

Unverkäufliche Leseprobe



Heinrich Detering
Die Stimmen aus der Unterwelt
Bob Dylans Mysterienspiele

256 Seiten mit 24 Abbildungen. Gebunden
ISBN: 978-3-406-68876-8

Weitere Informationen finden Sie hier:
<http://www.chbeck.de/15999349>

Inhalt

1. Mysterienspiele: Dylans Spätwerk 7

Menetekel und Plagiat 9

Tausendundeine Stimme 14

Vorspiele und Übergänge 24

2. Der Gesang des Nachtvogels: Workingman's Blues #2 35

Rollenwechsel 37

Im Wilden Westen, auf hoher See: Erinnerung und Halluzination 39

Working Man Blues: Der Song als Gegenrede 46

Am Ende der Welt: Chaplins Moderne und Ovids Exil 49

Apokalypse und «Ars amatoria» 54

Das kollektive Ich 56

Totenbeschwörung und Kunstreligion 64

3. Prosperos Alptraum, Shakespeares Blues: Tempest 69

Mörder, Moritat und Märchen 71

Pop-Shakespeare und Mock-Shakespeare 73

Liebe, Diebstahl und Minstrel Shows 80

Prosperos Alptraum 90

4. Heldenlied und Totenklage: Roll On John 103

Totenklage 105

Odyssee 111

Schmerzensmann 117

Outlaws, Tiger in der Nacht 122

Zeitverlust 126

Athene 129

5. Die Mysterien der Minstrels: Masked and

Anonymous 131

Ein Film als Programm 133

Vexierspiele 136

Mystery Play, Morality Play 141

«Hey, Prospero. What's happening?»: Shakespeare 147

Minstrelsy 158

Totentanz 163

6. Mystik und Minne: Stay With Me 169

Nachtschatten 171

Frank und der Schlüssel 174

Sehnsucht und Metrum 179

Bitten und Gebete 181

Laura 185

«Queen of my flesh» und «Covenant Woman» 191

Von Petrarca zu Sinatra 198

7. Nachwort: Resonanzen 211

Dank 219

Anmerkungen 220

Diskographie und Filmographie 243

Bibliographie 245

Nachweis der Abbildungen 250

Personenregister 251

Werke von Bob Dylan 255

1. Mysterienspiele

Dylans Spätwerk

20TH-ANNIVERSARY EDITION

LOVE & THEFT

*BLACKFACE
MINSTRELSY
& THE AMERICAN
WORKING CLASS*

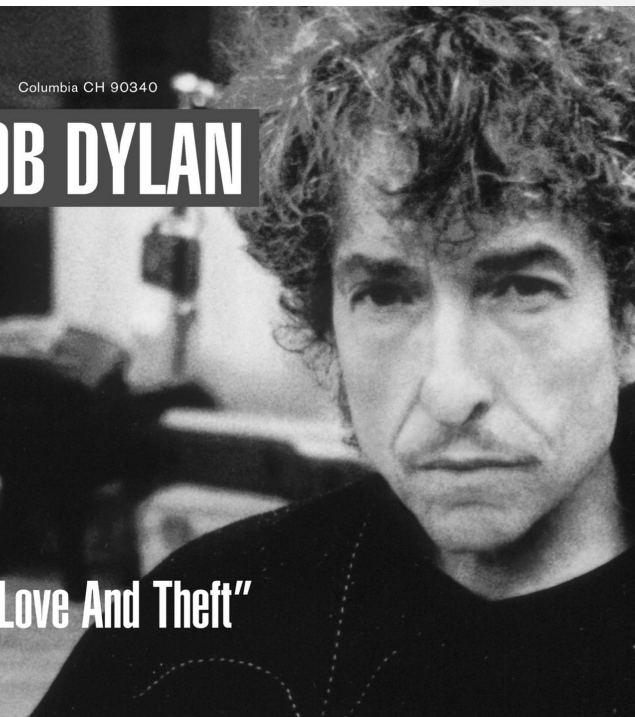
With a Foreword by GREIL MARCUS

Eric Lott

Columbia CH 90340

BOB DYLAN

Love And Theft"



