

Bad Friday '63

Bob Dylans *lamentatio* auf die Ermordung John F. Kennedys  
von Knut Wenzel

Einst war sie Teil der Jugendkultur, ihr Motor. Längst ist Pop-Musik sich selbst historisch geworden. Sie wollte pure *body art* sein: dem Tanz mit dem Rücken zu Eltern, Gesellschaft und Geschichte den *soundtrack* liefern. Inzwischen ist sie zu einem den Körper durchströmenden, durchzuckenden Reflexionsstrom geworden: Reflexion der gesellschaftlichen Verhältnisse – Marvin Gaye, *What's Going On* (1971) –, der Geschichtskatastrophen des 20. Jahrhunderts – Bob Dylan, *Masters Of War* (1963) –, aktueller ungebremster Wendungen ganzer Nationen ins Dysfunktionale – P.J. Harvey, *Let England Shake* (2011); Mick Jagger, *England Lost* (2017). Darin ist kein Verrat einer ursprünglichen Utopie zu sehen, eher ein Lernprozess. Zu lernen heißt aber stets, eine ursprüngliche Unschuld zu verlieren: einzusehen, dass diesen Zustand nie jemand genossen hat. Vielmehr war Pop-Musik von jeher mit einem historischen, einem reflexiven Bewusstsein geschlagen.

Dass die Menschen ein reflexives Verhältnis zu sich und zueinander gewinnen – dass sie sich *erkennen*: darin besteht biblisch der Sündenfall (Gen 3,7). Pop-Musik findet lang schon post- oder infralapsarisch statt, nach dem Verlust der Unschuld oder im Zustand dieses Verlusts. Verlust: als gäbe es eine Erinnerung an eine verlorengegangene Zeit der Unschuld. Diese Zeit ist fiktiv oder illusionär oder mythologisch; die Erinnerung an sie ist freilich in jede Erfahrung von Verlust eingebaut, an ihr misst jeder Verlust sich; das ist die Konstellation der Melancholie. Fiktion, Illusion, Mythos – sind nicht Chiffren des Unaufgeklärten, Gegenbegriffe zum Logos; sie sind Reservoir illegitimer Bedeutungen. Vielleicht könnte dies als die einfachste, heute erreichbare Bestimmung des religiösen Gefühls gelten: Wahrnehmungsoffenheit für die Relevanz nicht allgemein anerkannter Bedeutungen.

Dann freilich müssen wir uns Bob Dylan als religiösen Menschen denken – so wie wir uns „Sisyphos als einen glücklichen Menschen vorstellen“ müssen (A. Camus, *Der Mythos des Sisyphos*, Reinbek 2004, 160). Eine Religiosität wäre das, die sich frei in den Bedeutungsinventaren der Religionen bedient und unter keinem Religionsbekenntnis verbucht werden kann.

In der Nacht zum 27. März 2020 veröffentlicht Bob Dylan eine neue Single – so hätte es früher geheißen. Heut wird ein *track* auf der *homepage* hochgeladen, um dann per *download* oder *streaming* konsumiert zu werden. Dort, wo auf der elektronisch bewirtschafteten Bildschirmfläche ein Feld zum Anhören des Lieds berührt oder mit dem elektronischen Pfeil angesteuert werden kann, ist ein Bild eingestellt. Es zeigt ein einigermaßen amtliches Frontalportrait John F. Kennedys in Schwarzweiß vor einem diffusen, braun kolorierten Hintergrund. Am unteren Bildrand in antiken Lettern der Schriftzug *Murder Most Foul*. Das quadratische Format lässt dieses Bild als das elektronische Simulacrum der Hülle einer Vinyl-Single erscheinen. Schon 1965 hat Dylan mit der Veröffentlichung des mehr als sechs Minuten langen *Like a Rolling Stone* das Single-Format gesprengt; der nun veröffentlichte Song kommt auch mit fünfzehn Minuten nicht aus. Eine Single, die keine ist; Pop-Musik, die das nicht einfach mehr ist; Pop-Musik nach dem Verlust der Unschuld.

