



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Ein Maskenspiel.

Die dokumentarische und filmische Figur von Bob
Dylan der 60er Jahre.

Verfasserin

Waltraud Winding

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Elisabeth Büttner, M.A.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Definitionen und Hintergründe	5
2.1 Das Direct Cinema und das Genre der Rockumentary.....	5
2.2 Brüche mit dem Direct Cinema.....	9
2.3 Maske – Begriffserklärung.....	11
2.4 Bob Dylan der Trickster und Maskenspieler.....	13
3. A Look Back – Die frühen Bob Dylan Songs der 60er als ein Seismograph	17
3.1 Zeit für gesellschaftliche Veränderung – Protestsongs.....	18
3.1.1 Blowin’ In The Wind (1962).....	19
3.1.2 The Times They Are A-Changin (1963).....	21
3.2 Rückzug ins Private – Eine schöpferische Zwischenstufe.....	25
3.2.1 Chimes Of Freedom (1964).....	26
3.2.2 My Back Pages (1964).....	29
3.3 Zeit für musikalische Veränderung – Elektrisch verstärkte Musik.....	32
3.3.1 Subterranean Homesick Blues (1965).....	33
3.3.1 Like A Rolling Stone (1965).....	39
4. It Ain’t Me, Babe – Dokumentation eines Maskenspielers	42
4.1 Bewegung als grundlegendes Attribut der Dokumentation.....	44
4.1.1 Bewegung von Bob Dylan als Motiv.....	45
4.1.2 Direct Cinema an sich beruht auf Bewegung.....	47
4.1.3 Die Musiktournee als Grundgerüst bedingt Bewegung.....	51
4.1.4 Bewegung von Folk zu Rock - ein musikalischer Maskenwechsel.....	55
4.2 Großaufnahmen als Annäherungsversuch.....	57
4.3 Wahrnehmungen von Bob Dylan.....	62
4.3.1 Die Verweigerungspose als Maske.....	62
4.3.2 Die Auftrittsmasken: onstage und backstage.....	71
4.3.3 Die Montage als Form der Maske in EAT THE DOCUMENT.....	76
4.3.4 Die Sprachmasken von Bob Dylan.....	79
5. I’m Not There – Ausblick	81
6. Quellenverzeichnis	84
6.1 Literaturverzeichnis.....	84
6.2 Filmverzeichnis.....	88

7. Anhang	89
7.1 Songtexte von Bob Dylan.....	89
7.1.1 Blowin' In The Wind.....	89
7.1.2 The Times They Are-A Changin'.....	89
7.1.3 Chimes Of Freedom.....	91
7.1.4 My Back Pages.....	92
7.1.5 Subterranean Homesick Blues.....	93
7.1.6 Like A Rolling Stone.....	95
7.2 Abstract.....	97
7.3 Lebenslauf.....	98

1. Einleitung

Maske ist ein vielschichtiges Wort. Es kann einerseits als ein Objekt gedacht werden, im Sinne des Verkleidens, andererseits als ein Subjekt. Mit Maske kann man also nicht nur den Gegenstand an sich meinen, sondern auch den Maskenträger bzw. die Person dahinter. Spricht man hier von einer Maske, wird diese mit der Person als Ganzes bzw. mit dem Gesicht des sogenannten Maskenträgers gleichgesetzt. Sie wird nicht als etwas Gegenständliches verstanden und spielt in ihrer Funktion der Verhüllung des Gesichts eine eher untergeordnete Rolle. Um den hier verwendeten Maskenbegriff besser verstehen zu können, soll auf dessen Entstehungsgeschichte und Bedeutung eingegangen werden.

Liest man nun den Titel der Arbeit: „Die dokumentarische und filmische Figur von Bob Dylan der 60er Jahre“, wird deutlich, auf wen sich das Maskenspiel bezieht. Untersuchungsgegenstand sind zwei Dokumentarfilme über Bob Dylan. DONT LOOK BACK¹ wurde während der Englandtournee 1965 von Don Alan Pennebaker gedreht und dokumentiert die letzte akustische Solo-Tour. Der Film wurde am 17. Mai 1967 im Presidio Theater in San Francisco das erste Mal vorgeführt. Ebenso ist die Tatsache von Bedeutung, dass Bob Dylan und sein damaliger Manager Albert Grossmann auf D.A. Pennebaker, einem bekannten Vertreter des Direct Cinemas, zugehen und ihn für diesen Film beauftragten. Somit ist dem Film eine gewisse Public Relation Strategie zu unterstellen, die dazu dienen sollte, den Sänger einem breiteren Publikum zugänglich zu machen. Durch den kommerziellen Erfolg der Dokumentation, konnte sich Pennebaker einen Namen im Filmbusiness schaffen und konzentrierte sich infolgedessen auf Porträts von bekannten Musikern.

Der zweite analysierte Dokumentarfilm ist EAT THE DOCUMENT², der Bob Dylan bei seiner ersten elektrisch verstärkten Tour mit Band im Mai 1966 in England zeigt. Erneut kam Pennebaker zum Kameraeinsatz. Jedoch arbeitete er diesmal unter Bob Dylan, welcher in Zusammenarbeit mit Howard Alk, der ebenso filmte, den Film schnitt. Die Änderung der Musikrichtung von Folk zu Folk-Rock bahnte sich bereits in DONT LOOK BACK an, wurde jedoch gänzlich mit dem Film EAT THE DOCUMENT vollzogen. Ebenso bilden die Reaktionen seiner entrüsteten Fans, die diese Veränderung als einen Verrat ansahen, einen Kernpunkt. Die Dokumentation war als Teil für die ABC-Fernsehreihe „stage 67“ gedacht

¹ DONT LOOK BACK, Regie, Schnitt, Kamera: D. A. Pennebaker, DVD-Video, Pennebaker-Hegedus-Films 2006; (Orig. Dont Look Back, USA 1967)

² EAT THE DOCUMENT, Regie, Schnitt: Bob Dylan, Howard Alk; Kamera: D.A. Pennebaker, Howard Alk; DVD-Video 2003; (Orig. Eat The Document, USA)

und wurde bereits in das passende Format fürs Fernsehen gebracht, inklusive Markierungen für vorgesehen Werbepausen. Allerdings kam es nie zu einer Ausstrahlung, da der Sender Probleme mit der eigenwilligen, experimentierfreudigen Umsetzung von Bob Dylan hatte. „Dylan wasn't very interested in the concert footage, or even in what was going on in real life in between; he was mostly interested in set-up scenes full of visual jokes and surreal happenings, filmed in hotel rooms and the like, as in the shaky sequence of people pouring out of a wardrobe.“³

1971 wurde die Dokumentation das erste Mal in der Academy of Music in New York und im Whitney Museum of American Art vorgeführt, jedoch mit mäßigen Erfolg. Seit 2003 zirkuliert in der Bob Dylan Fangemeinde eine unautorisierte DVD-Veröffentlichung des Films, allerdings in sehr schlechter Qualität. Zu kommerziellen Erfolg kamen Ausschnitte aus EAT THE DOCUMENT durch die Verwendung des Materials von Martin Scorsese für seine Dokumentation NO DIRECTION HOME über Bob Dylan, welche 2005 veröffentlicht wurde.

Beiden Dokumentationen dient eine Konzerttour durch England als Grundgerüst der Erzählung, jedoch gibt es Unterschiede in der Umsetzung. Der auffälligste Gegensatz: DONT LOOK BACK ist in grobkörnigem Schwarz-Weiß und EAT THE DOCUMENT in Farbe gedreht. Der Fokus der Aufnahmen liegt bei beiden aber nicht in dem Konzertmaterial, welches Bob Dylan on-stage beim Performen seiner Songs zeigt, sondern er liegt meist off-stage, in Hotelräumen, oder in Bewegung von einem Ort zum anderen. Demnach ist Bewegung ein grundlegendes Element beider Filme, denn ist es das Ziel, Bob Dylan überallhin zu folgen, um ein umfangreiches Bild von ihm einzufangen.

Durch das kurze Vorstellen der beiden Dokumentarfilme erklärt sich der verwendete Terminus „dokumentarische Figur“, jedoch bleibt ein Fragezeichen die „filmische Figur“ betreffend offen. In gewisser Weise kann man sagen, dass Bob Dylan in beiden Dokumentationen schauspielert und nicht seine „wahre, echte“ Seite zeigt. Er gibt nur eine „falsche“ Seite von sich preis, die mit dem Begriff und der Bedeutung der Maske gleichzusetzen ist. Er nimmt demzufolge eine Rolle für den Film an, bzw. setzt eine Maske auf. Dieses Verhüllen der eigenen und Annehmen einer anderen Identität wiederum ist ein typisches Element eines Schauspielers in einem Spielfilm und begründet den Terminus „filmische Figur“.

³ Gray, Michael, The Bob Dylan Encyclopedia, New York: continuum ²2008, S. 206

Hier in meiner Arbeit bevorzuge ich bewusst die Schreibweise von „don't“ in DONT LOOK BACK ohne Apostroph, denn sie war die beabsichtigte von Pennebaker selbst. Er ließ sich von Dylans provokativer Verwendung von falsch geschriebenen Wörtern inspirieren:

„Dylan's blasé dismissal of his own, provocatively misspelled words underscores not only his contempt for orthography, but also his archetypically poetic desire to highlight the disposability of literal meaning; formalism, in his world, is a redundant stricture. Pennebaker too exhibits a typically counter-culture disregard for formalized language (the apostrophe was omitted from the film's title on Pennebaker's suggestion) and sees no need for explanatory voice-over or subtitling.”⁴

In gewisser Weise kann man Dylan und Pennebaker als, wie sie William Rothman so schön bezeichnet, „co-conspirators“ bezeichnen. Zwei schillernde Persönlichkeiten in ihrem Metier, die sich gegenseitig beeinflussen und inspirieren. „Yet its purpose – Dylan's as well as Pennebaker's – is to announce that the film that has begun is not really, or not merely, a „documentary,“ but (also?) a collaboration in which filmmaker and subject are co-conspirators.“⁵

Abschließend soll hier noch der Aufbau der Arbeit zusammengefasst werden. Im folgenden Kapitel soll kurz auf wichtige hier verwendete Begriffe eingegangen und spezifisch zur Verwendung in der Arbeit erklärt werden. Der Hauptteil, bestehend aus Kapitel drei und vier und dient dazu, um ein umfangreiches Bild von Bob Dylan als dem „Maskenspieler“ zu schaffen. In Kapitel drei „A Look Back“ wird versucht anhand von sechs Songs von Bob Dylan aus den sechziger Jahren das Klima und den Zeitgeist von damals zu erfassen und wiederzugeben. Ziel ist es, seine Reaktion auf die damaligen Geschehnisse und mögliche Bruchstellen herauszufinden. Bob Dylans Songtexte dienen hier als ein Sprungbrett in die soziale Wirklichkeit von einst und sollen mögliche Hintergründe zu den Dokumentationen darbringen.

Im vierten Kapitel stehen die beiden Dokumentarfilme DONT LOOK BACK und EAT THE DOCUMENT im Mittelpunkt der Untersuchung. Anhand dieser Filme wird das dokumentierte Maskenspiel von Bob Dylan analysiert. Dieses setzt sich aus der Maskerade im alltäglichen Leben und dem Rollenspiel zusammen und verschmilzt zum Maskenspiel. Allgemein kann man sagen, dass ein grundlegendes Element beider Filme die Bewegung ist. Es finden verschiedenste Arten von Bewegung statt: Bob Dylan selbst, dessen

⁴ Saunders, Dave, Direct Cinema. Observational Documentary and the politics of the Sixties, London: Wallflower Press 2007, S. 59

⁵ Rothman, William, Documentary film classics, Cambridge: University Press 1997, S. 149

Bewegung an sich als Motiv angesehen wird; das Direct Cinema beruht darauf, jede Bewegung der zu filmenden Personen einzufangen; Kamerabewegungen; beide Dokumentationen zeichnen eine Musiktour auf und filmen damit eine Bewegung von Stadt zu Stadt; ebenso werden innerhalb eines Ortes verschiedenste Fortbewegungsmittel eingesetzt.

DONT LOOK BACK deutet bereits an, dass sich Dylans Musikrichtung verändern wird und gibt Hinweise für seinen musikalischen Maskenwechsel. Dieser Wandel ist mit EAT THE DOCUMENT vollzogen und zeigt die Missgunst des Publikums, welches die Bewegung von Folk zu Rock nicht verstehen will.

Des Weiteren wird der wiederholte Einsatz von Großaufnahmen, insbesondere von Bob Dylans Gesicht untersucht. Meiner Ansicht nach dienen sie als Annäherungsversuch, jedoch stellt sich hier die Frage, wer sich wem annähert? Ist es die Kamera, die sich Bob Dylan annähert oder doch umgekehrt? Ebenso soll dabei das Verhältnis von Gesicht und Maske bedacht werden. Inwieweit ist das, was man sieht eine gewollte Kontrolle des Gesichtes oder doch eine echte, unverfälschte Reaktion des Musikers?

In einem weiteren Unterpunkt werden Bob Dylans Masken konkret benannt und hinsichtlich ihrer Funktion genauer untersucht. Hierzu kann man folgende zählen: die Auftrittsmaske, die Verweigerungspose als Maske, Bob Dylans verschiedene Sprachmasken und die Montage als Form der Maske in EAT THE DOCUMENT.

In der abschließenden Betrachtung wird die Frage gestellt, inwieweit Bob Dylan nun tatsächlich dieser Maskenspieler ist und ob dieses Image auch heute noch aufrecht erhalten wird. Oder gibt es sogar eine Weiterentwicklung dieser Maskenthese? Dies soll unter Bezugnahme des aktuellen Spielfilmes I'M NOT THERE (2007) herausgefunden werden. Ein Film, der Bob Dylan und den spielerischen Umgang mit seiner Person als übergeordnete Struktur hat.

2. Definitionen und Hintergründe

2.1 Das Direct Cinema und das Genre der Rockumentary

Beide hier bearbeiteten Filme kann man dem Direct Cinema, einer Form des beobachtenden Dokumentarfilms, unterordnen. Dieses Genre hatte in den 1960er Jahren in Nordamerika seine größte Verbreitung. Das Direct Cinema ist jedoch nicht mit dem in Frankreich bezeichneten Cinema Verité zu verwechseln, da es ein anderes Verständnis von der Filmweise und der Funktion des Regisseurs hatte. „Während sich der Direct Cinema-Regisseur als unsichtbarer Beobachter (...) versteht, sieht sich der Cinema Verité-Regisseur als aktiver Teilnehmer und hofft, durch die Anwesenheit der Kamera die Ereignisse zusätzlich voranzutreiben.“⁶

In den frühen sechziger Jahren versuchte man mit neuen Filmtechniken eine neue Art der filmischen Repräsentation zu schaffen, dabei war die perfekte Bildkomposition nicht mehr zentral. Vielmehr setzte man auf die Aktualität der Bilder, welche die Realität unverfälscht abbilden sollte. Zuvor übliche Methoden wie das Eingreifen ins Geschehen wurden nach und nach als schlechte Praktik angesehen. Das Nachstellen von Szenen wurde immer fragwürdiger, denn es stand im Gegensatz zu der neuen Ansicht, bloß ein stiller Beobachter zu sein. Um aber dies erfüllen zu können, bedingte dies ebenso eine Veränderung der technischen Mittel. Anfang der sechziger Jahre konnte das Gewicht des Kameraequipments so reduziert werden, dass es möglich wurde, die Kamera auf der Schulter zu tragen und gleichzeitig den Ton dazu aufzunehmen. Diese neuen 16mm-Kameras mit kabelloser Synchrononvorrichtung ermöglichten eine neue Mobilität, mithilfe deren man den beobachtenden Personen überall hin folgen konnte.

Man setzte auf die Direktheit der Bilder und versuchte durch das ständige Begleiten mit der Kamera die gefilmten Personen an deren Anwesenheit zu gewöhnen. Folglich sollte für die Gefilmten die Präsenz so selbstverständlich werden, dass sie sich nicht mehr für die Kamera inszenierten und mehr wie in ihrem normalen Umfeld handelten. Die Filmemacher agierten als reiner Beobachter, als „fly on the wall“⁷ und versuchten das Geschehen vor der Linse nicht zu beeinflussen. Sie sollten so unvoreingenommen und unauffällig wie möglich an die Arbeit herangehen.

⁶ Reichert, Ramón, „Inszenierungen des Protestsängers. Direct Cinema, Konzertfilm und Popular Music“, *Rebellische Musik. Gesellschaftlicher Protest und kultureller Wandel um 1968*, Hg. Arnold Jacobshagen, Köln: Verlag Dohr 2007, S.236

⁷ Zit. nach Stephen Mamber, *Cinema verité in America. Studies in uncontrolled documentary*, Cambridge/Massachusetts u. a.: 1974, S. 67f

Das Direct Cinema forderte einen Realitätsanspruch, was bedeutet, dass die Kamera die bloße Realität aufzeichnen sollte, ohne Versuche das Publikum in irgendwelcher Weise zu beeinflussen. Demzufolge waren Voice-over Kommentare, sowie establishing shots ein Tabu für die Methoden des Direct Cinemas. Als Zuseher wurde man direkt in das Geschehen hineingeworfen und musste versuchen sich selbst zurechtzufinden. Es wurde angestrebt die Dinge so zu zeigen, „wie sie tatsächlich sind“. Dies bewirkte eine geringe Anzahl an Schnitten innerhalb einer Szene, ebenso wie den Verzicht auf ein Drehbuch. Diese Unmittelbarkeit der Bilder sollte den Eindruck erwecken, als wäre man als Zuschauer tatsächlich vor Ort des Geschehens. Für diese Illusion wurde mit Zoomobjektiven und lichtempfindlichem Material gedreht und so gut als möglich auf künstliches Licht verzichtet. Die Filmemacher legten dabei großen Wert darauf, ihre Persönlichkeit in keiner Weise direkt zu involvieren.

Brian Winston fasst dies folgendermaßen zusammen: „The new rhetoric was exciting and uncompromising. It was now possible, at last, to make good on documentary’s scientific/legal promise to put ‚actuality‘ on the screen. The equipment was to hand which would allow for reality to be documented in an unmediated fashion. Or it was claimed.“⁸

Zwar sollte die Kamera als bloßes Aufzeichnungsinstrument dienen und in den Dokumentationen die bloße Realität präsentieren, jedoch konnte das Direct Cinema diesen Ansprüchen nicht immer gerecht werden. Denn es entschieden bereits die Filmemacher im Voraus welche Szenen es wert waren gefilmt zu werden. Ebenso konnte in der Nachbearbeitung durch eine geschickte Strukturierung der Abschnitte das Publikum in gewisser Weise beeinflusst werden.

Hauptsächlich beschäftigte sich das Direct Cinema mit Menschen in spannungsgeladenen Situationen und Themen, die sich praktisch selbst erklären und auf einen „natürlichen Höhepunkt“⁹ zusteuern.

Diese dominierende narrative Charakterisierung bekommt im Direct Cinema die Bezeichnung der „crisis-structure“. Hierfür wurde die Technik eines kontinuierlichen Shootings über eine festgelegte Zeitdauer üblich. Oft waren zwei Kamerateams für einen Film aktiv, um so an mehreren Orten gleichzeitig auf einen filmwürdigen Moment zu warten. Diese „wait and watch“¹⁰ Technik, wie Brian Winston sie nennt, führte ebenso zu einem neuen Gegenstand im Direct Cinema. Es wurden nun nicht mehr nur Menschen in

⁸ Winston, Brian, *Claiming the Real: the Griersonian documentary and its legitimations*, London: British Film Institute 1999, S. 148

⁹ Zit. nach Ramón Reichert, *Inszenierungen des Protestsängers; Beispiele für einen natürlichen Höhepunkt: ein Wahlkampf, ein Fußballmatch oder ein Autorennen*. S. 235

¹⁰ Zit. Nach Brian Winston, *Claiming the Real: the Griersonian documentary and its legitimations*, S. 153

einer Krisensituation gefilmt, sondern auch Menschen in ihrer privaten Umgebung. Diese Tatsache bestärkte den voyeuristischen Moment im Direct Cinema ungemein. Brian Winston fasst diese Veränderung in drei kleinere Schritte zusammen.

Zu Anfang der Übernahme des häuslichen Bereichs steht der Film HAPPY MOTHER'S DAY von Richard Leacock, in welchem die Familie Fisher öffentliche Aufmerksamkeit erreichte, da Frau Fisher das erste Mal in Amerika Fünflinge wohlauf zur Welt brachte. Es wurde also das Privatleben von normalen Menschen in ungewöhnlichen Situationen für das Direct Cinema interessant. Ein weiterer Schritt bei der Erforschung der Privatsphäre ist Pennebakers DONT LOOK BACK. Hierbei sollte die private Seite eines Menschen untersucht werden, welche üblicherweise in der Öffentlichkeit präsent ist. Diese Betonung des Privaten gipfelte schließlich in der Darstellung von normalen Menschen in gewöhnlichen Situationen und Umständen.¹¹ Genau diese Form findet man im Überfluss in der heutigen Fernsehlandschaft mit der Bezeichnung „Reality Soap“.

Den ersten Konzertfilm DONT LOOK BACK über Bob Dylan kann man als den Begründer des Genres „Rockumentary“ ansehen. Dieses hat meist den Leadsänger einer bekannten Musikgruppe oder eine gesamte Band als ihren Gestaltungsmittelpunkt. Hier bei DONT LOOK BACK wird durch die Anwesenheit der Kamera versucht, die private Seite der in der Öffentlichkeit stehenden Folk-Ikone aufzuzeichnen. Keith Beattie beschreibt das Genre treffend: „As with American avant-garde films of the 1960s, rockumentaries of the decade and those produced since that time create a cinema in which the performing body is the central focus of the gaze.“¹²

Der Ausdruck „performing body“ beschreibt treffend das, was Bob Dylan in den beiden Rock(dok)umentationen darstellt. Sein Auftreten, sowohl auf, als auch hinter der Bühne ist reine Performance, inszeniert für die Kamera. Bob Dylan, der sich der Beobachtung durch die Kameralinse stets bewusst ist, versucht sich und sein Image des Protestsängers zu destruieren. Dies gelingt ihm in seiner verweigernden Haltung Reportern gegenüber, welchen er stets arrogant und mit ausweichenden Kommentaren oder Gegenfragen antwortet. Demzufolge wundert es nicht, „(...)“, daß sich Bob Dylan in der Tat sowohl vom Image, das er in der Öffentlichkeit kultivierte, als auch von seinem Werk her als idealer

¹¹ Vgl. Winston, Brian, *Claiming the Real*, S. 154f

¹² Beattie, Keith, „It's not only Rock and Roll: 'Rockumentary', Direct Cinema, and performative display.“, *Australasian Journal of American Studies*, Vol. 24/Nr. 2, Dezember 2005, S. 25

Protagonist eines auf privilegierte Momente der Enthüllung ausgerichteten Direct-Cinema-Films erweist.“¹³

Hört man die Begriffe „on stage“ und „off stage“, verbindet man damit üblicherweise „(...) a distinction between the public space of the stage, where a performer presents a persona constructed for the purposes of entertaining an audience, and the private space off stage in which the mask of the performer is dropped and the person behind the performer is revealed.“¹⁴ Jedoch kann man bei den hier verwendeten Dokumentationen diese Unterscheidung nicht mehr treffen. Denn der Fokus liegt auf Backstage-Aufnahmen, die Dylan in seiner eigentlichen privaten Umgebung zeigen sollten. Jedoch verwandelt sich dieser Bereich für ihn in eine erneute Bühne der Präsentation seiner vielen Gesichter und Masken.

Dieser Vergleich der eigentlichen Welt mit der Theaterwelt, der Auffassung, die Welt sei eine Bühne, bei welcher sich jeder Einzelne einem Publikum stellt und eine gewisse Rolle präsentiert, gleicht der Auffassung von Erving Goffman. Dieser hat sich in seinem Buch „Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag“ („The presentation of self in everyday life“) genau mit dieser Thematik auseinandergesetzt. Für ihn gibt es eine Vorderbühne, auf welcher die Selbstdarstellung stattfindet und eine Hinterbühne (backstage), die dem Gegenüber verwehrt bleiben sollte. Für ihn gibt es bei diesem „Theatrum mundi“ auch einen zynischen Darsteller, welcher Vergnügen an seiner Maskerade findet und die Tatsache genießt, „nach Belieben mit etwas spielen zu können, was sein Publikum ernst nehmen muß, [und es] als belebende geistige Aggression erfährt.“¹⁵

So kann man Bob Dylan als einen solchen zynischen Darsteller sehen, der gekonnt sein Publikum zu täuschen vermag und nur das zeigt, was er zeigen will. DONT LOOK BACK und EAT THE DOCUMENT spielen mit den Begriffen der Vorder- und Hinterbühne. Denn ist es doch das eigentliche Ziel, dass man durch das Filmen im Backstage-Bereich die echte „Person“¹⁶ Bob Dylan zu finden versucht. Jedoch genießt es dieser, auch hier einen Bereich der Selbstdarstellung und Maskierung zu schaffen. Genau diese Tatsache war auch Pennebaker bewusst, weshalb er in einem Interview für die Dokumentation NO DIRECTION HOME bemerkte: „We showed him the first rough cut. What he saw must have made him

¹³ Beyerle, Monika, Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm: Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre, Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 1997, S.203

¹⁴ Beattie, Keith, It's not only Rock and Roll: 'Rockumentary', Direct Cinema, and performative display., S. 26

¹⁵ Goffman, Erving, Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag., München: R. Piper & Co. 1969 (Orig. *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York: Doubleday & Company 1959), S. 20

¹⁶ Hier ist zu beachten, dass die ursprüngliche Bedeutung des Wortes Person eine Maske bezeichnet.

look like he was bare bones. And I think that was a big shock to him. But then he say, I think, the second night, he saw that it was total theater. He was like an actor, and he suddenly had reinvented himself as the actor within this movie and then it was OK.“¹⁷

2.2 Brüche mit dem Direct Cinema

Es wurden bereits die Authentisierungsstrategien und Grundsätze des Direct Cinemas beschrieben, wodurch man die beiden hier analysierten Dokumentationen eindeutig diesem Genre unterordnen kann. Jedoch gibt es in beiden Momente, in welchen sie die Gestaltungspolitik des Direct Cinemas kurz durchbrechen.

DONT LOOK BACK beginnt, durch das Zeigen von einem Film im Film, sogleich mit einem Bruch. Auf der Tonspur wird die Studioversion des elektrisch verstärkten Songs „Subterranean Homesick Blues“ von Bob Dylan eingespielt. Gezeigt wird Dylan auf der Straße in einer Seitengasse, der den Song nicht singt, sondern einzelne Karten mit Phrasen aus dem Text synchron mit den gesungen Worten in die Kamera hält und sie danach achtlos fallen lässt. Diese neue Art der Präsentation, in musikalischer als auch filmischer Weise deutet bereits an, dass Dylan im folgenden Film mit seinem Image des Protestsängers brechen will und eine, bzw. mehrere neue Seiten von sich zeigt. Dieser Prolog des Films passt so gar nicht ins Konzept des neutralen, rein beobachtenden Direct Cinemas. Denn mit diesem, für sich alleinstehenden Segment des Films, wird Dylans Rolle als Performer und Maskenspieler hervorgehoben. DONT LOOK BACK ist also nicht pures Direct Cinema, sondern konzentriert sich auf Dylan, der sich stets für die Kamera inszeniert. „The segment positions Dylan 'centre stage' within a self-conscious performance.“¹⁸ Auch ist das Einspielen einer Archivaufnahme, bei welcher Bob Dylan in Greenwood, Mississippi vor einer Gruppe schwarzer Landarbeiter singt, eine bewusste Verletzung der Regeln des Direct Cinemas. Diese Szene wird als Antwort eingespielt, als ein Reporter Dylan die Frage stellt: „How did it all beginn for you, Bob. What actually started you off?“¹⁹. Laut Monika Beyerle dient diese Art der Montage, um ironisch auf den Erklärdokumentarismus anzuspieren: Pennebaker zitiert diese Methode nur, um sie danach

¹⁷ NO DIRECTION HOME, Regie: Martin Scorsese, Schnitt: David Tedeschi, DVD-Video, Paramount Home Entertainment 2005; (Orig. No Direction Home, USA 2005); 0:35:48 – 0:36:05

¹⁸ Beattie, Keith, Documentary Display. Re-viewing nonfictional film and video, London: Wallflower Press 2008, S. 66

¹⁹ DONT LOOK BACK, 0:13:07 – 0:13:10

zu unterlaufen. Durch das Zeigen der Bilder wird unsere Neugier geweckt und bedingt eine Reihe von Assoziationen, jedoch enthalten sie keine brauchbaren Informationen.²⁰

Ebenso agiert Bob Dylan nicht als Subjekt, das sich an die Anwesenheit der Kamera gänzlich gewöhnt hat und demzufolge er völlig authentisch als „er selbst“ handelt. Immer wieder zeigt er verschiedene Taktiken der Verweigerung und Täuschung, entweder durch direkten Blick in die Kamera, oder durch bewusste Irreführung in Interviews. Er weiß stets von der Anwesenheit der Kamera und kontrolliert so sein Auftreten vor ihr.

Im Allgemeinen kann man sagen, dass DONT LOOK BACK linear angeordnet ist und sich an die Reihenfolge der Ereignisse rund um die Konzerttour hält. Ramón Reichert beschreibt sehr treffend die visuelle Politik und den Kamerastil von der Dokumentation als: „geprägt von unruhigen Kamerabewegungen, Reißschwenks, überraschenden Zooms, fragmentarischen close ups, Unschärfe, vager Tiefenschärfe, single-shot-Sequenzen (ohne Schnitt bzw. Montage), ungeschnittenen Live-Sequenzen, schlechten Lichtverhältnissen, vor allem von jump cuts (...), Missachtung der räumlichen Anschlüsse und einer generellen raumzeitlichen Desorientierung. Dabei wird meist ohne establishing shots gearbeitet und auf narrative Anschlüsse verzichtet.“²¹

EAT THE DOCUMENT weist die gerade erwähnte visuelle Gestaltungspolitik ebenfalls auf, jedoch bricht diese Dokumentation teilweise noch radikaler mit den Grundsätzen des Direct Cinemas. Dies geschieht allein durch die Tatsache, dass Bob Dylan, der Hauptakteur vor der Kamera, selbst für die Montage des Films verantwortlich ist. Ebenso beinhaltet die Dokumentation einzelne, für die Kamera, inszenierte Szenen. EAT THE DOCUMENT ist in seiner Umsetzung teilweise noch verworrener als DONT LOOK BACK und weist neben den single-shot-Sequenzen ebenso schnelle, sprunghaft Schnitte auf, die den Zuseher zusehends verwirren und ihn in seiner Orientierung beeinträchtigt. Das Bild von dem Film wird so noch undurchschaubarer. Es wirkt so, als wolle sich der Film der Interpretation und Beurteilung durch das Publikum entziehen und verweigern, so wie Bob Dylan, das Maskenwesen, selbst. „In all diesen Fällen erscheinen Maske oder auch >Maske< als ganz verschiedene Dinge; und man wäre versucht zu sagen, ein Charakteristikum der Maske sei nicht nur, dass sie ein Mittel der Transformation ist, sondern sich selbst als höchst wandelbarer und polyvalenter, schwer zu fassender Untersuchungsgegenstand erweist.“²²

²⁰ Vgl. Beyerle, Monika, Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm: Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre, S. 219

²¹ Reichert, Ramón, „Inszenierungen des Protestsängers. Direct Cinema, Konzertfilm und Popular Music“, S. 239

²² Weihe, Richard, Die Paradoxie der Maske : Geschichte einer Form, München : Fink 2004 S. 33

Genauso wie die Maske, ist das Verhalten und die Präsentation von Bob Dylan in den Dokumentationen als ein „höchst wandelbarer und polyvalenter, schwer zu fassender Untersuchungsgegenstand“²³ zu verstehen. Bob Dylan wird in den Dokumentationen und deren Annäherungsversuchen an ihn als ein Untersuchungsgegenstand in Verbindung mit der Maske gesehen. Er wird dabei als Maske gedacht bzw. ist Bob Dylan die Maske. Diese Tatsache wird ebenso durch sein bewusst konstruiertes Auftreten in der Öffentlichkeit bestärkt. Denn sein verwendeter Name ist bereits eine von ihm geschaffene Maske. Robert Zimmermann verhüllt seinen eigentlichen Namen und schafft zugleich eine „Persona“ für die Öffentlichkeit: Bob Dylan.

