

In the Thick Of It

Bob Dylan und die Liebe in postironischen Zeiten

Eben war er noch in Japan. Im Juni wird er zu einer US-Tour aufbrechen. Für seinen Geburtstagsmonat sind keine Tourdaten verzeichnet. Das heißt aber nichts. Wahrscheinlicher als dass er seinen 75. Geburtstag begeht ist wohl, dass er sich mit der Band zu Aufnahmen für sein nächstes Album zurückgezogen hat. Auf der letztjährigen Herbstschleife seiner *Never Ending Tour* hatte Bob Dylan auch eine Parabel durch Deutschland und die Schweiz gezogen. Längst ist ihm das Touren zur Lebensweise geworden. Es hat keinen Sinn, einzelne Tourneen herauslesen zu wollen; womöglich ist auch der Ereignischarakter des jeweiligen Konzerts in die Drift des Unterwegsseins eingesunken, für ihn jedenfalls und seine Band. Vermochte er also Spuren zu hinterlassen? Immerhin, es gab nachträglich angesetzte Zusatzkonzerte. Seit einigen Jahren schon bildet sich sein Publikum neben mit ihm Altgewordenen aus bemerkenswert vielen jungen Menschen. Enkel, von den *Grannies* in die Konzertbegleitung gepresst? Dafür wirkt ihre Aufmerksamkeit zu eigenaktiv. Was ist es aber, das sie zu hören, zu sehen bekommen? Die riskanten Shows der achtziger und frühen neunziger Jahre, die Dylan, angetan mit großer Sonnenbrille, vorzugsweise im Schatten der Bühnenbeleuchtung verbrachte oder hinten beim Schlagzeug, und in denen die Band nie sicher sein konnte, dass er den gemeinsam angespielten Song dann auch singen würde und nicht vielmehr einen ganz anderen, scheinen passé. Auch ist, was viele Altfans verärgert, seit etlichen Shows die *setlist* nahezu unverändert. Macht es Dylan sich in der Langeweile ausdünstenden Routine einer Altersabgeklärtheit gemütlich? Das Gegenteil ist der Fall. Doch ist die Riskanz (das Wort muss einmal geprägt werden) aus der Performance dahin zurückgekehrt, wovon sie immer ihren Ausgang genommen hatte, ins Innere der Lieder. Und in der momentanen Stabilität der *setlist* bildet sich der Kristall eines neuen Kanons aus. Auf der Bühne steht ein 74-jähriger Mann – und singt fast nur Liebeslieder. Das hört nicht auf, es lässt ihn nicht los, hält ihn vielmehr in Bann. Und er – gibt ihm nach, lässt es laufen. Jeder Routine, allem Gesetzten wird mit dem ersten Lied eine Absage erteilt: *Things Have Changed*. Ein Abgesang, ein Konversionslied als Aufzählung dessen, was früher gegolten hat, und dem der Refrain jetzt bescheidet: *I used to care, / but things have changed*. Nur, wohin die Konversion erfolgt und was jetzt gilt, sagt das Lied nicht; es ist bloß Schwelle zu einem von den dann gesungenen Liedern aufgespannten Bezirk, Bezirk nicht einer neuen Glaubensgewissheit, sondern des abenteuerlichen Herzens, getaucht ins *Chiaroscuro* einer religiösen Melancholie.

*Shadows In the Night* heißt sein „Sinatra“-Album vom Januar 2015, was nicht als Tautologie abzutun ist. Überhaupt sollte die Rolle des Rhetorischen nicht überschätzt werden. Es ist nicht Selbstzweck, sondern Mittel der Erschließung neuer Ausdrucksmöglichkeiten. Schatten in der Nacht: das will erst einmal wahrgenommen werden. Sie durchstreifen eine imaginäre Nacht der Liebe. Nicht verflossene Affären werden betrauert oder beschworen, auch wenn die Sprache der Liebe notwendigerweise dem Duktus des „I“ und „You“, des „She“ und „Me“ folgt. Ist der Sänger nicht viel zu unterwegs, um noch an lebensgeschichtlichen Fixierungen hängen zu können? Er scheint sich vielmehr aus den persönlichen Liebesgestalten hinaus- und in die Liebe selbst hineinvagabundiert zu haben. Die Nachtschatten – sind die Möglichkeiten und Unmöglichkeiten, Erfüllungen und Enteignungen, die Euphorien und Verfluchungen der Liebe selbst, ihre Ungründe und Exaltationen: Sie rührt aus einem Nichts aus Gründen, sie reicht, und erhöht ein Leben (zwei Leben, die Welt schlechthin), bis hinauf zum Himmel: *Beyond Here Lies Nothing* – jenseits dieser Liebe ist nichts; diese Liebe hier, sie ist selbst das Jenseits: in ihrer Erhabenheit, in ihrer kosmischen Verlorenheit. Völlig haltlos ist der einzige Satz, der wirklich gilt und aus dem alles Weitere – das ganze Lied – sich herausentwickelt: *I love you pretty baby*; die Band entlässt ihn mit einem gewagten Rhythmus ins Lied und gibt ihm einen nach innen unendlich offenen, kosmischen Echoraum mit. In diesem halbdunklen,

