

Detlef Siegfried

Chanson Folklore International Die Festivals auf der Burg Waldeck 1964 bis 1969

Die Burg Waldeck, Treffpunkt der Jugendbewegung seit 1910 und seit den 1920er Jahren Ort des Siedlungsprojekts „Rheinische Jugendburg“ des Nerother Wandervogel, wurde einer größeren Öffentlichkeit in den 1960er Jahren bekannt, als sie mit den Festivals „Chanson Folklore International“ einer internationalen Kulturbewegung einen deutschen Fokus gab und ihm über Radio und Fernsehen Resonanz verschaffte.¹ Liedermacher wie Franz Josef Degenhardt (1931–2011), Dieter Süverkrüp (geb. 1934) und Walter Mossmann (geb. 1941) wurden hier groß, während gleichzeitig internationale Folkstars wie Phil Ochs (1940–1976) oder Odetta (1930–2008) den Anschluss an die Entwicklung in anderen Ländern vermittelten. Mehr noch als die großen Namen lebten die Waldeck-Festivals jedoch von der massenhaften Selbsttätigkeit, dem Engagement, der Diskutier- und Spielfreude seines zumeist studentischen und gymnasialen Publikums. Dass die Verknüpfung deutscher und internationaler musikalischer Innovationen mit politischer Note ausgerechnet an einem Traditionsort der Jugendbewegung stattfand, haben schon zeitgenössisch manche Kommentatoren mit Verwunderung registriert. Bei genauerer Betrachtung ist dies so erstaunlich nicht, denn die Festivals entstanden auf Initiative eines „studentischen Arbeitskreises“ des linken Flügels der früheren Jugendbewegung, der sich ursprünglich politischen Problemen widmete, aber mit der musikalischen Bearbeitung von Fragen der Zeit eine Kulturbewegung förderte, die weit über den bündischen Ursprungskern hinausging. Mit den Festivals wurde die Waldeck zu einem Brennpunkt der kulturellen und politischen Kontroversen in den dynamischen 1960er Jahren.

Gruppe 47 der Musik

Die Initiative kam von den jüngeren Mitgliedern der „Arbeitsgemeinschaft Burg Waldeck“ (ABW), ihrem „studentischen Arbeitskreis“, der aus etwa 25 Personen bestand.² Hier gaben Leute den Ton an, die in der Nachkriegsjugendbewegung sozialisiert und etwas älter als die späteren Aktivisten der Studentenbewegung waren. Ihr intellektueller Kopf war Diethart Kerbs (1937–2013), der nach einem geistes- und sozialwissenschaftlichen Studium 1963 als Assistent am Pädagogischen Seminar der Universität Göttingen eine wissenschaftliche Karriere begann. Weil die Waldeck seit 1965 weit über ihren bündischen Kern hinaus zu einem Anziehungspunkt für junge Intellektuelle wurde, stießen zu diesem Kreis in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre auch jüngere Leute, die nichts mit der Jugendbewegung zu tun hatten, aber den

neuen musikalischen Formen wie Beat und Underground zum Durchbruch verhelfen wollten – Rolf-Ulrich Kaiser (geb. 1943), Tom Schroeder (geb. 1938) und Reinhard Hippen (1942–2010). Ihre kulturellen und politischen Konzepte waren zum Teil radikaler als die der Festivalgründer, wie sich in Konflikten zeigte, die seit 1967 die Veranstaltungen prägten.

Schon die Motive, die zur Gründung des Festivals führten, waren politischer Natur. Zum einen wurde damit ein Impuls aus den USA aufgegriffen, wo sich im Kontext des studentischen „Free-Speech-Movement“ eine von jungen Leuten getragene Songbewegung entfaltet hatte, die mobilisierend wirkte und die politischen Anliegen der Studierenden in die Öffentlichkeit transportierte. Zum anderen sollte das Festival die innereuropäischen Grenzen überwinden: „Gesang zwischen den Fronten“ lautete die programmatische Formel, die nicht nur auf die Blocksituation des Kalten Krieges anspielte, sondern auch die Vorstellung eines dritten Weges zwischen Stalinismus und Kapitalismus widerspiegelte.

