

„I Shot a Man in Reno, Just to Watch Him Die“*

Überlegungen zum Verhältnis von Strafrecht und Musik, vertieft am Beispiel zeitgenössischer Populärmusik von *Johnny Cash*

Von Dr. Florian Knauer, Berlin

I. Einführung

Das Verhältnis von Recht und Musik ist – anders als etwa die Darstellung des Rechts in der schönen Literatur und im Film – im (straf-)rechtlichen Schrifttum bislang nur selten genauer untersucht worden.¹ Eine nähere Beschäftigung mit dem Thema drängt sich daher bereits aus allgemeinen Erwägungen auf. Konkreter Anlass für die nachfolgenden Überlegungen ist der Umstand, dass *Johnny Cash* in diesem Jahr achtzig Jahre alt geworden wäre. Denn in den Liedern von *Johnny Cash*, aber auch in seinem persönlichen Leben und Wirken abseits der Bühne, spielte das Strafrecht stets eine besonders große Rolle. Es gibt wohl keinen anderen Musiker, dessen Name so eng mit den Themen Straftat, Strafe und Strafvollzug verbunden ist wie der von *Johnny Cash*. Dies rechtfertigt es, seine Person und sein Werk im Rahmen der nachfolgenden Ausführungen zu Strafrecht und Musik in besonderem Maße zu würdigen. Der Beitrag verfolgt daher folgende Ziele. Zum einen möchte er mit einigen allgemeinen Überlegungen dazu anregen, dem Themenkreis „Strafrecht und Musik“ künftig mehr Aufmerksamkeit zu verschaffen (dazu II.). Zum anderen untersucht er die Rolle des Strafrechts für die Person und das Werk *Johnny Cash*s (III.). Anschließend werden einige Folgerungen für das Verhältnis von Strafrecht und Musik gezogen (IV.).

* Der Beitrag ist Prof. Klaus Marxen gewidmet.

¹ Vgl. *Haltern*, in: Epping u.a. (Hrsg.), *Brücken Bauen und Begehen*, Festschrift für Knut Ipsen zum 65. Geburtstag, 2000, S. 651 (S. 652): „Die Musik [...] leidet unter konsequenter Nichtbeachtung der Juristen. [...] Das ist [...] bedauerlich, denn die Musikwissenschaft hätte das Zeug, die [...] Rechtswissenschaft [...] zu befruchten.“ Vgl. allerdings zum Thema „Recht und Musik“ neben *Haltern* auch die Beiträge in: Weber (Hrsg.), *Literatur, Recht und Musik*, 2007; *Großfeld*, *Zeitschrift für vergleichende Rechtswissenschaft* 109 (2010), 379; *Schild*, *Staat und Recht im Denken Richard Wagners*, 1994; *Groll*, *Musik, Insel der Glückseligen?*, Zum Musikverständnis in einer verrechtlichten Welt, 1994; *Zak*, *Musik als „Ehr und Zier“ im mittelalterlichen Reich*, Studien zur Musik im höfischen Leben, Recht und Zeremoniell, 1979. Die Redaktion der NJW hat 1985 ein Sonderheft zum Thema „Musik und Recht“ herausgegeben, das unter anderem den Beitrag von *Seidel*, NJW 1985, 2126 („O sancta justitia! – Juristen in der Oper“), enthält. Aus dem englischsprachigen Schrifttum vgl. *Manderson*, *Songs without Music*, *Aesthetic Dimensions of Law and Justice*, 2000, sowie die Beiträge von *Ball*, in: Freeman (Hrsg.), *Law and Popular Culture*, 2005, S. 303, und *Tetzlaff*, in: Freeman (a.a.O.), S. 316. Weitere Hinweise zu englischsprachiger Literatur finden sich bei *Großfeld* a.a.O. sowie in den dort nachgewiesenen Beiträgen von *Long*, *Washington and Lee Law Review* 64 (2007), 531, und *Pearce/Danitz/Leach*, *Widener Law Journal* 14 (2005), 907; vgl. ferner *Lee*, *Widener Law Journal* 14 (2005), 719.

Der Beitrag befasst sich in erster Linie mit dem Verhältnis von Strafrecht und zeitgenössischer Populärmusik, insbesondere der von *Johnny Cash*. Das schließt nicht aus, dass vereinzelt auch auf das allgemeine Verhältnis von Recht und Musik Bezug genommen wird.² Der Begriff des Strafrechts

² Ein Beispiel aus jüngerer Zeit ist die rechtswissenschaftliche Auseinandersetzung um das Verhältnis von Gesetzgeber und Richter. Nach *Hirsch* (ZRP 2006, 161) entspricht das von *Heck* geprägte Bild vom Richter als Diener des Gesetzgebers nicht mehr unserer Verfassungswirklichkeit. Besser passe das Bild des Richters als Pianisten und des Gesetzgebers als Komponisten (vgl. zum Bild des Gesetzgebers als Komponisten auch schon *Haltern* [Fn. 1], S. 651 [S. 652, 698] m.w.N. zur Herkunft des Bildes aus dem amerikanischen Recht). Der Richter interpretiere wie der Pianist die Vorgaben, mehr oder weniger virtuos, er habe Spielräume, dürfe das Stück aber nicht verfälschen. Das Bild passe auch insoweit, als bestimmte Medien mitunter auf den Pianisten schießen würden, obwohl sie eigentlich auf den Komponisten zielen müssten. *Schwöbbermeyer* (ZRP 2007, 66) hält dieses Verständnis für zutreffend und baut es weiter aus. Zur Vollständigkeit des Bildes gehöre auch, dass dem Pianisten oft kein vollständiges oder überhaupt kein Notenblatt zur Verfügung stehe. Gleichwohl könne er vor erwartungsfreudigem Publikum nicht darauf warten, bis der Komponist ihm ein in allen Details ausgearbeitetes Musikwerk zur Verfügung stelle. Er müsse auf Grundlage des zur Verfügung stehenden Materials sein Konzert geben und fehlende Vorgaben des Komponisten in schöpferischer Interpretation ergänzen. *Roellecke* (FAZ v. 30.1.2007, S. 34) hält das Bild für nicht schlecht, obwohl es überrasche. Es widerspreche den Standesinteressen der Richter, die sich darauf verlassen können müssten, dass sie jederzeit hinter dem Gesetz in Deckung gehen könnten. Es dekurviere die deutsche justizstaatliche Tradition, die sich daran gewöhnt habe, das Paradox der Gesetzesbindung einfach zu ignorieren. Schließlich ärgere es die Demokraten, die meinten, alle Staatsgewalt gehe vom Volke aus und die hinter der Rechtsprechung das Volk nicht mehr sehen würden. *Hirschs* Metapher hat aber auch heftigen Widerspruch gefunden. *Möllers* (FAZ v. 26.10.2006, S. 37) etwa meint, in einem Land, in dem der eine Richter *Horowitz* und der andere *Rubinstein* sein möchte, in dem sich auch die einfachen Gerichte dazu berufen fühlten, frei auf der Klaviatur der Gerechtigkeit zu spielen, in einem solchen Land seien die Richter für die Freiheit eine Bedrohung. *Hirsch* (ZRP 2009, 253 [254]) antwortete auf die Frage, was der Pianist, der Richter, mache, wenn der Komponist, also der Gesetzgeber, in der Partitur weiße Flecken gelassen habe, wie folgt: Der große Pianist *Horowitz* habe einmal einem Pianisten ins Stammbuch geschrieben, dass das Klavierspiel aus Vernunft, Herz und technischen Mitteln bestehe. Alles solle gleichermaßen entwickelt sein. Ohne Vernunft sei der Pianist ein Fiasko, ohne

ist im Folgenden weit zu verstehen. Er umfasst nicht allein die kriminalrechtliche Beurteilung menschlichen Verhaltens, sondern auch das strafrechtlich relevante menschliche Verhalten, also die Straftat selbst. Das Verständnis von Musik, das dem Beitrag zugrunde liegt, schließt mit ihr eng verbundene, beigeordnete Kunstformen wie insbesondere Musikvideos und Texte auf den Schallplattenhüllen oder in den Beigleitheften zu einer CD, sog. Liner Notes, ein.

II. Allgemeine Überlegungen zum Verhältnis von Strafrecht und Musik

Die vorstehend festgestellte Vernachlässigung des Verhältnisses von Strafrecht und Musik im juristischen Schrifttum überrascht insbesondere deswegen, weil sich rasch eine Vielzahl von Anknüpfungspunkten finden lässt, anhand derer sich das Verhältnis von Strafrecht und Musik vertiefen ließe. Überträgt man etwa die Systematisierung von *Weber*³ zu möglichen Annäherungen an das Thema „Recht und Literatur“ auf die Musik, so wäre wenigstens an die folgenden Varianten zu denken: Musik als Gegenstand des Rechts (dazu 2.), Recht als Gegenstand der Musik (dazu 3.), Prozesse um Musikstücke und Prozesse in Musikstücken (dazu 4.) sowie Musiker als Juristen und Juristen als Musiker (dazu 5.).⁴ Über die von *Weber* genannten Perspektiven hinaus wird auch noch den Fragen nach Musikern als Tätern und Opfern von Straftaten sowie Tätern und Opfern von Straftaten als Musikern nachgegangen (dazu 6.). Vorangestellt werden einige methodische Vorüberlegungen (dazu 1.).

1. Methodische Vorüberlegungen

Methodische Überlegungen zu der Frage, in welcher Weise das Verhältnis von Strafrecht und Musik zu untersuchen ist, fehlen bislang. Dies dürfte zwei Gründe haben. Erstens ist die Literatur zu dem Thema „Recht und Musik“ bisher insgesamt sehr spärlich.⁵ Möglicherweise mussten sich die wenigen an dem Thema interessierten Autoren zunächst einmal vergewissern, dass es überhaupt untersuchenswerte Zusammenhänge zwischen Strafrecht und Musik gibt, bevor sie sich allgemeinen, methodischen Grundsatzfragen zuwenden wollten. Zweitens setzt die Frage nach dem notwendigen methodischen Rüstzeug erst einmal Klarheit über das Ziel des Untersuchungsvorhabens voraus. Bereits diese ganz allgemeine, etwaigen methodischen Überlegungen vorgelagerte Frage ist bislang nicht erörtert worden. Warum sollte man sich über-

haupt mit dem Verhältnis von Strafrecht und Musik befassen? Die juristische Methodenlehre stellt das Handwerkszeug bereit, um beispielsweise Gesetze auszulegen. Welche Ziele aber hat die Beschäftigung mit dem Verhältnis von Strafrecht und Musik?

Man liegt möglicherweise nicht ganz falsch, ein Ziel darin zu vermuten, dass sich Juristen ganz schlicht auch gerne einmal zu Themen äußern, die außerhalb ihrer spezifisch juristischen Tätigkeit liegen. Auf Seiten der (juristischen?) Leserschaft dürfte das korrespondierende Interesse der Wunsch nach Unterhaltung und Abwechslung bei der Lektüre sein – man denke etwa an die jährlichen Literaturhefte der NJW. Ein weiteres Ziel eines Aufsatzes über Recht und Musik – wie auch eines Beitrags etwa zu Recht und Literatur – von Seiten des Autors mag sein, sein Wissen und seinen über das Juristische hinausgehenden Bildungshorizont mit anderen zu teilen.⁶ Schließlich mag die Beschäftigung mit dem Verhältnis von Strafrecht und Musik dazu dienen, neue Perspektiven für den eigenen Blick auf das Strafrecht zu gewinnen oder sich darüber zu vergewissern, wie der eigene Berufsstand in der Öffentlichkeit wahrgenommen und künstlerisch reflektiert wird.

Mustert man diese Ziele durch, so erfordert keines von ihnen eine spezielle, ausdifferenzierte Methodenlehre, wie wir sie im juristischen Arbeitsalltag bei der Gesetzesauslegung gebrauchen. Dies spricht dagegen, bei der Beschäftigung mit dem Verhältnis von Strafrecht und Musik methodischen Fragen zu große Bedeutung beizumessen und die Fantasie von an dem Thema interessierten Autoren unnötig zu begrenzen. Daher soll auch hier keine spezifische Arbeitstechnik entwickelt, sondern lediglich auf einige allgemeine Probleme bei der Beschäftigung mit dem Thema „Recht und Musik“ hingewiesen werden.

Beispielsweise stellt sich die Frage nach der Kompetenz des Autors für die Behandlung des Themas „Recht und Musik“ in anderer Weise als bei juristischen Fachbeiträgen. Von einem Strafrechtsprofessor etwa wird man ohne weiteres erwarten dürfen, dass er Weiterführendes zu strafrechtlichen Themen zu schreiben in der Lage ist. Sein beruflicher Status verrät jedoch nichts darüber, ob er auch durch ausreichende Kenntnisse berufen ist, sich zu musikalischen Fragen zu äußern. Häufig wird er vielleicht nur ein Hobby-Musiker und Hobby-Musiktheoretiker sein.⁷

Technik ein Amateur, ohne Herz eine Maschine. Nach *Hirsch* kann ein Richter, der diese Eigenschaften hat, jede Gesetzeslücke so füllen, dass das Ergebnis dem Recht entspricht.

³ *Weber*, Annäherungen an das Thema „Recht und Literatur“, 2002, S. 1.

⁴ In weiten Teilen ähnlich denn auch die Unterscheidung bei *Weber*, in: *Weber* (Fn. 1), S. 1: Musikerjuristen, Musik als Gegenstand rechtlicher Ordnung und juristischer Prozesse, Recht und Juristen als Gegenstand musikalischer Gestaltung sowie Musik als Ausdruck rechts- und staatstheoretischer Ideen und Utopien.

⁵ Vgl. oben Fn. 1.

⁶ Eindrucksvoll etwa *Haltern* (Fn. 1), S. 651 ff.

⁷ *Haltern* (Fn. 1), S. 651 (S. 663). Der Verf. dieses Beitrages legt daher offen, dass seine eigene musikalische Kompetenz in erster Linie auf seiner langjährigen Tätigkeit als Bassist einer Punkrockband und seiner Eigenschaft als Mitgesellschafter eines unabhängigen Tonträgerunternehmens im Bereich Rockmusik sowie des damit jeweils verbundenen Austauschs mit Musikern und Musikinteressierten beruht. Sein Sachverstand beschränkt sich daher in erster Linie auf den Bereich Rock- und Gitarrenmusik. Dementsprechend ist auch die Mehrzahl der in dem Beitrag verwendeten Beispiele diesen Bereichen entnommen und nicht zufällig ist auch *Johnny Cash* jedenfalls dem Kreis der Gitarrenmusiker zuzurechnen.

Eine weitere Besonderheit ist das Maß der Anteilnahme, mit dem der Autor eines Aufsatzes zum Thema „Recht und Musik“ dem Gegenstand seines Beitrages gegenübersteht. Zu hoffen ist natürlich, dass auch der Verfasser eines juristischen Fachbeitrages seinem Thema aufrichtiges Interesse entgegenbringt. Bei Texten über Zusammenhänge zwischen „Recht und Musik“ oder auch „Recht und Literatur“ wird jedoch regelmäßig eine nochmals gesteigerte Begeisterung, vielleicht sogar ein emotional gefärbtes Verhältnis zum Thema vorliegen. Beim Lesen derartiger Beiträge kann man die Begeisterung des Autors für seinen Gegenstand ja häufig geradezu spüren.⁸ Eine solche subjektive Einfärbung ist sicherlich keine methodische Unzulänglichkeit derartiger Texte, sondern im Gegenteil einer der Gründe, warum man sie gerne liest. Man sollte sich dieser Besonderheit aber sowohl als Autor als auch als Leser stets bewusst sein.

Schließlich spricht etwa *Haltern* die Schwierigkeit an, dass Recht und Musik – anders als Recht und Literatur – nicht einmal dasselbe Medium der Sprache verwenden.⁹ Nun könnte man versuchen, dies als ein Problem der von *Haltern* behandelten ernsten „Neuen Musik“ abzutun, das sich bei zeitgenössischer Populärmusik wegen der mit ihr ganz regelmäßig verbundenen Liedtexte – sofern man die Einheit von Musik und Text als Musikstück ansieht – in geringerem Maße stellt. Aber auch die nachfolgenden Ausführungen belegen, dass das Einfangen der musikalischen Elemente jenseits der Liedtexte in einem Aufsatz nur schwer möglich ist.¹⁰ Dies gilt etwa für den Versuch, die spezifisch musikalischen Komponenten zu benennen, welche das Konzert von *Johnny Cash* in Folsom und das dazugehörige Album zu einem Erfolg werden ließen (etwa das Tempo der Lieder, das druckvolle Spiel der Band oder *Cashs* Stimme).¹¹

2. Musik als Gegenstand des Strafrechts

Musik ist in der Vergangenheit in unterschiedlicher Weise Gegenstand des Strafrechts geworden. Bereits im Vorfeld der Begehung von Straftaten finden sich Bezugspunkte zwischen Musik und Strafrecht. So nimmt die jüngere Rechtsprechung an, dass Liedtexte mitursächlich für ein Abrutschen in rechts-extreme, strafatgeneigte Kreise¹² oder im konkreten Vorfeld

der Begehung von Straftaten von Bedeutung sein können^{13, 14}

Vor allem aber können das Musizieren selbst und damit verbundene Tätigkeiten strafbar sein. Dies gilt beispielsweise für das Singen strafrechtlich verbotener Liedtexte¹⁵, für das Verbreiten von Musik-CDs¹⁶ und Radiosendungen¹⁷ oder die Mitgliedschaft in einer Musikgruppe^{18, 19}. Die bloße Melodie eines Liedes kann auch unabhängig vom Text strafrechtlich von Bedeutung sein. Im Falle des Absingens des Horst-Wessel-Liedes etwa hat die Rechtsprechung eine Strafbarkeit wegen Verwendung von Kennzeichen verfassungswidriger Organisationen gem. § 86a StGB auch dann angenommen, wenn das Lied mit einem verfremdeten Text gesungen wurde.²⁰ Für die Frage der Ähnlichkeit von Wortfolgen gem. § 86a Abs. 2 S. 2 StGB berücksichtigt die Rechtsprechung – hier freilich

¹³ Bspw. hörten die Angeklagten in dem Verfahren wegen der sog. Gubener Hetzjagd vor der Tatbegehung Musik mit fremdenfeindlichen Texten; vgl. BGH NJW 2003, 150.

