

Einheit in der Vielfalt?
Germanistik zwischen Divergenz
und Konvergenz

Asiatische Germanistentagung
2019 in Sapporo

Herausgegeben von Yoshiyuki MUROI
im Auftrag der
Japanischen Gesellschaft für Germanistik e.V.
und in Zusammenarbeit mit dem
Redaktionskomitee des Dokumentationsbandes
der Asiatischen Germanistentagung 2019

„WO SIND EURE LIEDER, EURE ALTEN LIEDER?“

DAS NEUE LIED IN DER POSTNATIONALEN KONSTELLATION DER 1960ER-JAHRE

Christian VON ZIMMERMANN (Universität Bern)

Die Sektion vier der Asiatischen Germanist(inn)entagung 2019 stand unter dem leitenden Thema „Nach dem Nationalen – jenseits des Nationalen“ und rekurrierte damit auf einen modisch gewordenen Begriff des Postnationalismus. Im Konzept des deutschen Philosophen Jürgen Habermas (*1929) bezeichnet Postnationalismus in den 1990er-Jahren eine Krise der Nationalstaaten.¹ Habermas erhoffte sich postnationale Antworten auf einen Prozess der Globalisierung, der zur Auflösung der Grenzen zwischen nationalen Politiken, Wirtschaftsentwicklungen und Gesellschaften geführt hatte. Während der Begriff der ‚Nation‘ im europäischen 19. Jahrhundert seine Leistungsfähigkeit als soziales Integrationskonzept gezeigt habe,² breche der Globalisierungsprozess die Nation im Sinn der Konstruktion einer durch Raum, Mythos, Geschichte und Rasse essentiell bestimmten Herkunftsgemeinschaft auf. Gesellschaften, welche immer stärker durch Migration geprägt seien, müssten an die Stelle eines Herkunftsnationalismus neue soziale Integrationsmodelle „gegenseitiger Anerkennung“³ setzen. Habermas entwirft für die demokratischen Systeme das Modell eines Verfassungspatriotismus.⁴ Der Begriff Verfassungspatriotismus erinnert an ein Idealbild der Schweizer Willensnation, wie es sich im 19. Jahrhundert angesichts der kulturellen Vielfalt der Schweizer Kantone als Einheitskonzept entwickelt hatte. Insofern greift auch dieser Begriff auf das Repertoire der Identitätskonstruktionen des 19. Jahrhunderts zurück.

Als kulturwissenschaftlichen und historischen Leitbegriff hat in jüngerer Zeit der Historiker Jörn Rüsen in einem Blogbeitrag der *Public History Weekly* (2016) den ‚Postnationalismus‘ – wie andere Postisten auch – einer Kritik unterworfen.⁵ Der inflationäre Gebrauch der Postisten verweise, so Rüsen, auf

¹ Jürgen Habermas, Die postnationale Konstellation und die Zukunft der Demokratie. In: Ders., Die postnationale Konstellation. Politische Essays. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1998 (edition suhrkamp 2095), S. 91–169.

² Ebd., S. 110.

³ Ebd., S. 113.

⁴ Ebd., S. 114.

⁵ Jörn Rüsen: Post-ismus. Die Geisteswissenschaften, ver-rückt durch ihre Trends. In: *Public History Weekly* 4 (2016) 27, DOI: [dx.doi.org/10.1515/phw-2016-6895](https://doi.org/10.1515/phw-2016-6895).

ein Defizit, welches er auf die Formel bringt: „Die Zukunft ist leer, sie ist lediglich ein Überbleibsel der Vergangenheit.“ In den Postismen erweise sich das Ungenügen der Gegenwartsanalysen, die keine eigene Begrifflichkeit und keine eigene Analyse für die Zukunftsperspektive der Gegenwart aufweisen. Postnationalismus erweist sich in diesem Zusammenhang als Übergangsform, als Phase einer Neuorientierung sowohl in den institutionellen Rahmen wie in der Identitätsbestimmung der Individuen. Er ist die Frage „wie weiter?“ und nicht schon die Antwort.

