

spex

MAGAZIN FÜR POPKULTUR - WWW.SPEX.DE



#320 MAI/JUNI 2009
5,00 EUR

Österreich 5,75 EUR BeNeLux 5,90 EUR
Italien/Spanien 6,75 EUR Schweiz 10,00 SFR
Postvertriebsstück Gebühr bezahlt G6952

CD IM HEFT
15 TRACKS - 59 MINUTEN

PHOENIX, MAXIMO PARK, HELL,
PHANTOM GHOST, GRIZZLY BEAR,
THE THERMALS, BILL CALLAHAN,
MICHAEL NYMAN, JEREMY JAY,
MULATU ASTATKE, DM STITH
MICHAEL J. SHEEHY
U.V.A.



PHOENIX DIE EVOLUTION DER NEW WAVE FINDET IN VERSAILLES STATT

DIEDRICH DIEDERICHSEN,
GREIL MARCUS, RICHARD
KLEIN, KLAUS THEWELETT,
PETER KEMPER, JOHANNA
DOMBOIS U.A. über ...

DAS SYSTEM BOB DYLAN

DONALD DUCK plus... ROCKO SCHAMONI . GRACE JONES . NICK KNIGHT . SUNN0))) . PJ HARVEY
GRIZZLY BEAR . PEACHES . DIANA RIGG . PHANTOM GHOST . STEVE McQUEEN



DAS SYSTEM BOB DYLAN

ALLE FOTOS: BARRY FEINSTEIN

Seit die Plattenfirma Columbia eine neue Platte Bob Dylans für Ende April ankündigte, erlebte der Spekulationswahn im Internet bisher ungekannte Ausmaße. Über keinen Musiker kursieren so viele Halbwahrheiten und Verklärungen wie über den 1941 in Duluth, Minnesota, geborenen Sänger – und täglich werden neue Fährten gelegt. Es ist an der Zeit, die wichtigsten Koordinaten des Systems Dylan aus heutiger Sicht zu analysieren. Sieben Autoren, unter ihnen Greil Marcus, Diedrich Diederichsen und Klaus Theweleit, beschreiben in sieben voneinander unabhängigen Einzeltexten, die sich aber auch als dramaturgischer Bogen lesen lassen, wie Bob Dylan in den Sechzigern zum Inbegriff des Cool und in den Achtzigern zur Karikatur seiner selbst wurde. Erst als er Anfang der Neunziger mit der Aneignung obskurster amerikanischen Folksongs seinen Kopf noch einmal aus der Schlinge zog, legte der heute 67-Jährige den Grundstein für ein grandioses Comeback. Die Artikel streifen Themen, die in Spex seit langem genau beobachtet werden: Digitale Evolution, Imaging, Rezeptionsmodelle, die Poesie des alten, unheimlichen Amerika, die Gestaltungskraft semifiktionaler Biografien und schließlich das neue Album des Sängers.

AUF DEM HÖHEPUNKT DER MEXIKANISCHEN PHASE

MAX DAX

Es war einmal vor gar nicht so langer Zeit, da trug der Sänger Bob Dylan schlechtsitzende Angeberjackets und hatte auch sonst nichts mehr zu melden. Seine Platten stießen alte Fans vor den Kopf, neue kamen kaum hinzu, und auf Konzerten hinterließ er mitunter einen verwirrten Eindruck. Als er im Juni 1990 im Hamburger Stadtpark auftrat, warf er ein genuscheltes »Most Germans don't even know that Hitler wasn't a German anyway« in die Runde, nachdem er zuvor mit deutscher Gründlichkeit seinen Song »Masters of War« dekonstruiert hatte. Ende der Achtziger an

Dylan interessiert zu sein, glich damals einem tapferen Akt der Distinktion.

Amerikanische Jazzwissenschaftler haben freilich in der Zwischenzeit herausgefunden, dass das Verwirrspiel, das Dylan mit seiner gebrochenen Stimme, einem etwas ranzigen Look und einem offen zur Schau gestellten Interesse an ebenso obskurer wie uralter amerikanischer Folkmusik betrieb, ihn vor allem von engstirnigen Fans befreite. Die an Erkenntnis Interessierten blieben und erlebten mit der Veröffentlichung der Alben »Good as I





Been to You« und »World Gone Wrong« (1992 und 1993) und schließlich mit »Time Out of Mind« 1997 das bemerkenswerte Comeback eines Mannes, der längst ausgemustert schien.

Seitdem Bob Dylan vor 21 Jahren auf seine sogenannte Never Ending Tour aufbrach, wurden Regale voller Bücher, Filme und Musik über bzw. von Dylan selbst veröffentlicht. Kein Sänger hat seitdem so oft die Titelfiguren geziert, keiner so viele Radiosendungen moderiert und Konzerte gegeben wie er – und schon wieder steht ein neues Album des mittlerweile 67-Jährigen in den Läden. Es heißt »Together Through Life« – in seiner Schmierigkeit klingt der Sound des Titels nicht nach Dylan, eher an eine Vorabendserie im Fernsehen. Oder macht er sich gar lustig über seine Anhänger? In einem Interview mit dem Musikjournalisten Bill Flanagan bemerkte Dylan auf alle Fälle im März, wie sehr es ihn freuen würde, dass jeder Hörer eine andere Phase in seiner Karriere zu schätzen wisse: »Some, [preferred] the Post-Colombian Period. Some, the Pre-Raphaelite.« Die zehn neuen Songs legen nun den Schluss nahe, dass Dylan sich derzeit auf dem Höhepunkt seiner mexikanischen Phase befindet.

Auf dem Cover ein wild zungenküssend ineinander verknottetes Liebespaar auf dem Rücksitz eines über den Highway brausenden Straßenkreuzers, geschossen 1959 vom Magnum-Fotografen Bruce Davidson. Dylans mittlerweile 33. Studioalbum wird von einer sehn-

süchtigen Grundstimmung durchweht, die einer romantischen karibischen Meeresbrise nahekomm. Akkordeon, Violine und gelegentlich Trompeten wecken ein Gefühl, das im Amerikanischen als »south-of-the-border feeling« bezeichnet wird und irgendwo im Grenzgebiet zwischen Texmex, Mariachi und Cajun anzusiedeln ist – der Sound, der aus Mexiko über den Río Grande nach Texas weht. Zum anderen ist das Songwriting geradezu bemerkenswert klassisch ausgefallen: Überbot sich der Songwriter auf seinen letzten beiden Alben »Love & Theft« und »Modern Times« an sprachlicher Komplexität, Appropriation und Manieriertheit, so bedient sich Dylan dieses Mal einer geradezu leichten, stark Latin-beeinflussten Form.

Bereits der erste Song gibt die Richtung vor: Mit dem Rumba-Blues »Beyond Here Lies Nothin'« wird nicht nur der Neue in der Gang eingeführt – es ist David Hildago von Los Lobos aus East Los Angeles am Akkordeon –, sondern auch das Thema des Albums abgesteckt. Es geht um die Liebe, in diesem speziellen Fall darum, dass man sich von der Liebe leider nichts kaufen kann: »Oh well I love you pretty baby / You're the only love I've ever known / Just as long as you stay with me / The whole world is my throne / Beyond here lies nothing / Nothing we can call our own.« Ein Liebeslied der rohen, desillusionierten Art, das in seiner ungehobelten Spielfreude eine Ruppigkeit zurück ins Spiel bringt, die man bei Dylan lange vermisste. Andere Songs auf

»Together Through Life« nähern sich der Liebe, der Verführung und der Erinnerung an gemeinsam verbrachte Zeiten. »Shake Shake Mama« ist ein anzügliches Trinklied, »My Wife's Hometown« ein Chicago Blues, der in seiner Machart an Muddy Waters' »Man-nish Boy« und Aufnahmen des Chess-Labels erinnert und eine knurrende Ironie an den Tag legt: Immerhin handelt es sich bei der Heimatstadt der Gattin um die Hölle. Nie vergessen: Nicht jedes Liebeslied ist auch ein Liebeslied. Wunderschön sind die beiden Balladen »If You Ever Go to Houston« und »That Dream of You«, die wie Echos aus einer vergangenen Zeit klingen.

Einer der vier Signature Songs des neuen Albums ist mit Sicherheit »I Feel a Change Comin' on«. Es handelt sich abermals um eine vom Akkordeon angetriebene Ballade, und nach einer gefühlten Ewigkeit, in der er auf seinen Albenveröffentlichungen einen monotonen Sprechgesang perfektionierte, »singt« Dylan mit einem Mal wieder mit der einst für ihn so typischen kehligen Stimme. Die Schlüsselselbstrophe des Songs lautet wie eine Replik auf Greil Marcus: »Some people they tell me / I've got the blood of the land in my voice«. Das klingt schwerwiegend und fatalistisch, doch kaum ist die Zeile verklungen, croont Dylan lustig hinterher: »Everybody got all the money / Everybody got all of your clothes / Everybody got all the flowers / I don't have one single rose«. Vermeintlich spricht in diesem Song mit der sonnig-titelgebenden Zeile »I feel a change comin' on« ein Optimist, doch bereits eine Zeile später relativiert das lyrische Ich diese Assoziation mit der seufzenden Aussage: »And the fourth part of the day is already gone«.

In einem im letzten Jahr in Dänemark geführten Interview mit der Londoner Times hat Dylan für seine Verhältnisse überraschend deutlich seine Sympathie für den damaligen Präsidentschaftskandidaten Barack Obama ausgedrückt. Sein Lied klingt freilich so, als wolle er heute, wo Obama gewählt worden ist, sagen: »Es wird sich etwas zum Guten ändern, aber es ist ohnehin zu spät.« Für die trotz des fröhlich gesungenen Songs pessimistische Lesart spricht, dass Dylan ganze Zeilen aus Chaucers »Canterbury Tales« zitiert/geklaut hat – jenem englischen Literaturklassiker aus dem 14. Jahrhundert, der sich u.a. ausgiebig mit dem Missbrauch der Religion durch die Politik befasst. Und bevor wir an dieser Stelle in die Falle der Überinterpretation tappen, sei angemerkt, dass »I Feel a Change Comin' on« in seiner beschwingt-fröhlichen Art verdammt an »Handy Dandy« erinnert – einen dieser fast an Kinderlieder erinnernden Songs

aus dem 1991 erschienenen Album »Under the Red Sky«, den Dylan ausgerechnet im letzten Jahr am 28. Juni im spanischen Vigo zum allerersten Mal in seinem Leben live gespielt hat – als sei ihm plötzlich in den Sinn gekommen, dass es lohnenswert sein könnte, die Leichtigkeit jenes Songs und jener Platte wiederzuentdecken.