¹⁴ Demgegenüber geht der Volksmund teilweise davon aus, dass Musik und sozialschädliches Verhalten einander ausschließen. In einem bekannten deutschen Volkslied heißt es „Wo man singet, lass Dich ruhig nieder, [...] böse Menschen haben keine Lieder“; der ganze Text ist abrufbar unter: <http://www.volksliederarchiv.de/text1486.html> (22.5.2012).

¹⁵ Zu den Voraussetzungen einer Strafbarkeit wegen Verunglimpfung des Staates und seiner Symbole gem. § 90a StGB sowie wegen Volksverhetzung gem. § 130 StGB durch rechtsextreme Liedtexte vgl. BGH NJW 2005, 1668 (1670 f. – Musikgruppe „Landser“). Zu einem Verfahren gegen drei Angehörige der Rap-Szene vor dem AG Tiergarten vgl. sueddeutsche.de v. 10.6.2008, abrufbar im Internet unter <http://www.sueddeutsche.de/panorama/149/444886/text/> (22.5.2012). Zur Sozialadäquanz und Rechtfertigung im Normbereich der §§ 86, 86a, 130 StGB bei rechtsextremistischer Musik von und mit V-Leuten *Kubiciel*, NSTZ 2003, 57.

¹⁶ Zur Strafbarkeit wegen Volksverhetzung gem. § 130 StGB und Verwendung von Kennzeichen verfassungswidriger Organisationen gem. § 86a StGB durch Liedtexte auf CDs mit ausländerfeindlichen Inhalten bzw. mit Angriffen gegen die Menschenwürde v. abgrenzbaren Teilen der Bevölkerung vgl. BGH NSTZ 2009, 13 (red. Leitsatz) und bei juris.

¹⁷ Das LG Berlin verurteilte Ende November 2009 die Betreiber eines rechtsextremen Internetradios wegen Mitgliedschaft in einer kriminellen Vereinigung, Volksverhetzung, Gewaltdarstellung und Verwendens von Kennzeichen verfassungswidriger Organisationen; vgl. hierzu Spiegel-Online v. 30.11.2009, im Internet abrufbar unter: <http://www.spiegel.de/netzwelt/netzpolitik/0,1518,664370,00.html> (22.5.2012).

¹⁸ Zu den Voraussetzungen einer Strafbarkeit wegen Mitgliedschaft in einer kriminellen Vereinigung gem. § 129 StGB vgl. BGH NJW 2005, 1668 (1669 f. – Musikgruppe „Landser“).

¹⁹ Viel diskutiert wird ferner die Strafbarkeit des sog. Raubkopierens von Musikstücken; ausführlich dazu *Reinbacher*, Die Strafbarkeit der Vervielfältigung urheberrechtlich geschützter Werke zum privaten Gebrauch nach dem Urheberrechtsgesetz, 2007.

²⁰ OLG Oldenburg NJW 1988, 351.

⁸ Vgl. für den Bereich der Philosophie *Huss/Werther*, in: *Huss/Werther* (Hrsg.), *Die Philosophie bei Johnny Cash*, 2009, S. 13 (S. 14), wonach die Autoren des Buches nicht nur Philosophen sind, sondern auch Fans von *Johnny Cash*.

⁹ Vgl. *Haltern* (Fn. 1), S. 651 (S. 653).

¹⁰ Konsequenz ist daher, dass *Haltern* eine gekürzte Fassung seines Beitrages (oben Fn. 1), die in der Online-Zeitschrift Humboldt Forum Recht (unter <http://www.humboldt-forum-recht.de/deutsch/9-1999/index.html> [22.5.2012] online abrufbar) veröffentlicht wurde, mit einigen akustischen Musikbeispielen verlinkt hat.

¹¹ Vgl. unten III. 3.

¹² Vgl. Thüringer OLG, Urt. v. 13.7.2000 – 1 St 1/00, 1 St 2/00, 1 St 3/00, Rn. 33 und 37 f. (juris).

in einem nichtmusikalischen Beispiel – auch Übereinstimmungen in der Metrik, welche ein elementarer Bestandteil von Musik ist.²¹

Schließlich wird Musik nach der Begehung einer Straftat und der Verurteilung zu einer Freiheitsstrafe im Strafvollzug als Mittel zur Resozialisierung eingesetzt.²² Von dem amerikanischen Bluesmusiker *Huddie Ledbetter*, auch *Lead Belly* genannt, wird ferner berichtet, dass sein um 1924 geschriebener Song „Governor Pat Neff“ zu seiner vorzeitigen Entlassung aus dem Gefängnis führte.²³

3. Strafrecht als Gegenstand der Musik

Untersucht man das Strafrecht als Gegenstand der Musik, so stellen sich rasch folgende Fragen. Erstens: Werden strafrechtliche Fragestellungen in Musikstücken behandelt und wenn ja welche?²⁴ Zweitens: In welchen musikalischen Stilrichtungen sind strafrechtliche Themen gegebenenfalls von besonders großer Bedeutung?

Im Hinblick auf die erste Frage ist zunächst festzuhalten, dass das Recht als Thema von Liedtexten bisweilen gering geschätzt wird. So hält etwa der Schriftsteller und Musikliebhaber *Nick Hornby* rechtliche Gegenstände – er nennt als Beispiel kanadische Gerichtsbeschlüsse – als Thema für einen Song für weniger gut geeignet als beispielsweise die Liebe.²⁵ Richtig daran ist, dass die rein juristische Seite insbesondere des Zivilrechts und des öffentlichen Rechts, aber auch des Strafrechts in Liedtexten selten aufgegriffen wird.²⁶ Bezieht man jedoch strafrechtlich relevante Verhaltensweisen in die Betrachtung ein, so ergibt sich ein ganz anderes Bild. Die Zahl von Liedern zu dem Thema ist dann sogar groß und das Spektrum strafrechtlicher Fragestellungen weit gefächert, wie beispielsweise Lieder über Ladendiebstahl,²⁷ Kindstötungen,²⁸ körperliche Misshandlungen²⁹ und Tötungsdelikte in

Liebesbeziehungen,³⁰ sonstige Tötungsdelikte,³¹ Selbstjustiz,³² die Ursachen von Straftaten³³ und Gefängnisaufenthalte³⁴ zeigen. Teilweise lassen sich sogar Typologien von Liedern bilden, die sich der Beschreibung von Straftaten widmen. Ein Beispiel sind die sog. Mörderballaden.³⁵

Zu der zweiten Frage, in welchen Musikstilen strafrechtliche Fragen besonders häufig auftreten, lässt sich zunächst festhalten, dass strafrechtliche Themen oder Konflikte in einer Vielzahl von Genres textlich verarbeitet werden. Wie die Songs „Ma Baker“³⁶ von *Boney M.* oder „Smooth Criminal“ von *Michael Jackson* zeigen, gilt dies selbst für Popmusik, die dem musikalischen Mainstream zuzuordnen ist. Aber auch der Rock’n’Roll etwa mit *Elvis Presleys* „Jailhouse Rock“ und der Reggae mit *Bob Marleys* „I Shot The Sheriff“ befassen sich mit dem Themenkreis. Gleichwohl wird man sagen können, dass in Musikstilen, welche in besonderem Maße eine Abgrenzung von herkömmlichen gesellschaftlichen Werten propagieren, auch das Strafrecht eine wichtigere Rolle einnimmt. Das gilt beispielsweise für den Punkrock mit Songs wie „I Fought the Law“³⁷ – seinerseits eine Coverversion eines alten Rock’n’Roll-Songs der *Crickets* von 1959 – und „Police On My Back“ von *The Clash* oder für das Heavy Metal etwa mit „Breaking The Law“ von *Judas Priest*. Nicht zufällig nannte sich eine frühe deutsche Punkrockband *Kriminalitätsförderungsclub*.³⁸

Neben den genannten Musikstilen gibt es ferner Genres, für welche die Auseinandersetzung mit strafrechtlichen Konflikten sogar identitätsstiftende Bedeutung hat. Das bekann-

Volksliedern, Kunstliedern und der Oper vorgestellt wurde; vgl. *Schiemann*, in: Weber (Fn. 1), S. 205 (S. 210).

²⁹ Vgl. etwa „White Wedding Dress“ v. *Boyssetfire*.

³⁰ Vgl. etwa „99 to Life“ v. *Social Distortion* und „Where The Wild Roses Grow“ v. *Nick Cave* und *Kylie Minogue*.

³¹ Dies ist jedenfalls eine mögliche Interpretation des in mehrfacher Hinsicht uneindeutigen Textes von *Falcos* Lied „Jeanny“.

³² Vgl. auch insoweit „White Wedding Dress“ von *Boyssetfire*.

³³ Das vielleicht amüsanteste Beispiel ist das Lied „Neue Zähne“ der Gruppe *Superpunk*. Der Song beschreibt die Entführung eines Mannes und lässt den Täter im Refrain erklären: „Ich bin nicht böse geboren, ich wollt‘ nur neue Zähne für meinen Bruder und mich.“

³⁴ Vgl. etwa „Prison Bound“ von *Social Distortion*.

³⁵ Vgl. dazu unten III. 4.

³⁶ Das Lied nimmt Bezug auf die historische Figur *Kate „Ma“ Barker*, deren Söhne in den Vereinigten Staaten in den 1930er Jahren eine Reihe von Raubüberfällen und anderen Verbrechen begingen, an denen sie auch selber mitgewirkt haben soll.

³⁷ *Rick Rubin* erzählte, dass *Johnny Cash* diesen Song immer einmal aufnehmen wollte; vgl. *Fricke*, in: Fine (Hrsg.), *Cash*, 2005, S. 144 (S. 150).

³⁸ Vgl. dazu das seinerzeit in den Feuilletons – zu Unrecht – viel beachtete Buch von *Teipel*, *Verschwende Deine Jugend*, Ein Doku-Roman über den deutschen Punk und New Wave, 2001, S. 141 ff.

²¹ BGHSt 54, 61 (64 Rn. 15), m. Anm. *F. Knauer*, NJ 2009, 522.

²² Ein Beispiel sind die Rapper von *GittaSpitta*, die sich in der Jugendstrafanstalt Berlin zusammengefunden haben. Einige Lieder der Gruppe sind im Internet abrufbar unter <http://www.myspace.com/gittaspitta> (22.5.2012).

²³ *Ball* (Fn. 1), S. 303 (S. 306 f.) m.N.

²⁴ Teilw. werden auch bloße Geräusche, die mit juristischen Tätigkeiten verbunden sind, in musikalischen Stücken aufgegriffen. Ein Beispiel sind die drei Schläge mit dem Holzhammer zu Beginn des Reggae-Songs „Here Comes the Judge“ von *Peter Tosh*; vgl. *Schmitz-Scholemann*, in: Weber (Fn. 1), S. 11 (S. 17).

²⁵ *Hornby*, Songbook, 2003, S. 52.

²⁶ Vgl. aber etwa das Lied „Meine Freunde“ v. *Die Ärzte*, in dessen Refrain im Hinblick auf verschiedene vermeintlich deviante Verhaltensweisen gefragt wird: „Dürfen die das?“

²⁷ Ein Beispiel ist das Lied „Kleptomanie“ der deutschen Rockgruppe *Extrabreit*.

²⁸ Bspw. fand im Rahmen der Tagung „Literatur und Recht 2003 – Dichterjuristen und das Recht in der Dichtung“ ein Konzert zum Thema „Kindsmord“ statt, in dem die unterschiedliche musikalische Gestaltung des Kindsmords in

teste Beispiel ist sicher der sog. Gangsta-Rap, dessen Wurzeln auf das Leben in den Straßengangs von Los Angeles zurückgehen und zu dessen amerikanischen Vertretern *Snoop Doggy Dogg* und *Tupac Shakur* gehören bzw. gehörten.³⁹ Daneben sind aber noch weitere Musikrichtungen zu nennen, deren Einfluss auf die Populärkultur freilich geringer war als der des Gangsta-Raps. Die Rede ist von den amerikanischen Prison Songs, die insbesondere afroamerikanische Inhaftierte früher während der anstrengenden Arbeit auf Gefängnisfarmen sangen,⁴⁰ und von italienischen Mafia- und griechischen Verbrecherliedern, welche in Deutschland in jüngerer Zeit einige mediale Aufmerksamkeit erlangten.⁴¹ Schließlich ist hierzu auch der sog. Outlaw Country zu zählen, eine Richtung der Country-Musik, der neben *Johnny Cash* auch *Merle Haggard* und *Willy Nelson* zuzurechnen sind.⁴² Diese Musik wird regelmäßig von Außenstehenden gemacht, welche den Strafvollzug von außen betrachten, oder von ehemaligen Inhaftierten, die über ihre Zeit im Gefängnis singen. Die Lieder dieses Genres werden üblicherweise, anders als die zuvor genannten Prison Songs, nicht gemeinsam in Gruppen von Gefangenen gesungen.⁴³

4. Strafprozesse um Musikstücke und in Musikstücken

Einige Beispiele für Prozesse um Musikstücke wurden bereits in dem Abschnitt über die Musik als Gegenstand des Strafrechts (oben 2.) genannt. Zu denken ist an die Entscheidung des OLG Oldenburg zum Horst Wessel-Lied mit einem verfremdeten Text⁴⁴ oder die des BGH im Verfahren gegen die Musikgruppe *Landser*.⁴⁵ Ein weiteres Beispiel von immerhin mittlerer Bekanntheit ist das Strafverfahren vor dem Amtsgericht Kleve, in dem die Mitglieder der Poppunkgruppe *Die Ärzte* wegen Verstoßes gegen §§ 5 Abs. 2, 21 Abs. 1 Nr. 7 GJS a.F. i.V.m. §§ 11 Abs. 3, 25 Abs. 2 StGB zu Geldstrafen verurteilt wurden. Die Band hatte den Urteilsgründen zufolge bei einem Konzert das teilweise jugendliche Publikum animiert, den Text mehrerer von der Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Schriften indizierter Lieder mitzusingen, während die Musiker selbst nur einzelne Worte oder andere Texte sangen.⁴⁶ *Farin Urlaub*, der Gitarrist der Band, sagte

³⁹ Vgl. *Ball* (Fn. 1), S. 303 (S. 311 ff.).

⁴⁰ Vgl. *Ball* (Fn. 1), S. 303 (S. 304 ff.).

⁴¹ Vgl. *Zeit Online* v. 8.4.2009, abrufbar im Internet unter <http://www.zeit.de/2009/16/Mafiamusik> (22.5.2012); *Spiegel Online* v. 27.7.2011, abrufbar im Internet unter <http://www.spiegel.de/reise/europa/0,1518,775749,00.html> (22.5.2012).

⁴² Vgl. *Ball* (Fn. 1), S. 303 (S. 307 ff.).

⁴³ Vgl. *Ball* (Fn. 1), S. 303 (S. 308).

⁴⁴ Oben Fn. 20.

⁴⁵ Oben Fn. 15.

⁴⁶ Das Urteil ist abgedruckt bei *Karg*, *Die Ärzte*, Ein überdimensionales Meerschwein frisst die Erde auf, 3. Aufl. 2001, S. 119 f.; auf S. 123 schildern *Die Ärzte* ihr Vorgehen an dem Abend aus ihrer Sicht. Sie hätten das Publikum ausdrücklich aufgefordert, den Text des indizierten Liedes „Geschwisterliebe“ „um Himmels Willen nicht zu singen“ und ihm in folgender Weise ein entsprechendes Versprechen abgenom-

über die Ursachen und Folgen des Verfahrens später einmal: „An Liedern wie ‚Geschwisterliebe‘ sollte ein Exempel statuiert werden, aber das ist schief gegangen, denn plötzlich hatten wir das Image von Robin Hood und ‚echten Rock-Märtyrern‘. In gewisser Weise haben wir der Bundesprüfstelle einiges zu verdanken.“⁴⁷

Fragt man nach Beispielen für die Rezeption von Strafprozessen in Musikstücken, so sind insbesondere zu nennen die musikalischen Reaktionen auf den Freispruch von vier weißen Polizisten in Los Angeles im Jahr 1992, welche den Afroamerikaner *Rodney King* im Jahr zuvor vor laufender Kamera brutal verprügelt hatten, sowie die auf den Freispruch folgenden gewalttätigen Ausschreitungen und Plünderungen. Das Lied „Copkiller“ der Musikgruppe *Bodycount* etwa nahm ebenso auf die Geschehnisse Bezug wie der Song „L.A.P.D.“ von *The Offspring*. Die Band *Rage Against The Machine* betitelte sogar ein Album mit „The Battle of Los Angeles“.

5. Musiker als Juristen und Juristen als Musiker

Fragt man nach Musikern, die als Juristen tätig waren, und Juristen, die sich neben ihrem Beruf musikalisch betätigen, so fällt auf, dass zumindest die Zahl der ersteren deutlich geringer ist als die der Dichter, die juristisch tätig sind.⁴⁸ Zwar haben Musiker wie *Schütz* und *Händel* Rechtswissenschaften studiert, sich später jedoch ausschließlich der Musik gewidmet.⁴⁹ Der wohl bekannteste Musiker, der auch als Jurist tätig war, ist *E.T.A. Hoffmann*, der darüber hinaus noch als bedeutender Schriftsteller gilt.⁵⁰ Aus dem letzten Jahrhundert wurde beispielsweise *Kreile* als Wanderer zwischen Musik, Politik und Recht mit einer gleichnamigen Festschrift geehrt.⁵¹ Im universitären Zusammenhang haben in jüngerer Zeit Studenten⁵² und Professoren⁵³ versucht, juristische Themen in musikalischer Form zu präsentieren.⁵⁴

men: *Die Ärzte*: „Versprecht Ihr es?“ Publikum: „Nein!“ *Die Ärzte*: „Versprecht Ihr es?“ Publikum: „Nein!“ *Die Ärzte*: „Ich glaube, sie haben ja gesagt.“

⁴⁷ *Zeit Online* v. 10.12.2007, abrufbar im Internet unter <http://www.zeit.de/campus/online/2007/50/interview-die-aerzte> (22.5.2012).