Nicht erst Habermas hat das Ende des Nationalstaates thematisiert. Vielmehr sind um 1960 unter anderen Karl Jaspers (1883–1969)⁶ und Hannah Arendt (1906–1975)⁷ mit Thesen von der „Lebensunfähigkeit“ (Arendt) des Nationalstaates in der Gegenwart aufgetreten. Hannah Arendt betont in einem Vortrag die Pervertierung der Idee des Nationalstaates in der jüngeren Geschichte.⁸

„Das Volk hat [...] seine im voll entwickelten Nationalstaat vollzogene politische Emanzipation, seine Zulassung in den öffentlichen Raum, in dem jeder Bürger das Recht haben soll, gesehen und gehört zu werden, zumeist für erheblich weniger wichtig erachtet, als dass ihm durch seine eigene ihm zugehörnde Regierung das nationale Zusammenleben auf dem ererbten, historisch gewachsenen Gebiet garantiert werde.“

Die Geschichte der Nation zeige, „dass das in der Nation geeinte Volk in vielen Ländern bereit scheint, sich nahezu jede Zwangsherrschaft gefallen zu lassen, solange seine nationalen Belange gewahrt bleiben“.⁹ Der Nationalstaat hat sich in dieser Sicht überlebt, da er weder seine ursprüngliche Funktion zur Durchsetzung und Wahrung der Demokratie wahrnehmen noch auf die „Verkehrs- und Bevölkerungsbedingungen“ der Gegenwart eine Antwort geben könne.¹⁰ Postnationalismus ist in diesem Sinn bereits ein Signum der 1960er-Jahre. Jaspers und Arendt haben beide auch vor der politischen Kraft einer Illusion des Nationalen – vor dem „Wahn seiner noch fortbestehenden Realität“ (Jaspers) – gewarnt, die sich in katastrophaler Weise Bahn brechen könne.

Diese postnationale Debatte stellte sich gerade auch in den einst national vereinnahmten Bereichen der Kultur. Waren Sprache und Kultur geradezu die

⁶ Karl Jaspers, Ende des deutschen Nationalstaats. In: Ders., Freiheit und Wiedervereinigung. Über Aufgaben deutscher Politik. München: Piper 1960, S. 53–55.

⁷ Hannah Arendt, Nationalstaat und Demokratie (1963). In: HannahArendt.net. Zeitschrift für politisches Denken 2 (2006), <http://www.hannaharendt.net/index.php/han/article/view/94/154>. – Erstveröffentlichung des Vortragsmanuskripts, das Hannah Arendt für eine am 11. Juli 1963 produzierte Diskussionssendung im Radioprogramm des WDR nutzte.

⁸ Ebd.

⁹ Ebd.

¹⁰ Ebd.

Essenz der Konzeption einer Kulturnation gewesen, so stellten sich nach deren Zusammenbruch umso deutlicher die Fragen nach dem Verhältnis von Literatur und Politik, nach literarischen Traditionen jenseits des Nationalen und generell nach der Rolle der Kultur in den gesellschaftlichen Gegenwartsanalysen und Zukunftsentwicklungen. In der älteren Generation hielt dabei mancher an Hoffnungen auf ein geeintes Deutschland fest und vertrat politisch auch weiterhin die Idee eines deutschen Volkes. Die fehlende Aussicht auf eine politische Umsetzbarkeit dieser Hoffnungen und die vor allem um 1960 einsetzende kritische Auseinandersetzung mit den damit verbundenen Traditionslinien schufen einen offenen Raum für neue Konzepte. Hier haben die Debatten in der Gruppe 47 und ihrem publizistischen Vorläuferorgan *Der Ruf*¹¹ ihren Ort, die Diskussionen um die Entwicklung eines neuen deutschsprachigen Liedes und einer neuen Form der Subkultur, wie sie von den Waldecker Festivals *Chanson – Folklore – International* 1964–1969¹² ihren Ausgang nahmen und in der Studierendenbewegung der 68er kulminierten, und auch die Suchbewegungen für eine andere Positionierung des Theaters bei den Internationalen Studententheaterwochen, die von 1949 bis 1968 in Erlangen durchgeführt wurden und nicht zuletzt zum Motor für die Rezeption internationaler Theaterentwicklungen wurden.¹³

