

Zwischen Kulturindustrie und autonomer Kunst

Das Subversive im Werk Bob Dylans



Ob als Dichter, Musiker oder Performer – Bob Dylan ist bis heute ein Rätsel geblieben. Er gilt als »Mann der Masken«, der sich in immer neuen Anläufen selbst erfindet und sich so allen festen Zuschreibungen entzieht.

nen angesehen würde. Die These liegt daher nahe, dass sich im Werke Dylans die subversive Verwandlung der Rockmusik in eine besondere Form der autonomen Kunst vollzieht.

Zur widersprüchlichen Wirkungsgeschichte

Dylans Werk hat eine besonders komplexe und auch widersprüchliche Wirkungsgeschichte hinter sich. Von Anfang an war es auf Deutungen angewiesen, zitierte sie förmlich herbei und stieß sie nicht weniger zurück. Im Gegensatz zu anderen Produkten der Popbranche machen Dylan-Songs Auslegungen und Interpretationen notwendig – und das, obwohl sie sich auch als ein Ereignis begreifen, das »in den Wind geschrieben« wird, das heißt als ein unwiederholbares Live-Geschehen, dem eine Repräsentanz in der Schrift fehlt.

Die interpretatorische Auseinandersetzung mit Bob Dylan setzt bereits in den ersten Jahren seines öffentlichen Auftretens ein. Zwischen 1963 und 1966 sind Dylans Lieder vorrangig Gegenstand eines ästhetischen und ideologischen Grundsatztstreits, der in verschiedenen Facetten um das Verhältnis von Politik und Kunst, Authentizität und Showbusiness kreist, um die vermeintliche oder wirkliche Zugehörigkeit zur Folkbewegung und um deren »Verrat« durch Liebeslieder, moderne Lyrik und den Schritt zum elektrischen Rock (McGregor 1990). Seit den 1970er Jahren lassen sich etwa fünf Linien der Dylan-Literatur unterscheiden: Biografien, Titel, die sich mit der Lyrik auseinandersetzen und deren »politische Botschaften« sowie historische Kontexte verfolgen, Bücher, die Dylan pri-

Seit den späten 1960er Jahren ist das Werk von Bob Dylan in seinem lyrischen Gehalt, seiner kompositorischen Eigenart und seiner öffentlichen Inszenierung Gegenstand zahlloser Analysen und Interpretationen gewesen. Ob auf dem Gebiet der Ästhetik, der Literaturwissenschaft oder der soziologischen Medientheorie, seine Texte, Kompositionen und Aufführungen sind zur Quelle weit gefächerter internationaler Debatten über das Verhältnis von Popmusik und moderner Kunst geworden. Wie kein zweiter Sänger und Songwriter der Popgeneration hat Bob Dylan die eingespielten Grenzziehungen zwischen bloßer Unterhaltungsmusik und autonomer Kunst infrage gestellt. Zwar wird er im Allgemeinen als eine zentrale Repräsentationsfigur der Rockmusik betrachtet, aber seine Songs sind zu komplex, seine Aufführungspraxis ist zu reflexiv, als dass er nicht zugleich auch von vielen Interpreten als ein Künstler mit eigenständigen Kunstintentionen



Wie kaum ein zweiter Songwriter der Popgeneration hat Bob Dylan es mit seinem musikalischen Œuvre vermocht, die eingespielten Grenzziehungen zwischen Unterhaltungsmusik und ernsthafter Kunst infrage zu stellen.

mär als Live-Musiker wahrnehmen, und solche, die seine musikalische Entwicklung anhand der Plattenalben und CDs nachzeichnen.

Schließlich lassen sich davon noch einmal solche Texte unterscheiden, die sich mit Einzelaspekten des Dylanschen Werks beschäftigen, seiner Stimme, seinem Frauen- und Männerbild, seinem Verhältnis zu Christentum und Judentum, seiner Verwurzelung in der amerikanischen Musikkultur und seiner Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte.

