



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„*No Direction Home – Bob Dylan*
Mythisierungsprozesse im Porträtfilm“

Verfasserin

Patrizia Sieweck, BA

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Mag. Dr. habil. **Ramón Reichert**

Inhaltsverzeichnis:

Teil I

1. Einleitung	4
1.1. Eine Frage des Genres	6
2. Mythos im 20. Jahrhundert	11
2.1. Roland Barthes „Mythen des Alltags“	13
2.2. Hans Blumenberg.....	15
2.3. Northrop Frye	18
2.4. Mircea Eliade.....	21
2.5. Marshall McLuhan	24
2.6. Mythos und Pop	25
3. Ein Knoten in einem Netz - Michel Foucault	30
4. 1961 – 1966: Bewegung(en) in Amerika.....	35

Teil II

No Direction Home

5. „ <i>No Direction Home</i> “ – Mythen und Diskurse in der filmischen Praxis	40
5.1. Interviews und Sprachgebrauch	40
5.1.1. Interviews mit Zeitgenossen für „ <i>No Direction Home</i> “	40
5.1.2. Interview mit Bob Dylan für „ <i>No Direction Home</i> “	49
5.2. Mythos und Intermedialität in „ <i>No Direction Home</i> “ - Archivmaterial	52
5.2.1. Historische Filmdokumente – Dylan im Filmdokument.....	53
5.2.1.1. Dylan auf der Bühne.....	55
5.2.1.2. Dylan und die Presse	59
5.2.1.3. Dylan unter Freunden.....	62
5.2.2. Zeitungsartikel.....	64
5.2.3. Fotografien	70

5.2.3.1. Fotos als narratives Element	70
5.2.3.2. Fotos als dramaturgisches Mittel	76
5.2.4. Andere Dokumente.....	80
5.3. Produktionsästhetische Aspekte – Bedeutungszuweisung durch technische Mittel	82
5.3.1. Ton und Musik.....	82
5.3.2. Dramaturgie und Schnitt	93
6. Zusammenfassung.....	95
7. Conclusio	98
8. Literatur.....	100
9. Anhang.....	104

1. Einleitung

*“I dont know if I like givin my autobiograph
oh yes sometimes I do...
but other times the back of my mind tells me
it is not honest.... for I am just fulfillin
a myth t [sic] somebody who’d actually treasure my
handwritin more’n his own handwritin....”¹ (Bob Dylan)*

In der öffentlichen Wahrnehmung der Rezipienten des Künstlers Bob Dylan, alias Robert Zimmermann, scheint es zu einer Verzerrung gekommen zu sein. Was bedeutet dieser *Mythos*? Wie wurde der international erfolgreiche Musiker Bob Dylan in den Medien dargestellt, und auf welche Art und Weise beeinflusst dieser Diskurs die öffentliche Meinung? Um diesen Fragen auf den Grund zu gehen, habe ich als Forschungsgegenstand Teil zwei des Films *No Direction Home – Bob Dylan* (NDH) gewählt. Im Folgenden beziehe ich mich mit der Bezeichnung NDH, sofern nicht anders ausgewiesen, auf Teil zwei des Dokumentarfilms, wobei ich allerdings die genauere Bezeichnung *Porträtfilm* bevorzuge (mehr zur Genrebezeichnung siehe Kapitel 1.1).

Der Regisseur Martin Scorsese spricht in einem Interview mit Raffaele Donato offen über den Film NDH, für den Footage verwendet wurde, welches in den 40 Jahren vor dessen Entstehung produziert wurde. Dylans Manager Jeff Rosen, führte ein zehnstündiges Interview mit Dylan durch und gab Scorsese Zugang zu Archivmaterial. Nachdem Scorsese zugesagt hatte, den Film zu machen, bestand die Herausforderung zunächst darin, einen Erzählstrang zu finden:

„Once I agreed to do it and started looking at all the footage, of course I had to find a narrative.“²

Eine solche narrative Herangehensweise an den Dokumentarfilm – Narration, das „*Erzählen und Darstellen von Geschichten*“³ – macht es möglich, ihn mit dem Begriff des Mythos zu verbinden. Wenn im Dokumentarfilm bestimmte Erzählstrategien

¹ Dylan, Bob: Das Bob Dylan Scrapbook 1956 – 1966. Mit einem biografischen Text von Robert Santelli. Hamburg: Hoffmann und Campe, 2005. S. 37

² Donato, Raffaele/ Scorsese, Martin: Docufictions: An Interview with Martin Scorsese on Documentary Film. In: Film History, Vol. 19, No. 2 (2007). S. 206

³ Tröhler, Margrit: Von Weltenkonstellationen und Textgebäuden. Fiktion - Nichtfiktion – Narration in Spiel- und Dokumentarfilmen. In: montage/av. Nr. 2, November 2002. S. 9-41. (http://www.montage-av.de/pdf/112_2002/11_2_Margrit_Troehle-Fiktion_Nichtfiktion_Narration.pdf Zugriff 14.3.2013)

angewendet werden, kann es sein, dass demnach auch mythische Erzählelemente darin zu finden sind? Ich stelle meiner Arbeit folgende Thesen voran:

1. Personen können mittels einer bestimmten Art der Berichterstattung mythisiert werden.
2. Medien können Mythen schaffen und tradieren.

Der amerikanische Filmkritiker Bill Nichols weist in seinem Buch „*Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*“ bereits auf den fiktionalen Aspekt von Dokumentarfilmen hin:

„Documentaries are fictions with plots, characters, situations, and events like any other. They offer introductory lacks, challenges, or dilemmas; they build heightened tensions and dramatically rising conflicts, and they terminate with resolution and closure. They do all this with reference to a „reality“ that is a construct, the product of signifying systems, like the documentary film itself.“⁴

In diesem Sinne ist auch die Künstlerperson *Bob Dylan* als Konstrukt zu sehen, die in verschiedener Weise und mit verschiedenen künstlerischen Mitteln im Film NDH inszeniert wird. Im Hinblick auf Mythisierung, Narration und Inszenierung ergeben sich folgende Forschungsfragen an den Film:

1. Kommt es zu Mythisierung in NDH? Wenn ja, auf welchen filmischen Ebenen?
2. Welche narrativen Mittel werden in NDH angewendet, um Dylan als Mythos zu inszenieren?
3. Sind zentrale Diskurse der amerikanischen Gesellschaft der sechziger Jahre im Mythos Dylan zu erkennen?
4. Wird Dylan im Lauf des Filmes vermehrt mit wiederkehrenden Bildern oder Themenkomplexen (Archetypen nach N. Frye) in Verbindung gebracht? Wenn ja, auf welcher filmischen Ebene sind diese zu finden?

Ich werde in meiner Wahl des theoretischen Hintergrunds für meine Arbeit, zunächst eine strukturalistische und eine gesellschaftliche Herangehensweise an den Mythos berücksichtigen und dafür einige der Theorien Roland Barthes', Hans Blumenbergs, Northrop Fries, Mircea Eliades und Marshall McLuhans heranziehen. Auch die Diskursanalyse nach Michel Foucault bildet einen Teil des theoretischen Gerüsts.

⁴ Nichols, Bill: *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 1991. S. 107

Mittels dieser kulturphilosophischen Betrachtung des Mythos werde ich versuchen, eine Verbindung zwischen öffentlicher Figur (Dylan) und ihrer gesellschaftlichen Relevanz herzustellen. Der Titel der Arbeit impliziert, dass es sich bei der Erschaffung von Mythen um einen lebendigen Prozess handelt, an dem viele Sprecher und Medien beteiligt sind. Dies gilt es zu verifizieren oder zu widerlegen. Die Bezeichnung „*Porträtfilm*“ legt überdies nahe, dass NDH eine bestimmte Form von Dokumentarfilm ist. Dies soll im folgenden Kapitel näher erläutert werden.

1.1. Eine Frage des Genres

Welche Art Film ist nun *NDH*?

Die Internet Movie Database (IMDb) bezeichnet den Film als „*Chronik*“ der künstlerischen Entwicklung Dylans:

„A chronicle of Bob Dylan's strange evolution between 1961 and 1966 from folk singer to protest singer to "voice of a generation" to rock star.“⁵

Schlagwörter sind allerdings außerdem „*Documentary/ Biography/ History*“.⁶ Die Beschreibung des Filmes auf IMDb gebraucht überdies die Bezeichnung „*Porträt*“:

“Portrait of an artist as a young man. Roughly chronological, using archival footage intercut with recent interviews, a story takes shape of Bob Dylan's (b. 1941) coming of age from 1961 to 1966 as a singer, songwriter, performer, and star.“⁷

Das Genre des Films bewegt sich also zwischen Dokumentarfilm, Biografie und Porträt. Der Begriff *Dokumentarfilm* beschreibt meistens einen nicht fiktionalen bzw. semifiktionalen Film, der dokumentiert, informiert und lehrt⁸. Es gibt viele Unterscheidungsmöglichkeiten zwischen Dokumentarfilmen, darunter unter anderem analytische Dokumentarfilme, in denen der Filmemacher nicht nur Realität beobachtet, sondern auch kommentiert; aktivistische Dokumentarfilme, welche sich soziale Veränderungen als Ziel setzen; Filme im Dokumentar-Stil, welche

⁵ NDH auf IMDb http://www.imdb.com/title/tt0367555/?ref_=fn_al_tt_1 (Zugriff 28.01.2013)

⁶ Für den zweiten Teil des Films NDH ist der Zeitraum 1963 – 1966 entscheidend. Die frühen Jahre von Dylans Entwicklung werden in dieser Arbeit keine Berücksichtigung finden.

⁷ NDH auf IMDb http://www.imdb.com/title/tt0367555/?ref_=fn_al_tt_1 (Zugriff 28.01.2013)

⁸ Vgl. Lopez, Daniel: *Films by genre. 775 Categories, Styles, Trends and Movements defined with Filmography of each.* Jefferson: Mc Farland & Company, 1993. S. 77

nachgestellte Szenen enthalten; Naturfilme und etliche mehr.⁹ Patricia Aufderheide beantwortet die Frage, was einen Dokumentarfilm ausmachen kann folgendermaßen:

„[...] a movie about real life. And that is precisely the problem; documentaries are about real life; they are not real life [...] A documentary film tells a story about real life, with claims to truthfulness.“¹⁰

Um Realität im Dokumentarfilm zu inszenieren, gebraucht der Filmemacher die gleichen filmischen Mittel wie der Macher von Spielfilmen. Zu den angewendeten Mitteln gehören unter anderem Ton (Soundeffekte, Musik, Dialoge), Bild (Aufnahmen vor Ort, historische Bilder wie Fotografien oder Filmaufnahmen), Spezialeffekte und Pacing.¹¹

Auf welche Art kann ein Dokumentarfilm nun mit Archivmaterial, ein zentrales narratologisches Mittel, wie es auch in NDH eingesetzt wird, umgehen? Bill Nichols spricht einem filmischen Argument, sobald es hervorgebracht wird, die Faktizität ab:

„Once we embark upon the presentation of an argument, we step beyond evidence and the factual to the construction of meaning.“¹²

Archivmaterial ist aber auch Beweismaterial. Es kann die physische Erscheinung eines historischen Events darstellen wie keine fiktionale Imitation, und befindet sich in einem Netz von Bedeutungen, wenn es in ein filmisches Argument eingebettet wird.¹³ Der Beweischarakter von Archivmaterial wird auch in NDH genutzt, um Bedeutung zu erzeugen, wie ich im Analyseteil der Arbeit noch zeigen werde.

Martin Scorsese spricht in seinem Interview mit Raffaele Donato über den Dokumentarfilm an sich und NDH im Besonderen. Auch für Scorsese ist ein Dokumentarfilm immer auch fiktional:

„If you set up a camera on a street somewhere and a few cars pass by, that’s recording. If you set up the camera on a particular corner and decide to wait until a particular type of person passes by or until the light is a certain way, that’s interpreting.“¹⁴

⁹ Vgl. Lopez (1993), S. 78 – 80

¹⁰ Aufderheide, Patricia: Documentary Film. A very short introduction. New York: Oxford University Press, 2007. S. 2

¹¹ Vgl. Aufderheide (2007), S. 10 – 12

¹² Nichols (1991), S. 117

¹³ Vgl. Nichols (1991), S. 117

¹⁴ Donato (2007), S. 199

Fiktion und Faktizität sind für Scorsese untrennbar verbunden und der Unterschied zwischen ihnen wird obsolet.¹⁵

Da der Film NDH nicht versucht, ein vollständiges Bild der Person Dylan zu zeichnen, und sich stattdessen in Teil eins und zwei den Jahren 1961 – 1966 widmet, ist die Bezeichnung Porträtfilm passender.

Die Kategorisierung des Begriffs Porträtfilm im Gegensatz zum „*Biopic*“ ist etwas problematisch, denn beide beschäftigen sich mit dem Leben einer bestimmten Person. Die wesentlichen Unterschiede liegen laut Rosemarie Pilz im künstlerischen Schwerpunkt. Das Porträt als Film braucht keinen chronologischen Ablauf. Die erinnerten Geschehnisse sind stets mit der Gegenwart verknüpft und werden als erinnerte Ereignisse gezeigt. Im „*Biopic*“ ist diese Verknüpfung von Gegenwart und Vergangenheit weniger wichtig. Das *Biopic* reiht Ereignisse aneinander; Erinnerung an Vergangenes wird oft aus Dokumenten gezogen. Laut Pilz liegt der Ursprung des *Biopics* in der Literatur, während der Porträtfilm auf die Malerei und die Fotografie zurückgeht. Die Formen *Biopic* und Porträt schließen einander nicht aus und können auch gemeinsam in einem Film vorkommen. „*Biopic*“ und „Porträt als Film“ werden häufig als Synonyme verwendet.¹⁶ Der Porträtfilm ist eher eine filmische Annäherung an die porträtierte Person und hat nicht den Anspruch, ein komplettes Bild einer Person zu entwerfen.¹⁷ Diese Definition von Porträt in der Medienlandschaft ist allerdings nicht die einzige. In dem Buch „Das Porträt“ von 2008 werden weitere Aspekte herausgearbeitet. Die porträtierte Person ist von allgemeinem Interesse und ihre Geschichte ist „[...] *die sachgerechte und künstlerische Aufbereitung einer journalistischen Begegnung.*“¹⁸ Dabei ist auch beim Porträt der Begriff „Wahrheit“ relativ, denn die Informationen müssen aufbereitet werden, durchwandern dabei verschiedene künstlerische Formen und sind der Wahrnehmung des Künstlers ausgesetzt. Porträtieren ist zudem Ausübung von Macht, denn der Künstler bestimmt, welche Bilder gezeigt werden.¹⁹ Michel Foucault, der später ausführlicher behandelt wird, stellt fest, dass derjenige, der sich eines Diskurses bedienen darf,

¹⁵ Vgl. Donato (2007), S. 199

¹⁶ Vgl. Pilz, Rosemarie: *Das Portrait als Film. Zwischen sujet trouvé und fabula rasa.* Wien: Lit Verlag, 2011. S. 22 – 23

¹⁷ Vgl. Pilz (2011), S. 47

¹⁸ Matt, Sylvia Egli/ Gschwend, Hanspeter/ Peschke, Hans-Peter von/ Riniker, Paul: *Das Porträt.* Konstanz: UVK, 2008. S. 12

¹⁹ Vgl. Matt/ Gschwend/ Peschke (2008), S. 12 – 13

über Macht verfügt. Das Porträt ist ebenfalls Teil eines Diskurses. Matt/ Gschwend/ Peschke sehen es, im Gegensatz zur Biografie, als Momentaufnahme:

„Anders als die Biografie, die Einordnung einer Person und ihres Lebens in Gesellschaft und Geschichte, ist das Porträt eine Momentaufnahme, die den Fokus auf ganz bestimmte überraschende, interessierende, charakteristisch scheinende Aspekte der Porträtierten richtet.“²⁰

Rudolf Augstein plädierte schon dafür, Zeitgeschehen mittels der Personen zu zeigen, die es vorantreiben. Genau das passiert auch in NDH. Es wird in Kapitel 4. und 5. noch deutlicher, dass die Geschichte von Bob Dylan und die Geschichte der Protestbewegung eng verwoben sind. Ein Porträt beschreibt nicht nur, sondern analysiert auch und bringt verschiedene gesammelte Daten in einen Zusammenhang. Ein Porträt ist somit nicht nur Dokumentation, sondern auch zugleich Interpretation, also auch Inszenierung und Fiktion.

„Ein Mensch wird durch das mit ihm verknüpfte Thema zu öffentlichen Zwecken aus seinem Umfeld herausgeholt und, bei allem Bemühen um Objektivität, um Herausschälen seiner Identität, in eine neue Geschichte verwoben.“²¹

An dieser Stelle setzt der Mythos ein, denn auch er nimmt Personen und schafft mit ihnen neue, allgemeingültige Geschichten. Wie das genau funktioniert, wird im Folgenden anhand einiger Theoretiker, die sich mit der Wirkungsweise von Mythen beschäftigt haben, genauer beschrieben. Das Porträt zeigt auch immer die Medienpraxis der Zeit, in der es entstanden ist und die Interessen der Filmemacher.²² In meiner Formulierung des Porträt-Begriffs beziehe ich mich auf Matt/ Gschwend/ Peschke (2008) und Pilz (2011) und stelle fest, dass die Bezeichnung „*Porträtfilm*“ für NDH zutreffend ist. Der Film zeigt eine Momentaufnahme, keine komplette Biografie der Person Dylan, denn die Erzählung bricht mit 1966 ab.

NDH ist im Groben als Dokumentarfilm zu bezeichnen und genauer spezifiziert als Porträt. Wenn ich nun von der Narration spreche und dabei hoffe, Mythisierungsstrategien aufzuzeigen, so stellt sich ebenfalls die Frage nach dem Fiktionalen:

²⁰ Matt/ Gschwend/ Peschke (2008), S. 14

²¹ Matt/ Gschwend/ Peschke (2008), S. 17 – 18

²² Vgl. Matt/ Gschwend/ Peschke (2008), S. 18

„Das Fiktionale wird in den Fiktionstheorien als ein Produkt der Imagination verstanden, das mehr oder weniger mittelbar im Verhältnis zu seinem Referenten, der Welt der Wirklichkeit, diskutiert wird.“²³

Die „Semantik der möglichen Welten“²⁴ betrachtet die Grenzen und Überschneidungen von fiktionalen und nichtfiktionalen Diskursen, es geht also nicht um den Begriff der „Wahrheit“. Tröhler arbeitet heraus, dass die Fiktionstheorie fiktionale Welten als „mögliche Zustandsbeschreibungen“²⁵ sieht.

„[...] die Wirklichkeit ist immer größer als jegliche der alternativen Teilwelten [...] Fiktionale Welten sind also immer unvollständig, heterogen und textuell gestaltet oder, wie bereits erwähnt, semiotisch vermittelt; sie sind „Small worlds“ [...]“²⁶

Tröhler geht noch einen Schritt weiter und sagt, dass alle semantischen Weltkonstruktionen „small worlds“ sind, was auch auf den Dokumentarfilm zutrifft. Dabei können small worlds fiktional oder nichtfiktional sein.²⁷

Auf einen Mythos bezogen bedeutet dies:

„Fiktion und Realität vermischen sich im gelebten „Mythos“ oder auch in religiösen Ritualen, für welche meist eine archaische Zeit angenommen wird.“²⁸

Der Film zeigt auch sehr stark das eingreifende Interpretieren der Filmemacher, besonders des Regisseurs Martin Scorsese, was ich noch detailliert aufzeigen werde. Die Bezeichnung „Inszenierung“ ist demnach zutreffend. Die Person Dylan wird in eine bestimmte Narration „verwoben“, die stellenweise eine mythische ist, was ich im Analyseteil genauer zeigen werde.

Ziel der Arbeit ist es, herauszuarbeiten, ob es auch heute eine moderne Mythologie in der Gesellschaft gibt, die von verschiedenen Gruppen genutzt und medial tradiert wird. Mediale Tradierung ist allerdings zwangsläufig der Fall, denn Mythen brauchen immer ein Trägermedium und sei es nur die Sprache, um sich zu erhalten. Porträtfilme eignen sich besonders, um mythisches Erzählen zu betrachten, da verschiedene Medien in ihnen thematisiert werden, z.B. werden häufig alte Fotografien oder Filmausschnitte gezeigt. Um zu einem Verständnis von Mythos zu gelangen wird es zunächst nötig sein, über einen eher allgemein Mythosbegriff zu

²³ Tröhler (2002), S. 12

²⁴ Tröhler (2002), S. 14

²⁵ Tröhler (2002), S. 16

²⁶ Tröhler (2002), S. 17

²⁷ Vgl. Tröhler (2002), S. 21

²⁸ Tröhler (2002), S. 12

einem sehr konkreten und eingegrenzten Mythosbegriff zu gelangen, der auf wenige Theoretiker zurückgeht. Mein Interesse liegt hier auf den Prozessen mythischen Denkens und Erzählens: Wie wird Bedeutung erzeugt und wann kann man von mythischem Erzählen sprechen? Die folgenden Kapitel sollen helfen, zu solch einem konkreten Mythosbegriff zu gelangen, um im zweiten Teil den Film NDH auf seinen mythischen Gehalt zu prüfen.

