

Richard Klein

My Name It Is Nothin'

BOB DYLAN

Nicht Pop

Nicht Kunst

Lukas Verlag

Bildnachweis:

Das Umschlagphoto stammt aus Martin Scorseses Film »No Direction Home«.

Mit freundlicher Genehmigung durch Jeff Rosen.

© by Lukas Verlag
Erstausgabe, 1. Auflage 2006
Alle Rechte vorbehalten

Lukas Verlag für Kunst- und Geistesgeschichte
Kollwitzstraße 57
D-10405 Berlin
www.lukasverlag.com

Layout, Satz und Umschlag: Verlag
Druck: Elbe-Druckerei Wittenberg
Bindung: Kunst- und Verlagsbuchbinderei, Leipzig
Printed in Germany

ISBN 10 3-936872-45-7
ISBN 13 978-3-936872-45-3

Inhalt

Vorwort 8

Vorgriffe

I. Event über alle Zeiten hinaus 13

II. Manchester 1966. Anatomie eines Augenblicks

Doppelcharakter 22

»Judas!« 25

Dem Rock den Geist gebracht 41

III. Die Liebe, das Rauhe und die Namen. Matrix einer Stimme

Mit und ohne Maske 52

Umwege zum Ziel 57

Apollo, der Kojote und der Erzähler 68

Die Stimme im Kontext

Die Stimme im Kontext 96

IV. Enigma des Anfangs und rasender Progreß

Das Geheimnis des Plapperns 99

Jesaja im Gaslight-Café 102

Sog der Sprache 108

Entrückung und Nonsense 112

Der Zenit 117

V. Neuanfänge, Abstürze, Rückblicke

Post mortem primum 128

Zweimal Nashville 132

Test Of Time 144

The Circus Is In Town 152

Blut auf den Gleisen 160

Kreuzzug als Kunstexplosion – das Problem 176

Kreuzzug als Kunstexplosion – die Phänomene 189

Jesajas Wiederkehr und Fall 204

VI.	Spätstil Dylans	
	Zeitpole im Clinch	216
	Das andere Amerika	229
	Teleskope des Pop	237
	Organ der Geister – Stimme der Historie	244
	Never Ending Tour in Blitzlichtern	274
	Encore: Apollo, Kojote, Erzählen	305

Sichtungen

VII.	Jenseits des Liveprinzips	
	Kulturindustrie als autonome Kunst: Dylans ästhetischer Ort	321
	Die Distanz zwischen Text und Musik	343
VIII.	Rockmusik als geschichtliche Erfahrung	
	Forever Young. Oder: Was heißt »Dylan begleitet mein ganzes Leben«?	359
	Schwierigkeiten mit der Transzendenz. Zur Liaison dangereuse von Idol und Fan	379

Anhang

	Namensregister	396
--	----------------------	-----

Ich habe nie gewählt, was ich getan habe oder tue.
Die Musik hat mich gewählt.

Bob Dylan, 2001

Vorwort

Dieses Buch ist ein Zwischenergebnis, nichts Ultimatives. Wohl handelt es sich gemessen an der deutschsprachigen Literatur zu Bob Dylan um einen notwendigen und fälligen Schritt. Aber um einen unter hoffentlich anderen. Die Diskussion steht am Anfang.

Am Anfang stand ein denkwürdiges Konzert, das alles Weitere, so scheint es jetzt, fast erzwang. Der Abend auf dem Lörracher Marktplatz war ein Glücksfall. Buchstäblich, weil wir, dank des Geheimtips einer wissenden Fee, mit den letzten beiden Karten hinkamen, die in Freiburg überhaupt zu kriegen waren. In der Sache, weil er mich mit einer emotionalen Präsenz konfrontierte, die ich in Konzerten lange nicht mehr erlebt hatte. Und mir zugleich so viele neue Fragen und Probleme aufnötigte, daß der Versuch, das Ganze zu bewältigen, mein ästhetisches Koordinatensystem in vibrierende Unruhe versetzte. Das meint nicht, mein Buch vollzöge einen »Schwenk« hinsichtlich Vorlieben, Auffassungen oder gar der eigenen Geschichte. Mag sein, daß ich in einem altehrwürdigen Sinn die Götter gewechselt, Richard Wagner und andere durch Bob Dylan ersetzt habe. Aber ein Wechsel, der viel riskiert, baut auf der Kontinuität von Erfahrungen und Denkweisen auf, andernfalls bliebe er leer. Das Alte wird durch das Neue anders belichtet, fällt darum aber doch nicht als Hintergrund für dieses aus. Im Gegenteil, stets wieder – wenngleich meist inkognito – haben sich meine Erfahrungen mit Wagner in die Interpretationen zu Dylan eingeschaltet, eingeblendet. Diskurse, die wie ein Eraser funktionieren, haben noch nie etwas getaugt. In der Auseinandersetzung mit Dylan lernt man eines in besonderem Maße, weder die Popmusikspezialisten noch die klassischen Musikologen hören das gerne: Analogien zwischen jenen beiden Sphären zu erkennen, welche offiziell als »E«- und »U«-Musik rangieren, unter dem Vorzeichen von Distanz und Bruch zwar, jedoch Analogien gleichwohl.

