



Sam hatte ENTGEGEN ALLER VERNUNFT gehofft, dass sich die neue Presley-Single gut genug verkaufen würde, um ihn endlich auf eine solide finanzielle Basis zu stellen. Er wollte Jud, der seine Geschäftsanteile der First National Bank of Florence als Sicherheit für ein Darlehen abgetreten hatte und nun davon sprach, noch drastischere Maßnahmen zu ergreifen, wenn Sam das Geld nicht aufzutreiben würde, unbedingt ausbezahlen. Doch *Milkcow Blues Boogie* verkaufte sich nicht besser als die zweite Single¹, und Sam fand sich in jeder Hinsicht wieder dort, wo er begonnen hatte, und flehte seine Gläubiger um Geduld an, jagte Forderungen nach, hielt sich das Finanzamt vom Leibe und tat alles, was er konnte, um die wilden Pläne seines Bruders zu entschärfen. In Juds gegenwärtigem Gemütszustand war nicht vorherzusehen, was er tun würde — doch was auch immer das Schicksal noch vorhaben mochte, Sam war fest entschlossen, nicht zuzulassen, dass sein Bruder ihm die Firma unter dem Hintern verscherbelte.

Elvis' Management-Deal mit Bob Neal ließ sich zumindest gut an. Sam hielt nicht viel von Neal — aus seiner Sicht war der Mann nicht gerade von Visionen oder von Fantasie besessen. Aber er war sowohl als Radio-Persönlichkeit als auch als Entertainer sehr bekannt (er machte nicht nur Moderationen, sondern auch komödiantische Einlagen und spielte die Ukulele bei Shows, die er promotete), und er war so gut aufgestellt, dass er Elvis Bookings

1 In einem Brief vom 25. Januar 1955 an seinen Chicagoer Distributor Al Benson rühmte sich Sam, dass sich jede einzelne Platte von Elvis mehr als 75.000 Mal verkauft hätte — tatsächlich jedoch, während sich zwar That's All Right laut Elton Whisenhunt, „Another Tennessee Boy Has Hit Song Going“, Memphis Press-Scimitar, 27. Februar 1956, zu diesem Zeitpunkt weit über 100.000 Mal verkauft hatte, so erreichte eindeutig keiner seiner Nachfolger auch nur annähernd diese Verkaufszahlen.

4. Dezember 1956. Mit freundlicher Genehmigung der Elvis Presley Enterprises.

in Arkansas und Mississippi verschaffen konnte, eigentlich überall innerhalb des 300-Kilometer-Radius des starken WMPS-Signals, bei dem seine Show ausgestrahlt wurde. Es gab eine Ankündigung über das neue Arrangement im *Press-Scimitar* am 29. Dezember, und Bill Sachs veröffentlichte am 8. Januar im *Billboard* einen kurzen Artikel und schrieb von einer fünftägigen Regional-Tour.² Doch in der Zwischenzeit geschah etwas völlig Unerwartetes.

Durch den Erfolg einiger seiner Bookings des Louisiana Hayride in East Texas hatte der Junge die Aufmerksamkeit von Colonel Tom Parker erregt, dem selbsternannten Impresario, der bis vor Kurzem die Karriere von Eddy Arnold gemanagt hatte. Arnold war wahrscheinlich der größte Allround-Popstar, der je aus dem Bereich der Country-Musik hervorgegangen war, mit Filmen, seiner eigenen Fernsehshow, einer Vertretung durch die renommierte William Morris Agency und einem raffinierten Uptown-Gesangsstil, der sich einer breiten Akzeptanz in der Bevölkerung erfreute. Seit seinem Bruch mit Arnold hatte Parker das Management von Hank Snow übernommen, einem der sich am besten verkaufenden Künstler der aktuellen Hillbilly-Charts, und mit ihm eine Booking- und Management-Firma gegründet, Hank Snow Enterprises-Jamboree Attractions.

