

Ruhelose Sänger

Clemens Brentano und Bob Dylan

Beide sind beständig unterwegs, äußerlich und mehr noch innerlich. »Kann der Ferne nie entgehn; / Kann die Nähe nie erlangen«, so charakterisiert sich der junge Brentano. »I'm a long time a-comin', Maw / An' I'll be a long time gone«, so Bob Dylan auf seinem ersten Album. Dabei verläuft diese Bewegung nicht zielgerichtet, ja nicht einmal gesteuert. »Wo eil' ich hin, wer leitet meine Schritte«, fragt Brentano. »It's a restless hungry feeling«, versucht Dylan es zu beschreiben. Beide suchen nach einem Ruhepunkt, einem Halt – und da kommen natürlich Frauen in Frage. Aber diese Frauen haben es nicht leicht, denn sie sollen nicht nur Geliebte sein, sondern auch Engel und Erlöserin. »Sophie hilf mir, o um Gottes willen werde ein Engel und hilf mir«, schreibt Brentano an seine Freundin und Ehefrau Sophie Mereau. »Precious Angel« nennt Bob Dylan seine Geliebte, und auch bei ihm sollen Frauen den Männern erklären, was die Welt um sie herum zu bedeuten hat; sie wischen ihnen die Tränen ab und stillen den Durst. Die Liebesbeziehungen, die daraus hervorgehen, verlaufen einigermaßen chaotisch, und dann ziehen sich beide Männer auf ihre Dichtungen, auf ihre Musik zurück: Gegen das grausame Schicksal hilft es nur, Gitarre zu spielen. Aber in den Liedern bricht die Unruhe wieder auf: »Wie sich auch die Zeit will wenden, enden / Will sich nimmer doch die Ferne« – »Something calls for you«.

Solche Analogien bemerkt man beim Lesen und Hören, zweifelt aber doch, ob es sich nicht um Zufallsfunde handelt, fragt sich, wo eine Erklärung ansetzen könnte. Denn die Unterschiede scheinen kaum zu überbrücken: zwischen Jena um 1800 und New York um 1960, wo die Laufbahnen beginnen. Clemens Brentano, vor allem Lyriker, aber auch Dramatiker, Sammler von Volksliedern, Verfasser von Märchen, führte ein Wanderleben zwischen Provinzstädten, war mäßig erfolgreich, in seiner letzten Lebensphase fast schon vergessen. Bob Dylan wurde mit seinen ersten Konzerten schlagartig berühmt, ist weltweit präsent, nicht zu denken ohne Technik, ohne Medien, die seine Schritte verfolgen und kommentieren. Bob Dylan war eine Ikone der amerikanischen Protestbewegung, trat bei Martin Luther Kings Marsch nach Washington auf. Clemens Brentano war Mitglied der Christlich-Deutschen Tischgesellschaft und schrieb eine Kantate auf Königin Luise von Preußen. Ebenso verschieden sind die Einflüsse, die auf beide wirken. Bob Dylan ist nicht zu denken ohne amerikanische Mythen; in der Forschungsliteratur, von der man inzwischen sprechen darf, wird auf die Frontiermen, die Lumberjacks und Hobos hingewiesen. Auf der anderen Seite stehen die Volkslieder und Märchen der Rheingegend.

Trotz dieser Unterschiede kann man weiterfragen, kann versuchen, die Dynamik, die Ruhelosigkeit, die beiden gemeinsam ist, zu verstehen. Aus

dem Jahr 1829 stammt ein Scherenschnitt von Luise Duttonhofer, der Brentano als Schmetterling darstellt. Daneben kann man eines jener zahlreichen Fotos stellen, das Bob Dylan als wandernden Sänger mit Gitarre zeigt. Die ruhelose Bewegung geht aus dem Verlassen einmal erreichter Standpunkte hervor.¹ Dies geschieht systematisch, und es geschieht bewußt, wie ein früher Dylan-Song mit dem Titel »My Back Pages« zeigen kann.

Zu diesem Zeitpunkt, 1964, ist der Sänger 23 Jahre alt; sein erstes Album ist zwei Jahre zuvor erschienen. Dennoch unternimmt er bereits einen Lebensrückblick und distanziert sich in ironischer Form von einer Weltdeutung und einem Habitus, wie er ihn einmal vertreten hat. Dazu gehörte: eine apokalyptische Aufladung gesellschaftlicher Kämpfe; schon wer morgens aus dem Haus tritt, hat das Bewußtsein, in einer großen Entscheidungsschlacht zu stehen: »Crimson flames tied through my ears« – »Purpurne Flammen schlugen mir aus den Ohren«. Dazu gehört weiterhin die Verwendung politischer Begriffe mit einem unbedingten, einem religiösen Wahrheitsanspruch. Die politischen Prediger verkünden Gleichheit, und das lyrische Ich spricht es ihnen nach: »»Equality«, I spoke the word / As if a wedding vow«. Der Welt wird eine abstrakte Ordnung übergestülpt; sie wird mit Ideen vermessen, dichotomisch zurechtgeschnitten. Kaum sind irgendwo konservative Kräfte in Sicht, ertönt schon der Ruf: »Nieder mit allem Haß.«