In meinem Buch sind verschiedene Erkenntnisinteressen und auch Texttypen am Werk. Eingehende Analysen musikalischer und performativer, zuzeiten auch songlyrischer Sachverhalte stehen theoretischen Überlegungen zur Stimme, Lebensgeschichte und zum Begriff der ästhetischen Autonomie gegenüber. In manchen Kapiteln ist die Theorie in der Vorhand (III, VII, VIII), in anderen entfaltet sich mehr die Lust an der intensiven Beschreibung von Songs, zumal ihrer stimmlichen Aspekte (IV, V, VI). Um Dylan zu verstehen, braucht man beides, aber nicht immer beides zugleich.

Entsprechend differieren die Möglichkeiten der Lektüre. Wem etwa mein Theorieexperiment zur »narrativen Stimme« bei Dylan (III, VI »Encore«) »zu kompliziert« vorkommt, mag es getrost auslassen und sich zunächst in die Teile vertiefen, welche seiner eigenen Erfahrung näher stehen. Soziologisch interessierte Leser können sogar in den Schlußkapiteln VII und VIII einsetzen

und zu »Manchester 1966« zurückspringen. Ab da hätten sie sich dann allerdings genauer mit Musik zu beschäftigen. So fern das Buch vom Thema her Adorno zu stehen scheint, in einer Hinsicht hält es ihm bewußt die Treue: in der Überzeugung, daß das Politische, der gesellschaftliche Gehalt der Musik von der Autonomie ihrer konkreten Gestalt her zu entwickeln ist. Waschechte Dylanfans wird dieses Votum noch nicht um den Schlaf bringen, aber auch für sie ist gesorgt: Die Kapitel IV bis VI verfolgen die Entwicklung ihres Idols von den Anfängen in Greenwich Village bis hin zu den Konzerten vom Herbst 2005. Dabei findet sich wohl manch Neues.

Bei Kapitel I handelt es sich praktisch um den Essay, der als »Die Herausforderung Bob Dylan« im Novemberheft 2002 des »Merkur« abgedruckt wurde und damals die Funktion eines »Exposés« für das projektierte Buch besaß. Damit mag zusammenhängen, daß er sich heute wie eine Vorschau auf später bearbeitete Themen liest. Kapitel II ist eine beträchtlich erweiterte Version des Textes, der unter dem Titel »Dylan in Manchester 1966. Ästhetisch-politische Hintergründe eines Eklats« im Juliheft 2003 von »Musik & Ästhetik« erschien. Er stellt die erwähnte Grundhaltung des Buches zum Zusammenspiel von ästhetischer Autonomie und politischen Bedeutungen vor. Kapitel III müßte strenggenommen Roland Barthes gewidmet sein, verdankt es doch dessen Analysen zu Sprache und Singstimme die entscheidende Anregung, auch wenn es selbst einen anderen Weg geht.

Von »Die Stimme im Kontext« möchte ich hier nur zwei Momente hervorheben: die Deutung der Gospelphase und die des Spätwerks. Die Gospelphase ist kein ideologischer Lapsus, sondern Dylans künstlerischer, d.h. stimmlich-performativer Zenit seit 1966. Nur in der Literatur wird sie bislang eher schamhaft verschwiegen, als handle es sich um einen Schandfleck statt um einen Höhepunkt. Für das andere Moment gilt: So faszinierend der frühe Dylan ist, der späte steht sich selbst in nichts nach. Ihn gilt es verstärkt zu entdecken.

Kapitel VII zeigt, wie und warum sich Dylan der Alternative »Pop oder Kunst« entzieht. »Kulturindustrie als autonome Kunst« klingt wie ein Sakrileg, hat aber sein gutes Recht. Kapitel VIII widmet sich der rezeptiven Dimension dieser Autonomie: den lebensgeschichtlichen Beziehungen zu ihr und der Dialektik zwischen der Heiligenverehrung der Fans und Dylans Kampf gegen sie.

*

Danksagungen originell zu gestalten, fällt immer schwerer, und auch diese Feststellung ist nicht mehr ganz neu. Sein Interesse an einem Buch über Dylan hat Frank Böttcher bereits zu einem Zeitpunkt angemeldet, als allein die Idee, es zu schreiben, noch reichlich vermessen war. Ein gütiges Schicksal wußte zu verhindern, daß alles so schnell ging, wie er es sich wünschte, aber wer weiß, ob ich das Ding je ernsthaft angefangen hätte, wenn der Lukas Verlag nicht so stur

wie solidarisch an der Sache drangeblieben wäre. Von der »Ursprungszeit«, in die die Wiederentdeckung meiner großen Jugendliebe fiel, hat Wolfram Ette am meisten direkt mitbekommen. Die ersten exzessiven Gespräche über Dylan, das Zusammenspiel von Performance und Vergänglichkeit, neue und alte Versionen von »Desolation Row« u.ä. fanden mit ihm statt. Grund genug, meine ich, ihm auch das Endprodukt zu widmen. Wenn sich die Obsession von Sonja Dierks für das Phänomen der Stimme und die Essays von Barthes nicht irgendwann auf mich übertragen hätte, würde mir jetzt ein ganz zentraler theoretischer Zugriff auf Dylan fehlen. Die reguläre Literatur zum Thema bietet dafür ja nach wie vor keine Hilfestellung. Der nicht eben gebräuchliche Begriff der »narrativen Stimme« fiel erstmals in Gesprächen mit Tilo Wesche; wir sind oft darauf zurückgekommen, zuvörderst anhand der Gegenüberstellung von Dylan und Johnny Cash. Hilfreich waren Thomas Strässles insistierende Notate zu einigen Darstellungsproblemen geschichtlicher Entwicklung. Martin Roth hat mich mit einer Fülle von Bootlegs versorgt und es mir damit ermöglicht, dieses Buch zu schreiben, ohne viel Zeit dafür aufwenden zu müssen, ihm eine angemessene Materialbasis zu organisieren.

