

It's life, and life only

Bob Dylans Passionsgeschichte der Freiheit

Von Jens Hacke

Kurz vor seinem 70. Geburtstag, den er am 24. Mai begeht, trat Bob Dylan zum ersten Mal in der Volksrepublik China auf. In für ihn charakteristischer Weise vermied er, dieses Ereignis überhaupt zu kommentieren. In den Medien wurden dennoch einige Stimmen laut, die sich darüber mokierten, dass er darauf verzichtete, seine hymnischen Klassiker „The Times They Are A-Changin'“ und „Blowin' in the Wind“ zu spielen. Dylan hatte sich, so die Kritik, der chinesischen Zensur gebeugt und auch kein Wort des Protests gegen die Verhaftung des Künstlers Ai Weiwei verlauten lassen. Eine Ungehörigkeit, wie man fand – hätte man doch vom Urheber des Protestsongs Worte der unmissverständlichen Klarheit erwartet. Feinsinnigere Interpretationen seiner Konzerte in Peking und Schanghai hingegen hoben hervor, wie unsinnig es sei, Dylan überhaupt zensieren zu wollen – zu subtil, anspielungsreich und vieldeutig seine Songlyrik: Sie vermittele eher einen bestimmten Geist der Freiheit, als dass man sie auf klare politische Botschaften hin abklopfen könne.

Anstatt also sein seit knapp fünf Jahrzehnten auch in China bekanntes Repertoire zu spielen, eröffnete Dylan mit einem umgeschriebenen Rocker seiner religiösen Phase – „Gonna change my way of thinking, make myself a different set of rules / Put my best foot forward, stop being influenced by fools“. Später verkündete Dylan in „A Hard Rain's A-Gonna Fall“, dass das Gesicht des Scharfrichters immer gut versteckt bleibt. Auch aus seinem Segensspruch der Zugabe – „May you have a strong foundation / When the wind of changes shift“ – lässt sich nicht unbedingt ein Kotau vor der Nomenklatura herauslesen.

Eine Würdigung von Bob Dylan scheint also keiner Begründung in einer politischen Zeitschrift zu bedürfen, die sich der Aufgabe kritischer Gegenwartsdiagnose verschrieben hat. Mit gutem Recht kann man mit Blick auf die 60er Jahre argumentieren, dass es Dylan als dem ersten einflussreichen Popmusiker gelungen sei, Massenwirksamkeit mit politischer Botschaft, Protest und relevanter Gesellschaftskritik zu verbinden. Die handbuchfähige kulturhistorische Deutung lautet denn auch, dass die Popmusik erst mit Dylan erwachsen geworden ist. Er versah sie am Anfang der 60er Jahre mit Themen jenseits von Liebesglück und -leid oder von den Freuden der Jugend und des Autofahrens. Die Beatles wollten, nachdem sie seine Bekanntschaft gemacht hatten, nicht mehr vom Händchenhalten singen – und mit ihnen entdeckte

eine ganze Generation von Musikern, dass man eine eigene Stimme entwickeln kann, wenn man nicht mehr einfach „true“ auf „blue“ reimt – die Stones, The Who und The Kinks machten sich Mitte der 60er Jahre in England auf zu neuen Ufern. In den USA nahmen vor allem die Bands der Westküste Dylans Impulse auf, um lyrisch und musikalisch einen neuen Grad an Selbstverwirklichung anzustreben. Die Songwriter, die saisonal als „neue Dylans“ vorgestellt wurden – James Taylor, Neil Young, später Tom Waits und Bruce Springsteen –, gehören inzwischen seit langen Jahren selbst zum Rockadel.

Dylan selbst dagegen, nachdem er die Rockmusik revolutioniert hatte, verschwand nach einem mysteriösen Motorradunfall im Sommer 1966 erst einmal von der Bildfläche. Im Summer of Love 1967 widmete er sich dem Familienleben und versenkte sich ins Studium des alten amerikanischen Liedguts. Die lange sagemumwobenen *Basement Tapes* und das karge Album mit biblisch inspirierten Parabeln *John Wesley Harding* zeugen von Dylans weltabgewandter Zeitgeistopposition in jenen Tagen. Zwar lebte er in Woodstock, das epochemachende Rockfestival war für ihn allerdings ein Ärgernis. Mit Hippies und Fantourismus ins Künstlerdorf wollte der junge Familienvater nichts zu tun haben.

