

Verbrechen & Gesellschaft

Christian Wickert

Kriminologie und Musik

Haft und Gefängnis
in der englischsprachigen
Populärmusik (1954–2013)

BELTZ JUVENTA

Leseprobe aus: Wickert, Kriminologie und Musik,
ISBN 978-3-7799-4586-4, © 2017 Beltz Verlag, Weinheim Basel,
<http://www.beltz.de/de/nc/verlagsgruppe-beltz/gesamtprogramm.html?isbn=978-3-7799-4586-4>

III Musik, Kriminalität und Strafvollzug

Der vielzitierten Definition von Edwin Sutherland folgend, handelt es sich bei der Kriminologie um „the scientific study of making laws, breaking law, and reacting towards the breaking of laws“ (Sutherland/Cressey 1960, S. 3). Eine zeitgemäße und aktuellen Entwicklungen gerecht werdende Definition der Disziplin müsste zudem die Prävention von ‚law breaking‘ dem Gegenstandsbereich der Kriminologie noch zurechnen. Die nachfolgende Aufarbeitung des Forschungsstandes möglicher Schnittstellen zwischen Kriminologie und Musik orientiert sich zum einen an der gegebenen Definition der Gegenstandsbereiche der Kriminologie als auch an den wenigen bereits existierenden Überblicksarbeiten zum Thema (Capers 2010; Deflem 2013; Jackson 2012; Payne 2012; Towe Horsfall 2013), siehe auch Haywards Ausführungen zur Entwicklung einer möglichen ‚aural criminology‘ (2012, S. 458–459) sowie Knauers Ausführungen aus Sicht der Rechtswissenschaften und ihren Schnittstellen zur Musik (Knauer 2012). Hervorzuheben ist ebenfalls die Arbeit von Hirsch (2012), deren Fokus jedoch stark auf dem amerikanischen Rechtssystem liegt. Darüber hinaus existieren Arbeiten, die sich mit Musik im Kontext der internationalen Friedens- und Konfliktforschung befassen, z. B. (Fast/Pegley 2012; Urbain 2015) und zahlreiche Publikationen, die im Umfeld der *Free Floater Nachwuchsgruppe: Music, Conflict and the State (o. J.)* an der Universität Göttingen entstanden sind wie z. B. (Grant/Papaeti 2013).

1 Devianz, Kriminalität und Musik

*„Wo man singt, lass Dich ruhig nieder,
böse Menschen haben keine Lieder“
– Johann Gottfried Seume –*

1.1 Darstellung von Devianz und Kriminalität in Musik

Der vielleicht offensichtlichste Zusammenhang zwischen Kriminologie und Musik besteht in der Darstellung von Kriminalität, Devianz und Reaktionen

auf diese Normabweichungen in Liedtexten. Solche Darstellungen sind in der Musikwelt weit verbreitet und in nahezu allen musikalischen Genres und in verschiedenen Kulturbereichen zu finden²¹. Die Beispiele reichen von europäischen Mörder-Balladen aus dem Ende des 16. Jahrhunderts, US-amerikanischen Folkballaden und Blues-Musik, über Outlaw-Country-Musik, zeitgenössischer Pop- und Rock-Musik und den zahlreichen Spielarten dieser Genre, bis hin zum Genre des Gangsta-Rap, in dem die thematische Beschäftigung mit Gewalterfahrungen, Drogenkonsum und -handel sowie der strafrechtlichen Verfolgung stilprägend sind. Die Fülle an Themen, die in Musikstücken behandelt werden und die Vielfalt von Musikgenres und -kulturen erlaubt nicht, einen erschöpfenden Überblick über die Darstellung von Devianz und Kriminalität zu geben und beschränkt sich daher auf die Musik-Genres, die im Rahmen des empirischen Teils dieser Arbeit von Relevanz sind (siehe: IV, 3 Datenbereinigung und -aufbereitung). Zudem beschränken sich die hier erörterten Beispiele auf den angelsächsischen Sprachraum. Russische Gaunerballaden (*Blatnjak*²²) und italienische ‚Mafiamusik‘²³ bleiben hierbei ebenso unberücksichtigt wie mexikanische *Narcocorridos*²⁴, rumänische *Manele*-Musik²⁵ und weitere Genres ‚devianter Musik‘.