2. Mythos im 20. Jahrhundert

Ich werde hier versuchen, von einem weit gefassten, generell akzeptierten und gesellschaftlich verbreiteten Begriff des Mythos zu speziellen Theorien überzugehen, die für meine Arbeit brauchbar sind, um zu zeigen, wie Mythen entstehen und funktionieren.

Der Begriff *Mythos* kommt aus dem Griechischen und bedeutet „Wort“, „Rede“, „Erzählung“, „Fabel“. Darunter fallen Erzählungen von Göttern und Heroen aus vorgeschichtlicher Zeit und die damit verbundene Weltdeutung eines frühen mythischen Bewusstseins. Mythisierung in der Moderne steht aber auch für die Verklärung von Personen, Dingen, Ereignissen oder Ideen, die dadurch Symbolcharakter erhalten.²⁹ Das Wort *Mythos* kann heute viele Bedeutungen haben, darunter unter anderem

„[...] Irrtum, Vorurteil; unzutreffendes, verklärendes Bild; Leitidee; Ideologie (im Sinn eines kritischen Ideologiebegriffs); Glaube, Glaubenssatz; Inbegriff Idealen Verhaltens; Vorbild für eine ganze Generation; Symbolfigur; Identifikationsfigur; Ruhm, Berühmtheit; Image, Bild in der Öffentlichkeit; glorreiche Vergangenheit; Mensch von monumentaler Größe; Identitätsstiftendes Symbol; negatives Bild; kollektives Wunschbild.“³⁰

Hier ist ein ungenauer Begriff des Mythos zu erkennen, wie er in der Alltagssprache häufig verwendet wird. Bereits hier zeigt sich aber, dass das Wort Mythos mit wichtigen Persönlichkeiten in Verbindung gesetzt werden kann, und es beweist auch, dass ein allgemeines Verständnis, wenn auch ein ungenaues, von Mythos existiert.

²⁹ Vgl. Zwahr, Annette (red. Leitung): Brock Haus Enzyklopädie. Bd. 19. Leipzig: Brockhaus, 2006. S. 213

³⁰ Tepe, Peter: Mythos Nr. 2. Politische Mythen. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006. S. 47

Dabei haben mythische Erzählungen die Eigenschaft, nicht als objektive Wahrheit wahrgenommen zu werden:

„Mythen sind Geschichten, die auf dem diffusen Terrain zwischen Geschichtsschreibung und fiktionaler Erzählung anzusiedeln sind.“³¹

Jede Geschichte braucht ein Medium, um verbreitet zu werden. Mythisches Erzählen ist, wie andere Formen der Berichterstattung, eine bestimmte Art und Weise, etwas darzustellen. Nicht eine Sache an sich ist mythisch, sondern die gewählte Erzählweise.³² Das Verständnis davon, was ein Mythos ist und welche Stoffe sich besonders für Mythisierung eignen, variiert stark und soll im Folgenden genauer betrachtet werden.

Generell sind Mythen häufig Erzählungen, die dazu dienen, Grundfragen der Menschheit, die nicht beantwortet werden können oder konnten, mit Sinn zu füllen bzw. verständlich zu machen. Dazu gehören u.a. Mythen, die den Ursprung des Menschen betreffen. Der Mythos hat häufig einen anthropomorphen, personifizierenden und bildhaften Charakter, und die Entstehung von neuen Mythen beweist, dass es sich um ein universales Kulturphänomen handelt. Funktionen des Mythos reichen vom Erklären und Begründen über Beglaubigen und Orientieren bis hin zum Unterhalten.³³

Entscheidend ist, dass mythische Erzählungen von Generation zu Generation tradiert werden, aber auch von einem Medium in ein anderes übertragen werden können. Aristoteles bezeichnet als Mythos die richtige Zusammenfügung der dramatischen Geschehnisse, wobei „drama“ im Griechischen „Handlung“ bedeutet.³⁴ Der Mythos ist also eine Geschichte, die *„Einblicke in die Beweggründe und Folgen menschlichen Handelns“*³⁵ gewährt. So wird unüberschaubare Lebenswirklichkeit auf ein Anschauungsmodell reduziert. Helden von Mythen sind häufig *„Heilsbringer und Kulturstifter, Gründerfiguren und Seelenführer“*³⁶. Sie müssen das Abenteuer der Selbstüberwindung bestehen, um zu einer höheren Existenzform zu gelangen, die als vorbildlich gilt. Der Held trifft durchaus Figuren auf seinem Weg, die als Mentoren

³¹ Damm, Steffen: Was sich von selbst versteht. Zur medialen Konstruktion populärer Mythen. In: Siebenhaar, Klaus (Hrsg.): Medien im 21. Jahrhundert. Theorie – Technologie – Markt. In: Siebenhaar, Klaus/ Elitz, Ernst (Hrsg.): Medien und Zukunft. Bd. 1. Berlin: Lit Verlag, 2008. S. 36

³² Vgl. Damm (2008), S. 34

³³ Vgl. Zwahr, Bd. 19 (2006), S. 213

³⁴ Vgl. Koebner, Thomas: Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart, Reclam: 2007. S. 248

³⁵ Koebner (2007), S. 249

³⁶ Koebner (2007), S. 251

fungieren und selbst eine abenteuerliche Wandlung hinter sich haben. Er tritt nach seiner Wandlung häufig in die Fußstapfen seiner Vorbilder.³⁷

Der Begriff „Mythos“ wurde von den europäischen Wissenschaften konstruiert. Während Mythos sich oft mit alten Götter- und Heldensagen verschiedener Kulturen beschäftigt, soll es in dieser Arbeit um eine neue Mythologie der westlichen Mediengesellschaft gehen. Der objektive Logos der Wissenschaftlichkeit versucht zwar, den mehr subjektiven Mythos zu verdrängen, letzterer tritt jedoch heute noch immer zutage, wenn auch in verschiedenen Formen. Das 20. Jahrhundert hat wichtige Vertreter verschiedener Mythostheorien hervorgebracht, die sich mit der Arbeitsweise mythischen Denkens beschäftigt haben. Einige seien im Folgenden genannt. Mit dieser Auswahl versuche ich einerseits, strukturalistische, philosophische, aber auch soziologische Ansätze, die sich mit der gesellschaftlichen Bedeutung von Mythen befassen, einzubeziehen.

2.1. Roland Barthes „Mythen des Alltags“

Einer strukturalistischen Herangehensweise zuzuordnen ist die Arbeit von Roland Barthes. Für ihn ist der Mythos eine

„[...] Weise des Bedeutens, eine Form.“³⁸ „[...] da der Mythos eine Aussage ist, kann alles, wovon ein Diskurs Rechenschaft ablegen kann, Mythos werden.“³⁹

Dies ist ein zentraler Punkt, um Mythisierungsprozesse in der Gesellschaft näher zu beschreiben. Barthes bietet eine Antwort auf die Frage, welche Stoffe sich für das mythische Erzählen eignen: Nämlich alles, worüber erzählt werden kann. Der Mythos ist eine bestimmte Art und Weise etwas auszusprechen und alles, von dem gesprochen werden kann, hat das Potenzial, Mythos zu werden. Dies soll hier als Ansatz dienen, um Phänomene wie Stars und deren Mythisierung besser zu verstehen. Verschiedene Medien können Träger der mythischen Aussage werden:

„Man verstehe also hier von nun an unter Ausdrucksweise, Sprache, Diskurs, Aussage usw. jede bedeutungsvolle Einheit oder Synthese, sei sie verbaler oder visueller Art. Eine Photographie ist für uns auf die gleiche Art und Weise Aussage wie

³⁷ Vgl. Koebner (2007), S. 251

³⁸ Barthes, Roland: Mythen des Alltags. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003. S. 85

³⁹ Barthes (2003), S. 85

*ein Zeitungsartikel, die Objekte selbst können Aussage werden, wenn sie etwas bedeuten.*⁴⁰

Die Mythologie gehört laut Barthes zur Semiologie und untersucht Ideen in Form, d.h. die Art und Weise, wie eine Aussage getätigt wird. Er zerlegt dabei ein System von Bedeutung in Bedeutendes, Bedeutetes und Zeichen. Das Bedeutende verweist auf das Bedeutete, so z.B. verweisen die Rosen bei Barthes auf die Leidenschaft und bilden zusammen das Zeichen. Der Mythos ist in diesem Modell ein „*Sekundäres semiologisches System*“⁴¹, denn er setzt das Zeichen (z.B. Rosen=Leidenschaft) an die erste Stelle und formt so eine neue Bedeutung, wobei im Mythos nicht mehr über die erste Stufe von Bedeutungszuweisung reflektiert werden muss, sondern das, welches im ersten System schon Zeichen ist, wird genommen, um weitere Bedeutungen zu eröffnen. Als Beispiel nimmt Barthes den Satz „*denn ich werde Löwe genannt*“, der als grammatikalisches Beispiel verwendet wird und seine ursprüngliche Aussage verloren hat. Was im ersten, linguistischen System Zeichen ist (der Satz mit einem bestimmten Inhalt) wird im mythischen System zum einfachen Bedeutenden, denn es verweist auf ein Bedeutetes (das grammatische Beispiel). Dabei ist die erste Bedeutung des Satzes nicht mehr relevant. Der Mythologe aber erkennt dieses Doppelspiel und versteht, dass der Mythos so eine Deformation vornimmt.⁴²

Wie kann dies alles nun auf einen Menschen bezogen werden, z.B. eine Person des öffentlichen Lebens, und somit brauchbar für diese Arbeit sein? Barthes selbst gibt ein Beispiel: Der Mythos Stalin besteht aus dem Bedeutenden, welches der geschichtliche Stalin selbst ist, einem Bedeuteten, welches die Idee und Intention ist, für die Stalin steht und die von der kommunistischen Partei gebraucht wurde und einer Bedeutung, welche das „Genie“, der „sakralisierte“ Stalin ist.⁴³ Ich werde versuchen, dieses Schema auch auf die Künstlerperson „Bob Dylan“, alias Robert Zimmermann, anzuwenden. Der Mythos kann auch hier als sekundäres semiologisches System gesehen werden: Die geschichtliche Person verschwindet hinter der medialen Repräsentation des Stars.

⁴⁰ Barthes (2003), S. 87

⁴¹ Barthes (2003), S. 92

⁴² Vgl. Barthes (2003), S. 94 – 95

⁴³ Vgl. Barthes (2003), S. 136

Roland Barthes' Analyse des mythischen Denkens ist eine strukturalistische Art und Weise mit Mythos umzugehen. Seine Herangehensweise soll dabei helfen, zu verstehen, was mythisches Denken sein kann, und wie es sich äußert.

Wie wird ein Mythos konstruiert, und was ist sein Zweck? Es gibt Ansätze, die sich verstärkt den gesellschaftlichen Aspekten von Mythen widmen. Der Mythenforscher Hans Blumenberg arbeitet mit einem solchen Ansatz.

2.2. Hans Blumenberg

Ein weiterer, wichtiger Vertreter moderner Mythosforschung, der eher an den gesellschaftlichen Auswirkungen von Mythos interessiert ist, ist Hans Blumenberg. Er bildet für mich eine inhaltliche Ergänzung zu Roland Barthes. Auch bei Blumenberg ist Mythos eine bestimmte Art, eine Situation darzustellen, also ein bestimmter Modus des Erzählens. Laut Blumenberg ist das mythische Erklärungsmuster eines, das immer dann entsteht, wenn der Mensch vor etwas Unerklärlichem steht. Um die Wirklichkeit ertragbarer oder verständlicher zu machen, kommt es zur „*Arbeit am Mythos*“, wie auch der Titel seiner Abhandlung lautet. Diese „Arbeit“ stellt eine Anstrengung des Logos dar, der versucht, Dinge mittels Imagination verstehbar zu machen.⁴⁴

Im Folgenden einige Thesen und Begriffe Blumenbergs, welche sich in der Gegenwart anwenden lassen:

Der *Absolutismus der Wirklichkeit* beschreibt, so Blumenberg, einen Zustand der Angst, der ausgelöst wurde durch mangelnde Erklärungsmuster seitens der Menschen. Es beschreibt ein Gefühl des Ausgeliefertseins einer machtvollen Wirklichkeit gegenüber und um diesem Gefühl entgegenzuwirken, entwickelte der Mensch Bedeutungssysteme. Um den Schrecken, den Absolutismus der Wirklichkeit, zu vergessen, kommt es zur *Arbeit am Mythos*, also einem Erklärungsprozess, der die Welt erträglicher macht und ein Vergessen der prekären Situation möglich.⁴⁵

⁴⁴ Vgl. Jagow, Bettina von: Mythische Denkmuster in der Nachzeit der Shoah. Erinnerung zwischen Fiktion und Wahrheit in Imre Kertész' *Roman Eines Schicksallosen* und Roberto Benignis Film *La vita é bella*. In: Jagow, Bettina von (Hrsg.): Topographie der Erinnerung. Mythos im strukturellen Wandel. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000. S. 240 – 242

⁴⁵ Vgl. Blumenberg, Hans: *Arbeit am Mythos*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1996. S. 9 – 15

Blumenberg pflichtet auch Wilhelm Wundt bei, dass Mythos „[...] in Vorstellung und Handlung gewandelter Affekt“⁴⁶ sei. Der Affekt ist die einer Handlung vorgelagerte und motivierende Gefühlsregung und Voraussetzung dafür, dem *Absolutismus der Wirklichkeit* entgegenzuarbeiten, um das Unerklärliche durch Arbeit des Geistes, die auf den Affekt folgt, zu deuten.⁴⁷ Ein Aspekt des Mythos nach Blumenberg, der für die Popkulturforschung interessant ist, besagt:

*„Mythen sind Geschichten von hochgradiger Beständigkeit ihres narrativen Kerns und ebenso ausgeprägter marginaler Variationsfähigkeit.“*⁴⁸

Geschichten, so Blumenberg, werden erzählt „[...] um etwas zu vertreiben“⁴⁹, auch wenn es nur die Zeit ist. Wichtiger, als dass Geschichten die Zeit vertreiben ist, dass sie auch die Furcht vertreiben können. Um eine Geschichte von etwas erzählen zu können, muss man eine unbekannte Sache zunächst benennen. Menschen, die in Zeiten großer Veränderungen leben, sind laut Blumenberg besonders interessiert an neuen Mythen und Remythisierungen, weil es bereits Geschichten gibt, die erzählen, wie noch schlimmere Ungeheuer als die aktuell verantwortlichen, aus der Welt verschwunden sind. Solche Erzählungen behaupten häufig, dass sich Begebenheiten wiederholen, was das Kommende vorhersehbarer machen soll. Dies ist laut Blumenberg allerdings ein Trugschluss.⁵⁰

Blumenberg beschäftigt sich überdies mit der Entstehung des Mythos und weist darauf hin, dass es verschiedene Theorien gibt, die sich damit befassen: Die *Kulturkreistheorie* geht davon aus, dass die Menschheit aus einem geschlossenen Ursprungsgebiet stammt, da es kulturelle Übereinstimmungen gibt. Diese Theorie besagt, dass die Menschen Konstanten der Kultur mitgenommen und bewahrt haben. Glaubt man einer solchen Theorie nicht, so drängt sich die Annahme auf, dass der Mensch, unabhängig von der Kultur, über bestimmte symbolische Verarbeitungsformen verfügt.⁵¹ Trotz der Berücksichtigung unterschiedlicher Ansätze ist Blumenberg überzeugt, dass der Ursprung des Mythos nicht gefunden werden

⁴⁶ Blumenberg (1996) S. 27

⁴⁷ Vgl. Blumenberg (1996), S. 27 – 28

⁴⁸ Blumenberg (1996), S. 40

⁴⁹ Blumenberg (1996), S. 40

⁵⁰ Vgl. Blumenberg (1996), S. 41

⁵¹ Vgl. Blumenberg (1996), S: 61 – 62

kann. Der Mythos steht außerhalb der Geschichte, und einen neuen Mythos kann es laut Blumenberg geben, wenn

„[...] die poetische Phantasie zu sich selbst kommt und ihr jene eigene Geschichte zum Thema wird.“⁵²

Auch wenn man den Ursprung des Mythos nicht ausmachen kann, so benennt Blumenberg doch *„Poesie oder Schrecken als Ursprungswirklichkeit des Mythos [...]“⁵³* und verbindet so dessen Kreation mit Gefühlsregungen. Was Mythen außerdem im Gegensatz zur Wissenschaft und anderen Disziplinen besitzen, ist *„Bedeutsamkeit“*, also die Zuweisung bestimmter Werte.⁵⁴ Die Frage nach dem Ursprung des Mythos ist hier nur sekundär. Stattdessen gilt es, ein Verständnis von Mythos heute aufzubauen um seine Wirkungsweise zu erkennen. Blumenberg listet einige Wirkungsmittel auf, mit denen mythische Bedeutsamkeit arbeitet:

„Gleichzeitigkeit, latente Identität, Kreisschlüssigkeit, Wiederkehr des Gleichen, Reziprozität von Widerstand und Daseinssteigerung, Isolierung des Realitätsgrades bis zur Ausschließlichkeit gegen jede konkurrierende Realität.“⁵⁵

Die latente Identität ist dabei die versteckte Wahrheit, die allerdings zu Gunsten einer anderen Zuweisung von Bedeutung versteckt bleibt, was aber der Erzählung nicht abträglich ist. *Kreisschlüssigkeit* bedeutet die Rückkehr einer Erzählung zu ihrem Ausgangspunkt. Bedeutsamkeit kann einen Sachverhalt steigern und positiver machen, aber auch abschwächen und somit erträglicher machen.⁵⁶ Mit *Gleichzeitigkeit* ist gemeint, dass in einer mythischen Erzählung geschichtliche Fakten, die vielleicht nicht zur gleichen Zeit geschehen sind, so dargestellt werden, als wären sie zur selben Zeit passiert, um Bedeutsamkeit zu gewinnen.⁵⁷

„Auch die Übertreibung der Einzigkeit und Besonderheit des Ereignisses, das als Repräsentant für einen Inbegriff von Handlungen genommen werden soll, ist eine Form seiner Mythisierung.“⁵⁸

Ein weiterer Aspekt des Mythischen ist seine Zeitliche Ordnung: *„Im Mythos gibt es keine Chronologie, nur Sequenzen.“⁵⁹* Was weit zurück liegt, scheint legitimiert, was fern gerückt wird, wird auch nicht so leicht befragt.

⁵² Blumenberg (1996), S. 71

⁵³ Blumenberg (1996), S. 76

⁵⁴ Vgl. Blumenberg (1996), S. 76 – 77

⁵⁵ Blumenberg (1996), S. 80

⁵⁶ Vgl. Blumenberg (1996), S. 80 – 86

⁵⁷ Vgl. Blumenberg (1996), S. 115

⁵⁸ Blumenberg (1996), S. 116

Gewisse Mythen oder Teile von Mythen werden über sehr lange Zeiträume tradiert: „Das Mythologem ist ein ritualisierter Textbestand“⁶⁰ mit einem konstanten Kern. Blumenberg hält diese Konstanz von Mythen für möglich, weil ihre Grundmuster so ergreifend sind, dass sie immer wieder überzeugen. Es wurde außerdem in verschiedenen Kulturkreisen wiederholt versucht, einen Grundmythos herauszukristallisieren, der mit Varianten angereichert wurde. Ein solcher Grundmythos, an dem „gearbeitet“ werden kann, muss jedoch nicht der Ausgangsmythos sein.⁶¹

Im Folgenden zu Northrop Frye, der einerseits eine strukturalistische Herangehensweise erkennen lässt, andererseits aber auch die gesellschaftliche Bedeutung von Mythen berücksichtigt.

2.3. Northrop Frye

Ein weiterer Mythostheoretiker und Literaturkritiker, der hier Erwähnung finden soll, ist Northrop Frye. Er beschäftigt sich literaturkritisch mit der Bibel und widmet dem Mythos in seinem Werk „*The Great Code*“ ein eigenes Kapitel. Seine Definition von Mythos steht in einem literarischen Kontext:

*„[...] so myth to me means, first of all, mythos, plot, narrative, or in general the sequential ordering of words.“*⁶²

Alle verbalen Strukturen sind in diesem ersten Sinn mythologisch, womit die Definition für den Zweck dieser Arbeit allerdings zu grob ist. Mythen nach Frye sind konkreter gesehen Geschichten, die einer archaischen Gesellschaft erzählen, was für diese wichtig ist, ob es nun um deren Gesetze, Gesellschaftsstrukturen oder deren Glauben geht.⁶³ Mythisch bedeutet in diesem konkreteren Sinne nicht, dass eine Geschichte unwahr ist. Fries Denken lässt einerseits strukturalistische Züge erkennen, lässt aber auch den soziologischen Aspekt nicht außer Acht.