Es ist deutlich, daß damit auf die amerikanische Alternativkultur der frühen sechziger Jahre, auf ihren Erlösungswillen und ihren Rigorismus, angespielt wird. Hier wurden Dylans Lieder gesungen, hier fand er Verehrung. Der Austritt aus diesem Zusammenhang wird, und das ist nun entscheidend, als Verlebendigung begriffen, als Zugewinn von Spielraum. So sagt es der Refrain, der mit einem rhetorischen Paradox arbeitet: »Ah, but I was so much older then, / I'm younger than that now.« Der politische Kämpfer sieht im nachhinein alt aus. Wer eine Wahrheit verliert, gewinnt dabei, denn er ist wieder beweglich, befreit von jenen Ordnungsmustern, die den Blick auf die Umwelt steuern, Phänomene umgehend klassifizieren, statt sie erst einmal zu betrachten. Diese Denkvorgaben, die bei längerer Benutzung das Ich fesseln und binden, werden nun abgeworfen und liegengelassen. Dies geschieht nicht im Gestus einer Abrechnung, nicht mit einem Furor gegen die alten Freunde, sondern in Form der Selbstironie. Das alte Ich erscheint als etwas komische Figur; ein sinnzersetzender Witz treibt hier sein Spiel.

Crimson flames tied through my ears
 Rollin' high and mighty traps
 Pounced with fire on flaming roads
 Using ideas as my maps
 »We'll meet on edges, soon«, said I

¹ Einprägsame Porträts zeichnen Heinrich Detering (*Bob Dylan*. In: Peter Kemper (Hrsg.), *Rock-Klassiker*. Stuttgart: Reclam 2003) und Hartwig Schultz (*Schwarzer Schmetterling. Zwanzig Kapitel aus dem Leben des romantischen Dichters Clemens Brentano*. Berlin: Berlin 2000).

Proud 'neath heated brow.
 Ah, but I was so much older then,
 I'm younger than that now.

Half-wracked prejudice leaped forth
 »Rip down all hate«, I screamed
 Lies that life is black and white
 Spoke from my skull. I dreamed
 Romantic facts of musketeers
 Foundationed deep, somehow.
 Ah, but I was so much older then,
 I'm younger than that now.

Was sich so lyrisch und musikalisch ausdrückt, bestimmt auch den Lebensweg. Immer wieder in der Biographie findet man den Bruch mit Überzeugungen, mit Lebens- und Musikformen, die hart zu werden drohen. So wechselt Dylan 1964 von der Folkmusik zum elektrischen Rock, was dazu führt, daß er auf einem Konzert als »Judas« beschimpft wird. Auf einem Höhepunkt des frühen Ruhms zieht er sich 1967 aus der Öffentlichkeit in die Abgeschiedenheit einer Farm zurück, um das einfache Leben mit Frau und Kindern zu preisen. Der Ort heißt Woodstock, aber als dort das berühmteste Festival der Rockgeschichte stattfindet, ist Dylan schon wieder woanders, wechselt die Masken, die Frauen, die Drogen, erprobt den Kommerz, studiert den Kubismus und spielt in einem Western mit. 1979 kommt es zur nächsten Überraschung: Der aus einer jüdischen Familie stammende Dylan konvertiert zum Christentum. Zum Entsetzen der alten Freunde singt er nun dem Papst vor. Und so geht es weiter. Die in den letzten Jahren erschienenen Alben treiben ein distanziertes, manchmal elegisches, manchmal heiteres Spiel mit Zitaten, Stilen und Vergangenheiten. Die Exegeten analysieren die Metaphorik, während Dylan sich einen Spaß macht und in einer Fernsehwerbung für Damenunterwäsche auftritt. Die Gemeinde, die sich inzwischen auf Websites organisiert, ist wieder einmal ratlos, die Feuilletons leisten Erklärungshilfe. »When asked / t' give your real name ... never give it«, hat Bob Dylan in einem frühen Gedicht geschrieben.

Wenn Zeitgenossen Clemens Brentano schildern, dann werden immer wieder seine überraschenden Wendungen genannt, mit denen er die Meinungen zerstört, die es über ihn gibt. Er wird von einer heftigen Sorge getrieben, sich festzulegen, festgelegt zu werden, und jedes Bild, das von ihm existiert, erscheint ihm als einseitig, unzureichend, peinlich. Bis ins Alltagsverhalten hinein praktiziert er die Sinnzersetzung. Eindrucksvoll hat Joseph von Eichendorff dies beschrieben, der Brentano in Heidelberg kennenlernte, wo dieser gemeinsam mit Achim von Arnim in einem »luftigen Saal« hoch über der Stadt wohnte. Arnim erscheint Eichendorff wie ein Dichter im vollsten Sinn des Wortes, Brentano dagegen »selber wie ein Gedicht, das, nach Art der Volkslieder, oft unbeschreiblich rührend, plötzlich und ohne sichtbaren Übergang in sein Gegenteil umschlug und sich beständig in überraschenden Sprüngen bewegte. Der Grundton war eigentlich eine tiefe, fast weiche Sen-

timentalität, die er aber gründlich verachtete, eine eingeborene Genialität, die er selbst keineswegs respektierte und auch von andern nicht respektiert wissen wollte. Klein gewandt und südlichen Ausdrucks, mit wunderbar schönen, fast geisterhaften Augen, war er wahrhaft zauberisch, wenn er selbstkomponierte Lieder oft aus dem Stegreif zur Gitarre sang.«

Weiterhin spricht Eichendorff von den Gesprächen, die dort geführt wurden, die oft tiefinnig gewesen seien, wichtige und höchste Fragen berührt hätten, bis Brentano mit »seinem witzsprühenden Feuerwerk dazwischen fuhr, das dann gewöhnlich in schallendes Gelächter zerplatzte«. Es gibt mehrere dieser Beschreibungen Brentanos durch Eichendorff, und immer wieder ist die Rede von einem »Weltauslachen«, von einem Spott über jene, die sich weise dünken, sowie von dem Aphoristischen, Improvisierten in der Person Brentanos. Stillhalten konnte er nicht.

