



„... your prayers like rhymes“.

Bob Dylan und die Religion

Knut Wenzel

I.

Wirst du nicht weinen, und wirst du nicht vergehen, und wirst du nicht brennen – wenn Er wiederkehrt, weinen, vergehen und brennen im Moment und vor der Macht Seiner Wiederkunft? (nach: *When He Returns*, aus dem Album: *Slow Train Coming*, 1979)

Bob Dylan hat Lieder geschrieben, um der Gewalt seiner Glaubensüberzeugung Ausdruck zu verleihen. Und er hat diese Lieder in Musiktraditionen eingelassen und mit Musikern eingespielt, die seiner Stimme zu einer solchen Punktgenauigkeit, Phrasierungsdynamik und vitalen Präsenz verholfen haben, dass die Botschaft unmittelbar im Ohr der Hörenden zu ertönen scheint. Texte und Musik scheinen alle Schranken fallen gelassen zu haben: die der kulturellen Differenzierungen, der persönlichen Scham, des intellektuellen Skrupels, der kunst- und musikbetrieblichen Klugheit, des Respekts vor der Integrität der anderen: Alles klingt wie unmittelbarer Ausfluss eines frisch gewonnen Glaubens, alles ist unmittelbare Ansprache: drängend-bedrängend, unabweisbar dringend: *Wann, wann endlich wirst du aufwachen – zerreißen den allumfassenden Schleier des Falschen?* (*When You Gonna Wake Up?*, von *Slow Train Coming*) Poesie, Lieder der Glaubensdringlichkeit; einer mitteleuropäischen Temperierung eher fremd, in den dynamischen Kreisen des Pfingstlertums womöglich aber der normale Verkehrston.

Und doch ist hier eine eigene Stimme wahrzunehmen, die gerade in ihrer Präsenz verlangt, nicht auf Temperament und Ton reduziert zu werden; die vielmehr die vibrierende Nötigung dieser Glaubensäußerung, die keinen Stil, keinen Geschmack, kein Niveau mehr duldet – *Bist du bereit / Bist du bereit / Bist du bereit zur Begegnung mit Jesus?* (*Are You Ready*, aus: *Saved*, 1980) – das alles also auf sich zu nehmen verlangt. Wann lässt man alle Vorsicht fahren?

Wenn es um alles geht. Das ist die Geste, die gestische Aussage dieser Lieder: Es geht um alles.

Die Not der Apokalyptik: Sie mag die Zeit hysterisch stauchen zu einer Zukunft, die jeden Augenblick als Katastrophe in die Gegenwart bricht, sie mag solche Szenerie mit einem Gewitter dunkel-bunter Bilder illuminieren; letztlich geht es ihr bei all dem um die Erzwingung von Eindeutigkeit. Solche Lieder wollen keinen Deutungsspielraum mehr zulassen. Das Spiel der Deutungen in einer Landschaft aus Bedeutung, das wäre nur noch ein Luxurieren in Kultur und nicht tragbar angesichts einer Situation, in der die Welt endgültig zu kippen droht ins Unrettbare: in eine Melange aus Lüge, Korruption, Ausbeutung, Gleichgültigkeit ... Diese apokalyptische Katastrophenwahrnehmung begleitet das Werk Bob Dylans beinahe von Anfang bis heute, und sie artikuliert sich mal in surrealistischen Bildketten, mal in Posen christlicher Empörung oder des politischen Protests, mal in einer widerborstigen Grundstimmung. Wo sie sich ganz ungebremst ihrem Furor hingeben kann, bekommen Dylans Lieder etwas Gewalttames: Religiöse Verkündigung, und darum handelt es sich bei diesen Liedern aus der Wende von den siebziger in die achtziger Jahre des 20. Jahrhunderts, religiöse Verkündigung, die ihre Legitimität einzig aus der eigenen Überzeugtheit schöpft und nicht etwa aus der unbedingten Anerkennung des Adressaten, an den sie sich wendet und um dessentwillen überhaupt sich zu artikulieren sie behauptet, muss zwangsläufig gewaltförmig werden. Dies, den anderen zu seinem Heil zwingen zu dürfen, wo es doch um sein Heil geht, ist die Versuchung, in der jede religiöse Verkündigung, jede Mission, steht. Bob Dylan hat das praktiziert. Seine Instrumente, oder Waffen, waren das Wort, die Musik, die Show. Die Botschaft war zwingend und das eingesetzte Kapital an Poesie, Produktion und *performance* womöglich auch. Aber an den veröffentlichten Alben und unternommenen Tourneen, deren Shows wie Erweckungsgottesdienste inszeniert waren, hat sich kein Flächenbrand der Bekehrungen entzündet; noch ist die Welt unter Zurücklassung der *Chosen Few* untergegangen. Das Projekt der Herstellung von Eindeutigkeit durch die Gewalt des Bekenntnisses ist gescheitert.

II.