⁵⁹ Blumenberg (1996), S. 142

⁶⁰ Blumenberg (1996), S. 165

⁶¹ Vgl. Blumenberg (1996), S. 192

⁶² Frye, Northrop: *The Great Code. The Bible and Literature*. London: Routledge & Kegan Paul, 1982. S. 31

⁶³ Vgl. Frye (1982), S. 32 – 33

Mythen nach Frye haben zwei Eigenschaften: Einerseits nehmen sie ihren Platz in einem Kanon von Mythen ein, um eine Mythologie zu bilden und andererseits zeichnen Mythen einen bestimmten Kulturkreis aus und grenzen ihn von anderen ab. So helfen Mythen auch eine Kulturgeschichte zu schreiben. Mythos ist laut Frye eine Form des kreativen Denkens und somit autonom. Die Existenz vergleichbarer Mythen kann darauf zurückgeführt werden, dass der Mensch ein kollektives Unbewusstes besitzt, welches ihn dazu führt, Mythen zu erfinden, was jedoch nicht erklärt, warum es ähnliche Mythen in verschiedenen Kulturkreisen gibt.⁶⁴ Mythen können durchaus historische Wirklichkeiten enthalten. Die Wahrheit eines Mythos liegt aber in dessen Struktur. So kann beispielsweise eine bestimmte Situation beschrieben werden, die Signifikanz ist aber nicht auf diese eine Situation beschränkt.⁶⁵

In seinem Werk „*Anatomy of Criticism*“ beschäftigt sich Frye mit Literaturkritik. Er analysiert dabei den Modus des Erzählens anhand der Stellung des Helden in einer Erzählung. Wenn der Held über dem Umfeld normaler Menschen steht und es sich um eine göttliche Person handelt, so ist deren Geschichte ein Mythos. Wenn der Held durch seine soziale Stellung höher gestellt ist, dann ist es ein romantischer Held, der eher im Märchen und in der Volkserzählung zu finden ist. Frye analysiert, von Aristoteles Poetik beeinflusst, verschiedene Typen des Erzählens. Dazu gehören auch Tragödie und Komödie. Er beschäftigt sich mit dem Gebrauch von Symbolen und Archetypen. Archetypen sind dabei primär „*a communicable symbol*“⁶⁶, was auch erklärt, warum Geschichten von Helden in verschiedene Kulturen übertragbar sind. Mythen werden bei Frye von göttlichen Figuren dominiert. Die gleichen erzählerischen Prinzipien der Literatur treffen aber auch auf realistische Erzählungen zu. Dies ist möglich durch eine Technik, die Frye „*displacement*“ nennt, also eine Verschiebung in der Darstellungsweise. In einem Mythos kann ein Begriff metaphorisch eingesetzt werden, also ist eine als Sonnengott bezeichnete Figur auch ein Sonnengott. In einer romantischen Erzählung findet man eher den Gebrauch von Vergleichen. Eine Figur kann also mit dem Sonnengott verglichen und in Verbindung mit ihm gesetzt werden, aber sie ist nicht der Sonnengott.⁶⁷ Frye

⁶⁴ Vgl. Frye (1982), S. 33 – 36

⁶⁵ Vgl. Frye (1982), S. 46

⁶⁶ Frye, Northrop: *Anatomy of Criticism. Four Essays*. New Jersey: Princeton University Press, 1973. S. 107

⁶⁷ Vgl. Frye (1973), S. 136 – 137

gebraucht hier – im Gegensatz zu Roland Barthes – einen sehr engen Begriff des Mythos:

„First, there is undisplaced myth, generally concerned with gods or demons, and which takes the form of two contrasting worlds of total metaphorical identification, one desirable and the other undesirable. [...] Second, we have the general tendency we have called romantic, the tendency to suggest implicit mythical patterns in a world more closely associated with human experience. Third, we have the tendency of “realism” (my distaste for this inept term is reflected in the quotation marks) to throw the emphasis on content and representation rather than on the shape of the story.“⁶⁸

Es wäre gewagt, einen Dokumentarfilm wie *NDH* eindeutig einer dieser Tendenzen zuzuordnen, aber es soll analysiert werden, ob es „mythical patterns“ auch in diesem Film gibt. Besonders relevant für meine Analyse ist Fries Konzept der Archetypen. Ein Archetyp kann eine Metapher sein, ein Bild, das bei vielen Poeten auftaucht und somit kein individuelles Bild darstellt, ein Archetyp kann aber auch ein Genre darstellen, wie z.B. das Drama. Ein Archetyp sollte, so Frye, nicht nur eine vereinende Kategorie der Kritik sein, sondern selbst Teil einer totalen Form.⁶⁹ Auch ein Mythos ist ein Archetyp, wobei „Mythos“ eher auf das Narrative zutrifft und „Archetyp“ auf dessen Bedeutung.⁷⁰

„Archetypal criticism is that mode of criticism which treats the poem, not as an imitation of nature, but as an imitation of other poems. It studies conventions and genres, and the kind of recurrent imagery that connects one poem with another.“⁷¹

Es gibt laut Frye zwei Arten des Archetyps: Ein strukturelles/ narratives mit rituellem Inhalt und ein modales/ symbolisches Archetyp mit traumhaftem Inhalt.⁷² Mythen und Metaphern sind ebenfalls Archetypen.⁷³ Ein Archetyp ist demnach eine immer wieder erscheinende Einheit in einer Erzählung. In „*Anatomy of Criticism*“ heißt es in „*The Mythos of Summer: Romance*“:

“In every age the ruling social or intellectual class tends to project its ideals in some form of romance, where the virtuous heroes and beautiful heroines represent the ideals and the villains the threats to their ascendancy.“⁷⁴

⁶⁸ Frye (1973), S. 139 – 140

⁶⁹ Vgl. Frye (1992), S. 22

⁷⁰ Vgl. Frye (1992), S. 23

⁷¹ Frye (1992), S. 28

⁷² Vgl. Frye (1992), S. 28 – 29

⁷³ Vgl. Frye (1992), S. 35

⁷⁴ Frye (1973), S. 186

Das zentrale Element in einer romantischen Erzählung ist das Abenteuer. Warum erwähne ich das? *NDH* ist keine romantische Erzählung. Allerdings gibt es durchaus Parallelen zwischen der Darstellung eines romantischen Helden in einer romantischen Erzählung und der Darstellung Dylans im Film *NDH*. So gibt es in einer romantischen Erzählung verschiedene Stadien, die der Held durchläuft:

„[...] the stage of the perilous journey and the preliminary minor adventures; the crucial struggle, usually some kind of battle in which either the hero or his foe, or both, must die; and the exaltation of the hero.“⁷⁵

Je näher sich eine solche romantische Erzählung am Mythos befindet, desto mehr Aspekte des Göttlichen haften dem Helden an und der Feind bekommt gleichsam dämonische Züge.⁷⁶

Weitere wichtige Erkenntnisse zur gesellschaftlichen Funktion des Mythos, von denen nun einige vorgestellt werden, liefert Mircea Eliade.

2.4. Mircea Eliade

Der rumänische Religionswissenschaftler, Philosoph und Schriftsteller Mircea Eliade beschäftigt sich ebenfalls mit dem Mythos und dessen gesellschaftlicher Bedeutung, wobei er Parallelen zwischen alten und neuen Mythen herstellt und somit eine Kontinuität von Mythen beobachtet. Zur Bedeutung des Wortes *Mythos* bemerkt er, dass in der christlich geprägten Auffassung des 19. Jahrhunderts alles als Mythos galt, was nicht der „Wirklichkeit“ entsprach, dass aber der Mythos für archaische Gesellschaften eine wahre, heilige Geschichte erzählt. Eliade beschäftigt sich in diesem Zusammenhang eingehend mit dem Schamanismus. Diese Gedanken und Forschungen müssen hier jedoch ausgeklammert werden. Für die folgende Arbeit sind hauptsächlich Eliades Gedanken, den Mythos der modernen Welt betreffend, relevant. Der Mythos wird auch hier als Erzählung verstanden und es gab Versuche, ihn als Form kollektiven Denkens in die Geistesgeschichte einzuordnen. Laut Eliade wird das kollektive Denken in einer Gesellschaft nie völlig überwunden, was den Mythos auch heute noch erhält. So sind z.B. bestimmte Symbole wie eine

⁷⁵ Frye (1973), S. 187

⁷⁶ Vgl. Frye (1973), S. 187

Nationalfahne der Beweis für ein kollektives Denken.⁷⁷ Der marxistische Kommunismus stellt für Eliade einen modernen Mythos dar, da er einen alten Mythos wieder aufnimmt und ihn neu einkleidet. Es ist unter anderem der Mythos des goldenen Zeitalters, der mit der klassenlosen Gesellschaft verwirklicht werden sollte.⁷⁸ Außer diesem politischen Mythos nennt er auch den Nationalsozialismus, der sich auf alte germanische Mythologie beruft. Können solche Prinzipien mythischen Denkens auch in NDH beobachtet werden?

Eliade stellt eine sehr wichtige Frage: Wenn der Mythos in archaischen Gesellschaften eine zentrale Stellung als Erklärungsmuster der Welt innehatte, was ist heute an dessen Stelle getreten? Das Fortleben des Mythos kann z.B. in noch heute gefeierten Festen wie dem Neujahrsfest (als Erneuerungsfest) beobachtet werden. Alte sakrale Werte haben teilweise in der modernen Gesellschaft auf profaner Ebene eine Neubewertung erfahren. Eliade beschäftigt sich auch mit dem Christentum und analysiert einige Grundzüge des Christentums als mythisch:

„Nun wissen wir, daß die Nachahmung eines Vorbildes, das den Menschen übersteigt, die Wiederholung eines beispielhaften Musters und die Durchbrechung der profanen Zeit in einer Öffnung, die in die große Zeit mündet, die wesentlichen Kennzeichen der „mythischen Verfassung“ sind, d.h. des Menschen der archaischen Gesellschaft, für den der Mythos die eigentliche Quelle seines Daseins ist.“⁷⁹

Eliade bezieht diese Feststellung auf das Verhältnis, welches eine christliche Gemeinde zu Jesus hat, aber Teile dieser Aussage sind auch auf profaner Ebene in der modernen Gesellschaft zu finden. Im Verhältnis Star und Starnutzer findet sich in gewisser Weise die Nachahmung des Vorbildes, was sich im Kleidungsstil und im Verhalten äußern kann, aber natürlich auch im Musikgeschmack. Der Star übersteigt durch die mediale Berichterstattung das Leben eines „normalen“ Menschen, auch die Wiederholung eines beispielhaften Musters kann in großen Popkonzerten als realisiert angesehen werden und ein toter Star kann durch weitere mediale Präsenz zu einer unsterblichen Persönlichkeit werden.

Kann somit die Berichterstattung über einen Star als mythische Erzählung angesehen werden? Eine weitaus genauere Analyse von Rock und Popmusik als Ritual führt Ruprecht Mattig durch, auf dessen Forschungsergebnisse später noch

⁷⁷ Vgl. Eliade, Mircea: Mythen, Träume und Mysterien. In: Vereno, Matthias (Hrsg.): Reihe Wort und Antwort. Bd. 25. Salzburg: Otto Müller Verlag, 1961. S. 21

⁷⁸ Vgl. Eliade (1961), S. 22 – 23

⁷⁹ Eliade (1961), S. 29

eingegangen werden wird. Gibt es mythische Erzählelemente in den Geschichten über Rock- und Popstars, so kann man sie als mythisierte Personen ansehen. Steht dann die mythische Persönlichkeit in einem Spannungsverhältnis zur geschichtlichen Persönlichkeit? Zurück zu Eliade.

„Man ist immer Zeitgenosse eines Mythos, sobald man ihn vorträgt oder die mythischen Handlungen und Personen nachahmt.“⁸⁰

Passiert etwas Wichtiges im Leben einer wichtigen öffentlichen Person, so werden verschiedene Medien auf verschiedene Weise davon berichten. Dies wäre nicht der Fall, gäbe es keine Abnehmer für solche Geschichten. Berichte von großen Persönlichkeiten eröffnen auch die Möglichkeit einer Nachahmung, was sich besonders in der Jugendkultur beobachten lässt.

Eliade verbindet die Position, welche heute die Erziehung inne hat, mit der Position, welche in der archaischen Gesellschaft der Mythos einnahm. In beiden sei das mythische Prinzip des beispielhaften Vorbildes und der Wiederholung gegeben. Der moderne Mensch nutzt außerdem sowohl erfundene, als auch wirkliche Helden zur Nachahmung, hier führt Eliade unter anderem Filmstars an, aber das Modell der modernen Mythologie kann auch auf Musikstars erweitert werden. Es handelt sich hierbei häufig um die Nachahmung von Archetypen. Als Funktion der Mythen in der modernen Welt führt Eliade die Flucht vor der eigenen Geschichte und den Versuch, in einem anderen Zeitrhythmus zu leben, an. So tritt der Mensch wieder in die mythische Verfassung ein. Zu dieser Flucht dienen unter anderem Schauspiel und Lektüre. Als Mittel der Flucht ist auch der Film geeignet, denn sein Zeitrhythmus ist ein konzentrierter, aber gleichzeitig gebrochener Rhythmus und gleicht so nicht der profanen Zeit des Betrachters. Die Zerstreuungen der modernen Gesellschaft sind laut Eliade ein Versuch, der Zeit zu entrinnen.⁸¹ Ein Problem, das sich allerdings bei einer solchen Sichtweise auftut, ist die Frage, ob jegliche Nachahmung eines Vorbildes mythisch ist. Es werden hier keine klaren Grenzen zwischen unterschiedlichen Aspekten der Bedeutung von Mythos gezogen.

Da meine Betrachtung des Mythos eng mit moderner Medienpraxis verbunden ist, und die Erkenntnisse für eine Filmanalyse herangezogen werden, zunächst zu dem Kommunikationstheoretiker Marshall McLuhan und dessen Verständnis von Mythos.

⁸⁰ Eliade (1961), S. 29

⁸¹ Vgl. Eliade (1961), S. 19 – 40

2.5. Marshall McLuhan

Marshall McLuhan hat mit „*Myth and Mass Media*“ einen Aufsatz geschrieben, in dem er seine Definition von Medien und Mythos und deren Zusammenhang erläutert. Eine Sprache wie das Englische ist für ihn Massenmedium, aber neue Medien sind gleichsam eine neue Sprache. McLuhan hat eine eigene Auffassung von Mythos:

„Can we, perhaps, say that in the case of a single word, myth is present as a single snapshot of a complex process, and that in the case of a narrative myth with its peripety, a complex process is recorded in a single inclusive image?“⁸²

Sprache (und auch Medien als neue Sprachen) sind für McLuhan „Makromythen“, denn in ihnen wird die kollektive Erfahrung der Menschen in eine klassifizierbare Form gebracht und Mythos ist die Reduktion kollektiver Erfahrung zu einer visuellen und klassifizierbaren Form. Diese Formen oder Sprachen interagieren mit der Gesellschaft, was die Botschaft des Mediums ausmacht. Ein Mythos ist somit ein lebendiger Prozess und jedes Festhalten eines Mythos durch Zeichen (z.B. das Niederschreiben eines Mythos) stellt ein statisches, gefrorenes Bild eines lebhaften Prozesses dar.

Ähnliches passiert z.B. in der Werbung, wo in einem Bild viele Anspielungen und Verweise auf gesellschaftlich angestrebte Prozesse gemacht werden:

„So far as advertisements are concerned, they do, in intention at least, strive to comprise in a single image the total social action or process that is imagined as desirable.“⁸³

Werbung zielt darauf ab, weitere Prozesse in Gang zu bringen und Mythen halten Prozesse eher fest. Damit verglichen werden kann ein Beispiel aus Barthes' *Mythen des Alltags*: Auf einem Bild verrichtet ein Schwarzer Soldat in französischer Uniform den militärischen Gruß. Dieses Bild steht für dessen Treue gegenüber der Imperialität Frankreichs, egal welche Hautfarbe er besitzt.⁸⁴ Dieses Bild wäre McLuhan zufolge auch ein gefrorenes Image komplexer gesellschaftlicher Prozesse.

McLuhan macht darauf aufmerksam, dass wir in der elektronischen Welt nach einer kollektiven Geisteshaltung suchen, auch wenn wir das Individuum studieren. In der

⁸² McLuhan, Marshall: *Myth and Mass Media*. In: *Daedalus. Myth and Myth making*. Nr. 2, 88 (1959). S. 339

⁸³ McLuhan (1959), S. 340

⁸⁴ Vgl. Barthes(2003), S. 95

Vergangenheit war der Mythos ein Zugang zu dieser gemeinsamen Geisteshaltung. Die neuen Technologien allerdings ermöglichen viele Zugänge zu gruppendynamischen Mustern.⁸⁵ McLuhan vertritt eine weniger literarische Definition von Mythos, wobei alle Medien als Mythen und als Quelle untergeordneter Mythen angesehen werden können.

„For myth is always a montage or transparency comprising several external spaces and times in a single image or situation.“⁸⁶

Diese verbindende Eigenschaft und Gleichzeitigkeit, die der Mythos besitzt, findet sich auch im Umgang mit Informationen in der elektronischen Ära. Hier besteht also eine formelle Parallele zwischen der Wirkungsweise von Medien und Mythen.⁸⁷

Sprache ist Massenmedium, der Terminus „*Mass Media*“ aber impliziert eine negative Bewertung der neuen Medien. Neue Medien sind für McLuhan auch eine neue Sprache, denn wenn z.B. hörbare Sprache in sichtbare Zeichen umgewandelt wird, werden die Wahrnehmung und die Aspekte der Sprache reorganisiert, was auch Auswirkungen auf die Gesellschaft hat, was weiter zur Feststellung führt, dass das Medium nach McLuhan die Botschaft ist.

Ein Mythos braucht immer ein Medium, um in die Welt zu gelangen. Sei es ein Buch, ein Fernsehbeitrag oder ein Erzähler – Mythen brauchen Vermittlung. Sind es dabei die Medien, die Mythen konstruieren, oder bemächtigen sich Mythen parasitär der Medien, um zu zirkulieren? Modifizieren Medien durch ihre darstellerischen Möglichkeiten einen Mythos?⁸⁸

2.6. Mythos und Pop

Nachdem einige gesellschaftliche und strukturalistische Ansätze betrachtet wurden, um mythische Wirkungsmechanismen zu beschreiben, soll nun die Verbindung zwischen Mythos und Popmusik geschaffen werden. Wenn es um Popmusik und Mythen geht, dann geht es vor allem um Stars. Aber was ist ein Star?

⁸⁵ Vgl. McLuhan (1959), S. 343

⁸⁶ McLuhan (1959), S. 347

⁸⁷ Vgl. McLuhan (1959), S. 339 – 348

⁸⁸ Vgl. Siebenhaar, Klaus: Medien im 21. Jahrhundert. Berlin: Lit Verlag Dr. W. Hopf, 2008. S. 33 – 36

Für Silke Borgstedt ist der Star ein medial vermitteltes Image, das auf einer realen Person beruht und seinen Fans nur in Form von medialen Texten begegnet. Dabei stellte schon Hackett fest, dass das Prinzip Star schon vor dem Begriff „Star“ existierte. Stars sind Personen, die sich auf bestimmten Gebieten besonders hervorheben und somit für Außeralltäglichkeit stehen. So werden sie auch zu personengebundenen Identifikationsangeboten.⁸⁹ Wann spricht man von einem Star? Borgstedt arbeitet vier Erkennungsmerkmale heraus: „A) Leistung/ Erfolg B) Bekanntheit C) feste Anhängerschaft D) Persönlichkeit als öffentlicher Gesamteindruck (→ Image)“⁹⁰ Personen, die Kategorie A) und B) erfüllen bezeichnet man als prominent, ein Star muss jedoch alle vier Kategorien erfüllen.⁹¹ Ein Popstar ist ein Musiker, der kommerziell erfolgreich ist und verstärkt Aufmerksamkeit von Medien und Fans bekommt.⁹² Dylan war in den 60ern gleichsam ein Folk-Star und wird in NDH auch als „*The ultimate beatnik*“ (01:14:12 – 01:14:16), Vertreter der Beat Generation, bezeichnet. Ruprecht Mattig hat eine umfassende Ritualstudie zum Verhalten von Jugendlichen gegenüber Stars und Popmusik ausgearbeitet.

Um den Mythos zu verstehen, muss man den Ritus analysieren, denn der Mythos ist laut Ernst Cassirer eine Deutung der Riten.⁹³ Diese beiden Aspekte (Mythos und Ritus) gehören in der Religion untrennbar zusammen.⁹⁴ Ruprecht Mattigs Forschungsbereich ist die Rock- und Popmusik, also teilweise der Bereich, der für NDH relevant ist. Die herausgearbeiteten Prinzipien lassen sich auf mein Forschungsfeld anwenden. Dylan, wie er zu Beginn des Filmes dargestellt wird, ist ein Folksänger, der nach und nach zu einem Rockstar aufsteigt. Mattigs Forschungsbereich ist also eher für die letzte Phase des Filmes besonders interessant.

