

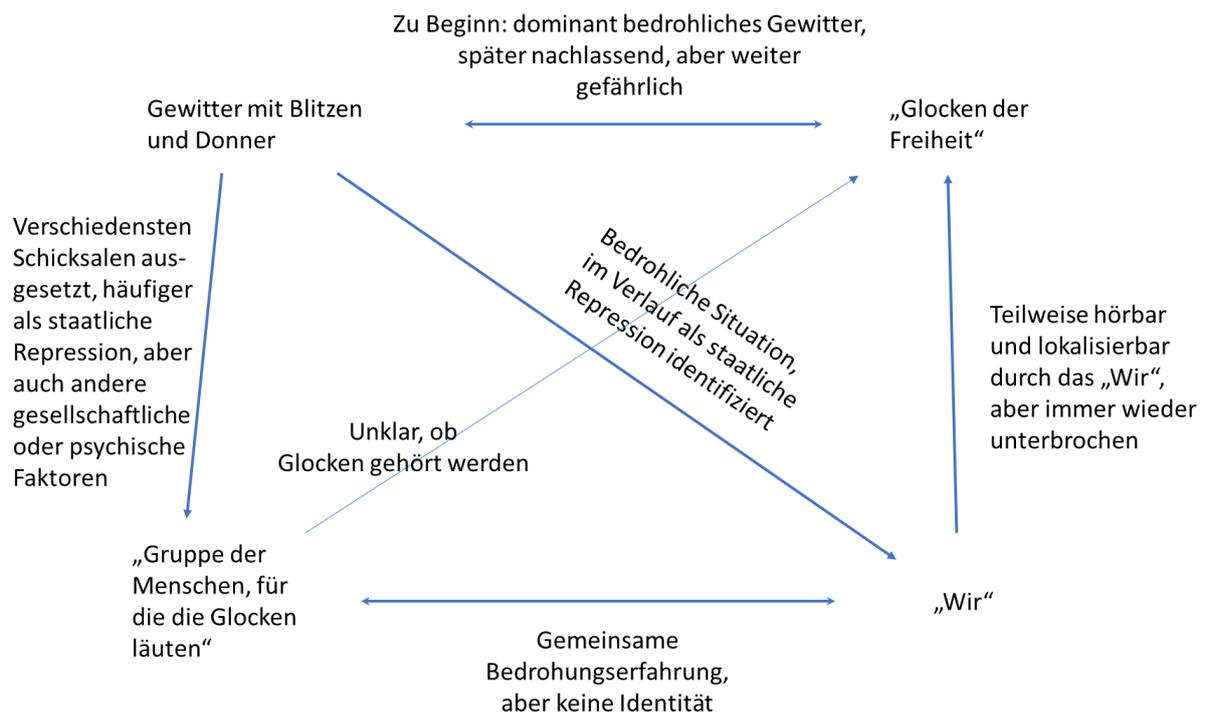
Chimes of Freedom – von der Signifikanz multidiversioner universeller Befreiung und Empathie zur Propaganda für formale Demokratie und wieder zurück.

Entstehung und Interpretation des Texts

Die Idee zu dem Lied stammt aus dem Hören des Lieds Chimes of Trinity, einem Lied aus dem Anfang des 20. Jhdts., welches eine Kirche in New York am Broadway beschreibt. Geschrieben wurde es durch Bob Dylan angeblich im Januar Februar 1964 auf dem Rückweg von Gesprächen mit VertreterInnen der Bürgerrechtsbewegung aus dem Südstaaten der USA. Vorarbeiten stammen wohl aus dem Januar 1964, als Dylan in Toronto war.

