

Blind Willie McTell

Wolfram Ette

Eine der herausragenden Qualitäten von Bob Dylans ›Blind Willie McTell‹ liegt darin, dass dieser Song intuitiv vollkommen verständlich ist. Er ist atmosphärisch so kristallklar gefügt, dass man ohne weiteres erfährt, worum es geht, auch wenn man den Text nicht oder nur zum Teil versteht, auch wenn man nicht weiß, wer Blind Willie McTell war und was diese Figur hier zu suchen hat. Was erfährt man, wenn man diesen Song zum ersten Mal hört? Der Gestus dieser Musik ist Trauer, die Sprache, die hier gesprochen wird, bedeutet Abschied. Der hier singt, blickt durch seine Stimme auf eine vergangene Welt von eigentümlicher und herber Schönheit. Er sieht, hört und riecht. Gleichzeitig wird diese Welt – es ist die der amerikanischen Südstaaten des 18. und 19. Jahrhunderts, das Amerika der Sklaverei – nicht verklärt. Ihre Grausamkeit und Verworfenheit wird angezeigt. Der Abschied von dieser Welt von dieser Welt ist also zwiespältig, er ist in Sehnsucht getaucht und deshalb ein trauervoller Abschied.

Die Musik, das heißt die durch das Wort des Sängers beschworene Musik von Blind Willie McTell, scheint so etwas wie das Medium darzustellen, durch das das lyrische Ich mit der vergangenen Welt kommuniziert. Beides, ihre Unmenschlichkeit und ihre Schönheit, so gibt der Refrain *Nobody can sing the blues like Blind Willie McTell* zu verstehen, sind in dieser Musik aufbewahrt. Die Erinnerung im Augenblick des Abschieds konzentriert sich darin, dass ein Sänger einen anderen Sänger aus der Vergangenheit heraufruft. Er macht einen Toten lebendig, indem er seine Musik beschwörend vor Augen stellt. Dabei ähnelt er sich ihr nicht an. Das musikalische Arrangement von ›Blind Willie McTell‹ ist im engeren Sinn kein Blues. Der Blues, den McTell singen konnte, erwacht bei Dylan nicht *direkt* zum Leben. Er bleibt vielmehr mit der Welt, die er dokumentiert, eine verlorene Vergangenheit.

Soweit also ein erster und vorläufiger Eindruck, den man hat, wenn man ›Blind Willie McTell‹ hört, ohne sich allzu genau auf Text und Musik im Detail einzulassen. Das ist auch nicht unbedingt nötig, denn der Grundton von Trauer und Abschied ist überdeutlich. Als ästhetisches Erlebnis verlangt der Song nicht im mindesten, dass man sich den philologischen Herausforderungen stellt, die er zu bieten hat. Das verbindet ihn mit den großen visionären Werken der sechziger Jahre, mit ›Hard Rain‹, ›Visions of Johanna‹ und ›Desolation Row‹. Allerdings wäre es falsch, daraus umgekehrt den Schluss zu ziehen, dass die Erkenntnis, wie ein solches Gebilde gemacht ist, der Erfahrung der Kunst abträglich sei; dass Wissen

und Faszination einander ausschließen. Das Gegenteil ist der Fall. Denn all das, was wir an Fakten- und Materialwissen über ein Kunstwerk zusammentragen können, lässt das ästhetische Gelingen im Grunde nur noch als ein größeres Rätsel erscheinen. Es kommt der ästhetischen Erfahrung zugute, wenn man weiß, wie sich das Kunstwerk technisch zusammensetzt. Denn es macht nicht zuletzt den Abstand erfahrbar, der zwischen der Ebene des Materials und dem Ereigniszusammenhang besteht, der dieses Material in ein Kunstwerk umschmilzt. Man könnte auch sagen: Ein Kunstwerk, das es nicht aushält, erläutert zu werden, taugt nichts.

Und es kommt noch etwas Anderes dazu. Man sollte sich nicht – oder vielleicht nur in Ausnahmefällen – den ersten Eindruck ausreden lassen, den man von einem Kunstwerk empfängt. Aber die Wissenschaft, die Textanalyse und philologische Quellenforschung können helfen, den ersten Eindruck zu *präzisieren*. Es war die Rede von Trauer und Abschied. Man möchte erfahren, wem oder was sie gelten. Man möchte die musikalischen Zusammenhänge verstehen, in denen sich Dylan hier bewegt. Trauer und Abschied sind mehr als ein subjektives Erleben, das gleichgültig gegen jeden Inhalt wäre. Sie weisen vielmehr auf eine Welt hin, auf das historisch Besondere eines Lebens oder einer Epoche, wenn die ästhetische Erfahrung mehr sein will als der Passepartout eines diffus überspringenden Gefühls. Gefühle können und müssen differenziert werden, sonst bleibt nichts als ein fades Sentiment. Und dazu kann die Wissenschaft einen Beitrag leisten.

Ich möchte im folgenden so vorgehen, dass ich zunächst einige Hinweise zum Text und zu der Musik von ›Blind Willie McTell‹ gebe. Dann wird es um die Figur des Bluesmusikers gehen, den Dylan hier anführt. Die Frage ist, ob das Vorkommen dieses Mannes letztlich arbiträr ist und sich etwa vor allem der Tatsache verdankt, dass sich Blind Willie McTell auf mehr Worte reimt als Blind Lemon Jefferson oder Leadbelly¹, oder ob es einen Sinn ergibt, dass sich die Erinnerung des lyrischen Ichs ausgerechnet in dieser Figur sammelt. Daran werden sich einige Überlegungen anschließen, die den Song in einen werkbiographischen Kontext stellen. Es gehört zu den – durchaus zutreffenden – Gemeinplätzen, die Dylan und sein Werk umgeben, dass er sich nicht festlegen lässt. Es ist die Rede vom Spiel mit Masken, vom Hakenschlagen und der regelmäßig wiederkehrenden Frustration des Publikums. Die Phase nun, in der ›Blind Willie McTell‹ entstand, ist eine sehr interessante Übergangsphase, und man versteht einige Motive des Songs nur, wenn man weiß, welche Probleme Dylan in dieser Zeit umgetrieben haben. Damit hängt die oft diskutierte Frage zusammen, warum Dylan diesen Song, den Michael Gray *probably Bob Dylan's greatest work of the 1980s*² genannt hat, nicht auf der

1) Vgl. Michael Gray, *Song & Dance Man III. The Art of Bob Dylan*, London / New York 2000, 517 f.

2) Ebd., 516.

Platte ›Infidels‹ veröffentlicht wurde, für die er aufgenommen wurde. Eine Menge Antworten sind im Laufe der Jahre darauf gegeben worden und ich möchte selber auch eine eigene Hypothese dazu formulieren. Der letzte Teil meines Vortrags wird sich mit der Rolle, die ›Blind Willie McTell‹ auf der Never Ending Tour spielt, auseinandersetzen. Dylan hat diesen Song erst verhältnismäßig spät ins Programm aufgenommen – die Live-Premiere war 1997 – und zwar durchgehend bis heute mit einigen charakteristischen Veränderungen gegenüber der Ursprungsfassung. Dylan hat den Song noch einmal neu konzipiert und den Gehalt dadurch in einem entscheidenden Punkt verändert. Und daran hält er bis heute fest.

I

Zunächst möchte ich also etwas zum Text von ›Blind Willie McTell‹ sagen.