Mattig stellt fest, dass sich über die Medien einige Mythen und Symbole, die Rock- und Popmusik betreffen, herausbilden. Dies könnte mit dem Bedeutungsverlust der Religion in modernen Gesellschaften zusammenhängen. Rock- und Popmusik schafft dabei ihre eigenen Mythen, und ihre Stars haben häufig etwas prophetisches

⁸⁹ Vgl. Borgstedt, Silke: Der Musik-Star. Vergleichende Imageanalysen von Alfred Brendel, Stefanie Hertl und Robbie Williams. Bielefeld: Transcript, 2008. S. 16 – 17

⁹⁰ Borgstedt (2008), S. 127

⁹¹ Vgl. Borgstedt (2008), S. 127 – 128

⁹² Vgl. Mattig, Ruprecht: Rock und Pop als Ritual. Über das Erwachsenwerden in der Mediengesellschaft. Bielefeld: Transcript, 2009. S. 42

⁹³ Weiter soll an dieser Stelle auf Cassirer allerdings nicht eingegangen werden.

⁹⁴ Vgl. Cassirer, Ernst: Vom Mythos des Staates. Zürich: Artemis Verlag, 1949. S. 41

an sich.⁹⁵ Eine vorherrschende Eigenschaft ist die Spannung zwischen Nähe und Distanz zwischen Publikum und Star. Dabei ist der Star einerseits omnipräsent in den Medien und durch seinen Vortrag wird ein Intimitätsverhältnis mit dem Publikum aufgebaut, aber der Star ist dennoch nicht persönlich greifbar für seine Fans.⁹⁶ Mattig beschreibt die Konzertsituation, wo Fans und Star aufeinandertreffen, als Ritual. Er geht stark auf die Phase der Jugendlichen ein, in der sie ein eigenes Bewusstsein entwickeln. Dieser Forschungsbereich wird hier ausgeklammert, da das Publikum von Bob Dylan einerseits schwer im Nachhinein zu analysieren ist, man auf den Filmaufnahmen andererseits auch feststellt, dass breite Bevölkerungsschichten von Dylans Musik beeinflusst wurden. Mattig geht auf die *Communitas*, die Verbindung verschiedener Gruppen, durch Musik, ein. Die Protestbewegung der 60er Jahre beschreibt er als ideale *Communitas*, also als Verbindung heterogener Gruppen, deren Zusammenhalt auf einer gemeinsamen Wertvorstellung einer besseren Gesellschaft beruht. Victor Turner beschreibt Bob Dylan als „*Communitas-Träger*“⁹⁷, was mit der Bezeichnung des „Sprachrohrs einer Generation“ übereinstimmt; ein Label, welches Dylan jedoch in NDH stets versucht zu vermeiden. Silke Borgstedts Forschung kann dabei helfen zu verstehen, warum Stars teilweise in Führungspositionen gestellt werden. Ein „symbolischer Führer“, eine Rolle, die Stars zuteilwerden kann, ist eine Person, die Menschen mittels eines Images bewegt. Das sind Ideen, die der Star verkörpert und die Ideale für die er steht.⁹⁸

„Die Bedeutung des Images ist vor allem für Produkte relevant, denen ein spezifischer „Markencharakter“ zugeschrieben wird, wie dies bei prominenten Musikern der Fall ist. Demnach wird ein Produkt erst als Markenprodukt bezeichnet, wenn es ein positives, relevantes und unverwechselbares Image bei den Konsumenten aufgebaut hat.“⁹⁹

Was passiert, wenn ein Musiker seinem Image plötzlich nicht mehr entspricht, soll später noch genauer betrachtet werden. Das Image, der Musiker als Produkt, und der Mythos, der sich um ihn rankt, hängen zusammen, denn ohne Vermarktung hätte der Mythos eines bestimmten Musikers weniger Chancen sich zu verbreiten und so überhaupt zum Mythos zu werden. Die massenhafte, kommerzielle Verbreitung von Musik, die passiert, wenn z.B. eine neue CD eines Künstlers erscheint, basiert auf

⁹⁵ Vgl. Mattig (2009), S. 41

⁹⁶ Vgl. Mattig (2009), S. 42 – 43

⁹⁷ Mattig (2009), S. 79

⁹⁸ Vgl. Borgstedt (2008), S. 78

⁹⁹ Borgstedt (2008), S. 86

eben dem Interesse, welches Konsumenten an der Musik haben. Der Musiker hat mit seinem Produkt etwas geschaffen, das die Ansprüche der Konsumenten erfüllt.¹⁰⁰ Man könnte auch sagen, Dylan hat mit der Erfüllung solcher Ansprüche den Ton seiner Zeit getroffen. Erfolg, Medienpräsenz, öffentliches Interesse am Künstler und ein gewisser Bekanntheitsgrad sind gute Voraussetzungen für einen erfolgreichen Mythos.

Um genauer zu betrachten, wie der Mythos eines Stars zustande kommt, nun zurück zu Mattigs Forschungsergebnissen. Er bezieht sich auf den Medienwissenschaftler und Soziologen Peter Ludes, der einen Star als charismatische Person beschreibt, die sich zur charismatischen Herrschaft eignet. Die Anhänger einer solchen Person vermuten in ihr also besondere, außeralltägliche Kräfte.¹⁰¹

Auch Joseph Campbell, vergleichender Mythostheoretiker, beschäftigt sich mit Vorbildern und deren Bedeutung für die Gesellschaft.

„Mythen sind Schlüssel zu den geistigen Entwicklungsmöglichkeiten des menschlichen Lebens.“¹⁰²

Campbell kann dabei helfen, die Mythen verschiedener Gesellschaften besser zu verstehen, auch die Mythen von Stars, denn für Mythen gilt:

„Die Themen sind zeitlos, und die Ausprägung erfolgt jeweils durch die Kultur.“¹⁰³

Die Aussagen Campbells sind für das Verständnis von Stars besonders wichtig, weil er einen Zusammenhang schafft:

Mythen sind „[...] archetypische Träume und behandeln große Menschheitsprobleme.“¹⁰⁴

Wenn nun ein Mensch zum Vorbild anderer geworden ist, *„[...] ist er in die Sphäre aufgestiegen, wo er mythologisiert wird.“¹⁰⁵* Dies wird hier besonders auf Schauspieler bezogen, die als Vorbild dienen und in ihren Filmen mythische Figuren spielen.¹⁰⁶

Dylan agiert in einigen Filmen selbst als Schauspieler, unter anderem als Figur Alias in *„Pat Garrett jagt Billy the Kid“* (Regisseur Sam Peckinpah, 1973). Campbell spricht

¹⁰⁰ Vgl. Borgstedt (2008), S. 96

¹⁰¹ Vgl. Mattig (2009), S. 85

¹⁰² Campbell, Joseph: Die Kraft der Mythen. Bilder der Seele im Leben des Menschen. München: Artemis, 1994. S. 17

¹⁰³ Campbell (1994), S. 22

¹⁰⁴ Campbell (1994), S. 26

¹⁰⁵ Campbell (1994), S. 27

¹⁰⁶ Vgl. Campbell (1994), S. 27

Filmen – die Rede ist primär von Hollywoodfilmen – etwas Magisches zu, denn die Person, die man sieht, ist zur gleichen Zeit auch noch woanders und das ist „*ein Zustand des Gottes*“.¹⁰⁷ Ein Filmschauspieler ist so eine „*vielgestaltete Erscheinung*“¹⁰⁸. Da Mythen laut Lexikoneintrag Göttergeschichten sind, fragt Campbell, was denn ein Gott sei. Dies ist im Zusammenhang mit Stars aus dem Grund relevant, weil sakrale Metaphern im Zusammenhang mit Stars häufig gebraucht werden, wenn man z.B. Eric Clapton als „*Gitarren-Gott*“¹⁰⁹ bezeichnet.

*„Ein Gott ist eine Personifikation eines Wertesystems oder einer treibenden Kraft, die im menschlichen Leben und im Weltall wirkt [...] Aber es gibt auch Mythen und Götter, die von bestimmten Gesellschaften handeln oder von den Schutzgottheiten der Gesellschaft“*¹¹⁰.

Laut Campbell gibt es zwei Arten von Mythen, einerseits Mythen, die eine Beziehung zwischen Mensch und Natur, bzw. der natürlichen Welt herstellen und Mythen, die gesellschaftsbezogen sind, den Menschen also mit einer bestimmten Gesellschaft verknüpfen. Dies wäre also eine mögliche Erklärung dafür, warum Gesellschaften sich teilweise ihre Götter in Form von Stars selbst wählen. Es ist eine Form der gemeinsamen Identifikation. Wenn die traditionelle Religion an Bedeutung verliert, wird nach einem Ersatz gesucht. Dies stellt bereits Mattig fest, wenn er bemerkt, dass die Jugend sich ihre eigenen Initiationsriten schafft, wenn diese nicht durch die Gesellschaft institutionalisiert sind. Wer hält heute den Mythos lebendig? Laut Campbell sind es die Künstler: „*Die Mythenschöpfer früherer Tage entsprachen gewissermaßen unseren Künstlern*“¹¹¹. Den Dichtern von heute entsprachen in urtümlichen Kulturen laut Campbell die Schamanen, denn sie haben in ihrer Jugend oder späten Kindheit eine außergewöhnliche Erfahrung gemacht und haben daher Zugang zu anderen Bewusstseinssebenen.¹¹² Er spricht über Heldentum:

*„Ein Held ist jemand, der sein Leben einer Sache geweiht hat, die größer ist als er.“*¹¹³

¹⁰⁷ Campbell (1994), S. 28

¹⁰⁸ Campbell (1994), S. 28

¹⁰⁹ Erdmann, Holger: Eric Clapton. Ein Leben in Abstinenz. Focus Online http://www.focus.de/kultur/musik/tid-17752/eric-clapton-ein-leben-in-abstinenz_aid_494281.html (Zugriff 18.01.2012)

¹¹⁰ Campbell (1994), S. 34 – 35

¹¹¹ Campbell (1994), S. 94

¹¹² Vgl. Campbell (1994), S. 95

¹¹³ Campbell (1994), S. 149

Dies trifft auch auf Musikstars wie John Lennon zu, der ein Held, ein Erneuerer war, denn „[d]er Volksheld hat ein Gespür für die Bedürfnisse seiner Zeit.“¹¹⁴ Auch wenn Bob Dylan sich nicht selbst als Held feiern wollte, so nahmen ihn einige Menschen als einen solchen wahr.

Wenn Medien über Stars berichten, beziehen sie sich häufig bewusst oder unbewusst auf Aussagen, die in anderen Medien bereits getätigt wurden. Um dieses Geflecht an Diskursen besser beschreiben zu können, werde ich auf einige Aspekte von Michel Foucaults Forschung eingehen und im Besonderen die Diskursanalyse berücksichtigen.

3. Ein Knoten in einem Netz - Michel Foucault

Als der Philosoph und Psychologe Michel Foucault 1970 an das renommierte „Collège de France“ berufen wurde, sprach er in der Antrittsvorlesung über „*Die Ordnung des Diskurses*“.¹¹⁵ Letzterer kurze Text, der auch als eigenständige Publikation erhältlich ist, beinhaltet viele zentrale Punkte, die helfen, ein Konvolut an erzählenden Medien, welche ein Film wie NDH in seine filmische Form übersetzt und fein säuberlich anordnet, zu verstehen.

Ein Buch ist für Foucault ein Knoten in einem Netz, da es sich in einem System von Verweisen auf andere Texte befindet. Die Einheit eines Buches ergibt sich eben aus diesem Feld von Diskursen oder Aussagen. Ähnlich sieht es auch bei NDH aus, denn auch der Film verweist laufend auf bereits getätigte Aussagen, auf Bilder, auf Medienberichte einer vergangenen Zeit. Durch die Zusammenführung dieser Aussagen bilden sie aber eine weitere, neue Aussage. Foucault verweist darauf, dass es unmöglich ist, den Beginn eines Diskurses zu finden, und dass jeder Diskurs insgeheim auf einem „*bereits Gesagten*“¹¹⁶ beruht. Dieses ist allerdings noch kein konkreter Diskurs, sondern eher dessen Vorstufe, ein „*Halbschweigen*“¹¹⁷, in dem aber alles schon artikuliert ist. Foucault beschäftigt sich mit Bereichen wie der Medizin und untersucht, nach welchen Gesetzen sie sich bilden und welche diskursiven

¹¹⁴ Campbell (1994), S. 160

¹¹⁵ Vgl. Konersmann, Ralf: Der Philosoph mit der Maske. Michel Foucaults *L'ordre du discours*. In: Foucault, Michel: *Die Ordnung des Diskurses*. Frankfurt a.M.: Fischer, 2012. S. 73

¹¹⁶ Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*. Frankfurt, a.M.: Suhrkamp, 1981. S. 39

¹¹⁷ Foucault (1981), S. 39

Ereignisse ihnen zu Grunde liegen. Es gibt laut Foucault primär zwei Ebenen des Wissens:

1. Fundamentale Codes – Sprache, Wahrnehmung und Praktiken werden von ihnen beherrscht.
2. Wissenschaftliche Theorien oder Erklärungen von Philosophen, die die Ordnung des Denkens deuten.

Es gibt noch eine dritte, mittlere Ebene, die der Reflexion über fundamentale Codes dient und den Boden für wissenschaftliche Interpretationen darstellt. Der Diskurs ermöglicht den Blick auf ein bestimmtes thematisches Feld und dessen Ordnungsstrukturen. Die Ebene des Diskurses ist jenseits des linguistischen Fundaments zu finden. Diskurse sind dabei Praktiken, welche die Dinge bilden, von denen sie sprechen, also mehr als bloße Aussagen. Die sprachlichen Zeichen werden dazu genutzt, um eine Ordnung zu stiften, die zwischen Sprache und Gegenstand liegt. So bringen sie Objekte des Wissens hervor und errichten Grenzen des Sagbaren. Die Logik der Diskurse gehorcht nicht den Regeln der Linguistik. Diskursanalyse bezweckt unter anderem eine Struktur des Denkens freizulegen und dessen Zwänge und Bedingungen aufzuzeigen. Eng verbunden mit dem Diskurs als einer von der Ebene des Zeichens und des Bewusstseins unabhängigen Ebene ist der Begriff des Dispositivs, welches Foucault als Geflecht aus Diskurs- und Machtstrukturen darstellt.

Das Dispositiv ist hier Struktur eines Feldes des wissenschaftlichen Sprechens. Als solches korrespondiert es mit politischen, ökonomischen und institutionellen Verhältnissen. Für Foucault sind also externe Ordnungsmuster für unsere Produktion von Sinn und Bedeutung verantwortlich.

„Die Ordnung des Diskurses ist nicht in einer höheren Ordnung der Geschichte aufgehoben, sondern kontingent, diskontinuierlich und jedem Sinn vorgängig und äußerlich.“¹¹⁸

Der Diskurs besteht aus anonymen Aussagemustern, in deren Rahmen Subjekte handeln. Das Ziel der Diskursanalyse ist es, Aussagemuster zu erkennen und deren Werdegang zu beobachten. Foucault verwendet den Begriff des *Monuments*, welches ein Text, Bild oder etwas anderes sein kann, und von anderen als

¹¹⁸ Sarasin, Philipp: Michel Foucault zur Einführung. Hamburg: Junius Verlag, 2005. S. 105

Dokument/ Quelle behandelt wird. Der Begriff *Monument* verdeutlicht, dass die Quelle/ das Dokument in einer bestimmten Form gespeichert ist, dass somit das Medium einer eigenen Logik folgt. Das verhindert, dass Dokumente einfach lesbar sind. Durch ihre Medialität sind sie auch Erzeuger von Sinn. Dokumente sind aber auch gleichzeitig Aussageereignisse. Der Sinn ergibt sich durch die Analyse von materiellen/ medialen und diskursiven Strukturen.¹¹⁹ Diese Auffassung korreliert mit der Aussage McLuhans, das Medium sei die Botschaft und ist im Hinblick auf NDH relevant, da im Film Dokumente wie Zeitungsartikel für eine neue Erzeugung von Sinn zitiert, bzw. herangezogen werden. Es handelt sich also oft nur um ein Abbild eines originalen Dokuments, welches in seiner ursprünglichen Erscheinungsform eine andere Medialität besaß und somit auch formell eventuell andere Aussagen erzeugte. Was passiert, wenn man ein Dokument in eine neue, hier filmische Form zwingt und welchen neuen Zweck dies erfüllt, wird in Kapitel 5.2. noch genauer betrachtet werden.

Die Diskursanalyse fragt auch vor allem danach, warum eine bestimmte Aussage entstanden ist. Dabei geht sie nicht, wie die Hermeneutik, in die Tiefe, sondern analysiert den oberflächlichen Sinn einer Aussage, sowie die Voraussetzungen, die eine solche Aussage möglich gemacht haben. Diskurse werden durch Regeln geformt und zusammengehalten, die an der Oberfläche der Texte zu finden sind, aber meist unsichtbar sind und erst entdeckt werden müssen. Um die Regeln zu finden hilft es, wenn man den Text zuerst als Monument betrachtet und so die diskursiven Ähnlichkeiten herausarbeitet. So versucht Foucault, die Aussage-Regeln zu finden, deren Summe er das *Archiv* nennt. Das Archiv ist das System, welches das Erscheinen von Aussagen als Ereignisse beherrscht. Die Vorgehensweise Foucaults ist eine empirische und fragt nicht nach Sinn, sondern nach den Algorithmen, die den Diskurs bestimmen.

Welche Kraft hat der Diskurs in der Gesellschaft? Einerseits kann er Bereiche konstituieren, es ist also mehr als nur das bloße Ordnen des bereits vorhandenen. Dinge werden aber nicht ausschließlich durch Diskurse konstituiert. So gibt es verschiedene Ebenen von Beziehungen:

1. Primäre oder wirkliche Beziehungen, die unabhängig vom Diskurs existieren.

¹¹⁹ Vgl. Sarasin (2005), S. 106 – 107

2. Sekundäre oder reflexive Beziehungen, die in einem Bewusstsein präsent sind.

3. Diskursive Beziehungen.

Foucault untersucht die Beziehungen, die zwischen diskursiven Bereichen und nichtdiskursiven Bereichen (z.B. Institutionen) bestehen. In der *Archäologie des Wissens* beschäftigt er sich damit, wie Subjekte mittels Ordnungsstrukturen ihre Welt im Rahmen medialer und anderer diskursferner Mittel konstruieren. Diskursive Ordnungen bringen also einen Gegenstand des Wissens hervor, und die Aufgabe des Diskursanalytikers ist es herauszufinden, warum dies so ist und wie solche Ordnungsmuster arbeiten. Der Diskurs ist ein Feld von Regelmäßigkeiten, welches verschiedene Aussagen ermöglicht, und das Subjekt wird vom Diskurs beherrscht. Diejenigen, die sich des Diskurses bedienen (dürfen), verfügen über Macht, sichern aber auch gleichzeitig das Überleben eines bestimmten Diskurses. Mit den Diskursen stehen sich in der Gesellschaft Kräfte gegenüber, die Gesellschaft wird so von Machtverhältnissen strukturiert.¹²⁰ Die Leute sprechen, und ihre Diskurse wuchern endlos weiter.¹²¹ Foucault bemerkt in der „*Ordnung des Diskurses*“:

„Ich setze voraus, daß in jeder Gesellschaft die Produktion des Diskurses zugleich kontrolliert, selektiert, organisiert und kanalisiert wird [...]“¹²²

Dies geschieht durch Prozesse, die den Diskurs bändigen wollen und ihm seine Unberechenbarkeit nehmen sollen. Mit der Auswahl an Bild,- und Tonmaterial im Film und deren Verarbeitung werden bereits existierende Aussagen ebenfalls organisiert und legen Bedeutungen nahe, suggerieren also ein bestimmtes Verständnis der vorgeblichen Fakten. Dies lenkt den Diskurs in eine bestimmte Bahn, bestätigt existierende Diskurse oder erzeugt eine neue Aussage. Ein Dokumentarfilm kann als Beispiel für die Kanalisation eines oder mehrerer Diskurse gesehen werden, denn er bringt eine spezifische Art von Ordnung in die Dinge.

Foucault macht in der „*Ordnung des Diskurses*“ eine für mythische Erzählungen ebenfalls relevante Beobachtung:

„Ich nehme an, bin aber nicht ganz sicher, daß [sic] es kaum eine Gesellschaft gibt, in der nicht große Erzählungen existieren, die man erzählt, wiederholt, abwandelt; Formeln, Texte, ritualisierte Diskurssammlungen, die man bei bestimmten

¹²⁰ Vgl. Sarasin (2005), S. 92 – 121

¹²¹ Vg. Foucault, Michel: Die Ordnung des Diskurses. Frankfurt a.M.: Fischer, 2012. S. 10

¹²² Foucault (2012), S. 10 – 11

*Gelegenheiten vorträgt; einmal gesagte Dinge, die man aufbewahrt, weil man in ihnen ein Geheimnis oder einen Reichtum vermutet.*¹²³

Mythen gehören eben zu solchen Texten, die Jahrtausende überdauern können. Laut Foucault gibt es Diskurse, die im Alltag gesagt werden und gleich wieder vergehen sowie Diskurse, die am Anfang neuer Sprechakte stehen, von denen sie kommentiert werden.¹²⁴ Kann ein Film auch als ein solcher Diskurs gesehen werden, der am Anfang neuer Aussagen steht? Wenn ja, dann ist auch diese Diplomarbeit einer dieser kommentierenden Sprechakte.