Von Beginn an wurde die Waldeck zum Sammelpunkt der westdeutschen Liedermacher-Szene, insbesondere ihres politischen Teils, für den Degenhardt & Co. standen. Allerdings greift eine Sichtweise zu kurz, die allein auf die politische Opposition abhebt. „Zeitkritik“ und „Engagement“ waren vielmehr Elemente einer weit umfassenderen Kulturrevolution, die sich auch auf die Lebensweise erstreckte, auf die Gestaltung von Freizeit und Arbeit, das Verhältnis der Geschlechter, den geistigen Horizont und die kulturellen Ausdrucksformen. Auf der Waldeck wurde der politische Fokus versetzt und diffus gehalten vor allem durch die folkloristischen, satirischen und lebensweltlich-anarchischen Impulse wie sie etwa in den Songs von John Pearse (1939–2008), Hannes Wader (geb. 1942) oder Schobert & Black sichtbar wurden. Das Ungefähr-Opportunistische, das sich nicht allein auf das Politische festlegte, machte die eigentliche Anziehungskraft der Waldeck aus (Abb. 1).

Die Idee, ein Festival zu gründen, lag in der Luft – zumal nachdem das Newport Folkfestival an der US-Ostküste sich seit 1959 zu einem Anziehungspunkt der jungen Intelligenz entwickelt hatte und weit über die Grenzen der USA ausstrahlte. Waldeck war nicht als große Publikumsveranstaltung gedacht, sondern sollte in erster Linie die vereinzelt Künstler zum Erfahrungsaustausch zusammenbringen – ähnlich wie die Gruppe 47, nur eben auf dem Gebiet von Chanson und Folklore. Erst in zweiter Linie wurde an ein Publikum gedacht – ein kleiner, handverlesener Kreis von fachkundigen Leuten, der die Debatte der Künstler anregen und reflektieren sollte.³ Dieses Konzept war elitär, es setzte sich ab von den „rein kommerzialisierten Schlagerfestivals“ und misstraute den konsumistischen Neigungen des Publikums. Die Pfingsttage seien „in erster Linie für den jungen Künstler gedacht und erst dann für den Konsumenten!“,⁴ hielten die Veranstalter fest. Der deutschen Folk- und Liedermacherszene gab diese Initiative einen entscheidenden Anstoß. Eine kleine Gruppe junger Intellektueller aus dem linksbündischen Sektor verhalf Künstlern, die abseits des etablierten Kulturbetriebs eben erst dabei waren, mit alten und neuen musikalischen Formen und Inhalten zu experimentieren, zu einer Probebühne und bot ihnen einen öffentlichen Resonanzraum. Dieser Raum sollte so weit wie möglich gefasst sein – nicht durch ein Publikum vor Ort, sondern durch die Vermittlung der Massenmedien. An einer Übertragung durch Radio und Fernsehen waren die Veranstalter schon bei der Planung des ersten Festivals interessiert, nicht zuletzt deshalb, weil sie die finanzielle Basis absichern sollte. Staatliche Zuschüsse wurden auch in den Folgejahren nicht gezahlt, sodass das Festival sich selbst tragen musste. Zum



Abb. 1: Katja Ebstein zwischen Heino und Oss Kröger als Zuhörer im Waldeck-Publikum, Fotografie, 1965

ersten, noch sehr experimentell angelegten Treffen kamen mit etwa 400 Besuchern zwar mehr als erwartet, doch handelte es sich weitgehend um die Klientel, die erreicht werden sollte. Ein beträchtlicher Teil der Besucher soll noch aus bündischen Zusammenhängen gekommen sein.⁵ In einer sehr zeittypischen Dialektik waren diejenigen, die die kulturindustrielle Ausbreitung des Neuen beklagten, an eben diesem Verbreiterungsprozess entscheidend beteiligt. Die Einbeziehung der Medien und der Aufbau einer eigenen Zeitschrift namens „Song“ zeigten, dass es die Initiatoren mit ihrem Sendungsbewusstsein ernst meinten. Die Gesellschaft sollte verändert werden, und dazu bedurfte es der medialen Verbreitung.