Menetekel und Plagiat

Es sah aus wie ein Menetekel. Genau an jenem elften September des Jahres 2001, an dem die politische Weltlage sich mit den Ereignissen in New York schlagartig und alptraumhaft änderte, begann das, was man Bob Dylans ›Spätwerk‹ nennen kann. An diesem Tag erschien sein lang erwartetes Album «*Love And Theft*», wie in New York, so in aller Welt. Dylan hatte es in den Tagen um seinen sechzigsten Geburtstag herum eingespielt, mit seiner exzellenten Tourband und als sein eigener Produzent (unter dem spaßhaften Pseudonym «Jack Frost»). Was als Markierung eines lebensgeschichtlichen Einschnitts und einer werkgeschichtlichen Neuorientierung gedacht war, hörte sich in den Ohren mancher Fans plötzlich an wie eine prophetische Warnung. Waren diese neuen Songs nicht, inmitten ihrer Aneignungen amerikanischer Songtraditionen, erfüllt von den unheilvollen Zeichen von Gewalt, Zerstörung, Zusammenbruch, von genau jenen *Tell Tale Signs*, die dann sieben Jahre später einer Sammlung von Material unter anderem auch zu diesem Album den unheimlich Poe'schen Titel gaben?¹

Wer so fragte, übersah, dass Dylans Alben schon von Anfang an, mit zunehmender Tendenz seit seiner Konversion um 1980 und erst recht seit seiner triumphalen Rückkehr mit *Time Out Of Mind* 1997, mit dunkel apokalyptischen Andeutungen umgegangen waren. Eigentlich hätte man sich kaum eines seiner großen Alben denken können, dessen Veröffentlichung am 11. September 2001 *nicht* als Menetekel empfunden worden wäre. Neu an «*Love And Theft*» war im Vergleich dazu viel eher der sonderbar spielerische Charakter, der auch den Szenen von Gewalt und Grausamkeit, Verfall und Tod anhaftete: als sei dies alles eben gerade nicht von der Vehemenz des vertrauten prophetischen Pathos bestimmt, sondern vielmehr von der Indirektheit des *Zitats*.

Je länger man den zwölf Songs zuhörte, die Dylan zusammengestellt hatte, desto mehr Echos waren zu hören: Spuren des Delta Blues von

Charlie Patton, dem einer der Songs ausdrücklich gewidmet ist, und des frühen Rock 'n' Roll von Chuck Berry (dessen Gitarrenriff man nur im Hintergrund wahrnehmen konnte), Reminiszenzen an Blind Willie McTell und Robert Johnson, die Mississippi Sheiks, Sonny Boy Williamson und Victoria Spivey (mit denen der blutjunge Dylan noch zusammengearbeitet hatte), Entlehnungen aus frühen Swingnummern und einer alten Aufnahme des klassischen *crooner* Gene Austin und ungezählten weiteren Quellen der amerikanischen Musik.

Erst recht die *lyrics* erwiesen sich, je länger, je mehr, als randvoll von Übernahmen, ja passagenweise geradezu als Collagen aus fremdem Material. Aufmerksame Kritiker bemerkten, dass ganze Sätze auf «*Love And Theft*» mit minimalen Abwandlungen aus unterschiedlichen Buchvorlagen übernommen waren. So war in den 1991 in den USA erschienenen *Confessions of a Yakuza* von Jun'ichi Saga (in der Übersetzung von John Bester) der Satz zu lesen gewesen: «I'm not as cool or forgiving as I might have sounded» – in seinem Song *Floater* singt Dylan zehn Jahre später: «I'm not quite as cool or forgiving as I sound». Und so fort, allein dem Nachweis der aus diesem Buch zitierten Wendungen auf «*Love And Theft*» ist bis heute eine eigene Website gewidmet.²

Aber das war erst der Anfang. Dylans Album zitierte Shakespeare und Tennessee Williams, Lewis Carrolls *Alice In Wonderland* und F. Scott Fitzgeralds *The Great Gatsby*. Selbst kleine, beiläufige Wendungen wie «leaves are rustling in the woods», in denen niemand überhaupt irgendeinen literarischen Bezug vermutet hätte, erwiesen sich als Übernahmen aus Mark Twains *Huckleberry Finn* und standen unversehens neben Bibelanspielungen und alten Kinderreimen.