Sam wusste nichts über Parker persönlich, außer, dass er eine sofortige Abneigung gegen ihn empfand, als sie sich im Februar zwischen den Auftritten im Ellis Auditorium trafen.³ Bob Neal hatte das Treffen arrangiert und musste nichts sagen, um Sam davon zu überzeugen, dass Parker, in Kombination mit seinem Star Hank Snow, dem Jungen in Territorien Erfolg verschaffen konnte, in die weder er noch Sam vordringen konnten. Parker, ein absichtlich unfreundlicher, schwergewichtiger Mann, der in einem gutturalen Tonfall sprach und darauf bestand, dass ihn alle seine Untergebenen Colonel nannten, gemäß dem Ehrentitel, den er vom Gouverneur von Louisiana und Country-Sänger Jimmie Davis erhalten hatte, beleidigte Sam nahezu auf der Stelle, indem er andeutete, dass er, so gerne er diesem talentierten jungen Mann auch helfen wollte, nicht viel tun konnte, solange er auf einem kleinen Label wie Sun war — hatte Sam jemals daran gedacht, den Jungen an RCA zu verkaufen, die für Eddy Arnold und Hank Snow eine so wundervolle Arbeit leisteten? Sam konnte sich gerade noch so zurückhalten, bevor er ihm eine verpasste. Dennoch sagte er hinterher zu Elvis, dass es keinen besseren

2 Diese umfasste schließlich sieben Termine in zwei Wochen, bevor Elvis eine Woche Bookings in East Texas absolvierte, die zuvor von Tom Perryman arrangiert worden waren.

3 Dieser Bericht wurde in erster Linie aus Interviews mit Sam Phillips und Scotty Moore zusammengestellt, zusammen mit Oscar Davis' farbenfroher, wenn auch etwas wirrer, Beschreibung gegenüber Jerry Hopkins (MVC/MSU).

Promoter im Geschäft gäbe als Tom Parker, und wie sich nicht wirklich überraschend herausstellte, war Parker in der Lage, eine Menge zu bewegen: Bis Mai war Elvis mit Hank Snow durch den Süden und Südwesten getourt, hatte neue Gebiete in New Mexico und West Texas, Florida und North Carolina erschlossen und sowohl seine Plattenverkäufe als auch sein Einkommen durch Auftritte erheblich gesteigert.

Aber es war nicht genug, um für Sun und den Memphis Recording Service einen großen Unterschied zu machen. Sam jagte immer noch den Distributoren hinterher, um das zu bekommen, was sie ihm schuldeten („Wir wollen nicht, dass Sie das Gefühl haben, wir wären übermäßig vorsichtig mit Ihrem Konto“, schrieb er an einen Distributoren, der auch sein eigenes Label hatte, „[aber] das Sie selbst im Plattengeschäft tätig sind, ist Ihnen sicherlich klar, dass es absolut notwendig ist, auf einem aktuellen Stand zu sein“⁴), und versucht immer noch, ihre Bedenken über das genaue Wesen von Presleys Anziehungskraft zu zerstreuen. Es war besonders ärgerlich, als jemand wie Nate Duroff, der ihm immer so großzügig Kredit für seine Presskosten an der Westküste gewährt hatte, berichtete, dass ein lokaler Vertriebspartner „der Meinung war, dass sich die Platten von Elvis Presley in Los Angeles nicht verkauft würden ... Er meint, dass ein Rock and Roll im Western- oder Hillbilly-Stil, wie die Platten von Bill Haley, sich hier gut an den Mann bringen ließen.“⁵

Er scherte sich einen Dreck um Bill Haley, der *Rocket 88* in einer Art und Weise gecovert hatte, die Sam für lächerlich harmlos hielt, und der sich eine Karriere mit einer flotten, wenn auch uninspirierten Version von Uptempo-R&B und Boogie-Woogie im Western-Stil aufgebaut hatte. Seine neueste Platte, eine Neuauflage von *Rock Around The Clock* aus dem Jahr 1954, die während des Vorspanns von *Blackboard Jungle*, dem aktuellen Hollywood-Film über die rebellische Jugend von heute, lief, schien fast sicher sein bis dato größter Verkaufsschlager zu werden, und Sam konnte den Reiz der Musik gut verstehen — eigentlich fand er Haleys Platten ziemlich gut, wenn man denn nicht unbedingt den Anspruch an auch nur ein Quäntchen Originalität hatte.⁶ Aber verdammt noch mal, *der Mann hatte nichts Neues zu sagen*. Es war der gleiche verdammt Beat, den man auch auf einer Platte von Bob Wills hören

4 Brief an Al Benson, Bronzeville Distributing Company, 25. Januar 1955.

5 Nate Duroff an Sam, 21. März 1955.

6 Es sei darauf hingewiesen, dass *Rock Around the Clock* nur vier Monate nach Nate Duroffs Brief das erste Album war, das als „Rock'n'Roll“ bezeichnet wurde, und die Nummer 1 in den Pop-Charts des *Billboard* erreichte, wo es für die nächsten acht Wochen verblieb, während es gleichzeitig die Rock'n'Roll-Revolution in England auslöste.



