch orientierten ländlichen Sympathisanten.

Unübersehbar ist, vor allem in der ersten Phase in den USA, der Anteil der Wissenschaft an der Bewegung, deutlicher und stärker als in der zwanzig Jahre früher einsetzenden Jugend- und Wandervogelbewegung, die ja auch zu einer Revitalisierung vor allem des Volkslieds, aber auch der Volksmusik geführt und ihren Einfluss auch noch auf die deutsche Folk-Bewegung (das Waldeck-Festival) ausgeübt hat. Im Unterschied zu Sir Francis Child, der seine grossartige Balladensammlung Ende des 19. Jahrhunderts im wesentlichen noch aus schriftlichen Quellen zusammentrug, gingen der Engländer Cecil Sharp und, ihm folgend, die amerikanischen Forscher mit Phonographen ins Feld, suchten – und fanden die lebendige Tradition (vor allem die der weissen Einwanderer) und vermittelten sie alsbald einem grösseren Publikum durch Schule, Radio und Schallplatte (ein Schritt, der in Kontinentaleuropa viel zögernder, später und in kleinerem Mass unternommen wurde). Man hielt bei uns noch für ein blosses Unterhaltungsmittel, was in den USA

und in England längst schon zum ernstzunehmenden Informationsträger geworden war. Radio und Platten schufen damit die für unser Jahrhundert wohl wichtigste Voraussetzung zu einem Weiterleben, wenn auch unter anderer Gestalt. 1950 konnte eine Publikation 4000 Liedtitel auf kommerziellen amerikanischen Platten zählen[17]. Aus dem deutschen Sprachgebiet ist dem nichts an die Seite zu stellen. Die Collection de musique populaire suisse von Constantin Brailoiu (eben neu aufgelegt) und die von Walter Wiora herausgegebene Schallplattenkassette «Deutsche Volkslieder» des Deutschen Musikrates erschienen erst später (1950–1954 bzw. 1960) und mit nicht mehr als einem paar Dutzend Titel, dazu für ein wissenschaftliches Publikum bestimmt.

Wichtig scheint mir für die Aktualisierung, die Identifikationsbereitschaft jüngerer Generationen, dass in den USA neben dem aus den Einwandererländern Mitgebrachten das spezifisch Amerikanische in der Tradition kritisch engagierter Lieder gefunden werden konnte: antibritische Revolutionslieder der 1770er Jahre, Lieder der Negersklaven in den Südstaaten und das Singgut der Sezessionskriegszeit, Gewerkschaftslieder usw. Diese Überlieferung, 1953 in einer wissenschaftlichen Publikation erarbeitet[18], konnte in der Reaktion auf den McCarthyismus und in der Bürgerrechtsbewegung der sechziger Jahre neue Aktualität erlangen. Der Einfluss war wohl mehr inhaltlicher, geistig-«ideologischer» als musikalischer Art: Vor allem der Text wurde wichtig. Davon hat sogar der Rock etwas gelernt[19]. Um 1970 löste Wolfgang Steinitz eine ähnliche Welle im deutschsprachigen Bereich aus[20].

Die Verbindung Wissenschaft-Ausübung-Revival wird handgreiflich in der Gestalt Pete Seegers (*1919), der, von seinem Vater, einem Professor für Musikwissenschaft in Harvard, auf die Volksmusik aufmerksam gemacht, mit den Feldforschern John und Allan Lomax tätig war, professioneller Musiker wurde und das in der lebendigen Überlieferung Gefundene, zusammen mit daran geschulten Eigenkompositionen, in seinen Gruppen «The Almanac Singers» (mit Woody Guthrie, *1912) und «The Weavers» vortrug. Guthrie war vorher Arbeitersänger gewesen. Auch Seeger war deutlich sozialistisch orientiert und deswegen zeitweise mit Radioverbot belegt. Die beiden zusammen wurden zu den grand old men der Nachkriegsgeneration, und sie bildeten auch in ihrem Lebens- und Singstil und in der Verbindung von traditionellem und selbstgemachtem Lied die lebendige Brücke zur älteren Volksmusik. In den ersten Jahren des Lenzburg Festivals – um es wieder einmal zu erwähnen –, singen die jungen Schweizer fast nur Lieder von Guthrie und von seinem und Seegers Schüler Bob Dylan[21].

Dieser Traditionsstrang verband sich mit weiteren, vor allem musika-

lischen Strömungen, dem amerikanischen Blue Grass, dem «schwarzen» Blues und der «weissen» Country + Western Music (mit Banjo und der «picking»-Spielweise), einem aus der Medienbranche stammenden Sammelbegriff für ältere Volksmusik verschiedenster Art, dem auch Cowboy-, Arbeiter- und sogar Indianertraditionen subsumiert wurden. Dazu kam der Einfluss kanadischer Sänger wie Leonard Cohen. Von all dem (nebst dem irisch-schottischen Stil, s. unten) waren die ersten Lenzburg-Festivals stark bestimmt.