Dabei stießen gerade die in der Dylan-Deutung bevorzugten biographischen Deutungsmuster bei diesen Songs an ihre Grenzen. Nicht wenige der auf Bekenntnisse eingestellten Fans hatten sich schon beim ersten Hören darüber gewundert, wie in *Po' Boy* von den Familienverhältnissen die Rede war. «My mother was a daughter of a wealthy farmer», singt Dylan, «My father was a travelin' salesman, I never met him.» Auch dies ist fast wörtlich aus Sagas Buch entlehnt:

«My mother», heißt es dort, «was the daughter of a wealthy farmer», «[she] died when I was eleven», dann: «my father was a traveling salesman ... I never met him.»³ Wenn dann der Sänger des *Lonesome Day Blues* 2001 den Tod der Mutter beklagte («I wish my mother was still alive»), da klang es wie eine Reaktion auf den Tod von Dylans Mutter Beatty kurz zuvor; sogar der ansonsten gegen biographische Kurzschlüsse zuverlässig gewappnete amerikanische Historiker und Dylan-Kenner Sean Wilentz verstand es so.⁴ Aber im selben Song wird auch ein im Krieg gefallener Bruder betrauert («my brother got killed in the war»), wo doch Dylans einziger Bruder David sich guter Gesundheit erfreute. Aber natürlich stammte auch diese Bemerkung aus Sagas Yakuza-Erinnerungen.

So machte bald halblaut, dann immer nachdrücklicher der Vorwurf die Runde, Dylan habe plagiiert. «Plagiarism» war das Schlagwort, das es 2003 bis auf die Titelseite des *Wall Street Journal* brachte. Es passte allerdings nicht recht zu dem Umstand, dass Dylan selbst mit einigem Nachdruck darauf aufmerksam gemacht hatte, dass sein neues Album es auf eine grundlegende Weise mit *Zitaten* zu tun hatte. Schon die Schreibweise des Albumtitels gab das zu erkennen. Denn nicht *Love And Theft* hieß das Album ja, wenn man genau las, sondern «*Love And Theft*». Zum ersten Mal in Dylans langer Werkgeschichte gehörten die Anführungszeichen zum Text. Rasch war ermittelt, was da zitiert wurde: Eric Lotts gelehrte Abhandlung über die amerikanische Tradition der *minstrel shows* – davon wird hier im 3. Kapitel noch ausführlich die Rede sein – mit ihren mannigfaltigen Formen der Travestie, ihrer Umschreibung und Transformation literarischer und musikalischer Quellen, kurz: ihrer populären Kunst des Zitats. Lott beschrieb sie als komödiantisch-burleske Vermischung von *high culture* und *popular culture*, von Schwarz und Weiß, von Theater, Jahrmarkt und Musik. *Diese* Zusammenhänge waren es, nicht Anspielungen auf die Apokalypse, was Dylans Album am 11. September 2001 zuerst signalisieren sollte.

Kein Zweifel, die Anführungszeichen im Albumtitel waren so programmatisch wie nur möglich zu verstehen. So wurde denn der Vor-

wurf des Plagiats immer leiser, je mehr Zitate identifiziert wurden und je deutlicher sich Dylans Arbeit des Aus- und Zuschneidens, der fintenreichen Neukombination, der De- und Rekontextualisierung seines Materials erkennen ließ. Schließlich, so mussten auch die Kritiker zugeben, wäre es am Ende wohl doch sehr viel einfacher gewesen, ganz neue Songs zu verfassen, als diese überaus komplexen Collagen zu basteln. Kein Zweifel, Dylans Album setzte jenes Spiel mit Hoch und Tief, Klassisch und Populär, Alt und Neu, Aneignung und Transformation fort, das Lott an der Tradition der *minstrelsy* vorgeführt hatte.⁵ Auf eine eigenwillige Weise trat «*Love And Theft*» vom ersten bis zum letzten Song in die Tradition ein, die *Love & Theft* beschrieb.