Mein Interesse gilt den Waldecker Festivals, die als die ersten Open Air Festivals in Deutschland gelten. Sie wurden Anfang der 60er-Jahre aus dem Bedürfnis heraus entwickelt, die Krise der nationalistisch vereinnahmten Kultur nicht einfach durch Kommerzialisierung des Kulturbetriebes zu ersetzen. Vielmehr suchte man nach einem neuen Anschluss an Traditionen im Sinn einer zeitgemässen Gegenkultur zum kommerziellen Betrieb. Die Burg Waldeck war hierzu besonders geeignet, da sie als ein Verbindungsglied zwischen den Jugendkulturen der Weimarer Republik und der Bundesrepublik dienen

¹¹ Vgl. Alexander Gallus, „Der Ruf“ – Stimme für ein neues Deutschland. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte* (2007), Nr. 25, S. 32–38.

¹² Die Festivals sind dokumentiert in: *Die Burg Waldeck Festivals 1964–1969. Chansons – Folklore – International*. Hg. von Michael Kleff. 10 CDs mit Begleitband. Bremen: Bear Family Record ³2008. – Vgl. ferner: Holger Böning, *Der Traum von einer Sache. Aufstieg und Fall der Utopien im politischen Lied der Bundesrepublik und der DDR*. Bremen: edition lumière 2004 (Presse und Geschichte. Neue Beiträge 12); Detlef Siegfried, *Chanson Folklore International. Die Festivals auf der Burg Waldeck 1964 bis 1969*. In: *Aufbruch der Jugend. Deutsche Jugendbewegung zwischen Selbstbestimmung und Verführung*. Hg. von Claudia Selheim u. Barbara Stambolis. Nürnberg: Verlag des Deutschen Nationalmuseums 2013, S. 183–189.

¹³ Vgl. Udo Eidinger, *Zweiundzwanzig wilde Jahre des (nicht) Erwachsenwerdens. Studententheater in Erlangen von der Nachkriegszeit bis 1968*. In: *300 Jahre Theater Erlangen. Vom hochfürstlichen Opern- und Komödienhaus zum Stadttheater der Zukunft*. Hg. von Karoline Felsmann u. Susanne Ziegler. Berlin: Theater der Zeit 2019, S. 56–61; Dorothea Kraus, *Theater-Proteste. Zur Politisierung von Strasse und Bühne in den 1960er Jahren*. Frankfurt/M. u. New York: Campus 2007.

konnte. Die Burg mit ihrem Vorgelände war bereits in den frühen Jahren der Jugendbünde um 1910 ein bündischer Treffpunkt gewesen und wurde nach 1950 allmählich als solcher wiederbelebt. Die bündische Jugend, einst vor dem Ersten Weltkrieg mit deutlich antizivilisatorischem Impuls und gegen einen phrasenhaften liberalen Nationalismus gegründet, hatte sich im Lauf der Weimarer Republik immer soldatischer organisiert und war so in doppelter Weise anfällig für die völkischen Ideologeme. Einige Gruppierungen waren in den NS-Jugendorganisationen aufgegangen,¹⁴ andere Gruppen wurden verboten, und wenige wirkten insgeheim weiter. Manche Bündische gruppierten sich im Widerstand etwa der *Deutschen Jungfront*, erlebten auch politische Verfolgung oder gingen ins Exil.

Als sich in den 50er-Jahren die Bünde neu formierten, gab es zwar eindeutig reaktionäre Gruppierungen, die von ehemaligen Angehörigen der Hitlerjugend oder völkischer Bünde der Weimarer Zeit gegründet wurden und sich etwa im völkisch und revanchistisch argumentierenden *Kameradschaftsring Nationaler Jugendverbände* zusammenfanden,¹⁵ aber auch liberaler ausgerichtete Verbände, welche die problematische Geschichte der Bünde teils zu verdrängen strebten, teils aber auch reflektierten und nach unbeschädigten Traditionslinien suchten.

