

Fabian Brändle

“Hard Travelin’”: Die *Old Left* und *Folk Music* im *New Deal*

ABSTRACT

Social movements often create new music. The old left of the United States defined itself by referring to the grass roots of American culture. Music collectors and scientists found inspiration in the songs of the working class, outsiders, cowboys and hobos. New technologies, like the gramophone and radio, and were helpful in creating collections of popular songs and in producing the first superstars of folk music. During the New Deal in the 1930s the US Democrats opened themselves more to the left and created new creative jobs and synergies for musical activists. With the rise of new popular styles, like the more apolitical country- and western-music, and the anti-communism during the McCarthy-era, folk music became unpopular before it experienced a revival in the 1960s. Its roots, however, lie in the atmosphere of the 1930s during the New Deal.

Einleitung

Am 3. Juni 1949 traten die beiden Musiker und linken Aktivisten Pete Seeger und Lee Hayes in der St. Nicholas Arena zu New York auf. Sie spielten zugunsten kommunistischer Parteiführer, die im Zuge der sogenannten *Smith Laws* wegen Agitation gegen den Staat angeklagt worden waren. Die beiden bekannten Künstler gaben ein Stück zum Besten, das zu einer Hymne der linken Bewegungen im Nachkriegsamerika avancieren sollte: *If I had a Hammer*.

Die letzte Strophe des eingängigen Kampfliedes rief zum Streben nach Wachsamkeit, Solidarität, Gerechtigkeit und Freiheit auf:

*Well I've got a hammer
And I've got a bell
And I've got a song to sing
All over this land
It's the hammer of justice
It's the bell of freedom
It's the song about love between my brothers and my sisters*

*All over this land.*¹

Das Jahr 1949 markiert weltpolitisch die definitive Wende zum Kalten Krieg. Deutschland war in zwei Staaten geteilt worden, die Sowjetunion verfügte über die Atombombe, und die beiden Blöcke standen sich hochgerüstet und scheinbar unversöhnlich gegenüber. In den USA folgte dem progressiven Tauwetter des *New Deal* (1933–1941) endgültig der militante Antikommunismus. Die zweite *Red Scare* (1947–1956), verkörpert durch den Kommunistenjäger und Senator Joseph McCarthy (1908–1957), sorgte für eine aufgewühlte Stimmung. Die angeordneten Prüfungsverfahren für Bundesangestellte führten zu einer eigentlichen Hexenjagd gegen kritische Geister und zu Entlassungen wegen „unamerikanischer Aktivitäten“. ² Das Lied *If I Had a Hammer* war also gleichsam ein Schwanengesang auf die organisierte amerikanische Linke, die sich erst wieder in den Bürgerrechtsbewegungen der 1960er Jahre erholen und sichtbar formieren sollte. Gleichzeitig wurde das Lied zum Erkennungssymbol von Aktivisten, die sich gegen die Repression der Staatsmacht zur Wehr setzten. Somit wird klar: Die amerikanische Linke war eine Bewegung, die sich auch durch Musik und öffentliche Performanzen definierte. Dies blieb auch der Wissenschaft nicht verborgen. Die noch relativ junge Musiksoziologie widmet sich nicht zuletzt der Bedeutung von Liedern in sozialen Bewegungen. Verwiesen wird auf die Bindungskraft gemeinsamen Singens, von Botschaften, die einprägsam weitergegeben werden, von Solidaritäten und Mobilisation. ³ Musik ist aber nicht nur Spiegelbild sozialer Bewegungen, soziale Bewegungen kreieren auch phantasievoll die Kultur ihrer Umgebung. Was war nun der Beitrag der Musik im Amerika des *New Deal*?

Die Kommunistische Partei der USA (CPUSA) spielte trotz ihrer verhältnismäßig kleinen Mitgliederzahl in der Zwischenkriegszeit eine bedeutende Rolle für die „Vergewerkschaftung“ der Arbeiterklasse sowie für die Verteidigung der Bürgerrechte von Afroamerikanerinnen und Afroamerikanern sowie anderen Ethnien. Viele Intellektuelle wie auch Künstlerinnen und Künstler sympathisierten mit der nach sowjetischem Muster organisierten Partei, die ab 1935 (siebter Kongress der Komintern) die Strategie einer „Volksfront“ (*Popular Front*) gegen den Faschismus propagiert hatte und sowohl

1 Den Text von vom *Hammer Song*, *If I had a hammer*, kann hier gefunden werden: www.arlo.net/resources/lyrics/hammer-song.shtml (Abruf am 22. Februar 2012).

2 Vgl. John E. Haynes: *Red Scare or Red Menace? American Communism and Anticommunism in the Cold War Era*, Chicago 1996; Albert Fried: *McCarthyism – The Great American Red Scare – A Documentary History*. New York 1997; Ellen Schrecker: *Many Are The Crimes – McCarthyism in America*, Princeton 1998.

3 Vgl. beispielsweise Ron Eyerman/Andrew Jameson: *Music and Social Movements*, New York 1998; James M. Jasper: *The Art of Moral Protest. Culture, Biography, and Creativity in Social Movements*, Chicago 1997.

Sozialisten, Sozialdemokraten als auch progressive, reformistische Liberale ansprach. In Wahlen sprach man sich für demokratische Kandidatinnen und Kandidaten aus. Insbesondere Roosevelts Berater, der Landwirtschaftsminister, letzte Vizepräsident und spätere Präsidentschaftskandidat der *Progressive Party*, Henry Wallace (1888–1965), formierte den linken Rand der Demokraten und machte diesen offen für Koalitionen mit den eigentlichen Linksparteien.

Die Anhängerinnen und Anhänger der *Old Left* gelangten während des *New Deal* in bisweilen einflussreiche Positionen in Politik und Kultur. Die Funktionäre der CPUSA erkannten die Bedeutung der Musik für Propaganda und Mobilisation. Sie setzten vorerst auf Brassbands, Marsch- und Chormusik, experimentierten dann mit moderner Musik (*Composer's Collective*), um schließlich auf *Folk Music* zu setzen.⁴ Der berühmteste aller amerikanischen *Folk*-Sänger, Woody Guthrie, beschrieb sein Zusammengehen mit den Kommunisten wie folgt: „[...] *the Communists everywhere are the only people I know of that know how to make the right use of our own American folk lore, folk culture, folk songs, and folk singers. And folks.*“⁵

In dem vorliegenden synthetisierenden Artikel soll die Bedeutung der *Folk Music* für die linken und progressiven Bewegungen in den USA während des *New Deal* zusammengefasst werden. Ich stützte mich dabei auf einschlägige Literatur sowie auf einige ausgewählte Lieder. Da soziale Bewegungen durch die Tatkraft und die Kreativität von Akteurinnen und Akteuren vorankommen, stelle ich zudem drei Exponenten der Szene skizzenhaft vor: den Pionier, Aktivist und Dichter Joe Hill (1879–1915), den Sammler und Musikwissenschaftler Alan Lomax (1915–2002) sowie Woody Guthrie (1912–1967).

Die kulturellen Bemühungen der CPUSA waren zumindest in der Binnenwelt ziemlich erfolgreich. Die Musik trug ihren Teil dazu bei, die Mitglieder auf Kurs zu bringen und zu mobilisieren. Zudem war der *Sound* der Partei auch populär. Der CPUSA kam zugute, dass sich, noch vor dem *New Deal*, in den späten 1920er Jahren, ein Musikstil auch kommerziell durchsetzte, der bald *Folk Music*, bald *Hillbilly* genannt wurde. Bei der Verbreitung dieses Stils spielte der Wettbewerb zwischen Plattenlabels und zwischen

4 Vgl. beispielsweise William Roy: *Reds, Whites, and Blues. Social Movements, Folk Music, and Race in the United States*, Princeton/Oxford 2010; Robbie Lieberman: „My Song Is My Weapon“. *People's Songs, American Communism, and the Politics of Culture, 1930–50*, Urbana 1989; Serge R. Denisoff: *Great Day Coming, Folk Music and the American Left*, Urbana 1971; Richard Reuss/Joanna Reuss: *American Folk Music and Left Wing Politics 1927–1957*, Lanham 2000; Lawrence J. Epstein: *Political Folk Music in America from its Origins to Bob Dylan*, Jefferson 2010; Ronald Lankford: *Folk Music USA. The Changing Voice of Protest*, London 2006; Robert V. Wells: *Life Flows On in Endless Song. Folk Songs and American History*, Champaign 2003; William H. Young/Nancy K. Young: *Music of the Great Depression*, Westport/London 2005, S. 145–159.

