

My Name It Is Nothin'

Für Wolfram Ette,  
zur Erinnerung an den Lörracher Marktplatz  
am 17. Juli 2001 abends

Richard Klein

My Name It Is Nothin'

# BOB DYLAN

Nicht Pop

Nicht Kunst

**Lukas Verlag**

Bildnachweis:

Das Umschlagphoto stammt – mit freundlicher Genehmigung durch Jeff Rosen – aus Martin Scorseses Film »No Direction Home«.

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

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

Lektorat, 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

Vorbemerkung ..... 96

IV. Enigma des Anfangs und rasender Progreß

Das Geheimnis des Plapperns ..... 99

Jesaja im Gaslight-Café ..... 102

Sprachsog ..... 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 .....	304

## 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 bei mir 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 sehr 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 tektonische 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, wenn auch 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. Gerade in der Auseinandersetzung mit Dylan lernt man nämlich 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 sehr das Buch vom Thema her Adorno fernzustehen 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 eher 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 von 1979/80 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 handele 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, wie sich zeigt, 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. Nicht zu vergessen Christian Schneiders finale Kritik des Kapitels VIII/1 zur Generationendynamik in der Dylanrezeption. 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.<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> 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 Knöcheln 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 präventöse 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.<sup>3</sup> 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 versteinierter 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.<sup>4</sup> 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 wohl 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.<sup>5</sup> 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.<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup> Beide Verfahren reißen auseinander, was zusammengehört.<sup>8</sup> 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 Verdienst von Betsy Bowden: *Performed Literature. Words and Music by Bob Dylan*, Bloomington 1982. Stephen Scobie: *Alias Bob Dylan, Red Deer* 1991, führt 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.<sup>9</sup> 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 zumindest nach 1970 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 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«<sup>10</sup> 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«.<sup>11</sup> Und dessen Lebensaufgabe es sei, nach verschollenen Spuren, Zeichen, Bildern und Klängen zu suchen.<sup>12</sup> 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«. <sup>13</sup> 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«. <sup>14</sup> 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.)

## II.

### Manchester 1966. Anatomie eines Augenblicks

You're not hearing anything else but words and sounds.  
You can take it or leave it.  
If there's something you disagree with, that's great.  
I'm sick of people asking: »What does it mean?«  
It means nothing.

*Bob Dylan, 26. Mai 1966*

#### Doppelcharakter

Das Photo ist auch und vor allem deswegen so beeindruckend, weil es sich als Allegorie des gespannten, unausgleichbaren Verhältnisses von Kunst, respektive Musik und Politik lesen läßt.<sup>1</sup> Zwei Sphären treffen hier aufeinander, die sich fremd sind und doch ohne einander kaum sein könnten. Beide trennt nicht allein das Gitter. Dieses macht bloß die Distanz anschaulich, die zwischen ihnen herrscht, es bringt sie keineswegs hervor. Auf der einen Seite ein Schwarzer. Er hat, Ausdruck großer Erwartung und auch des Respekts vor dem berühmten Gast, seinen Kopf leicht angehoben; einige Finger umklammern die Gitterstäbe, als wolle er den physisch berühren, von dem er denkt, er könne ihm vielleicht zur Freiheit verhelfen. Der andere jedoch scheint an – direkter – Berührung wenig interessiert zu sein, ja sie sogar bewußt zu vermeiden. Präsentiert er sich doch in vollem Künstlerornat, was Abstand fast gebieterisch hervorkehrt. Ob er den pompösen Schal trägt, weil er signalisieren will, Gefängnisse seien für ihn per se Räume der Kälte, braucht man nicht zu entscheiden. Den Blumenhut aber, dieses Requisite einer vermeintlich alternativen Kultur Amerikas, das seine Augen vor dem Blick des Inhaftierten wie schützend abschattet, trägt er, als sei es die Mitra eines Bischofs – auch wenn diese Kopfbedeckung ihn

1 Ich spreche von dem Photo, das auf Seite 47 des Booklets der Doppel-CD über die »Rolling Thunder Revue« (= *Bootleg Series V*) abgebildet ist: Dylan besucht Rubin Carter 1975 im Staatsgefängnis von New Jersey. Der Song »Hurricane«, den er unmittelbar im Anschluß an diese Begegnung geschrieben hat, ist sein *J'accuse* gegen die amerikanische Justiz: »How can the life of such a man / Be in the palm of some fool's hand? / To see him obviously framed / Couldn't help but make me feel ashamed to live in a land / Where justice is a game«. Dylans Songtexte werden zitiert nach: Bob Dylan: *Lyrics 1962–2001*. Deutsch von Gisbert Haefs, Hamburg 2004, hier S. 684. Vgl. Robert Shelton: *No Direction Home. The Life And Music Of Bob Dylan*, London 1986, S. 460. In Norman Jewisons Film »Hurricane« (1999, mit Denzel Washington in der Titelrolle) ist ein kurzer Ausschnitt mit Dylan zu sehen und zu hören.

eher wie einen Edel-Hippie aussehen läßt. Eine Kluft liegt zwischen diesem und dem Mann hinter Gittern, die bei aller realen Nähe der beiden unüberbrückbar scheint.