In diesem Scheitern haben sich aber unterschiedliche Bedeutungslinien zu einer markanten Konstellation ausgeprägt, die nun als Schlüssel des gesamten Werks von Bob Dylan verstanden werden kann: Das ist zum einen die Linie der poetischen (*Chimes Of Freedom*) oder surrealistischen (*Desolation Row*) Evokation, der kafkaesken Inszenierung (*Ballad Of a Thin Man*), der engagierten Kritik (*The Lonesome Death Of Hattie Carroll*) und der politischen

Verurteilung (*Political World, Everything Is Broken*) einer unverständlich gewordenen, von Täuschung und Ausbeutung bestimmten, in einem umfassenden Schleier der Verblendung verfangenen (*When You Gonna Wake Up*) Welt. Da ist zweitens die Bedeutungslinie der Suche nach, des Bestehens auf einer Instanz, in Bezug auf die oder von der her dieser Weltzusammenhang des Falschen transzendiert, zerrissen, konterkariert werden kann. Eine noch ungeschützte Appellation an eine solche Instanz findet sich in *All Along the Watchtower* (erstmalig auf *John Wesley Harding*, 1967: ein Song, musikalisch eindeutiger als in seiner Text-Dimension): Die Aufforderung, wahr zu sprechen (*Let us not talk falsely now*), sie wird ausgesprochen in einem Gespräch ausgerechnet zwischen den Figuren des *Joker* und des *Thief*, und zwar unter Hinweis auf die apokalyptisch drängende Zeit (*the hour's gettin' late*), sie wird begründet mit einer umfassend und beklemmend negativen Lebens-Situation (*There's too much confusion / I can't get no relief*), die das Lied überhaupt mit dem Ruf nach einem Ausweg beginnen lässt (*There must be some way out of here ...*), die sich in einem durchgreifenden Bewusstsein der Verdinglichung artikuliert (*There are many here among us / Who feel that life is but a joke*) und der gegenüber die beiden einander ihrer Rettungs- Erlösungs-, Heilsfähigkeit versichern (*...and this is not our fate*), während Quelle und Weg dieser Rettung allerdings ungenannt bleiben müssen. Im Ausklang der explizit christlichen Phase wird diese Instanz auf der Spur biblischer Sprache und einer gewissen christlichen Frömmigkeitskultur dann noch einmal überausdrücklich in Anspruch genommen: wenn nämlich in einem apologetischen Lied der, der sich frei gemacht hat von allem, ohne das man nicht leben zu können glaubt, und von dessen Freiheit nun eine Beunruhigung ausgeht, als *Property Of Jesus* deklariert wird – und seinen Kritikern sarkastisch konzidiert wird, sie hätten ja etwas Besseres, nämlich ein Herz aus Stein (*Property Of Jesus* von: *Shot Of Love*, 1981).

Nebenbei zeigt sich hier das Grundproblem aller integralistisch verfassten religiös motivierten Kritik an „der“ Welt, das heißt an einer bestimmten gesellschaftlich-politischen Lage oder Situation: Diese Kritik adressiert sich an eine als extern oder gar fremd empfundene Welt, jedoch in einer strikten Binnensprache. Das mag zuweilen unbedacht geschehen, meistens aber voller Stolz: Selbstredend lassen solche Religiösen sich nicht auf die Sprache „der“ Welt ein, über die sie gerade ein Verdammungsurteil sprechen. Mit dem nicht ganz unbedeutenden Effekt allerdings, dass die so adressierte Welt es gar nicht zur Kenntnis nehmen oder gar verstehen muss, dass und was hier zu ihr gesprochen wird. Vollends offenbart der Integralismus seinen Irrsinn darin, dass er dieses Nichtverstehen der Welt auch noch zum Vorwurf macht: Das ist so, als würden die Gegner des Matteo Ricci unter den China-Missionaren des 17. Jahrhunderts den Chinesen zum Vorwurf machen, dass sie nicht Latein verstehen. „Der“ Welt

jedenfalls, gegen die jenes zuvor zitierte Lied kritisch aufgeboten wird, ist *Property Of Jesus* keine Kategorie, die ihr irgendetwas erklären würde. *Heart Of Stone* hingegen ist wohl biblisches Zitat (Ez 36,26), doch längst so sehr in den Allerweltwortschatz eingegangen, dass hier die Binnensprache ein Fenster nach außen hat. Womöglich ist Bob Dylan immer durch solche Passagen der Bedeutung gegangen und hat die von ihm aufgesuchten, bewohnten und im Fall des Erweckungschristentums bis zum Bodensatz ausgekosteten Sprachbezirke als Transiträume begriffen. Es gibt eine postchristliche Phase im Werk Bob Dylans, und sie dauert bis heute an. In ihr vermag er die Beanspruchung einer Instanz „jenseits“ einer bloß instrumentellen, verdinglichten Wirklichkeit als Suche nach *Würde* zu artikulieren (*Dignity*, von 1988/89). Würde aber ist ein Wort, dessen normative Valenz in den Sprachen der Welt unmittelbar zugänglich ist.

Eine dritte Bedeutungslinie, die im Prisma der gescheiterten Identifizierung mit dem expliziten Erweckungschristentum sich mit den anderen Linien zu einer bedeutungsvollen Konstellation bündelt, ist die der Autoritätsungebundenheit. Keine Kirche, kein Amt, kein Lehramt finden irgendeine Resonanz als anerkannte Autoritäten in den Liedern Bob Dylans. Und nicht einmal der Heiligen Schrift wird je die Rolle einer exklusiven Bedeutungsquelle zugemessen. Dass eine solche Option der Autoritätsabstinenz unter den Bedingungen forcierter Bekenntnisträchtigkeit unter der Hand die Produktion „wilder“ Autoritäten generieren kann – etwa die Autorität des unkontrollierbaren Sozialdrucks zur Konformität des Bekenntnisses und der Lebensführung –, ist unbestreitbar. Und doch artikuliert sich hier auch ein Freiheitsbewusstsein, das allerdings erst in einem Diskurs faktischer Autoritätsabwesenheit voll zur Geltung kommen kann. Bei Bob Dylan ist dies der wiederentdeckte Diskurs der Folkmusik.