1966/67: Folk und Underground

Nachdem sich die Teilnehmerzahl 1965 schon verdoppelt hatte, strömten 1966 so viele Menschen auf die Waldeck, dass die Grenzen des Möglichen überschritten waren. Um die 3.000 sollen das dritte Waldeck-Festival besucht haben – „vorwiegend sehr junge Leute in vorwiegend olivgrüner Ami-Kluft, Cordhosen und Blue jeans“, wie Klaus Budzinski beobachtete, intellektuell, „leger und städtisch“, so Martin Degenhardts Eindruck.⁶ Ein Impuls für diesen Besucherzustrom war im Folklore-Boom zu finden, der aus den USA kam, 1965 die Bundesrepublik erreichte und durch die in diesem Jahr erstmals über alle Massenmedien verbreitete Nachricht vom Waldeck-Festival auf einen deutschen Nukleus stieß, an dem sich diese neue Strömung sammelte. Die Massenresonanz erschreckte die Veranstalter, die, ohnehin skeptisch gegenüber jeder „Masse“ und insbesondere gegenüber der kommerziell vermittelten Popmusik, die jeden kritischen Inhalt fraß, nun gegensteuerten. Tatsächlich war gar nicht ausgemacht, dass aus der großen Masse der Zuströmenden automatisch auf deren mangelndes Problembewusstsein geschlossen werden konnte. Es fanden sich weder radikale Verweigerer noch abhängige Konsumenten auf der Burg ein, sondern ein in der überwiegenden Mehrzahl nicht nur intellektuelles, sondern auch sachkundiges, kritisches und interventionsfreudiges Publikum.⁷

Das Publikum widerlegte die Vorstellung, dass ein Massenzulauf zwangsläufig zu einer Verwässerung der Inhalte führen musste. Vielmehr zeigte sich, dass in der Bundesrepublik ein gesellschaftskritisches Potenzial heranwuchs, das nach Kristallisationspunkten für die eigenen Stile Ausschau hielt und unter anderem auf dieser entlegenen Burgruine fündig wurde. Allein die so unerwartet entstandene Masse sprengte nicht nur die Kapazität des Geländes und die Leistungsgrenzen der ehrenamtlichen Organisatoren, sie veränderte auch die Qualität der Veranstaltung auf eine Weise, die nicht gewollt war. 1965 hatte man den Gedanken erörtert, das Festival in eine urbane Region zu verlegen, um der gewachsenen, vornehmlich städtisch beheimateten Klientel entgegenzukommen. Er wurde verworfen – denn eine politische und kommerzielle Manipulation der Besucher sei auf der Waldeck besser zu verhindern.⁸ Tatsächlich machte für die Veranstalter von der ABW ein Festival nur Sinn, wenn es auch auf der Waldeck stattfand, von ihnen zu bewältigen war und in einem überschaubaren Rahmen blieb, der möglichst viel Erfahrungsaustausch und Diskussion zuließ. Aus diesen Gründen entschieden sie sich nach der Erfahrung von 1966 dafür, den Zulauf für das Festival 1967 zu drosseln, indem sie mit Voranmeldungen arbeiteten und die Veranstaltung nicht über Pfingsten abhielten, sondern erst eine Woche später, als sich ein Großteil der Klientel schon wieder in den Seminaren und Arbeitsstätten befand.

1966 und 1967 erweiterte sich das Spektrum dessen, was man als „gesellschaftlich engagiertes Lied“ bezeichnen könnte, erheblich. Es umfasste nicht mehr nur Volkslied, Chanson und zeitkritisches Lied, sondern auch die elektrisch verstärkte und mit heterogenen Elementen aus Folk, Blues und Rock'n'Roll operierende und gleichzeitig textlich anspruchsvolle Populärmusik. Allerdings wurde die Frage, inwieweit sich die Veranstalter diesen neueren Tendenzen gegenüber öffnen sollten, zum Streitpunkt des Festivals 1967. Schon im Vorfeld hatten sie