2.3 Maske – Vom Objekt zum Subjekt

Schlägt man den Begriff Maske in der Brockhaus Enzyklopädie nach, wird er folgendermaßen beschrieben: „allg. Larve, Verhüllung des Gesichts; auch die gesamte körperliche Verkleidung. Die Maske gehört zu den frühesten Zeugnissen der Kultur und kommt mit eigenen Formen zu allen Zeiten und in allen Erdteilen vor.“²⁴ Demzufolge kann die Maskierung und das Spiel mit ihr auf der ganzen Welt verstanden werden. Jedoch darf dabei nicht vergessen werden, dass der Maskenspieler sich der Beobachtung durchaus bewusst ist und somit nur gewollte Dinge zeigt und preisgibt. Dieser psychologische Aspekt wird als „rollenhafter, mimischer Ausdruck, der die tatsächlichen geistigen, seelischen Regungen verdeckt, z.T. auch als zweckgerichtete Äußerung (Täuschung)“²⁵ beschrieben.

Allmählich hatte der Begriff nicht mehr nur eine materielle Bedeutung, sondern drang in den persönlichen Bereich vor. „Damit wurde ihm eine Grundspannung zwischen objektiven und subjektiven Bedeutungskomponenten eingeschrieben.“²⁶ Der Terminus Maske durchlief einer Metaphorisierung und wurde, wie bereits erwähnt, mit der Bedeutung von Täuschung, Verstellung und List gleichgestellt. So wurde das Wort nicht mehr nur als Objekt, sondern als Wirkungsweise angesehen, wie die Wendungen „eine Maske fallen lassen“ oder „eine Maske tragen“ darlegen.²⁷

²³ Ebd. S.33

²⁴ Brockhaus Enzyklopädie, Mag-Mod, Bd. 24/14, Mannheim: F.A. Brockhaus ¹⁹1991, S. 278

²⁵ Ebd. S. 281

²⁶ Weihe, Richard, Die Paradoxie der Maske : Geschichte einer Form, München : Fink 2004, S. 25

²⁷ Vgl. Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, Heyne, Moritz (Bearb.), L-M, Bd. 8/6, Leipzig: 1885, Sp. 1704

Die Etymologie des Wortes Maske ist nicht einwandfrei geklärt, jedoch vermutet man einen arabischen Ursprung aus der Herleitung des Wortes mashara. Interessant hierbei ist, dass das Wort Maske keinen griechischen oder lateinischen Ursprung hat. Eine verwunderliche Tatsache, wenn man bedenkt, dass Masken in der griechischen, als auch römischen Theatergeschichte durchaus einen großen Stellenwert hatten.

„Die fundamentale Aussage schon der griechischen Theatermaske ist dies: Sie lehrt uns, dass man den Ausdruck der Figur von Ausdruck des Schauspielers trennen kann. Später wird dieses Grundprinzip auch ohne aufgesetzte Maske gültig bleiben; es lässt sich auf den nichtmaskierten Schauspieler übertragen – und in einem weiteren Schritt, auch auf den nichtmaskierten Rollenspieler in der Gesellschaft für den sogenannten gesellschaftlichen Auftritt.“²⁸

Im Griechischen wurde das Wort *prosopon* für Maske verwendet. „Höchst folgenreich für das Verständnis und die theoretische Auseinandersetzung mit der Maske ist indes die grundsätzliche Doppelbedeutung des griechischen Wortes: *prosopon* bezeichnet zugleich die Maske und das Gesicht.“²⁹ Ursprünglich bezeichnete *prosopon* nur das Gesicht, jedoch wurde die Bedeutung mit Maske erweitert. Demzufolge bezeichneten die Griechen jene Seite des Kopfes mit *prosopon* die man gerade ansah, egal ob natürliches oder künstliches Gesicht.

Das geläufige Wort für Maske war im lateinischen *persona*. Ebenso konnte *larva* verwendet werden. Für unseres Zwecke soll hier jedoch das Augenmerk auf das Wort *persona* gerichtet werden. Wie beim griechischen Wort *prosopon* „wurde *persona* im Sinne von Rolle begrifflich erweitert, und zwar sowohl der Rolle im Theater als auch im öffentlichen Leben. Somit war *persona* gleichermaßen anwendbar auf eine Theaterfigur und eine Zivilperson.“³⁰ Der Bedeutungsradius von *persona* erweiterte sich und betraf nun nicht mehr nur Theaterschauspieler, sondern auch Menschen auf der sogenannten Bühne des Lebens.

Es erfolgte eine Subjektivierung von *persona*, wodurch der Begriff Persönlichkeit gleichermaßen von außen, dem Oberflächlichen und Maskenhaften her erschlossen wurde.³¹ Der römische *persona*-Begriff verband das Aussehen, also die Maske, mit dem Handeln der Rolle miteinander. Es fand jedoch immer mehr eine Abgrenzung des Menschen vom Objekt statt. Beim heutigen Personen Begriff, fehlt jede Verbindung zum

²⁸ Weihe, Richard, Die Paradoxie der Maske, S. 23

²⁹ Ebda. S. 27

³⁰ Ebda. S. 28

³¹ Vgl. Ebda. S. 29

Theater und der ursprünglichen gegenständlichen Maske. Allmählich wandelte sich die Bedeutung des Begriffs von einem Objekt zu einem Subjekt. Person wurde in unserem heutigen Sprachgebrauch zu einem Synonym für Individuum.

„Mit persona lässt sich die Maske als Person denken oder, im übertragenen Sinne, das Äußere als das Innere. Die Maske (persona) ist die Person (persona), und die Person ist die Maske.“³² Zwar bezeichnen persona und Person zwei verschiedene Vorstellungen des Menschen, jedoch ermöglicht es persona, die Person als eine maskierte Person zu denken, da die Rolle und der, der sie spielt, ident sind.

Wenn ich also hier in dieser Arbeit den Begriff Maske verwende, sollen ebenso die Wortbedeutungen von prosopon und insbesondere von persona mitgedacht werden. Ebenso ist es wichtig bei der Maske zwischen ihren zwei Grundeigenschaften zu unterscheiden, nämlich der des Zeigens und des Verhüllens. Egal ob gegenständlich oder nicht, es liegt in der Natur der Maske etwas zu verdecken bzw. der Umwelt etwas Anderes zu präsentieren.

2.4 Bob Dylan, der Trickster und Maskenspieler

Das Spiel von Bob Dylan mit der Öffentlichkeit, seine ständige Täuschung und Verweigerung, als auch der stete Wechsel von Ansichten und Positionen erinnert sehr stark an die mythische Figur des Tricksters in Nordamerika. „Trickster is the mythic embodiment of ambiguity and ambivalence, doubleness and duplicity, contradiction and paradox.“³³ Wie Dylan ist der Trickster eine schwer zu fassende Persönlichkeit, die mehrdeutig und ambivalent ist, sich oft in Widersprüche verwickelt und in gewisser Weise ein Paradoxon bildet durch gegensätzliche Aussagen und Taten. In den Geschichten der Ureinwohner von Nordamerika taucht die Figur des Tricksters oft in Gestalt eines Kojoten oder Raben auf. Den Trickster kennzeichnet ebenso eine Unstabilität in seinem Tun und der Hang zur Gestaltwandlung. Durch seine Taten täuscht der Kojote andere, überschreitet Grenzen und bringt eine bestehende Ordnung durcheinander. Er kann aber auch durch sein Handeln neue Dinge hervorbringen und ist in gewisser Weise ein Schöpfer bzw. ein Auslöser für eine produktive Veränderung.

³² Ebda. S. 36

³³ Hyde, Lewis, Trickster makes this world: mischief, myth, and art, New York: Farrar, Straus and Giroux 1998, S. 7

Genau betrachtet, kann man sagen, dass besonders drei Aspekte der Trickster Mythologie auch auf Dylan zutreffen: „(1) he is constantly in motion, (2) he is a thief, and (3) he is a master of disguise and changing identities.“³⁴

Der Kojote wird in seinen Geschichten immer als ein Charakter „on the road“ beschrieben. Er ist ständig auf Reisen und wie Lewis Hyde in seiner umfangreichen Studie über den Trickster kommentiert: „To say simply that trickster lives on the road doesn't give the full nuance of the case, for the impression one often gets is that tricksters travel around aimlessly. (...) Maybe the point of saying that trickster is on the road is to say that he has „the context of no context“, in George W.S. Trow's wonderful phrase. To be in a particular town or city is to be situated; to be on the road is to be between situations.“³⁵

Dieses Bild des Trickster als ein Charakter, der ständig in Bewegung ist, trifft ebenso auf Dylan zu. Diese Darstellungsweise ist sowohl in seinen Songs zentral, als auch in den hier bearbeiteten Dokumentationen. Aufgrund seiner Konzerttour ist er nie lange an einem Ort, sondern bewegt sich immer von einem zum anderen. Der zweite Punkt stimmt mit der Folk-Ikone insofern überein, da er genau so wie der Trickster, von fremdem Material stiehlt. Dylan ist bekannt dafür, dass er fremde Textphrasen übernimmt und in seinen Liedertexten verarbeitet. Ebenso ist er von der Figur eines Diebes fasziniert und macht dies immer wieder zu einem Thema in seinen Songs. In „Positivly 4th Street“ nennt er sich beispielsweise einen „master thief“.

Für die hier angewendete Analyse ist der dritte Aspekt von großer Bedeutung. Der Kojote ist, genauso wie Bob Dylan, oft ein Lügner und Dieb, treibt gerne Scherze mit seiner Umwelt und ist zugleich ein Meister der Verkleidung. Der Trickster wird vielfach als ein Wesen beschrieben, welches ständig andere Formen annimmt, sein Äußeres ändert und andere Tiere imitiert. Lewis Hyde beschreibt den Trickster als „polytropic“, ein griechisches Wort, was so viel bedeutet wie „turning many ways, wily, versatile, much-traveled“³⁶. Hyde vergleicht den Trickster mit Herman Melville's Confidence Man: „He appears in a series of masks and roles, never as himself. That being the case, can we rightly say he has a self? And if he does, how can we describe that self with any, well, confidence? (...) With some polytropic characters it is possible that there is no real self behind the shifting masks, or that the real self lies exactly there, in the moving surfaces and not beneath.“³⁷

³⁴ Scobie, Stephen, *Alias Bob Dylan revisited*, Toronto: Red Deer Press 2004, S. 31

³⁵ Hyde, Lewis, *Trickster makes this world: mischief, myth, and art*, S. 39

³⁶ Ebda. S. 52

³⁷ Ebda. S. 53-54

Diese Beschreibung „shifting mask“ und „moving surfaces“ passt ebenso gut auf Bob Dylan. Dieser ist bekannt für ein Spiel mit seinem Image und seiner Präsentation in der Öffentlichkeit. Mit Vorliebe zeigt er immer wieder neue Seiten von sich, meist dann, wenn man sich gerade an eine andere Repräsentation von ihm gewöhnt hat. „In these three respects at least – as the highway rambler constantly on the road; as the culture-bringing thief; as the master of disguise whose identity is always in doubt – Dylan throughout his career has played the role of trickster.“³⁸

Bob Dylan kann man demnach als eine moderne Form des Tricksters verstehen, welcher es liebt, mit sich und seinem Image in der Öffentlichkeit zu spielen. Er besticht durch ein facettenreiches Auftreten, mit verschiedenen Gesichtern bzw. Masken.

Dies lässt uns wieder zurück zum Maskenspiel von Bob Dylan kommen. Er hat sich in beiden Dokumentationen ein maskenhaftes Auftreten angeeignet und spielt mit seiner Form der Inszenierung. Ebenso nimmt dabei die Perspektive der dokumentarischen Kamera eine nicht unwichtige Rolle ein, wie sie sich ihm annähert und möglicherweise solche Präsentationen von Masken fördert. Hierzu ist die folgende Ansicht von Richard Weihe von Bedeutung:

„Der Mensch kann sich seine eigene Maske aufsetzen, seine eigene Rolle konstruieren. Er verwirklicht sich gerade in dieser Möglichkeit der Verdoppelung durch ein Bild von sich, darin äußerst sich sein Person sein. So gesehen ist der Mensch kein Individuum (Unteilbares), sondern vielmehr ein Dividuum, eine Person, die sich teilen (sich reproduzieren) oder falten kann. Durch die Faltung der Person entsteht ein Double, die Konstitution des homo duplex.“³⁹

Bob Dylan hat sich im Laufe seiner Karriere immer wieder neue Arten von Masken angeeignet und es zu seinem Markenzeichen gemacht, sich immer wieder neu zu erfinden und seine Fans mit einem neuen facettenreichen Auftreten, sowohl in musikalischer als auch persönlicher Hinsicht, zu überraschen.

„Weil sich Dylan nicht auf eine Identität festlegen ließ, mußte er für seine Richtungswechsel und Opportunismen und Desolidarisierungen kaum je die Verantwortung übernehmen. (...) Bei Dylan wurden sie dermaßen Teil seiner öffentlichen Person, daß sich das Publikum daran gewöhnte, von ihm immer wieder aufs neue brüskiert zu werden. Für ihn war das ein großer Vorteil, weil er sich hinter den Masken verbergen konnte.“⁴⁰ Meiner Ansicht nach begründet Bob Dylan in den sechziger Jahren sein Image

³⁸ Scobie, Stephen, *Alias Bob Dylan revisited*, S. 35

³⁹ Weihe, Richard, *Die Paradoxie der Maske*, S. 14f

⁴⁰ Büttner, Jean-Martin, „Bob Dylans Verweigerung als List und Tücke“, *Bob Dylan. Ein Kongreß*.

als Maskenträger und -spieler, also genau zu der Entstehungszeit der hier bearbeiteten Dokumentation.

3. A Look Back – Die frühen Songs der 60er von Bob Dylan als Seismograph

“By closely looking at the messages which these songs convey, one can get to the bottom of what American 60s were all about. This is especially true of the songs of Bob Dylan.”⁴¹

In seinen Anfängen spielte Bob Dylan überwiegend Folk-Musik und beschränkte sich auf seine Gitarre als musikalische Begleitung. Er gab „topical songs“ bzw. „message songs“ zum Besten, in welchen er sowohl Bezug zur Folktradition nahm, als auch zur Gegenwart und damaligen, aktuellen Geschehnissen. Ebenso sollen hier Songs aus der Übergangszeit miteinbezogen werden, in welcher Dylan auf die Unterstützung einer Band und elektrische Verstärkung baute.

Rüdiger Dannemann stellt folgende drei Thesen zu Dylans musikalischem Werk auf: 1) Es hat künstlerische und zeitdiagnostische Komplexität. 2) Es präsentiert Reflexivität und Selbstreflexion. 3) Es weist eine Affinität zu philosophischen Fragestellungen, Begriffen und Themen auf.⁴²

Für Werner Wintersteiner gibt es drei Formen, wie der pazifistische Protest in den Sechzigern ausgedrückt wurde. Dies wurde davon abhängig gemacht, wie intensiv und explizit die politischen Themen in den Songs angesprochen wurden. Diese sollen hier zusammengefasst werden, da in der Arbeit unter anderem Protestsongs von Bob Dylan untersucht werden. Ebenso treffen Teile, der hier erwähnten Charakteristika auch auf Songs zu, die nicht als „typischer Protestsong“ deklariert werden.

1) Darunter zählen Songs, welche sich aktuellen Themen annehmen und direkt gegenwärtige Konflikte, Kriege oder Gewaltanwendung adressieren. Dies ist allerdings nur eine kleine Gruppe an Songs, da sich Pop-Songs nicht unbedingt am besten eignen um politische Themen realistisch darzubringen. Ein Beispiel hierfür wäre Bob Dylans „With God On Our Side“, oder „Masters Of War“.

2) Songs aus dieser Form erzählen meist allgemein über Gewalt in der Gesellschaft. Es wird dabei erwartet, dass die Gegebenheiten und Fakten dem Publikum bekannt sind. Somit wird keine Geschichte nacherzählt, sondern nur angeführt. Dies war die meist verbreitete Form der Protestsongs, welche Bob Dylan erst so richtig bekannt machte. Diese

⁴¹ Dorner, Oswald, „The reflections of the American 1960s : In the life and work of Bob Dylan“, Dipl. Universität Innsbruck, Institut für Amerikanistik, 1989, S. 24

⁴² Dannemann, Rüdiger, „Maskenspiele der Freiheit. Songwriting zwischen Folk, Rockavantgarde, Literatur und Philosophie“, *Bob Dylan. Ein Kongreß. Ergebnisse des internationalen Bob Dylan – Kongresses 2006 in Frankfurt am Main*, Hg. Axel Honneth, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, S. 51f

Form ist hauptsächlich in Songs von den ersten drei Alben zu finden. Jedoch werden in späteren Alben der Sechziger Jahre, welche nicht seiner „message songs“ unterzuordnen sind, stets solche Anspielungen verwendet.

3) Hierunter fallen Songs die Krieg, Gewalt und Ungerechtigkeiten in allgemeingültigen Phrasen verurteilen, oft in sehr abstrakter, manchmal auch apolitischer, Form. Als Beispiel hierfür dient „Blowin’ In The Wind“.⁴³

Durch die starke Konzentration von Bob Dylan auf seine Texte, hat er der Rockmusik eine sprachliche Vielschichtigkeit verschafft, die nicht mehr nur durch Liebeslieder von sich aufmerksam machte. Er schuf mit seinen Texten ein neues Medium der Poesie und machte dadurch einen neuen Zugang zu seinen und anderen Songtexten möglich.

Bob Dylan meint, dass seine Songs erst in den Konzerten und vor Publikum entstehen. Für ihn sind seine Konzerte von enormer Bedeutung, nicht umsonst befindet er sich seit Jahren auf der Never Ending Tour. Obwohl Dylan seine Songs immer wieder unterschiedlich interpretiert und vorträgt, bleibt eines immer gleich: der Text. Daher soll hier in diesem Kapitel ein größerer Wert auf die Worte seiner Songs gelegt werden, um so mögliche gehegte Intentionen und Querverweise bzw. Hinweise der Zeit zu entdecken.⁴⁴

3.1 Zeit für gesellschaftliche Veränderung – Protestsongs

Zu Beginn werden die zwei wohl bekanntesten Protestsongs von Bob Dylan genauer untersucht. Die beiden Songs sind in ihrer Wortwahl einfachere Songs und beziehen sich nicht auf ein spezielles Ereignis, sondern sind allgemein gehalten.

Der Musiker verwendet hier, laut Werner Wintersteiner „eine typische Dylan Methode“. Diese beiden Songs waren weit verbreitet unter den politischen Aktivisten und wurden häufig, den vorherrschenden Umständen angepasst, wiederverwendet. „The listeners give their own meanings to these songs and use them for their political message. This is possible because the pictures evoked and stories expressed in these songs are kept very general – (...) or prophetic vague – a typical Dylan device.“⁴⁵

⁴³ Vgl. Wintersteiner, Werner, „Beyond „Give Peace a Chance“: Peace, Protest, and Pop Music in 1967“, Summer of Love. The Beatles, Art and Culture in the Sixties, Hg. Helbig Jörg, Simon Warner; Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2008, S. 225-241, S. 233

⁴⁴ Alle hier verwendeten Songtexte sind aus dem Buch „Bob Dylan Lyrics 1962-2001. Sämtliche Songtexte“ und werden im Anhang dieser Arbeit vollständig angeführt.

⁴⁵ Wintersteiner, Werner, „Beyond „Give Peace a Chance“: Peace, Protest, and Pop Music in 1967“, S. 234

3.1.1 Blowin' In The Wind – 1962

„Blowin' In The Wind“ could be applied to just about any freedom issue, at any time.“⁴⁶

Bob Dylan, der in seiner Anfangsphase seines Schaffens überwiegend Folksongs sang, bediente sich dem Repertoire dieses Genres und verwendete unterschiedlichste Melodien für seine Lieder. So auch bei „Blowin' In The Wind“, Bob Dylan verwendete hier die Melodie von „No More Auction Block“, einem alten Gospellied. Dieses „Ausborgen“ von anderen Quellen erinnert sehr stark an die typischen Eigenschaften eines Tricksters.

Wie fürs Genre des amerikanischen Folksong üblich, sang er auch Protestsongs. Er war es, der die neue junge Folk-Generation, welche sich an den alten Vorbildern Woody Guthrie und Pete Seeger orientierte, erst so richtig bekannt machte. Es bot sich zu Beginn der Sechziger Jahre für einen gesellschaftspolitisch interessierten Sänger gerade zu an, aktuelle Themen aufzugreifen und sie in Folksongs zu verarbeiten. So auch Dylan, welcher einen Großteil dazu beitrug, diese „topical songs“ als die neue Form der Folksongs zu etablieren. Er betonte jedoch bereits zu Beginn seiner Karriere: „This here ain't a protest song or anything like that, 'cause I don't write protest songs (...) I'm just writing it as something to be said, for somebody, by somebody.“⁴⁷

Auf den ersten Blick ist diese Aussage widersprüchlich, wenn man die zahlreichen von ihm veröffentlichten Songs der Sechziger betrachtet. Da seine Songs sozialpolitische Missstände aufgriffen und kritisierten, wurden diese gerne von zahlreichen Gruppen für deren Protest verwendet und verstanden sich somit als sogenannte Protestsongs. Sie wurden aber nicht von Bob Dylan als solche bezeichnet.

Ebenso vermittelte Bob Dylan durch einige Auftritte im Kreise von Protestbewegungen ein Bild des protestierenden Musikers. Wobei hierzu zu bemerken ist, dass sich Dylan nie von einer politischen Partei oder Protestbewegung einvernehmen ließ, sondern sich immer treu blieb, auch wenn dies noch so undurchschaubar war.

„Blowin' In The Wind“ war Teil von Dylans zweitem Studioalbum „The Freewheelin' Bob Dylan“ welches 1963 veröffentlicht wurde. Der Song selbst wurde von ihm bereits 1962 geschrieben und für Auftritte verwendet. Zu seiner großen Bekanntheit gelangte der Song jedoch nicht durch Bob Dylan selbst, sondern durch die bereits im Juni 1963 erschienene Coverversion von „Peter, Paul and Mary“. Diese Fassung wurde als „best folk

⁴⁶ Gill, Andy, Classic Bob Dylan 1962-1969. My Back Pages, Zürich: Edition Olms 1998, S. 23

⁴⁷ Heylin, Clinton, Bob Dylan. Behind the Shade: The Biography-Take Two. London: Viking 2000, S. 93

recording“ ausgezeichnet und wurde zu der am schnellsten verkauften Single in der Geschichte von Warner Brothers. Ebenso wurde der Song von zahlreichen anderen Künstlern gecovert, sowohl innerhalb als auch außerhalb der Folk-Szene. Michael Gray bemerkt dazu: „About 80 versions were released within two years, as the song’s hit potential and cultural impact was recognised.“⁴⁸

Der Song besteht aus drei Strophen, welche jeweils drei allgemeine Fragen und einen zweizeiligen Refrain beinhalten. Es wird hier weder eine zusammenhängende Geschichte erzählt, noch werden konkret Missstände angesprochen oder kritisiert. Zur Veranschaulichung, die zweite Strophe des Liedes:

*How many years can a mountain exist
Before it’s washed to the sea?
Yes, ‘n’ how many years can some people exist
Before they’re allowed to be free?
Yes, ‘n’ how many times can a man turn his head
Pretending he just doesn’t see?
The answer, my friend, is blowin’ in the wind
The answer is blowin’ in the wind*

Hier wird der „lose thematisch-logische Zusammenhang“⁴⁹ deutlich. Ebenso stellt man sich die Frage wie der Berg im Zusammenhang mit der Freiheitsthematik aus der zweiten Frage und der folgenden behandelten Ignoranz steht? Jedoch im Ganzen betrachtet - die anderen zwei Strophen inbegriffen – spiegelt der Song eine hinterfragende Person wider, die üblich für die Aufbruchssituation in den Sechzigern war. Nicht umsonst avancierte er zur „inoffiziellen Hymne der amerikanischen Bürgerrechtsbewegung.“⁵⁰

„Der durchschlagende Erfolg von „Blowin’ in the Wind“ ist vor dem Hintergrund des geistigen Klimas in der zeitgenössischen College-Generation zu verstehen, der Stimmung in jener Bevölkerungsgruppe also, aus der Bob Dylan in seiner ersten Phase den überwiegenden Teil seines Publikums rekrutiert.“⁵¹

Da die einzelnen Fragestellungen des Songs so allgemein gehalten sind, konnten damals die Hörer viele eigene Gedanken hinein interpretieren. Ebenso, weil er genau ihre damaligen Sorgen, Ängste und Forderungen ansprach und damit „wesentliche Anliegen der aufgeschlossenen (studentischen) Jugend auflistete. Gerade in der relativen

⁴⁸ Gray, Michael, The Bob Dylan Encyclopedia, New York: continuum ²2008, S. 63

⁴⁹ Schmidt, Mathias R., Bob Dylans message songs der Sechziger Jahre und die anglo-amerikanische Tradition des sozialkritischen Liedes, Frankfurt/M., Bern: Peter Lang 1982, S. 63

⁵⁰ Ebda. S. 64

⁵¹ Ebda. S. 64

Unverbindlichkeit (...) liegt ihr hoher Gebrauchswert. Jeder Hörer kann das hinter Dylans vagen Fragen erkennen und in sie hineinlesen, was ihm besonders dringlich am Herzen liegt.⁵² Auch bekam der Song seinen gewichtigen politischen Kontext dadurch, da er diesen am 28. August 1963 beim „March on Washington“, bei welchem auch Martin Luther King seine berühmte „I have a dream“ Rede hielt, vorgetragen hat.

3.1.2 The Times They Are A-Changin’ – 1963

„Bob Dylan’s prediction of 1963, “The Times They Are A-Changin’”, which chimed so powerfully with hundreds of thousands of young people, seemed finally to be coming true in 1967.”⁵³

„The Times They Are A-Changin’“ ist Teil von Bob Dylans gleichnamigen, dritten Studioalbum. Es enthält, im Gegensatz zu seinen Vorgängern, ausschließlich Eigenkompositionen und festigt damit Bob Dylans Status als Sprachrohr seiner Generation. Vor allem aber wird er dadurch der Öffentlichkeit als „der Protestsänger schlechthin“ bekannt. Sieben von den zehn aufgenommenen Songs beinhalten einen sozialkritischen Inhalt und machen wohl dieses Album zu Dylans politischstem Stück. Wie bei „Blowin In The Wind“ vermeidet Dylan hier ein explizites Thema, sondern hält diesen Song sehr allgemein. Ebenso schafft er es mit diesem Song abermals die aktuelle Stimmungslage der Protestierenden und der „counter culture“ einzufangen und wiederzugeben.

„Dylans Unverbindlichkeit hat also einen Sinn; wieder geht es ihm um den Gebrauchswert. Er will einen Text mit Minimalkonsens für eine maximal große Hörerschaft vorlegen, dessen Zeilen ein jeder entsprechend seinen persönlichen Idealen subjektiv mit Inhalten füllen kann.“⁵⁴ Er geht mit diesem Song sogar noch einen Schritt weiter und agiert als eine Art Seismograph der sozialpolitischen Gesellschaft. Er besingt eine Wende im Denken der jüngeren Generation, welche tatsächlich erst vier Jahre später im Jahr 1967 im vollen Ausmaß stattfindet. „The Summer of Love is the most common form of expression to describe the feeling of a generation, an amalgam of music, fashion and drugs, of sexual

⁵² Ebda. S. 64

⁵³ Wintersteiner, Werner, „Beyond „Give Peace a Chance“: Peace, Protest, and Pop Music in 1967“, S. 230

⁵⁴ Schmidt, Mathias R., Bob Dylans message songs der Sechziger Jahre und die anglo-amerikanische Tradition des sozialkritischen Liedes, S. 85

liberation and personal autonomy, of anti-war and anti-racism sentiments, of a general discomfort with the consumer society.“⁵⁵

Das Jahr 1967 wird gerne als „The Summer of Love“ bezeichnet, da seinerzeit die Hippiebewegung an ihrem Höhepunkt angelangt war und der breiten Öffentlichkeit bekannt wurde. Doch das Jahr 1967 kennzeichnet nicht nur die „Liebe“, es war auch ein Jahr der Gewalt und Proteste. Viele Konflikte kamen in diesem Jahr in den USA zu einem Höhepunkt: der Vietnam Krieg und die Proteste dagegen eskalierten, die sogenannte „Neue Linke“ (=New Left) formierte sich, ebenso war es ein entscheidendes Jahr für die schwarze Bürgerrechtsbewegung. Die „Neue Linke“ bestand überwiegend aus Studenten, welche zum Großteil der SDS (Students for a Democratic Society) Bewegung angehörten. „The then little-known SDS was the student wing of the League for Industrial Democracy (LID), a venerable social democratic think tank long committed to a stringent anticommunism.“⁵⁶

Im Jahr 1962 verfassten diese Studenten das Port Huron Statement, welches als das grundlegende Manifest der neuen, protestierenden Studentengeneration galt und für einen sozialen Wandel stand. „The moment that created „Blowin’ In The Wind“ also created the Port Huron Statement, which shares the song’s mixture of idealism and subdued impatience, as well as its longing for a bigger answer to the growing questions posed by the events of the day.“⁵⁷

Doch kommen wir erst einmal zum Song „The Times They Are A-Changin“. Er besteht aus fünf Strophen zu je neun Zeilen und beginnt mit einer nicht direkt adressierten Anrede. Er richtet sich ganz allgemein an seine Hörer.

*Come gather 'round people
Wherever your roam
And admit that the waters
Around you have grown
And accept it that soon
You'll be drenched to the bone
If your time to you is worth savin'
Then you better start swimmin' or you'll sink like a stone
For the times they are a-changin'*

⁵⁵ Wintersteiner, Werner, „Beyond „Give Peace a Chance“: Peace, Protest, and Pop Music in 1967, S. 228

⁵⁶ Marqusee, Mike, „Wicked Messenger. Bob Dylan and the 1960s, New York: Seven Stories Press 2005, S.

62

⁵⁷ Ebda. S. 63

Diese Phrase zu Beginn „Come gather 'round“ ist ein typischer Anfang für den amerikanischen Folksong. Dieser wurde auch von Bob Dylans großem Vorbild seiner ersten musikalischen Phase Woody Guthrie verwendet. Er dient dazu, um so möglichst große Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Hält sich Dylan mit seiner Adressierung in der ersten Strophe noch recht allgemein und führt gewissermaßen in seinen Song ein, so spricht er in den folgenden Strophen direkte Gruppen an.

Er richtet sich in der dritten Strophe an die führende Regierung und wird dezidiert politisch und fordert von ihnen eine Veränderung.

Come Senators, congressmen

Please head the call

In der folgenden Strophe adressiert er alle Mütter und Väter und fordert diese auf, nicht mehr Dinge zu kritisieren, welche sie nicht verstehen. Ebenso haben sie laut Dylan die Macht über ihre Kinder verloren und befinden sich auf dem alten, konservativen Weg. Die Kinder, welche sich jetzt gegen ihre Eltern und deren Wertvorstellungen auflehnen und gegen die aktuelle Politik protestierten. Dylan fordert die ältere Generation auf, den Jungen Platz zu machen, wenn sie schon nicht helfen wollen.

Your old road is rapidly agin'

Please get out of the new one if you can't lend your hand

Dylan spricht hier also den Generationskonflikt der damaligen Zeit an, welcher in den Sechzigern allgegenwärtig ist. Mit der letzten Strophe lässt er das Lied ausklingen und wird wieder allgemeiner. Er zieht ein Resümee des Liedes und betont abermals, dass eine Veränderung vor der Tür steht und die Ordnung schnell vergänglich ist.

The order is rapidly fadin'

And the first one now will later be last

Das Hauptaugenmerk dieses Songs liegt auf der damaligen Umwälzung der Gesellschaft, bei welcher sich zwei Generationen mit ihren „neuen“ und „alten“ Werten konfrontiert sehen.

Wie bereits erwähnt, war Dylan mit diesem Song und seiner Musik generell seiner Zeit voraus. Der Song scheint, aus heutiger Sicht betrachtet, hervorragend das Klima des Jahres 1967 widerzuspiegeln, was auch den Verkaufsanstieg seiner typischen Protestalben zu dieser Zeit erklärt.