Und das Spiel setzte sich auf den folgenden Alben fort. «*Love And Theft*» markierte, so zeigte sich nun, erst den Beginn einer Schaffensphase, die zu Dylans produktivster Zeit seit den sechziger Jahren werden sollte. So flammten die Debatten über Plagiat und Originalität, Autorschaft und Authentizität bei der Veröffentlichung der folgenden Alben wieder auf, wenn auch mit allmählich nachlassender Heftigkeit. Auf *Modern Times* 2006 war es der weithin vergessene Südstaatenpoet Henry Timrod (1829–1867), der in der Reihe der Bestohlenen den Platz Jun'ichi Sagas einnahm; Gedichte wie seine *Two Portraits*, *A Vision of Poesy* oder *A Rhapsody of a Southern Winter Night* wurden von Dylan zweckmäßig bearbeitet, zugeschnitten und pointiert⁶ und fanden sich, wie zuvor die japanische Autobiographie, in höchst unerwarteter Nachbarschaft wieder – aber wieder dauerte es einige Zeit, ehe findige Hörer die Spuren entdeckt und identifiziert hatten – mit Dichtungen des klassischen Rom, mit Melville und Mark Twain, mit alten Filmen und neuen Countrysongs. Das 2009 folgende *Together Through Life*, dessen Texte Dylan überwiegend zusammen mit dem befreundeten *Grateful-Dead*-Textautor Robert Hunter schrieb, überblendete antike und Western-Szenerien im Tex-Mex-Sound, und *Tempest* weckte 2012 schon im Titel Shakespeare-Erwartungen, mit denen das Album dann allerdings bei näherem Hinhören auf sehr eigenartige Weise umging (davon mehr im dritten Kapitel). Die dreiteilige Doku-

mentation *Tell Tale Signs*, die 2008 – als 8. Folge der *Bootleg Series* – Varianten bekannter und noch unbekannter Songs aus den vorangegangenen Jahren präsentierte, zeigte, dass Dylan offenbar auch seine *eigenen* Einfälle auf dieselbe Weise zerlegte und neu kombinierte, wie er das mit dem so heterogenen Traditionsmaterial tat, ja dass er sie überhaupt genauso behandelte wie diese diversen Quellen.⁷ Und schließlich waren da noch die Alben *Christmas in the Heart* im Jahr 2010 und *Shadows in the Night* 2015, die von vornherein nur vorgefundenes Songmaterial wiederbelebten, aus bei Dylan so unerwarteten Archiven wie dem großen amerikanischen Weihnachtsliederbuch und dem frühen Repertoire Frank Sinatras.

Dylan zitierte also, er montierte und collagierte, dass seinen Hörern und Lesern Hören und Sehen verging. Die Entdeckung, dass er sich auch in seinem vielgerühmten autobiographischen Bericht – oder, wie man angesichts der hochgradigen Fiktivität vieler Passagen sagen müsste: seinem autobiographischen Roman – *Chronicles Vol. 1*, erschienen in New York 2004, aus diversen literarischen Quellen bediente, von Marcel Proust bis zu Jack London und Mark Twain, war danach nicht einmal mehr sonderlich überraschend. Dass aber auch eine ganze Reihe von scheinbar spontanen Äußerungen in Interviews der letzten Jahre wörtlich aus Romanen Jack Londons oder aus den antiken *Satiren* des Juvenal übernommen sind (nach neuen und darum unauffällig-zeitgenössisch klingenden Übersetzungen) – das deutete an, mit welcher unheimlichen Konsequenz Dylan sein Verfahren durchhielt.

An die Stelle der langsam verstummenden Plagiatsvorwürfe trat nun ein zweiter, nicht weniger empfindlicher Vorwurf: Dylans neue Schreibweise verrate ein Versiegen der Schöpferkraft eines alternden Autors. So vehement einige Kritiker das rühmten, was sie als neuen künstlerischen Aufbruch erlebten, so enttäuscht, ja empört zeigten sich andere. Um hier nur zwei der gewichtigsten Stimmen zu zitieren: Sean Wilentz hat, in einem Buch, dem das hier vorliegende sehr viel verdankt, emphatisch erklärt (und im großen Schlussteil ausführlich begründet), «*Love And Theft*» sei «das abwechslungsreichste aller