III.

Dylans postevangelikale Phase beginnt mit einem Album, das den vielsagenden Titel *Infidels* (Ungläubige, 1983) trägt. Die auf dem Cover und der Innenhülle abgedruckten Photos stammen aus dem Zusammenhang der Bar Mizwa-Feier von Dylans Sohn Jesse, die 1982 in Jerusalem stattfand. Dylan hat diese Feier, Kippa, Tefillin und Gebetsmantel tragend, sehr ernst genommen. Ein Albumtitel, *Infidels*, und affirmative Gesten in Richtung der religiösen Dimension seiner jüdischen Herkunft: zwei unübersehbare Brechungen einer Überidentifikation mit einem Hyper-Christentum. Das folgende Jahrzehnt gilt wenigstens künstlerisch als Dylans schwierigste Zeit. Auf ein überambitioniertes, überproduziertes Album (*Empire Burlesque*, 1985) folgen zwei dem Urteil der Dylanologen zufolge konzeptlos und willkürlich zusam-

mengestellte Alben (*Knocked Out Loaded*, 1986; *Down In the Groove*, 1988), mit einem hohen Anteil an Fremdmaterial, inhomogen, lustlos eingespielt und produziert. Und doch findet sich bereits auf diesen Alben der Aufbruch dessen, was dann Anfang der Neunziger Jahre, nach dem nicht hoch genug einzuschätzenden Album *Oh Mercy* (1989), der ersten Kollaboration mit dem franko-kanadischen Produzenten Daniel Lanois, der neben eigenen Arbeiten Alben von Dylan, U2, Peter Gabriel, Emmylou Harris, Willie Nelson, Robbie Robertson und kürzlich Neil Young produziert hat, wiederum gemäß dem Urteil der führenden Dylanologen zu einer Revitalisierung der Schaffenskraft Dylans führt und den Beginn eines beeindruckenden Spätwerks markiert: das erneute Eintauchen in die reiche Tradition der Folkmusik.

Folkmusik: Alltagsnahe Lieder, nicht unpoetisch, in allen Schattierungen der Hautfarbe geschrieben und gesungen, aus allen verfügbaren Quellen schöpfend: Gesangstraditionen der Britischen Inseln, mitteleuropäische Tänze, Blues, Kirchenlieder bis zurück in die elisabethanische Zeit, doch genauso aus den entstehenden afro-amerikanischen Kirchen; anekdotische Sensationslieder über Unglücke, Morde, Postzugüberfälle, überhaupt Eisenbahnlieder, Bergarbeiterlieder, Hobo-Songs, Protestlieder, Gewerkschaftslieder, Spirituals, Gospelsongs, Liebeslieder, Leidenslieder; Chroniken, Träumereien, Klagen, Rettungsrufe – der ganze Kosmos menschlicher Selbstartikulationen: das ist die Welt der Folksongs. Wer sie organisiert? Niemand, jedenfalls diesseits des exploitiven Zugriffs von Musikindustrie und Politik. Und genau deswegen konnte die Folkmusik Ausdrucksmedium der Menschen werden. Wenn Bob Dylan zu Beginn der Neunziger Jahre diese Kultur wieder entdeckt, greift er auf ein historisch gewordenes Paradigma zurück. Dass dieser Rückgriff aber unmittelbar funktioniert – die beiden Alben *Good As I Been to You* (1992) und *World Gone Wrong* (1993) werden stilprägend, vorbildhaft, Referenzadressen anderer Musiker –, stellt das uneingelöste und unverbrauchte Versprechen unter Beweis, das die Folkmusik inkorporiert: die autonome Selbstartikulation der Menschen, weitab von institutionellen Autoritäten *whatsoever*.

Folkmusik ist im Kern keine Übung von Profis im Gegenüber zu einem laienhaften Publikum. Die Musiker gehören denselben sozialen Kreisen an wie ihre Zuhörenden. Sie sind Farmer, Handwerker, Arbeiter, Shop-Owners, Saisonarbeiter, Arbeitslose, Arbeitsmigranten, Arbeitsflüchtlinge. Wer jetzt noch zuhört, kann im nächsten Moment selbst *performer* sein. Folkmusik hat etwas Anarchisches. Freier Diskurs, der übrigens nie zugunsten des zwanglosen Zwangs eines besseren Arguments zu einem Ende kommt, sondern einfach weitergeht. Wer nur irgendwo in ihn eintritt, hat schon Anteil an seiner Universalität: Hierin liegt das eigentlich Romantische des Folk. Dieser Kultur wendet Bob Dylan sich erneut zu, dreißig Jahre nach seiner Erstankunft in New York 1961, wo er in eine akademisierte, unter ideologischer