Für die Ideologie des (späteren) europäischen Folk war schliesslich nicht von Unwichtigkeit die friedliche (Gegen-)Bewegung einer neuen Gemeinschaftlichkeit und Lebensfreude, deren bunteste Blüten die Hippies waren. Gerade in den Festivals mit gemeinsamem Singen, Tanzen, Essen, Schlafen kommt dieser Geist zum Ausdruck. Er ist gelegentlich auch thematisiert worden, so in Urs Hostettlers Lenzburg-Lied von 1972 (dessen erste Zeile den Titel dieses Aufsatzes bildet) mit dem Refrain: «Mir chömme hüt uf d'Länzburg alli mitenand, / Mir chömme hüt uf d'Länzburg zum singe...». Die zunächst durchaus nicht apolitisch gemeinte Friedlichkeitsbewegung verlor ihren Protestcharakter später immer mehr und wurde zum Gegenpol des engagierten Standpunkts, wobei Auseinandersetzungen nicht ausblieben. Es gab auch eine rustikalere Spielart dieser Friedlichkeit, eine Art «Zurück-zur-Natur-durchs-Lied»-Bewegung, in Europa mit seiner bäuerlichen Vergangenheit vielleicht stärker als in den USA und für manche möglicherweise das Auffallendste an der Folk-Bewegung, weil es sich mit Äusserlichkeiten wie handgestrickter (und -gefärbter) Kleidung, «biologischer» Nahrung und anderen alternativen Kennzeichen, in den späteren Jahren auch mit der ökologischen Bewegung verband. Musikalisch kam dies, meine ich, zum Ausdruck in selbstgebastelten Instrumenten, natürlich unverstärkt, ebenso einfachen Spielstücken und -stilen (nicht umsonst fühlte sich ein Teilnehmer einmal an seine Blockflötenstunde erinnert[23], und ein anderer sagte: «Wichtig ist, dass man fähig ist, selbst zu komponieren, auch wenn man die Regeln nicht so genau kennt»[24]), einem gewissen fröhlichen Dilettantismus also. Darin lag (für eine musikalische Bewegung) auch eine Gefahr.

Das Folk Revival griff bald auf Grossbritannien über und erlebte dort eine grosse Blüte, weil es sich mit der vielfachen lebendigen eigenen Tradition (insbesondere der irischen und schottischen) verband, die ihrerseits – wie in den USA – von der Wissenschaft bearbeitet und zugänglich gemacht worden war, auch über das Radio. Wieweit es dabei zu einer Verbindung älterer pflegerischer Institutionen (z. B. der English Folk Dance Society) mit der jungen Bewegung kam, ist mir unbekannt. Hier-

zulande (d. h. im deutschen Sprachbereich) leben Volksmusikpflege und Folk ja eher in einem Spannungsverhältnis[25]. Im britischen Bereich waren die street ballads, die shanties, die morris dances, die irische Instrumentalmusik, Volkssänger in den Landschaften selbst auffindbar und dienten als Quelle und Anregung. Der Effekt auf das übrige Europa war, wenn ich recht sehe, ein doppelter: Einmal wurde die angelsächsische Musik wie die amerikanische samt Spielstilen und Instrumenten (Dudelsack, tin whistle usw.) übernommen, andrerseits bewirkte die konsequente und intensive Auseinandersetzung der Angelsachsen mit ihrer Tradition, die den englisch-irisch-schottischen Folk zu einer durchaus eigenständigen und musikalisch fruchtbaren Bewegung machte, eine vergleichbare Wendung nach innen, zur eigenen Vergangenheit bei den Kontinentaleuropäern. Jedenfalls für Frankreich, insbesondere die Bretagne und das Elsass, ferner für Belgien/Flandern, Deutschland und die Schweiz wäre das zu belegen; nicht genügend orientiert bin ich über die skandinavische Entwicklung, die mit den aus der Volkstumspflege des 19. Jahrhunderts stammenden schwedischen Geigentagen vielleicht kein Auseinanderstreben von Volk und Folk kennt, und über die italienische Szene, die einerseits stark von der wissenschaftlichen Musikethnologie, andrerseits von populären Strömungen getragen wird; in Osteuropa beruht das Volksmusik-Revival wohl eher auf staatlich gelenkter, ideologisch-national bestimmter Pflege. Praktisch völlig fehlt der Folk in Österreich, das dafür ein lebhaftes Dialekt-Revival und eine junge Volksmusik-Szene kennt[26]. Natürlich traf die amerikanisch-englische Welle überall auf verschiedene Bedingungen und nahm denn auch nicht den selben Verlauf. In Deutschland etwa verband sie sich mit Nachklängen der Jugendbewegung in ihren verschiedenen auch kirchlichen Spielarten[27]. Auf die Pfadfinder, die (katholische) Jungwacht und die Kirche als musikalische Sozialisierungsinstanzen weisen bei Karbacher auch einige Schweizer Musiker hin[28]. Gelegentlich wird auch an eine wichtige schweizerische Vermittlergestalt der Zeit zwischen 1916 und 1945, den Volksliedsänger und -forscher Hanns in der Gand, der als einziger so etwas wie ein Revival verkörperte, erinnert[29]. Dort wie hier war eben im grossen ganzen das direkte Anknüpfen an ältere volksmusikalische Traditionen praktisch nur noch über Archive möglich.