5 „People's World“ vom 28. April 1947.

Radiostationen eine große Rolle. In den USA des *New Deal* bestand jedenfalls schon ein florierender Musikmarkt, der von der *Great Depression* zwar gebremst, aber nicht abgewürgt wurde. So verkaufte die besonders populäre Carter Familie bis 1930, als der Markt infolge der Weltwirtschaftskrise einbrach, bereits rund 300.000 Platten.⁶

Folk Music: Schwierige Definition und Ursprung eines musikalischen Genres

Generationen von Musikwissenschaftlern haben sich Gedanken darüber gemacht, das Genre der *Folk Music* zu definieren.⁷ Ohne sich hier in diese weitläufige Debatte einmischen zu können und zu wollen, scheinen einige zentrale Punkte unbestritten zu sein. *Folk Music* wird mit „traditioneller“ Musik gleichgesetzt. Sie ist von der Songstruktur her eher einfach und tanzbar. Die Texte, zumal die Refrains, laden zum Mitsingen ein. Ursprünglich diente die *Folk Music* der Unterhaltung in kleinen *communities*, war also nicht besonders kommerzialisiert, und die Texte spiegeln auch die Lebenswelten dieser überschaubaren Gemeinschaften (*little communities*) wider. In den USA waren die südlichen Appalachen und das Mississippidelta (*Delta blues*⁸) die Orte, wo sich die als *Folk Music* definierte Musik entwickelt hatte. Allerdings: Die scheinbar autochthonen Lieder waren aus der alten Welt bisweilen gleichsam mitgesegelt im Gepäck der englischen und irischen Auswanderer und der afrikanischen Sklaven. In der Neuen Welt kamen eigene Kompositionen hinzu.

Die „Entdeckung“ der Volkskultur durch die Eliten war auf dem alten Kontinent ein Produkt aufklärerischer Neugierde und romantischer Suche nach den eigenen, „unverdorbenen“ Ursprüngen.⁹ Mitte des 19. Jahrhunderts hatte Francis James Child (1825–1896) seine *English and Scottish Ballads* herausgegeben und damit eine eigentliche Jagd nach alten Volksliedern initiiert. In Großbritannien hatte freilich schon in der Frühen Neuzeit eine recht große Nachfrage nach gedruckten, günstig zu erwerbenden Balladen

6 Ernst Hofacker: Von Edison bis Elvis. Wie die Popmusik erfunden wurde, Stuttgart 2012, S. 241.

7 Für eine erste Übersicht vgl. beispielsweise sehr informativ Ronald D. Cohen: *Folk Music. The Basics*, New York 2006.

8 Vgl. beispielsweise Carl-Ludwig Reichert: *Blues. Geschichte und Geschichten*, München 2002; Bill Wyman: *Blues. Geschichte, Stile, Musiker, Songs & Aufnahmen*, München 2002; Francis Davis: *The History of the Blues*, Cambridge (MA) 2001.

9 Vgl. hierzu klassisch Peter Burke: *Helden, Schurken und Narren. Europäische Volkskultur der Frühen Neuzeit*, Stuttgart 1981.

bestanden.¹⁰ Child kanonisierte das musikalische Erbe der Unterschichten gleichsam, als er 1882 bis 1892 in mehreren Bänden 305 Balladen publizierte.¹¹ Er sammelte indessen auch die Lieder afroamerikanischer Sklaven, die von den Fisk Jubilee Singers auch im Norden des Landes popularisiert wurden (*Negro Spiritual, Gospel*).

Im Jahre 1888 wurde die *American Folklore Society* gegründet, in ihrer Zeitschrift wurden auch immer wieder Lieder publiziert. Doch waren die ersten Sammler noch mehrheitlich philologisch interessierte Schreibtischhocker. Sie legten ihr Augenmerk auf das scheinbar englische Erbe der eigenen Musik und waren somit noch typische Verkünder einer Überlegenheit der Kultur der weißen protestantischen Oberschicht (*White Anglo-Saxon Protestant* [WASP]). Erst der Autodidakt John A. Lomax (1867–1948) wagte sich persönlich ins Feld und hörte *Cowboys* und anderen Bewohnerinnen und Bewohnern der *Frontier* zu.¹² Seine Aufnahmen und Editionen, die er in späteren Jahren zusammen mit seinem Sohn Alan bewerkstelligte, wurden schnell bekannt und verkauften sich auch recht gut. Der Erlös aus diesen Verkäufen ermöglichte Vater und Sohn Lomax weitere Feldstudien.¹³ Während des Ersten Weltkriegs publizierten Olive Dame Campbell und Cecil Sharp die *English Folk Songs from the Southern Appalachians* und legten damit die schriftliche Grundlage für die Verbreitung der Musik aus einem unwegsamen, abgeschnittenen Stück Amerika. Wie angedeutet, waren die *Folk Songs* der Appalachen nicht explizit politisch, zumindest nicht agitatorisch. Sie handelten zumeist von Liebe, Eifersucht, Mord und Totschlag. Die mal fröhliche, mal melancholische Musik war eine Mischung aus Balladen und *Fiddle*-Melodien; sie war, wie schon erwähnt, tanzbar und im Grundton fidel. Wichtigstes Instrument war das ursprünglich aus Afrika stammende Banjo, das seinen Siegeszug schon im 19. Jahrhundert angetreten hatte und so etwas wie das Nationalinstrument der USA war und ist.¹⁴ Die Musik der Appalachen war auch die Musik der hart arbeitenden, in Camps lebenden Holzfäller und der teilweise gewerkschaftlich organisierten Bergmänner. Zudem spielte die Region während der Prohibition eine wichtige Rolle für die illegale Produktion von Schnaps, genannt *Moonshine*. Die Bewohnerinnen und Bewohner des unwegsamen Berglands waren also nicht nur sehr wohl gelitten, sondern auch Außenseiterinnen und Außenseiter der amerikanischen Gesellschaft und sich dessen durchaus bewusst, was sich auch in ihren Liedern aus-

10 Vgl. beispielsweise Margaret Spufford: *Small Books and Pleasant Histories. Popular Fiction and its Readership in Seventeenth-Century England*, London 1981.

11 Francis James Child: *The English and Scottish Popular Ballads*, 10 Bde., Boston 1992–1898.

12 Zu John A. Lomax vgl. Noel Porterfield: *Last Cavallier. The Life and Times of John A. Lomax*, Urbana 1996. Zu den Liedern der *Cowboys* vgl. Douglas B. Green: *Singing in the Saddle. The History of the Singing Cowboy*, Nashville 2002.

13 Vgl. John Lomax/Alan Lomax: *American Ballads and Folk Songs*, New York 1934.

14 Vgl. Philip F. Gura/James F. Bollman: *America's Instrument. The Banjo in the Nineteenth-Century*, Chapel Hill 1999.

drückte. Dass viele junge Männer im Alkoholschmuggel tätig waren, Lastwagen fuhren und später zu den ersten Stars des amerikanischen Motorsports wurden, trug weiter zum *Desperado-Image* der Region bei, deren Liedgut auch oft von sozialen *outcasts* berichtete.