Mit der Sommerplatte »Together Through Life«, so viel ist klar, öffnet Bob Dylan die Tür weit, um sein in den letzten zehn Jahren sorgfältig kultiviertes Image des wortgewaltigen, bluesplündernden, pokerface'igen Southern Gentleman in ein ironisch-gebrochenes Licht zu stellen. Ein antizyklischer, gegen alle Zeitwahrnehmung gesteuerter »Change« also, mit dem auf diese verspielte Weise sicherlich niemand gerechnet hatte.



Bob Dylan ist der große Unzeitgemäße. Er ist nicht der Zeitlose, denn »zeitlos« bedeutet über die Jahre hinweg etwas Gleichbleibendes, Verlässliches, Unveränderliches. Dylan verkörpert vielmehr einen dezidierten Anachronismus. Das begann einst damit, dass Dylan in den Fünfigern die Songs der berühmten »Anthology of American Folk Music« von Harry Smith studierte. Diese Anthologie versammelt Aufnahmen vom Anfang des 20. Jahrhunderts, und diese Lieder verbindet, dass sie einer Oral Tradition entstammen, also vor der Erfindung der Tonaufnahme von Sängern zu Sängern mündlich überliefert wurden. Indem er sich heute wieder auf die Anthologie bezieht, schafft er sich einen enormen künstlerischen Freiraum, der sich nicht an den Moden der Gegenwart orientiert, sondern an etwas de facto Vergangenen.

Auf seinen beiden letzten Alben »Love and Theft« von 2001 und »Modern Times« von 2006 taucht er tiefer denn je in die amerikanische Mythengeschichte ein. Die Geister und die Untoten Amerikas spuken in seinem Kopf

DAVID BOWIE ÜBER DYLAN

Bob Dylan hatte schon immer einen sehr stark ausgeprägten Sinn fürs Metaphysische. Ich bin darüber hinaus der Meinung, dass er schon von jeher mit seiner ganzen Willenskraft auf einer spirituellen Suche war, die seinem ganzen Wesen und seiner Arbeit eine solche philosophische Dimension gegeben hat. Und dass er auf dieser Suche unterschiedlichen Zeiten in seine Arbeit einfließen ließ, das kann ich nur zu gut verstehen und nachvollziehen. Wenn man wie Bob Dylan diese spirituelle Suche nach dem Sinn als seine Lebensaufgabe ansieht, dann kann das zur Obsession werden, die einem auf der anderen Seite vielleicht die Unschuldigkeit nimmt, die man zuvor besessen hatte, als man noch ein bescheidenes, ahnungsloses, unbeschwertes Leben geführt hatte.

Man lässt sich vielleicht nicht mehr so vom Fernsehen und an-

deren schnellebigen Dingen beeindrucken wie früher. Das sind die wichtigen Fragen. Ich sehe das übrigens ganz genauso und möchte das unterstreichen. Ich finde in dieser Auseinandersetzung sehr viel mehr Freude als in anderen Dingen. Es gibt noch eine Gemeinsamkeit zwischen Bob und mir: Wir haben eigentlich nie viele Schallplatten verkauft. Für uns beide gilt, dass unsere Arbeit, also unsere Songs, viel bekannter sind, als wir im Verhältnis dazu Tonträger verkauft hätten.

Das finde ich seltsam und bemerkenswert zugleich. Wir beide haben Songs geschrieben, die weltweit extrem bekannt sind. Aber kaum einer hat sie zuhause auf Platte... Das ist wirklich außergewöhnlich. Das mag daran liegen, dass wir beide unser Leben lang viel mehr damit beschäftigt waren, die Dinge, also die Musik zu verändern, die Texturen der Musik auszuloten, herauszufinden, was genau Musik noch so alles kann – als dass wir bloß

Songs geschrieben hätten und aus dieser Ruhe heraus uns vielleicht an den einen oder anderen Trend herangehängt hätten. Ich möchte so weit gehen, dass es unsere Aufgabe war und ist, die Tiefen der Musik auszuloten und die Gestalt der Musik zu verändern. Bob Dylan hat selbst einmal gesagt: »I was chosen to be a performer.« Ich glaube, das sagt alles.

Wir haben das Vokabular der Musik verändert und erweitert, und wir haben neue Facetten in den großen Topf geworfen. Und die Songs, die wir geschrieben haben, die kann man als die sprichwörtlichen Späne bezeichnen, die fallen, wenn man hobelt. Und ich vermute, dass die große Mehrheit der Menschen da draußen das auch so sieht: Sie haben uns interessiert bei unseren Experimenten zugeschaut, aber lieber die Songs anderer Künstler gekauft, die sich drangemacht hatten, unsere Forschungsergebnisse in eine ausgefeiltere Form zu bringen.

herum und bewohnen das Land, von dem Dylan berichtet. Die Lieder wimmeln nicht nur von Querverweisen auf amerikanische Mythen und verdrängte historische Ereignisse, sie beziehen sich teilweise auch eins zu eins auf Lieder und Balladen aus jener Zeit, die Harry Smith einst dokumentierte. Das wirft, gerade im Zuge der ganzen Problematik, welche die digitale Evolution mit sich bringt, die Frage auf, wie sich Dylan zum Urheberrecht verhält. Er vertritt eine signifikant antizyklische Position. Auf »Modern Times« finden sich etliche Songs, von denen man frech formuliert sagen könnte, es handle sich um Plagiate – und doch ist jeder Song mit dem Copyright-Vermerk »Words and music by Bob Dylan« versehen. »Rollin' and Tumblin'« beispielsweise ist ein Song, dessen erste bekannte Version 1929 unter dem Titel »Roll and Tumble Blues« einen Sänger namens Ham-bone Willie Newburn als Autoren und Komponisten aufweist. Das Arrangement, auf das Dylan sich wiederum bezieht, gleicht fast bis aufs Haar der Version von Muddy Waters aus den frühen Fünfigern. Darüber hinaus gibt

es Hunderte weiterer Aufnahmen dieses Songs, und man darf annehmen, dass auch Newburn damals den Song nicht »erfunden«, sondern seinerseits von einem anderen Sänger adaptiert hatte – nur dass er der Erste war, der seine Version auf Schellack gepresst hat. Kurz: An dem Song haben viele Autoren mitgeschrieben, und jeder von ihnen reklamiert für sich das Urheberrecht an der eigenen Version – und dennoch wird nicht gegeneinander prozessiert.

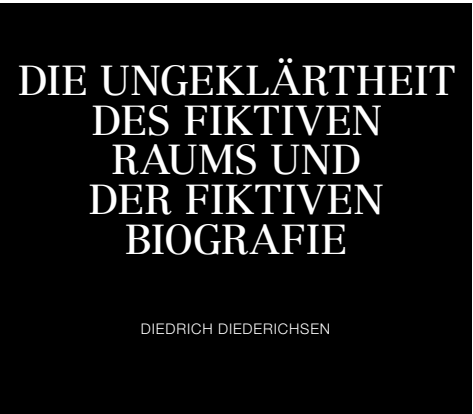
Auch Dylan ist bisher nicht verklagt worden, obwohl er lediglich Textteile des Songs veränderte. Er stellt sich damit einerseits gegen geltendes Urheberrecht und andererseits in die Line der Blues- und Folksänger aus der ersten Hälfte des letzten Jahrhunderts, die damals genauso verfuhrten. Entscheidend war, »dass Hand angelegt wurde« – der Begriff des »Originals« bezieht sich somit gewissermaßen auf festhaltbare »Zwischens-tände«. Dylan lässt also die ganzen Copyright-Debatten, die im Zuge der Digitalisierung von Inhalten im Internet geführt werden,

weit hinter sich, indem er sich auf ein altes Verständnis von Autorenschaft bezieht. In gewisser Hinsicht argumentiert er also ähnlich, wie es Candice Breitz in der letzten Folge der digitalen Evolution in Spex getan hat: Das Urheberrecht versickert im Netzwerk, der Künstler kann sich aus den Modulen der Vergangenheit bedienen und das Recht des Originals reklamieren, solange er einem Kunstwerk einen eigenen Anstrich gibt.

Indem sich Dylan auf eine Praxis beruft, die über einhundert Jahre alt ist, greift er topaktuell mit einem verblüffend einfachen Modell in die festgefahrene Debatte ein. Was unausgesprochen bleibt: Musik war schon immer Musik über Musik, und Songs sind Songs über Songs. Und das Wesen von Pop ist, dass Pop selbstreferenziell ist. In gewisser Hinsicht verabschiedet er sich damit vom Geniebegriff, weil er indirekt zugibt, nur fortzuführen, was andere vor ihm über Jahrhunderte praktiziert haben. Und so weit entfernt von Cut-and-Paste-Künstlern unserer Tage ist er mit dieser Position auch nicht. Dylan gießt einen Bewusstseinsstrom in seine Lieder. Erinnerungen, Akkordwechsel, Gelesenes fließen in die Produktion ein. Erst vor Kurzem gab es eine Debatte in der New York Times, in welcher Dylan nachgewiesen wurde, dass er bei dem 1867 verstorbenen Südstaaten-Dichter Henry Timrod munter ganze Zeilen geklaut hat. Beziehungsweise: Nach der eben beschriebenen Lesart hat er eben nicht geklaut, sondern Gefundenes virtuos-assoziativ in einen neuen inhaltlichen Zusammenhang überführt. Der von Roland Barthes in seinem gleichnamigen Essay proklamierte »Tod des Autors«, des literarischen Erfinders, ist für Dylan längst vollzogen.