Dokumentarfilme, die auf vergangene Diskurse eingehen und verschiedene Medien zitieren (z.B. Zeitungen, Fotos, historisches Filmmaterial) vereinen auch verschiedene Diskurse: Es werden so nämlich Aussagen aus Zeitungen behandelt, aber auch Diskurse von Personen, die auf Film festgehalten wurden. NDH erzeugt als filmisches Konstrukt zwar eigene Aussagen, die durchaus heterogen sein können, lässt sich aber schwer einordnen. Diskurse, die im Film auftauchen, haben oft einen anonymen Sprecher oder beruhen auf bereits getätigten Aussagen. Man kann in keinem Fall eine Person oder Gruppe für das Bild verantwortlich machen, das von der Figur Dylan gezeichnet wird, da die Menge an getätigten Aussagen interagiert, sich gegenseitig kommentiert und zusammen das Konstrukt der Künstlerfigur bildet. Das erkennt man allein daran, dass der Film viele Dylan-Diskurse und die Medien, in denen sie auftauchen, zusammenführt, aber als Film doch ein kompaktes Werk, und nicht eine bloße Aneinanderreihung von Archivmaterial bildet. NDH ist gleichsam auch ein Knoten in einem Netz.

Ich gehe im Folgenden davon aus, dass der Film einige mythische Erzählelemente enthält, die Dylan zum Gegenstand des Mythos machen. Diese mythischen Elemente sind einerseits im Archivmaterial und im Inhalt der Zeugenaussagen selbst zu finden, aber auch auf der ästhetischen und technisch-filmischen Ebene wie z.B. im Schnitt. Bevor ich aber auf die Analyse dieser Elemente eingehen kann, sollen zuvor einige historische Fakten zusammengetragen werden, die Erwähnung im Film finden und oft die Voraussetzung für die Entstehung bestimmter Aussagen bilden.

¹²³ Foucault (2012), S. 18

¹²⁴ Vgl. Foucault (2012), S. 18

4. 1961 – 1966: Bewegung(en) in Amerika

Im Folgenden ein kurzer Überblick über einige soziale und politische Bewegungen in Amerika. Der behandelte Zeitraum orientiert sich weitgehend an dem Film NDH. Um die amerikanische Protestbewegung der frühen sechziger Jahre aber besser zu verstehen, wird im Folgenden der Vietnamkrieg und dessen Entstehung genauer erläutert.

Ungeachtet der langen kolonialen Vergangenheit in Vietnam, etwa der französischen Herrschaft im 19. Jahrhundert, werde ich die Geschehnisse im Zeitraum 1945 bis 1966 genauer betrachten, da diese besondere Auswirkungen auf die Geschehnisse im Film haben. 1945 übernahm der Kommunist Ho Chi Minh die Macht in Vietnam. Da allerdings die USA ein Interesse daran hatte, während des kalten Krieges westliche, nicht-kommunistische Mächte zu stärken, sodass die Sowjetunion nicht mehr Macht erlangen konnte, war es für Frankreich möglich, wieder eine Herrschaft in Vietnam zu begründen. Ende 1945 teilte man Vietnam in einen nördlichen, Viet Minh kontrollierten Teil unter Ho Chi Minh, und einen südlichen, französisch kontrollierten Teil. Mit der von den Franzosen ausgehenden Attacke auf einen nördlichen Hafen startete 1946 der erste Indochinakrieg. Von diesem Zeitpunkt an zogen sich die Viet Minh Kämpfer, später Vietkong, aufs Land zurück und verfolgten eine Guerillastrategie. Aus Angst vor einem kommunistischen Machtzuwachs eilte die USA 1950 den Franzosen in Vietnam zu Hilfe, die Bao Dai als Scheinherrscher eingesetzt hatten. Die Viet Minh kämpften weiter gegen die Franzosen und fügten ihnen enormen Schaden zu. 1954 kam es zur Aufteilung Vietnams entlang des 17. Breitengrades in ein kommunistisches Nord- und nicht-kommunistisches Südvietnam. Die USA war aber dagegen, Territorium an Kommunisten zu vergeben, und unterschrieb das Abkommen nicht. Als 1954 die Franzosen aus dem nördlichen Teil abzogen, gründeten die Kommunisten ihre eigene Regierung. Auch im Süden ernannte Kaiser Bao Dai einen Premierminister, der eine Regierung formen sollte: Ngo Dinh Diem. Er hatte mächtige Hilfe von den USA, so kam es 1955 zu einem Referendum, woraus die Gründung der neuen Republik Vietnam (Südvietnam), mit Diem als Präsident, resultierte. Die Eisenhower Regierung unterstützte Südvietnam, um eine Ausbreitung des Kommunismus zu verhindern. Bewaffneter Widerstand gegen das Diem-Regime begann in den späten 50er Jahren. Auch in Südvietnam

gab es noch Kommunisten, die 1957 anfangen, Guerillagruppen zu bilden und gegen das Diem-Regime vorzugehen. 1959 wurde aus dem Norden auch militärische Hilfe zu den Kommunisten im Süden geschickt, und bereits 1960 formierten sich auf Geheiß des Nordens die Kommunisten des Südens zur „Nationalen Front für die Befreiung Südvietnams“, auch bekannt als Vietkong. Im selben Jahr, 1960, wurde John F. Kennedy neuer Präsident der USA.¹²⁵ Er wurde sogleich mit einem Bürgerkrieg in Laos konfrontiert. Wenngleich die USA finanzielle Unterstützung an die Regierung Laos schickte, so entsandte Kennedy keine Truppen. 1961 willigte er schließlich ein, der südvietnamesischen Armee mehr Truppen zu schicken. Nachdem es 1961 zu einer vom Militärberater General Maxwell D. Taylor geleiteten Mission nach Vietnam gekommen war und deutlich wurde, dass eine stärkere militärische Teilhabe nötig sein werde, wurde 1962 eine Militärbasis in Saigon eingerichtet. Nachdem Präsident Diem immer brutaler gegen die Buddhisten vorging und nicht in der Lage war, sein Land zu reformieren, wurden seitens der USA finanzielle Hilfen an vielen Stellen gestrichen. Es kam schließlich 1963 zu einem Putsch, in dem Diem ermordet wurde. Es wurde kein würdiger Nachfolger gefunden, und die USA übernahmen nun den Krieg in Vietnam. Kennedy machte Andeutungen, dass er die amerikanischen Truppen aus Vietnam zurückziehen wollte und wurde kurz darauf 1963 in Dallas ermordet, woraufhin Lyndon B. Johnson das Amt übernahm. In Südvietnam hatte eine Militärjunta die Regierung übernommen, die ebenfalls nicht auf die Nöte ihrer Bevölkerung einging und eine militärische Beteiligung der USA ablehnte. 1964 kam es somit zu einem weiteren Putsch, und politische Instabilität folgte, was Nordvietnam dazu veranlasste, den Krieg im Süden zu forcieren. Die USA sah nun Handlungsbedarf, um zu vermeiden, dass Südvietnam an die Kommunisten fiel, ihr militärisches Programm, welches sich zunächst um eine Befriedung bemühte, scheiterte jedoch. Johnsons Berater drängten auf eine Bombardierung Nordvietnams, doch Johnson griff erst ein, als es zu einem Vietkong-Angriff auf die US-Basis Pleiku gab, die einen heftigen Gegenschlag von USA und Südvietnam nach sich zog. Dieser Vergeltungsschlag kam ausgerechnet, als der sowjetische Premier Alexei Kosygin zu Besuch im Hanoi war, was die Sowjetunion bewog, den Norden zu unterstützen. Der Krieg eskalierte immer mehr, und 1965 sandte Johnson die ersten Bodentruppen nach Südvietnam, gefolgt von Marinetruppen. Die Situation geriet außer Kontrolle und im Juli 1965 schickte Amerika weitere 50 000 Soldaten.

¹²⁵ Vgl. Isserman, Maurice: America at War. Vietnam War. New York: Facts on File, 2003. S. 1 – 32

Ende des Jahres waren fast 200 000 amerikanische Militärs in Vietnam, und die USA flogen heftige Bombenangriffe.¹²⁶

Dies war die Situation in Vietnam, wie sie in NDH thematisiert wird. Der Film geht auf den Mord an Kennedy ein (00:06:47 – 00:08:00) und zeigt Szenen des Vietnamkrieges (00:25:41 – 00:26:16) und von in amerikanische Flaggen gewickelten Särgen (00:26:16 – 00:26:21), gefolgt von Bildern der Gewalt und des Protestes in Amerika (00:26:21 – 00:26:46).

Amerikas Einsatz von Militärgewalt gegen den Bauernstaat Vietnam führte zu heftigen Protesten in der amerikanischen Bevölkerung. Die Forderungen waren verschieden: Internationalisten wollten ein Ende der Bombardierungen und die Übergabe des Konflikts an den UN-Sicherheitsrat. Liberale und demokratische Sozialisten forderten direkte Friedensverhandlungen mit Nordvietnam, und Friedensaktivisten forderten den sofortigen Rückzug der Truppen. Die Antikriegsbewegung agierte in verschiedener Weise, z.B. mit „Teach-ins“ an Universitäten und Protestmärschen wie dem „March on Washington“ 1969 (nicht zu verwechseln mit dem Marsch auf Washington 1963 wie in NDH thematisiert). Auch Politiker, wie der Demokrat Eugene McCarthy, waren gegen den Krieg, und Linke organisierten Studentenproteste. Die erste Demonstration gegen den Krieg fand schon 1963 statt und wurde von der „War Resisters League“ (WRL) organisiert. Bereits 1965 hatten sich tausende Demonstranten verschiedenster sozialer und ideologischer Klassen zu Protesten zusammengefunden. Unter den Studenten hat sich auch ein einflussreicher Zweig der Antikriegsbewegung gebildet. Studenten kritisierten mit dem Krieg auch die Werte der Elterngeneration und der Gesellschaft, und ihre Proteste hatten Auswirkungen auf die Politik. Steuerverweigerung wurde eine gängige Waffe im Kampf gegen den Krieg. Auch in der Antikriegsbewegung gab es verschiedene Gruppen und Ansichten, wie der Krieg am besten zu stoppen sei. Es wurden zwei Hauptgruppen von Kriegsgegnern festgestellt: Einerseits eine Kerntruppe von gebildeten weißen Personen, die aus einer sozialen Mittelklasse kam und politisch liberal war, andererseits eine große Gruppe von politisch schwer einzuordnenden Personen, die den Krieg als Verschwendung ansah. Einige Vertreter der letzten Gruppe kamen aus ärmlichen Verhältnissen oder aus Randgruppen.¹²⁷

¹²⁶ Vgl. Tucker, Spencer C.: Vietnam. London: UCL Press, 1999. S. 94 – 121

¹²⁷ Vgl. Howlett, Charles F.: The American Peace Movement. References and Resources. Boston: G. K. Hall & Co., 1991. S. xlvii – li

Schon in der Zeit vor Vietnam hat es verschiedene aktivistische Gruppen gegeben, wie z.B. die „*Women’s International League for Peace and Freedom*“ (WILPF) oder die „*Women Strike for Peace*“ (WSP), politische Frauengruppen oder die Gruppe SANE gegen Atomkraft. Die WRL setzte sich nach 1955 radikaler für die Rechte der Schwarzen, gegen Atomkraft und gegen Steuern für Kriegsobjekte ein. In den 60ern verband sich die Antikriegsbewegung mit anderen marginalisierten Gruppen wie z.B. der Bürgerrechtsbewegung, der Frauenbewegung und der Studentenbewegung.¹²⁸

Musik und Populärkultur halfen Anfang der sechziger Jahre einigen sozialen Bewegungen dabei, eine kollektive Identität zu schaffen. Dylan war zu Beginn seiner Karriere selbst an politischen Aktivitäten beteiligt, oder zumindest sehr interessiert daran, wie Todd Gitlin, ein Präsident von „*Sudents for a Democratic Society*“ (SDS), berichtet.¹²⁹ Folkmusik war in den sechziger Jahren eng verbunden mit politischer Aktivität, auch Dylan Songs wie „*Masters of War*“ sind Teil dieses politischen Kanons. Trotz dieser Entwicklung wollte Dylan weder als einer der „*Anführer*“ der Bewegung, noch als „*Sprachrohr seiner Generation*“ gesehen werden. Er war in den frühen Sechzigern dennoch einer der „*movement intellectuals*“¹³⁰, also einer der Künstler, die einen wichtigen geistigen Beitrag geleistet haben. Dylan wendete sich allerdings mehr und mehr ab von politischem Aktivismus, was auch 1965 auf dem Newport Folk Festival zu hören ist, auf dem er nicht akustisch, sondern mit elektrischen Instrumenten auftritt.

Fakten wie diese sind Inhalt des zweiten Teils von NDH und ich möchte in der folgenden Analyse betrachten, wie die im Film thematisierten Medien der damaligen Zeit Dylan rezipieren, wie Zeitgenossen ihn wahrnehmen, wie er sich selbst sieht und wie der Film mit diesen Diskursen umgeht.

¹²⁸ Vgl. Atkin, Natalie: From Margin to Mainstream: American Peace Movements, 1950 – 1970s. In: Tenfelde, Klaus (Hrsg.): Peace Movements in Western Europe, Japan and the USA since 1945: Historiographical Reviews and Theoretical Perspectives. In: Mitteilungsblatt des Instituts für soziale Bewegungen. Forschungen und Forschungsberichte. Nr. 32 (2004). S. 175 – 178

¹²⁹ Vgl. Eyerman, Ron/ Jamison, Andrew: Music and social movements. Mobilizing traditions in the twentieth century. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. S. 116

¹³⁰ Eyerman/ Jamison (1998), S. 126

Teil II

No Direction Home

Ich habe im ersten Teil der Arbeit versucht, eine soziologisch und strukturalistisch orientierte Herangehensweise an die Analyse des Mythos zu berücksichtigen. Nun stellt sich die Aufgabe, herauszufinden, ob solche Formen von Mythisierung auch im Film NDH zu beobachten sind und wie bzw. wo sich dies zeigt.

Ich erinnere zunächst an die zu Anfangs gestellten Forschungsfragen:

1. Kommt es zu Mythisierung in NDH? Wenn ja, auf welchen filmischen Ebenen?
2. Welche narrativen Mittel werden in NDH angewendet, um Dylan als Mythos zu inszenieren?
3. Sind zentrale Diskurse der amerikanischen Gesellschaft der sechziger Jahre im Mythos Dylan zu erkennen?
4. Wird Dylan im Lauf des Filmes vermehrt mit wiederkehrenden Bildern oder Themenkomplexen (Archetypen nach N. Frye) in Verbindung gebracht? Wenn ja, auf welcher filmischen Ebene sind diese zu finden?

Bereits bei McLuhan wird deutlich, dass Medien einer eigenen Logik folgen. Sie fungieren zudem nicht nur als Kanal, sondern können Informationen auch unterschlagen, modifizieren oder betonen.¹³¹ Diesem Aspekt ist bei der Konstruktion eines Starimages besondere Bedeutung beizumessen. Ich werde in der Analyse einen strukturalistischen Ansatz, der sich weitgehend auf Barthes stützt, und eine inhaltliche und gesellschaftliche Herangehensweise an den Mythos berücksichtigen, wobei inhaltliche und produktionsästhetische Aspekte gleichsam relevant sind.

¹³¹ Vgl. Borgstedt (2008), S. 117

5. „*No Direction Home*“ – Mythen und Diskurse in der filmischen Praxis

5.1. Interviews und Sprachgebrauch

5.1.1. Interviews mit Zeitgenossen für „*No Direction Home*“

Für den zweiten Teil von NDH wurden 17 Zeitzeugen interviewt, die alle im Zeitraum von 1963 – 1966 mit Dylan in verschiedenen Weisen zu tun hatten. Der Beat-Dichter Allen Ginsberg starb bereits 1997, die Vorbereitungen für den Film müssen demnach schon lang vor dessen Erscheinen 2005 getroffen worden sein. Auch Harold Leventhal, unter anderem Manager von Woody Guthrie, verstarb 2005. Der Großteil der Befragten war bei Erscheinen des Films jedoch noch am Leben und rekrutierte sich hauptsächlich aus Freunden, Bekannten und Musikerkollegen Dylans. In welchem Gesamtzusammenhang Zeitzeugeninterviews stehen und welche Bedeutungen sie eröffnen können, soll im Folgenden gezeigt werden.

Ich konzentriere mich zunächst auf die inhaltliche Ebene der Aussagen, auf die Art und Weise, wie Zeitzeugen dargestellt werden sowie darauf, wie der Film Zeitzeugen dokumentarisch legitimiert. Lassen sich Archetypen festmachen, mit denen Dylan in bestimmten Aussagen verbunden wird? Im Film beeinflussen sprachlich getätigte Aussagen, Musik und Bilder sich oft gegenseitig, daher kann es in einzelnen Kapiteln zu Überschneidungen kommen.

Das erste der Interviews, welche mit Zeitzeugen und Weggefährten Dylans für den Film durchgeführt wurden, findet sich bei 00:04:27. Bei einer Gesamtlänge des Films von 01:31:10 sind Zeitzeugeninterviews in ein- bis zweiminütigen Abständen bis 01:10:08 Teil der Narration. Sie sind somit ein zentraler Bestandteil des Films.

Das erste Interview bei 00:04:27 verknüpft die Geschichte Dylans mit der politischen und sozialen Situation im Jahre 1963. Altes Filmmaterial vom Marsch auf Washington (1963) ist zu sehen, und die Stimme eines Sprechers berichtet als Voice Over. Es wird ein Medium Shot von Peter, Paul und Mary während des Marsches gezeigt, einem Trio, das viele Dylan Songs interpretiert hat, und es erscheint der Untertitel „Peter Yarrow“ unter einem der drei (00:04:39). Es folgt ein weicher Schnitt,

und der Zuschauer sieht einen älteren Herrn in einem Medium Close Up in einem scheinbar einfachen Raum, welcher nur unscharf zu erkennen ist: „Peter Yarrow“, hier bereits ergraut, ist einer der Zeitzeugen, die mehrmals für die Narration herangezogen werden. Auffallend an der Marsch-auf-Washington-Sequenz ist, dass bis zur Rede Martin Luther Kings leise „*Blowin' in the wind*“ (Dylan, 1962) aus dem Off ertönt, gespielt von Peter, Paul und Mary. Dies ist eine dokumentarische Strategie, um Peter Yarrow mittels Archivmaterial und Musik als zuverlässigen Zeitzeugen zu legitimieren. Es finden sich weitere Beispiele dieser Art im Film, auf die aber nicht weiter eingegangen werden soll. Personen, die häufig als Sprecher vorkommen, oder eine besonders wichtige Rolle gespielt haben, werden sehr ausführlich mit Archivmaterial eingeführt. Beispiele dafür sind Joan Baez und Allen Ginsberg.

Ich werde nun chronologisch vorgehen und von Beginn bis zum Ende des Filmes einige der interessantesten Interviews herausnehmen, um diese unter einem mythologischen Standpunkt genauer zu betrachten. Einige Interviews sind besonders aufgrund des Schnitts auffällig, andere aufgrund ihres sprachlichen Inhalts oder aufgrund einer Kombination verschiedener Elemente.