sich darauf verständigt, als Gegenbewegung gegen die vor allem durch ausländische Einflüsse verursachte Ausbreitung und Verflachung des Folk- und Protestsongs das Schwergewicht auf deutschsprachige Gegenwartslieder zu verlagern – „ausländische“ Chansons und Folklore sollten „nur noch zugelassen werden, wenn sie von hochqualifizierten Interpreten dargeboten werden“.⁹ Diese Engführung löste nicht nur in der Öffentlichkeit Irritationen aus, sondern führte auch zu Dissonanzen unter den Waldeck-Aktivist*innen. Die Zahl der Teilnehmer lag mit etwa 1200 wie gewünscht erheblich unter dem Vorjahresniveau und konzentrierte sich auf einen, wie Jürgen Jekewitz beobachtete, „vielschichtigen Kreis von Kennern und Liebhabern der modernen Folklore und des modernen Chansons“ – ein deutlich älteres Publikum als im Vorjahr.¹⁰ In der Presse wurde dies als Rückzugsbewegung interpretiert, die nicht recht passen wollte zu der explosionsartigen Ausbreitung, die Folk und Protestsong inzwischen erfahren hatten.¹¹ Reginald Rudorf rügte, man habe sich gar nicht erst bemüht, die Idylle des Baybachtals durch amerikanische Sze- nestars wie Bob Dylan (geb. 1941) oder Joan Baez (geb. 1941) zu beleben – angeblich, weil diese, wie aus dem Kreis der Veranstalter verlautete, „kommerziell festgelegt“ seien. „Alles Popähnliche wurde vermieden“, so resümierte Rudorf zugespitzt, „nur das chemisch gereinigte Traditionslied volkstümlicher Vegetarier hatte eine Chance auf der Sangesbörse in Waldeck“ (Abb. 2).

Die etwas älteren ABW-ler um Kerbs wollten im Grunde eine Waldeck nach klassischem Intellektuellengeschmack: klein, fein und möglichst einflussreich. Die nicht aus der Jugendbewegung stammenden, jüngeren „Kräfte von linksaußen“¹² um Kaiser, die als Mittzwanziger noch eine starke Beziehung zum textlich anspruchsvollen Lied hatten, aber auch für den neuen Sound empfänglich waren, hatten sehr viel weniger Vorbehalte gegen das Populäre. Hinzu kam ein Dissens über die Frage, inwieweit Beatmusik an sich eine politische Botschaft transportierte. Kerbs hatte sich von jenen distanziert, die den Beat als eine „per se antifaschistische Musik“ betrachteten.¹³ Das sahen diejenigen anders, die in den Ursprüngen der Beatmusik in den Katakomben Liverpools oder Hamburgs den musikalischen Ausdruck einer Rebellion ausmachten, die auch durch kommerzielle Ausbeutung nicht destruiert werden konnte. Es kam darauf an, das revolutionäre Potenzial der neuen Stile zu erkennen und ihnen in die Diskotheken zu verhelfen. Kommerzialisierung war kein Teufelszeug, sondern das entscheidende Medium, um die Massen zu erreichen. Derartige kulturrevolutionäre Überlegungen gewannen an Gewicht, als unmittelbar nach dem Ende des Festivals, seit dem 2. Juni 1967, eine politische Bewegung entstand, die den Zusammenhang von politischer Radikalisierung und Massenkultur auf eine ganz neue Bedeutungsebene hob und jede Art von esoterischem Gepusself am Rande der Gesellschaft vollends absurd erscheinen ließ. Die überzeugendste Konsequenz aus dieser Tatsache zogen die Veranstalter der „Internationalen Essener Songtage“ – Kaiser und seine Leute –, die 1968 das lauschige Grün des Baybachtals verließen und der Mischung aus revolutionärer Politik und revolutionärer Ästhetik eine urbane Bühne im größten industriellen Ballungsraum des Landes errichteten. Mit 40.000 Besuchern wurde dieses illegitime Waldeck-Kind zum bis dahin größten Underground-Festival in Europa.

Politisierung 1968

Auf der Waldeck nahm indessen der Einfluss der Politik zu. Es konnte gar nicht anders sein, denn seit dem Treffen im Vorjahr hatte sich die Studentenbewegung voll entfaltet; nur vier Tage nach seinem Ende war in Berlin Benno Ohnesorg (1940–1967) erschossen worden. Das Festival von 1968 stand in vielerlei Hinsicht unter äußerem und innerem Druck. Es