Dylan-Alben seit den *Basement Tapes*». Gerade im souveränen Spiel mit Zeiten und Stilen («Dylan reist nach Belieben durch Zeit und Raum») habe er «etwas Neues und Originales» geschaffen.⁸ Genau umgekehrt argumentierte Dylans bester Biograph und Song-Historiker, der Brite Clinton Heylin, der nach «*Love And Theft*», *Modern Times* und *Together Through Life* argwöhnte: «was immer seine Absicht war, er verlor das Gefühl dafür, wo der Einfluss endet und das Plagiat beginnt.» Das führt Heylin zu einer rigorosen Abwertung dieser späten Alben: «die Songs, die dabei herauskamen und die seine letzten drei Alben umfassen, legen nahe, dass Dylan selbst den Prozess nicht mehr unter Kontrolle hat oder sein Material mit der nötigen Gewissenhaftigkeit behandelt».⁹ Plagiat aus Inspirationsmangel also, und schlimmer noch: ein zunehmender Kontrollverlust des alternden Künstlers.

Was beide übersahen, war die Beharrlichkeit, mit der Dylan selbst sein Verfahren teils vor, teils während der Veröffentlichung dieses Spätwerks schon offengelegt und begründet hatte. Und da ging es um ganz andere Kategorien als nur das Spiel mit Traditionen oder die Kompensation eigener Einfallslosigkeit.

Tausendundeine Stimme

Schon kurz nach «*Love And Theft*» gab Dylan die auffälligste Begründung einer Kunst der Pastiche und Montagen, der Collagen und Découpagen. Er gab sie explizit selbstkritisch und, ebenso explizit, zeit- und kulturkritisch in einem dies alles auch selber exemplifizierenden Film, den er etwa gleichzeitig mit der Arbeit an dem Album begonnen hatte und der dann 2003 sehr viel schneller wieder aus den Kinos verschwand, als Dylan zu seiner Konzeption gebraucht hatte. In der Tat war *Masked and Anonymous*, geschrieben und gedreht in Kooperation mit dem Regisseur Larry Charles, am Ende wohl wirklich missglückt und darum in der Filmkritik zu Recht verrissen worden. Aber wer das Neuartige an Dylans *Song Poetry* seit 2001, das Neuartige an der Poe-

tik dieses Spätwerks verstehen will, kommt um ihn, ganz unabhängig von Gelingen oder Scheitern, schlechterdings nicht herum.¹⁰ Ihm wird darum im Folgenden ein eigenes Kapitel gewidmet sein. Denn es ist der umfangreichste Versuch, heterogene amerikanische und weltliterarische Traditionen zugleich aufzurufen und aufs Spiel zu setzen, um mit einer amerikanischen Gegenwart zurande kommen zu können, die als Zerfall aller bislang verbindlichen Ordnungsvorstellungen erschien und die im Zitat repräsentiert und reflektiert werden sollte als apokalyptischer Totentanz und als travestierendes Satyrspiel in eins.

Eine zweite und knappere Begründung gab er fast gleichzeitig, aber an einem sehr viel weniger auffallenden Ort. Dafür ging es hier, deutlicher als irgendwo sonst, um die Ersetzung einer monologischen durch eine genuin dialogische, polyphone Song-Kunst: um einen selbstkritischen Umgang mit den bekenntnis- und bekehrungswütigen Songs seiner eigenen evangelikalen Vergangenheit in den Jahren um 1979 bis 1981. Denn niemals, auch nicht in den Anfangsjahren des politischen Engagements, hatte er sich zugleich so intertextuell und so monologisch geäußert wie in den Bibel-Adaptationen dieser Zeit, in der ganze Songs sich beschränkten auf die teils zitierende, teils paraphrasierende Umschreibung biblischer Textstellen (die auch Spannungen der Vorlagen noch harmonisierend ausglich). So variierte *In the Garden*¹¹ Abschnitte aus dem 3. und dem 18. Kapitel des Johannesevangeliums, *Are You Ready*¹² apokalyptische Schilderungen aus verschiedenen Texten des Neuen Testaments, *Watered-Down Love*¹³ Verse aus dem 13. Kapitel des 1. Briefes des Paulus an die Korinther – und so fort.