Biographisch sicher ist, dass das Lied in einer Zeit entsteht, die einen Wendepunkt in Bob Dylans Texten markiert. Bis 1963 hatte er überwiegend Protestlieder komponiert, die der Tradition Woody Guthries nahestanden und ihn zu einer prominenten Künstlerfigur der Bürgerrechtsbewegung machten. Bei der Übergabe des Preises des Emergency Civil Liberties Committee (vergleichbar etwa der Organisation für österliche Friedensmärsche) Ende 1963 versuchte Dylan sich dieser wie er meinte Vereinnahmung zu erwehren und argumentierte gegen die Polarisierung zwischen denen „oben“ und denen „unten“ mit dem Hinweis, dass gleichartige Verhaltensweisen in Personen beider Polen zu finden sind, sich selber ausdrücklich einbeziehend (siehe den Text von „My back pages“).

In den Anfang dieser Umbruchsphase, die mit dem Album „Another Side of Bob Dylan“ von 1964 einen ersten Ausdruck bekommt, fällt die Arbeit an Chimes of freedom. Der Text des Lieds lässt den Umbruch deutlich werden: es gibt kein eindeutiges „oben“ mehr, das das „unten“ beherrschen würde, sondern es gibt ein erweitertes „Unten“, das sich von unmittelbaren Klassenpositionierungen löst und eine Vielzahl unterdrückender und leidvoller Lebenslagen umfasst. Auch Widersprüche und Herabwürdigungen „in der Klasse“ werden thematisiert. Neben die multiplen Leidenserfahrungen stellt sich aber gleichzeitig ein „Wir“, das sozial nicht eindeutig identifiziert wird und dessen Zugang zur Freiheit im gewissen Maße privilegiert ist, weil es die Freiheit immerhin hören und auch ungefähr lokalisieren kann. Das Verhältnis zwischen den Unterklassen und dem „Wir“ bleibt dabei in der Schwebelage, wird aber durch die gemeinsame Bedrohungssituation signifiziert. Aber über beiden Situationen (den diversen Lagen der Unterklassen und der des „Wirs“) schweben allegorisch Glocken. Die musikalische Interpretation des Lieds durch Dylan ist langsam, melancholisch, wehmütig, damit aber auch empathisch.



Die offizielle Interpretation erblickt den Kern des Lieds in der doppelten Erleuchtung durch das Klingen der Glocken und durch die Blitze des Gewitters („eine Synästhesie“, z.B. gestützt auf das Changieren zwischen flashing and tolling. Hier gilt aber: flashing überwiegend für das Wir, tolling dagegen für die Unterklassen). Andererseits wird aber auch notiert, dass das Gewitter und die bedrohliche Situation im Verlauf nachlassen, was einer synästhetischen Gleichsetzung von akustischer (Glocken-) und visueller (Blitz-) Erhellung widerspricht. Das Verhältnis zwischen dem „wir“ und den Unterklassen findet in der offiziellen Übersetzung und Interpretation keine Berücksichtigung. Unter dem „wir“ wird meist irgendein Paar verstanden, das zufällig auf der Straße ist. Ich halte die offizielle Interpretation für falsch und würde eher meinen, dass der Text immer wieder zwischen Perspektiven wechselt, d.h. zwischen Donner und Blitz versus realen und allegorischen Glockenklang, zwischen Lage der Unterklassen versus Lage des Wirs.

Hier der Text zum Reinlesen (in meiner Übersetzung), während ich im Hintergrund das Stück in der Version von Bob Dylan abspiele (man merke sich die empathisch melancholische Intonation für die weiteren Interpretationen).

Die Fassung von Bob Dylan (1964): https://www.youtube.com/watch?v=zDOHhx_dk1g

Bob Dylan (1964): Glockenspiel der Freiheit

Weit nach Sonnenuntergang und kurz vor dem Mitternachtsgeläut duckten uns in einen Hauseingang, als der Donner krachte. Plötzlich fingen majestätische Glocken an, Klanggestalten in den Donnerknall zu werfen. Sie wirkten wie das Glockenspiel der Freiheit, das zu uns durchzudringen begann.

Aufblitzend für all die Krieger, deren Stärke es ist, auf's Kämpfen zu verzichten. Aufblitzend für all die Vertriebenen wehrlos unterwegs auf ihren Fluchtwegen. Und für jeden einzelnen und niedergestoßenen Soldaten dieser Nacht. Und wir blickten in Richtung des Glockenspiels der Freiheit, das zu uns herüberblitzte.