*Seen the arrow on the doorpost
Saying »This land is condemned.
All the way from New Orleans
To Jerusalem.«
I traveled through East Texas
Where many martyrs fell
And I know no one can sing the blues
Like Blind Willie McTell.¹*

Die erste Strophe gibt bereits einen Hinweis auf die zentrale Analogie, mit der der Song arbeitet. Der Erzähler ist auf einer Reise durch die Südstaaten. East Texas war die Hochburg des Ku-Klux-Klan. Die gefallenen Märtyrer sind die schwarzen Sklaven oder diejenigen, die immer noch als Sklaven betrachtet wurde, obwohl sie es formal nicht mehr waren und der Femejustiz zum Opfer fielen. Damit hängt das Zeichen am Türpfosten zusammen. Es markierte die prospektiven Opfer. Deswegen ist das ganze Land verflucht. Der Blick auf das Türzeichen wird zum Urteil über das Land, in dem so etwas möglich ist. Das wird nun überlagert von der Erinnerung an ein anderes versklavtes und unterdrücktes Volk, nämlich die Juden. Der *arrow on the doorpost* spielt in zweifacher Hinsicht auf sie an. Es sind einmal die Zeichen, die die nationalsozialistischen Stoßtruppen an den Türen jüdischer Familien anbrachten, um einen reibungslosen Ablauf der Pogrome zu garantieren.

1) Bob Dylan, Lyrics 1962–2001. Sämtliche Songtexte, dt. von Gisbert Haefs, Hamburg 2004, 908.

Zum anderen aber, in einer merkwürdigen Verkehrung des Sinns, sind es die Zeichen, die die in Ägypten versklavten Israeliten an ihrer Tür anbringen mussten, damit die zehnte und letzte Plage, der Würger, der die erstgeborenen Kinder in jedem Haus mordet, an ihnen vorüber gehe.¹ Das Zeichen wird hier zu einem Signal des Heils und der Befreiung. Diese Umkehrung des Sinns muss man in den ursprünglichen Erlebniskontext zurückübertragen. Auch die schwarzen Sklaven sind ein verschlepptes und durch ihr Leid auserwähltes Volk; auch ihnen winkt die Verheißung einer Befreiung, ein ›neues Jerusalem‹, in dem sie, ja das ganze Land erlöst werden würden. Die amerikanische Geschichte, genauer: die Geschichte des amerikanischen Südens, tritt ins Licht einer religiös-heilsgeschichtlichen Perspektive. Es ist dieses Licht, das den Visionen der folgenden Strophen ihre schattenscharfe Plastizität verleiht. Sie erscheinen ausgepannt zwischen Himmel und Hölle, zwischen Fluch und Erlösung. Erst in der letzten Strophe scheint sich dieses Licht zu verdunkeln und aus der Szene zurückzuziehen.

Dylan hat diese Analogie zwischen den unterdrückten Schwarzen und den unterdrückten Juden natürlich nicht erfunden. Im Gegenteil: Bis weit ins 20. Jahrhundert hinein gehörte sie zum Selbstverständnis der Afroamerikaner, das sich in zahllosen Gospels und Blues-Balladen niedergeschlagen hat. *We shall overcome*: das hatte angesichts der unaufhörlichen Bedrückung immer einen religiösen Akzent, es formulierte eine Hoffnung gegen alle Hoffnung. Mit anderen Worten: eine religiöse Hoffnung. Dylans Kunst liegt hier nicht in einer besonderen Originalität, sondern darin, dass er mit ganz wenigen Strichen den Assoziationsraum dieses Selbstverständnisses umreißt.

Was geschieht nun im Refrain: *And I know no one can sing the blues | Like Blind Willie McTell*? Ohne dass es ausdrücklich gesagt würde, wird suggeriert: All das, was ich hier sehe und empfinde, ist im Blues Blind Willie McTells aufgehoben und mitgeteilt – und zwar besser, authentischer als ich es selber mitteilen könnte. Der Sänger macht sich zum Stellvertreter eines anderen Sängers, ohne es ihm gleich tun zu wollen.² Er erscheint als Sprachrohr, aber eines, durch das keine fremde Stimme tönt, sondern die eigene, die an die fremde erinnert. Der Refrain verwandelt eine Anschauung in eine Erinnerung. In der Gegenwart steigt die Vergangenheit auf.

1) Gray, *Song & Dance Man*, 542.

2) Das meint natürlich nicht, dass sich der Artist Dylan dem Artisten Blind Willie McTell ›unterwirft‹. Die Geste der Demut vor dem großen Vorbild gehört ins *interne* Verweisungssystem des Songs ›Blind Willie McTell. Das Ich des Sängers stellt sich in den Schatten einer mythisch ent-rückten Tradition, Dylan selber gibt dagegen die Kehrseite der Demut zu verstehen: ›Keiner anderer als ich kann die Tradition der amerikanischen Musik retten, in der auch alle religiösen Verheißungen aufgehoben sind, kein anderer als ich ist noch *erinnerungsfähig*.‹

Dieses Erwachen der Vergangenheit ist mit der Musik verbunden. Jeder kennt das Phänomen, dass der Musik ein besonderes Vermögen der Erinnerung, ja eine zeitaufhebende Kraft innewohnt. Ich höre einen Schlager, der mich durch eine bestimmte Epoche meines Lebens begleitet hat, und dieses Epoche ist mit einem Male irgendwie da. Wer einmal ein Klassentreffen seines Schuljahrgangs mitgemacht hat, kennt das Phänomen, dass dann, wenn in der angemieteten Kneipe die Popcharts von damals aufgelegt werden, die Fahrt durch den Zeittunnel losgehen kann und man sich für eine Weile gestattet, dass alles wieder so sein kann ›wie früher‹. Betrachtet man das Phänomen von außen, so wirkt es meist lächerlich. Aber das ändert nichts daran, dass es funktioniert, und dass die Musik dabei eine tragende Rolle spielt.

So ist es auch in Dylans ›Blind Willie McTell‹, bloß etwas subtiler. Im Refrain jeder Strophe wird ein Medienwechsel zur Musik vollzogen. In eins damit belebt sich die Erinnerung. Immer mehr dringt die Vergangenheit selbst in die Gegenwart ein und setzt sich an ihre Stelle. Die mit dem Refrain der ersten Strophe angestoßene Erinnerung setzt eine Dynamik frei, in der die Distanz zwischen Gegenwart und Vergangenheit immer mehr verschwindet. Aus Erinnerung wird *Vergegenwärtigung*, eine Aktualisierung des Vergangenen in der Gegenwart.¹

Darauf, dass die Erinnerung sich nicht gleichbleibt, sondern an Intensität immer mehr zunimmt, um am Ende langsam und resigniert in sich zusammenzusinken, macht ein kleines Detail aufmerksam. Das Erinnerungssignal des Refrains verändert sich nämlich, es hat selbst eine Geschichte.

1. *And I know no one can sing the blues*
Like Blind Willie McTell
2. *But nobody can sing the blues*
Like Blind Willie McTell

1) Ich möchte, um Missverständnissen vorzubeugen, kurz erläutern, wie ich diese Begriffe im vorliegenden Text verwende. »Erinnerung« und »Vergegenwärtigung« bilden nach meinem Verständnis die Eckpunkte einer »anamnetischen Skala«. Auf ihr treten Gegenwart und Vergangenheit in ein vielfältig variiertes Verhältnis zueinander. »Erinnerung« bezeichnet ein Verhalten zum Vergangenen, das es auf Abstand hält. Sie vergisst – idealtypisch gesprochen – an keiner Stelle die Zeit, die zwischen dem gegenwärtig und dem vergangenen, erinnerten Augenblick liegt. »Vergegenwärtigung« dagegen meint den Vorgang eines zeitaufhebenden Erinnerns: man erlebt das Vergangene, als wäre es gegenwärtig. Typologisch entspricht das dem Gegensatz zwischen *mémoire d'intelligence* und *mémoire involontaire* in Prousts ›A la recherche du temps perdu‹. Prousts großes Thema ist der Umschlag der *mémoire d'intelligence* in die *mémoire involontaire*. Dylans ›Blind Willie McTell‹ ist demgegenüber phänomenologisch reicher. Es stellt nicht nur die Extreme dar, sondern nuanciert den Bereich, das Hin- und Widerspiel zwischen ihnen.