Die Schweizer Folk-Bewegung begann vergleichsweise spät. Schon in den sechziger Jahren existierte ein Folk Club in Freiburg i.Ü., aber breiter wurde der Strom erst durch die Gründung der Clubs von Bern, Zürich (durch den Engländer Dick Watts, der eine wichtige Rolle auch als Organisator des Lenzburg Festivals spielte) und Lausanne 1970/71[30].

Aus ihnen gingen die Initianten zum Lenzburg-Fest hervor, das, wie gesagt, 1972 erstmals stattfand. Man muss sich vor Augen halten, dass die Folk-Welle in den USA ihren Scheitelpunkt längst erreicht hatte, dass Bob Dylan zum Rock übergegangen war, mit einer halben Wendung zum Country kurz vor 1970, und dass in England sich schon eine musikalisch äusserst reizvolle und spannende Folk-Rock-Musik vom puristischeren Folk losgelöst und weiterentwickelt hatte (1966 schloss sich die führende Gruppe Fairport Convention zusammen), dass niemand mehr vom deutschen Waldeck-Festival redete und die Szene schon recht weitgehend professionalisiert war, dass schliesslich, wenn man den Blick weitet, das (pop-)weltbewegende Ereignis der Beatles auch bereits wieder vorbei war. Mochte das Lenzburg Folk Festival in der schweizerischen Kulturszene auch etwas Pionierhaftes haben, so war es von seinem Gehalt her im internationalen Vergleich durchaus konventionell, sogar ein bisschen altmodisch. Die Entwicklung hin zu mehr Unverwechselbarkeit verlief aber schnell. Man konnte ja auf Erfahrungen, auf einem reichen Erbe des Auslands aufbauen. Allerdings ist festzuhalten, dass sich die Schweizer musikalisch nie völlig von den grossen Vorbildern USA und Grossbritannien emanzipierten (im Folk), und wenn auch ein Teil der Musiker, die alle als Laien / Amateure begonnen hatten, mit der Zeit ins Berufslager überwechselten, so blieb es doch im wesentlichen eine nichtprofessionelle Bewegung (was selbstverständlich auf die Qualität einen gewissen Einfluss hatte).

Die Organisation des Festivals war durchgehend ehrenamtlich und auf non-profit-Basis, mit öffentlicher Rechnungsablegung (im Unterschied zu den späteren und grösseren Anlässen). Allfällige Überschüsse wurden unter die Musiker aufgeteilt, die sonst nichts erhielten. Zum Spielen aufgefordert waren primär die einheimischen Gruppen, zunächst alle, die sich meldeten, dann aus Zeitgründen in Auswahl, aufgrund einer eingesandten Kassette. Dazu kamen eingeladene ausländische Gruppen, von denen man annehmen konnte, dass sie neue Impulse vermitteln würden und die sonst selten zu hören waren (deren Musik sich also – noch – nicht auf jedem Plattenteller drehte). Sie spielten auf Spesenbasis, wozu noch eine Schweizer Tournee kam. Das schloss natürlich die ganz grossen ausländischen Stars aus, aber Vielfalt und Niveau waren trotzdem erstaunlich, wohl höher und repräsentativer als auf vielen anderen auch ausländischen Festen, was sich nur mit dem offenbar guten Namen der Lenzburg, vielleicht auch mit persönlichen Beziehungen erklären lässt. Der Anlass wurde vom Radio unterstützt (d. h. es war *ein* Redaktor, Benno Kälin, aus der Musikabteilung von Radio Bern, der Aufnahmen machte und nachher jeweils in einer Sen-