Der Fluch der Symbolfigur: Im Gefängnis der 60er Jahre

Doch egal, was Dylan tat, wie entschieden er sich vom gegenkulturellen Mainstream absetzte: Er wurde den Fluch nicht los, bis ans Ende seiner Tage zur Symbolfigur der 60er Jahre erklärt zu werden. Noch heute gilt er als intellektueller Präzeptor von Bürgerrechtsbewegung und Studentenrevolution, als Reformator und Emanzipator der Rockmusik. In seiner Autobiographie „Chronicles Vol. 1“ beschreibt er nachhaltig durch die Massenverehrung Traumatisierte seine verzweifelte Versuche, das öffentliche Interesse abzuschütteln und sich ins Private zurückzuziehen. Immerhin acht Jahre (1966-74) währte seine Abstinenz von der Bühne, und auch spätere kreative Phasen seiner Karriere haben lange Zeit nicht aus jenem Schatten treten können, den er als Ikone der 60er Jahre warf. „I own the sixties“, gab er jüngsthin ironisch zu Protokoll: „Who’s going to argue with me? I’ll give ‘em to you if you want ‘em.“

Seit einigen Jahren lässt Dylan sich auf seiner „Never Ending Tour“ mit dem folgenden Text ankündigen: „Ladies and gentlemen, please welcome the poet laureate of rock ‘n’ roll. The voice of the promise of the 60’s counterculture. The guy who forced folk into bed with rock. Who donned makeup in the 70’s and disappeared into a haze of substance abuse. Who emerged to find Jesus. Who was written off as a has-been by the end of the 80’s, and who suddenly shifted gears releasing some of the strongest music of his career beginning in the late 90’s. Ladies and gentlemen – Columbia recording artist Bob Dylan!“ Darin werden – offensichtlich mittlerweile zu Dylans Erheiterung – alle Stereotypen aufgerufen, die man mit seiner exzeptionellen Karriere verbindet. Aus Verdiensten erwachsen Erwartungen, aus Stilwechseln wurden durch Autorität beglaubigte Kursänderungen, denen eine ganze Generation Folge leistete.

In der heutigen postmodernen Genrepluralität ist kaum noch vorstellbar, mit welcher Wucht die Popmusik sich in den 60er Jahren entwickelte und wie nachdrücklich Unterhaltungsmusik künstlerische Ansprüche anmeldete. Eine gesellschaftsgestaltende Kraft wurde ihr nicht nur zugeschrieben, sie hat tatsächlich bewusstseinsverändernd gewirkt. Im Vergleich mit nachfolgenden Zeiten mutet es geradezu phantastisch an, dass lyrisch und musikalisch komplexe Stücke wie Dylans „Like a Rolling Stone“ oder „Eleanor Rigby“ von den Beatles die Top Ten der Hitparaden erreichten.

„Spokesman of his Generation“

Bob Dylans Rolle als *Spokesman of his Generation* lässt sich womöglich auf drei Gründe zurückführen. Erstens trat Dylan als erster völlig selbstbestimmter Künstler auf, der nicht nur seine Songs selbst schrieb und musikalisch nach eigenen Vorstellungen umsetzte, sondern auch sein öffentliches Image eigenverantwortlich formte. Das gilt von der Wahl seines Künstlernamens und seiner erdichteten Hobo-Herkunft, die eine ganz normale Kindheit und Jugend in einer jüdischen Mittelklassefamilie verdecken sollten, über seine gesamte Karriereplanung bis hin zur selbstgewissen öffentlichen Inszenierung. Dylan bemühte sich nicht, den Medien zu gefallen, er entblöbte in seinen Interviews und Pressekonferenzen die Oberflächlichkeit der Berichterstattung.

Zweitens schaffte Dylan es, der Folkbewegung eine neue Stimme zu geben. Das klassische Liedgut zwischen Woody Guthries „This Land is Your Land“ oder Pete Seegers „If I Had a Hammer“ ergänzte er mit tagesaktuellen sozialkritischen Songs über Rassentrennung, Armut, Krieg und den Antikommunismus der McCarthy-Ära.

Drittens schließlich signalisierte Dylans Ausbruch aus dem Korsett der Folkbewegung bereits frühzeitig das Bedürfnis nach Individualität, künstlerischer Selbsterfahrung und Unabhängigkeit. Schon 1964/65, also im Alter von nicht einmal 24 Jahren, weit vor den 68ern, schüttelte er alle Versuche der Linken ab, ihn als Galionsfigur ideologisch einzuspannen. Das unausrottbare Klischee vom weltverbessernden Barden mit Mundharmonika und Akustikgitarre bezieht seine Kraft also letztlich aus einer Zeitspanne von nicht einmal drei Jahren.