Spannung stehende Folk-Szene stieß. Die er drei Jahre später sprengen und verlassen wird in Richtung einer elektrisch befeuerten und rockmusiklisch universalisierten Eigenwelt vorbildloser Lieddichtungen, in denen urbane Streunereien, Pilgerfahrten der Nacht, nicht abreißende Sequenzen des Albtraumhaften, Litaneien der Liebe, Klagepsalmen der Sehnsucht sich zu geisterhaften Seancen der Bedeutung treffen: *Love Minus zero/NoLimit*, *Mr. Tambourine Man*, *Like a Rolling Stone*, *Ballad Of a Thin Man*, *Desolation Row*, *Sad-Eyed Lady From the Lowlands*, von den Alben *Bringung It All Back Home*, *Highway 61 Revisited* (beide 1965) und *Blonde On Blonde* (1966). All das schöpft weiterhin aus dem Kosmos des Folk, aus seiner traumbildhaften Nachtseite, aber katalysiert durch die Poetisierungsmaschine der Moderne: Baudelaire, Rimbaud, Whitman, Ginsberg ... Ist hierzulande das *renouveau* einer Allmende der Poesie (denn das ist Folk, und nicht: Volksmusik), welches durch die Erneuerungstransformationen des Novalis, Heines, Rilkes, Heyms, Lasker-Schülers, Brechts, Benns, Brinkmanns und Braschs gegangen wäre, denkbar?

IV.

Der sich von nun an mit unbeirrbar eigener Stimme artikuliert, der im Ausdruck zugleich so konzentriert und irritierbar erscheint, stets offen für Ablenkungen, die in Bezirke des Neuen führen könnten, dessen Souveränität nie satt, sondern stets forschend und fordernd ist – er betritt 1961 die Bühne der Folk-Kultur – die er mit unbrechbarer Energie binnen Kurzem sich zur öffentlichen Bühne des autonomen Künstlers ausbauen wird – mit einem imaginären Koffer der erfundenen und angemaßten Identitäten. Allein um den Namenswechsel von Robert A. Zimmerman zu Bob Dylan kultiviert er von Anfang an eine Wolke der Gerüchte. Bei seiner Ankunft in New York als 21Jähriger tritt er wie einer auf, der schon mehrere Leben hinter sich hat. Im Zentrum steht die angemaßte Hobo-Existenz, das Leben eines Streuners und Landstreichers, der alles gesehen, alle getroffen und das Leben selbst kennen gelernt hat. Mit der Figur des Hobo situiert Dylan sich im Zentrum der US-amerikanischen Mythologie, nimmt die Identität einer Gegenfigur an, zwischen Entwurzelung und Gangstertum. Der Hobo als Existenz und Figur einer proto-globalisierten Moderne. Der Hobo – zugleich Träger und Figur der Folk-Kultur: All das eignet der junge Dylan sich an – der aus einer bürgerlichen Familie des Nordwestens stammt, mit High-School-Abschluss und temporärem Universitätsbesuch.

Doch ist mit dem Hinweis auf Dylans bürgerlichen *background* mehr verdeckt als gesagt: Er wächst in Hibbing, Minnesota, auf, einem Realsymbol des ganzen Irrsinns einer forcierten

verbrauchenden Moderne. In anderen Regionen mag sich das heute mehrfach wiederholen: Anfang des 20. Jahrhunderts war Hibbing einer der wohlhabendsten Orte weltweit, basierend auf der Erzgewinnung im Tagebau. Das größte menschengemachte Erdloch überhaupt lag vor den Toren Hibblings. Ein Loch, das die Stadt schließlich verschlungen hat: Der fortschreitende Tagebau erzwang die Verlegung der Stadt: Als Dylan aufwuchs, hatte der Reichtum sich erschöpft – und neben der neu errichteten Stadt standen wie ein dunkler Schatten noch Ruinen und Überreste der verlassenen Stadt. Wie wächst es sich auf in einer Stadt, die sich in ihrer Prosperität selbst verschlungen hat und von den Ruinen ihrer Hybris wie von einem unheimlichen Schattenbild begleitet ist?