-
- 21 Es existieren zahllose Musikgenres und Musikkulturen. Ein umfassender Überblick über alle diese Genres ist vermutlich nicht möglich, aber vor allem in Rahmen dieser Arbeit nicht zielführend. In Hinblick auf die geleistete inhaltsanalytische Auswertung von Liedtexten beschränken sich die nachfolgenden Beispiele im Wesentlichen auf die im Datensatz vorrangig vertretenen Genres, d. h. Blues, Country, Rap, Rock und Pop.
- 22 *Blatnjak* bezeichnet den russischen Gaunerjargon. Als *blatnyje pesni* werden Lieder bezeichnet, die „von Gaunern und ihren Abenteuern, von der Zeit in Gefängnis und Lager, [...] von der Sehnsucht nach Freiheit und der Heimat“ handeln, aber auch Lieder, „die im engeren Sinne nichts mit der kriminellen Seite des Lebens zu tun haben, die aber den Gaunerliedern in ihrer anarchistischen, jede Autorität ablehnenden, ja verachtenden Grundhaltung nahestehen“ (Hufen 2010, S. 24).
- 23 Die Ursprünge der sog. Mafiamusik lassen sich bis ins Ende des 19. Jahrhunderts zurückverfolgen. Veristische Opern wie *A basso Porto* oder *Mala vita* berichteten von den Lebenswelten der süditalienischen Mafiafamilien. In seinem Buch *Cosa nostra Social Club* (2014) geht der Autor Goffredo Platino der Frage nach, inwieweit die Mafiamusik für die der Mafia zugerechneten Kriminalität in der italienischen Gesellschaft mit verantwortlich gemacht werden kann oder ob es sich bei Mafiamusik nicht viel eher um einen Bestandteil der „umfassenden mafiösen Kultur Süditaliens“ (Migge 2014) handelt.
- 24 *Narcocorridos* sind mexikanische Gaunerballaden, die das Leben der Drogenschmuggler und -händler thematisieren. Das Wort setzt sich zusammen aus *Narco* (als Sammelbezeichnung im Spanischen für alles, was mit Drogen zu tun hat) und *Corridos* (traditionelle mexikanische Volkslieder). Die Band *Los Tigres del Norte* veröffentlichte Anfang der 1970er Jahre das Lied *Contrabando y Traición* (Schmuggel und Betrug), in dem aus dem Leben eines Drogenschmugglers berichtet wird. Das Lied gilt als moderner Wegbereiter der heute

Das Spektrum der sozialen Funktionen der Kriminalitätsdarstellungen in der Musik reicht hierbei von sozialer Kritik, Nachrichtenübermittlung und einer kathartischen Funktion als Reaktion auf außerordentliche Ereignisse (Towe Horsfall 2013) über eine normverdeutlichende Funktion (O'Brien 2000; Tunnell 1992) bis hin zu Musik als Indikator für den Wandel von Strafbedürfnissen und Gerechtigkeitsvorstellungen (Tunnell 1992). Schließlich kann die Darstellung von Kriminalität auch als ein Ausdruck sozialer Lebenslagen gesehen werden (Franklin 1989; Horstman 1975; Jackson 2012; Pratt 1990; Rose 1994). Die thematischen Schnittstellen zwischen Darstellung von Devianz in der Musik und der Institution Gefängnis werden in einem eigenständigen Kapitel behandelt (siehe: III, 3 Musik, Strafe und Gefängnis). Einzelne thematische Überschneidungen lassen sich jedoch an dieser Stelle nicht vermeiden.

Die musikalische Beschäftigung mit Devianz und Kriminalität ist bei weitem kein neuzeitliches Phänomen. Ein kulturübergreifendes Beispiel für die Darstellung von Devianz und Sanktionspraxen in Liedern stellen Kinderreime und -lieder dar. Sie erzählen u. a. von Verbrechen, Schuld und Sühne. Beispielsweise ist das bekannte deutschsprachige Kinderlied *Fuchs Du hast die Gans gestohlen* keine bloße Geschichte vom Diebstahl einer Gans. Das Lied erfüllt eine soziale, erzieherische Funktion, indem die sanktionellen Konsequenzen des Handelns in brutaler und deutlicher Art geschildert werden. Das ursprünglich 1824 unter dem Titel *Warnung* veröffentlichte Lied propagiert die Todesstrafe als Sanktion auf Diebstahl einer Gans²⁶. Das Lied endet in der dritten Strophe mit einem deutlichen (moralischen) Appell, nicht zum Dieb zu werden und sich mit weniger zu begnügen (im Lied ist dies die Maus anstelle des Gänsebratens).

