

"Basement Blues"

Udo Jürgens hat mich eigentlich nie interessiert. Doch Ohrwürmer kümmern sich nicht um die offiziellen Vorlieben ihres Wirtes. Vermeintliche Geschmacksgrenzen können sie nicht aufhalten, sie passieren die Übergänge ohne Ausweiskontrolle. Von dort gelangen sie unbemerkt ins Gedächtnis, um sich dann wie aus heiterem Himmel ins Bewusstsein zu drängen, manchmal nur einen Tag lang, manchmal aber auch über Jahre hinweg, letzteres vor allem dann, wenn ein bestimmter Schlüsselreiz gegeben ist. Einen dieser ungebetenen Gäste hat mir Udo Jürgens beschert, denn jedes Mal, oder doch fast jedes Mal, wenn ich einen Bericht über die USA lese oder eine Filmreportage über sie sehe, höre ich Udo Jürgens:

Ich war noch niemals in New York, ich war noch niemals auf Hawaii

Ging nie durch San Francisco in zerriss 'nen Jeans

Ich war noch nie in den USA. Das hat viele Gründe, liegt aber vor allem daran, dass es nicht zu meinen vorrangigen Bedürfnissen zählt, dort einmal hinzukommen. Zugleich empfinde ich diese empirische Unkenntnis oft genug als Mangel. Kann man denn die Moderne samt Postmoderne überhaupt verstehen, ohne jemals in jenen Staaten gewesen zu sein, deren kulturelle Dominanz noch in den abgelegensten Winkeln der Erde spürbar ist? Doch einmal abgesehen davon, inwieweit man als Tourist mit dem Jahresurlaub eines Lohnabhängigen ein Land wirklich kennen lernen kann – es gibt auch noch andere Möglichkeiten. Bücher gehen immer und Bücher über die USA muss man nicht lange suchen.

Im folgenden möchte ich ein Buch vorstellen, in dem es um einen amerikanischen Künstler geht, insofern also eher am Rande um die USA, dennoch hatte ich nach der Lektüre das Gefühl, ein paar wesentliche Dinge über das Land und seine Menschen verstanden zu haben. Der Künstler ist kein Geringerer als Bob Dylan, das Buch ist von Greil Marcus und heißt: **Basement Blues: Bob Dylan und das alte, unheimliche Amerika**¹. Der Text ist keine umfassende Biographie, sondern behandelt lediglich eine relativ kurze Spanne im Leben von Bob Dylan. Also ein Buch statt eigener Erfahrung und zwar nicht einmal vorrangig über das Land, sondern über einen Künstler und überdies keine vollständige Biographie, sondern nur ein relativ kurzer Lebensabschnitt, vermutlich aus einer Epoche, die längst vorbei ist. Was soll dabei herauskommen außer ein paar belanglosen Anekdoten, die den Mythos Bob Dylan und den Mythos Amerika fortschreiben? Das interessiert doch allenfalls Dylanologen, also ähnlich relaxte Freigeister wie sozialdemokratische Oberstudienräte mit privatem

¹ Marcus, Greil: Basement Blues.- 3. Aufl.- Hamburg, 2001

Brecht-Archiv. Aber doch nicht Leute, die etwas über das heutige Amerika wissen wollen. Das ist zwar nicht ganz falsch, aber deshalb noch nicht richtig. Denn es geht in der Tat um den Mythos von Bob Dylan und um den von Amerika bzw. um amerikanische Mythen, aber warum dies nicht allein von pophistorischem Interesse ist, will ich versuchen aufzuzeigen.

Basement Blues erschien 1997 in New York zunächst unter dem Titel *Invisible Republic*.