*Mit verborgenen Köpfen bemerkten wir, wie unerwartet die Mauern anfangen, sich im Schmelztiegel der Großstadt zu verengen und **das Echo der Hochzeitsglocken im Winde verwehte und sich auflöste in das Getöse der Blitze.***

Und die Glocken läuteten für die Rebellen und die Wanderer, für die Unglücklichen, im Stich Gelassenen und Aufgegebenen, für die Ausgestoßenen, deren Schicksal ständig auf des Messers Schneide steht. *Und wir blickten in Richtung des Glockenspiels der Freiheit, das zu uns herüberblitzte.*

*Da brach zu unserer ungeschützten Verwunderung der Himmel mit seinen Gedichten über uns herein als ein wahnsinniges, mystisches Hämmern von wildem und reißendem Hagel. **Worauf das Klingen der Kirchenglocken verwehte und nur noch Blitze und Donner zurückblieb.***

Einschlagend bei den Sanften und die Gefühlsvollen, bei den Wächter und den Beschützer des Geistes. Und bei den Dichtern und Malern, die ihren rechtzeitigen Auftritt versäumten. *Und wir blickten in Richtung des Glockenspiels der Freiheit, das zu uns herüberblitzte.*

An diesem wilden Abend bei der Kathedrale zerfaserte der Regen all die Lügengeschichten für die unbedeckten Schattengestalten aus dem Nirgendwo. Als Klang für all die Zungen, die keinen Ort finden, um ihre Gedanken zu Gehör zu bringen. Weil nichts mehr geht, wenn Situationen als gegeben hingenommen werden.

Die Glocken läuteten für die Tauben, Blinden und die Stummen. Für die misshandelte, gefährtenlose Mutter, die als Prostituierte verleumdet wird. Für das Vergehen, Outlaw zu sein, angekettet und betrogen durch Verfolgung. *Und wir blickten in Richtung des Glockenspiels der Freiheit, das zu uns herüberblitzte.*

Und obwohl der weiße Vorhang einer Wolke in einer weit entfernten Ecke aufflammte und der hypnotisch gestreifte Nebel sich langsam hob, **schlugen die elektrischen Blitze immer noch wie Pfeile ein**, gefährlich für alle, die zum Rumtreiben verurteilt sind oder selbst daran noch gehindert werden.

Die Glocken läuteten für die Suchenden auf ihrem stimmenlosen Pfad. Für die einsam Liebenden mit ihren vielen Geschichten, die zu persönlich sind, um erzählt zu werden. Und für jede harmlose, sanfte Seele, die trotzdem deplatziert im Gefängnis landet. *Und wir blickten in Richtung des Glockenspiels der Freiheit, das zu uns herüberblitzte.*

Als wir schließlich gefangen wurden, waren wir, wie ich mich entsinne, naiv und lachend. Zwar erwischt, aber ohne Spuren hinterlassen zu haben, so dass sie in der Luft hingen. Verzaubert und verschlungen lauschten wir ein letztes Mal, warfen wir einen letzten Blick, bis das Läuten ganz verstummte.

Die Glocken läuteten für die Schmerzgeplagten, deren Wunden nicht mehr heilen, für die unzähligen Verwirrten, Angeklagten, Missbrauchten, Unangepassten oder denen es noch schlechter geht. Einfach für jeden abgehängten Menschen dieser Welt. *Und wir blickten in Richtung des Glockenspiels der Freiheit, das zu uns herüberblitzte.*