Country-Musik-Aufnahmen im Studio, 1955. Im Hintergrund, von links nach rechts: Sam, Quinton Claunch, der ehemalige Blue Seal Pals Dexter Johnson und unbekannt. Im Vordergrund, von links nach rechts: Snearly Ranch Boy Stan Kesler, Bill Cantrell und Sams Cousin (und Jerry Lee Lewis' mehr als 40-jähriger Begleiter), der 19-jährige Kenny Lovelace. *Mit freundlicher Genehmigung von Maggie Sue Wimberly (Sue Richards).*

konnte — das war keine Musik, die die Welt erschüttern würde. Und wenn es das war, was er mit Elvis Presley tun musste, um einen Hit zu bekommen, wenn er den Geist von etwas so Frischem und Mutigem und Lebendigem wie Elvis' Musik töten musste, zur Hölle, das wäre ein Kapitalverbrechen, dann würde er das Business lieber ganz verlassen.

Das Business jedenfalls schien ihn zu verlassen — er hatte das Gefühl, als würde er jeden Tag an Boden verlieren. Seit dem 8. Januar, an dem er *Milkcow Blues Boogie* und einen aufwendig konstruierten neuen Blues von Billy „The Kid“ Emerson, *When It Rains It Pours*, veröffentlichte, hatte er keine einzige neue Sun-Platte herausgebracht. Doch ohne die finanziellen Mitteln oder das Personal, um eine neue Veröffentlichung effektiv zu vermarkten, und da sich mit Ausnahme von Elvis' erster Platte (die weiterhin außergewöhnlichen Erfolg hatte) kein Titel aus dem Backkatalog verkaufte, entwickelte er eine Notlösung. Anstatt weiterhin Platten mit ungewisser Aussicht auf kommerziellen Erfolg zu pressen und zu versuchen, sie auf einem nationalen Maßstab zu vertreiben, kehrte er zu einer Idee zurück, die ihm im vergangenen Jahr zum ersten Mal in den Sinn gekommen war, ein „Audition“-Label

mit dem Namen Flip, auf dem er die verschiedenen Hillbilly-Künstler, mit denen Quinton Claunch und Bill Cantrell arbeiteten, veröffentlichen konnte, jedoch ausnahmslos für einen lokalen Markt. Dies würde nach seiner eigenen Interpretation bedeuten, dass er keine Gewerkschaftsgebühren zahlen musste, keine Versandkosten, oder mit Ausnahme der lokalen Presskosten irgendwelche anderen Kosten hätte, da er die Platten einfach nur in Memphis testvermarkten würde.

Zu der ersten Veröffentlichung im Februar gehörte die Carl Perkins-Single, die er seit einiger Zeit zurückgehalten hatte, und eine Novelty-Nummer mit dem Titel *Split Personality* von einem raukehligem Pianisten namens Smokey Joe Baugh, dessen Gesang sich mit dem des Crooners Bill Taylor in einer verworrenen Geschichte von widersprüchlichem Verlangen abwechselte. (Wie Marion Keisker es ausdrückte, war es eine humorvolle Abhandlung der Geschichte von Dr. Jekyll und Mr. Hyde im Hillbilly-Tempo.) Sam war verrückt nach der Platte von Carl Perkins — für ihn war *Turn Around* so tief empfunden wie alles, was Hank Williams je gemacht hatte — und *Split Personality* reizte ihn einfach, während der Sänger mit der sanften Stimme leise „*I love you*“ murmelte, während die andere, dunkle Seite der gespaltenen Persönlichkeit in dieser tiefen, gutturalen Stimme „*I hate you*“ knurrte. Er war fasziniert von den Möglichkeiten, diese Stimme weiter auszureißen, die durch den Kontakt des Sängers mit Howlin’ Wolf beeinflusst zu sein schien, den Smokey Joe Baugh zusammen mit dem Rest der Band während ihrer Sendungen bei KWEM in West Memphis kennengelernt hatte. Doch ohne einen echten Vertrieb oder Promotion machte keine der beiden Platten irgendwelche Fortschritte.