Auch in Brentanos Fall hat die Bewegung Methode, bestimmt das Leben und das Werk, wie man an einem seiner ersten Gedichte erkennen kann, das einen Fischerknaben beschreibt, der mit seinem kleinen Boot den Rhein hinabgetrieben wird; Strophe um Strophe sozusagen, denn Länge und Dynamik des Gedichtes entsprechen der Fahrt. Begleitet wird der Knabe vom Traumbild einer Geliebten, das nicht faßbar ist und sich am Ende auflöst. Es gibt weitere Eindrücke, die nur kurz, punktuell, auftreten und dann verschwinden. So erscheinen Berge am Ufer, alte Türme, große Städte und ein Kloster. Aber das alles bleiben Bilder, die vorbeifliegen, Erscheinungen, die der fahrende Knabe nicht festhalten kann. Die gesamte Umwelt ist transitorisch, ihre Elemente blitzen nur auf. In einem Bekenntnisgedicht aus dem Jahr 1803, das in einem Brief an die Schwester Bettina enthalten ist, wird diese Bildlichkeit noch einmal aufgegriffen, wenn es heißt: »Ich hörte in des Stromes wildem Brausen / Des eignen Fluges kühne Flügel sausen.« Das Ich kann also sein Wesen mit der ewigen Bewegung des Flusses vergleichen, und die entsprechende Diagnose wird auch abstrakt formuliert: »So war mein Kommen schon ein ewig Scheiden / Und jeden hab' ich einmal nur gesehn, / Denn nimmer hielt mich's, flüchtiges Gescheh' / Trieb wild mich fort, sehnt' ich mich gleich zurücke.« Weder der Versuch, sich in die Außenwelt einzubinden, noch der Versuch, über Introspektion eine stabile Identität zu erlangen, sind erfolgreich. In der letzten Strophe wird das Schicksal unendlicher Bewegung in eine unbestimmte Ferne akzeptiert. Im Ansatz wird auch eine Begründung für diese Bewegung gegeben: »Konnt' nimmer ich den wahren Punkt erbeuten«. Das heißt doch, daß jene Punkte, die man zwischenzeitlich angestrebt und eingenommen hat, deshalb wieder verlassen werden, weil sie nicht dem Kriterium der Wahrheit genügen.

Mit dieser Formulierung des »wahren Punktes« hat man eine Möglichkeit, die Bewegung, das Selbstdementi, das Maskenspiel und den Spott über die Weisheit der Welt zu verstehen. Es scheint, daß hier im Hintergrund ein außerordentlich starker Wahrheitsbegriff vorhanden sein muß, von dem aus alle bestehenden Gültigkeiten und Überzeugungen als unzureichend, als einseitig erscheinen und deshalb überwunden werden müssen. Nur das Verlangen nach einer Wahrheit im emphatischen Sinn, einer unverlierbaren

Wahrheit, die nicht im Widerspiel der Diskurse und Meinungen zerrieben werden kann, erklärt die Intensität der Bewegung, der Negation, die den Dylan-Brentano-Typus auszeichnet. Man kann hier von religiösen Energien sprechen, weil das Ziel der Suche nur durch den Bezug auf Transzendenz zu formulieren ist. Der »wahre Punkt«, von dem Brentano spricht, ist eben kein Standpunkt mehr, wie ihn Menschen im Zusammenspiel mit anderen Menschen einnehmen, sondern ein Ruhepunkt, an dem der Zweifel, die Revision stillgestellt sind. In der Empirie und in der historischen Erfahrung aber ist eine Erkenntnis, die nicht perspektivisch begrenzt ist, undenkbar; ebenso eine Überzeugung, die nicht dem zeitlichen Wandel ausgesetzt ist.

Daß es religiöse Energien sind, aus denen die Ruhelosigkeit hervorgeht, zeigt sich auch, wenn die existentielle Dimension der Suche formuliert wird. Es handelt sich hier um Vorstellungen von Erlösung: um die Idee einer Abwesenheit von Leid und Gewalt, die Idee einer Heilung des Menschen. Der wahre Punkt wird auch als Heimat verstanden, die wiedergewonnen werden soll. »There's too much confusion, I can't get no relief«, so Dylan. »Oh deute die undeutlichen Geberden«, so Brentano, und alles, was sich jetzt dem Verständnis entzieht, soll dann erklärt und verstanden werden. Eine milde Lichtquelle wird dann auf den Menschen niederstrahlen. Die Rede ist von einer Wiege, in der man erwachen möchte, oder vom Garten Eden, in dem Recht und Unrecht, Wirklichkeit und Fiktion als Begriffe nicht mehr gelten: »And there are no sins inside the Gates of Eden.«²