Eine Art evangelikaler Grundsatzerklärung hatte schon auf *Slow Train Coming* 1979 die zweite Albumseite eröffnet: *Gonna Change My Way of Thinking*, das vehemente Bekenntnis zu einem strikten Inventar religiöser und moralischer Regeln. «Gonna change my way of thinking», so began der Song, «Make myself a different set of rules». Diese Anfangszeilen wurden immerhin beibehalten, als Dylan denselben Song 2003, zwei Jahre nach «*Love And Theft*», noch einmal neu aufnahm. Ansonsten aber blieb nun weder musikalisch noch textlich

ein Stein auf dem anderen. Im Duett mit der befreundeten Soul- und Gospelsängerin Mavis Staples sang Dylan *Gonna Change My Way of Thinking* jetzt als eine Art persönliches Nachwort zu einer Sammlung von Neuinterpretationen anderer Musiker von *The Gospel Songs of Bob Dylan*.¹⁴ Aus dem jazzgetönten *funky* Sound, den die Muscle Shoal Studios seinem missionarischen Blues damals unterlegt hatten, wurde nun ein harter, fast aggressiver Rocksong, den der Sänger mit bärbeißig heiserer Stimme fauchte und bellte. Vor allem die wenigen verbliebenen Verszeilen seines einstigen Songs aber überlagerte Dylan mit einem neuen Text, der fast ausnahmslos – und, wie jetzt fast immer, unmarkiert und nur für Kenner identifizierbar – aus alten Songtiteln des *American Songbook* bestand: *Gonna Sit at the Welcome Table, When God Comes and Gathers His Jewels, The Sun Is Shining, The Storms Are On the Ocean*.

Clinton Heylin, der diese Vorlagen detailliert nachgewiesen hat, kommentierte seinen Befund mit der ebenso ratlosen wie verständnislosen Bemerkung: «It is almost as if he cannot bring himself to sing a single original verse».¹⁵ Nein, Dylan *will* offenkundig entschieden keinen neuen «originalen Vers» schreiben, weil er gerade diejenigen Strophen, in denen er selbst einst mit eiferndem Bekehrungsfuror gepredigt hatte, wieder eingehen lässt in die kollektiven Ursprünge, denen sie ebenso entstammten wie der Gestus dieser Bekenntnisse und Bekehrungsgottesdienste selbst, weil er hier wie überall in diesen späten Jahren das, was einmal Ich hieß, auflöst ins vielstimmige Orchester der Songtraditionen. Gewiss, er singt mit Verve die Zeile «Oh Lord, you know I have no friend but you». Aber er singt sie *im Zitat*, selbstironisch und solidarisch zugleich. Und das ProgrammatISChe daran wird hier ausnahmsweise an Ort und Stelle, und zwar auf dieselbe indirekt-zitathafte Weise, *kommentiert*.

Die Neuaufnahme ist nämlich eingebettet in einen durchaus improvisiert wirkenden gesprochenen Dialog Dylans mit der «über-raschend» zur Studiotür hereinkommenden Mavis Staples. Beide spaßen ein bisschen miteinander, auf die Frage nach seinem Wohlergehen seufzt Dylan, er habe den Blues, und Mavis ermutigt ihn,

Trost im gemeinsamen Musizieren zu suchen; sogleich geht der Song mit hohem Tempo los. Die Szene aber wiederholt Wort für Wort eine sehr alte Radionummer, in der einst der legendäre Countrysänger Jimmie Rodgers genau diese Scherze mit der Carter Family getrieben hatte. Wer davon nichts mehr wusste, den wies Dylan selbst wenig später unauffällig darauf hin, als er ebendiese alte Aufnahme in seiner eigenen Rundfunkserie *Theme Time Radio Hour* abspielte,¹⁶ ohne ein einziges Wort, das auf seine eigene Adaptation hingewiesen hätte. Wer die Spur erkannt hatte, befand sich unversehens mitten im Konzert eines amerikanischen Überlieferungsgeschehens, aus dem Dylans Song 1979 hervorgegangen war und in das er nun, 2003, wieder einging.

