

Michael Brocken, The British Folk Revival 1944-2002.

Ashgate Popular and Folk Music Series

Aldershot: Ashgate, 2003, ISBN: 0-7546-3282-2

Rezension von Britta Sweers

–1–

Die traditionelle Musik Großbritanniens und Irlands erlebte nach dem Zweiten Weltkrieg ein Revival, das seit den späten 1960er Jahren auch einen starken Einfluss auf Deutschland ausgeübt hat. Speziell die englische Revival-Szene hat dabei eine wichtige Vorreiter-Rolle sogar in ganz Westeuropa gespielt. Dennoch ist die englische "Folkmusik" (der Begriff steht im Deutschen synonym für die Musik des sogenannten Second English Revivals der 1950er/60er Jahre) außerhalb der Britischen Inseln weit weniger bekannt als die schottischen und irischen Richtungen. Dies spiegelt sich auch in der Literatur wider – es gibt (selbst in Großbritannien) nur wenige neuere Studien sowohl zu englischen Musiktraditionen als auch zu den Revivalbewegungen oder gar zum Folk Rock. Michael Brocken, Senior Lecturer für Creative and Performing Arts in Liverpool und Radio-Moderator, stößt daher mit seinem Buch *The British Folk Revival 1944-2002* durchaus in eine empfindliche Lücke.

–2–

Die verschiedenen Kapitel der Studie geben einen guten Einblick in die Geschichte dieser Musikrichtung. Da die Entwicklungen der Nachkriegszeit ohne Kenntnis der Ideologien des sogenannten First Folk Revivals (ca. 1880-1920er Jahre) nur schwer nachvollziehbar sind, steht am Beginn des Buches zunächst eine kritische Auseinandersetzung mit den frühen Sammlern um Cecil Sharp (1859-1924) und Ralph Vaughan Williams (1872-1958). So wurde in dieser Phase erstens das Lied- und Balladenmaterial zusammengetragen, welches die Grundlage für das spätere Revival bilden sollte, und zweitens die zentrale Institution – die *English Folk Dance and Song Society (EFDSS)* – gegründet, welche nach wie vor als (aufgrund ihrer eher elitären Haltung nicht unumstrittener) Kern der Pflege von Volks- und Tanzmusik in England gilt. Darüber hinaus wurden hier grundlegende Theorien formuliert, die auch die Szene der Nachkriegszeit prägen sollten – so ist Cecil Sharps Volksmusik-Definition bis in die Gegenwart in nur

wenig modifizierter Form als offizielle Definition traditioneller Musik durch den *International Council for Traditional Music (ICTM)* gültig geblieben.

–3–

Da der Zweite Weltkrieg einen deutlichen Bruch in der Pflege und im Revival traditioneller Musik markiert, widmet Brocken ein Kapitel seines Buches auch der Entwicklung neuer Medien wie dem Radio in den 1940er und 50er Jahren. Entscheidend für das sogenannte Second Revival – das primär auf eine akustische Aufführungspraxis gerichtet und in den sogenannten Folk Clubs lokalisiert war – wurde jedoch vor allem die Arbeit von A. L. (Albert Lancaster bzw. Bert) Lloyd (1908-82) und Ewan MacColl (né Jimmie Miller, 1915-89). Obwohl diese beiden Organisatoren und Musiker viel vergessenes Material wieder in Umlauf brachten und erst einen Raum für diese Szene schufen, blieben sie umstritten – insbesondere aufgrund ihrer linksgerichteten politischen Einstellung. Gerade Ewan MacColl wurde wegen seiner stark dogmatischen Sichtweise vielfach zur Zielscheibe späterer Kritik. Dies, wie auch die politischen Ideologien der verschiedenen Organisationen, macht in Brockens Buch ein zentrales Kapitel aus, während die Besonderheiten der Folk Clubs, Verhaltenskodizes und Publikumsstrukturen separat dargestellt werden.