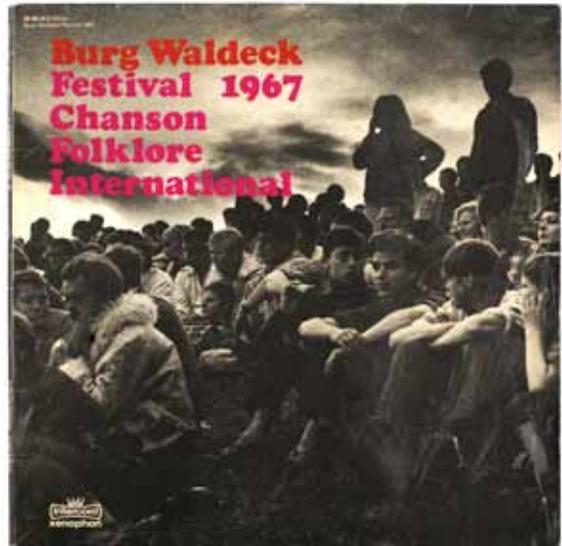


Abb. 2: Massenmediale Verbreitung per Schallplatte, Cover, Burg Waldeck - Festival 1967 Chanson Folklore International (vgl. Kat.Nr. 279)

fand statt vom 12. bis 17. Juni – noch im Nachklang der Osterkrawalle und unmittelbar nach den Pariser Mai-Unruhen, die atmosphärisch auch östlich des Rheins fortwirkten (Abb. 3). Hinzu kam als zweites Moment, dass die jüngeren Kulturradikalen aus Köln und Mainz mit Volldampf an den Essener Songtagen arbeiteten, die als urbanes Gegenfestival konzipiert waren. Einge- klemmt zwischen einer von hier kaum beeinflussbaren politischen Radikalisierungsdynamik auf der einen, einer ebenfalls jenseits der Festwiese entstandenen urbanen Massenkultur auf der anderen Seite, stand die Legitimität der Waldeck auf dem Spiel. Was hatte sie überhaupt bewirkt, was konnte sie bewirken, wenn in ihren beiden Interessensfeldern Politik und Kultur plötzlich derart starke Kräfte am Werk waren, die auf sie einwirkten wie Schraubzwingen? Ein Teil der Presse sah das Waldeck-Festival gar schon „von der Geschichte überholt“.¹⁴ Der Konflikt von 1968 konzentrierte sich ganz auf die Frage, inwieweit intellektuelle Differenzierung in Form des zeit- kritischen Liedes oder gar der Folklore überhaupt noch angemessen sei. Kritik allein genügte nicht mehr, die Zeit des Handelns war gekommen. Diese Dynamik verschob die Perspektive auto- matisch: von einem abseits des Alltagstrubels gelegenen ruhigen Ort der Reflexion hin zu den gepflasterten Straßen, auf denen sich die politische Aktion abspielte. Ein dritter Faktor bestand in der schieren Zahl der Besucher, die mit 5.000 den Rekord von 1966 weit übertraf, aber auch der Frage nach den kritischen Potentialen dieser Masse neue Nahrung gab.

Geprägt wurde das Festival von einigen Teilnehmern, die an die Stelle des Kunstvortrags die Diskussion setzen wollten. Dies bedeutete keine Aufhebung des ursprünglichen Festival- konzepts, sondern seine Radikalisierung zu einer Seite hin: seine hedonistischen und diskursi- ven Elemente sollten beiseite treten, die politische Intervention ganz in den Mittelpunkt rücken. Im Flugblatt einer „Basisgruppe Waldeck-Festival“ wurde dieses Konzept skizziert: Seit 1964 hatten die Chansons der Waldeck dazu beigetragen, ein Bewusstsein von den gesellschaftlichen Missständen zu erzeugen. Nun käme es darauf an, dieses kritische Bewusstsein in Aktion um- zusetzen.¹⁵ Doch statt dessen ziehe die „Chansonbewegung [...] Kräfte ab, die an der Front drin- gend gebraucht werden. Ihre Beibehaltung ist ein Versuch, den Prozess an einer Stelle zu stoppen und zur Sub- oder Kontrastkultur zu verdingli- chen. Auch als Kontrastkultur aber ist sie in das System integriert und wird von ihm freundlich gehätschelt – wie die Fernseh- und Rundfunk- aufnahmen zeigen.“ Das Flugblatt gipfelte in dem Aufruf: „Stellt die Gitarren in die Ecke und disku- tiert!“ Praktisch schlugen sich diese Intentionen vielfach nieder. Die Veranstaltung mit Hanns Die- ter Hüsck (1925–2005) wurde unterbrochen und geriet zu einem Tribunal gegen den Künstler. Die Konzerte von Degenhardt und Mossmann wurden zugunsten der Diskussion verkürzt.