Die Kritik von Bob Dylan an dem Emergency Civil Liberties Committee und sein thematisch noch unvollendeter Wechsel spiegeln das Verhältnis der fast zeitgleich aufkommenden Hippie Bewegung zur traditionellen US-Linken wider. Die traditionelle Linke bleibt bei ihrer Klasseneinteilung und ihrer primären Festlegung auf die Arbeiterklasse als Bezugspunkt für politisches Engagement. Die Hippie Bewegung erweitert die Kritik an der bürgerlichen Gesellschaft durch individuelle oder gruppenspezifische Aspekte. Es entstehen individuelle Ausbrüche aus kleinbürgerlichen und proletarischen Lebensverläufen und kommunitive Formen des Zusammenlebens, die als Hauptgegenpol nicht mehr einfach die bürgerliche Klasse oder die Herrschenden, sondern auch die eigene Familie und soziale Herkunft empfinden. Zudem bilden sich ethnisch homogene Gruppen wie z.B. die Black Panther Party oder das American Indian Movement, die sich nur teilweise in den traditionellen

Widerspruch zwischen zwei gesellschaftliche Hauptklassen einordnen und teilweise militanten Widerstand gegen die staatliche Unterdrückung leisten. Diese neue Konstellation gesellschaftlicher Widersprüche, die problematische Rolle der traditionellen Linken und die Chancen, die sich durch sie ergeben, wurden von Herbert Marcuse 1968/69 in Versuch über die Befreiung umfassend analysiert (incl. der Probleme der Intersektionalität zwischen diesen Gruppen in dem Prozess der gesellschaftlichen Auseinandersetzung). Das Lied Chimes of Freedom, welches diese Erweiterung explizit auf unterschiedlichste Lebenslage vornimmt und auch ein widerständige „Wir“ ohne direkte Klassenzugehörigkeit einführt, bringt diese „überbestimmte“, nicht binäre Konstellation in einen ästhetischen Gesamtzusammenhang. Die Getragenheit der musikalischen Interpretation, die Einbettung in eine umfassende gesellschaftliche Grunderfahrung von Ausgrenzung und der Blick des „Wir“ auf die Glocken der Freiheit verhindern gleichzeitig (noch muss man sagen, wenn man Bob Dylans weitere Entwicklung im Blick hat) eine religiöse Beliebigkeit von zufälligen Schicksalsprüfungen, die keinerlei politische mehr bzw. eine direkt entpolitisierende Bedeutung hätte.

Die neue Konstellation des gesellschaftlichen Widerstands verdichtet sich ästhetisch in der Version und Visualisierung des Lieds Chimes of Freedom von den Byrds auf dem Monterey Pop Festival 1967. Das Festival wäre fast daran gescheitert, dass sich die auftretenden KünstlerInnen nicht auf einen gemeinsamen Modus einigen konnten: die San Francisco „Fraktion“ wollte ein Festival ohne Kommerz, Fernsehen und ohne Eintritt, die Los Angeles und übrige Künstlerfraktion wollten mit dem Festival Geld verdienen. Erst spät kam es zu einem Kompromiss, der die Verwirklichung des Festivals ermöglichte. Der Videoclip bringt die Rezeption des Lieds durch die Hippie Bewegung zum Ausdruck. Schon musikalisch ist der Grundklang heller und der Grundrhythmus schneller als bei Dylan. Die Betonung liegt damit eher bei den Glocken der Freiheit, weniger bei den existentiellen Leidenssituationen. Die Band und die ZuhörerInnen gehören zum „Wir“, nicht zu „every hung-up person in the whole wide universe“, was sich im Auftreten der BesucherInnen und aber auch in Ansage von David Crosby zeigt. Musikalischer Klang und musikalische Rezeptionssituation werden zu einem ästhetischen Symbol kollektiver und individueller Befreiung, gesellschaftlichem Widerstand und einer insgesamt umfassenden Aufbruchsstimmung.