Nach unserer Kenntnis gibt es bislang nur ein einziges größeres Werk eines Musikwissenschaftlers zu Bob Dylan: »A Darker Shade Of Pale. A Backdrop To Bob Dylan« von Wilfried Mellers. Der Autor von Büchern über Bach, Beethoven und die Beatles geht dort auf spezifische Fragen der amerikanischen Musikgeschichte ein; so weist er das Fortwirken dieser Tradition in Dylans Werk als auch dessen Unabhängigkeit von ihr nach, liefert eine Reihe von bedeutenden Details zu Dylans musikalischem und poetischem Schaffen und analysiert vor allem seine Songs als eine Form der »autonomen« Musik unter den Bedingungen der Popkultur. Die Autonomie-These findet sich der Sache nach auch in dem von seinen Intuitionen her wegweisenden Buch von Greil Marcus. Marcus sieht die ästhetische Autonomie Dylans in seinem Verhältnis zur amerikanischen Tradition: in dem künstlerischen Anspruch nämlich, mit dem er sich von der Liedkultur der Vergangenheit, ob Folk, Blues oder Country, unterscheidet – es ist gerade dieses musikalische Autonomiebestreben, an dem sich für Marcus der Protest gegen Dylan in den Jahren 1964 bis 1966 entzündet. Stephen Scobie, der wichtige Erkenntnisse zum literarischen Gehalt von Dylans Werk beisteuert, beobachtet den veränderten Stellenwert der Lyrik im Spätwerk: Gegenüber der Orientierung an komplexer symbolistischer Poesie in den 1960er Jahren entsteht zunehmend – und in den 1990er Jahren auf allen Ebenen – ein allegorisches Verfahren, durch das Dylan sprachliches Alltagsmaterial, Redewendungen, Klischees und Binsenweisheiten kombiniert, die durch eben diese Kombination bedeutungslos gemacht werden. Dementsprechend

bringt Dylan in dieser Phase nach Scobie nicht mehr unmittelbar Erfahrungsgehalte zum Ausdruck, sondern platziert sie nur noch indirekt in den Leerstellen seiner Texte, also zwischen den Formeln und Allgemeinplätzen.

Die Arbeiten, die primär um die Texte kreisen, zeigen sich zumeist von einem »bildungsethischen« Interesse geleitet. Sie versuchen, Dylan aus der Popsphäre herauszulösen und für die Hochkultur zu vereinnahmen. So erscheint etwa Dylans Rezeption der symbolistischen Poesie (Rimbaud, Verlaine) in den 1960er Jahren als Gründungsakt par excellence, durch den er seine »primitiven« Anfänge in der Folk- und Protestbewegung zugunsten der Artikulation genuin künstlerischer Ansprüche hinter sich zu lassen versucht. Michael Grays Wort über »The Lonesome Death Of Hattie Carroll« als »rhetoric, not art« bringt diese Einstellung, die dezidiert den Songwriter gegenüber dem Sänger favorisiert, auf den Punkt. Zu ihr gehört wie ein Leitmotiv, Dylan alljährlich für den Literaturnobelpreis vorzuschlagen. Die Position steht spiegelverkehrt zu der älteren Sichtweise, für die allein der frühe, politische Protestsänger der authentische Dylan ist, während sich dessen späteres Werk dem »Kommerz« und eben auch »bürgerlichen Kunstvorstellungen« ergeben habe (Liederschmitt 1992).

Unterwanderung der herkömmlichen Grenze von Kunst und Popkultur

Die subversive Rolle, die das Werk Dylans heute in dem Sinne spielt, dass es die herkömmliche Unterscheidung von autonomer Kunst und Popkultur unterwandert, lässt sich anhand von drei im Folgenden vertieften Themenfeldern veranschaulichen, die sein Schaffen und Wirken von Anfang an bestimmen:

- Wie kaum ein zweiter Songwriter seiner Generation hat Dylan es vermocht, in seinen Liedern den spezifischen Erfahrungsgehalt seiner Zeit poetisch und musikalisch zu artikulieren.
- Es ist die besondere Art der sprachlichen, musikalischen und inszenatorischen Bearbeitung des vorliegenden, weitgehend aus der Massenkultur stammenden Materials, durch die Dylan



»Bringing It All Back Home«: Das Album aus dem Jahr 1965 markiert den Beginn von Bob Dylans Folk-Rock-Revolution, hier das Cover der offiziellen Tonbandausgabe aus dem Jahr 1972. Während desillusionierte Songs wie »Subterranean Homesick Blues« oder »Maggies Farm« als elektrisch aufgeheizte Rocknummern daherkommen, ist die zweite Albumseite rein akustisch. Sie endet mit einem Klassiker, dem bittersüßen »It's All Over Now, Baby Blue«.

eine Unterwanderung der herkömmlichen Unterscheidung zustande bringt. Dylan bearbeitet sein aus der Massenkultur stammendes Material sprachlich, mu-



sikalisch und gestalterisch so, dass er den Gegensatz zwischen Popkultur und Kunst unterwandert.

