

HoboPilgrim

Knut Wenzel

HoboPilgrim

Bob Dylans Reise durch die Nacht

Vollständig überarbeitete und erweiterte Neuausgabe

Matthias Grünewald Verlag

VERLAGSGRUPPE PATMOS

**PATMOS
ESCHBACH
GRÜNEWALD
THORBECKE
SCHWABEN
VER SACRUM**

Die Verlagsgruppe
mit Sinn für das Leben

Dank

Ich danke dem Matthias Grünewald Verlag, der diese Neuauflage zum 80. Geburtstag Bob Dylans ermöglicht hat.

Ich danke Volker Sühs, der sie verlagsseitig betreut hat.

Vor allem danke ich Jessica Katherina Lust und Benjamin Flörchinger, die den kompletten Text der Neuauflage Korrektur gelesen haben.



Für die Verlagsgruppe Patmos ist Nachhaltigkeit ein wichtiger Maßstab ihres Handelns. Wir achten daher auf den Einsatz umweltschonender Ressourcen und Materialien.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte vorbehalten

© 2021 Matthias Grünewald Verlag

Verlagsgruppe Patmos in der Schwabenverlag AG, Ostfildern

www.gruenewaldverlag.de

Umschlaggestaltung: Finken & Bumiller, Stuttgart

Umschlagabbildung: © REUTERS/Jason Reed

Druck: CPI books GmbH, Leck

Hergestellt in Deutschland

ISBN 978-3-7867-3254-9

Inhalt

Geborgte Erinnerungen (schneller Vorlauf)	11
Vor Einbruch der Nacht (statt einer Einleitung)	23
Performer, Pilger, Poet: Nobelpreisträger	39
Ins tiefste Dunkel	47
Depression der Dämmerung	53
Erleuchtete Nacht	59
Im Herzen die Nacht	65
Hobo: Figur zwischen Geschichte und Bedeutung	73
Kleiner Katechismus des Folksongs	81
Bless My Song Ein Album zur Nacht	91
Durchs Herz die Nacht sich brennt	115
Die Stimme und die Zeit	127
Mitternachtsstille	145
Streuner der Nacht	155
Der elektrifizierte Körper	169
Dylan in the ads	179
Augenworte, zeichenlos	185
Lieder für den letzten Tag	191

Der Morgen des Tricksters	199
Immer noch Sturm	221
In the Thick Of It	
Bob Dylan und die Liebe in postironischen Zeiten	225
Bad Friday '63	
Bob Dylans <i>lamentatio</i> auf die Ermordung John F. Kennedys	231
Der Schatten der Vielheit	239
Dylan Dream	249
Himmel: Ankunft im Diesseits	
(to be continued)	267
Literatur	275
Index	279

„Jetzt fuhr der Zug ins Dunkel, von wenigen bleichen Lichtern und noch mehr Dunkelheit begleitet, die das ohnehin schon flache Land noch weiter einebnete. Ich atmete die Schwärze der Vegetation und die blasse Dunkelheit der Felder, die leichenweißen Schotterstraßen ... genau wie eine Familie zusammen zur Kirche gehen und Seite an Seite auf der Kirchenbank sitzen kann, während jeder für sich und unabhängig vom anderen die Gemeinschaft des vielgesichtigen Geistes erfährt (oder nicht), so blieb ich, für den ‚organisierte Religion‘ sinnlos ist, ebenso wie meine Freunde in dieser Nachtlandschaft wunderbar allein, obwohl wir Essen, Wasser, Alkohol, Zigarren und Wachsamkeit miteinander teilten ... meine Freunde schliefen, als ich, begleitet vom schwarzen Schatten der Trestle-Brücke, über dem silbernen Fluß dahinritt. Ich glitt auf ihm durch den Duft von Fluß und Gras, und am Himmel leistete mir ein heller Stern Gesellschaft ... Der Mond spielte Verstecken mit einer Hügelkette, dann kamen wir zu einer Schlucht mit mondhellem Gras und Bäumen, die üppig belaubt waren wie Gewitterwolken, und gegen die der Nachthimmel sich fast weiß ausnahm; und ich hoffe, diesen Ort nie bei Tageslicht zu erblicken“.¹

Help Me Make It Through the Night²

And your eyes like smoke and your prayers like rhymes³

¹ William T. Vollmann, *Hobo Blues. Ein amerikanisches Nachtbild*, Frankfurt 2009, 22 f.

² Titel eines viel gecoverten Songs von Kris Kristofferson, vom Album *Kristofferson*, von 1970.

³ Bob Dylan, *Sad-Eyed Lady Of the Lowlands*, vom Album *Blonde On Blonde*, von 1966.