⁴⁸ Vgl. *Weber* (Fn. 3), S. 2.

⁴⁹ Vgl. *Weber* (Fn. 3), S. 2.

⁵⁰ Zu ihm vgl. *Kastner*, in: *Weber* (Fn. 1), S. 72.

⁵¹ *Becker/Lerche/Mestmäcker* (Hrsg.), *Wanderer zwischen Musik, Politik und Recht*, Festschrift für Reinhold Kreile zum 65. Geburtstag, 1994, passim.

⁵² Zu dem musizierenden Jurastudenten *Josh Keesan* aus Berkeley, Kalifornien, vgl.

<http://www.law.berkeley.edu/news/2008/lawrock042108.html> (22.5.2012). *Keesan* bezeichnet seine Musik selber als „folk pop law rock“ und singt beispielsweise in seinem Song „Contributory Negligence“ über das Mitverschulden. Die Band *Mikey Mel and the JD's* aus Athens, Georgia, nennt sich selber „the nation's premier law rock band“; vgl. <http://www.myspace.com/mikeymelandthejds> (22.5.2012).

6. *Musiker als Täter und Opfer von Straftaten; Täter und Opfer von Straftaten als Musiker*

Werden Musiker zu Straftätern oder als solche verdächtigt, so findet dies regelmäßig große mediale Aufmerksamkeit. Beispiele sind die Anschuldigungen gegen *Michael Jackson* wegen Kindesmissbrauchs,⁵³ das Strafverfahren gegen *Chris Brown*, der seine Freundin *Rihanna* – ebenfalls eine bekannte Musikerin – verprügelte,⁵⁴ sowie die Verurteilungen des französischen Rocksängers *Bertrand Cantat*⁵⁷ und des amerikanischen Musikproduzenten *Phil Spector*⁵⁸ wegen Tötungsdelikten. Aber auch über Strafverfahren gegen Musiker wegen Drogendelikten⁵⁹ und tätlichen Auseinandersetzungen⁶⁰ wird immer wieder berichtet.

Die wohl bekannteste Straftat gegen einen Musiker⁶¹ ist die Ermordung des Ex-Beatle *John Lennon* durch *Mark Da-*

vid Chapman am 8.12.1980 in New York. Ein weiteres Beispiel ist die Tötung von *Dimebag Darrell*, mit bürgerlichem Namen *Darrell Lance Abbot*. Der Gitarrist der Band *Damageplan*, ein früheres Mitglied der bekannteren Rockgruppe *Pantera*, wurde während eines Konzertes der Gruppe am 8.12.2004 in Columbus, Ohio, auf der Bühne erschossen.⁶² Als der Berliner Rapper *Massiv* behauptete, auf ihn sei geschossen worden, wurde darüber spekuliert, ob es sich dabei möglicherweise nur um eine verkaufsfördernde Inszenierung für seine Musik handelte.⁶³

Als Beispiel für einen Straftäter, der als Musiker in Erscheinung trat, ist der unter anderem wegen Mordes an der Schauspielerin *Sharon Tate* verurteilte *Charles Manson* zu nennen. Er hielt sich selbst für einen genialen Musiker. Seine Songs wurden immerhin von so bekannten Musikern wie den *Beach Boys*, *Guns'n'Roses* und *Marilyn Manson* gecovered.⁶⁴ *Ronald Biggs*, der 1963 in Großbritannien einen Postzug überfallen hatte und später lange Jahre in Brasilien lebte, nahm 1978 mit der Punkgruppe *Sex Pistols* und 1991 mit der deutschen Band *Die Toten Hosen* einige Songs auf.

Bisweilen behandeln auch die Opfer von Straftaten ihre Viktimisierung später in ihren Liedern. Ein Beispiel ist die deutsche Musikerin *Katja Werker*. Sie wurde als Kind regelmäßig von einem Verwandten sexuell missbraucht und thematisiert dies auch in ihren Songs.⁶⁵

⁵³ Der Kölner Zivilrechtslehrer *Berger* beispielsweise hat einen 823-Rap zu der entsprechenden Vorschrift des BGB gedichtet, der von Studierenden vertont wurde; vgl.

<http://www.spiegel.de/unispiegel/wunderbar/0,1518,602460,00.html> (22.5.2012) mit einem weiterführenden Link zu der Audiodatei.

⁵⁴ Bei juristischen Festakten gehört – zumeist klassische – Musik ferner häufig zum Rahmenprogramm; krit. zu dieser Übung *Hoeren*, Spiegel Online v. 20.10.2009, abrufbar unter <http://www.spiegel.de/unispiegel/jobundberuf/0,1518,655408,-2,00.html> (22.5.2012).

⁵⁵ Vgl. sueddeutsche.de v. 19.12.2003, abrufbar unter <http://www.sueddeutsche.de/panorama/869/371682/text/> (22.5.2012).

⁵⁶ Vgl. sueddeutsche.de v. 26.8.2009, abrufbar unter <http://www.sueddeutsche.de/panorama/984/485411/text/> (22.5.2012).

⁵⁷ Vgl. sueddeutsche.de v. 29.3.2004, abrufbar unter <http://www.sueddeutsche.de/panorama/urteil-rockstar-cantat-zu-acht-jahren-haft-verurteilt-1.679133> (22.5.2012).

⁵⁸ Vgl. sueddeutsche.de v. 14.4.2009, abrufbar unter <http://www.sueddeutsche.de/panorama/urteil-in-los-angeles-phil-spector-ist-schuldig-1.393105> (22.5.2012).

⁵⁹ Zu dem Musiker *Pete Doherty* vgl. etwa sueddeutsche.de v. 20.8.2007, abrufbar im Internet unter <http://www.sueddeutsche.de/panorama/pete-und-die-drogen-doherty-schon-wieder-festgenommen-1.243391> (22.5.2012).

⁶⁰ Zu der Beteiligung des Sängers *Kid Rock* an einer Nachtclubschlägerei vgl. etwa Spiegel Online v. 17.2.2005, <http://www.spiegel.de/panorama/0,1518,342264,00.html> (22.5.2012).

⁶¹ Ein bekanntes Beispiel für einen strafrechtlichen Konflikt während eines Konzertes ohne Beteiligung eines Musikers ist der Tod des 18-jährigen Afro-Amerikaners *Meredith Hunter* durch Messerstiche eines Mitglieds der als Sicherheitspersonal eingesetzten Rockergruppe *Hell's Angels* bei einem Konzert der *Rolling Stones* am 6.12.1969 auf dem Altamont Speedway in Kalifornien. In dem Gerichtsverfahren gegen den Messerstecher, *Alan Passaro*, wurde auf Notwehr erkannt, weil *Hunter* eine Schusswaffe bei sich getragen hatte; abrufbar im Internet unter

<http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?file=/chronicle/archive/2005/05/26/ALTAMONT.TMP> (22.5.2012).

⁶² Vgl. New York Times Online v. 10.12.2004, abrufbar unter <http://www.nytimes.com/2004/12/10/national/10concert.html?scp=3&sq=darrell%20damageplan&st=cse> (22.5.2012);

Spiegel Online v. 9.12.2004, abrufbar im Internet unter <http://www.spiegel.de/kultur/musik/0,1518,332078,00.html> (22.5.2012). Zunächst kursierende Gerüchte, der Täter könnte *Abbott* getötet haben, weil er ihn für die Auflösung seiner vormaligen Band *Pantera* verantwortlich machte, wurden durch die polizeilichen Ermittlungen nicht bestätigt; vgl.

<http://www.mtv.com/news/articles/1511888/dimebag-investigation-finds-no-connection-pantera-split.jhtml> (22.5.2012).

⁶³ Vgl. sueddeutsche.de v. 16.1.2008, abrufbar im Internet <http://www.sueddeutsche.de/panorama/schuesse-auf-berliner-rapper-massiv-das-lied-der-gewalt-1.266723> (22.5.2012).

Ähnliche Spekulationen wurden im Hinblick auf einen Einbruch in die Räume des Musiklabels *Aggro Berlin* geäußert, bei dem die Täter es auf das zu dieser Zeit noch unveröffentlichte Album des Rappers *Sido* abgesehen haben sollen; vgl. tagesspiegel.de v. 7.11.2006, abrufbar unter

<http://www.tagesspiegel.de/berlin/art270,1974163> (22.5.2012).

⁶⁴ Vgl. Süddeutsche Zeitung Magazin Online, abrufbar unter <http://sz-magazin.sueddeutsche.de/musikblog/duo-infernale-hinter-gittern-%E2%80%93-charles-manson-will-phil-spector-treffen/> (22.5.2012).

⁶⁵ Vgl. die Wochenendbeilage der Berliner Morgenpost v. 2.4.2006, S. 4. Zur Misshandlung der Musikerin *Rihanna* durch ihren Freund, den Sänger *Chris Brown* (oben Fn. 56), heißt es im Tagesspiegel v. 4.5.2010, S. 25: „Als [...] Rihanna [...] von ihrem Freund Chris Brown [...] zusammengeschoßen wurde, muss ihr Management diesen Angriff – bei

III. Das Strafrecht und Johnny Cash

Geht man zunächst die vorstehend skizzierten Möglichkeiten einer Annäherung an das Verhältnis von Strafrecht und Musik durch und wendet sich anschließend dem Leben und der Musik von *Johnny Cash* zu, so fällt die Vielfalt seiner Berührungspunkte mit dem Strafrecht auf. *Cash* war selbst Täter und Opfer von Straftaten (dazu 2.). *Cash* war zwar kein Jurist,⁶⁶ jedoch setzte er sich mit seinen Gefängniskonzerten und darüber hinaus für Strafgefangene ein und zeigte auf diese Weise kriminalpolitisches Engagement (dazu 3.). Schließlich spielen strafrechtliche Konflikte in der Musik von *Johnny Cash* eine große Rolle (dazu 4.). Zunächst jedoch werden einige Hinweise zu *Cashs* Biographie gegeben (dazu 1.).

1. Zur Biographie von Johnny Cash

Johnny Cash wurde am 26.2.1932 als Sohn eines Landarbeiters und einer christlich geprägten musikalischen Mutter in Kingsland, Arkansas, geboren und auf den Namen *J.R. Cash* getauft.⁶⁷ Die Familie siedelte 1935 in eine vom Staat im Rahmen des New Deal gegründete Kooperative in Dyess über, wo ihr ein Haus und ein Stück Land zur eigenen Bewirtschaftung zur Verfügung gestellt wurde. Die *Cashes* lebten in bescheidenen Verhältnissen, so dass *J.R.* und seine Geschwister schon im Kindesalter bei der Feldarbeit, wie etwa dem Pflücken von Baumwolle, helfen mussten. Als *J.R.* 12 Jahre alt war, starb nach einem Sägeunfall sein drei Jahre älterer Bruder *Jack*, der ihm unter seinen Geschwistern am nächsten gestanden hatte.⁶⁸ *J.R.s* musikalische Einflüsse in der Kinder- und Jugendzeit waren zum einen die christliche Musik der Mutter und zum anderen Radiosendungen mit Hillbilly-Musik wie die damals weit verbreitete *Grand Ole Opry* aus Nashville.

Nachdem *J.R.* 1950 die Highschool abgeschlossen hatte, arbeitete er zunächst für kurze Zeit am Fließband einer Autofabrik in Michigan.⁶⁹ Noch im selben Jahr jedoch meldete er sich freiwillig bei der Air Force, wo er seinen Namen von *J.R.* in *John R. Cash* ändern musste. *John R. Cash* arbeitete als Funker und wurde bald nach Deutschland in die bayrische Stadt Landsberg versetzt. Während dieser Zeit kaufte er sich eine Gitarre und spielte mit einigen Kameraden in einer

Band, die sich *The Landsberg Barbarians* genannt haben soll. An einem Kinoabend in der Kaserne sah *John R. Cash* den Film „Inside the Walls of Folsom Prison“, welcher ihn zu seinem Song „Folsom Prison Blues“ anregte. 1954 kehrte *John R. Cash* in die USA zurück, wurde aus der Air Force entlassen und zog nach Memphis, Tennessee. Er arbeitete recht erfolglos als Vertreter, musizierte nebenbei mit den Automechanikern *Luther Perkins* und *Marshall Grant* und heiratete im August 1954 seine erste Ehefrau *Vivian Liberto*, die er noch vor seiner Versetzung nach Deutschland kennen gelernt hatte.

In Memphis arbeitete auch der heute legendäre Musikproduzent *Sam Phillips* mit seiner Plattenfirma Sun Records, der in diesen Tagen die erste Single von *Elvis Presley* veröffentlichte.⁷⁰ *John R. Cash* konnte *Sam Phillips* überzeugen, eine Single mit ihm und seiner Band aufzunehmen, die im Juni 1955 mit dem Titel „Hey! Porter“ veröffentlicht wurde. *Sam Phillips* bestimmte als Namen der Gruppe *Johnny Cash and the Tennessee Two*. Mit den folgenden Veröffentlichungen, darunter im Dezember 1955 dem „Folsom Prison Blues“, wuchs *Johnny Cashs* Erfolg. Der im Mai 1956 veröffentlichte Song „I Walk the Line“ war *Cashs* erste Nummer 1-Single in den Country-Charts. Das *Rolling Stone* Musikmagazin schrieb über die Zeit von *Cash* in Memphis einmal: „Wenn Du Dich für die Amerikaner interessierst, sind die Songs von *Cash* für Sun Records so essenziell wie *Huckleberry Finn*.“⁷¹

Im August 1958 wechselte *Johnny Cash* von Sun Records zu der Plattenfirma Columbia und siedelte im September nach Kalifornien über.⁷² Mit dem neuen großen Label im Rücken veröffentlichte *Cash* zunächst mehrere erfolgreiche Platten und wurde auch international einem größeren Publikum bekannt. Gleichzeitig wuchs sich allerdings seine Medikamentenabhängigkeit zu einem ernsthaften Problem aus. Ein Grund für den Missbrauch von Aufputzmitteln waren – neben dem allgemein erlebnisorientierten Lebensstil auch von Country-Musikern – die vielen Nachtfahrten mit dem Auto von Show zu Show.⁷³ Infolge des Missbrauchs versagte *Cashs* Stimme bei wichtigen Konzerten und auch seine Alben wurden mit der Zeit weniger erfolgreich. Als Columbia schon erwog, den Vertrag zu beenden, hatte *Cash* im Sommer 1963 mit „Ring of Fire“ wieder einen großen Erfolg. Den Song hatte *June Carter* geschrieben, die seit Ende 1961 zu *Cashs* Bühnenprogramm gehörte. Die Liebesbeziehung zwischen beiden wurde zwar noch nicht öffentlich gemacht, war aber Anlass und Gegenstand des Textes von „Ring of Fire“. Die nachfolgenden Alben konnten den Erfolg von „Ring of Fire“ nicht wiederholen, wenngleich *Cash* 1967 mit „Jackson“, einem Duett mit *June Carter*, erneut einen großen Charterfolg hatte. *Cashs* Medikamentenabhängigkeit wirkte sich wieder negativ auf seine Arbeit aus und führte dazu, dass er mehrmals durch die Polizei festgenommen wurde und jeweils eine Nacht im Gefängnis verbringen musste.

allem Mitgefühl – wie ein Geschenk des Himmels empfunden haben. [...] [Ihr] fehlte ein Image. Rihanna war das Popsternchen ohne Eigenschaften [...]. Dann aber kam Chris Brown. [...] Das Leben hatte Rihanna erstmals schwere Wunden geschlagen, sie hatte eine Geschichte bekommen. Genau diese Geschichte versuchen sie und ihre Choreographen nun auf der [...] Tour durch Europa zu erzählen.“

⁶⁶ Zu Musikern als Juristen vgl. oben II. 5.

⁶⁷ Zur Kindheit und Jugend von *Johnny Cash* vgl. *Schäfer*, *Johnny Cash*, 2008, S. 11 ff.; ausführlich *Miller*, *Johnny Cash, das Leben einer amerikanischen Ikone*, 2005, S. 10 ff.

⁶⁸ Zu den unterschiedlichen Einschätzungen in seinem Umfeld zu der Frage, welche Bedeutung *Jacks* Tod für die späteren psychischen Probleme von *Johnny Cash* hatten, vgl. *Miller* (Fn. 67), S. 178 f.

⁶⁹ Zum Folgenden vgl. *Schäfer* (Fn. 67), S. 16 ff.

⁷⁰ Zum Folgenden vgl. *Schäfer* (Fn. 67), S. 22 ff.

⁷¹ *Hogan*, *Johnny Cash, Story und Songs kompakt*, 2008, S. 18.

⁷² Zum Folgenden vgl. *Schäfer* (Fn. 67), S. 33 ff.

⁷³ *Schäfer* (Fn. 67), S. 31.

Im Januar 1968 wurde *Cash* von seiner ersten Ehefrau *Vivian* geschieden. Im selben Monat nahm *Cash* sein Album „Johnny Cash At Folsom Prison“ in der namensgebenden kalifornischen Strafanstalt auf, das im Mai erschien und ein großer Erfolg wurde.⁷⁴ Bereits im März hatten *Cash* und *June Carter* geheiratet. Im Februar 1969 nahm *Cash* mit „Johnny Cash At San Quentin“ ein weiteres Gefängnisalbum in einer kalifornischen Strafanstalt auf, das ein nochmals größerer kommerzieller Erfolg wurde und als erstes *Cash*-Album auf Platz 1 der Pop-Charts landete. Aufgrund seiner großen Popularität erhielt *Cash* mit der „Johnny Cash Show“ sogar eine eigene Fernseh-Show, die in drei Staffeln von 1969 bis 1971 bei dem großen Sender ABC lief.