Und für Bob Dylan konnte das von Anfang an eine spezielle Symbolik haben: In der Unheimlichkeit des Herkunftsorts mag die Heimatlosigkeit der eigenen Herkunftsidentität einen sprechenden Ausdruck finden: Die USA sind insgesamt ein Land, eine Gesellschaft und Kultur der Einwanderung, mit den unwägbar, unzählbaren Verlustgeschichten, die das mit sich bringt. Eine Dynamik, die sich in der hohen Mobilität dieser Gesellschaft fortsetzt – und in einer jungen, aber lebendigen, „heißen“ Mythologie starken Ausdruck findet: in all jenen Figuren des Aufbruchs, des Umherziehens, der verfehlten Ankünfte, dessen zentrale Bob Dylan sich als Identitätsmaske und als Leitfigur seiner Lieder wählt: den Hobo, den obdachlosen Güterzugreisenden, den Arbeit suchenden wie fliehenden, außerbürgerlichen Streuner. Als würde in deren ständigem Unterwegssein, das nicht zur Ruhe kommen will, so wie Dylan selbst seit 1988 ununterbrochen auf Konzerttour ist, noch nachhallen die unendlich weite Herkunft seiner Familie aus dem zaristischen Russland, geflohen vor judenfeindlichen Pogromen, aber zuvor schon aus der Türkei kommend, und wer weiß wie weit aus Zentralasien diese Familie einst gekommen sein mag. Die jüdische Familie, die 1946 in Hibbing angekommen ist und dort sich in jener bürgerlich konventionalisierten Choreographie der Alltagsbeziehungen wiederfindet, die die gesellschaftliche Ordnung durch die Festlegung der sozialen Distanzen stabilisiert, und zwar so, dass diese Distanzfestlegungen um diese Familie noch einmal einen eigenen unsichtbaren Cordon der Ausgrenzung legen, ist nicht angekommen. In einer identitätsfragilen Gesellschaft noch einmal anders um Identität ringen zu müssen: Bob Dylan beantwortet diese Herausforderung mit der ostentativen Annahme der Maske: Von den biographischen Erfindungen seiner Frühzeit über die Rolle des *Alias*, die er 1973 in Sam Peckinpahs *Patt Garrett & Billy the Kid* spielt, bis hin zu dem von ihm auf allen Ebenen (*Script, Acting, Soundtrack*) mit verantworteten Film *Masked and Anonymous* (2003): Die Identitäts-Maske sichert die schützende Anonymität. Er hat viele Masken getragen; die Maske selbst scheint mittlerweile zur Physiognomie wenigstens der Bühnenfigur Bob Dylan geworden zu

sein. Es war aber nie das Spiel der Maskierung, sondern ist Überlebensversuch und echte Identitätssuche in einem. Deswegen die Streuner, Spieler und Trickster in seinen Liedern. In diesem Sinn war die Phase expliziter Christlichkeit eine unter vielen Maskierungen. Doch hat er keine dieser Masken je im Spaß bloß aufgesetzt. In einem gewissen Sinn hat er keine von ihnen je abgelegt. Bob Dylan ist all das: Trickster, Star, Familienmensch, Stadtstreuner, Weißclown, Polit-Aktivist, Bekenner und Prediger, Folk-Musiker; und durch diese und andere Rollen hindurch jener, der zunehmend sichtbar wird als er selbst, unter dem Pseudonym des Bob Dylan, greifbar am ehesten in der Figur des Hobo, Streuner und Pilger in einem, Zugpassagier, der nie ein Ticket löst.

Als dieser also tritt er nun auf dem Feld der Religion in Erscheinung, durchläuft er eine kurze Phase rücksichtslosen Bekenntertums. Weder aber steht dieses forcierte Bekenntnischristentum dafür, dass er dort in irgendeiner Weise endgültig angekommen wäre, noch bedeutet dessen Phasencharakter, dass vorher und nachher keine Gläubigkeit war. Was ersteres anbetrifft: Unüberhörbar ist, wie wenig erlöst, gelassen, friedlich, „angekommen“ einige der christlichen Lieder klingen, von welcher mächtiger Getriebenheit sie vielmehr in Text und Musik Zeugnis ablegen: An einem Felsen zu hängen, wie an ihn gefesselt (*Solid Rock*, von: *Saved*, 1980): dies Bild ist wohl kaum dazu angetan, der sicheren Gegründetheit eines Glaubens Ausdruck zu verleihen. Vielmehr wird hier unter der Oberfläche der intendierten Botschaft der Glaube als ein Notgeschehen zu verstehen gegeben. Noch dazu, wenn dieses Lied in dem unter einem ruhelos treibenden Rhythmus repetitiv gesungenen *I won't let it go and I can't let it go* kulminiert: Das soll wohl die Unbeirrbarkeit der neu gewonnenen Glaubensüberzeugung beteuern, hat aber etwas ungewollt Beschwörendes, als sollte es diese Gewissheit erst herbei zwingen; zwanghafte Konfessionalität, wie von Verlust oder Zweifel bedroht. Und wenn es heißt: *I'm pressing on ...* (*Pressing On*, vom selben Album), dann ist dies nur aufs erste Hören eine weitere Hymne der autosuggestiv gefärbten Bekräftigung der eigenen Glaubensfestigkeit, während untergründig sich die alte streunerische Unruhe des Hobo geltend macht, der einfach weiter will, der eben noch nicht gefunden hat, was er sucht, weswegen solche Glaubensbekenntnisse auch nicht Antworten auf eine Lebens-Not sind, sondern deren radikalierter, weil unter den Ausgriff auf zugesagtes Heil gestellter Ausdruck. Und das Eigentümliche ist, dass die Fortsetzung jenes Not-Rufs, *I'm pressing on...*, nämlich: *...to the higher calling of my lord*, auch für den Hobo, den es hier weiter drängt, für den gegenwärtigen Bob Dylan, dreißig Jahre nach dieser Phase, immer noch Gültigkeit haben kann – nur würde er es heute nicht so formulieren oder einer solchen eindeutigen Sprache einer bestimmten Bekenntnispraxis exklusive oder auch nur vorrangige Geltung einräumen. An eben die Stelle, die hier das *higher*

calling einnimmt, kann nun die Würde, *dignity*, treten, nach der mit derselben unbedingten Bedeutungsenergie gesucht wird – als Suche nach einer inkarnierten Berufung, wenn man so will –, und mit ebenderselben Unbedingtheit kann der Streuner nach einer erfüllenden, unverlierbaren, auch von ihm selbst nicht mehr zu vergeudenden Liebe suchen, eine Suche, die in den Liedern oft genug als Abarbeitung an der eigenen Lebensgeschichte insinuiert wird. Hier werden nicht mehr Bekenntnisformeln oder dogmatische Begriffe intoniert; Formel und Begriff sind vollständig eingesunken in die erfahrungsgesättigte Literarizität der Folk-Kultur.