Widmung

Maria on a floating barge ... with no goals, eternally single & one step soft of heaven / let it be understood that she owns this melody ... saying hello to unpublished Maria ... all i have is yours ... hopeless & Maria nowhere ... she digs holes on my eyes the size of the moon ... & i give you my twelve midnights

Wohin
Nehmen sich verlorene Hände
Am Ende der Nacht

... all these women, their tears could make oceans¹

¹ Composed from Bob Dylan, *Tarantula: Poems* (1966), New York: St. Martin's Press, 1994, 1, 25, 30, and one other source.

Geborgte Erinnerungen

(schneller Vorlauf)

Prescious memories, see how they linger ...

Achtzig Jahre eines Menschenlebens, das ist eine lange Zeit. Niemand kann ermessen und sagen, was sich in einer solchen Zeitspanne an Erlebnissen, Erfahrungen, Gefühlen und Gedanken aufgeschichtet hat; wie diese Vergangenheitsschichten zueinander sich verhalten, wie sie vielleicht sich ineinander verschoben haben, miteinander die Erinnerungsorte getauscht und so die Ordnung des Gedächtnisses hintergangen haben; wie sie in Bildern sich gruppieren, in Bildern mit kaum abschätzbarer Tiefenstruktur, mit einem Hallraum, der weit über das Leben eines einzelnen Menschen hinaus und zurückzureichen scheint; wie in diesen Erinnerungsräumen ein gelebtes Leben sich bewegt; wie sehr es in seinen Episoden über Brüche und Dissonanzen hinweg, und nicht auf einem ruhig dahinfließenden Fluss, auf ein Ganzes, auf etwas Erzählbares zielt; wie ein Mensch in dieser Zeit seines Lebens auf immer neue Stoffe und Formen zurückgreift, um mit ihnen sich selbst und den Anderen sein Leben auszubuchstabieren; wie in solchen Versuchen sein Leben sich unversehens forterzählt und eine Geschichte Gestalt und Zukunft gewinnt, die nicht, auch für diesen Menschen selbst nicht, absehbar war; wie dieser Mensch nun zu dieser neuen, gerade aufgegangenen Episode seines offenen Lebens sich stellen muss, indem er sie umzuschreiben versucht, ihrer Tendenz gegenzusteuern sucht, sich ihr ergibt, sie ergreift und aktiv weiterschreibt, zu seinen Bedingungen nun, so gut es eben geht; wie in all dem der Nachklang unüberschaubar weit zurückreichender Vergangenheitsstoffe gegenwärtig ist, unerkannt wirkt oder bewusst aufgegriffen und bearbeitet wird; wie schließlich all dies, all diese heterogene Arbeit am eigenen Leben begleitet, durchzogen, irritiert, aus der Bahn geworfen, befruchtet, angestachelt, gelähmt wird von den Ereignissen der größeren und großen Geschichte; wie von Anfang an und noch davor, daneben und darüber hinaus dieses eine, stets in Arbeit angetroffene Leben kommentiert und durchkreuzt wird von den Leben und den Stimmen anderer Menschen. Niemand kann das ermessen, auch der nicht, der dieses Leben lebt. Und gilt dies nicht, gilt diese prismaartig vielfältige, so ungeheuer bedeutungsverdichtete, stets sich bewegende Geheimnishaftigkeit eines Menschenlebens nicht auch für ein solches Leben, das zu einem guten

Teil öffentlich geführt worden ist, weil diese Geheimnishaftigkeit eben nicht im Wortsinn veröffentlicht werden kann?

North Country Blues

Ein kleiner jüdischer Junge spielt Rock'n'Roll.

Geboren in einer Industriestadt im Norden Minnesotas, wächst er in einem gewesenen Bergbaustädtchen im *Iron Range* auf, das sich auszeichnet vor allem durch das größte von Menschenhand gegrabene Erdloch der Welt: eine Eisenerzmine im Tagebau, drei Meilen lang, eine Meile breit und bis zu 150 Meter tief. Von dieser megalomalen Verwundung lebte eine Kleinstadt, die zeitweise als reichstes Dorf der Welt sich bezeichnen konnte – nach dem Ersten Weltkrieg schätzt man den Besitz der Einwohner auf 90 Millionen Dollar –, die schließlich von der Quelle ihres Reichtums verschlungen wird: Die Grube frisst sich in den Ort hinein, die Häuser werden abgerissen, verfallen oder werden kurzerhand versetzt. Der ganze Ort ist am Ende metonymisch verschoben wie eine aus dem Ruder gelaufene Metapher.

In diesem Ort, der zugleich ein Nicht-Ort ist, weil eben nur in einem verschobenen Sinn wirklich, wächst er auf, umgeben von Ruinen, in einer Stadt ohne Gestalt, am Rand einer Grube. Der Wohlstand der Zwanziger Jahre ist nicht einmal mehr Erinnerung. Alles ändert sich schnell in diesem Land, nicht nur die Menschen, auch ihre Identität ist mobil.