Im englischen Sprachraum sind zahlreiche entsprechende ‚Nursery Rhymes‘ zu finden, die von Gewalttaten erzählen. Neben ihrer pädagogischen Funktion können manche Kinderlieder auch als eine versteckte Kritik

in Mexiko und bei den Hispanics in den USA sehr populären Drogenballaden. *Narcocorridos* werden sowohl für den kommerziellen Verkauf produziert als auch im Auftrag von Drogenhändlern und -kartellen geschrieben und auf Privatfeiern aufgeführt (vgl. Rüth 2009; Ehringfeld 2013). In Mexiko sind die *Narcocorridos* Gegenstand von Verbotsdebatten und den Produzenten und Interpreten wird vorgeworfen, mit ihren Schilderungen zu kriminellem Verhalten anzustiften (vgl. Vogel 2010).

25 Einen sehenswerten Einblick in die Welt der rumänischen Manelesänger, die sich vielerorts als halbseidenen Schattenwelt im Gauner- und Mafamilieu darstellt, bietet die Dokumentation *The New Gypsy Kings* (Tipurita 2016).

26 Die weniger bekannte zweite Strophe lautet: „Seine große, lange Flinte / schießt auf dich den Schrot, / dass dich färbt die rote Tinte / und dann bist du tot.“ (Anschütz 1824)

an sozialen Umständen verstanden werden. Towe Horsefall (2013) nennt u. a. das bekannte britische Kinderlied *Three Blind Mice*, in dem eine Bauersfrau drei blinden Mäusen die Schwänze mit einem Schlachtermesser abschlägt. Diese Erzählung stellt möglicherweise eine historische Analogie zu drei protestantischen Bischöfen her, die auf Geheiß der katholischen Königin Mary I. von England auf dem Scheiterhaufen verbrannt wurden, da sie sich – ‚blind in ihrem Glauben‘ – nicht zum Katholizismus bekennen wollten. In vielen Kinderliedern sind solcherlei sozialkritische Bedeutungsebenen allerdings derart verschleiert, dass eine eindeutige Interpretation nicht möglich ist (Towe Horsfall 2013, S. 202).

Andere historisch frühe Beispiele für die Darstellung von Kriminalität und Devianz in Liedern sind sog. ‚Moritate‘, die seit dem 17. Jahrhundert in Deutschland bekannt sind. Moritate sind musikalisch untermalte Schauer geschichten, die auf wahren Begebenheiten beruhen. Diese Balladen sind eine frühe Form der Kriminalitätsnachrichten, die ebenso der Unterhaltung wie der Informationsverbreitung dienten. Auch in anderen europäischen Ländern existierten vergleichbare Text- und Liedformen. In Frankreich waren solche ‚gesungenen‘ Erzählungen als ‚Canards‘ (Friedland 2012, S. 135) und in England als ‚Broadside Ballads‘ (auch ‚Murder-‘ oder auch ‚Street-Ballads‘ oder kurz ‚Broadsides‘) bekannt. Die Erzählungen berichteten als „ ‚sung‘ and ‚balladed‘ criminal imaginary“ (O’Brien 2000, S. 17) von Gewaltverbrechen und Hinrichtungen. Die zumeist einseitigen Flugblätter (sog. ‚broadsheets‘), die mitunter auch mit einfachen Illustrationen versehen waren, wurden von Lesekundigen in den Straßen Londons vorgetragen und so „transferred onto the singing lips of the masses“ (O’Brien 2000, S. 17). Laut O’Brien (2000) erfüllten die ‚murder ballads‘ im Viktorianischen England mehrere Funktionen: Als grafisch ausgeschmückte Erzählungen von grausamen, blutrünstigen Verbrechen und der Bestrafung des Täters sind die Mordballaden zunächst unterhaltsame Kriminalgeschichten, die „both aesthetic and legal connotations“ (O’Brien 2000, S. 18) aufweisen. Auch die Broadsides haben somit einen informativen Charakter, indem sie über aktuelle Kriminalitätsfälle und staatliche Sanktionen berichten. Über ihren Nachrichtencharakter und -wert hinaus fungieren sie aber auch als (weitgehend) zeitlose „moral fable[s]“ (Kalikoff 1986, S. 19; O’Brien 2000: 19), deren Wirkung noch einmal durch die Modalitäten ihrer Aufführung verstärkt wird durch „its presence in the execution marketplace where its frantic, chaotic murders ... reflect a resounding determination to punish criminals with the violence that characterizes their attack on legal, sexual, and moral authority“ (O’Brien 2000, S. 19).