Ein Repräsentant des freidenkenden Teils dieser Neubündischen war der 1933 geborene Peter Rohland. Schon 1951 kam er mit anderen Mitgliedern der Schwäbischen Jungenschaft auf die Burg Waldeck, wo zunehmend die Überwindung der Jungenschaftsideale der Vorkriegszeit stattfand.¹⁶ Rohland stammte aus einem musikalischen Elternhaus und brach sein Jura-studium in Berlin ab, um Musikwissenschaft zu studieren. In bündischer Jugend hatte er Gitarre spielen gelernt, und er fiel offenbar schon früh mit einer tragenden Singstimme auf, die auch Einzelledvorträge erlaubte. Peter Rohland wurde rasch zur Leitfigur einer Bewegung in der bündischen Jugend, welche unbeschädigte Liedtraditionen sammelte, sich (wieder) international öffnete und sich zunehmend ein selbst gedichtetes Liedrepertoire aufbaute. Rohland selbst sammelte griechische, besonders aber jiddische Lieder neben Liedern von Schiffern und Fuhrleuten, Landstreichern und Vaganten. Anfang der 60er-Jahre, noch vor den Waldeck-Festivals trat Rohland in Konzerten auf – teils gemeinsam mit internationalen Folkkünstlern. Am Ende seines kurzen Lebens – Rohland starb überraschend im Jahr 1966

¹⁴ Vergleiche: Christian Niemeyer, *Die dunklen Seiten der Jugendbewegung. Vom Wandervogel zur Hitlerjugend*. Tübingen: Francke 2013.

¹⁵ Jesko Wrede, ... nicht bloß harmlose Pfadfinder: Völkische Jugendbünde. In: Bundeszentrale für politische Bildung bpb.de vom 7.7.2016 (<https://bit.ly/31HfcX9>; besucht am 17.08.2019).

¹⁶ Vgl.: Hotte Schneider, *Die Waldeck. Lieder – Fahrten – Abenteuer*. Potsdam: vbb 2005.

– entdeckte er die Demokratenlieder der 1848er als fortzuführende Liedtradition neu und begründete damit ein Revival der nun von diversen Liedermachern und Liedergruppen gesungenen Lieder, die – wie das bekannte Vormärzlied von Freiligrath *Trotz alledem* –¹⁷ teils auch für Gegenwartsbelange fortgedichtet wurden. Der Rückgriff auf die „Lieder deutscher Demokraten“¹⁸ ist im Kontext einer postnationalen Debatte besonders relevant, da hier explizit der Anschluss an jene emanzipatorischen Ideen gesucht wird, deren mindestens partielle Verwirklichung im Nationalstaat durchgesetzt wurde. Nach dem in den 60er-Jahren weithin diskutierten Scheitern des Nationalstaates wird der Rückgriff auf die ursprünglichen Freiheitsideale vollzogen. Die parallele Entdeckung der jiddischen Liedtradition¹⁹ schliesst dabei bewusst an Traditionen an, die im Kontext kulturnationaler Ideen Aussenseiter geblieben waren oder negiert, unterdrückt oder verfolgt wurden. Dem Nationalchauvinismus und Rassismus der Elterngeneration setzte Rohland so eine Besinnung auf unterschiedliche besonders auch jiddische Traditionen und auf liberale Werte entgegen. Dabei blieb er nicht bei der Adaption der Lieder stehen, wie sein Auftritt mit jiddischen Liedern im Jüdischen Gemeindehaus, Fasanenstrasse, in Berlin 1963 zeigt, und er plädierte für eine Neubestimmung des Begriffes Volkslied, welche die Überwindung der kulturnationalen Paradigmen einlösen soll.²⁰

„Ich glaube, es ist an der Zeit, den Nebel auseinanderzublasen, mit dem die Romantiker und die völkischen Ideologen unsere Volkslieder umgeben haben. [...] Wir müssen diesen Begriff endlich berichtigen. Deutsche Volkslieder haben weder mit ‚Volksseele‘ noch mit ‚ewigen Werten‘ etwas zu tun. Es sind einfach Lieder, die den ganzen Aspekt menschlichen Lebens umfassen, von der äußersten Sentimentalität bis zur harten oder derben Darstellung.“

Rohland hatte sich schon zuvor sowohl vom gemeinschaftsbildenden Wander- und Marschlied der Bünde als auch vom kommerziellen Konsumschlager distanziert, und er propagierte stattdessen das Einzellied, welches der Sänger am Lagerfeuer vorträgt. Das Ideal dieses Einzelliedes war für ihn die Tradition

¹⁷ Das Lied, das Freiligrath nach einer Vorlage von Robert Burns dichtete, ist in zahlreichen Aufnahmen von Peter Rohland, Hannes Wader, Wolf Biermann u. a. bekannt; dabei werden auch neue Strophen (etwa bei Hannes Wader) hinzugefügt.