Die siebziger und achtziger Jahre waren für *Johnny Cash* insgesamt weniger erfolgreich.⁷⁵ Wieder trug dazu unter anderem seine Tabletensucht bei. Zwar hatte *Cash* zwischenzeitliche Hits wie etwa „One Piece At A Time“ im Jahr 1976. Aufs Ganze gesehen änderte aber selbst ein erneuter Wechsel der Plattenfirma im Jahr 1985 von Columbia zu Mercury nichts an dem geringer werdenden Erfolg. Als 1991 auch der Vertrag mit Mercury auslief, schien sich die Karriere von *Johnny Cash* dem Ende zuzuneigen. Gleichwohl zeigte sich in dieser Zeit bereits der große Einfluss *Johnny Cash*s auf jüngere Musiker.⁷⁶ 1990 etwa veröffentlichte die kalifornische Punkband *Social Distortion* eine erfolgreiche Coverversion von „Ring of Fire“.⁷⁷ Im Februar 1993 nahm *Cash* mit der Gruppe *U2* den Song „The Wanderer“ auf. *Bono*, der Sänger von *U2*, sagte über *Cash*, er sei der Wanderer aus dem Song. Ein Autor stellte fest, dass durch die Zusammenarbeit fast über Nacht eine neue Generation mit *Johnny Cash* konfrontiert worden sei, der „echt rauen Gefahr“.⁷⁸

Ebenfalls 1993 trat der Produzent *Rick Rubin* an *Johnny Cash* heran, um ein neues Album mit ihm aufzunehmen und es auf seinem Label American Recordings zu veröffentlichen.⁷⁹ *Rubin* hatte zuvor sowohl mit den Rockbands *Slayer*, *Danzig* und den *Red Hot Chili Peppers* als auch mit den Hip-Hop- und Rapkünstlern *Beastie Boys* und *Public Enemy* wegweisende Alben produziert und wollte nun *Johnny Cash* einem jüngeren Publikum bekannt machen. *Rubin* sah in *Cash* keinen Country-Künstler, sondern die Verkörperung des Rock'n'Roll. *Cash* sei eine Outlaw-Figur und das sei die Es-

senz des Rock'n'Roll.⁸⁰ Für die Aufnahmen und die Veröffentlichung des ebenfalls „American Recordings“ betitelten Albums im Jahr 1994 knüpfte *Rubin* an die dunkle Seite von *Johnny Cash* an, an den *Cash* von 1956, der im „Folsom Prison Blues“ die Zeile gesungen hatte „I Shot a Man in Reno, Just to Watch Him Die“.⁸¹ *Rubin* beeinflusste insbesondere auch die Songauswahl für das Album, das unter anderem Lieder von *Glenn Danzig* und *Tom Waits* enthielt.⁸² Bereits im Dezember 1993 hatte *Cash* vor 250 ausgewählten Gästen ein gefeiertes Konzert im Viper Room gespielt, dem Rocknachtclub des Schauspielers *Johnny Depp* in Hollywood. Die begeisterten Reaktionen des jungen Publikums bezeichnete *Cash* selbst als „echten Kick“ für sich.⁸³ Der Country-Sänger *Kris Kristofferson* sagte über die Reaktionen der jüngeren Generation auf *Cash*: „Es ist als ob man einen alten Kojoten beobachtet, der durch eine Schar Pudel spaziert.“⁸⁴ Zu der ersten Single-Auskopplung, dem Song „Delia's Gone“, drehte *Cash* mit dem damaligen Supermodel *Kate Moss* in der Rolle der ermordeten *Delia* ein Video, das für den Musiksender MTV um die ärgsten Szenen gekürzt werden musste.⁸⁵ Trotz bescheidener Charterfolge war *Cash* wieder zum Inbegriff der Coolness geworden und erhielt für „American Recordings“ seinen ersten Grammy seit 1970.⁸⁶ Auch *Cash* selbst schätzte dieses und die weiteren in der Folgezeit mit *Rubin* aufgenommenen Alben „Unchained“ (1996), „Solitary Man“ (2000) und „The Man Comes Around“ (2002) außerordentlich.

Im September 2003 starb *Johnny Cash* im Alter von 71 Jahren in Nashville, nur wenige Monate nach dem Tod seiner Frau *June Carter Cash* im Mai 2003. Die Wirkung von *Johnny Cash* geht weit über seinen Tod hinaus.⁸⁷ Neben umfangreicher biografischer Literatur wurden beispielsweise auch Comics über sein Leben⁸⁸ und ein Buch mit dem Titel „Die Philosophie bei Johnny Cash“⁸⁹ veröffentlicht. Im Jahr

⁷⁴ Zum Folgenden vgl. *Schäfer* (Fn. 67), S. 49 ff.

⁷⁵ Zum Folgenden vgl. *Schäfer* (Fn. 67), S. 59 ff.

⁷⁶ Vgl. auch das Zitat des Musikers *Nick Cave* über die „Johnny Cash Show“ bei *Schäfer* (Fn. 67), S. 128: „Ich schaute mir die Sendung immer mit meinen Eltern an. [...] Dass dieser Kerl Lieder sang, die von Gott, Mord und Liebe handelten, und damit davon kam, schien mir eine reife Leistung zu sein.“

⁷⁷ Dass *Social Distortion* einen Song von *Johnny Cash* coverten, dürfte kein Zufall gewesen sein. Bereits in ihrem älteren Song „Prison Bound“ nehmen sie ausdrücklich Bezug auf *Cash*s Hit „I Walk The Line“. Zudem spielen bei *Social Distortion* wie bei *Johnny Cash* Straftaten und Gefängnisaufenthalte in den Liedtexten eine wichtige Rolle.

⁷⁸ *Miller* (Fn. 67), S. 375.

⁷⁹ Zum Folgenden vgl. *Schäfer* (Fn. 67), S. 73 ff.

⁸⁰ *Streissguth*, in: *Streissguth* (Hrsg.), *Ring Of Fire, The Johnny Cash Reader*, 2002, S. 218.

⁸¹ *Miller* (Fn. 67), S. xxi f.

⁸² *Schäfer* (Fn. 67), S. 74.

⁸³ *Miller* (Fn. 67), S. 382.

⁸⁴ *Miller* (Fn. 67), S. 383; *Hogan* (Fn. 71), S. 8.

⁸⁵ *Miller* (Fn. 67), S. 387; *Tosches*, in: *Streissguth* (Fn. 80), S. 221 (S. 223).

⁸⁶ *Schäfer* (Fn. 67), S. 74.

⁸⁷ Noch zu Lebzeiten hatte *Johnny Cash* 1971 in North Carolina die Ehrendoktorwürde verliehen bekommen (*Miller* [Fn. 67], S. 257). 1999 erhielt er einen Grammy für sein Lebenswerk und wurde in New York mit einem Tribute-Konzert unter anderem von *U2*, *Bruce Springsteen* und *Bob Dylan* gewürdigt, bei dem der Schauspieler *Tim Robbins* die Liner Notes des *Folsom Prison Albums* las und *Cash* selber u.a. den „Folsom Prison Blues“ spielte (*Hogan* [Fn. 71], S. 231).

⁸⁸ *Kleist*, *Johnny Cash: I see a darkness*, 2006; vgl. auch den Auszug aus einem amerikanischen Comic eines christlichen Verlages v. 1976 bei *Fine* (Fn. 37), S. 114.

⁸⁹ *Huss/Werther* (Hrsg.), *Die Philosophie bei Johnny Cash*, 2009 (Fn. 8).

2005 verfilmte Regisseur *James Mangold* *Cashs* Leben unter dem Titel „I Walk The Line“ mit *Joaquin Phoenix* als *Johnny Cash* und *Reese Witherspoon* als *June Carter*. In der auch heute noch sehr aktiven „Rockabilly-Szene“ genießt *Cash* großes Ansehen.

Die Beschäftigung mit dem Leben und dem Werk von *Johnny Cash* muss mit dem besonderen Problem umgehen, dass seine Einstellungen und Äußerungen zu vielen Themen sich häufig änderten. Aus diesem Grund fällt insbesondere eine politische Verortung schwer. *June Carter Cash* meinte, ihr Mann sei weder links noch rechts.⁹⁰ *Cash* selbst sagte einmal über sich, seine Ansichten seien einem steten Wandel unterworfen. Er glaube in einem Monat an eine Sache und im nächsten Monat an eine andere. Er verändere sich, wachse und werde.⁹¹ Dies führe dazu, dass keines der Bücher über ihn – nicht einmal die für einen religiös ausgerichteten Verlag geschriebene erste Autobiographie von 1975⁹² – seine Geschichte richtig erzähle.⁹³ *Kristofferson* bezeichnete *Cash* dementsprechend als ein Paradoxon, einen wandelnden Widerspruch.⁹⁴ Aber gerade seine Vielseitigkeit und seine Offenheit führten dazu, dass *Cash* zwischen Kultur und Gegenkultur hin- und herwechseln konnte⁹⁵ und – wie der Journalist *Al Aronowitz* einmal formulierte – einer der wenigen Menschen war, der wusste, wie man mit Häftlingen und Präsidenten spricht.⁹⁶ *Cash* hatte nach *Kristofferson* die Gabe, jedem, mit dem er sprach, das Gefühl zu geben, die wichtigste Person der Welt zu sein.⁹⁷

2. Johnny Cash als Täter und Opfer von Straftaten

Strafrechtliche Konflikte spielten im Leben von *Johnny Cash* eine erhebliche Rolle. *Cash* selbst war zwar – entgegen zeitweise kursierender Gerüchte⁹⁸ – nie für längere Zeit inhaftiert, verbrachte jedoch zwischen 1959 und 1967 insgesamt sieben Mal jeweils mehrere Stunden oder eine Nacht im

Gefängnis.⁹⁹ Die Festnahme wegen Drogenbesitzes in El Paso, Texas, im Oktober 1965 erregte wohl die größte Aufmerksamkeit. Die Bilder von der Festnahme gingen damals durch die Presse¹⁰⁰ und gehören auch heute noch zu den Schlüsselbildern seiner Karriere, die in der Literatur zu *Johnny Cash* immer wieder abgedruckt werden.¹⁰¹ In den übrigen Fällen waren die Gründe für die Festnahmen wohl zumeist die Erregung öffentlichen Ärgernisses wegen Trunkenheit oder ähnliche Verhaltensweisen im öffentlichen Raum unter Tabletten- und Alkoholeinfluss.¹⁰²

Cashs Erinnerungen an seine Gefängnisaufenthalte waren überwiegend negativ. In fünf der sieben Fälle habe er nicht gewusst, was der Grund für seine Verhaftung gewesen sei.¹⁰³ In zwei Fällen sei er von Wärtern misshandelt und geschlagen worden, einmal sogar bis zur Bewusstlosigkeit.¹⁰⁴ Auch sei er von einem Zellengenossen bedroht worden.¹⁰⁵ Eine der Inhaftierungen, in Lafayette, Georgia, beschreibt *Cash* allerdings auch in positiver Weise als wichtigen Schritt aus seiner Medikamentenabhängigkeit. Der dortige Sheriff habe ihm am Morgen, als *Cash* wieder ausgenüchert gewesen sei, sein Geld und sein Rauschgift wiedergegeben und ihn aufgefordert, zu gehen und sich umzubringen. Er sei ohnehin nicht mehr weit davon entfernt, sich durch seinen Medikamentenmissbrauch zu töten. *Cash* bezeichnete diese Reaktion des Sheriffs als einen Wendepunkt auf seinem Weg aus der Abhängigkeit in den Entzug.¹⁰⁶

Andere Äußerungen deuten darauf hin, dass *Cash* weitere Straftaten als die Vergehen begangen hatte, wegen denen er festgenommen worden war. Darunter seien insbesondere Einbrüche in Drugstores gewesen, um an Tabletten zu kommen.¹⁰⁷ *Cash* sagte dazu einmal, ihm sei viel vorgeworfen worden, was er nicht getan habe, aber es habe auch viele Dinge gegeben, bei denen er nicht erwischt worden sei.¹⁰⁸ Irgendwas sei in ihm. Wenn er nicht Gitarre spielen würde, wäre er wohl kriminell geworden.¹⁰⁹

Johnny Cash ist aber auch Opfer von Straftaten geworden.¹¹⁰ Am häufigsten geschildert wird dabei folgende Begebenheit:¹¹¹ Kurz vor Weihnachten 1981 wurden *Cash*, seine

⁹⁰ *Gallagher*, in: *Streissguth* (Fn. 80), S. 109 (S. 119).

⁹¹ *Gallagher* (Fn. 90), S. 109 (S. 119 f.).

⁹² Auf Deutsch *Johnny Cash*, Der Mann in Schwarz, Eine schonungslose Selbstbiographie, 1975.

⁹³ *Tosches* (Fn. 85), S. 221 (S. 228).

⁹⁴ *Huss/Werther* (Fn. 8), S. 13. *Huss* und *Werther* nennen a.a.O. die wichtigsten Widersprüche: „Johnny Cash war [...] Baumwollpflücker. Soldat. Vertreter für Elektrogeräte. Rock'n'Roll-Pionier. Liebender Ehemann und Vater. Untreuer Drogensüchtiger. Patriarch. Christ und Satansbraten. Patriot und Protestsänger. Die Stimme von Zuchthäuslern, Armen, Veteranen, den amerikanischen Indianern und anderen, deren Stimmen zu oft ungehört blieben. Er war Country. Er war Comedy [...]. Er war Folk, Gospel und Swing.“

⁹⁵ *Huss*, in: *Huss/Werther* (Fn. 8), S. 247 (S. 264).

⁹⁶ *Hogan* (Fn. 71), S. 11.

⁹⁷ Zitiert nach *Hogan* (Fn. 71), S. 11.

⁹⁸ *Miller* (Fn. 67), S. 138; *Lindahl-Urben/Taliaferro*, in: *Huss/Werther* (Fn. 8), S. 35 (S. 44); *Streissguth*, *Johnny Cash at Folsom Prison*, Die Geschichte eines Meisterwerks, 2006, S. 44. *Cash* erzählte, dass Fragen über seine Zeit im Gefängnis zeitweise das wichtigste Thema in Interviews war; vgl. *Butler*, in: *Huss/Werther* (Fn. 8), S. 19 (S. 24).

⁹⁹ Vgl. *Johnny Cash* (Fn. 92), S. 139; *Tosches* (Fn. 85), S. 221 (S. 239); *Pond*, in: *Fine* (Fn. 37), S. 140.

¹⁰⁰ *Johnny Cash* (Fn. 92), S. 148.

¹⁰¹ Etwa in *Fine* (Fn. 37), S. 73; *Miller* (Fn. 67), zwischen S. 84 und 85.

¹⁰² Vgl. *Johnny Cash* (Fn. 92), S. 140.

¹⁰³ Vgl. *Johnny Cash* (Fn. 92), S. 139.

¹⁰⁴ Vgl. *Pond* (Fn. 99), S. 140.

¹⁰⁵ Vgl. *Johnny Cash* (Fn. 92), S. 140 f.

¹⁰⁶ *Linderman*, in: *Streissguth* (Fn. 80), S. 143 (S. 151 f.); *Johnny Cash* (Fn. 92), S. 148 ff.

¹⁰⁷ *Tosches* (Fn. 85), S. 221 (S. 241).

¹⁰⁸ *Miller* (Fn. 67), S. 210.

¹⁰⁹ Zitiert nach *Miller* (Fn. 67), S. 210.

¹¹⁰ Einmal äußerte *Cash* zudem, der Tod seines Bruders *Jack* sei kein Unfall, sondern Mord gewesen; vgl. *Tosches* (Fn. 85), S. 221 (S. 233).

¹¹¹ Vgl. aber auch zu Problemen mit Stalkern und Drohungen mit Kindesentführungen *Miller* (Fn. 67), S. 248; zur Räu-

Familie und ihre Gäste in ihrem Haus auf Jamaika von drei bewaffneten jungen Männern überfallen, mehrere Stunden festgehalten und ausgeraubt.¹¹² Der jamaikanische Ministerpräsident ließ daraufhin aus Sorge um tourismusschädigende Publicity rund um das Haus Armeeinghörige stationieren.¹¹³ Einer der Täter wurde noch in der Nacht nach dem Überfall getötet, als er sich seiner Verhaftung widersetzte. Die beiden anderen wurden wenige Wochen später bei einem weiteren Raubüberfall festgenommen und kurz darauf bei einem „Ausbruchversuch“ erschossen. *Cash* sagte, so wie er es verstanden habe, hätten die Wärter den beiden eine Leiter für ein Arbeitsprojekt besorgt und ganz zufällig schon auf der anderen Seite gewartet, als die Jungs über die Mauer geklettert seien.¹¹⁴ *Cash* reflektierte über dieses Vorgehen der Polizei und seine eigenen Gedanken und Gefühle dazu wie folgt: „Ich habe keine Antworten darauf. Ich weiß nur eins: Es tut mir weh, wenn ich verzweifelte junge Männer sehe oder eine Gesellschaft, die so viele von ihnen hervorbringt und unter ihnen leidet, und ich hatte das Gefühl, ich würde diese Jungs kennen. Wir waren uns irgendwie ähnlich, sie und ich: ich wusste, wie sie dachten, ich wusste, was sie brauchten. Sie waren wie ich.“¹¹⁵

3. Johnny Cashs Eintreten für Strafgefangene

Johnny Cash behandelte die Themen Straftat, Strafe und Strafvollzug nicht nur in seinen Liedern (dazu unten 4.), sondern trat auch auf andere Weise für Strafgefangene ein.¹¹⁶ Insbesondere spielte *Cash* Konzerte in Strafanstalten und engagierte sich politisch für eine Reform des Strafvollzuges.¹¹⁷

Die Gefängniskonzerte von *Johnny Cash* und insbesondere die bei seinen Auftritten in Folsom Prison 1968 und San

mung der Halle während eines Konzertes in London aufgrund einer Bombendrohung der IRA vgl. *Hogan* (Fn. 71), S. 149.

¹¹² *Schäfer* (Fn. 67), S. 67; ausführlich *Cash/Carr*, *Cash* – Die Autobiographie, 2004, S. 53 ff.

¹¹³ *Cash/Carr* (Fn. 112), S. 51.

¹¹⁴ *Cash/Carr* (Fn. 112), S. 58.