Ein kleiner jüdischer Junge spielt Rock'n'Roll. In einer Gegend, in der kleine Menschen leben, mit kleinen Jobs, kleinen Geschäften und nichts auf der Kante. Die Zahlen hinter dem Komma der Konjunktur sind ihr Schicksal. Ein leichtes ökonomisches Beben reißt sie ins Elend.

Ein kleiner jüdischer Junge spielt Rock'n'Roll. Man ist die einzige jüdische Familie im Umkreis, lebt in einem von skandinavischen und osteuropäischen Einwohnern dominierten Umfeld. Die Eltern führen ein bescheidenes Eisenwarengeschäft auf der *Main Street*. Da ist nicht viel Spielraum. Aus Russland stammt die Familie, mit dem Land hat sie auch ihre jüdischen Wurzeln zurückgelassen, spätestens in der *Lower East Side* ist der letzte Rest ihrer Identität hängengeblieben. Sie sind keine emanzipierten Juden, der Verlust der Vergangenheit war nur der Preis der Freiheit: Freiheit in diesem Land heißt für die Kleinen, bei Null anzufangen.

Ein kleiner jüdischer Junge spielt Rock'n'Roll. Im Hinterzimmer eines Cafés steht ein herrenloses Klavier. Er hat nie Unterricht gehabt. Aber Jerry Lee Lewis spielt wie der Teufel. Wenn die Geschichte abgerissen ist und die Gegenwart schäbig, kommt diese Musik gerade recht. Sie ist warm, heiß und kalt, sie schenkt Bewegungsraum. Sie ist verzweifelt, ist wahnwitzig. Sie ist

wirklicher als die alltägliche Welt, als die vom Erzgewinn ruinierte Landschaft, als mit rotem Schlackenstaub durchsetzte Luft.

In dieser Musik findet er neue Wurzeln. Es sind nicht seine, aber er hat keine und spürt, dass dort Andere ihre Heimat gefunden haben. Später, er hat das Klavier durch Gitarre und Mundharmonika ersetzt, entdeckt er den Untergrund jener Musik, die ihn daheim zur Selbständigkeit provoziert hatte: gegen Eltern, gegen Freunde hatte er täglich auf dem Piano herumgehämmert, schließlich eine Band zusammengestellt und den Musikwettbewerb seiner High-School gesprengt. Nun aber die ruhigere, schwermütige, in ihrem Zorn resignativer Musik des Blues und des Country-Folk. Er will sich hineinverwandeln in diese Musik, die eine Welt ist. Sie soll seine Biographie werden, mit einem tief zurückreichenden Vergangenheitshallraum. Er erfindet sich eine, dutzende, ständig neu eine aus der anderen sich hervorlängende Vergangenheiten, er stellt der Wirklichkeit einer Abkunft aus geschichtslosem, industrialisiertem Kleinbürgermilieu den Mythos des von der Tyrannie des Gelds verelendeten, zur Wanderschaft gezwungenen, zur Musik verurteilten *Okie* gegenüber, eines jener Wanderarbeiter, die die *Great Depression* aus Oklahoma vertrieben hatte, die in Güterwaggons mit wenig Eigentum und einer Gitarre durch die Staaten kroenzen, von den Apfelbaumplantagen Vermonts über die Baumwollfelder Alabamas bis zu den Orangenplantagen Kaliforniens. Ein Privatmythos, dessen Realitätsgrund in den Fünfziger und Sechziger Jahren schon Geschichte geworden ist. Er ist nicht nur ein Herkunftsloser, sondern auch ein Zuspätgekommenen.

Song-and-Dance-Man, Part I:

Ursprünglich also die Ein-Mann-Kapelle. Man kann ihn sich vorstellen auf einer Kirmes alten Typs, auf der noch nicht den Göttern des Event-Kults gehuldigt wird, wo das Einzelne noch zur Geltung kommen kann und nicht im Einheitslärm der rasend-rhythmischen Vergnügungshysterie untergeht, ohne dass irgend jemand von diesem Untergang Notiz nehmen würde, denn jeder ist mit dem Überleben seiner eigenen, fad-grellen Lebenslust beschäftigt.

Auf der alten Kirmes könnte er stehen, eine Pauke auf den Rücken geschnallt, den Schlegel mit brüchigem Bindfaden zum Fuß runtergebunden, der den Rhythmus tritt; Schellen rasseln am Knöchel; dazu die Gitarre geschlagen, gezupft; vor seinem Gesicht in Höhe des Munds das Gestell mit der Harmonika, zu spielen mit Lippen, Zunge und Zähnen: Man kennt solche Figuren noch; ihre Musik will orcheströs sein und ist doch lächerlich

klein; sie sehen immer wie verkleidet aus, albern; ihr am Körper mitgeführtes und vom gesamten Körper gespieltes Orchester zwingt sie zu den eigenartigsten Bewegungen, wie Marionetten der Musik hampeln sie im Fadengewirr dieser Körper-Töne.