- Dylan vermag es – durch einen eigentümlichen, immer wieder verwirrenden Gestus der Verweigerung –, mit eingespielten Klassifikationen spielerisch umzugehen und dadurch einen neuen Typus des autonomen Künstlers in der Kulturindustrie zu schaffen.

Bob Dylan verkörpert bis heute den Typus des emphatischen Singer-Songwriters.

Rockmusik als geschichtliche Erfahrung

Die These John Deweys, nach der die Kunst der synthetisierenden Artikulation zeitgeschichtlich prägenden Erfahrungen dient, spielt eine zentrale Rolle bei dem Versuch, die lebensgeschichtliche und historische Dimension am Werk Dylans herauszuarbeiten. Zunächst einmal scheint Popmusik viel stärker als

»klassische« Musik lebenspraktisch und lebensgeschichtlich verwurzelt zu sein. Die Musik von Beethoven, Wagner oder Schönberg fordert von vornherein eine viel größere Distanz gegenüber dem eigenen biografischen Selbstverständnis als Popmusik. Gleichzeitig galt Popmusik lange Zeit als geschichtslos. Ihr wurde ein rein biografischer Sinn zugeschrieben, der allein an die Phase der Adoleszenz gebunden schien –

sie kenne, so heißt es, Wechsel, Trends und Moden, aber kein historisches Bewusstsein. In ihr scheint es nur um Aktionen und Vollzüge in purer Präsenz zu gehen, die von ekstatischen Gefühlen und physischen Vibrationen begleitet werden.

Daher wird auch die Popmusik selbst als transzendenzlos und den Mechanismen der »Kulturindustrie« unterworfen verstanden. Die frühen musikwissenschaftlichen Pu-

Frankfurter Bob Dylan-Symposium »Bringing It All Back Home« – Zum kritischen Gehalt von Bob Dylans Werk«

Internationaler Bob Dylan-Kongress Frankfurt am Main
11.-13. Mai 2006
Vorträge Diskussionen Konzerte

Bringing It All Back Home
 Zum kritischen Gehalt von Bob Dylans Werk

Bob DYLAN

hr2 kultur

IFS INSTITUT FÜR SOZIALFORSCHUNG

Gesellschaft für Musik und Ästhetik

hr2 - anregend anders

www.ifs.uni-frankfurt.de/veranstaltungen/2005/dylan_prog.htm

www.hr2.de

Unter dem Titel »Bringing It All Back Home« – Zum kritischen Gehalt von Bob Dylans Werk« wird vom 11. bis 13. Mai in Frankfurt ein Bob Dylan-Kongress veranstaltet. Eingeladen sind weltweit renommierte Experten aus verschiedenen Disziplinen, wie Stephen Scobie, Betsy Bowden und Michael Gray. Weitere Beiträge kommen unter anderem von Jean-Martin Bütt-

ner, Susan Neiman, Heinrich Detering, Klaus Thewleite und von den Initiatoren Axel Honneth, Peter Kemper und Richard Klein selbst. Die Tagung behandelt eingehend drei Themenbereiche: Rockmusik als geschichtliche Erfahrung, Kulturindustrie als autonome Kunst und Verweigerung als Messianismus.

Veranstalter sind das Institut für Sozialforschung, die Redaktion der Fachzeitschrift »Musik & Ästhetik« sowie der Hessische Rundfunk (hr2), der neben einer Podiumsdiskussion über »Dylan in Deutschland« in einer »Großen Bob Dylan-Nacht« mit Gesprächen, Filmen und Konzerten ganz unterschiedliche »Annäherungen an den Singer-Songwriter« versucht. In der Podiumsdiskussion unter dem Titel »Don't Look Back« nehmen unter anderem Pop-Experten wie Günter Amendt, Diedrich Diederichsen und Siegfried Schmidt-Joos teil. Anstelle eines affirmativen Weihfestspiels sucht die Dylan-Nacht im Sendesaal des Hessischen Rundfunks unter dem Motto »Dylan On The Edge« unorthodoxe Annäherungen an ein gefeiertes Idol.