3. *Nobody can sing the blues*
Like Blind Willie McTell
4. *And I know no one can sing the blues*
Like Blind Willie McTell
5. *And I know no one can sing the blues*
Like Blind Willie McTell

In der ersten, vierten und fünften Strophe wird ein distanzierendes *And I know* vorgeschaltet. Es ist hier noch ein *Wissen*, das sich ausspricht und sich auf diese Weise bekräftigt. Der Sänger weiß, dass die Vergangenheit in der Musik Blind Willie McTells aufbewahrt ist, aber er weiß es eben nur. Das Vergangenen steigt auf, aber es bleibt zunächst noch vergangen, durch eine theoretische Distanz von der Gegenwart getrennt. Das ändert sich in der zweiten und dritten Strophe. Das den Abstand von Gegenwart und Vergangenheit markierende *And I know* fällt fort. An seine Stelle tritt eine größere Innigkeit und Nähe der beiden Sänger. In den beiden letzten Strophen geht diese Nähe wieder verloren. Hält man sich an den Refrain, so artikuliert ›Blind Willie McTell‹ so etwas wie eine Erinnerungskurve, die nach der ersten Strophe ansteigt, in der dritten Strophe kulminiert und zum Ende wieder abfällt. Es ist die Physiognomie eines Erinnerungsvorgangs, der über das Biographische hinausgeht und sich in der kollektiven Vergangenheit der Gesellschaft verliert, die aber so erinnert wird, als wäre sie ein Teil des eigenen Lebens.¹

Nun ist die Frage, ob dieser von mir hypothetisch angenommenen Verlaufskurve des Songs auch der Text der einzelnen Strophen entspricht.

Well, I heard the hoot owl singing
As they were taking down the tents
The stars above the barren trees
Were his only audience
Them charcoal gypsy maidens
Can strut their feathers well

1) Das ›Mythische‹, das man Dylans Kunst seit ihren Anfängen nachgesagt hat, lässt sich in dieser Weise definieren. Der Sänger des Mythos erinnert die kollektive Vergangenheit, als wäre er dabei gewesen, Biographie und Historie gehen fließend ineinander über. Die Faszination, die man bei manchen Songs der sechziger Jahre, aber eben auch bei ›Blind Willie McTell‹ empfindet, hat – in den Worten Thomas Manns – ihren Grund darin dass sein *Ich sich nicht als ganz fest umzirkelt erwies, sondern gleichsam nach hinten offenstand, ins Frühere, außer seiner eigenen Individualität, Gelegene überfloß und sich Erlebnisstoff einverleibte, dessen Erinnerungs- und Wiedererzeugungsform eigentlich und bei Sonnenlicht betrachtet die dritte Person statt der ersten hätte sein müssen.* (Joseph und seine Brüder, Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Frankfurt am Main 1990, Band IV, 122 f.)

*But nobody can sing the blues
Like Blind Willie McTell*

Die zweite Strophe nimmt die Spur, die in der ersten gelegt wurde, in mehrfacher Hinsicht wieder auf. Erst einmal beginnt sie mit einer akustischen Wahrnehmung. Die Musik McTells, an die zuvor erinnert wurde, kehrt als Naturlaut wieder, sie ist als Gesang des Streifenkauzes (einer in Nordamerika verbreiteten Eulenart) zu einem Bestandteil der Landschaft geworden. Der Kauz, dessen Tönen hier selber zwischen *hoot* und *singing*, Geschrei und Gesang changiert, ist ein Naturbild des Sängers. Der Sänger fängt diese ›Kunst der Natur‹ auf und verstärkt sie. Darüber lagern sich weitere Assoziationen. Die Zelte erinnern wieder an das Volk Israel auf seinem Weg in das gelobte Land.¹ Sie geben erneut einen Hinweis darauf, dass das Geschehen eine heilsgeschichtliche Dimension hat, auch wenn das niemand außer der Eule, den Sternen und dem Sänger begreift, der den Gesang des Zeugen vernimmt. Übermalt wird das von einem zweiten kulturellen Kontext. Die Eule spielt eine wichtige Rolle in der Mythologie der nordamerikanischen Indianer.² Sie galt als prophetischer Vogel, aus dessen Geschrei sich die Zukunft lesen ließ. Es gibt Indianergesänge, die den Ruf des Streifenkauzes nachahmen³ und bis heute ist »Hoot Owl« ein indianischer Eigenname. Also sind mit den Zelten auch die der Indianer gemeint. Auf der erzwungenen Flucht vor den Eroberern des Landes mussten sie ihre Zelte immer wieder abbrechen, bis für sie kein Platz mehr war. Ein zweiter Schuldzusammenhang, auf dem die amerikanische Gesellschaft errichtet ist, wird beschworen und auf genau dieselbe Weise wie in der ersten Strophe mit der jüdischen Heilsgeschichte verbunden. Auch die vertriebenen und massakrierten Indianer sind, weil sie Unrecht erfuhren, ein auserwähltes Volk; auch für sie gibt es eine Verheißung, und das, obwohl sie alle tot sind. Aber gerade darin besteht die Kraft der erinnernden Vergegenwärtigung, dass sie die Macht des Todes nicht anerkennt und durch die Aufhebung der Zeit glaubt, einmal geschehenes Unrecht wieder gut machen zu können.

Als dritter Assoziationskomplex tritt die Erinnerung an die Jahrmarktsshows, Wanderzirkusse und Vagantenbühnen hinzu, die für Dylans Kindheit und Jugend sehr prägend gewesen sind. In seinen Songtexten finden sich viele Reminiszenzen an diesen Sphäre.⁴ In ihr Bereich gehören die *charcoal gypsy maidens* von denen in der zweiten Hälfte der Strophe die Rede ist, Verlorenen und Entrechtete, die ein

1) Gray, Song & Dance Man, 542.

2) Vgl. zum folgenden: Eddie W. Wilson, The Owl and the American Indian, in: The Journal of American Folklore, Vol 63, No. 249 (July–Sept. 1950), 336–344.

3) Nachhören kann man zwei Beispiele auf der CD ›American Indian Dances‹ (Arc Music, B000001IKr).

Leben am Rand der Gesellschaft fristen. Auch sie gehören ins Universum von Blind Willie McTells Songs. Das »But«, mit dem hier der Refrain einsetzt, ist unspezifisch, es ist gewissermaßen gegen alles Vorausgehende gerichtet. So groß das Leiden sein mag: in der Musik desjenigen, der es besingt, wird es ein Stück weit gebrochen und gelindert.

Wir berühren hier das zweite, sehr mächtige Gravitationszentrum des Songs. Was in ›Blind Willie McTell‹ in einer Spannung zueinander festgehalten wird, sind die Heilsversprechen von Religion und Kunst. Dabei wird die religiöse Verheißung auf der Erinnerungstätigkeit der Kunst fundiert. Es gibt keine Verheißung ohne Erinnerung.¹ Die Erinnerung entbirgt die Zukunft des Vergangenen, die Verheißung proklamiert die Zukunft der Gegenwart. Ja, der religiöse Gedanke der Erlösung ist selbst nicht zuletzt nach dem Modell einer Erinnerung gebildet, die in der Lage ist, alles Vergangene wachzurufen und neu zu beleben. Erlösung ist Befreiung und Neubeginn, aber sie hat in der Erinnerung, die die Toten der Vergangenheit wiederbelebt, ein Erfahrungsfundament. Kunst wiederum erscheint in ›Blind Willie McTell‹ vor allen Dingen, ja eigentlich ausschließlich als Kunst der Erinnerung. Und so rührt der Song an die Frage, ob nicht in einer Situation, die religiös betrachtet ausweglos erscheint, die moderatere Verheißung der Kunst an die Stelle treten könnte. Verzicht aufs religiöse Bekenntnis und Arbeit an der kollektiven Erinnerung – das scheint mir ein Grundzug von ›Blind Willie McTell‹ zu sein.

