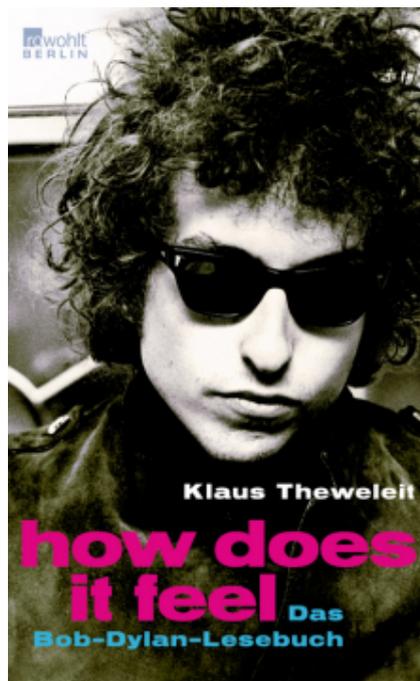


Leseprobe aus:

How does it feel



Mehr Informationen zum Buch finden Sie auf rowohlt.de.

Inhalt

Klaus Theweleit

Billie, Elvis, Bob ... unlöschar 9

Suze Rotolo

Bob, ein Porträt 26

Nat Hentoff

«The crackin', shakin', breakin' sounds» 41

Klaus Theweleit

Der böse Bote 66

Michael Gray

Highway 61 Revisited 72

Andy Gill

Blonde on Blonde 86

Willi Winkler

«That Wild Mercury Sound» 93

Ralph J. Gleason

In Berkeley verstehen sie Bob Dylan 101

Hunter S. Thompson

Lange Haare und Nadelstreifen 105

Diedrich Diederichsen

Dylans Doppelalben:

Medien, Formate, Standards 108

Willi Winkler

Renaldo and Clara 118

Theo Roos

Harte Saiten. Ein Rimbaud mit der fetten Gibson 121

Konrad Heidkamp

Die Stimme eines unheimlichen Engels 129

Toby Thompson

No Direction Home 132

Don DeLillo

Interview mit Bucky Wunderlick 139

Sam Shepard

«Kaddisch» im Casino Mah-Jongg 145

Night Of The Hurricane 148

Wilfrid Mellers

Dylan als jüdischer Indianer

und weißer Schwarzer 158

Elke Heidenreich

Karl, Bob Dylan und ich 173

Bob Dylan - Ein Kongress

Abschlussdiskussion 178

Klaus Theweleit

Bob Dylan – Bits & Pieces 191

Greil Marcus

Das erste Mal 225

Andreas Langenbacher

Dylan, Derrida, Dowland – Ein Polaroid

Über den Versuch, mit geschlossenem Mund
das Lied seines Feindes zu singen:

Betrachtungen an der Bar 235

Stephen Scobie

Chronicles 239

Sean Wilentz

American Recordings: Über *Love and Theft*
und die Figur des «Minstrel Boy» 251

Peter Kemper

Nichts ist so neu wie die Tageszeitung
von vor 100 Jahren 265

Richard Klein

Über Sinn und Unsinn der Rede
von Dylans «Masken» 269

Heinrich Detering

Pastiches and Montagen 275

Greil Marcus

Fortschreibung einer alten,
unbewussten Geschichte 288

Heinrich Detering

Der Nobelpreis und Mr. Dylan 293

Literatur 297

Textnachweis 299

Bildnachweis 302

Billie, Elvis, Bob ... unlöschar

Dunkelheit zur Mittagszeit (nicht Dunkelheit zur Mitternacht) beschert uns die erste Zeile von Bob Dylans Song «It's Alright, Ma (I'm only bleeding)» – dem Stück, das mir immer als Dylans «persönliche Nationalhymne» erschienen ist oder, besser, als seine *Declaration of Independence: Darkness at the break of noon* –

– drei schwergewichtige Wörter: *darkness* – *break* – *noon*, die einiges transportieren im Amerika des Jahrs 1965. *Darkness at Noon* ist der amerikanische Titel von Arthur Koestlers berühmtem Roman *Sonnenfinsternis*. Das Wort «noon» ist zusätzlich aufgeladen durch *High Noon*, den Modell-Western (dt.: *Zwölf Uhr mittags*) von Fred Zinnemann, in dem Gary Cooper, verlassen von allen und nur leidlich unterstützt von seiner Frau Grace Kelly, gefordert ist zum Duell «eins gegen drei»: drei überlegene *Bandidos*, die die böse Eisenbahn ausspuckt an der menschenleeren *Railway Station* kurz vor zwölf. Song: «Do not forsake me, oh my Darling». Dylans Formulierung *break of noon* ist gleichbedeutend mit *High Noon*, Stunde, da das Showdown anbricht, Stunde der *Entscheidung* «Gut gegen Böse».