Vordergründig geht es um die Geschichte der *Basement Tapes*, jener legendären Session-Aufnahmen von Bob Dylan und seiner damaligen Begleitband, aufgenommen in der Zeit von Juni 1967 bis Oktober desselben Jahres. Ort des Geschehens war West Saugerties, ein Kaff unweit von Woodstock, wo sich die Mitglieder der Band ein Haus gekauft hatten, das sie wegen der Farbe des Außenanstrichs auch *The Big Pink* nannten. Bob Dylan hatte im Juli 1966 einen Motorradunfall, von dem er sich in Woodstock erholte. Die Mitglieder seiner Begleitband, die sich damals noch *The Hawks* nannten, später dann aber als *The Band* bekannt werden sollten, zogen in seine Nähe, nachdem Dylan wieder genesen war. Sie waren im Jahr zuvor mit Dylan auf Europa-Tournee gewesen, auf der es zu allerlei Turbulenzen gekommen war. Ein paar Monate Pause und Rückzug konnten da nicht schaden. Die Sessions fanden im Keller von *The Big Pink* statt. Sie dienten allein dazu, die Zeit zu vertreiben, man verfolgte damit keinerlei kommerzielle Absichten. Irgendwann ließ man ein Tonband laufen, was dazu führte, dass die Sessions der Nachwelt erhalten blieben. Man spielte über hundert Songs ein, viele Standardtitel aber auch Eigenkompositionen. Einige davon wurden auf einer Acetat-Musterpressung festgehalten und unter dem Namen *Basement-Tape* an andere Musiker verschickt. 1970 erschien diese Auswahl auf einer Bootleg-LP, 1975 erstmals das offizielle Doppelalbum *The Basement Tapes* mit sechzehn Songs und acht Demos der Band.² Im Laufe der Jahre tauchten weitere Aufnahmen auf und mittlerweile sind sämtliche Songs jener Sessions veröffentlicht. Wie wohl in all seinen Büchern lässt es sich Greil Marcus nicht nehmen, etliche davon in nicht immer ganz nachvollziehbaren Wendungen zu beschreiben, ihren Sound, ihre Wirkung sowie die Leistungen von Musikern und Sänger. Doch dem Autor geht es nicht darum, die Geschichte jenes legendären Zeitvertreibs in Detail nachzuerzählen. Er verzichtet auf das übliche Beiwerk, wer wann wie viel getrunken, geraucht oder sonst wie eingeklinkt hatte, wer dabei am häufigsten ins Koma fiel, welche erotischen Verstrickungen die Beteiligten ins Stolpern brachten oder bei welcher Gelegenheit der unvergessliche Geistesblitz die benebelten Hirne erleuchtete. Greil Marcus versucht etwas anderes. Er deutet die Songs aus dem Basement in ihrer Gesamtheit als eine Landkarte, mit deren Hilfe man ein Amerika erkunden kann, das es so nicht mehr gibt, nicht nur heute nicht mehr, sondern auch schon 1967 nicht. Damit verweisen die Tapes auf einen Vorläufer, zu dem wir noch kommen werden. Was es mit dieser ominösen Landkarte und jenem geheimnisvollen Amerika auf sich hat, werden wir vielleicht besser verstehen können, wenn wir zunächst auf die Künstler eingehen, denen

² ebd., S. 10

wir diese Karte verdanken. Da ist natürlich vor allem Bob Dylan zu nennen, 1967 sechsundzwanzig Jahre alt, erfolgreich, weltberühmt, die weithin hörbare Stimme nicht nur der amerikanischen Gegenkultur. Er hatte seine Karriere Anfang der 1960er Jahre als Folksänger begonnen und schon vorher, als Teenager, in Rock'n Roll Bands gespielt. Er war der hellste Stern am Himmel der Folkbewegung, bis er 1965 auf einem Festival in Newport mit elektrischer Gitarre und Begleitband auftrat. Um die schockierende Wirkung sowie die Empörung, die das hervorrief, auch nur halbwegs nachvollziehen zu können, stelle man sich einmal vor, bei einem Abstinenzlertreffen torkelte der sehnsüchtig erwartete Ehrengast mit Schnapspulle ans Rednerpult. Das ist keineswegs übertrieben, was man daran erkennen mag, dass Pete Seeger, das Haupt der Bewegung sowie Alan Lomax, ihr Archivar, versuchten, mit einer Axt das Stromkabel zur Verstärkeranlage durchzuschlagen. Man schonte sich nicht. Was aber war so schlimm daran, dass der vermeintliche Messias statt des obligatorischen Baumwollhemdes eine Lederjacke trug und mit E-Gitarre und Rock'n Roll-Kapelle einen furiosen Sound produzierte, statt mit Akustikklampfe und Mundharmonika die erwarteten Protestsongs abzuspielen? Hier müssen wir etwas weiter ausholen. Laut Marcus entwickelte sich die Folkbewegung aus dem linken Milieu der USA, aus Kommunistischer Partei, Volksfrontideologie und Kunstprojekten des New Deal, Roosevelts Programm gegen die Rezession der 1930er Jahre.³ Diese Bewegung erhob den *"(...) romantischen Anspruch, eine Volkskultur zu sein, (...), eine gemeinschaftliche Kultur, eine Kultur der Charaktere, (...), in bewußter Abgrenzung zu einer(...) unpersönlichen, technokratischen Kultur, einer Kultur der Typen, der Funktionen, der Jobs und der Ziele."*⁴ Offenbar war es Bob Dylan, der diesem Anspruch für viele am überzeugendsten gerecht wurde, denn