„Dylan later described 1967 as “the season of hype”. He was singularly unimpressed by the claims being made for the counterculture, the new generation, the new rock, and the New Left. These were all claims that had been lodged in his earlier work.”⁵⁸

Nicht unschuldig für den Hype um Dylans Protestsongs der frühen Sechziger in 1967 ist der Dokumentarfilm DONT LOOK BACK. Bereits 1965 wurde die letzte akustische Solo-Tour von Bob Dylan gefilmt, jedoch erst im Mai 1967 in San Francisco uraufgeführt. Dieser Film präsentierte Bob Dylan immer noch als einen Folksänger, der er aber eigentlich gar nicht mehr war. Ein Grund, warum die Veröffentlichung des Filmes so lange dauerte, war Dylans schwerer Motorradunfall von 1966. Er tauchte danach zwar eine Zeit lang aus dem öffentlichen Leben unter, blieb aber bei seinem Folkpublikum mit den Protestalben stets präsent.

1967 schaffte es die „counter culture“ vom Rande der öffentlichen Wahrnehmung ins Zentrum des Massenbewusstseins. „In the media it was named, celebrated, condemned, analyzed, caricatured, sensationalized. Vast numbers (...) identified with its generational amalgam of music, drugs, sexual freedom, antiwar, antiracist and anticommercial sentiments.”⁵⁹

Sie wurde zunehmend ein Massenphänomen, was dem steigenden Interesse der Medien zuzuschreiben ist. Kaum wurde die „counter culture“ durch die Medien entdeckt, begann ihre Vermarktung als eine Ware. Die Mode-, Film-, Musik- und Werbeindustrie wetteiferten darum, den neuen Markt auszuschöpfen. Die zuvor stark politisch orientierte Gegenkultur wurde durch die Medien zu einer verpackten ästhetischen Erfahrung bzw. Ware transformiert und erhielt damit den Stempel „lifestyle“ aufgedrückt. Ein Ausdruck, welcher zu dieser Zeit zu einem verbreiteten Gebrauch kam.⁶⁰

„The irony that the new mass anticonsumerism was propagated by the instruments of consumerism was clear to many at the time; perhaps less clear was that this irony had its roots in the characteristic contradictions of American sixties culture. The youth rebellion of the era was itself, in part, the product of the commercial society against which it rebelled.”⁶¹

Ebenso zeigte sich in Bob Dylans Musik der frühen Sechziger der Trend des „voraus Seins“. Er hatte den Schritt, des öffentlichen Protestierens mittels seiner Songs, bereits hinter sich gelassen und wandte sich neuen Themen zu, als seine Kollegen erst begannen,

⁵⁸ Marqusee, Mike, „Wicked Messenger. Bob Dylan and the 1960s, New York: Seven Stories Press 2005, S. 221

⁵⁹ Ebda. S. 215

⁶⁰ Vgl. Ebda. S. 220

⁶¹ Ebda.

diesen Weg zu beschreiten. Er öffnete diesen die Türe durch seine damalige experimentelle Arbeit. „In popular music, the experimental vein opened by mid-sixties Dylan was now being mined with gusto by others.“⁶²

Es öffnete sich eine Bandbreite an neuer Musik und viele neue Künstler wurden zu dieser Zeit bekannt. Teilweise dadurch bedingt, da sich einige an der Musik von Bob Dylan orientierten und sich ihr bedienten.⁶³ Dies wurde damals möglich, da auch die Plattenlabels auf den neuen Zug aufsprangen und die junge, neue Generation (Gegenkultur) für sich entdeckten und sich ihrem großen Markt bedienen wollten. „The festival [Das Monterey Pop Festival] was the dawn of what soon became known as „progressive rock“ – rock infused with the sense of experiment, artistic seriousness, and sensory exploration that Dylan had introduced in his mid-sixties masterpieces.“⁶⁴

3.2 Rückzug ins Private – Eine schöpferische Zwischenstufe

Mit dem Album „Another Side of Bob Dylan“ beginnt für Bob Dylan 1964 eine musikalische Wende, bei welcher er sich immer mehr von der Protestbewegung und seinen „finger pointing songs“ entfernt. Er konzentriert sich vielmehr auf sich selbst und seine Empfindungen. Er beginnt Songs nicht für andere zu schreiben und verzichtet somit auf seine ihm angedichtete Rolle als Sprachrohr der Generation. Wie der Titel des Albums bereits verrät, möchte er damit seinem Publikum eine andere Seite von sich präsentieren. Dies bedingt jedoch Fassungslosigkeit von Seiten seiner Folk-Fans, welche nach dem Album „The Times They Are A-Changin“ keine solche Änderung der inhaltlichen Themen erwartet hatten. Ebenso war diese Kehrtwende nicht wirklich nachvollziehbar, da sich die Protestbewegung erst auf seinem Weg zu ihrem Höhepunkt befand und Dylan in den letzten Jahren zu dem bekanntesten und wichtigsten Vertreter avancierte.

„He was becoming increasingly convinced that the quick and easy answers demanded by the protest movement were not answers at all, merely slogans, and that the search for real answers lay within oneself.“⁶⁵

⁶² Ebda. S. 219

⁶³ Die Beatles veröffentlichten „Sergeant Pepper“; Jimi Hendrix bediente sich an Dylans Folkrock-Songs und coverte diese erfolgreich; Janis Joplin wurde der Öffentlichkeit bekannt; Pink Floyd veröffentlichten ihr Debut-Album; The Doors landeten mit „Light My Fire“ einen Hit; uvm.

⁶⁴ Ebda. S. 220

⁶⁵ Gill, Andy, Classic Bob Dylan 1962-1969. My Back Pages, Zürich: Edition Olms 1998, S. 53

3.2.1 Chimes Of Freedom – 1964

„Marking a pivotal moment in Dylan’s songwriting, ‘Chimes Of Freedom’ is the song which first signals his move away from straight protest songs to more allusive “chains of flashing images.””⁶⁶

Mit „Chimes Of Freedom“ wird dieser eben beschriebene Schritt ins Private deutlich, dennoch hat er noch einen Bezug zu seinen vorherigen Songs. Es ist der einzige Song auf diesem Album, welcher eine Botschaft enthält bzw. an den Stil seiner Protestsongs erinnert. Der Rest der Platte konzentriert sich auf seine persönlichen, privaten Angelegenheiten. Jeweils die ersten vier Verse und die letzte Zeile seiner insgesamt sechs Strophen verkörpern seine neue Schreibweise und deuten auf seinen heute typischen „poetischen Stil“ hin, welcher übersät mit rätselhaften Bildern ist. Auch kann man sagen, dass dieser Teil des Liedtextes den Rahmen bzw. den Hintergrund bildet, worauf der zweite aufgebaut wird.

Der zweite Part seiner Strophen erinnert noch an seinen Protestsong-Stil, in welchem er eine Botschaft abgeben will. In diesen vier Zeilen steht er für die gleichen Rechte aller ein, gleichgültig für wen. Er besingt die Unterdrückten und unfair Behandelten wie: „refugees, outcast, luckless, mateless mother, outcast, deaf an’ blind, countless confused,...“.

Ebenso lässt sich dieser Song nicht mehr, wie bei einigen Songs zuvor, einer bestimmten Bewegung bzw. einem einzigem Thema unterordnen. Stattdessen verallgemeinert er seine Aussagen und bringt ein breitgefächertes Spektrum, welches eine größere Anzahl an Hörern anspricht.

„From this point on, social reality would not be carved up into strictly black and white issues in Dylan’s songs, but transformed by a razor-sharp satirical surrealism into a parallel universe in which the underlying forces were more subtly revealed.“⁶⁷

Der Song beginnt mit folgenden Zeilen:

Far between sundown’s finish an’ midnight’s broken toll

We ducked inside the doorway, thunder crashing

Weder hier am Anfang noch an einer anderen Stelle wird etwas über die Identität der Personen im Song verraten, noch erfährt man etwas über den Handlungsort des Geschehens. Dies erweckt den Eindruck, als wolle Bob Dylan mit seinem ersten Teil bloß eine wirksame Kulisse bzw. einen passenden surrealen Orte des Geschehens schaffen. Vor

⁶⁶ Ebda, S. 58

⁶⁷ Ebda., S. 58

diesem unfreundlichen Szenario eines Gewitters bestehend aus Wolken, Regen und Donner baut er in gewisser Weise eine Spannung auf, welche sich danach in den Gewitterblitzen entlädt.⁶⁸

„Die Blitzschläge bringen für Sekundenbruchteile Licht ins Dunkel des Gewitterinfernos. Auf diese Weise soll jedoch nicht etwa in der Nacht Verstecktes erhellt und sichtbar gemacht werden, die Blitze dienen dem Autor vielmehr in übertragenem Sinne als Wegweiser.“⁶⁹

Diese Erleuchtungen am Himmel werden jedoch nicht als bedrohend empfunden, sondern vielmehr als erlösend. Sie sind, wie es der Titel „Chimes Of Freedom“ verrät, ein Glockenspiel der Freiheit. Ebenso wird in der ersten Strophe mit diesem Bild eines erhellenden Glockenspiels begonnen.

As majestic bells of bolts struck shadows in the sounds

Seeming to be the chimes of freedom flashing

So läuten diese Glocken der Freiheit in jeder Strophe jeweils für andere Zielgruppen. Es scheint, als wolle Dylan so möglichst viele Leute mit einem Song gleichzeitig ansprechen. Ebenso könnte man dies als einen Versuch ansehen, sich damit von keiner Protest-Bewegung einvernehmen zu lassen. Wie bereits erwähnt, werden diese nach Mitgefühl und Aufmerksamkeit suchenden Adressaten in Vers fünf bis sieben besungen. Der letzte Vers von jedem Absatz dient als Refrain des Songs:

An' we gazed upon the chimes of freedom flashing

Man kann sagen, dass Bob Dylan einen Sturm von einer sozialen und gesellschaftlichen Änderung besingt. In jeder Strophe macht er sich für andere stark und zeichnet so ein Bild von der soziokulturellen Schichte der Zeit.

Clinton Heylin geht sogar soweit, dass er das Gewitter in „Chimes Of Freedom“ als eine Metapher für den Sturm rund um die Ermordung des Präsidenten John F. Kennedy im November 1963 bezeichnet. Bob Dylan dagegen dementiert ein solches Anliegen.⁷⁰

Doch wäre Dylan überhaupt Dylan, wenn er nicht eine solche Annahme durch seine Verweigerungspose und Verneinung erst recht zu einer Diskussion anheizt und damit zu einem möglichen Thema macht.

Ebenso kann ein Bezug zur damaligen Protestkultur und der „counter culture“ beim Lesen der Liedzeilen hergestellt werden:

⁶⁸ Vgl. Schmidt, Mathias R., Bob Dylans message songs der Sechziger Jahre und die anglo-amerikanische Tradition des sozialkritischen Liedes, Frankfurt/M., Bern: Peter Lang 1982, S. 88

⁶⁹ Ebda., S. 89

⁷⁰ Vgl. Heylin, Clinton, Revolution in the Air: The songs of Bob Dylan Vol. 1: 1957-73, , London: Constable 2010, S. 215

Tolling for the rebel, tolling for the rake

Tolling for the luckless, the abandoned an' foresaked

Die Sechziger waren eine Dekade des Protests und Aufbegehrens gegen die Regierung, sowohl in politischer Sicht, als auch auf soziokultureller Ebene. Bereits in den frühen Sechziger Jahren fanden zahlreiche Proteste gegen soziale Ungerechtigkeit statt. So kann die Zeile „Tolling for the rebel, tolling for the rake“ in dieser Weise gelesen werden. So als würde Dylan den Rebellen und Protestierenden der Zeit seinen Tribut zollen, als auch den Lebemännern (=rake), welche man durchaus als die Anhänger der „counter culture“ und der Hippiebewegung deuten kann.

Tolling for the mistreated, mateless mother, the mistitled prostitute

Mit dieser Zeile läuten die Glocken der Freiheit für die schlecht behandelten, unverheiratete Mutter, die fälschlicher Weise als Prostituierte bezeichnet wird. Es ist interessant, dass Bob Dylan in dem Song die Mütter bzw. die Frauen explizit anspricht. Diese Tatsache hat wohl auch damit zu tun, dass in den Sechzigern in den Vereinigten Staaten sich feministische Bewegungen zu formieren begannen. So nimmt Dylan auch zu diesen damaligen entstehenden Bemühungen der Frauen Stellung, die sich in allen Lebenslagen von den tiefverwurzelten Zwängen und Vorgaben zu befreien versuchten. Zusammenfassend kann man sagen, dass in „Chimes Of Freedom“ der Versuch Dylans deutlich wird, seine Schreibweise zu ändern und sich weiterzuentwickeln. Ebenso wirkt er deutlich bemüht, „seine Aussage poetisch zu verbrämen. Die dramaturgische Zweiteilung Kulisse:Botschaft, das offensichtliche Bedürfnis, ein möglichst grandioses Wortgemälde zu entwerfen, vermitteln den Eindruck, als wolle sich der Songreiter nun tatsächlich als der begabte Poet präsentieren.“⁷¹

Er befindet sich, wie Matthias Schmidt so schön meint, auf einer „schöpferischen Zwischenstufe“, wo er „zwar neue Vorstellungen, Ideen und Absichten [hat], diese aber noch nicht befriedigend in die Praxis umsetzen kann.“⁷²

⁷¹ Schmidt, Mathias R., Bob Dylans message songs der Sechziger Jahre und die anglo-amerikanische Tradition des sozialkritischen Liedes, S. 90

⁷² Ebda. S. 90

3.2.2 My Back Pages – 1964

“In “My Back Pages,” Dylan looks back at his life, his art, particularly his “protest song” days, and recognizes how he and everyone else in the movement failed by trying to depict things simply.”⁷³

Mit dem Song „My Back Pages“ wird der bereits erwähnte Rückzug ins Private von Bob Dylan am deutlichsten dargestellt und unterstreicht rückblickend die Theorie einer schöpferischen Zwischenstufe. „Auf inhaltlicher Ebene bekräftigt kein Lied diese Übergangs-Theorie so eindeutig wie My Back Pages.“⁷⁴

Bob Dylan wurde zuvor in gewisser Weise von Protestbewegungen vereinnahmt. Die Botschaften einzelner Songs entsprachen den Forderungen der Aufbegehrenden und formulierten einen Protest gegen gewisse gesellschaftliche Umstände. Dylan wollte sich mit „Another Side of Bob Dylan“ von dieser umschlingenden Folk-Bewegung entfernen und sich selbst widmen. Genau diese Tatsache ist das zentrale Thema von „My Back Pages“. Hierzu zwei wesentliche Strophen aus dem Song:

A self-ordained professor’s tongue

Too serious to fool

Spouted out that liberty

Is just equality in school

“Equality,” I spoke the word

As if a wedding vow

Yes, my guard stood hard when abstract threats

Too noble to neglect

Deceived me into thinking

I had something to protect

Good and bad, I define these terms

Quite clear, no doubt, somehow

„Bob Dylan nimmt mit diesem Lied Abschied von den überwiegend geradlinig und einfach gehaltenen Protestsongs seiner ersten Periode. Fortan will er nicht mehr wie bisher

⁷³ Nogowski, John, Bob Dylan. A Descriptive, critical Discography and Filmography 1961-1993, Jefferson: McFarland & Company 1995, S. 29

⁷⁴ Schmidt, Matthias R. Bob Dylans message songs der Sechziger Jahre und die anglo-amerikanische Tradition des sozialkritischen Liedes, S. 91

schwarz weiß malen, nicht mehr der selbsternannte Einzelkämpfer gegen die erdrückende Übermacht des Bösen sein.⁷⁵

Er erkennt, dass man die gesellschaftliche Realität nicht so einfach in „Gut“ und „Böse“ unterteilen und dies nicht mehr so einfach in Textzeilen packen kann. Vielmehr gilt es ein breiteres Spektrum zu beachten. Am wichtigsten für diese Analyse sind die zwei Zeilen des Refrains:

Ah, but I was so much older then

I'm younger than that now

Dieses Umdenken in seiner Schaffensweise beschreiben die zwei Zeilen des Refrains. Er besetzt hier das Adjektiv „alt“ mit einer negativen Bedeutung, im Sinne von engstirnig. Gleichzeitig bemerkt er, dass er heute „jünger“ sei als damals, womit er dem Wort eine Bedeutung in Richtung offen, aufgeschlossen zuschreibt. Somit entsagt er sich mit „My Back Pages“ von „den in der politischen Auseinandersetzung weit verbreiteten Polarisierungstendenzen“.⁷⁶

Dieser Rückzug ins Private erscheint auf den ersten Blick als ein rein apolitischer Akt Bob Dylans. Jedoch sollte man folgendes bedenken:

„In den zeitgenössischen gesellschaftspolitischen Zusammenhang gestellt und in Anbetracht der exponierten Rolle, die Dylan im Lager der unzufriedenen Jugend zukommt, wird die vordergründig zunächst rein private Erklärung des Songpoeten zu einem politischen Statement ersten Ranges.“⁷⁷

Er erweitert somit sein Themenfeld und nimmt sich die „Freiheit, eigene Vorstellungen zu entwickeln und – unabhängig von populären Gedankenströmungen – eigenständige Urteile zu fällen.“⁷⁸ Diese Tatsache verunsicherte seine eingefleischten Folk Fans, welche ihrerseits begannen gegen die neue Art der Songtexte zu protestieren.

Wie eben erwähnt, fühlte sich Dylan zur Entstehungszeit des Albums „Another Side of Bob Dylan“ nicht mehr der Protestbewegung zugehörig. So steht die Analyse der Song „Chimes Of Freedom“ und „My Back Pages“ hier stellvertretend für das gesamte Album, mit welchem sich Dylan mehr auf sein Privates und seine inneren Empfindungen konzentrieren wollte. Mike Marqusee spricht in seinem Buch „Wicked Messenger“ genau diese Tatsache an und spannt hervorragend einen Bogen mit der Gesellschaft der Zeit. Ebenso macht er deutlich, welchen Einfluss Dylan auf einen Teil der Menschen, wohl

⁷⁵ Ebda. S. 91

⁷⁶ Ebda. S. 93

⁷⁷ Ebda. S.93

⁷⁸ Ebda. S. 94

hauptsächlich seinen Hörern, hatte. Im folgenden Abschnitt soll kurz auf die Ansichten von Mike Marqusee eingegangen werden:

Dylan entzog sich einer Stereotypisierung als Protestsänger und Diener einer guten Sache. Er bewahrte sich vor der schlechten Angewohnheit „der Linken“, Künstler für sich einzuvernehmen und von dem Versuch deren Songs nach ihrem Belieben zu beeinflussen. So wie es bei Woody Guthrie, Bob Dylans großem Vorbild der Folk-Phase, der Fall war. In diesem Licht scheint Dylans vorsätzlicher Akt der Selbstbefreiung als ein notwendiger Schritt in seiner artistischen Entwicklung. Doch wäre dieser Schritt tatsächlich nur ein privates Manöver, so hätte Dylan wohl nicht so viele Leute mit seiner Musik berührt. Dylans Reaktion auf den Moralismus der amerikanischen Linken der Sechziger, welche eine ständige Zeugnis Ablegung gegen Ungerechtigkeiten forderten, kann als Teil eines politischen Kampfes gesehen werden, welcher Platz für Persönliches schaffen sollte. Dieser Kampf wurde ebenso sehr innerhalb, wie auch gegen die linksorientierten Protestbewegungen ausgefochten. „Many of the criticisms made by the SNCC⁷⁹ women echo Dylan’s grievance against the movement: it did not practice what it preached, it exploited its adherents, its leaders were trapped within their own egos.“⁸⁰

Die stark ablehnende Haltung der Folk-Anhänger gegenüber Dylans Entscheidung gegen die Protestbewegung ist ein Maßstab dafür, wie wichtig Dylan einst für diese war. Mike Marqusee beschreibt diesen Wechsel vom Öffentlichen ins Private und Persönliche als einen kennzeichnenden Moment der Sechziger in Amerika, welcher zu einem wiederkehrendem Motiv dieser Ära wurde.⁸¹

„In retrospect, Dylan’s premature political disillusionment reflected not only the stresses of revolt and reaction, but also the relentless packaging of experience and identity in a consumer society.“⁸²

Für Dylan und viele andere der Zeit, schien sich eine Bewusstseinssebene schnell durch eine andere zu überholen bzw. zu ersetzen. „If you stayed at one level too long you risked being as obsolete – and as inauthentic – as last year’s fashions. Thus, Dylan helped make activism cool, and he helped make it uncool.“⁸³

Die Songs von Bob Dylan standen dabei in Fürsprache zu den Aktivisten, als auch in Folge gegen diese. Diese Songs von Dylans Glaubensabfall sind besonderes denen zuzurechnen,

⁷⁹ SNCC steht für Student Nonviolent Coordinating Committee

⁸⁰ Marqusee, Mike, „Wicked Messenger. Bob Dylan and the 1960s, S. 118

⁸¹ Vgl. Marqusee, Mike, „Wicked Messenger. Bob Dylan and the 1960s, S. 117-120

⁸² Ebda. S. 119

⁸³ Ebda., S. 119

welche politisch engagiert blieben. Sie verbündeten sich gleichzeitig mit jedem beliebigen Aktivisten, welcher jemals mit den Ansichten der politischen Linken haderte.

„The self-ownership of which Dylan’s 60s songs speak is antithetical to the egoistic consumerism propagated by the neo-liberal economic order.“⁸⁴ Die Freiheit an sich, ist nicht die Freiheit sich kaufen zu können was man will, sondern die Freiheit, die man für sich selbst erwirbt. Genau dies hat Dylan, mit der Abwendung von den Protestsongs und seiner Hinwendung zu sich selbst, gemeint.

„Dylan’s apostasy did prove a forerunner of much that was to come – a flood tide of postsixties political recantations and personal reinventions.“⁸⁵

Somit kann man abermals sagen, dass Bob Dylan ein Vorreiter seiner Zeit und vielen Leuten einen Schritt voraus war. „For Dylan himself, ‘My Back Pages’ would be the auto-da-fé from which would rise, phoenix-like, the rejuvenated modern artist of the electric trilogy.“⁸⁶

3.3 Zeit für musikalische Veränderung – Elektrisch verstärkte Musik

Wie das vorherige Zitat treffend beschreibt, ist nach dem Album „Another Side of Bob Dylan“ eine neue Phase seines musikalischen Schaffens in Kraft getreten. Hier werden zwei Songs aus dieser Zeit nach ihrer „zeitdiagnostische Komplexität“⁸⁷ untersucht. Auch William Rothman meint dazu: „At the time of filming [DONT LOOK BACK in 1965], Dylan was beginning to bridge not only the musical chasm between folk music and rock ‘n’ roll, but also the political chasm between Old Left “folkies” who protested for public causes and rock’s rebels without causes who pursued liberation in their private lives.“⁸⁸

Die politischen Umstände rund um Bob Dylan sind der erforderliche und zwingende Kontext, um die fortwährenden Träume des Entkommens in Songs von Bob Dylan nach der Protest-Phase zu verstehen.⁸⁹ Es stellt sich bei der Betrachtung der Songs von Bob Dylan heraus, dass „the revolt against categories turns out to be internal as well as external, spiritual as well as political, and never-ending.“⁹⁰

⁸⁴ Ebda. S. 334

⁸⁵ Ebda. S. 120

⁸⁶ Gill, Andy, *Classic Bob Dylan 1962-1969*, S. 61

⁸⁷ Dannemann, Rüdiger, „Maskenspiele der Freiheit. Songwriting zwischen Folk, Rockavantgarde, Literatur und Philosophie“, S. 51

⁸⁸ Rothman, William, *Documentary film classics*, Cambridge: University Press 1997, S. 145

⁸⁹ Vgl. Marqusee, Mike, „Wicked Messenger. Bob Dylan and the 1960s“, S. 120

⁹⁰ Ebda. S. 334

3.3.1 Subterranean Homesick Blues – 1965

„It is part rap, part blues, part hilarity, part social comment – pure Bob Dylan.“⁹¹

„Subterranean Homesick Blues“ ist Teil des 1965 veröffentlichten fünften Studioalbums „Bringing It All Back Home“. Dieses Album ist in eine elektrische und eine akustische Seite aufgeteilt. „Subterranean Homesick Blues“ ist Bob Dylans erster elektrisch verstärkter und mit Band begleiteter Song auf dem Album und wie bereits das Zitat von zu Beginn treffend beschreibt, ein „purer Bob Dylan Song“. Mit diesem Song hat er seine Phase des Protests allmählich abgeschlossen und wendet sich noch mehr seinen persönlichen Ansichten zu, bleibt aber seiner „zeitdiagnostischen Komplexität“⁹² treu. „Subterranean Homesick Blues“ ist in seinen kurzen Phrasen und in seiner ungestümen Herangehensweise ein erfrischender Song mit neuen „Rock and Roll“-Klängen.

Man kann sagen, dass Dylan mit seiner Kritik auf diesem Album nicht mehr eine Veränderung der Gesellschaft bewirken will und setzt seine Songs nicht als eine Art soziale Waffe ein. Die kritischen aber durchaus prägnanten Bemerkungen in „Subterranean Homesick Blues“ sind hauptsächlich Ausdruck seiner Entfremdung von der amerikanischen Gesellschaft und unterscheiden sich von seinen anklagenden Parade-Protestsongs, enthalten aber dennoch Elemente eines Protests.

„What was different from his earlier message-song style was the cynical, streetwise nihilism of the song, (...) just over two minutes crammed with beat cynicism and drug paranoia, in which virtually every couplet can be abstracted as a slogan.“⁹³

Hier in „Subterranean Homesick Blues“ gibt es kein spezifisches Opfer, welches besungen wird und keine andere Warnung der Hörer als „Look out kid“. Mit dieser Aussage macht Bob Dylan wohl einen Versuch, um vor den vielfachen Fallen der damaligen Gesellschaft zu warnen. Insgesamt wird diese Warnung im Song vier mal wiederholt, jeweils mit einer anderen anhängenden Aussage: „It’s something you did“, „Don’t matter what you did“, „You’re gonna get hit“, „They keep it all hid“.

Durch dieses ständige wiederkehren über den gesamten Song verteilt, wird man immer wieder daran erinnert aufmerksam zu sein und seine Sinne gegenüber der Gesellschaft zu schärfen.

⁹¹ Nogowski, John, Bob Dylan. A Descriptive, critical Discography and Filmography 1961-1993, S.31

⁹² Dannemann, Rüdiger, „Maskenspiele der Freiheit. Songwriting zwischen Folk, Rockavantgarde, Literatur und Philosophie“, S. 51

⁹³ Gill, Andy, Classic Bob Dylan 1962-1969, S. 68

Wie der Titel bereits verrät, identifiziert sich Dylan mit den „Subterraneans“ der 1950er. Er entfremdet und distanziert sich mit diesem Album von der, ihm auferlegten, Position als Sprachrohr einer Generation. „In fact, Dylan began to model himself on the attitudes and life-style of the Beats. He became increasingly absorbed in Eastern religion, existential philosophy and psychedelic drugs.“⁹⁴

Dieses sogenannte „Beat Movement“ setzt sich aus Schriftstellern wie Kerouac, Allen Ginsberg und Gregory Corso zusammen. Diese sparten in ihren Schriften nicht mit heftigen Attacken gegen den sozialen Istzustand des Post-Krieg Amerikas. Auch Dylan ist kritisch der Gesellschaft gegenüber, macht dies aber viel subtiler und nicht so deutlich wie in seinen Liedern zuvor. Er schafft mit „Subterranean Homesick Blues“ ein Bild der Sechziger Jahre im Kreise der Gegenkultur. Auch in Hinsicht auf seine Musik ist er Aussteiger, indem er seine Folk Fans vor den Kopf stößt und elektrisch verstärkte Musik macht.

Oswald Dorner gibt als Gründe für die „Elektrifizierung“ von Bob Dylan seinen Enthusiasmus für die Beatles an, als auch die Realisation, dass man mit elektrisch verstärkter Musik viel größere Massen erreichen kann.⁹⁵

„’Subterranean Homesick Blues’ was electric all the way down to its obvious R & B roots. No traditional ballad provided this song which its underlying infrastructure.“⁹⁶

Dieser Song leitet in gewisser Weise eine neue Ära ein. In DONT LOOK BACK nimmt er eine Sonderstellung ein, indem er als eine Art Prolog der Dokumentation dient. Es wird also mit „Subterranean Homesick Blues“, einem elektrisch verstärktem Song, der Film gestartet, welcher eigentlich die akustische Musiktour von Bob Dylan zeigt. Diese paradoxe Zweideutigkeit spiegelt sehr gut die Mehrdeutigkeit und die damit verbundene Maskenhaftigkeit von Bob Dylan selbst in der Dokumentation wider.

Damit wird bereits zu Beginn des Filmes eine musikalische Bewegung von Bob Dylan angedeutet, welche erst mit EAT THE DOCUMENT vollzogen ist. Betrachtet man in diesem Prolog die Person am linken, äußeren Bildrand genauer, erkennt man in ihr den Beatpoeten Allen Ginsberg, welcher mit seiner Anwesenheit Dylans Nähe zu den „Subterraneans“ bestätigt.

Ebenso gibt es im Laufe des Filmes zwei weitere Anspielungen auf diesen Song. Einmal in der 21. Minute, wenn Bob Dylan mit einem weiblichen Fan spricht und sie zu „Subterranean Homesick Blues“ meint: „It’s not you, it doesn’t sound like you at all.“.

⁹⁴ Ebda. S. 53

⁹⁵ Vgl. Dorner, Oswald, The reflections of the American 1960s : In the life and work of Bob Dylan, S.52

⁹⁶ Heylin, Clinton, Revolution in the Air: The Songs of Bob Dylan Vol. 1: 1957-73, S. 268

Bereits hier in DONT LOOK BACK wird der Musikwechsel und der damit verbundene Unmut der Fans angedeutet. Der zweite Hinweis auf „Subterranean Homesick Blues“ folgt in der 45. Minute. Hier wird die aktuelle Chartplatzierung des Songs in England erwähnt. Danach folgt ein harter Schnitt und das Schaufenster eines Musikgeschäfts wird gezeigt, auf welchem „Subterranean Homesick Blues“ beworben wird. Hier sieht man Bob Dylan wie er fasziniert die elektrischen Gitarren in der Auslage bewundert. Dabei spricht er, der eigentlich die Anwesenheit der Kamera vergessen sollte, mit dem Kameramann Pennebaker: „Look at this guitar, man.“.

Zurück zum Text von „Subterranean Homesick Blues“. „To Bob Dylan, withdrawing from his role as spokesman and political figure was no longer sufficient. It seemed to him that the only possibility to „do his own thing“ was to drop out of society. One song in which Dylan explicitly proclaims this drop-out, is „Subterranean Homesick Blues“.“⁹⁷ Bereits in den ersten vier Zeilen wird ein starker Bezug zu den Sechziger-Jahren und der damaligen Underground-Szene deutlich. Man wird als Leser bzw. als Hörer in die damalige Zeit versetzt.

Johnny's in the basement

Mixing up the medicine

I'm on the pavement

Thinking about the government

Die Sechziger sind bekannt für ihre „counter culture“ oder Gegenkultur. Diese hatte nicht wie die Bürgerrechts- oder die Anti-Kriegsbewegung einen dezidiert politischen Hintergrund, sondern sie war deren Gegenstück auf soziokultureller Ebene. „The counter culture was determined to set up a system which was ‘hip’ to those ‘square’ values of American society. (...) What probably worried the conservative Americans most was the hippies’ life-style with its emphasis on love, sex, psychedelic drugs, mysticism, and rock music.“⁹⁸ Genau diese Konzentration auf Privates wurde in den Sechzigern Politisch.