Während man ihm zuschaut und zuhört und schon beinahe sich abwenden will, wird man – vielleicht – dessen Gewahr, dass in den Körperverrenkungen, dem Stimmengrummeln, dem Tongerumpel etwas sich abzeichnet, eine Figur, eine Linie, eine Gestalt, eine Melodie, nichts Eindeutiges, nicht dieses Wort, nicht das, was man gerade versteht, nicht das, was man erkennt oder wiedererkennt, was man identifizieren kann: Das alles ist ja nur der Stoff, das Material, aus dem jenes Etwas hervorströmt, wie ein Geruch, ein Geschmack, von was? Von etwas Altvertrautem, Wunderfremdem. Und wenn man sich fragen würde, später, was war das? und man dann etwa sagen würde, es war dieser eine so besonders falsch gespielte Ton, dann war es vielleicht dieses: Wie, als jener Ton erklang, aus dem braunfältigen, maskenhaft verschlossenen Gesicht des Sängers plötzlich ein pu-pillenlos weißer Augenblitz hervorschoss, für die Winzigkeit eines kaum wahrgenommenen Augenblicks eine Helle um den Sänger und seine Zuhörer schaffend, die niemand sah und die viele gespürt haben. Als würde von diesem Zwischen-Fall her die Musik in ihrer nun erst unendlichen Unzulänglichkeit eine eigene, unwiederholbare Schönheit gewinnen, die genau dieses braucht: Die Schräglage und Schiefheit, das Verrenkte.

Kleine Verteidigung des schlechten Gesangs

Körpervertrautheit. Eine Gestalt, eine Silhouette, eine Körperbewegung, eine Geste, irgend etwas Typisches, wahrgenommen knapp unterhalb der Wahrnehmungsgrenze, und schon ist ein Mensch erkannt, identifiziert. Noch bevor man überhaupt sagen könnte, es ist dieser, ist er schon erkannt, festgelegt, in seinem Identitätsgehäuse fixiert. Den Erkannten, Klarumris-senen, Identifizierten – hat man sich noch einmal vom Leib halten können. So viel Fremdes, das schnell erkannt und benannt werden muss, um unversehrt bleiben zu können.

Körperfremdheit. Nicht eine Gestalt erreicht das Blickfeld; sie würde sofort taxiert im Fremd-Vertraut-Schema, und dort irgendwo katalogisiert – kenne ich, kenne ich vielleicht, kenne ich nicht, oh, das ist ja, oh Gott, das ist ja, interessiert mich nicht ... All das geschieht sehr schnell, aber präzise genug, um den Einbruch des Anderen zu bannen, um den Eindringling sich vom Leib zu halten.

Aber jetzt nun – die Stimme. Eine Stimme. Viel schneller. Viel direkter. Eine Stimme trifft dich sofort. Noch bevor dein erkennungsdienstlicher Apparat, zu kompliziert, zu sehr aufs Visuelle geeicht, angeworfen ist, bist du schon getroffen von der Stimme. Die Stimme ist der Körper des Anderen in dir. Die bedrängendste körperliche Zumutung ist die Stimme eines anderen Menschen. Er spricht, öffnet nur den Mund, holt Atem, um dir etwas zu sagen – und ist bereits in dir. Er spricht in dir, er atmet in dir. Nicht du hast ihn erkannt (und dir vom Leib gehalten), er hat dich erwischt.

Es ist aus Selbstverteidigung geschehen, dass die Menschen eine hochverfeinernde Kultivierung der Stimme hervorgebracht haben. Ein langer Weg von der Aggressivität urzeitlicher Laute bis hin zur Ausbildung des Koloratursoprans. Das Schöne, das Gestaltete, das Feine – darin sollte sich die Zumutung der Stimme verfangen und unschädlich, ja genießbar werden.

Nun aber: gebrochene Stimme. Nicht, dass sie an einem bestimmten Punkt versagen, beim Anstimmen eines gewissen Tons brechen würde. Sie ist gebrochen entlang des Gesangs, gesprungen, gesplittert, zerfasert. Entlang dieser Brechungen und Brüche, der Faserungen und Splitterungen, entfaltet sich der Gesang. Zu spüren ist die Körperlichkeit des Singens, hörbar ist der Gesang als ein Reiben der Stimmbänder, sie reiben aneinander, an der ein- und ausgeatmeten Luft, sie reiben auf dem Leib als ihrem Resonanzkörper.