¹⁸ Peter Rohland, *Lieder deutscher Demokraten*. Vinyl, LP. Hamburg: Teldec 1967 (Edition Peter Rohland 1).

¹⁹ Peter Rohland: *Der Rebbe Zingt. Jiddische Volkslieder Und Chansons*. Vinyl, EP. Hamburg-Eidelstedt: Thorofon 1963 (Thorofon Nr. 12); ders., *Lieder Der Ostjuden I*. Hamburg: Teldec 1968 (Edition Peter Rohland 3).; ders., *In Concert. Lieder Der Ostjuden II*. Hamburg: Teldec 1970 (Edition Peter Rohland 4).

²⁰ Peter Rohland im Gespräch mit Bernhard E. Wette, in: *Song 1* (1966), S. 36.

des französischen Chansons²¹ – auch als Brücke zur deutschsprachigen Chansonkunst der Weimarer Republik. Im Kontext der Festivals wurde das Neue Lied schliesslich zum Ausgangspunkt offener Diskussionen und sollte insofern ein Instrument der Meinungsbildung sein und nicht länger der Inszenierung uniformer Identität gelten.

Peter Rohland war wegen seiner Kontakte in die Musikszene und seiner Bekanntheit eine der zentralen Gestalten bei der Begründung der auch medial erfolgreichen Waldeck-Festivals, die als eine Art Bauhaus des Liedes mit Workshops, internationalen Gästen und neuen Lieddichtern Wege zu einem neuen deutschsprachigen Lied weisen sollten. Zu den frühen Stars der Festivals gehörte der Jurist Franz Josef Degenhardt (1931–2011),²² der ebenfalls aus bündischen Kontexten stammte und seine frühen Lieder zwischen bündischer Tradition und französischem Chanson einrichtete. Degenhardt brachte die Suche nach verschütteten Traditionen und neuen Ausdrucksformen, der sich die Festivals von Burg Waldeck verpflichtet hatten, in einem kleinen Lied prägnant zum Ausdruck, das 1968 auf der Schallplatte „Wenn der Senator erzählt“ zu hören war und wohl schon vorher auf der Burg Waldeck vorgetragen worden war.²³

Die erste Strophe zeigt die Herausforderung, eine eigene Liedtradition aufzubauen, die der als politisch passiv empfundenen und allein auf Konsum ausgerichteten Gegenwartsgesellschaft ein substantielleres Lied entgegensetzen sollte. Dabei klingt auch der Blick auf andere Sprachkulturen an, in denen sich wie besonders in der amerikanischen Gewerkschafts- und Folkbewegung politische Sehnsüchte und alternative Gesellschaftskonzepte im traditionellen Liedgut artikulieren konnten.

„Wo sind eure Lieder,
eure alten Lieder?
fragen die aus anderen Ländern,
wenn man um Kamine sitzt,
mattgetanzt und leergesprochen
und das high-life Spiel ausschwitzt.“

²¹ Peter Rohland, Vertäut am Abendstern. Peter Rohland singt Chansons zur Nacht. EP, Vinyl. Thorofon 1962. – In einem Booklet zur EP forderte er dazu auf, ein eigenständiges Chanson in deutscher Sprache zu schaffen,

²² Vgl. u. a.: Reinold Ophüls-Kashima, Der Liedermacher Franz-Josef Degenhardt und dessen Lieder als Spiegel des Zeitgeists und gesellschaftlicher Entwicklungen in Deutschland. In: Studien des Instituts für die Kultur der deutschsprachigen Länder (Sophia Universität) 25 (2008), S. 47–83.

²³ „Die alten Lieder“. In: Franz Josef Degenhardt, Wenn der Senator erzählt. Hamburg: Polydor 1968, B3.