Die allseits bekannte Neugierde der Gegenkultur bzw. der Hippies gegenüber Drogen und bewusstseinsweiternden Substanzen wird in Zeile zwei mit „*Mixing up the medicine*“ beschrieben. Liest man nun weiter: „*I'm on the pavement. Thinking about the government.*“, schneidet Dylan mit nur zwei einfachen Sätzen ein weiteres wichtiges Element der Sechziger an. Diese beiden Phrasen beschreiben äußerst treffend die Protestbewegungen, wie sie damals üblich waren. Man ging auf die Straße um gegen soziale Ungerechtigkeiten wie die Rassendiskriminierung oder gegen die Teilnahme der

⁹⁷ Dorner, Oswald, „The reflections of the American 1960s : In the life and work of Bob Dylan“, S. 52

⁹⁸ Ebda., S. 22f

USA am Vietnam-Krieg zu protestieren. Ebenso schildert dieses „über die Regierung nachdenken“ sehr gut, dass die Leute allmählich anfangen zu hinterfragen und nicht alles als gegebene Tatsachen hinnahmen.

The man in the coon-skin cap

By the big pen

Wants eleven dollar bills

You only got ten

Mit diesen „Elf-Dollar Scheinen“ wird etwas Unmögliches verlangt. Möglicherweise ist mit diesem Unmöglichem, die Unvereinbarkeit der Gegenkultur oder den „Subterraneans“ mit der derzeitigen „square“-Gesellschaft gemeint. Eine Gesellschaft die „alte Werte“ verkörpert und nicht offen für neue Impulse ist, wird in Gestalt des Mannes mit der coon-skin cap beschrieben. Eine sogenannte Waschbärenkappe war ein beliebtes Accessoire von jungen Menschen in den Fünfzigern. Ebenso könnte jedoch mit diesem Mann mit der Pelzmütze ein Dealer gemeint sein.

Allgemein kann man sagen, dass dieser Song sowohl auf hörbarer, musikalischer, als auch auf textueller Ebene Geschwindigkeit und Tempo vermittelt. Die kurzen, schnell gesprochenen Sätze bzw. Eindrücke vermitteln ein Gefühl der Hast. Diese beschreiben sehr gut die allgemeine soziale Befindlichkeit der Gegenkultur in den Sechzigern. Immer auf Achse und auf der Suche nach neuen Werten oder auf der Flucht vor dem Alten. Ebenso spart Dylan hierbei nicht mit surrealen Bildern und Metaphern und vielleicht auf den ersten Blick unzusammenhängenden Sätzen. Liest man jedoch diese Textpassagen genauer und im Zusammenhang mit dem ganzen Song, so erzeugen sie als ein Ganzes eine eigene Grundstimmung, welche die damalige treffend umschreibt. Monika Beyerle bezeichnet diese Gegebenheit treffend als eine „collagenhafte Form“⁹⁹. Hierzu sollte bedacht werden, nicht in jeder Zeile einen Sinn bzw. zwischen jeder einzelnen Strophe einen Zusammenhang zu suchen.

Diese Suche nach „neuen Werten“ umfasst aber ebenso, wie bereits erwähnt, Experimente mit neuen Suchtmitteln. Der damals weitverbreitete Konsum von Drogen hat auch seine Auswirkungen auf den Text. Es sind mögliche Hinweise darauf zu finden. Wie zum Beispiel: „*Don't try "No-Doz"*“, „*Keep a clean nose*“ oder „*But users, cheaters*“.

„No-Doz“ ist eigentlich der Name einer Koffeinpille. Man kann es als Andeutung auf keinen Schlaf sehen, aber auch als eine Anspielung auf Amphetamine. „*Keep a clean nose*“ ist ein Idiom und bedeutet so viel wie eine weiße Weste bewahren. Hier in diesem

⁹⁹ Vgl. Beyerle, Monika, Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm: Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre, S. 209

Zusammenhang ist es allerdings auch als Drogen-Anspielung lesbar. Mit „users“ sind wohl Drogen-, bzw. Alkoholkonsumenten gemeint.

Ebenso weist der Text einige Passagen auf, welche mit tagesaktuellen Anspielungen übersät sind. Meist wird hierbei davon ausgegangen, dass dem Zuhörer die genauen Gegebenheiten und Fakten bekannt sind. Demnach ist es mitunter nicht leicht diese Passagen auch heute noch richtig zu lesen.

*Better stay away from those
That carry around a fire hose*

Diese Passage verweist auf damalige Vorfälle von friedlich Protestierenden der Bürgerrechtsbewegung, welche brutal mit Hochdruck-Feuerwehrschräuchen abgewehrt wurden. Liest man drei Zeilen weiter, stößt man auf eine bekannte Passage, welche losgelöst von dem Songtext mit einer eigenständigen Bedeutung konnotiert wurde. Es handelt sich um:

*You don't need a weatherman
To know which way the wind blows*

Diese zwei Zeilen umschreiben in einer feinen metaphorischen Sprache, die allgemein kritische Haltung der Gegenkultur. Kurz gesagt, sie geben hervorragend den Zeitgeist einer Generation wider. Ausgehend von dieser Textpassage, nannte sich eine Untergrundorganisation „The Weathermen“, welche in den Sechzigern und Siebzigern aktiv war. Sie spaltete sich von der amerikanischen Studentenorganisation SDS ab und handelte als eine radikale, politisch links orientierte Gruppe.

Hier bildet sich in gewisser Weise ein Paradoxon. Zwar wollte Bob Dylan zu der Entstehungszeit dieses Songs keine Ikone der Protestbewegung und nicht mehr die Stimme der Generation verkörpern, jedoch wird er immer noch von kritisch Denkenden gehört.

Des weiteren fordert Dylan mit folgender Textpassage: „*Don't follow leaders. Watch the parkin' meters.*“ auf, nicht blind den Führungskräften und ihren verfochtenen Werten zu folgen. Viel mehr ruft er auf, selber aktiv die Umgebung wahrzunehmen, um unabhängige Entscheidungen treffen zu können. „Er ermahnt dazu, die Repräsentanten und Wertvorstellungen der amerikanischen Gesellschaft mit Vorsicht und aus kritischer Distanz zu betrachten.“¹⁰⁰

In der letzten Strophe des Songs, widmet sich Dylan der „normalen“ Gesellschaft bzw. dem Durchschnittsbürger und beschreibt aus seiner Sicht den typischen Lebenslauf eines amerikanischen Normalbürgers:

¹⁰⁰ Beyerle, Monika, Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm: Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre, S. 210

Ah get born, keep warm
Short pants, romance, learn to dance
Get dressed, get blessed
Try to be a success
Please her, please him, buy gifts
Don't steal, don't lift
Twenty years of schoolin'
And they put you on the day shift

„Dieses komprimierte curriculum vitae enthält viele jener Stationen und Wertvorstellungen, die nicht nur den American Way of Life, sondern das Leben in der modernen westlichen Gesellschaft schlechthin ausmachen: unter anderem Tanzschule, „Kleider machen Leute“, Karriere, Konformismus, Respekt vor dem Gesetz (...).“¹⁰¹

Mit diesen ironisch anmutenden Zeilen narrt Dylan die Wertvorstellungen der damaligen Zeit, von welchen sich mit der wachsenden „counter culture“ bereits ein Großteil der Jugend abwendet. Sie lassen somit „die von materialistischem Konformismus geprägte sterbenslangweilige Spießbürgerlichkeit der nach Wohlstand und Sicherheit strebenden Nachkriegs-Eltern“¹⁰² zurück. Mit den Zeilen: „Twenty years of schoolin'. And they put you on the day shift.“ spricht Dylan eine damalige Problematik der Gesellschaft kurz und prägnant an. Zwar werden junge Menschen gefördert, sodass sie sich an Hochschulen einschreiben, jedoch fehlt es danach an angemessenen Arbeitsstellen für die Absolventen.

Wie bereits erwähnt wird zu Beginn von DONT LOOK BACK der Song „Subterranean Homesick Blues“ eingespielt. Durch die Unterstützung mit den gezeigten Bildern, wird eine Art Musikvideo-Ästhetik hergestellt. In diesem Ausschnitt sieht man Bob Dylan, der stumm in einer Hinterhofgasse in die Kamera blickt und jeweils zu den abgespielten, gesungenen Worten ein passendes Schild mit jeweiliger Aufschrift in die Kamera hält. „Die Adressierung ist direkt, der Ton nicht synchron und überdies hat die Szene den Charakter einer inszenierten Performance.“¹⁰³

Dieser „Charakter einer inszenierten Performance“ bleibt im ganzen Film DONT LOOK BACK erhalten. Durchwegs wird ein Bob Dylan präsentiert, welcher sich der Kamera bewusst ist und sich gekonnt inszeniert. Bob Dylan und D.A. Pennebaker schaffen mit „Subterranean Homesick Blues“ einen Prototypen für ein Musikvideo, welches in den

¹⁰¹ Schmidt, Mathias R., Bob Dylans message songs der Sechziger Jahre und die anglo-amerikanische Tradition des sozialkritischen Liedes, S. 96

¹⁰² Ebda. S. 97

¹⁰³ Beyerle, Monika, Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm: Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre, S. 211

darauffolgenden Jahren in der Musikbranche eine weite Verbreitung fand. Ebenso ist seit der Veröffentlichung der Bilder das Spiel mit solchen Karten, die synchron zu den Worten des abgespielten Songs fallen gelassen werden, häufig kopiert worden. Damit wird nochmals der starke Einfluss, den Bob Dylan auf die Musikbranche in den Sechzigern hatte und bis heute hat, deutlich.

3.3.2 Like A Rolling Stone – 1965

“Over the precious couple of years, Dylan’s world view had altered drastically from the youthful socialist spirit that informed his early albums, to a position which could loosely be described as existentialist. ‘Like A Rolling Stone’ reflects this new attitude.”¹⁰⁴

Mit “Like A Rolling Stone” hat Dylan seinen erfolgreichsten Song der Sechziger geschaffen. Er ist Teil seines sechsten Studioalbums, welches gänzlich auf die zuvor bewährten Folkklänge verzichtet und sich nunmehr ganz dem Rock and Roll widmet. Mit diesem Lied gelang ihm der große Durchbruch und machte ihn gleichzeitig zu einem Star, auch außerhalb der Folkszene. Denn zuvor war er nur dem kleineren Kreis der Folkszene, auflehrenden Studenten, Protestierenden und der Gegenkultur bekannt. Mit der elektrisch verstärkten Musik, bediente er sich einer massenkonformerer Musik und sprach damit einen größeren Kreis von Hörern an. Dylan entwickelte sich zu einem Sänger der „mainstream white popular culture“¹⁰⁵. Ebenso änderten sich die Inhalte seiner Songs von gerechtigkeitsseifernden, anklagenden Protestsongs hin zu selbstbezogenen Songs, aber durchaus mit gegenwärtigem Bezug.

„One of the movement’s traits that Dylan carried with him into his post-protest phase was the combative self-righteousness[.] (...) Dylan here [in the songs of 1965] unashamedly glories in the weakness or misfortune of others. This upfront indulgence in personal unpleasantness was a far cry from the demure, upbeat or sentimental attitudes favored by both folk and pop conventions.”¹⁰⁶

In diesen neuen Texten geht es Dylan „weder um die herkömmlichen Trivialitäten (Kuss und Schluss), noch um letztlich doch abstrakte soziopolitische Tatbestände.“¹⁰⁷ Vielmehr

¹⁰⁴ Gill, Andy, Classic Bob Dylan 1962-1969. My Back Pages, S. 83

¹⁰⁵ Marqusee, Mike, „Wicked Messenger. Bob Dylan and the 1960s, S. 162

¹⁰⁶ Ebda. S. 162

¹⁰⁷ Schmidt, Mathias R., Bob Dylans message songs der Sechziger Jahre und die anglo-amerikanische Tradition des sozialkritischen Liedes, S.120

verarbeitet er darin persönliche Erfahrungen und umschreibt für jedermann nachvollziehbare Eindrücke.

So auch in „Like A Rolling Stone“. Hier schildert er den sozialen Absturz der „Miss Lonely“, die einst in besseren Kreisen verkehrte und schließlich selbst obdachlos wurde. Er klingt zynisch, fast gehässig, wenn er ihren tiefen Fall beschreibt. Dylan belehrt seine Hörer mit diesem Song: „when you got nothing, you got nothing to lose“. Ebenso klingt beim Refrain ein hämischer Unterton mit:

How does it feel

How does it feel

To be on your own

With no direction home

Like a complete unknown

Like a rolling stone?

Sein Interesse an subjektiven Empfindungen und allgemeinen Reflexionen über das Leben spiegelt zugleich das Befinden von vielen Jugendlichen dieser Zeit wider. Er schafft also allgemein verständliche Stimmungsbilder, mit welchen er zugleich die aktuellen Gesellschaftsverhältnisse analysiert bzw. umschreibt. „Mit Dylan präsentiert sich also ein Sänger, der es versteht, nicht nur den ausgeflippten Übermut seiner Altersgenossen, sondern auch und gerade deren Irritation, desillusionierten Gesellschaftsekel und Existenzangst in mitreißenden Liedern zu verarbeiten.“¹⁰⁸

Ebenso meint Mike Marqusee zum Erfolg des Songs folgendes: „The seminal status of „Like a Rolling Stone“ is about more than its impact on the rock ’n’ roll format, It’s about the song’s intimate rage and almost amoral assertion of personal autonomy – a defiant response to a world that insisted on tearing away that autonomy at every turn.“¹⁰⁹

Desgleichen kann man unter folgender Passage aus dem Song einen Selbstbezug des Autors verstehen:

You used to be so amused

At Napoleons in rags and the language that he used

Dies erinnert sehr stark an Dylan selbst. Er, der für seine treffende Wortwahl und „language“ in seinen Folksongs als ein Poet gefeiert wurde, jedoch mit seinen nachfolgenden subjektiveren Texten Unmissverständnis auslöste. So distanziert er sich erneut von seinen vormaligen Positionen und Songs und schafft mit „Like A Rolling

¹⁰⁸ Ebda. S. 121

¹⁰⁹ Marqusee, Mike, „Wicked Messenger. Bob Dylan and the 1960s, S. 163

Stone“ den Grundstein seiner neuen Phase, und beweist mit dem Erfolg der Platte erneut seinen Riecher für die Zeit.

Dieser rege Wechsel seiner öffentlichen Position und Musikrichtung, sowie seinem öffentlichem Auftritt in seiner frühen Karrierephase lassen bereits das Schema des Maskenwechsels durchleuchten. “The posture of rude resentment was as much a mask as the Woody Guthrie accent had been. Dylan poured into and through the mask – and by means of the mask – the same sense of commitment, confrontation, and danger that had made him stand out among the folksingers.”¹¹⁰

¹¹⁰ Ebda. S. 166

4. It Ain't Me, Babe – Dokumentation eines Maskenspielers

Im folgenden Kapitel soll das Hauptaugenmerk auf den untersuchten Dokumentationen DONT LOOK BACK und EAT THE DODUMENT liegen. Ziel von DONT LOOK BACK war es vor allem, ganz im Sinne des Direct Cinemas, durch die ständige Präsenz der Kameras, Dylan, den Maskenspieler, derart an diese Situation zu gewöhnen, sodass er sich ganz natürlich verhält. Jedoch konnte dieses Bestreben nicht erfüllt werden, da sich Dylan der Kamera stets bewusst war und sich immer wieder neu präsentierte und inszenierte.

Allein die Tatsache, dass die Initiative für die Dokumentation der Englandtournee in DONT LOOK BACK von Bob Dylan und seinem Manager ausging, deutet auf eine bewusste Lenkung von der Seite des Musikers hin. Im Film wird keine Gelegenheit von dem Protagonisten ausgelassen, zu betonen, er sei kein Protestsänger. Was wiederum als Zeichen eines Imagewechsels zu lesen ist. Ebenso ist EAT THE DOCUMENT, bezüglich der Authentizität des Musikers und des unverfälschten Verhaltens vor der Kamera, kritisch zu hinterfragen. Denn hier ging die Initiative von Dylan selbst aus. Er bestimmte aktiv welche Szenen schließlich in den Film kamen und montierte diese entsprechend. Auch wird beim Betrachten des Films immer wieder deutlich, dass sich Dylan immer wieder inszenierte und so die Präsentation eines bestimmten Bildes zu schaffen.

Infolgedessen hat er gewisse Strategien entwickelt, um sich der totalen Bloßstellung der akribisch beobachteten Kamera zu entziehen. Diese Strategien werden als Maskenspiel verstanden. Bob Dylan wechselt seine Masken und zeigt dem forschenden Auge der Kamera gewisse Facetten von sich und liefert stets eine Performance ab. Es ist klar, dass auf der Bühne, also beim Präsentieren von Songs nur eine bestimmte Rolle dem Publikum gezeigt wird. Die eigentliche logische Schlussfolgerung daraus ist, dass man beim Blick hinter die Bühne die „echte“ Person zu Gesicht bekommt. Dies entpuppt sich aber bei DONT LOOK BACK und EAT THE DOCUMENT als Trugschluss. Denn gerade in diesen Backstage-Aufnahmen wird der performative und maskenhafte Charakter von Bob Dylan deutlich.

Bill Nichols verwendet in seinem Werk „Representing Reality“ die Phrase „social actor“, um Personen einer Dokumentation zu benennen. Diese Umschreibung beinhaltet den performativen Charakter in nichtfiktionalen Darstellungen. „I use “social actor” to stress the degree to which individuals represent themselves to others; this can be construed as a

performance.”¹¹¹ Erving Goffmans beschreibt in seinem Buch „Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag“, Interaktionen des alltäglichen Lebens mit Theater üblichen Ausdrücken. Laut Goffman verhalten wir uns je nach Situation und Umfeld immer in unterschiedlichen Rollen. Er prägt den Begriff der Darstellung (gleichzusetzen mit Performance) als „die Gesamttätigkeit eines bestimmten Teilnehmers an einer bestimmten Situation (...), die dazu dient, die anderen Teilnehmer in irgendeiner Weise zu beeinflussen.“¹¹² Bob Dylan liefert in den Dokumentationen seine Performance für die Kamera ab, um so immer wieder das gleiche Bild von sich zu prägen. Er zeigt nicht sein ganzes Ich sondern präsentiert nur gewisse Rollen oder Masken. Er führt also ein Handlungsmuster vor, „das sich während einer Darstellung [=performance] entfaltet und auch bei anderen Gelegenheiten vorgeführt oder durchgespielt werden kann.“¹¹³

Das Wort persona hat in dieser Arbeit eine wichtige Stellung inne, denn es bezeichnet in seiner ursprünglichen, lateinischen Bedeutung die Maske. Jedoch hat der Persona-Begriff sich in unserem Sprachraum zu „Person“ weiterentwickelt und drängt die Bedeutungsebene der Maske in den Hintergrund. „Bei der modernen Person, wie sie im psychologischen, juristischen oder philosophischen Vokabular erscheint, fehlt jede Verbindung zum Theater.“¹¹⁴ Hier soll aber diese Ebene nicht ausgeblendet, sondern als zentral angesehen werden. Das Konzept der Maske soll im Sinne einer Rolle im alltäglichen Leben angesehen werden. In den Dokumentationen eignet sich Bob Dylan mehrere personae bzw. Masken an, um sich so den ständig beobachtenden Kameras besser zu entziehen. Er gibt nur das preis, was er preisgeben will und zeigt sich nur so, wie er es will.

Robert Zimmerman schafft sich mit der Umbenennung zu Bob Dylan eine mediale Person und nützt den „öffentlichen Raum als Forum der Selbstdarstellung.“¹¹⁵ Richard Weihe formuliert einen kategorischen Imperativ für Personen des öffentlichen Lebens wie folgt: „Handle in jedem Moment so, dass dein Foto veröffentlicht werden könnte und deine Sätze zitierfähig sind. Das heißt, die Person richtet sich fortwährend nach einer möglichen medialen Rezeption aus, als wäre ständig irgendwo eine Kamera oder ein Mikrofon präsent.“¹¹⁶

¹¹¹ Nichols, Bill, *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington: Indiana University Press 1991, S. 42

¹¹² Goffman, Erving, *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag.*, München: R. Piper & Co. 1969, S. 18

¹¹³ Ebd. S. 18

¹¹⁴ Weihe, Richard, *Die Paradoxie der Maske*, S. 36

¹¹⁵ Weihe, Richard, *Die Paradoxie der Maske*, S. 82

¹¹⁶ Ebd. S. 83

Durch das Einwilligen von Bob Dylan, dass seine England Tournee gefilmt werden soll, bringt er sich in genau so eine Situation, nur dass bei ihm tatsächlich ständig eine Kamera und ein Mikrophon anwesend sind. Dylan wird hier als eine mehrdimensionale Person erfasst, welche sich der Kamera stets bewusst ist und sich dementsprechend seine persona(e) für die Kamera und demzufolge für seine Zuseher schafft.

„So ist der Mensch, wenn er den Blicken anderer ausgesetzt wird: Er braucht eine persona und fragt sich, wie er auf andere wirkt; es droht ihm Gefahr, oder es winkt ihm ein großes Vermögen – allein aufgrund der Tatsache, daß er angeschaut wird.“¹¹⁷

4.1 Bewegung als grundlegendes Attribut der Dokumentationen

Sowie dem Film, als das Medium der bewegten Bilder, bereits unweigerlich ein Bewegungselement eingeschrieben ist, ist ebenso die Bewegung als ein grundlegendes Element in den hier bearbeiteten Dokumentarfilme wiederzufinden.

Rudolf Arnheim legt folgende Bewegungsfaktoren in einem Film fest:

- Die Bewegung der von der Kamera abgebildeten lebenden und toten Dinge.
- Die Veränderung der Geschwindigkeit und des Verlaufscharakters dieser Bewegungen durch die Bildeinstellung.
- Die Veränderung dieser Bewegungen sowie die Scheinbewegungen der ruhenden Dinge, verursacht durch die Bewegung der Kamera.
- Zusammenfügung der einzelnen aufgenommenen Bewegungen zu einer umfassenderen Bewegungskomposition, mittels Montage.
- Die Bewegung des Einstellungswechsels (Schnitt und Überblendung).¹¹⁸

Diese grundsätzlichen Bewegungsbeschreibungen eines Film, welche Arnheim vorwiegend auf den fiktionalen Spielfilm bezogen hat, finden aber dennoch auch für die Analyse von den Dokumentationen ihre Bedeutung. Jedoch soll hier ein besonderes Augenmerk auf Filmausschnitte gelegt werden, welche die speziellen und charakteristischen Bewegungselemente der Dokumentationen DONT LOOK BACK und EAT THE DOCUMENT darlegen, aber auch die Überlegungen von Arnheim beinhalten:

- (1) Die Bewegung von Bob Dylan als primäres Motiv.
- (2) Das Direct Cinema an sich beruht auf Bewegung.

¹¹⁷ Arnheim, Rudolf, Die Seele in der Silberschicht. Medientheoretische Texte. Photographie – Film – Rundfunk, Hg. Helmut H. Diederichs, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 27

¹¹⁸ Ebd. S. 161

(3) Die Musiktournee als Grundgerüst bedingt Bewegung.

(4) Die Bewegung von Folk zu Rock – ein musikalischer Maskenwechsel.

Durch diese Einteilung in vier verschiedene Kategorien habe ich versucht, charakteristische Bewegungs-Elemente aus den Dokumentarfilmen herauszufiltern. Mithilfe dieser Unterteilung soll der erweckte Eindruck einer steten Bewegung möglichst gut umschrieben werden und dem reißerischen, schnelllebigen Charakter des Direct Cinemas gerecht werden. In EAT THE DOCUMENT erhebt sich Bob Dylan zu Beginn der Dokumentation von einem Piano und eröffnet den Zusehern mit den Worten: „Are we ready to move on?“, Bewegung als das Leitmotiv des Films.

4.1.1 Die Bewegung von Bob Dylan als primäres Motiv

Wie der Titel „Dont Look Back“ bereits verrät, ist nicht die Vergangenheit Dylans wichtig, sondern das Hier und Jetzt. Kein Blick zurück in die, für Dylan längst überwundene, Folkmusik-Phase, sondern „it is where Dylan is now that is important.“¹¹⁹

Und genau in diesem Jetzt, versuchte Pennebaker Dylan 1965 adäquat einzufangen. Dabei war Dylans Bewegung und Positionierung vor der Kamera stets zentral, denn war es doch das Ziel, ein neues Bild von dem Musiker zu präsentieren. Albert Grossman, Dylans Manager und er selbst waren die Initiatoren für diese Dokumentation. Denn sie waren es, die auf Pennebaker zuzogen und den Film vorschlugen. Wohl auch, um den „neuen Dylan“, festzuhalten und zu präsentieren.

„The film does, however, anticipate a time of change: it portends an exciting future, taking us with Dylan’s mind (but not into his mind) on a spiritual journey into modernity.“¹²⁰

Der Film lädt uns auf eine Reise mit Dylans Ansichten und Masken von 1965 ein, er zwingt uns auf die damalige Zeit zurückzublicken, damit verfährt er gegenteilig zum Titel. Denn durch das Ansehen der Dokumentation bewegen wir uns zurück und betrachten einen längst vergangenen Dylan, der sich bereits zu einem völlig neuen weiterentwickelt hat.

Es ist zweifelsohne Dylan, der im Mittelpunkt von DONT LOOK BACK steht. Dies wird auch gleich zu Beginn der Dokumentation klar gestellt. Der Prolog des Films, ist in sich schlüssig und könnte genauso für sich alleine stehen. Hier wird der Song „Subteranean

¹¹⁹ Saunders, Dave, Direct Cinema. Observational Documentary and the Politics of the Sixties, London: Wallflower Press 2007, S. 66

¹²⁰ Saunders, Dave, Direct Cinema. Observational Documentary and the Politics of the Sixties, London: Wallflower Press 2007, S. 81

Homesick Blues“ in einer Ästhetik präsentiert, die später Musikvideos aufgriffen. Dylan wird mit seinen Pappschildern dominant in den Vordergrund und zugleich als Mittelpunkt der gesamten Dokumentation positioniert. Diese Szene entspricht nicht den gängigen Regeln des Direct Cinemas, sondern bricht diese durch Dylans Inszenierung. Seine immer wiederkehrende gleichgültige und verachtende Blicke in die Kamera unterstreichen dies. Gleichzeitig offenbaren uns Pennebaker und Dylan damit den Charakter der gesamten Dokumentation. Dylan, der ständig von der Kamera begleitet und aufgezeichnet wird, liebt es, vor ihr bzw. für sie zu performen und offenbart den Zuschauern Masken seiner selbst. Das erste Bild, das wir nach diesem Prolog zu sehen bekommen ist: Bob Dylan in einer Großaufnahme. Dabei hat er seine Mundharmonika umgeschnallt und singt, sich auf der Gitarre begleitend, vor sich hin. Es ist interessant, dass ein Close-Up von Dylan als das erste Bild der eigentlichen Dokumentation gewählt wird. Dies unterstreicht die Wichtigkeit und zentrale Position des Musikers im Film. Auch wird er sogleich in Aktion – also musizierend – den Zuschauern vorgeführt. Man hört zwar die Gitarrenklänge, jedoch sieht man nur das bildschirmfüllende Gesicht des Musikers und das ganze zehn Sekunden lang. Danach wird herausgezoomt und erblickt das primäre Motiv des Filmes – Bob Dylan – im Ganzen. Der Titel wird in Großbuchstaben eingeblendet, gefolgt von dem Schriftzug „By D. A. Pennebaker“. Währenddessen bewegt sich Dylan in Richtung der Kamera, um seinen Gehstock zu suchen. Pennebaker schwenkt begleitend, um das Objekt der Begierde nicht aus dem Bild zu verlieren. Der Musiker fragt seinen Tour Manager nach seinem Stock und sieht ihn an. Mithilfe eines Reißschwenks folgt die Kamera seinem Blick. Sie verweilt aber nicht lange auf Bob Neuwirth. Nach dessen kurzer Antwort folgt ein Reißschwenk zurück auf Dylan. Man bekommt also das gezeigt, was Dylan in diesem Moment ansieht.

Demzufolge ordnet sich die Kamera der Bewegung bzw. Blickrichtung von Bob Dylan unter und passt ihre Bewegungen der seinen an. Als der Musiker kurz den Raum verlässt, sucht sich die Kamera eine andere Person aus und untersucht diese mittels Zoom. Als Dylan jedoch wieder das Zimmer betritt, folgt ein Reißschwenk zurück auf ihn. Danach widmet sich Pennebaker nur mehr ihm und filmt ihn in seiner Bewegung weg von der Kamera, über eine Türschwelle auf die Bühne.

Es folgt ein Schwarzbild und man hört Dylan Zeilen aus „All I Really Want to Do“ singen:

I ain't looking to compete with you,
To beat or cheat or mistreat you,
Simplify you, classify you,
Deny, defy or crucify you.

All I really want to do

Is baby be friends with you.

Diese Zeilen sind ursprünglich an eine Frau gerichtet, welcher er seine guten Absichten klar machen will. Er verspricht, gewisse Dinge nicht zu tun, dabei aber wird dem Hörer bewusst, dass dies aber nicht unbedingt ernst gemeint ist und als absolutes Versprechen gilt. Er beteuert zwar, nicht zu betrügen, verleugnen oder quälen, jedoch wird im Laufe der Dokumentation klar, dass er sich an die eingangs gesagten Worte nicht hält. Das Setzen der Textzeilen an den Anfang der Dokumentation macht durchaus Sinn, um so das „falsche Spiel“ bzw. maskenhafte Verhalten im Laufe des Films zu entlarven.

Während man nun diese oben genannte Textpassage aus „All I Really Want to Do“ hören kann, sieht man wie auf schwarzem Hintergrund die Worte „with Bob Dylan“ auftauchen. Der Name des Musikers wird dabei in kursiver, bewegter Schrift präsentiert, so als würde gerade jemand diesen schreiben. Es wird dem Schriftzug ein zusätzliches Element der Bewegung hinzugefügt und er betont abermals die Wichtigkeit von Bob Dylan und hebt ihn hervor. Denn im Gegenzug dazu werden die restlichen Akteure des Films in einer simplen, unbewegten Schrift präsentiert. In dieser ersten Szene, welche bloß eine Minute und 40 Sekunden des gesamten Filmes einnimmt¹²¹, bekommt Dylan bereits eine übergeordnete Position zugeschrieben. Auch macht sie sogleich das Ziel deutlich, welche Person zu verfolgen ist. Die Bewegung von Bob Dylan wird gewissermaßen als primäres Motiv deklariert, was wiederum durch den bewegten Namenszug versinnbildlicht wird.

4.1.2 Das Direct Cinema an sich beruht auf Bewegung

Bewegung, wie auch der Authentizitätsanspruch, ist ein grundlegendes Attribut des Direct Cinemas. Man wollte mithilfe der neuen Kamertechnologie, mittels welcher man sich bewegenden Menschen überall hin folgen konnte, Bob Dylan in seinem vermeintlich privaten Bereichen, als eine „wahre, authentische“ Person einfangen – also so, wie er eigentlich ist.

Das neue, leichtere Kameraequipment mit kabelloser Synchrononvorrichtung bedingte für die Kameramänner die Möglichkeit des Bewegens und Verfolgens. Diese neue Mobilität des Direct Cinemas bewirkte ebenso eine Veränderung des Bewegungscharakters der Dokumentarfilme. Die Verwendung von Handkameras verursachte häufig verwackelte

¹²¹ 0:02:12 – 0:03:52

Bilder und fügte dem Direct Cinema dadurch ein zusätzliches Element der Bewegung hinzu. Ebenso kann man plötzliche Reißschwenks, bedingt durch einen interessanten Moment, welcher sich nicht im Blickfeld der Kamera befindet, gehäuft in den hier verarbeiteten Dokumentation beobachten. Es wurde so versucht, einen möglichst großen Radius um das Objekt der Begierde mit nur einer Kamera abzudecken.