Bei 00:06:18 hören wir die Stimme eines weiteren älteren Herrn, Izzy Young, Besitzer des Folklore Zentrums in Greenwich Village, New York, einem Laden für Folkmusikartikel. Dylan besuchte das Folklorezentrum, um Platten zu hören und um zu lesen. Young ist demnach ein Bekannter Dylans, der ihn in jungen Jahren unterstützt hat.¹³² Er wird hier an einem Schreibtisch mit vielen Dokumenten, Büchern und einem Aktenschrank im Hintergrund gezeigt. Dieses Setting impliziert, dass der Sprecher einer ernsthaften Tätigkeit nachgeht, was von dessen Auftreten ebenfalls bestätigt wird, seinen Worten soll folglich Glauben geschenkt werden. Hier ist besonders der Inhalt des Gesagten wichtig, daher nun eine Transkription einiger Sätze Izzy Youngs:

„He would take individuals and infuse them with life that you could understand. So even if he never considered himself a protest singer he was a protest singer. And he saw what was happening all around him and everybody else saw what was happening all around them but he voiced that for the first time.“

(00:06:18 – 00:06:34)

¹³² Vgl. Sounes, Howard: *Down the Highway. The Life of Bob Dylan*. London: Black Swan Book, 2002. S. 121, 127, 133 – 136

Die Worte sind besonders in Verbindung mit der nachfolgenden Sequenz an Fotos und historischem Filmmaterial interessant. Da dies im Detail im Kapitel zu Ton und Musik behandelt wird, nun nur eine grobe Analyse der Zusammenhänge zwischen Interview und darauffolgendem Filmmaterial. Auch hier werden die Worte des Sprechers durch die anschließenden Bilder legitimiert, denn es folgen Fotos von Konzertpostern, von Dylan auf der Bühne, sowie Filmmaterial von der Ermordung Kennedys und Lee Harvey Oswalds, alles unterlegt mit Dylans Song „*A Hard Rain's A-Gonna Fall*“ (00:06:35 – 00:07:51). Youngs Aussage, dass Dylan ein Protestsänger sei, auch wenn Dylan selbst dies leugnet, soll durch die Bilder bewiesen werden. Hier haben wir den Archetyp des Sängers, der versucht, mit seiner Musik gegen soziale und politische Missstände zu protestieren – den „*Protest Singer*“.¹³³ Auch die *Marsch-auf-Washington-Sequenz*, der Marsch 1963 ein Event für Arbeit und Freiheit, und die darauffolgende Aussage Youngs, Dylan sei ein Protestsänger, bestätigen sich gegenseitig und etablieren Dylan als solchen.

Zeitzeugen-Interviews können ferner eine kommentierende Funktion haben, um gezeigtes Filmmaterial klar zu interpretieren. Dies passiert gleich im Anschluss an das Archivmaterial der Kennedy Ermordung, wenn Peter Yarrow sagt:

„*We were going to make this world a decent, better place – but that loss – I think it traumatized the nation terribly.*“ (00:07:50 – 00:07:58)

Yarrows Aussage wird bereits als Voice Over eingeblendet, während noch Archivmaterial der Ermordung Oswalds zu sehen ist. Es folgt ein Zwischenschnitt zurück auf Yarrow, und von 00:07:56 – 00:08:00 erscheint eine kurze Einstellung Kennedys, der Passanten die Hände schüttelt. Dies hat einerseits den Effekt, das Gesagte direkt auf das Archivmaterial des Mordes an Kennedy zu beziehen. Andererseits sind aber auch künstlerische Gründe geltend zu machen, denn indem der Ton kontinuierlich über einige Einstellungen gelegt wird, wirkt der Schnitt weniger hart – eine Technik, die in NDH häufig zu beobachten ist. Die Worte Yarrows sollen offensichtlich auf Kennedys Tod bezogen werden, können aber ursprünglich ganz anders gemeint sein, denn Yarrow erwähnt Kennedy nicht. Die Bedeutung wird also nur durch die Bilder konstruiert.

¹³³ Das Konzept von Northrop Fries Archetypen wurde bereits in Kapitel 2.3 angesprochen. Ein Archetyp kann dabei ein Bild oder eine Metapher sein, die bei vielen Beschreibungen auftauchen, es kann aber auch ein Genre wie das Drama sein.

Kommentierende Funktionen gibt es häufiger. Auch bei 00:09:23, als der Beat Poet Allen Ginsberg, nun ebenfalls ein alter Mann, nach einer Filmsequenz spricht, in der Dylan den Tom Paine Preis vom „*Emergency Civil Liberties Committee*“ bekommt:

„The evening that Dylan was given the Freedom Award from the Emergency Civil Liberties Committee apparently he got up, stood on his hind legs and said he was not a political poet and nobody’s leftwing servant but an independent minstrel or something. And astonished and pissed everybody off by not being a nice trained seal.“ (00:09:23 – 00:09:44)

Hier werden zwei Bilder von Dylan sichtbar. Einerseits gibt es einen allgemeinen Diskurs, der Dylan als politischen Sänger ansieht, andererseits spricht Ginsberg an, wie Dylan sich selbst wahrnehmen wollte, nämlich als unabhängigen Sänger („*Independent minstrel*“), der sich nicht vereinnahmen lassen will. Das öffentliche Bild von Dylan, wie es vom Publikum rezipiert wurde, wird auch bei 00:11:30 von Maria Muldaur genauer erläutert. Sie ist ebenfalls Musikerin und verbrachte in den sechziger Jahren viel Zeit mit Dylan.¹³⁴ Sie berichtet, was nach einem Konzert im „*Santa Monica Civic Auditorium*“ passierte, wo Dylan „*Chimes of Freedom flashing*“ sang:

„All of a sudden he had become an idol. That was the beginning of people wanting more from him. You know, as if just the songs weren’t enough.“
(00:12:39 – 00:12:47)

Diese Erfahrung wird durch Peter Yarrow weiter kommentiert und interpretiert:

„Everybody wanted to sleep with Bobby, to get high with Bobby. The reverence was for Bobby, but it was also for what he had created and everybody wanted to get close to it.“ (00:12:48 – 00:12:59)

Hier wird bereits sichtbar, dass Dylan zu einem Star aufsteigt. Er wird schon an dieser Stelle als „Idol“ mythisiert. Laut Peter Yarrow hat er etwas „erschaffen“, das von der tatsächlichen Person Dylan zu unterscheiden ist, und die Leute fasziniert. Roland Barthes‘ Beschreibung einer mythisierten öffentlichen Person, wie in Kapitel 2.1. gezeigt, ist hier voll zutreffend. Als ursprüngliches Bedeutendes gibt es die geschichtliche Person Dylan; dem gegenüber stehen als Bedeutetes die Ideen und Intentionen, mit denen er verknüpft wird. Dies zusammen ergibt die neue, enthistorisierte Bedeutung, also das Genie, den quasi sakralisierten Dylan.¹³⁵ Dass

¹³⁴ Vgl. Sounes (2002), S. 187 – 188

¹³⁵ Vgl. Barthes (2003), S. 136

Dylan auch wortwörtlich sakralisiert wird, zeigt sich mit steigender Berühmtheit noch deutlicher. Dazu kommt, dass Dylan mit anderen Ikonen wie etwa Johnny Cash in Verbindung gebracht wird.

Ich springe nun zu 00:20:02, wo Bobby Neuwirth als Freund Dylans im Interview weitere Einsichten in Dylans Leben gibt. Neuwirth begleitete Dylan auf Konzertreisen und ist auch wiederholt in D. A. Pennebakers „*Don't Look Back*“ zu sehen.¹³⁶ Es wird zunächst ein Archivfoto des Künstlers Neuwirth eingeblendet (00:20:02), auf dem er vor einigen Gemälden zu sehen ist. Dann folgt ein Schnitt und man sieht den gealterten Neuwirth in einem Medium Close Up mit unscharf zu erkennendem Hintergrund. Er berichtet zunächst wie Dylan ihn 1964 gebeten hatte nach New York zu kommen, weil er Konzerte spielte und dass die Bedingung für künstlerischen Erfolg damals gewesen sei, ob jemand eine Botschaft habe oder nicht (00:20:06 – 00:20:42). Es folgt ein kurzer Konzertausschnitt vom jungen Dylan mit „*It's all right, Ma*“, bevor wieder zum Interview mit Neuwirth geschnitten wird. Dieser erwähnt zwei Mal, dass bis dahin noch niemand etwas wie Dylans Musik gehört hätte. Man kann nun erkennen, dass Neuwirth sich in einer Galerie befindet. Er wird in einem Medium Shot gezeigt (00:20:42 – 00:21:19). Auch in der Interviewsequenz mit Neuwirth wird Archivmaterial eingespielt. Bei 00:20:17 wird ein Foto gezeigt, welches den jungen Neuwirth zusammen mit Bob Dylan darstellt. Das Bild ist wiederum ein dokumentarischer Beweis für die Glaubwürdigkeit Neuwirths.



(Abbildung 1) NDH (00:20:17) Bobby Neuwirth und Bob Dylan.

¹³⁶ Vgl. Sounes (2002), S. 185 – 186

Bei 00:21:49, kurz nach der Sequenz mit Neuwirth, hört man wieder die Stimme Allen Ginsbergs:

„What struck me was that he was at one or he became identical with his breath. And Dylan had become a column of air, so to speak, at certain moments where his total physical and mental focus was this single breath coming out of his – coming out of his – body. He had found a way in public to be almost like a shaman with all of his intelligence and consciousness focused on his breath.” (00:21:55 – 00:22:24)

Hier wird Dylan mit einem Schamanen verglichen, der sich in einem besonderen Bewusstseinszustand befindet. Ich habe schon mit Ruprecht Mattig in Kapitel 2.6. festgestellt, dass Musikstars häufig mit etwas Prophetischem verbunden werden.¹³⁷ Der Star wird als charismatische Persönlichkeit gesehen, die sich zur charismatischen Herrschaft eignet, und daher spricht man ihm auch besondere Fähigkeiten zu.¹³⁸ Dylan war offensichtlich zu einem Vorbild geworden, und Personen mit starker Vorbildwirkung werden Joseph Campbell zufolge häufig mythisiert. Campbell merkte auch an, dass den Dichtern von heute die Schamanen urtümlicher Gesellschaften entsprachen.¹³⁹

Nun zu einer sehr wichtigen Person in Dylans früher Karriere: Joan Baez. Die beiden waren nicht nur ein Liebespaar, sondern traten auch gemeinsam auf.¹⁴⁰ Baez ist eine von Dylans Wegbegleiterinnen, die ihn ebenso lobt wie kritisiert. Sie tendiert nicht dazu ihn zu mythisieren. Das erste Mal tritt sie bei 00:23:33 auf. Zuerst hört man sie nur als Voice Over, während Archivmaterial des jungen Dylan auf der Bühne gezeigt wird. Bei 00:23:38 sieht man sie zum ersten Mal in einem Medium Close Up als ältere Dame in einer rustikalen Küche. Sie spricht über Dylans Texte und die gemeinsame künstlerische Arbeit, wobei sie auch Kritik äußert. Diese erste Interview-Sequenz mit Joan Baez (00:23:33 – 00:28:09) wird immer wieder von Archivmaterial begleitet: Konzertposter und gemeinsame Aufnahmen aus dem Jahr 1964. Baez ist vermehrt als Voice Over zu hören und gelegentlich wird auf das Interview in der Küche geschnitten. Baez wird hier nicht nur als Weggefährtin Dylans eingeführt, sondern auch als selbstständige Musikerin und Aktivistin. Bei 00:25:18 – 00:25:36 wird ein historischer Filmausschnitt gezeigt, in dem sie als junge Frau in einem Interview dazu auffordert, selbst aktiv zu werden und nicht nur auf die Obrigkeiten zu

¹³⁷ Vgl. Mattig (2009), S. 41

¹³⁸ Vgl. Mattig (2009), S. 85

¹³⁹ Vgl. Campbell (1994), S. 95

¹⁴⁰ Vgl. Sounes (2002), S. 165, 170 – 171

hören. Auf diese kurze Sequenz folgt Archivmaterial, das einige Verbrechen des Vietnamkriegs zeigt (00:25:41 – 00:26:15), sodann historische Aufnahmen von Protesten mit der jungen Baez als Aktivistin (00:26:16 – 00:26:46), bevor wieder zum Zeitzegen-Interview mit Baez geschnitten wird (00:26:47 – 00:27:15). Sie erzählt an dieser Stelle, wie ihre und Dylans künstlerische Ideen divergierten. Bei 00:27:16 – 00:27:27 wird weiteres Archivmaterial von Baez eingespielt, wo man sie gemeinsam mit einem Schwarzen sieht. Dies lässt darauf schließen, dass sie sich für die Bürgerrechtsbewegung der Afroamerikaner einsetzte und legitimiert sie als kompetente politische Zeitzugin. Es folgen weitere Archivaufnahmen von Baez. Bei 00:27:39 – 00:28:00 wird nochmals auf die Zeugin Baez in der Küche geschnitten, die erzählt, dass Dylan sich von aktivistischen Tätigkeiten wie „Be-Ins“ oder „Jail-Ins“ fernhielt.

„But I think that he didn't want to have to be the guy people were going to go to.”
(00:27:55 – 00:27:59)

Baez war bereits damals Teil einer aktiven Friedens- und Protestbewegung, mit der Dylans Songs in direktem Zusammenhang zu sehen waren. Nicht nur er sang seine Stücke, sondern auch politische Künstler wie Joan Baez oder Peter, Paul und Mary. Insbesondere nach seinem Auftritt beim Marsch auf Washington 1963, ist es verständlich, dass er mit Bezeichnungen wie „*Voice of a Generation*“ versehen wird.

Ich springe nun zu 00:33:30, wo D. A. Pennebakers Direct Cinema Film „Don't Look Back“ thematisiert wird. Zuerst erscheint der Titel „*Don't Look Back*“ über einer historischen Filmaufnahme von Dylan. Während im gleichen Moment der Schriftzug „*by D. A. Pennebaker*“ eingeblendet wird, hört man eine Stimme sagen:

„It interested me just to watch Dylan. I could sort of see, that the things that he did and said were interesting to me. And I didn't know why, and so that got me hooked on making a movie.” (00:33:38 – 00:33:48)

Der Zeitzuge Pennebaker spricht in einer weiteren Sequenz darüber, wie Dylan seinen Film annahm, nachdem er ihn das erste Mal gesehen hat:

„We showed him the first rough cut. What he saw must have made him look like he was bare bones and I think that was a big shock to him. But then he saw, I think the second night, he saw that it was total theatre. It didn't matter. He was like an actor, and he suddenly had reinvented himself as the actor within this movie, and then it was ok.” (00:35:30 – 00:35:48)

Indem der Film NDH selbst darauf aufmerksam macht, dass auch ein Werk des Direct Cinema wie "Don't Look Back" von „Schauspielern“ gespielt wird, verweist er indirekt darauf, dass NDH kein akkurates Bild der Person Dylan vermitteln kann. Es sei nochmals an die Mythisierung von bekannten Personen nach Barthes erinnert, wonach die historische (private und ungreifbare) Person vom öffentlichen Bild verschieden ist. Joseph Campbell merkt außerdem an, dass es ein Merkmal des Schauspielers ist, auf der Leinwand präsent zu sein, gleichzeitig aber noch woanders zu existieren. Diese vielgestaltige Erscheinung galt ursprünglich als göttliche Eigenschaft, womit die Mythisierung von Filmstars einhergeht.¹⁴¹

Ein Teil von NDH behandelt Dylans Arbeit im Studio und seinen provokanten Schritt von akustischer zu elektrischer Musik. Daher springe ich nun zu einer Sequenz (00:46:19 – 00:57:25), die genau das behandelt, um zu sehen, ob es hier Aspekte gibt, die mythologisch interessant sind, denn der Künstler Dylan verhielt sich mit der Wahl, elektrische Musik zu spielen, konträr zu seinem Image. Es geht hierbei um das Newport Folk Festival 1965, wo Dylan eine elektrische Version von „Maggies Farm“ präsentierte. Zeitzeugen berichten, wie sie selbst und das Publikum die Musik aufnahmen. Maria Muldaur erzählt:

„And what we noticed was: about a third of the audience was booing, which was unheard of, not in all our days of seeing whatever kind of show had we ever seen that.” (00:49:54 – 00:50:04)

Aber nicht nur das Publikum protestierte. Muldaur berichtet weiter:

„We ran backstage and there was mayhem going on. Pete Seeger and Theodore Bikel and all the old guard, the old leftist, protest-singing factions were horrified and thought: “This is pop music, this isn’t folk music.” (00:51:45 – 00:51:56)

An den Reaktionen, welche Dylans Auftritt nach sich zog, erkennt man, dass sich um Folkmusik damals bereits ein eigener öffentlicher Diskurs gebildet hatte, der gewisses Verhalten „erlaubte“ und anderes „verdammte“. ¹⁴² Paul Nelson:

„Rock ‘n’ Roll was considered a real sellout music for a lot of folk fans and “Like a Rolling Stone” seemed like the direct slap in the face to everything that topical songs represented. “How does it feel to be on your own?” And they took it as this most extremely negative – you know – selfish statement, basically, and it was, you know, it was not “Better World A-Coming”, you know, it was not that.” (00:53:16 – 00:53:41)

¹⁴¹ Vgl. Campbell (1994), S. 28

¹⁴² Vgl. Sarasin (2005), S. 92 – 121

Man erkennt, dass der öffentliche Diskurs versuchte, Dylan als „*Topical Songwriter*“ und Protestsänger zu etablieren, also als jemand, der über tagespolitische Anliegen singt, auch wenn Dylan diese Ansicht nicht unterstützte. Indem Dylan elektrische Musik spielte, entsprach er diesem Image nicht mehr. Bereits in Kapitel 2.6. wurde zu Mythos und Pop angemerkt, dass ein Image auch mit einem Produktwert zusammenhängt. Dabei ist ein Produkt erst ein „*Markenprodukt*“, wenn es bei seinen Konsumenten ein unverwechselbares Image aufgebaut hat.¹⁴³ Dieses Image wird hier massiv durcheinander gebracht, was sich in den irritierten Reaktionen der Zuschauer äußert. Indem ein Musiker auch als Produkt vermarktet wird, werden Teile seiner Geschichte, bzw. die Geschichten, die um ihn herum entstehen, vermarktet. Dies begünstigt die Verbreitung von Mythen. Der Film *NDH* ist als solches ein gutes Beispiel dafür, denn Geschichten, die sich um Dylan ranken, und Mythen, die mit ihm in Verbindung gebracht werden, können zirkulieren. Ein Beispiel dafür folgt: Ein Interview, das mythologisch interessant ist, wurde mit Bob Johnston geführt, Dylans Produzent der damaligen Zeit:

„I believe in giving credit where credit's due. I don't think Dylan had a lot to do with it. I think God, instead of touching him on the shoulder he kicked him in the ass. Really! And that's where all that came from. He can't help what he's doing. I mean, he's got the Holy Spirit about him. You can look at him and tell that.“ (01:00:40 – 01:01:05)

Laut Howard Sounes Recherchen glaubte Johnston fest daran, dass Dylan übermenschliche Kräfte besäße und seit Jesus der einzige Prophet sei.¹⁴⁴ Argumentiert man mit Mircea Eliade, so kann man eine Form von kollektivem Denken feststellen, was eine Art Mythisierung ist: Für Eliade war der marxistische Kommunismus ein moderner Mythos, da er auf den alten Mythos des goldenen Zeitalters verweist und diesen wieder aufnimmt.¹⁴⁵ Etwas Ähnliches passiert hier, indem Johnston Bob Dylans Leben mit dem eines Propheten als sich durch die Menschheitsgeschichte ziehenden Archetyps (nach N. Frye) vergleicht und somit auf den alten biblischen Mythos verweist. Diese Ansichten scheinen auch auf öffentlich herrschende Diskurse zurückzugehen:

¹⁴³ Vgl. Borgstedt (2008), S. 86

¹⁴⁴ Vgl. Sounes (2002), S. 223

¹⁴⁵ Vgl. Eliade (1961), S. 22 – 23

„Dylans Image wandelte sich von dem eines Folksängers in das eines Wahrsagers, von dem eines Dichters in das eines Propheten – und Dylan hasste das alles von Herzen.“¹⁴⁶

Der Film NDH gibt solchen populären Mythen teils Raum, wie anfangs im Interview mit Izzy Young zu sehen, und inszeniert ein bestimmtes Image des Künstlers, andererseits relativiert er bestimmte Aussagen dadurch, dass Dylan selbst zu Wort kommen darf. Welche Bedeutungen so erzeugt werden, ist im nächsten Kapitel zu sehen.

5.1.2. Interview mit Bob Dylan für „*No Direction Home*“

Im vorigen Kapitel kann man sehen, wie andere Menschen über Dylan reden und denken. Aussagen nehmen Bezug auf Diskurse, die nicht vom Einzelnen auszugehen scheinen, denn gewisse Schemata wiederholen sich, etwa dass Dylan als Seher oder Prophet bezeichnet wird. Ob diese Diskurse auch in den Medien der damaligen Zeit kursieren, wird sich erst in Kapitel 5.2. zeigen, wenn ich näher auf Archivmaterial eingehe.

Ich erinnere an dieser Stelle nochmals an Roland Barthes, der eine Spannung feststellt zwischen geschichtlicher Person und der Idee, für die sie steht. Der Mythos, die sakralisierte Person, entsteht eben aus diesem Zusammenspiel.¹⁴⁷ Bob Dylan erlebte diesen Prozess in den Sechzigern und nahm Jahre später dazu Stellung. Im Folgenden werde ich nun einige der interessantesten Aussagen Dylans von einem mythologischen Standpunkt aus betrachten, um diese Spannung zwischen geschichtlicher Person und konstruiertem Image deutlich zu machen.

In diesem Kapitel behandle ich die Interviews, welche mit dem gealterten Dylan für NDH gemacht wurden. Die Entstehungszeit dieser Interviews ist unklar, auch die DVD gibt keine Auskunft darüber.