dung darüber berichtete). Das Fernsehen, vor allem DRS (in Volksmusiksachen ganz auf die populärste und kommerziellste Linie der Volksmusik eingeschworen), wurde nur für kurze Berichterstattungen zugelassen[31]. Einzig dem TV-Team des Saarländischen Rundfunks erlaubte man 1978 eine Kleinreportage. Trotzdem möchte ich eine gewisse Beeinflussung von dieser Seite annehmen. Dem Radiomann nämlich lag besonders viel daran, dass die Szene unverwechselbar (und konkurrenzlos) schweizerisch wurde. Schweizerische Bluegrass-Spieler und englischsingende Bob Dylan-Nachahmer stellten ein zu kleines und musikalisch doch nur zweitklassiges Potential dar. Dieser (nie artikulierte) Standpunkt verband sich aber mit der schon erwähnten folk-inhärenten Tendenz zum Eigenen, nach englischem Vorbild. Wenn auf den Erinnerungsplatten, die seit 1974 produziert wurden, das Schweizerische und die einheimischen Gruppen dominierten, mag das aber auch mit copy-right-Gründen zusammenhängen.

Während beim ersten Anlass 1972, der einen Nachmittag und Abend dauerte, Spielen und Vorspielen wohl noch recht stark ineinander übergingen, bildete sich schon von 1973 an eine differenziertere Struktur heraus, und das Festival wurde auf ein Wochenende verlängert. Nun gab es Haupt- und Nebenbühnen und Konzerte, Workshops und freies Musizieren, z.T. zum Tanzen. Leider beschränkt sich unser Tonmaterial auf die Musik der Bühnen und enthält nichts von den Workshops, gibt also nur die Schaufassade wieder, nicht die für die Entwicklung sicher mindestens so wichtige Diskussionsseite. Für sie stehen uns nur die Programmhefte, die von 1976 bis 1980 existierende Zeitschrift Folk Journal und natürlich die (bis jetzt von mir noch nicht ausgewerteten) Erinnerungen der Teilnehmer als Quellen zur Verfügung.

Das Programm 1972 verspricht «Contemporary songs, traditionelle musik aus irland, schottland und england, country + western folk jam session, balladen, chansons, ragtime, blues u.a.m.». Gäste sind eine amerikanische und eine französische string band, ein amerikanischer Sänger und ein englisches Gesangs-Duo. Aber auch das von den Schweizern Gebotene folgt den grossen Vorbildern, mit mehr oder weniger persönlicher Färbung. Amerikanische Lieder dominieren, selbstgemachte und nachgesungene. Der einzige, der selbstgemachte Lieder im eigenen Dialekt singt, ist Urs Hostettler. Im zweiten Jahr ergibt sich ein ähnliches Bild, auch die Programmankündigung ist wieder rein englisch. Gäste dieses Festivals waren u.a. Roy Bailey, ein englischer Soziologe und Balladensänger, während Jahren dabei. Als Ansätze zu Neuem lassen sich ausmachen: der Auftritt einer ersten deutschen Gruppe, der Workshop von René Zosso über die Drehleier, der erste in einer langen Reihe über

vergessene Instrumente, Instrumentenbau und Spieltechniken. Ein weiterer Workshop war traditioneller schweizerischer Volksmusik gewidmet, gestaltet von bekannten Ländlermusikern. Die Minstrels (schon berühmt durch ihre semitraditionelle «Frau Stirnima») spielten, irisch angehaucht, zwei Appenzeller Tänze, Hans Peter Treichler machte einen Versuch mit einer schweizerdeutsch gesungenen Ballade (die «Brombeerpflückerin») und einigen Gsätzli, und auch die «Skibbereen» intonierten ein einheimisches Lied, das sie (bezeichnenderweise) einführten als Vermächtnis eines alten Indianers. Immer noch aber fanden, neben viel Durchschnittlichem aus der englischsprachigen Unterhaltungsmusik, auch Jazz-Klänge ihre Zuhörer. Wichtig war da (z. B. bei Chlöisu Friedl) wohl die unbekümmerte Art des Musizierens: Unbekümmertheit, auch um musikalische Regeln und Konventionen, ist ja ein Kennzeichen des Folk.

Der Einfluss von Deutschland war übrigens begrenzt, es lässt sich keine direkte Beziehung zur Waldeck nachweisen, die ersten Liedermacher stehen mehr in der amerikanischen und der französischen Chanson-Tradition (Georges Brassens). Von den Instrumentalgruppen scheinen die mit interessantem Instrumentarium bevorzugt worden zu sein. Erst mit der Politisierung der schweizerischen Folk-Szene, von der noch zu sprechen sein wird, treten auch mehr deutsche Gruppen und Liedermacher auf (Hannes Wader, Walter Mossmann, die Brüder Kröher, Moin).