4) Zum Beispiel in ›Dusty Old Fairground‹, ›Lily, Rosemary And The Jack Of Hearts‹, ›Desolation Row‹. Gray legt noch eine weitere Schicht darüber: *But ›them charcoal gypsy maidens‹ also conjures up nubile black girls in 1920s cabaret routines, shimmying through the floorshows of smoky nightclub in black and white movies: the sort in which the blues singers never get a look-in.* (Song & Dance Man, 542 f.)

1) Zum Verhältnis von Kunst und Erinnerung bei Dylan vgl. Johann Kreuzer, Die Zeit der Prophetie. Überlegungen zu Dylan, in: Richard Klein / Axel Honneth / Peter Kemper (Hg.), Bob Dylan. Ein Kongress, Frankfurt am Main 2007, 70 ff. Kreuzer will auf einen, wenn man will, ›transzendentalen‹ Erinnerungsbegriff hinaus, der nicht bloß Vergangenes aufruft, sondern die Grundlage darstellt, in der *Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft aufgehoben sind* (83), die *Instanz, in der Zeiterfahrung selbst gründet* (84). Auf dieser gleichsam vor-zeitlichen Zeiterfahrung beruht die Zeit des Songs, die ästhetische Zeit. Mit den Zeiten fallen auch Erinnerung und Prophetie zusammen, im *Doppelsinn des ›Einst‹* (Thomas Mann). Ich glaube, dass Kreuzer hier ein zentrales Moment trifft, aber letztlich wird seine richtige Intuition von der begrifflichen Arbeit des Textes nicht eingeholt. Denn es wird nicht klar, warum die zeitgründende Erfahrung justament den Titel der Erinnerung führt. (Neben Augustinus, auf den Kreuzer in einem kurzen Exkurs eingeht, scheint mir hier vor allem der Erinnerungsbegriff Hölderlins von Bedeutung zu sein: Leider erfährt man nichts Genaues darüber!) Deswegen bleibt auch die Abgrenzung der historischen von der transzendentalen Erinnerung undeutlich und entsprechend allgemein fallen die Bemerkungen aus, die Kreuzer zu ›Blind Willie McTell‹ macht (89), das sich in erster Linie um historische Erinnerung bemüht.

Wir werden diesen Überlegungen wiederbegegnen, wenn wir uns mit Dylans Verhältnis zu Religion in den ereignisreichen Jahren zwischen 1979 und 1983 etwas näher beschäftigen. Im Augenblick möchte ich, bevor sie zu weit abführen, zum Text zurückkehren.

See them big plantations burning
Hear the cracking of the whips
Smell that sweet magnolia blooming
See the ghosts of slavery ships
I can hear them tribes a-moaning
Hear the undertaker's bell
Nobody can sing the blues
Like Blind Willie McTell

Die dritte Strophe ist der Höhepunkt des Erinnerungsprozesses. Wir sind wieder in der Welt der Südstaaten und der Sklaverei, die sich vor den lyrischen Ich der ersten Strophe aufzutun begann. Jetzt aber ist diese Welt auf eine überwältigende Weise präsent. Das liegt erst einmal daran, dass hier alle Sinne zusammentreffen. Das lyrische Ich sieht und hört nicht nur, es *riecht* auch. Der Vers *Smell that sweet magnolia blooming*, hinweisend, darauf zeigend, so als stünde die Magnolie unmittelbar vor einem, ist die Achse der Strophe und des ganzen Gedichts. Eine Erinnerung kann so übermächtig werden, dass man glaubt, das Vergangene zu riechen. Umgekehrt kann ein vertrauter Geruch einem die Vergangenheit so nahe bringen wie nichts anderes. Vielleicht geht das über die Vergegenwärtigungsmacht der Musik noch hinaus. Die Vergangenheit, die aus einem Geruch aufsteigt, ist nicht in Einzelereignisse zerstückelt, sondern ein Lebenszusammenhang.

Es ist nicht so, dass die halluzinative Kraft dieser Strophe allein dem Duft der Magnolie zu verdanken wäre. Jedes Bild, die brennenden Plantagen, das Peitschenknallen, die durch die Luft fahrenden Geisterschiffe, die stöhnenden Stämme Israels und die Totenglocke des Bestatters – das alles bringt seine eigene Kraft zur Vergegenwärtigung mit. Aber der süßliche Duft des blühenden Baumes ist doch so etwas wie das Fluidum, das die Gesichte und die von Geräuschen erfüllte Luft durchströmt und sie in der Gegenwart hält. Ein Geruch kann nicht erinnert werden, er stellt sich ein und kann *dann* zum Träger einer Erinnerung werden, die den Unterschied von Vergangenheit und Gegenwart zunichte macht.

Damit steht nun in einer wesentlichen Verbindung, dass in dieser Strophe die transzendente Verheißung überblendet wird von der Gegenwehr der Menschen gegen ihre Bedrückung. *See them big plantations burning* schildert das Szenario ei-

nes Aufstands, *I can hear them tribes a-moanin', hear that undertaker's bell* seine Niederschlagung. Der dazwischen eingeschobene Duft der Magnolie hat auch deswegen eine so überwältigende Suggestivkraft, weil er sich mit dem des Blutes mischt: der Opfer, Unterdrücker und Unterdrückte. Die Magie dieser Strophe liegt darin, dass man, ohne dass es gesagt werden würde, allein durch die Konstellation der Bilder, den Eindruck hat, es sei die auflebende Kraft der Erinnerung, die die revolutionären Impulse des Vergangenen an den Tag bringe. Oder umgekehrt: es seien letztlich eben doch nicht die abstrakten Verheißungen der Religion, sondern die historischen Versuche der Menschen, sich von ihren Unterdrückern zu befreien, die wahrhaft und immer wieder erinnert zu werden verdienen. Die gescheiterten Revolutionen, Aufstände und Umstürze sind nicht vergangen und solange die Befreiung noch aussteht, werden sie es auch nicht sein. Sie durchzucken die Geschichte als ein uneingelöster Antrag darauf, gegenwärtig zu werden. Die melancholische Vorwegnahme oder Substitution einer solchen praktischen Vergewärtigung ist die Erinnerung. So hängen der politische und der erinnerungsphänomenologische Teil der dritten Strophe miteinander zusammen.

Hier geht auch der Refrain am natürlichsten aus den Bildern hervor, die der Text versammelt. Es fehlt, wie gesagt, die Distanzierungsfloskel, durch die er in den anderen Strophen eingeleitet wird. Außerdem schließt der Blues des Blind Willie McTell organisch an die akustischen Eindrücke an, die ihm vorausgehen – das Ächzen der bedrückten Stämme und das Geläut des Totengräbers. Er setzt dieses Tönen mit seinen Mitteln fort. Der Blues löst sich aus der Verbindung mit der religiösen Verheißung und wird zur Stimme der gescheiterten Revolutionen.

*There's a woman by the river
With some fine young handsome man
He's dressed up like a squire
Bootlegged whiskey in his hand
There's a chain gang on the highway
I can hear them rebels yell
And I know no one can sing the blues
Like Blind Willie McTell*

Die vierte Strophe nimmt die Intensität, mit der in der dritten die Vergangenheit lebendig wurde, etwas zurück. Das zeigt sich vor allem daran, dass die sinnliche Präsenz sich vermindert. Die beiden Strophenhälften werden durch das unprägnante *There's* eingeleitet, das die Gesamtschau der dritten Strophe zu einer Aufzählung ermäßigt. Die einzelnen Gesichte bilden keinen rechten Zusammenhang mehr, sondern fallen einigermmaßen disparat auseinander. Die Halluzination wird

tendenziell zur Impression. In eins damit tritt die religiöse, heilgeschichtliche Perspektive weiter in den Hintergrund. Die Bilder vermitteln ein eher unspezifisches Flair der amerikanischen Südstaaten im 19. und frühen 20. Jahrhundert: eine Frau am Fluss – allgemeiner geht es nun wirklich nicht mehr; ein junger Großgrundbesitzer in der Ära der Prohibition, ihr Geliebter vielleicht, vielleicht aber auch jemand, der über sie verfügt wie Eigentum; ein Sträflingstrupp im Straßenbau; Rebellen, vielleicht aus dem amerikanischen Bürgerkrieg. Es werden weiterhin Bilder der Unterdrückung beschworen. Sie alle wirken aber eine Spur müder, resignativer als in der dritten Strophe. Der religiöse Impuls hat sich verflüchtigt. Das gellende Geschrei der Rebellen wirkt kraftlos. Ein distanzierter Zug legt sich über die Vergegenwärtigung. Die Gesichter treten zurück und werden undeutlicher. So verwandelt sich auch der Refrain wieder in eine Versicherung. Die Musik selbst beginnt sich zu entziehen. Sie, das Gefäß einer Erinnerung, die nicht Verfügung über Gewusstes, sondern Belebung von Vergangenen wäre, wird selber zu einem Gewusstem.