In der aufreibenden Schlußphase hat Johanna Dombois dazu beigetragen, daß die Zeit nicht verlorenging, die mir davonzulaufen schien: u.a. mit ihrem Sensus für *Nashville Skyline*, der mich dazu zwang, meine Interpretation dieses Albums zu überdenken, und dann durch das DVD-Dylanblitzfoto, das dank einer Konstellation gleich mehrerer seltener Glücksfälle am Ende sogar noch zum Cover geriet. Hanns Peter Bushoff hat an einem entscheidenden Punkt nachdrücklich und effektiv geholfen. Bleibt schließlich Jeff Rosen dafür zu danken, daß er das Bild des androgynen jungen Sängers für »My Name It Is Nothin'« generös freigab.

Horben, im März 2006

Richard Klein

Vorgriffe

I.

Event über alle Zeiten hinaus

Das ist,
wie wenn jemand ein Loch gräbt.
Es ist schwer zu beschreiben, wie sich der
Dreck auf der Schaufel anfühlt.

Bob Dylan

Am 6. Juli 1963 versammeln sich am Rande eines Baumwollfeldes in Greenwood/Mississippi Mitglieder der amerikanischen Bürgerrechtsbewegung. Einige Wochen zuvor war einer ihrer Führer dort vom Ku-Klux-Klan ermordet worden.¹ Die Bürgerrechtler bringen ihre Empörung und ihren Protest zum Ausdruck nicht zuletzt durch den Vortrag von Liedern, sogenannten *topical songs*, die sich direkt auf das Verbrechen beziehen und Täter wie Umstände beim Namen nennen. Ein Song fällt aus dem Rahmen heraus.

Ein schwächlicher, fragiler, etwas heruntergekommen wirkender Jüngling ist da zu sehen und zu hören.² Seltsam alterslos und zugleich elektrisierend ist seine Präsenz. Technische oder professionelle Fertigkeiten, die man als Ursache dafür dingfest machen könnte, lassen sich keine finden. Eher primitiv haut das Kid in die Klampfe, und seine Stimme klingt müde und gequält, nicht kraftvoll und rebellisch. Dieses Organ scheint sich den Weg durch die Kehle erst freikämpfen zu müssen, so als sei es zuvor wie eingeschnürt gewesen. Gegen Schluß schlägt sein Knödeln abrupt in einen fast menschenfernen, reibeisenartigen Lauteffekt um. Obwohl nur wenig mehr als ein Minimum an musikalischem Handwerk geboten wird, liegt eine unheimliche, auch unwirkliche Entrückung über der Feldbühne von Greenwood.

Vielleicht hat das den folgenden Grund: Elemente finden hier zusammen, die nach geläufigem Verständnis nicht miteinander vereinbart werden können, ein zündender Kontakt entsteht zwischen Extremen, die sich gegenseitig aus-

1 Das Opfer war Medgar Evers, der erste Mann der NAACP (= National Association for the Advancement of Colored People) in Mississippi und nach Martin Luther King damals der wichtigste Repräsentant der amerikanischen Bürgerrechtsbewegung.

2 Die Szene ist zu sehen im Dokumentarfilm »Dont Look Back«, den Donn Pennebaker über Dylans Englandtournee 1965 drehte. Im Film selbst heißt es *Dont* statt *Don't*, was, nach einer Mitteilung von Hanns Peter Bushoff, die seinerseits auf Pennebaker zurückgeht, durch Dylan selbst veranlaßt worden ist. Im Folgenden übernehme ich diese Schreibweise, wenn ich den Film meine.

schließen. So sehen wir einen adoleszenten Jungen, aber was man hört, ist ein alter Mann. Aufgeführt wird ein Lied, das Anklage gegen einen Mord erhebt, der ein paar Wochen zurückliegt. Gleichzeitig jedoch stellen die Musik, ihr epischer Tonfall und die gebrochene Stimme des Sängers zumal, aber auch die Hinweise des Textes auf Grabsteine und deren Inschriften, eine fast schon religiöse Distanz zu allem Tagesgeschehen her. Im Outfit eines Halbwüchsigen hat hier ein Wanderprediger die Bühne betreten. Vor allem aber sind wir konfrontiert mit dem Paradox der Präsentation eines politischen Protestsongs *sub specie aeternitatis*, einem Event, das wie ein Blitz vorüberzieht, aber über alle Zeiten hinaus gedacht scheint.

Dem Auftritt fehlt jeder auch nur irgendwie präventive Gestus, Ornamente ebenso wie Theatralik. Und doch wirkt die Person, die durch ihn ins Rampenlicht tritt, wie ein Archetyp des Fremden, des Ortlosen schlechthin, der sie unmittelbar nicht sein kann, dessen Aura aber den Ausschlag dafür gibt, daß dieser linkische Junge etwas seltsam Souveränes, ja Unantastbares behält. Solange er auf der Bühne agiert, steht diese wie unter Strom; hat er sie verlassen, ist sie wie tot. Das Ganze wirkt ungekünstelt, aber auch wohlüberlegt, unterhaltsam und zugleich irgendwie beängstigend. Eine Inszenierung jedenfalls, die dazu zwingt, sie verstehen zu wollen und zu fragen, was sie ist, woher sie kommt und worauf sie zielt.