Das erste Interview mit Dylan in Teil zwei von NDH beginnt bei 00:05:13. Dylan kommentiert Martin Luther Kings Rede „*I have a dream*“ und bemerkt, dass sie einen tiefgreifenden Effekt auf ihn hatte. Die erste Stelle, an der Dylan Bezug auf den über ihn herrschenden Diskurs nimmt, folgt nach einer Sequenz von Archivmaterial, die

¹⁴⁶ Dylan (2005), S. 35

¹⁴⁷ Vgl. Barthes (2003), S. 136

belegt, dass er 1963 den Tom Paine Award vom *Civil Liberties Committee* bekommen hat. Der Schnitt impliziert, dass Dylan den folgenden Kommentar zu den Aktivitäten rund um den Preis äußert, da Dylans Stimme schon im Off zu hören ist, während noch Fotos von der Preisverleihung gezeigt werden:

„You know, they were trying to build me up as a topical songwriter. I was never a topical songwriter to begin with. For whatever reason they were doing it was reasons not... really... That didn't really apply to me.” (00:08:47 – 00:08:56)

Michel Foucault sagt über den Diskurs, dass er mehr ist als eine passive Aussage. Der Diskurs bildet die Dinge, von denen er spricht¹⁴⁸ und diese Mechanismen sieht man arbeiten, wenn man Bob Dylans Image betrachtet. Dies wird noch klarer, wenn man die Publikumsreaktionen hinterfragt, die zeigen, dass das neue Image von Dylan mit Elektrogitarre und Band zuerst nicht akzeptiert wurde. Dylan sieht sich als Außenseiter:

„I was like an outsider, anyway. I'd come to town as an outsider, and still, in a lot of ways I was still more outside than I ever was, really. They were trying to make me an insider to some kind of trip they were on. I don't think so.” (00:10:14 – 00:10:23)

Politische Gruppen wie das *Emergency Civil Liberties Committee* und Medien wie Zeitungen, um nur zwei Beispiele zu nennen, versuchten, Dylan Teil ihres Diskurses zu machen.

Die „Magie“, die von berühmten Persönlichkeiten ausgeht, lässt aber auch einen Musiker wie Dylan nicht unberührt. Über das Treffen mit Johnny Cash erzählt Dylan:

„Johnny Cash was more like a religious figure to me. And there he was at Newport, you know, standing side by side. Meeting him was a high thrill of a lifetime.” (00:14:55 – 00:15:02)

Dylan wendet die gleiche Metaphorik, die ihm selbst unangenehm ist, bei anderen an. Er wurde oft, wie in Kapitel 5.1. bereits festgestellt, mit der archetypischen Bezeichnung „Prophet“ versehen. Zum öffentlichen Diskurs bemerkt er:

„I've never been that kind of performer that wants to be one of them, you know, like one of the crowd. I don't try to endear myself that way.” (00:45:42 – 00:45:52)

Dylan macht deutlich, dass er sich nicht von der herrschenden Meinung unterdrücken lässt und seine Musik unabhängig von Publikumserwartungen präsentiert. Dabei

¹⁴⁸ Vgl. Sarasin (2005), S105

spricht er auch über die Reaktionen der Presse, in denen der öffentliche Diskurs kommuniziert wird:

„Things had gotten out of hand. You know, it fell into the... You know, you ask me why I write surreal songs or whatever, I mean, that type of activity is surreal. I had no answers to any of those questions any more than any other performer did, really. But, you know, that didn't stop the press or people or whoever they were from asking these questions. They, for some reason the press thought that performers had the answers to all these problems in society and, you know like, what can you say to something like that? I mean, it's just kind of absurd.” (01:04:52 – 01:05:23)

Laut Dylan glaubte die Presse, dass Künstler Lösungen für Gesellschaftsprobleme bereithielten. Künstler wurden so in die Rolle der charismatischen Führerpersönlichkeit gedrängt.¹⁴⁹ Hans Blumenberg stellte außerdem fest, dass Menschen, die in Zeiten großer Veränderungen leben, besonderes Interesse an neuen Mythen und Remythisierungen haben, da es bereits alte Geschichten gibt, die berichten, wie schlimmes Übel aus der Welt verschwunden ist.¹⁵⁰ Die sechziger Jahre waren von sehr großem gesellschaftlichem Umbruch gekennzeichnet, was ein möglicher Grund dafür ist, warum charismatische Führerpersönlichkeiten in der Person von Künstlern gesucht wurden.

Dylan wird immer wieder mit der öffentlichen Meinung konfrontiert, die ihn direkt zu einem charismatischen Führer macht. So entsteht ein neuer Mythos. Dylan nimmt dazu Stellung:

„At a certain point, people seemed to have a distorted, warped view of me for some reason, and those people were usually outside of the musical community. “The Spokesman of the generation”, “The conscience of a...this and that and the other”. I mean, that I could not relate to. I just couldn't relate to it. As long as I could continue doing what it is that I love to do I didn't care what kinds of labels were put on me or how I was perceived in the press because I was playing to people every night.” (01:07:50 – 01:08:12)

Welches Bild von Dylan zwischen 1963 bis 1966 in den Medien kursierte, und inwiefern dieser Diskurs Einfluss auf den Film NDH hat, wird mit der Analyse des Archivmaterials deutlich werden.

¹⁴⁹ Vgl. Mattig (2009), S. 85

¹⁵⁰ Vgl. Blumenberg (1996), S. 41

5.2. Mythos und Intermedialität in „*No Direction Home*“ - Archivmaterial

Ein Großteil der narrativen Elemente in NDH besteht aus Archivmaterial, welches bereits allein mythische Bedeutungen enthalten kann. Oft ist es aber so, dass solche Bedeutungen erst durch die Montage entstehen. Als Archivmaterial bezeichne ich hier historische Bild- oder Tonaufzeichnungen sowie andere Dokumente, welche in NDH verwendet, aber nicht eigens für den Film produziert wurden. Meistens sind dies Originalaufnahmen aus den sechziger Jahren.

Der gesamte Umfang mythischer Erzählstrategien in NDH kann erst ermittelt werden, nachdem alle Teile analysiert und in einen Zusammenhang gesetzt worden sind. Interviews, Archivmaterial und produktionsästhetische Aspekte bedingen sich gegenseitig und schaffen erst in ihrer Kombination eine bestimmte Bedeutung, daher wurden einige Sequenzen an Archivmaterial bereits erwähnt. Im Folgenden werde ich nun Archivmaterial genauer auf seinen mythischen Inhalt hin betrachten. Ich beginne mit historischen Filmaufnahmen, da diese am häufigsten vorkommen und am meisten filmische Zeit einnehmen, während Zeitungsartikel und Fotografien meist nur in kurzen Einstellungen gezeigt werden. Historische Filmaufnahmen haben eine natürliche Sperrigkeit, die Fotos oder Zeitungsartikel weniger stark eigen ist, da ihr filmischer Ablauf bereits eine Kontinuität mit eigener Bedeutung ist und im Dokumentarfilm in eine neue Kontinuität mit neuer Bedeutung eingefügt werden muss. Sie sind also das, was Michel Foucault *Monumente* nennt, also Quellen, die durch ihre Medialität einer eigenen Logik folgen.¹⁵¹

Welcher neue Sinn dadurch entstehen kann, zeigt sich zur Gänze erst bei einer Betrachtung des Schnitts, die sich durch die ganze Arbeit zieht. Zunächst eine Analyse einzelner Teilbereiche filmischen Archivmaterials.

¹⁵¹ Vgl. Sarasin (2005), S. 106 – 107

5.2.1. Historische Filmdokumente – Dylan im Filmdokument

Mythologisch interessant ist primär historisches Filmmaterial, in dem Dylan selbst auftritt. Andere Filmaufnahmen, etwa von geschichtlichen Ereignissen wie dem Marsch auf Washington 1963 oder der Ermordung Kennedys, werden erst durch die Montage oder die Musik mythologisch relevant. Daher werde ich in diesem Kapitel nur Filmsequenzen besprechen, in denen Dylan mitwirkt, und andere historische Filmdokumente in anderen Zusammenhängen besprechen.

In Kapitel 3 habe ich bereits über Foucaults Begriff des „Monuments“ gesprochen, welches ein Text, ein Bild oder etwas anderes sein kann und als Dokument oder Quelle behandelt wird. „*Monument*“ verdeutlicht, dass das Dokument in einer bestimmten Form gespeichert ist und seiner eigenen Logik folgt.¹⁵² Auch historische Filmaufnahmen, Zeitungsartikel und Fotos besitzen eine andere Medialität und müssen in einen Film wie NDH eingepasst werden. In den folgenden Kapiteln werden also Form und Aussage eines Dokuments beide eine Rolle spielen.

Nun ein Blick auf Filmdokumente, die Dylan direkt darstellen, also Presseinterviews, Bühnenszenen, Dylan hinter der Bühne usw. Alle diese Szenen müssen zwischen 1961 und 1966 entstanden sein, denn dies ist die Zeit, die im ersten und zweiten Teil von NDH behandelt wird.

Von 00:00:13 – 00:04:09 gibt es eine Exposition, die Momentaufnahmen von Dylans Leben zeigt und einige Aspekte seiner Prominenz bereits problematisiert. Die erste Einstellung nach dem Vorspann zeigt Dylan in einem Medium Shot vor einem Geschäft, welches Tiere auf Kommission kauft- und verkauft (00:00:14 – 00:00:21). Dann folgt vor schwarzem Hintergrund der Titel des Filmes (00:00:22). Es wird also von Anfang an klar gemacht, dass Dylan die Hauptfigur ist. Die folgende Szene vor dem Tiergeschäft zeigt einen verspielten, jugendlichen Dylan, aufgenommen mit der Handkamera im Stil des Direct Cinema. Bob ist im öffentlichen Raum zu sehen, ohne Fans und als normaler Bürger. Eine Ausnahme, wie sich noch zeigen wird.

Getragen wird die Exposition hauptsächlich von dem Song „*Just like Tom Thumb's Blues*“, der mit einer Konzertaufnahme aus London von 1966 einsetzt. Die Konzertsequenz beginnt bei 00:01:42: Eine Handkamera folgt Dylan auf die Bühne,

¹⁵² Vgl. Sarasin (2005), S. 106 – 107

sodass er bei 00:01:47 in einem Long Shot von hinten zu sehen ist. Dylan spielt mittlerweile elektrische Musik, was, wie bereits erwähnt, einige Fans empört hat. „*What happened to Woody Guthrie Bob?*“ schreit an dieser Stelle ein Fan aus dem Publikum. Dies zeigt erneut den Zusammenstoß von Dylans neuem Image und öffentlich herrschenden Diskursen. Dylan ist sich dessen allem Anschein nach bewusst, denn er antwortet:

„*These are all protest songs....Now, come on!*“ (00:01:51 – 00:01:54)

„*Tom Thumb's Blues*“ ist durchgängig zu hören, wenn auch teilweise nur sehr leise aus dem Off bis zur letzten Einstellung der Exposition (00:03:56 – 00:04:09), wo er schließlich ausgeblendet wird. Die Exposition wurde aus verschiedenen filmischen Quellen zusammengeschnitten, und ich werde nur Einstellungen besprechen, die für die Frage der Mythologisierung interessant sind. Darunter fallen bereits einige Reaktionen der Fans. 00:03:12 – 00:03:24 zeigt eine Einstellung, wo ein Passant Bobs linke Fingerspitzen sehen will und Bob reagiert irritiert:

„*Good God, man. [...] Left fingertips? I wouldn't even show you my right hand.*“

Auf der Straße wird Dylan von einigen weiblichen Fans verfolgt (00:03:45 – 00:03:50). Eine der Frauen geht zu ihm und küsst ihn auf die Wange. Es kommt immer wieder zu Schnitten zurück zu dem Konzert. Auch ein kurzer Ausschnitt aus einem Presseinterview wird gezeigt (00:03:56 – 00:04:09). Ein Journalist spricht mit Dylan:

Journalist: „*You don't sing protest songs any longer?*“

Dylan: „*Who said that?*“

Journalist: „*It was in a magazine.*“

Dylan: „*All my songs are protest songs. Every single one of them. That's.... That's all I do, is protest.*“

Dylan spielt mit der Erwartungshaltung der Journalisten: Er sagt von seinen Songs, sie seien Protestsongs, lässt sich selbst aber nicht auf die Rolle des „*Protestsängers*“ beschränken. Reaktionen der Menschen auf die Person Dylan zeigen, dass er bereits als junger Künstler nicht mehr als normaler Mensch wahrgenommen wurde. Dies spiegelt sich häufig auch in der filmischen Darstellung wieder. Das eben beschriebene Presseinterview z.B. zeigt Dylan in einem Medium Shot an einem

Tisch sitzend. Er wird durch den Tisch und durch die Positionierung der anderen Personen im Raum optisch abgehoben und bezieht eine soziale Sonderstellung. Mit diesem Presseinterview endet die Exposition. Eine räumliche Abgrenzung von Star und Publikum ist besonders bei Konzertaufnahmen offensichtlich, daher nun eine Analyse der Inszenierung Dylans auf der Bühne. Dabei werden teils auch andere Elemente wie Ton und Schnitt berücksichtigt, um mythische Bedeutungen herauszufiltern.

5.2.1.1. Dylan auf der Bühne

Die erste mythologisch interessante Szene nach der Exposition, wo Dylan im zweiten Teil von NDH auf einer Bühne erscheint, ist bei 00:10:38. Er singt hier allein eine akustische Version von „*Chimes of freedom flashing*“ und wird zunächst in einem Medium Close Up gezeigt. Die Aufnahmen sind schwarz-weiß, und der schwarze Hintergrund wird links oben von einer runden Lichtquelle unterbrochen. Die Kamera zoomt weiter hinein, sodass fast nur noch Dylans Kopf in einem Close Up präsent ist. Die Umgebung ist nicht von Bedeutung, nur der Sänger tritt durch die Lichtsetzung hervor. Bei 00:11:22 zoomt die Kamera auf einen Full Shot und auch hier hebt die Beleuchtung nur Dylan hervor, was den Mythos des sozial abgegrenzten Stars fördert. Es gibt auch Bühnenszenen, die Dylan auf sprachlicher Ebene mythisieren, z.B. sitzt er im Februar 1964 in der „*Steve Allen Show*“ (00:13:06 – 00:14:04), und der Moderator stellt Dylan als „*singendes Gewissen*“ vor:

„*Genius makes its own rules, and Dylan is a Genius. A singing conscience and moral referee, as well as a preacher.*“ (00:13:06 – 00:13:16)

Hier erscheinen erneut einige der bis jetzt herausgearbeiteten Archetypen, mit denen Dylan wiederholt in Verbindung gebracht wird: Das Genie, der Protestsänger, der Priester. Dylan ist zunächst in einem Medium Close Up auf der Bühne sitzend zu sehen und kann sich bei der Beschreibung des Moderators ein Lachen nicht verkneifen. Bei 00:13:18 zoomt die Kamera auf einen American Shot, und man kann Dylan sowie den Moderator zu seiner rechten sehen. Die Aufmerksamkeit liegt optisch nicht allein auf Dylan, der Inhalt des Gesagten jedoch kommuniziert herrschende Diskurse und verbreitet bereits entstandene Mythen durch die

Massenmedien. Die Fernsehshow von Steve Allen erscheint nur in dieser einen Sequenz als Ausschnitt und hat ihren ursprünglichen Zweck, eine alleinunterhaltende Fernsehshow zu sein, verloren. Sie besitzt ihre eigene Medialität und Aufführungspraxis, ist demnach gleichsam ein Monument wie Foucault es beschrieben hat. Die Sperrigkeit des Monuments ist noch immer spürbar, denn auch der Schnitt und die Musik können nicht verbergen, dass das Gespräch hier abgeschnitten wirkt. Scorsese wählt diesen Ausschnitt der Fernsehshow und sein Film NDH problematisiert somit Mythen, die sich um Dylan gebildet haben.

Dem nächsten Konzertausschnitt vom Newport Folk Festival im Juli 1964, wird eine ähnliche Ansage vorgestellt:

„He came to be as he is, because things needed saying and the young people were the ones who wanted to say them. He somehow had an ear on his generation.“
(00:14:06 – 00:14:14)

Die Ansage beginnt im Off, während ein Foto von Dylan vor einem Poster gezeigt wird, auf dem steht: *„Protest against the rising tide of conformity“*. Ein solches Foto an sich ist bereits Träger einer mythischen Aussage und wird später noch genauer besprochen werden. Die Inszenierung Dylans auf der Bühne ist filmisch vergleichbar mit dem ersten oben besprochenen Beispiel. Auch dieser Ausschnitt ist schwarz-weiß, und die Kamera zoomt von einer Totale langsam auf Dylan, bis er in einer amerikanischen Einstellung zu sehen ist, die ihn in einem 45° Winkel zeigt. (00:14:16 – 00:14:39). Der Sänger wird alleine auf der Bühne hervorgehoben, denn durch die Belichtung mit einem Spotlight erscheint nur er und die Bühne unmittelbar hinter ihm, auf der einige leere Klappstühle stehen, im Licht.



(Abbildung 2) NDH (00:14:36)

Es gibt weitere Beispiele wie dieses, die Dylan als Solokünstler in ähnlicher Belichtung auf der Bühne darstellen, z.B. bei 00:20:43, 00:23:09, 00:55:08. All diese Sequenzen sind schwarz-weiß und zeigen ähnliche Beleuchtung und Kameraarbeit, was auch am damals verfügbaren Filmmaterial und der Bühnentechnik liegt. Dylan wird als Lichtgestalt vor einem schwarzen Hintergrund inszeniert.

Mit Bobs Imagewechsel vom einsamen Protestsänger, dem Image also, das er selbst boykottierte, zum Rockstar mit Band, sind auch Veränderungen in der Darstellung auf der Bühne zu beobachten.

Spielt Dylan mit der Band, so liegt das Augenmerk des Filmemachers auch auf den Bandmitgliedern. Dies ist bei 01:08:37 – 01:09:10 zu sehen. Diese kurze Sequenz an historischem Filmmaterial, welche die Band auf der Bühne zeigt, wird zwei Mal durch Fotos unterbrochen, einmal von einer weiteren kurzen Einstellung, wo die Band auf dem Weg ins Flugzeug zu sehen ist (01:08:52 – 01:08:59), und endet mit einem Interview des gealterten Dylan, der von der Tour erzählt. Diese Bilder allein können nicht als mythisches Erzählen identifiziert werden. Berücksichtigt man allerdings Dylans Aussagen, die ab 01:08:55 – 01:09:09 zuerst als Voice Over, dann im Interview mit Dylan zu hören sind, so ergibt sich ein neuer Sinn: Dylan nennt die Bandmitglieder dafür, dass sie mit ihm gespielt haben, „*gallant knights*“ (sie wurden häufig wegen der elektrischen Musik ausgebuht). Auch die Musik, die zu Anfang der

Sequenz von 01:08:37 bis 01:08:52 zu hören ist, ist Teil der Narration. Scorsese hat einen Songtext gewählt, der Dylans Worte unterstreicht:

„I started out on burgundy but soon hit the harder stuff. Everybody said they'd stand behind me when the game got rough.“

Der Ton und die Musik inszenieren Dylan als mythischen Helden: Wenn die Bandmitglieder Dylans Ritter sind und hinter ihm stehen, wird auch er zur mythologischen Figur. Weitere historische Konzertaufnahmen bestätigen dies visuell.

Von 01:10:41 bis 01:11:46 ist Filmmaterial eines Konzertausschnitts zu sehen, der auf der Englandtour 1965 entstanden ist. Das Bildmaterial hier ist mythologisch gesehen sehr interessant. Der Fokus liegt ganz klar auf Dylan, auch wenn er mit einer Band spielt. Er ist der Star. Die Belichtung lässt Dylan hervortreten, und der Hintergrund, den ihn und die Band umgibt ist hauptsächlich schwarz mit einigen punktförmigen Lichtquellen. Die Kamera befindet sich fast durchgehend auf der Bühne, und es kommt zu zahlreichen Schnitten, um Dylan aus verschiedenen Blickrichtungen zu inszenieren. Bei 01:11:14 – 01:11:34 wird frontal auf die Bühne geschnitten, sodass die Band in einem Full Shot zu sehen ist. Bei dieser Einstellung ist das Verhältnis zwischen Dylan und seinen Bandkollegen ausgewogener als mit der Kamera auf der Bühne. Der Hintergrund ist außerdem rot gestreift. Später im Film kann man dies als Teil der amerikanischen Flagge identifizieren; mit Mircea Eliade ist die Nationalflagge Zeuge eines kollektiven, mythischen Denkens.¹⁵³ Mythologisch relevant ist hier das Filmmaterial, wo die Kamera sich auf der Bühne befindet und das Konzert aus der Sicht der Band gezeigt wird. Dylan wird häufig in einem Medium Close Up im Profil dargestellt, was ihn hervortreten lässt. Er wird außerdem von hinten, ebenfalls in einem Medium Close Up, gezeigt, und die Belichtung mittels Spotlight erleuchtet Dylans Haare, als habe er einen Heiligenschein.

¹⁵³ Vgl. Eliade (1961), S. 21



(Abbildung 3) NDH (01:11:08) Dylan auf Tour in England 1965.