¹¹⁵ *Cash/Carr* (Fn. 112), S. 59.

¹¹⁶ Bisweilen wurde *Cash* dafür kritisiert, dass er sich so intensiv den Strafgefangenen und daneben noch den Indianern widmete, jedoch kaum den Armen, den Schwarzen und Latinos; vgl. *Streissguth* (Fn. 98), S. 167. In seiner Abneigung gegen den Ku-Klux-Klan war *Cash* allerdings eindeutig, insbesondere nachdem dieser seine erste Frau *Vivian* angefeindet hatte und eine Morddrohung gegen *Cash* selber ausgesprochen hatte; vgl. *Miller* (Fn. 67), S. 159. In einer Diskussion mit seiner Tochter äußerte *Cash* übrigens einmal, dass Amerika eher einen schwarzen als einen weiblichen Präsidenten haben werde; vgl. *Miller* (Fn. 67), S. 276. Zu seinem Einsatz für Analphabeten vgl. *Miller* (Fn. 67), S. 306; zu dem fehlgeschlagenen Versuch, den Führer der polnischen Gewerkschaft *Solidarnosc Lech Walesa* durch ein Treffen in Danzig zu unterstützen, vgl. *Miller* (Fn. 67), S. 329 f.

¹¹⁷ Zu anderen kriminalpolitischen Themen äußerte sich *Cash* demgegenüber selten; zur Legalisierung von Marihuana vgl. etwa *Linderman* (Fn. 106), S. 143 (S. 149).

Quentin 1969 aufgenommenen Live-Alben wurden zu Meilensteinen seiner Karriere. *Cash* hatte bereits früher in nordamerikanischen Strafanstalten gespielt, zum ersten Mal überhaupt 1957 in Huntsville, Texas,¹¹⁸ 1960 zum ersten Mal in San Quentin,¹¹⁹ und 1966 zum ersten Mal in Folsom.¹²⁰ Zwischen 1957 und 1967 spielte *Cash* etwa 30 Konzerte in Gefängnissen,¹²¹ darunter auch in Frauenhaftanstalten wie dem Lansing Women's Prison in Kansas.¹²² *Cash* sagte einmal über die Reaktionen der Insassen: „Kein Publikum ist so wie das Knast-Publikum, sie schämen sich nicht, ihre Anerkennung zu zeigen.“¹²³ *Johnny Cash* war nicht der einzige Künstler, der in Gefängnissen aufgetreten ist,¹²⁴ jedoch war er der Einzige, dessen Name stets mit diesen Konzerten verbunden wird. Ein Grund für seine Gefängniskonzerte war sein christlicher Glaube.¹²⁵ *Cash* wollte den Gefangenen eine – wenn auch nur vorübergehende – Abwechslung vom tristen Gefängnisalltag verschaffen und helfen, Spannungen unter den Gefangenen abzubauen.¹²⁶

¹¹⁸ *Johnny Cash* (Fn. 92), S. 164; *Cash/Carr* (Fn. 112), S. 242.

¹¹⁹ *Schäfer* (Fn. 67), S. 49 f.

¹²⁰ *Streissguth* (Fn. 98), S. 75.

¹²¹ *Streissguth* (Fn. 98), S. 45.

¹²² *Miller* (Fn. 67), S. 231.

¹²³ *Miller* (Fn. 67), S. 235.

¹²⁴ Vgl. *Gilmore*, in: *Fine* (Fn. 37), S. 18 (S. 39). Auch die britische Punkband *Sex Pistols* veröffentlichte mit „Live at Chelmsford Top Security Prison“ ein Gefängnisalbum; vgl. *Ball* (Fn. 1), S. 303 (S. 309). *Lars Hoffmann* von der Justizvollzugsanstalt Berlin-Tegel erzählte im persönlichen Gespräch, dass dort in den neunziger Jahren des letzten Jahrhunderts unter anderem *Die Toten Hosen* und *Element of Crime* vor Gefangenen aufgetreten sind. Daneben spielten immer wieder lokale Bands in der Strafanstalt, welche teilweise bereits in ihrem Namen Bezug auf *Johnny Cash* nehmen würden. Als ein Beispiel nannte *Hoffmann* eine Gruppe namens *Cashews*. Die musikalischen Interessen der Gefangenen hätten sich in den letzten Jahren allerdings verändert. Während die Musik früher in erster Linie laut und rockig habe sein müssen, würden gerade die jüngeren Gefangenen heutzutage häufig Hip-Hop bevorzugen. Ein entsprechendes Konzert der Gruppe *GittaSpitta* (oben Fn. 22) mit genretypischen Tanzeinlagen sei von den Insassen daher ebenfalls gut angenommen worden. Demgegenüber stehe man Hip-Hop- und Rapmusikern wie denen des mittlerweile aufgelösten Labels *Aggro Berlin*, deren Texte die Begehung von Straftaten positiv darstellen, von Seiten der Anstalt eher skeptisch gegenüber. Neben Auftritten von externen Künstlern gebe es in Tegel auch eine aus Gefangenen bestehende Anstaltsband, die beispielsweise bei Sommerfesten in der JVA Tegel spiele. Bisweilen werde insbesondere in der Vorweihnachtszeit auch klassische Musik angeboten.

¹²⁵ *Linderman* (Fn. 106), S. 157; *Hogan* (Fn. 71), S. 93.

¹²⁶ *Streissguth* (Fn. 98), S. 47.

Bereits in den Jahren vor der Aufzeichnung des Konzerts in Folsom Prison¹²⁷ hatte sich *Johnny Cash* erfolglos bei seiner Plattenfirma Columbia um Unterstützung für die Aufnahme eines Live-Albums in einem Gefängnis bemüht. Aber erst als *Bob Johnston* – der später behauptete, sein Job habe wegen des Albums auf dem Spiel gestanden¹²⁸ – für Columbia die Produktion von *Cashs* Platten übernahm, gelang die Umsetzung dieses Vorhabens.¹²⁹ Um sicherzugehen, dass genug gutes Material für ein Live-Album dabei sein würde, wurden am Vormittag des 13.1.1968 gleich zwei Shows in Folsom angesetzt: eine um 9.40 Uhr und eine um 12.40 Uhr.¹³⁰ Der erste der beiden Auftritte war weit druckvoller als der zweite, von dem es nur die Aufnahme von „Give My Love to Rose“ auf das Album schaffte.¹³¹

Insbesondere das erste der beiden Konzerte in Folsom wurde ein riesiger Erfolg.¹³² *Cash* betrat mit seiner üblichen Begrüßungsformel „Hello, I’m Johnny Cash“ die Bühne und eröffnete das Konzert sogleich mit dem „Folsom Prison Blues“. Es folgten mehrere Songs, welche an die Themen Inhaftierung und Gefängnis anknüpften, nämlich „I’m Busted“, „Dark As A Dungeon“, „I Still Miss Someone“, „Cocaine Blues“, „25 Minutes To Go“ und „I’m Not In Your Town To Stay“. Nach „Orange Blossom Special“ spielte *Cash* die Balladen „The Long Black Veil“, „Send A Picture of Mother“ und „The Wall“, bevor er die Stimmung mit den Ulknummern „Dirty Old Egg-Suckin’ Dog“ und „Flushed from the Bathroom of Your Heart“ wieder etwas auflockerte. Nach „Joe Bean“ kam *June Carter* auf die Bühne und sang mit *Cash* „Jackson“ und „I Got A Woman“. Nach *Cashs* anschließendem „The Legend of John Henry’s Hammer“ folgten *June Carter* mit einem Gedicht und *Cashs* Version von „Green, Green Grass of Home“. Das Konzert endete mit „Greystone Chapel“, einem Lied des Insassen *Glen Sherley*, der bei dem Konzert in der ersten Reihe saß und dessen Song *Cash* im Vorfeld des Konzerts zugesteckt worden war.¹³³

Es ist viel darüber geschrieben worden, warum das Konzert in Folsom so besonders war. Ein Grund war sicher die ungewöhnliche Örtlichkeit, der Speisesaal des Gefängnisses mit seinen Tischen und Stühlen, dem durchgehend angeschalteten Neonlicht¹³⁴ und den auf den Balustraden patrouillierenden bewaffneten Wachen. Das hohe Teerdach und die dicken Steinmauern waren für die Tontechniker ein akusti-

scher Altraum.¹³⁵ Die Folge für das Album war ein klanglich kratziger Sound, der die Platte von der Mehrzahl der zeitgenössischen Alben unterschied.¹³⁶ Die Auswahl der Songs trug sicherlich ebenfalls ihren Teil zum Erfolg des Konzerts bei. Bisweilen werden ihre im Vergleich zu anderen Konzerten schnellere¹³⁷ Präsentation¹³⁸ sowie *Cashs* persönliches Draufgängertum¹³⁹ allerdings als noch wichtiger erachtet. Im Hinblick auf ein anderes GefängnisKonzert betonte ein Insasse die Wirkung von *Cashs* eindrucksvoller Statur und vor allem seines Gesichtsausdrucks und seiner Stimme.¹⁴⁰ Nicht zu unterschätzen dürfte auch die Bedeutung von *Cashs* Ansagen zwischen den Liedern einschließlich der Verwendung von Kraftausdrücken, wie sie auch die Gefangenen benutzten,¹⁴¹ gewesen sein.¹⁴² Der Auftritt von *June Carter* heizte das Publikum weiter an.¹⁴³

Neben diesen Faktoren spielte die besondere Interaktion mit den Gefangenen eine entscheidende Rolle. Bereits die einleitende Aufforderung des Ansagers *Hugh Cherry* an die Gefangenen, Teil des Albums zu werden und bei Gefallen

¹³⁵ *Turner*, Ein Mann namens Cash, 2005, S. 179.

¹³⁶ *Streissguth* (Fn. 98), S. 174; zur Bedeutung der Örtlichkeit für den Erfolg des späteren Albums vgl. *Streissguth* (Fn. 98), S. 163 und 174.

¹³⁷ *Streissguth* (Fn. 98), S. 112.

¹³⁸ *Schäfer* (Fn. 67), S. 100 f.

¹³⁹ *Streissguth* (Fn. 80), S. 75.

¹⁴⁰ *Nussbaum*, in: *Streissguth* (Fn. 80), S. 77 (S. 80); zur Stimme auch *Ball* (Fn. 1), S. 303 (S. 309) m.w.N.

¹⁴¹ *Streissguth* (Fn. 98), S. 162.

¹⁴² Auf dem Folsom-Album macht *Cash* beispielsweise eine Ansage, dass die Gefangenen Wasser trinken müssten, das schmeckt, als wäre es über *Luthers* (gemeint war sein Gitarrist *Luther Perkins*) Schuhe geflossen. Die prägnanteren Ansagen sind freilich auf dem San Quentin-Album zu hören. Vor „I Walk the Line“ erwähnte *Cash* dort, dass die Produzenten der Fernsehaufzeichnung ihm gesagt hätten, er solle dieses Lied spielen und jenes Lied, er aber werde die Songs spielen, welche die Gefangenen hören möchten; vgl. die Übersetzung der Ansage bei *Butler* (Fn. 98), S. 19 (S. 88). Vor dem Lied „Starkville City Jail“ erzählte *Cash* die Geschichte, wie er einmal festgenommen wurde, weil er nachts um 2 Uhr Blumen gepflückt hatte und fragte ironisch, was die Polizei wohl mit ihm gemacht hätte, wenn er einen Apfel vom Baum gepflückt hätte; zum genauen Text der Ansage vgl. *Dearmore*, in: *Streissguth* (Fn. 80), S. 90 (S. 103). Vor dem Song „San Quentin“ schließlich äußerte *Cash* (zit. nach der deutschen Übersetzung bei *Gleason*, in: *Fine* [Fn. 37], S. 96 [S. 99]): „Ich bin dreimal hier gewesen, und ich habe das Gefühl, dass ich weiß, wie Ihr über manche Sachen denkt. Bei manchen Sachen geht es mich nichts an, wie Ihr darüber denkt, und es gibt ein paar Sachen, bei denen ist es mir verdammt [egal], wie Ihr darüber denkt.“

¹⁴³ So der Audiokommentar in dem Film „Johnny Cash at Folsom Prison“, der auf dem Buch von *Streissguth* (Fn. 98) beruht und am 17.12.2009 auf Arte gezeigt wurde; das Anhören der entsprechenden Songs und der auf sie folgenden Publikumsreaktionen auf dem Album bestätigen diesen Eindruck.

¹²⁷ Zur Geschichte des Folsom Prison vgl. *Streissguth* (Fn. 98), S. 49 ff.

¹²⁸ *Streissguth* (Fn. 98), S. 74.

¹²⁹ *Streissguth* (Fn. 98), S. 71 f.

¹³⁰ *Streissguth* (Fn. 98), S. 74. Bei den Proben am Vortag des Konzerts in dem Speisesaal eines Hotels kam zufällig der damalige Gouverneur von Kalifornien, *Ronald Reagan*, vorbei; vgl. *Streissguth* (Fn. 98), S. 80.

¹³¹ *Streissguth* (Fn. 98), S. 112.

¹³² Die Listen der Songs beider Konzerte sind abgedruckt bei *Streissguth* (Fn. 98), S. 146 ff., der Ablauf des Konzertes ist ausführlich geschildert bei *Streissguth* (Fn. 98), S. 103 ff.

¹³³ *Streissguth* (Fn. 98), S. 78.

¹³⁴ Ein anschauliches Foto ist abgedruckt bei *Streissguth* (Fn. 98), S. 68.

auch entsprechend zu reagieren,¹⁴⁴ trug dazu bei, dass die Inhaftierten ihrer Stimmung auch während der Lieder lautstark Ausdruck verliehen.¹⁴⁵ Die Häftlinge johlten schon bei dem ersten Song, als sie sich im „Folsom Prison Blues“ mit seiner eindringlichen Schilderung von Gewalt, Reue und Trotz wieder erkannten. *Cash* selbst sagte später, ihm sei beim Spielen von „Folsom Prison Blues“ klar geworden, dass er nur hätte „Los!“ zu sagen brauchen, und es hätte einen Aufstand der Gefangenen gegeben. Er sei durchaus in Versuchung gewesen.¹⁴⁶ Trotz der großen Begeisterung des Publikums mischten die Produzenten Äußerungen der Gefangenen auf dem Album auch an Stellen hinzu, an denen sie so gar nicht zu hören waren. Insbesondere wurden die schadenfrohen Zwischenrufe bei der berühmten Zeile „I Shot a Man in Reno, Just to Watch Him Die“ des „Folsom Prison Blues“ nachträglich hinzugemischt.¹⁴⁷ Beim „Cocaine Blues“ allerdings feuerten die Gefangenen den von *Cash* personifizierten Mörder auf der Flucht tatsächlich an.¹⁴⁸ Die Interaktion mit den Gefangenen erreichte ihren Höhepunkt, als *Cash* zum Abschluss mit dem Song „Greystone Chapel“ ein Stück spielte, das *Glen Sherley* geschrieben hatte, der zu den in Folsom Inhaftierten gehörte und den *Cash* in seiner einleitenden Ansage in persönlichen Worten würdigte.¹⁴⁹ Die Identifikation *Cashs* mit den Gefangenen wird schließlich auch in seinen zu dem Album veröffentlichten Liner Notes deutlich, in denen er unter anderem äußert, dass alle Verurteilten seine Brüder sind.¹⁵¹

Die Wirkung des Konzertes und des Albums „Johnny Cash At Folsom Prison“ war – unterstützt von einer Werbekampagne der Plattenfirma, welche kursierende Gerüchte über *Cashs* eigene Gefängniserfahrungen verstärkte¹⁵² – immens. *Cash* erhielt einen Grammy für die Liner Notes.¹⁵³ Vor allem aber brachte das Album *Cashs* Karriere wieder in Gang.¹⁵⁴ Ein Kritiker vermutete, ohne das Folsom-Album hätte *Cash* seine mittleren Lebensjahre damit verbracht, durch die Provinz zu tingeln und in miesen Kaschemmen vor

einem ständig schrumpfenden Publikum und für immer geringere Gagen aufzutreten.¹⁵⁵ Mit der Platte jedoch wurden *Cashs* Platz in der Musikgeschichte neu definiert, seine kommerziellen Möglichkeiten erweitert und die Country-Musik zu neuen Höhen geführt.¹⁵⁶ „Johnny Cash At Folsom Prison“ schlug eine Brücke zwischen dem rockenden *Cash* aus den Tagen in Memphis und den Rockern der späten sechziger Jahre des letzten Jahrhunderts.¹⁵⁷ Das Album wurde zur Grundlage des Outlaw-Images von *Johnny Cash*.¹⁵⁸ Mit Folsom wurde *Cash* erstmals von der damaligen Underground-Szene der Rock- und Folkfans entdeckt, weil seine Solidarität mit den Häftlingen dem rebellischen Zeitgeist der Sixties entsprach.¹⁵⁹ Auch im Rückblick lässt sich die Platte daher mit Recht als eines der wegweisenden Alben der Popmusik bezeichnen.¹⁶⁰

Aufgrund des kommerziellen Erfolges von „Johnny Cash At Folsom Prison“ spielte *Cash* nur ein gutes Jahr später, am 24.2.1969, im ebenfalls in Kalifornien gelegenen Gefängnis San Quentin ein weiteres Live-Album ein. Das Konzert wurde für eine englische Fernsehsendung aufgezeichnet.¹⁶¹ Wie in Folsom mit dem „Folsom Prison Blues“ spielte *Cash* mit „San Quentin“ auch hier einen Song über das Gefängnis, in dem er auftrat.¹⁶² Das Album „Johnny Cash At San Quentin“ wurde in kommerzieller Hinsicht ein noch größerer Erfolg als das Folsom-Album und erreichte als erstes *Cash*-Album die Nr. 1 in den Pop-Charts.¹⁶³ Der Titel „A Boy Named Sue“ – geschrieben von *Shel Silverstein* und angeregt durch einen Richter namens *Sue K. Hicks*¹⁶⁴ – wurde im Juli 1969 als Singleauskoppelung veröffentlicht, landete auf Platz 2 der Pop-Charts und wurde damit *Cashs* erfolgreichster Song überhaupt.¹⁶⁵ Trotz dieses zahlenmäßigen Erfolges sind die Ansichten über die Qualität des Albums geteilt. Teilweise wird gelobt, dass der Sound, *Cashs* Stimme und die Band besser gewesen seien als in Folsom.¹⁶⁶ Andere meinen, dass

¹⁴⁴ *Streissguth* (Fn. 98), S. 94 ff.