Gerade als »performing artist« zielt Bob Dylan auf ein Jenseits der Performance. Von Anfang an. Seiner Obsession für das Podium, von dem Dylan einmal gesagt hat, es sei der einzige Ort, wo er glücklich sein könne, tut das keinen Abbruch. Aber es trifft die spezifische, konstitutionelle Dynamik dieser Musik. Sie sorgt gleichsam dafür, daß sich kein Stück Dylans im Studio und auf Platte zu erfüllen vermag, ebensowenig aber, was bis heute vielen Fans entgeht, im Hic et Nunc des Live-Auftritts, erst recht nicht in poetischen Verweisungen, Botschaften und Bedeutungsketten.

Zu dieser Dynamik gehört die bezwingende performative Authentizität des Mannes, aber nur im Verein mit seiner besonderen Kunst der Verwandlung, des Gebrauchs und Wechsels von Masken. Erst im Blick auf den jeweiligen Mix aus Rollenspiel und Echtheitssiegel wird Dylan verständlich. Die exzessive Art, in der er sich unterschiedliche Stiltraditionen (Folk, Rock'n'Roll, Country, Blues, Soul, Gospel, Cool Jazz usw.) so aneignet, daß sie schließlich als »Originale« nach außen zu treten scheinen, ähnelt über die mediale Distanz hinweg dem, wie Robert de Niro vor allem in den siebziger Jahren seine Filmrollen gestaltet hat: wie Mäntel, die er sich jeweils umwarf, um in ihnen zu verschwinden. Bei beiden, dem Schauspieler und dem Musiker, kommt es zur totalen Verkörperung im Jetzt, das aber wie in eine bodenlose Leere, »eine Art Bedeutungspassivität« (Robert Shelton) eingehüllt ist. Es gibt keinen Sänger, der im Laufe der Zeit seine Stimme so häufig »gewechselt« und eine regelrechte Palette vokaler Identitäten vorgeführt hat wie Bob Dylan.

Bereits seine erste Platte demonstriert diese Fähigkeit zur Mimesis beklemmend intensiv, auch wenn das damals kaum ein Kritiker beim Namen nennen konnte.³ Der springende Punkt ist weniger, daß Dylan etwa seine Version von »House Of The Risin' Sun« aus der Perspektive einer Frau vorträgt, sondern *wie* dies geschieht: Fast zerstört nämlich klingt die Stimme des Zwanzigjährigen, todessüchtig und schwarz wie ein Brikett. Seine Lautfiguren scheinen der alten, gebrochenen, ausgelaugten, zerfurchten Hure aus New Orleans selbst entlockt zu sein. Deren Verzweiflung ist so ausweglos, daß sie sich, will die Alte nicht für immer verstummen, in der Tiefe nur wie ein fahler Stimmschatten und oben allein noch kreischend artikulieren kann.

Nimmt man diesen doppelten Boden des Vortrags zur Kenntnis und sieht gleichzeitig das Coverphoto des pausbäckigen Jungen mit der speckigen Cordmütze, kann man zwischen beiden schwerlich einen wie immer gearteten stimmigen Zusammenhang herstellen. Allenfalls fragt man sich, ob die Mütze auf Huck Finn verweisen soll oder auf jene Kappe, wie sie seinerzeit Einwanderer aus Osteuropa beim Betreten von Ellis Island getragen hatten.

Das Besondere von Dylans erstem Album ist nicht das dominante Todesthema als solches, sondern der spezielle Expressionismus, in dem es zur Darstellung findet. Die Stimme zittert, vibriert, überschlägt sich, inszeniert Spannungsbögen zwischen Klang und Schweigen und treibt das Ausdrucksbedürfnis bis zum hysterischen Zusammenbruch. Manchmal ist sie so engagiert, daß ihr Gestus sich zu überschlagen und als Showelement stehenzubleiben droht. Etwas zu sehr hört man ihr dann an, welchen Charakter sie jeweils zu verkörpern sucht. Zum Beispiel, bei »Pretty Peggy-O«, den Typus des übermütig Burlesken, das jeden Moment aus den Pantinen kippt, oder, wie im Falle von »Fixin' To Die«, den der vokalen Zeichnung von Düsternis, die mit auffahrender Gebärde dem Tod Paroli zu bieten vermeint. Erkennbar will Dylan schon früh jemand sein, der die Extreme zu vertreten und zu gestalten weiß. Aber von der subjektivistischen Darstellungsvariante dieser Thematik hat er sich bald verabschiedet, weil sie möglicherweise seiner Absicht, zwischen Text und Musik reflexive Gegenläufigkeiten herzustellen, im Wege stand.

Die beiden nächsten Alben enthalten eine ganze Reihe von Liedern, deren Text um radikalste Zerstörungen kreist, während die Musik ihren Affekt bis zur Neutralität hin zurücknimmt. Die Verse von »Ballad Of Hollis Brown« zum Beispiel türmen Bilder existentieller Hoffnungslosigkeit regelrecht auf: Ratten im Mehl, ein totes Pferd, schwarzes Gras, ein ausgetrockneter Brunnen, glasige Augen eines Säuglings, der Schrei der Frau. Die reduktionistische Kargheit der Musik indes, respektive der Gleichmut der Gesangslinie bewahren diese Tragödie in elf Strophen vor dem expressiven Extrem, indem sie sie mit einer Atmosphäre versteinerner Trauer überziehen.