Dennoch ist der Auftritt mehr als Imponiergehabe und der Artist nicht bloß ins Gefängnis gekommen, um sich als fleischgewordene Gegenwelt in Pose zu werfen. Gezielt und seit längerem schon kämpft er darum, diesem Opfer einer rassistischen Justiz zu dem Menschenrecht zu verhelfen, welches man ihm bis dato verweigert hat. Um das zu erreichen, setzt er vorzugsweise seine Musik ein, das heißt er gibt Konzerte um des Gefangenen willen und in dessen Gefängnis selbst; vor allem textet und komponiert er ein Lied, das die Geschichte des Mannes (der in seinem früheren Leben ein erfolgreicher Mittelgewichtsboxer war) zum Gegenstand macht. Welche Fragen eine solche Strategie auch aufwerfen mag, es handelt sich um keinen Protest, der eines propagandistischen Effektes wegen auf »Tuchfühlung« mit dem »Armen« setzte, sondern um einen, der künstlerisch souverän und eben damit distanziert, »kalt« zu bleiben sucht.

Es geht nicht um die persönliche Beziehung, die Bob Dylan zu Rubin Carter eine Zeitlang unterhielt, nicht einmal um sein politisches Engagement in diesem speziellen Fall und ob oder wie es in dem Song »Hurricane« zum Ausdruck kommt. Persönliches und Temporäres sind vielmehr *pars pro toto*, die Konstellation des Bildes beleuchtet das Ganze von Dylans Musik, versammelt deren Teile wie in einem Brennpunkt, der gleichwohl natürlich ein Ausschnitt bleibt. Der Konflikt zwischen Musik und Politik, letzten Endes der zwischen Performance und Weltbedeutsamkeit überhaupt, ist nicht auf einzelne Lieder beschränkt, sondern ein Grundbestandteil dieses Werks in all seinen Phasen, vielleicht sein unausgesprochenes Zentrum. Er nötigt es immer wieder dazu, übers eigene Live-Prinzip hinauszugehen und nach historischen Beziehungen, sozialkritischen Kräften und religiösen Gehalten zu fragen – nicht obwohl, sondern weil es sich je als ein Ereignis realisiert, das »in den Wind geschrieben« wird. Im musikalischen Vollzug selbst tut sich bei Bob Dylan eine Art Hohlraum auf, der es verbietet, sich bei dem, was hier und jetzt geschieht, zu beruhigen, so überwältigend dessen Präsenz auch sein und so autoritativ sie alles abweisen mag, was sie übersteigt. Augenblick, Lokalität und Aktion transzendieren wie auch immer.

Jedoch scheint diese Einsicht weniger verbreitet zu sein, als es geboten wäre.<sup>2</sup> Viele »Achtundsechziger« unter Dylans Verehrern etwa reagieren noch heute hochfahrend nervös, wenn die Rede auf seine Konversion zu den *Born Again*

2 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. 373–438; Wilfrid Mellers: *A Darker Shade of Pale. A Backdrop to Bob Dylan*, London 1984; Greil Marcus: *Basement Blues. Bob Dylan und das alte, unheimliche Amerika*, Hamburg <sup>3</sup>2001; ders.: Dylan als Historiker, in: ders.: *Der Mülleimer der Geschichte. Über die Gegenwart der Vergangenheit*, Berlin 1999, S. 114–124.

Christians kommt.<sup>3</sup> Das ist keineswegs nur unverständlich. Unverständlich ist nur, daß die Frage, wie und wieso jener Einbruch religiöser, respektive neutestamentlicher Emphase bei Dylan mit einer Explosion musikalischer Kreativität, die mit Ausnahme von *Blood On The Tracks* seine komplette Produktion der siebziger Jahre in den Schatten stellte, überhaupt einhergehen konnte, wenn er doch im Kern so »reaktionär« war, wie sie behaupten, daß diese Frage nicht einmal gestellt, geschweige denn beantwortet wird. Die Revolutionäre applaudieren ihrem Heros, sofern er gegen »bürgerliche Werte« verstößt, und entpuppen sich selbst als Gralshüter, wenn er seine spirituellen Obsessionen im Konzert ausagiert. Andere tragen es Dylan wie weiland in den heroischen Bürgerrechtskampfzeiten nach, daß er kein klares moralisches und humanistisches Profil vermittelt. Offenbar hätten sie es lieber, er wäre das enigmatische Kid mit der zerbrechlichen Gestalt, der idealtypische Arbeitslose, der klampfende Prophet und Redenschreiber für eine bessere Welt geblieben.<sup>4</sup> Ästhetisch sind beide Positionen gleichermaßen dubios: Gilt ihnen der Primat des Textes über die Musik doch als so selbstverständlich, daß sie über ihn kein Wort verlieren. Jede Autonomie des musikalischen Feldes ist anathema.<sup>5</sup> Umgekehrt beantwortet für die Fans, die weder an politischen noch an religiösen Inhalten interessiert sind, die Musik bzw. das »Live-Erlebnis« ausnahmslos alle Fragen, ohne daß daraus ein Verständnis ästhetischer Freiheit hervorginge, welches mehr wäre als ein Glasperlenspiel für Berufsjugendliche.<sup>6</sup>