schattenreichen Raum – den Bühnendekoration und Lichtregie sichtbar machen, das Publikum hineinziehend – führt Dylan den „Sinatra“-Kanon als komplett angeeignet vor, als seien diese Lieder, wie er reklamiert, nicht *ge*covert, sondern *un*-covert, von der Band und ihm zu neuer Lebendigkeit ent-deckt. Einzelne Stücke tauchen ohnehin schon wesentlich früher in Dylans Show-Repertoire auf; *Lucky Old Sun* spielt er mit Tom Petty and The Heartbreakers 1986 auf der gemeinsamen Tour durch Australien.

Seinen Umgang mit der Pop-Geschichte hat Dylan längst programmatisch fixiert: *Love And Theft* heißt das Album von 2001. Er nimmt sich, was er liebt, und jeder Diebstahl geschieht aus Liebe. Dass der „Sinatra“-Kanon seinerseits von diesem *Love and Theft*-Paradigma bestimmt ist, macht Dylan seit einiger Zeit dadurch deutlich, dass er einem weiteren, nicht im Album enthaltenen Lied einen festen Platz in den Konzerten zugewiesen hat, das genauso wie mit Sinatra mit Billie Holiday assoziiert werden kann, die es 1956/57 aufgenommen hat. Dylans Interpretation erlaubt beide Assoziationen, womit eine rassen- (und vielleicht auch gender-) bezogene Unterscheidung für ungültig erklärt wird, geht es doch bloß um Liebe, und mit ihr um die Welt, das Leben und all das: *All Or Nothing At All*. Dass er diesen Song zunächst sowohl innerhalb als auch außerhalb des Kanons situiert, weist der darin reklamierten Absolutheit einen unbestimmbaren Ort zu. Das ist die spezifische Utopie des Pop, die Dylan hier wie selbstverständlich geltend macht. Solchermaßen bedeutungsaufgeladen, ist *All Or Nothing At All* dann zum *anchor song* des soeben erschienenen zweiten Albums mit Standards aus den 40er und 50er Jahren, *Fallen Angels*, geworden.

Der Utopie des Pop hat John Burnside, der schottische Dichter, dem viel mehr Aufmerksamkeit gebührte, in *I Put a Spell On You*, seinem dritten *Memoir* von 2014, szenischen Ausdruck verliehen: Eine Gruppe Jugendlicher verbringt Mitte der 60er Jahre einen langweiligen Sonntagnachmittag im trostlosen Café einer neu gegründeten und schon verschlissenen englischen Industriestadt. Miteinemmal stimmt ein Mädchen vom Nachbartisch lauthals den dunkel grundierten Soul-Klassiker *I Put a Spell On You* an, sich dabei dem Erzähler zuwendend (seiner jugendlichen *persona*), als adressierte sie ihren Gesang an ihn. Dieser ist fasziniert und konsterniert zugleich, sind er und sie sich doch kaum bekannt, nicht der Ansatz einer Geschichte verbindet sie, und doch ist er gefesselt: weil, so ist Jahrzehnte später der Autor sich gewiss, beide einander ansahen, dass sie stillschweigend mit der Pop-Musik, ihrer glänzenden Oberflächlichkeit, dieselbe Hoffnung verbanden, eine Hoffnung, so schreibt Burnside, von der die Popsongs Wissen zu haben behaupteten und die gegen alle Wirklichkeit aufrecht zu erhalten war: *Love is real*. Der unheilbare Spalt zwischen der wirklich wahren Liebe und den zwar glänzenden aber sich so schnell verbrauchenden popmusikalischen Ausdrucksmitteln ist zugleich der Glutkern des Pop. In seiner Unreinheit, in der abgründige Verdichtungen mit fahrlässig gehandhabten Trivialitäten zusammengeschaltet und alte Songüberlieferungen durch die Verfremdungen jetzzeitiger Ausdruckstechniken gefiltert werden, hält der Pop die unbedingte Geltung der Liebe in ihrer Wahrheit und Wirklichkeit gegenwärtig, aber als fremd: als das absolut Notwendige, das immer schon verloren, verspielt, verdorben ist oder nie wirklich in Reichweite lag. Deswegen sucht er diese Liebe durch Verspiegelungen oder Mystifikationen zu schützen, durch die Nebelkerzen der Ironisierung. Mit der Liebe ist es ihm bitterernst, doch gibt er sich lässig, ironisch, desinteressiert: *All I really want to do, / is, baby, be friends with you* heißt es scharf, am Rand des Zynischen vorgetragen (in der Fassung von 1964): Tarnkappe ungebändigten Verlangens. Düster sind die Lieder von *Tempest* (2012), die Eingang in den derzeitigen Kanon gefunden haben, dennoch ist die Liebe in ihnen nicht abwesend; sie erscheint aber merkwürdig marginalisiert, verzerrt: in der gewaltbestimmten Welt von *Early Roman Kings* wird auch die Sprache der Liebe gewalttätig und grob; in der verhexten Welt von *Scarlet Town* wird die Liebe zur Sünde und die Schönheit zum Verbrechen. Und *Long And Wasted Years* hält nächtliche Rückschau durch ein verfehltes Leben auf die einmal als möglich wirklich gewesene Liebe. Ein Leben in der