Dylan, soviel ist klar, hat sich längst von dem Anspruch, etwas originär Neues zu erschaffen verabschiedet. Damit ist er unzeitgemäß und hypermodern zugleich. Ein echter Spielverderber, für den eine uralte Weltsicht aus dem Mississippidelta viel relevanter sein kann als der sogenannte Fortschritt unserer modernen Welt. In seinen »Chronicles Vol. 1« beschreibt Dylan diese Methode an einer Stelle ganz unumwunden: Statt die Tageszeitung zu lesen, habe er sich angeblich immer und immer wieder ins New Yorker Stadtarchiv begeben, um dort die Tageszeitung von vor hundert Jahren zu lesen. Es ist ein Akt gegen die Linearität von Zeit. Der Wunsch, die Zeit zu überwinden, sie anzuhalten, dem Augenblick Dauer zu verleihen. An den Punkt zu gelangen, an dem Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft verschwimmen, das ist ein Motiv ganz vieler Dylan-Songs. Natürlich ist der

lebenspraktische Versuch, aus dem Zeitstrom auszusteigen ein Ding der Unmöglichkeit. Nur für die Dauer eines Songs können die verschiedenen Zeitströme in einem Moment zusammenschießen. Genausowenig gelingt es ihm, die alten Originalitäts- und Ursprünglichkeitsideale zu retten, weiß er doch, dass es so etwas wie das Original nicht mehr gibt. Dass Dylan dennoch immer wieder versucht, das Faktische zu transzendieren, indem er die Zeit in seiner Kunst stillstellt und Gefundenes zu einem neuen Original erklärt, macht ihn gewissermaßen zu einem Virtuosen der Verglebarkeit.



Der Einschnitt, den die Popmusik gegenüber früheren kulturellen Medienformaten darstellt, ist, dass die Leute aus einem Angebot von miteinander konkurrierenden Medien und Formaten etwas zusammensetzen. Sie kennen eine Stimme, öffentliche und inszenierte Bilder, dazu kommt schließlich die Genauigkeit von Studioaufnahmen. All diese Aufnahmen, Recordings, Dokumente und Spuren von Individualität und Pseudo-Individualität werden von den Rezipienten gewichtet, verworfen, fetischisiert und zu Sinnkonstellationen zusammengefügt. Anders ist es im Kino, wo auch viele Medien und kulturelle Formate miteinander verschaltet werden, wo auch gesungen, getanzt und geschauspielert wird – hier wird all dies über das technische Format Film und das Dispositiv Kino zusammengefügt. Beide zusammen klären, wie Bilder, Töne, Songs, Posen, Attitudes sich zueinander verhalten. In der Popmusik gibt es keine Instanz, die aus dem Auftauchen von Musikern oder Stars im Fernsehen, auf Schallplatte oder auf der Bühne eine Einheit herstellt. Ganz zu schweigen von den Inhalten, die transportiert werden, ist Popmusik eine ziemlich diffuse und inhomogene Produktion.

Vor Dylan gab es nur wenige Modelle der Rezeption – die Hingabe, die Identifikation

oder die Verehrung etwa. Entsprechend sahen die diese Modelle unterstützenden narrativen Formate aus, beispielsweise die Elvis-Spielfilme. Mit den Beatles kamen die Filme von Richard Lester, die bereits von den neuen Verhältnissen ausgehen. Sie zeigen also nicht nur das Gesicht oder die Körper der Figuren, das tun sie außerdem, sondern »A Hard Day's Night« reflektiert bereits spielerisch die neuartige Rezeptionssituation der Popmusik. Dylan bringt ab 1963 eine weitere Ebene ins Spiel: Bei ihm werden der Gesang, die Bilder und die Texte, die er singt, verknüpft mit seiner eigenen, bekanntlich semifiktiven Biografie, die sich nicht mehr an Star-Erzählungen orientiert, sondern an Literatur und Folklegenden. Dazu kommt, dass er sich ein neues Zusammenhänge herstellendes Format leiht: den Singer/Songwriter, der ja die fiktive Songerzählung durch eine autobiografische Komponente mit den kursierenden Starlegenden verleimt. Damit bringt er direkt eine Komponente aus der Volkskultur mit einer kulturindustriellen Technik zusammen. Dylan bietet damit eine neue Rezeptionsmöglichkeit an, eine neue Verbindungsmöglichkeit, dass nämlich alles auf eine neue Art von Person projiziert werden kann, auf einen Star, der sich nicht mehr durch Schönheit, Präsenz und Individualität auszeichnet, sondern durch die Möglichkeiten der kulturindustriellen Selbstdarstellungen, mit denen sich der Künstler anreichert und so erhöht. Statt Erhöhung könnte man auch sagen: Vielfältigung. Um die fiktive, nicht medial präsente, sondern durch Worte und Erzählungen behauptete und lediglich in Posen präsentierte Seite lebendig zu erhalten, müssen immer neue Fahrten gelegt werden.

Auf dieses Phänomen reagierte Todd Haynes' Film »I'm Not There« von 2008. Der Film baut um jede der alternativen Rezeptionsfiktionen, die er vorschlägt, eine Welt mit anderen Personen und anderen Problemen auf. Der Film zeigt nicht innerhalb einer Welt verschiedene Fälle – er zeigt nicht den etwas rockigeren Dylan und dann den etwas problematischeren, zurückgezogenen und schließlich den glamourösen Sänger. Sondern in den Welten, die der Film zeigt, tauchen auch Probleme auf, die spezifisch in nur diesen Welten gelten. Die Fiktionen sind autonom und haben ihre eigene Dynamik. »I'm Not There« macht aber auch klar, dass Dylan keine Einmaligkeit ist, sondern eines von mehreren möglichen Resultaten einer historischen Situation. So wie Rezipienten eine Menge mit Dylan machen konnten, so hätten auch Geschichte und Kontingenz alles Mögliche machen können. Dylan hat 1963 eine Situation vorgefun-



den, die technisch-medial wie auch von der Art, wie die Kulturindustrie aufgestellt war, neu war. Anders gesagt: Wenn es nicht Dylan gewesen wäre, hätte ein anderer sich der neuen Möglichkeiten »als Erster« bedient.

Die wichtigste individuelle Fähigkeit, die Dylan mitbrachte, war vielleicht, dass er alles durch Schauspielerei und Posing zusammenhalten konnte. Das ganze Singen, Gutausssehen, Schreibenkönnen ist im erweiterten Begriff des Schauspielens zu betrachten. Das benennt »I'm Not There«, u.a. indem er unentwegt mit dem Scherz spielt, dass Kapitel für Kapitel nicht nur eine weitere Rolle Dylans inszeniert wird, sondern diese auch stets von einem anderen, meist bekannten Schauspieler ausgefüllt wird – von einer Frau bis hin zu einem zwölfjährigen Jungen.

Dylans Vorgänger, also Folksänger oder Schriftsteller, die mit einem öffentlichen Bild von sich und einer öffentlichen Funktion gespielt haben, taten dies weitgehend ohne massenmediale Unterstützung und ohne Medien der Nähe, wie die phonographische Aufzeichnung und bewegliche Kameras dies in der Nachkriegszeit wurden. Dieser neue Vertreter eines öffentlichen Bildes, der Popmusiker, macht zunächst dasselbe wie seine Vorgänger: Er erfindet intime Vorgänge, die man ihm, seinem Leben zurechnen könnte – oder auch nicht. Man weiß es nicht. Aber Dylan (und seinesgleichen) trägt das mit der Unterstützung von genau den Medien aus, die eigentlich klären können sollten, ob etwas echt oder fiktiv ist. Er zeigt aber: Sie können es nicht, trotz ihrer Genauigkeit. Er beweist: Kunst ist stärker, als die Medien es sind. Oder man sagt: Das Produktive an den Medien ist eben dies, sie erweitern die Ungeklärtheit des fiktiven Raums und der Biografie auf einem technisch höheren Niveau. Ein solcher Popmusik-Schauspieler ist also kein Schauspieler im landläufigen Sinne, dem etwa ein Regisseur sagt, was er zu tun hat, sondern bei ihm ist die Spanne zwischen Selbstdarstellung und der Darstellung von etwas Fremdem immer offen. Was »er selbst« ist und was »eine Rolle« ist, wird nie ganz geklärt werden.

Wenn Leute wie Pete Seeger oder Woody Guthrie in diesem semifiktiven Modus für sich sprachen, auf der Bühne, war es klar, dass sie bei aller Fiktion authentisch waren, denn ein politisches Anliegen, ein Für-andere-Sprechen legitimierte das Für-sich-Sprechen. Am Anfang war das bei Dylan auch noch so. Mit der Popmusik wurde das Für-sich-Sprechen aber auch autobiografisch. Und natürlich ist für das Autobiografische auch eine Art klein-

bürgerlicher Narzissmus notwendig, um das Erlebte überhaupt erst für erzählenswert zu erachten. Über etwas zu singen, bedeutet ja etwas anderes, als über etwas zu schreiben: Zu singen bedeutet, dass man potenziell jeden Abend bereit ist, ein und dieselbe eigene Geschichte wieder und wieder zu erzählen. Bob Dylan hat diese Figur des Schauspielers in eigener Sache in alle möglichen Richtungen weit getrieben.

Die wesentliche künstlerisch-produktive Entscheidung eines Popmusikers ist die Ausarbeitung dieser eigenen Rolle. Alles andere ist sekundär. Alles andere entsteht aus dieser Rolle. Die künstlerische Entscheidung, der sich Dylan von Anfang an gestellt hat und für die er eine Art Prototyp darstellt, lautet: Was will ich für ein Typ sein? Erst wenn ich darüber Klarheit habe, kann ich entscheiden, ob ich für diese Verkörperung einen Blazer, eine Lederjacke, kurze oder lange Haare benötige, Dur oder Moll. Es geht also nicht um Wahrheit oder Angemessenheit von etwas Externem – diese Kriterien sind suspendiert. Man muss mit seinem Stück umgehen können und es, wenn nötig, umschreiben.