¹⁴⁵ *Turner* (Fn. 135), S. 179.

¹⁴⁶ *Turner* (Fn. 135), S. 191.

¹⁴⁷ *Streissguth* (Fn. 98), S. 155.

¹⁴⁸ *Streissguth* (Fn. 98), S. 112; *Turner* (Fn. 135), S. 180.

¹⁴⁹ *Johnny Cash* (Fn. 92), S. 169.

¹⁵⁰ *Streissguth* (Fn. 98), S. 131, nannte den Song von *Glen Sherley* den „K.O.-Schlag“ für das Publikum.

¹⁵¹ *Held*, in: *Huss/Werther* (Fn. 8), S. 173 (S. 177); weitere Zitate aus den Liner Notes in deutscher Übersetzung finden sich bei *Mulnix*, in: *Huss/Werther* (Fn. 8), S. 123 (S. 132). Viel später, im Zusammenhang mit „American Recordings“ äußerte *Cash* einmal: „Niemand ist ganz und gar gut. Niemand ist ganz und gar schlecht. Ich glaube, ich habe persönlich Angst vor meiner dunklen Seite.“; vgl. *Turner* (Fn. 135), S. 281.

¹⁵² *Streissguth* (Fn. 98), S. 158 ff. mit folgendem Zitat aus dem Werbetext von Columbia über *Cash*: „Er ist vorher schon im Gefängnis gewesen. Nicht immer als Besucher.“

¹⁵³ *Miller* (Fn. 67), S. 194.

¹⁵⁴ *Streissguth* (Fn. 98), S. 177.

¹⁵⁵ *Streissguth* (Fn. 98), S. 181.

¹⁵⁶ *Streissguth* (Fn. 98), S. 12.

¹⁵⁷ *Streissguth* (Fn. 98), S. 166.

¹⁵⁸ *Streissguth* (Fn. 98), S. 162.

¹⁵⁹ *Streissguth* (Fn. 98), S. 162 und 165 f.

¹⁶⁰ *Streissguth* (Fn. 98), S. 166; zur weiteren Wirkung des Albums vgl. *Streissguth* (Fn. 98), S. 171 ff.

¹⁶¹ Zum übrigen Inhalt des Films vgl. *Miller* (Fn. 67), S. 207. Während des Konzertes entstand auch das berühmte Foto von *Johnny Cash* mit dem ausgestreckten Mittelfinger; abgedruckt etwa bei *Miller* (Fn. 67), vor S. 277.

¹⁶² Zur Vorgeschichte des Songs vgl. *Turner* (Fn. 135), S. 190. Der Regisseur des Films hatte *Cash* gefragt, ob er einen Song über San Quentin schreiben werde, wie er einen über Folsom geschrieben habe. *Cash* sagte ihm, er könne sich diese Idee sonst wohin stecken. Anschließend kam *Cashs* Frau *June* zu dem Regisseur hinüber und flüsterte ihm zu, dass *Cashs* Antwort bedeute, dass er einen solchen Song schreiben werde.

¹⁶³ *Schäfer* (Fn. 67), S. 140.

¹⁶⁴ *Miller* (Fn. 67), S. 208.

¹⁶⁵ *Hogan* (Fn. 71), S. 105.

¹⁶⁶ *Hogan* (Fn. 71), S. 103.

Folsom die ehrlichere Platte und San Quentin weniger authentisch sei.¹⁶⁷ *Cash* selbst schien der zweiten Ansicht zuzuneigen, indem er äußerte, die Show in Folsom habe ihm näher gestanden.¹⁶⁸

Dank des Erfolges des San Quentin-Albums bot der große Fernsehsender ABC *Johnny Cash* 1969 eine eigene Fernsehshow an, die „Johnny Cash Show“. *Cash* selbst sagte, er habe es immer als Ironie empfunden, dass ausgerechnet ein Gefängniskonzert, bei dem er und die Häftlinge sich aufgeführt hätten, wie es unter Rebellen, sozialen Außenseitern und schweren Jungs üblich sei, seinen Marktwert dermaßen gesteigert habe, dass ABC ihn für respektabel genug erachtet habe, ihm eine regelmäßige TV-Sendung anzuvertrauen.¹⁶⁹ Die „Johnny Cash Show“ gastierte konsequenterweise auch mindestens einmal in einem Gefängnis, nämlich in Leavenworth.¹⁷⁰

Ein drittes Live-Album von *Johnny Cash*, aufgenommen 1972 in der schwedischen Strafanstalt Österåker, wurde 1974 ausschließlich in Europa veröffentlicht,¹⁷¹ fand aber nur geringe Beachtung.¹⁷² Angesichts der außergewöhnlichen Setliste wird teilweise bedauert, dass das Album heute kaum noch erhältlich ist.¹⁷³

Cash setzte seine Konzerte in Gefängnissen noch mehrere Jahre fort, bevor er sie Ende der siebziger Jahre beendete. Im Laufe der Jahre registrierte er in den Strafanstalten eine zunehmende Feindseligkeit zwischen Gefangenen, die ihn hören wollten, und anderen, die lieber andere Musiker gesehen hätten. Auch machte er sich Sorgen um die Sicherheit der Band und verzichtete beispielsweise darauf, seine Frau *June* mitzunehmen.¹⁷⁴ Ein weiterer Grund mag *Cashs* Enttäuschung darüber gewesen sein, dass mehrere Regierungen es nicht

geschafft hatten, nennenswerte Gefängnisreformen einzuleiten.¹⁷⁵

Cash profitierte von seinen Gefängniskonzerten in künstlerischer und finanzieller Hinsicht selbst erheblich. Gleichwohl waren sie stets auch Teil seines Eintretens für die Gefangenen. Insofern wohnte ihnen immer auch ein politischer Aspekt inne. Dies wird etwa darin deutlich, dass sich Gouverneur *Rockefeller*, der bei einem Konzert im Gefängnis von Cummins, Arkansas, anwesend gewesen war, bei *Cash* dafür bedankte, dass er in seinen Ansagen einige Sachen ausgesprochen hatte, die er als Politiker nicht hätte sagen dürfen.¹⁷⁶ *Cash* half *Rockefeller* im Wahlkampf um den Gouverneursposten in Arkansas durch weitere Konzerte, weil dieser dafür eintrat, einige Gefängnissskandale aufzuklären, zu denen auch die Misshandlung von Häftlingen und Korruption unter den Wachen gehörte.¹⁷⁷ *Cash* unterstützte ihn auch deswegen, weil er von ihm eine Reform des Gefängnisystems in Arkansas erhoffte.¹⁷⁸

Cash war der Auffassung, dass Gefängnisse zu nichts Gutem führen.¹⁷⁹ Man schließe die Gefangenen dort ein und mache sie nur schlechter als zuvor, wenn sie zuvor überhaupt schon schlecht gewesen seien. Wenn man sie schließlich freilasse, so seien die Gefangenen nur in den Dingen besser geworden, die sie ins Gefängnis gebracht hätten. Nie sei etwas Gutes aus Gefängnissen gekommen.¹⁸⁰ Der frühere Gefangene *Glen Sherley*, dessen Song „Greystone Chapel“ er auf dem Folsom-Album gespielt habe, werde jedem bestätigen, dass Gefängnisse nur Schulen des Verbrechens seien.¹⁸¹ Wenn man aber bessere Menschen aus den Strafgefangenen mache, werde es weniger Verbrechen auf den Straßen geben und seine und andere Familien seien sicherer, wenn diese Männer aus dem Gefängnis entlassen würden. Wenn das Gefängnisreformiert werde, wenn die Männer resozialisiert würden, dann werde es weniger Verbrechen und weniger Verbrechensopfer geben.¹⁸²

Nach seinem Folsom-Album wurde *Cash* zu einer Galiionsfigur für eine Strafvollzugsreform. Was über zehn Jahre lang eine private Wohltätigkeitsaktivität gewesen war, entwickelte sich 1968 zu einem politischen, öffentliches Aufsehen erregenden Anliegen. Das Konzert, das auch seine Karriere

¹⁶⁷ *Streissguth* (Fn. 98), S. 179. Stelle man beide Alben nebeneinander, so sei San Quentin ein Radiergummi, der über eine Schiefertafel gleite, während Folsom ein über die Tafel kratzender Fingernagel sei. Bei der Show in Folsom habe *Cash* sein Herz sprechen lassen; in San Quentin hätte er auch die Anweisungen eines Regisseurs befolgt haben können (*Streissguth* [Fn. 98], S. 112). Vgl. auch *Carr*, abgedruckt bei *Streissguth* (Fn. 80), S. 171 (S. 184): „Der San-Quentin-Gig [...] war ohne Frage die bessere Show – professioneller, musikalisch perfekter, temporeicher etc. –, doch an keiner Stelle auch nur annähernd so aufregend [wie Folsom].“

¹⁶⁸ *Miller* (Fn. 67), S. 208.

¹⁶⁹ *Streissguth* (Fn. 98), S. 180.

¹⁷⁰ Vgl. *Miller* (Fn. 67), S. 231, auch mit folgendem Witz, mit dem *Cash* das Publikum zu gewinnen suchte: „Als ich klein war, sagte mir meine Mutter, sei bei allem, was Du machst, so gut wie Du kannst. Wenn Du Bäcker wirst, dann backe das beste Brot in der Stadt. Wenn Du Baumwolle pflückst, dann pflücke mehr als alle anderen weit und breit [...] und wenn Du Bankräuber wirst, dann nimm die First National.“

¹⁷¹ *Hogan* (Fn. 71), S. 141.

¹⁷² *Schäfer* (Fn. 67), S. 102.

¹⁷³ *Hogan* (Fn. 71), S. 141, auch mit der Setliste.

¹⁷⁴ *Streissguth* (Fn. 98), S. 188.

¹⁷⁵ *Miller* (Fn. 67), S. 315.

¹⁷⁶ *Hemphill*, in: *Streissguth* (Fn. 80), S. 83 (S. 85). Nach *Dearmore* (Fn. 142), S. 90 (S. 102 f.), kam diese Äußerung nicht von Gouverneur *Rockefeller*, sondern von Gefängnisbeauftragten *Robert Sarver*. Ausführlicher zu den an einige anwesende Abgeordnete gerichteten Ansagen und den politischen Folgen *Dearmore* (Fn. 142), S. 90 (S. 102 f.).

¹⁷⁷ *Miller* (Fn. 67), S. 198; *Fuchs*, *Johnny Cash*, 1989, S. 92 f.

¹⁷⁸ *Fuchs* (Fn. 177), S. 93.

¹⁷⁹ Darüber hinaus beklagte *Cash* die Überbelegung und die schlechte medizinische Versorgung in den Gefängnissen; vgl. *Linderman* (Fn. 106), S. 148.

¹⁸⁰ *Hemphill* (Fn. 176), S. 83 (S. 84); *Streissguth* (Fn. 98), S. 47.

¹⁸¹ *Linderman* (Fn. 106), S. 148.

¹⁸² *Streissguth* (Fn. 98), S. 188; *Mc Cabe/Killion*, in: *Streissguth* (Fn. 80), S. 127 (S. 138).

wiederbelebt hatte, machte ihn zu einem der wichtigsten Wortführer im Kampf um die Reform des Gefängniswesens. *Cash* sprach das Thema immer wieder bei Besuchen bei verschiedenen amerikanischen Präsidenten an.¹⁸³ Auch im Kongress der Vereinigten Staaten wurde *Cash* zu dem Thema angehört.¹⁸⁴ Bei dieser Anhörung vor dem für die Bundesstrafanstalten zuständigen Unterausschuss des Justizausschusses des Senats¹⁸⁵ äußerte *Cash* zunächst, er sei weder für die Abschaffung von Gefängnissen noch für eine zu milde Behandlung von Wiederholungsstraftätern. Er fordere aber eine humanere Bestrafung mit dem Ziel der Rehabilitation.¹⁸⁶ *Cash* wies dabei auch auf die wichtige Rolle der Öffentlichkeit hin, die von der Notwendigkeit einer Strafvollzugsreform überzeugt sein müsse.¹⁸⁷ *Cash* nannte Beispiele für Missstände in den Gefängnissen. Er sprach vom Tod eines 15-jährigen Jungen, der in einem Gefängnis in Arkansas an den Folgen einer Vergewaltigung durch ältere Gefangene gestorben war. Ein anderer Junge in einem Gefängnis in Virginia habe sich erhängt, nachdem ihm zur Disziplinierung die Kleider ausgezogen worden seien.¹⁸⁸ Bei der Anhörung wurde *Cash* von zwei ehemaligen Strafgefangenen, *Glen Sherley* und *Harlan Sanders*, begleitet. Beide waren vorzeitig aus dem Gefängnis entlassen worden, weil sich *Cash* für sie eingesetzt und ihnen feste Jobs in seinem Musikverlag angeboten hatte.¹⁸⁹ Insbesondere der zu dieser Zeit augenscheinlich gut in die Gesellschaft integrierte *Sherley* wurde von *Cash* als Beispiel dafür angeführt, dass eine erfolgreiche Resozialisierung von Strafgefangenen möglich ist.¹⁹⁰

Cashs aktives Engagement für eine Reform des Strafvollzuges endete etwa zeitgleich mit seinen Gefängniskonzerten Ende der siebziger Jahre des letzten Jahrhunderts. Seinem langjährigen Manager *Lou Robin* zufolge war *Cash* der Ansicht, dass er seinen Beitrag zu einer Gefängnisreform geleistet hätte.¹⁹¹ Möglicherweise war es aber auch die weitere Entwicklung von *Glen Sherley*, die dazu führte, dass *Cashs* Engagement nachließ. *Sherley* hatte sich nach seiner Entlassung aus der Haft der *Johnny Cash Show* angeschlossen, eine Mitarbeiterin von *Cash* geheiratet und ein eigenes Haus bezogen. Gleichwohl verschwand er während der Tournées immer

wieder für einige Zeit, verwendete bei den mittlerweile familienfreundlich gestalteten Shows Kraftausdrücke und zeigte immer häufiger auch seine gewalttätige Seite. Als *Sherley* gegenüber *Cashs* Bassisten *Marshall Grant* einmal äußerte, dass er ihn am liebsten erstechen würde, stellte *Cash* ihn erst zur Rede und warf ihn dann aus der Show. Bald darauf verließ *Sherley* seine Familie und führte ein Vagabundenleben. Wie vor seiner Inhaftierung wurde er erneut drogenabhängig und rutschte immer weiter ab. Am 11.5.1978 nahm sich *Glen Sherley* das Leben.

Weniger eindeutig als *Cashs* Haltung zum Strafvollzug waren seine Ansichten zur Todesstrafe. Jedenfalls herrscht heute keine Einigkeit darüber, ob er sie befürwortete¹⁹² oder ablehnte.¹⁹³ Zu seinem Remake des Songs „*Mercy Seat*“ sagte *Cash* allerdings einmal, dies sei sein Schlag gegen die Todesstrafe. Er wandte sich insbesondere gegen eine Äußerung des damaligen Gouverneurs von Texas, *George Bush Jr.*, der angeblich gesagt hatte, dass trotz der Möglichkeiten von DNA-Tests zum Beweis der Unschuld jeder zum Tode Verurteilte sterben müsse.¹⁹⁴ In einem Fall intervenierte *Cash* persönlich; er sprach noch in der Nacht vor der Hinrichtung mit einem Todeskandidaten und versuchte, ihn von seiner Forderung nach Vollstreckung des Urteils gegen ihn abzubringen – seinerzeit war die Todesstrafe jahrelang nicht mehr vollstreckt worden.¹⁹⁵

4. Strafrecht als Gegenstand der Musik von *Johnny Cash*

Die Musik von *Johnny Cash* ist außerordentlich vielfältig. *Cash* nahm mindestens 800 Lieder auf; sein Live-Repertoire war sogar noch größer.¹⁹⁶ Neben Eigenkompositionen waren *Cashs* Hauptquellen erstens die Hillbilly- oder Country-Tradition, zweitens ältere Folk-Balladen, Blues, Work-Songs und Kirchenlieder, drittens neu geschriebene Nummern der Songwriter von Nashville, viertens die Songs der urbanen Folk-Bewegung und der modernen Rock-Szene sowie fünftens der Pop-Mainstream; daneben finden sich in geringerem Maße auch Einflüsse des schwarzen Rhythm & Blues und Soul.¹⁹⁷ *Cash* selbst äußerte einmal, dass ihn musikalische Schubladen nie interessiert hätten.¹⁹⁸ Gleichwohl gehörten alle diese Strömungen zur nordamerikanischen Musiktradition. Ein britisches Musikmagazin schrieb daher: „Wenn Amerika als Nation sprechen könnte, [...] sie würde sich anhören

¹⁸³ *Johnson/Schmitz*, in: *Huss/Werther* (Fn. 8), S. 207 (S. 210).

¹⁸⁴ *Streissguth* (Fn. 98), S. 48.

¹⁸⁵ *Streissguth* (Fn. 98), S. 186.

¹⁸⁶ Zum Verhältnis von *Cashs* Position zu den in den Vereinigten Staaten verbreiteten Theorien der Vergeltung und des Utilitarismus vgl. *Johnson/Schmitz* (Fn. 183), S. 207 (S. 210, 213) mit einer Zuordnung zum utilitaristischen Rehabilitationsansatz.

¹⁸⁷ *Streissguth* (Fn. 98), S. 187. Dementsprechend äußerte sich *Cash* auch in Interviews immer wieder zu den Themen Gefängnis und Strafvollzugssystem; vgl. *Streissguth* (Fn. 98), S. 188.

¹⁸⁸ *Miller* (Fn. 67), S. 255.

¹⁸⁹ *Streissguth* (Fn. 98), S. 186 f.