Genau genommen beschränken sich Dylans viel gerühmte Protestsongs lediglich auf die beiden Alben „The Freewheelin' Bob Dylan“ (1963) und „The Times They Are A-Changin'“ (1964) – und selbst dort teilen sie sich den Platz mit herkömmlichen Balladen und Lovesongs. Dylan orientierte sich an den „fahrenden Sängern“ der älteren Generation, die vor allem in der Zeit der Großen Depression ihre Wirksamkeit entfalteten. Der Historiker Sean Wilentz hat jüngst auf Dylans detaillierte Kenntnis und partielle Aneignung sozialistisch-linksintellektueller Traditionen in Amerika hingewiesen. Sie war – wie schon ein flüchtiger Blick auf sein Werk erkennen lässt – eine Identifikationsmöglichkeit unter vielen. Dylan hat selbst beschrieben, wie ihn die politisch aufgeladene Atmosphäre im Greenwich Village Anfang der 60er Jahre beein-

flusst hat und welche Künstler ihn fasziniert haben. Seine 2004 erschienenen Memoiren lesen sich weniger als ein „Portrait of the Artist as a Young Man“ als vielmehr als eine intellektuelle und künstlerische Entdeckungsreise, die ganz unterschiedliche Inspirationen bereithielt – Beatniks, Jazz, modernes Theater, zeitgenössische Literatur.

Das Politische war für ihn nur soweit interessant, wie es verallgemeinerbare künstlerische Ausdrucksmöglichkeiten bot. Von Beginn an waren es die *human causes*, die ganz grundsätzlichen Forderungen nach Freiheit und Emanzipation, die ihn mehr interessierten als das Kleinklein ideologischer Differenzierungen innerhalb der politischen Linken. „Bobby was not really a political person“, erinnerte sich sein alter Weggefährte Dave Van Ronk vier Jahrzehnte später: „We thought he was hopelessly naive, but in retrospect he may have been more sophisticated than we were.“

Die Themen seiner frühen Songs unterstützten eine solche Lesart. Zwar schrieb Dylan auch einige *topical songs*, in denen er ganz aktuelle Vorkommnisse verarbeitete oder in guter Folktradition Satiren im Talking Blues zum Besten gab. Dass er allerdings die meisten Songs dieser Alltagsproduktion von seinen Alben fernhielt, offenbart den eigenen Qualitätsmaßstab. Die Stärke seiner besten Songs lag eben in ihrer Universalisierbarkeit. Angereichert mit biblischer Metaphorik („When the Ship Comes in“) oder so typisierend, dass die Figuren seiner Lieder nur noch als *pars pro toto* fungierten („Lonesome Death of Poor Hattie Carroll“, „Hollis Brown“), transzendierten sie die Umstände ihrer Entstehungsgeschichte – und werden deswegen von ihm, manchmal ganz überraschend, bis heute auf Konzerten gespielt. Im eigentlichen Sinne politisch zuzuordnen war seine Songpoetik selten. Einzig seine Teilnahme beim Marsch auf Washington samt seiner dortigen Performance im Anschluss an Martin Luther Kings berühmte Rede „I Have a Dream“ oder bei einer Initiative gegen Rassendiskriminierung in Greenwood/Mississippi sind als konkrete Engagements überliefert.

„Folk songs showed me the way / they showed me that songs can say something human“, bekannte Dylan 1963. Dementsprechend grundsätzlich fielen seine Lieder gegen Rassentrennung, Armut und Krieg aus. Es ist aber vergebens, darin irgendwelche Versatzstücke linkssozialistischer Programmatik oder gar Marxismus zu suchen. Er sang allenfalls gegen den organisierten Antikommunismus (und verweigerte aus diesem Grund sogar einmal einen Auftritt in der „Ed Sullivan Show“, als man ihm untersagte, seinen „Talkin' John Birch Society Blues“ zu singen), hätte sich aber niemals für Kuba engagiert, wie so viele andere, oder irgendwelche sozialistisch getönten Gesellschaftsmodelle propagiert.