Beim Festival 1974 war erstmals auch die Schweizer Volksmusik im Titel vertreten, und durch das Einladen dreier Formationen aus dem traditionellen Nicht-Folk-Umkreis aus verschiedenen Landesteilen wurde der Zugang zur eigenen Überlieferung verstärkt gesucht. Es traten auf der Hauptbühne auf: die Rigi-Hundsbuechmuusig mit originellen Schlaginstrumenten und die damals noch junge Gruppe von Hans Hürlemann, eine Original Appenzeller Streichmusik mit Hackbrett, Geigen und Cello. In einem Workshop wirkte ausserdem einer der bekanntesten Sammler von Ländlermusik, Dr. Emil Wydler, mit. Es handelt sich hier und in den folgenden Jahren bis 1977 eher um Randfiguren der sonst ja fast völlig kommerzialisierten schweizerischen Volksmusik, Liebhaber, Freizeitmusikanten im besten Sinn, Pröbler, auch Fahrende, teils noch ganz jung, teils eigentliche Altmeister. Nicht weniger wichtig war, dass sich nun auch unter den Folkies einige im traditionellen Feld versuchten. Urs Hostettler singt erstmals 1974 eine schweizerische Ballade (und später oft), eine Ostschweizer Band versucht sich an einem Appenzeller Tanz (gefolgt von den «Duelling Banjoes»), Claude Rochat spielt Stücke aus der Welschschweiz auf der Drehleier, es erklingt ein Tessiner Lied

(nicht von Pietro Bianchi, der auf der Lenzburg nur mit einer Country-Band aufritt und erst um 1980 zur eigenen Tradition findet). 1976 heisst es im Programmheft: «Mit jedem Jahr und jedem Folkfestival rücken wir dem uns gesteckten Ziel[32], die schweizerische Volksmusik wieder zum Leben zu erwecken, einen Schritt näher. Es werden von den einheimischen Musikern immer weniger Imitationen, dafür immer mehr Eigenständiges, Ausgegrabenes und Bearbeitetes, aber auch Traditionelles dargeboten.» Die Versuche sind nicht ohne Charme. 1975 schon lässt sich die erste junge Folk-Gruppe mit ausschliesslich traditionellem Repertoire feststellen: Bazoche. Bei den Liedersängern herrschen bald Eigenkompositionen in der eigenen Sprache vor. Aber auch bei denen, die ausländischen Stilen verpflichtet sind, tauchen mehr traditionelle (ausländische) Stücke auf, also eine generell verstärkte Bewegung hin zum Eigenen und Alten. Der Höhepunkt, zumindest was das Repertoire betrifft, lässt sich 1976 ausmachen. Wieweit sich im einzelnen eine musikalische Beeinflussung durch die ausländischen Gruppen, nicht nur angelsächsischer, sondern auch osteuropäischer, skandinavischer und italienischer Provenienz aufzeigen liesse, müsste von einem Musikwissenschafter verfolgt werden. Mir scheint, dass einzelne Impulse, z. B. zum Folk Rock, wie er 1975 durch die hinreissende Etchingham Steam Band mit Shirley Collins und Ashley Hutchins (bekannt von Fairport Convention) vorgetragen wurde, wenig Echo fanden, während die 1974 auftretenden berühmten «puristischen» irischen Gruppen Na Fili und Planxty, deren ausgefeilter Stil von einem englischen Journalisten abfällig als neotraditionelle Kunstmusik apostrophiert wurde[33], eher eine Wirkung hatten, durch ihre Art der Instrumentierung und Stimmführung. Dass neben instrumentenkundlichen auch ein Workshop über das Barocklied angeboten werden konnte (1975), zeigt wohl auch, dass man eher Bestätigung und Erweiterung als Veränderung suchte. Repertoireübernahmen zwischen den in- und ausländischen Gruppen waren übrigens häufig. Dabei blieb auf der Lenzburg immer Platz für Experimente ganz anderer Art, etwa Andreas Vollenweider, heute dem New Age zugerechnet, oder Paul Horn mit seiner Flöte. Aber die Tendenz zur Tradition war doch das Stärkste, und sie führte bei den guten Gruppen zu reizvollen Verschmelzungen von fremd und eigen, besonders qualitätsvoll z. B. bei der jurassischen Gruppe Tetralyre (1978/79). Die Veränderung des Überlieferten provozierte übrigens eine gewisse kritische Reaktion von Seite der Konservativen, u. a. auch von dem früheren Lenzburg-Teilnehmer Hans Hürlemann. Die ablehnenden Distanzierungen waren aber eher seltener als die freundlichen Begegnungen, beide allerdings nicht zahlreich: Volk und Folk blieben getrennt.