Byrds at Monterey Pop Festival, 1967: https://www.youtube.com/watch?v=9-EdPDptH_c

In den folgenden zwei Jahrzehnten gelingt den konservativen Gegenbewegungen, die existentielle Sicht von Freiheit mehr und mehr auf eine rein politische Sicht zu reduzieren. Dies ist teilweise auch der Reaktion der alten politischen Linken geschuldet, die erneut auf die dominante Bipolarität der Klassenlage zurückkommt und dabei Unterstützung durch die Regime des Ostens sucht und findet. Damit trennt sich der Freiheitsbegriff in politische Freiheitsrechte (neoliberaler, antikommunistischer gesellschaftlicher Block) und materielle Lage der arbeitenden Klasse (klassisch linker, K-Gruppen orientierter Block) auf. Gleichzeitig ermöglicht die gesellschaftliche Entwicklung den „subaltern to speak“: statt Singer- und Songwriter Musik entstehen Punk und Hip-hop, die teilweise einen sehr unvermittelten Bezug auf das soziale Erleben der KünstlerInnen haben und die gesellschaftliche Stellung des imaginären „Wir“ fundamental verändern.

Diese Entwicklung hat eine deutliche Auswirkung auf die Liedinterpretation, wofür maßgeblich der Auftritt von Bruce Springsteen in Ost-Berlin steht. Dieser Auftritt ist wohl eines der letzten großen Ereignisse der Konkurrenz der Systeme – in Westberlin kommt es schon vor 1988 zu Auftritten weltbekannter Popkünstler (1988 z.B. Michael Jackson). Die Bühne steht dann immer nahe der Mauer so dass die Musik auch im Osten Berlins verfolgt werden konnte. Bruce Springsteen wird von der SED als Protestsänger mit Wurzeln in der US-amerikanischen Arbeiterklasse eingeschätzt und damit als akzeptabel für einen DDR-Auftritt. Springsteen plant Anfang 1988 mit Amnesty International eine Human Right Auftrittsfolge, in der die Situation bürgerlicher Grundrechte thematisiert werden soll. Die Kampagne beginnt zwar erst einige Monate nach dem Auftritt in Ost-Berlin, der Auftritt u.a. mit dem Lied Chimes of freedom ist aber schon in diesem Zusammenhang zu sehen. Springsteen wird es jedenfalls als zentrales Lied auch bei anderen Auftritten der Kampagne spielen. Kurz vor Beginn kommt es zum Konflikt, weil Springsteen ansagen will, er hoffe, dass die innerdeutsche Mauer bald fällt. Die FDJ Organisatoren lehnen das ab und es wird ein Kompromiss gesucht und gefunden („kein politisches Statement“ und Umbenennung von Mauer in „Barriere“).

An dieser Stelle muss noch mal auf den Text des Lieds zurückgekommen werden. Der Text von Chimes of freedom bezieht sich wenig bis gar nicht auf die *politische* Verfasstheit eines Landes. Es sind Glockenklänge, die eher für existenzielle Situationen von Leiden und Unterdrückung erklingen, und zwar ursprünglich geschrieben und gesungen in einem Land, das zwar eine der längsten demokratischen Traditionen besitzt, gleichzeitig aber den überwiegenden Teil seiner Ureinwohner ausgerottet und massive Sklaverei betrieben hat. Die *staatliche* Verfasstheit spielt in dem Lied keine Rolle, staatliche Unterdrückung eine gewisse, aber eher in einem umfassenden Sinne als repressiv umfassende Gesamtstruktur. Einzig in der Strophe, als das Gewitter das „Wir“ direkt erfasst, wird der unmittelbare Konflikt zwischen Staat und politischem Widerstand thematisiert. Diese Verse wären vermutlich auch die direkteste Bezugnahme auf die von Bob Dylan weiterhin politisch unterstützte Bürgerrechtsbewegung (aber nur, wenn man meiner Übersetzung folgt, in der offiziellen gibt es diesen Konflikt gar nicht).