Die Region war nicht zuletzt auch geprägt von teilweise blutig niedergeschlagenen Streiks in den zahlreichen kleineren und größeren Bergwerken. Die entsprechende Agitation der Gewerkschaften hinterließ ihre musikalischen Spuren, so in den *Songs* der überaus populären Aktivistin Aunt Molly Jackson, die im Harlan County, Kentucky, mobilisiert hatte.¹⁵ Ein bald sehr beliebtes *Union*-Lied war auch *Which Side Are You On*, 1931 geschrieben von Florence Reese (1900–1986).¹⁶ Der Sammler und Musikwissenschaftler Alan Lomax beschrieb den Zusammenhang in den späten 1930er Jahren wie folgt:

*The mountains have always been poor but, so long as poverty also meant comparative isolation, the tradition of homemade music could survive more or less unchanged. In the last decades, rural music and the mores associated with poverty have found difficulty in resisting the competition of metropolitan intrusions backed by wealth and prestige. This condition is most marked in coal-mining areas. The miners only shook their heads when the titles of the old ballads were suggested, and the ballads recorded were largely fragmentary or sung by the aged or infirm.*¹⁷

Die *Folk Music* war also niemals gleichsam konserviert in Spiritus, sie war immer im Austausch mit moderneren, auch städtischen Stilen. Lomax, der Realist und Kenner der Materie, war sich dessen voll bewusst. Er wollte kein romantisierendes Bild einer traditionellen, möglichst ursprünglichen Volkskultur zeichnen.

Die Politisierung des populären Liedes in den USA beschleunigte indessen ein ebenso legendärer wie zwielichtiger Mann, der kurz vorgestellt werden soll: Joe Hill (1879–1915).

Der Vorläufer: Joe Hill

Joe Hill wurde am 7. Oktober 1879 im schwedischen Gävle als Joel Emmanuel Hägglund geboren.¹⁸ Im Jahre 1902 wanderte er in die USA aus. Er arbeitete zunächst in New Yorker Wirtshäusern, um dann als *Hobo*, als Wanderarbeiter, weiterzuziehen. Die *Hobos* sprangen auf Züge, fuhren von Landesteil zu Landesteil, arbeiteten als Ernte-

15 Vgl. Shelly Romalis: *Pistol Packin' Mama. Aunt Molly Jackson and the Politics of Folk Song*, Urbana/Chicago 1999; Reuss/Reuss: *American Folk Music*, S. 89–92.

16 Young/Young: *Music of the Great Depression*, S. 159.

17 Zit. nach John Szwed: Alan Lomax. *The Man Who Recorded the World*, New York 2010, S. 114.

18 Zu Leben und Werk Joe Hills vgl. Franklin Rosemont: *Joe Hill: The IWW & the Making of a Revolutionary Workingclass Counterculture*, New York 2002; Smith M. Gibbs: *Joe Hill*,

helfer, als Tagelöhner, als Arbeiter in den Fabriken. Den kalten Winter verbrachten sie oft in Großstädten, namentlich im Eisenbahnknotenpunkt Chicago, wo sie sich auch politisch organisierten und im dortigen „Dschungel“ (*Hobocamp*) Debatten abhielten und sich weiterbildeten. Die *Hobos* pflegten ein eigenes Liedgut und entwickelten im frühen 20. Jahrhundert eine *counterculture*, genannt *Hobohemia*.¹⁹ Ein bekanntes, später auch vertontes Gedicht ist *The Mysteries of a Hobo's Life* von Matt Valentine Huhta (auch T-Bone Slim genannt):

*I took a job on an extra gang
Way up in the mountain.
I paid my fee and the shark shipped me
And the ties I soon was counting.
[...]
I grabbed a hold of an old freight train
And around the country traveled.
The mysteries of a hobo's life
To me were soon unraveled.
[...]
I traveled east and I traveled west
And the 'shacks' could never find me.
Next morning I was miles away
From the job I left behind me.
[...]
I kicked right in and joined the bunch
And now in the ranks you'll find me,
Hurrah for the cause – To hell with the boss!
And the Job I left behind me.²⁰*

Namentlich die Anarchisten hatten einigen Erfolg in der Mobilisierung der *Hobos*. Diese inspirieren bis heute die amerikanische Imagination, so bereits in den berühmten Wer-

Layton 1969.

19 Zu den *Hobos* und ihrer Kultur besteht eine breite Forschung. Referenzwerk ist eine frühe Arbeit der *Chicago School of Sociology*, geschrieben von einem ehemaligen *Hobo*: Nels Anderson: *On Hobos and Homelessness*, Chicago 1998. Vgl. auch Eric H. Monkkonen (Hg.): *Walking to Work. Tramps in America 1790–1935*, Lincoln 1984; Kenneth L. Kusmer: *Down and Out, on the Road. The Homeless in American History*, New York 2002; Auf Deutsch vgl. zusammenfassend Michael Schulte: *Wo immer ich bin, ist nirgendwo. Hobos und Tramps in Amerika*, Zürich 2005.

20 Zit. nach Depastino: *Citizen Hobo*, S. 134.

ken Jack Londons und später John Dos Passos', aber auch in Filmen und in der belletristischen Literatur sowie in mehr dokumentarischen Werken wie jenen Josiah Flynts.²¹ In der Phantasie der Sesshaften waren die *Hobos* Sinnbilder von Ungebundenheit und Freiheit. Die Realität sah freilich anders sein: Der tägliche Existenzkampf forderte seinen Tribut, viele *Hobos* waren Alkoholiker, litten an Krankheiten und starben früh, auch wenn ihr Aufspringen auf Züge misslang und sie unter die Räder gerieten. Zwar gab es auch einige Frauen, die auf Züge sprangen, doch war die Welt der *Hobos* eine aggressive Männerwelt. Junge *Hobos* wurden oft Opfer sexuellen Missbrauchs.

Im Jahre 1910 wurde Joe Hill Mitglied der *International Workers of the World* (IWW), deren Mitglieder auch *Wobblies* genannt wurden.²² Die IWW waren 1905 in Chicago von Delegierten verschiedener Gewerkschaften, Sozialisten, Freigeistern und Anarchisten gegründet worden. Die Organisation verfolgte die Vereinigung sämtlicher Arbeiterinnen und Arbeiter unter einem Dach („*One Big Union*“). Sie sprach indessen vor allem Frauen, ungelernete Arbeiter sowie *Hobos* an. Die *Wobblies* waren bekannt für direkte Aktionen, so auch während des Ersten Weltkriegs, als sie sich gegen den Krieg aussprachen und sich in Sabotage übten. Deshalb wurden sie von der Staatsgewalt erbittert verfolgt. Die IWW lehnten die Herrschaft einer einzigen (leninistischen) Partei über die Arbeiterklasse ab und sind eher dem Anarchosyndikalismus zuzurechnen. Auf ihrem Höhepunkt 1923 hatte die Organisation über 100.000 Mitglieder. Bis heute besteht sie, mit kleinen Ablegern in Europa, weiter. Ihr wohl bekanntestes lebendes Mitglied ist der Linguist und kritische Philosoph Noam Chomsky.

Joe Hill zeichnete sich innerhalb der IWW bald durch seinen harten, maskulinen Stil aus. Er geriet folglich mehrmals in Konflikt mit dem Gesetz. Im Jahre 1911 nahm er an der Mexikanischen Revolution teil, trat dort als Redner auf und schrieb seine ersten politischen Gedichte. Er war präsent bei vielen kleineren Streiks, zuletzt im Bundesstaat Utah, wo er die Arbeiterschaft organisierte. Im Jahre 1914 wurde er verhaftet und des Mordes angeklagt. Der Prozess war einer der größten Justizskandale der amerikanischen Geschichte. Trotz der Bemühungen der IWW, des schwedischen Konsuls und des Präsidenten Woodrow Wilson wurde Hill, der im Gefängnis weiterdichtete und ein Gnadengesuch ablehnte, in Salt Lake City hingerichtet. Die Richter und Geschworenen verurteilten ihn, obwohl eine andere Spur eher ans Ziel hätte führen können. Der Justizskandal machte Hills Lieder noch populärer. So meinte im Jahre 1915 die Aktivistin Elizabeth Gurley Smith:

21 Vgl. Frederick Feied: *No Pie in the Sky. The Hobo as Cultural Hero in the Works of Jack London, John Dos Passos, and Jack Kerouac*, New York 1964; Todd Depastino: *Citizen Hobo. How a Century of Homelessness Shaped America*, Chicago/London 2003.