Besonders interessant und ergiebig ist in diesem Zusammenhang der Bereich der Liebe. Sowohl im Leben als auch im Werk wird sie massiv aufgeladen, damit aber auch transzendiert; ein heutiger Lebensberater würde sagen: überfordert. In den Briefen, die Brentano an Sophie Mereau schreibt, ist die religiöse Dimension ganz offenkundig und schlägt bis in sprachliche Einzelheiten durch. Wenn Sophie ihn erhören sollte, »dann giebt es keinen Schmerz mehr« – wie in der Offenbarung des Johannes. Sie wird angerufen: »O Sophie führe mich ins Leben, führe mich in die Ordnung, gieb mir ein Hauß, ein Weib, ein Kind, einen Gott.« Von ihr erwartet er sich Heilung und Verwandlung: »Oft habe ich Momente, die andern Menschen die Haare sträuben würden ... sie rauschen wie ein drohender Kranz um meine Stirne, und sind traurige Gedanken, diesen Kranz, liebe Sophie, sollst du verwandeln oder lösen.« Mit diesem Kranz mag auf das Bild der Dornenkrone verwiesen werden; jedenfalls wird die Frau in den Himmel gerückt, um von dort zu helfen. Sterbend, so erklärt Brentano, werde er »nicht an Gott denken, nur an dich«. In den guten Momenten der Liebe, die es auch gibt, kann er erklären: »Mein Streit ist aus«; »ich werde geliebt und bin ruhig.«

Sophie Mereau muß in dieser Liebe sehr verschiedene Rollen spielen. Sie ist konkrete Geliebte, denn körperlichen Freuden war Brentano sehr zugehan. Sie ist aber auch die Mutter, die »ein süßes liebes Schlummerlied« für ihren Clemens singen soll. Das mag ja noch zu leisten sein. Problematisch wird

² Christopher Ricks (*Dylan's Visions of Sin*. London: Viking 2003) analysiert Dylans Werk mit den Kapitelüberschriften »The Sins«, »The Virtues«, »The Heavenly Graces«.

es, wenn deutlich wird, daß sie als real existierende Person überhaupt nur zum Teil gemeint ist. In einer schwierigen Phase der Liebe erklärt Brentano ihr, daß sie immer »die höchste Annäherung an jenes Weib« bleiben werde, »das ich in dir gesehen« habe. Nun ist Sophie Mereau klüger als Brentano und versteht, was hier vorgeht. Die Liebe gerät, wie zu erwarten, schnell in erhebliche Schwierigkeiten, in denen sich Brentano von seiner Frau entfernt, um aber aus der Ferne umgehend starke Sehnsucht nach ihr zu empfinden. Darauf schreibt sie ihm: »Was Dich itzt zu mir zieht, zog Dich oft von mir weg; es ist ein allgemeines Gefühl, ein stetes Sehnen nach dem entfernten; das mich eigentlich ins besondere gar nichts angeht. Ich bitte Dich, lieber Fremdling, kom doch endlich einmal nachhause.«

Damit ist Brentanos Struktur benannt: Es gibt hier Bedürfnisse, die in der Empirie nicht zu befriedigen sind, die sich Fixpunkte suchen, diese aber nicht als Individuen, »im besondern«, meinen. Sobald deutlich wird, daß die Fixpunkte die Erwartungen nicht erfüllen können, was zwangsläufig der Fall ist, beginnt wieder die ruhelose Bewegung. Damit soll nicht gesagt werden, daß Brentano Sophie nicht geliebt habe, aber es ist bezeichnend, daß er andere Personen in ähnlicher Weise in eine Position bringen kann, von der dann sein Leben abhängt. So geschieht es dem Freund Achim von Arnim: »Du hättest mich vielleicht ganz geheilt«. So geschieht es der Schwester Bettina: »Wir müssen unser Sein unser Denken mit einander, nicht mit der Welt vermengen.« Es müssen nicht einmal lebende Personen sein. Im Roman *Godwi* ist es das Marmorbild einer Frau, das Züge der Mutter und Marien-Anteile besitzt. Dieses Bild wird so lange mit Bedeutung aufgeladen, bis das Gefühl entsteht, »als ob es alles, was mir fehlte, / In sich umfaßte«.

Vergleichbare Unbestimmtheiten, Lieder, in denen man nicht weiß, wer eigentlich gemeint ist – eine Freundin, Maria, ein Hippiemädchen oder eine Figur aus der Offenbarung –, findet man bei Bob Dylan. In dem Album »Blood on the Tracks« aus dem Jahr 1975, das musikalisch als wichtigstes Werk gilt und in dem auch die religiöse Metaphorik zunehmend dichter wird, ist es der Song »Shelter From The Storm«, der eine solche seltsame Mischung enthält, so in den letzten drei Strophen:

I've heard newborn babies wailin' like a mournin' dove
 And old men with broken teeth stranded without love.
 Do I understand your question, man, is it hopeless and forlorn?
 »Come in«, she said,
 »I'll give you shelter from the storm.«

In a little hilltop village, they gambled for my clothes
 I bargained for salvation an' they gave me a lethal dose.
 I offered up my innocence and got repaid with scorn.
 »Come in«, she said,
 »I'll give you shelter from the storm.«

Well, I'm livin' in a foreign country but I'm bound to cross the line
 Beauty walks a razor's edge, someday I'll make it mine.