Am Anfang und im Zentrum des Lieds: die Ermordung des Präsidenten Kennedy am 22. November 1963 in Dallas. Das Datum des Sündenfalls. In Dallas, auf der Elm Street, nicht weit vom Trinity River, beim *triple underpass* – all diese topologischen Markierungen nennt der Song – ist der Ort, an dem die Zivilisation der USA ihre Unschuld verloren hat. *A day that will live on in infamy*. Infamie: Heimtücke, Verrufenheit, Niedertracht – das ethisch Verwerfliche –, das, was keine *fama* hat, keinen Ruf, wovon nichts gesagt werden kann, das Unaussprechliche: fast beiläufig, nämlich im Duktus Sprechgesang und Reim in die zweite Zeile gesetzt, benennt Dylan die Bedeutung dieses Mords für

die US-amerikanische, die westliche, die globale Zivilisation. Die unsagbare Niedertracht dieser Tat *will live on*, bestimmt die weitere Geschichte. *Make America great again*: das wird nicht gehen, solange an der Ermordung Kennedys es sich selbst bleibend so erniedrigt hat. Das Attentat auf Kennedy war ein symbolischer Akt: er galt den Aufbrüchen der westlichen Zivilisation zu einer partizipatorischen Gesellschaft, die durch Anerkennung, Gerechtigkeit und Friedfertigkeit geprägt gewesen sein würde.

Und wurden noch andere Symbolfiguren dieses Kampfs ermordet: Malcolm X (21. Februar 1965), Martin Luther King (4. April 1968), Robert Kennedy (6. Juni 1968). Ein Riss der Infamie durchzieht die sechziger Jahre, das Jahrzehnt der Jugend-, der Gegen-, der Pop-Kultur. Mythologisch ist Dylans Sicht nicht darin, dass er in dem einen Ereignis des Attentats an John F. Kennedy die singuläre Ursache einer Katastrophengeschichte sehen würde; in mythologischer Einfärbung religiös ist vielmehr seine Deutung, dass die Geschichte nicht nur der amerikanischen, sondern der Moderne schlechthin unter dem Vorzeichen einer historischen Infamie steht – einer Ehrlosigkeit, die traumatisch sprachlos macht. Die ausufernde Textlichkeit dieses Songs wie auch von Dylans Werk insgesamt ist der hysterische Reflex dieser Verstummungstraumatisierung.

Moderne: noch bevor sie als Zeitalter wissenschaftlicher und technischer Innovationen zu sehen wäre, ist sie bestimmt als normativ hoch aufgeladene Epoche der Emanzipation, des Kampfs gegen Ungerechtigkeit, des Ringens um Anerkennung für die Anderen, um die Teilhabe der Ausgeschlossenen, der Freisetzung einer Unwillkürlichkeit der Liebe – gegen die grassierende Ökonomie und Politik der Angst und des Hasses. In ihrem visionären Charakter ist diese Moderne mit Personen wie Dag Hammarskjöld, Martin Luther King, Olof Palme und eben John F. Kennedy verbunden worden, was jeweils erst im Nachklang zu ihrer Ermordung ersichtlich wurde. Darin scheint das Wesen des Martyriums zu liegen, dass erst durch einen gewaltsamen Tod eine lebendige und Leben erschließende Bedeutung freigesetzt wird – nur eben im Modus der Zerstörung. In der Ermordung Kennedys wird der Moderne ersichtlich, was sie hätte sein können und eben nicht geworden ist. Das Maß ihrer Infamie, ihrer Ehrlosigkeit, findet die Moderne in ihrer eigenen normativen Aufgeladenheit.

Erst im Sturz in die Infamie leuchtet die Wahrheit auf.