Im Übergang zur letzten Strophe sinkt die Erinnerung in sich zusammen. Ja, die Form, in der das geschieht, hat etwas derart Absolutes und Unumstößliches, dass man den Eindruck hat, es erlösche hier nicht bloß eine besondere Erinnerung, sondern die Fähigkeit, sich zu erinnern, als ganze. Das lyrische Ich, das am Ende, in der letzten Strophe übrigbleibt, ist leer, ausgebrannt. Es hat keine Erinnerungen mehr.

*God is in His heaven
And we all want what's his
But power and greed and corruptible seed
Seem to be all that there is
I'm gazing out the window
Of the St. James Hotel
And I know no one can sing the blues
Like Blind Willie McTell*

Hier spricht ein Sterbender. Er blickt aus dem Fenster seines Hotels, das gleichzeitig ein Krankenhaus, eine Irrenanstalt und ein Asyl¹⁾ ist, auf die Straße. Vor ihm ist wie ein Film in rascher Bilderfolge die amerikanische Geschichte abgelaufen. Er hat das in einem Moment halluzinativer Intensität durchlebt und bleibt nun als moribunde Hülle zurück. In eins nimmt er Abschied von der Welt und von Gott. In der letzten Strophe von ›Blind Willie McTell‹ gibt sich ein radikalerer Schritt kund

1) Warum das »St James Hotel« auch *diese* Assoziationen erzeugt, dazu komme ich etwas später.

als der Verzicht aufs christliche, die Rückwendung zum jüdischen Bekenntnis. Der Sänger bleibt zwar nicht als ein areligiöser, wohl aber als ein von seiner Religion verlassener Mensch zurück. Der jüdische Gott ist ferner als der christliche, weil er sich nicht in der Welt verkörpert. Aber er ist nicht unzugänglich. Vielmehr nimmt er ein brennendes Interesse an der Welt und an den Geschicken seines Volks. Der Gott dagegen, der in der letzten Strophe von ›Blind Willie McTell‹ noch einmal beschworen wird, verschwindet im Moment dieser Beschwörung unter dem Horizont. Daraus nährt sich die Trostlosigkeit des letzten Bildes vom Ich, das verloren aus dem Fenster starrt. Wenn man dieser Haltung überhaupt noch ein religiöses Gepräge geben will, so könnte man sie negative Theologie nennen. Sie ist der Versuch, an Religion rein formal in einer Situation der Säkularität oder – religiös ausgedrückt – der ›gottverlassenen Welt‹ festzuhalten.

Angesichts dieser äußersten Negativität hat der Hinweis auf Blind Willie McTell etwas Absurdes und doch etwas Tröstliches. Die Erinnerung mag verloren sein, aber die Kunst bewahrt sie auf. Darin liegt eine Hoffnung, und zwar die einzige, die es gibt. *I believe in a God of time and space*, hat Dylan 1997 in einem Interview gesagt, *but if people ask me about that, my impulse is to point them back toward those songs*.¹ Der Song, die Musik, die Stimme, die in der letzten Strophe über das immer dünner werdende musikalische Arrangement hinausdringt – sie sind das in der Welt Verbliebene, die die religiöse Verheißung indirekt und anonym vertreten. So beschreibt der Song ›Blind Willie McTell‹ den Prozess einer Säkularisierung, einer Verweltlichung. Der Weg führt von der Heilsgeschichte zu einer Kunst über Kunst, einer Kunst, die an Kunst erinnert und in diesem Mittel der kollektiv verbindlichen Erfahrungen der Vergangenheit doch noch habhaft zu werden versucht.

II

Wie verhält sich nun die Musik zu diesem beziehungsreichen und dramatisch bewegten Kosmos? Jede Besinnung darüber muss mit der simplen Beobachtung ansetzen, dass ›Blind Willie McTell‹ kein klassischer Blues ist. Nun ist »Blues« sicherlich keine scharfe Gattungsbezeichnung. Gerade die großen Bluesmusiker der zwanziger Jahre, zu denen ja auch McTell gehört, haben alles mögliche als Blues bezeichnet, das seiner Periodik und harmonischen Struktur nicht entspricht. Legt man einen etwas strengeren Unterscheidungsmaßstab an, so ist ›Blind Willie McTell‹ eine *funeral music*, eine Musik, wie sie in den Südstaaten bei Beerdigungen

1) Bob Dylan, *The Essential Interviews*, hg. von Jonathan Cott, New York 2006, 396.

gespielt wurde. Ein Beispiel dafür wäre ›St. James Infirmary‹, ein ›Blues‹, dessen Wurzeln mindestens ins 19. Jahrhundert zurückreichen. Dylan hat daraus neben einigen Reminiszenzen der harmonischen Struktur die *key words* »St. James« übernommen, die jeden Kenner der Tradition an ›St. James Infirmary‹ denken lassen und dadurch das Hotel, von dem bei Dylan am Ende die Rede ist, mit dem Bild eines Krankenhauses oder Asyls überlagern.¹

Musikalisch geht Dylan also auf Halbdistanz zu der Musik Blind Willie McTells, die das Rückrat der Lyrics seines Songs bildet. Er macht etwas ganz Paradoxes. Die Musik, die in allen Kulturen das wichtigste Mittel ist, um die Zeit zum verschwinden zu bringen und ein Vergangenes quasi rituell zu vergegenwärtigen, wird hier als ein Mittel epischer Distanzierung gebraucht. Der Song beschwört Musik, die Vergangenheit in lebendige Gegenwart verwandelt könnte, aber er tut das selbst in einer musikalischen Sprache, die vor allem auf Abstand und Distanz eingestellt ist. Die Erinnerung, die sich im Text zu absoluter Präsenz steigert, wird musikalisch immer wieder daran gemahnt: Es ist vorbei, wir leben in einer anderen Zeit. Die *funeral music* ist dem Text gewissermaßen voraus. Sie nimmt schon Abschied, wo sich das Text-Ich noch einmal von der Fülle der Gesichte überwältigen lässt.

Die vermittelnde Stellung zwischen den Extremen von Nähe und Distanz, Präsenz und Absenz nimmt die Stimme ein. Sie ist das Organ, in dem mit einem Nuancenreichtum, der sich der Beschreibung entzieht, Nähe und Ferne, Anteilnahme und Indifferenz, Erinnerung und Vergessen gegeneinander konturiert werden und in immer neuen Konstellationen ineinander übergehen. Die Stimme ist nicht unbeteiligt. Im Gegenteil, sie blickt voll Gefühl auf eine vergangene Epoche zurück, als wäre sie ein Teil des eigenen Lebens. Das unterscheidet ›Blind Willie McTell‹ von den visionären Songs der sechziger Jahre, die von der Spannung zwischen denen das kollektive Bewusstsein erschütternden Bildern und fast teilnahmslos wirkenden Stimme leben.² Der 21-jährige Junge, der Ende 1962 im Gaslight-Cafe in

1) Zu den textlichen und musikalischen Vorläufern von ›Blind Willie McTell‹ vgl. Gray, *Song & Dance Man*, 529–39. Gray lässt die Geschichte des Songs mit einer Ballade aus dem 19. Jahrhundert beginnen, ›The Unfortunate Rake‹. Diese Ballade spaltet sich im Fortgang der Tradition in eine weiße und in eine schwarze Version auf. Dylan knüpft musikalische an die schwarze Version an, die über ›St James Infirmary‹ und McTells ›The Dyin' Crapshooters' Blues‹ läuft, eines seiner Paradestücke, das auf allen Aufnahmesessions seit 1940 vertreten war.