DONT LOOK BACK als auch EAT THE DOCUMENT weisen einen äußerst schnelllebigen Charakter auf. Dieser Eindruck kommt vor allem dadurch zustande, dass in langen ungeschnittenen Sequenzen die Kamerabewegung, als auch das rege oftmals hektische Treiben vor der Kamera dominieren. Rudolf Arnheim meint dazu: „Bewegungsveränderung bewirkt weiter jede Bewegung der Kamera. Sie versetzt die Welt der ruhenden Dinge in eine Scheinbewegung, die auch dann ihre Wirkung nicht verfehlt, wenn unser Verstand weiß, daß es sich nicht um eine wirkliche Bewegung handelt.“¹²²

Diese zuvor beschriebenen, langen Einstellungen in den Dokumentationen werden häufig mit kurzen Sequenzen kontrastiert. „Dazu kommt, daß bei sogenanntem „Kurzschnitt“ der Montagesprung von Bild zu Bild besonders deutlich den Charakter einer heftigen Bewegung gewinnt, die zur Dynamik der Filmszene beträchtlich beiträgt.“¹²³

Generell kann man sagen, dass mehr Wert auf die mögliche Brisanz der gefilmten Bilder gelegt wurde, als auf deren Qualität. Dies rechtfertigt die oftmals schlechten Lichtverhältnisse von Ausschnitten, als auch verwackelte Kamerabilder und die nicht immer einwandfreie Sicht auf Bob Dylan. Ein weiteres beliebtes Einsatzmittel in den Dokumentationen war der Zoom. Mit ihm konnte man wunderbar die Gesichter von Personen in den Fokus bringen und erforschen. Dieses Heranzoomen an eine Person suggeriert eine Vorwärtsbewegung, als würde der Zuseher sich auf Bob Dylan zubewegen, um ihn genauer zu betrachten. Gleichzeitig wird mit dieser Vorwärtsbewegung und dem gleichzeitigen Einengen des Blickfeldes ein Gefühl der Nähe zu der gezeigten Person vermittelt.

Auch kann man einige Innenaufnahmen von sich fortbewegenden Verkehrsmitteln – wie Auto, Eisenbahn oder Tour Bus – wahrnehmen. Eine gängige Methode des Direct Cinemas in seinen Anfängen, um die neuen Möglichkeiten des synchronen Tons zu präsentieren.¹²⁴ Ebenso verzichten beide Dokumentationen nicht auf die „Paradeszene“ eines Direct Cinema Filmes. Eine Szene, in welcher die neuen Möglichkeiten der Beweglichkeit voll

¹²²Arnheim, Rudolf, Die Seele in der Silberschicht. Medientheoretische Texte. Photographie – Film – Rundfunk, Hg. Helmut H. Diederichs, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 165

¹²³Ebda. S. 167

¹²⁴Vgl. Winston, Brian, Claiming the Real: the Griersonian documentary and its legitimations, London: British Film Institute 1999, S. 151

ausgeschöpft werden, auch wenn dies bedeutet, das Objekt der Begierde hauptsächlich nur von hinten zu filmen. Als Vorreiter für eine solche Verfolgungsszene des Protagonisten gilt ein Ausschnitt aus PRIMARY. Hier wird der Vorwahlkampf der demokratischen Präsidentschaftskandidaten John Kennedy und Hubert Humphrey gefilmt. An Bekanntheit gewann eine Szene daraus, welche die neuen Möglichkeiten voll ausschöpfte, auch wenn sich später herausstellte, dass sie gar nicht mit synchronem Ton gezeigt wurde.

Brian Winston meint dazu: „This is true of the film’s most famous moment, the locus classicus of the direct cinema ‘follow-the-subject’ shot – a 75-second unbroken take of Kennedy pressing the flesh as he makes his way through a crowd to a stage.”¹²⁵ Einen solchen „’follow-the-subject’ shot“ zählt auch Beyerle Monika zum Standardrepertoire des Direct Cinemas. Diese, meist langen Einstellungen, betonen die spezifischen Möglichkeiten und die Insiderposition des Zusehers.¹²⁶

In DONT LOOK BACK kommt es immer wieder zu solchen Verfolgungsszenen von Bob Dylan. Jedoch sticht eine besonders hervor, welche mit der Dauer von knapp einer Minute, eine der längsten, ungeschnittenen ist.¹²⁷ Dieser Szene ist eine zwanzig Sekunden dauernde Soundcheckeinstellung vorangestellt. Dylan wird singend, auf einer Bühne stehend aufgenommen. Er wird aber nicht, wie bei den Konzertaufnahmen sonst üblich, von vorne gefilmt, sondern von hinten gegen das Scheinwerferlicht aus leichter Untersicht. Aufgrund dieser unterschiedlichen Filmweise wird augenblicklich klar, dass dies keine Konzertaufnahme sein kann.

Darauf folgt ein harter Schnitt und man sieht Dylan Backstage, wie er in Eile die Türe zum Hinterausgang sucht. Mit diesem Schnitt überspringt Pennebaker das gesamte Konzert und zeigt Dylan mit seiner Entourage, als diese zum Hinterausgang eilen, um den Fan-Massen zu entkommen. Ebenso kann man im Hintergrund die Töne von „God Save The Queen“ hören, ein weiteres Indiz für das Ende des Konzertes. Pennebaker folgt Dylan und einer Handvoll Leute mit seiner Kamera und demonstriert so die Möglichkeiten der neuen, leichteren Kamera. Alle Beteiligten hetzen durch die engen Korridore, Stiegen runter, Stiegen rauf und biegen mehrmals scharf um die Ecke.

Diesem regen Treiben der Akteure vor der Kamera kommt durch das Filmen mit einer Handkamera ein weiteres Bewegungselement hinzu, welches die Authentizität und das Gefühl des direkten Dabei-Seins unterstreicht. Ebenso nimmt Pennebaker mit diesen

¹²⁵ Ebda.

¹²⁶ Vgl. Beyerle, Monika, Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm: Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre, S. 224f

¹²⁷ 1:01:05 – 1:02:10

Aufnahmen schlechte Lichtverhältnisse in Kauf und unterstreicht so nur noch mehr den Eindruck des Live-Dabei-Seins. Er geht sogar soweit, dass für kurze Zeit nur ein pechschwarzes Bild zu sehen ist und bloß die Tonspur präsent ist. Er verleiht den Zusehern seinen Blickwinkel der Verfolgungsjagd und präsentiert so hauptsächlich die Rückenansicht von Dylan und seinen Leuten in beengenden Korridoren.

Nach fast einer Minute erreichen sie den Hinterausgang und kommen ins Freie, auf die Straße. Dylan entzieht sich sofort der Kamera, als auch den wartenden, kreischenden Fans und flüchtet in ein Auto. Pennebaker bleibt zurück und sucht Dylan. Dieses Suchen wird durch zwei unmittelbar aufeinander folgende Reißschwenks deutlich. Diese Einstellung kommt gänzlich ohne Schnitt aus und ist äußerst repräsentativ für das Direct Cinema.

Auch in EAT THE DOCUMENT gibt es eine stark ausgewiesene „follow-the-subject“ – Szene¹²⁸, welche optisch an die Szene aus DONT LOOK BACK erinnert. Auch hier folgt die Kamera Bob Dylan und einem Begleiter durch enge Gänge und Korridore. Jedoch geschieht dies hier in moderaterem Tempo. Die Akteure in der zweiten Dokumentation hetzen nicht durch die engen Gänge, sondern lassen sich gemächlich schreitend von der Kamera verfolgen. Dabei sprechen sie kein Wort miteinander. Das einzige, was man hier hören kann, sind die lauten, hallenden Schritte der beiden. Man hört und sieht, wie Dylan und sein Begleiter sich durch die engen Gänge bewegen. Auch hier sind perfekte Lichtverhältnisse zweitrangig. Bilder mit vereinzelt, aufhellenden Sonnenlichtstrahlen wechseln sich mit weniger hellen ab, bei welchen nur die Silhouetten der Männer zu sehen sind. Auch hier gibt es für etwa eine Sekunde ein Schwarzbild zu sehen.

Am Ende des in etwa 30 Sekunden langen Ausschnittes tritt Bob Dylan aus der Dunkelheit des Korridor durch einen mit Tageslicht gefüllten Türrahmen ins Freie. Sobald die beiden die Türe passieren, platziert Dylan für etwa eine Sekunde eine unscharfe Großaufnahme eines Gesichtes. Vermutlich sieht man hier Dylan selbst. Die vorherige Vorwärtsbewegung von Bob Dylan durch den Ausgang wird beim Einblenden der Großaufnahme, in einem Zoom auf die Augen fortgesetzt.

Dies wirkt fast so, als würde Dylan am Ende des Korridors der Kamera auflauern, um zu überraschen. Der direkte Blick in die Kamera verdeutlicht wiederum die Annahme, dass sich Dylan stets der Kamera bewusst war und man immer wieder mit neuen inszenierten Auftritten, egal ob „onstage“ oder „offstage“, zu rechnen hat. Eben weil Dylan sich für die Arbeit am Montagetisch verantwortlich zeichnet, ist mit einer bewussten Intention zu rechnen, warum genau hier dieser Ausschnitt hin gesetzt wurde.

¹²⁸ 0:38:50 – 0:39:09

4.1.3 Die Musiktournee als Grundgerüst bedingt Bewegung

Generell kann man sagen, dass beide hier bearbeiteten Filme eine Musiktournee als Grundgerüst der Ordnung haben. Beide filmen und begleiten Bob Dylan in England bzw. Europa bei seinen Konzertauftritten, als auch abseits der Bühne. Dieses Filmen der Musiktournee bedingt bereits Bewegung, denn es suggeriert eine Bewegung von Stadt zu Stadt, bzw. von Ort zu Ort, innerhalb einer Stadt mit unterschiedlichsten Fortbewegungsmitteln.

Pennebaker achtet bei *DONT LOOK BACK* auf eine geradlinige, überwiegend chronologische Erzählstruktur. Er hält sich an die verschiedenen Stationen der Tour von 1965 und bringt diese in der tatsächlichen Reihenfolge. Einzig zu Beginn des Filmes bricht er diese Chronologie, indem die erste Szene nach dem Song „Subterranean Homesick Blues“ an dieser Stelle platziert. Denn eigentlich gehört dieser Teil zu einem weitaus späteren Ausschnitt, nämlich kurz vor dem Abschlusskonzert der Tournee in der Londoner Royal Albert Hall. Durch das Platzieren der Szene an den Anfang erscheint das Geschehene dazwischen wie eine Art Rückblick und strukturiert die gesamte Handlung in einer schleifenhaften, zirkulären Form. So bekommt der Titel *DONT LOOK BACK* einen ironischen Unterton, da innerhalb der Dokumentation zurück geblickt wird.

Monika Beyerle bezeichnet die Ordnung der Bilder in *DONT LOOK BACK* als Collageform und findet damit eine passende Umschreibung. Weiteres betont sie, dass die Struktur „den rituellen Ablauf einer Konzerttournee abstrahierend und rhythmisch in immer wiederkehrenden, sich ähnelnden Settings und Situationen reproduziert und betont.“¹²⁹ Dieser immer wiederkehrende Rhythmus ist es, der es dem Zuschauer erleichtert, die einzelnen Teile der Collage zusammenzufügen. Ebenso passt diese Form hervorragend zum Wesen von Bob Dylan, welches er in der Dokumentation zeigt. Er zeigt viele verschiedene Seiten – also Masken – von sich, die ein umfangreiches Bild von ihm kreieren.

EAT THE DOCUMENT hat zwar ebenso die Tour als ein Grundgerüst der Erzählung, jedoch hält sich Dylan als Verantwortlicher für den Schnitt hier nicht an die chronologische Reihenfolge der Tournee. Stattdessen springt er munter von einem Ort zum anderen und lässt dabei eine stringente, chronologische Reihenfolge aus. Dylan schafft somit eine verworrene Struktur, deren Zusammenhang der aufeinanderfolgenden Szenen teilweise nicht wirklich zu verstehen ist. Um aber diesen undurchschaubaren Gebilde eine

¹²⁹ Ebda. S. 213

Anordnung zu verleihen, hilft es, wenn man sich die Art der Montage als die Gedankenströme im Gehirn selbst vorstellt. So wird manchen Gedanken, die wichtiger erscheinen, mehr Raum beigemessen bzw. Zeit gewidmet, andere werden wiederum nach einem kurzem Aufblitzen sogleich wieder verworfen. Versucht man nun so die Aneinanderreihung der Bilder in EAT THE DOCUMENT zu begreifen, lässt es einem die verworrene Struktur vielleicht ein klein wenig besser verstehen. Bob Dylan montiert die Bilder genau so, wie es Arnheim nicht empfiehlt. Durch die, wie es oft scheint, unzusammenhängende Aneinanderreihung ignoriert er es, „dabei aber nicht die Einheit des fließenden Ablaufes durch barbarische Sprünge zu zerstören.“¹³⁰

Auf den ersten Blick wird in DONT LOOK BACK und vor allem in EAT THE DOCUMENT nicht erstrangig auf ästhetische, fließende Übergänge zwischen verschiedenen Einstellungen geachtet. Überwiegend werden harte Schnitte verwendet, welche oftmals einen Ortswechsel symbolisieren. Man wird als Zuseher, ohne darauf vorbereitet zu werden, in eine neue Umgebung geworfen und muss sich erst einmal orientieren. Es findet also eine sprunghafte Bewegung von einem Ort zu einem anderen statt.

Auf den zweiten Blick, also bei genauerer Betrachtung, wird jedoch deutlich, dass mehrfach sehr wohl gut durchdachte Übergänge vorhanden sind. Es besteht zwar kein narrativer Zusammenhang, jedoch ergeben sich raffinierte Überleitungen, die „sich jedoch zumeist über einen eher beiläufigen oder zumindest nicht dominanten thematischen, atmosphärischen, assoziativen oder akustischen Aspekt des Vorhergehenden“¹³¹ zeigen. Ebenso wird bei solchen Ortswechseln auf ein unterstützendes Off-Kommentar verzichtet, da solche Mittel von Regisseuren des Direct Cinemas verpönt waren. Mithilfe der Tonspur oder versteckten Hinweisen im Bild kann man gelegentlich dennoch den Ort des gezeigten Geschehens ermitteln. Dies verleiht der unvorhergesehen wirkenden Abfolge der Bilder eine gewisse Kontinuität und Stabilität und erleichtert es dem Zuschauer, eine Ordnung der Bilder wahrzunehmen. Gleichzeitig „wird die Abfolge der Segmente als unvorhersehbar und originell wahrgenommen“¹³².

In beiden Dokumentationen nehmen Szenen in Fortbewegungsmitteln - sei es mit dem Auto, Taxi, Bus oder Zug – eine große Rolle ein. Sie dienen einerseits dazu, wie bereits weiter oben erwähnt, um die neue Beweglichkeit des Mediums und die neuen Möglichkeiten des synchronen Tons zu demonstrieren. Andererseits vermitteln diese

¹³⁰ Arnheim, Rudolf, Die Seele in der Silberschicht, S. 166

¹³¹ Beyerle, Monika, Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm: Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre, S. 211f

¹³² Ebda. S. 212

Szenen den Zuschauern die Bewegung der Tournee in eine neue Stadt. Sie dienen oftmals als Überbrückung, um die Sprünge in der Montage besser zu verstehen. So ist es nicht selten der Fall, dass nach einem Auftritt sogleich Bilder in einem solchen Fortbewegungsmittel gezeigt werden. In beiden Filmen gibt es demnach Szenen, die mithilfe eines Zuges dieses Voranschreiten symbolisieren. In *EAT THE DOCUMENT* jedoch nimmt der Zug eine viel zentralere Rolle ein und taucht regelmäßig auf. Dies kann durchaus darauf zurückzuführen sein, dass Dylan hier die Bildfolge bestimmte und wie er in seiner Autobiographie „Chronicles Volume One“ beschreibt: „The sound of trains off in the distance more or less made me feel at home, like nothing was missing, like I was at some level place, never in any significant danger and that everything was fitting together.“¹³³

In *EAT THE DOCUMENT* ist gleich zu Anfang eine solche Zug-Szene platziert.¹³⁴ Diese demonstriert einen, wie bereits oben erwähnten, gut durchdachten Übergang. Zu Beginn der Dokumentation sieht man Bob Dylan, wie er mit anderen schallend lacht. Er spielt einige Akkorde an einem Piano, als er plötzlich abrupt aufsteht und meint: „Are we ready to move on?“. Mit diesem Satz bringt er die Bewegung seiner Tour mündlich zum Ausdruck. Es folgt ein harter Schnitt und das Gesagte wird ebenso durch Bilder gestützt. Dylan nimmt mit dem Schnitt den zuletzt gesagten Satz wörtlich und bewegt sich weiter. Denn man sieht nun Bilder, die Dylan in einem fahrenden Zug zeigen. Immer wieder wird auf Außenaufnahmen geschnitten, welche die tatsächliche Fortbewegung des Zuges zeigen. Diese Bewegung wird durch die verwackelten Kamerabilder und dem wackeligen, unsicheren Gang von Bob Dylan, dessen Bewegungen dem des Zuges gezwungenermaßen angepasst werden, sichtbar. Ebenso unterstützt dies die Tonspur, mit einem charakteristischen Zuggeräusch. Generell vermittelt die gesamte Zug-Szene einen schnelllebigen und hektischen Charakter. Es wird ständig zwischen einem sitzenden Dylan, einem gehenden Dylan, anderen Reisenden und Außenaufnahmen eines Zuges hin und her geschnitten. Die jeweiligen Bilder werden nie lange gezeigt und kontrastieren so die zahlreichen längeren Einstellungen aus *DONT LOOK BACK*.

Auch in *DONT LOOK BACK* kommt es bei einer Zug-Szene zu einem raffinierten Übergang.¹³⁵ Man sieht Dylan bei einem Konzert, während er „Don’t Think Twice, It’s All Right“ singt. Wir als Zuseher bekommen nur einen kleinen Ausschnitt des Songs zu hören, der gegen Ende diese Passage enthält: „(...) walkin’ all the way down the road (...)“. Hier

¹³³ Dylan, Bob, *Chronicles. Volume One*, London: Simon & Schuster 2005 (Orig. New York 2004), S. 31

¹³⁴ 0:00:50 – 0:02:40

¹³⁵ 0:59:20 – 1:00:45

greift Pennebaker das Gefühl unterwegs zu sein aus dem Song auf und überträgt dies auf die darauf folgenden Bilder. Man hört noch die Mundharmonika- und Gitarrenklänge des Songs, bekommt aber dazu die Bilder von englischen Häusern zu sehen, die aus einem fahrenden Zug aus aufgenommen sind und am Fenster nur so vorbei fliegen. Gepaart mit Dylans Musik ergibt dies eine „kurze lyrische Szene“¹³⁶. Danach folgt ein Schnitt auf Dylan, der im Zug sitzt und die Landschaft vom Zug aus betrachtet. Die Kamera betrachtet hier Dylan überwiegend in Großaufnahme, wie er sich müde die Augen reibt. Auch hier wackelt das Bild, da sich die Handkamera an die ruckartige Bewegung des Zuges anpasst. Kurz darauf sieht man vom Fenster aus wie der Zug in einen Bahnhof einfährt. Ein Schild verrät uns, dass wir uns zu diesem Zeitpunkt in Manchester befinden. Dies ist einer der wenigen direkten Hinweise auf einen Ort, wo die Tour gerade Station macht. Ansonsten weiß der Zuseher zumeist nicht, wo genau Bob Dylan gerade ist. Dies stiftet vielleicht zu Beginn etwas Desorientierung, jedoch akzeptiert man es bald und kann sich voll und ganz auf den Film einlassen. Genau diese Nicht-Ortsgebundenheit ähnelt Dylan, wie er sich im Film zeigt. Er lässt sich schwer eindimensional fassen und beschreiben. Durch seine verweigernde Haltung den Reportern gegenüber und seinem Verhalten „onstage“ und „offstage“ präsentiert er sich mehrdimensional mit verschiedensten Masken. Er lässt sich nicht an eine Person binden, sondern zeigt sich von verschiedenen Seiten.

Erhascht man in *EAT THE DOCUMENT* einmal einen Hinweis auf den derzeitigen Aufenthaltsort der Tournee, tut dies nicht viel zu Sache. Denn mit dem nächsten Schnitt springt man bereits zu einem anderen Ort und Setting, ohne die Szene, wie in *DONT LOOK BACK*, in eine Art Chronologie einzuordnen.

Zuletzt möchte ich hier noch einen Ausschnitt aus *DONT LOOK BACK* besprechen, der sowohl eine akustische Überleitung beinhaltet, als auch exemplarisch für die Tournee-Struktur steht.¹³⁷ Hier steht Dylan in den ersten fünf Sekunden des Ausschnittes auf der Bühne und singt „for the times they are a-changin’“, danach folgt ein Schnitt in ein fahrendes Auto. Von der Rückbank aus wird nach vorne zum Fahrer gefilmt. Bei bewusstem Hinhören, realisiert man, dass hier im Radio gerade „The Times They Are A-Changin’“ gespielt wird. Zuvor steht Dylan mit diesem Lied noch im Mittelpunkt des Betrachters, danach rückt der Song vom Vorder- in den Hintergrund und wird zu einem beiläufigen akustischen Aspekt. Sobald man aber dies wahrnimmt, erscheint der abrupte Sprung von der Bühne ins Auto als eine gelungene Überleitung. Danach ein Schwenk auf

¹³⁶ Beyerle, Monika, Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm: Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre, S.224

¹³⁷ 0:23:05 – 0:24:00

Dylan am Beifahrersitz, der sich über die Chartplatzierung des Songs informiert. Nach der kurzen Auto-Szene platziert Pennebaker Bilder von einer vollgefüllten Konzerthalle, die als Überleitung zu den folgenden dienen, welche Dylan wieder auf der Bühne musizierend zeigen. Hier dient die eingebettete Szene mit dem Auto als eine Überleitung und symbolisiert den Ortswechsel der Tournee von einer Stadt in die nächste. Bilder in Fortbewegungsmitteln, die unmittelbar nach einem Konzert montiert werden, kommen des öfteren in den beiden Filmen vor. Sie imitieren so den Ablauf einer Tournee und verleihen dem Film ein zusätzliches Bewegungselement.

4.1.4 Die Bewegung von Folk zu Rock – ein musikalischer Maskenwechsel

„At the time of filming, Dylan was beginning to bridge not only the musical chasm between folk music and rock ’n’ roll, but also the political chasm between Old Left “folkies“ who protested for public causes and rock’s rebels without causes who pursued liberation in their private lives.“¹³⁸ Genau dieser Wechsel der Musikrichtung wird in einigen Ausschnitten in DONT LOOK BACK angedeutet. Wie bereits des Öfteren erwähnt, zählen dazu die ersten Bilder der Dokumentation. Der Prolog in Form des Songs „Subterranean Homesick Blues“¹³⁹ ist das einzige Lied, welches in voller Länge präsentiert wird und das, obwohl es mit elektrisch verstärkter Musik aufgenommen wurde. Dieses bewusste Setzen des neuen Rock and Roll Songs zu Beginn der Dokumentation, die eigentlich die akustische Solo-Tour Dylans aufzeichnet, macht den damaligen musikalischen Maskenwechsel deutlich. Zum Zeitpunkt der Tournee hatte sich Dylan musikalisch bereits weiterbewegt, konnte dies aber noch nicht auf den Bühnen Englands zeigen. Auch verstärkt die Tatsache, dass dies die einzige bewusst inszenierte Szene von Pennebaker und Dylan ist, die Sonderstellung dieses Ausschnittes innerhalb des Filmes. In einer weiteren Szene bekommt man bereits die neue Musik von Dylan zu hören.¹⁴⁰ Allerdings wird der Song „Maggie’s Farm“ hier nicht bewusst in Szene gesetzt, sondern er läuft im Hintergrund bei einer Art Backstage Party. Jedoch macht dieser Ausschnitt deutlich, dass sich Bob Dylan zu diesem Zeitpunkt schon mit seiner elektrisch verstärkten Musik umgibt und ihr so einen wichtigen Stellenwert verleiht.

¹³⁸ Rothman, William, Documentary film classics, S. 145

¹³⁹ 0:00:00 – 0:02:10

¹⁴⁰ 0:09:50 – 0:10:35

Etwa zehn Minuten später wird „Subterranean Homesick Blues“ in einem Ausschnitt am Rande erwähnt.¹⁴¹ Dylan hat weibliche Fans, die bereits zuvor auf der Straße auf ihn warteten, zu sich gebeten um ihnen Autogramme zu geben. Dabei kommt eine davon nicht umhin zu erwähnen: „I don’t like any of the Subterranean Homesick Blues. It’s not you, I doesn’t sound like you at all.“

Zum Zeitpunkt der Dokumentation tourt Dylan zwar noch mit seinem akustischen Solo-Programm durch England, ist aber schon mit neuen Klängen in den Charts vertreten und stößt so etlichen Fans vor den Kopf. Genau das bringt dieser Fan zum Ausdruck. Die Tournee die EAT THE DOCUMENT zeigt, beinhaltet im Programm bereits elektrisch verstärkte Musik und zeigt heftige ablehnende Fanreaktionen.

Gegen Ende einer langen Verhandlungsszene zwischen Albert Grossman und einem Briten wird „Subterranean Homesick Blues“ erneut erwähnt. Der Brite telefoniert gerade und meint: „Yeah, but have you seen today’s chart? Dylan, number six, Subterranean Homesick Blues. Yeah, it jumped from like 45 or something to six.“ Danach ein Schnitt auf ein Schaufenster eines Musikladens, auf welchem der gerade eben erwähnte Song geschrieben steht. Ein weiteres Beispiel für eine raffinierte Überleitung, die jedoch nur bei genauerem Hinsehen auffällt, da der Schriftzug „Subterranean Homesick Blues“ am linken äußeren Rand für nur knapp eine Sekunde erscheint. Es folgt ein Schwenk nach rechts und man bekommt Dylan zu sehen, der vor dem Schaufenster steht und mit fast kindlicher Begeisterung elektrische Gitarren bewundert.¹⁴² All dies sind Anzeichen, die den musikalischen Maskenwechsel von Bob Dylan in DONT LOOK BACK bereits andeuten. Ein Jahr später kehrt Dylan nach Europa zurück und spielt in dieser Tournee seine neue Rock-Musik. Dies ist festgehalten in EAT THE DOCUMENT und zeigt somit auch die große Verärgerung seiner Folk-Anhänger, die ihn als einen Verräter ansehen. Diese neue musikalische Maske erschien vielen als etwas Falsches. Dylan legt somit seine alte Folk-Maske ab und präsentiert seinen Fans eine neue. Diese identifizierten sich aber bereits mit einem anderen Bild von ihm und sehen somit in der Rock-Maske nicht den wahren Bob Dylan. Schon seit Ende des 18. Jahrhunderts wurde der „Begriff „Maske“ zur Metapher für alle Variationen eines als unecht und verlogen empfundenen Verhaltens. „Maske“ heißt nun Heuchelei, Verstellung, Verlogenheit, Scheinheiligkeit, Täuschung oder Betrug.“¹⁴³

¹⁴¹ 0:20:40 – 0:21:05

¹⁴² 0:43:45 – 0:44:22

¹⁴³ Weihe, Richard, „Person und Maske: „Sua cuique persona“ als Schema der Maskierung“ in: Wir sind Maske, Hg. Sylvia Ferino-Pagden, Ausstellungskatalog Kunsthistorisches Museum Wien 2009, Milano: silvana Editoriale 2009, S. 21-28, S. 25

Jedoch vollzog Dylan im Laufe seiner Karriere zahlreiche musikalische Maskenwechsel, dass wohl kaum die Folk-Maske als der eigentliche Kern, das „Wahre“ seiner Person angesehen werden kann. Vielmehr hat der Musiker es zu seinem Image gemacht, sich immer wieder neu zu präsentieren, wodurch er sich, ohne große Rechtfertigung, immer wieder neue Masken zulegen konnte. Auch verweigerte er sich immer Kategorisierungen oder Rollenzuschreibungen jeglicher Art, was sich bereits in DONT LOOK BACK und EAT THE DOCUMENT manifestierte.

4.2 Großaufnahmen als Annäherungsversuch

Sowohl in DONT LOOK BACK, als auch in EAT THE DOCUMENT wird Bob Dylans Gesicht immer wieder in Großaufnahme gezeigt. Knut Hickethier meint, eine Großaufnahme bzw. ein Close up „konzentriert den Blick des Zuschauers ganz auf den Kopf des Abgebildeten. Hier wird der mimische Ausdruck hervorgehoben, damit werden auch intime Regungen der Figur gezeigt, die den Dargestellten charakterisieren sollen und die damit auch die Identifikation des Zuschauers mit der Figur erhöhen sollen.“¹⁴⁴

So kann man auch den Einsatz der häufigen Großaufnahmen in den beiden Dokumentationen deuten. Sie dienen dazu, eine Nähe zu Bob Dylan herzustellen. Denn mithilfe des Zooms der Kamera wird dem Zuschauer ein fiktives, räumliches Näherkommen ermöglicht, um so sein Gesicht genau studieren zu können. Es wird ein Versuch unternommen, die Empfindungen und Gefühle von Dylan lesbar zu machen.

Béla Balázs sieht in der Großaufnahme „die erste, radikale Distanzveränderung. (...) Denn dadurch ist der Mensch nicht bloß nähergekommen (nämlich näher im selben Raum), sondern aus dem Raum überhaupt heraus und in eine ganz andere Dimension getreten.“¹⁴⁵

Mittels der Großaufnahme des Gesichts erhofft man sich, den authentischen, unverstellten Bob Dylan einzufangen. Das Gesicht wird hier als möglicher Zugang zu seinem Inneren verstanden, um die Person hinter der Maske – dem inszenierten Auftreten in den Dokumentationen – zu finden. Hierbei ist wieder die Doppeldeutigkeit des Wortes Person nicht zu vergessen. Denn wie bereits erwähnt, stammt es vom lateinischen persona ab und hatte ursprünglich die Bedeutung der Maske inne.

¹⁴⁴ Hickethier, Knut, Film- und Fernsehanalyse, Weimar: Metzler 1993, S. 59

¹⁴⁵ Balázs, Béla, Schriften zum Film, Hg. Helmut H. Diederichs/Wolfgang Gersch, Bd. 2: „Der Geist des Films“ Artikel und Aufsätze 1926-1931, München: Carl Hanser Verlag 1984, S. 57

Jedoch ist für dieses Kapitel der griechische Begriff *prosopon* interessanter, da er eine paradoxe Doppeldeutigkeit eingeschrieben hat. Denn das Wort *prosopon* steht sowohl für Gesicht als auch für Maske. Für uns heute erscheinen die Begriffe Maske und Gesicht als etwas Gegensätzliches und Unvereinbares. Die Griechen jedoch verstanden in *prosopon* einfach das Antlitz, das sie gerade betrachteten, egal ob Maske oder Gesicht.¹⁴⁶

So ist es auch bei der Person Dylan aus den beiden Dokumentationen eine Überlegung wert, ob man bei seinem Gesicht in Großaufnahme in das tatsächliches Gesicht blickt, oder ob dies nur eine von ihm kreierte Maske ist. Es sollte mitbedacht werden, dass sich Dylan der Kamera bewusst war und somit so manches präsentierte Gesicht – wie *prosopon* – zweideutig auslegbar ist. Hierzu fügen sich folgende Worte von Richard Weihe treffend: „*Prosopon* besagt hingegen: »Die Maske ist ein Gesicht« oder, in einem Wort: »Maskengesicht«; als »Gesicht« kann *Prosopon* das Innere zeigen, als »Maske« kann *Prosopon* das Äußere verhüllen – beides zugleich.“¹⁴⁷

Das leinwandfüllende bzw. bildschirmfüllende Gesicht des Musikers erscheint als einzige große Fläche und separiert das Gesicht von Bob Dylan vom Rest des Körpers. So meint auch Béla Balázs: „Wenn uns aber ein Gesicht allein und groß gegenübersteht, so denken wir an keinen Raum, an keine Umgebung mehr.“¹⁴⁸ Auch Jacques Aumont versteht in seinem Aufsatz „Bild, Gesicht, Passage“ die Großaufnahme eines Gesichts als eine große lesbare Fläche: „So wurde, als zweites, im Zeitalter seiner Darstellbarkeit aus dem Gesicht der sichtbare Ort gesellschaftlicher, zwischenmenschlicher, dann innermenschlicher Funktionen: ein Ort der Kommunikation (...), dann ein Ort des Ausdrucks.“¹⁴⁹ Aumont ist bereits einen Schritt weiter gegangen und sieht in einem Gesicht „eine Kommunikationsfläche, die durch bestimmte Inszenierungsverfahren seine Bedeutung erlangt“¹⁵⁰. Für Balázs dagegen bleibt das Gesicht eine lesbare Fläche, die für den Zuschauer zu entziffern und verstehen ist.