Dieser letztgenannte Punkt verweist außerdem auf die normverdeutlichende Wirkung, die von den Erzählungen ausgehen. In dem narrativen Verhandeln von Gerechtigkeitsvorstellungen und der Schilderung staatlicher Sanktion gegen die Störung der Ordnung fungieren die Mordballaden als „symbolic law“ (O’Brien 2000, S. 19). Schließlich lassen sich viele Balladen als sozialkritische Texte lesen, die implizit oder explizit Individuen von ihrer moralischen Verantwortung entlasten und die geschilderten Normbrüche und die hierauf folgenden gesellschaftlichen Reaktionen auf die sozialen Lagen der Akteure zurückführen. In dieser Hinsicht sind Broadside als gesellschaftskritische Texte zu lesen, die sich der Vorstellung einer klassenspezifischen Kriminalitätsbelastung widersetzen (O’Brien 2000, S. 20).

Die Tradition der europäischen Mörderballaden wurde im 18. Jahrhundert von englischen, irischen und schottischen Aussiedlern in den USA fortgeführt und weiterentwickelt. Unzählige US-amerikanische Folk-Lieder erzählen von Mördern, Dieben und Revolverhelden, wie z. B. Wild Bill Hickok, Billy the Kid, Jesse James (Botkin 1948, S. 67 ff.; Lomax 1960, S. 343 ff.)²⁷. Auch Mörderballaden, sog. ‚Pre-Execution Ballads‘ und ‚Criminal Goodnights‘ wie etwa *Rose Connelly*, *Omie Wise* oder *Tom Dula’s Lament* (auch bekannt als *Tom Dooley*) (vgl. Fisher-Giorlando, 1987; Lomax, 1960) gehören zum Repertoire des amerikanischen Volksliedes. Einige Lieder verweisen durch Namensnennungen, bestimmte Motive in der Erzählung oder durch die Übernahme von Melodien auf ihren europäischen Ursprung (Lomax 1960, S. 261). Die genaue Urheberschaft einzelner Lieder lässt sich in der Regel nicht mehr ermitteln. Die Lieder wurden z. T. dutzendfach interpretiert, wobei in den Liedern vorkommende Namen und Orte im Zuge der mündlichen Überlieferung an lokale Kontexte angepasst wurden. Sandburg zählt so beispielsweise für den „classical gutter song“ (1927, S. 75) *Frankie and Albert* über 110 Versionen. Das Lied erzählt von Frankie, die ihren untreuen Ehemann Albert erschießt. Die Ballade stellt „an American parallel of certain European ballads of low life“ (Sandburg 1927, S. 75) dar. Die Mörderballade war zunächst entlang des Mississippi bekannt und wurde von Eisenbahnarbeitern in den Mittleren Westen gebracht. Interessanterweise variiert je nach Version der Ballade das Strafmaß, das der Richter in der letzten Strophe des Liedes verhängt, zwischen einem Frei-

27 Viele weitere amerikanische Folk-Lieder, die von Devianz und Verbrechen erzählen, sind in den einschlägigen Liedtextsammlungen zu finden (vgl. Botkin 1955; Lomax/Lomax/Kittredge 1934; Lomax et al. 1941; Sandburg 1927).

spruch, Zwangsarbeit in einer Chain Gang oder Tod durch den Galgen (Sandburg 1927, S. 75).