Es ist eine Errungenschaft der Popmusik, dass anders als in der Bekenntnisliteratur, von der sie sich die Rhetorik leiht, oder auch in der Alltagssprache, von der sie sich die Coolness leiht, nicht der Wahrheitsgehalt auf der Seite der Produktion entscheidend ist. Vielmehr muss man etwas entwerfen, was für andere als Lebensform attraktiv oder diskutabel ist, meinetswegen auch »wahr«. Sie ist darin einerseits antiautoritär, andererseits natürlich für alle Arten von neueren Kontrollregimes bestens geeignet. Der Anteil der Rezeption an der Entstehung von Kunst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist ohnehin hoch. Popmusik hat dies von Anfang an inkorporiert – und dann mehr daraus gemacht. Es wäre daher logischerweise ein Fehler, die Biografien derjenigen, die mit diesem Konzept besonders virtuos umgehen können, zur Quelle dieser Kreativität zu machen. Dylan kann besonders gut mit dem System umgehen, aber nur, weil er selbst gegenüber anderen Stars und fiktiven Typen eine ähnliche Rezeptionsenergie hatte.

Popmusik heißt, mit den Erwartungen eines ständig präsenten Publikums mehr oder weniger geschickt umzugehen. Man antizipiert als Künstler die Reaktion des Publikums und den Dialog mit demselben – oder auch den Entzug des Dialogs. Wenn man Dylan also eine Beherrschung dieses Dialogs attestiert, dann lassen wir den Geniebegriff hinter uns,

der dem Künstler eine Nähe zum Göttlichen oder zur Natur unterstellt. Wir lassen aber auch den handwerklichen Umgang mit den Fiktionen hinter uns, und das reiche, selbsterlebte Leben, auf das man zurückblickt. Das ist die primäre Fähigkeit Dylans und das historisch Neue, für das er steht – der Umgang mit der Antizipation von Rezeption.



Vor kurzem erschien das Buch »A Freewheelin' Time: A Memoir of Greenwich Village in the Sixties«, geschrieben von Dylans damaliger Freundin Suze Rotolo. An einer Stelle berichtet sie davon, wie der Folksänger Dave Van Ronk auf Bob Dylan einredet und ihm klar macht, dass er ein unverwechselbares Image benötige, das auf der ganzen Welt verstanden wird. Sie schreibt: »Viel Zeit wurde vor dem Spiegel verbracht, ein Outfit nach dem anderen wurde ausprobiert, zum Schluss sah er aus, als sei er gerade dem Bett entstiegen. Image is everything.«

Ein verklärender Blick übersieht gerne, wie genau Dylan sein visuelles Image schon damals im Griff hatte. Zuerst bedeutete dies, dass ein Folkie unordentlich aussehen musste. In dem Maße, in dem Dylan sich bald darauf langsam vom reinen Folk abzuwenden begann und auf »Another Side of Bob Dylan« 1964 einen poetischeren, persönlicheren Stil entwickelte, änderte er auch seinen Look. Mitte der Sechziger fing Dylan an, sich selbst ganz bewusst zu stylen, sein eigenes mediales Bild zu kontrollieren. Er europäisierte sich. Genauer gesagt: Er französisierte sich in seinem Erscheinungsbild. Ganz deutlich wird es mit Dylans Zuwendung zu diesem speziellen »thin wild mercury sound«, den er auf seinen drei berühmten Alben »Bringing it All Back Home«, »Highway 61 Revisited« und »Blonde on Blonde« ausdefiniert. Auf den Covern dieser Alben mutiert er vom James-Dean-Zitat – Columbia hatte ihm vorübergehend die Formel »Rebel with a cause« gegenüber Deans »Rebel without

a cause« angehängt – zum Abbild des schönen französischen Intellektuellen in Schwarz mit weißem Schal. Alles Amerikanische ist in der Ikonografie von »Blonde on Blonde« abgelegt zugunsten europäischer Bohème. Und klappt man das Cover auf, sieht man eine Reihe von Schwarzweißbildern, die aussehen wie Standbilder aus einem Nouvelle-Vague-Film.

Suze Rotolo erzählt, wie Dylan und sie auf die Filme Truffauts abgefahren seien, besonders auf »Schießen Sie auf den Pianisten« mit Charles Aznavour. Der Stil solcher Filme wird also kopiert. Dylan umgeht damit gleichzeitig eine Falle: Rock war 1965 in den USA verpönt, Elvis und die frühen Rocker waren alle passé oder im Knast. Als Folksänger »diesen« Rock zu machen, hätte für ihn einen peinlichen Rückschritt bedeutet. Als Amerikaner indes den intellektualisierten Rock zu erfinden, der von einem europäischen Cool-Begriff, insbesondere von den Beatles und von französischen Dichtern wie Rimbaud, aber auch von den Surrealisten inspiriert war, war der richtige Weg – es gibt ein vielsagendes Foto, auf welchem Dylan, vertieft in eine Partie Schach, vor einem Café mit dem Namen Echo de Paris zu sehen ist. Dieses Image wird ein Jahr später durch D.A. Pennebakers Film »Don't Look Back« noch intensiviert und durchgehalten bis zum Motorradunfall 1966.

Ein Jahr nach dem Unfall ersteht Bob Dylan als Amerikaner wieder auf. Auf dem Cover von »John Wesley Harding« trägt er einen Hut und Hobo-Bart, auf »Nashville Skyline« (1969) und »Desire« (1976) ebenfalls. Für Bilder posiert er zunehmend in amerikanischer Landschaft. Nach Bands wie den Velvet Underground, nach Grateful Dead, nach Zappa und nach Hendrix sowieso, konnte man gut wieder »Amerikaner in der Musik« werden; die ganze Nashville-Line eingeschlossen. Später, in den Achtzigern und frühen Neunzigern gibt es eine Phase, wo ihm die Kontrolle über das Styling seines öffentlichen Bildes zu entgleiten scheint; in welcher der Look unsicher ausfällt; bis hin zum Cover von »Empire Burlesque« und der Tournee mit Tom Petty 1986, auf der er es optisch in die Nähe von Peter Dinklage schaffte. Er weiß ganz offensichtlich nicht, was er machen soll und wo er steht, entsprechend undeutlich werden Musik und Image. Heute erleben wir Dylan abermals mit einem starken, synthetischen Image. Er »sieht aus« wie ein Southern Gentleman, wie ein abgerissener überzeitlicher Nobleman.

Dieses neue Image ventiliert Dylan seit 1994 über einen für ihn neuen medialen Kanal. Er lässt Werbung zu, genauer gesagt: Er verkauft



Songs an die Werbung. Mitte der Sechziger war der Gestus noch ganz klar gegen Werbung. In dem Song »It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding)« bezieht er sogar Stellung gegen die zu »falschen Identitäten« verführende Wirkung von Werbung. Er singt: »Advertising signs that con you / Into thinking you're the one / That can do what's never been done / That can win what's never been won / Mean-time life outside goes on / All around you«. 1994 bricht er offen mit dieser Haltung, als er seinen Song »The Times They Are a-Changin'« für einen TV-Spot der Bank of Montreal freigibt. Ausgerechnet eine Bank! Dylan, der sich nachweislich mit Brecht befasst hat, dürfte den Brecht-Ausspruch »Was ist ein Bankraub gegen eine Bankengründung« kennen.

Natürlich gehören Entscheidungen für oder gegen Branding zum Imaging dazu. Zuletzt warb Dylan für den iPod, für Pepsi, Victoria's Secret und für Cadillac. In diesen vier Werbespots sehen wir jeweils den Sänger und hören auch seine Musik. Ein interessanter Widerspruch tut sich auf: Einerseits schreibt er in seinen Memoiren, dass er nie die Stimme seiner Generation habe sein wollen. Andererseits hat er sich, als ihm sein Manager Albert Grossman dieses Label auf den Leib geschnedert hatte, nicht dagegen gewehrt.

Wenn also Dylan heute seinen Namen für Top-Marken hergibt, handelt es sich abermals um eine bewusste Neupositionierung seines Images, das alte Images hinter sich lässt. Offenbar wollte er das alte Image des politischen Gutmenschen ablegen, das ist ihm, beginnend mit der Bankenwerbung, gelungen. Eine perfide Botschaft dieser Highend-Werbespots für Weltmarken lautet ja: Nur internationale Top-Stars bekommen solche »Auftritte« überhaupt angeboten. Der Umkehrschluss bedeutet: Dylan meldet sich im Alter als absoluter Top-Star zurück. Er macht also nicht nur für die Top-Brands Werbung, sondern auch für seinen eigenen Top-Star-Status. Und dass er dafür jetzt in den einschlägigen Internet-Foren abermals als »Judas« beschimpft wird,

ist ihm egal. Und mir wird er durch den Umstand, dass er eine bestimmte, vereinnahmende Sorte Fans auf diese Weise vor den Kopf stößt, umso sympathischer.

Diedrich Diederichsen hat kürzlich in der taz über den Film »Milk« mit Sean Penn angemerkt, dass jeder, der es in Amerika zu einer medialen Aufmerksamkeit schaffen will, ein mediales Bild bedienen muss. Im Fall von Penns Rolle reicht es nicht, dass sich ein Politiker als homosexuell outet, er muss diese Rolle auch medienwirksam auf der Rathaus-treppe »spielen«, damit das Outing politisch »funktioniert«. Jeder Amerikaner, nicht nur der Star, weiß, dass es nicht darauf ankommt, der authentische Typ »zu sein«, sondern einen als authentisch verkauften Typen auch perfekt »darzustellen«; sich selbst also perfekt »zu spielen«. Wie man das macht, kann man von Dylan lernen: Der späte Dylan ist ein unideologischer Dylan. Die Never Ending Tour muss laufen, und das Geld muss reinkommen. Der Tauschwert ist ein künstlerisch hochwertiges Alterswerk, dem man sich neu und relativ unbelastet nähern kann.



Schaut man auf Dylans Konzertbühne, scheint die Never Ending Tour jeden Abend wieder in eine »never beginning show« einzumünden. »Sich zeigen«, heißt für Dylan, sich zurückzunehmen; was wir sehen, ist oft fast nichts.



Show, Licht, Kostüme, Mimik, Choreografie – kein klassischer Inszenierungsparameter, den der Mann nicht aushebelt. Dylan spart; er widersteht dem, was »quick« und »hot« ist; er medialisiert nicht. Und deshalb scheint es bei ihm am ehesten um eine Art szenisches Palimpsest, eine theatrale Form zu gehen, in der sich Präsenz und Fremdheit durch wechselseitige Überschreibung erhalten.