Dass der Kongress seinen Ort in der Universität, einem Kino und einem Sendesaal des Rundfunks hat, verweist auf einen programmatischen Anspruch. Die Veranstaltung versucht, eine Brücke zwischen Universität und Lebenswelt, zwischen strenger Wissenschaft, Popkultur und Medien zu schlagen. Zu diesem Zwecke versammelt sie nicht nur Literatur-, Musik- und Sozialwissenschaftler, sondern auch Philosophen, Musiker, Literaten und Journalisten. Die Veranstalter versprechen sich von diesem Symposium eine interdisziplinäre, sowohl die Ästhetik als auch die Musiktheorie und Kultursoziologie einbeziehende Auseinandersetzung mit der Frage, ob sich im Werk von Bob Dylan paradigmatisch eine Tendenz der Transformation von Rockmusik in autonome Kunst abzeichnet. Da die klassische, bis heute vorherrschende Entgegensetzung von Kulturindustrie und moderner Kunst in den Schriften von Adorno und Horkheimer am Institut für Sozialforschung entstanden ist, scheint Frankfurt der angemessene Ort, um einen solchen internationalen Kongress durchzuführen.

Informationen im Internet:
www.ifs.uni-frankfurt.de/veranstaltungen/2005/dylan_prog.htm
www.hr2.de

blikationen über »Rock« haben zwar versucht, diesen Sachverhalt in gezielt antiakademischer Geste ins Positive zu wenden, ihn aber als Faktum nicht einen Moment lang angezweifelt. Es scheint, dass gerade Dylan dazu nötigt, diesen Standpunkt insofern zu revidieren, als seine Musik eigene Formen von Geschichtlichkeit, von Gedächtnis- und Erinnerungsbildung entwickelt.

Es lässt sich so zunächst die Frage stellen, in welchem Sinne sich Dylans Musik als Artikulation eines spezifischen Lebenszusammenhangs verständlich machen ließe: Wie ist der konventionelle Topos zu begreifen, Dylan sei Ausdruck, Sprachrohr und Projektionsfläche einer »Generation«, wenn seine Konzerte doch eine ständige geschichtliche Arbeit am eigenen Songrepertoire vollziehen? Offenkundig geht es nicht bloß um die Funktion von Musik im Alltag, sondern mehr noch um ihre lebensgeschichtliche, lebenszeitliche Bedeutung. Und dies betrifft nicht bloß »Psychologisches« oder »Politisches«, sondern stets auch konkrete musikalische Mittel und Phänomene. Sodann wäre zu fragen, ob die Geschichtlichkeit, die Bob Dylan in seinen Songs entwickelt hat, nicht eine Form von Universalität im Verhältnis zur populären amerikanischen Musik zur Folge hat: eine Universalität nämlich, die sozusagen den Raum zur Zeit hin transzendiert, das heißt, die geschichtlich wird, indem sie einzelne, lokale Traditionsstränge hinter sich lässt und den gesamten Radius der Liedkultur dieses Landes ausschreitet.

Kulturindustrie als autonome Kunst

Mit »ästhetischer Autonomie« verbinden wir heute mehr oder minder feste Vorstellungen über die Eigenarten eines künstlerischen Werks: der schriftlichen Repräsentanz, der klaren Differenz von Komposition und Interpretation, ein sich eher ausschließendes Verhältnis von ästhetischer Qualität und sozialer Wirkung. Dass all dies für Dylan zumindest nicht direkt zutrifft, liegt auf der Hand, verdankt sich seine Musik doch, wie Rock- und Popmusik überhaupt, primär mündlichen Traditionen auf der einen Seite und der modernen Reproduktionstechnik auf der anderen. So ist sie von vornherein ein Element



»No Direction Home«: Die Doppel-CD, hier das Cover des Booklets, enthält seltene und unveröffentlichte Aufnahmen Dylans aus den Jahre 1961 bis 1966, die während der Dreharbeiten zu Martin Scorseses Film entdeckt wurden.

dessen, was Adorno »Kulturindustrie« genannt und der Sphäre der Autonomie des Kunstwerks entgegengesetzt hat.