In Hinblick auf eine soziale Funktion sind die sog. ‚Pre-Execution Ballads‘, die in der Tradition der britischen Broadsides stehen, besonders aufschlussreich. Bei diesen Balladen handelt es sich um Geständnisse, die häufig von den Verurteilten unmittelbar vor der Vollstreckung der Todesstrafe verlesen bzw. gesungen wurden. Die Texte schildern üblicherweise die kriminelle Tat und das Motiv. In nahezu allen Beispielen ermordet ein Mann eine Frau, die seine Geliebte war²⁸. Die Lieder, die aus der Perspektive des (männlichen) Täters geschrieben sind, erklären das Handeln als Ausdruck einer verschmähten Liebe oder der Notwendigkeit, das Liebesverhältnis zu beenden – z. B. weil die Geliebte ein uneheliches Kind vom Täter erwartet. Die meisten der Pre-Execution Ballads enden mit einer Moral, in der der Täter die Zuhörer davor warnt, seinem Verhalten nachzueifern, wobei der Verurteilte seine Schuld stets anerkennt und keine Rechtfertigung in sozialen Umständen gesucht wird (Fisher-Giorlando 1987, S. 157 ff.). Die ‚Criminal Goodnights‘ stehen in Tradition der Pre-Execution Ballads. Die erstgenannte Textgattung löste mit dem zunehmenden Verzicht auf die Vollstreckung der Todesstrafe die Exekutionsballaden ab (Fisher-Giorlando 1987, S. 170). Von Inhalt und Funktion gleichen sich die beiden Balladenformen. Auch bei den Criminal Goodnights berichtet ein Täter reumütig von seinen kriminellen Taten. Häufig werden Scham über das eigene Handeln und die moralische Verurteilung durch die Familienangehörigen zum Ausdruck gebracht. Die soziale Funktion dieser Liedformen lässt sich als normverdeutlichend beschreiben. In den Balladen kommt ein protestantischer Individualismus zum Ausdruck, der sich im uneingeschränkten Schuldeingeständnis und der Suche nach Vergebung durch Gott ausdrückt. Fisher-Giorlando führt hierzu weiter aus:

„The convict is portrayed as one who is different and separate from other human beings. The composer of the pre-execution ballad is set before the community as a specimen, a deviant example, not as one who is part of the group. The condemned criminal says, ‘Do not imitate me! If you do, you will end up like me – facing the hangman’s noose, firing squad, or in later years, the electric chair or a lifetime in prison.’ “ (1987, S. 175)

28 Die Ausnahme von dieser Regel stellt zugleich eine der frühesten dokumentierten Pre-Execution Ballads dar. *I Try That Awful Road* wurde von Frankie Silver vor ihrer Hinrichtung in Morgantown, North Carolina am 12. Juli 1833 geschrieben. Frankie Silver wurde des Mordes an ihrem Mann schuldig gesprochen, den sie aus Eifersucht vergiftet hat. Für den vollständigen Liedtext siehe Fisher-Giorlando (1987, S. 158 f.)

Sehr viel seltener als diesen Blick auf individuelle Schuldeingeständnisse, finden sich auch Formen des politischen Protestes unter den frühen in einer angloamerikanischen Liedtradition stehenden Balladen. Diese von zumeist politischen Gefangenen verfassten Lieder „illustrate a critique of not only the conditions of prison and jail in which they find themselves but also the society which placed them there“ (Fisher-Giorlando 1987, S. 182). Das Lied *The Prisoner in Jail*, 1845 von Mortimer Belden verfasst, klagt beispielsweise das korrupte Justizsystem und die Inhaftierung von Aktivisten an, die in den sog. Anti-Rent War in New York involviert waren (Fisher-Giorlando 1987, S. 182 ff.). Auch in späteren Jahren sind Gefängnislieder zu finden, die von inhaftierten politischen Aktivisten verfasst wurden. In den frühen 1930er Jahren begannen die Arbeiter in den Kohlebergwerken in Kentucky sich gewerkschaftlich zu organisieren und gegen die prekären Lebensverhältnisse der Bergleute und ihrer Familien aufzubegehren. Zahlreiche Gewerkschafter wurden im Zuge von Protesten und Arbeitsniederlegungen verhaftet. Eine der Inhaftierten war die Folksängerin Molly Jackson, die ihren Unmut über die Ereignisse und ihre eigene Inhaftierung in dem Lied *Lonesome Jailhouse Blues* zum Ausdruck bringt (Fisher-Giorlando 1987, S. 185 ff.) und singt:

„Because I joined the union
They framed up a lot of lies on me;
They had me put in prison
I am just as lonesome as I can be.“
(‘Aunt’ Molly Jackson – *Lonesome Jailhouse Blues*,
zitiert nach: Fisher-Giorlando 1987, S. 186)