Durch die Verwendung einer Großaufnahme ist das Gesicht und das, was sich in ihm abspielt, das einzige was zählt. Alles andere erscheint durch das Fehlen im Bild nebensächlich. Ebenso bleibt die Handlung gewissermaßen stehen, da sich die Kamera nur auf ein Detail – das Gesicht Dylans - konzentriert. Da keine Distanz zu Bob Dylan

¹⁴⁶ vgl. Weihe, Richard, Die Paradoxie der Maske, S. 99

¹⁴⁷ Ebda. S. 100

¹⁴⁸ Balázs, Béla, Schriften zum Film, S. 58

¹⁴⁹ Aumont Jacques, „Bild Gesicht, Passage“, *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes*, Hg. Christa Blümlinger, Karl Siereck, Wien: Sonderzahl 2002, S.101

¹⁵⁰ Barck Joanna, Wolfgang Beilenhoff, „Das Gesicht im Film und seine sekundären Inszenierungen. Eine Einleitung der Gastherausgeber“, *montage/av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Marburg: Schüren 13/1/2004, S. 6-11, S. 6

vorhanden ist, kann sich so der Zuseher keinen Überblick über die gesamte Situation verschaffen, sondern bekommt nur ein Gesicht vorgelegt, welches genau betrachtet werden kann. Somit wird durch das Heranzoomen an Dylans Gesicht eine physische Nähe suggeriert, die den Eindruck vermittelt, auch menschlich näher zu kommen. Denn, es „ist vor allem die räumliche Nähe zwischen Star und Betrachter, die Intimität suggeriert. (...) Das in der Großaufnahme gezeigte Gesicht ermöglicht diese höchste Affektstufe, physische und affektive Nähe fallen in eins.“¹⁵¹

In den 1930er Jahren erfolgte bei den Stargesichtern und beim Starimage ein Paradigmenwechsel. Filmsternchen wurden nicht mehr als Ideale dargestellt, sondern zunehmend typisiert. Dies bedeute, dass sich ihre Darstellungsweise den der normalen Menschen annäherte und den Zuschauern so suggerierte, sie seien leichter erreichbar und die Erfüllung sei realistischer.¹⁵² So diente die Darstellungsweise von Bob Dylan in DONT LOOK BACK unter anderem dazu, den Folk-Star bzw. den aufkommenden Folk-Rock-Star zugänglicher zu machen und Intimität und Sympathie bei den Zusehern zu erzeugen. Dies bewirkte vor allem der vermehrte Gebrauch von Großaufnahmen.

Nach dem Prolog in DONT LOOK BACK ist die erste Einstellung, die man zu sehen bekommt eine Großaufnahme von Dylans Gesicht.¹⁵³ Diese Einstellung zu Beginn des Filmes zu setzen suggeriert, dass hier intime Seiten des Musikers preisgegeben werden, wodurch sich Zuschauer ein emotionales Näherkommen an ihr Idol erhoffen. Der Kopf, hier abgetrennt vom Rest des Körpers, ist beinahe bildschirmfüllend knappe zehn Sekunden lang zu sehen. Carl Plantinga meint dazu: „Der empathische Prozess vollzieht sich in der Zeit; Gefühle brauchen Zeit, um sich zu etablieren. Deshalb bleiben die Gesichter entweder ausreichend lange stehen, oder aber wir kehren innerhalb einer Point-of-View Struktur immer wieder zu ihnen zurück.“¹⁵⁴

Beim Betrachten der Bilder lässt sich als Hintergrund eine weiße Wand erahnen, die dem Weiß von Bob Dylans Gesicht entspricht und somit eine homogene, in sich stimmige Fläche ergeben. Das Gesicht erscheint in der Großaufnahme als eine Landschaft, von der man als Zuseher jede, auch noch so kleine, Veränderung ablesen kann. Man weiß zwar um eine weiße Wand, jedoch fehlen jegliche andere räumliche Bezüge, die durch die Großaufnahme aufgelöst werden. Dadurch kann man sich als Zuschauer nicht orientieren

¹⁵¹ Cuntz, Michael, „Star“, *Gesichter des Films*, Hg. Joanna Barck, Petra Löffler u.a., Bielefeld: transcript Verlag 2005, S. 261 – 276, S. 265

¹⁵² Vgl. Ebda. S. 265f

¹⁵³ 0:02:12 – 0:02:22

¹⁵⁴ Plantinga, Carl, „Die Szene der Empathie und das menschliche Gesicht im Film“, *montage/av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Marburg: Schüren 13/2/2004, S. 6-27, S. 20

und weiß nicht wo man sich gerade befindet. Das Einzige was zählt ist Dylans Gesicht. Erst beim Herauszoomen der Kamera erkennt man, dass sich die Entourage gerade in einem Backstage-Raum befindet, kurz vor einem Auftritt des Musikers. Man will also in einem eigentlichen privaten Raum durch das genaue Studieren des Äußeren von Dylan sein Inneres kennen lernen.

Gleich von Beginn an, sobald man das Gesicht sieht, wird dieses Zeigen durch Gitarrenklänge untermalt. Jedoch ist nicht klar, von welcher Quelle diese Töne stammen. Nach wenigen Sekunden, wenn Dylan dazu noch zu singen beginnt, haftet der Blick der Zuseher auf seinen Lippen. Der Ausschnitt beruht auf einer doppelten Vorherrschaft, „die den Status einer Evidenz gewonnen hat – auf der Vorherrschaft des Gesichts über alle anderen visuellen Objekte und auf der Vorherrschaft des gesprochenen Worts über alle anderen klanglichen Objekte.“¹⁵⁵ Dies setzt sich im Rest der ersten Szene fort, indem die Kamera immer wieder das Gesicht von Bob Dylan ins Zentrum des Bildes rückt. Hierbei ist die Einstellungsgröße zwar nicht immer eine Großaufnahme, dennoch wird deutlich, dass es hier in diesem Film Bob Dylan zu ergründen gilt, da die Kamera ihm ständig folgt. Des weiteren wird nun eine Szene aus DONT LOOK BACK analysiert, welche sich das Schuss-Gegenschuss Verfahren zunutze macht und dabei immer wieder auf die Gesichter der beiden Hauptakteure zoomt und in Großaufnahme zeigt. Bob Dylan wird von einem Time-Magazin Reporter interviewt und lässt ihn dabei zusehends auflaufen und hämmert mit verärgerten Monologen auf ihn ein. Dabei verdreht er die Interviewsituation und wirkt viel mehr als der eigentliche Reporter, wie der Wortführende des Gesprächs. Die gesamte Szene nimmt mit der Dauer von knapp sechs Minuten vergleichsweise viel Zeit in Anspruch.¹⁵⁶

Die Einstellungsgröße variiert hier zwischen einer nahen Einstellung und einer Großaufnahme, um somit nichts aus den Gesichtszügen der Gesprächspartner zu verpassen. Immer wieder verwendet Pennebaker Reißschwenks, um so eine unmittelbare Reaktion auf etwas Gesagtes einfangen zu können. Auch ist Bob Dylan derjenige, der viel öfter und länger in einer Großaufnahme gezeigt wird. Immer wieder erfolgt ein Zoom auf sein Gesicht, worauf die Kamera mitunter bis zu einer Minute verweilt¹⁵⁷. Ist aber einmal nicht sein Gesicht zu sehen, so ist er zumindest mit seiner Stimme anwesend. Man sieht zwar den Reporter, hört aber den Musiker, wie er nicht stoppt auf sein Gegenüber

¹⁵⁵ Aumont, Jacques, „Der proträtierte Mensch“, *montage/av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Marburg: Schüren 13/1/2004, S. 12-49, S. 27

¹⁵⁶ 1:13:25 – 1:19:39

¹⁵⁷ 1:15:20 – 1:16:22

inzureden. Die Stimme Dylans hallt durch den Raum und bestätigt die „Vorherrschaft seiner Stimme über alle anderen gesprochenen Worte“¹⁵⁸.

Die Großaufnahmen werden hier verwendet, um die Gesichter genau studieren zu können, um jedes auch noch so kleine Zucken in Dylans Gesicht wahrnehmen zu können. Es wird abermals zu einer großen lesbaren Fläche. Ob die deutlich ablesbare Verärgerung und sein überhebliches Verhalten dem Journalisten gegenüber nun Maske oder echte Emotionen sind, bleibt fraglich. Denn Dylans Gesicht kann abermals als *prosopon* verstanden werden, das sowohl Gesicht als auch Maske in einem ist. Man kann jedoch eine Pose vermuten, „hinter der sich echtes emotionales Engagement verbirgt, und da seine Äußerungen außerdem einiges Wahres enthalten.“¹⁵⁹

Kurz darauf, in einer anderen Szene¹⁶⁰, sieht man für etwa fünf Sekunden Dylans Gesicht in Großaufnahme, danach zoomt die Kamera heraus und man erkennt als Zuseher, dass man nicht sein tatsächliches Gesicht gesehen hat, sondern nur das Spiegelbild davon. Diese Szene ist interessant, wenn man sie in Relation mit dem gesamten Film stellt – denn man bekommt ständig ein Bild von Dylan präsentiert, kann sich aber nie sicher sein, ob es eine Maske oder sein authentisches Ich ist. Hier bei diesem Ausschnitt dagegen erkennt man durch das Herauszoomen der Kamera, dass man bloß in das Spiegelbild von Dylan geblickt hat und nicht sein echtes Antlitz sieht. Das Spiegelbild – vermutlich auch Dylan selbst – zeigt somit nur ein vorgetäushtes Bild des Echten. So entpuppt sich hier der vermeintliche Annäherungsversuch mittels Großaufnahme als ein Täuschungsmanöver.

In einem Ausschnitt aus *EAT THE DOCUMENT* versucht sich die Kamera Dylan durch eine Detailaufnahme seiner Augen anzunähern, jedoch ist dies nicht möglich, da er sich durch das Tragen einer Sonnenbrille dem Blick der Kamera entzieht.¹⁶¹ Durch das Verdecken der Augen mit der Sonnenbrille, kann man nicht von seinen Augen ablesen, da somit ein wichtiges Kommunikationsinstrument fehlt. Dylans Gesicht ist somit keine lesbare Fläche, sondern ein riesiges Ding, das in keiner Relation zum Rest des Körpers steht. Denn: „Entscheidend ist der radikale Bruch mit einer blickbasierten Kommunikation, die man üblicherweise einfordert, wenn man jemandem ins Gesicht schaut.“¹⁶² Die Sonnenbrille fungiert hier als eine klar sichtbare Maske, die, im Gegensatz zum Maskenverständnis bei *prosopon*, deutlich vom Gesicht unterscheidbar ist. Der Musiker schützt sich also mit der

¹⁵⁸ Vgl. Aumont, Jacques, „Der proträtierte Mensch“, S. 27

¹⁵⁹ Beyerle, Monika, Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm: Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre, S. 227

¹⁶⁰ 1:20:41 – 1:20:55

¹⁶¹ 0:06:07 – 0:06:23

¹⁶² Barck, Joanna, „Auge“, *Gesichter des Films*, Hg. Joanna Barck, Petra Löffler u.a., Bielefeld: transcript Verlag 2005, S. 15-27, S. 21

Sonnenbrille vor der möglicherweise entlarvenden Kamera. Denn wie Balázs treffend meint: „Um wieviel präziser kann ein Blick jede Schattierung eines Gefühls ausdrücken als eine Beschreibung! Um wieviel persönlicher ist ein Gesichtsausdruck als das Wort, welches auch andere gebrauchen! Um wieviel konkreter und eindeutiger ist die Physiognomie als der immer abstrakte und allgemeine Begriff!“¹⁶³ Zu sehen ist die Sonnenbrille in Detailaufnahme, die seinen Gesichtsausdruck verdeckt. Zu hören sind allerdings, wie Balázs meint, die viel unpersönlicher wirkenden Worte von Dylan: „I’m sorry for everything I’ve done and...uh...I hope to remedy it soon.“ Diese Worte bestätigen aber zumindest auf der Tonebene die „Vorherrschaft des gesprochenen Worts über alle anderen klanglichen Objekte“¹⁶⁴, wie Aumont meint.

Man kann sich nie absolut sicher sein, ob man gerade Maske oder Gesicht von Dylan sieht bzw. hört. Denn: „Tatsächlich spielt sich alles nur auf einer Oberfläche ab, die doppeldeutig geworden und daher gewissermaßen undurchschaubar ist.“¹⁶⁵

4.3 Wahrnehmungen von Bob Dylan

4.3.1 Die Verweigerungspose als Maske

Meiner Ansicht nach ist Dylans Pose der Verweigerung als eine Art Strategie anzusehen, sich einer konkreten Annäherung an ihn zu verwehren. Das Spiel mit den Medien und seine bewusste Inszenierung sowohl in Interviews, als auch im Rest des Films wird in einem Ausschnitt am Anfang von DONT LOOK BACK besonders deutlich. Hier liest er einen Zeitungsartikel über sich selbst laut vor: „Puffing heavily on his cigarette, he smokes eighty a day.“ Es folgt lautes Gelächter und Dylan spricht mit affektiertem Unterton: „I’m glad I’m not me.“¹⁶⁶

Dieser eine Satz spricht für das Verständnis von Dylan im Film, Bände. Einerseits verrät dieser Ausschnitt viel über Dylans Einstellung den Medien gegenüber, andererseits wird so sein maskenhaftes Verhalten deutlich. Immer wieder sieht man in DONT LOOK BACK wie der Musiker Zeitungsartikel über sich selbst liest, um so zu kontrollieren, wie die Medien

¹⁶³ Balázs, Béla, Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001 (Orig. 1924), S. 44

¹⁶⁴ Aumont, Jacques, „Der proträtierte Mensch“, S. 27

¹⁶⁵ Weihe, Richard, Die Paradoxie der Maske, S. 104

¹⁶⁶ 0:08:33 – 0:08:45

ihn sehen. Er reflektiert so über sein Verhalten gegenüber Reportern und prüft damit seine Posen der Verweigerung.

Durch sein ständig wechselndes Verhalten und dem Entziehen ein konkretes Bild von sich abzugeben, kann man ihn nicht als eine eindimensionale Person wahrnehmen. Man sieht immer nur genau das, was Dylan willens ist, zu zeigen. Er performt stets für die Kamera und verhindert dadurch eine konkrete Kategorisierung von sich. Bei Fragen von Reportern kontert er mit Gegenfragen oder zieht sie ins lächerliche. Passend dazu, Rüdiger Dannemann: „Den einen, eindimensionalen, echten Dylan gibt es gar nicht. Es gibt lediglich den denkenden und spielenden Künstler der sein Kunstwerk Dylan stets neu definiert und interpretiert, der davon lebt, die von ihm geschaffenen Images immer wieder neu zu destruieren.“¹⁶⁷

Er verweigert sich nicht nur der Presse und deren Interviewversuchen, nein, auch der Kamera gegenüber. Diese verweigernden Momente werden durch direkte Blicke in die Kamera deutlich. Dabei bricht er ein ungeschriebenes Gesetz und macht es unmissverständlich klar, sich des Beobachtet-Werdens bewusst zu sein. Dieses Bewusstsein offenbart wiederum sein Spiel vor der Kamera, welcher er nur Masken seiner selbst zeigt. Gleich zu Beginn von DONT LOOK BACK, bei einer Pressekonferenz am Londoner Flughafen, wird Dylans Verhalten gegenüber der Presse deutlich.

Dylan: Well, what's happening here? What are we going to do?
Reporter: How long is it since you were last in London?
Dylan: About a year.
Reporter: What's the lightbulb for?
Dylan: What's the lightbulb for? I thought you would ask me that. No, I usually carry a lightbulb. Somebody gave it to me, you know.
Reporter: Sorry, I didn't quite catch the answer.
Dylan: Someone gave it to me, a very affectionate friend.
Reporter: Oh, I see.
...
Reporter: What is your real message?
Dylan: My real message? Keep a good head and always carry a lightbulb.
Reporter: Have you tried it?
Dylan: Well, I plugged it into my socket and the house exploded.¹⁶⁸

Hier zeigt sich Dylans Improvisationstalent und, dass er sich nie um eine Antwort verlegen ist. Dylan bricht sogleich zu Beginn mit den üblichen Konventionen und eröffnet die Pressekonferenz mit zwei Fragen von seiner Seite aus. Gut gelaunt verweigert er sich dem Interview, indem er keine Frage wirklich ernst nimmt, sondern diese mit Scherzen ins Lächerliche zieht. Somit wird eine überdimensional große Glühbirne zum Mittelpunkt der

¹⁶⁷ Dannemann, Rüdiger, „Maskenspiele der Freiheit. Songwriting zwischen Folk, Rockavantgarde, Literatur und Philosophie“, S. 62

¹⁶⁸ 0:05:07-0:05:49

Pressekonferenz. Dylan will hier nichts „Wahres“ von sich zeigen, sondern bedeckt dieses mit seinem maskenhaften Verhalten.

Während der Zeit des Filmens von DONT LOOK BACK befand sich Dylan in einer musikalischen Umbruchsituation und bewegte sich zusehends von seinen akustischen Folkklängen zu seinem elektrisch verstärkten Folk-Rock. Jedoch war er für die Reporter und die Öffentlichkeit immer noch der Folk-Musiker und wurde stets auf dieses Image reduziert. In Interviews befragte man ihn immer wieder nach der „message“ seiner Songs und wofür er denn eigentlich protestiere. Darauf angesprochen fühlte sich Dylan missverstanden und ließ seinen Unmut auf die Reporter aus, was sich vor allem in DONT LOOK BACK zeigt. Seine Verärgerung gegenüber der Engstirnigkeit der Presse macht er demnach durch seine Antworttechniken und Verweigerungsposen deutlich.

Dies zeigt sich nur kurz später wenn ein Reporter ihn fragt: „You sound angry in your songs. I mean, are you protesting against certain things you’re angry about?“ Dylan geht darauf nicht ein und kontert mit: „I’m not angry. I’m delightful.“¹⁶⁹ Das Gesicht wird dabei in Großaufnahme gefilmt und zeigt, wie dort Entnervung aufblitzt. Er lässt sich allerdings nicht aus der Reserve locken und antwortet in einem gleichgültig wirkenden Sarkasmus. In anderen Passagen jedoch gibt er philosophisch anmutende Monologe von sich und umschifft so die lästige Fragerei:

Reporterin: Would you say that you care about people particularly?
Dylan: Well, yeah, but you know... I mean, we all have our own definitions of all those words: care and people and...
Reporterin: Well, but surely, I mean, we know what people are?
Dylan: Well... do we?¹⁷⁰

Später im Film ist Dylan mit seiner Entourage Backstage, wo eine weitere Person anwesend ist, die ihm wieder Fragen stellt. Es ist ein brillentragender Campus-Journalist, der sich als „Science Student“ vorstellt. Über die gesamte Dauer des Gesprächs, was immerhin knappe acht Minuten sind, verhält sich Dylan offensiv und gibt dem Studenten Terry Ellis keine Chance. Immer wieder spielt der Musiker mit seiner Gitarre, wenn Ellis etwas sagt und zeigt so seine Geringschätzung den Antworten und Fragen gegenüber. Dylan zeigt sich sehr scharfzüngig und gibt sich keine Mühe, seinen Spott zu verschleiern.

Student: I mean, what is your attitude to life? And when you meet somebody, what is your attitude towards them?
Dylan: I don’t like them.
Student: I mean, I come in here. What’s your attitude towards me?
Dylan: No, I don’t have an attitude towards you at all. Why should I have an attitude towards you? I don’t even know you.

...

¹⁶⁹ 0:06:33-0:06:44

¹⁷⁰ 0:06:18-0:06:32

Dylan: Well, I don't know. Ask me another question. Just give me a reason why I should want to know you.
 Student: Um... I might be worth knowing.
 Dylan: Why? Why? Tell me why. What good is it going to do me for me to know you? Tell me. Give me, name me one thing I'm going to gain.
 Student: Well, you might learn something from my attitude to life.
 Dylan: What is your attitude towards life? Huh?
 Student: I can't explain that in two minutes.
 Dylan: Well why are you asking me to explain in two minutes? All you're getting is two minutes. You're asking me to explain something in two minutes too.¹⁷¹

Dylan dreht hier den Spieß um. Er ist es, der das Gespräch führt und Ellis die Fragen stellt. Jede Antwort die er bekommt, ist ihm nicht genug, sondern er hackt weiter nach. Dies treibt er soweit, bis der Student nicht mehr weiter weiß. Er lässt ihn auflaufen und erwartet von Ellis, dass er seine Einstellung zum Leben in nur zwei Minuten erklärt. Also eine Tatsache, welche jeder einzelne Journalist von Dylan in einem Interview verlangt. Der Musiker genießt es regelrecht, den Studenten zusehends in die Ecke zu treiben. So auch etwas später, wenn der Student Dylan direkt auf sein Verhalten anspricht und sich darüber beschwert, er würde ständig über ihn herziehen:

Student: Yeah, the, the whole thing that gets me about, about you and about Alan is the fact that you're knocking from the minute I come in.
 Dylan: Knocking?
 Student: Yeah! You're not interested.
 Dylan: I don't think you know when you're liked, that's all. If we, you know, if we wanted to knock you we could put you on.¹⁷²

Dylan sagt zwar das Gegenteil, jedoch ist es genau das, was er tut. Dylan gibt ihm keine Chance und lässt in der sarkastisch anmutenden Antwort auch seine tatsächliche Abneigung gegen ihn durchschimmern. Dieser Eindruck wird bestätigt, wenn man ihm ins Gesicht und sein spöttisches Grinsen blickt. Kaum sagt Ellis etwas, hat Dylan bereits eine Gegenfrage parat, mit welcher er sein Gegenüber zu provozieren versucht. Seinem ganzen Verhalten haftet ein performativer Charakter an, sowohl dem Gesagten an sich, als auch „der Suggestivkraft von Stimmlagen sowie der Akzentuierung und Rhythmik (...), das zuweilen fast an Sprechgesang erinnert.“¹⁷³

Es gelingt Dylan geschickt sich einer Annäherung an ihn zu entziehen. Jeder unternommene Versuch wird von ihm umgelenkt und mündet in einem zynischen Kommentar oder er nähert sich seinem Gegenüber mehr an als umgekehrt. Dylan zeigt also genau das, was er möchte, das wir sehen. Man kann sich nie sicher sein, ob es gerade

¹⁷¹ 0:48:00-0:48:47

¹⁷² 0:51:04-0:51:23

¹⁷³ Beyerle, Monika, Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm: Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre, S. 223

authentisches oder gespieltes Verhalten ist. Dazu passend meint Richard Weihe: „Der Mensch kann sich seine eigene Maske aufsetzen, seine eigene Rolle konstruieren. Er verwirklicht sich gerade in dieser Möglichkeit der Verdoppelung durch ein Bild von sich, darin äußert sich sein Person sein. So gesehen ist der Mensch kein Individuum (Un teilbares), sondern vielmehr ein Dividuum, eine Person, die sich teilen (sich reproduzieren) oder falten kann. Durch die Faltung der Person entsteht ein Double, die Konstitution des homo duplex.“¹⁷⁴

Genau dies wird auch beim Interview mit dem Studenten durch die Kameraarbeit deutlich. In dem Backstage-Raum, wo das Gespräch stattfindet, hängt ein Spiegel, den Pennebaker geschickt inszeniert und dadurch Dylans maskenhaftes Verhalten sichtbar macht. Immer wieder während des Interviews kommt es zu dem gleichen Bild: Man sieht einen Dylan in der Mitte des Bildschirms, blickt man jedoch über seine linke Schulter sieht man in dem Spiegel hinter ihm einen weiteren von hinten. Diese beiden Dylans nehmen den Studenten sozusagen in die Zange und greifen ihn von allen Seiten aus an. Hier ist Dylan tatsächlich als ein Dividuum zu sehen, welches sich einer Annäherung an ihn verweigert und stattdessen zwei Seiten von sich gleichzeitig zeigt.

Gegen Ende des Films kommt es erneut zu einem längeren Interview zwischen Dylan und einem Time Reporter. Jedoch hat dieses einen ganz anderen Charakter als das Interview mit dem Studenten zuvor und erscheint nicht so spielerisch. Dylan ist nicht gewillt seinem Gesprächspartner so viel Platz einzuräumen wie zuvor. Er lässt kaum eine Frage zu oder geht gar nicht erst darauf ein. Er ist viel angriffs- und streitlustiger als bei Ellis und erlaubt sich, bis auf einmal, keine Späße mit dem Time Reporter sondern erscheint immer sehr ernst. Gleich von Beginn an hämmert Dylan mit seinen Worten auf sein Gegenüber ein, unterbricht ihn immer wieder und hebt mehrmals bedrohlich seine Stimme.

Dylan:	Are you going to see the concert tonight?
Reporter:	Yes.
Dylan:	Are you going to hear it?
Reporter:	Yes.
Dylan:	Okay, you hear and see it and it's going to happen fast. Now, you're not going to get it all, and you might hear the wrong words, and then afterward, see I can't ... I won't be able to talk to you afterwards. I got nothing to say about these things I write, I mean, I just write them. I got nothing to say anything about them, I don't write 'em for any reason. There's no great message. ¹⁷⁵

Man bekommt immer wieder seine generelle Wut der Presse gegenüber zu spüren. Die, die nur eine Seite, nämlich die Folk-Seite, von Dylan sehen will und sich nur dafür interessiert.

¹⁷⁴ Weihe, Richard, Die Paradoxie der Maske, S. 14f

¹⁷⁵ 1:13:26-1:13:54

Sie nimmt ihn nur eindimensional wahr und ist nicht gewillt, ihr Spektrum zu erweitern, um den tatsächlichen, mit seinem Image und Auftreten spielenden, Dylan zu sehen. Sie ist stets an der „message“ seiner Songs interessiert, da sie glaubt, dass bewusst eine mittels der Lieder transportiert wird. Dies verneint der Musiker jedoch sogleich im Interview und versucht es seinem Gegenüber klar zu machen:

Dylan: I don't need Time Magazine ... and I don't think I'm a folk singer. You'll probably call me a folk singer but, you know, the other people know better 'cause the people, you know, that buy my records, listen to me, don't necessarily read Time Magazine.¹⁷⁶

Er kritisiert auch explizit das Time-Magazin und beschwert sich über deren Vorgehensweisen und Interviewpraktiken. Damit spricht er wohl Pennebaker aus der Seele. Denn dieser trennte sich kurz vor diesem Film von seinem vorherigen Arbeitgeber Drew Association, welcher dem Time-Life-Konzern angehörte. Monika Beyerle sieht darin zurecht einen Dylan, der „einem Vertreter des Medienestablishments aus der Perspektive der Gegenkultur eine Lektion erteilt, die unterschwellig die „hip vs. Straight“ Dichotomie [der damaligen Zeit] betont.“¹⁷⁷

Dylan: If I want to find out anything I'm not going to read Time Magazine. I'm not gonna read Newsweek. I'm not gonna read any of these magazines, I mean, 'cause they just got too much to lose by printing the truth, you know that.

Reporter: What is really the truth?

Dylan: Really the truth is just a plain picture.

Reporter: Of what? Particularly.

Dylan: Of, you know, a plain picture of, let's say, a tramp vomiting, man, into the sewer. You know, and next door to the picture, you know, Mr. Rockefeller, you know, or Mr. C. W. Jones, you know, on the subway going to work, you know, any kind of picture. Just make some sort of collage of pictures which they don't do. There's no ideas in Time Magazine, there's just these facts.¹⁷⁸

Dylan ist so vertieft in seinen Monolog, dass er dem Reporter keine Chance lässt, etwas zu seinen Vorwürfen zu sagen. Der Musiker ist auch gar nicht daran interessiert, denn der Reporter verkörpert für ihn genau das, gegen welches sich die Gegenkultur und damit auch er, auflehnt. Dylan meint hier, das Time Magazin würde nicht die Wahrheit schreiben, sondern nur auf trockenen Fakten beruhen. Fakten, die für die alten Werte stehen. Auf die Frage des Reporters, was denn nun wirklich die Wahrheit sei, antwortet Dylan: „Really the truth is just a plain picture.“ Mit dieser Aussage wird Dylan insgeheim zum Befürworter des Direct Cinemas. Denn dieses beruht darauf, schlicht Situationen und Bilder

¹⁷⁶ 1:14:20-1:14:29

¹⁷⁷ Beyerle, Monika, Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm: Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre, S. 227

¹⁷⁸ 1:14:52-1:15:44

einzufangen, ohne diese zu kommentieren. Dadurch bleiben sie „plain pictures“ und sind offen für die unterschiedlichsten Interpretationen eines jeden Zusehers und erhalten so eine gewisse Vieldeutigkeit. So erhält auch Dylan beim Betrachten der Dokumentation unterschiedlichste Bedeutungen, lässt sich dabei aber schwer in eine klare Linie einordnen. Denn durch sein inszeniertes Auftreten vor der Kamera sind die gezeigten Bilder nicht unbedingt solche „plain pictures“, sondern erhalten einen performativen Charakter, der durch die Anwesenheit der Kamera bedingt ist. Dylan schafft sich für die verschiedensten Situationen Masken, um sich so vor einer tatsächlichen Annäherung zu schützen. So meint auch Richard Weihe: „Sie sind das Angebot, sich zu verändern. Sie versprechen: andere Gesichter, andere Existenzen, andere Identitäten. Masken ermöglichen es, das Ich als Rollenspiel und die Persönlichkeit als eine vielgesichtige, facettierte zu begreifen.“¹⁷⁹

Die Stimmung wird bei dem knapp sechs-minütigen Interview immer spannungsgeladener und Dylan redet sich immer mehr in Rage. Die Anspannung wächst stetig und erreicht seinen Höhepunkt, wenn der Reporter es wagt, Dylan zu fragen: „Do you care about what you sing?“.

Dylan: How could I answer that if you've got the nerve to ask me?
 Reporter: Well then you, how could you ...
 Dylan: I mean, you've got a lot of nerve asking me a question like that.
 Reporter: I have to ask you that because you have the nerve to question whether I can ...
 Dylan: I'm not questioning you because I don't expect any answer from you. Do you think somebody wouldn't go see somebody if they didn't want entertainment.¹⁸⁰

Dylans Stimme hebt sich dabei bedrohlich und zeigt, wie aufgebracht er ist. Gewohnt überheblich gibt er dem Reporter Konter, dem es mit dieser einen Frage für kurze Zeit gelingt, Dylan aus der Reserve zu locken. Erneut macht er keinen Hehl daraus, dass er den Reporter nicht mag. Einerseits wird dies dadurch deutlich, dass er ihn unterbricht und nicht ausreden lässt, andererseits durch seine abwertende Antwort.

Jedoch lockert Dylan diese Situation mit einem Scherz auf. Kurz zuvor wird der Musiker in Großaufnahme gezeigt und man sieht ihm dabei deutlich an, wie genervt er von seinem Gegenüber ist. Er versucht das Gespräch in eine andere Richtung zu lenken und will dem Reporter klar machen, dass er nicht wirklich ein Popsänger ist. Dieser steigt sogleich auf das Thema ein und kommt nicht umhin, Caruso als Beispiel zu nennen.

Reporter: Well, you appeal to your audiences in some sense as a pop singer. Well, you know, even it's Caruso he's, uh, you know, appealing to a popular, you know, this is a ...

¹⁷⁹ Weihe, Richard, Die Paradoxie der Maske, S. 16

¹⁸⁰ 1:17:57-1:18:17

Dylan: But, he's a pop singer ... and I'm just as good a singer as Caruso ... Have you heard me sing? Have you ever heard me sing?
 Reporter: I like Caruso better.
 Dylan: Ohhh ... well, you see right there now, right there we have a little disagreement. I happen to be just as good as him ... (Gelächter) a good singer, have to listen closely ... (Gelächter) but I hit al those notes and I can hold my breath three times as long if I want to.¹⁸¹

Hier zeigt sich erneut Dylans Einfallsreichtum, sein Gegenüber aufs Korn zu nehmen. Er löst die aufgestaute Anspannung aus den Ausschnitten zuvor auf und erscheint nicht mehr als wäre er ernsthaft empört. Er fängt sich also wieder und als Zuseher kann man sich nicht mehr sicher sein, ob man die zuvor gesehen Rage als sein authentisches Ich ernst nehmen kann oder nicht. Kaum glaubt man den „echten“ Dylan zu sehen, entzieht er sich wieder dieser Wahrnehmung, macht einen Scherz und zieht die Situation ins Lächerliche.