22 Zu den IWW vgl. beispielsweise Joe Hill; Patrick Renshaw: *The Wobblies The Story of Syndicalism in the United States*, New York 1967.

*Joe writes songs that sing, that lilt and laugh and sparkle, that kindle the fires of revolt in the most crushed spirit and quicken the desire for fuller life in the most humble slave. [...] He has crystallized the organization's spirit into imperishable forms, songs of the people – folk songs.*²³

Hills Lieder wurden zum Teil im *Red Little Songbook*, dem seit 1905 erschienenen Liederbuch der IWW, abgedruckt. Sein bekanntestes Gedicht ist wohl *The Preacher and the Slave*, das sich über die Heuchelei der evangelikalischen Freikirchen, die mit ihrer Mildtätigkeit und ihrer Verheißung eines besseren Lebens nach dem Tod bei den Arbeiterinnen und Arbeitern einigen Erfolg hatten, lustig macht:

*Long-haired preachers come out every night,
Try to tell you what's wrong and what's right;
But when asked about something to eat,
They will answer in voices so sweet:
You will eat, bye and bye,
In that glorious land in the sky;
Work and pray, live on hay
You'll get pie in the sky when you die.*²⁴

Das umstrittene Todesurteil machte Joe Hill zum Märtyrer der IWW. Im Jahre 1925 dichtete Alfred Hayes eine sozialkritische Ballade mit dem Titel *I Dreamed I Saw Joe Hill Last Night*, die 1936 von Earl Robinson vertont wurde und zu einer Hymne der linken Bewegung avancierte, später interpretiert von Pete Seeger oder Joan Baez, die das Lied bei der Woodlegendären vortrug. Hills Gedichte wurden zu populären Melodien gesungen. Sein schwarzer, bisweilen auch zynischer Humor und sein Radikalismus blieben also nicht ungehört, im Gegenteil: Joe Hill gilt als einer der Gründerväter des populären politischen Liedes.

23 Zit. nach Reuss/Reuss: *American Folk Music*, S. 34.

24 Der Text des Gedichts kann auf <http://www.maxilyrics.com/utah-phillips-the-preacher-and-the-slave-lyrics-7214.html> gefunden werden (Abruf am 18. März 2013).

1927: *Folk Music* wird kommerziell

Nach dem Ersten Weltkrieg erlebten die USA ihre erste *Red Scare*.²⁵ Die Russische Revolution verängstigte viele Amerikaner, der militante Atheismus der *Wobblies* verstörte sie, ebenso die politisierten (schwarzen) Rückkehrer aus den Schützengräben Europas. Gleichzeitig traten die Schallplatte und das kommerzielle Radio ihren Siegeszug an, es entstand eine eigentliche Musikindustrie. Ein Mann, der sich im neuen Geschäft etabliert hatte, war Ralph Sylvester Peer (1892–1960).²⁶ Als Angestellter von *Okeh Records* gelangte Peer im Jahre 1926 nach Atlanta, Georgia, um afroamerikanische Musik aufzunehmen, was ihm allerdings misslang. Bereits im März 1923 hatte ein Mundharmonikaspieler namens William Henry Whittier in Peers New Yorker Büro vorgespielt. Whittier stammte aus Virginia und behauptete, der größte Mundharmonikaspieler der Welt zu sein. Peer hatte interessiert zugehört und sich für den ihm unbekanntem Musikstil zu interessieren begonnen. In Atlanta nahm er nun einen gewissen Fiddlin' John Carson, einen Geiger aus dem Süden mit unstemem Lebenswandel, auf, dessen Lieder umgehend einigen kommerziellen Erfolg hatten. Peer gründete nun sein eigenes *Label*, *Southern Music*. Er machte sich um das Urheberrecht verdient und gilt als „Entdecker“ des *Hillbilly*, der Musik aus den ländlichen südlichen Appalachen. Bald galt das Genre auch als *Country*. Für sein *Label* produzierte Peer mit riesigem Erfolg die Carter Family und Jimmy Rodgers (1897–1933), genannt *The Singing Brakeman*, dessen Lieder von Jodelpassagen begleitet waren. Rodgers, der erste Superstar des Genres, ein aus einfachsten Verhältnissen emporgekommener Arbeitersohn und Eisenbahnarbeiter, trinkfest, eigensinnig, lange an Tuberkulose siechend und deshalb auch allseits bemitleidet,²⁷ und die etwas rustikalere Carter Family sangen in eingängigen Melodien vom Leben der einfachen Leute, von Holzfällern, *Cowboys* und Menschen, die zu viel tranken, und das in Zeiten der Prohibition.²⁸ Sie wurden zu Wegbereitern von Hank Williams, später auch von Bob Dylan, und machten den neuen Musikstil auch in den Städten des Nordostens

25 Vgl. beispielsweise Regin Schmidt: *Red Scare. FBI and the Origins of Anticommunism in the United States, 1919–1943*, Kopenhagen 2000; Robert K. Murray: *Red Scare. A Study in National Hysteria, 1919 bis 1920*, Minneapolis 1955.

26 Das Folgende nach Hofacker: *Von Edison bis Elvis*, S. 234–250.

27 Vgl. Mike Paris/Chris Comber: *Jimmie the Kid. The Life of Jimmie Rodgers*, Cambridge 1981.

28 Vgl. Nun zur Gesellschaftsgeschichte der Prohibition die brillante Studie von Thomas Welskopp: *Amerikas große Ernüchterung. Eine Kulturgeschichte der Prohibition*, Zürich 2010.

salonfähig. Allerdings wurde der *Country* im *Mainstream* bald national überhöht und damit zur favorisierten Musik auch reaktionärer Kreise.²⁹

Amerika entdeckte zu jener Zeit seine ländlichen Anfänge neu. Zur Nabelschau gehörte neben *living-history*-Museen und einer allgemeinen Verklärung des Landlebens auch das Interesse für die traditionelle Musik, für den schwarzen *Blues* des Mississippieltas ebenso wie für die *Folk Music* der mehrheitlich weißen Bevölkerung der südlichen Appalachen, deren Balladen schon John A. Lomax nachgejagt war.

Auch die CPUSA erlebte unter Generalsekretär Earl Browder nach der Amtsübernahme Franklin Delano Roosevelts 1933 als Präsident eine „Amerikanisierung“ in Lehre und Kulturpolitik. In Reden gedachte man zunehmend amerikanischer Helden der Vergangenheit wie Washington, Jefferson oder Lincoln. Die amerikanischen Freiwilligen im Spanischen Bürgerkrieg sammelten sich in der *Abraham Lincoln Brigade* und brachten übrigens auch einige populäre linke Kampflieder wie *Spain Marches* oder *No Pasaran* hervor.³⁰ Schon im Jahre 1935 hatte die CPUSA Schriftstellerinnen und Schriftsteller zu einem Kongress zusammengebracht, auf dem genuin amerikanische Themen behandelt werden sollten. In dasselbe Jahr fällt die Gründung der linken *League of American Writers*, der so bekannte Schriftstellerinnen und Schriftsteller wie Malcolm Cowley, Erskine Caldwell, Archibald MacLeish, Upton Sinclair, Langston Hughes, Carl Sandburg, Carl Van Doren, John Dos Passos, Lilian Hellman und Dashiell Hammett angehörten.³¹ Theater und politische Kabaretts wie *Le Ruban Bleu* sowie Cafés mit Musikprogramm hatten zumindest in den Großstädten Neuenglands einigen Erfolg.³² Das Kulturmagazin *New Masses* hatte auch *Folk Music*, *Blues* und *Jazz* zum Thema.³³