You see, something is happening here, but you don't know what it is.

Do you, Mr. Jones?

Ich jedenfalls *wusste* nicht. Von Arthur Koestlers Roman *Sonnenfinsternis* – dieser Abrechnung des abtrünnig gewordenen Ex-Kommunisten Koestler mit dem Kommunismus/Stalinismus – hatte ich zwar reden hören in der Schule (von einem netten antikommunistischen katholischen Englischlehrer namens Hucke). Koestlers Buch von der *politischen Sonnenfinsternis* (was die «Freiheitserwartungen durch Sozialismus» betrifft) mit Dylans Songzeile in Beziehung zu setzen, wäre mir aber nie

in den Sinn gekommen, 1966, als ich den Song zum ersten Mal hörte. Wer wusste schon in Deutschland, dass Koestlers Buch in den USA *Darkness at Noon* heißt; Dylans Zeile also ein Halb- zitat war.

So kam auch niemand (den ich kannte) auf die Idee, dieser amerikanische junge «Protestsänger» würde zur Gitarre Texte montieren, nicht anders als andere moderne Lyriker – die man ja verschlang zwischen Frühstück und drei Uhr nachts als junger Lyrik-Fan zwischen Gottfried Benn, Ezra Pound, Baudelaire und Dylan Thomas. Obwohl die nächsten Zeilen von Bob Dylans Song ja solches – beinahe demonstrativ – nahelegen:

The hand-made blade, the child's balloon –

– die *handgeschmiedete Klinge* – auf wen sollte die wohl weisen, wenn nicht auf King Arthurs oder gar Siegfrieds Schwert? Ja, natürlich, Siegfrieds Schwert aus Fritz Langs *Nibelungen* – Stummfilm, den hier zwar niemand kannte (niemand kennen konnte), wohl aber interessierte junge amerikanische Kinogänger im *Greenwich Village*, Manhattan, New York. Und beim *child's balloon* sind wir absolut in Fritz Lang: Welcher Luftballon sollte das denn sein, wenn nicht jener, den Peter Lorre, der Kindermörder in Langs «M», dem kleinen Mädchen in die Hand drückt, das dann bald tot aufgefunden wird: Peter Lorre, einer der populärsten Hollywood-Stars aus der großen Schar der *Emigranten*, die Hollywoods Kino so sehr geprägt haben. *Emigrantenbezüge*.

In der folgenden Zeile von «It's Alright, Ma» dann Dylans kühne Überbietung von Arthur Koestlers Bild:

Eclipses both the sun and moon –

– eine Dunkelheit, die die Sonne und den Mond zugleich ausknipst: *right now*, im Amerika des Kalten Kriegs (& des heißen Kriegs in Vietnam). Finsternis, wohin das Auge sich wendet.

Worauf die Strophe einmündet in die erste radikale Bestandsaufnahme des politischen Moments wie des persönlichen Moments des Sängers:

You understand you know to soon/there is no sense in trying –

– zu früh kapiert (als grad dreiundzwanzigjähriger Folkmusic Hero), dass das alles hier keinen Sinn hat; dass es die Mühe nicht lohnt: *Gib's auf, lass es bleiben*. Solche Töne hatten wir, in der deutschen Diaspora, auch im Ohr, eingeprägt vom irisich-französischen Existentialisten Samuel Beckett, dem kalten, unnahbaren. Bei Dylan klang es näher, näher am eigenen Leib:

You discover that you are just one more person crying

– was hieß, und man verstand bestens: *Gib nicht so an, du bist bloß einer mehr, der entdeckt, dass es zum Heulen ist*. «Es»: das Leben (= America at the *break of noon*. Im evozierten Namen Fred Zinnemann, Regisseur von *High Noon*, außerdem der Anklang an den eigenen Namen, Robert Zimmerman, aus dem der Sänger, jüdisch, grad ausgewandert ist in den Namen Bob Dylan).