Die Pop-Ästhetik im historischen Profil: Indem sie die Wirklichkeit der Absolutheitszumutung aussetzt – *I'm not in here for second best* –, schreibt sie die Romantik fort; indem sie das Hohe mit dem Trivialen verschneidet, arbeitet sie im Licht des Barock – *barocco*: die Schönheit der schiefen Perle. *Murder Most Foul* ist ein genuiner Pop-Song. Er liest die Ermordung Kennedys unter Inanspruchnahme der zentralen christlichen Deutungskategorien. Kennedy wird christologisiert, seine Ermordung in eine soteriologische Perspektive gerückt: *Being led to the slaughter like a sacrificial lamb*. Die theologische Aufladung reicht dabei bis in die Grammatik; ob bewusst oder *per intuitionem* spielt die Zeile auf das biblische *passivum divinum* an, mit dem göttliches Handeln so diskret angedeutet werden soll, dass damit zugleich Gottes absolute Transzendenz unangetastet bleibt. – Zugleich wird das Attentat als krude Mordgeschichte präsentiert, die deutlich mehr Textanteil hat als die verdichtete theologische Passage, voller Pulp-Elemente, die auch in einem Skript von Quentin Tarantino kaum greller ausfallen könnten. – Die Schnittstelle zwischen beidem, an der aus zwei Versatzstücken das Ganze einer Pop-Bricolage wird, ist wiederum theologisch tiefenimprägniert: Dylan lässt den eben als ein weiteres Opferlamm vorgeführten Kennedy die ansprechen, die ihn zu ermorden sich anschicken; das knappe Hin und Her von Frage und Antwort – „*Wait a minute, boys, you know who I am?*“ / „*Of course we do, we know who you are*“ – zieht den ganzen, hochdifferenzierten Kosmos des neutestamentlichen Ringens um die Bestimmung der Identität Jesu Christi in einen knappen, lapidaren Wortwechsel: vom „Wer ist dieser“ (Joh 5,12), über Jesu Frage, für wen die Menschen ihn halten (Mt 14,13f), über die *Ego eimi*-Worte des

Johannesevangeliums, bis hin zum sogar die Jünger erfassenden Miss-Verstehen Jesu, das als Messiasgeheimnis leitmotivisch das Markusevangelium durchzieht. „Ihr wisst, wer ich bin?“ – Die Versicherung, dass dem so sei, geht unmittelbar in die drastische Schilderung der Ermordung über. Aus dem Opferlamm wird ein niedergeschossener Hund – [s]hot down like a dog. Das Identitätswissen, dessen sie – they – sich gewiss wähnen, ist todbringend.

Aus dem *Good Friday* (dem Karfreitag) des Opfertods Jesu Christi wird der *Bad Friday* des 22. November 1963. Aus dem Opfer dieses Lamms (vgl. Offb 5,6, passim) resultiert keine Geschichte des Heils, sondern eine der Niedertracht.

Auch was die Ironie angeht, ist der Pop der Romantik verpflichtet. Die Christifikation Kennedys und seine Des-Identifizierung und Humiliation: sie neutralisieren oder de-legitimieren einander nicht; sie sind beide in Geltung gebracht; zusammen bilden sie eine popistische Ausleuchtung der Bedeutung Kennedys. Aber sie sind auf keinen Nenner zu bringen, es entsteht kein eindeutiges, konsonantes, sondern ein disruptives Bild. An dieser Falte wechselseitiger Unreduzierbarkeit begegnet, wie an der Narbe die Selbstheilungskraft des Körpers, der Pop selbst *in actu*: in seiner Kombinatorik des Unvereinbaren zur Evokation unausrechenbar neuer Bedeutungen. Die Präzision, mit der dieses weitere *long poem* Dylans gefertigt ist, zeigt sich exakt hier, am Ende der ersten Strophe: wo die kompositorische Leistung des Pop – das *sampling* – die wesentliche Unversöhntheit der Wirklichkeit exponiert hat, wendet das Lied sich an den Pop selbst, durch die Anrufung nicht irgendeiner religiösen Figur, sondern des *Wolfman Jack*, eines Radio-DJ, der seit 1962 bis tief in die siebziger Jahre über einen frequenzstarken Sender von jenseits der mexikanischen Grenze seine Programme als *pirate radio* in die USA gesendet und maßgeblich zur Etablierung von Pop-Musik als Gegen- oder Subkultur beigetragen hat. Als diese Figur, die selbst Untergrund-Kultstatus genießt, wird Wolfman Jack hier angerufen – und mit dieser Anrufung erfolgt erstmals die Zitierung des Songtitels und Refrains: *Wolfman, oh Wolfman, oh Wolfman, howl / Rub-a-dub-dub, it's a murder most foul.*