Daß Dylans Werk so auffallend häufig zu Polarisierungen, ja Schismen unter der eigenen Anhängerschaft geführt hat, ist nicht nur auf Mißverständnisse oder ideologische Fixierungen der Leute zurückzuführen. Vielmehr bringt sich darin auch der Doppelcharakter seiner Musik selbst zur Geltung, der zwischen dem festgehaltenen Anspruch auf Autonomie und den politischen, religiösen und lebensweltlichen Implikationen des eigenen Tuns nicht zur Ruhe kommt und

3 Vgl. besonders: Willi Winkler: *Bob Dylan. Ein Leben*, Berlin 2001; Günter Amendt: *Back to the Sixties – Bob Dylan zum Sechzigsten*, Hamburg 2001.

4 Vgl. Walter Liederschnitt: *Bob Dylan – alles in allem*, Trier 1992; vgl. auch Mike Marqusee: *Chimes of Freedom. The Politics of Bob Dylan's Art*, Liverpool 2003.

5 Günter Jacob zufolge gilt dies nach wie vor für einen Großteil zumindest der deutschsprachigen Linken, soweit sie, ob in der Tradition der Arbeiterbewegung oder »radikal«, sich an »politischer Musik« interessiert zeigt; vgl. ders.: *Was ist ein Protestsong?*, <http://www.rock-links.de/texte/protestsong.htm>.

6 Vgl. Paul Williams: *Like a Rolling Stone. Die Musik von Bob Dylan 1960–1973*, Heidelberg 1994; ders.: *Forever Young. Die Musik von Bob Dylan 1974–1986*, Heidelberg 1995. Als dezidiert »literarische« Dylananhänger können gelten: John Herdman: *Voice Without Restraint. Bob Dylan's Lyrics and Their Background*, Edinburgh 1982; Aidan Day: *Jokerman: Reading The Lyrics of Bob Dylan*, Oxford 1988; Michael Gray: *Song and Dance Man III. The Art of Bob Dylan*, London/New York 2000 (mit Einschränkungen); (vor allem aber) Christopher Ricks: *Dylan's Visions of Sin*, London 2003. Mehr im Grenzbereich von Schrift und Klang, jedoch der Schrift zugeneigt, arbeitet Stephen Scobie: *Alias Bob Dylan, Red Deer* 1991. Vorbildlich in der Verknüpfung musikalischer und poetischer Kategorien: Betsy Bowden: *Performed Literature. Words and Music by Bob Dylan*, Bloomington 1982.



kommen kann, unabhängig davon, welche Phase jeweils im Blick steht. Ob man sagt, Dylan verrate die Revolution an die Performance oder die Performance an die Religion, das aufgeklärte Amerika an den Rock'n'Roll oder den Rock'n'Roll ans fundamentalistische Christentum, bleibt sich gleich. Beide Male wird der Doppelcharakter der Songs um seine innere Spannweite und sein integratives Vermögen gebracht. Zwar neigt der Mann, wie gesagt, zuzeiten von sich aus dazu, das Pendel nach der einen *oder* der anderen Seite ausschlagen zu lassen. Aber auch dann unterscheidet sich seine Kunst vom binären Code ihrer Anhänger noch dadurch, daß sie in ihren Extremismen eine Kraft zur Vermittlung behält und vielleicht sogar erst gewinnt. Die Englandtournee 1966 macht diese Eigenart zum ersten Mal in ihrem ganzen Umfang deutlich.<sup>7</sup>

»Judas!«

Der Augenblick als solcher ist immer wieder erwähnt und beschrieben worden. Jeder Esel kennt ihn. Und doch hat man die Reichweite seines ästhetischen und historischen Horizonts kaum je wirklich ausgemessen. Das ist kein Zufall. Die Fakten, um die es geht, sind schnell erzählt. Sie zu interpretieren und ihre Voraussetzungen wie auch Folgen verständlich zu machen, braucht hingegen Zeit und führt zu großen Schwierigkeiten.