¹⁹⁰ *Streissguth* (Fn. 98), S. 187. Auch *Sherley* selber ergriff bei der Anhörung das Wort und äußerte sich ausführlich; vgl. etwa *Streissguth* (Fn. 98), S. 190.

¹⁹¹ *Streissguth* (Fn. 98), S. 188 f.

¹⁹² So wohl *Miller* (Fn. 67), S. 167.

¹⁹³ Vgl. *Gilmore* (Fn. 124), S. 18 (S. 53), nach dem *Cash* um seine Ablehnung nicht viel Aufhebens machte, sie aber auch nicht verhehlte.

¹⁹⁴ *Johnson/Schmitz* (Fn. 183), S. 207 (S. 223 f.).

¹⁹⁵ *Gilmore* (Fn. 124), S. 18 (S. 52 ff.).

¹⁹⁶ *Schäfer* (Fn. 67), S. 79. Neben seiner Tätigkeit als Musiker war *Cash* unter anderem auch als Produzent (*Miller* [Fn. 67], S. 251), Schauspieler (vgl. *Miller* [Fn. 67], S. 105, dass *Cash* einmal in einem Low-Budget-Film einen geisteskranken Mörder spielte), Schriftsteller und Filmemacher (vgl. etwa *Jensen*, in: *Huss/Werther* [Fn. 8], S. 267 [S. 268]) tätig.

¹⁹⁷ *Schäfer* (Fn. 67), S. 79.

¹⁹⁸ Vgl. *Streissguth* (Fn. 98), S. 27.

wie Johnny Cash. Seine Stimme war Amerikas Stimme, genauso wie Amerikas Stimme seine war.“¹⁹⁹

Schon der spezifische musikalische Sound von *Johnny Cash* fand stets große Aufmerksamkeit. Stilprägend waren seine frühen Aufnahmen, die *Sam Phillips* für Sun Records produzierte und die dem Motto „weniger ist mehr“ verpflichtet waren.²⁰⁰ *Huss* und *Werther* sprechen von der Kraft des Einfachen, die in *Cashs* Boom-Chicka-Boom-Sound verkörpert sei.²⁰¹ Dieser stark reduzierte Sound wurde so typisch für *Cash*, dass zu viel Hintergrundgesang in den Songs oder allgemein eine Überproduktion seiner Alben später häufig Kritik hervorrief.²⁰² Auch *Johnny Cash* wusste, dass seine größten Erfolge einen einfachen, spartanischen Sound hatten²⁰³ und kehrte daher immer wieder zu ihm zurück.²⁰⁴ Dies gilt in besonderem Maße für seine späten Aufnahmen mit *Rick Rubin*.²⁰⁵

Die nachfolgende Betrachtung der Texte²⁰⁶ der von *Johnny Cash* aufgenommenen Songs muss mit dem Problem umgehen, dass viele dieser Lieder nicht von ihm geschrieben worden sind. Daher ist vorab zu klären, ob auch deren Textinhalte ohne weiteres als Äußerung von *Johnny Cash* angesehen werden können. Ein Kritiker etwa meinte im Hinblick auf das späte Album „American IV: The Man Comes Around“ wesentliche Unterschiede zwischen *Cashs* Eigenkompositionen und den gecoverten Liedern zu erkennen.²⁰⁷ Überwiegend wird jedoch die Auffassung vertreten, dass die Unterschiede zwischen eigenen und nachgespielten Songs von untergeordneter Bedeutung sind. Zumeist seien sie kaum zu unterscheiden.²⁰⁸ Entscheidend sei immer gewesen, dass sich *Cash* vollständig mit dem Lied identifiziert habe.²⁰⁹ Als Interpret habe sich *Cash* alle von ihm gespielten Lieder zu eigen gemacht, weswegen die Frage zu vernachlässigen sei,

ob es sich um einen Song von ihm oder um eine Coverversion handle.²¹⁰ Insbesondere in der Zusammenarbeit mit *Rubin* erfolgte die Auswahl der nachgespielten Lieder stets im gegenseitigen Austausch.²¹¹ *Cash* selbst probierte dabei stets aus, wie er sich in einen Song einbringen, wie er ihn sich zu eigen machen konnte.²¹² *Rubin* ließ sich bei seinen Vorschlägen immer von der Aussage des Songs leiten, nicht von der Musik: „Letztlich schwang in jedem Lied das mit, was [Cash] darstellte. Es hätten seine eigenen Worte sein können.“²¹³ Wenn *Cash* etwa „Hurt“ von *Trent Reznor* von den *Nine Inch Nails* singe, meine man, *Cash* habe den Song geschrieben.²¹⁴ Auch *Cash* selbst sagte über diesen Song, er klinge, als ob er ihn selbst in den Sechzigern geschrieben hätte. Der Song habe mehr Herz, Seele und Schmerz, als er seit Langem gehört habe. Er liebe das Lied.²¹⁵ Über den Song „The Beast in Me“, den *Cashs* Schwiegersohn *Nick Lowe* 1981 für ihn geschrieben hatte, sagte *Cashs* Tochter *Tara* einmal, er sei die Essenz ihres Vaters, auch wenn er von ihrem Ehemann geschrieben worden sei.²¹⁶ *Glenn Danzig* schließlich äußerte einmal über *Cashs* Version seines Songs „Thirteen“, dass dieser jetzt *Cashs* Song sei.²¹⁷

In den von *Cash* eingespielten Songs – Eigenkompositionen und Coverversionen – kehren strafrechtliche Themen stets besonders häufig wieder.²¹⁸ Nicht zufällig nannte er seine im Jahr 2000 in 3 CDs herausgegebene Anthologie „Love, God, Murder“.²¹⁹ Seit seinen frühen Singles bei Sun Records besang *Cash* neben Heimweh, Eisenbahnen und Liebe eben auch Fragen von Schuld und Sühne²²⁰ und Gefängnisse.²²¹ *Cash* füllte die Jukeboxen mit Liedern über das Aufhängen, Morde, Todesfälle, Beerdigungen und gescheiterte Lieben.²²² *Cash* befasste sich in seiner Musik mit vielen verschiedenen Aspekten von Straftaten, Strafrecht, Strafe und Strafvollzug, von denen nachfolgend nur einige vertieft werden sollen.

¹⁹⁹ Zitiert nach der deutschen Übersetzung bei *Hogan* (Fn. 71), S. 12.

²⁰⁰ *Miller* (Fn. 67), S. 73 f., auch zu weiteren Besonderheiten des Sounds, der Umkehrung der gängigen Akkordfolgen und dem Verzicht auf einen typischen Refrain insbesondere bei den frühen Songs. Bisweilen kokettierte *Cash* auch mit den wenigen Akkorden, die er für seine Musik benötigte, vgl. *Miller* (Fn. 67), S. 392. Vgl. auch *Fuchs* (Fn. 177), S. 115 f., zur musikalischen Beschränkung von *Cash* und seiner Band auf das Wesentliche, die erst ihren großen Erfolg ermöglicht habe.

²⁰¹ *Huss/Werther* (Fn. 8), S. 13 (S. 14).

²⁰² *Miller* (Fn. 67), S. 133 und 275.

²⁰³ *Miller* (Fn. 67), S. 245.

²⁰⁴ Zum Sound seines Hits „One Piece At A Time“ vgl. *Miller* (Fn. 67), S. 278, und zum Album „Rockabilly Blues“ *ders.* (Fn. 67), S. 301.

²⁰⁵ *Miller* (Fn. 67), S. 386.

²⁰⁶ Nahezu alle nachstehend behandelten Liedtexte von *Johnny Cash* lassen sich leicht im Internet auffinden, etwa durch die Eingabe des Songtitels und des Begriffs „lyrics“ in eine Internetsuchmaschine.

²⁰⁷ *Miller* (Fn. 67), S. 421.

²⁰⁸ *Schäfer* (Fn. 67), S. 117.

²⁰⁹ *Fuchs* (Fn. 177), S. 119.

²¹⁰ *Jensen* (Fn. 196), S. 267 (S. 341 Anm. 1).

²¹¹ *DeYoung*, in: *Streissguth* (Fn. 80), S. 255 (S. 256 f.).

²¹² *Fricke* (Fn. 37), S. 144 (S. 149 f.).

²¹³ *Hogan* (Fn. 71), S. 224; *Turner* (Fn. 135), S. 285.

²¹⁴ *Schäfer* (Fn. 67), S. 116.

²¹⁵ *Miller* (Fn. 67), S. 420.

²¹⁶ *Hogan* (Fn. 71), S. 218; *Turner* (Fn. 135), S. 278.

²¹⁷ *Turner* (Fn. 135), S. 284.

²¹⁸ *Cash* war freilich nicht der erste Künstler, der etwa Mordballaden sang; vgl. zu *Jimmie Rodgers* in den zwanziger Jahren *Streissguth* (Fn. 98), S. 43. Vgl. auch *Mc Cullough*, in: *Streissguth* (Fn. 80), S. 211 (S. 212), mit der Anleitung des Songwriters *Steve Goodman* zum Schreiben eines perfekten Country- und Western-Songs. Dieser müsse neben „mama“, „trains“, „getting’ drunk“, „motel“, „pickup truck“, „dog“, „divorce“ und „long-distance call“ eben auch das Wort „jail“ enthalten.

²¹⁹ Nach *Turner* (Fn. 135), S. 416, war die CD „Murder“ das wirtschaftlich erfolgreichste der drei Alben.

²²⁰ *Schäfer* (Fn. 67), S. 80; ähnlich unter Einbeziehung von Indianern *Dearmore* (Fn. 142), S. 90 (S. 98).

²²¹ *Hogan* (Fn. 71), S. 8.

²²² *Time*, in: *Streissguth* (Hrsg.), S. 51 (S. 52).

Mehrere von *Cashs* Liedern, darunter „Delia’s Gone“, werden als Mörderballaden bezeichnet²²³ oder lassen sich – wie etwa „Cocaine Blues“ – diesem Genre zurechnen. „Cocaine Blues“ wird in der Literatur als Beispiel dafür genannt, dass Gewalt nach *Cash* praktisch nahtlos mit der Liebe verknüpft ist, ja eigentlich mit dem gesamten Leben. Gewalt und Liebe, Treue und Betrug seien für *Cash* quasi überall.²²⁴ „Delia’s Gone“ von „American Recordings“ wird als Schlüsselsong für dieses Album bezeichnet.²²⁵ Durch die anderen Songs auf der Platte, die allesamt von Knechtschaft, Freiheit, Sündenfall und Erlösung handelten, sei „Delia’s Gone“ keine Verherrlichung männlicher Gewalt, sondern erzähle von einem Mann, der in den Kreisläufen von Eifersucht, Rache und Schuld gefangen sei.²²⁶ *Cash* hatte den Song bereits 1961 einmal aufgenommen. In seiner Version für „American Recordings“ von 1994 machte *Cash* den Mörder aber noch etwas niederträchtiger als er ohnehin war, indem er Delia zunächst auf einen Stuhl bindet, bevor er sie tötet. Die Brutalität des Songs erinnert dadurch besonders stark an den „Folsom Prison Blues“ mit der berühmten Zeile „I Shot a Man in Reno, Just to Watch Him Die“ und schließt insoweit den Kreis zurück zu *Cashs* Anfängen.²²⁷

Andere Lieder von *Cash*, deren Geschichte aus der Perspektive von Gefangenen erzählt wird, werden als Gefängnisongs bezeichnet. Beispiele sind neben dem „Folsom Prison Blues“ „I Got Stripes“, „San Quentin“ und „Green, Green Grass of Home“.²²⁸ Die Lieder befassen sich häufig mit dem Gefühlsleben und den Gedanken der Gefangenen. Mehrfach wird – wie in „Going to Memphis“ und „The Wall“ – der Wunsch nach Freiheit und Flucht besungen. „I’m Free From The Chain Gang Now“ beschreibt die Zeit unmittelbar nach der Freilassung. Aber auch die Angst eines Gefangenen vor der nahenden Entlassung aus dem Strafvollzug macht *Cash* in „Please Don’t Let Me Out“ zum Gegenstand. Bisweilen wird wie in „Jacob Green“ auch der Suizid von Gefangenen als Folge erniedrigender Behandlungen im Strafvollzug thematisiert.²²⁹ *Cash* selbst mutmaßte einmal, dass Gefängnisongs die Menschen deswegen ansprechen, weil sie sich in den Gefangenen wiederfinden. Gefängnisongs seien deshalb so populär, weil die meisten von uns in dieser oder jener Art von Gefängnis lebten. Ob es uns bewusst sei oder nicht, die Worte über jemanden, der tatsächlich im Gefängnis sei, sprächen vielen von uns aus dem Herzen, die ihr Leben ebenfalls in

einem Gefängnis fristeten, auch wenn es nach außen nicht so aussehe.²³⁰

Der berühmte „Folsom Prison Blues“ ist sowohl eine Mörderballade als auch ein Gefängnisong.²³¹ Das Lied wurde für *Cash* zu einem identitätsstiftenden Element²³² und spielte eine Schlüsselrolle in seiner Karriere hin zu einer ikonischen Figur.²³³ Wie wichtig der Song für *Cash* und sein Publikum war, wird daran deutlich, dass *Cash* ihn noch 1999 als einen ausgewählten Song bei seinem eigenen Tribute-Konzert spielte²³⁴ und dass das Lied nach *Cashs* Aussage stets die am häufigsten gewünschte Nummer in seinem Programm war.²³⁵ Der bis heute schockierende Kernsatz²³⁶ des Songs „I Shot a Man in Reno, Just to Watch Him Die“ war nach *Rubin* der berühmteste von *Cash* und Teil seiner Legende.²³⁷ *Johnny Cash* wurde insbesondere wegen dieser Zeile als Urvater des Gangsta-Raps bezeichnet.²³⁸ Ohnehin hätten Country und Rap wie auch Heavy Metal²³⁹ einige Gemeinsamkeiten.²⁴⁰ Sie seien auf der Schattenseite des Lebens entstanden und beschäftigten sich mit den Lebenserfahrungen der Zerschlagenen und Frustrierten. Alle diese Genres seien voller Songs über Drogen und Alkohol, Schusswaffen und Messer, Licht und Dunkelheit, verlorene Liebe und Gefängnisse.²⁴¹ Gleichwohl wird andererseits auch auf bedeutsame Unterschiede zwischen den Liedern von *Cash* und dem späteren Gangsta-Rap hingewiesen. *Cashs* Songs seien zwar düster, aber nicht nihilistisch. Die Sünder, über die *Cash* singe, würden von ihrer Schuld geplagt und suchten Gottes Vergebung.²⁴² Der Regisseur *Quentin Tarantino* bemerkte, dass *Cashs* Musik anders als Gangsta-Rap selten die guten Mo-

²³⁰ *Streissguth* (Fn. 98), S. 20.

²³¹ Zur Vorgeschichte des Songs, der textliche und musikalische Elemente des „Crescent City Blues“ von *Gordon Jenkins* enthielt und später zu einer Klage von *Jenkins* führte, die mit einem außergerichtlichen Vergleich endete, vgl. *Schäfer* (Fn. 67), S. 82; *Hogan* (Fn. 71), S. 20; *Streissguth* (Fn. 98), S. 18 ff.

²³² *Butler* (Fn. 98), S. 19 (S. 23).

²³³ *Butler* (Fn. 98), S. 19 (S. 20 f.).

²³⁴ *Miller* (Fn. 67), S. 409.

²³⁵ *DeYoung* (Fn. 211), S. 255 (S. 259).

²³⁶ *Schäfer* (Fn. 67), S. 82.

²³⁷ *Fricke* (Fn. 37), S. 144 (S. 146).

²³⁸ *Streissguth* (Fn. 80), S. XXII; *Ball* (Fn. 1), S. 303 (S. 315); *Miller* (Fn. 67), S. 388. Nach *Schäfer* (Fn. 67), S. 8, gibt es in der populären Musik keine schockierendere Zeile als die von *Cash* im „Folsom Prison Blues“.

²³⁹ *Cash* war seit einem gemeinsamen Aufenthalt in der Betty-Ford-Entzugsklinik mit *Ozzy Osbourne* befreundet, dem früheren Sänger der Gruppe *Black Sabbath*; *Dickie*, in: *Streissguth* (Fn. 80), S. 201 (S. 202).

²⁴⁰ *Chuck D.* von der Rap-Band *Public Enemy* sagte hingegen, dass Country-Musik und Rap diametrale Gegensätze seien und Rebellen wie *Johnny Cash* lediglich die Ausnahme von der Regel bildeten; vgl. *Miller* (Fn. 67), S. 388.

²⁴¹ *Turner* (Fn. 135), S. 272.

²⁴² *Ball* (Fn. 1), S. 303 (S. 315).

²²³ „Delia’s Gone“ bei *Hogan* (Fn. 71), S. 217; „Banks of the Ohio“ bei *Hogan* (Fn. 71), S. 245; „Kate“ bei *Schäfer* (Fn. 67), S. 106.

²²⁴ *Geisz*, in: *Huss/Werther* (Fn. 8), S. 49 (S. 64).

²²⁵ *Gilmore* (Fn. 124), S. 18 (S. 47).

²²⁶ *Turner* (Fn. 135), S. 277.

²²⁷ *Tosches* (Fn. 85), S. 244 f.; *Miller* (Fn. 67), S. 384.

²²⁸ *Sinclair*, in: *Streissguth* (Fn. 80), S. 206 (S. 207); *Johnson/Schmitz* (Fn. 183), S. 207 f., nennen als weitere Beispiele „I’m Just Here to Get My Baby Out of Jail“, „Columbus Stockade Blues“, „The Wall“, „Give My Love to Rose“ und „Send a Picture of Mother“.