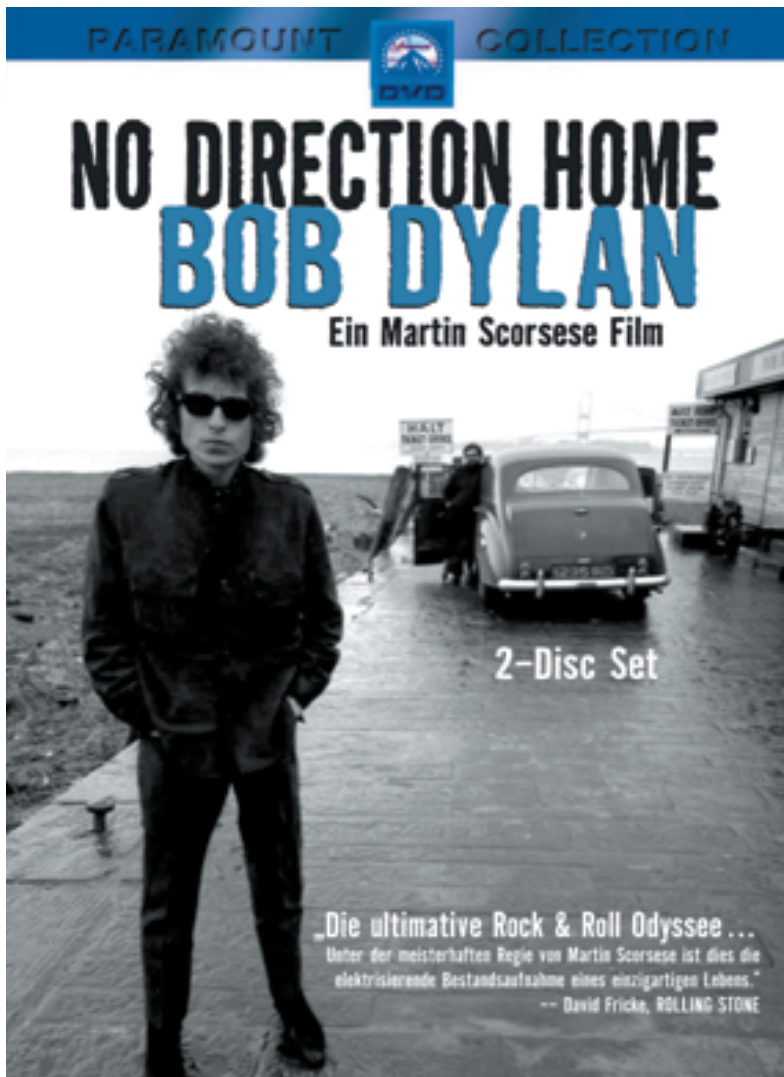
In einem Brief an Walter Benjamin vom 18. März 1936 klagt Adorno allerdings gegen diesen eine »Dialektik« von autonomem Werk und Reproduktionstechnik ein: Er insistiert darauf, dass der Verfall der Aura und die damit einhergehende Zerstreuung der Wahrnehmungsformen, die Benjamin erst beim Film beobachten will, sich bereits durch die »Erfüllung des eigenen ›autonomen‹ Formgesetzes« der »großen« Kunst vollzieht. Dann heißt es: »Les extrêmes me touchent, so gut wie Sie: aber nur wenn der Dialektik des Untersten die des Obersten äquivalent ist, nicht dieses einfach verfällt. Beide tragen die Wundmale des Kapitalismus, beide enthalten Elemente der Veränderung.«

Nun denkt Adorno aber die »Dialektik des Untersten und des Obersten« allein vom Obersten her. In vielen Analysen zeigt er, dass noch die esoterischste autonome Kunst von den Mechanismen der kapitalistischen Massenkultur nicht unabhängig sein kann. Hingegen hat er sich für die umgekehrte Fragestellung, ob es nicht auch in den Produkten der Massenkultur *Möglichkeiten* eines autonomen künstlerischen Gestaltens gibt, nie interes-

siert, obwohl sein gegenüber Benjamin vorgetragener Ansatz sie enthält und zulässt. Der Dialektik des Obersten sollte aber wohl auch die des Untersten adäquat sein. In diesem Sinne eines veränderten Autonomiebegriffs gewinnt die Musik Dylans als ein von der Kulturindustrie *ausgehendes* Produkt eine beson-



Szene aus »Pat Garrett & Billy the Kid«: Ursprünglich sollte Dylan nur eine Reihe von Songs für den Sam Peckinpah-Film schreiben, doch dann übernahm er auch die Nebenrolle des rätselhaften Alias – Mitglied in Billy's Band aus Gesetzlosen. Mit »Knockin' On Heaven's Door« enthält der Film einen der bis heute größten Dylan-Hits.