Die Besinnung der CPUSA auf die revolutionär begonnene nationale Geschichte und frühere Klassenkämpfe korrespondierte mit einer allgemeinen neuen Sammlerlust, initiiert von der neuen, reformerischen Regierung. Im *Federal Arts Project* (1935–1943) versammelten sich Maler, Malerinnen, Bildhauer und Bildhauerinnen, um dem neuen Zeitgeist Ausdruck zu verleihen;³⁴ im ebenfalls von der Regierung initiierten *Federal Writers' Project* schrieben Schriftstellerinnen und Schriftsteller mehr oder weniger dokumentarisch Reisebücher sowie auch über Armut, Aufbruch und Hoffnung.³⁵ Hochbegabte Fotografinnen und Fotografen wie Dorothea Lange oder Walker Evans dokumentier-

29 Vgl. Bill C. Malone: 'Don't get above Your Raisin.' *Country Music and the Southern Working Class*. Urbana/Chicago 2001.

30 Reuss/Reuss: *American Folk Music*, S. 119.

31 Vgl. Roy: *Reds, Whites, and Blues*, S. 83.

32 Ebd., S. 85.

33 Ebd., S. 86f.

34 Lieberman: *My Song is my Weapon*, S. 36f.

35 Vgl. Jerrold Hirsch: *Portrait of America. A Cultural History of the Federal Writers' Project*. Chapel Hill/London 2003. Allgemein zu Kultur und Kulturpolitik im New Deal vgl.

ten auch künstlerisch brillant die extreme Not (Hunger, Obdachlosigkeit, Krankheiten) der Bevölkerung während der *Great Depression*,³⁶ namentlich den biblisch überhöhten Exodus der Farmer Oklahomas und der *Great Plains* während der *Great Dustbowl*, worüber der Schriftsteller John Steinbeck eines seiner Meisterwerke geschrieben hatte. Diese Kunstwerke sensibilisierten nicht nur die amerikanische städtische Öffentlichkeit für die bittere Armut ihrer Landsleute, sondern fanden auch Resonanz und Nachahmer in ganz Europa.

So erstaunt es nicht, dass nun auch die Musik der „verlorenen“, leidenden Landbevölkerung noch mehr zum Thema der politisch engagierten linksliberalen Intellektuellen wurde. Im kulturell wegweisenden Jahr 1927³⁷ erschien erstmals Carl Sandburgs viel gelesener *American Songbag*.³⁸ Die Einleitung des bekannten sozialdemokratischen Kriegsreporters, Poeten und *Romancier* war auch eine kundige Einführung in den kürzlich „entdeckten“ Musikstil. Sandburg baute dabei auf älteren Sammlungen auf, namentlich auf den Editionen des schon erwähnten John A. Lomax.

Dessen Sohn Alan, politisch eindeutig links stehend, tat sich 1933 mit seinem eher konservativ gesinnten Vater zusammen und ging ins Feld, in den Süden der USA, in *Hobo-* ebenso wie in Holzfällercamps, in Bergwerke, auf Baustellen, Eisenbahnlinien und gar in Gefängnisse. John A. Lomax betreute ehrenamtlich das *Archive of American Folk Song* in Washington, das er zusammen mit seinem Sohn zu ergänzen suchte. Die rege Sammeltätigkeit, welche die beiden ungleichen Partner mit soeben erfundenen mobilen Tonbandgeräten dokumentierten, hatte immensen Einfluss auf die Kulturpolitik der amerikanischen Linken im Allgemeinen und auf die CPUSA im Besonderen.

Richard Nate: Amerikanische Träume. Die Kultur der Vereinigten Staaten in der Zeit des New Deal, Würzburg 2002.

36 Vgl. beispielsweise Gisela Parak: *The American Social Landscape*. Dokumentar fotografie im Wandel des 20. Jahrhunderts, Trier 2009, S. 26–39; William Stott: *Documentary Expression and Thirties America*, New York/Oxford 1973.

37 Vgl. Charles J. Shindo: *1927 and the Rise of Modern America*, Kansas 2010. Im Jahre 1927 überflog Charles Lindbergh den Atlantik und löste eine Technikbegeisterung aus. Im selben Jahr entstand der erste Tonfilm, und der 15 millionste Ford T wurde verkauft. Die beiden italienischstämmigen Anarchisten Sacco und Vanzetti wurden erschossen, und der Baseballstar Babe Ruth erreichte einen neuen Rekord.

38 Carl Sandburg: *The American Songbag*, New York 1927.

„*The big family of humanity*“:

Der Sammler, Dokumentarist und Wissenschaftler Alan Lomax

Alan Lomax gehört zweifellos zu den größten Musiksammlern und -wissenschaftlern des 20. Jahrhunderts. Dennoch ist er in der Alten Welt kaum bekannt. Der amerikanische Musikhistoriker John Szwed hat in einer kürzlich erschienenen, akribisch recherchierten Biografie Leben und Werk der schillernden Persönlichkeit dokumentiert, die aufgrund immer neuer Ideen und Projekte stets knapp bei Kasse war.³⁹ Lomax war einer der Gründerväter der Musikethnologie als wissenschaftlicher Disziplin. Seine zahlreichen Reisen führten ihn auch nach Afrika, auf die Karibischen Inseln sowie nach England, wo er längere Zeit lebte. Alan Lomax war noch Philosophiestudent, als er sich um 1932 in die Fußstapfen seines berühmten Vaters begab und sich wissenschaftlich für *Folk Music* zu interessieren begann. Doch war er radikaler als sein Vater, suchte er doch mehr als dieser nach der Musik der Außenseiter und Delinquenten. In ihren Erfahrungen sah er den Ausdruck des darbenden, nach Gerechtigkeit und Auskommen suchenden amerikanischen Volks.⁴⁰ Er näherte sich somit den Positionen des italienischen Philosophen und Soziologen Antonio Gramsci an, der seinerseits engagierte Volkskundlerinnen und Volkskundler zur Sammeltätigkeit und Dokumentation inspirierte.

1933 führte eine lange Reise Vater und Sohn Lomax in den Süden der USA. Dort nahmen sie viele Stunden Tonband auf. Ein Blue genannter Mann sang ihnen vom Elend der Bauern vor:

*Poor farmer, poor farmer, poor farmer,
They get all the farmers makes,
His clothes is full of patches,
And his hat is full of holes,
Stoopr down, pullin' cotton,
From the bottom bolls,
Poor farmer, poor farmer, poor farmer
They get all the farmer makes.*⁴¹

Vater und Sohn Lomax gingen sogar in Gefängnisse, um die Lieder der Häftlinge zu dokumentieren. In den USA stand damals das Justizvollzugssystem namentlich der südlichen Staaten in der Kritik. *Chain-Gangs*, Gewalt der Aufseher und unter den Häft-

39 John Szwed: Alan Lomax. The Man Who Recorded the World, New York 2010; Vgl. auch Scott B. Spencer: The Ballad Collectors of North America. How Gathering Folksongs Transformed Academic Thought and American Identity, New York 2011.