–4–

Mit zwei Kapiteln zu Skiffle und Folk Rock arbeitet Brocken auch die Verbindungen des Folk zur Populärmusik des 20. Jahrhunderts deutlich heraus: So wäre das Folk Revival später nicht zu einer derart großen Bewegung geworden, hätte nicht das Ende der Skiffle-Bewegung Mitte der 1950er Jahre auch den Folk Clubs ein entsprechendes Publikum und Künstler zugeführt. Viele Musiker distanzieren sich jedoch später von der einseitigen Aufführungspraxis der Szene und wurden Ende der 1960er Jahre Teil der sogenannten Folk-Rock-Richtung. Auch wenn der Folk Rock eng mit dem Revival verbunden war (viele innovative Künstler waren zunächst in den Folkclubs aufgetreten), wurde diese Richtung aufgrund der Einbindung nicht-traditioneller Instrumente und moderner Arrangements jedoch schnell zur Zielscheibe heftiger Kritik durch die Authentizitäts-Verfechter der Clubs. Abgerundet wird die Studie durch eine Darstellung der Folkszene in der Gegenwart.

–5–

Dem Umschlagtext zufolge soll *The British Folk Revival* für lebendige Debatten in der Folkmusik-Szene und unter Populärmusikforschern sowie auch unter Ethnomusikologen sorgen. Aber was ist so spektakulär an Brockens Studie? Wie der Autor in seinem

Vorwort bemerkt, forderte Richard Middleton in *Studying Popular Music* (1990), den "folk song" (im Sinne von Volkslied) als eine Form von Populärmusik – ähnlich wie Punk oder Disco-Musik – anzusehen und zu analysieren. Brocken zufolge gehört sein Buch daher nicht nur aufgrund der politischen Perspektive, sondern auch aufgrund der gewählten Betrachtungsweise zu den Populärmusik-Studien, da er die Volksmusik als Teil unserer modernen Gegenwart und nicht als Symbol der Vergangenheit analysiert. Nun ist diese Sichtweise aus ethnomusikologischer Sicht nicht unbedingt neu, da das Fach längst dazu übergegangen ist, Musiktraditionen im modernen Kontext zu untersuchen (dass ein Revival auch immer eine Veränderung des sozialen Kontextes mit sich bringt, ist ebenfalls längst bekannt; siehe Rosenberg 1993). Auch die britische Folkszene betrachtet teilweise ihre Musik durchaus differenzierter und weiß um die ideologischen Probleme.

–6–

Diese Art der Präsentation wird jedoch verständlicher, wenn man sich die Überpräsenz der englischen Musiktraditionen im britischen Schul- und Kulturleben vergegenwärtigt. So fällt allgemein an Studien über die englischen Folk Revivals die markante Polemik auf, mit welcher die Sammler, Szenen und Künstler von den vorwiegend britischen Autoren (teilweise aus neo-marxistischer Perspektive) beschrieben werden. Beispiele hierfür sind etwa Dave Harkers Studie *Fakesong*, welche die Methodik der frühen Volksmusiksammler beleuchtet, oder Meirion Hughes und Robert Stradlings Auseinandersetzung mit der Kreation einer englischen Nationalmusik durch Komponisten wie Charles Villiers Stanford, Edward Elgar und Ralph Vaughan Williams in *The English Musical Renaissance 1840-1940*. Ähnliches gilt für das Folk Revival, wobei hier vor allem der enge Dogmatismus der Szene viele Kritiker auf den Plan gerufen hat. Allen jedoch, die mit den Eigenheiten des englischen Musiklebens nicht vertraut sind, wird der Zugang durch diese Polemik erheblich erschwert.

–7–

So fallen denn auch in *The British Folk Revival* gelegentlich extrem pauschalisierende Urteile auf, wodurch der Eindruck entsteht, dass relativierende Fakten manchmal zu sehr ausgeblendet werden. Beispielsweise beschreibt Brocken die aus dem Jahr 1954 stammende Definition traditioneller Musik durch den *ICTM* als eine vertane Chance für einen inhaltlichen Neubeginn (S. 12) – mit genaueren Hintergrundinformationen wird jedoch deutlich, dass Cecil Sharps ehemalige Assistentin die Organisation nicht nur mitbegründet hat, sondern auch an deren Leitung beteiligt war, und es somit fast nahe-

liegend erscheint, dass Sharps Definition als Grundlage benutzt wurde. A. L. Lloyd als "a rather beleaguered narrative historian" zu bezeichnen, "who operated at too high a level of, on the one hand, generality and, on the other hand, political didactics" (S. 31) bzw. am Ende sogar von "inferior representation (à la Lloyd)" (S. 143) zu sprechen, tut Lloyds musikalischen Verdiensten – insbesondere im Hinblick auf die nachfolgenden Generationen – sehr unrecht. So fällt kaum eine Bemerkung über den Sänger Lloyd, dessen narrative Künste in der Szene hoch geschätzt wurden, oder darüber, dass er sehr viel archivierte musikalisches Material wieder in aktiven, lebendigen Umlauf in den Clubs und damit auch in die nachfolgenden Folk-Rock-Generation gebracht hat. Ewan MacColl als zentraler Begründer der Folkclub-Tradition wird mit seinem Dogmatismus (in seinem Club durfte man nur unbegleitet Musik aus der eigenen Region singen, was letztendlich zu einer starken Ablehnung führte) ähnlich negativ abgeurteilt.