*Murder most foul* – allerübelster Mord: Leicht lässt diese Wendung sich als eine Entnahme aus dem Werk William Shakespeares identifizieren. Dylan hat zeit seiner Werkgeschichte aus den unterschiedlichsten Bedeutungs- oder auch nur Wortquellen geschöpft, aus solchen des *Western Canon*, aus der Bibel, aus obskuren oder esoterischen Quellen, und des Öfteren eben auch aus dem Werk Shakespeares. Erinnerung ist noch die Debatte, ob der Titel seines Albums von 2012, *Tempest*, von Shakespeares letztem Stück, *The Tempest*, genommen ist. Dylan hat das zurückgewiesen und das Fehlen des Artikels im Fall seines Albums (und des gleichnamigen Songs darauf) zum entscheidenden Unterschied erklärt. Wer die Diskussion des Unterschieds im antiken, frühchristlichen Gebrauch des Gottesbegriffs mit oder ohne bestimmten Artikel – *ho theos, theos* – noch in Erinnerung hat, wird Dylans Insistieren auf diese Differenz nachvollziehen können.

*Murder most foul*: Dass Dylan diesem Shakespeare-Zitat die Zitierung eines Kinderreims vorschaltet, ist keine Albernheit; auch dieses sprachliche Formelement taucht immer wieder in seinem Werk auf; so ist etwa der Song *2 X 2* vom Album *Under the Red Sky* (1990) insgesamt als *nursery rhyme* gearbeitet, als Abzählreim. In *Murder Most Foul* vergegenwärtigt der semantisch gehaltfreie Kinderreim das an der Infamie Unaussprechliche. – Und er nimmt den Rhythmus der Shakespeare-Anspielung vorweg und verdoppelt ihn: vier Silben, drei Hebungen, eine Senkung auf der zweiten Silbe. Als äußerst knappe Benennung der Ungeheuerlichkeit des Verbrechens zieht Dylan die drei Worte aus Shakespeare hinüber in sein Lied; mit ihrer verdichteten Rhythmik, der einheitlich dunklen Klangfarbe, den weichen, stabreimhaften Anlauten fügen sie sich bestens in den langsamen Sprechgesang, mit dem Dylan seine *lamentatio* vorträgt. Allerdings – das beschriebene Konzentrat steht so bei Shakespeare nicht. Es ist ganz Dylans Werk; sein zitierender Umgang mit Shakespeare ist in diesem Fall der des Extrahierens. Die Destille, in der dieses Extrakt gewonnen worden ist, ist das poetische Vermögen Bob Dylans.