40 Roy: Reds, Whites, and Blues, S. 3.

41 Zit. nach Szwed: Alan Lomax, S. 37.

lingen und lange Isolationshaft waren die Regel. So machte das Diktum vom *American Siberia* die Runde.⁴² Umso misstrauischer waren die Verwaltungen gegenüber den beiden Wissenschaftlern. Dennoch gelang es den Lomaxes, Sträflinge zum Musizieren und Singen zu bringen. Die Lieder halfen diesen oft nur wegen Bagatelldelikten oder sogar Mundraub Inhaftierten ihren sehr schwierigen Alltag zu bewältigen. Die beiden Sammler trafen auf den begnadeten *Blues*-Gitarristen und Sänger, Huddie Ledbetter, der sich Leadbelly nannte.⁴³ Sie waren sofort beeindruckt von der Qualität des Dargebotenen und erreichten die Begnadigung des wegen Totschlags Verurteilten. Leadbelly fungierte in der Folge als Fahrer der beiden nomadischen Wissenschaftler, die ihren Schützling in New York einführten, wo er großen Erfolg hatte. Zwar hielt er sich nicht mit Trinken und Herumstrolchen zurück, doch wurde Leadbelly einer der Wegbereiter der Erfolgsgeschichte des *Blues* im Norden des Landes. Er sang jedoch auch populäre Musik, Schlager und anderes. Es ist ein großes Verdienst von Alan Lomax, dass er half, die afroamerikanische Musik des Südens populär zu machen. Er interessierte sich schon früh für kulturelle Mischformen, für hybride Kulturen, für Anleihen aus der populären Musik. Er war somit kein Romantiker, der nach den mythischen Ursprüngen eines Musikstils suchte. Lomax sah diese Musik als Teil einer Kultur der Benachteiligten, erkannte aber auch die kommerziellen Möglichkeiten seiner Musikerinnen und Musiker. Kein Dogmatiker, blieb er stets offen für neue Entdeckungen. Dieser Pragmatismus sollte ihn durch sein langes, abenteuerliches Leben begleiten.

Die *Blues Songs* handelten oft von unglücklicher Liebe, vom Verlassenwerden, von Erotik und Alkoholexzessen, manchmal jedoch auch von der Ausbeutung durch weiße Farmer und den Erfahrungen der Schwarzen im *Jim Crow system*. Sie sind deshalb mitunter auch politisch und stellen so etwas wie einen Schrei nach Gerechtigkeit dar. Jedenfalls sind die *Blues Songs* des Südens Ausdruck dessen, was der Historiker Lawrence W. Levine in einem berühmten Buch *black consciousness* genannt hat.⁴⁴ Erst durch ein „schwarzes Bewusstsein“ konnte sich später eine Bürgerrechtsbewegung konstituieren. Dass afroamerikanische Balladen die „Rassen“ zusammenführen konnten, konstatierte Lomax anhand des besonders populären Liedes *John Henry*, in dem ein schwarzer Tunnelbauer⁴⁵ mit einem Hammer gegen eine Maschine antrat, den Wettkampf gewann, aber anschlie-

42 James C. Powell: *American Siberia, or 14 Years Experience in a Southern Convict Camp*, New York 1970 (Reprint).

43 Vgl. Charles K. Wolfe/Kip Lornell: *The Life and Legend of Leadbelly*, Chicago 1999.

44 Vgl. klassisch Lawrence W. Levine: *Black Culture and Black Consciousness. Afro-American Folk Thought from Slavery to Freedom*, New York 1977; Vgl. auch Reuss/Reuss: *American Folk Music*, S. 93–98 (mit Beispielen politisierter Gospelsongs).

45 Zur Geschichte des Liedes *John Henry* und seinem „wahren“ Ursprung vgl. Scott Reynolds Nelson: *Steel Drivin' Man. John Henry, the Untold Story of an American Legend*, Oxford 2008.

ßend erschöpft starb. Lomax glaubte, dass das Lied „*the races and the nations into the big family of humanity*“⁴⁶ verbinde.

Alan Lomax förderte viele noch namenlose Musikerinnen und Musiker. Bis 1938 nahmen die beiden fleißigen Sammler John und Alan Lomax nicht weniger als 1.502 Platten auf. Sie transkribierten die oft schwer verständlichen Lieder und kategorisierten ihre Aufnahmen nach geografischem Ursprung (*Songs from the Mountains, The Great Lakes* etc.), nach dem Gebrauch (*Working on the Railroad, Breakdown and Play Parties* etc.), nach der Form (*Blues* etc.) und dem Inhalt (*Cocaine and Whisky, White Desperadoes* etc.). Die mannigfachen Aufnahmen sind so etwas wie der Grundstock des Archivs und werden bis heute angehört, erforscht und auch publiziert. Unter den Freunden des umtriebigen Wissenschaftlers war indessen auch einer, der zur Ikone der amerikanischen *Folk Music* avancieren sollte: Woody Guthrie.

Woody Guthrie: *This Land is your Land, this Land is my Land*

Woodrow Wilson (benannt nach dem demokratischen Präsidentschaftskandidaten von 1912), genannt Woody, Guthrie ist der mit Abstand bekannteste einer ganzen Reihe von *Folk*-Musikern wie Tillman Cadle, Jim Garland, Earl Robinson, Tony Kraber, Josh White oder Maurice Sugar, die in den 1930er Jahren in den USA umherreisten und auch viele politische Lieder schrieben. Guthries *Songs* wurden gleichsam kanonisiert, er wurde zum Vorbild so wichtiger stilbildender Künstler wie Ramblin' Jack Elliott, später auch Bob Dylan, der zu Beginn seiner Karriere im New Yorker Greenwich Village Guthries Lieder nachspielte, oder auch der beiden engagierten Briten Ralph McTell und Dick Gaughan. Bis heute ist Woody Guthrie in den USA ein Symbol, anerkannt als Vorkämpfer für Gerechtigkeit und Freiheit nicht nur in linken Kreisen. Manche seiner Lieder gehören gar zum Repertoire der Rechten. Dabei war er politisch durchaus radikal, unangepasst, provozierend in Weltbild und exzessivem Lebensstil. So war Guthrie ein Schürzenjäger, sein unverkrampftes Verhältnis zur Sexualität schockierte das prüde und puritanische Amerika. Guthrie hatte auch einen Zug zur Militanz, nicht nur in seinen Liedern. Seine Gitarre hatte er gut lesbar mit dem Spruch „*This guitar kills fascists!*“ verziert.

Das Interesse an der schillernden Persönlichkeit Guthries ist auch in der Wissenschaft ungebrochen. Es liegt eine ganze Anzahl von mehr oder weniger ausführlichen Biografien vor.⁴⁷ Ich konzentriere mich im Folgenden auf Guthries Wirken in den 1930er und

46 Zit. nach Lieberman: *My Song is My Weapon*, S. 38.

47 Vgl. beispielsweise Ed Cray: *Ramblin' Man. The Life and Times of Woody Guthrie*, New York 2004; Will Kaufman: *Woody Guthrie. American Radical, Urbana/Chicago/Springfield* 2009; Henrietta Yurchenko: *A Mighty Hard Road. The Life of Woody Guthrie*, New York 1970; Joe Klein: *Woody Guthrie. A Life*, New York 1999; Janelle Yates: *Woody Guthrie. American Balladeer*, Staten Island 2002; Elizabeth Partridge: *This Land was Made for You*

frühen 1940er Jahren, die allgemein als sein kreatives Jahrzehnt gelten. Denn der Wander-Musiker und Radiostar litt schon wie seine Mutter an Chorea Huntington, einer Erbkrankheit mit bösem, nach wie vor unheilbarem Verlauf, die am Ende seines recht kurzen Lebens auch auf seine geistige Gesundheit schlug.