3 Vgl. aber Siegfried Schmidt-Joos: Bob Dylan. Songs auf dem Hochseil, in: ders.: My Back Pages. Idole und Freaks, Tod und Legende in der Popmusik, Berlin 2004, S. 373–430.

Noch stärker ist das beinahe antikisierende Understatement in »Hard Rain« ausgeprägt.⁴ Dieses Stück wäre zur Lächerlichkeit entgleist, hätte Dylan versucht, die bizarren endzeitlichen Visionen seines Gedichts »adäquat« in Musik zu übersetzen. Nur weil er das nicht gemacht hat, sondern sich ganz bewußt darauf beschränkte, eine einfache, aber syntaktisch wie architektonisch klug disponierte, litaneiartige Melodiestructur den Bilderfluten der Angst entgegenzusetzen, die ihrerseits durch einen ökonomischen Versaufbau schon halbwegs geformt waren, ist jene Balance geglückt, die die einzigartige Ausdruckskraft dieses Songs sichert, indem sie ihr Grenzen setzt.

Dylan versuchte manchmal, seine Neigung zur Indifferenz ins Brechtsche zu wenden, indem er etwa deklarierte: »Meine Songs hören ist wie Zeitung lesen.« Das mag, recht verstanden, auf ein paar Stücke zutreffen: »The Lonesome Death Of Hattie Carroll« entzündet sich wie »Only A Pawn In Their Game« und »Who Killed Davey Moore?« an einem realen Casus und ist vielleicht sogar direkt durch Brechts »Von der Kindesmörderin Marie Farrar« angeregt worden. Aber das Understatement, das Joan Baez so hinriß, hat etwas von einem seelischen Gewaltakt an sich, es erschöpft sich gerade nicht in dem aufklärerischen Verfahren, das Böse durch Nennung von Namen und Adresse zu identifizieren. Singen wie eine Skulptur mit leeren Augen ist kein politischer Kommentar. Viel zu nachhaltig auch bringt der Kontrapunkt von Worten und Klängen das Moment der Sinnferne, den Absturz von Bedeutungen ins Spiel, als daß sich etwa mit »Masters Of War« oder »Blowin' In The Wind« im Gepäck gegen den Vietnamkrieg hätte »revolutionär« demonstrieren lassen, ganz zu schweigen davon, daß es »die Lieder von Bob Dylan« schlicht nicht gibt, wenn sie von »uns« gesungen werden.⁵ Nicht auf die Stücke kommt es letztlich an, sondern auf den Mann und seine Stimme.

Es hat auch weniger einen empirischen als einen genuin ästhetischen Sinn, daß Joan Baez ihren ehemaligen Geliebten später als »the unwashed phenomenon« titulierte. Für die Königin des Folk mit dem ambivalenzlos klaren und moralischen Gebirgsbachsopran bedeutete das, was Dylan machte, bei aller Faszination, die es auf sie ausübte, die totale Infragestellung dessen, was ihr im Leben wichtig war: Egalité, Fraternité, Kampf für eine Welt ohne Krieg und Haß usw. Gerade diese Ideale wollte Dylan aber zugunsten der, sagen wir ruhig: rockmusikalischen Variante des Anspruchs auf Kunstautonomie hinter sich lassen. Daher die harte Grenze in ihrer ansonsten sympathisch unbeirrbareren Verehrung für ihn.

4 »Ballad Of Hollis Brown« endet mit den Zeilen: »There's seven people dead / On a South Dakota farm / Somewhere in the distance / There's seven new people born«.

5 So in natürlich allerbesten Absicht Herbert Marcuse: »Als ich an den Demonstrationen gegen den Vietnamkrieg teilnahm, als die Lieder von Bob Dylan gesungen wurden, hatte ich das begrifflich schwer zu bestimmende Gefühl, daß dies die einzig revolutionäre Sprache ist, die uns heute noch bleibt.« (Herbert Marcuse: Kunst in der eindimensionalen Gesellschaft, in: ders.: Kunst und Befreiung. Nachgelassene Schriften, Bd. 2, Lüneburg 2000, S. 72.)

Das Lied mit der größten Spannweite zwischen Vers und Klang ist »Desolation Row«. Daß Dylan diesem frei flottierenden Exzeß an Bildern, Worten und Traumsequenzen überhaupt eine musikalische Gestalt geben konnte, möchte man auch heute noch kaum glauben. Das Gedicht ist als eine der stärksten zeitgenössischen Visionen des Apokalyptischen bezeichnet worden. Allen Ginsberg sah in ihm mit Fug und Recht einen Verwandten seines »Geheuls«. Die Erforschung des Grotesken und Absurden, der halluzinatorischen Auflösung und psychedelischen Grenzenlosigkeit hat Dylan hier auf die Spitze getrieben. Keine »Verdammung der modernen Fließbandgesellschaft«, wie es die kritischen Jungs gerne hätten, sondern ein Gemisch aus Galgenhumor und einer Szenerie des Schreckens, eine grausig schräge Parade aus Perversion, Karneval, Trostlosigkeit, Ungeziefer und niederträchtigen Musen, eigentlich eher ein nachapokalyptischer Zustand als die Apokalypse selbst.