2) Vgl. Richard Klein, *My Name It Is Nothin'.* Bob Dylan. Nicht Pop, nicht Kunst, Berlin 2006, 211 ff.: *1962 hat Dylans stimmliche Expressivität ein Moment des Ausdruckslosen, Kalten und in diesem Sinne Unbeteiligten an sich. (...) Anders dagegen ›Blind Willie McTell‹ 1983. Herausragend ist diese Aufnahme vor allem darum, weil es Dylan gelingt, eine zentrale stimmliche Neuerung seiner Gospelzeit in den Modus der skeptischen (...) Prophetie hinüberzuretten. (...) Die Erfahrung der neuen Expressivität wird auf ›Blind Willie McTell‹ übertragen. Die Stimme hat gelernt, auch unter*

New York ›Hard Rain‹ vorträgt, singt wie jemand, der mit dem Leben abgeschlossen hat und nun von Bildern des nahenden Todes überflutet wird. So alt kann man wahrscheinlich nur mit 21 sein. ›Blind Willie McTell‹ unterscheidet sich davon durch die Wärme, der bei aller Distanz affektiven Beseeltheit des Rückblicks. Die musikalische Darstellung folgt dem Text. So, wie sich Erinnerung in Vergegenwärtigung wandelt, belebt sich die Stimme und das musikalische Arrangement wird etwas voller. Zwischen der vorletzten und der letzten Strophe: ein kurzes Zwischenspiel des Klaviers, das den Abschied von der Vergangenheit markiert. Danach sinkt der Instrumentalsatz in sich zusammen und es behauptet sich allein noch die Stimme, die keine Erinnerung mehr, sondern die Hoffnung auf sie transportiert.

Wie stimmig das alles ist, merkt man, wenn man sich die elektrische Version des Songs anhört, die Ende der neunziger Jahre in stillschweigend geduldeter Illegalität auf der Platte ›Rough Cuts. Infidels Studio Sessions‹¹ erschien. Auch diese Version ist auf Steigerung angelegt, sie findet aber vor allem instrumental statt. Die Stimme als Medium der Erinnerung hat sich noch nicht gefunden. Deswegen ist das Timing dieser Fassung auch viel schlechter. Während die akustische Fassung sich bei dem Vers *Smell that sweet magnolia blooming* so intensiv wird, dass sie gleichsam selbst zu duften beginnt, hat die elektrische dadurch, dass das Schlagzeug etwas willkürlich eine Strophe vorher, bei *Them charcoal gypsy maidens* einsetzt, gewissermaßen keine Reserven mehr. Über die Achse des Gedichts wird daher einfach hinweggegangen. Auch die letzte Strophe wirkt ästhetisch ungeschlüssig. Die musikalische Darstellung reagiert im Prinzip gar nicht auf den Text. Daraus ergibt sich das *fading* am Ende mit einer gewissen, allerdings ziemlich unbefriedigenden Logik. Alles wirkt grob und undifferenziert auf diesem *take*. Was dabei herauskommt, ist ein etwas süßlicher Schlager, der nichts von dem Zauber der akustischen Fassung hat.

III

Der große Unbekannte des heutigen Abends ist ja nun Blind Willie McTell selber. Welchen Einfluss hat diese Figur – also nicht der Name, den Dylan nennt, sondern die reale historische Figur des Bluesmusikers und Sängers aus der Kleinstadt Thomson in Georgia – auf den Song ›Blind Willie McTell‹? Ist sie letztlich durch

Bedingungen größter Introversion nicht in sich zu verharren, sondern Signale emotionaler Anteilnahme auszusenden. (...) Gemessen an den alten Songs hat sich der Abstand zum Adressaten verringert, fast möchte man sagen: vermenschlicht.

1) Black Night Crash, Nr. BNC 001/2

einen Zufall in den Song geraten oder lässt sich mit ihr ein präziser Sinn verbinden? Ein Mittelweg zwischen diesen beiden Extremen¹ erscheint mir am gangbarsten. Der historische Blind Willie McTell liefert keinen Generalschlüssel zu dem Werk, das seinen Namen trägt. Gleichzeitig lassen sich aber doch einige Verbindungen und Analogien ausmachen, die zwischen beiden hin- und herspielen.

Da ist als erstes das Motiv des blinden Sängers. Eine ganze Reihe amerikanischer Bluesmusiker, die in den zwanziger Jahren durch die *field recordings* – den Aufnahmen mit mobilen Geräten, die vor Ort gemacht wurden – bekannt zu werden begannen, war blind: Blind Boy Fuller, Blind Lemon Jefferson, Blind John Davis, und eben auch Blind Willie McTell. Sie sind, wenn man so will, zeitgenössische und in die Provinz der Südstaaten versetzte Erscheinungsformen der Figur des blinden Sängers, die riesengroß und undeutlich am Beginn der europäischen Literatur steht: Homer. Diese Verbindung ist so weit hergeholt nicht. Der Typus des blinden Sängers hat in Kulturen seines Platz, die noch mit einem Bein im Mythos, technisch ausgedrückt, in einem Strom vor allem mündlicher Überlieferung stehen. Blindheit und Oralität bilden einen einem Zusammenhang.² Der Blinde, dessen andere Sinne übermäßig entwickelt sind, hat in Kulturen, die sich oral tradieren, sozusagen einen Vorteil. Bei ihm ist die Tradition besser aufgehoben. Oralität ist nun aber sowohl für die archaische Gesellschaft, in der Homer dichtete als auch für die ländlichen Gegenden der Vereinigten Staaten charakteristisch, charakteristischer jedenfalls als für die europäische Gesellschaft dieser Zeit. – Hinzu kommt noch etwas anderes. Der blinde Sänger ist der Visionär. Seine Sicht ist nicht auf den äußeren Rahmen seines individuellen Lebens eingengt. Mit dem ›inneren Licht‹ erschaut er das Ganze, die kollektiv verbindlichen Erfahrungen, die eine Gesellschaft prägen und zusammenhalten. Dylans Song ist ja ganz auf den Gegensatz zwischen der Fülle der Gesichte, die das lyrische Ich imaginiert und dem sie noch überbietenden Verweis auf den blinden Sänger gebaut. Der Blinde sieht mehr, und er sieht das Wesentliche.

Zu diesem typologischen Interesse, das Dylan an Blind Willie McTell genommen haben könnte³, treten nun einige biographische und musikalische Beson-

1) Das erste Extrem wird von Klein (*My Name It Is Nothin'*, 210 Anm 136), das zweite von Gray (*Song & Dance Man*, 516 et passim) vertreten.

2) Grundlegend für diese Zusammenhänge sind immer noch die Untersuchungen von Eric Havelock: *The Literate Revolution in Greece and its Cultural Consequences*. Princeton, 1981; *The Muse Learns to Write: Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*. New Haven 1986 (jetzt auch dt. unter dem Titel ›Als die Muse schreiben lernte. Ein Medientheorie‹, Berlin 2007).