Andererseits passiert natürlich einiges in Dylans Shows. Nur muss man suchen, um fündig zu werden. So ist Dylans Bühne zunächst nicht mehr als das Podest einer Schulaula, mit einem »Horizont« aus Schallschutzvorhängen, nicht schön, aber praktisch, gelegentlich überdeckt von Projektionsflächen, die an motorisierte Kreidetafeln erinnern. Portalblende – nicht vorhanden. Auftrittstür – fehlt ebenfalls. Jedes Mal arbeitet sich Dylan erneut aus dem Bühnenhintergrund hervor wie eine Figur des Kasperletheaters aus ihrer Pappkulisse. Die Beleuchtung schließlich leistet kaum mehr als eine Lichtorgel. Und jedem Song folgt eine harte Abblende – dunkel, Spot, nächster Song, Snapshot. Das wenigste erinnert also an eine professionelle Bühnenhandlung, das meiste an ein Standbild. Überlegt man, was die Veranstaltungstechnik dem heutigen Repräsentationszauber für Möglichkeiten bietet, könnte

man fast sagen, Dylan wolle seine Zuschauer visuell gar nicht überzeugen.

Desto mehr verändern sich stattdessen die Songs. Viele Konzertbesucher mögen daher doppelt enttäuscht sein: Einerseits wird dem Auge kaum etwas geboten, andererseits das Ohr beleidigt, weil Dylan sogar den Wiedererkennungswert der eigenen Musik untergräbt. Genau das aber – das Unberechenbare – ist das Großartige. Wie im Regietheater auf der Opernbühne bedeutet die Absage an ein szenisches Konzept nicht, dass Musik nun absolut zu verstehen wäre. Bei Dylan hingegen, wie in der Oper, ist die Musik selbst performativ, das heißt, sie ist der Show von vornherein einkomponiert. Was man also nicht

sieht, hört man. Und musikalisch walten demnach auch bei Dylan Gesetze, die einer Visualisierung nahestehen, ohne dass doch Bildfolgen im herkömmlichen Sinne ausagiert werden müssten. Es liegt insofern vielleicht viel näher als wir denken, dass Dylan seine Auftritte inszenatorisch entschleunigt. Und mag die Abbremsung noch so radikal sein – so radikal etwa, dass sich Veränderungen erst über mehrere Konzerte hinweg erschließen –, Dylan-Shows erinnern mich an Fotos, die im Entwicklerbecken liegen. Schaut man zum ersten Mal hin, sieht man nichts. Schaut man wieder hin, hat sich etwas getan. Schaut man weg, ist das Bild fertig. Die Standbilder geraten in Bewegung über die Dauer, die man ihnen zur Entfaltung gibt.

Ähnlich verhält es sich mit den Kostümen. Spätestens seit seinem Nürnberger Open-Air-Konzert von 1978 auf dem Zeppelfeld (jenem Ort der NS-Reichsparteitage, den Leni Riefenstahl in »Triumph des Willens« in Szene gesetzt hat), bei dem Dylan und seine Musiker in Straßenkleidung auf die Bühne kamen, dürfte klar sein, dass er sich der Bedeutung, die eine Inszenierung annehmen kann, voll bewusst ist. Immerhin war '78 das Jahr, in dem Dylan sonst in Ornaten auf die Bühne kam, die Elvis alle Ehre gemacht hätten. Absenz also auch hier als eine Form der Präsenz. Kostüme sind Uniformen für Künstler, und alles bedeutet auf einer Bühne eine Aussage, auch deren Vermeidung.

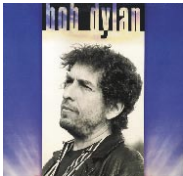
Seit einigen Jahren gibt Dylan nun den eleganten Cowboy, und es steht dabei stilistisch gut um ihn. Doch auch hier geht es wieder um ein Morphing. Der Alte arbeitet an einer graduellen Verwandlung, welche die traditionelle Kommunikation mit dem Publikum außer Kraft setzt. Was auf den ersten Blick monoton ausschaut, ist kostümtechnisch gesehen von erstaunlicher Variabilität. Hüte, Krawatten, Schleifen, Gürtel, Ziernähte, Knöpfe, Epauletten, Schmuckrevere, Sporen – nicht nur, dass Dylan mehr ausstellt, als man sieht, er kombiniert dies auch untereinander mit so

MAYO THOMPSON ÜBER DYLAN

Er hat einen Scheiß drauf gegeben, dass die Menschen ihn nicht verstanden haben. Dylan hat auf textlicher Ebene eine Komplexität und Diskursivität ins Spiel gebracht, die es zuvor nicht gegeben hatte. Wenn einem als Musiker die Musik nicht alleine zum Abschleppen von Frauen wichtig war, dann war Dylan der Grund. Ein anderer Grund, weshalb Dylan so wegweisend war: Er wusste, dass niemand dazu imstande ist, jemand anders den Weg zu weisen – er am allerwenigsten. Er war und ist nur sich selbst Rechenschaft schuldig und ging daher die bekannten radikalen künstlerischen Schritte – um weiterzukommen, um sich fortzubewegen. Das wiederum ist ein System mit offenem Ausgang, und es funktioniert.

SIEBEN SCHALLPLATTEN

TEXTE: MAX DAX UND ALEXANDER PAULICK



»GOOD AS I BEEN TO YOU« (1992)

Wem das Wasser bis zum Hals steht, der darf den Kopf nicht hängen lassen. Als die Welt ihn zu vergessen drohte, zog sich Bob Dylan zurück und begleitete sich mit der Gitarre zu 13 ebenso alten wie unbekannten amerikanischen Folksongs. Das Album mit dem hässlichen Cover kann heute als Urknall eines nachhaltigen Comebacks betrachtet werden. Dylan bekennt sich zu seiner späten Stimme und zu seinen Folkwurzeln. Ein Universum, ein Kontinent, ein Thema tut sich auf – einziges Manko: keinen der Songs hat Dylan selbst geschrieben. Ein Jahr später veröffentlicht Dylan mit »World Gone Wrong« ein ebenbürtiges zweites Album in derselben Manier.



»THE »ROYAL ALBERT HALL« CONCERT« (1966, VERÖFFENTLICHT 1988)

Wenn es ein Konzert in der Popgeschichte gab, in dem die Zeit zuerst zum gefühlten Stillstand kam, um anschließend lebensgefährlich zu beschleunigen, dann war es dieser Auftritt Dylans 1966 in Manchester – als Bootleg fälschlich London zugeordnet. Sieben akustische Songs lang spielt Dylan in bekifft-introvertierter Ferne Songs wie »Just Like a Woman« oder »Visions of Johanna«. Die anschließenden acht elektrifizierten Songs präsentiert sich Dylan als New Yorker Hipster, aufgepepucht, aggressiv, selbstbewusst. Und dann ruft einer »Judas« in die Stille vor dem Schluss – der Rest ist Geschichte.



»BLONDE ON BLONDE« (1966)

Auf dem ersten Doppelalbum der Musikgeschichte manifestiert Dylan die Intellektualisierung der Rockmusik. Die auf diesem Werk enthaltenen 14 Songs, jeder von ihnen unzerstörbar wie ein Atomkern, setzen den Schlusspunkt hinter eine kreative Kettenreaktion, die nur ein Jahr (!) zuvor mit der Veröffentlichung der Alben »Bringing It All Back Home« und »Highway 61 Revisited« ihren unaufhaltbaren Lauf genommen hatte. Ähnlich wie Miles Davis sieben Jahre zuvor mit »Kind of Blue« the shape of Jazz to come vorausahnte, hat die Rockmusik seit diesem hochtönenden Album ihre Unschuld verloren. Ein schwerer Motorradunfall stoppt Dylans Höhenflug jäh.



»THE BASEMENT TAPES« (1967, VERÖFFENTLICHT 1975)

Die Welt rätselt um Dylans Zustand nach dem Crash, tatsächlich nimmt der Sänger im Sommer '67 gemeinsam mit The Band an die einhundert meist traditionelle Songs im Keller eines Hauses in Saugerties bei Woodstock auf. Diese Songs, die Greil Marcus als Koordinaten der »Invisible Republic« bezeichnet, akzeptieren das Schicksal des Menschen und das Wissen um die eigene Sterblichkeit – und erinnern doch oft an Kinderlieder. In ihrer musikalischen Schlichtheit und texterischen Präzision zeichnen die Songs eine fabelhafte Welt voller einfacher Leute, surrealer Ereignisse und schräger Verstrickungen. Das Album wird als Remastering wiederveröffentlicht.



»PAT GARRETT & BILLY THE KID« (1973)

Von »Dylanologen« verleugnet, bietet dieses über weite Strecken instrumentale Soundtrack-Album zu Sam Peckinpahs gleichnamigem Spätwestern die vielleicht stimmungsvollste Sammlung von Dylan-Songs. Aufgenommen in Mexico City und Los Angeles mit einer tollen Band um die Sessionmusiker Booker T und Jim Keltner sowie Roger McGuinn von den Byrds, besingt Dylan die erzamerikanische Geschichte von Freundschaft und Verrat in knappsten Versen. Keiner, Dylan inklusive, hat den auf dieser Platte enthaltenen Hit »Knockin' on Heaven's Door« je wieder so berührend gesungen. Der Song »Billy« erfuhr erst diesen März in Stockholm seine Live-Uraufführung.



»BLOOD ON THE TRACKS« (1975)

Songs schreiben mit den Ausdrucksmitteln der Literatur und des Kubismus: Auf dieser wunderschön hörbaren und zugleich von existenziellem Leid durchdrungenen Platte singt Dylan von den Szenen einer gescheiterten Ehe. Zeitebenen werden durcheinandergeworfen, Erzählperspektiven verschachtelt, die Narration wird elliptisch – Dylan betrat auf diesem Album das Neuland der Innerlichkeit. Kaum ein Sänger hat je zuvor die Liebe und ihre Dämmerung so konkret, so verdammt und zugleich so abstrakt beschrieben. Der Song »Tangled up in Blue« ist das herausragende Stück auf einem an Höhepunkten reichen Album.