Im April veröffentlichte er zwei weitere Singles auf Flip, bevor ihn eine Kombination aus Widerstand der Gewerkschaft und Neubelebung seines Glaubens — oder vielleicht war es nur Hoffnung auf Sams Seite — dazu brachte, das Label praktisch aufzugeben. Eine der Singles war ein gut gemachter Harmoniegesang der Miller Sisters, eigentlich Schwägerinnen, aus Tupelo, Mississippi, die Sam wohlwollend mit den sehr beliebten Davis Sisters verglich, und die ein wunderschönes, fast Cajun-mäßiges Original sangen, unterstrichen von Bill Cantrells „Corn-Stalk“-Fiddle und dem Löffelspiel von Claunch und Cantrells anderem Schützling, Charlie Feathers.

Charlie Feathers war wohl das Highlight. Feathers, ein meisterhafter Sänger und temperamentvoller Charakter aus Slayden, Mississippi, in der Nähe von Holly Springs, war mit Bluegrass im Stil von Bill Monroe und Cotton-Patch-Blues aufgewachsen, mit einer stürmischen Persönlichkeit,

deren Wesen sich kaum auf einen der beiden Stile beschränken ließ. Sam sah in ihm fast unbegrenztes Potenzial, mit all dem Blues-Feeling, das er in einen Hillbilly-Song stecken konnte. Was sie im Studio bekamen — komplett mit Gejaule, Glucksen und dem Hang, seine Silben wie ein verdammter Gospelsänger zu ziehen — war nur ein Zehntel dessen, von dem Sam überzeugt war, was er zu bieten hatte. Doch Charlie konnte deine Geduld definitiv auf die Probe stellen. Oder wie Quinton, ein großer Verfechter von Charlies Talent, es ausdrückte: „Er war sein eigener schlimmster Feind. Er vertraute niemandem. [Es war als ob] er jeden Morgen in einer neuen Welt aufwachte.“ Eine Welt, in der Quinton, normalerweise ein äußerst umgänglicher Mensch, manchmal einfach nicht ans Telefon gehen wollte; er hatte es so satt, Charlies Blödsinn zu hören.

Es spielte eigentlich sowieso keine Rolle. Weder Sun noch Flip konnten zu diesem Zeitpunkt etwas für Charlie tun, ebenso wenig wie das Label etwas für die Miller Sisters tun konnte — auch wenn Sam entschlossen war, es weiter zu versuchen. So wie er entschlossen war, es mit den wenigen Blues-Acts zu versuchen, die er noch auf seiner Liste hatte. Er glaubte weiterhin, dass es auf dem kommerziellen Markt Platz für ein bemerkenswertes Talent wie Billy „The Kid“ Emerson gab. Oder für den Gutbucket-Blues, der zuerst seine Fantasie angeregt hatte. Ende März brachte Ike Turner einen Mundharmonika-Spieler namens Sammy Lewis mit, zusammen mit Wolfs altem Gitarristen, Willie Johnson. Gemeinsam schufen sie einen so explosiven Sound, dass man, als Willie rief „*Blow the backs off it, Sammy*“, das Gefühl hatte, er würde das tatsächlich tun. Sam nahm weiterhin den Blues-Pianisten Eddie Snow mit dem ehemaligen Blue Flame Floyd Murphy auf, und Roscoe Gordon, einer seiner ersten, beliebtesten und exzentrischsten Blues-Musiker, sprach davon, zu ihm zurückzukommen — sie hatten bereits Pläne für eine Juni-Session, sobald sein Duke-Vertrag ausgelaufen war —, aber Sam war sich mehr und mehr bewusst, dass er zu diesem Zeitpunkt für keinen dieser Künstler etwas tun konnte. Vielleicht hätte er, wenn er im Rhythm & Blues-Bereich geblieben wäre, weiterhin Hits haben können, die 50.000 bis 75.000 Exemplare verkauft hätten, er hätte die gleichen alten Runden machen können, er hätte weiterhin seinen Lebensunterhalt verdienen können, indem er dasselbe verdammte Feld beackert hätte. Aber jetzt wusste er, irgendwie, ohne Kompass oder Karte, dass er über die Zukunft gestolpert war, er war sicher, dass die Welt nur darauf wartete zu explodieren und er wollte und *konnte* jedoch nicht einfach zurücktreten und als unbeteilgter Außenstehender zusehen.