Die Reimworte der dritten Strophe: *door/war/roar/before/more*, klanglich alle auf «-ore», hätte ein aufgeweckter Lyrikkopf dann ohne weiteres komplettieren können mit «nevermore», dem aufgeladenen Reimwort der ewig nachhallenden Refrainzeile von Edgar Allan Poes *The Raven*, grad auswendig gelerntes Modellgedicht für Lyrik-Sound: *Quoth the raven: nevermore*. Bei Dylan:

*... you follow, find yourself at war
watch waterfalls of pity roar
you feel to moan but unlike before
you discover that you are just one more
person crying.*

Es war also keineswegs so – und heute weiß man dies definitiv –, dass dieser smarte lockige Jüngling auf den Plattencovern, nicht

mal ein Jahr älter als man selber, seine Songzeilen einfach aus den eigenen Gehirnwindungen klaubte. Er hatte gehört, gesehen und wie wild gelesen; er bastelte und montierte in seine Songs, was ihm über den Weg (und über die Leber) gelaufen war bis dahin.

Bloß: Koestler – in der kommunistischen Linken, auch der New Yorker Linken, verschrien als «Renegat» –, was hatte Dylan am Hut mit diesem *Frontenwechsler* im Jahr 1965? Er hatte, mehr als 'ne Menge. Dylan *wusste*, wie es sich anfühlte, «Verräter» genannt zu werden. Gerade hatte er mit seiner vierten Platte, *Another Side of Bob Dylan*, die auf politische Folksongs geeichten Anhänger des ersten Dylan-Ruhms verstört und verärgert, da folgten mit seiner fünften Platte, *Bringing it All Back Home*, seine ersten Ausflüge in die Welt des elektrifizierten Rock: womit er für die akustischen Folkies (mindestens) des Teufels war: übergelaufen in ein feindliches Lager. Jonathan Lethem bringt Dylans *Permanentverrat* auf die kürzeste Formel, erinnernd an «jene, die sich in den 60er, 70er Jahren regelmäßig von ihm betrogen fühlten – Elektrisch! Country! Hausmann! Privatier! Christ!».

Kabel wurden durchschnitten Mitte der Sechziger, es wurde gebuht und gepfiffen, und schließlich schallte Dylan die Anklage «Judas» entgegen aus einem Konzertsaal: ihm, einem jungen ehrgeizigen jüdischen Musiker, Mitte zwanzig, der alles andere sein wollte, als grad mal «Jesus». Einem, der vor allem Musik machen wollte; allerdings Musik aus und mit den Konturen seiner eigenen Lebensmomente, verbunden mit denen des geschichtlichen Moments. Greenwich Village war ein linkes Nest Mitte der Sechziger, mit mehr «dogmatischen» als frei denkenden Linken.

«It's Alright, Ma» bringt das, was man in politischen Terms «Lagerproblematik» nennen würde und die Loslösung von ihr, bündig auf den Punkt: *That it isn't he or she or them or it that*

you belong to – dass du nichts und niemandem zugehörst, weder Personen noch Parteien, nicht politischen Systemen und nicht gesellschaftlichen Gruppen. Woraus folgt, was das (geforderte) politische Engagement angeht: *I've got nothing Ma, to live up to.*

Dies alles ist existential-politisch derart klargestellt schon in diesem Song auf der Platte *Bringing It All Back Home*, März 1965, geschrieben 1964. Tatsächlich findet sich im Wikipedia-Kommentar zu dieser Platte der schöne Satz: «*It's Alright, Ma* ist für den Kapitalismus das, was Koestlers *Darkness at Noon* für den Kommunismus war»; Kompliment, ein helles Ohr.

Aber, so geht Dylans Song weiter: Das macht gar nichts. Ich muss niemandem zugehören, den Folkies nicht, Joan Baez nicht, den Hobos auf dem Highway nicht und nicht den Organisationen der rebellischen Studenten, auch wenn ich mit ihnen sympathisiere; denn:

It's alright, Ma, I can make it.

Ich komm klar, auch ohne sie und ohne das alles. Bloß: Wenn man meine Gedanken lesen könnte, würde man meinen Kopf unter eine Guillotine legen. Das ist das Risiko:

But it's alright Ma, it's life and life only.