Von 1976 an zeichnete sich ein zunehmendes politisches Engagement der Szene ab. Workshops über Arbeiterlieder, industrial songs und Lieder der Unterdrückten (ein später, aber unverkennbarer Einfluss von Steinitz), 1978 Frauenlieder, Schweizer Geschichte usw., im selben Jahr die Teilnahme von Musik- und Singgruppen ausländischer Gastarbeiter sind Hinweise darauf. 1977 stand die AKW-Bewegung im Zentrum, nicht zuletzt deshalb, weil gleichzeitig die (von der Polizei aufgelöste) Demonstration gegen das nahegelegene AKW Gösgen lief. Otto F. Walter hat sie in seinem Roman «Wie wird Beton zu Gras» geschildert, dabei einen Vers aus dem Gösgen-Lied von Ärnschd (Ernst) Born verwendend, das auch auf der Lenzburg erklang. Eine engere Verbindung der beiden Anlässe scheiterte an organisatorischen Problemen[34]. Die offen geäusserte Sympathie für Gösgen gab aber Grund zu einer Intervention der Schlossverwaltung, die bei weiterer Politisierung mit Rauswurf drohte.

Nur am Rand sei darauf verwiesen, dass die AKW-Bewegung nach 1977 ihre musikalischen Ausdrucksformen geändert hat: Sie verschrieb sich, mit grossstädtischem Publikum, mehr dem Rock[35]. Das kann auch wieder ändern: Im ländlichen Gebiet von Wackersdorf haben auch Volksmusik und Folk wieder ihren Platz. Deutlich abgelehnt wurde der Folk zugunsten explosiverer Musik auch von den politisch radikaleren Jugendlichen der Zürcher Unruhen von 1980, die vermutlich den engagierten Teil des Lenzburg-Publikums in die neue Szene trieben, was einen Stilwechsel bei jenem – und Zerfallserscheinungen im Lenzburg-Programm produzierte. Dazu kam, dass auch musikalisch der Folk vom Rock überholt wurde. Erwin Bucher, einer der produktivsten Lenzburg-Musiker (Country Ramblers, Skibbereen, Sackpfyffe, Pan) beklagt einmal die zunehmende Sterilität des Folk und fährt fort: «Ich warte auf die erste Punk-Folk-Gruppe, wo die Geigen wetzen und die Banjos fetzen und wo ein 'Foggy Mountain Breakdown' auch wirklich ein breakdown wird»[36]. Sie kam nicht, jedenfalls nicht auf die Lenzburg, weil für sie und andere, die auf volle elektronische Ausrüstung und grosses Schlagzeug angewiesen waren, die Burg von ihrer Struktur her kein Ort war: Es fehlte eine Lastwagenzufahrt für die schweren Apparate, und das auf Vielfalt angelegte Programm schloss stundenlange Pausen zum Auf- und Abbau der Anlagen aus.

Ebenso wichtig wie die politische «Abspaltung» und die musikalische Erschlaffung des Folk (allgemein!) dürfte geworden sein, dass die Leitung des Festivals in andere Hände mit anderen weniger auf Substanz, Innovation *und* Tradition als auf Technik bedachten Anschauungen überging (1978 hatte sich Benno Kälin und kurz nach ihm Urs Hostettler

zurückgezogen). Das Bild wurde heterogener, nahm unmotiviert Elemente von Kabarett, Clownerie und Klassik auf. Dazu kamen schliesslich äussere Gründe, höhere Mietforderungen und Umbaupläne auf der Burg, die einen Ortswechsel erzwungen hätten, so dass 1981 eine Denkpause eingelegt und dann 1984 die Auflösung endgültig beschlossen wurde. Darüber ist, wie gesagt, die innere, weltweite Auflösung des Folk, die ja auch ein Medien-Mode-Phänomen ist, nicht zu übersehen. Ganz konnte sie den Folk gewiss nicht töten, aber er ist stärker an den Rand zur blossen Unterhaltung gerutscht.

Das war er eine Zeitlang nicht. Und deshalb ist es vielleicht gerechtfertigt, zum Abschluss noch nach dem Musik-, Geschichts- und Heimatverständnis zu fragen, soweit sich dies aus den Lenzburg-Programmen erschliessen lässt.