Es war auch nicht nur Presley — es waren die grenzenlosen Möglich-

keiten, die Elvis Presleys Musik freigesetzt hatte. Es ging nicht darum, eine Hitplatte aufzunehmen, *es hatte nichts damit zu tun*, eine Hitplatte aufzunehmen — es ging vielmehr um das „spirituelle Elixier“, das er entdeckt hatte, die Wechselwirkung aus Erfahrung und Selbstausdruck, dieses gemeinsame Gefühl von Ausgrenzung und Enteignung. Er wusste, dass viele es so sehen würden, als würde er den schwarzen Mann im Stich lassen, und das verfolgte ihn. Doch wie Sam es sah (und er sah es so deutlich, wie er jemals etwas vor seinem geistigen Auge gesehen hatte), half er dabei, Türen zu öffnen, durch die schwarze Künstler und weiße Künstler — arme Menschen, die der Bildung und der Möglichkeiten beraubt waren, aber über eine angeborene Weisheit, Talent und Fantasie verfügten — eines Tages hindurchgehen konnten.

Ein großgewachsener, schlaksiger Junge namens J.R. Cash (das war sein Geburtsname, und der Name, den er immer angegeben hatte, bis er zum Militär gegangen war) war einer dieser armen Jungen vom Land mit einer etwas anderen Attitüde.⁷ Im Februar oder März, etwa acht Monate nach seiner Entlassung aus der Air Force, war er zum ersten Mal zum Studio gekommen.⁸ Cash, 22 Jahre alt, aus einer kleinen Stadt in Arkansas namens Dyess, war direkt nach Memphis gefahren, mit der Idee, irgendwie im Musikgeschäft mitzumischen, und kam praktisch am selben Tag an, an dem Elvis Anfang Juli seine erste Platte aufnahm. Nach einem kurzen Abstecher nach Texas, um das Mädchen zu heiraten, das er drei Jahre zuvor, kurz vor seiner Versetzung nach Deutschland kennengelernt hatte, kehrte er nach Memphis zurück, wo er sich über seinen älteren Bruder Roy, einen Automechaniker, sowohl ein neues Auto als auch einen Job als Vertreter für die Home Equipment Company sicherte. Er schrieb sich auch auf Kosten des Militärs an der Keegan's

7 Ein Großteil der Details über Cashs frühes Leben stammt aus einer Fülle vertrauenswürdiger, aber oft widersprüchlicher Quellen. Unter anderem: Christopher Wren, *Winners Got Scars, Too: The Life and Legends of Johnny Cash*; Johnny Cash mit Patrick Carr, *Cash: The Autobiography*; Robert Hilburn, *Johnny Cash: The Life*; und Steve Turner, *The Man Called Cash: The Life, Love, and Faith of An American Legend*.

8 In einer scheinbar selbst verfassten Werbe-Biografie aus dem Jahr 1957, *This Is My Story*, spricht Cash davon, Sam im März angerufen und ihm gesagt zu haben, dass er zwei originale religiöse Lieder hätte und dass er diese gerne vorspielen möchte. Zwei Wochen später, laut dieser Chronologie, „nachdem Mr. Phillips mir [sehr höflich] gesagt hatte, dass er nicht interessiert war“, bekam er diese Probeaufnahmen. In vielen anderen Berichten fand dieses erste Treffen wesentlich früher statt, zum Teil bereits Ende 1954, aber das scheint mir der wahrscheinlichste Zeitrahmen zu sein. Cash knüpfte den Anstoß für seinen ursprünglichen Kontakt mit Sam daran, Elvis gesehen und Scotty bei der Eröffnung des Katz Drugstores kennengelernt zu haben, bei der Elvis am 9. September 1954 aufgetreten war, um dann später Elvis im Eagle's Nest auftreten zu sehen. Doch seinen eigenen Angaben nach kam sein erster Kontakt mit Sam erst wesentlich später zustande.