V.

Erst jenseits dieser Phase wurde seine *Religiosität* erkennbar – über seine *Gläubigkeit* ist, wie eigentlich prinzipiell und für jeden Menschen, nicht zu reden. Hinsichtlich der Religiosität, also der Praxis des Glaubensausdrucks, was keinesfalls mit dem Glauben selbst verwechselt werden darf, der an sich inkommunikabel ist, zeigt Bob Dylan sich vor allem in seinem Spätwerk, dessen Produktivität auch gegenwärtig noch andauert, als souveräner Benutzer vieler zur Verfügung stehender Ausdruckstoffe. Keine Religion bestimmt ihn. Vielmehr verfügt er selbstbestimmt über seine Religiosität. Unter den Bedeutungstoffen, denen er Ausdruck seiner innersten Überzeugungen, seines Glaubens, anvertraut, können auch Semantik und Pragmatik des Christentums sein. Doch ist Dylans Praxis des Selbstaudrucks von keiner Religionsgrammatik (mehr) dominiert. Deswegen ist sein Auftritt 1997 auf dem Eucharistischen Kongress in Bologna unter den Augen des bereits von seiner Krankheit gezeichneten Papsts Johannes Paul II. kein Bekenntnis zu irgendeiner bestimmten Religionsformation oder gar Geste der Unterwerfung unter eine Religionsautorität, sondern sozusagen die freie Durchkreuzung des römisch-katholischen Koordinatenfelds durch das autonome Glaubenssubjekt Bob Dylan: Er singt unter anderem *A Hard Rain's A-Gonna Fall*, ein düsteres, ungetröstetes, Hoffnung bis zuletzt verweigerndes Untergangslied, worin weniger ein Gestus der Provokation als der Selbstbehauptung zu sehen ist.

Der, der unter dem Namen Bob Dylan zunehmend kenntlich wird, kenntlich freilich als Rätselgestalt, als *Alias* – oder ganz einfach: als Person, die sich vorbehält, Subjekt zu sein, und genau darin inkommunikabel, die aber deswegen doch so viel mitzuteilen hat –, dieser also erklärt sich *nun*, 1997, ausdrücklich religionsdistant: „Those old songs are my lexicon and my prayer book. ... All my beliefs come out of these old songs, literally, anything from ‚Let Me Rest on That Peaceful Mountain‘ to ‚Keep on the Sunny Side‘. You can find all my philosophy in those old songs. I believe in a God of time and space, but if people ask me about that,

my impulse is to point them back toward those old songs. I believe in Hank Williams singing ‚I Saw the Light‘. I’ve seen the light, too.“ Und, im selben Jahr: „Here’s the thing with me and the religious thing. This is the flat-out truth: I find the religiosity and philosophy in the music. I don’t find it anywhere else. Songs like ‚Let Me Rest On a Peaceful Mountain‘ or ‚I Saw the Light‘ – that’s my religion. I don’t adhere to rabbis, preachers, evangelists, all of that. I’ve learned more from the songs than I’ve learned from any of this kind of entity. The songs are my lexicon. I believe the songs.“ Aber diese Selbsterklärung hat es in sich: es ist nämlich eine religiöse Religionsdistanz. Das alte zweipolige Schema religiös – säkular hat ausgedient. Wer sich erklärtermaßen keiner Religionsautorität unterwirft, kann sich im selben Moment als religiös bestimmen. Das ist selbstbestimmte Religiosität. Sie kann durchaus Strukturen, Institutionen und Autoritäten einer Religion in Anspruch nehmen – oder besuchen, wie Dylan den Papst – und sie dadurch als sinnvoll anerkennen. Aber eine so anerkannte Sinnhaftigkeit ist pragmatisch und in einem strikten Sinn subjektiv; es besteht keine Gewähr, dass sie dem Selbst-Verständnis dieser Religion entspricht. Bob Dylan ist darin eine eminent moderne Gestalt. Es ist die europäisch gegen die Kirchen, aber zugunsten des Geists des Christentums, durchgesetzte Religionsfreiheit, die in ebender Wirkung, die inzwischen auch von den Kirchen für sich in Anspruch genommen wird – nämlich dass in einer konfessions- und religionspluralen, säkularen Gesellschaft der Staat die freie Religionsausübung zu gewährleisten hat –, den Religionsinstitutionen eine exklusive Kontrolle über die Pragmatik der Religions-traditionen, als deren authentische Sachwalter sie sich verstehen, entzieht. Denn nun, unter den Bedingungen einer säkularen Moderne, ist es offen möglich, dass Menschen sich sozusagen einer Religionstradition bedienen, ohne die Bedingungen, welche von den verwaltenden Institutionen und Autoritäten erlassen worden sind, anerkennen zu müssen. Und eben das macht Bob Dylan. Die kirchlich-theologische Unterscheidung zwischen Kirche und Sekte reicht nicht hin, um diese religionsproduktiven Effekte der Moderne zu bewerten. Denn diese religiösen Subjekte bilden ja keine neuen, womöglich eng sich einschließenden Partikulargemeinschaften. Vielmehr bewegen sie sich „quer über die Gleise“ (Uwe Johnson), frei über die Grenzen zwischen unterschiedlichen Religions- und Säkularitätsdiskursen (Bedeutungs- und Metaphernfeldern), diesen Grenzziehungen damit die Aufmerksamkeit der Nichtbeachtung schenkend.