*"(...) wenn man ihm zuhörte, dann verkörperte er inmitten von Hektik und Chaos eine Sehnsucht nach Frieden und Zugehörigkeit – und in der ästhetischen Reflexion dieser Verkörperung wurzelten dieser Frieden und diese Zugehörigkeit in der Reinheit, in der natürlichen Herzengüte jeder seiner Zuhörer. Es war diese Reinheit, dieses Aufschwimmern einer demokratischen Oase, unbeeinträchtigt von Geschäftsdenken oder Habgier, das so viele junge Menschen Ende der fünfziger und Anfang der sechziger Jahre aus den Bluestiteln und Folksongs herauszuhören begannen, die erstmals in den zwanziger und dreißiger Jahren aufgenommen worden waren."*⁵

Die Folkbewegung war demnach ein Folk-Revival, denn sie bezog sich auf Vorläufer, deren Plattenaufnahmen seinerzeit bereits um die dreißig Jahre zurück lagen.

Die Sehnsucht nach der Reinheit eines authentischen Lebens verlangt nach Protagonisten, die diese Reinheit authentisch vorleben, wobei es zur Nebensache wird, ob diese Protagonisten auch gute Künstler sind. Wenn dann aber der Rang eines Künstlers daran gemessen wird, ob er ein dem Ideal

³ ebd., S. 33

⁴ ebd., S. 31

⁵ ebd., S. 32

gemäßes Leben führt, dann ist das Niveau seiner Kunst nachrangig. Dies führt leicht zu einer Verwechslung von Kunst und Leben. Wenn die Armen auf dem Land es sind, die das reine authentische Leben führen, dann wird Armut zur Kunst. "*Das städtische Publikum entblödete sich nicht, Armut mit Kunst gleichzusetzen*"⁶ zitiert Marcus eine amerikanische Folklore-Forscherin. Eine weitere Ausprägung dieser Logik ist die Verneinung von Subjektivität und Individualität. Das reine authentische Leben gibt es nur in einer Gemeinschaft von Gleichgesinnten, die sich nicht zuletzt in ihren Songs Ausdruck verleiht. Dabei kommt es aber nicht auf den Sänger an, sondern auf den Ausdruck des Gemeinschaftsgeistes, so dass nicht der Sänger den Song singt, sondern der Song den Sänger.⁷ "*Und das ist es, wovon Bob Dylan sich letztlich abwandte – auf die spektakulärste Weise.*"⁸ Im Grunde hatte er, laut Marcus, ohnehin nie so recht dorthin gepasst, er bewegte sich zu schnell voran, eignete sich die Tradition allzu leicht an und verwandelte sie dabei im Handumdrehen in etwas Neues – er war vielen der Folkies schon immer suspekt gewesen.⁹ Der endgültige Bruch erfolgte dann in Newport 1965 – es sollte Dylans letzter Auftritt auf diesem Festival gewesen sein. Man verzieh es ihm nicht. Einen Monat später, bei einem Auftritt in Forest Hills, New York, begann das Publikum zu rasen, es kam zu Ausbrüchen von purem Hass. Auf die Bühne drang das "*(...) Gejohle und Geschrei von Individuen, das zu einem einzigen Geräusch verschmolz, welches viel häßlicher und brutaler war als jeder Lärm, den ein einzelner Mensch veranstalten konnte (...)*"¹⁰ Der Furor eines Mobs, der zum Lynchen bereit schien. Es kann gefährlich werden, die zu enttäuschen, die reinen Herzens sind. Kein Wunder, dass die Musiker es mit der Angst zu tun bekamen. Ein Jahr später, bei einem Konzert in London, das im Rahmen einer Europatournee stattfand, kam es zu ähnlichen Szenen, eingeleitet dadurch, dass Dylan als Judas beschimpft wurde.¹¹ Das Ganze fing an, auf die Nerven zu gehen, eine Auszeit war vermutlich mehr als willkommen.

So traf man sich also im Keller von Big Pink und spielte drauf los. Was spielte man? Alles, was einem so einfiel. Es war vor allem Dylan, der die Songs scheinbar lässig aus dem Ärmel schüttelte.¹² Er muss als junger Musiker nur so gesprudelt haben vor Einfällen. Und was fiel ihm ein? Neben eigenen Ideen auch alles, was er einmal irgendwo gehört oder selber schon gespielt hatte. Das aber waren zu einem großen Teil jene o. e. Songs aus den zwanziger und dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts, im Wesentlichen alte Folk- und Bluesnummern. Die Generation, der Dylan angehört, kannte diese Titel in der Regel aus der legendären Sammlung der *Anthology of American Folk Music*, die ein gewisser Harry Smith zusammengestellt hatte, eine schillernde Figur, auf die wir hier leider nicht näher