Die erste Strophe wirft die zentrale Frage auf und betont in der Wiederholung die alte Liedtradition, nach der nur noch die Fremden, nicht aber die Muttersprachler(innen) fragen. Man mag in der Strophe noch Anklänge an die bündischen Gedankenwelt sehen, wenn hier die Liedtradition einer auf Konsum orientierten Highlife oder Jetset-Gesellschaft entgegengestellt wird, in welcher Tanzvergnügen – wie sie breite Teile der kommerzialisierten Jugendkultur bestimmen – und inhaltlose Konversation den Ton angeben. Entgegen der Aufbruchsstimmung der traditionellen bündischen Lieder fehlt freilich ein Fluchort, um dieser Gegenwartsgesellschaft andere Akzente entgegenzusetzen:

„Ja, wo sind die Lieder,
unsre alten Lieder?
Nicht für'n Heller oder Batzen
mag Feinsliebchen barfuss ziehn,
und kein schriller Schrei nach Norden
will aus meiner Kehle fliehn.

Tot sind unsre Lieder,
unsre alten Lieder.
Lehrer haben sie zerbissen,
Kurzbehoste sie verklampft,
braune Horden totgeschrien,
Stiefel in den Dreck gestampft.“

Degenhardts Lied verweist auf die Problematik der durch den Lauf der Geschichte fragwürdig gewordenen Lieder, die in der Hitlerjugend oder in der Wehrmacht gesungen wurden – und teils auch in der 1955 offiziell eingeführten Bundeswehr weiterhin zum soldatischen Liedgut zählten.

Jürgen Reulecke hat die konkreten Liedbezüge, welche diese Verse von Degenhardt bieten, herausgearbeitet:²⁴

„Ein Heller und ein Batzen' war ein Jungmännertrinklied, das seit Mitte des 19. Jahrhunderts zunächst in den studentischen Burschenschaften, dann auch in vielen Jugendgruppen gesungen wurde. Das Liebeslied vom ‚Feinsliebchen‘, um 1815 entstanden, wurde 1908 von Hans Breuer (1883–1918) in sein seither in vielen Auflagen nachgedrucktes Wandervogelliederbuch ‚Der Zupfgeigenhans!‘ aufgenommen. Und die Zeile vom ‚schrillen Schrei nach Norden‘ ist der dritten Strophe des Liedtextes ‚Wildgänse rauschen durch die Nacht‘ von Walter Flex (1887–1917) aus dessen

²⁴ Jürgen Reulecke, „Tot sind unsre Lieder“. In: *Aufbruch der Jugend* (wie Anm. 12), S. 172f., hier S. 173.

1916 herausgekommenen Bestseller „Der Wanderer zwischen beiden Welten“ entnommen, vertont von dem aus dem Wandervogel stammenden Liedermacher Robert Götz (1892–1978). Diese drei Lieder – drei Traditionsstränge also – waren in der allgemeinen Liedkultur bis in die frühen 1960er Jahre hinein für viele Angehörige mehrerer Jugendgenerationen prägend, gemeinschaftsstiftend und emotionalisierend gewesen. Seit Ende der 1960er Jahre jedoch [...] leben sie zwar noch im Erinnerungsbestand der heutigen Senioren weiter, sind aber ansonsten vergessen oder haben, wie das bei dem Flex-Lied von den Wildgänsen in der jüngeren Vergangenheit mehrfach der Fall war, scharfe Kontroversen über dessen Sinn und Inhalt ausgelöst.“

Insbesondere das Lied „Wildgänse rauschen durch die Nacht“ hat eine fragwürdige Geschichte als Soldatenlied. Walter Flex (1897–1917) hat dieses Lied im Zusammenhang mit seiner symbolischen Überhöhung des Freundes und Wandervogels Ernst Wurche geschrieben, der als Weltkriegssoldat 1915 gefallen war. Das Lied wurde auch von der Hitlerjugend gesungen, und es existiert eine Aufnahme als Wehrmachtlied. Bis in die 1970er-Jahre war es Teil des Liedgutes von Studentenverbindungen, der Bundeswehr, und findet sich auch unter den zu Schlagern uminterpretierten Wanderliedern von Heino (Heinz Georg Kramm, *1938). Degenhardt wendet sich somit auch gegen einen Teil der Vergangenheit der eigenen bündischen Sozialisation und deren Tradierung nach 1945.