Bob Dylan nimmt für sein Album *Shot Of Love* die Songs *Property Of Jesus* auf und *Every Grain Of Sand*. Aber er spielt für dasselbe Album auch *Lenny Bruce* ein, ein Lied der Trauer um einen *Stand-Up Comedian* der 50er und 60er Jahre, Jude, Freigeist, Demokrat, Antibürger, gestorben unter ungeklärten, vielleicht suizidalen, jedenfalls drogenbeeinflussten Umständen.

Dylan imaginiert in diesem Lied eine koinzidentielle gemeinsame Taxifahrt in New York – wie im Sog einer Traumsequenz kommt es zu einer Identifizierung des Sängers mit dieser queeren Figur des Lenny Bruce, zu einer Identifizierung von religiöser Identität: Lenny Bruce erhält christologische Züge, Züge des schuldlos leidenden Gottesknechts, ausgerechnet dieser im Sinn all dessen, was als *orthos* gelten mag, unberechenbare Lenny Bruce. Die Sprache, die all dies Heterogene zu vertexten erlaubt – die Religion einer gotisierenden Spitzbogenarranz, die Prosa des Lebens, den Blues der Liebe, die Metaphorik der Trauer ... –, ist der Folk. Dylan erhebt den Folk, eine polyphone Volkskultur, die von vornherein gerade nicht durch eine ethnische Zentrierung bestimmt gewesen ist und deswegen ethnische Grenzen stets unterlaufen konnte, die vielmehr eher ein soziales Profil hatte – nämlich als Ausdruckskultur der Kleinen, Abgehängten, Ausgegrenzten, Ausgebeuteten –, nun zu einer Art Metasprache der Säkularität: zur Sprache jener Dimension von Kultur und Gesellschaft, in der die Menschen samt ihren heterogenen religiösen, kulturellen, mentalitären Eigentümlichkeiten einander verletzungsfrei begegnen und miteinander Austausch, wenn nicht gar Verständigung pflegen können. Diese Sprache aber – existiert nicht. Sie ist, wenn sie dennoch behauptet wird, eine utopische Sprache. Als Sprache des Folk ist sie eine metareligiöse, metapolitische, metaethnische, etc. Sprache. Es muss hierin, auch wenn Bob Dylan nie zu erkennen gibt, dass er davon auch nur gehört hat, das genuin romantische Projekt einer Universalpoesie erkannt werden. Die Sprache des Folk wäre in diesem Sinn eine poetische Sprache. Eine Sprache, die alles mit allem vermitteln kann, und in der deswegen Gebete wie Reime, Verse, Gedichte, Lieder erklingen. Neben dieser Zeile aus *Sad-Eyed Lady From the Lowlands* (auf *Blonde On Blonde*, 1966), *your eyes like smoke and your prayers like rhymes*, hat er das Ideal einer solchen Sprache der all-vermittelnden Bedeutung am ausdrücklichsten in dem einzigen Jazz-Song, den er überhaupt geschrieben und eingespielt hat, besungen: *If dogs run free, why not me / Across the swamp of time / My mind weaves a symphony / And tapestry of rhyme / Oh, winds which rush my tale to thee / So it may flow and be / To each his own, it's all unknown / If dogs run free* (*If Dogs Run Free*, vom Album *New Morning*, 1970).

VI.

Wenn in dieser Sprache die Reime (Verse, Gedichte, Lieder) die Sprachform auch der Gebete vorgeben, also das religiöse Ausdrucksverlangen in eine all-vermittelnde Sprachform gebracht wird, so stellen umgekehrt die Gebete sozusagen die Bedeutungs*norm* dieser utopischen Sprache des Folk dar: Mag sie auch Metasprache sein, bezieht sie doch aus einem un-

bedingten, unmittelbar adressierenden Ausdrucksverlangen wie dem des Gebets ihre Bedeutungskraft. Indem Bob Dylan eine solche Metasprache nicht bloß behauptet oder konstruiert, sondern aus der konkreten, also partikularen, stofflichen, und im Material deswegen überhaupt nicht meta-real universalen Kultur des Folk bezieht – oder dieser konkreten Kultur die Utopie einer Meta-Sprache zumutet –, verleiht er dieser nicht nur einen sozio-politisch und ökonomisch identifizierbaren Herkunftsort, sondern auch das metaphorische Fleisch einer affektiven Bejahung der Menschen, die sich und ihre Lebensschicksale, ihre Sehnsüchte und ihre Verluste, in dieser Sprache des Folk ausgedrückt haben. Diese Selbstartikulationen der Menschen bilden den Stoff, aus dem die Sprache des Folk gemacht ist. Was immer also in solcher Sprache an Religiösem sich artikuliert, ist durch diese Filter des Menschlichen gegangen: Gebete wie Lieder eben.