Ein Bilanzsong also «im 24. Jahr» voller persönlicher, politischer, literarischer Bezüge und selbstverständlich auch musikalischer: Denn dass «*It's Alright, Ma*» nur eine leichte Abwandlung jenes Titels ist, mit dem King Elvis zehn Jahre vorher seinen ersten Radiohit landete: «*It's Alright, Mama*», ist selbstverständlich der Garde der Rock-Autoren nicht entgangen. Aber Dylans Spannweite umfing immer schon mehr als die Felder der Blues-roots, des American Folk Songbook, der Rock-'n'-Roll-Poesie eines Chuck Berry oder der American Musicals. Auch der (zutreffende) Verweis auf die Autoren des europäischen Surrealismus deckt nicht das ganze Spektrum ab. Die Wortkrake Dylan hat ihre zehn Schreibmaschinenfinger in allen Wörterseen aller

Nähen und Fernen, im selben Wordpool, in dem die Lyriker der klassischen Moderne die Wässer aufleuchten ließen oder auch trübten; sodass jene Legenden-Version, die den walisischen Lyriker Dylan Thomas als Spender des neuen Namens für Young Robert Zimmerman angibt, die größte Plausibilität unter den umlaufenden Versionen hat. Zumal jener Dylan Thomas in New York als Frühvollendeter (alkoholisch) verendet war; in jenem kalten Winter-New-York, in das der junge Robert Z. aus Hibbing/Minnesota 1961 eingefallen war, um Bob Dylan zu werden. Es gab etwas fortzusetzen an der Arbeit des verehrten toten Wortzauberers.

Darüber hinaus versieht der junge Bob Dylan in «It's Alright, Ma» gewisse Erwartungen, die er und andere an ihn haben (oder hatten), mit einer Warnung an sich selbst. Man habe versucht, ihn hineinzuzuquetschen, ihn hineinzuzerren in die Position eines jener großen Einzelnen, der hinkriegen könne, was noch nie jemand hinkriegte. Sie haben gesagt, er sei *der Eine*, er sei *The One*

*That can do what's never been done
That can win what's never been won
Meantime life outside goes on
All around you –*

– schaffen, was noch niemand schaffte; tun, was noch niemand getan. Zeilen, die absolut exakt die Grandiositätsphantasien aller aufbrechenden vielversprechenden Zwanzigjährigen formulieren. Phantasien, die nicht damit überwunden sind, diese Position *kühl* von sich zu weisen. *To do what's never been done* ist einer der Hauptantriebe aller aufbrechenden Jungen, besonders derer, die aus irgendeiner Small Town irgendwo im hinterwäldlerischen Amerika aufbrechen nach New York – mit der Absicht (oder Gewissheit) *to make it there*.

Heute ist Dylans Art der bezugsgeladenen Wörtervernetzung zumindest seinen Anhängern gut bekannt. Im Netz findet man, sobald eine neue Dylanplatte erscheint, nicht nur deren Texte, sondern sofort ein Riesenkonvolut an Begleittexten, die säuberlich die benutzten Quellen und eingearbeiteten Textstellen der neuen Songs aufspüren und benennen. Mit beeindruckendsten Resultaten: Im Song «Thunder on the Mountain» auf der Platte *Modern Times* (2006) gibt es die Zeile

I been sitting down studying the art of love/I think it will fit me like a glove –

– die Kunst der Liebe würde ihm passen wie ein Handschuh, sagt der Sänger. Der Internetkommentar vermerkt, dies sei ein Bezug auf Ovids, des alten Römers, *ars amatoria*, Ovids Schrift von der Liebeskunst. Bon!

Aber in der Strophe und dem ganzen Song finde ich keinen weiteren Bezug auf Ovid. Offenbar liegt heutigen Dylan-Spezis die Idee fern, dass man mit der *art of love* (die Dylan passe wie ein Handschuh) auch ohne Ovid-Bezug etwas anfangen könne. Was für eine Karriere des Pop-Weisen also im Feld jener Leute, die sich «vom Wort die Hand auflegen lassen» –

– was wären Dylans Texte aber ohne *die Stimme*.