Gefaltete Stimme. Jede Falte etwas Anderes, etwas Eigenes, je eigener Reiz, und doch alle demselben Gewebe zugehörig. Die Bewegung, wie sie durch die Falten des Stoffs fließt und so sichtbar wird; die Bedeutung des Gesungenen, wie sie durch die Falten der Stimme gleitet und so erst bedeutungsvoll wird. Vielfältige Stimme. Viele Stimmen – die rufende, die klagende, die werbende, die verspottende, die leidende, die triumphierende, die trotzige, die leere Stimme – viele in einer. Wie viele Stimmen braucht es, bis eine Stimme hörbar wird; wie viele Widersprüche, bis eine Bedeutung lesbar wird; wie viele Wahrheiten, bis eine Wirklichkeit aufscheint; wie viele Dissonanzen, bis ein Klang dich trifft. Wie viele Dissonanzen, bis einer sich treffen lässt; wie viele Lieder, bis einer sich etwas sagen lässt; wie viele Töne, Klänge, Melodien, bis einer sich erweichen lässt.

Singende Stimme. Jemand singt etwas; mit seiner Stimme singt er etwas, einen Text, eine Melodie, ein Lied, etwas, das von der Stimme zu unterscheiden ist, das womöglich auch ohne Stimme, ohne diese Stimme existiert. – So klingt die Wahrnehmung des Singens in vertrauter Beschreibung. An dieser Stimme lässt sich hören, dass die Umkehrung jener Beschreibung richtig ist, vielleicht ursprünglicher: Das Gesungene als Material, an dem die Stimme sich singt; sie singt sich, nicht etwas, sie ist selbst singend und das Gesungene, sie ist ihr Motiv und Thema.

Sie kontrahiert die Wortklänge, zieht sie, überdehnt sie, lässt die so erschöpfte Zeile in die nächste fallen, die dabei ins Trudeln kommt, sich überschlägt, um aufgefangen zu werden im Refrain, vertraut zunächst wie ein ruhendes Wasser, dann machen sich doch Unterströmungen bemerkbar und die scheinbar gleichen Zeilen klingen ganz anders angeschlagen, sind anders, werden plötzlich, als fiele die Stimme sich selbst ins Wort, abgeschnitten von der ersten Zeile der folgenden Strophe, bis zum Zerbersten gefüllt, gestopft mit Worten, in gesungener Zeit länger als eine Atemfüllung, atemlos dann die nächste Zeile angegangen, langsam herabsinkend, am Boden der Stimme, am Boden des Stimmkörpers sich kräftigend, in langsamem, langsamen Schwüngen sich wieder empor drehend, den Worten Beruhigendes zuflüsternd, so dass sie sich strecken und entspannen wie eine Katze, und all dies stets auf der Suche nach dem Wohlklang, dem bleibenden Klang, den es nicht gibt, der eine Täuschung bleibt, der nur vorgetäuscht werden kann, zu viel bleibt ungesungen, nicht intoniert, zu sehr ist eine Stimme, diese Stimme ausgespannt in Dissonanzen.

Erschöpfte Stimme. Manchmal hebt diese Stimme zu singen an, wie nachdem sie sich ausgesungen hat; manchmal klingt sie, als hätte sie gerade alles gesungen, alle Lieder dieser Gesangsgeschichte; alles, was er je gesungen hat, ist der Stimme eingeätzt; sie scheint inzwischen vollständig aus dem Gesungenen, aus dieser Geschichte der Lieder zu bestehen, nur noch diese Geschichte zu sein; jeder andere Stoff, aus dem sie vielleicht einmal gebildet war, hat sich aufgezehrt, ist verwandelt worden in jenen Stimmenkörper der gesungenen Lieder, magerer, sehniger Körper eines Alten. Sehnig wie eine schmale Kehle, das Sehnen einer engen Kehle, einer zugeschnürten Kehle, der Durst, die Sucht einer ausgedornten Kehle, die Sehn-Sucht der Seele; die Kehle, im Hebräischen als Ort der Seele identifiziert, aus ihr kommt die alte Stimme mit ihrer nie absterbenden, im Klang gezeichneten Sehnenslebendigkeit.

Wo ein Anderer seine Stimme auf einen Ausdruck, der vor ihr, über ihr, jenseits ihrer Gegebenheit wäre, hin trainieren würde, bis jene ihn erreichte, bei ihm anlangte, oben auf dem Gipfel der Tonleitern, perfekt, virtuos, applaudabel, da ist bei diesem der Ausdruck der Stimme selbst eingezeichnet, eingraviert wie ein Mal, ein Mal, das auch eine Versehrung ist.

The importance of being Bob Dylan oder: Moi, c'est un autre

Es gibt eine Wut des Konfessorischen, eine Manie des Bekennens. Kein Satz, der nicht mit einem ‚Ich‘ beginnen würde, oder auf ein solches ‚Ich‘ zu sein Bedeutungsgefälle hätte. Keine Äußerung, die nicht von einer Mission in

eigener Sache Zeugnis ablegen müsste. Speaker's Corner an jeder Ecke. Jedes Selbst-Bekenntnis eine Welt-Botschaft. Jeder Satz, wovon auch immer er handelt, transportiert noch diese Sub-Botschaft des Selbst-Bewusstseins, das sich zur Weltwichtigkeit aufbläht. Die kleine Ich-Insel schwimmt wie ein Fettauge auf dem Weltmeer.