Ort des Geschehens: die Free Trade Hall in Manchester am 17. Mai 1966.<sup>8</sup> Soeben haben der Sänger und seine Band den Song »Ballad Of A Thin Man« beendet, jene Geschichte vom intellektuellen Spießler, der sich auf der Höhe sei-

7 Ich hätte dieses Buch nicht schreiben können, ohne über den Fundus von knapp 130 inoffiziellen Live-Mitschnitten von Konzerten Dylans, sogenannten Bootlegs, zu verfügen. Das birgt zwei grundsätzliche Probleme in sich. Erstens sind diese Mitschnitte formal illegitim, selbst wenn sich Bob Dylan auf seiner offiziellen Homepage zuzeiten ihrer Ergebnisse bedient. Tatsache ist ebenso, daß sich über seine Konzerte schlechterdings nicht kommunizieren und schreiben ließe, wenn es solche Mitschnitte nicht gäbe. An diesem Punkt stimme ich mit der Position Günter Amendts überein. Amendt unterscheidet zwischen professionellen Raubkopien, die von offiziellen Pressungen illegal gezogen werden und dem Urheber schweren ökonomischen Schaden zufügen, und Liebhabermitschnitten, die über ein internationales Netz von Interessenten kopiert und weitergegeben werden, ohne in Konkurrenz zu offiziellen Firmenpressungen zu geraten; vgl. Amendt: *Back to the Sixties* (wie Anm. 3), S. 138. Zweitens entsteht ein genuin akademisches Problem. Man könnte argumentieren, daß Leser, die nicht über solche Bootlegs verfügen, meine darauf bezogenen Interpretationen und Analysen nicht nachprüfen könnten. Entziehe ich mich einer seriösen wissenschaftlichen Diskussion zugunsten eines objektiv autoritär in Anspruch genommenen Geheimwissens? Ich glaube nicht. Bootlegs sind zwar nie ohne einen gewissen Aufwand, in den allermeisten Fällen aber zuverlässig über eine der diversen Dylan-Links im Internet zu beschaffen. Es kann weder unseriös noch autoritär noch auch esoterisch sein, darauf zu vertrauen, daß sich kritische Leser in den Besitz solche Mitschnitte zu bringen vermögen, wenn ihnen an einer genauen Prüfung meiner Untersuchungen gelegen ist.

8 Vgl. C. P. Lee: *Like The Night. Bob Dylan and the Road to the Manchester Free Trade Hall*, London 2004.

ner Zeit glaubt und doch nichts von dem wahrnimmt, geschweige denn versteht, was um ihn herum stattfindet. Ein Typ, den die Angst vor einer Welt beherrscht, der man weder mit sozialem Engagement noch mit Bildung oder Aufklärung beikommen kann: »[...] something is happening here / But you don't know what it is / Do you, Mister Jones?«<sup>9</sup>

Es ist zunehmend unruhig geworden, seitdem Dylan im zweiten Teil des Konzerts nicht mehr als Solist mit akustischer Gitarre und Harmonika auf der Bühne agiert, sondern gemeinsam mit einer elektrisch verstärkten Rockband zu einem Körperfest aufspielt, das so innovativ ist wie aufreizend. Der Kontrast zur Stecknadelstille der ersten Hälfte, die insgesamt eher einem liturgischen Akt als einer popmusikalischen Performance glich, könnte kaum größer sein: meditative Andacht dort, lärmender Protest hier. Bei »Ballad Of A Thin Man« nehmen die Störungen zu, spielt doch der Sänger bei diesem Stück Klavier, kehrt also seinem Publikum den Rücken zu. Das läßt dieses ziemlich genauso mutig werden wie eine Schulklasse, der die Aufsicht fehlt. Die Spannung erreicht ihren Höhepunkt, wenn plötzlich aus dem Dunkeln ein Schrei ertönt, der die Situation auf den fundamentalistischen Punkt bringt: »Judah!«

Das steht insgeheim in der Nachfolge von Mt. 26,14ff. und soll heißen: »Du hast das Heiligste für Geld verraten, das Du selbst für uns warst. Wir hatten alle Hoffnung in Dich gesetzt, und jetzt tust Du, als ob nie etwas gewesen wäre.« Ein Großteil des Publikums applaudiert frenetisch.<sup>10</sup> Während die Band mit der Einleitung zum nächsten Stück beginnt, reagiert der Sänger schlagfertig: »I don't believe you«, schnauzt er den Störer an, »You're a liar.« Und er ruft seinen Musikern zu: »Play fucking loud.«

Lärmend und in provozierend langsamem Tempo folgt »Like A Rolling Stone«, eine der großen Rock-Paradenummern von 1965/66, vier lange Strophen in sieben Minuten. Singend wirft sich Dylan in jedes einzelne Wort, als wolle er es gegen den Fortgang verewigen, dehnt die Vokale bis zum Anschlag, verschleift gezielt Tonhöhen ineinander, heult, an manchen Stellen überschlägt sich seine Stimme. Ihre sprachliche Artikulation bleibt indes ebenso präzise wie der instrumentale Sound der Hawks, der an der zumal rhythmischen Spannung des Stücks keinen Schlag nachläßt. Mit kalkuliertem Effet geht jeweils am Refrainschluß das Wort »stone« nieder: Während sich die Stimme bei den Versen zuvor jubilierend in der Höhe ( $e^2$ ) dehnt, kehrt sie jetzt nicht bloß die Richtung der Töne um eine große Terz um, sondern verschiebt auch den Charakter der Lautgeste ins Aggressive:

9 Dylan: Lyrics 1962–2001 (wie Anm. 1), S. 346.

10 Der Schreier gerät seinerseits in die Position des »Judah«, insofern er Dylan an die etablierte Klasse »verrät«, weil jener sich weigert, dem Bild zu entsprechen, das der Schreier von ihm hat und das dem eines Befreiers vom Establishment mindestens nahekommt. Ob er ihn damit auch nötigen will, seine Show aufzugeben und wieder zum revolutionären Heros gegen die Amüsierindustrie zu werden, muß offenbleiben. Ich danke Helmut Ette (Bielefeld) für Unter- richtung über theologische Positionen zu Judah, dem Zeloten.

kein Stein mehr, der rollt, sondern einer, der mit vollem Gewicht fällt, vielleicht auch geworfen wird.

Die Frage, was in dieser Gemengelage einander widerstreitender Expressionen die Oberhand behält, wäre falsch gestellt. Es ist vielmehr alles zugleich, ohne doch wahllos zusammen zu sein: kindliche, das heißt vorsprachliche Schmerzklage, ein Triumph des Künstlers, dem Zwang öffentlicher Definitionen entronnen zu sein, und das johlende Vergnügen desjenigen, der seine Auftritte nur noch mit Amphetaminen durchstehen kann.

Ein Teil der Zuhörer ist wütend, der andere konfus. Sie alle hatten klare Worte gegen die Dynamik der Gewalt erwartet, durch welche sich die moderne, kapitalistische Gesellschaft ihrer Meinung nach reproduziert. Aber das Konzert hat Gewalt nicht bloß auf dem Podium ästhetisch dargestellt, sondern die Leute ihrerseits zu Akteuren eines real gewalttätigen Vorgangs werden lassen. Wie betäubt sitzen sie auf ihren Stühlen. Aus einer Konserve erklingt: »God Save The Queen«.

Bedenkt man die Lage des Popmusikmarkts heute, mutet die Episode wie eine Sage aus grauer Vorzeit an. Daß innerhalb des »U-Bereichs« Erwartungen der Hörer und Selbstverwirklichung des Künstlers überhaupt derart aufeinanderstoßen konnten, läßt sich kaum mehr nachvollziehen, setzt es doch einen Ernst und eine innere Konsequenz in ästhetischen Dingen voraus, die dieses System bestenfalls längst abgelegt hat, von denen her aber auch ein »Judas!« seine fanatische Militanz erst zu entfalten vermochte.

Nun machte man sich die Sache allerdings zu einfach, setzte man nur auf den Skandal am Schluß. Die Pointe ist weniger der Eklat in der zweiten Hälfte für sich genommen als der Bruch zwischen ihm und dem liturgischen Szenario der ersten. In den meisten der sechsundsiebzig Konzerte, die Dylan damals in zehn Monaten auf drei Erdteilen gab, wurde er zunächst ehrfürchtig verehrt wie ein Heiliger, der allen sagt, was wahre Menschlichkeit ist, sodann aber als Apologet von Showbusiness, Sexualisierung und Oberfläche, für den kein höherer Wert mehr zähle, lautstark beschimpft. Beides geschah innerhalb ein und desselben Auftritts.

In der Sache können die Extreme freilich nicht gar so vermittlungslos nebeneinander gestanden haben, wie es die Reaktion des Publikums nahelegt. Nimmt man dessen Dogma beim Wort, hätte der erste Teil ebenso Anlaß zum Protest geben müssen wie der zweite. *Topical songs*, in denen semantisch profilierte Inhalte, gar politische Botschaften enthalten sind, lassen sich hier keine finden. Was gesungen wird, vollzieht, von den sogenannten Antiliebliedern einmal abgesehen, eher ein Experiment am Rande der Sprache. Nicht nur scheint die populäre Musik sich hier keines Gehalts mehr sicher zu sein, der ihr von einer wie immer gearteten Realität vorgegeben wird, sondern die Skepsis am Sinn wird im Text selbst zum Thema. Die Zeilen aus »Visions Of Johanna« »How can I explain? / Oh, it's so hard to get on« geben gleichsam das Leitmotiv vor, von dem die Musik paradox zusammengehalten wird: die Einsicht nämlich, daß kein

vorweg gesicherter Zusammenhalt von Musik und Bedeutung, Erfahrung und Sprache existiert, der es erlaubte, mit Hilfe von Liedern moralische, politische und religiöse Weisheiten unter die Leute zu bringen. Buchstäblich genommen, das hat Dylan sehr klar gesehen, haben die »Protestsongs« keinen Sinn. Statt Wirkliches in Worten zu repräsentieren oder gar zu überbieten, fungieren sie lediglich als Mittel, die Krise der symbolischen Repräsentanz zu verschleiern: »We sit here stranded, though we're all doin' our best to deny it«, heißt vielsagend der zweite Vers der »Visions«. »Unpolitisch« sind diese Lieder darum noch lange nicht, aber ihr Bezug zum Politischen ist differenzierter geworden und damit weniger greifbar.<sup>11</sup>