Während des Festivals 1968 war kritisiert worden, dass sich auf der Waldeck große Massen von Besuchern einfanden, „die ohne größere Anstrengung progressiv sein wollen“. Ohne inhaltliche Arbeit aber sei keine Revolution zu machen.¹⁶ Auch hatte Kerbs bereits im Vorfeld dafür plädiert, „das Festival-Image auf der Wal- deck immer mehr abzubauen und das Image einer Waldeck-Werkwoche für Chanson-Folklore etc. aufzubauen“: „Lieber ein zahlenmäßig kleines Festival, auf dem gute Referate und Diskus- sionen möglich sind, als ein großes Meeting mit Superkonzerten, nach denen alles auseinander



Abb. 3: Plakat, Burg Waldeck Festival in Pop Art-Optik, 1968 (vgl. Kat.Nr. 278)

läuft.“¹⁷ Ähnlich lautete die Manöverkritik nach den Essener Songtagen – nicht zuletzt von Seiten einer Gruppe um Rolf Schwendter, die 1969 versuchte, als Konsequenz aus der 68er-Waldeck und den Songtagen nicht mehr ein Festival, sondern einen „Workshop“ abzuhalten, dessen Hauptziel die inhaltliche Arbeit war.¹⁸

„Waldeck 69 Gegenkultur“

Das sechste Festival, unter dem Titel „Waldeck 69 Gegenkultur“ abgehalten vom 10. bis 14. September 1969, war das letzte in dieser Reihe und zugleich eines der interessantesten, weil es die Transformationen der linksoppositionellen Kulturszene besonders deutlich machte und zeigte, wie sehr der Umbruch der späten 1960er Jahre einen seiner Ursprungsorte verändert hatte und schließlich hinter sich ließ. Die Bewertungen dieses Treffens sind auffällig disparat, aus den Kreisen der ABW wird es eher negativ, als eine „Art Abgesang“ einer ansonsten erfolgreichen Reihe angesehen.¹⁹ Tatsächlich war es, gemessen an den Maßstäben der Veranstalter, durchaus erfolgreich. Denn wegen des gewollten „reinen Werkstattcharakters“²⁰ war das Treffen durch einen hohen Anteil theoretischer Diskussion gekennzeichnet, die zwar nicht zu den gewünschten Synergien führte, aber durchaus Folgewirkungen hatte. Dass abseits des offiziellen Programms viel subkulturelles Jugendleben stattfand, gehörte ebenfalls zu den gemeinschaftsbildenden, wenn auch weniger erhofften Effekten. Allerdings spielten nun Folk und chansonorientierter Protestsong nur noch eine untergeordnete Rolle. Hüsck und Süverkrüp erschienen gar nicht erst – ebenso wie britische und amerikanische Künstler –, Degenhardt kam nur zu Informationszwecken. Lediglich Wader und Reinhard Mey (geb. 1942) traten auf, wirkten aber nach Klaus Theweleits Auskunft wie „Überbleibsel aus Existentialisten-Kellern, die vergeblich ein Air von Melancholie zu verbreiten suchen“.²¹ Statt dessen wurde das Festival, wie Reginald Rudolf pointiert beschrieb, „vom Popgetöse donnernd überhüllt“.²² Die „übersteuerte Verstärkermusik von Jimi-Hendrix-Gitarren und Fugs-Anklängen“, die den Sound des Gegenkultur-Treffens bestimmte, kam von Bands wie Xhol Caravan oder Checkpoint Charly – Formationen, die elektrisch verstärkte Musik nach britischer und amerikanischer Façon machten.

Das Treffen markierte insofern das Ende der alten Waldeck, als ein Großteil des Publikums, das das Festival bis 1968 angezogen hatte, hier keinen Platz mehr fand. Es war gleichzeitig eine Weiterentwicklung des ursprünglichen Konzepts, weil es sehr viel dezidierter als im Vorjahr die neuen kulturellen und politischen Impulse aufnahm, die aus der Gesellschaft selbst kamen. Dies war eine Folge des Differenzierungsprozesses, der sich nach der großen Verschmelzung von 1967 schon im darauf folgenden Jahr angekündigt hatte. Es setzten sich damit diejenigen durch, die besonders nah an den aktuellen Tendenzen in der Jugendkultur, aber nicht unbedingt an der alten Jugendbewegung waren. „Waldeck 69“ war zugleich der letzte große Sammelpunkt der westdeutschen Gegenkultur in ihren verschiedenen Facetten und der ambitionierteste Versuch, ihre kulturelle Komponente politisch aufzuwerten und unter diesem Vorzeichen eine Vereinheitlichung herbeizuführen (Abb. 4).