If I could only turn back the clock to when God and her were born.
 »Come in«, she said,
 »I'll give you shelter from the storm.«

Wenn die Frauengestalt, die im Refrain auftritt, Schutz vor dem Sturm verspricht, dann ist damit ein finales Unwetter gemeint: »Ich hörte neugeborene Babies wie eine trauernde Taube schrein / Das Gejammer zahnloser alter Männer, gestrandet und allein.« Es ist eine Welt voller Blut und Kampf, zu deren Beschreibung exzentrische Bilder gehäuft werden. Der Sprecher gibt sich Attribute des leidenden Jesus, wenn er von einer »crown of thorns« spricht, die er trägt, und berichtet, wie um seine Kleider gewürfelt wurde. Die Frauengestalt, die das Leiden beendet, ist einerseits eine konkrete Geliebte; sogar Beziehungsprobleme mit ihr werden thematisiert. Gleichzeitig ist sie mit besonderen Zeichen versehen. Sie trägt Blumen im Haar, mit denen sie an allegorische Gestalten erinnert, wie man sie etwa auf Botticellis »La primavera« findet.³ Tatsächlich wird sie in der letzten Strophe auch als Allegorie der Schönheit bezeichnet, die in einem anderen Land lebt, und es wird der Wunsch ausgesprochen, die Uhr bis zu dem Zeitpunkt zurückzudrehen, »when God and her were born«.

Diese irritierenden Mischungen, die flirrenden Bilder, wo man nicht weiß, ob es sich um eine reale Frau oder eine Phantasiegestalt handelt, stellen eine Konstante in Dylans Werk dar. Dabei wird sehr frei auf verschiedene bildliche Traditionen zurückgegriffen. Konstant sind aber die Erwartungen, die damit an die Frauenfiguren gerichtet werden. Sehr konkret und ironisch kann erklärt werden: »I need a dump truck mama to unload my head.« Dann wieder geht es sehr zart zu, und wie bei einer Beseelung haucht die Frau den Mann an. Sie bringt eine Erinnerung an lange verlorene Zeiten zurück. Sie ist »sweet virgin angel« und »mystical wife«, und einer solchen Frau kann man dann auch sagen »I believe in You« und ein ganzes Lied mit diesem Refrain singen, ohne daß deutlich würde, an wen hier geglaubt wird: an eine Frau, mit der man am Morgen erwacht, oder eine jenseitige Gestalt, die einem Menschen Schutz gibt, der von Feinden umgeben ist, wie es einst der Psalmist war. »Don't let me drift too far«, wird sie angerufen, und eine solche Frau hilft auch noch, wenn die ganze Erde durchgeschüttelt wird.

Es ist aber nicht nur die Liebe, die als Fluchtpunkt der Bewegung erscheint, auf die religiöse Erwartungen gerichtet werden. In anderen Bereichen läßt sich ähnliches beobachten. So wird die Politik in vergleichbarer Weise aufgeladen. Sicher muß man bedenken, daß sich das Verständnis von Politik ändert und daß die gegenwärtig eher nüchterne Vorstellung eines Interessenausgleichs und einer Regulierung von Konflikten nicht mit dem Politikbegriff der sechziger und siebziger Jahre gleichzusetzen ist. Dennoch kann man sich fragen, ob es zur Gesellschaftsanalyse und zu möglichen ver-

³ Auch für Botticelli hat Dylan sich interessiert (»When I Paint My Masterpiece«), denn Botticellis Religiosität zeichnet sich ebenfalls durch einen konstruktiven Charakter, durch das Überblenden verschiedener Traditionen aus.

ändernden Eingriffen beiträgt, wenn auf den frühen Alben wie »The Times They Are A-Changin'« der Strukturwandel in der amerikanischen Wirtschaft beklagt und gleichzeitig das Heer des Pharaos herbeizitiert wird, das im Meer unterging. Was ist das für eine Analyse der öffentlichen Kommunikation, die diese als »Idiot Wind« bezeichnet, als Naturkraft, die durch das Land fegt und keinen Stein auf dem anderen läßt?

Immer wieder sind es gerade solche mythischen Kräfte, die mit der Politik verkoppelt werden. Dann fährt ein gepanzerter Zug aus Angst und Haß durch das Land, oder es wird in dem Song »A Hard Rain's A-Gonna Fall« der Gestus der Offenbarung des Johannes nachgeahmt: »I saw ...«, »I saw ...«, »I saw ...« Hier werden ebenso suggestive wie unkonkrete, weit entrückte Bilder gezeichnet: Von zwölf hohen Bergen, von Wölfen, die Babys umgeben, von Highways aus Diamanten, dunklen Blutstropfen und den Wunden der Liebe ist die Rede. Es soll nicht gesagt werden, daß man die Gesellschaft so nicht beschreiben kann. Es wäre nur ein Mißverständnis, dies für eine politische Äußerung zu halten.