School of Broadcasting ein, da er am Beispiel all der Country-Stars, die diesen Weg eingeschlagen hatten, wusste, dass das Radio ein ebenso guter Weg zu einer musikalischen Karriere war wie jeder andere auch. Ebenfalls durch Roy, selbst einmal Musiker und stolz auf das musikalische Talent seines Bruders, lernte er drei weitere Mechaniker beim großen DeSoto-Plymouth-Händler auf der Union kennen, wo Roy arbeitete, die eine eigene kleine „Übungsband“ gegründet hatte. Bald darauf spielten die vier bis spät in die Nacht hinein, probten Songs von Hank Williams und beliebte Nummern von Ernest Tubb und Hank Snow, wobei J.R. den Großteil des Gesangs übernahm und gelegentlich ein Gospel-Original beisteuerte, das er geschrieben hatte. Einer der Männer, Red Kernodle, spielte Steel-Gitarre, allerdings nur sehr zögerlich, da er erst vor kurzem sein eigenes Instrument erworben hatte. Die anderen beiden spielten Rhythmus-Gitarre, so wie J.R. — doch sie entschieden, dass sie sich dem Publikum kaum mit drei Akustikgitarren präsentieren konnten, die praktisch denselben Part spielten, also kaufte Marshall Grant einen Bass und Luther Perkins eine E-Gitarre, und sie alle lernten zusammen zu spielen.

John Cash (er war zu diesem Zeitpunkt abwechselnd John und J.R.) war nach eigenen Angaben der schlechteste Verkäufer der Welt, die Art von Verkäufer, der seinem anfänglichen Verkaufsgespräch mit dem Kunden, meistens arm und schwarz, den Rat folgen ließ, dass sie ihm diese Waschmaschine in Ratenzahlungen nicht wirklich abkaufen brauchten. Eines Tages sah er einen alten schwarzen Mann auf dessen Veranda in Orange Mound das Banjo spielen. Cash, dessen Leidenschaft für Musik von Roy Acuff mit *The Great Speckled Bird* bis hin zur inspirierten Version von *Strange Things Happening* von der schwarzen Gospelsängerin Sister Rosetta Tharpes reichte, begann mit dem Mann zu sprechen, der sich als eine Memphis-Blues-Legende herausstellte, Gus Cannon, Gründer der Cannon's Jug Stompers, einer beliebten Gruppe in den späten 20er und frühen 30er Jahren, deren Markenzeichen das fröhliche, vaudevilleartige *Walk Right In* war. Von da an wurde Gus Cannons Veranda ein regelmäßiger Stopp auf seinen Runden; ganz egal, was ihn sonst noch beschäftigte, einschließlich der Frage, wie er seine Familie mit dem mageren Gehalt eines Verkäufers ernähren konnte, jetzt, wo auch noch ein Baby unterwegs war, er schaute immer wieder vorbei — um zu reden, zu spielen und ab und an mit seiner eigenen unverwechselbaren Bassstimme mitzusingen, vor allem aber um nicht nur der Musik, sondern auch der einzigartigen Sichtweise und Erfahrung des Mannes zuzuhören.

Cash begann beim Memphis Recording Service vorbeizugehen, so sagte er oft, weil er auf dem Weg zur Keegan's School of Broadcasting lag — aber

er lag auch nur die Straße runter von dem Autohaus, wo sein Bruder und die drei andere Bandmitglieder arbeiteten. Sicherlich beeindruckte ihn auch der Erfolg von Elvis Presley. Er hatte Elvis auf einem Tieflader vor dem Katz Drugstore bei der Eröffnung des brandneuen Lamar-Airways Shopping Centers auftreten sehen, und er war nicht nur von der Musik, sondern auch von der treibenden Kraft, die von einem einfachen Trio-Format ausgehen konnte, beeindruckt — hinterher lernte er Elvis sogar kennen und war beeindruckt von seiner Begeisterung, Überzeugung und seinem höflichen Auftreten. Aber was ihn tatsächlich am allermeisten motivierte, war die Zurückweisung, denn er kam wieder und wieder vorbei und wurde jedes Mal abgewiesen, ohne auch nur eine kurze Audition gewährt zu bekommen.