Die frühen amerikanischen Balladen und Folklieder, die von Verbrechen und Strafe erzählen, sind vielfältig in ihren Formen und Beispielen. Ihnen ist jedoch überwiegend gemein, dass es sich thematisch hierbei um Moralgeschichten handelt, in denen über Schuld und Sühne verhandelt wird. Die Schuld liegt zumeist in der moralischen Verfehlung des Individuums begründet, das sich alleine vor Gott für seine Taten verantworten muss. Im Gegensatz hierzu ist die Darstellung der Unterdrückung und Viktimisierung von gesellschaftlichen Klassen in Liedern eher selten anzutreffen. Die wenigen Lieder, die von politischen Gefangenen geschrieben wurden oder über diese erzählen, sind eindeutig als Protestlieder auszumachen. Das Fehlen einer musikalischen Bearbeitung politischer Proteste in der angloamerikanischen Liedtradition des 19. und frühen 20. Jahrhunderts ist darauf zurückzuführen, dass „white inmates have rarely seen themselves as political prisoners“ (Fisher-Giorlando 1987, S. 190).

1.1.1 Bluegrass- und Country-Musik

Eine Sonderstellung nimmt die Liedtradition europäischer Aussiedler ein, die sich im Osten der USA in den Appalachen²⁹ niederließen. Das z. T. schwer zugängliche und wenig erschlossene Berggebiet fungierte als ein „giant cultural deep freeze, preserving these old songs and singing methods better than in other parts of the country“ (Wolfe 1982, S. 5). Die angloamerikanische Volksliedtradition der ‚Mountain Songs‘ ist vor allem durch die Musikrichtung Bluegrass³⁰ bekannt. Bluegrass-Lieder handeln ganz überwiegend von Motiven fernab von Gewalt und Bestrafung, jedoch zählen bis heute ‚Crime Ballads‘ zum Standardrepertoire des Genres (vgl. Tunnell 1992, S. 167), deren Ursprung auf die europäische Herkunft schließen lässt – so z. B. die britischen Ursprungs entstammenden Lieder *Pretty Polly* und *The Wittam Miler*, auch bekannt als *The Berkshire Tragedy*, das aus Irland stammende *Down in the Willow Garden* (vgl. Tunnell 1992) oder das britische Lied *The Oxford Girl*, das in der amerikanischen Version als *The Knoxville Girl* bekannt ist (vgl. Goddu 1998, S. 51). Alle genannten Lieder (und viele weitere Mörderballaden, die hier keine Erwähnung finden können) weisen eine sehr ähnliche Narration auf: ein Mann tötet – zumeist auf grausame, blutige Art – seine zunächst als unschuldig portraitierte Geliebte, nachdem diese entweder einen Heiratsantrag ausschlägt oder deutlich wird, dass sie ihre sexuelle Unschuld bereits verloren hat (vgl. Goddu 1998, S. 53).

Im Gegensatz zu den Broadsides Ballads werden dem durchschnittlichen Hörer kaum die historisch realen Begebenheiten bewusst sein, die beispielsweise für das Lied *Pretty Polly* und viele andere Mörderballaden Pate standen. Heute stehen diese Lieder für eine langjährige Musik- und Kommunikationstradition, die als aufsehenerregende Geschichten über „shockingly violent crime(s)“ (Tunnell 1992, S. 177) auf ein allwährendes Interesse stoßen. Als historische Zeugnisse geben die Lieder Aufschluss über soziale Funktionen von Kriminalität und Sanktionspraxis in der amerikanischen Gesellschaft. Mit Verweis auf Durkheim (1999) stellt Tunnell die normenverdeutlichende Funktion der Darstellung von Gewaltverbrechen in

29 Die Appalachen erstrecken sich über eine Länge von 2.400 Kilometern und reichen von der kanadischen Provinz Québec bis in den US-amerikanischen Bundesstaat Alabama. Die Appalachen-Region umfasst dabei das hügelige und bergige Umland der folgenden zehn US-amerikanischen Bundesstaaten: Kentucky, Tennessee, Georgia, Alabama, North Carolina, South Carolina, Virginia, West Virginia, Ohio und Maryland.

30 Der Begriff Bluegrass ist nicht unumstritten. Als Bezeichnung für ein Musikgenre ist Bluegrass erst seit Mitte der 1950er Jahre gebräuchlich und geht vermutlich auf *Bill Monroe and his Blue Grass Boys* zurück, die den Stil beginnend in den 1930 entwickelten (vgl. Goddu 1998, S. 57; vgl. auch: Rockwell 2012).