–8–

Mein Problem mit Brockens Studie liegt jedoch weniger in der Ideologie als in der Argumentationslogik des Buches. So erfährt der Leser zu Beginn nicht einmal genau, was der Begriff "Folk Revival" denn nun eigentlich meint. Brocken hätte wahrscheinlich eine noch größere Leserschaft erreichen können, wenn er an den Beginn wenigstens eine allgemeine Einführung gesetzt hätte. Auch die Anordnung der Kapitel ist verwirrend. Wie schon die Titelseite mit dem Logo von *Topic Records* andeutet, liegt der zentrale Schwerpunkt auf der Arbeit dieses Independent-Labels, das seine Anfänge in der Arbeiterbewegung der 1950er Jahre genommen hatte. Erst im letzten Kapitel über die Folkszene der Gegenwart werden dann auch andere wichtige Labels wie *Transatlantic* oder *Mooncrest* vorgestellt, die jedoch bereits in den 1960er Jahren gegründet worden waren.

–9–

Man muss zu Brockens Verteidigung anführen, dass es sehr schwierig ist, die extrem komplexe Geschichte und Struktur des Revivals darzustellen. Dennoch frage ich mich, ob es wirklich sinnvoll ist, bei einem 145 Seiten langen Text allein 42 Seiten auf die Vorgeschichte und 20 Seiten auf die Folk-Rock-Richtung zu verwenden – also auf Aspekte, die zwar alle von Bedeutung sind, dem eigentlichen Revival dann aber viel zu wenig Raum lassen. Dieses Ungleichgewicht ist auch innerhalb der einzelnen Kapitel vorhanden, etwa in der Auseinandersetzung mit der Skiffle-Bewegung im fünften Kapitel. Brocken beschreibt die Entwicklung der Stilrichtung in den USA und in Großbritannien zwar äußerst detailliert (und gerade für Ethnomusikologen beleuchtet hier die

populärmusikalische Perspektive verschiedene neue Facetten), sagt dann jedoch wenig über die eigentliche Rolle dieser Bewegung für das Revival, sondern geht sehr schnell zur Diskussion des Verhältnisses von Folkmusik und Massenmedien über.

–10–

Zusätzlich wird der Zugang zu der komplexen Thematik durch die gelegentlich fehlende Stringenz erschwert. So diskutiert Brocken am Beginn (S. 1) umfangreich den Aspekt der Nostalgie, nimmt dann aber diese Argumentation nicht weiter auf, so dass dem Leser hier der rote Faden fehlt. Brocken will zum einen den deutlichen Gegensatz zwischen dem verklärten Bild der Volkstradition und jenen, welche die ursprüngliche Tradition tatsächlich repräsentierten, herausarbeiten (S. 143). Er sagt jedoch nirgendwo deutlich, um welche Kulturen, Vorstellungen und um welches Repertoire es eigentlich genau geht. Zum anderen möchte Brocken aufzeigen, dass die – nach wie vor lebendige – Revival-Szene unterschiedlichste Komponenten (zumindest in der Theorie) zu einer Einheit zusammenfasste. Sie kann somit als folgender Komplex verstanden werden: *"the hypothetical homogenisation of a form of performance history one should associate with a wide variety of socially, politically and culturally heterogeneous processes"* (S. 124). Dies machte die ursprüngliche Stärke dieser Richtung aus, die jedoch auch zu ihrer größten Schwäche wurde, denn (so Brocken) die Folk Clubs existieren nicht unabhängig, sondern sind an das Revival gebunden. Brocken bringt dann aber diese unterschiedlichen Richtungen nicht angemessen zusammen – die erwartete Synthese erfolgt auch nicht im letzten Kapitel.