Einen frühen Kommentar und die erste differenzierte Beschreibung dessen, was nach längerer Inkubationszeit mit «*Love And Theft*» öffentlich wurde, hatte Dylan schon vor einigen Jahren gegeben, an noch entlegenerer und darum noch häufiger übersehener Stelle als die lustige Selbstinszenierung und -kommentierung mit Mavis Staples. Im Jahr 1997 hatte Dylan als Sammler und Herausgeber ein Tributalbum für den Country-Pionier Jimmie Rodgers (1897–1933) initiiert: nach seinen «archäologischen» Alben *Good As I Been to You* von 1992 und *World Gone Wrong* von 1993 eine weitere demonstrative Rückkehr zur amerikanischen Tradition.¹⁷ Für dieses Album verfasste er einen Begleittext, der sich heute nicht nur als Rückblick und Mahnung liest («we point you back there so you can feel it for yourself and see how far off the path we've come»), sondern vor allem als eine erste Ankündigung des Kommenden.

Denn an diesen klassischen Songs betont Dylan nun gerade *nicht* das Image, das den Klassikerstatus zuallererst begründete und das er auch selber zitiert. Nicht von Jimmie Rodgers' Aufbrüchen spricht er, sondern vielmehr von seiner Herkunft. Nicht das Individuelle und Neue seiner Musik fasst er ins Auge, sondern das Alte, Kollektive und Anonyme – aus dessen Auswahl und Neuordnung das Neue, Individuelle dann erst hervorgegangen sei. Das beginnt mit der anderen Kritikern etwas peinlichen Heterogenität des Materials, mit dem Rodgers

gearbeitet habe: Nicht nur seine eigenen «upbeat blues and railroading songs» habe er schließlich gesungen, sondern auch Erzeugnisse der amerikanischen Schlagerfabrik und Wiegenlieder für romantische Tenöre, «Tin Pan Alley trash and crooner lullabies». Dieses heterogene Material habe er erst durch den «refined style» seines Gesangs zu seinem Eigentum gemacht («He makes everything unmistakably his own and does it with piercing charm») – einen Stil, den Dylan nun als «an amalgamation of sources unknown» beschreibt, «too cryptic to pin down». Denn was macht den Stil und die Stimme dieses Sängers aus? Hier ist Dylan im Zentrum seines Arguments angekommen: «His is a thousand and one voices yet singularly his own.» Die Stimmen aus tausendundeiner Quelle – sie sind versammelt, kondensiert in der Stimme des einen Sängers, der sie sich zu eigen macht. Wer Jimmie Rodgers hört, hört auch diese Stimmen – selbst wenn er sie nicht identifizieren kann, ja selbst wenn er sie nicht einmal bemerkt. Das ist, bis hinein in die märchenhaft-mythische Überhöhung des «a thousand and one», die denkbar knappste Zusammenfassung dessen, was Dylan selbst ab «*Love And Theft*» tun wird. Es ist das Programm seines eigenen Spätwerks; und dass er es indirekt entwickelt, in der Beschreibung eines der Sänger, deren Stimmen von den Anfängen an auch in *seine* Songs und *seine* Stimme eingegangen sind, das illustriert, wovon er spricht.

Was aber ist es, dass diese Stimmen verbindet und das es erlaubt, als Einzelner im Namen, in Stellvertretung der Vielen zu sprechen? Immer noch am Beispiel von Jimmie Rodgers antwortet Dylan 1997:

He gets somehow into the mystery of life and death without saying too much ... Times change and don't change. The nature of humanity has stayed the same.

Dort also die Geschichte, in der tausendundeine Stimme nach und nach erklingen und verstummen – hier die Gegenwart eines «Mysteriums», das die Zeiten überdauert, weil es der Menschheit selbst angehört, der «nature of humanity».

Mysterien also, Menschheit, Zeitlosigkeit – große Worte, beiläufig eingespielt. *Time Out Of Mind* nennt Dylan das durchaus auf monumentale Wirkung angelegte Album, das er im selben Jahr wie diesen kleinen Essay veröffentlichte, diesem Jahr 1997, das ihn mit einer schweren Erkrankung in Lebensgefahr gebracht hatte und dann mit dem Album seine triumphale Wiederkehr einleitete. Der Titel war von kalkulierter Mehrdeutigkeit. Er bedeutet «vor unvordenklich langer Zeit», aber beim Wort genommen auch «Zeit außerhalb des Bewusstseins», Zeit, die sich nicht ändert, mythische Zeit. Tatsächlich erkundete das Album dann «the mystery of life and death without saying too much», «the nature of humanity».