3) In ›Masked And Anonymous‹ ist es die Gitarre von Blind Lemon Jefferson, die als ein Relikt einer phantasmagorisch gewordenen Vorzeit in das kaputte und zerfallene Amerika der Zukunft hineinragt, das in diesem Film geschildert wird.

derheiten, die ihn fasziniert haben dürften. Dazu gehört das äußerst unebene Erscheinungsbild von McTells Person und Karriere.¹ Wie viele Bluesmusiker seiner Generation wurde er in den dreißiger Jahren vergessen. Das lag vor allem daran, dass die *field recordings* aufgrund der Weltwirtschaftskrise nicht mehr fortgesetzt wurden. Es kam dann insgesamt noch zu drei Aufnahmesessions, 1940, 1949 und 1956. Berühmt wurde der Sänger dann erst posthum. McTell ist in keiner Hinsicht ein Star gewesen. Im Gegenteil, er hat sich durchgeschlagen, mit einem, wie es scheint, ziemlich unverwüstlichen Optimismus. Hinzu tritt ein schillerndes charakterliches Element, das seine Person schwer greifbar erscheinen lässt. Seine Spuren verlieren sich des öfteren, weil er unter wechselnden Pseudonymen arbeitete. Er war zeitweilig sehr fromm – in manchen Songs bis zur Bigotterie² –, gleichzeitig aber ein *rambler & gambler*, wie er im Buch steht, ein Spieler, Trinker, unzuverlässiger und rastloser Geist. Es sind diese Wesenszüge, die McTell mit vielen Musikern seiner Generation gemeinsam hat, die er aber geradezu im Extrem verkörpert. Das hat ihn zu eine Identifikationsgestalt für Dylan disponiert.

Als Dylan das Album ›Infidels‹ aufnahm, stand er selber an einem ziemlich problematischen Punkt seiner von vielen Windungen und Wendungen geprägten Karriere. Die evangelikale Phase, in der er von der Bühne die Botschaft der *Born Again Christians* verkündete, gleichzeitig aber mitreißende Gospels produziert hatte, lag hinter ihm. Die Flucht in den christlichen Fundamentalismus ab etwa 1979, die als religiöses Bekenntnis sicherlich glaubwürdig war, aber doch auch auf künstlerische Probleme reagierte, die sich in den siebziger Jahren angestaut hatten, war mit einem musikalischen Produktivitätsschub verbunden, wie er seit den sechziger Jahren nicht mehr vorgekommen war. Nach den vielen Versuchen einer künstlerischen Neubestimmung in den siebziger Jahren erlaubte es Dylan der Glaube, sich noch einmal als grandios gesteigertes, narzisstisches Ego zu inszenieren – mit allen Kosten und Lasten. Ab 1981 erfolgt dann der ungeordnete Rückzug. Die Dauerspannung eines Gebets in Permanenz war einfach nicht aufrechtzuerhalten, die Religion als ästhetisches Dauerfeuer war ein befristetes, letztlich zum Scheitern verurteiltes Unternehmen. Das Album ›Shot of Love‹, der Vorläufer von ›Infidels‹ versucht die religiöse Haltung, die exklusive und erotische Zweierbeziehung zwischen dem Sänger-Ich und Gott in weltliche Gehalte und Themen zurückzuübersetzen. Das ist vor allem die Liebe, also nicht die religiöse Minne, sondern die praktische Beziehung zwischen Mann und Frau in ihrer Ambivalenz

1) Zu dem, was Gray in ›Song & Dance Man‹ schreibt, kommt nun noch sein neuestes, glänzend recherchiertes und erzähltes Buch hinzu: *Hand me my travelin' shoes. In search of Blind Willie McTell*, London 2007.

2) Zum Beispiel in den Songs ›Ain't It Grand To Be A Christian‹ und ›I Got Religion, I Got So Glad‹, beide auf der CD-Box ›The Classic Years 1927–1940‹ (JSP Records, JSP7711).

und Konflikthaftigkeit. Daher der Titel dieses Albums. Auf das religiöse Feuer, das in den zwei vorangegangenen Jahren loderte, wird hier schon zurückgeblickt. Die *time of my confession* wird *erinnert*, Dylan ist wieder in der Welt angekommen. *I am hanging in the balance of the reality of man*¹, *Ich häng in der Schweben der menschlichen Realität* heißt es am Ende von ›Every Grain Of Sand‹ dem letzten Song des Albums.

Diese Rückzug aus der Religion ist freilich nicht sofort ein Gewinn, sondern erst einmal mit einer Verunsicherung verbunden. ›Shot of Love‹ ist ein interessantes, aber nicht durchweg gelungenes Album. Es wirkt zerfasert und uneinheitlich. Man spürt, was Dylan will – eine Säkularisierung, eine andere Verbindung von Religion und Kunst als zuvor, aber eine verbindliche Sprache für dieses Unternehmen ist noch nicht gefunden.

In diese biographisch-werkbiographische Situation schiebt sich nun die Figur Blind Willie McTells: ein *drifter* wie Dylan; jemand, dessen künstlerische Physiognomie ähnlich verwackelt aussieht wie diejenige Dylans; jemand, der stilistisch und stimmlich zu extremen Verwandlungen fähig war; jemand, der sich in einem gelebten Zwiespalt gegenüber dem religiösen Bekenntnis befand; und jemand schließlich, der immer irgendwie überlebte und aus der Anonymität auftauchte, bis sein Nachruhm ihn überlebte.

IV

Warum nun hat Dylan ›Blind Willie McTell‹ nicht veröffentlicht? Die nächstliegende und am häufigsten gegebene Antwort lautet: Der Song ist einfach *zu* gut, zu persönlich und Dylan konnte es nicht über sich gewinnen, dieses Werk einer eher skeptischen Öffentlichkeit preiszugeben. Mit meinen werkbiographischen Anmerkungen zu der Situation, in der sich Dylan in den frühen achtziger Jahren befand und in die McTell als eine Faszinationsfigur einbrach, habe ich zugegebenermaßen den Weg zu einer solchen Antwort selbst gewiesen. Dennoch finde ich sie unbefriedigend. Tatsächlich bin ich der Ansicht, dass man sie mit einer zweiten Antwort paaren muss. Sie lautet, *dass ›Blind Willie McTell‹ nicht ins Konzept von ›Infidels‹ passte*. Will man die Idee dieses Songs zusammenfassen, so wäre zu sagen, dass die Religion hier erstens nicht mehr als gebetshafte Bekenntnis, sondern in ihrer heilsgeschichtlichen Funktion erscheint. Sie produziert nicht mehr den vertikalen Ausbruch aus der Welt, sondern teilt der Welt eine geschichtliche Spannung mit. Und in einem zweiten Schritt wird die ›geschichtsbildende‹ Funktion der Reli-

1) Dylan, Lyrics, 856.

gion zu großen Teilen auf die Kunst übertragen. An die Stelle des Gebets tritt die Erinnerung. Umgekehrt wird die Erinnerung gewissermaßen heilsgeschichtlich aufgeladen. Dieser Ansatz ist wegweisend für Dylans Spätwerk, also für die Zeit nach 1990. Es bleibt aber, wenn man es mit den anderen auf ›Infidels‹ veröffentlichten Songs vergleicht, vollkommen solitär. Auch ›Infidels‹ handelt von der fallenen Welt, von einer Welt also, in der die Beziehung zwischen Gott und den Menschen abgerissen ist. Aber der Erzähler des Albums steigert sich mit einer gewissen ingrimmigen Freude in diese Welt hinein. An die Stelle des Sündenbewusstseins, das in ›Shot of Love‹ durchdringt, tritt die Sündenlust; an die Stelle einer leidend zwischen künstlerischer Subjektivität eine teils faszinierte, teils zynische Bejahung der Widersprüche und der Schlechtigkeit der Welt. Nicht umsonst heißt das Album ›Infidels‹, »Ungläubige«. Es führt mit großem identifikatorischen Elan Variationen des Unglaubens durch. Es kehrt nicht bloß zur Welt zurück, sondern wirft sich in die schlechte Welt. ›Jokerman‹, der programmatische Titelsong des Albums, zielt ganz in diese Richtung. Der Sänger ist fasziniert von der Gestalt des »Jokerman«, des *tricksters*, *jesters* und widerlichen Kerls, der ständig seine Gestalt verwandelt und wissentlich in der Sünde lebt. Der Jokerman ist böse und charismatisch, eine nicht mehr religiöse, sondern säkulare Selbstvergrößerung Dylans. Er ist *die Welt* in ihrer Indifferenz und gnadenlosen Immoralität.