Der Humanist Bob Dylan fand es zusehends schwerer, den Glauben an eine gemeinsame parteigebundene Sache aufrechtzuerhalten. Einige seiner stärksten Songs reflektieren den bereits mit „Another Side of Bob Dylan“ (1964) einsetzenden Zweifel an selbstgewissen politischen Überzeugungen. Es war ihm nicht mehr möglich, die Welt in Schwarz und Weiß, Gut und Schlecht zu unterteilen, wie er es ehemals noch vermocht hatte: „I was so much older then, but I'm younger than that now.“ Dieser Zweifel, die Ungewissheit

und der Widerstand gegen jede Rollenerwartung läutete die kreativste Phase seiner langen Karriere ein.

„Something is happening, but you don't know what it is“ – so legte er die Seelenlage von „Mister Jones“ bloß, der zum Prototyp desjenigen avanciert, dessen heile Welt auf der „Desolation Row“ erschüttert wird. Das surreale Chaos, das Dylan auf seinen drei epochalen Alben „Bringing it All Back Home“ (1965), „Highway 61 Revisited“ (1965) und „Blonde on Blonde“ (1966) in nicht einmal anderthalb Jahren entfesselt, entzieht sich allen politischen Kategorien. Hier wird die Welt zum „Ratrace“. Um den Irrsinn und die Absurditäten der modernen Welt zu entlarven, braucht es keine Theorie; es reicht, die Augen offenzuhalten und hinzuschauen, was sich abspielt. Insofern sind Dylans große Songs wie „It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding)“, die er bis heute in Ehren hält, im eigentlichen Sinne antipolitisch. Er sieht nämlich weder einen Hebel, an dem es sich anzusetzen lohnt („there is no sense in trying“), noch kann er erkennen, dass noch irgendjemand Werte verfiicht, für die es sich einzutreten lohnt: „It's easy to see without looking to far / That not much is really sacred“. Seine Skepsis gegenüber einfachen Protestformen führte ihn so weit, dass er in Zeiten, als gerade in Europa die Kritik am Vietnamkrieg beträchtlich zunahm, seine Konzerte in Paris vor dem Hintergrund einer überdimensionierten amerikanischen Flagge veranstaltete.

Die Abrechnung mit der Gegenwart korrespondiert bei Dylan bald mit einem Rückzug auf kulturkonservative Positionen. Das ähnelt in seiner Haltung den kritischen Theoretikern aus dem Hotel Abgrund. Wenn in Dylans religiös inspirierter Lyrik immer wieder von Sünde die Rede ist, kommt dies Adornos Verständnis vom totalen Verblendungszusammenhang gleich. Freilich spielen in Dylans Juden-Christentum spirituell-religiöse Desorientierungen eine ebenso wichtige Rolle wie die kulturindustriell und gesellschaftlich induzierte Verblendung des Einzelnen. Dieser Aspekt bleibt bis heute eine Konstante in Dylans Werk.

„Um die Wahrheit zu sagen, ich weiß gar nicht, was Politik überhaupt ist“

Dylan hat stets bekundet, sich außerhalb der herrschenden politischen Meinungen aufzuhalten, und sein Desinteresse an Politik mit Lust an der Provokation zur Schau gestellt. So äußerte er in einem Interview im Jahr 1997: „Um die Wahrheit zu sagen, ich weiß gar nicht, was Politik überhaupt ist.“ Trotzdem hat sein Wirken in den vergangenen 45 Jahren natürlich auch immer eine ganz besondere politische Relevanz gehabt, allein schon durch Öffentlichkeits-erwartungen, die ihn seither begleiten – und dies ist ihm nur allzu bewusst. Es dürfte kaum einen anderen Künstler geben, dessen Werk so sehr auf geheime und subtile Botschaften abgeklopft worden ist. Geht man davon aus, dass Politik generell in der Öffentlichkeit stattzufinden hat und öffentliches Bekenntnis erfordert, dann ist Dylans Engagement in den 70er Jahren ebenso dünn gesät wie seine *topical songs*. Abgesehen von seinen Liedern über George Jackson, einen schwarzen Guerillero der Black Panthers, und über den wegen Mordes

verurteilten Boxer Rubin „Hurricane“ Carter (1975) – zwei eher umstrittene Engagements –, hat lediglich seine christliche Konversionsperiode (1979-1981) etwas irritierende politische Statements hervorgebracht.