Die Folge ist deshalb wiederum das Ungenügen, ein neuer Aufbruch, eine neue Aussicht ins Unendliche, wie die Romantiker dies nannten. Es könnten weitere Beispiele für die Transformation religiöser Energien genannt werden. Hinweisen ließe sich darauf, daß auch Brentano für einige Zeit im Bereich der Politik tätig ist. Er engagiert sich 1811 in der Christlich-Deutschen Tischgesellschaft, wird dort für eine Philistersatire gefeiert, darf sich angenommen und integriert fühlen. Aber auch seine politischen Texte, so eine Kantate auf Königin Luise, zeichnen sich durch ein eigenwilliges Amalgam aus, denn die Königin wird als »Geliebte« problematisch nah an ihre Untertanen herangezogen. Gleichzeitig wird sie als Stern an den Himmel versetzt, der »in des Meeres öder Wüste« dem Menschen den Weg in die »Heimat Bucht« weisen kann; damit wird sie zu einer transzendenten Größe erhoben. Auch Brentano verläßt nach kurzer Zeit den Bereich der Politik, die später keine Rolle mehr für ihn spielt. Ebenso könnte ausgeführt werden, daß beide, Brentano und Dylan, auch an die Kunst selber sehr weitgespannte Erwartungen richten. Sie erhoffen sich von ihr die Wiedergewinnung eines ursprünglichen Zusammenhanges der Menschen, sprechen von der weltverwandelnden Kraft der Poesie und von den magischen Qualitäten der Musik: »I must follow the sound.«

Nach diesen Lektüren ist es eigentlich nicht erstaunlich, daß beide Sänger ihr Heil irgendwann in jener Institution suchen, die trotz aller Schwächung und trotz der kognitiven Distanz vieler Zeitgenossen zu ihren Lehren nach wie vor für Fragen der Religion zuständig ist, nämlich in der Kirche. 1817 legt Brentano eine Generalbeichte ab, die sehr umfangreich ausfällt, verkauft den größten Teil seiner Bibliothek, distanziert sich von seinem früheren Werk und will Dichtung nur noch anerkennen, wenn sie eine christliche Funktion erfüllt. Die so lange gesuchte Ruhe ist, so erklärt er, nur »durch ein gänzliches Eingehen in Gott« zu finden. Luise Duttenhofer, die Brentano als Schmetterling darstellte, hat auch einen Scherenschnitt angefertigt, in dem er als Bischof erscheint.

Die wohl seltsamste Station der späten Lebensjahre erfährt Brentano am Bett der stigmatisierten Nonne Anna Katharina Emmerick, deren Visionen er aufschreibt und bearbeitet. Hier sieht er sich als »Schreiber«, als Mensch, der endlich eine Aufgabe, eine Position gefunden hat. Er ist zum Medium in einem großen Offenbarungszusammenhang geworden. Bob Dylan wendet sich 1979 dem Christentum zu und spricht wiederholt von einer physisch erlebten Begegnung mit Christus, die ihn aus einer lang andauernden Verzweiflung befreit habe. Wie Brentano distanziert er sich von seinem früheren Werk, läßt auf seinen Konzerten Gospelchöre auftreten und hält predigtartige Monologe. Wie Brentano produziert Dylan Gebrauchslyrik, in der Dank für das eigene Heil neben der Aufforderung an die Hörer steht, ebenfalls den Weg zu Gott zu suchen.

Die Bewegung ist damit aber nicht stillgestellt. Auch das Gehäuse der Kirche wird wieder verlassen. Dylan experimentiert in den achtziger Jahren erneut mit verschiedenen Rollen, fällt in langdauernde Krisen, tritt bei Konzerten mit ins Gesicht gezogener Kapuze oder im Dunkeln auf. 1988 beginnt er die »Never Ending Tour«, die ihn seitdem um die Welt führt; nun ist er tatsächlich zum wandernden Sänger geworden. Dabei wird auf das eigene Lebensrepertoire zurückgegriffen, das gelegentlich zersungen und ironisiert, dann aber mit großer Ernsthaftigkeit vorgetragen wird. An Bedeutung gewinnen, wie die Alben der neunziger Jahre zeigen, die musikalischen, literarischen und bildlichen Traditionen, mit denen sich Dylan umgibt. Er revitalisiert Quellen, montiert, verschmilzt das Heterogene. Das Ich wird zum Teil einer langen Geschichte; der Sänger tritt in jene Traditionen ein, aus denen er hervorgegangen ist.⁴ Dazu gehört auch die Religion, deren Bilder weiter verwendet werden, ohne aber dem Ganzen ihr Gepräge aufzudrücken. Der Vorsatz »I am trying to get as far away from myself as I can« wird nun gelassener, manchmal spielerisch verfolgt.

Auch in Brentanos Fall ist die Unruhe mit der Wendung zur Religion nicht beendet. Sie ist aber wesentlich gedämpfter. Brentano gewann einen Zusammenhang von katholischen Freunden, richtete seine schriftstellerische Tätigkeit nach bestimmten Grundsätzen aus, publizierte Literatur mit einer klaren Funktion. So konnte die Außenwelt ihn, wie Heinrich Heine es formulierte, als »korrespondirendes Mitglied der katholischen Propaganda« ansehen. Aber gelegentlich schrieb dieses Mitglied der katholischen Propaganda eigenwillige Gedichte, so im Jahr 1834, als er die Münchener Malerin Emilie Lindner kennenlernt und ihr diese Verse schickt:

Wo schlägt ein Herz das bleibend fühlt?
Wo ruht ein Grund nicht stäts durchwühlt,

⁴ Der späte Dylan arbeitet an einem amerikanischen »Wunderhorn«. Wie Brentano und Armin zieht er Kraft aus den Wurzeln der Liedtradition, arbeitet wie die Romantiker mit den Mitteln der freien Verschmelzung von tatsächlich alten und jungen Liedern, verschleiert eigene und fremde Anteile an den Liedern, aber dies in unschuldiger Form, denn auf Individualität kommt es in dem großen Vogelkonzert nicht so sehr an.