⁶ ebd., S. 39

⁷ ebd., S. 39

⁸ ebd., S. 39

⁹ ebd., S. 37

¹⁰ ebd., S. 28

¹¹ ebd., S. 46

¹² ebd., S. 14

eingehen können. Die *Anthology* erschien 1952¹³ und enthielt 84 Stücke, die sich auf 6 LPs verteilen.¹⁴ Sie gilt als das Gründungsdokument der Folkbewegung bzw. des Folk Revivals. Sie beschränkte sich ausschließlich "(...) auf die überlieferte Musik traditioneller und marginalisierter amerikanischer Kulturen, (...)"¹⁵, sofern es sich dabei um professionelle Aufnahmen handelte.¹⁶ Durch die Depression war der Verkauf dieser Platten dramatisch eingebrochen, ab Mitte der 1930er Jahre engagierten die Plattenfirmen dann Profi-Musiker für ihre Aufnahmen. Für jene, die umherzogen und ihre Musik überall darboten, wo man einen Dollar damit verdienen konnte, aber auch für die in ihren Gemeinden verwurzelten Musiker hatte man fortan keine Verwendung mehr. Die alte, traditionelle Musik geriet in Vergessenheit – bis die *Anthology* herauskam. Besonders für viele der jüngeren Hörer war diese Musik eine Offenbarung. "*Die Anthology war unsere Bibel*", zitiert Marcus einen der Musiker, die damals zur Folk-Szene in Greenwich-Village gehörten, deren Künstler "*wurden für uns so etwas wie mythologische Göttergestalten(...)*", berichtet ein anderer.¹⁷ Die ungeheure Wirkung dieser Musik beruhte darauf, dass sie in den Köpfen ihrer Hörer ein Amerika auferstehen ließ, das es nicht mehr gab, ein Amerika der absoluten Freiheit – mitsamt den dazugehörigen Fallstricken. Die *Anthology* war der Ruf eines anderen Lebens¹⁸, eine imaginäre Heimat und ein echtes Exil.¹⁹ Die Menschen darin waren "*Tramps, Outlaws und schräge Vögel*"²⁰, aber auch an Mördern und Selbstmördern mangelte es nicht.²¹ Was hat das nun mit absoluter Freiheit zu tun und welche Fallstricke sind gemeint? Und davon einmal abgesehen – was war so faszinierend daran, Geschichten über Looser und Schwerverbrecher zu lauschen? Die *Anthology* erschien, wie bereits erwähnt, 1952, also "(...) auf dem Höhepunkt der von McCarthy initiierten Hexenjagd(...)"²² Wofür diese stand und wovon die *Anthology* einen Ausweg bot, beschreibt Marcus wie folgt:

"(...) Amerikanismus. Das bedeutete die Konsumgesellschaft, wie sie einem das Fernsehen vorgaukelte; es bedeutete äußerste Wachsamkeit gegenüber allen Feinden einer solchen Gesellschaft und die Entschlossenheit, nie in den Ruch eines derartigen Feindes zu kommen. Und es bedeutete das, was Norman Mailer als den Geisteszustand der Republik diagnostiziert hatte, mit Worten, die in den fünfziger Jahren viele benutzt haben könnten: das gleichzeitige Vorhandensein der Angst vor einem "augenblicklichen Tod durch einen Atomkrieg" und der Angst vor einem "langsamen Tod durch Konformismus, wobei jeder schöpferische und rebellische Instinkt erstickt wird.""²³

¹³ ebd., S. 98

¹⁴ ebd., S. 102

¹⁵ ebd., S. 113

¹⁶ ebd., S. 113

¹⁷ ebd., S. 98

¹⁸ ebd., S. 110

¹⁹ ebd., S. 102

²⁰ s. Detering, Heinrich: Bob Dylan.- 6., durchges. Aufl. - Stuttgart, 2016, S. 81

²¹ s. Marcus, S. 115, 133

²² ebd., S. 102

²³ ebd., S. 106

An anderer Stelle zitiert Marcus D.H. Lawrence, der dem Konformitätszwang in brutaler Schärfe Ausdruck verlieh:

*"Dies soll das Land der freien Bürger sein? Sobald ich etwas sage, das dem freien Pöbel mißfällt, wird er mich lynchen, darin besteht meine Freiheit. Von wegen frei! Ich bin noch nie in einem Land gewesen, wo der einzelne in derart panischer Angst vor seinen Mitbürgern lebt. Weil diese, wie gesagt, die Freiheit haben, ihn jederzeit zu lynchen, sobald er zeigt, dass er nicht einer von ihnen ist."*²⁴