In den 80er Jahren sah man dann einen Songwriter und Musiker, dem es schwerfiel, eine eigene Linie zu finden. Diese Orientierungslosigkeit schlug sich auch in seinen Texten nieder, die – mit wenigen Ausnahmen – einen Sprachverlust offenbarten. „Man has invented his doom / First step was touching the moon“, orakelte Dylan – oder erging sich in Allgemeinplätzen: „Democracy don't rule the world / You'd better get that in your head / This world is ruled by violence / But I guess that's better left unsaid“. Dylan bewegte sich zu dieser Zeit mit Unbehagen im Mainstream und machte den Fehler, den er vorher und nachher zu vermeiden in der Lage war: Er versuchte eine Rolle zu erfüllen, die das Publikum von ihm zu erwarten schien. Dabei opferte er seine kreativen Instinkte. Hin- und hergerissen zwischen dem Superstardasein der 80er Jahre, das Stadiontourneen und die Teilnahme an Megaevents wie Live Aid zur Pflichtübung zu machen schien, und dem deutlichen Selbstkel davor, nur ein Teil des *Showbiz* zu sein, geriet Dylan in seine größte Karrierekrise, wie er in seinen Memoiren unverblümt bekannte: „I felt done for, an empty burned out wreck. Too much static in my head and I couldn't dump the stuff. Wherever I am, I'm a '60s troubadour, a folk-rock relic, a wordsmith from bygone days, a fictitious head of state from a place nobody knows. I'm in the bottomless pit of cultural oblivion.“ Spätestens nach diesem Tiefpunkt seiner Laufbahn gab er den Versuch auf, sein Schaffen an moralischen oder politischen Öffentlichkeitserwartungen auszurichten. Politische Stellungnahmen sind bei Dylan nunmehr nur als Selbstzitat zu finden. So spielte er anlässlich der Grammy-Verleihung für sein Lebenswerk im Februar 1991 eine schwer erkennbare Hardrock-Version seines Klassikers „Masters of War“. Diese Wahl konnte man nur als einen Kommentar zum Golfkrieg auffassen, wenngleich von Dylan kein einziges Wort zum Krieg selbst überliefert ist.

Distanz zum Establishment

Eine Kontinuität in Dylans Verhältnis zur Politik ist seine distanzierte Haltung zum Establishment. Zwar wird man finden, dass seine grundlegenden Überzeugungen von Freiheit und Selbstbestimmung, von Emanzipation und Erlösung gewissermaßen zur Grundausrüstung der politischen Rhetorik in den Vereinigten Staaten gehören. Aber eher suchte die Politik ihn, als dass er einen Auftritt auf der politischen Bühne anstrebte. Dylans exzeptioneller Nimbus als politisches Gewissen der Linken hätte eine Verbindung mit den Demokraten leicht gemacht, und es gab – vergebliche – Versuche des Präsidentschaftskandidaten Jimmy Carter (der ihn in seinen Reden zitierte), ihn im Rahmen seiner Kampagne einzuspannen. Im Gegensatz zu anderen Kollegen dosierte Dylan seine tagespolitischen Äußerungen stets sparsam. Für Wahlkämpfe gab er sich in der Regel nicht her. Eine interessante Ausnahme machte er in einem „Times“-Interview im Sommer 2008, als er seine Sympathien für

Barack Obama offen kundtat: „But we've got this guy out there now who is redefining the nature of politics from the ground up ... Barack Obama. He's redefining what a politician is, so we'll have to see how things play out. Am I hopeful? Yes, I'm hopeful that things might change.“

Die Hoffnung auf *change*, das war gewissermaßen Dylans Copyright – und so wusste der alte Fuchs sehr wohl, was er tat, als er dem Journalisten der „Times“ diese Botschaft zwischen Tür und Angel mit auf den Weg gab. Als nationales Symbol und lebende Legende erwies er ansonsten nur den bereits gewählten demokratischen Präsidenten Bill Clinton (anlässlich seiner Inauguration) und Barack Obama die Ehre. Obama lud ihn zu einem „Liederabend“ ins Weiße Haus ein, um die Bürgerrechtsbewegung zu würdigen. Obamas Schilderung dieser Begegnung, die sich in einem Händedruck nach dem von Dylan gesungenen Lied – „The Times They Are A-Changin'“ – erschöpfte, vermittelt einmal mehr den Eindruck, dass Dylan nicht so sehr daran gelegen ist, politische Wirkung jenseits seiner künstlerischen Ausdrucksmittel zu suchen. Die Präsidenten buhlten um ihn – nicht er um sie.