Als Versuch, das Profil einer Gegenkultur schärfer zu umreißen, wirkten die Anstöße von „Waldeck 69“ fort im „Workshop Subkultur“, der an einer Verständigung der verschiedenen subkulturellen Gruppen weiter arbeitete und sich im Laufe des Jahres 1970 mehrfach traf, sowie in einem von Diethart Kerbs 1971 herausgegebenen Sammelband, der eine „hedonistische Linke“ theoretisch legitimieren sollte. Auf der praktischen Ebene flossen die Waldecker und Essener Erfahrungen ein in eine Reihe neuer Festivals, die sich von den rein kommerziellen Pop-Veran-

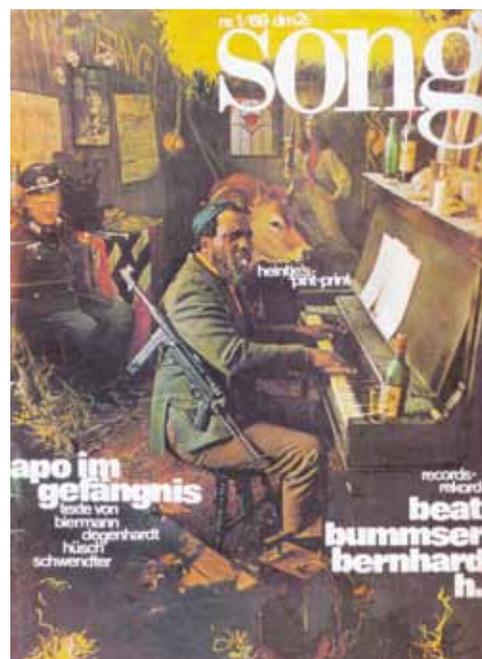


Abb. 4: Titelblatt der Zeitschrift „song“, 1969, in: Hotte Schneider, Die Waldeck. Lieder, Fahrten, Abenteuer. Die Geschichte der Burg Waldeck von 1911 bis heute. Potsdam 2005, S. 376

staltungen dadurch absetzten, dass sie eine bunte Mischung aus bekannten und weniger bekannten Künstlern, Kleinkunst und Diskussion unter starker Publikumsbeteiligung anboten. Am deutlichsten spiegelten sich diese Einflüsse im Mainzer „Open-Ohr“-Festival wider, das seit 1975 jährlich zu Pfingsten abgehalten wird. Die Reihe der Festivals auf der Burg Waldeck ging zu Ende, weil sich die Kombination aus politischem Anspruch und Unterhaltung so sehr ausdifferenziert hatte, dass sie nicht mehr nur an einem Ort zu konzentrieren war, sondern an vielen Orten und Szenen gleichzeitig stattfand. Es war nicht mehr nur eine kleine Schar von Interessierten, die bundesweit zusammenkam, um ihre musikalischen Präferenzen zu pflegen. Statt dessen versorgten Medien, professionelle Konzertveranstalter, Aktionsbündnisse, politische Organisationen und Jugendzentren ein sehr viel größer gewordenenes Publikum vor Ort mit einer Vielzahl kultureller Veranstaltungen. Die Waldeck war ein bedeutender Katalysator dieses Verbreiterungsprozesses, ein Brennpunkt, an dem immer wieder kontrovers über die Gegenwartstendenzen in der Gesellschaft und ihre Folgen für eine anspruchsvolle Kultur gehandelt wurde. Sie hatte eine „Vorreiterfunktion“²³ nicht nur für die Wiederentdeckung des demokratischen Volksliedes und der jiddischen Folklore oder für den Durchbruch des politischen Liedes, sondern sie stellte die Wirkungsmacht von sozialen Verhaltensformen wie Toleranz, Selbsttätigkeit und experimentelle Kreativität unter Beweis, die sich als zukunftssträftig erweisen sollten.