Woody Guthries Kindheit und Jugend in Oklahoma waren von bitterer Armut geprägt. Die Mutter war, wie erwähnt, schwer krank und unberechenbar, der Vater, Lokalpolitiker und Bodenspekulant, zwar gutmütig, aber nicht sehr geschäftstüchtig. Schwer traf es Woody, als seine Schwester bei einem Brand ums Leben kam. In Oklahoma kam Guthrie schon früh mit einem starken *Farmer*-Sozialismus in Berührung. Namentlich die Kleinbauern und viele Tagelöhner des Gebiets, das erst im Jahre 1890 *Territory* der USA und 1907 vollwertiger Bundesstaat wurde und ein Sammelbecken politisch Unzufriedener war, verschrieben sich den Ideen eines eigenständigen ländlichen Sozialismus, der Thomas Jeffersons Ideal der unabhängigen Kleinproduzenten, Marx und Jesus von Nazareth zusammendachte. Im Ersten Weltkrieg starteten mit der Kriegspolitik unzufriedene Kleinbauern und Tagelöhner gar eine – freilich rasch niedergeschlagene – Rebellion, die sich gleichwohl im kollektiven Gedächtnis Oklahomas einbrannte.⁴⁸

Guthrie war schon in jungen Jahren ein Herumtreiber, der mit Hobos auf Züge sprang und deren Leben und Lebenswelt teilte. Im Lied *Hard Travelin* beschrieb er die abenteuerlichen Lebensumstände der Hobos nicht ohne Verklärung. Guthrie begann schon früh, eigene Lieder zu dichten und sich auf der Gitarre und der Mundharmonika (*Blues Harp*) zu begleiten. Sein musikalisches Spektrum bewegte sich zwischen *Folk* und *Blues*, seine Vorbilder waren die Carter Family sowie Jimmy Rodgers. Guthrie übernahm oft bekannte Melodien.

Woody Guthries Mitgefühl galt den Armen, Enteigneten, den „kleinen Leuten“, die er mit seinen einfachen, aber eingängigen Geschichten und Melodien auch erreichte. Namentlich die Refrains waren zum Mitsingen geeignet, und so entstand ein Gemeinschaftsgefühl. Der Witz und der bisweilen schwarze, sarkastische Humor seiner Texte half den Notleidenden, ihre Situation mit einem wenn auch bitteren Lächeln zu bewältigen. Wie Mike Quin 1940 in der *People's World* schrieb: „*Karl Marx wrote it and Lincoln said it and Lenin did it. You sing it, Woody. And we'll laugh together yet.*“⁴⁹

and Me. The Life and Legacy of Woody Guthrie, New York 2002. Für meine Fragestellung von besonderem Interesse ist die gut dokumentierte Dissertation von Martin Butler: *Voices of the Down and Out. The Dust Bowl Migration and the Great Depression in the Songs of Woody Guthrie*, Heidelberg 2007. Butler fügt die Texte Guthries in den zeitgenössischen kritischen Diskurs ein.

48 Vgl. Garin Burbank: *When Farmers Voted Red. The Gospel of Socialism in the Oklahoma Countryside, 1910–1924*, Westport 1976.

49 Zit. nach Reuss/Reuss: *American Folk Music*, S. 138.

Guthrie arbeitete mal als Schildermaler, mal als Kellner in einem Saloon, dessen raue, männliche, alkoholgesättigte Welt ihm durchaus entgegenkam.⁵⁰ Er lebte in Kalifornien, aber immer unstet. Wie viele *Okies* suchte er dort sein Glück. Die Binnenmigrantinnen und -migranten der *Dust Bowl* waren oft von den Banken von ihrem Besitz vertrieben worden. Ihr Argwohn galt also dem Big Business. Mit dem letzten Geld gelangten sie in ihren klapprigen Fords nach Kalifornien, wo sie oft in Camps lebten und zum Teil hungerten, ja sogar verhungerten. Die Fotografien der Großfamilien, die mit Sack und Pack auf der Ladefläche des Autos umherreisten, immer der Arbeit nach, prägten das Bild der Zeit ebenso wie John Steinbecks großartiger Roman über den Exodus der Familie Joad. In seinem Lied „Tom Joad“ gedachte Guthrie des Protagonisten des ebenso bewunderten wie ghassten und in gewissen Staaten gar verbotenen Romans des Nobelpreisträgers. Der literarische Tom Joad entwickelte sich in *The Grapes of Wrath* (Früchte des Zorns) vom entlassenen Sträfling zum furchtlosen politischen Aktivisten, zum „Trommler“ der armen Auswanderer Oklahomas. In einer ähnlichen Rolle sah sich auch Woody Guthrie.

Die alteingesessenen Kalifornier misstrauten den zahlreichen Flüchtlingen aus dem Osten und behandelten sie sehr schlecht, ebenso brutal wie die Polizei. Guthrie veranlasste die Not seiner Landsleute zu den *Dust Bowl Ballads*, die er im Jahre 1940 auch aufnahm. Er war mittlerweile recht bekannt durch eine eigene Radioshow sowie durch diverse Aufnahmen, hatte also ein Stammpublikum sowie viele Bewunderer, unter ihnen auch Intellektuelle wie Alan Lomax, der ihn aufnahm und förderte. Zusammen mit dem jungen Intellektuellen Pete Seeger, Millard Lampell und Lee Hays⁵¹ spielte Woody Guthrie von 1940 bis 1943 in der populären Formation *The Almanac Singers*, die auf vielen Parteiveranstaltungen der CPUSA auftrat und auch anderswo für die *Popular Front* mobil machte.⁵²

In den *Dust Bowl Ballads* wiederum besang Guthrie die von Bitterkeit geprägte Lebenswelt der *Okies*.⁵³ Im Lied *Do Re Mi* nach der Melodie eines bekannten Schlagers berichtete er von der Polizeigewalt und der Diskriminierung, die den bettelarmen, oft hungernden Einwanderern widerfuhr:

If you ain't got the do re mi, folks,

50 Vgl. beispielsweise Perry R. Duis: *The Saloon: Public Drinking in Chicago and Boston, 1880–1920*, Urbana (IL) 1983; Eliot West: *The Saloon on the Rocky Mountain Mining Frontier*, Lincoln (CO) 1979; Thomas Noel: *The City and the Saloon: Denver, 1858–1916*, Lincoln (CO) 1983.

51 Vgl. Doris Willens: *Lonesome Traveler. The Life of Lee Hays*, University of Nebraska 1999.

52 Vgl. Epstein: *Political Folk Music*, S. 64–93; Reuss/Reuss: *American Folk Music*, S. 148–178.

53 Vgl. dazu beispielsweise Martin W. Sandler: *The Dust Bowl Through the Lens. How Photography Revealed and Helped Remedy a National Disaster*, New York 2003; Charles J. Shindo: *Dust Bowl Migrants in the American Imagination*, Kansas 1997.

*if you ain't got the do re mi,
 Why, you better go to beautiful Texas,
 Oklahoma, Kansas, Georgia, Tennessee,
 California is a Garden of Eden,
 a paradise to live in and see.
 But, believe it or not,
 You won't find it so hot,
 If you ain't got the do re mi.*⁵⁴

Das Image Kaliforniens als sonniger Garten Eden wird gespiegelt an der Not der neuen Einwanderer. Fremde werden im *Golden State* nur geduldet, wenn sie zahlungskräftig oder als Touristen unterwegs sind. Mit bitterer Ironie schuf Guthrie ein Migrationsepos, das noch heute seine Gültigkeit hat. Die Zeit des *Go West* war endgültig vorbei, der Landhunger von Amerikas Neuankömmlingen konnte nicht mehr befriedigt werden, die mythische *Frontier* des Westens war endgültig geschlossen.

Doch nicht nur das Los der Auswanderer Oklahomas und das *Dust Bowl* waren wiederkehrende Themen im gigantischen Werk des unermüdlichen *Song Writer*. Auch die Evangelien sowie apokalyptische Vorstellungen spielten darin eine wichtige Rolle.⁵⁵ Die religiös-sozialistischen Vorstellungen Guthries verdichteten sich im Lied *Jesus Christ* von 1940:

*Jesus Christ was a Man that travelled thru the land
 And a hard working man, and brave,
 He said to the rich give your goods to the poor,
 And they laid Jesus Christ in his grave*

*Yes Jesus was a man, a carpenter by hand
 His followers true and brave,
 One dirty coward called Judas Ischariot
 He has laid poor Jesus in his grave.*

*He went to the preacher, he went to the sheriff,
 And he told them all the same.
 Sell all of your jewelry and give it to the poor,
 But they laid Jesus Christ in his grave. [...] ⁵⁶*

54 Zit. nach Butler: *Voices of Down and Out*, S. 132 f.

55 Vgl. dazu Brad D. Lookingbill: *Dusty Apocalypse and Socialist Salvation. A Study of Woody Guthrie's Dust Bowl Imagery*, in: *Chronicles of Oklahoma* 72:4 (1994), S. 396–414.