Freilich wird durch dieses extrahierende Zitieren nicht nur ein attraktives Sprachmaterial gewonnen; es wird auch die dazugehörige Semantik importiert. Diese erschließt sich im unmittelbaren Rede- und Handlungskontext des Stücks. Entnommen sind die Worte der Rede des Geists des ermordeten Vaters Hamlets, die dieser an ihn richtet. Es ist eben die Adresse, mit der der Geist Hamlet auffordert, seine Ermordung zu rächen: „Revenge his foul and most unnatural murder.“ (Hamlet I/5) Das Motiv der Rache spielt durchaus eine Rolle im Werk Dylans. Zu denken ist an *Masters Of War* (auf dem Album *The Freewheelin' Bob Dylan* von 1963), wo in der letzten Strophe das lyrische Ich dem Sarg des totgewünschten Meisters des Kriegs bis ans Grab folgt und dort verharret, bis er in die Grube hinabgelassen wird und er sicher sein kann, dass er wirklich tot ist. Oder an *Pay In Blood* vom schon erwähnten Album *Tempest* (2012): *I pay in blood, but not my own – ich bezahle mit Blut, doch nicht mit meinem.* – Wie steht es aber hier mit der Rache? Sie wird nicht ausdrücklich aufgenommen und thematisiert. Ein Haftpunkt liegt gleichwohl in der Sache selbst. Auch wenn sie zu unterscheiden sind, besteht doch ein Kontinuum zwischen der strafrechtlichen Verfolgung eines Verbrechens, dem (legitimen?) Bedürfnis nach Vergeltung und der Sühne des Verbrechens, zumal im Strafrecht mittlerweile wieder diskutiert wird, ob Vergeltung nicht Strafzweck sei. Das Lied ist eine einzige Beklagung der immer noch bestehenden Ungesühntheit der Mordtat. Dylan begibt sich nicht auf das seit damals bis heute kreisende Karussell der Verschwörungstheorien (obwohl es ihm zuzutrauen wäre). Für ihn ist aber das Gewicht und das Ausmaß an Negativität, von der die Gesellschaft bestimmt ist und die sich (unter anderem) an der Ermordung Kennedys zur Sichtbarkeit verdichtet hat, bis heute ungesühnt, unverwunden, nicht geheilt. Dealey Plaza, der Ort des Attentats, ist *[t]he place where faith, hope, and charity died*. Dylan lässt dies unmittelbar übergehen in eine Szene der *gun violence* gegen Afroamerikaner; zwei Zeilen übrigens, die so nur dechiffrierbar sind, wenn die Anspielungen, aus denen der gesamte Text und eben auch diese Passage gebaut ist, mitgelesen werden: *See if you can shoot the invisible man* – eine Zeile, die geradewegs auf den Titel eines der bedeutendsten afroamerikanischen Romane zuläuft, Ralph Ellisons *The Invisible Man* (1952).

Als diese Szene evoziert wird, ist das Lied längst eingetaucht in die Welt des Pop, was sich mit der Anrufung des Wolfman Jack schon angekündigt hatte. Aus einem Ozean der Nennungen, Zitierungen, Allusionen von Musiker\*innen, Musikstücken und Ereignissen besteht das Lied nun, in dem seine Erzählhaltung sich zu orientieren sucht.

Das hier entscheidende Verspaar findet sich relativ am Anfang der zweiten Strophe: *I'm going to Woodstock, it's the Aquarian Age / Then I'll go over to Altamont and sit near the stage. Woodstock*, das Open-Air-Festival, das vom 15.–18. August 1969 auf einer Wiese bei Bethel, New York, stattfindet, stellt sich von vornherein unter das Vorzeichen des Wassermann-Zeitalters; im Titel firmiert es als *Aquarian Exposition*. Woodstock wird zur performativen Epiphanie der Hippie-Bewegung stilisiert. *Altamont* ist für den 6. Dezember 1969 als kalifornisches Gegenstück zu Woodstock angelegt. Während des Auftritts der Rolling Stones wird ein afroamerikanischer Konzertbesucher von einem Mitglied der als Security angeheuerten Hells Angels erstochen – unmittelbar vor der Bühne: *I'll ... sit near the stage*. Mit Altamont hat der Aufbruch in ein *New Age of peace, love, and happiness* binnen desselben Jahrs ein abruptes Ende gefunden. Später wird es dann heißen, dass das Zeitalter des Antichrists jetzt, mit Kennedys Ermordung, angebrochen sei – *The Age of the Antichrist has just only begun*. Harte Apokalyptik statt watteweiches New Age. Apokalyptische Rede handelt in der ihr eigenen Chiffrierung stets von der Gegenwart. Für die Apokalypse des Johannes war das apokalyptische Tier als Auswuchs des Antichrists eine auf das Grauen angelegte Allegorie auf den römischen Kaiser; es fragt sich, auf wen – im Sinn der Gegenwartsdeutung – Dylans Antichrist in diesem Lied in den USA des Jahrs 2020 anspielt. Am Ende wird die verblüffendste Lektion darin bestehen, wie dummdreist und eingebildet ein Antichrist sein kann.