Ob und inwieweit nicht zumindest das letzte Statement stark übertrieben ist, soll uns hier nicht weiter interessieren. Vermutlich beruht es auf Erfahrungen, die man lieber nicht machen möchte. Die Wirkung der *Anthology* ist die Wirkung des Pop in seiner urtümlichen Form. Er bietet einen Ausweg aus den Zwängen des Alltags, wobei es einerlei ist, ob diese Zwänge sich dem Imperativ *Sei wie alle anderen!* oder *Sei du selbst!* zuordnen lassen. Zwänge, die für alle gelten, machen in Relation zu ihnen alle gleich, denn alle müssen sich mit ihnen auseinandersetzen. Die Helden der Popkultur sind deshalb nie angepasst, sondern oft genug Verrückte, Verbrecher oder auch verrückte Verbrecher.

In diesem Zusammenhang muss endlich ein Begriff erwähnt werden, dem Marcus nicht wenige Reflexionen widmet – die Maske. Wenn es ratsam ist, nicht anders als die anderen zu erscheinen, tut man gut daran, sich eine Maske zuzulegen, hinter der sich etwaige Abweichungen verbergen lassen. Und wer ist schon so wie alle anderen? Diese Maske ist ein Erbe der Puritaner, die sie mit in *Gods own country* brachten. Sie waren zugleich die ersten Pioniere und reichten die Maske an alle weiter, die – nicht immer fromm – auf der Suche nach dem Glück den neuen Kontinent erschlossen. Die Maske bedeckte das Gesicht des konservativen Predigers ebenso wie später das des avantgardistischen Jazzers, auch wenn sie bei jenem für Beherrschung stehen mochte, bei diesem hingegen für Coolness. Puritaner und Pionier bzw. deren Schatten stecken in jedem Amerikaner, so Marcus, und die Maske ist das Zeichen ihrer Erbschaft. Sie "(...) – ergibt sich aus der Dynamik der Neuen Welt. Die Maske ist das Gesicht einer neuen Nation, in der jeder die Freiheit besitzen soll, sich nach seinen persönlichen Vorstellungen zu erfinden, sich selbst zu formen, aus nichts, (...)"²⁵

Jeder beginnt mit nichts, aber alle wollen dasselbe und deshalb sind alle gleich. Jeder ein freier Unternehmer auf der Jagd nach dem Glück. Nicht vorrangig eine Gleichheit des Rechts oder der Chancen, sondern eine der Sehnsucht, Unterschiede sind unwichtig oder gar nicht mehr vorhanden. Das ist nicht nur aber gerade auch für Künstler eine schwierige Mitgift. Für jene also, die etwas zu sagen haben und die allen gemeinsame Sprache so benutzen, dass sie wie eine Fremdsprache klingt.²⁶ Und es war diese Fremdsprache, die man auf der *Anthology* zu hören bekam, unerhört und

²⁴ ebd., S. 175

²⁵ ebd., S. 189

²⁶ ebd., S. 190f.

zugleich seltsam vertraut. Hier fiel die Maske und dahinter zeigte sich das nackte Leben, die verdrängten Stimmen, der "(...) Wunsch nach einem privaten Exil, die Lust auf eine Zechtour ohne Ende, die geheime Phantasie der öffentlichen Demaskierung eines Gesichts, das niemand sehen will (...)"²⁷ Das Gesicht, das niemand sehen will, ist nicht zuletzt das Gesicht des Todes. Marcus benennt ein gemeinsames Merkmal aller Interpreten zumindest der ersten LP der *Anthology*: "Sie klingen als wären sie bereits tot, (...)"²⁸ So absurd es sich anhören mag, doch genau darin liegt ein Versprechen, denn nur die Toten können wiederauferstehen.²⁹ Der Autor hält sich nicht damit auf, seine bisweilen etwas dunklen Andeutungen näher zu erklären. Mag sein, dass er damit versucht, das Geheimnisvolle der von ihm beschriebenen Songs widerzuspiegeln. Wie sich das im Englischen anhört, kann ich nicht sagen, auf Deutsch erinnert es bisweilen an das, was der rechtschaffene Rationalist Geraune nennt, anders gesagt: Greil Marcus kann einem fürchterlich auf die Nerven gehen. Dann bleibt einem nur, sich vom Text zu lösen und die Andeutungen auszudeuten, was ich hier einmal mithilfe von Beständen der deutschen Tradition versuchen will. Dass nur die Toten wiederauferstehen können, erinnert zunächst an das *Stirb und Werde* von Goethe. Leben heißt Veränderung, und wer nicht in einer ehemals erreichten Form absterben will, dem bleibt nur ein gleichsam aktives Sterben, das radikale Ziehen eines Schlussstrichs, um dann zu neuen Ufern aufzubrechen. So schwer das auch sein mag, es klingt irgendwie banal gegen die Auferstehung eines Toten. Näher kommen wir dem vielleicht, wenn wir uns die eindringlichen Worte Schellings vergegenwärtigen:

*Nur derjenige ist auf den Grund seiner selbst gekommen und hat die ganze Tiefe des Lebens erkannt, der einmal alles verlassen hatte, und selbst von allem verlassen war, dem alles versank, und der mit dem Unendlichen sich allein gesehen: ein großer Schritt, den Platon mit dem Tode verglichen.*³⁰

Hier hat die Freiheit ihren Spielraum.³¹ Es ist auch die Freiheit der Ausgestoßenen, die die *Anthology* bevölkern, die Freiheit, von der so mancher das erste Mal erfuhr, als er ihren Songs lauschte. Es ist aber auch die Freiheit, die den Pionier nach Westen aufbrechen ließ und die er verlor, kaum dass er den ersten Schritt getan hatte, denn das Land war feindselig und er war der Eindringling. Gewalt säumte seine Pfade und folgte seinen Wegen, die wenigen Begleiter wurden zu Verschworenen und wer das Vertrauen der Gruppe verlor – wurde ausgestoßen. Die Maske war das Zeichen, dass man noch dazugehörte, dass sich die Gruppe auf einen verlassen konnte. Die Eroberung des Kontinents war zwar Mitte des 20. Jahrhunderts längst abgeschlossen, aber die Erbschaft von Pionier und Puritaner war nach wie vor lebendig. Es war die Gewalt der Pioniere, mit der sie das Land

²⁷ ebd., S. 192

²⁸ ebd., S. 124

²⁹ ebd., S. 124

³⁰ s. Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von: *Ausgewählte Schriften*, Bd. 4.- 2. Aufl.- Frankfurt/M., 1995, S. 379f.

³¹ Dies ist nicht zwangsläufig ein angenehmer Ort. Wer aus der Struktur gefallen ist, dem bleibt allein seine nackte Existenz, wobei nicht immer klar sein dürfte, auf wen genau sich das Possessivpronomen bezieht.

durchtränkt hatten sowie der Anspruch der Puritaner, die Stadt auf dem Hügel zu bauen³², in der man, für alle Welt sichtbar, ein gottgefälliges Leben führte. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, dass zumindest ein Teil der jungen Generation, für die die *Anthology* einen Ausweg aus dem gnadenlosen Konformismus der 1950er Jahre bot, dieser Erbschaft damit nicht nur nicht entfliehen konnte, sondern diese vielmehr, wie widerwillig oder unbewusst auch immer, bestätigte, indem sie die darin tradierten Verhaltensmuster in abgewandelter Form wiederholte. Man wollte ein echtes authentisches Leben führen, und alle, die irgendwann nicht mehr mit konnten oder wollten, wurden ausgestoßen. Dennoch, es gab diese Songs, sie erzählten von einem anderen, freien und auch unheimlichen Amerika, von der *invisible republic*, und es sind dann vielleicht weniger die Ausgestoßenen, die frei sind als vielmehr diejenigen, welche die Lieder über sie hören und sich von diesen an die Schwelle führen lassen, von der aus Freiheit erfahrbar wird.

Laut Greil Marcus ist die *Anthology* ein ständiger Hintergrund für die *Basement Tapes* gewesen³³, beide klingen wie eine Version der jeweils anderen, so als spiegelten sich beide ineinander. Aber hatte Bob Dylan nicht spätestens seit Newport dieser Musik den Rücken gekehrt? Nein, es war nicht die Musik, von der er sich abgewandt hatte und es waren vermutlich nicht einmal ihre Hörer. Doch er hatte sich dem Anspruch verweigert, gefälligst in den Fesseln des einmal Erreichten zu verharren. Er war ein Künstler, der kein Aushängeschild sein wollte.