Wo strahlt ein See nicht stäts durchspült,
 Ein Mutterschoß, der nie erkühlt,
 Ein Spiegel nicht für jedes Bild
 Wo ist ein Grund, ein Dach, ein Schild,
 Ein Himmel, der kein Wolkenflug
 Ein Frühling, der kein Vögelzug,
 Wo eine Spur, die ewig treu
 Ein Gleis, das nicht stäts neu und neu,
 Ach wo ist Bleibens auf der Welt,
 Ein redlich ein gefriedet Feld,
 Ein Blick der hin und her nicht schweift,
 Und dies und das und nichts ergreift,
 Ein Geist, der sammelt und erbaut,
 Ach wo ist meiner Sehnsucht Braut;
 Ich trage einen treuen Stern
 Und pflanz' ihn in den Himmel gern
 Und find' kein Plätzchen tief und klar,
 Und keinen Felsgrund zum Altar,
 Hilf suchen, Süße, halt o halt!
 Ein jeder Himmel leid't Gewalt.
 Amen!

Hier stellt jemand Fragen, auf die er keine Antworten bekommt, und die Form des Gedichts zeigt die Dringlichkeit der Fragen. Denn es wird eine Fülle von Wiederholungen eingesetzt. Diese finden sich auf der Wortebene, gleich in den ersten drei Versen: »Wo«, »wo«, »wo«, und im syntaktischen Parallelismus. Ebenso werden Reime gehäuft: »fühlt«, »durchwühlt«, »durchspült«, »erkühlt«. Die Kette der Fragen, die mit dem ersten Vers eröffnet wird, zieht sich atemlos weiter, durch Kommata aneinandergereiht. Man kann von einem Stakkato sprechen – »ein Spiegel«, »ein Himmel«, »ein Frühling« –, und ausgedrückt wird damit das Verlangen nach einem Bereich, nach einer Erfahrung, die nicht dem zeitlichen Wandel ausgesetzt sind: Das menschliche Herz soll nicht ständig neue Gefühle produzieren, der See nicht ständig von neuem Wasser durchspült werden, in einem Spiegel sollen nicht unentwegt neue Bilder erscheinen.

Die Kette der Fragen endet mit dem Ausruf: »Ach wo ist meiner Sehnsucht Braut«. Wiederum ist nicht klar, ob es sich um eine konkrete Frau handelt, oder ob an die Verbindung der menschlichen Seele mit einer jenseitigen Braut gedacht ist. Wieder ist ein religiöses Verlangen vorhanden. Es wird abgebildet als »Stern« und »Altar«, aber es fehlt der Himmel, in den der Stern gehören könnte, und es fehlt ein fester Boden für den Altar. Das Errichten eines Fundamentes und die Integration des Ichs in einen größeren Zusammenhang gelingen nicht. Bei der Suche danach soll eine als »Süße« angeredete Frau helfen. Dabei handelt es sich wohl um jene Emilie Lindner, an die das Gedicht geschickt wurde. Eigenwillig fällt auch der Gedichtschluß aus: Einerseits stellt das Wort »Amen« den gesamten Text in einen religiösen Zu-

sammenhang, lässt das Gedicht als Gebet erscheinen. Allerdings wird nirgends ein Gott angesprochen. Zu diesem Fehlen Gottes paßt die Aussage, daß jeder Himmel Gewalt leidet, daß also die gesuchte Ruhe und die Abwesenheit von Leid nirgends und niemals zu finden sind. Abgeschwächt wird diese Diagnose allerdings dadurch, daß es sich hier um ein Zitat aus dem Matthäus-Evangelium handelt, wo Jesus sagt: »Aber von den Tagen Johannes des Täufers bis hierher leidet das Himmelreich Gewalt.«

Welche Konfusion und welche Kraft, so kann man nach der Lektüre dieses Gedichtes sagen. Wieder werden jene Fragen gestellt, die schon der junge Brentano stellte, und wieder in jener Form der Häufung von Bildern. Man findet den Stil der gereihten Sätze ohne Einschnitte, den man aus den Gedichten und auch aus den Briefen kennt, die niemals ein Ende finden können. Wieder hört man jemanden sprechen, der beim Sprechen fortgerissen wird, so wie der Knabe in dem frühen Gedicht den Rhein hinabgetrieben wurde. Um sein Spätwerk zu charakterisieren, hat Brentano einmal eine kleine Geschichte erzählt, in der er davon spricht, daß der Witz und die Ironie sich bemühen, eine Kapelle zu errichten. Aber die Steine sind unförmig, nicht geeignet, und zudem fehlt der Mörtel. So rutscht die Kapelle immer zusammen, worauf am nächsten Tag von neuem begonnen wird.