Aber die Besessenheit, mit der das Ich sich der Welt aufdrängt, erzählt doch eine andere Geschichte.

Das donnernd – oder leichtfüßig federnd, in jedem Fall unheimlich selbstsicher in den Ring geworfene, kurze, präzise, prägnante – einsilbige, monotone, klanglose, belanglose Wort ‚Ich‘ – spricht für – was denn, wen denn? Wer ist das? Ist er sich, sie sich, seiner, ihrer, sicher? Kennt sie, er sich? Ist sie, er wer, zu dem er, sie – ‚ich‘ sagen könnte? Sind wir uns bekannt, ich und ich? – Vielleicht ist das Wort ‚Ich‘ weniger die Kurzformel fragloser, selbstverständlicher Selbstidentität als vielmehr die Markierung des abgrundtiefen Schlaglochs auf dem Bedeutungshighway, das permanent gestopft werden muss, ununterbrochen redend, meistens mit abgedrehtem Ton. Aber wenn der auf hörbare Lautstärke gestellt ist, dann klingt es wirklich wie aus dem Radio: Weltphrasen meistens, die nicht durch dieses Ich hindurch gegangen sind.

Doch es gibt auch anderes, Sätze, die durchs Ich hindurch gegangen sind – beim Durchgang durch sich selbst, ein langer Weg, schweigend zurückgelegt, entstehen Song-Landschaften, jene Landschaften, auf denen das Halbdunkel eines Seelenlichts ruht.

Es gibt das – wenn jemand seinen Finger in die Wunde deiner Identität legen will – Ausweichen;

es gibt das freihändige, ohne sich rück-zu-ver-ge-wissernde, aus der Hüfte kommende, handgelenkige, jede Gelegenheit schmückende Erfinden von Alibis;

es gibt die girlandenhaft durch eine sowieso von vorn bis hinten x-fach erfundene Lebensgeschichte sich ziehende Kette von Alias(en) – Warum gibt es keinen Plural für den Alias, für den Anderen, ich ist ein Anderer, Moi, c'est un autre, auch dieses Lebensmotto ist, wie so vieles, geliehen, ausgeborgt, ohne Rückerstattungsgarantie, und wenn zurück, dann garantiert verändert und versehrt.

Es gibt das Leben in Masken und Pseudonymen, surreale Herkunfts-geschichten, die einander negieren:

Wer ist – Robert Zimmerman? Robert Zimmerman ist der, der von Bob Dylan gedeckt wird, verdeckt wird, überdeckt wird, überlagert wird, geschützt wird. Bob Dylan ist ein Anderer; es ist wichtig, ein Anderer zu sein, Nicht-Ich zu sein; das Spiel mit der Identität ist ein lebensernstes Spiel. *The importance of being – Bob Dylan, the importance of being – Earnest.* – Es ist

der todernste Kern dieses Lustspiels von Oscar Wilde, ein Anderer sein zu können, Luft bekommen zu können, leben zu können; es ist der Ernst, ein – in einer Weise, von der nun wirklich nicht die Rede sein kann, in einer unveröffentlichbaren Weise, verschwiegen – ich sein zu können.

Somebody touched me

Älter als die Religion, älter als das Thema der Religion, sind bei ihm die Erinnerung und die Liebe, das Thema der Erinnerung und das der Liebe. Älter und fundamentaler – fundierend und begründend.

Liebe, in ihren Begeisterungsgipfelstürmen und Verzweiflungsabstürzen, ihren Absurditäten, ihrem Machismo und (post-)pubertären Kitsch – das als Thema des Rock'n'Roll überrascht keineswegs.

Aber dass Erinnerung, im Sinn des Gedenkens und Eingedenkens, am Anfang einer popmusikalischen Karriere steht und diese durchgängig prägt, ist ungewöhnlich. *Song To Woody* – das ist eine Selbst-Widmung, damit widmet einer sich einer anderen Person, bindet sich und sein weiteres Tun an sie – und er gedenkt des Sterbenden. Wenig später findet in und mit *Restless Farewell* noch zu Beginn eines Erwachsenenlebens schon das rückschauende Resümee dieses Lebens statt: Schuld bekennend, um Entschuldigung bittend, sich so wiederum an die Zurückgelassenen bindend. Die Arbeit der Erinnerung ist die große Arbeit eines Menschenlebens, und mit ihrer Thematisierung steht der Sänger mitten im Strom der biblischen Überlieferung, deren letztes Bindendes das *Zakhor!* ist, das „Erinnere Dich!“, das „Gedenke!“, der Aufruf, sich der Befreiung Israels aus dem Sklavenhaus zu erinnern, sich des Leidens, des Tods und der Errettung Jesu aus Nazaret zu erinnern, insgesamt eingedenk der Toten zu leben, ohne deren Teilhabe am Heil es überhaupt kein Heil gibt.