Allein, zu dieser katastrophischen Wirrnis baut die Musik eine Gegenwelt par excellence auf. Einmal aus dem Gestus des Erzählens, des romantischen Es-war-einmal, einer in sich ruhenden, wenn auch agogisch bewegten Gesangsführung, dem Gleichmaß periodischer Verhältnisse und einer am Primat des Subdominantbereichs orientierten harmonischen Organisation. Außerdem setzt Dylan die Band, insbesondere die elektrischen Gitarrensoli von Michael Bloomfield so ein, daß sie die Musik quasi räumlich erweitern, sie wie um die Erzählerstimme herum in einen Horizont des großen, aber in sich gefügten Atems versetzen, der alles Persönliche abstreift – und auffängt. »Desolation Row« ist das Wiegenlied eines Kontinents und sein Sänger ein überlebensgroßer Sandmann, der das Kind Amerika in den Schlaf singt. Ein postapokalyptisches Horrorszenario an Sprache verschmilzt mit einem »Lullaby For The World« von Stimme und Sound, ohne daß letztere darum gezwungen wären, den Verweisungsreichtum des Poems zu neutralisieren oder bloß reizvoll zu ergänzen. Dylan gibt dem Text, was des Textes ist: durch scharfe Artikulation oder eine planvolle Undeutlichkeit der Aussprache, die den Hörer zwingt, auf die Worte zu achten, deren Bedeutung ihm entgangen ist. Denn die Bedeutungen bleiben, sie sind von dieser Musik nicht wegsingbar oder durch Elektrik auszulöschen.

Wenn es noch eines Beweises bedurft hätte, daß Rockmusik und ästhetische Selbstreflexion keine Widersprüche sein *müssen*, dann ist er hier gegeben worden. Daß eine Kombination der genannten Extreme überhaupt stimmig zustande kommen konnte, setzt diejenigen ins Unrecht, die eine Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts schreiben, ohne an Rockmusik einen einzigen Gedanken zu verschwenden. Und es macht deutlich, daß Musik und Text bei Dylan einen komplexen Verbund bilden, daß sie sich gegenseitig differenzieren, kommentieren, verschieben und produktiv machen.

Das läßt sich gerade auch an *Love And Theft*, der letzten CD, zeigen. Die Textstrukturen ihrer Songs sind weitgehend Montagen aus historischen Quellen, keine Innovationen per se. So einfach das Lyrische an der Oberfläche anmutet,

eins ums andere Mal bildet es ein dichtes Gewebe aus Zitaten und Anspielungen. Neben Reverenzen an die Gründerväter des Blues treten etwa Kinderverse, Volkssentenzen, Shakespeare, William Blake und die Bibel. Aber weniger als Symbole des Sinns denn als Sprachmaterial. Lebensweisheiten werden so lange aneinandergereiht, bis sie sich als Allgemeinplätze aufheben. Dylan singt, wie er sich auf der Bühne verhält: vital und passioniert, aber immer auf Distanz bedacht. Die verwickelte Substruktur seiner Verse mag mit einer relativ schlichten, virtuosen Musik (Ragtime, Rockabilly, Salonmusik, Country-Blues, swingende Balladen) zusammengehen, aber er erreicht mit diesem Mischverfahren, daß nicht die Unmittelbarkeit, sondern die Komplexität von Gefühlen zum eigentlichen Thema seines Albums wird. Die Präsenz heiterer, ausgelassener Lebendigkeit auf der einen Seite und die Fülle zitativ-metaphorischer Sinnzersetzungen auf der anderen bilden eine spannungsreiche, doppelbödige Mixtur, die den Hörer nicht zur Ruhe kommen läßt.

Ähnlich und doch anders *Time Out Of Mind*, das Opus zuvor, auf dem Dylans Stimme sich in manchen Momenten anhört wie der Gruftwächter bei Kafka. Ein Zitatenschatz des langen Rückblicks und endgültigen Abschieds. Blues als *das* Ausdrucksmedium der Lebensgrenzen, erfüllt von den Farben des Heimwehs und dem Pathos letzter Zeugenschaft: »Don't even hear a murmur of a prayer / It's not dark yet, but it's getting there.«

Die Begrenztheit der beiden Hauptrichtungen sogenannter »Dylanologie« liegt auf der Hand. Die eine ist von dem Ehrgeiz getrieben, daß ihr Idol noch zu Lebzeiten den Literaturnobelpreis erhält, und man versucht darum, seinen Rang primär von der literarhistorischen Anspielungs- und Verarbeitungsvielfalt der Texte her zu dokumentieren.⁶ Für den anderen Ansatz zählt allein das Live-Ereignis, er reduziert Lyrik auf Liedermaterial und sieht in Platteneinspielungen nichts als einen pragmatischen Kompromiß des Totalperformers.⁷ Beide Verfahren reißen auseinander, was zusammengehört.⁸ Trotz seiner respektablen poetischen Begabung ist Dylan kein »echter« Dichter. Die surrealen Bilderkaskaden brauchen den strukturellen Gehalt der Musik, wenn sie nicht zu einem uferlos assoziativen Strom von Worten und Sätzen diffundieren sollen. Der Romantorso »Tarantula« führt vor, was aus dieser Poesie wird, wenn ihr die Musik fehlt: eine Art bekiffter PC. Von schwächeren Songtexten erst gar nicht zu reden.

6 Zu nennen wären hier die einschlägigen Publikationen von Michael Gray, Aidan Day und vor allem von Christopher Ricks.

7 Exemplarischer Vertreter dieser Linie ist Paul Williams.

8 Solche Zusammengehörigkeit nicht bloß appellativ gefordert, sondern analytisch realisiert zu haben, ist das große Verdienst von Betsy Bowden: *Performed Literature. Words and Music by Bob Dylan*, Bloomington 1982. Stephen Scobie: *Alias Bob Dylan*, Red Deer 1991, führt vorwiegend (eindringliche) Textinterpretationen durch, die er zuzeiten überschreitet. Das bislang einzige Buch eines Musikwissenschaftlers zu Dylan bleibt Wilfrid Mellers: *A Darker Shade Of Pale. A Backdrop To Bob Dylan*, London 1984.