Soweit diese Beobachtungen: Am Anfang fiel die starke Bewegung in den Lebensgeschichten von Dylan und Brentano auf; ebenso die Unruhe, von der gesprochen und gesungen wurde. Die Bewegung ging aus dem bewußten Verlassen einmal erreichter Standpunkte hervor. Dies geschah, um den Grenzen der jeweiligen Wahrnehmung zu entkommen. Alle Überzeugungen erwiesen sich als instabil, wurden von der Kritik zerrieben. Gesucht wurde nach einem »wahren Punkt«, der das Bedürfnis nach Heimat erfüllen konnte. Gesucht wurde in der Liebe und in der Politik, aber es waren religiöse, auf Transzendenz gerichtete Energien, die hier wirkten. Das Verlangen richtete sich auf die Abwesenheit von Leid und Gewalt, auf die Heilung menschlicher Defizite. Es überforderte deshalb die Liebe und die Politik. So war es kein Zufall, daß beide Dichter sich der Kirche zuwandten, auch damit aber nicht oder nur eingeschränkt Befriedung fanden.

Diese Beobachtungen lassen sich verstehen, wenn man den Begriff der Säkularisierung in einer neuen Form heranzieht. Säkularisierung bezeichnet einen Prozeß, in dem die Religion ihre Rolle als Garant von Normen und als Integrationsfaktor für die Gesellschaft zunehmend einbüßt. Religion und Politik treten auseinander; das Recht kann sich nicht mehr selbstverständlich auf transzendente Gren beziehen; die Gesellschaft besitzt keine allgemein geteilte mythologische Erzählung mehr. Statt dessen existiert eine Fülle von Deutungsansprchen, die miteinander konkurrieren. Dies ist die objektive Seite des Säkularisierungsprozesses, der aber auch eine subjektive Dimension besitzt. Eben diese Innenseite der Säkularisierung ist hier von Interesse. Hier geht es um religiöse Gefühlslagen, um die Deutung und Bewältigung von Kontingenzerfahrungen, um die Formulierung von Lebenssinn und Identität. In einer Formulierung von Bob Dylan: »Du brauchst etwas, das dir klipp und klar beweist, daß du es bist, du und kein anderer, dem der

Fleck gehört, auf dem du stehst.« Eine derartige Selbstbestimmung kann sich auch in der Moderne, wie der Brentano-Dylan-Typus zeigt, auf eine Ordnung jenseits von Raum und Zeit beziehen.

Dabei steht aber in einer säkularisierten Gesellschaft keine fest verankerte, mit Macht versehene Institution mehr zur Verfügung, die Bedürfnisse nach einem höchsten Sinn wie selbstverständlich befriedigt. Es fehlt der kollektiv verbindliche Zusammenhang. Daher individualisieren sich die Versuche religiöser Sinnsetzung. Sie laufen auseinander, richten sich auf nichtreligiöse Bereiche wie die Liebe und die Politik. Sie können sich wiederum der Kirche annähern, wofür es im 19. und 20. Jahrhundert viele Beispiele gibt, müssen es aber nicht. Wegweisend für diesen Zusammenhang sind die Überlegungen des Religionshistorikers Friedrich Wilhelm Graf, der in seinem Buch *Die Wiederkehr der Götter* die Untersuchung von autobiographischen Texten vorschlägt, um die Innenseite der Säkularisierung begreifen zu können.

Eine solche Sichtweise ermöglicht es, so verschiedene Individuen wie Bob Dylan und Clemens Brentano zu verstehen und zu vergleichen. Denn die Säkularisierung stellt einen Langzeitzusammenhang dar und greift auch räumlich weit aus, betrifft verschiedene, ehemals christlich geprägte Gesellschaften. Deshalb läßt sich auch eine Brücke von der deutschen Romantik zur amerikanischen Rockmusik schlagen. Aus heutiger Sicht sieht man die Säkularisierung im 18. Jahrhundert einsetzen. Natürlich fand auch in den Jahrhunderten zuvor ein Ringen um den Glauben statt, gab es Wellen des Zweifels und herausragende Versuche, einen Glauben für sich selbst, in eigener Sprache zu finden. Aber es ist doch ein Unterschied, ob ein solcher Versuch im Rahmen einer Gesellschaft stattfindet, die zumindest von der Idee eines gemeinsamen höchsten Sinns ausgeht, oder ob ein entsprechender Versuch in einer schon differenzierten Welt mit einer Vielheit von Lebensstilen unternommen wird.

Vom Beginn im 18. Jahrhundert erstreckt sich der Prozeß der Säkularisierung bis in die Gegenwart. Hier und im Blick auf die Zukunft stellt sich die Frage, ob die Versuche, ein Selbstverständnis mit Orientierung auf ein Jenseits zu formulieren, im Lauf des Säkularisierungsprozesses schwächer werden. Muß womöglich zumindest eine religiöse Kindheitsprägung vorhanden sein, um sich in der Lebensgeschichte wieder der Religion zuwenden zu können? Denn woher sollen in einem leeren Raum die Ausdrucksweisen und Zeichen kommen? Die Alternative dazu wäre, daß es sich bei religiösen Bedürfnissen um Phänomene handelt, die unabhängig von historischen Situationen und kulturellen Zusammenhängen auftreten; sie können zurücktreten, verschwinden aber nicht grundsätzlich. Sie können auch auf ein weißes Blatt geschrieben werden, suchen sich neue Ausdrucksformen. Diese Frage bleibt offen. Für Brentano und Dylan war und ist die Suche nicht stillzustellen. Selbst wer ihren Unternehmungen distanziert gegenübersteht, kann doch zugeben, daß dabei faszinierende Aussichten in weite Räume entstehen. »Wie sich auch die Zeit will wenden, enden / Will sich nimmer doch die Ferne« – »I'm a long time a-comin', Maw / An' I'll be a long time gone.«