Er stellte sich Mr. Phillips zunächst als Gospelsänger vor, und Sam sagte, er selbst liebte Gospelmusik, hätte jedoch keine Möglichkeit, sie zu verkaufen. Er sagte zu Marion, er wolle lediglich eine Chance, und Marion sagte, Sam habe keine Zeit für ihn. Schließlich setzte er sich eines Tages auf den Bordstein und wartete, bis Sam auftauchte, „und ich stand auf und sagte: Ich bin John Cash, und ich habe meine Gitarre, und ich will, dass Sie mich spielen hören“, und er sagte „In Ordnung, nun komm schon rein.“⁹ Ich sang zwei oder drei Stunden lang, alles, was ich kannte. Hank Snow, Ernest Tubb, Bill Monroe, ich erinnere mich, dass ich *I'm Going to Sleep With One Eye Open (From Now On)* von Flatt und Scruggs gesungen habe — ich sang sogar ein [altes] irisches Lied, das ich mein ganzes Leben lang gesungen habe, *I'll Take You Home Again, Kathleen*, nur um ihm eine Vorstellung davon zu geben, was mir gefiel. Er sagte: „Du hast wirklich eine Bandbreite an Material, das du verstehst und für das du ein Gespür hast. Du sagst, du hast eine Gruppe? Komm wieder und bring die Jungs mit und lass uns etwas machen.“

Als sie zurückkamen, waren sie alle nervös, vor allem aber Red Kernodle.

⁹ Dies stammt aus einem Interview aus dem Jahr 1980, das ich mit Cash geführt habe. Er war auch bemüht, im selben Interview darauf hinzuweisen, dass „Sam Phillips nicht herausgekommen ist, mir auf den Kopf klopfe und sagte: „Komm schon, Sohn, lass uns eine Platte machen. Ich musste kämpfen und anrufen und dranbleiben und einfach immer und immer wieder Druck machen.“ Ich sollte darauf hinweisen, dass in dieser, wie in jeder anderen Erinnerung und jedem anderen Bericht auch, auf den ich gestoßen bin, ich sicher bin, dass die Zeit zusammengeschrumpft ist und die Ereignisse verschmolzen sind. Manchmal, so wie er und Sam es erzählten, präsentierte er sich zunächst als ausschließlich religiöser Sänger, aber dann hörte Sam seine Musik, sowohl Standards als auch Originale, und war beeindruckt genug, um ihn wieder einzuladen. Es lässt sich nicht sagen, welche Version wahr ist, aber auf jeden Fall hat Sam in ihm eindeutig etwas Originelles gehört. Er sang mit der Überzeugung des Gospel-Pioniers V.O. Stamps, sagte Sam, und Gospelsänger oder kein Gospelsänger, „Ich hörte eine Tiefe in ihm.“

„Er war so nervös, dass er nicht spielen konnte“, erinnerte sich Cash.¹⁰ „Wir haben etwa drei [Nummern] mit der Steel-Gitarre gemacht, und er hat [einfach] zusammengepackt und ist gegangen. Er sagte: ‚Dieses Musikbusiness ist nichts für mich.‘ Und ich dachte, die Songs klangen furchterlich, also habe ich nicht mit ihm diskutiert.“ Sam wollte sowieso keine Steel-Gitarre — das, zusammen mit den Fiddles und den Refrains, war genau das, was jede Platte, die aus Nashville kam, exakt gleich klingen ließ. Aber da war etwas absolut Faszinierendes an dieser kleinen Combo. Allein die Schwierigkeit, etwas auf die Beine zu stellen, die Zaghaftheit, mit der sie versuchten, ihre Instrumente zu beherrschen — verdammt noch mal, es war ein *origineller Sound*. Luther spielte sorgfältig einen Ton nach dem anderen, Marshall klopfte auf seinem kürzlich erworbenen Bass herum („Marshall, wenn du spielst“, war Sams einziger Ratschlag, „dann schlag auf ihn ein als gäbe es kein morgen“¹¹) und tat sein Bestes, den Ton zu halten. Es war nichts außer Rhythmus, eine komische, sonderbare Art von Rhythmus — boom-chick-a-boom, boom-chick-a-boom — es war, wie Sam sehr schnell erkannte, *die einzige Art, wie sie spielen konnten*. Doch im Mittelpunkt von allem stand die Stimme dieses Cash-Jungen, seine Aufrichtigkeit, seine Überzeugung, seine *Glaubwürdigkeit*. Sam war sich nicht sicher, wie er sie charakterisieren sollte — sie erinnerte ihn in ihrer Tiefe und Bestimmtheit ein wenig an den Gospelurvater V.O. Stamps, man konnte den Einfluss von Ernest Tubb oder sogar Bill Monroe hören —, aber gleichzeitig klang sie wie keine andere, die er je gehört hatte. Bei all der offensichtlichen Aufrichtigkeit des Jungen hatte die Musik etwas Forschendes an sich — vielleicht war es das leichte Zittern in seiner Stimme, vielleicht war es die Unsicherheit seiner Tonlage, vielleicht war es der Kampf der Band, nur einen einzigen Song zu überstehen, was sie in all ihrer schmerzlichen Ehrlichkeit so unwiderstehlich machte.