»TIME OUT OF MIND« (1997)

Mit der ersten Sammlung eigener Songs in den neunziger Jahren untermauert Dylan '97 das Comeback, das er mit dem Album »Good as I Been to You« fünf Jahre zuvor begonnen hatte. Die Dylanmania, die wir heute erleben, basiert auf dem Welterfolg dieses von Daniel Lanois produzierten Albums, für das Dylan den Grammy für das »Album des Jahres« gewann. Das Thema der elf Songs könnte dunkler nicht sein: Dylan singt über das Wissen von der eigenen Sterblichkeit, doch gelingt es ihm, mit grollendem Humor und präzisen Metaphern an alte Songwriting-Sternstunden anzuknüpfen.

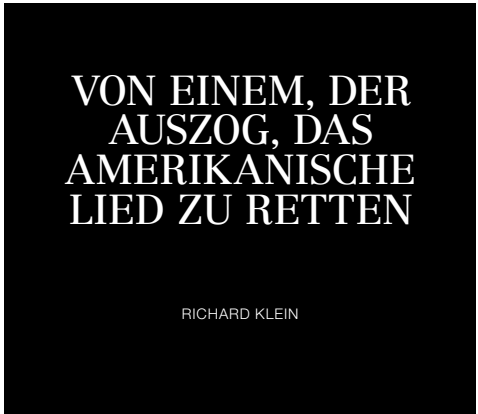


großem Geschick, dass Stil hier als Panorama entsteht. Sahen wir ihn noch gestern im schwarzen Gehrock mit weißen Steppnähten und dem weißen Stetson mit glatter Krempe, so sehen wir ihn heute mit dem schwarzen Hut der Quäker, dazu weiße Hose, weißes Hemd und schwarze Paspeln. Und morgen schon könnte es ein schwarzer Zweireiher sein – samt Bow Tie und diesmal mit schwarzem Stetson, am Hutband die Federn der Revolutionäre. Dass all diese Images schwarz-weiß grundiert sind, mag Beleg dafür sein, dass sie im Kern fotografisch gedacht sind.

Und natürlich gehört auch die Feinmotorik zu dieser lebenden Figurine. Mag Dylan sich auch

an seiner Orgel festhalten und mögen die Musiker seiner Band in ihrem sehr eng begrenzten Tollbereich auch wie Salzsäulen wirken – Dylan ist Dompteur, und gerade im Arretieren zeigt sich die Sprungkraft der Raubtiere! In der Oper sagt man, ein guter Dirigent dirigiere nicht mit den Händen, sondern mit den Augen. So auch Dylan. Etwa wenn er beim Schlussapplaus den Großvater mimt oder den Täufer vor seinen Schäfchen. Da sendet er Sehstrahlen aus, statt diese nur zu empfangen. Der Dylan von 1966, dessen Blick nach innen ging, als gehöre er einem Erzengel, und der dem Nirwana näher war als dem Fan in der ersten Reihe, scheint invertiert. Der Unzeitgemäße ist präsenter denn je, seine Shows sind möglicherweise nur

die eines Mannes, der nicht macht, was andere machen, der unterlässt, was andere nicht unterlassen. Bob Dylans Absagen entwickeln sich über die Zeit zu Zusagen.



Während wir bei Frank Sinatra oder Johnny Cash noch im Alter den vertrauten ›Grundton‹ heraushörten, fragen wir uns bei Dylans alter Stimme im Vergleich zur jungen, was denn da der expressive Kern, ›das Identische‹ sei und worin dieses bestehe? Man weiß, dass Dylan es ist, der singt, aber man hört nicht unbedingt, was man weiß. Aber statt die sich wandelnde Stimme zu beschreiben, verkauft uns alle Welt den Maskenspieler als Markenzeichen eines Rätsels. Natürlich hat Dylan selbst zu der Rede von den Masken beigetragen. Berühmt ist sein Ausspruch während des Halloween-Konzerts 1964, er trage an diesem Abend seine ›Bob-Dylan-Maske‹. Daraus zog man den Schluss, er erfinde sich immer neu, sei nie derselbe, sondern immer ein anderer, immer anders. Dylan ist aber immer auch der Gleiche geblieben, selbst wenn er sich seinem Publikum entzogen hat.

Tatasächlich hat die Rede von den Masken ihr relatives Recht in den sechziger und siebziger Jahren, während sie später an Profil verliert und schließlich im Verlauf der Never Ending Tour verschwindet und durch andere Formen sängerischer Signifikanz abgelöst wird. Zu Beginn seiner Karriere, in den Jahren 1962 bis 1964, gibt der Sänger Dylan den grumelnden, in sich hineinseufzenden alten Bluesmann. Zwischen 1964 und 1965, also in einer Zeit, in der Dylan sich von der Folkbewegung bereits innerlich verabschiedet, aber den Schritt in den elektrischen Rock noch nicht vollzieht, bekommt seine Stimme einen Zug ins extrovertiert, ja hysterisch Grelle, Überbelichtete. 1966 ist er auf seiner Welttournee wieder ganz woanders, nachzuhören in den akustischen Sets von damals: ein bekifft lallender, schläfriger und zugleich traum-

haft präziser Sprechsänger. Zwischen diesen Konzerten und den frühen Interpretationen von Folksongs à la Woody Guthrie liegen Welten, technisch wie vom Ausdruck her.

Doch die Maske ist nichts, was sich abnehmen ließe, damit dahinter die eigentliche Person zum Vorschein käme, sie ist immer schon mit seinem Gesicht bzw. seiner Stimme verwachsen, sie ist seine Art, sich zu zeigen und zu sein. In ›No Direction Home‹ sagt Dylans frühe Lebensgefährtin Suze Rotolo sehr schön, ›Bob‹ habe sein großes, frühes Vorbild Woody Guthrie ›imitiert, um herauszufinden, wer er selbst war‹ – und nicht, um zu werden wie Guthrie. Dylan suchte seine Identität im Umweg über die Verkörperung anderer, nutzte das, was andere als Maske bezeichneten, als indirekte Form des Selbstaudrucks. Die Frage ist also erlaubt: Was, wenn die Maske ebenso viel zeigt wie verhüllt?

Erst die Jahre nach 1966 stellen eine Phase der ›bewussten‹ Neuerfindung dar. Schon deswegen, weil Dylan genötigt war, auf die Suche zu gehen: Die ›Unschuld‹ der frühen Jahre hatte er verloren. Mit ›Absicht‹ musste er nun Dinge zustande bringen, die ihm zuvor eher

JIM KERR ÜBER DYLAN

Es gibt ein paar Musiker, die ich als Zen-Meister bezeichnen würde. Willie Nelson ist einer, Keith Richards ist einer, und natürlich Bob Dylan. Sie alle zeichnen sich dadurch aus, dass sie mit den Wurzeln unserer Kultur verknüpft sind, unser musikalisches Gedächtnis in sich tragen und es jederzeit abzurufen imstande sind. Ich bin halb schottischer, halb irischer Herkunft und aufgewachsen mit den alten Folksongs meiner Ahnen. In vielen Songs von Dylan höre ich Melodien, Redewendungen und Themen dieser alten Balladen, die bis ins Mittelalter zurückreichen. Aber auch wenn die Stimmen anderer Erzähler aus ihm sprechen, so hat er noch aus jedem Fundstück ein Dylan-Original gemacht, einfach, weil sein Wille so stark ist. Dylan ist in diesem Sinne der Homer unserer Tage.

›halbbewusst‹ gelungen waren. Auf den Alben ›John Wesley Harding‹ (1967), ›Nashville Skyline‹ (1969), während der Comeback-Tournee von 1974, schließlich auf ›Blood on the Tracks‹ (1975) und ›Desire‹ (1976) sind die Unterschiede in der Stimme immens. Manchmal kann man als Hörer nicht anders, als sich zu fragen, ob hier tatsächlich ein- und dieselbe Person gesungen habe oder nicht doch ein ›Ghost-Performer‹ am Werk sei. Ein asketischer Gesang im Schwarzweißtönfall wechselt in eine seifige Countrybehaglichkeit über, um 1974 fast wie Mick Jagger oder Robert Plant zu bellen und bald darauf in ›Blood on the Tracks‹ Ausdrucksformen extremer Inner-

lichkeit zu riskieren – schließlich das Energy-Theater der Rolling Thunder Revue, ganz zu schweigen vom Sonderfall der Gospelkonzerte Ende der Siebziger. Danach implodiert Dylan gleichsam, findet beinahe ein Jahrzehnt lang zu keiner neuen, wirklich prägnanten Stimme/Maske mehr. Vielleicht, weil er sowohl die Überbietungsdynamik leid war, die ihn atemlos von einem Album zum nächsten jagen ließ, vielleicht auch, weil er als Wiedergänger seiner alten Lieder von der eigenen Vergangenheit eingeholt wurde.

Die Never Ending Tour ist der Versuch, dieses Dilemma des Sängers mit der Zeit und dem



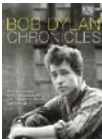
FÜNF BÜCHER



HEINRICH DETERING
»BOB DYLAN«
(RECLAM)
Das kompakte Standardwerk: Auf 184 Seiten beschreibt und analysiert Heinrich Detering brillant Leben und Wirken des Sängers. Wissenschaftliche Genauigkeit und ein begrüßenswerter Verzicht auf Spekulationen lassen diese Biografie herausragen aus dem Berg der Sekundärliteratur.



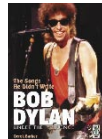
WOODY GUTHRIE
»BOUND FOR GLORY«
(PENGUIN)
Die semifiktionale Autobiografie des Folksängers Woody Guthrie war Dylans Jugendbibel. In deutscher Übersetzung unleserlich, erzählt Guthrie im US-Original von der faszinierenden Welt der Hobos, Sänger und Verlierer der Great Depression. Existenzialismus auf amerikanisch!



BOB DYLAN
»CHRONICLES VOL. 1«
(KIWI)
In seiner semifiktionalen Autobiografie überraschte Bob Dylan 2004 mit einem fotografischen Gedächtnis, das scheinbar jedes Detail noch so jenseitiger Seitenstränge eines bewegten Lebens erinnert. Reflexartig flehen Dylanologen seitdem, dass ihr Idol endlich den Literatur-nobelpreis erhält.