1 Dieser Text fasst die Ergebnisse meiner Studien zusammen: Detlef Siegfried: *Time Is on My Side. Konsum und Politik in der westdeutschen Jugendkultur der 60er Jahre*. Göttingen 2006, 2. Aufl. Göttingen 2008, S. 571-600. - Vgl. auch Holger Böning: *Der Traum von einer Sache. Aufstieg und Fall der Utopie im politischen Lied der Bundesrepublik und der DDR*. Bremen 2004, S. 59-85. - Hotte Schneider: *Die Waldeck. Lieder, Fahrten, Abenteuer. Die Geschichte der Burg Waldeck von 1911 bis heute*. Potsdam 2005, S. 313-377. - Michael Kleff: *Die Burg Waldeck Festivals 1964-1969. Chansons Folklore International*. Hambergen 2008.

2 Adressenliste, o.D. Archiv der Arbeitsgemeinschaft Burg Waldeck (AABW), Festivals 64/65.

3 Dies und das Folgende in Kerbs' Eröffnungsrede zum ersten Festival 1964; Diethart Kerbs: *Gesang zwischen den Fronten*. In: *Neue Sammlung* 4, 1964, S. 437-442. - Vgl. auch Arbeitsgemeinschaft Burg Waldeck e.V. [Konzept und Plan], 18.02.1964. AABW, Festivals 64/65.

4 Siegfried 2008 (Anm. 1), S. 576.

5 Corinna Wahlers: *Die Entwicklung des politischen Singens in den 1960er Jahren unter besonderer Berücksichtigung der Festivals auf Burg Waldeck*. Mag. Siegen 2003, S. 27. [Manuskript]

6 *Die Zeit* vom 10.06.1966; *Allgemeine Zeitung* vom 08.06.1966.

7 So jedenfalls die Beobachtungen von Martin Degenhardt, Rolf-Ulrich Kaiser und Hilmar Bachor, *Allgemeine Zeitung* vom 8.6.1966; *Echo der Zeit* vom 19.6.1966; *Sendemanuskript WDR*, 21.6.1966. AABW, Festivals 64/65.

8 Protokoll der Abschlussdiskussion des II. Festivals auf Burg Waldeck, 30.05.1965. Deutsches Kabarettarchiv, Mainz (DKA), LN/H/5,2.

9 Extrakt der Arbeitssitzung „Festival 1966 und 1967“, 17.07.1966. DKA, LN/H/5,2.

10 *Impuls*, Nr. 9, 1967, o.Pag. Die Zahl in der Frankfurter Rundschau vom 10.06.1967.

11 So besonders pointiert Reginald Rudolf in der Frankfurter Rundschau vom 10.06.1967 (dort auch das nachfolgende Zitat). - *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt* vom 23.07.1967. - Vgl. *Die Zeit* vom 02.06.1967.

12 So Jürgen Jekewitz über Kaiser, Schroeder und Hippen; *Impuls*, Nr. 9, 1967, unpag.

13 Diethart Kerbs: *Eröffnungsrede zum IV. Festival „Chanson Folklore International“ Burg Waldeck im Hunsrück*, 24.05.1967. AABW, Redner.

14 *Die Zeit* vom 28.06.1968.

15 Basisgruppe Waldeck-Festival: *Thesen zur politischen Funktion der Chanson- und Liedbewegung*. In: *Festival-Nachrichten*, Nr. 3 vom 16.06.1968, S. 5.

16 *Festival-Nachrichten*, Nr. 4 vom 17.06.1968, S. 3.

17 Diethart Kerbs: *Gedanken zum V. Waldeck-Festival*, o.D. [Februar 1968]. AABW, Redner.

18 Die „Essener Song-Tage-Resolution“, abgedruckt in: *Song*, Nr. 8, 1968, S. 21.

19 So eine Teilnehmerin im Rückblick, zitiert nach Wahlers 2003 (Anm. 5), S. 87.

20 *Song*, Nr. 2, 1969, S. 8.

21 *Die Zeit* vom 19.09.1969.

22 *Frankfurter Rundschau* vom 27.09.1969.

23 Jürgen Jekewitz. In: *Der „Wohltemperierte“ Baybach-Bote*, Nr. 15 vom Jahreswechsel 1969/70, S. 2.

Bildnachweis

Foto: Joachim Lischke · Abb. 1
Arbeitsgemeinschaft Burg Waldeck e.V., Dorweiler, Archiv,
Fotos: Monika Runge, GNM · Abb. 2, 3