Bluegrass-Liedern heraus (1992, S. 177). Verbrechen und abweichendes Verhalten ist hiernach normaler Bestandteil einer jeden Gesellschaft und in seiner Wirkung funktional. Die Abweichung von der Norm kontrastiert dieselbe und wirkt somit normverdeutlichend und -stärkend. Schließlich verweist Tunnell auf die Funktion der Murder Ballads als ein Indikator für den gesellschaftlichen Wandel von Strafbedürfnissen (Tunnell 1992, S. 178). Die moralischen Werturteile, die sich in einigen der Mörderballaden wiederfinden, sind mitunter nicht in den europäischen Ursprungsfassungen der Lieder enthalten, sondern wurden erst in der US-amerikanischen Adaption ‚hinzugedichtet‘ und sind als Ausdruck eines christlichen Fundamentalismus der Bluegrass-Musiker und ihrer Hörerschaft zu verstehen (vgl. Goddu 1998, S. 51). In den von Tunnell (1992) gewählten Mörder-Balladen finden sich ideologisch unterschiedliche Reaktionen auf die Tötung eines Menschen. Die Bandbreite der Sanktionen und ihrer Funktionen reicht von der Vergeltung und Abschreckung durch die Tötung des Mörders oder dem Verhängen langjähriger bzw. lebenslanger Haftstrafen bis hin zur Vergeltung durch die soziale Ächtung des Täters. Der Autor schlussfolgert, dass die unterschiedlichen geschilderten Sanktionsformen auf einen gesellschaftlichen Einstellungswandel schließen lassen:

„Support for incapacitation as punishment is evident in some of these songs where retribution in life is not levied but rather a lengthy prison sentence designed to isolate the murderer from the community. This policy undoubtedly represents a more progressive response to capital murder than a penalty of death. This shift in punishment types, reflected in song, may indicate fluctuating support for capital punishment. As public support for death as punishment waned and as lengthy prison sentences rather than death were meted out, murder ballads reflected those broader social changes.“ (Tunnell 1992, S. 178).

Goddu (1998) sieht die soziale Funktion der Gewaltdarstellungen im Bluegrass eher in der Darstellung des Geschlechterverhältnisses begründet. Die geschilderten Morde seien als „a ritual misogyny“ an der unberührbaren Heiligen oder der sich als ‚Femme Fatale‘ entpuppten Geliebten (Goddu 1998, S. 53) zu verstehen. Weibliche Sexualität außerhalb des moralisch akzeptierten ehelichen Rahmens, aber auch die selbstbestimmte sexuelle Enthaltbarkeit werde durch die männlichen Aggressoren gewaltsam neutralisiert. Liebe endet in diesen Fällen für Frauen tödlich und bestraft die Männer, die für ihre Taten büßen – im Gefängnis, auf dem Schafott oder in der Hölle (Goddu 1998, S. 55).

Bluegrass ist ebenso wie das übergeordnete Country-Genre assoziiert mit der gesellschaftlichen Unterschicht. ‚Blue-collar‘, ‚working class‘, ‚hill-billy‘ und ‚redneck‘ sind gängige alternative Genrebezeichnungen (Armstrong 1993, S. 69). Die ‚Landmusik‘ geht einher mit der Vorstellung des hinterwäldlerischen, ungebildeten Südstaatenbewohners. Diese Vorstellung vom ‚Old South‘ sind im Bluegrass noch präsent als

„the regional representative of everything the nation was not. Having come to be associated with the excessive and the transgressive – from its climate, which was seen to be excessively warm to its perceived transgressions of social and sexual norms (i. e., slavery and incest) – the South was seen as a savage place rife with violence and perversions.“ (Goddu 1998, S. 46).

In der Bluegrass-Musik ist dieses Bild der amerikanischen Südstaaten bis heute konserviert und zeigt sich u. a. an den morbiden, grotesken und grausamen Erzählungen der Mörderballaden.

Die moderne Country-Musik³¹ hat sich im Gegensatz hierzu von den Ursprüngen des Musikgenres³² entfernt und transportiert heute ein „idealized image of America by mass marketing more wholesome images of the South: rural nostalgia, conservative politics, and traditional values“ (Goddu 1998, S. 46). Diese heute kommerziell sehr erfolgreiche Musikrichtung bedient Vorstellungen der religiös-konservativen amerikanischen Unter- und Mittelschicht und wird zum Bewahrer des gesellschaftlichen Status quo, der keinen Platz für Schauergeschichten mehr bietet (Goddu 1998, S. 62).