Woodstock und Altamont bezeichnen die Spannweite des Pop: zwischen Hoffnungsaufbruch und Absturz in die Verzweiflung. Es ist, so legt es das Lied nahe, dieselbe Spannung, die in John F. Kennedy verdichtet Gestalt angenommen hat, die dann in den Gefilden des Pop entfaltet, illuminiert und reflektiert worden ist und wird, hochgetrieben in ekstatische Exponierungen, durchträumt in ozeanischen Versunkenheiten.

Ohne Fassung ist die Erzählhaltung – die Perspektive des „lyrischen Ich“ in diesem Lied. Sie schaut auktorial auf die Ereignisse des Attentats, simuliert die Stimmen der Täter, gleitet als absolutes, ungebundenes Ich durch die Kulturen und Geschichten des Pop und spricht schließlich invasiv mit der Stimme Kennedys selbst. Dieses unidentische Gleiten, Verweilen, Springen der Ich-Instanz – hat es etwas traumatisch Traumhaftes? – Mit der Stimme Kennedys beginnt sie erst nach der Tat, nach Johnsons Vereidigung zu sprechen – soweit die Chronologie hier noch von Bedeutung ist –; es ist die Stimme eines Toten: Was eben Traum genannt worden ist, kann auch den Imaginationsraum einer religiösen Vision ausfüllen.

Die Kennedy-Stimme – sie ruft nach Liedern: Spiel mir die Beatles und die Stones, Theolonious Monk und Charlie Parker, aber auch die Mondscheinsonate, aber auch den Kaufmann von Venedig. Sie ruft – keine himmlische Instanz an, sondern wiederum Wolfman Jack. Für eineinhalb Strophen beginnt beinahe jede Zeile mit dieser Aufforderung, oder Bitte: *Play* – ein Bittgebet, ein Bitt-Singsang, eine Litanei des Pop, bis zum Ende. Sie umfasst den Mersey Sound, den Westcoast Rock, den Jazz, den Soul, den Folk, den Blues, schwarze Musik und weiße, uralte Musik und die der Sechziger, Standards und Free Jazz – selektiv freilich und limitiert, aber universal in der Tendenz, nicht ex-, sondern inkludierend. Schon 1997 hat Dylan sein Glaubensverlangen von den Religionen und deren Funktionären abgelöst und an die Songs geheftet Eine Litanei im Idiom des Pop ist in der Obhut Dylans eine religiöse Liturgie.

Von Fassungslosigkeit ist vorhin die Rede gewesen: Es sollte das Formbewusstsein des Poeten Bob Dylan nicht unterschätzt – doch auch nicht zu streng genommen – werden. Dem immensen, ungeschlachten Aufkommen an Text und Bedeutung, das diesen Song ausmacht, ist eine dezente Struktur der Bewältigbarkeit eingeschrieben: der Text ist durchgängig paarreimig gebunden, im Deutschen abschätzig Knittelvers genannt, in vielen Literaturen die alte Versform vor allem epischer Lyrik. Mit etwas Toleranzbereitschaft kann zudem ein durchgängiges Umspielen des Hexameters erkannt werden, inklusive der geforderten Zäsur in der Versmitte, des Versmaßes mithin antiker Epik. Pop mag eine Erscheinung der Oberfläche sein; seine Botschaft erklingt aus den Geschichtstiefen und Seelenabgründen der Menschheit.