In der Auseinandersetzung zwischen Springsteen und der FDJ wird Begriff der Freiheit als Regierungsform definiert und damit zu einer politischen Eigenschaft des Westens. Das „Wir“ verkörpert durch Springsteen steht jetzt ungebrochen auf der Seite des sicherlich zu bevorzugenden politischen Systems, es verliert aber damit die Empathie für das Leiden der Opfer an dessen *ökonomischer* und *sozialer* Verfasstheit. Gleichzeitig schlagen sich die Vertreter des realsozialistischen Regimes auf die Seite des Mauerbaus und damit der politischen Unfreiheit. Mit dem eigentlichen Liedtext haben aber beide Stellungnahmen wenig zu tun. Die Glocken, die für die US-amerikanischen Unterlassen und die gesellschaftlichen Aussteiger läuteten, sind jetzt die der US-amerikanischen Regierungsform geworden, die für die Bürger der DDR läuten sollen. Springsteen (als Teil des „Wir“) nimmt keinen Bezug darauf, was die Glocken der Freiheit z.B. für die Opfer des US-amerikanischen Rassismus bedeuten würden. Die FDJ gibt Springsteens Umdeutung Recht, indem sie den urlinken Gedanken des Wegfalls aller Mauern zwischen den Menschen nicht tolerieren kann und will. Für die alte und neue linke Tradition des Internationalismus wäre eine solche Stellungnahme undenkbar gewesen. Ice-T, ein afroamerikanischer Rapper, wird zwei Jahre

später (1991) sein erstes Album mit der Aussage einleiten, dass in den USA mehr schwarze Männer im Gefängnis sitzen als zur Schule gehen. Ice-T ist aber auch kein genuiner Teil des „Wirs“ mehr, sondern eher ein „subaltern who speaks“, wobei er teilweise auch Worte sagt, z.B. über Frauen, die diese kaum akzeptieren werden. Insofern bleibt fortan ein echtes „Wir“ vermisst.

Die musikalische Interpretation des Lieds durch Springsteen beginnt mit einer Wiederholung der Klänge des Liedanfangs durch einen hellklingenden Synthesizer. Das eigentliche Thema von existenziellen Leidenssituationen wird schon durch diesen hellen Klang ignoriert bzw. ad absurdum geführt. Andererseits ist der Synthesizer zu distanziert, um einen eigenen Freiheitsanspruch eines „Wirs“ auszudrücken wie bei den Byrds. Das Lächeln von Bruce Springsteen während des Stücks trägt eine Überlegenheit gegenüber den Zuhörern zur Schau und die gesamte musikalische Interpretation erfolgt ungebrochen harmonisch, eigentlich wie schon in den ersten hellen Klängen des Synthesizers angedeutet. Damit geht das dem Leiden oder der Rebellion verpflichtete, existentialistische Moment des Liedes komplett verloren. Interessant in dem folgenden Video ist aber auch der Gegensatz des Publikums zu dem des Monterey Pop Festivals von 1967, das wir uns jetzt anschauen wollen.

Bruce Springsteens in Ost-Berlin, 1988: <https://www.youtube.com/watch?v=WBlcfPBVxxQ>

Ich denke, der Gegensatz zu der Version der Byrds ist hörbar (das Glücksversprechen, das sich 1967 real anfühlte und den Text fast umdeutet). Gleichzeitig wird deutlich, dass die Besucher des Festivals weit davon entfernt sind, dieses zu hören und individuell zu verstehen, wobei es ihnen auch entsprechend vorgespielt wird. Metaphorisch könnte man sagen, dass „wir“ ist blind geworden gegenüber den Personen, für die die Glocken läuten, und die Menschen, für die geläutet wird, wissen nicht, was damit eigentlich gemeint ist bzw. können sie gar nicht hören. Oder wenn doch, dann ist ihre Perspektive auf die der Subgruppe geschrumpft, der sich zugehörig fühlen.