Mit vielen seiner frühen Lieder profitierte Degenhardt freilich auch vom neuromantischen Sound der bündischen Lieder,²⁵ aber er machte seine Anleihen auch bei Moritaten²⁶ und vor allem beim französischen Chanson.²⁷ Die Pervertierung der meisten nationalen Traditionen und die Warnung vor einem weiterhin bestehenden oder neu aufkeimenden Nationalchauvinismus bilden einen Ausgangspunkt seines Liedwerkes,²⁸ welches sich bis in die spä-

²⁵ Sein frühes Lied „Drei Kugeln“ (1963) fand selbst wieder Eingang in Liederbücher von Jugendbünden und Pfadfinder.

²⁶ Insbesondere in frühen Liedern schloss Degenhardt explizit an die Tradition der Moritate und des Bänkellieds an. Seine eigenen Lieder nannte er „Bänkel Songs“: Franz-Josef Degenhardt, *Zwischen Null Uhr Null und Mitternacht. Baenkel-Songs* 63. LP, Vinyl. Köln: Polydor 1963 (Vom Cabaret zum Kabarett); ders., *Spiel nicht mit den Schmuttelkindern*. LP, Vinyl. Köln: Polydor 1965 (Kabarett).

²⁷ Später hat Degenhardt das Vorbild von Georges Brassens explizit herausgestellt, zu dessen Tod er das Lied „Au père éternel“ (1982) schrieb. 1986 publizierte Degenhardt zudem eine Platte mit nachgedichteten Brassens-Chansons: Franz-Josef Degenhardt, *Junge Paare auf den Bänken*. Franz-Josef Degenhardt singt Georges Brassens. LP, Vinyl. Hamburg: Polydor 1986.

²⁸ Schon vor den späteren Politsongs findet sich mit der Ballade vom Schäfer August („Wölfe mitten im Mai“, 1965) eine deutliche Warnung angesichts der Gründung der NPD in Westdeutschland.

ten Produktionen zwischen einem sozialistisch motivierten Internationalismus und kritischen Heimatliedern einpendelte.²⁹

Ebenso wie Degenhardt suchten auch die beiden jüngeren Liedermacher Reinhard Mey (*1942) und Hannes Wader (*1942), die ebenfalls bei den Waldeck-Festivals reüssierten, nach Möglichkeiten zur Adaption der Lieder und Vortragstechnik des französischen Chansonniers Georges Brassens (1921–1981). Reinhard Mey begann sogar seine Karriere zweisprachig und war zunächst unter dem Namen Frederik Mey auch als Chansonnier französischer Sprache erfolgreich. Später finden sich etwa in seinen Berlinliedern wehmütige, eine problematische Geschichte erinnernde kritische Heimatbezüge (etwa in den Liedern „Berlin tut weh“, 1986, und „Mein Berlin“, 1990).

Hannes Wader, der ebenfalls vom französischen Chanson beeinflusst war, wurde nicht zuletzt durch seine Interpretation von Partisanen-, Arbeiter-³⁰ und Demokratenliedern³¹ bekannt. Mit niederdeutschen Liedern übernahm auch er Heimatbezüge in sein Liedrepertoire.³²

Die Suche nach einer anderen Liedtradition bestand bei den Festivals (1) in der Reintegration solcher Liedbestände, die der spezifisch deutsche rassistische Nationalismus ausgegrenzt hatte, wie besonders der jiddischen Tradition, (2) in der Neuentdeckung der Demokratenlieder, bei denen insbesondere der emanzipatorische Zug betont wurde (nicht aber der nationale), (3) in der grenzüberschreitenden Wahrnehmung von Folktraditionen, die besonders aus dem anglophonen Sprachraum, aus Skandinavien und Israel importiert wurden, (4) in der Orientierung an aktuellen Tendenzen des französischen Chansons, und (5) in einem besonderen Interesse an den Liedern des amerikanischen Civil Rights Movement und der Protestlieder aus Lateinamerika. In den weiteren Werkentwicklungen der Liedermacher finden sich daneben Rückgriffe auf verschüttete Volksliedtraditionen, regional gebundene und auch dialektal geprägtes Liedgut und in der weiteren Entwicklung neue Heimmattöne, welche Heimat als gelebten, aber immer auch brüchigen Identitätsbezug erkennbar werden lassen, der weder den kritischen Blick auf die Gegenwart noch die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit ausklammert.