Nun sollte man Dylan keine Philosophie unterschieben, die nicht durch seine Verse und Klänge begründet werden kann. Andererseits muß man ihn genau so ernstnehmen, wie er sich selbst verstanden wissen will. Wenn er gegenüber protestierenden Anhängern darauf besteht: »You're not hearing anything else but words and sounds. [...] I'm sick of people asking: ›What does it mean?‹ It means nothing.«<sup>12</sup>, dann ist das kein Understatement und kein nihilistischer Gag, sondern eine präzise, wenn auch polemische Kennzeichnung des eigenen modernen Tuns. Nicht, ob er Rimbaud und wenn ja wie rezipiert hat<sup>13</sup>, ist der springende Punkt, sondern die Tatsache, daß in den Songs, die er um 1965/66 schrieb, ein Grundnovum der ästhetischen Moderne die populäre Musik erreicht – und mit seiner Antinomie durchdringt, die da lautet: Die Kunst, die mit sich selbst ernst macht, das heißt eine eigene Wirklichkeit konstruiert, ist der Welt »draußen« nicht mächtig, und die, die so tut, als sei sie dazu in der Lage, als könne sie das Außen inwendig wiederkehren lassen, macht mit sich selbst nicht wirklich ernst. Statt einfach Kontrahenten zu sein, die auf zwei entgegengesetzten Seiten ein und derselben Wirklichkeit stehend sich bekämpfen,

11 Zwar erklärt Dylan in den »Chronicles«: »Songs bedeuteten für mich mehr als nur leichte Unterhaltung. Sie waren mein Leitstern und mein Reiseführer auf dem Weg zu einer anderen Wahrnehmung der Wirklichkeit, in ein anderes Land, ein befreites Land.« (Bob Dylan: *Chronicles. Volume One*, deutsch von Kathrin Passig und Gerhard Henschel, Hamburg 2004, S.36.) Aber dieses »befreite Land« ist nicht einfach mit einer »befreiten Gesellschaft« identisch. Unstrittig implizieren Dylans Sätze ein utopisches Moment. Das aber ist eher auf individuelle Erfahrungen hin zentriert als auf einen praktikablen politischen Entwurf. Es kreist um eine »andere Wahrnehmung«, um tiefere Emotionen, Bilder und sprachliche Akte, nicht jedoch, und dies ungeachtet von Dylans realem Einsatz für die Bürgerrechtsbewegung, um »die emanzipatorische Veränderung der Verhältnisse« als solche. Wenn überhaupt geht es in den Songs von Dylan um einen möglichen politischen Sinn künstlerischer Arbeit, nicht um das praktische Engagement selbst oder gar um eine funktionale Vorlage dafür. Dies zeigt schon das Radio-Interview mit Studs Terkel vom 1. Mai 1963, welches zeitlich noch vor Dylans Durchbruch zum Star liegt: »Mein Leben ist die Straße, auf der ich gehe«, wiederabgedruckt in: 1963. Ein Jahr und seine 20 Songs, Süddeutsche Zeitung I Diskothek, München 2005, S.34–45.

12 Shelton: *No Direction Home* (wie Anm. 1), S. 371.

13 Zu Dylans Studium von Rimbauts Lyrik vgl. ebd., S. 99f.; Clinton Heylin: *Bob Dylan. Behind the Shades Revisited*, New York 2001, Kap. 8: 1964. *On the Heels of Rimbaud*, S. 145ff., besonders S. 151.

differieren Kunst und Gesellschaft im Rahmen eines komplexen Wechselspiels verschiedener Realitäten, das sich politischen Absichten oder Aktivitäten nicht kommensurabel machen läßt.

Allerdings sollte sich der Kritiker seinerseits vor zu simplen Lösungen hüten. Aus heutiger Sicht meint man leicht etwas vorschnell, die Proteste, die im Frühjahr 1966 ihren Höhepunkt erreichten, seien komplett ins Leere gegangen, hätten Ignoranz und nichts sonst demonstriert. Natürlich waren die Leute zum Teil extrem dogmatisch. Man rief nach der hohen Moral des Folksingers und spielte sie gegen die Show des rockenden Bandleaders aus, ohne zur Kenntnis zu nehmen, daß die Musik, die Dylan mittels Stimme, Gitarre und Harmonika aktuell zum Klingen brachte, keinerlei Anlaß gab, in ihm einen Troubadour der Linken oder das Sprachrohr aller Unterdrückten dieser Erde zu sehen. Es ließe sich sogar hinzufügen, auch in den Jahren zuvor sei er kein solcher Troubadour gewesen. Denn diejenigen seiner frühen Lieder, die sich in der Tradition Brechts anklagend auf reale Vorfälle beziehen, nehmen eine viel zu ausgeprägte existentielle Distanz zum Politischen ein, als daß sie wie auch immer »zum Handeln aufrufen« könnten.<sup>14</sup>