1995 spielt Youssou N'Dour, der teilweise auch an der Amnesty Tour von Bruce Springsteen beteiligt war, das Lied auf dem Montreux Musikfestival. N'Dour ist ein senegalesischer Sänger, der großen Einfluss auf die Populärmusik des Senegal hatte. Wie Dylan in seiner frühen Phase ist er ein politisch aktiver Künstler. Er organisierte 1985 ein Konzert zur Freilassung von Nelson Mandela und komponierte 1986 zusammen mit seiner Band einen Song für und über ihn. Zusammen mit anderen Musikern thematisierte er in dem Dokumentarfilm *Retour à Gorée* einen der größten Sklavenhandelsplätze, die Insel Gorée, auf der zwischen 1711 and 1810 wohl 180000 Sklaven verkauft wurden. Der Film endet mit einem Gedenkkonzert an die Gräueltaten der Sklaverei auf der Insel. Ein weiteres Filmprojekt N'Dours ist der Spielfilm *Amazing Grace* von 2007. Dieser behandelt den Beginn der Antisklavereibewegung in Großbritannien. N'Dour verkörpert in dem Film die Rolle des Olaudah Equiano, der bis zu seinem mittleren Erwachsenenalter selbst Sklave war, sich dann aber später in britischen Parlamentsdebatten gegen den Sklavenhandel einsetzte. Im März 2021 beteiligt er sich an dem Anti-Racism Live Tag der UNO.

Zurück N'Dours Interpretation von Chimes of Freedom aus 1995. 1994 fanden die ersten allgemeinen, gleichen und geheimen Wahlen Südafrikas statt – das Apartheid Regime war überwunden. Mandela wurde zum ersten Präsidenten ernannt. N'Dour spielt das Lied Chimes of Freedom Bezug nehmend auf diese neue Situation in Afrika, aber mehr noch auf die weiterhin verbleibenden multiplen Oppressionen und auf einen internationalistischen Freiheitsbegriff. In seiner Interpretation vereinigt sich zumindest tendenziell das „Wir“ und die Erfahrung von Rassismus und Ausgrenzung, welche in dem Lied gemäß meiner Interpretation nebeneinanderstehen. Wieder beginnt das Lied mit dem Klang des Synthesizers, aber gegenüber dem Auftritt von Bruce Springsteen in der Tonhöhe deutlich nach unten transponiert. Zudem wird an keiner Stelle des Lieds ein echter harmonischer Wohlklang erreicht, die gesamte Spieldauer dominieren die Rhythmusinstrumente und als Zuhörer wartet man geradezu auf eine positive emotionale Auflösung dieser Dominanz und der durchgehaltenen Restriktion in Lautstärke und Betonung des Gesangs. Musikalisch wird die Interpretation damit in der Spannung zwischen aufscheinenden Glocken der Freiheit und existentiellen Noterfahrungen gehalten. Diesem eigentlichen Inhalt des Lieds entspricht auch die Physiognomik und das Verhalten von N'Dour.

Youssou N'Dour (Montreux, 1995): https://www.youtube.com/watch?v=9VT_74M86H4

Meine These wäre, dass mit N'Dour ist die Geschichte des Liedes zu Ende, u.a. weil wie bereits erwähnt die Subalternen inzwischen sprechen gelernt haben und die Linken mehr oder weniger in die verschiedenen Gesellschaften des Westens integriert sind oder sich in kleine Zirkel eingemauert haben. Der Inhalt des Lieds erscheint aus der Perspektive der Subalternen eher nicht authentisch und die Musik unoriginell für die verschiedenen ethnischen Musikstile, die zunehmend an Bedeutung gewinnen. Der Mainstream rebellischer Musik ist jetzt der Hip-Hop, nicht mehr die akustische Gitarre, und die Intersektionalität und Diversität der Unterdrückungserfahrungen, d.h. die Auflösung des Wirs, bleiben ein Problem, das weiter künstlerisch noch inhaltlich so überwunden wurde wie für kurze Zeit in dem Lied Chimes of Freedom.