Als Bob Dylan im Februar 2015, am Vorabend der jährlichen Grammy-Verleihungen, wieder einmal eine Auszeichnung für sein Lebenswerk erhielt, diesmal von der sozialen Initiative *MusiCares*, da nahm er das Wort von den «Mysterien» wieder auf, nun ausdrücklich im Blick auf sein eigenes Werk und in einer sehr grundsätzlichen Erklärung. «Die Rede» überschrieb die *Süddeutsche Zeitung* ihren Feuilletonaufmacher lapidar: «Er hat gesprochen.» Ja, fast vierzig Minuten lang hatte der notorische Schweiger gesprochen: über seine Songs und seine Kritiker, über seine musikalischen und literarischen Vorbilder, über die Countrymusic und den Blues und über Shakespeare. Den hatte Dylan gleich eingangs genannt. «These songs of mine», hatte er kategorisch erklärt, «I think of them as mystery plays, the kind Shakespeare saw when he was growing up.»¹⁸

Mysterienspiele also. Bedenkt man diesen an jenem Abend überraschenden, im Kontext der vorangegangenen Reflexionen aber ganz folgerichtigen Begriff, dann fasst er mindestens vier Grundsätze von Dylans später Kunst zusammen.

- Erstens greift er demonstrativ weit aus in die Zeitentiefe, weit zurück hinter die amerikanischen Songs und Texte des 19. Jahrhunderts, deren Nennung man von Dylan nun schon erwartete, zurück bis in die Zeit vor Shakespeare. Noch vor ihm, dem lebenslangen Rollenmodell (darum wird es im dritten Kapitel gehen), steht das archaische und anonyme Volkstheater, aus dessen Traditionen dann

auch die Menschheitsdichtung Shakespeares hervorging, *time out of mind*.

- Zweitens bezieht sich Dylans Satz unter allen archaischen Kunstformen auf diejenige, die es am offensichtlichsten mit Themen zu tun hat, die über die Zeiten hinweg dieselben bleiben, anthropologischen Grundkonstellationen – eben dem, was er schon im Blick auf Jimmie Rodgers' vielstimmige Countrysongs «the mystery of life and death» genannt hatte.
- Drittens rückt er diese Themen mit dem Bezug ausgerechnet auf die *Mysterienspiele* in einen signifikant religiösen Zusammenhang ein. Die unter diesem Begriff zusammengefassten volkstümlichen Oster-, Passions- und Weltuntergangsspiele waren in den Kirchen und auf den Straßen des spätmittelalterlichen England und Europa ja aufgeführt worden, um zu heiligen Festzeiten den jeweiligen Aspekt des Heilsgeschehens im unterhaltsamen Spiel zu vermitteln, zu vergegenwärtigen; sie sind in emphatischem Sinne «heilige» Kunst – was keineswegs ausschließt, dass sich karnevaleske, histrionische Verfahren einschleichen und den Ernst und Geltungsanspruch der Stücke unterwandern, infiltrieren, aufmischen.
- Und viertens schließlich fällt auf, dass Dylans Vergleich seiner eigenen Songpoesie mit ältester Tradition sich, wenn es schon um diese drei Aspekte gehen sollte, nicht etwa auf religiöse Songs bezieht, was doch weitaus nähergelegen hätte und leicht möglich gewesen wäre (mit seinem spätem Album *My Mother's Hymn Book* hatte sein Freund Johnny Cash genau dies ja kurz zuvor getan), sondern stattdessen auf *theatrale* Texte, auf *Mysterienspiele*. Auch das erwies sich, hatte man Dylans Entwicklung in diesen späten Jahren verfolgt, als gut vorbereitet. «All the world's a stage», hatte er in *Can't Escape from You* gesungen¹⁹ – keineswegs bloß als redensartlich gewordenes Bildungsgut; immerhin schon in seiner *Radio Show* hatte er diesen Shakespeare-Vers kurz zuvor rezitiert, und zwar mitsamt dem *As-You-Like-It*-Monolog, dem er entstammt. In *Masked and Anonymous* lautet derselbe Satz, in Dylans lakonischer Variante, 2003: «Are you aware, gentlemen, that this is all a play?»