Wenn *Basement Tapes* und *Anthology* wie eine Version der jeweils anderen klingen, dann vielleicht deshalb, weil beide eine Version von etwas Drittem sind, das beiden zugrunde liegt. Dies wäre das alte, freie aber auch unheimliche Amerika, das es nicht mehr gibt, vielleicht auch nie gegeben hat, und das nur noch durch ein zweites Bewusstsein³⁴ jenseits des Alltagsbewusstseins erfahren werden kann. Damit wäre dieses Amerika mehr ein Bewusstseinszustand als das Land einer vergangenen Epoche. Was damit gemeint sein könnte, soll hier in der gebotenen Kürze anhand von zwei Songs zumindest angedeutet werden. Der eine heißt *Pretty Polly*, ein uraltes Traditional, gesungen von einem gewissen Doc Boggs³⁵, neben Dylan der heimliche Held des Buchs: ein westlicher Barbar, Bergarbeiter, Trunkenbold und Schläger, aber eben auch origineller Musiker, der Wert auf Etikette legte, eine Mischung aus rücksichtslosem Pionier und Puritaner mit schlechtem Gewissen. *Pretty Polly* erzählt die Geschichte einer Beziehungstat, wie man heute sagen würde, ein junger Mann ermordet seine Freundin, er lockt sie an einen einsamen Ort und ersticht sie dort. In einer der ältesten Fassungen des Songs wird als Motiv die Schwangerschaft der jungen Frau angegeben, doch in der Version von Doc Boggs erscheint die Tat als Einbruch des grundlos Bösen, und zwar, laut

³² s. Marcus, S. 213ff.

³³ ebd., S. 99

³⁴ ebd., S. 115, 139

³⁵ ebd., S. 185 (Marcus bezieht sich hier auf Aufnahmen von 1927 und 1963. Doc Boggs ist auch auf der *Anthology* vertreten, allerdings nicht mit diesem Song.)

Marcus, derart hypnotisch vorgetragen, dass es klingt, als gäbe es darin keinen Willen, sondern bloß Schicksal und Ritual, etwas Übernatürliches, das sich in dem Ereignis offenbart und zugleich etwas Unterirdisches, das tief im amerikanischen Unterbewusstsein verborgen ist, "(...)unterhalb der amerikanischen Highways aus praktischem Unternehmertum und offenkundiger Bestimmung(...)"³⁶

Der zweite Song ist *I'm not there*, ein Song der *Basement Tapes*, den Dylan danach nie wieder singen sollte³⁷, ein rätselhafter Song, mit teilweise unverständlichen Worten, aber dafür umso deutlicherem Inhalt, ein Mann lässt eine Frau im Stich, weil sie von der Gesellschaft geächtet wird, ein Song mit Augenblicken, "(...) da ist die Musik derart ätherisch, so zu Hause in einer erst noch kommenden Welt, daß die Menschen im Song zu bloßen Abstraktionen werden (...)"³⁸

Wenn wir dem Autor einmal folgen wollen, versetzen beide Songs an Orte, die jenseits des Alltags liegen. An dem einen herrschen dunkle Schicksalsmächte und destruktive Begierden, deren schreckliche Zwangsläufigkeit durch ein Verbrechen symbolisiert wird, das ebenso willkürlich wie unabänderlich erscheint. An dem anderen Ort gibt es nicht nur Schuld und Versagen, was zumindest die Möglichkeit alternativen Handelns voraussetzt, sondern darüber hinaus sogar den Ausblick auf eine bessere Welt. Gemeinsam ist beiden Orten das Jenseits des Alltags. Unsere These ist, dass dieses Jenseits identisch ist mit dem, was wir oben den Spielraum der Freiheit nannten, nur dass es diesmal die Kunst ist, die dort hinführt, allem Anschein nach ein wesentlich komfortablerer Transfer als Sterben im obigen Sinne. Über das Jenseits als Ort ist damit noch nichts gesagt, außer dass die Freiheit hier ihren Spielraum haben soll. Ist denn die Freiheit an einen Ort gebunden? Wäre das nicht ein Widerspruch in sich? Und schließt die schreckliche Zwangsläufigkeit des ersten Ortes nicht von vornherein jede Freiheit aus? Hier wollen wir es kurz machen. Freiheit ist nur für den, der sie erfährt. Diese Erfahrung setzt aber die Erfahrung ihres Gegenteils, also Unfreiheit und Zwangsläufigkeit, voraus. Darüber hinaus ist die Freiheit zwar an keinen Ort gebunden, doch das, was man erfährt, hängt mindestens ebenso sehr davon ab *wo man ist* wie davon *wer man ist*. Wie aber muss der Spielraum der Freiheit beschaffen sein, um zugleich die Erfahrung von Freiheit und Unfreiheit ermöglichen zu können? Dazu nur das folgende.