Aber es wäre voreilig und vor allem unhistorisch, die Proteste als »Volksdummheit« angesichts großer Kunst abzutun.<sup>15</sup> Daß Dylans Musik damals vorwiegend sozialrevolutionär gehört wurde, hängt mit ihrem eigenen kairologischen Zug zusammen.<sup>16</sup> Er macht die Dynamik der öffentlichen Zuschreibungen, denen dieser Mann wie kaum ein anderer ausgesetzt war, als Effekt jedenfalls nachvollziehbar, auch wenn er sie nicht sachlich legitimiert. Dylans frühe Songs kamen in einem derart »günstigen« Augenblick heraus, daß sie mit der inneren Dynamik der Bürgerrechtsbewegung vollkommen zu koinzidieren schienen, ohne daß sie sich an diese eigens hätten anpassen müssen. Was Dylan musikalisch machte, trat in den Gang der allgemeinen Dinge ohne jede zeitliche Verzögerung ein. Der Songwriter wechselte nicht in eine politische Konstellation über, die vor ihm bereits fertig bestanden hätte. Vielmehr war er ein Teil von ihr in dem Sinne, daß seine Songs ebenso auf sie einwirkten wie sie auf den Songwriter.

14 Dave Van Ronk hat das so zum Ausdruck gebracht: »Dylans Songs sind so was wie ein persönlicher Gewissensakt, wie wenn man seinen Einberufungsbefehl verbrennt, oder sich selbst.« (Robert Shelton: Bob Dylan. Sein Leben und seine Musik, München 1988, S. 141.) Vgl. Anm. 11.

15 Vgl. die folgenden Äußerungen in Leserbriefen an »The Bristol Evening Post« nach dem Konzert am 10. Mai: »[...] the outstanding poet who had meant so much in my life, has now ruined himself.« Oder: »I have just attended a funeral. They buried Dylan in a grave of guitars and deafening drums.« (Zitiert nach: Shelton: No Direction Home [wie Anm. 1], S. 367.) Zu Beginn war der Saal bis auf den letzten Platz gefüllt. Während des zweiten Teils gingen sehr viele Zuhörer nach Hause. Tags darauf stellte »The Gloucester Citizen« fest: »The majority who stuck it out remained icily indifferent to their idol's sacrifice of lyric and melody to the god of big beat.« (Ebd.)

16 Vgl. Anthony Scaduto: Bob Dylan, Frankfurt a.M. 1976, S. 222.

Das macht den emotionalen Drive verständlich, der von Dylan ausgegangen ist, ohne daß dieser darum wußte, wie ihm geschah.

Das erklärt aber auch, warum die anderen »Folksinger«, Guthrie, Seeger und Joan Baez eingeschlossen, nicht imstande waren, einen kulturellen Innovationschub dieser Güte zu initiieren. Denn so explizit sie sich politisch als Repräsentanten eines alternativen Amerika verstanden, so bewußtlos haben sie kulturell und ästhetisch innerhalb der etablierten Strukturen gearbeitet. Bedenkenlos ordneten sie ihre Musik dem teils humanistischen, teils naturalistischen Programm der Folkniks unter. »Solisten« wollten sie um keinen Preis sein. »Kunst« sahen sie als etwas an, das in seiner Funktion für einen Lebensprozeß, der von moderner Massenkultur ebenso abgespalten war wie von einer emanzipierten ästhetischen Subjektivität, ohne Rest aufzugehen hatte.

In Dylan aber trafen *alle* diese Tendenzen, der Folk *und* das, was er ausschloß, zusammen. Das machte aus seiner Musik eine konfliktgeladene zeithistorische Mixtur, einen Kreuzungspunkt heterogener und doch untrennbarer Entwicklungslinien: der Bürgerrechtsbewegung, des revolutionären Lebensgefühls, der Utopie eines besseren Amerika, der Massenkultur *und* der Autonomie der Kunst. Dylan koinzidierte perfekt mit dem Kampf gegen die Rassentrennung. Aber ebenso mit einer sich neu formierenden Jugendkultur, die in den Beatles das sah, was ihrem Lebensgefühl Ausdruck verlieh. Er wurde als Stimme der unterdrückten schwarzen Klasse, insofern geradezu als eine moralische Instanz gefeiert, war aber zugleich der Poet der Massenmedien *und* schon der Star, über den die Teenager herfielen. Diese Aspekte bedingen sich gegenseitig, sie lassen sich nicht isolieren. Dylan konnte nur als Sprachrohr der Bürgerrechtsbewegung wahrgenommen werden, weil er bereits ein Star der Kulturindustrie war oder zu werden begann. Er konnte dieser Star wiederum aber nur sein, weil er nicht einfach das aussprach, was alle fühlten, ohne es zu sagen, sondern weil er seine Vorstellungen mit einem sturen, manchmal fast schmerzlichen Eigensinn gegen den Markt verfolgte, ohne darum zu glauben, er könne diesen platterdings umgehen. Dylan hielt einen Anspruch fest, der sich das eigene künstlerische Tun weder von politischen Optionen noch von ökonomischen Imperativen oder Publikumserwartungen vorgeben lassen wollte, sondern auf die Erfahrungen und Experimente, denen er sich immer wieder neu aussetzte, mit kreativer Autonomie und zum Teil rigoroser Abkehr von Bewährtem zu reagieren suchte.<sup>17</sup> Die symbolistische Poesie war eine dieser Erfahrungen, der Rock'n'Roll eine andere, die indes mit der einen sich verband.