Es ist hierfür zweitrangig, dass er dann auch sozusagen in *explicit lyrics* diese Rückgebundenheit an eine religiöse Tradition und mehr noch an eine religiöse Bildwelt und Bildsprache thematisiert. Das unthematische, diskretere Stehen in diesem Überlieferungsstrom von Anfang an ist hier bedeutender. Im Sinn dieser Diskretion ist wohl *Lenny Bruce* sein stärkstes Jesus-Lied, denn dieser kommt darin nicht namentlich vor; aber der von ihm ausgehende Erinnerungsauftrag ist hier genau verwirklicht: Des Todes zu gedenken, der Abwesenheit des Gestorbenen, und in diesem Todesgedenken sein Leben sich zu vergegenwärtigen, seine Gegenwärtigkeit, sein Unteruns-Sein zu beschwören, zu behaupten, zu konstatieren, zu postulieren: *Lenny Bruce is dead, but his ghost lives on and on. Lenny Bruce was bad, he was the brother you never had.*

Nicht zweitrangig ist nun aber die Unverhohlenheit an sich, mit der die Lieder der expliziten Phase in jener Sprache sprechen, scheinbar ohne jeden Anflug von Zweifel, dessen besänftigende Wirkung man vermissen möchte. – *I believe in You, Precious Angel, gonna change my way of thinking; when You gonna wake up? When He returns? I've been saved, by a solid rock, and I'm pressing on, towards the Saving Grace. Are you ready?, for being the property of Jesus?* – So ungefähr könnten Songtitel jener Phase zu einer Strecke der Irritationen und Zumutungen aneinandergereiht werden.

Manchen der Lieder freilich steckt die Irritation direkt im Herzen. So etwa bei jenen, die gerade das Gegenteil, das Geheiltsein von Irritationen und Unsicherheiten besingen, nämlich die gewonnene, feste Bindung an jenen, an den man glaubt: *What can I do for You?* Denn hier, wo diese Bindung am intensivsten sprachlich erlebt und gefeiert wird, gleitet das Religiöse, als wollte es sich endgültiger Eindeutigkeit entziehen, aus ins Ambivalente; es gibt keinen Anhaltspunkt, der dieses Lied nicht auch als profanes Liebeslied zu hören erlaubte: *You have given all there is to give. / What can I give to You. / You have given me life to live. / How can I live for you?* Wird hier nicht, in höchster, eigentlich nicht veröffentlichtbarer, zwischenmenschlicher Intimität, wiederum das Thema der Bindung, der Selbst-Verpflichtung ins Bild gesetzt, nun eingebettet in den Diskurs der Liebe, in dem Zwei einander begegnen als wechselweise Lebens-Gabe? Genauso wenig sind, von der anderen Seite her, manche Liebeslieder, die eben auch wieder das Thema der Intensität der Bindung an einen Anderen entfalten, gegen eine religiöse Lesart abgesichert: *I'll remember you / when I've forgotten all the rest. / You to me were true, / you to me were the best. // When I'm all alone, / in the great unknown, / I'll remember you.*

Liebe und Erinnerung – und darin die Suche nach einem Gegenüber, das, der oder die zu einem rückhaltlosen Sich-Verlassen endlich befähigt: Das ist die religiöse Unterströmung in seinem Werk. Und der zynische, ironische, agnostische, verzweifelte, resignative Verweis auf die Ungefundenheit dieses Gegenübers gehört mit zu dieser Unterströmung, begleitet sie bis heute.

Song-and-Dance-Man, Part II:

Schmächtig, schlaksig-schlenkernd, den großen Kopf wie ein bisschen zu ungesichert auf schmalen Schultern tragend, betritt er die Bühne, die Gitarre mit der einen Hand nehmend, den Körper in ihre Richtung sich wendend, während gleichzeitig, den anderen Arm irgendwo in den Raum hinein schlenkernd, der Kopf in die andere Richtung von der Gitarre weg sich dreht und der Körper ihm nach, so dass zur gleichen Zeit zwei einander wider-

strebende, ineinander gewundene Drehungen des Körpers diesen im Gleichgewicht halten, während der Kopf nach oben und sonst wohin pendelt, der Blick alles und nichts streift, die Lider geschlossen, und schon, die Gitarre hängt nun einigermaßen, die Hände im Nacken und am Hinterkopf wühlen und kratzen, als sei da irgendetwas. – Es reicht übrigens bei ihm, der mittlerweile auch das Gestell für die Mundharmonika, wie üblich ohne sich zunächst für ein Exemplar der bereitgehaltenen Kollektion entscheiden zu können, manchmal kommt hilfreicher Rat vom Leadgitarristen, umgeschnallt hat, es reicht also ein gewisses, sehr präzise eingesetztes Spiel mit den Augenbrauen und schon ist in einem buchstäblichen Augenblick die gesamte Augenbrauen- und Blick-Komikergarde von Charlie Chaplin über Buster Keaton bis zu Groucho Marx herbeizitiert.