All American Dylan

In der Einschätzung von Dylan hat sich inzwischen – nach 50 Jahren kreativen Schaffens – eine entscheidende Veränderung vollzogen. Zwar hat man stets seine außergewöhnliche lyrische Begabung und seine prägende Rolle in der Geschichte der Popmusik erkannt. Es schien jedoch lange Zeit offensichtlich, dass sich sein Rang ausschließlich aus der revolutionären Qualität des Frühwerks bis 1966 erklären lasse. Alles Weitere wirke als Nachklapp, der die artistischen Höhen des Anfangs nie wieder erreichen könne.

Diese Sicht auf Dylan änderte sich vermutlich erst mit den 90er Jahren, als er selbst über die harte Arbeit auf der „Never Ending Tour“ zu neuer Ausdruckstärke fand – und sich vor allem der Zeitgeist wandelte: Nicht nur die einsetzende Unplugged-Welle signalisierte ein neues Bedürfnis nach Authentizität und Ursprünglichkeit, sondern auch die Rockmusik begann sich zunehmend für ihre Geschichte zu interessieren. Neue Generationen – ob Songwriter, Grunge oder Britpop – reflektierten und zitierten die Werke der Alten. Das kam Dylan aufgrund seiner unverkennbaren Vorreiterrolle noch mehr zugute als anderen Kollegen, die, wie Neil Young oder Lou Reed, in den 80er Jahren ebenfalls furchtbare Sachen produziert hatten und nun wieder *on top of the game* schienen. Im Zuge einer solchen Wiederentdeckung zeigte sich noch einmal die unglaubliche Vielseitigkeit seines Werks, das Folk, Rock, Blues, Country und Gospel vereinigte, die amerikanische Literatur, Shakespeare und die Bibel verarbeitete und überhaupt viel tiefer in der amerikanischen Kulturgeschichte verankert war, als man es bei einem Menschen in der Revolte erwartet hätte. Insbesondere Dylans Selbstversicherung der eigenen Wurzeln, die er seit 1988 in über 100 Konzerten pro Jahr praktizierte sowie in den beiden hörenswerten Alben „Good as I Been to You“ (1992) und „World Gone Wrong“ (1993) mit alten, vergessenen Folksongs dokumentierte, weckte neu-

gieriges Erstaunen. In den 90er Jahren löste sich Dylan endgültig von modischen und kommerziellen Zwängen. Er steigt aus der Gegenwart aus und entwickelt sich zum Antiquar, zum Historiker, besinnt sich auf Traditionen und schöpft aus den *Americana* der vergangenen 200 Jahre, die er wohl wie kein zweiter Musiker kennt. So wandelte sich Dylan in der öffentlichen Wahrnehmung vom Avantgardisten, der den Rock einst mit Intellekt und Geist ausgestattet hatte, vollends zum Traditionalisten, vom Innovator zum trauernden Konservativen, der nach alternativen Lebensentwürfen fahndet und vergangene Vielfalt beklagt. Outlaws, Romanzen „verbotener Liebe“, Naturkatastrophen, mythische Geschichten, Heilige, der Amerikanische Bürgerkrieg – das sind die Themen, mit denen Dylan die Geister der Vergangenheit beschwört.

Immer auf Tour: Bewegung als Prinzip

Zur musikalischen Neuerschließung eines Kontinents gehörte für Dylan auch die geographische. Unaufhörlich hat er in den letzten 23 Jahren auf seiner *Never Ending Tour*, unterbrochen nur von kurzen Pausen, das Land bereist, und erspielte sich auf mittelgroßen Bühnen der kleineren Universitätsstädte ein neues jüngerer Publikum. Dieser Lebensstil des reisenden Sängers empfindet den Hobo und den Tramp nach, die einst die Imagination des jungen Dylan prägten. Ein solches Leben kennt kein Ankunftsziel, sondern erklärt die Bewegung zum Prinzip. Dylan hat den Sehnsuchtsraum seiner Mittelklasse-Jugend Zeit seines Lebens auszufüllen versucht. Die Träume des kleinen Bob in Hibbing/Minnesota (wo übrigens das Busunternehmen Greyhound gegründet wurde) weckte vor allem das Radio, das – wie Dylan nicht müde wird zu betonen – seine Phantasie fütterte. In 100 Folgen seiner Sendung „Theme Time Radio Hour“ (2006-2009) bekommt man eine Ahnung von dem Amerika, das Dylan idealisiert. Es ist das Land seiner Jugend, ein dynamisches, optimistisches Amerika, das sich noch an seine Ursprünge erinnern konnte und das neben den kulturindustriellen Blüten, die Hollywood und Tin Pan Alley hervorbrachte, noch Raum für Mythen, Outlaws und Gegenwelten bot. Dylan traktiert hier allerdings auch *all American themes*, wenn er sich mit Hingabe über Baseball, Thanksgiving oder amerikanische Autos auslässt.