Das Folk Revival war zunächst, international gesehen, ein Folk Song Revival, was schon sagt, dass Musik sich mit Aussage verband. Gerade auf der Lenzburg bildete aber die Instrumentalmusik einen wichtigen, zeitweise gleichgewichtigen und musikalisch sicher besonders produktiven Teil (herausragende Sänger wie Maria Kägi und Singgruppen gab es nur selten in diesen neun Jahren). Trotzdem kann auch von der Instrumentalmusik gesagt werden, dass sie sich nicht in Unterhaltung erschöpfen wollte, sondern sozusagen einen Auftrag hatte, im Dienst einer Erkundung stand. Es war ein Suchen nach musikalischen, aber auch nach gesellschaftlichen und emotionalen Quellen, nach anderen, reineren, überschaubareren, vielleicht natürlicheren Lebensweisen. Nicht immer war das so leicht zu entdecken und sicher nicht immer so, wie das die Historiker und Musikwissenschafter getan hätten. Der Umgang mit der volksmusikalischen Überlieferung, übrigens ja auch nicht unabhängig vom Medienkommerz, den man doch fürchtete, ist durchaus eklektisch, unbefangen-spielerisch, dilettantisch-naiv, man darf auch positiv sagen: kreativ. Das vorhandene Alte wird nicht repräsentiert, sondern ausgewählt (das tut ja auch die Pflege!), auf das hin, was in Beziehung zur eigenen Situation, zu den eigenen Wünschen gesetzt werden kann. So fehlt z. B. völlig die religiöse Überlieferung, die für frühere Jahrhunderte doch so wichtig war. Das Balladeske, Magische, Schauerliche überwiegt das Lyrische, vom tatsächlich oder vermeintlich Zigeunerhaften geht eine grosse Wirkung aus. Im wenn auch partiellen Entwurf einer Gegenwelt und selbstverständlich im direkten Engagement war die Folk-Bewegung auch politisch, und das heisst: heimatbezogen. Was Schmidt vom amerikanischen Revival sagt, «das ärgerliche musikalisch artikulierte 'Nein' zum Bestehenden erwuchs direkt aus einer leidenschaftlichen Bejahung der amerikanischen Ideale» (Schmidt

S. 158), möchte ich zwar so nicht auf die Lenzburg-Leute übertragen. Zwar ging es auch ihnen um die Suche nach einer anderen lebenswerteren Heimat. Aber diese wird weniger im historisch gewachsenen politischen Gebilde Schweiz gesehen oder darauf projiziert als vielmehr in einer einerseits kleinräumig-überschaubaren (Regionalismus ist ein Lieblingswort), andrerseits international-solidarischen Welt ohne Zwang. Das mag für eine bloss musikalische Bewegung reichen, als politisches oder soziales Programm aber ist es vielleicht doch zu gefühligverschwommen. Vielleicht bekommt von daher die Auflösung der Szene auch ihre innere Logik, auch wenn wir nicht wissen, ob und welche Konsequenzen der einzelne daraus gezogen hat. Hoffnungslos ist es nicht.

Anmerkungen

* Überarbeitete Fassung eines Referats, gehalten an der Tagung der Kommission für Lied-, Tanz- und Musikforschung in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde am 3. September 1986 in Wien.

[1] In diesem Sinn hat das Schweizerische Volksliedarchiv ja auch seine bescheidene Rolle für die Bewegung gespielt.

[2] Urs Hostettler: Über die schweizerische Folkbewegung. In: Schweizer Volkskunde 71 (1981), 73–77.

[3] Urs Hangartner: Volk mit 'F'. In: Schweizer Volkskunde 71 (1981), 78–82.

[4] Daniel Karbacher: Die Liedszene in der Schweiz 1972–1982. Lizentiatsarbeit. Zürich 1982.

[5] Max Peter Baumann: Volksliedsänger und Liedermacher in der Schweiz. In: Bibliographie der musikethnologischen Literatur der Schweiz. Winterthur 1981, 54–79.

[6] Als Beispiele seien genannt:
Florian Steinbiss: Deutsch-Folk. Auf der Suche nach der verlorenen Tradition. Frankfurt 1984.
Karl Dallas/Robin Denselow/Davie Laing/Robert Shelton: Folksong. Reinbek 1985 (dt. Übers. von The Eletric Muse. London 1975).

[7] Das wird gut sichtbar in der sehr willkommenen amerikanischen Bibliographie von: Roman Iwaschkin: Popular Music. A Reference Guide. New York 1986, wo im Bereich Folk die wenigsten Titel figurieren.

[8] D. Karbacher (wie Anm. 4), 7; der Verfasser sieht im Folk auch die Wurzel «grüner» Gruppierungen.

[9] Mathias R. Schmid: Bob Dylan und die sechziger Jahre. Frankfurt 1983, 18.

[10] Wilhelm Schepping: Neue Felder der Singforschung. In: Volksliedforschung heute. Basel 1983 (Beiträge zur Volkskunde, 6), 55–77, insbes. 57–63 und Anm. 5.

[11] Karbacher lehnt im Unterschied zu Baumann eine solche Beziehung ab (wie Anm. 4, 24). Sie ist auch nicht im Inhaltlichen, sondern in der Lokalität und der besonderen damit verbundenen Atmosphäre zu suchen.