Wer und welche Musikrichtung käme im 2021 dem frühen Bob Dylan und seinen Liedern aus den sechziger Jahren des letzten Jahrhunderts, speziell den Chimes of Freedom, am nächsten? Speziell wenn man die notwendige Gleichheit bzw. Ungleichheit von Wir und der Unterklassen berücksichtigt? Besagter Ice T antwortet 2020 auf die Umwandlung von „Black Live matter“ in „all live matter“ mit dem Lied „no live matters“, um sich gegen die Neuformulierung eines Wirs zu wehren, welche aus seiner Sicht unauthentisch ist und die Priorität der Repression der Schwarzen verwässere. Das frühere „Wir“ hat sich dagegen in multiple Perspektiven aufgelöst und kennt nur noch diverse Ichs und fast transzendente Katastrophenszenarien. Ich denke, am ehesten entspricht damit Kae Tempest Lieder, ihre Formen des Sprechgesangs, Hiphops und ihre Sprachgewalt den Chimes of Freedom im neuen Jahrtausend. Zum Abschluss also hier ein Stück über

Aktuelle musikalische Ästhetiken des Widerstandes

Kae Tempest, Europe is lost (Reykjavik, 2016): <https://www.youtube.com/watch?v=ffxrCDvJ8LI>

Bob Dylan' „Chimes of freedom“ (= Musikalische Ästhetiken des Widerstandes IV oder auch die „Spekulatius“-Sitzung des LiFos)

Den Text zu dem Lied Chimes of Freedom schrieb Bob Dylan 1964, angeblich auf dem Rückweg von einem Gespräch mit VertreterInnen der Bürgerrechtsbewegung der Südstaaten der USA. Für die Biographen von Bob Dylan markiert das Lied einen Umschlagspunkt – weg von den eher traditionalistisch-links orientierten Künstlern der Bürgerrechts- und Friedensbewegung und hin zu eher individualistischen Liedertexten, gespielt mit elektronischer Gitarre. In der Veranstaltung soll die These vertreten werden, dass genau diese Wende nach „innen“ es Bob Dylan gelingt, einen Liedtext zu schreiben, der die Gedanken und Gefühle der Neuen Linken und der aufkommenden Hippie-Bewegung zum Ausdruck bringt, indem er die Thematik von einer unilateralen Oppression der Gesellschaft durch eine Klasse (z.B. in seinem Lied „Master of War“) zu einer viele Aspekte umfassenden Sicht wendet, in der unterschiedlichste existenzielle menschliche Unfreiheitssituation sich verbinden (was dann viel später als Erfahrung der „Multitude“ versus der der „Klasse“ bezeichnet wurde). In Bruce Springsteens Version von 1988 (gespielt in Ost-Berlin) wird das Lied dann ästhetischer Ausdruck einer westlichen Reduktion von Freiheit auf formale demokratische Rechte, dem das ostdeutsche Regime tragischerweise nichts entgegenzusetzen hat, als genau dieser Kritik praktisch Recht zu geben. 1995 singt der Senegalese Youssou N'Dour das Lied, diesmal vor dem Hintergrund seines Engagements gegen das Apartheid-Regime in Südafrika, welches im Jahr zuvor gefallen war, und für einen umfassenden gesellschaftlichen Fortschritt des Südens. Ihm als Afrikaner gelingt eine musikalische Interpretation, die dem Liedtext vermutlich am nächsten kommt.

Als Hintergrundinformation dient eine deutsche Übersetzung des Liedtextes sowie folgende Tracks des Lieds auf Youtube, von denen die ersten vier auch Teil des Treffens sein sollen:

Die erste Fassung von Bob Dylan (1964): https://www.youtube.com/watch?v=zDOHhx_dk1g

Die Fassung von den Byrds auf dem Monterey Pop Festival 1967:
https://www.youtube.com/watch?v=9-EdPDptH_c

Bruce Springsteens Fassung in Ost-Berlin 1988: <https://www.youtube.com/watch?v=WBlcfPBVxxQ>

Youssou N'Dour Fassung von 1995: https://www.youtube.com/watch?v=9VT_74M86H4

Lily: <https://www.youtube.com/watch?v=VDGysJGNol>

Die Ursprungsfassung (1919, Chimes of Trinity), auf die Bob Dylan musikalisch und teilweise auch in Textpassagen zurückgreift: <https://www.youtube.com/watch?v=aS41WSOtd6o>

Kae Tempest (Reykjavik, 2016): <https://www.youtube.com/watch?v=ffxrCDvJ8LI>