Dylan kann mit der Autorität des Vielgereisten, der alle Plätze kennt, von diesem Land berichten. Er ist im Mittleren Westen aufgewachsen, hat in New York seinen Durchbruch geschafft, nahm in Nashville einige seiner bedeutendsten Platten auf und zog dann in den 70er Jahren nach Kalifornien. Im fortgeschrittenen Alter wird deutlich, wie viele Facetten des amerikanischen Lebens er verkörpert. Vom Traum seiner Jugend, als Kadett an die Militärakademie in Westpoint zu gehen, bis hin zu seiner christlichen *born again experience* spiegelt sein Leben amerikanische Wirklichkeiten wider.

Gewiss, aus europäischer Sicht wirkt die *Born-again*-Phase als unverzeihlicher Fehltritt und als fundamentalistische Verirrung. Unabhängig davon, dass die drei Alben „Slow Train Coming“, „Saved“ und „Shot of Love“ eine ganz neue dynamische Seite in Dylans Musik zum Scheinen brachten, ver-

kennt eine solche Deutung einerseits die innere Konsequenz, die in dieser Entwicklung für den Gottsucher und Mystiker Dylan lag, und vermag andererseits nicht zu sehen, wie repräsentativ diese Erfahrung für einen nicht unerheblichen Teil der US-Amerikaner war. Immerhin kamen mit Jimmy Carter und später George W. Bush zwei Präsidenten ins Amt, die sich als wiedergeborene Christen bekannten. Dylans Religiosität stand in dieser Periode auch im Kontext einer sehr lebenspraktischen Hinwendung zur afroamerikanischen Kultur und Gospeltradition. Aus den Liebesbeziehungen zu seinen schwarzen Backgroundsängerinnen gingen mutmaßlich zwei Ehen und drei Kinder hervor. Diese familiären Umstände wurden vom notorisch sein Privatleben abschirmenden Dylan aber nie kommentiert.

Larger than Life: Arbeit am Mythos

Es ist zu einer Eigenart Dylans geworden, seine Identität in seiner Heimat aufgehen zu lassen. Auf die Frage nach seinen Prägungen antwortete er in einem Interview im Jahr 2009: „I think it's the land. The streams, the forests, the vast emptiness. The land created me. I'm wild and lonesome. Even as I travel the cities, I'm more at home in the vacant lots. But I have a love for humankind, a love of truth, and a love of justice.“ Es ist eine interessante Frage, wie Dylan es geschafft hat, sich mit einer unvergleichlichen Aura von Undurchdringlichkeit, enigmatischer Weisheit und zum Teil auch Düsternis zu umgeben, während er gleichzeitig doch unaufhörlich sein Publikum sucht und seine Auftritte mit Hingabe, Ausdauer und ohne jede Showeffekte absolviert.

Rar macht sich nur der private Dylan, der Künstler ist omnipräsent. Sein Spätwerk hat seit 1997 eine neue erfolgreiche Phase eingeläutet, für die es kein Vorbild gab: nämlich die des öffentlich alternden Rockmusikers, der einst niemandem über 30 trauen wollte. Ein Teil von Dylans Faszination mag in der Intensität seiner Kunst liegen, die auch generationale Eigenheiten hat: Kaum jemand hat die Jugend und das Jungsein so überbordend kreativ ausgelebt, wenige haben den Krisen in der Mitte des Lebens einen derart schmerzhaften Ausdruck verliehen, und niemand ist dem Alter mit einer solchen Mischung aus Desillusionierung, sarkastischer Ironie und mildem Spott begegnet. Anders als viele seiner Kollegen nimmt Dylan das Alter mit Würde an. Bemüht sich der nur zwei Jahre jüngere Mick Jagger noch, im knappen T-Shirt auf der Bühne die ewige Jugend herbeizutanzen, so gibt Dylan seit langem den gediegen gekleideten Südstaatengentleman mit Anzug und Hut.