–11–

Im Detail lassen sich meine Schwierigkeiten mit Brockens Studie gerade anhand der Darstellung der Folk-Rock-Bewegung gut erläutern. Obwohl dieses Genre in der Tat untrennbar mit dem Revival verbunden ist (die meisten Rock-orientierten und innovativen Künstler kamen aus dieser Richtung), sind zwanzig Seiten bereits sehr wenig, um die Richtung auch nur halbwegs angemessen abhandeln zu können. Brocken schränkt diesen knappen Platz dann noch weiter ein, da er sich sehr auf die Hintergründe konzentriert und erst spät zum eigentlichen Thema des Kapitels kommt. So gibt er der Diskussion über "Listening Strategies" bei den Einspielungen des (akustischen) Gitarristen und Sängers Martin Carthy viel Raum, sagt dann aber wenig über die besondere Natur des Folk Rock.

Die insgesamt fehlende musikalische Auseinandersetzung in diesem Kapitel ist vielleicht ein Problem meiner ethnomusikologischen Perspektive, doch die Argumentation bleibt auch auf der theoretischen Ebene sehr abstrakt. Die Definition von "folk-rock" als "*cultural transformation of the representative values of that very [traditional] music*" (S. 94) bleibt sehr vage, da auf die komplexe Diskussion dieses Begriffes nicht weiter eingegangen wird. Auch an anderen Stellen hätte ich mir eine Präzisierung der Perspektiven gewünscht. So unterscheidet Brocken nicht zwischen Gruppen wie den Pogues und Fairport Convention, obwohl beide sehr unterschiedliche musikalische Ansätze vertreten (während Fairport Convention mit originalem traditionellen Material gearbeitet hat, basierte die Musik der Pogues auf eigenem Songwriting mit vereinzelt, insbesondere klanglichen Anleihen bei der Tradition). Zudem gleitet Brocken auch hier gelegentlich in einen überzogen polemischen Stil ab, der nicht in eine wissenschaftliche Studie passt – wenn er etwa Fiddler's Dram als "*one of Britain's worst-ever folk groups*" (S. 105) bezeichnet. Obwohl der Folk Rock in der Tat eine wichtige Rolle in der Diskussion um Authentizität spielt, wird dieser von Brocken selbst in den Mittelpunkt gestellte Aspekt hier nur bedingt inhaltlich ausgeschöpft.

Brockens Studie entfaltet jedoch ihre Stärken, wenn es um die Darstellung der eigenen Erfahrungen und Beobachtungen des Autors geht. Gerade seine Beschreibung des britischen Kulturlebens der Nachkriegszeit gehört zu den faszinierenden Momenten des Buches. Brocken hat auch sehr gut die Rolle des Radios herausgearbeitet (wobei diese Thematik schon in Georgina Boyes' *Imagined Village* angesprochen wird). Daneben ist *The British Folk Revival* mit sehr vielen informativen Details – gerade aus dem Bereich der Politik – angefüllt.

Eine Stärke des Buches ist darüber hinaus die intensive Auseinandersetzung mit den Motiven der zentralen Institutionen des Folk Revivals. Dazu gehörten neben der *English Folk Dance and Song Society* insbesondere drei mit der *Communist Party* verbundene Einrichtungen: die *Workers' Music Association (WMA)*, das *Topic Records* Label und die Zeitschrift *Sing!*. Auch wenn sich nachfolgende Generationen von den politischen Motiven entfernen und sogar distanzieren sollten, spielt insbesondere die *WMA* in der Entstehungsphase – u.a. durch grundlegende Publikationen – eine wichtige Rolle. Brocken eröffnet hier interessante Einblicke und Details zu den organisatorischen Hin-