*It's a shadowy world, skies are slippery grey
 A woman just gave birth to a prince today and dressed him in scarlet
 He'll put the priest in his pocket, but put the blade to the heat
 Take the motherless children off the street
 And place them at the feet of a harlot
 Oh, Jokerman, you know what he wants
 Oh Jokerman, you don't show any response*

*Jokerman dance to the nightingale tune
 Bird fly high to the light of the moon
 Oh, oh, oh, Jokerman¹*

Diese Welt, und zwar als *Faszinosum*, ist das Thema von ›Infidels‹. In sie passt ›Blind Willie McTell‹ aber nicht hinein. Studiert man die Liste der für das Album aufgenommenen Stücke, so ergibt sich kein klares Bild. Neben Stücken wie ›Jokerman‹, ›Neighbourhood Bully‹ und einem etwas banalen und dieseitigen Liebeslied wie ›Don't fall apart on me tonight‹ finden sich großartige Gospels wie ›Lord Pro-

1) Ebd. 88o.

tect My Child«, das wie »Blind Willie McTell« nicht veröffentlicht wurde. Dylan hat das Material, das bei diesem Album sehr in die Breite ging, auf ein bestimmtes Konzept zusammengeschnitten. Alle religiösen Elemente wurde zurückgedrängt. Dylan wollte ein bestimmtes Bild von sich geben. Diesem Bild fielen die besten Songs der Aufnahmesessions zum Opfer. Man mag sich darüber wundern, aber es liegt zweifellos eine ästhetischen Folgerichtigkeit in diesem Vorgehen.

Auch nach der Veröffentlichung von »Blind Willie McTell« hat Dylan den Song erst einmal stiefmütterlich behandelt. Live war er zum ersten Mal am 5. August 1997 zu hören – das war der dritte Tag der Tournee, die Dylan nach seiner lebensbedrohlichen Herzkrankheit im Mai/Juni 1997 startete – und von hier ab in einer ganz charakteristisch veränderten Textversion. An dieser Textversion hält Dylan, soweit ich sehe, mit einigen minimalen Abweichungen, die nicht ins Gewicht fallen, bis heute fest.

*Seen the arrow on my doorpost
Sayin', »This land is condemned.
All the way from New Orleans
To New Jerusalem.«
I travelled through East Texas
Where many martyrs fell
I can tell you one thing, nobody can sing
The blues like Blind Willie McTell.*

*I heard that hoot owl singing
As they were takin' down the tents
The stars above the barren trees
Was his only audience.
Well them charcoal gypsy maidens
Can strut their feathers well
I can tell you one thing, nobody can sing
The blues like Blind Willie McTell.*

*There's a woman by the river
With some fine young handsome man
He's dressed up, like a squire
bootlegged whiskey in his hand.
There's a chain gang on the highway
I can hear them undertaker's bell
I can tell you one thing, nobody can sing*

The blues like Blind Willie McTell.

*God is in his heaven
And we all want what's his
But power and greed and corruptible seed
Seem to be all that there is.
I'm gazin' out the window
Of the St. James hotel
I can tell you one thing, nobody can sing
The blues like Blind Willie McTell.*

Zwei Dinge sind wichtig. Einmal hat Dylan den Refrain abgeändert. Er lautet jetzt nicht mehr *(And I know) nobody can sing the blues like Blind Willie McTell*, sondern *I tell you one thing nobody can sing the blues like Blind Willie McTell*. Durch die Hinzufügung des Reims von ›thing‹ und ›sing‹ erhält der Refrain ein zweites Gravitationszentrum. Dieses Gravitationszentrum ist die Beschwörung. Bricht in der Ursprungsversion durch die Nennung des Namens das Versprechen einer Gegenwart des Vergangenen in den Erinnerungstext hinein, unvermittelt und ohne weitere Erläuterungen, so gehen die späten Live-Fassungen viel skeptischer vor. Es muss immer wieder gesagt, gepredigt, eingehämmert werden, dass das Vergangene nicht verloren ist, dass es durch die Musik Blind Willie McTells vergegenwärtigt werden könne. Aber gerade der Nachdruck, mit dem das gesagt wird, entkleidet die Vergegenwärtigung der Selbstverständlichkeit, mit der sie sich in der Ursprungsversion Platz macht. Die Vergangenheit ist gegenüber 1983 noch ferner gerückt. Es ist noch schwerer geworden, einen wirklichen, einen lebendigen Zugang zur amerikanischen Geschichte zu bekommen. Dylan muss sozusagen bei seinem Publikum dafür werben.

Dem entspricht der zweite, wohl noch entscheidendere Eingriff in den Text von 1983. Die Magnolienduft-Strophe, in der sich die politische Rebellion und der Durchbruch der Erinnerung zu einem anamnetischen Gottesbeweis verdichten, ist fortgefallen. Damit hat Dylan aber das Zentrum des Stücks amputiert. Vergegenwärtigung, will das sagen, ist nicht mehr möglich. Damit schwindet aber auch die Option der Befreiung. Dementsprechend hat Dylan in der dritten (vormals vierten) Strophe in fast allen Live-Fassungen den Vers *I can hear them rebels yell* durch den pessimistischeren Import *Hear that undertaker's bell* ersetzt.¹ Die Erinnerung

1) 1997 stößt man noch auf eine Kompromissversion. Dort lautet die Strophe: *There's a woman by the river | With some fine young handsome man | He's dressed up like a squire | bootleg whiskey in his hand. | I can hear them tribes a-moaning | I can hear them rebels yell*. Am 6.6.2004 in Atlantic City hat Dylan den Vers *I can hear them rebels yell* stehengelassen.

ruft die geschichtlichen Bilder ab, aber sie kann sich nicht mehr mit ihnen vereinigen. Der Abstand von Gegenwart und Vergangenheit bleibt immer gewahrt. In den Spätfassungen durchmißt der Song keine Kurve mehr, die von der Erinnerung zur Vergegenwärtigung und daraufhin in einen resignierten, erinnerungslosen Zustand führt. Der Strom der Tradition, des kollektiven Gedächtnisses, durch die Gegenwart und Vergangenheit in einer lebendigen Beziehung stehen, ist versiegt. Zur Vergangenheit ist nur noch ein resignatives, allenfalls ein beschwörendes oder ironisches Verhältnis möglich. Es gibt in gewissem Sinn keine Geschichte mehr. Tradition existiert allein noch im Modus ihrer Abwesenheit.

Ich glaube, dass man Dylan gesamtes Spätwerk, dessen systematischen Beginn ich tatsächlich mit der Veröffentlichung von ›Blind Willie McTell‹ im Jahr 1991 ansetzen würde (in den Jahren 92/93 folgten dann die Traditional-Alben ›Good As I Been To You‹ und ›World Gone Wrong‹), auf diesen Nenner bringen kann. Welche Formen des Erinnerns können an die Stelle der Vergegenwärtigung treten? Wie kann man ein kollektives Gedächtnis aufbauen, wenn die Verbindung zur Tradition abreißt? Welche Substitute sind ästhetisch realisierbar? Das sind die Fragen, denen Dylans Spätwerk nachgeht. Die für ihn lebenslang virulente Frage nach Gott tritt dahinter weitgehend zurück. Sie wird in das Problem aufgelöst, wie man Geschichte produzieren kann und welche Rolle dabei die Erinnerung spielt. Wenn man so will, figuriert die Magnolie in der Ursprungsfassung von ›Blind Willie McTell‹ noch als ein Beweis für die Existenz Gottes in einer Welt, in der *power and greed and corruptible seed* regieren. Davon schweigt das Spätwerk.