GREIL MARCUS
»BASEMENT BLUES«
(ROGNER & BERNHARD)
Im Original trägt dieses Buch den Titel »Invisible Republic« – mit diesem Kunstwort umschreibt Marcus treffend die ungeschriebene, nur in Songs kolportierte Geschichte Amerikas. Ausgangspunkt seiner Neukartografierung ist Dylans legendäres Album »The Basement Tapes«.



DEREK BAKER
»UNDER THE INFLUENCE«
(CHROME DREAMS)
Dieses kürzlich erschienene Buch ist der perfekte Appendix zu den Artikeln in diesem Heft: Derek Baker beschreibt mit großer Liebe zum Detail die obskuren amerikanischen Folksongs, die Dylan im Laufe der Jahre gecovert hat. Ein Universum tut sich dem Leser auf, ein Kreis schließt sich: Der Song als mündliche Überlieferung, Geschichten von Liebe, Tod und Wahnsinn.

eigenen Werk hinter sich zu lassen. Dylan beginnt die eigene Vergangenheit neu auszumessen – und zugleich die amerikanische Liedtradition wiederzuentdecken, indem er sie reflektiert und in gewissem Sinne selbst neu erschafft. Natürlich kennt die Never Ending Tour in Design und sängerischer Darstellung signifikante Unterschiede. Doch anders als in früheren Zeiten ist die Kraft, solche Unterschiede zu integrieren, gewachsen, hat sich das sängerische Ausdrucksspektrum deutlich erweitert. Bei allen benennbaren Differenzen zwischen den einzelnen Jahrgängen der Tour bleibt die narrative Grundorientierung von Dylans Stimme konstant.

Greil Marcus hat diesen »späten« Dylan 1997 in eine für ihn typische Formel gefasst: Er spricht davon, dass hier »ein Einzelner mit fünfzig Staaten und vierhundert Jahren in seiner Stimme zu sprechen scheint«. Die Facetten innerhalb dieser Stimme sind (zahl-)reicher und abgründiger geworden, ein gewaltiger Zeitraum spannt sich in und durch Dylans Organ auf, in dem viele divergierende Typen und Charaktere Platz haben. Wenn Dylan aber alte Lieder singt, und dazu darf man mittlerweile auch seine eigenen frühen Lieder zählen, dann singt er sie modern, nicht traditionell, nicht konservierend – stets mit der Gefahr des Scheiterns, in jedem Fall aber, positiv gewendet, mit der Möglichkeit der Korrektur. Im Alten ist das Jetzt zu hören, im Jetzt das Alte. Vielleicht ist das die Formel für den »späten« Dylan. Und die Never Ending Tour ist vielleicht sein Versuch, mit Bewusstheit Geschichte zu singen und singend fortzuschreiben. Die Kunst dieser Konzerte besteht darin, dass Dylan auf enorm viele Rollen zurückzugreifen vermag, ohne dass diesen jeweils ein einheitlicher Typus entsprechen müsste. Was früher einmal Maske in toto war, ist jetzt Detail, Facette, unscheinbares Moment. Und von diesen Momenten gibt es viele. Aber alle finden sich ihrerseits in einem »Grundton« der Stimme zusammen. Solche Kontinuität des Vokalen gab es in den alten Zeiten nicht.

Dylans performative Praxis koppelt längst auf die Studioarbeit zurück. Auf der kürzlich erschienenen »Tell Tale Signs«-Compilation, die Songs zusammenbringt, welche im Zeitraum der Never Ending Tour bis heute entstanden sind, gibt es etliche Beispiele dafür, wie Dylan einen neuen Song in verschiedenen Versionen angeht – als akustisches Klagelied, als Rockabilly-Stomp, als Rocknummer –, um sich am Ende für eine komplett andere Version zu entscheiden. Hier ist einer im Vollbesitz seiner künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten, einer, der gewissermaßen viele

verschiedene Stimmen abrufen kann. Es scheint freilich, als geschehe dies mittlerweile gar nicht mehr bewusst, im Sinne eines dezidierten künstlerischen Entwurfs (wie in den siebziger Jahren), sondern intuitiv, habituell, spontan – und doch reflektiert. Es wird experimentiert, bis der Funke schlägt – auf der Basis, dass Dylan heute sehr viel mehr weiß, was er macht und wie er es macht, als in den heroischen Sixties. Wenn er also vergisst, dann gewissermaßen aus Reflexion.

Die Arbeit am einzelnen Song steht im Zeichen der Neuvermessung des eigenen Werks. Aber die gilt gerade der Bewahrung von Tradition. Man kann es nicht deutlich genug sagen: In Dylan kommt ein archetypischer Barde zum Vorschein, der nichts Geringeres versucht, als die amerikanische Liedkultur zu retten, indem er sie in die heutige Zeit überführt und so vor dem Vergessen oder der Musealisierung bewahrt. Tradition wird hier keineswegs demütig gepflegt, mag Dylan auch noch so religiös getönt von ihr sprechen, sondern selbstbewusst in künstlerischer Autonomie weitergeführt. Sein größtes Anliegen könnte darin bestehen, das eigene sowie das Gesangbuch Amerikas fortzuschreiben. Was ist hier Eigenes und was Fremdes? Die Unterscheidung oszilliert. Aber indem der Mann das Alte aufgreift und mit seinem eigenen Sound amalgamiert, bewegt er sich wieder ganz in der amerikanischen Tradition mündlicher Überlieferung.

FORTSCHREIBUNG EINER ALTEN, UNBEWUSSTEN GESCHICHTE

GREIL MARCUS

Bob Dylans Comeback begann 1988. Nicht, weil er im kalifornischen Concord seine Never Ending Tour begann, sondern weil er zunehmend amerikanische Traditionals in akustischen Versionen in seine Konzerte einbaute – Songs wie »The Lakes of Ponchartrain«, »Buffalo Skinners« oder »Eileen Aroon«. Das waren zum Teil sehr obskure Folksongs, von denen kaum einer in seinem Publikum je eine Zeile gehört hatte. Diese Songs trug Dylan so

kraftvoll und selbstbewusst vor, dass sie klangen, als habe er sie selbst geschrieben. Es kommt Sendungsbewusstsein zum Vorschein, wenn er seinem Publikum diese Songs mit aller nur denkbaren Zärtlichkeit in der Stimme vorspielt.

In seinen Memoiren bezeichnet Dylan diese Songs als die bewegendsten und tiefgehendsten Zeugnisse der amerikanischen Kultur. Kein Buch, kein Film, kein Bild, sagt Dylan, käme an die Kraft dieser Songs heran. Das Geheimnis von »Barbara Allen«, einem uralten Folksong, dessen Wurzeln im mittelalterlichen Schottland liegen, ist bis heute nicht gelöst. In dieser entfernt an »Romeo und Julia« erinnernden Liebesballade schickt Sweet William in seinem Sterbebett liegend nach seiner Geliebten Barbara Allen. Diese lässt sich Zeit, schaut schließlich vorbei, und alles, was sie zu ihm sagt, sind harte Worte: »Young man I think you're dying«. Sie verlässt ihn, und noch auf dem Weg nach Hause hört sie die Totenglocken läuten: »And every stroke it seemed to say / Hardhearted Barbara Allen« (dt.: »Und jeder Glockenschlag schien zu sagen / Hartherzige Barbara Allen«). Als sie nach Hause kommt, sagt sie zu ihrer Mutter: »Sweet William died for me today / I'll die for him tomorrow« (dt.: »Mein lieber William starb heute für mich / Morgen werde ich für ihn sterben«). Dass aus Williams Grab bald darauf eine Rose entsproßt und aus ihrem direkt daneben gelegenen ein Dornbusch, ist eines der poetischsten Bilder der amerikanischen Geschichte: »They grew and grew to the steeple top / 'til they could grow no higher / And there they twined in a true love's knot / Red rose around green briar« (dt.: »Sie wuchsen und wuchsen bis zur Kirchturmspitze / Bis sie nicht mehr höher ranken konnten / Dort oben umschlangen sie sich in Liebe untrennbar / Die rote Rose und die grüne Dornenranke«). Und doch kennt kaum ein Amerikaner mehr diese Songs, die tiefer sind als jeder Brunnen, die manchmal wie Utopien sind, wie Entwürfe für eine verrätselte Welt. In seinen Memoiren stellt Dylan unmissverständlich fest, dass es ihm ein Anliegen sei, Songs genau in dieser Tradition zu schreiben und zu singen – Songs, die eben nicht eindeutig sind, sondern Fragen offen lassen.

1992 nimmt Dylan schließlich eine ganze Reihe alter Folk- und Bluessongs auf und veröffentlicht sie kurz hintereinander auf den Alben »Good As I Been to You« und »World Gone Wrong«. Er bringt das Material also von der Bühne ins Studio. Und als direkte Reaktion beginnt er auf seinen Konzerten Leadgitarre zu spielen – was er vorher so nie getan hat –, die Rolle des Bandleaders offensiv anzunehmen und seine Musiker zu dirigieren. Wir erleben also eine Wechselwirkung, eine Evolution, den aktiven Versuch, etwas Neues zu erschaffen. Mit seiner Gitarre zerlegt er seine Songs von nun an für eine Weile in Rhythm Pieces. Sie werden länger undinstrumentaler, Dylan und Band dekonstruieren diese in ihre Patterns, zerlegen sie in ihre rhythmischen Atome. Wir erleben die Wiedergeburt eines Sängers, der aus der Zerstörung des eigenen Materials einen Wiederaufbau erzwingt. Natürlich gelingt nicht jeder Wiederaufbau jeden Abend, aber selbst das Scheitern ist bei Dylan in jenen Jahren oft interessanter als die Musik anderer Bands, die gar nicht scheitern können, weil bei ihnen alles bis ins Detail einstudiert ist.

Der Kunstkritiker John Berger schrieb 1965 das Buch »Glanz und Elend des Malers Pablo Picasso«. Er stellt fest, dass dem



adrien BRODY • jeffrey WRIGHT • beyoncé KNOWLES

CADILLAC RECORDS



AB 23. APRIL IM KINO!