In einer Mischung aus Konzerten, Workshops und Diskussionsgruppen wurde bei den Festivals über die Möglichkeit deutscher Chansons und politischer Lieder debattiert, über die Politisierung und ggf. sozialistische Ausrichtung der Festivals. Als Gegenbewegung zum deutschsprachigen Schlager ent-

²⁹ Interessant sind in diesem Zusammenhang etwa die Alben „Aus dem Tiefland“ (CD. Polydor 1994) oder „Dämmerung“ (CD. Koch Music 2006) mit deutlichen Rückwendungen auch zu bündischen Jugenderlebnissen.

³⁰ Hannes Wader singt Arbeiterlieder. LP, Vinyl. O.O: Philips 1977.

³¹ Hannes Wader, Volkssänger. LP, Vinyl. O.O: Philips 1975.

³² Hannes Wader, Plattdeutsche Lieder. LP, Vinyl. O.O: Philips 1974.

wickelte sich aus diesem Kontext aber auch eine über mehrere Jahrzehnte anhaltende Liedermacher(innen)szene in Westdeutschland, deren kulturelle Integrationskraft gerade auch etwa für die Antiatomkraftbewegung der 1970er-Jahre von nicht zu unterschätzender Bedeutung war. Aus der Antiatomkraftbewegung erhält auch ein neuer Heimatdiskurs neue Impulse.³³

Gerade in der Suche nach dem Neuen Lied, in der muttersprachlichen Orientierung (vielfach verbunden mit einer Neubesinnung auf Dialekte), in den vielen Liedern, welche unmittelbare Lebenswelt und heimatliche Räume besingen, zeigt sich der Versuch, den Leerraum von Identitätsbezügen zu füllen, den der pervertierte Nationalstaat in den Augen vieler gelassen hatte. Die postnationale Konstellation bedeutet freilich auch, dass sich die Antworten vervielfältigen. Sowohl in den Formen – vom bündischen Lied bis zum Polit-song, vom französisch inspirierten Chanson bis zum Kabarett, vom Ostermarschlied bis zur Politperformance – als auch in den Antworten, die von sozialistischen Hoffnungen bis zur Integration in das Modell des Verfassungspatriotismus reichen, ist die Bewegung des Neuen Liedes der 60er- und 70er-Jahre stets eher eine Frage als eine Antwort geblieben. Als Ausdruck der Suche nach Positionen, nach einer adäquaten Haltung zu Gegenwart, Geschichte und Heimat übernahm das neue Lied eine generationell identitätsstiftende Funktion.

Zugleich freilich war die Liedermacherszene Teil jener kulturellen Bewegung in Westdeutschland, die sich den immer wieder aufkeimenden nationalchauvinistischen Tendenzen entgegenstellte und damit dem „Wahn [der] noch fortbestehenden Realität des Nationalstaats“, ohne freilich Bedürfnisse nach heimatlicher Identitätsstiftung zu negieren. Wie man in diesem Zusammenhang die Teilung Deutschlands verarbeitete und sie zum Thema machte, bedürfte einer vertieften Studie. Am Beginn des Festivals stand die Überwindung der Grenze im europäischen Massstab im Vordergrund und nicht zuletzt die kulturelle Öffnung für alle europäischen Kulturen in West und Ost.

³³ Dies zeigt sich nicht zuletzt in der drei Länder übergreifenden Zusammenarbeit der Liedermacher Walter Moßmann (1941–2015), Ernst Born (*1949) und anderer im badisch-elsässisch-schweizerischen Dreyeckland. Vgl. etwa: Dreyeckland – Neue Lieder Und Gedichte aus Kaiseraugst, Wyhl, Fessenheim. Doppel-LP, Vinyl. München: Trikont 1977.