The Voice. Die Stimme ist es...die Stimme...wie man es auch dreht...dann erst die Gitarre... der Klang der Band...das Amalgam aus E-Gitarre(n), Orgel, Mouth harp, Bass & Schlagzeug, Piano oder Violine. Zuerst die Stimme...dann erst die Erscheinung... Haare, Augen, Sun glasses...die ausgeflippten Hemden...die Art, die Beine in die Gegend zu stellen...das wissende Grinsen...so oft man auch wieder hinsieht...hinhört...die Texte durchgeht... wunderbare Sachen...sicher ist Dylan der tiefste aller Songtexter...der präziseste: *Your sons and your daughters are beyond your command!* Welche Zeile hätte exakter die Kündigung des Generationenfriedens enthalten, die Anfang der Sech-

ziger an die eigenen Eltern, die Eltern der Weltkriegsgeneration (der Westwelt) seitens ihrer Kinder erging: Ihr habt keine Macht mehr über uns – solche Milestones wie auch die ganze *roadmap for the soul* (Dylan in *Tombstone Blues*) liegt ausgebreitet da im Textkorpus...aber ohne die Stimme ist es nur die halbe Lyrik...es bleibt bei der Stimme...ihrer absoluten Unwahrscheinlichkeit... das genau ist das Wort für die Komplettheit des Ausbruchs...wie bei Billie Holiday und Elvis...das Unwahrscheinliche hält Einzug unter die Realitäten. Eine weitere solche Einzelstimme fällt mir nicht ein...vielleicht noch, für Momente, Ray Charles...King Ray...etwas Universelles einiger weniger Stimmbandbesonderheiten...überbordend von Geschichtshaltigkeit...Wissens- und Gefühlsschichten...ein höchst Seltenes, Verdrehtes, Skurriles und Allgemeines zugleich...der direkteste Weg in die Körperzentren –

She never stumbles/She's got no place to fall:

– nicht nur die Zeile für die vollkommene Frau, die Dylan «artist» nennt...der nichts fehlt...nein, das ist die Zeile für die Stimme selber...für den Flügelschlag des Unerhörten...und mit einem Mal Selbstverständlichen...sowie höchst Artifiziiellen... etwas vorher nicht Vernommenes...ein Kondensat aus der Überwirklichkeit...ein Wunder im Physischen, das die großen, die unvergleichlichen Stimmen macht. Billie Holiday der dreißiger und vierziger...Elvis der fünfziger...Dylan der sechziger Jahre... dann lösen sie sich daraus...werden Stimmen einer Epoche... enthalten ein halbes Jahrhundert...manchmal mehr, enthalten vor allem die Sekunden, die Mikro- wie die Makrosekunden, in denen eine Generation, ein Land, ein geschichtlicher Zustand «zu sich kommen».

In Dylan war zu hören, ist zu hören und wird einst zu hören sein, was jeweils aktuelle Geschichtsvernichter zu löschen versuchen aus der Aufzeichnung der Revolten der Generationen überhaupt und insbesondere der Generationen nach Welt-

krieg II: die Verabscheuung des Kriegs...die Vergötterung des Sexuellen...das aushäusige Leben, «the road»...der Glaube an die Musik...die Platzierung der Kunst und der Körper über den Ansprüchen aller Polit-Realitäten...aber auch den Zusammenbruch der Illusionen.

All your seasick sailors they are rowing home...

– von hier, aus den Rillen der Stimme, werden sie es nicht löschen können. Die Unwahrscheinlichkeit der Momente einer sich drehenden Weltsituation liegt, unlöschar festgehalten, in der *Stimme* von Bob Dylan. *The Voice*.

Amerikas tiefste Weisheit: *It's the singer not the song*, seine alte (untrügliche) Formel für die Wahrnehmung exzeptioneller Stimm- und Soundbefindlichkeiten, muss seit Dylan erweitert werden: *It's the singer a n d the song*. Etwas hob an, das es in Kehlen und Songs vorher so nicht gab; eine Singer/Song-Ver-schlingung wie selbst bei Billie Holiday nicht; denn ihre Songs wurden von allen gesungen, Sarah Vaughan, Dinah Washington, Lena Horne, ohne dass dies Cover-Versionen gewesen wären; All-gemeingut der schwarzen Kneipen- und Dance-Hall-Szene. Die Singer/Songwriter-Koppelung war etwas anderes, unabweisbar neu. Und so unabweisbar poetisch, dass selbst Allen Ginsberg, poetischste Stimme der Beat Generation, vor Neid erleichte und in Bewunderung ausbrach; aus der dann bald eine enge Freundschaft wurde.