„Dylan tritt dem Journalisten ziemlich überheblich gegenüber. Dies wirkt aber nicht wirklich unangenehm, da man in diesem Verhalten eine weitere Pose erkennt, hinter der sich echtes emotionales Engagement verbirgt, und da seine Äußerungen außerdem einiges Wahre enthalten.“¹⁸² Dylan hatte sich und das Gespräch immer unter Kontrolle. Man konnte jedoch eine gewisse Verärgerung dem Reporter gegenüber wahrnehmen. Um nicht die gleichen Fragen wie immer gestellt zu bekommen, hat sich Dylan hier offensiv fast schon aggressiv verhalten, um so die Richtung zu lenken und der Wortführer zu bleiben.

In EAT THE DOCUMENT dagegen gibt es keine so langen Interviewpassagen wie die eben besprochenen aus DONT LOOK BACK. Die kurzen und wenigen Ausschnitte mit Befragungen von Reportern stehen im Kontrast zu den langen. So sind auch die knapp gefassten Antworten von Dylan genau gegensätzlich zu den ausführlichen Monologen. Der Musiker weigert sich lange, Interviews in EAT THE DOCUMENT zu zeigen und grenzt sich damit klar von der Form von DONT LOOK BACK ab. Dylan markiert damit erneut eine Verweigerungspose, denn er nimmt so den Zusehern die Möglichkeit, ihn bzw. seine Masken via Interviews näher kennenzulernen.

Auch gibt es bei den Interviews in EAT THE DOCUMENT keine exzessive Nutzung von Dylans Gesicht in Großaufnahme. Teilweise wird er gar nicht gezeigt, sondern nur der Reporter. So auch bei der ersten Pressekonferenz-Szene. Hier wird darauf verzichtet, sich auf diese Art Dylan anzunähern. Erst als die Konferenz beendet wird, schwenkt die Kamera auf das Rednerpult und zeigt Dylan wie er aufsteht und um den Tisch herum geht. Es wird dem Zuschauer so die Möglichkeit genommen, das Gesicht von ihm genau

¹⁸¹ 1:18:56-1:19:40

¹⁸² Beyerle, Monika, Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm: Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre, S. 227

studieren zu können, um so Intentionen herauszulesen. Jedoch transportiert hier die Stimme bereits seine Entnervung über das immer gleiche Thema, sowie seine ausweichenden Antworten.

Reporter: I hear, sir, that you no longer sing protest songs.
Dylan: Like what?
Reporter: It didn't say like what, it said you didn't sing protest songs.
Dylan: Who said that?
Reporter: It was in a magazine.
Dylan: I don't wanna talk about protest songs, every single one of them. That's all I do is ... uh ... protest.¹⁸³

Der Reporter hat sich augenscheinlich schlecht auf das Interview vorbereitet, denn sonst würde er Dylan nicht auf seine Protestsongs ansprechen. Der Musiker reagiert darauf offensiv und meint, dass, alles was er macht, Protest sei. Dies wird auch durch seine Haltung hier bewiesen. Er entzieht sich der Frage und stellt dem Reporter Gegenfragen, die ihn aus dem Konzept zu bringen scheinen. Dylan verweigert sich einer klaren Antwort und kontert stattdessen mit einer allgemeingehaltene Aussage, die nichts näher verrät.

Zuletzt, eine wichtige Szene aus EAT THE DOCUMENT, die zentral für das Maskenverständnis von Dylan ist:

Reporter: You see ... because ... the thing is ... when you people ... an image is projected about something which is ... which we feel is ... particularly serious...
Dylan: Is he right?
Reporter: And then if you become cynical about it, then one begins to doubt sincerity.
Dylan: I'm not sincere at all. I'm not any more sincere than you are.
Reporter: Um, no, anyway, don't you ever come off stage ... Are you ever yourself at anytime?¹⁸⁴

Der Reporter spricht hier Dylans Vorliebe für Imageveränderung und immerwährende Performance an. Da Dylan zum Zeitpunkt der Aufnahme gerade mit seiner ersten elektrisch verstärkten Tour unterwegs ist, meint der Reporter wohl seinen Wechsel von Folk zu Rock. Dylan antwortet auf die Feststellung des Reporters, dass seine Ernsthaftigkeit darunter leide, mit gewohnten Ausflüchten, die offensiven Charakter haben. Bei seiner letzten Frage geht der Interviewer einen Schritt weiter und trifft damit haargenau den maskenhaften, sich immer inszenierenden Dylan aus den beiden Dokumentationen. Dylan antwortet nicht mit Worten, stattdessen wird er gezeigt wie er direkt in die Kamera blickt und mittels Gestik „Nein“ deutet. Dylan bestätigt hier unsere Annahme, er hätte immerzu ein bewusst kontrolliertes Auftreten, sowohl Onstage als auch

¹⁸³ 0:09:20-0:10:05

¹⁸⁴ 0:30:55-0:31:26

Backstage. Er verweigert sich einer Imagefestlegung und spielt immer wieder mit seiner Person(a) in der Öffentlichkeit.

4.3.2 Die Auftrittsmasken: Onstage und Backstage

Da beide Dokumentationen eine Konzerttournee filmen, sind Aufnahmen von den jeweiligen Auftritten eine logische Schlussfolgerung. Jedoch nehmen diese nicht eine zentrale Position ein, sondern reihen sich in eine Serie von Dylan-Aufnahmen ein. Aufgrund der auffallenden Unterschiede in der Filmweise des Konzertmaterials, ist dies eine nähere Betrachtung wert. Zwar war Pennebaker sowohl in DONT LOOK BACK, als auch in EAT THE DOCUMENT für die Kamera verantwortlich, verwendete jedoch völlig andere Herangehensweisen. Dies ist unter anderem auf die veränderte Musikrichtung zurückzuführen und der daraus resultierenden Dynamik auf der Bühne.

Hierzu sind die Überlegungen von Erving Goffman zur Hinterbühne und Vorderbühne eine interessante Anmerkung. Auf der Vorderbühne wird üblicherweise eine Performance gehalten, die für einen gewissen Zuschauerkreis bestimmt ist. Wobei die Hinterbühne dem Darsteller dazu dient, „er selbst zu sein“, also keine Rolle spielen zu müssen. Jedoch meint Goffman dazu: „(...), daß man sich so an seine eigene Tätigkeit in der Vorderregion (...) gewöhnen kann, daß man auch die Entspannung von dieser Tätigkeit als Darstellung behandeln muß. Man kann sich hinter der Bühne verpflichtet fühlen, in vertraulicher Weise aus der Rolle zu fallen, und das kann mehr zur Pose werden als die Darstellung, von der man sich entspannen wollte.“¹⁸⁵

Dies ist eine interessante Erwähnung, denn hier ist eine zentrale These, dass Bob Dylan nicht bloß auf der Bühne, sondern auch hinter der Bühne in den Backstage-Bereichen eine Rolle spielt. Er schafft sich also eine persona für die Bühne, um seine Songs zu performen und weitere personae bzw. Masken für den Backstage-Bereich. Üblicherweise würde man den Backstage-Bereich einem Ort der Hinterbühne zuordnen, also ein Ort, der der Entspannung dient, in welchem man keine Rolle spielen muss und sich ganz natürlich gibt. Jedoch wird diese Erwartungshaltung in den Dokumentationen nicht erfüllt, denn Dylan ist stets bemüht, sich überall zu inszenieren. Mit der Bühnen-persona passt sich Dylan also der jeweiligen Musik bzw. Situation an und kreierte damit unterschiedliche Auftrittsmasken

¹⁸⁵ Goffman, Erving, Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag., München: R. Piper & Co. 1969, S. 123

mit wechselnden Attributen. Onstage sind in DONT LOOK BACK seine wichtigsten Begleiter Gitarre und Mundharmonika, dabei reicht ein simpler Spot auf Dylan als Beleuchtung aus. In EAT THE DOCUMENT dagegen ist er nicht mehr alleine auf der Bühne, sondern teilt sich diese mit einer Band. Demnach ist hier auch das Wechselspiel der Musiker untereinander von Bedeutung, was ein dynamischeres Bild verlangt.

Auf der Bühne performend, egal in welcher Dokumentation, ist Bob Dylan nie mit einer Sonnenbrille zu sehen. Dafür trägt er diese um so exzessiver in jeglichen anderen aufgenommenen Situationen, egal ob Innen oder Außen, bei Sonnenschein oder Regen. Die Sonnenbrille ist ein wesentliches Element des Starimages von Dylan und wird in Kombination mit dem vermehrten Tragen einer Lederjacke und seinem auffallenden Haar zu einem typischen Erkennungsmerkmal des Musikers. Dylan schafft sich so eine Maske, mit welcher er der Öffentlichkeit gegenüber treten kann. Die Sonnenbrille übernimmt eine wichtige Schutzfunktion – nicht bloß vor der UV-Strahlung – sondern auch vor der Kamera. Durch das Verdecken der Augen, nimmt er den Zuschauern die Möglichkeit von ihnen abzulesen und seine unmittelbaren Reaktionen wahrzunehmen. Auch in Interviews trägt Dylan häufig eine Sonnenbrille und unterbindet bzw. stört somit die üblicherweise blickbasierte Kommunikation. „Dem Umgang mit Masken haftet auch heute noch etwas Geheimnisvolles und Unheimliches an. Zwar tritt dieses überall da, wo von Masken Gebrauch gemacht wird, hinter die eindeutig erkennbaren Zwecke und praktischen Funktionen zurück. Doch nicht erst in ihren Zweckentfremdungen oder ihren Verwendungen in anderen Kontexten kommt der unheimliche Charakter von Masken wieder zum Vorschein, sondern bereits ihre bestimmungsgemäße Anwendung kann gemischte Gefühle auslösen: ein Gesprächspartner mit Sonnenbrille (...).“¹⁸⁶ Das Tragen einer Sonnenbrille bestimmte auf jeden Fall Dylans Auftritte abseits der Bühne und prägten bzw. typisierten so dieses Bild des Musikers. Nicht umsonst ist Dylan auf den Covers von den hier bearbeiteten Filmen: DONT LOOK BACK, EAT THE DOCUMENT, I'M NOT THERE, als auch bei Martin Scorseses Bob Dylan Biographie NO DIRECTION HOME, mit der charakteristischen Sonnenbrille abgebildet.

Aber zurück zu den Onstage-Auftritten von Dylan. In DONT LOOK BACK sieht man ihn – auf der Bühne performend – überwiegend in beinahe frontalen Halbtotale oder Großaufnahmen. Die Kamera ist dabei zumeist auf einem Stativ positioniert und bewegt sich nur mittels Zoom. William Rothman fasst, dazu passend, vier Punkte zusammen,

¹⁸⁶ Wimmer, Michael/Alfred Schäfer, „Einleitung: Zwischen Maskierung und Obszönität. Bemerkungen zur Spur der Masken in der Moderne“, Masken und Maskierungen, Hg. Alfred Schäfer, Opladen: Leske+Budrich 2000, S. 9-32, S. 12

warum sich Bob Dylans Konzertauftritte für eine solche Filmweise regelrecht anbieten: (1) Da Dylan alleine auf der Bühne steht, sind keine Schnitte zu anderen Musikern nötig. (2) Das Publikum ist, außer beim Applaudieren oder äußerst seltenen Lachen, stets still und sitzt brav auf dem Platz. So ergibt sich keine Notwendigkeit daraus, dieses zu filmen. (3) Dylan bleibt immer vor dem Mikrofon stehen und zeigt keine Performance mit vollem Körpereinsatz, wodurch die Kamera keinen Bewegungen zu folgen hat. (4) Dylans Auftritte sind (noch) nicht mit Rock and Roll Klängen unterlegt, wodurch es genügt, dass die Kamera auf einem Stativ beobachtet. Die nicht all zu dynamische Musik drängt folglich die Kamera nicht dazu, auch aktiv zu werden.¹⁸⁷

Bei seiner DONT LOOK BACK-Tour weist Bob Dylan also ein immer gleiches Auftrittsmuster auf: alleine auf der Bühne, nur mit Gitarre und Mundharmonika bewaffnet. Dylan kreierte sich damit eine Bühnenmaske, die typisch für seine Akustik-Musik ist. Diese Routine wirkte aber ermüdend für den Musiker, den die immer gleiche Maskerade allmählich nervte. Dieser Eindruck wird durch seinen Ausspruch: „Oh man, I don't feel like singing.“¹⁸⁸, unmittelbar vor einem Auftritt, deutlich. Die Filmweise des Konzertausschnittes danach folgt dem üblichen Muster, allerdings mit leichten Abwandlungen.¹⁸⁹ Hier wird Dylan leicht von der Seite gefilmt, was an anderer Stelle frontal geschieht. Der Großteil der Aufnahme ist in einer Halbtotalen abgefilmt, bis zum Schluss ein Zoom auf sein Gesicht erfolgt, worauf die Kamera für etwa fünf Sekunden verweilt. Interessant ist dabei die Untersicht der Aufnahme, die hier ausgeprägter ist als anderswo. Dies betont erneut die Wichtigkeit des Musikers und erweckt auch in gewisser Weise bei den Zuschauern eine Ehrfurcht Bob Dylan gegenüber. Diese kleinen Variationen inbegriffen, fügt sich aber der Ausschnitt in die, von Rothman beschriebene, Filmweise. Eben diese Art der Aufnahmen bietet den idealen Standpunkt für einen Zuseher des Konzertes. Dylan performt also in gewisser Weise nur für die Kamera, die ebenso nur Augen für ihn hat. Er ist sich dieser auch bewusst und unterstreicht dies durch einige direkte Blicke in die Kamera¹⁹⁰, was den Performancecharakter enorm hervorhebt.

Lediglich die letzten Konzertaufnahmen der Dokumentation unterscheiden sich von den anderen.¹⁹¹ Hier befindet sich Pennebaker bei Dylan auf der Bühne und filmt ihn von hinten im Gegenlicht des einzelnen Spots, der Dylan anstrahlt. Dabei entstehen langgezogene Schatten nach hinten und erzeugen ein ausdrucksstarkes Bild. Etwas später

¹⁸⁷ Vgl. Rothman, William, *Documentary film classics*, S. 198f

¹⁸⁸ 0:58:22 – 0:58:27

¹⁸⁹ 0:59:02 – 0:59:45

¹⁹⁰ 1:22:58 – 1:23:10

¹⁹¹ 1:27:40 – 1:29:55

wird Dylans Gesicht im Profil gezeigt. Pennebaker nimmt bei diesen Aufnahmen nicht mehr die Position des gewöhnlichen Zuschauers ein, sondern liefert eine viel intimere Ansicht. Die Konzertaufnahmen enden erneut mit Bildern, die Dylan von hinten auf der Bühne zeigen, abermals im Gegenlicht des Scheinwerfers. Damit verzichtet Pennebaker auf die ideale Beobachtungsposition eines Zusehers des Auftritts. Er setzt stattdessen auf eine Ansicht, die es vielmehr ermöglicht, sich mit Dylans Position zu identifizieren. Die Kamera zoomt langsam heraus und der Musiker, angestrahlt von einem Spot, wird zu einem kleinen Punkt im Dunkeln der Halle. Diese Bewegung weg von Dylan lässt auf ein Ende schließen, sowohl des Konzertes, als auch ein nahendes des Filmes. Genauso wie der Körper immer kleiner wird, klingt die Stimme von Dylan immer entfernter. Es scheint so, als wird hier mit einer Ära abgeschlossen, um sich neuen Wegen zu öffnen, die in EAT THE DOUCMENT beschriftet werden.

In EAT THE DOCUMENT ist Dylan nicht mehr alleine auf der Bühne, sondern teilt sich diese mit seiner Band. Dies und die neue Art der Musik bedingen eine völlig neue Auftrittsatmosphäre, die nicht mehr so wie in DONT LOOK BACK eingefangen werden kann. Die Kamera konzentriert sich zwar erneut primär auf Dylan, jedoch bringt sie immer wieder die restlichen Bandmitglieder ins Bild. Eine bewegungslose, auf einem Stativ positionierte, Kamera kann hier nicht mehr verwendet werden. Das dynamische, sich ständig verändernde Bühnengeschehen verlangt eine neue Herangehensweise. „The energy and tension generated by the performances inspired Pennebaker to shoot up close with a wide-angle lens, in contrast to the long-shots used for performances in Don't Look Back.“¹⁹²

Die erste Konzertszene ist wie eine kleine geschlossene Einheit montiert, die Dylan beim Performen des Songs „Tell Me, Momma“ zeigt. Sie wird gerahmt von einem sich öffnenden bzw. sich schließenden roten Vorhang.¹⁹³ Ist dieser geöffnet, sieht man in einer Totalen die begleitende Band auf der Bühne, mit einer amerikanischen Flagge im Hintergrund. Danach ein Schnitt auf Dylan, wie er von der linken Seite des Backstage-Bereichs die Bühne betritt. Eine Einstellung wie sie auch schon in DONT LOOK BACK des Öfteren verwendet wurde, jedoch herrschte dabei eine gänzlich anderen Stimmung. Man hört bereits, sobald Dylan fürs Publikum sichtbar wird, den Unmut der Fans.

Danach ertönen die ersten Akkorde des Songs und in schnell aneinander montierten, kurzen Ausschnitten werden mittels einer Handkamera die einzelnen Bandmitglieder auf

¹⁹² O'Farrell, Tim, „No Direction Home: Looking Forward from Don't Look Back“, *senses of cinema* 2006/38, http://sensesofcinema.com/2006/38/no_direction_home/ 7.2.2006, 10.5.2012

¹⁹³ 0:06:23 – 0:08:25

der Bühne gezeigt. Dabei wechselt die Einstellungsgröße sprunghaft hin und her von Halbnahinstellungen auf Nah-, und Großaufnahmen. Es werden Aufnahmen von zwei verschiedenen Konzerten gemischt, was anhand der wechselnden Kleidung von Bob Dylan deutlich wird. In diese dynamische Bildfolge schneidet Dylan einen etwa 30 Sekunden langen Part, der mit seiner statischen Kamera und der Einstellungsgröße an die Konzertaufnahmen von DONT LOOK BACK erinnert. Jedoch wird beim Betrachten schnell klar, dass diese Darstellungsweise hier nicht mehr für die energiegeladene Performance der ganzen Band genügt. Dylan singt die Zeilen: „Something is tearing up your mind“ und kehrt damit zurück zur vorherigen Darstellungsweise. Die teils verwackelten Bilder vermitteln das Gefühl des Live-Dabei-Seins, ebenso wie die teilweise versperrte Sicht durch musizierende Bandmitglieder. Immer wieder spielt die Kamera mit dem Licht. Was Pennebaker bereits gegen Ende der Konzertaufnahmen von DONT LOOK BACK ausprobierte, verwendet er hier im Überfluss. Er zeigt Dylans Silhouette, entweder alleine oder in Interaktion mit einem anderen Bandmitglied, im Gegenlicht der Bühnenscheinwerfer. Die verwendete Farbkamera taucht dabei das Bild in weiß-blaues bis oranges Licht. Pennebaker setzt Dylan im Zusammenspiel mit einem anderen Gitarristen besonders in Szene, indem er ein Weitwinkelobjektiv verwendet und aus extremer Untersicht filmt. Der dabei entstehende Fisheye-Effekt ist eine, dem dröhnenden Beat angemessene, neue Herangehensweise an Konzertaufnahmen. Gegen Ende schließen die roten Vorhänge sehr schnell und man sieht wie Dylan regelrecht von der Bühne gedrängt wird, begleitet wird dies durch betonten Applaus des aufgebrachten Publikums. Dabei holt er eilig eine Sonnenbrille hervor und setzt sie sich auf. Dies wirkt so, als würde er hiermit die Bühnen-persona abschütteln und sich mit der Sonnenbrille – einem Backstage-Attribut – bereitmachen für einen weiteren Bereich seiner Performance.

EAT THE DOCUMENT weist einige unterschiedliche Perspektiven von Dylan Onstage auf und zeigt ein vielschichtigeres Bild des performenden Musikers. Immer wieder sieht man einen von der Seite gefilmten Dylan an einem Klavier sitzen. Dabei wirkt er sehr zappelig, so als würde er sich in die Performance hineinleben und verleiht ihr somit einen expressiven Charakter. Diese Aufnahmen werden mit anderen kontrastiert, bei welchen die Kamera auf der Bühne Dylan sucht. Hat sie ihn gefunden, wird gnadenlos auf ihn gezoomt. Dabei ergibt sich oft nur ein ganz kleiner Bildausschnitt von Dylan, der gerahmt ist von Instrumenten und Dingen, die rund um ihn platziert sind. Auch wird das Bild und somit die Sicht auf ihn immer wieder von anderen Musikern verdeckt.¹⁹⁴ Nach Konzertaufnahmen

¹⁹⁴ 0:31:26 – 0:32:17

schneidet Dylan immer wieder Reaktionen seiner Zuschauer, die zum Großteil negativ ausfallen und zeigt somit den Grundtenor der Zuschauer, wie sie auf die neue Musik reagierten: „Rubbish“, „No Comment“, „The group bring him down“, „Terrible in the second part“, „Absolutely fantastic“.

4.3.3 Die Montage als Form der Maske in EAT THE DOCUMENT

Wie bereits erwähnt, war Dylan gemeinsam mit Howard Alk für den Schnitt von EAT THE DOCUMENT verantwortlich. Diese Tatsache ist beachtlich, denn so konnte Dylan selbst steuern und entscheiden, welche Bilder von ihm gezeigt werden sollten. So maskiert er sich nicht nur in seinem bewussten Verhalten vor der Kamera, sondern auch in der Form der Montage. Die Dokumentation weist teilweise eine surreale und undurchsichtige Form auf, so wie Dylan selbst, der sich in DONT LOOK BACK in seiner verweigernden Haltung den Medien gegenüber jeglicher Kategorisierung entzieht. In EAT THE DOCUMENT kann er noch einen Schritt weitergehen und mit der Bildabfolge und damit in weiterer Folge der Repräsentation von sich experimentieren und sie bestimmen.

Sowohl vor, als auch hinter der Kamera kann sich Bob Dylan inszenieren und sein Image bzw. seine Maske bestimmen. Durch die sprunghafte Bildabfolge entzieht sich Dylan dem Publikum und verhindert so ein Näherkommen. Oft glaubt man, sich ihm mittels einer Großaufnahme anzunähern, jedoch zerstört ein abrupter Schnitt jegliche weitere Identifikation. Diese immer wiederkehrenden Sprünge in der Erzählung und der stete Ortswechsel sind ein typisches Element und passen nicht wie bei DONT LOOK BACK in den Ablauf des Films. Im Vergleich zu DONT LOOK BACK gibt es in EAT THE DOCUMENT viel weniger Interviewpassagen. Es gibt keine über zehn Minuten dauernde Auseinandersetzung mit einem Reporter, bei welchen Dylan lange Monologe führt und seine Gesprächspartner bloßstellt. Lediglich kurze Szenen von Pressekonferenzen werden gezeigt, diese sind aber mit Bedacht ausgewählt und nicht ohne Grund in den Film geschnitten. Sie werden als zynisches Kommentar verwendet, die Dylans Meinung gegenüber seinem Protestsängerimage, seiner neuen Musikrichtung oder seinem Interviewpartner kundtun bzw. in Frage stellen.

In EAT THE DOCUMENT gibt es eine Szene¹⁹⁵, die klar inszeniert wirkt und durch die Art und Weise, wie die einzelnen Bilder montiert wurden, diesen Eindruck nur noch verstärkt.

¹⁹⁵ 0:13:12-0:14:00

Hier befindet sich Dylan mit einer Frau mit kurzen dunklen Haaren in einem Hotelzimmer und steht mit ihr an einem Balkongeländer. Die verwendete kurze Schnittfolge unterstreicht die Hektik der Situation. Es werden etliche Bilder gezeigt, wie sich die junge Frau auf den Balkon zu bewegt und sich gefährlich weit vorbeugt. Unterstürzt wird die bedrohlich wirkende Lage durch alarmierende Geräusche von Bob Dylan. Diese schnelle Bildfolge endet damit, dass die Frau nicht mehr zu sehen ist und Bob Dylan vor einem leeren Geländer steht.

Es entsteht somit der Eindruck, dass sie gesprungen ist. Bob Dylan verstärkt diesen noch mehr, indem er an den Balkon gelehnt in die Tiefe blickt, um zu sehen wo die Frau verblieben ist. Danach folgt ein Schnitt auf eine Außenaufnahme, die eine Ansammlung von Leuten zeigt, welche alle auf den Boden blicken. In Kombination mit den Aufnahmen zuvor glaubt man, sie sehen alle auf den Asphalt, um den Körper der gesprungenen Frau zu betrachten. Der gesenkte Blick wird in der Einstellung darauf fortgeführt, wo Robbie Robertson¹⁹⁶ in einem Innenraum ebenso diese Pose einnimmt. Danach sieht man Dylan, wie er sich mit einem aufgezeichneten schwarzen Schnauzbart, die Worte: „Oh Boy.“ murmelnd, erneut auf den Balkon zubewegt. Seine Worte wirken so, als würde er damit das Ereignis zuvor ansprechen wollen.

Diese geschickte Montage der Bilder und die bewusst inszenierten Elemente, kann man in gewisser Weise als ein Spiel von Dylan mit den Zuschauern sehen. Er zeigt keine authentischen Bilder, welche sich aus der jeweiligen Situation heraus ergeben, sondern setzt auf teilweise inszenierte Abfolgen. Er spielt also mit der Erwartungshaltung der Zuseher, die sich einen „echten“ Dylan erwarten und zeigt ihnen stattdessen solche Bilder. Dies wird auch in den Aufnahmen reflektiert, wo er einen aufgezeichneten Schnauzbart hat. Hier trägt er tatsächlich nach außen eine sichtbare Maske, welche sich von seinem normalen Gesicht abhebt. Diese Bilder, sowie die gesamte Montage aus dem Ausschnitt haben einen inszenierten Charakter und unterstreichen somit ihre Maskenhaftigkeit. Hier wird eine Maskerade bzw. Verstellung für die Kamera deutlich. Stellt man sich bei etlichen Passagen die Fragen: „Ist dies der „wahre“ Dylan? oder „Würde er sich auch ohne anwesende Kamera so verhalten?“, so ist hier klar, dass er bewusst für die Kamera spielt. Auch die Montage setzt nicht auf die Entlarvung des Echten, sondern auf ein konstruiertes Bild. Um nicht zu viel von sich selbst preiszugeben wird hier ein neues Bild von Dylan geschaffen und die Annäherung an seine Person verhindert. Lediglich ist ein Näherkommen

¹⁹⁶ Er war Teil von „The Band“, welche Dylan bei seiner elektrischen England-Tournee 1966 begleitete.

an seine „persona“ möglich, denn „Die Person ist ein Maskenwesen. Sie verwendet Masken, um die eigene Identität zu inszenieren.“¹⁹⁷

Generell kann man sagen, dass Dylan mit EAT THE DOCUMENT nicht gewillt ist, ein klares Bildnis von sich zu zeigen. Vielmehr tragen die Aufnahmen und die Montage zu einer Verrätselung der Person Bob Dylan bei. So bei einem Ausschnitt von etwa 30 Sekunden.¹⁹⁸ Dieser folgt auf Probeaufnahmen von dem Song „Just Like Tom Thumbs Blues“. Hier fragt Dylan Robbie Robertson, ob er den Song mag. Es wird aber keine Antwort gezeigt, stattdessen wird eine Konzertaufnahme von „Just Like Tom Thumbs Blues“ eingeblendet, um zu verdeutlichen, welches Lied gemeint ist. Danach wird wieder zurück in den Raum mit Dylan geschnitten und er fragt weiter: „That’s what I’m asking you. Do you remember the song, perhaps you don’t remeber it.“. Der Gefragte bleibt passiv und reagiert nicht auf Dylan. Stattdessen wird eine alte Dame gezeigt die meint: „I never recognised you with your wig.“ Die Tür des Raums wird geschlossen und symbolisiert so auch das Ende des Ausschnittes. Man weiß, dass Dylan und Robertson im gleichen Raum sind, weil es ein Reißschwenk zuvor offenbarte. Jedoch ist nicht klar, ob die alte Dame auch anwesend war oder nur geschickt hineinmontiert wurde. Ihre Worte, sie hätte ihn nie mit seiner Perücke erkannt, verdeutlichen abermals das Maskenhafte. Denn eine Perücke ist oftmals Teil einer Maskerade und verändert so die Wahrnehmung über die Person. Dylan hat unter anderem mit seinen zerzausten Haaren der Öffentlichkeit ein typisiertes Bild von sich geliefert, was mit dieser Aussage verdeutlicht wird. Das verbalisieren eines Maskenteiles stiftet Verwirrung und trägt der Verrätselungs-strategie Dylans bei.

Die Dokumentation endet unkonventionell und entspricht so dem gesamten Typus.¹⁹⁹ Dylan ist in einem Raum und spielt mit Robertson Gitarre. Er sieht in Richtung der Kamera und adressiert sie direkt mit seinem Blick – eine Art seiner Verweigerung und Inszenierung. Es bleibt jedoch offen, wen genau er mit seinen Worten adressiert – die Kamera, den Mann dahinter oder das Publikum: „Why don’t you move arroud, man ... unless you’re so comfortable in that chair.“. Er spricht zwar von Bewegung, doch bevor er den Satz fertig aussprechen kann, friert das Bild ein und man hört ihn auf der Tonspur den Satz beenden. Zurück bleibt ein regungsloser Dylan, das genaue Gegenteil seiner sonst präsentierten Person. Er verbleibt zwar in dieser starren Pose, genauso wissen wir aber, dass er nicht nur diese eine Seite von sich gezeigt hat, sondern eine mehrdimensionale

¹⁹⁷ Weihe, Richard, „Person und Maske: „Sua cuique persona“ als Schema der Maskierung“, S. 22

¹⁹⁸ 0:38:13 – 0:38:40

¹⁹⁹ 0:51:28 – 0:51:50

Person ist, die sich stets verändert und an die jeweilige Situation angepasst hat. Dylan hält, mit der Montage der letzten Bilder, sein Maskenspiel aufrecht.

4.3.4 Die Sprachmasken von Bob Dylan

Obwohl optische Medien hier im Mittelpunkt der Betrachtung stehen, kann man mit den Sprachmasken von Dylan auch eine orale Maskerade miteinbeziehen. Richard Weihe definiert dies wie folgt: „Es handelt sich auch nicht um ein >uneigentliches Reden<, sondern im Gegenteil gerade um das eigentümliche Sprechen einer Person. (...) Als Sprachmaske wird die typische Rede- und Ausdrucksweise einer Figur bezeichnet. Das kann ein Jargon sein, es können besonders häufig benutzte Wörter sein oder Floskeln, Manierismen und repetitives Sprechverhalten sowie Besonderheiten der Sprechweise (zum Beispiel Stottern).²⁰⁰ Dieses eigentümliche Sprechen zeigt sich besonders in den Interviewpassagen von Dylan in DONT LOOK BACK. Dylan eignet sich eigene Taktiken an, um nicht zu viel von sich zu verraten. Er verwendet immer wieder Gegenfragen und dreht die Interviewsituation um. Teilweise benützt er eine aggressive Tonlage, um den immer gleichen Fragen entgegen zu wirken. Dabei ist seine Einstellung zu den jeweiligen Personen von Bedeutung, denn sie verändert seine Art der Sprechweise und Tonlage.