56 Zit. nach Butler: *Voices of the Down and Out*, S. 195.

Guthrie interpretierte das Leben des hart arbeitenden Jesus von Nazareth klassenkämpferisch. In anderen Liedern verehrte Guthrie Jesus auch als Heiler.⁵⁷ Jesus, in den Augen Guthries auch ein Gewerkschaftsführer, forderte die Reichen ultimativ auf, ihr Gut an die Armen zu verschenken und ebenso in Armut zu leben. Guthrie hatte die Armen und Nomaden der Depressionszeit im Auge. Jesus habe sich rabiat gegen den Handel im Tempel gewandt und verkündet, eher passiere ein Kamel ein Nadelöhr, als dass ein Reicher in den Himmel gelange. Jesus versprach, auf Erden zurückzukehren als gerechter Weltenherrscher. Vor seiner Wiederkunft aber, so die Offenbarung des Johannes, geschähen viele Naturkatastrophen und Kriege. Die Sandstürme der 1930er Jahre wurden durchaus als apokalyptisches Vorzeichen gedeutet, auch von Guthrie.⁵⁸ So verbanden sich im umfangreichen Werk Guthries soziales Christentum und Sozialismus zu einer fruchtbaren Synthese, die auch noch in seinem berühmtesten Lied *This Land is My Land* nachklingt, das zum Erkennungszeichen der linken Bewegungen in der gesamten angelsächsischen Welt avanciert ist und nicht zuletzt während des *Folk Revival* der 1960er Jahre inbrünstig gesungen wurde.

Schluss

Der mehrmals erwähnte Pete Seeger tourte auch in den 1950er Jahren unverdrossen durch Amerika, seine linke Botschaft musikalisch transportierend. Auch die CPUSA setzte weiterhin auf *Union Songs* und *Folk Music*, so in ihrer Unterstützung des Wahlkampfes für den linksdemokratischen Präsidentschaftskandidaten der *Progressive Party* Henry Wallace. Zusammen mit dem ebenfalls unermüdlichen Lee Hays gründete Seeger 1945 die *People's Songs Inc.*, um Arbeiterlieder und *Folk Music* zu fördern. Die Organisation bemühte sich um Konzerte, Aufnahmen und brachte ein eigenes Heft heraus, zu dem auch Woody Guthrie oder Alan Lomax Beiträge beisteuerten.⁵⁹ Doch die CPUSA war im raschen Niedergang begriffen, nicht zuletzt, weil einige intellektuelle Emigrantinnen und Emigranten die USA in der McCarthy-Ära wieder verließen. Die relative Offenheit und Aufbruchzeit des *New Deal* schwand dahin und wurde durch einen dogmatischen, mitunter militanten Antikommunismus ersetzt, auch in der Demokratischen Partei. Auch die CPUSA gab die relative Offenheit der *Popular Front* auf und versteinerte zu einer stalinistischen, ja sektiererischen, sowjethörigen Partei.

Viele *Folk*- und *Blues*-Musiker der 1950er Jahre, wie der brillante Roscoe Holcombe, blieben folglich relativ unbekannt. Bald sollten neue Musikstile wie *Soul* und dann

57 Epstein: *Political Folk Music*, S. 17.

58 Butler: *Voices of the Down and Out*, S. 194–102. Vgl. auch Guthries ebenso populären Song „A Hard Working Man Was Jesus“.

59 Vgl. Lieberman: *My Song Is My Weapon*, S. 66–156; Reuss/Reuss: *American Folk Music*, S. 179–220.

Rock'n'Roll dominieren, die Kommerzialisierung der Jugendkultur hatte nun voll eingesetzt. Denn vergessen wir nicht: Zum Aufblühen der *Folk Music* in den späten 1920er Jahren hatte auch ihr kommerzieller Erfolg (Carter Family, Woody Guthrie) beigetragen. Doch auch die wissenschaftliche Sammeltätigkeit von John A. und Alan Lomax verschaffte dem neuen Genre sehr viel Respektabilität. Die USA des *New Deal* betrieben im kulturellen Bereich ohnehin eine Nabelschau, die *Great Depression* hatte viele Bürgerinnen und Bürger skeptisch gemacht gegenüber einer zu raschen Modernisierung, Big Business und einer bedingungsloser Kommerzialisierung der Kultur. Das „einfache Volk“, sein Leben und sein Lebensstil, aber auch seine teilweise widerständigen Lieder gerieten in den Fokus vieler politisch unzufriedener Intellektueller.

Die Bürgerrechtsbewegungen der 1960er Jahre die Antivietnamkriegsbewegung sowie die Jugendkultur der „Blumenkinder“ (*Hippies*) brachten jedoch eine Renaissance der *Folk Music* hervor, die sich explizit an den 1930er Jahren orientierte, das sogenannte *Folk Music Revival*.⁶⁰ Das seit 1959 alljährlich stattfindende, von Joyce und George Wein sowie dem späteren Dylan-Manager Albert Grossman begründete *Newport Folk Festival* war Sammelpunkt der Bewegung und Bühne auch für „vergessene“ Musiker der 1930er und 1940er Jahre. Neue Lieder wurden schnell sehr populär, so das legendäre *We Shall Overcome*. Junge Musikerinnen und Musiker wie Bob Dylan, Joan Baez oder Joni Mitchell sangen nicht nur traditionelle Lieder, sondern bereicherten den Fundus mit eigenen Kompositionen und sehr politischen Texten. Die *New Left* war sehr kreativ, nicht nur in den USA, sondern auch in Westeuropa, wo sowohl amerikanische als auch „eigene“ *Folk Music* auf viele begeisterte Zuhörerinnen und Zuhörer stieß.⁶¹

Die Lieder der 1930er Jahre verhalten also nicht ungehört, gehören heute vielmehr zum Repertoire vieler Meetings linker Kreise. Sie sind einfach, laden zum Mitsingen ein und haben eine klare Botschaft, ehren verstorbene Kämpferinnen und Kämpfer, mahnen zu Solidarität und Gerechtigkeit. Soziale Bewegungen können also auf einfach deutbare und identitätsstiftende Lieder zurückgreifen, sind aber auch selber kreativ. Noch heute gehört das Hören politischer Lieder aus der Zeit des *New Deal* für viele linke Frauen und Männer zum Lebensstil, der sich gegen die vermeintlich entpolitisierte Musikkultur (volkstümlicher Schlager, Techno) des neuen Jahrtausends behaupten will.

60 Vgl. Robert Cantwell: *When We Were Good. The Folk Revival*, Cambridge (MA) 1998; David Dicaire: *The Folk Music Revival, 1958–1970. Biographies of Fifty Performers and Other Influential People*, New York 2011; Ronald D. Cohen: *Rainbow Quest. The Folk Music Revival and American Society, 1940–1970*, Cambridge (MA) 2002; Dick Weissman: *Which Side Are You On? An Inside History of the Folk Music Revival in America*, Chicago 2006.

61 Vgl. etwa Colin Harper: *Dazzling Stranger: Bert Jansch and the British Folk and Blues Revival*, London 2006.

Fabian Brändle is a Swiss historian with a very broad range of research interests, comprising the history popular culture, direct democracy, social movements, taverns, everyday life, childhood, sports (especially football), and popular autobiography. He studied at Zurich and took his PhD at the University of Basel. He also works as the secretary of a foundation supporting handicapped people.