Die Ausgestoßenen und Außenseiter, die diesen Raum gleichsam repräsentativ einnehmen, stehen im Abseits. Im Abseits stehen heißt, dass man die Spiele der Welt nicht mehr mitspielt. Dafür hat man alle Zeit der Welt und kann die zeitlichen Abläufe in der Welt umso besser beobachten. Die Natur unterliegt Naturgesetzen, die Gesellschaft unterliegt Normen, der Mensch unterliegt beiden. Den Normen der Gesellschaft kann sich der Außenseiter bis zu einem gewissen Grad verweigern, den Naturgesetzen nicht. Dies gilt vor allem für das Gesetz von Werden und Vergehen, die endlose Folge von Geburt und Wachstum, Verfall und Tod. Diese Welt kennt kein Bleiberecht, wir alle sind Gäste

³⁶ ebd., S. 185f.

³⁷ ebd., S. 204

³⁸ ebd., S. 207

auf Zeit, das Abreisedatum ist ungewiss, dass aber der Tag der Abreise kommen wird, ist sicher, todsicher, wie man so sagt. Manch einen tröstet der Gedanke, dass wir nur dorthin zurückkehren werden, von wo wir einst kamen, was dafür sprechen könnte, dass dort unsere wahre Heimat ist. Die existentielle Erfahrung des Unabänderlichen trennt dieses scharf von allem, was verändert werden kann – von uns, in unserer Zeit. Vor dem Ende unserer Zeit liegen die Zyklen in unserer Zeit, in denen nach jedem Vergehen ein neues Werden möglich ist und im Spielraum dazwischen wartet unsere Freiheit.

Natürlich ist mit Worten nichts gewonnen, solange es ihnen nicht gelingt, die durch sie anvisierte Erfahrung hervorzurufen. Dazu gehört, dass alles auch viel einfacher sein könnte. Vielleicht kann Popmusik bestenfalls in einen außeralltäglichen Zustand versetzen, in dem sich die abstrakte Vorstellung von Freiheit in einer konkreten Stimmung niederschlägt, die für eine Weile die Last des Daseins vergessen lässt. Ist das Lied zu Ende, nimmt man die Knöpfe aus dem Ohr und bringt den Müll runter.

Hier kommt es dann entscheidend darauf an *wer man ist*. Was dem einen zur sporadischen Weltflucht dient, wird dem anderen zum Maßstab gelungener Lebensführung.

Wie dem auch sei.

Weiter oben (s. o. S.3) hieß es in dem Zitat zur Wirkung von Dylans Gesang, dass dieser eine Sehnsucht nach Frieden und Zugehörigkeit verkörperte und dass in der ästhetischen Reflexion dieser Verkörperung Frieden und Zugehörigkeit in der Reinheit und natürlichen Herzengüte seiner Zuhörer wurzelten. Wenn wir einmal davon ausgehen, dass ästhetische Reflexion hier kein Nachdenken über Ästhetik meint, sondern den Reflex, die Widerspiegelung eines Gemütszustandes, den Dylans Gesang verkörperte, wi(e)derverkörpert in seinen Zuhörern, dann wird deutlich, inwieweit der Künstler jedem Versuch diskursiver Beschreibung überlegen ist. Das, worauf diese mit Worten nur hinweisen kann, ruft jener durch seine Kunst hervor, ohne dass die Rezipienten dabei wissen, wie ihnen geschieht. Das wiederum wissen sie deshalb nicht, weil das, was geschieht, durch eine Kraft bewirkt wird, die unverfügbar ist. Dem Künstler ist es gegeben, sich dieser Kraft zu öffnen, um dann aus ihr und gegen sie das Vermögen zu schöpfen, ihr eine Form zu geben.³⁹ Im Idealfall wiederholt sich dieser Vorgang im Rezipienten des vom Künstler geschaffenen Werkes. Und als Dylan im Basement sich der Kraft als dem Unverfügbaren öffnete, war es zunächst und vor allem dasjenige, was ihn geprägt und auf den Weg gebracht hatte, er ließ es gewähren, um es dann seinerseits zu prägen und in Form zu bringen.

Nach dem Ende des langen Sommers im Basement nahm Dylan schon bald eine neue Platte auf, mit Songs, die zeigten, dass er längst wieder ganz woanders war.

³⁹ vgl. hierzu Menke, Christoph: Die Kraft der Kunst.- 1. Aufl.- Frankfurt/M., 2013, S. 37

Damit sind auch wir am Ende angelangt. Es gäbe über das Buch noch einiges zu sagen, doch muss das hier fürs erste genügen. Dem Ohrwurm ist das sowieso egal. Gleichwohl hat ihm unsere Beachtung gutgetan, er hat zwei Zeilen zugelegt:

*Ich war noch niemals in New York, Ich war noch niemals auf Hawai
Ging nie durch San Francisco in zerriss 'nen Jeans
Ich war noch niemals in New York, ich war noch niemals richtig frei
Einmal verrückt sein und aus allen Zwängen flieh 'n*

P. Bröcher, 2018