²²⁹ Zu den verschiedenen Konzepten von Gerechtigkeit in dem Song vgl. *Huss* (Fn. 95), S. 247 ff.

mente eines kriminellen Lebens zeige. *Cash* setze zumeist erst ein, wenn die Zellentür zugefallen sei.²⁴³

Auch mit der Todesstrafe hat sich *Johnny Cash* in seinen Liedern mehrfach befasst, mal in eher humoristisch-trotziger Weise wie in „25 Minutes to Go“, mal auf ernsthafte Art wie in „Mercy Seat“ und „Long Black Veil“. „Mercy Seat“ gilt als stärkster Song auf dem Album „Solitary Man“ von 2000.²⁴⁴ Er wurde ursprünglich von *Nick Cave* geschrieben und 1988 auch von ihm und seiner Band *The Bad Seeds* aufgenommen. Das Lied beschreibt die Hinrichtung auf dem elektrischen Stuhl aus der Sicht des Betroffenen mit zahlreichen Anspielungen auf die Hinrichtung Jesu.²⁴⁵ *Cash* mochte den Song so sehr, dass er ihn zum ersten Lied des Albums machen wollte, konnte sich in dieser Frage jedoch nicht gegen den Produzenten *Rubin* durchsetzen.²⁴⁶ Das Lied „Long Black Veil“ erzählt die Geschichte eines unschuldig Hingetrichteten. Im Vordergrund des Liedes steht freilich nicht die Hinrichtung selbst, sondern das moralische Dilemma des Protagonisten und seiner Geliebten. In der Tatnacht war der unschuldig Verurteilte nämlich bei der Frau seines besten Freundes und sieht sich daher außerstande, dem Richter ein Alibi zu präsentieren.

Johnny Cash sang aber nicht nur über Tötungsdelikte, Gefängnisse und die Todesstrafe, sondern bisweilen auch über Straftaten, die man eher der Bagatell- oder allenfalls der mittleren Kriminalität zuordnen würde. Das bekannteste Beispiel ist sicher „One Piece At A Time“, der passend zum Höhepunkt der Outlaw-Bewegung im Jahr 1976 erschien²⁴⁷ und unterstützt durch einen kurzen Promotion-Film ein großer Erfolg wurde.²⁴⁸ Das Lied handelt von dem Mitarbeiter einer Automobilfabrik, der über Jahre hinweg jeden Tag ein vorproduziertes Autoteil in seiner Brotbüchse oder – bei größeren Teilen – in dem Wohnmobil eines Freundes aus dem Werk mitnimmt. Das Auto, das er sich daraus schließlich zusammenbaut, enthält Teile aus über zwanzig Baujahren, die nicht recht zusammenpassen und das Auto daher ausnehmend individuell aussehen lassen.²⁴⁹ *Cash* schlüpft in dem Lied in die Rolle des kleinen Mannes, der sich auf originelle Weise an den Mächtigen rächt.²⁵⁰ Die Tat erscheint trotz eines im Song geschätzten Gesamtwertes der Beute von „100 Riesen“ als Kavaliersdelikt und der Erzähler sympathisch.²⁵¹

²⁴³ *Miller* (Fn. 67), S. 416.

²⁴⁴ *Streissguth* (Fn. 80), S. 262; *Miller* (Fn. 67), S. 414.

²⁴⁵ *Hogan* (Fn. 71), S. 233.

²⁴⁶ *Fricke* (Fn. 37), S. 150.

²⁴⁷ *Schäfer* (Fn. 67), S. 63.

²⁴⁸ *Miller* (Fn. 67), S. 277 f.

²⁴⁹ Der *Cash*- und Autofan *Bill Patch* baute das Auto aus dem Song später nach und schenkte es *Johnny Cash*; vgl. *Hogan* (Fn. 71), S. 152.

²⁵⁰ *Schäfer* (Fn. 67), S. 108.

²⁵¹ Eine solche Heroisierung von Straftätern beschäftigt Kriminologen auch in der Realität immer wieder. Ein bekanntes Beispiel etwa für Medienberichterstattung, die mit einem Straftäter sympathisierte, ist die über den Berliner Kaufhauserpreser *Arno Funke*, der unter dem Synonym *Dagobert* zwischen 1992 und 1994 den Karstadt-Konzern erpresste;

Der Song „One Piece At A Time“ ist ferner ein Beispiel dafür, dass in *Cash*s Liedern häufig auch Ursachen von Straftaten thematisiert werden. Die Zeilen „every day I’d watch them beauties roll by, and sometimes I’d hang my head and cry, ’cause I always wanted me one that was long and black“ etwa lassen den kriminologisch interessierten Hörer rasch an *Mertons* Anomietheorie denken. Ökonomische Kriminalitätstheorien klingen an in „now getting’ caught meant getting’ fired, but I figured I’d have it all by the time I retired, I’d have me a car worth at least a hundred grand“. Neutralisationstechniken schließlich finden sich in dem Strophenteil „now, I never considered myself a thief, GM wouldn’t miss just one little piece, especially if I strung it out over several years“.

IV. Folgerungen für das Verhältnis von Strafrecht und Musik

1. Die Bedeutung der Musik für das Strafrecht

Nach den bisherigen Ausführungen ist die Musik in wenigstens dreifacher Hinsicht für das Strafrecht von Bedeutung. Erstens belegen sie, dass es durch Musik und Musiktexthe möglich ist, das Strafrecht zu hinterfragen und zu kritisieren. Dies gilt auch und gerade für die zumeist wenig angesehene zeitgenössische Populärmusik. Die Kritik in den Liedern von *Johnny Cash* etwa richtet sich insbesondere gegen die Zustände in amerikanischen Gefängnissen seiner Zeit.

Am Beispiel von *Johnny Cash* wird deutlich, dass die aus der Musik, also von außen kommende Kritik am Strafrecht Besonderheiten gegenüber solcher Kritik aufweist, die innerhalb des strafrechtswissenschaftlichen Diskurses geäußert wird. In formaler Hinsicht wird die Kritik von Seiten der Musik eben nicht in klassisch wissenschaftlichen Formaten wie etwa Aufsätzen oder Büchern vorgetragen, sondern in Liedern oder – wie im Falle von *Johnny Cash* – auch in sonstigen Äußerungen von Musikern. Inhaltlich zeigt das Beispiel *Johnny Cash*, dass ein Musiker für seine musikalische Kritik am Strafrecht keine gedanklichen Grundlagen zur rationalen Herkunft seiner moralischen Ansichten darlegen muss. Dies unterscheidet *Cash* etwa von Philosophen wie *Kant*.²⁵² Musikalische Kritik am Strafrecht spricht den Hörer daher regelmäßig in erster Linie auf emotionale und weniger auf intellektuelle Weise an.

Diese eher emotionale Kritik am Strafrecht teilt die Musik mit anderen Kunstformen wie der schönen Literatur und dem Film. Auch Bücher wie „Der zerbrochene Krug“ von *Kleist* oder Filme wie „Die 12 Geschworenen“ von *Sidney Lumet* sprechen stärker die Gefühle des Lesers oder Betrachters an als seinen Intellekt. Bei der Musik ist die emotionale Ansprache allerdings nochmals stärker ausgeprägt. Wer etwa nach dem Anhören von *Cash*s Song „San Quentin“ die Zeilen „San Quentin, you’ve been livin’ hell to me. [...] San Quentin, I hate every inch of you. You’ve cut me and you’ve

vgl. zu dem Fall aus kriminologischer Perspektive *U. Schneider/H.J. Schneider*, Übungen in Kriminologie, Jugendstrafrecht, Strafvollzug, 1995, S. 71 ff.

²⁵² *Estes*, in: *Huss/Werther* (Fn. 8), S. 189 (S. 190).

scarred me through an' through. [...] San Quentin, what good do you think you do? [...] San Quentin, may you rot and burn in hell. [...]“ vor sich hinsummt, wählt einen fundamental anderen Zugang zur Kritik am Strafrecht als durch das Lesen eines strafrechtlichen Aufsatzes.

Zweitens vervollständigt die Musik das Bild des Strafrechts in der Öffentlichkeit. Anders als andere Medien ist die Musik ein Format, in dem das Image des Künstlers als Outlaw häufig geradezu positiv besetzt ist. Im Falle von *Johnny Cash* etwa gründete seine gesamte Karriere und musikalische Wirkungskraft auf diesem Image. In nahezu allen anderen Medien, etwa in Zeitungen, in Zeitschriften und im Fernsehen, spielt die Perspektive des Straftäters gegenüber der des Opfers oder der Gesellschaft eine untergeordnete Rolle. Insofern ist Musik wie die von *Cash* ein wichtiges Korrektiv, um der Öffentlichkeit alle möglichen Sichtweisen auf strafrechtliche Konflikte zu eröffnen – eben auch die Sichtweise des Straftäters.

Freilich darf die Bedeutung von Musik für das Bild des Strafrechts in der Öffentlichkeit auch nicht überschätzt werden. Das Beispiel *Johnny Cash* zeigt, wie sein musikalischer Erfolg mit den beiden Gefängnisalben vom besonderen Rebellions(-zeit-)geist der späten Sechziger profitierte. Musiker können daher strafrechtliche Themen in musikalischer Form wohl regelmäßig nur aufgreifen, formulieren und künstlerisch zuspitzen. Das Ausbleiben einer Reform des amerikanischen Strafvollzuges auch nach *Cashs* Gefängnisalben zeigt, dass dem Einfluss der Musik auf den strafrechtlichen Reformprozess enge Grenzen gesetzt sind.

Unabhängig vom Zeitgeist der Sechziger und Siebziger Jahre des letzten Jahrhunderts überdauert in der Musik von *Johnny Cash* allerdings bis heute eine Sichtweise auf das Strafrecht, welche selbst in der Rechtswissenschaft schon seit einiger Zeit zunehmend in die Defensive zu geraten scheint. Während Straftäter auch in der deutschen Strafrechtsdiskussion heute als „lebende Zeitbomben“ und „Feinde“ bezeichnet werden, zeigen die Lieder von *Johnny Cash* auch Mörder, Diebe und sonstige Straftäter stets als Menschen in ihrer Geschichte und ihren Konflikten.

Drittens erscheinen Teile der Musikszene als Subkultur oder normrelevanter Bereich,²⁵³ in der bzw. in dem Verhaltensweisen, die informellen Gruppennormen unter Musikern entsprechen, strafrechtlich von Bedeutung sein können. Beispiele sind etwa bestimmte Drogen-,²⁵⁴ Sachbeschädigungs-,²⁵⁵

²⁵³ Vgl. *Eisenberg*, Kriminologie, 6. Aufl. 2005, § 25 Rn. 28 ff.

²⁵⁴ Vgl. neben Fn. 59 auch die Drogenabhängigkeit und die damit zusammenhängenden Delikte zahlloser weiterer Musiker, von denen hier stellvertretend für viele nur *Anthony Kiedis* von den *Red Hot Chili Peppers* (Scar Tissue: Der Sänger der Red Hot Chili Peppers – Die Autobiographie, 2005) und *Lemmy Kilmister* von *Motörhead* (Lemmy – White Line Fever: Die Autobiographie, 2006) genannt seien.

²⁵⁵ Beispielhaft für das berühmte Zerstören von Hotelzimmern vgl. *Schäfer* (Fn. 67), S. 31; weitere Beispiele für Sachbeschädigungen in der adrenalingeladenen Stimmung nach dem Verlassen der Bühne finden sich etwa bei *Plogstedt/*

Beleidigungs-²⁵⁶ und Körperverletzungsdelikte^{257, 258}. Auch *Johnny Cashs* durch die langen Nachtfahrten von Konzert zu Konzert mitverursachte Medikamentenabhängigkeit²⁵⁹ zeigt, wie spezifische Anforderungen des Musikerlebens zu deviantem Verhalten führen können^{260, 261}.

2. Die Bedeutung des Strafrechts für die Musik

Auch das Strafrecht ist für die Musik in mehrfacher Hinsicht von Bedeutung. Zunächst einmal ist es – entgegen der skeptischen Einschätzung von *Hornby*²⁶² – Gegenstand vieler Lieder der zeitgenössischen Populärmusik, nicht nur bei *Johnny Cash*.²⁶³ Viele gute Songs wären ohne das Strafrecht nicht geschrieben worden. Die Musikindustrie profitiert deshalb nicht zuletzt in monetärer Hinsicht vom Strafrecht.²⁶⁴ Mit den Gefängnisalben von *Johnny Cash* und insbesondere mit dem Gangsta-Rap waren strafrechtliche Themen nicht nur in einzelnen Songs, sondern auch darüber hinaus große kommerzielle Erfolge. Die Ausführungen zu Musikern als Tätern und Opfern von Straftaten sowie Tätern und Opfern von Straftaten als Musikern²⁶⁵ zeigen ebenfalls, dass die Musikindustrie jedenfalls in finanzieller Hinsicht von der Musik derer profitiert, die an Straftaten beteiligt waren. Die Musikbranche bedient sich des Strafrechts dabei in mehrfacher Hinsicht. Erstens macht sie sich das Outlaw-Image von Straftätern zunutze, um sich und ihren Künstlern besondere Glaubwürdigkeit – branchenintern häufig *Kredibilität* genannt – zu

Raufeisen/Skai, Rote Gourmet Fraktion – Kochen für Rockstars, 2004, S. 99.

²⁵⁶ Zu denken ist hier insbesondere an das sog. Dissen in der Hip-Hop-Szene, bei dem ganze Lieder den Schmähungen anderer Musiker gewidmet sind.

²⁵⁷ Vgl. neben Fn. 60 auch Spiegel Online v. 2.12.2002, unter <http://www.spiegel.de/panorama/0,1518,225191,00.html> (22.5.2012), zu einer Schlägerei unter Beteiligung von Musikern der Gruppe *Oasis* in einer Münchener Hotelbar.

²⁵⁸ Anschaulich zum Lebensstil einiger Rockmusiker auch *Mötley Crue/Strauss*, The Dirt, Die aberwitzige Geschichte von Mötley Crue, 2006.

²⁵⁹ Vgl. oben Fn. 73.

²⁶⁰ Zu Hinweisen auf Fälle von Beschaffungskriminalität von *Cash* vgl. oben Fn. 107.

²⁶¹ Zeitweise begingen auch Konzertbesucher im Anschluss an Musikveranstaltungen wiederkehrend Straftaten. Zu denken ist etwa an die sog. Halbstarkenkrawalle in den fünfziger Jahren des letzten Jahrhunderts; vgl. dazu *Kaiser*, Randalierende Jugend, eine soziologische und kriminologische Studie über die sogenannten „Halbstarken“, 1959.

²⁶² Vgl. oben Fn. 25.

²⁶³ Vgl. oben II. 3.

²⁶⁴ Allgemein zu positiven Funktionen des Strafrechts *Eisenberg* (Fn. 253), § 3 Rn. 22 f., zum wirtschaftlichen Nutzen von Straftaten für bestimmte Berufsgruppen und Wirtschaftszweige *Eisenberg* (Fn. 253), § 9 Rn. 9 ff.; zur „Kriminalität als Werbeträger“ vgl. *Bussmann*, MschrKrim 83 (2000), 233 (241).

²⁶⁵ Oben II. 6.

verschaffen.²⁶⁶ Das Hinzumischen schadenfroher Rufe aus dem Publikum beim Folsom Prison Blues²⁶⁷ auf dem Folsom-Album zeigt dabei auch, dass musikalisch-künstlerische Entscheidungen das Bild von Strafgefangenen in der Öffentlichkeit beeinflussen können. Zweitens beschafft das Strafrecht mediale Aufmerksamkeit für den Verkauf von Musik. Angesichts des großen Interesses der Öffentlichkeit an Kriminalität sind an Straftaten beteiligte Personen als Musiker und strafrechtliche Themen in Liedtexten besonders geeignet, verkaufsfördernde Aufmerksamkeit zu generieren.²⁶⁸ Drittens versichern sich nicht zuletzt Musiker selbst durch die Beschäftigung mit Straftaten und Straftätern ihres eigenen Status außerhalb der konventionellen Gesellschaft, gehört doch zum Selbstverständnis vieler Musiker das Gefühl, „nicht dazu zu gehören“.

Ein weiteres Beispiel dafür, wie das Strafrecht auf die Musik zurückwirkt, ist *Johnny Cashs* Nachlassen im Bemühen um eine Strafvollzugsreform gegen Ende der Siebziger Jahre des letzten Jahrhunderts. Ein Grund für das Ende seiner Gefängniskonzerte und -alben war *Cashs* Enttäuschung darüber, dass eine Reform des Strafvollzuges ausgeblieben war. Bezieht man noch die Mutmaßungen in der Literatur mit ein, dass das erneute Abrutschen von *Glen Sherley* aus der Gesellschaft dazu beitrug, dass *Cash* sein Engagement für den Strafvollzug beendete,²⁶⁹ so zeigt sich in *Cashs* persönlicher Biographie eine individuelle Enttäuschung, die auf allgemein-wissenschaftlicher Ebene unter dem Schlagwort „nothing works“ Eingang in die kriminologische Literatur fand.

V. Schluss

Die Ausführungen haben gezeigt, dass zwischen Strafrecht und Musik enge Beziehungen und vielfältige Wechselwirkungen bestehen. Die nähere Beschäftigung mit dem Verhältnis beider Bereiche erweist sich daher als ebenso lohnend wie etwa die Analyse der Beziehungen zwischen Recht und Literatur oder Recht und Film. Die dort bereits etablierte Auseinandersetzung über die kulturelle Bedeutung des Rechts sollte daher auch im Hinblick auf Recht und Musik fortgeführt und intensiviert werden. Die bisherigen Überlegungen bieten dafür mehrere Anknüpfungspunkte. Zum einen bedürfen die allgemeinen Überlegungen zum Verhältnis von Strafrecht und Musik weiterer Vertiefung. Zum anderen verspricht die Untersuchung des Bezugs einzelner Musiker zum Strafrecht bedeutsame Erkenntnisgewinne, wie am Beispiel von *Johnny Cash* belegt wurde.

²⁶⁶ Ein Beispiel ist die Marketingkampagne von Columbia für das Folsom Prison-Album; vgl. oben III. 3.

²⁶⁷ Vgl. oben III. 3. mit Fn. 147.

²⁶⁸ Vgl. oben Fn. 98, dass *Cashs* Inhaftierungen zeitweise das wichtigste Thema in Interviews waren.

²⁶⁹ Vgl. oben III. 3.