Gegenwart unverwirklichter Liebe ist melancholisch. Trostlos ist aber eines, das nicht einmal dieser unverwirklichten Möglichkeit eingedenk ist.

Die Liebe dieser Lieder ist kein Heilmittel; sie verspricht nicht Erlösung. Nicht in diesem Sinn ist sie religiös. Sie schlägt in Bann, hat aber keine Macht. Sie geht kaputt, wo Gewalt herrscht und Entfremdung, Verdinglichung. Sie macht nur das Leben absolut, verwandelt es zu sich selbst – *She's an artist ... / She can take the dark out of the nighttime / And paint the daytime black* –; sie lädt, im Maß der Faszination durch einen anderen Menschen, Wirklichkeit schlechthin mit absoluter Bedeutung, mit der Bedeutung des Absoluten, auf. *Glamourie* nennt Burnside das mit einem, wie er sagt, alten schottischen Wort. In ihrem Licht erst – es ist nicht gleißend grell, sondern dunkel glühend – wird vollends sichtbar, was auf dem Spiel steht. Deswegen sind Dylans Liebeslieder oft Apokalypsen, und alle seine Apokalypsen Liebeslieder. Die Liebe kann nicht abgelegt werden, man kann sich ihr nicht entziehen, vor ihr gibt es kein Entkommen.

So schließt der Kanon mit *Love Sick* (1997), einem Song mit Geschichte. Dylan hat ihn der Werbekampagne von Victoria's Secret zur Verfügung gestellt (2004), tritt selbst im Videoclip auf – Dylan'n'Dessous –, gedreht im leergeräumten Piano Nobile eines venezianischen Palazzo und in den Schattierungen eines venezianisch winterkalten Himmelsblau; im Gehen sich umwendend, bedenkt Dylan das engelisch schöne Model mit einem überaus skeptischen Blick. In den Konzerten ist der Song aus Daniel Lanois' artifizieller Retro-Akustik der Album-Version zu einem schwer dahin rollenden Rock-Gewitter eines Gitarren-Solos von Neil Youngs *Crazy Horse* weiterentwickelt worden, dank der filigranen Saitenarbeit von Dylans Band aber als dessen funkelnder Binnenraum. Darin: das schöne Schwergewicht der Liebe. Es zieht hinab, es bezaubert, es lässt keinen Ausweg: der Sehnsuchtskern der Liebe, vom Refrain auf engstem Raum durchgespielt: *sick of love – love sick – in the thick of it*. Wer liebt, steckt tief drin: im Leben. Zu lieben: unrettbar lebendig sein.

Das – könnte die Botschaft eines nach Rock'n'Roll-Maßstäben alten Manns sein; er wankt, zuckt und zappelt, wie er es immer getan hat; so präsentiert er sich am Ende dem Publikum, statuarisch-bewegt, und unfassbar, wie Menschen sind, die Welt ist. Vielleicht gelingt ihm von diesem Gebrauch der Sprache der Liebe aus noch einmal eine Wiederaneignung seiner explizit religiösen Lieder, von denen Manche die Wiederentdeckung verdient hätten und auf die von diesem neuen Kanon einer absoluten Liebe (Liebe des Absoluten) ein neuer, frischer Klang abfärben könnte.

*Knut Wenzel*

*(November 2015–Mai 2016)*