Nun aber, die Band hat irgendeinen Song angespielt, noch ist nicht entschieden welcher, es kam schon vor, dass man einen Song zu spielen beginnt, er aber einen andern singt, nun aber der Weg vor zum Mikrophon. Die Andeutung einer getänzelten Bewegung, nicht selten mit einer Fußspitze je zweitem oder drittem Schritt im verlorenen Gleichgewicht, mit übertrieben in die Schultern sich drehenden Kopfbewegungen nach rechts und links, wie um die Flanken zu sichern, um schließlich zu weit, mindestens anderthalb Schritt vor dem Mikro stehenzubleiben und, nach vorne und nach oben auf die Gitarre gestützt, die erste gesangliche Artikulation dem Mikrophon in einer Bewegung, die den gesamten Körper auf die Lippen hin zuspitzt, entgegenzuwerfen, um dann, wie zur kurzen Triumphgeste über den erfolgten und erfolgreichen Kontakt des gesungenen Tons mit jenem lautverstärkenden Instrument Humphrey Bogart gleich die Zähne zu entblößen. Bogart übrigens setzt dieses rhetorische Mittel in signifikanter Häufigkeit in *Die Caine war ihr Schicksal* ein, wo er einen Wahnsinnigen spielt. Wie Bogart fletscht auch ein Hund oder ein Wolf die Zähne nicht, wenn er sich in seiner Aggressivität besonders mächtig fühlt, sondern wenn er nicht mehr weiter weiß. Einen Moment lang während eines in Gang sich befindenden Kampfes hat der Wolf keine Lust, keinen Antrieb zuzubeissen (bevor dann das Lebens- und Tötungsprogramm wieder zuschlägt), und so fletscht er die Zähne. – Weiß der Sänger, wie es weiter geht? Er hat oft genug in Konzerten demonstriert, dass die Gefahr des Nicht-mehr-weiter-Wissens, des Nicht-mehr-weiter-Könnens, des Endes vor der Zeit, mittendrin, kaum dass man angefangen hat, real ist, da ist, die stete Begleitung noch der gelungensten Show.

Genau um diesen kostbaren Moment, der das ganze Konzert erst beglaubigt, haben die fleißigen Heinzelmännchen von Sony die Käufer der Videoaufnahme des MTV-Unplugged-Konzerts betrogen. Denn dort verpasste der Sänger den Einstieg zu einem Lied, zog sich zurück bis hinter zum

Schlagzeug, auf dessen Postament er sich setzte, von wo er sich wieder einschwang in das von der Band professionell vorgetragene Intro, und sich – aber eben nur ein bisschen – erhob und in höchst uneleganter und im selben Maß liebenswerter Weise im wiedergefundenen Rhythmus auf halber Höhe vor bis zum Mikro bückelte und buckete, wo erst er sich aufrichtete und die erste Zeile anstimmte. – Das sind die langen Wege zum Mikrophon, und einen solchen hat man herausgeschnitten und unterschlagen.

Dann, der Aufenthalt vor dem Mikrophon, zuweilen ihm sichtlich unangenehm. Die *performance*, die Aufführung der Songs: Er hat seine nicht selten unkoordinierten Bewegungen, die Manche zu mancherlei Mutmaßungen, die Einnahme nicht rezeptfähiger und anderer Mittel betreffend veranlassten, mittlerweile zu einer minimalistischen Choreographie geordnet. Ausdruckstanz auf kleinstem Raum, in Szene gesetzt mit sparsamen Mitteln: Während der Oberkörper statisch ist, wie festgeschraubt zu sein scheint, und der Kopf um die immer wieder gebleckten Zähne, um das Mikrophon, eigentlich um die Worte kreist, als würde er sie von allen Seiten begutachten wollen, beginnt plötzlich der eine Fuß wechselnd auf Absatz und Ferse sich zu drehen und auszuschlagen, wie unmotiviert, wie nicht kontrolliert, die Knie knicken ein, der Körper kniet sich in eine Zeile, schwingt aus, schwingt zur Seite, plötzlich in größter Eleganz, nun wirklich tänzerisch, und bevor das Hinüberswingen über die Gleichgewichtsgrenze zu dessen Verlust führt, ein Ausfallschritt wie beim Fechten, während gleichzeitig die über den Kopf gerissene Gitarre mit ausgestreckter Hand dorthin gehalten wird, wo eben noch der Sänger stand, der nun sich allerartigst und wohl ungesehen in sich hineingrinsend verbeugt. Ist das Lied zu Ende?