Umgekehrt ist die Musik mehr als »performance pur«, und nicht bloß wegen der Verweisungsichte der lyrischen Struktur. Natürlich lebt sie aus der Einmaligkeit der Live-Situation, dem Abenteuer des immer wieder Neu-Anfangens. Und dies, im Unterschied etwa zu den Beatles und John Lennon, sogar besonders intensiv.⁹ Aber darum ist sie nicht eo ipso in den Wind geschrieben und geht in den vergänglichen Ereignissen und Erlebnissen als solchen keineswegs auf. Was Dylan macht, greift über Vollzug, Ereignis und Sound hinaus.

Das beginnt mit dem namenlosen Hobo und seiner Wandergitarre, dessen Erscheinung zu einem Verständnis nötigt, das bei ihr selbst nicht stehenbleiben kann. Es setzt sich fort in Dylans explosivem Stilprogreß zwischen 1964 und 1969: Folksongs, Trennungsballaden, elektrischer Rock'n'Roll, bluesige Liebeslyrik mit Schlagzeugsound, asketischer Country-Gesang, Annäherung ans »weiße Gemüt«. Es bricht vehement in den Jahren 1979–81 auf, als ausgerechnet seine Konversion zu den Born Again Christians ihn den Gospelrock entdecken und auf einem Niveau produktiv machen läßt, wie es seither kaum wieder erreicht wurde.

Einen systematischen Rang erhält diese Reflexion der eigenen Arbeit aber erst (nach langwierigen Krisen) um die Mitte der neunziger Jahre. Seitdem scheint Dylan an einem Punkt angelangt zu sein, der es ihm gestattet, Konzerte bewußt als Orte einer geschichtlichen Auseinandersetzung mit seinen Songs und der amerikanischen Liedkultur insgesamt zu begreifen und zu gestalten. Ganz offen geht es nun darum, die ständige Variierung, Verfremdung und Transformation von Liedern mit einer Synopse unterschiedlichster Stilformen zu verknüpfen und den Anspruch auf Innovation in jedem einzelnen Stück mit einer Universalität in Übereinstimmung zu bringen, die den Rückgang auf Traditionen um so weniger scheut, je mehr sie um den Reichtum weiß, der in ihnen verborgen liegt. Dylan hat seine Songs gewiß schon immer verändert, modifiziert, entstaubt, verzerrt. Man braucht nicht einmal Bootlegs, um das belegen zu können. Der springende Punkt ist indes kaum die Modifikation als solche oder das bloße Insistieren auf Veränderung, sondern der integrative Prozeß, in den beide in actu eingebunden sind. Mit Altersweisheit hat das wenig zu tun: Die strukturellen Eingriffe gehen heute viel weiter als je auf älteren Tourneen, und häufig lassen sie ganz neue

9 John Lennon war seinerzeit neben Dylan einer der ganz wenigen Rockmusiker, der eine konsequente Entwicklung seiner künstlerischen Möglichkeiten zu betreiben suchte, oder besser gesagt: hätte betreiben können. Denn dieser Anspruch ist daran gescheitert, daß Lennon, wie die Beatles schon lange zuvor, nur noch im Studio produziert hat und nicht mehr bereit oder in der Lage war, den Live-Auftritt als Motor der eigenen Arbeit zu begreifen. Umgekehrt hat sich bei den Rolling Stones stets ein gewisses Naturtalent fürs Live-Spielen erhalten. Nur waren weder Mick Jagger noch Keith Richards je daran interessiert, künstlerische Mittel zu reflektieren oder innovativ zu formen. Die Stones können immer noch großartig sein, aber on stage verfolgen sie bis heute ein einziges Programm: Stil, Aura und Bühnengestik ihrer großen Hits der sechziger Jahre so perfekt wie möglich zu wiederholen, insofern zu konservieren. Bis ans Ende ihrer Tage wollen sie nach außen hin die »bad boys« bleiben.

Songcharaktere entstehen oder ehemals strikt kontrastive Stücke sich ähnlich oder verwandt werden. Wiederholung gerät zum Noch-nie-Gehörten, zu dem, was selbst die Hardcore-Fans nicht erkennen, falls ihnen keine Schlüsselzeilen zur Hilfe kommen.

Worin liegt der eigentliche Unterschied gegenüber früher? Ich würde sagen, in dem Verzicht auf Provokation, zumal auf die alte Rebellenattitüde, jedem Publikum sein »It ain't me Babe« entgegenzuschleudern und so den eigenen Anspruch primär durch die Enttäuschung von Erwartungshaltungen *anderer* zu definieren. Zwar spielt dieser Impuls nach wie vor eine Rolle, aber er ist jetzt mit einer Gelassenheit liiert, die kein harmonisches Mittelmaß anstrebt, sondern extreme Spannungen darstellungsfähig macht. Dylan kennt, so scheint es, keine negative, paranoisch gefärbte Abhängigkeit vom Publikum mehr. An die Stelle der früher so schockierenden Maskenwechsel, Stilbrüche und Selbstdemontagen ist ein Geist der Integration getreten, der zugleich einer der Zerstreuung, der Lokalität und des Augenblicks bleibt, der Songs zur Aufführung bringt, als ob sie hier und jetzt erst entstünden, geboren würden, aber zugleich mit der Präsenz dieses Entstehens gezielt Geschichte schreibt, das heißt Flüchtliges dem Wind entreißt und in komplexe zeitliche Zusammenhänge rückt, die das Kriterium der »performance« sprengen.