[12] Urs Hostettler in einem Brief vom 9. November 1986.

[13] Ulrich Olshausen: Die Dorflinde im Aufnahmestudio. In: Wolfgang Sandner: Rockmusik. Mainz 1977, 113.

[14] R. Serge Denisoff: Solid Gold. The Popular Record Industry. 1975, zitiert bei M. R. Schmidt (wie Anm. 9), 102.

[15] U. Olshausen (wie Anm. 13), 115.

[16] In der Rezension einer Schallplatte von Hannes Wader im Folk Journal 7 (1978).

[17] Vgl.: Ray M. Lawless: Folksingers and Folksongs in America. New York 1960.

[18] John Greenway: American Folksong of Protest. Philadelphia 1953.

[19] Nach Peter Urban: «Rollende Worte. Die Poesie des Rocks.» Frankfurt 1979, bes. 76, ist dies für beide Sparten das Verdienst Bob Dylans. Es scheint mir allerdings fraglich, ob sich die ganze Erscheinung auf eine Person reduzieren lässt.

[20] Wolfgang Steinitz: Deutsche Volkslieder demokratischen Charakters. 2 Bde. Berlin 1954 und 1962. Weitherum rezipiert erst durch die gekürzten Neuausgaben in einem Band von 1972 ff.; wichtig sicher auch die billige Edition bei 2001.

[21] Die Vorbildwirkung Bob Dylans lag auch in der leichten Nachahmbarkeit seines Stils, dann aber in seiner romantisch-diffusen Proteststimmung – so Karbacher nach Musikeraussagen (wie Anm. 4, 33 ff.).

[22] Auf der Lenzburg konnte sich neben dem offiziellen und mächtigen Schlosswirt in den letzten zwei Jahren ein «Chornchämmerli» mit vegetarischen Gerichten und alternativen soft drinks etablieren.

[23] Folk Journal 8 (1978), im Zusammenhang mit alter Musik vor 1500, die sozusagen für den Folk reklamiert wird.

[24] Folk Journal 7 (1978).

[25] M. P. Baumann (wie Anm. 5, 79) spricht von Dialogunfähigkeit und der Gefahr des Autismus der Volksmusik, während Karbacher (wie Anm. 4, 30) auf die vielfältigen Berührungen gerade an den Festivals hinweist. Dabei verwendet Baumann den gleichen Begriff der Tradition für zwei sehr verschiedene Sachbereiche: die ältere Überlieferung und die neuere schweizerische Entwicklung von Jodellied und Kommerz-Volksmusik, die den Anspruch der Tradition und Heimattreue, historisch gesehen, durchaus willkürlich für sich okkupiert. Dass den Protagonisten beispielsweise in Bayern «ihr» Volk und seine Musik mit dem Folk tatsächlich nach wie vor für unvereinbar erscheint, dafür lieferten jüngst (im November 1986) die «Münchner Streitgespräche zur Volkskultur» wieder Anschauungsmaterial.

[26] Dazu hielt Gerlinde Hais ein Referat auf der Tagung der Kommission für Lied-, Tanz- und Musikforschung der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde im Wien am 4. September 1986 (im Druck).

[27] Vgl. z. B.: Hein und Oss Kröher: Rotgraue Raben. Heidenheim 1969.

[28] D. Karbacher (wie Anm. 4), 33.

[29] s. dazu die ihm gewidmete Schallplatte Nr. 2, 1984, der Schweiz. Gesellschaft für Volkskunde.

[30] U. Hostettler (wie Anm. 2), Anm. 3.

[31] Dafür werden vor allem äussere Gründe angeführt (starke Scheinwerfer für die Aufnahmen beeinträchtigten auf die Länge die Stimmung), so Hostettler in seinem Brief vom 9. November 1986. D. Karbacher erwähnt aber ganz allgemein ein distanziertes Verhältnis zwischen Fernsehen und Liedermachern und umgekehrt (wie Anm. 4, 62).

[32] Tatsächlich wurden bei der Auswahl Spieler mit traditionsbezogenem Programm bis 1978 vorgezogen.

[33] K. Dallas u.a. (wie Anm. 6), 179.

[34] Das Demonstrationsdatum war festgelegt worden, als und obwohl der Termin für das Lenzburg-Festival schon feststand. Der Beschluss, die Teilnehmer abends nach Gösgen zu fahren und dort spielen und übernachten zu lassen, erwies sich als undurchführbar, weil die Polizei die bereitgestellten Zelte für ihre Mannschaft benutzte. Freundlicher Hinweis von Urs Hostettler.

[35] Folk Journal 10 (1979).