Dylan ist nicht der einzige Vertreter der populären Musik, dessen Songs sich dagegen sperren, aus ökonomischen Daten deduziert zu werden. Aber die

17 Daß das Problem komplizierter ist, als es diese Formulierung vorspiegelt, liegt auf der Hand. Peter Wicke und Simon Frith haben in einer Reihe von Veröffentlichungen gezeigt, daß die Alternative »Konsumfetischismus oder kulturelles Widerstandspotential?« ihre Grenzen hat.

Erkenntnis, daß Autonomie und populäre Musik keine Gegensätze sein *müssen*, hat sich erst und in erster Linie an ihm gebildet. Die Proteste von 65/66 sind nicht zuletzt ein Reflex auf diese Tendenz, ein affektives Veto gegen das Einwandern kritischer Reflexion in »Volkskunst« wie in die Sphäre der »Unterhaltung«. Zwar haben die Protestierenden den Konflikt eher blind ausagiert, statt ihn zu analysieren oder zumindest versuchsweise auf Distanz zu sich selbst zu gehen. Trotzdem leistet auch ihre Beschränktheit im nachhinein eine gewisse Hilfestellung bei dem Versuch, den Doppelcharakter von Kunst als eine Struktur einsichtig zu machen, die auch innerhalb der Popmusik relevant ist. Die Enttäuschung der Fans, ihr Gefühl, vom eigenen Idol betrogen worden zu sein, mag in tiefgreifenden Mißverständnissen gründen, als Artikulation einer kollektiven Befindlichkeit aber war sie aufrichtig empfunden und erlebt.

Verständlich also zunächst einmal, daß Dylans Anhänger mit diesem Mischgebilde aus ästhetischen, politischen und kommerziellen Elementen nicht fertig wurden. Je nach Präferenz und Identifikationsbedürfnis konzentrierten sie sich auf je einen Teil und erhoben diesen dann zum Ganzen. Der Preis war die Verdrängung der Komplexität des verehrten Objekts.

Aber dergleichen begann nicht erst in England 1966. Der Eklat von Manchester ist lediglich der Höhepunkt einer Entwicklung, die bereits zu spüren war, als der zweiundzwanzigjährige (!) Dylan 1963 in Newport zum »König« des Folkrevivals ausgerufen wurde und bald darauf beim Marsch auf Washington direkt neben Martin Luther King auftrat.<sup>18</sup> Ein Jahr später nahm das Mißtrauen ihm gegenüber schon offizielle Formen an: Nach Erscheinen des Albums *Another Side of Bob Dylan* waren in »Sing Out«, dem Zentralorgan des Revivals, gleich mehrere Zurechtweisungen des jungen Stars zu lesen. Geschrieben nicht etwa von Kids, sondern von der Chefetage der Bewegung.<sup>19</sup>

18 Newport 1963 war der bis dato größte Triumph für Dylan. Gleichwohl gaben nicht wenige der Traditionalisten schon hier offen zu erkennen, daß der junge Mann ihnen suspekt war: wegen seines »eigenwilligen« Vortragsstils, des »respektlosen« Umgangs mit überkommenem Liedmaterial, der »Sucht« nach Innovation – nicht zuletzt wegen seines Starseins als solchem und der daraus folgenden expansiven Anziehungskraft auf das jüngere und jüngste Publikum. Das Verdikt des Verrats lag lange schon in der Luft, bevor es in Manchester mit voller Aggression durchschlug. Vgl. Scaduto: *Bob Dylan* (wie Anm. 16), S. 238; Shelton: *No Direction Home* (wie Anm. 1), S. 180ff.; Marcus: *Basement Blues* (wie Anm. 2), S. 37.

19 Beispielhaft der »offene Brief« des Herausgebers von »Sing Out«, Irwin Silber, vom November 1964: »You said you weren't a writer of ›protest‹ songs [...] But any songwriter who tries to deal honestly with reality in this world is bound to write ›protest‹ songs. How can he help himself? Your new songs seem to be all inner-directed now, innerprobing, self-conscious – maybe even a little maudlin or a little cruel on occasion. And it's happening on stage, too. [...] I saw at Newport how you had somehow lost contact with people. [...] I think, in a sense, that we are all responsible for what's been happening to you – and to many other fine young artists. The American Success Machinery chews up geniuses at a rate of one a day and still hungers for more. Unable to produce real art on its own [!], the Establishment breeds creativity in protest against and nonconformity to the System. An then, through notoriety, fast money, and status, it makes it almost impossible for the artist to function and grow. [...] Believe me when I say that