Konzerte von Dylan heute sind, sofern sie gelingen, Zeitreisen, die weit vom unmittelbaren Hic und Nunc wegführen. Umgekehrt lassen sie eine Souveränität in der Verfügung übers Repertoire erkennen, daß potentiell jede Station dieses Liederlebens zu einer neuen Gegenwart finden, noch einmal anfangen kann, statt bloß »historisch« reminisziert zu werden. Das Enigma der ersten Jahre, wo Dylan wie ein Wesen von einem anderen Stern wirkte, ist zu einem geschichtlichen Werkkonzept avanciert, in dem Tradition, Ereignis und offener Horizont, das Gedächtnis, die Ekstase und das Experiment zusammenfließen.

Den bekannten Satz »Ich will weiter, und zwar immerzu«¹⁰ sollte man nicht als Beleg für »Fortschrittsdenken« mißdeuten. »Ich meine«, sagt Dylan einmal, »du redest hier mit einem Menschen, der sich fühlt, als würde er permanent durch die Ruinen von Pompej wandern«.¹¹ Und dessen Lebensaufgabe es sei, nach verschollenen Spuren, Zeichen, Bildern und Klängen zu suchen.¹² Dylan sieht sich von Traditionen durchdrungen, mit deren Sprache und Identitätsangeboten er immer schon umgeht, ohne sie je zu beherrschen. Zugleich ist er dem Ruf einer Rastlosigkeit ausgesetzt, deren einziger Imperativ »Don't look back« lautet. Aber das eine widerruft nicht das andere, es wird hier kein Verdikt über die Notwendigkeit von Gedächtnis ausgesprochen.

10 Interview, in: Der Spiegel, Nr. 42, 13. Oktober 1997.

11 Interview, in: Rolling Stone, Nr. 12 (Dezember) 2001.

12 Vgl. Greil Marcus: Basement Blues. Bob Dylan und das alte, unheimliche Amerika, Hamburg 2001.

Dylan ist ein Erinnerungsarbeiter par excellence, der sich nur beharrlich weigert, seine aktuelle Produktion mit der von früher zu vergleichen und in einer Pose fiktiver Neutralität über beider Wert oder Unwert zu befinden. Urteilsenthaltung in bezug auf eigenes Vergangenes meint nicht Abwertung, sondern Selbstzurücknahme, Wissen um Grenzen und die Abhängigkeit von dem, was stärker ist als man selbst, also gerade: geschichtliches Bewußtsein.

Seine Musik steht darum, was immer Bill Clinton und andere sagen mögen, für mehr als den Ausdruck oder das Sprachrohr »(m)einer Generation«. Generationsdenken hat er sehr früh hinter sich gelassen. Zunehmend zeugt sein Werk von Geschichte, macht sie in ihren Spannungen als solche zugänglich und verständlich. Überbietungsdynamik welcher Art auch immer taugt da kaum zu gerechtem Urteil, schon gar nicht jener Mythos, der besagt, in der Rockmusik sei das jähe Verglühen eines Kometen dem langwierigen Altern einer Person vorzuziehen, und für den darum Jimi, Jim, Janis und Kurt exemplarisch gute Tote sind, weil sie sich erst recht als »ewig jung« verklären lassen. Demgegenüber repräsentiert Dylan eine Kategorie von Kunst, die, sosehr sie der Zeit zu widerstehen sucht, strikt an und mit ihr arbeitet.

In einer Hinsicht mögen die alten Platten »Werkmarken« sein, »die zeigen, wo ich zu einer bestimmten Zeit gestanden habe«. ¹³ Wiederholen läßt sich ein solcher »Standpunkt« nie. Insofern »will« der Künstler »weiter, und zwar immerzu«. Nur nicht zweimal in denselben Fluß steigen. Andererseits hat jedes Album, implizit sogar jedes Konzert, das seinen Namen verdient, »etwas über alle Zeitalter hinaus zu sagen«. ¹⁴ Dylan in einem Interview mit der Schweizer Sonntagszeitung (9. September 2001): »Es muß nicht alles in dieser Minute vom Himmel gefallen sein, damit es aktuell ist.«

Nirgendwo kommt sein gelassener Verzicht darauf, »zeitgenössisch« zu wirken, treffender zum Ausdruck als in »Summer Days«, einem wunderbar rockigen Stück Musik aus *Love And Theft*, wo sich der Dialog findet: »She said: ›You can't repeat the past / I say: ›You can't? / What do you mean you can't? / Of course you can.« In der Welt der Unterhaltung mit ihrem Schlachtruf »Feel it in your body« bleibt dieser Mann mit seiner Musik ein Fremdkörper.

13 Christian Williams (Hg.): Bob Dylan in eigenen Worten, Heidelberg 2001, S. 49.

14 In diesem Sinne spricht *Love And Theft* für Dylan von den »Idealen« eines »bestimmten Zeitalter[s]«; er fügt aber sofort hinzu: »Hoffentlich hat es etwas über alle Zeitalter hinaus zu sagen. Es sollte morgen so gut wie heute und so gut wie gestern sein.« (Interview, in: Rolling Stone, Nr. 12/2001.)