Martin Scorseses Film »No Direction Home – Bob Dylan« aus dem Jahr 2005 gilt schon jetzt als die ultimative »Rock'n' Roll-Odysee«. Er erzählt mit einer Fülle bisher unveröffentlichten Materials die Geschichte einer Reise von Bob Dylans Wurzeln in Minnesota über das New Yorker Greenwich Village bis zu seinem turbulenten Aufstieg als Popstar ab Mitte der Sechziger. Das Foto der DVD und der CD »No Direction Home« ist identisch und zeigt einen stoischen und zugleich erschöpften Sänger. Es vermittelt – wie viele Dylan-Songs – den diffusen Eindruck, als nehme die Leere kein Ende.

dere Bedeutung; sie betrifft Fragen der Inszenierung der musikalischen Präsentation nicht minder als solche des Verhältnisses von Musik und Lyrik, vor allem aber auch eine eingehende Analyse von Dylans Stimme, seinem Gesang. Die reiche Diskussion des Phänomens der Stim-

me in der neueren Literatur- und Medienwissenschaft kann hier viele Anregungen bieten.

Verweigerung als Messianismus

Es liegt in der Struktur des menschlichen Begehrens, das Objekt der

Begierde zu »vergöttern«: Je mehr es erhöht und vergrößert wird, um so wertvoller auch der eigene Einsatz und die Opferbereitschaft. Dieser Mechanismus trifft in herausragender Weise auf die Rockmusik-kultur zu. Sänger und Musiker werden zu Idolen, für die »Fans« alles zu tun imstande sind. Aber tendenziell müssen alle Erwartungen, die sie haben, enttäuscht werden. Dass die Stars dem Ansinnen, ihren Verehrern eine »höhere Welt« zu eröffnen, nicht entsprechen können, führt zu einer hochgradigen Ambivalenz in der Verehrung selbst: Diese kann jederzeit in rasende Entwertung, Verkleinerung oder Hass umschlagen.

Dass diese Problematik bei Dylan virulent wird, hat zwei Gründe. Erstens hat er die Verehrung seiner Person stets, zuweilen phobisch, bekämpft und sich jeder Zuschreibung von außen verweigert. Zweitens ist durch die Art, wie er mit den eigenen Liedern auf der Bühne umgeht, ein Reflexionsniveau in die Rockmusik hineingetragen worden, das Erwartungen notwendigerweise und systematisch zerstört. Im einen Fall wird ein Masken- und auch Possenspiel inszeniert, das die Person vor der Dynamik kollektiver Identifikationen zu schützen sucht und die Devise »It ain't me babe« gegenüber dem Publikum wie einen Bannstrahl einsetzt. Im anderen Fall ist es der Autonomieanspruch des Künstlers, der darauf besteht, mit den eigenen Liedern und Stilmodellen kreativ zu arbeiten, ihnen Veränderungs- und Verfremdungsprozesse zuzumuten, statt einfach nur zu reproduzieren, was bereits auf käuflichen Konserven vorliegt. Insofern verlangt Bob Dylan von seinem Publikum, sich auf das Ereignis einzulassen, das hier und jetzt stattfindet und es nicht vorab mit Bedeutungen zu überformen, die längst festgelegt sind. ◆

Die Autoren

Prof. Dr. Axel Honneth, 56, ist Professor für Sozialphilosophie an der Universität Frankfurt und geschäftsführender Direktor des Instituts für Sozialforschung. Er beschäftigt sich seit seinem 16. Lebensjahr mit dem Werk Bob Dylans.

Dr. Richard Klein, 52, ist Musikwissenschaftler in kritischem Anschluss an Adorno; er lehrt an der Pädagogischen Hochschule in Freiburg und bereitet gerade die Veröffentlichung eines Buchs über Bob Dylan vor.

Literatur

Michael Gray, Song & Dance Man III. The Art Of Bob Dylan, London/New York 2000.

Richard Klein, Die Herausforderung Bob Dylan, in: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken,

November 2002. Richard Klein, Dylan in Manchester 1966. Ästhetisch-politische Hintergründe eines Ekklats, in: Musik & Ästhetik, Juli 2003. Walter Liederschmitt, Bob Dylan – alles in allem, Trier 1992.

Greil Marcus, Basement Blues. Bob Dylan und das alte, unheimliche Amerika, Hamburg 2001.

Craig McGregor (Hrsg.), Bob Dylan. The Early Years. A Retrospective, New York 1990.

Wilfried Mellers, A Darker Shade Of Pale. A Backdrop To Bob Dylan, London 1984.

Stephen Scobies, The Captain's Tower. Bob Dylan und die Lyrik, in: Parking Meter, April 1999.