Da war ein Song, den Sam besonders mochte. *Hey Porter* hatte als Gedicht begonnen, das John am Vorabend seiner Rückkehr aus Deutschland geschrieben hatte, und wurde nun dargeboten als warmherzige, nostalgische Ehrenbezeugung an sein Südstaaten-Erbe wie auch als präzise abgestimm-

¹⁰ Dies ist aus einem unveröffentlichten Patrick Carr-Interview mit Johnny Cash. Wieder einmal scheint es durchaus möglich zu sein, dass es zwei oder mehr Audition-Sessions gegeben hat.

¹¹ Marshall Grant mit Chris Zar, *I Was There When It Happened: My Life with Johnny Cash*, Seite 36.

ter Austausch von Humor, Wortspiel und Beobachtung.¹² Das Stück, dachte Sam, war fast wie ein traditioneller Folk-Song im Stil von Burl Ives, jedoch mit mehr Biss und einem hart erarbeiteten musikalischen Arrangement, das qualvoll Note für Note zusammengesetzt worden war. Es hate etwas Beruhigendes und Vertrautes an sich — es war ein Song über einen Zug („*Hey, Porter*“), ein Song übers Nachhausekommen („*How much longer till we cross that Mason-Dixon line?*“), und doch war es gleichzeitig auf charmante Weise originell. Aber er hörte nichts anderes, was er veröffentlichen konnte.

John hatte noch einen Gefängnissong, den er geschrieben hatte — er schien ein wenig morbid, und er sang ihn mit einer hohen, seltsam affektierten, fast schwerfälligen Stimme, als ob er Marty Robbins imitierte wollte. Es begann mit „*I hear that train a-comin'/ A-comin' round the bend*“ — doch Sam war der Meinung, dass sie keine weitere Eisenbahnsymbolik mehr brauchen. Also sagte er ihm, er solle nach Hause gehen und sehen, was ihm noch so einfiel. „Geh nach Hause und schreib mir ein Uptempo-Liebeslied, einen Tränenzieher“, sagte Sam — und *dann* würde er eine Platte herausbringen.¹³

Und das war genau das, was J.R. Cash tat. Es dauerte ganze zwei Wochen, bis er einen voll ausformulierten Song hatte — er fiel ihm ein, als er sich Smilin' Eddie Hill auf WSM anhörte, dem Flaggschiff-Sender der Opry.¹⁴ Jeden Abend verkündete er: „Bleibt dran, wir werden heulen, brüllen und die Wand hochklettern.“ Die Idee kam ihm zunächst als Grundlage für einen Novelty-Song, und er schrieb das Stück ursprünglich als *You're Gonna Bawl, Bawl, Bawl*.¹⁵ Aber dann modelte er es zu einem echten Country-Weeper um, einem kecken *Uptempo*-Weeper mit einem fast dreisten Ton, den er *Cry! Cry! Cry* betitelte, und als er ihn zu Sam brachte, nachdem er eine Vereinbarung mit Luther und Marshall getroffen hatte, hörte Sam es sofort. Er nahm den Song mit dem gleichen rohen Elan auf, den Cash in seine Vorstellung steckte — der Slapback diente nur dazu, das überwältigende Gefühl von Präsenz zu verstärken, die drei strauhelnde Instrumente und eine dröhnende Stimme, schnörkellos dargeboten, erzeugen konnten.

12 In „This Is My Story“, Seite 3, sagt Cash, dass er das Gedicht „auf dem Weg nach Hause“ geschrieben hat; in Bill Flanagan, „Johnny Cash, American“, Musician, Mai 1998, Seite 100, und anderswo, sagt er: „Ich war in der Air Force, als ich anfing, Songs zu schreiben.“

13 Flanagan, wie oben.

14 „This Is My Story“, Seite 3.

15 „This Is My Story“, Seite 3; ebenso Christopher Wren, *Winners Got Scars, Too*, Seite 93, doch dort heißt es „Squall and Climb the Walls“.