Dylans Lyrics sind «surrealistisch» genannt worden; das ist zutreffend, wenn man dies Wort angemessen auffasst. Denn mit dem Wort «surreal» bezeichneten die französischen Surrealisten eine umfassendere Wirklichkeit: die Welten der Objekte, der Bilder, der Gefühle, der Räusche und insbesondere des Traums gleichermaßen einschließend...eine wirklichere Wirklichkeit. Diese nannten sie die surreale & in diesem Sinn ist Dylan ein Surrealist...nicht wegen ein paar «verdrehter» Zeilen seiner

Songs. Und seltsam, oder vielleicht gerade nicht seltsam, nirgendwo außer in einigen Jazz-, Pop- und Kinostücken ist diese umfassendere Wirklichkeit tatsächlich wirklich geworden oder wirklich geblieben. Dylans unwahrscheinliche Pop-Stimme ist einer der Orte ihrer vollkommenen Materialisierung...nicht zu finden in den Büchern unserer Top-Ten-Philosophie-Beamten... da ist eher kühles Valium...verabreicht Lesern, die die Power des (Sur)Realen nicht ertragen...den Klang der Wirklichkeiten... Leute, die sich zu den Denkern flüchten...und denken, da sei was...Entertainment für Anspruchslose. Ich jedenfalls tausche den ganzen Suhrkamp-Laden gegen die gesammelten Columbia Records.

Test: Man kann sicher sein, jemand, der auf Bob Dylan nicht flog, wird als Erstes sagen, wenn gefragt: Ich mag diese Stimme nicht... dann kommen Wörter wie «dies Knarren, Quetschen, Drücken, Zerren»...dies Ätzende...eine Abstoßung (Anziehung) wie nach Gravitationsgesetzen...die Ozeane & der Mond...die, die nicht der Ozean sind, folgen der Anziehung des Mondes nicht.

Von den Stimmen Sinatras, Ella Fitzgeralds, Neil Youngs, der Callas wird man nur annähernd Gleiches sagen können...von der Garde der mafiösen Tenöre zu schweigen...auch nicht von den Beatles, obwohl sie nahekommen...da ist es das Ensemble... die Boy Group Electricity...der losgebundene Gitarrengaul...die vervierfachte Jugendlichkeit...unbekümmert bis in die Schuhsohlen –

– aber es gilt für das Becken von Elvis und seine narkotische Lippe...den Haarschwung...für Billie Holidays schwarze Stirngardenie...die melancholische Schönheit ihrer erotisierten Trauer...den Klang Song-gewordener Emanzipationsgeschichte, nicht nur schwarzer und weiblicher. Sie hat die Stimme, die den historischen Stand des menschlichen Ohrs «1939» beschreibt, soweit dies kein kriegerischer war: «Alles was man je sagen woll-

te, hatte sie schon gesagt, schöner, genauer.» Dieser Satz von Amiri Baraka behält seine Gültigkeit; wie für Dylan 1965.

Seit den zwanziger Jahren sind Teile der europäischen (weißen) Welt und der amerikanischen sowieso unaufhörlich übergelaufen zu den (schwarzen) Musik-Emanzipationen. Der junge Spanier Luis Buñuel kauft sich ein Banjo, 1925, als die neue amerikanische Musik sein katholisches Studentenohr in Madrid erreicht (später ein großer Surrealer). Paris läuft über zu Josephine Baker, und selbst Killertypen wie Hermann Göring, deutscher Fliegermarschall und Drogenmensch, übergibt die konfiszierten Platten mit «Negermusik» nicht der Schrottpresse, sondern seinen privaten Regalen: größter deutscher Jazzsammler (wie auch Sammler enteigneter «entarteter» Gemälde).

«Music is the healing force of the universe», befand Albert Ayler auf einem brüllenden Saxophon; mit dem Ton Tausender gebündelter schwarzer Stimmen. Für Myriaden gequälter (schwarz-weißer) Seelen war (und ist) *music* diese Kraft...aus einer Handvoll Universalstimmen, auf die sowohl Sternen- als auch Erdenstaub fiel...Stimmen mit unendlicher Aufzeichnungsbreite für alles, was ist...Überbrücker von Abgründen...Abgründen in den Personen, Abgründen zwischen den Personen... Abgründen der Geschlechter, der Hautfarben. Die Nazis waren sogar gegenüber *dieser* Heilkraft immun. Aber diese Stimmen öffnen auch Abgründe...Abgründe des Absehens und Wegsehens von der Welt...Abgründe des Leichtsinns und der Unverantwortung...Abgründe des Verrats und der Verschwendung.

*I must have been mad
I didn't know what I had
Until I threw it all away.*

Auch diese (Selbst-)Anklage hat niemand klarer und schmerzhafter formuliert und moduliert als Dylan. Zeilen, ausdehnbar