tergründen und den Verbindungen der *WMA* zur *Communist Party*, was auch Einfluss auf die Entwicklung des *Topic Records* Label haben sollte. *Topic* wurde 1939 als Ableger der *WMA* gegründet und gilt als Großbritanniens älteste Independent-Plattenfirma, die sich auch in der Gegenwart durch einen umfangreichen Katalog mit anspruchsvollen Einspielungen von Folk-Größen wie Martin Carthy und June Tabor auszeichnet. Sowohl Lloyd als auch MacColl haben eng mit *Topic* zusammengearbeitet und sind für viele zentrale Einspielungen des Folk Revivals verantwortlich. Nach dem Volksaufstand in Ungarn im Oktober 1956 verlor die britische *Communist Party* dramatisch an Mitgliedern und konnte *Topic* über die *WMA* nicht mehr finanziell unterstützen, weshalb das Label ab 1958 gezwungen war, zunehmend unabhängig zu werden. Die Lösung kam 1962 schließlich indirekt durch die Aktivitäten des *Centre 42* zustande, das *Topic* eine Vielzahl britischer Folksänger vermittelte. *Centre 42* war ein von den Gewerkschaften getragenes, wanderndes Konzert-Event, welches das in London gebündelte Kulturleben auch in andere Regionen tragen sollte. *Centre 42* zog viele regionale Künstler wie die Sängerin Anne Briggs aus Nottingham an, die später zu tragenden Musikern der *Topic*-Einspielungen werden sollten – insbesondere der Themenprojekte wie die von Lloyd entworfene *The Iron Muse: A Panorama of Industrial Folk Music* (1963), die auch *Topics* Finanzprobleme teilweise lösen sollten. Brocken arbeitet darüber hinaus gut die sozialen Hierarchien und die zwei Lager der Folk Clubs heraus – die konservativere Richtung um die *MacColl's Critics Group* (die er jedoch abermals nicht weiter beschreibt) und die freieren Strömungen.

–15–

Zu den Besonderheiten des Buches gehört zudem die Diskographie des *Topic*-Labels (die immerhin 70 Seiten des Buches ausmacht!). Obwohl Brocken keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, bietet die Liste mit Shellac-Platten von 1939-48, Vinyl-Platten bis 1958, den nachfolgenden LPs, EPs und Singles sowie mit der *Topic World Series* und den *Topic/Free Reed*-Einspielungen doch einen sehr guten Einblick in den Katalog und das Repertoire diverser Künstler. Gerade wenn man etwa wissen möchte, welche Balladen A. L. Lloyd, aber auch andere frühe Künstler wie die Watersons oder Louis Killen eingespielt haben, ist der Anhang sehr nützlich, denn genau diese Versionen wurden später von vielen jüngeren Folk- wie auch Folk-Rock-Künstlern adaptiert. Zugleich muss man sich allerdings auch bewusst sein, dass der *Topic*-Katalog zwar eine zentrale Stellung bei den Folk-Einspielungen einnimmt, aber bei weitem nicht der einzige ist – führende Musiker wie Maddy Prior und Tim Hart haben in ihrer akustischen

Folk-Phase auf anderen kleinen Labeln wie etwa *Mooncrest* veröffentlicht, die zwar in Brockens Studie erwähnt, deren Kataloge aber im Anhang nicht weiter aufgelistet werden.

–16–

Bei aller Kritik bleibt das Buch daher eine hilfreiche Referenz für jene, die nach genaueren Informationen zu den Hintergründen und der Struktur des *Second British Folk Revivals* suchen. Wer jedoch detailliertere Biographien von Sängern und Instrumentalisten wie Louis Killen, Bob Davenport oder Anne Briggs erwartet, wird nur wenig finden, denn Brocken geht es in seiner Studie weniger um die Künstler als um die allgemeine Politik der zentralen Organisatoren und Einrichtungen. Da man sich die Zusammenhänge teilweise puzzleartig erarbeiten muss, ist *The British Folk Revival* eher ein Buch für Insider, das unbedingt auch im Zusammenhang mit Niall MacKinnons Analyse der Folkclubs, *The British Folkscene*, gelesen werden sollte. Man sollte darüber hinaus mit *The Imagined Village* vertraut sein, da sich Brockens Studie häufig auf die von Georgina Boyes aufgeworfenen Diskussionspunkte bezieht.

Literatur

- Boyes, Georgina. *The Imagined Village: Culture, Ideology and the English Folk Revival*. Manchester: Manchester University Press, 1993.
- Harker, Dave. *Fakesong: The Manufacture of British 'Folksong' 1700 to the Present Day*. Milton Keynes: Open University Press, 1985.
- Hughes, Meirion und Robert Stradling. *The English Musical Renaissance 1840-1940: Constructing a National Music*. Manchester and New York: Manchester University Press, 2001 [1993].
- MacKinnon, Niall. *The British Folkscene: Musical Performance and Social Identity*. Buckingham: Open University Press, 1993.
- Middleton, Richard. *Studying Popular Music*. Buckingham: Open University Press, 1990.
- Rosenberg, Neil V. (Hrsg.) *Transforming Tradition: Folk Music Revivals Examined*. Urbana und Chicago: University of Illinois Press, 1993.