SONY MUSIC FILM UND UNIVERSAL PICTURES PRÄSENTIEREN DIE SONY MUSIC FILM PRODUKTION
DANIEL MARY JEFFREY WRIGHT "CADILLAC RECORDS" ANTONELLE ROMEO DARRIN DRENNER GREGG DE WINTER DER
ERLEBENDE GEMISCHT KAMMER MUSIKER UND MUSIKER VON NEWYORK CITIES
"THE MUSIC OF BOB DYLAN" "THE MUSIC OF BOB DYLAN" "THE MUSIC OF BOB DYLAN" "THE MUSIC OF BOB DYLAN"
"THE MUSIC OF BOB DYLAN" "THE MUSIC OF BOB DYLAN" "THE MUSIC OF BOB DYLAN" "THE MUSIC OF BOB DYLAN"
"THE MUSIC OF BOB DYLAN" "THE MUSIC OF BOB DYLAN" "THE MUSIC OF BOB DYLAN" "THE MUSIC OF BOB DYLAN"
"THE MUSIC OF BOB DYLAN" "THE MUSIC OF BOB DYLAN" "THE MUSIC OF BOB DYLAN" "THE MUSIC OF BOB DYLAN"
SONY MUSIC FILM UNIVERSAL PICTURES PRESENTS "CADILLAC RECORDS" BY DANIEL MARY JEFFREY WRIGHT
www.cadillacrecords.de

NANA MOUSKOURI ÜBER DYLAN

Bob mag mich ein bisschen. Wir haben uns kennengelernt in den Siebzigern in Los Angeles auf einem Konzert von mir, über die Vermittlung eines lieben Freundes, Leonard Cohen. Dazu muss man wissen, dass Bob ein sehr seltsamer Mensch ist. Bob ist in dem Sinne kein umgänglicher Mensch, er geht nicht auf Leute zu, er führt ohne triftigen Grund keine Konversationen. Das geht mir ja genauso. Ich mag an bestimmten Tagen mit Menschen sprechen und an anderen nicht. Wenn mich jemand sprechen möchte, dann möchte ich wissen warum und nicht einfach so mit ihm reden. Und Bob ist in diesem Sinne ein noch viel isolierterer, in sich gekehrterer Mensch als ich. Und man darf ja auch nicht vergessen, dass diesem Menschen

schon das eine oder andere Mal das Herz gebrochen worden ist, im Großen wie im Kleinen. So etwas lässt einen ja nicht unberührt. Und obwohl er ein so isolierter Mensch ist, gelang es Cohen, ihn zu überzeugen zu meinem Konzert zu kommen. Denn auch das dürfen Sie nicht vergessen: Das ist unsere Welt, unter Künstlern. Wenn da einer die Songs des anderen interpretiert, dann ist das mitunter auch interessant für den, der diese Songs geschrieben hat. Nennen Sie es eine Gesellschaft, die sich von der Gesellschaft der anderen Menschen unterscheidet. Und Dylan gehört zu dieser Gesellschaft, aber er geht ungern aus. Dylan kam also zu meinem Konzert, und wir wurden uns von Leonard vorgestellt. [...] Wir gingen

dann essen, und er fragte mich über Harry Belafonte aus und wie ich es denn mit dem aushalten würde, er selbst hätte ja gar nicht mit Belafonte zusammenarbeiten können. Er erzählte mir die Geschichte von seiner ersten Aufnahmesession, in welcher er Mundharmonika für Belafonte gespielt hatte und wie sie eine Probe nach der anderen absolviert hätten und dass dies Bob überhaupt nicht gefallen hätte. »Für mich ist es immer der Moment, in dem etwas entsteht«, sagte er, »nicht die eingestudierte Wiederholung dieses Moments.« Für mich war dieser Abend sehr interessant, ich genoss es, Bob und Leonard zuzuschauen, wie sie sich gegenseitig über ihre Songs ausfragten. Ich habe an diesem Abend zwei Genies erleben dürfen.

Maler im Alter die Themen ausgegangen seien. Was, fragt Berger, solle Picasso auch noch malen, nachdem er doch schon alles gemalt und die Kunst mehr als einmal revolutioniert habe? Noch mehr Frauen? Weitere Landschaften? Eine gelbe Periode einläuten? Anders als Picasso fand Dylan über die Auseinandersetzung mit den alten amerikanischen Liedern Ende der Achtziger wieder zu einem Thema: die Beschreibung der Welt, genauer gesagt Amerikas, ausgehend von Stimmen, die der amerikanischen Vergangenheit entstammen, ausgehend von alten Songs und ihren Strukturen, von Liedtexten, die längst viele Aggregatzustände durchlaufen hatten. Ihn begann die Spiegelung dieser Songs zu interessieren. Indem sich Dylan zum Archivar machte, konnte er wieder kreativer Künstler werden. Indem er alte Songs überschrieb, konnte er Fragen stellen: Was ist Amerika? Was ist hier geschehen? Was wurde aus den Geschichtsbüchern getilgt? Was wurde den Menschen in diesem Land angetan? Wessen Stimmen wurden gehört und wessen übertönt?

Am 4. November 2008 habe ich Dylan zuletzt live gesehen. Das war der Tag, an dem Barack Obama zum 44. Präsidenten unseres Landes gewählt wurde. Dylan spielte an diesem Abend auf dem Campus der Universität von Minneapolis in Minnesota – zum ersten Mal in seinem Leben. Ausgerechnet an dem Ort, an welchem er als junger Mann kurz studiert

hatte und wo für ihn damals alles anfang. So etwas ist kein Zufall, genauso wenig wie zwei andere Dinge Zufall waren, die an diesem Abend geschahen: Da war zum einen der letzte Song des Abends. Dylan spielte als Zugabe »Blowing in the Wind«, einen Titel, den ich noch nie gemocht habe. Nach einer kurzen, kryptischen und ehrlich gesagt ziemlich dämlichen Ansage – »Me, I was born in 1941, the year they bombed Pearl Harbour. I lived in darkness ever since. But it seems like things gonna change now« – spielte Dylan diesen geheimnislosen, präntiösen Song als verlangsamten, beschwingten Country-Walzer. Der Song wurde in diesem Vortrag zu einem neuen Song, er klang an diesem Abend wie ein fröhliches Bestattungslied, dessen berühmte Fragesätze »How many roads must a man walk down... / How many cannonballs must fly...« gleichwohl eine solche Schwere beka-

DIE AUTOREN

Wir baten sieben Autoren, uns in persönlichen Gesprächen die aus ihrer jeweiligen Sicht entscheidenden Sichtweisen auf Bob Dylan mitzuteilen – auf den vorangegangenen Seiten finden sich die von den Beitragenden autorisierten Transkriptionen in Form von Protokollen. Im Einzelnen kommen zu Wort: der Journalist und Veranstalter des Frankfurter Dylan-Kongresses Peter Kemper; Richard Klein, der Chefredakteur der Musik&Ästhetik und Autor des Buches »Bob Dylan: My Name Is Nothin'« (Lukas Verlag); die Kulturtheoretiker Greil Marcus, Diedrich Diederichsen und Klaus Theweleit; sowie die Opernregisseurin Johanna Dombois. Alle Zitate bis auf das Jim Kerrs stammen aus dem Buch »Dreißig Gespräche« von Max Dax, Edition Suhrkamp, Frankfurt 2008. Das Buch ist außerdem eine unserer attraktiven Aboprämien (siehe Seite 161).

men, dass sie all das Abgeschmackte verloren, was ich bisher an diesem Song so verachtet hatte. Die zweite bemerkenswerte Begebenheit des Abends fand unmittelbar nach dem Ende des Konzertes statt und lag oberflächlich betrachtet im Timing des Abends begründet. Dylan beendete das Konzert exakt fünf Minuten bevor das Wahlergebnis verkündet wurde. Obamas Sieg wurde so in den Schlussapplaus des Publikums hinein verkündet. Die Stimmung steigerte sich ins Euphorische.

Ich sinnierte darüber, was Dylan mit »Blowing in the Wind« angestellt hatte, warum der Song so anders rüberkam als sonst, warum er an diesem Abend eine solche Gravität hatte. Ein Freund gab mir den entscheidenden Tipp: Der Song basiert auf einem alten Sklavenlied mit dem Titel »No More Auction Block«. In dem Traditional beschreibt ein ehemaliger Sklave die neue Freiheit nach seiner erfolgreichen Flucht nach Neuschottland: »No more auction block for me / No more, no more / [...] / No more whip lash for me / No more, no more / [...]« (dt.: »Niemand wird mich mehr auf einer Auktion versteigern / Nie wieder, nie wieder / [...] / Niemand wird mich mehr auspeitschen / Nie wieder, nie wieder / [...]«). Dieser Song handelt von einem Trauma Amerikas.

Da war sie also wieder, diese Überschreibung von Geschichte, diese Fortschreibung der unbewussten, verdrängten Geschichte Amerikas, der »Invisible Republic«: Dieses Lied zu singen, am Abend der Wahl Barack Obamas, war ein sehr respektvolles Statement. Ich bewundere Dylan dafür, dass er den Verweis dabei so subtil setzte. Er kündigte den Song ja nicht dementsprechend an, er spielte auch nicht »No More Auction Block« selbst, sondern den daraus weiterentwickelten Song. Das Echo der Veränderung hallte an diesem Abend nach, da er einen alten Trick angewandt hatte: Wenn du ein Geheimnis wiedergibst, erzähle es so, dass dein Gegenüber es nicht sofort realisiert. Beherrscht du diese Technik, wirst du zum Meister über die Zeit.

spex *LIVE*
MAGAZIN FÜR POPKULTUR - WWW.SPEX.DE

PHOENIX
PHANTOM GHOST
RICARDO VILLALOBOS
HELL / LAWRENCE
LITTLE BOOTS
JENNIFER CARDINI / WILL BANKHEAD / BEN KLOCK
MISS FITZ / MAX DAX / TOBIAS RAPP / PET SHOP BEARS
20/05/2009
BERGHAHN

DER KARTENVORVERKAUF HAT BEGONNEN
WEITERE INFORMATIONEN UNTER WWW.SPEXLIVE.DE