Zum eindrucksvollsten Instrument ist mittlerweile Dylans Stimme geworden. Sie war immer schon von einer sehr eigenen Körnigkeit und kam nie den allgemeinen Geschmackserwartungen an eine schöne Stimme nach. Ihre ausgestellte Brüchigkeit und Rauheit, Dylans Krächzen, Fauchen und Flüstern hat allerdings in den letzten Jahren eine völlig neue Qualität gewonnen. Die Stimme lässt Dylan mittlerweile in seinen Konzerten und auf seinen Platten so weit verstärken, dass sie dem Hörer buchstäblich in die Glieder fährt. Sie prägt die Meisterwerke der letzten Jahre. Stücke wie „'Cross the Green Mountain“,

„Ain't talkin'“ oder „Forgetful Heart“ hatte es in diesem Universum vorher noch nicht gegeben.

Nach Jahren, in denen Dylan am Image des Schmerzmannes trug und so wirkte, als würde er jeden Tag in den Abgrund schauen, hat Dylan offenbar wieder etwas „Spaß an der eigenen Passionsgeschichte“ (Peter Kemper) gefunden. Zwar trägt er noch immer „the same thorny crown“, aber er verwandelt sich bisweilen gern wieder in die *jokers and thieves*, die seine Songs bevölkern. Seine Radiosendung war anscheinend nicht nur für Zuhörer ein Quell guter Laune, sondern auch für ihn selbst. Und wer seine unglaubliche Weihnachtsplatte „Christmas in the Heart“ (2009) hört, wird wenig Anzeichen für Weltmüdigkeit heraushören können. Dylan scheint die nötige Gelassenheit gefunden zu haben, die ihn unangestrengt produktiv sein lässt. Die Rente mit 67 hat er lange verpasst. Stattdessen tourt er rastlos um die Welt, nimmt Platten auf, bestückt Kunstausstellungen mit eigenen Werken, dreht skurrile Filme („Masked and Anonymous“, 2002), moderiert Radiosendungen und schreibt Bücher; der erst vor kurzem unterzeichnete Millionenvertrag über sechs (!) neue Buchprojekte lässt hoffen, dass bald auch der lange angekündigte Fortsetzungsband seiner Memoiren erscheint.

Die Faszination Dylans lässt sich kaum über die Konstruktion seines Mythos und die Historisierung seiner beeindruckenden Karriere erklären. Dass er einmal das Lebensgefühl einer politisierungsbereiten Generation getroffen hat, mag ein Element seines anhaltenden Erfolges sein. Nicht minder bedeutsam ist aber die Sensibilität und Vielschichtigkeit seiner Songpoesie. Die anrührenden Liebeslieder „Girl from the North Country“ und „Tomorrow is Long Time“, die Meisterwerke der Introspektion „Tangled Up in Blue“, „Most of the Time“ oder „Not Dark Yet“, die tief schürfenden Poeme über „Blind Willie McTell“ und „Sugar Baby“ werden von Generation zu Generation immer wieder neu entdeckt werden, weil sie außergewöhnlich artikuliert Erfahrungen für den Hörer erfahrbar und zugänglich machen.

Schon in den 60er Jahren warb seine Plattenfirma für ihn mit dem Slogan „Be different – he is“. Es gehört zu den eigentümlichen Systemlogiken der Kulturindustrie, dass das Besondere nur mehr als exkludierte Inklusion zu haben und daher nicht frei von Widersprüchen ist. Dylan hat darunter zeitweise gelitten, aber letztlich doch davon profitiert – eben weil er in der Lage war, das Andere, die Möglichkeiten des Authentischen und Abgründigen auf seine Weise glaubhaft auszuschöpfen.

Womöglich stimmt die Analyse seines Hipster-Sidekicks Bobby Neuwirth, der Dylans Vertrauter in der Phase seines größten Ruhmes war: Dylan habe sich damals nicht bemüht, den Massengeschmack zu treffen, sondern das Publikum ist ihm auf seinen Wegen gefolgt. Der alte Dylan scheint diese Anhänglichkeit während seiner *mysterious ways* schätzen gelernt zu haben: „All my loyal and much loved companions / They approve of me and share my code / I practice a faith that's been long abandoned / Ain't no altars on this long and lonesome road“. Derweil ist es angebracht, für den Meister noch einige Kerzen am Wegesrand aufzustellen.