Und deswegen sind die Eröffnungszeilen dieser *tour d'horizon dylanesque* auch zu revidieren: Die dort formulierte Zumutung des Identitäts-, ja Selbstverlusts unter der Wiederkunft des Herrn gibt dem Furor der Erweckungslieder Dylans einen so präzisen Ausdruck, wie sie zudem durch das *tremendum*, das Erzitternmachen des Heiligen gedeckt ist. Faktisch steht in jenem Lied aber das Gegenteil: Nicht sollst du weinen, nicht vergehen, nicht brennen, wenn Er kommt. Es ist im Englischen der Unterschied bloß eines Buchstabens, *won't you – don't you*, der die Spannung zwischen der ungefilterten Zumutung eines distanzlos bedrängenden Ernsts, wie er die konfessorischen Lieder dominiert, und der Raum gebenden Humanität des Folk markiert. Und wenn eine Ent-Lastung vom Furor des Religiösen bereits im Zentrum eines dieser hyperchristlichen Lieder einsetzt – wenn eben nicht, wie es doch eigentlich sein müsste, *won't you* dort steht, sondern *don't you* –, und dies sozusagen als Ausdruck der rettenden Gegenwart des Wiedergekommenen, dann setzt hier bereits inmitten der Hyperchristlichkeit die humanisierende Wirkung des Folk ein. Denn dass die christliche Botschaft Befreiung bedeutet und nicht Bedrängung, das hat Bob Dylan offensichtlich nicht aus der Sprache des Christentums, das ihm begegnet ist, lernen können. Womöglich hat er die Botschaft der unbedingten und deswegen ent-lastenden Anerkennung als genuinen Ausdruck des Christlichen kennengelernt, dann jedoch in der über die unzähligen Filter der Selbstartikulation von Menschen gelaufenen Sprache des Folk.

Am Ende dieses Gangs, der von einem bedrängenden Hyper-Christentum zum Humanismus des Folk geführt hat, müsste dieser selbe Weg nun noch einmal re-vidiert, zurück gegangen werden, um Bob Dylan gerecht werden zu können. Nicht, damit doch wieder eine forciert-konfessorische Religiosität das letzte Wort hätte; deren bedrängende Gewissheitshysterie war, indem sie in die universale Prosa des Folk eingefädelt worden ist, einer wohltuenden und

deswegen nicht ohne Not aufzugebenden Abkühlung unterzogen worden. Aber es war dieser Weg zum Folk, also zu der mit einer geschichtlichen Tiefendimension versehenen Gemeinsprache der Popkultur – ein Weg, der für Bob Dylan eine Wiederanknüpfung an seine Anfänge war, wenn auch unter neuen Bedingungen –, es war also dieser Weg kein Abgleiten ins Relative, Unverbindliche, bloß Anekdotische. Der Anspruch darauf, dass dieses Leben, diese Welt, „Sinn machen“, bedeutungsvoll sein solle (die Beanspruchung also einer Dimension des Unbedingten), erfährt ja nicht dadurch eine Humanisierung, dass er aufgegeben wird, sondern dadurch, dass die Art und Weise seiner Artikulierung auch seiner inhaltlichen Bestimmung entspricht.

Man kann das an Liedern wie *I And I* (von *Infidels*, 1983) oder *Ain't Talkin'* (von *Modern Times*, 2006) ablesen: In ihnen ist einer durch die Nacht einer verwirrten, deformierten Welt unterwegs, einer Welt der Verlorenen und des Verlusts, und hält doch daran fest, dass in dieser Welt Erfüllung, Rettung, Wirklichkeit sein muss, und kann deswegen nicht aufhören zu wandern, so dass sein Driften und Streunen, das nun nichts anderes ist als eine Pilgerfahrt, wenn auch ohne angebbares Ziel, zum authentischen Ausdruck dieses Sinnverlangens wird.

Hier zeigen Lieder sich als Gebete: Denn was ist ein Gebet?: Unbedingte (Selbst-)Adressierung, Vehemenz des Ausdrucksverlangens: *I And I* und *Ain't Talkin'* sind ins düstere Licht der Nacht der Verlorenen getauchte Illuminationen dieses Erfüllungsverlangens. Doch an wen adressieren sie sich? An keinen, und darin: an Gott selbst. An niemand Bestimmtes, und an das Absolute. Es sind Lieder einer nächtlichen Mystik, in der die anonyme Adressierung sozusagen eine stillschweigende Adressierung Gottes selbst beinhaltet. Es sind Lieder in der Tradition des Folk, die aber gar nicht absehen können von ihrer Offenheit auf ein Absolutes. *Ain't talkin', just walkin' / ... / Heart burnin', still yearnin'* – Wann soll denn dieser Bann des Nicht-Sprechens gebrochen sein, wann das Immer-Gehen-Müssen zur Ruhe kommen, wann das Herz sich nicht mehr verzehren müssen, wann sein Sehnen sich erfüllen können? Auch wenn man es bevorzugt, sei es aus Diskretion, sei es aus Gründen einer religiösen Unmusikalität, diese Frage zu offen lassen, ist doch eines unzweifelhaft: *This hobo isn't in here for second best.*