31 Gemeint ist hier die Musikrichtung des sog. *New Country* (in Abgrenzung zum traditionellen Country), einer Synthese aus Country-, Pop- und Rock-Musik, die in den 1990er Jahren die amerikanischen Charts und Radiolandschaft dominierte. Künstler wie Garth Brooks, Shania Twain, LeeAnn Rimes und die *Dixie Chicks* sind die bekanntesten Interpreten dieser kommerziell enorm erfolgreichen Musikrichtung (vgl. Dicaire 2008, S. 2 f.). Unter den zehn im Radio meistgespielten Interpreten für das Jahr 2001 finden sich beispielsweise fünf Vertreter des *New Country*-Genres. Die *Recording Industry Association of America* listet in einer 2005 veröffentlichten Aufstellung der bestverkauften Musikalben aller Zeiten acht Alben, die dem *New Country* zuzurechnen sind und die sich jeweils zwischen zehn und 19 Millionen Mal verkauft haben (vgl. Evans 2006, S. 84).

32 Bis in die 1920er Jahre hat sich die Country-Musik in den ländlichen Gebieten der USA relativ unabhängig als eigenständige Folkmusik entwickelt. Erst mit der zunehmenden Verbreitung und Popularität des Radios erkannten Plattenfirmen das Potential des Genres. Die Vermarktung der Country-Musik zielte auf ehemalige Landarbeiter aus dem Süden der USA ab, die auf der Suche nach Beschäftigung massenhaft in die Großstädte im Norden des Landes gezogen waren (Fisher-Giorlando 1987, S. 191).

Das Thema Gefängnis ist indes ein omnipräsentes Motiv im Country. 1975 veröffentlichte David Allan Coe das von Steve Goodman und John Prine geschriebene Lied *You Never Even Call Me by My Name*, in dem sich Coe über den thematischen Inhalt eines perfekten Country- und Westernliedes auslässt. Vor der letzten Strophe unterbricht Coe sein Gitarrenspiel und erzählt: „Well, a friend of mine named Steve Goodman wrote that song. And he told me it was the perfect country and western song. I wrote him back a letter and I told him it was not the perfect country and western song because he hadn’t said anything at all about mama, or trains, or trucks, or prison, or gettin’ drunk. Well, he sat down and wrote another verse ... “ Hieraufhin setzt Coe das Lied fort und singt:

„Well, I was drunk the day my mama got out of prison
And I went to pick her up in the rain
But before I could get to the station in my pickup truck
She got run’d over by a damned old train ... “
(Coe 1975) hier zitiert nach: (Neal 2007, S. 42)

Diese eindeutig ironische Stellungnahme zu den obligatorischen Inhalten eines Country-Liedes lässt sich, zumindest in Bezug auf das Motiv Gefängnis, untermauern. In ihrem zum Standardwerk avancierten Buch *Sing Your Heart Out, Country Boy* (1975) widmet Dorothy Horstman dem Thema „Prison Songs“ ein eigenständiges Kapitel. Die Autorin nennt hier drei mögliche Erklärungen für die Popularität des Gefängnisthemas in der Country-Musik: „outgrowth of the common prison theme in many native American folk ballads“, „a commentary on the disproportionate number of poor people (South and North, black and white) who did time behind bars“ und schließlich „a commercial formula that began with the first great hill-billy hit, ‚The Prisoner’s Song‘, (Dalhart 1924) itself a reworking of older folk fragments“ (Horstman 1975, S. 251). Die Entwicklungslinie zwischen den amerikanischen Folk-Balladen und den hier angesprochenen Country-Liedern sollte aus den vorangegangenen Ausführungen deutlich geworden sein. Im Kontext dieser Arbeit erscheint darüber hinaus der Zusammenhang der beiden weiteren Argumente, die Horstman für die Prominenz des Gefängnisthemas im Country-Genre gibt, aufschlussreich. Der Erfolg des *Prisoner’s Song* lässt sich demnach auch auf die politisch-soziale Situation in den Südstaaten zurückführen. Die Südstaaten-Bewohner hätten sich lange Zeit ihre „frontier attitudes“ (Horstman 1975, S. 252) bewahrt und ihre einfache und direkte Art führe oft zu physischen Auseinandersetzungen. Dieses Verhalten „led to the death and tragedy [...], and often to prison“ (Horstman 1975, S. 252). Die Popularität von Gefängnisliedern beruht