„Im Cinéma direct ist es ein Bestandteil des Stimmbilds, dass die Stimme durch den Ort bestimmt wird, an dem sie erklingt, dass sie von seinem materiellen wie akustischen Eigenschaften, von seiner Atmosphäre affiziert ist.“²⁰¹ So wie sich nun die Stimme von Bob Dylan dem jeweiligen Ort anpasst und dadurch seinen eigenen, spezifischen Klang verliehen bekommt, passt sich seine Sprache und Sprechweise der jeweiligen Person bzw. Situation an. Dylan nimmt zum Beispiel im Gespräch mit weiblichen Fans eine zarte Stimme an und redet nett und verständnisvoll auf sie ein und hört sie sich geduldig an. Er lässt sich von ihnen nicht aus der Ruhe bringen, selbst wenn sie einen von seinen neuen Songs kritisieren. Stattdessen redet er wie mit einem kleinen Kind und erklärt: „But my friends, my friends, were playing with me on that, though. You know, I have to give some work to my friends, you know. I mean, you don't mind that, right?“²⁰²

²⁰⁰ Weihe, Richard, Die Paradoxie der Maske, S. 89f

²⁰¹ Aumont, Jacques, „Der proträtierte Mensch“, *montage/av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Marburg: Schüren 13/1/2004, S. 12-49, S. 32

²⁰² 0:20:59 – 0:21:05

Später, beim Interview mit dem Time-Reporter, ist Dylan nicht so gelassen. Von Anfang an lässt er seinem Gegenüber keine Chance und lässt keine Wiederworte zu. Er weist eine aggressive Sprechweise auf, wodurch er sich seinem Gegenüber entzieht und sich verhüllt. Immer wieder verwendet Dylan in seinen Interviews die Floskel „you know“, besonders auffällig in den Interviews mit dem „Science Student“ und dem Time-Reporter. Als Beispiel eine Aussage Dylans gegenüber dem Studenten: „Um, those were not right, you know, you know, you know. I mean you know that, right, you know that that was all lies, lies, rubbish. You know that!“²⁰³ Ebenso ist Dylans spezielle Betonung von einzelnen Wörtern ein typisches Verhalten in Interviews. Er verleiht ihnen so besonderen Ausdruck, auch wenn sie noch so gewöhnliche Wörter sind, dies wird durch einen vermehrten Verbrauch in kurzer Zeit nur noch mehr hervorgehoben. „I’m just going to end up going insane faster than I eventually will go insane... if i do go insane... when and if the time comes for me to ... go ... in...sane.“²⁰⁴

Während Dylan dies ausspricht wird er gegen Ende des Satzes immer lauter und zieht das letzte „insane“ in die Länge. Dies macht er immer wieder bei Interviews und hebt zum Beispiel „care“, „people“ und „know“ besonders hervor. Er schießt sich auf diese drei erwähnten Wörter besonders ein und lässt sich zu einem kleinen philosophischen Schwenk hinreißen. All dies lenkt von Bob Dylan selbst ab und hüllt ihn mittels der Sprache in eine weitere Form der Maske.

²⁰³ 0:47:32 – 0:47:41

²⁰⁴ 0:08:20 – 0:08:32

5. I'm Not There – Ausblick

Im Zuge dieser Arbeit ist Bob Dylan, aufgrund seines Verhaltens vor der Kamera in DONT LOOK BACK und EAT THE DOCUMENT, als ein Maskenspieler bezeichnet worden. Es sind aber nicht bloß die beiden Dokumentationen, die ihn als eine performative Person zeigen, sondern sein ganzes Wesen und Auftreten in der Öffentlichkeit präsentieren dieses Bild von ihm. Es ist schwer, ihn eindimensional zu beschreiben, denn seine zahlreichen Gesichter in der Öffentlichkeit sagen stets das Gegenteil. Seit dem Beginn seiner Karriere, mit der Umbenennung von Robert Allen Zimmerman zu Bob Dylan, arbeitet er an der Präsentation seiner verschiedenen Masken. Sein Maskenspiel ist äußerst vielschichtig und zeigt sich im ständigen Wandel des Auftretens, der Kleidung, der Stimme, der Musik, als auch der Sprache. Er hat es sich zum Image gemacht, sich immer wieder neu zu erfinden und mit seinem öffentlichen Auftreten zu spielen.

Genau dies ist auch in den bearbeiteten Dokumentationen zu beobachten. In DONT LOOK BACK, befindet er sich an einem Wendepunkt seiner Karriere und gerade durch die Anwesenheit der Kamera wird sein spielerischer Umgang damit und in der Öffentlichkeit deutlich. Dies wird in EAT THE DOCUMENT fortgeführt, wobei hier der maskenhafte Umgang und Inszenierungsgrad fortgeschrittener ist. Vor allem DONT LOOK BACK, bedingt durch den leichten Zugriff darauf, trägt einen wichtigen Teil zum Maskenverständnis von Dylan bei. Dabei nehmen die Interviewpassagen einen wichtigen Part ein, denn durch finitenreiche Antworten und zahlreiche Verweigerungstechniken prägt Dylan in den Sechzigern ein Bild von sich, das bis in die Gegenwart reicht. Hierzu zählt ebenso sein Auftreten abseits der Bühne, das einen Dylan zeigt, der ständig in Bewegung ist und beinahe ruhelos, fast schon zappelig von Auftritt zu Auftritt tingelt und Backstage unruhig hin und her tigert. Die Interviewpassagen, gemeinsam mit zahlreichen anderen Interviews aus dieser Zeit²⁰⁵, prägten deutlich das Bild des verweigernden, unnahbaren Musikstars, der sich zum Schutz vor der gnadenlosen Gesellschaft eine Maske kreiert. Diese Masken bzw. Personae fürs öffentliche Leben sind die einzige Form, wie man Dylan wahrnehmen kann, wodurch er sich einer Annäherung an Robert Allen Zimmerman entzieht.

Vor allem die Sechziger sind bis zum heutigen Zeitpunkt noch prägend für das kollektive Bild von Bob Dylan. Aus dieser Zeit stammen zahlreiche seiner bekanntesten Songs wie „Blowin' In The Wind“, „Mr. Tambourin Man“ oder „Like A Rolling Stone“. Dylan hat sich in dieser Dekade in großer Geschwindigkeit verändert und in der kurzen Zeitspanne

²⁰⁵ Wie etwa das Playboy Interview von Nat Hentoff oder die San Francisco Pressekonferenz von 1965

bereits ein breites Spektrum seiner Musik präsentiert – was aber noch lange nicht alles war. Der damalige Wechsel von akustischer Folk-Musik zu elektrifizierter Musik, sowie Dylans inszeniertes Verhalten, sind bis in die Gegenwart noch ein bekannter Aspekt von seiner öffentlichen Persona. „Wirklich verblüffend ist, wie frisch das Album, auf dem sich Dylan nur mit seiner Gitarre und Mundharmonika begleitete, noch immer klingt.“²⁰⁶ Der Autor meint hier das Album „The Freewheelin’ Bob Dylan“, welches 1962 erschienen ist und weltbekannte Songs enthält wie: „Blowin’ In The Wind“, „Masters Of War“ oder „A Hard Rain’s A-Gonna Fall“. Die Dokumentation DONT LOOK BACK ermöglicht einen Rückblick auf den Dylan der Sechziger und lässt eine eindeutige Kategorisierung nicht zu. „Und bei Robert Allen Zimmerman, der einst an einem Halloween-Abend seinem Publikum anvertraute, er trage heute seine Bob-Dylan-Maske, wissen wir bis heute nicht, was Fassade ist und was Fundament.“²⁰⁷

Diese Tatsache erschwert es, einen Spielfilm über das Leben von Bob Dylan herzustellen, der seinem Wesen entspricht. Aus diesem Grund hat Todd Haynes, der Regisseur und Drehbuchautor von I’M NOT THERE²⁰⁸, eine klassische Herangehensweise an eine Filmbiographie abgelehnt. Dies macht er auch in der Audiokommentarspur des Films zum Thema und meint: „But he [Heath Ledger] confronted the same obstacles that I did in confronting the traditional demands of the biopic and he found it completely inconceivable to stuff dialog into Nick Drake’s mouth about what he would say in the last days of his life and all that. So when he read my script he really understood and I think identified with the creative strategies to avoid those pitfalls of a biopic.“²⁰⁹ Todd Haynes lässt Dylan von sechs verschiedenen Schauspielern verkörpern, wobei jeder einen unterschiedlichen Aspekt von ihm darstellt. Es findet somit eine Weiterentwicklung der Maskenthese statt. Nicht mehr eine Person verkörpert all diese Seiten durch einen permanenten Maskenwechsel, sondern jede Person bekommt jeweils eine Maske zugeteilt.

Hinzu kommt, dass keine der Figuren explizit den Namen Bob Dylan trägt oder verbal erwähnt. Lediglich zu Beginn des Films erscheinen in den Credits die Worte: „Inspired by the music and many lives of Bob Dylan“. Ebenso sind die letzten Bilder des Films Aufnahmen aus EAT THE DOCUMENT, die Bob Dylan in Großaufnahme mit einer Mundharmonika performend auf der Bühne zeigen – das einzige Mal, dass man den „echten“ Bob Dylan zu Gesicht bekommt.

²⁰⁶ Rabe, Jens-Christian, „Schneller Ruhm“, Süddeutsche Zeitung Nr. 117, 21./22. Mai 2011, S. V2/3

²⁰⁷ Bruckmaier, Karl, „Fundamentale Fassade“, Süddeutsche Zeitung Nr. 117, 21./22. Mai 2011, S. V2/3

²⁰⁸ I’M NOT THERE, Regie: Todd Haynes, DVD-Video, Universum Film GmbH 2008; (Orig. I’m Not There, USA 2007)

²⁰⁹ 0:26:36 – 0:27:01

Alle sechs Charaktere sind von einer unterschiedlichen Schaffensphase bzw. einem Aspekt von Dylan aus den Sechzigern inspiriert. Jude (Cate Blanchett) verkörpert den elektrifizierten Dylan, der mit seinen Rockklängen seine Fans vor den Kopf stößt. Dieser Part orientiert sich am meisten an den hier bearbeiteten Dokumentationen. Arthur (Ben Wishaw) ist der Poet. Jack (Christian Bale) vertritt die Folk-Ikone Dylan. Billy (Richard Gere) ist mit dem Dylan gleichzusetzten, der sich nach seinem Motorradunfall 1966 von der Öffentlichkeit zurückzog und ein Leben abseits der öffentlichen Wahrnehmung führte. Woody (Marcus Carl Franklin), ein elf jähriger Junge, steht stellvertretend für die Anfänge von Dylan, wo er sich sehr stark an seinen Idolen, wie Woody Guthrie, orientierte. Robbie (Heath Ledger) deckt als einzige Figur das Privatleben von Dylan ab und zeigt ihn als scheiternden Familienvater.

Ebenso ließ sich Todd Haynes bei der visuellen Gestaltung von den Sechziger Jahren inspirieren. Denn um die einzelnen Charaktere bzw. Masken klar voneinander unterscheiden zu können, brauchte jeder Part seinen eigenen Look, welcher sich stark an Filme aus dieser Zeit orientierte. Judes Part ist im Look von Fellinis „8 ½“. Die Figur selbst sieht dagegen aus wie Dylan in DONT LOOK BACK und zitiert auffällig oft Interviewpassagen daraus, als auch aus EAT THE DOCUMENT. Robbies Filmausschnitte sollen laut Haynes an die frühen Filme von Godard erinnern und geschehen parallel zu den Ereignissen des Vietnam Krieges. Der Look von Billies Bildern ist inspiriert vom Revival der Westernfilme gegen Ende der Sechziger. Jacks Part ist wie eine klassische Dokumentation gestaltet, wo Haynes geschickt „Super 8“-Aufnahmen und nachgestellte Bilder von Dylans Plattencovers einflechtet.

Bei Bob Dylan selbst ist es dagegen nicht so einfach, die einzelnen Masken voneinander zu unterscheiden, da er alle in einer Person vereint. Es gibt keine klaren Abgrenzungen. Dadurch macht er sich unnahbar für die Außenwelt, denn man weiß nie ob es gerade Fassade ist oder nicht. Todd Haynes unternimmt mit dem Film einen geschickten Versuch, sich dem Bob Dylan der Sechziger Jahre anzunähern. Er wird dem Musiker insofern gerecht, als dass er nicht versucht, ein eindimensionales Bild von Dylan zu schaffen. Vielmehr zeigt er zahlreiche Facetten von Dylan, die alle in gewisser Weise er sind und sich von seinem Leben, als auch seinen Worten inspirieren ließen. Es ist generell ratsam, Dylan nicht in einer Kategorie einzuordnen, sondern man sollte ihn als eine wandelbare, vielschichtige Person verstehen, die es sich zum Image gemacht hat, sich nicht festlegen zu müssen. Dylan als einen Maskenspieler zu bezeichnen ist insofern treffend, da dies seinen performativer Charakter beinhaltet.

6. Quellenverzeichnis

6.1 Literaturverzeichnis

Arnheim, Rudolf, *Die Seele in der Silberschicht. Medientheoretische Texte. Photographie – Film – Rundfunk*, Hg. Helmut H. Diederichs, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004

Aumont, Jacques, „Der proträtierte Mensch“, *montage/av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Marburg: Schüren 13/1/2004, S. 12-49

Balázs, Bela, *Schriften zum Film. Bd. 2: „Der Geist des Films“ Artikel und Aufsätze 1926-1931*, Hg. Helmut H. Diederichs/Wolfgang Gersch, München: Carl Hanser Verlag 1984

Balázs, Béla, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001 (Orig. 1924)

Barck Joanna, Wolfgang Beilenhoff, „Das Gesicht im Film und seine sekundären Inszenierungen. Eine Einleitung der Gastherausgeber“, *montage/av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Marburg: Schüren 13/1/2004, S. 6-11

Barck, Joanna, „Auge“, *Gesichter des Films*, Hg. Joanna Barck, Petra Löffler u.a., Bielefeld: transcript Verlag 2005, S. 15-27

Beattie, Keith, „It’s not only Rock and Roll: ‘Rockumentary’, Direct Cinema, and performative display.“, *Australasian Journal of American Studies*, Vol. 24/Nr. 2, Dezember 2005, S. 21-41 (Online-Zugriff am 23.09.2011: http://www.anzasa.arts.usyd.edu.au/a.j.a.s/Articles/2_05/Beattie.pdf)

Beattie, Keith, *Documentary Display. Re-viewing nonfictional film and video*, London: Wallflower Press 2008

Beyerle, Monika, *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm: Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre*, Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 1997

Brockhaus Enzyklopädie, Mag-Mod, 24/14 Bde., Mannheim: F.A. Brockhaus 1991

Bruckmaier, Karl, „Fundamentale Fassade“, Süddeutsche Zeitung Nr. 117, 21./22. Mai 2011, S. V2/3

Büttner, Jean-Martin, „Bob Dylans Verweigerung als List und Tücke“, Bob Dylan. Ein Kongreß. Ergebnisse des internationalen Bob Dylan – Kongresses 2006 in Frankfurt am Main, Hg. Axel Honneth, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, S. 251-271

Cuntz, Michael, „Star“, *Gesichter des Films*, Hg. Joanna Barck, Petra Löffler u.a., Bielefeld: transcript Verlag 2005, S. 261 – 276

Dannemann, Rüdiger, „Maskenspiele der Freiheit. Songwriting zwischen Folk, Rockavantgarde, Literatur und Philosophie“, Bob Dylan. Ein Kongreß. Ergebnisse des internationalen Bob Dylan – Kongresses 2006 in Frankfurt am Main, Hg. Axel Honneth, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, S. 50 - 69

Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, Heyne, Moritz (Bearb.), L-M, Bd. 8/6, Leipzig: 1885

Dorner, Oswald, „The reflections of the American 1960s : In the life and work of Bob Dylan“, Dipl. Universität Innsbruck, Institut für Amerikanistik, 1989

Dylan, Bob, *Chronicles. Volume One*, London: Simon & Schuster 2005 (Orig. New York 2004)

Dylan, Bob, *Bob Dylan Lyrics 1962-2001. Sämtliche Songtexte*, Hamburg: Hoffman und Campe 2004

Gill, Andy, *Classic Bob Dylan 1962-1969. My Back Pages*, Zürich: Edition Olms 1998

Goffman, Erving, *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag.*, München: R. Piper & Co. 1969 (Orig. *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York: Doubleday & Company 1959)

Gray, Michael, *The Bob Dylan Encyclopedia*, New York: continuum 2008

Heylin, Clinton, *Bob Dylan. Behind the Shade: The Biography-Take Two*. London: Viking 2000

Heylin, Clinton, *Revolution in the Air. The Songs of Bob Dylan Vol. 1: 1957-73*, London: Constable 2010

Hickethier, Knut, *Film- und Fernsehanalyse*, Weimar: Metzler 1993

Hyde, Lewis, *Trickster makes this world: mischief, myth, and art*, New York: Farrar, Straus and Giroux 1998

Mamber, Stephen, *Cinema verité in America. Studies in uncontrolled documentary*, Cambridge/Massachusetts u. a. 1974

Marqusee, Mike, *Wicked Messenger. Bob Dylan and the 1960s*, New York: Seven Stories Press 2005,

Nichols, Bill, *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington: Indiana University Press 1991

Nogowski, John, *Bob Dylan. A Descriptive, critical Discography and Filmography 1961-1993*, Jefferson: McFarland & Company 1995

O'Farrell, Tim, „No Direction Home: Looking Forward from Don't Look Back“, *senses of cinema* 2006/38, http://sensesofcinema.com/2006/38/no_direction_home/ 7.2.2006, 10.5.2012

- Plantinga, Carl, „Die Szene der Empathie und das menschliche Gesicht im Film“, *montage/av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Marburg: Schüren 13/2/2004, S. 6-27
- Rabe, Jens-Christian, „Schneller Ruhm“, *Süddeutsche Zeitung* Nr. 117, 21./22. Mai 2011, S. V2/3
- Reichert, Ramón, „Inszenierungen des Protestsängers. Direct Cinema, Konzertfilm und Popular Music“, *Rebellische Musik. Gesellschaftlicher Protest und kultureller Wandel um 1968*, Hg. Arnold Jacobshagen, Köln: Verlag Dohr 2007, S. 233-243
- Rothman, William, *Documentary film classics*, Cambridge: University Press 1997
- Schmidt, Mathias R., „Bob Dylans message songs der Sechziger Jahre und die anglo-amerikanische Tradition des sozialkritischen Liedes“, Frankfurt/M., Bern: Peter Lang 1982
- Saunders, Dave, *Direct Cinema. Observational Documentary and the Politics of the Sixties*, London: Wallflower Press 2007
- Scobie, Stephen, *Alias Bob Dylan revisited*, Toronto: Red Deer Press 2004
- Weihe, Richard, *Die Paradoxie der Maske : Geschichte einer Form*, München: Fink 2004
- Weihe, Richard, „Person und Maske: „Sua cuique persona“ als Schema der Maskierung“ in: *Wir sind Maske*, Hg. Sylvia Ferino-Pagden, *Ausstellungskatalog Kunsthistorisches Museum Wien 2009*, Milano: Silvana Editoriale 2009, S. 21-28
- Wimmer, Michael/Alfred Schäfer, „Einleitung: Zwischen Maskierung und Obszönität. Bemerkungen zur Spur der Masken in der Moderne“, *Masken und Maskierungen*, Hg. Alfred Schäfer, Opladen: Leske+Budrich 2000, S. 9-32,
- Winston, Brian, *Claiming the Real: the Griersonian documentary and its legitimations*, London: British Film Institute 1999

Wintersteiner, Werner, „Beyond „Give Peace a Chance“: Peace, Protest, and Pop Music in 1967“, Summer of Love. The Beatles, Art and Culture in the Sixties, Hg. Jörg Helbig, Simon Warner; Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2008, S. 225-241

6.2 Filmverzeichnis

DONT LOOK BACK, Regie, Schnitt, Kamera: D. A. Pennebaker, DVD-Video, Pennebaker-Hegedus-Films 2006; (Orig. Dont Look Back, USA 1967)

EAT THE DOCUMENT, Regie, Schnitt: Bob Dylan, Howard Alk; Kamera: D.A. Pennebaker, Howard Alk; DVD-Video 2003; (Orig. Eat The Document, USA)

I'M NOT THERE, Regie: Todd Haynes, DVD-Video, Universum Film GmbH 2008; (Orig. I'm Not There, USA 2007)

NO DIRECTION HOME, Regie: Martin Scorsese, Schnitt: David Tedeschi, DVD-Video, Paramount Home Entertainment 2005; (Orig. No Direction Home, USA 2005)

7. Anhang

7.1 Songtexte von Bob Dylan

7.1.1 Blowin' In The Wind²¹⁰

How many roads must a man walk down
Before you call him a man?
Yes, 'n' how many seas must a white dove sail
Before she sleeps in the sand?
Yes, 'n' how many times must the cannonballs fly
Before they're forever banned?
The answer, my friend, is blowin' in the wind
The answer is blowin' in the wind

How many years can a mountain exist
Before it's washed to the sea?
Yes, 'n' how many years can some people exist
Before they're allowed to be free?
Yes, 'n' how many times can a man turn his head
Pretending he just doesn't see?
The answer, my friend, is blowin' in the wind
The answer is blowin' in the wind

How many times must a man look up
Before he can see the sky?
Yes, 'n' how many ears must one man have
Before he can hear people cry?
Yes, 'n' how many deaths will it take till he knows
That too many people have died?
The answer, my friend, is blowin' in the wind
The answer is blowin' in the wind

7.1.2 The Times They Are-A Changin'²¹¹

Come gather 'round people
Wherever you roam
And admit that the waters
Around you have grown
And accept it that soon

²¹⁰ Dylan, Bob, Bob Dylan Lyrics 1962-2001. Sämtliche Songtexte, Hamburg: Hoffman und Campe 2004, S. 112

²¹¹ Ebda. S. 166

You'll be drenched to the bone
If your time to you is worth savin'
Then you better start swimmin' or you'll sink like a stone
For the times they are a-changin'

Come writers and critics
Who prophesize with your pen
And keep your eyes wide
The chance won't come again
And don't speak too soon
For the wheel's still in spin
And there's no tellin' who that it's namin'
For the loser now will be later to win
For the times they are a-changin'

Come senators, congressmen
Please heed the call
Don't stand in the doorway
Don't block up the hall
For he that gets hurt
Will be he who has stalled
There's a battle outside and it is ragin'
It'll soon shake your windows and rattle your walls
For the times they are a-changin'

Come mothers and fathers
Throughout the land
And don't criticize
What you can't understand
Your sons and your daughters
Are beyond your command
Your old road is rapidly agin'
Please get out of the new one if you can't lend your hand
For the times they are a-changin'

The line it is drawn
The curse it is cast
The slow one now
Will later be fast
As the present now
Will later be past
The order is rapidly fadin'
And the first one now will later be last
For the times they are a-changin'

7.1.3 Chimes Of Freedom²¹²

Far between sundown's finish an' midnight's broken toll
We ducked inside the doorway, thunder crashing
As majestic bells of bolts struck shadows in the sounds
Seeming to be the chimes of freedom flashing
Flashing for the warriors whose strength is not to fight
Flashing for the refugees on the unarmed road of flight
An' for each an' ev'ry underdog soldier in the night
An' we gazed upon the chimes of freedom flashing

In the city's melted furnace, unexpectedly we watched
With faces hidden while the walls were tightening
As the echo of the wedding bells before the blowin' rain
Dissolved into the bells of the lightning
Tolling for the rebel, tolling for the rake
Tolling for the luckless, the abandoned an' forsaken
Tolling for the outcast, burnin' constantly at stake
An' we gazed upon the chimes of freedom flashing

Through the mad mystic hammering of the wild ripping hail
The sky cracked its poems in naked wonder
That the clinging of the church bells blew far into the breeze
Leaving only bells of lightning and its thunder
Striking for the gentle, striking for the kind
Striking for the guardians and protectors of the mind
An' the unpawned painter behind beyond his rightful time
An' we gazed upon the chimes of freedom flashing

Through the wild cathedral evening the rain unraveled tales
For the disrobed faceless forms of no position
Tolling for the tongues with no place to bring their thoughts
All down in taken-for-granted situations
Tolling for the deaf an' blind, tolling for the mute
Tolling for the mistreated, mateless mother, the mistitled prostitute
For the misdemeanor outlaw, chased an' cheated by pursuit
An' we gazed upon the chimes of freedom flashing

Even though a cloud's white curtain in a far-off corner flashed
An' the hypnotic splattered mist was slowly lifting
Electric light still struck like arrows, fired but for the ones
Condemned to drift or else be kept from drifting
Tolling for the searching ones, on their speechless, seeking trail
For the lonesome-hearted lovers with too personal a tale
An' for each unharmed, gentle soul misplaced inside a jail
An' we gazed upon the chimes of freedom flashing

Starry-eyed an' laughing as I recall when we were caught

²¹² Ebda. S. 234f

Trapped by no track of hours for they hanged suspended
As we listened one last time an' we watched with one last look
Spellbound an' swallowed 'til the tolling ended
Tolling for the aching ones whose wounds cannot be nursed
For the countless confused, accused, misused, strung-out ones an' worse
An' for every hung-up person in the whole wide universe
An' we gazed upon the chimes of freedom flashing

7.1.4 My Back Pages²¹³

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
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

Girls' faces formed the forward path
From phony jealousy
To memorizing politics
Of ancient history
Flung down by corpse evangelists
Unthought of, though, somehow
Ah, but I was so much older then
I'm younger than that now

A self-ordained professor's tongue
Too serious to fool
Spouted out that liberty
Is just equality in school
"Equality," I spoke the word
As if a wedding vow
Ah, but I was so much older then
I'm younger than that now

²¹³ Ebda. S. 252f

In a soldier's stance, I aimed my hand
At the mongrel dogs who teach
Fearing not that I'd become my enemy
In the instant that I preach
My pathway led by confusion boats
Mutiny from stern to bow
Ah, but I was so much older then
I'm younger than that now

Yes, my guard stood hard when abstract threats
Too noble to neglect
Deceived me into thinking
I had something to protect
Good and bad, I define these terms
Quite clear, no doubt, somehow
Ah, but I was so much older then
I'm younger than that now

7.1.5 Subterranean Homesick Blues²¹⁴

Johnny's in the basement
Mixing up the medicine
I'm on the pavement
Thinking about the government
The man in the trench coat
Badge out, laid off
Says he's got a bad cough
Wants to get it paid off
Look out kid
It's somethin' you did
God knows when
But you're doin' it again
You better duck down the alley way
Lookin' for a new friend
The man in the coon-skin cap
By the big pen
Wants eleven dollar bills
You only got ten

Maggie comes fleet foot
Face full of black soot
Talkin' that the heat put
Plants in the bed but
The phone's tapped anyway
Maggie says that many say
They must bust in early

²¹⁴ Ebda. S. 282f

May Orders from the D.A.
Look out kid
Don't matter what you did
Walk on your tiptoes
Don't try "No-Doz"
Better stay away from those
That carry around a fire hose
Keep a clean nose
Watch the plain clothes
You don't need a weatherman
To know which way the wind blows

Get sick, get well
Hang around a ink well
Ring bell, hard to tell
If anything is goin' to sell
Try hard, get barred
Get back, write braille
Get jailed, jump bail
Join the army, if you fail
Look out kid
You're gonna get hit
But users, cheaters
Six-time losers
Hang around the theaters
Girl by the whirlpool
Lookin' for a new fool
Don't follow leaders
Watch the parkin' meters

Ah get born, keep warm
Short pants, romance, learn to dance
Get dressed, get blessed
Try to be a success
Please her, please him, buy gifts
Don't steal, don't lift
Twenty years of schoolin'
And they put you on the day shift
Look out kid
They keep it all hid
Better jump down a manhole
Light yourself a candle
Don't wear sandals
Try to avoid the scandals
Don't wanna be a bum
You better chew gum
The pump don't work
'Cause the vandals took the handles

7.1.6 Like A Rolling Stone²¹⁵

Once upon a time you dressed so fine
You threw the bums a dime in your prime, didn't you?
People'd call, say, "Beware doll, you're bound to fall"
You thought they were all kiddin' you
You used to laugh about
Everybody that was hangin' out
Now you don't talk so loud
Now you don't seem so proud
About having to be scrounging for your next meal
How does it feel
How does it feel
To be without a home
Like a complete unknown
Like a rolling stone?

You've gone to the finest school all right, Miss Lonely
But you know you only used to get juiced in it
And nobody has ever taught you how to live on the street
And now you find out you're gonna have to get used to it
You said you'd never compromise
With the mystery tramp, but now you realize
He's not selling any alibis
As you stare into the vacuum of his eyes
And ask him do you want to make a deal?

How does it feel
How does it feel
To be on your own
With no direction home
Like a complete unknown
Like a rolling stone?

You never turned around to see the frowns on the jugglers and the clowns
When they all come down and did tricks for you
You never understood that it ain't no good
You shouldn't let other people get your kicks for you
You used to ride on the chrome horse with your diplomat
Who carried on his shoulder a Siamese cat
Ain't it hard when you discover that
He really wasn't where it's at
After he took from you everything he could steal

How does it feel
How does it feel
To be on your own
With no direction home

²¹⁵ Ebda. S. 332f

Like a complete unknown
Like a rolling stone?

Princess on the steeple and all the pretty people
They're drinkin', thinkin' that they got it made
Exchanging all kinds of precious gifts and things
But you'd better lift your diamond ring, you'd better pawn it babe
You used to be so amused
At Napoleon in rags and the language that he used
Go to him now, he calls you, you can't refuse
When you got nothing, you got nothing to lose
You're invisible now, you got no secrets to conceal

How does it feel
How does it feel
To be on your own
With no direction home
Like a complete unknown
Like a rolling stone?

7.2 Abstract

In der vorliegende Arbeit untersuche ich die dokumentarische und filmische Figur von Bob Dylan der Sechziger Jahre. Die Filme DONT LOOK BACK und EAT THE DOCUMENT bilden dabei das Kernmaterial meiner Untersuchung, anhand welcher die maskenhafte Inszenierung von Bob Dylan dargelegt werden soll.

Beide Dokumentationen lassen sich dem Genre des Direct Cinemas unterordnen und bestechen durch ihren reißerischen und schnelllebigen Charakter. Der Kameramann versteht sich als bloßer Beobachter und greift nicht ins Geschehen davor ein. Dadurch sollte der Zuschauer das Gefühl bekommen direkt daran teilhaben zu können, um einen so authentischen Eindruck wie möglich zu bekommen. Beide hier bearbeiteten Filme zeigen Bob Dylan auf einer Konzerttournee, sowohl auf der Bühne, als auch abseits davon. Der Fokus meiner Betrachtung liegt dabei auf dem performativen Verhalten von Bob Dylan, dass durch die Anwesenheit der Kamera verstärkt wird. Eine Tatsache die eigentlich durch die reine Beobachterrolle der Filmemacher im Direct Cinema vermieden werden sollte. Um Bob Dylan als diese performative Person beschreiben zu können, bediene ich mich der Maskenthese. Die Maske ermöglicht es, Bob Dylan als eine vielschichte Person zu denken, die sich stets für die Umwelt inszeniert und verschieden Rollen annimmt bzw. Masken überstreift.

Um einen Zugang zum Bob Dylan der Sechziger Jahre und der Zeit allgemein zu bekommen, sollen ausgewählte Song aus dieser Zeit analysiert werden. Im Fokus liegen Lieder, in welchen Dylan sensibel auf seine Umwelt reagierte und Veränderungen der Gesellschaft festhält. In beiden Dokumentationen nimmt die Großaufnahme einen zentralen Stellenwert ein und legt das Gesicht als einen wichtigen Untersuchungsgegenstand fest. Aufgrund von gehäufte Bewegung durch die Kamera, vor der Kamera, als auch als grundlegendes Organisationsmodell beider Filme, wird hier Bewegung als wichtiges Attribut beider Dokumentationen angesehen. Daraus resultieren folgende Fragestellungen, die in der Arbeit behandelt werden: Welche Annäherung an Bob Dylan verschafft uns die Großaufnahmen? Wie beeinflusst der starke Bewegungskarakter die Präsentation von Bob Dylan? Welche Masken resultieren daraus? Wie beeinflusst ein bestimmtes Umfeld die Inszenierung von Bob Dylan?

Im Schlussteil meiner Arbeit wird anhand des aktuellen Spielfilmes I'M NOT THERE untersucht, inwieweit Bob Dylan auch heute noch als eine vielschichtige Persönlichkeit verstanden wird.

7.3 Lebenslauf

Persönliche Informationen

Name: Waltraud Winding
Geburtsort: Zell am See, Salzburg
Geburtsdatum: 26. 06. 1988

Ausbildung und Praktika

2006 - 2012 Studium der Theater-, Film-, und Medienwissenschaft an der Universität Wien
2011 – jetzt Ausstellungsbetreuung in der „anika handelt“ – Galerie, Wien
April – Juni 2011 Praktikum in der „anika handelt“ - Galerie, Wien:
Wartung der Adress-Datenbank, Öffentlichkeitsarbeit, Organisation und Betreuung von Vernissagen und Finissagen
2007 – 2008 Aushilfstätigkeit an der Rezeption der Werbeagentur Jung von Matt, Wien
28. 06. 2006 Matura erfolgreich bestanden
1998 – 2006 Naturwissenschaftliches Realgymnasium Zell am See
1994 – 1998 Volksschule Bruck an der Großglocknerstraße