Solche filmischen Mittel helfen den Mythos des Sänger-Propheten zu stärken. Trotz Band wird Dylan also weiterhin so dargestellt, was eine Parallele zur Inszenierung seiner akustischen Konzerte zieht. Scorsese hat außerdem den Konzertausschnitt gewählt, wo ein Fan Dylan als Judas beschimpft (01:23:05 – 01:23:45), was vermutlich ebenfalls auf die elektrische Musik zurückzuführen ist, die als Verrat an der akustischen Folkmusik gesehen wurde. Solch eine Beschimpfung verbindet Dylan erneut mit dem biblischen Mythos, und die Verbindung mit einem älteren Mythos ist nach Mircea Eliade eine Form von Mythisierung.¹⁵⁴ Dylans Antwort auf die Beschimpfung ist nur „*I don't believe you. You are a liar*“ und weist seine Band an: „*Play fucking loud!*“.

5.2.1.2. Dylan und die Presse

Dylan und die Presse ist ein weiterer wichtiger Aspekt in NDH, der sich durch den ganzen Film zieht. Zu Kontakten mit der Presse zähle ich hier historische Filmaufnahmen, in denen Dylan in direkten Kontakt mit Journalisten tritt, also hauptsächlich Presseinterviews. Bereits in der Exposition wird ein kurzer Ausschnitt eines Presseinterviews gezeigt, und ich habe in diesem Zusammenhang bereits auf

¹⁵⁴ Vgl. Eliade (1961), S. 22 – 23

Dylans soziale Sonderstellung hingewiesen. Wie sieht dies nun bei den übrigen Szenen aus, wo Dylan mit der Presse gefilmt wird?

Vorweg möchte ich anmerken, dass der Kamera in Pressesituationen eine besondere Stellung zukommt, denn sie zeichnet andere Aufzeichnungsgeräte beim Aufzeichnen auf. Das heißt, Fotografen und Journalisten, die zu sehen sind, werden in ihren Texten und Bildern berichten, was Dylan in der Befragungssituation äußert. Die Kamera allerdings, die die Pressesituation an sich festhält, erzählt, wie Dylan sich der Presse gegenüber verhält. Der Sinn ist hier keine journalistische Praxis, mittels derer das Medium hinter der Geschichte verschwindet, sondern es wird gerade auf Medienpraxis aufmerksam gemacht und zeigt Dylans Verhältnis zu ihr. Mythologisch könnte man eine „Entzauberung“ erwarten. Teilweise reflektiert der Film in diesen Momenten auch einige Mythen, die sich um Dylan geformt haben und lässt ihn selbst zu Wort kommen. Welche Aussagen werden aber durch die Bildästhetik in diesen Archivaufnahmen erzeugt?

Ich werde einige der Presseinterviews genauer betrachten. Zuerst zu einem Interview, das 1965 in San Francisco abgehalten wurde (01:02:30 – 01:04:52). Der Ausschnitt, der in NDH gezeigt wird, beginnt mit der Frage eines Journalisten, welche Bedeutung Bobs Motorrad-T-Shirt auf dem „*Highway 61 Revisited*“ Album hat. Dylan reagiert abweisend. In der ersten Einstellung sitzt er hinter einigen Mikrofonen und wird in einem Medium Shot dargestellt. Der Film ist schwarz-weiß, und es ist auffällig, dass Dylan strak raucht. Mythologisch relevant sind besonders, die Fragen der Journalisten, denn hier zeigen sich sowohl einige der damals herrschenden Diskurse als auch einige der mit Dylan verbundenen Archetypen. Bereits bei 01:03:22 – 01:03:56 kommt es zu einem interessanten Dialog mit einer jungen Journalistin:

Journalistin: „*Do you prefer songs with a subtle or obvious message?*“

Dylan: „*With a what?*“

Journalistin: „*A subtle or obvious message.*“

Dylan: „*With a message, you mean like... What song with a message?*“

Journalistin: „*Well like evil, destruction and things like that.*“

Dylan: „*Do I prefer that to what?*“

Journalistin: „*I don't know, but your songs are supposed to have a subtle message...*“

Dylan: „*A subtle message?*“

Journalistin: „*Well they are supposed to.*“

Dylan: „*Where'd you hear that?*“

Journalistin: „*In a movie magazine.*“

Dylan: „*Oh, my God!*“

Dylan spielt hier mit der Erwartungshaltung der Journalisten und entzieht sich dem Druck sich genau definieren zu lassen. Im weiteren Verlauf des Interviews fährt er fort mit dieser Strategie. Ein weiterer Journalist fragt ihn:

„*You are considered by many people to be symbolic of the protest movement in the country... for the young people. Are you going to participate in the Vietnam Day Committee demonstration in front of the Paramount Hotel tonight?*“ (01:04:36 – 01:04:48)

Auf diese Frage antwortet Dylan nur „*I'll be busy tonight*“ und grinst. Wenn die junge Journalistin, wie eben beschrieben, ihre Frage stellt, sieht man Dylan in einem Medium Shot, der den Blick auf den Raum mit den Journalisten freigibt.



(Abbildung 4) NDH (01:03:24) „Do you prefer songs with a subtle or obvious message?“

Dylan wird hier in einer visuell abgegrenzten Situation gezeigt. Er wird als außerhalb der normalen Gesellschaft befindlich gesehen und steht im Zentrum der Aufmerksamkeit. Journalisten vermuten versteckte Bedeutungen in den Dingen, die Dylan tut und sagt, und er setzt sich zur Wehr. In Interviewsituationen wird häufig das

Schuss-Gegenschuss-Verfahren eingesetzt, und Einstellungsgrößen werden in dieser Sequenz variiert. Thematisch interessant hierzu ist auch eine kurze Sequenz, wo Dylan über das Rollfeld eines Flughafens geht (01:15:11 – 01:15:25) und von Fotojournalisten bedrängt wird. Die Menschen nehmen Dylan in dieser Szene nur noch durch die Linse ihrer Kamera wahr, und Dylan begegnet ihnen auf die gleiche Art und Weise, indem er Fotos von der Presse macht. Hier wird zunächst ein Long Shot verwendet, der zum Schluss auf ein Medium Close Up zoomt, damit der Zuschauer genau sehen kann, dass Dylan Fotos macht.

Historische Aufnahmen von Dylan und der Presse sind primär aufgrund ihres sprachlichen Inhalts interessant, aber auch die Bildästhetik zeigt Dylan ganz klar als außerhalb der normalen Gesellschaft stehend. Die Bilder verdeutlichen, was schon mit Peter Ludes in Kapitel 2.6. festgestellt wurde, nämlich dass Stars sich zur charismatischen Herrschaft eignen.¹⁵⁵ Presseberichte fördern allgemein herrschende Diskurse und Mythen zu Tage, die hier im Zusammenhang mit den Printmedien noch genauer behandelt werden sollen. Printmedien sind allerdings auch im nächsten Kapitel Thema, wenn Dylan und einige anwesende Personen in historischen Filmaufnahmen Bezug auf Zeitungsberichte nehmen.

5.2.1.3. Dylan unter Freunden

Prominente Abschnitte von NDH bestehen aus Szenen, in denen Dylan mit seinen Freunden und Bekannten gezeigt wird. Einige dieser Szenen stammen aus dem Dokumentarfilm „*Don't Look Back*“ von D. A. Pennebaker und sind für eine Analyse des mythologischen Standpunktes weniger interessant, da die Kamera eine beobachtende Haltung einnimmt. Im Stil des Direct Cinema wird in Pennebakers Film nicht versucht, dem Gefilmten durch Technik oder Schnitt eine mythologische Bedeutung aufzuerlegen. NDH wiederum ist kein Werk des Direct Cinema. Hier kann man sehr wohl Mythisierungsprozesse beobachten, wie ich bereits an einigen Beispielen zeigen konnte.

Ich greife nur einen der Ausschnitte heraus, wo Dylan und einige seiner Begleiter auf Zeitungsberichte und Publikumsreaktionen eingehen. Es handelt sich um Sequenz

¹⁵⁵ Vgl. Mattig (2009), S. 85

01:13:02 – 01:14:1. Die Kamera hat auch hier eine beobachtende Funktion. Da hier das Gesagte besonders relevant ist, werde ich das Gespräch in ganzer Länge wieder geben:

Dylan: „*The first half and they were all so quiet, I'll just... I'll play four or five songs and they just don't make a sound. All of a sudden, „Boo...boo“. And then Albert will come out and they go „Boo“.*“

Freund 1: „*I loved the description in the paper last night. I thought that was classic. There wasn't one truth in the entire article. It was all the most fantastic lies they could concoct.*“

Dylan: „*From what town, man?*“

Freund 1: „*From the last town, in Edinburgh. »Another night of catcalls for Dylan«.*“

Dylan: „*Oh, I didn't see that.*“

Freund 1: „*»Many of the audience walked out«.*“

Dylan: „*I saw one man... Did you see one paper that said »everybody walked out«?*“

Freund 1: „*I didn't see that one.*“

Dylan: „*»Everybody walked out«. Saw a paper it said »everybody walked out«. In Liverpool I saw it.*“

Freund 1: „*They are really losing their minds! Totally insane.*“

Dylan: „*I'm gonna walk out.*“

Freund 2: „*»We want the real Dylan. Will the real Dylan stand up?«*“

Dylan: „*I've decided, just to tell them, man, that Dylan got sick.*“

Die Sequenz wurde mit Handkamera aufgenommen, und die Protagonisten, Dylan und drei weitere junge Männer, befinden sich in einem einfachen, spärlich eingerichteten Raum. Aus dem Gespräch lässt sich entnehmen, dass es sich um eine Englandtour handelt. Im ersten Teil des Gesprächs geht es darum, wie Dylan ausgebuht wurde, es wird aber nicht genau erwähnt, warum. In den vorigen Kapiteln wurde solches Verhalten aber auf Dylans Wechsel zur elektrischen Musik zurückgeführt. Publikumsreaktionen wurden in den Medien offenbar stark dramatisiert und übertrieben. Laut Hans Blumenberg ist auch die Übertreibung eines Ereignisses eine Form von Mythisierung.¹⁵⁶ Die Medien verstärken das allgemeine Unmutsgefühl den Konzerten gegenüber und erzeugen so ihre eigene Realität. Wenn die Kommentare von Dylans Freunden stimmen und im öffentlichen Raum Aussagen wie „*we want the real Dylan*“ getätigt wurden, dann zeigt dies, dass der allgemeine Diskurs um Dylan das öffentliche Bild schon so gefestigt hat, dass einige Leute den Imagewechsel Dylans nicht akzeptieren wollen. Es ist somit dieser

¹⁵⁶ Vgl. Blumenberg (1996), S. 116

Diskurs, dem eine Definitionsmacht über Dylan zukommt. Wie genau aber ist dieser öffentlich-mediale Diskurs in diesem Fall gekennzeichnet?

5.2.2. Zeitungsartikel

Eine Antwort auf die Frage, was den damaligen Diskurs ausmachte, bringt die Analyse der Zeitungsartikel, die in NDH gezeigt werden. Auch hier spürt man die Sperrigkeit des Monuments sehr deutlich, denn Zeitungen mussten gefilmt werden, um in NDH erscheinen zu können. Das ursprüngliche Format der Printmedien wurde somit verändert, was überdies dazu führt, dass Texte nur lesbar sind, wenn der Film angehalten wird. Selbst dann bereitet dies Schwierigkeiten, da Teile von Zeitungsartikeln durch die Wahl des Bildausschnitts weggeschnitten werden. Welche Rolle spielen hier die Printmedien, wenn sie nicht eigentlich dazu gedacht sind, ihren Inhalt preiszugeben?

Von 00:09:50 – 00:10:07 erscheinen nacheinander drei Zeitungsartikel, der erste wird nur für drei Sekunden gezeigt. Es handelt sich um das Foto eines Artikels, welches langsam heraus gezoomt wird. Die Bewegung verleiht dem Bild mehr Dynamik und bannt die Aufmerksamkeit des Betrachters. Da die Einstellung drei Sekunden lang ist, kann der Zuschauer nur die Überschrift „*Bob Dylan, 22, a Folknik Hero*“ und vielleicht noch den Untertitel „*Composer-Performer In Click Groove With His Civil Rights Themes*“ lesen, ohne jedoch feststellen zu können, aus welcher Zeitung der Artikel stammt. Der Ausschnitt zeigt nur die Überschrift und einen kleinen Teil des Textes, der Aussage in der Überschrift wird demnach Bedeutung zugemessen. Die Bezeichnung „*Folknik Hero*“ stellt Dylan als Helden der Folkbewegung dar und spielt zugleich auf den Begriff „*Beatnik*“ an. Ich habe bereits im ersten Teil der Arbeit in verschiedenen Zusammenhängen über den Archetyp des Helden geschrieben: Für Northrop Frye gibt es verschiedene Kategorien von Helden: Ein mythischer Held ist für ihn eine göttliche Person, die über den anderen steht. Ist der Held durch soziale Stellung höher gestellt, so handelt es sich um einen romantischen Helden, der eher in Volkserzählungen zu finden ist. Der Held ist ein Archetyp, was man unter anderem daran erkennt, dass Heldengeschichten in verschiedene Kulturen übertragbar sind.¹⁵⁷ Genau dies ist auch bei Bob Dylan der Fall. Je näher sich eine solche Erzählung am Mythos befindet, desto mehr Aspekte

¹⁵⁷ Vgl. Frye (1973), S. 107

des Göttlichen haften dem Helden an. Dass Dylan durch Zeitzeugenaussagen, Montage und die Bildästhetik teilweise als Prophet konstruiert wird, habe ich bereits erwähnt. Für Mircea Eliade ist die Nachahmung eines beispielhaften Vorbildes ebenfalls ein mythisches Prinzip.¹⁵⁸ Dazu nutzt der moderne Mensch wirkliche und auch erfundene Helden wie Filmstars. Ein solcher Held ist auch Bob Dylan. Ebenso Joseph Campbell schreibt über den Helden und stellte fest, dass dieser eine Person ist, die sich einer Sache gewidmet hat, die sie selbst übersteigt.¹⁵⁹ John Lennon war z.B. ein solcher Erneuerer (siehe Kapitel 2.6.) und das Gleiche kann man auch von Dylan behaupten, was in der nächsten Einstellung bei 00:09:54 bewiesen wird. Hier erscheint nach einem weichen Schnitt ein neuer Artikel, der betitelt ist: „*The Voice of the New Generation*“. Dylan wird hier als die Stimme einer neuen Generation gefeiert und somit zu einem beispielhaften Vorbild erhoben, der Held steht in seiner sozialen Stellung über den anderen.



(Abbildung 5) NDH (00:09:55)

¹⁵⁸ Vgl. Eliade (1961), S. 29

¹⁵⁹ Vgl. Campbell (1994), S. 149

Auch diese Einstellung ist mit sieben Sekunden sehr kurz (00:09:54 – 00:10:01). Lässt man den Film normal laufen, kann der Text nicht gelesen werden. Hält man ihn an, so kann man Teile des Artikels entziffern, wie in Abbildung 5 zu sehen ist. Der Artikel beginnt mit einer bereits bekannten Phrase:

„Genius makes its own rules, as has been remarked before, and talent dictates its own terms.“ (Abbildung 5)

Ich erinnere hier an Kapitel 5.2.1.1., wo der Moderator der Steve Allen Show die gleiche Phrasierung gebraucht hat: „Genius makes its own rules [...]“. Es ist also offensichtlich, dass Medien aufeinander Bezug nehmen und verweist auf Foucaults Diskurstheorie, der zufolge Gesagtes auf einem bereits Gesagten beruht. Man sieht hier einige dieser Mechanismen deutlich werden. Die Kamera zoomt langsam auf Dylans Foto, und nach einem weichen Schnitt folgt ein dritter Zeitungsausschnitt mit dem Titel „Famous Songwriter Bob Dylan/ Mystery Man to Most Americans“. Rechts ist ein Bild Dylans mit der Betitelung „Man With A Message“ zu sehen.



(Abbildung 6) NDH (00:10:03)

Die gleiche Technik des Zoom-Ins auf Dylans Foto ist hier zu beobachten und die Einstellung ist sehr kurz (00:10:03 – 00:10:06), dadurch ist der Text nur zum Teil lesbar, wenn der Film angehalten wird. Dieser Artikel (Abbildung 6) besteht, sofern man ihn lesen kann, hauptsächlich aus einem kurzen Interview mit einer jeweils sehr knappen Antwort Dylans, wo ihm Fragen über seine Botschaft sowie über die Menschen, Geld, Religion, Tod und Leben gestellt werden. Trotz dieser Wortkargheit liest man nach dem Interview im gleichen Artikel:

„This is Bob Dylan, folksinger and poet, the most successful writer of folksongs in the world today.” (00:10:03)

Die Zeitung versucht also, die Person Dylan für ihre Leser greifbar zu machen und komplizierte Sachverhalte verknüpft darzustellen, auch wenn das Interviewmaterial, sofern es überhaupt der Wahrheit entspricht, nur sehr kurz ist. Dass der Film NDH solche damaligen Diskurse nicht unkommentiert lässt, beweist ein Blick auf die Montage von Bild und Ton: Die Sequenz mit den eben beschriebenen Zeitungsartikeln wird mit einem Zeitzeugeninterview mit Suze Rotolo zusammengeschnitten 00:09:44 – 00:10:14. Die Sequenz beginnt mit einem fünf Sekunden langen Medium Close up von Rotolo, gefolgt von den drei Zeitungsartikeln und endet mit der gleichen MCU Einstellung von ihr. Ihre Zeitzeugenaussage ist während der Einstellungen der Zeitungsartikel als Voice Over zu hören und kritisiert damalige Diskurse:

„People were expecting him to give the same thing over and over again in a precise manner, and a precise theory in a precise way, and it got creepy because why should you have to push yourself into a tunnel that isn't yours? I mean, you're driving along and all these roads are apparent. Why do you have to take that tunnel, and go in and it's literally a tunnel because it's political in it's theory? Whereas you're out there, driving around with all this other scenery going on, and that's what you're bringing out.“ (00:09:44 – 00:10:14)

Der Film NDH thematisiert auf diese Weise populäre Mythen der frühen sechziger Jahre und lässt neue, kritische Aussagen zu. Es gibt weitere Beispiele, wo Printmedien in den Film NDH eingearbeitet werden: Bei der sechs Sekunden langen Einstellung 01:08:07 – 01:08:13 laufen die Bilder von fünf Printmedien, aneinandergereiht wie eine Kette, von rechts nach links durchs Bild.



(Abbildung 7) NDH (01:08:08)

Von diesen Printmedien sind drei Artikel mit Text und zwei Titelseiten von Magazinen. Eine der Titelseiten trägt den Namen „*Movie World*“ und erinnert an das Presseinterview, das in Kapitel 5.2.1.2. beschrieben wurde, wo eine junge Journalistin Dylan nach seiner „Botschaft“ fragt, und er eine Antwort durch Gegenfragen vermeidet. Auf seine Frage, wo sie denn gelesen habe, dass seine Songs eine „subtile Botschaft“ besäßen, antwortet sie „*in a movie magazine*“ (01:03:22 – 01:03:55). Es wird also in den gezeigten Printmedien erneut bewiesen, dass der Dylan-Diskurs sich nicht auf bestimmte Genres beschränkt. Die Überschrift der „*Movie World*“, die sich an Dylan wendet, lautet „*Bob Dylan and the Protest Singers*“. Auch hier wieder der Archetyp des Protestsängers. Bei der zweiten Titelseite handelt es sich um *Esquire*, wo Dylan unter der Überschrift „*4 of the 28 who count most with the college rebels*“ zu sehen ist. Er wird also gleichsam als Rebell inszeniert.

Die Artikel in dieser Sequenz sind stark beschnitten, und teilweise kann man nicht einmal die Überschriften ganz lesen. Der erste Artikel der fünf Printmedien (01:08:07) zeigt ein Bild von Dylan mit Elektrogitarre und die Überschrift lautet „*[...]Ik Rock's Tambourine Man*“. Der Text ist nicht lesbar. Der zweite Ausschnitt, der aus dem Artikel

eines Magazins stammen muss, erscheint bei 01:08:10 mit der Überschrift „*Bob Dylan: Singing Spokesman for Your Kids' Generation*“. Der letzte Artikelausschnitt, der zu sehen ist und der vermutlich aus einer Zeitung oder einem Magazin stammt (01:08:13), lässt weder zu, dass die Überschrift, noch der Text einen Sinn ergeben. Was der Zuschauer aber sehen kann, ist ein Bild Dylans in der linken Hälfte des Artikels.

Nun zurück zu der am Beginn dieses Kapitels gestellten Frage, welche Rolle Printmedien in NDH spielen, wenn sie ihren Inhalt bei normalem Filmtempo nicht preisgeben können:

Der Zuschauer kann vielleicht den Inhalt der Artikel nicht lesen, es kann jedoch ein Überblick über gängige mediale Diskurse geboten werden, indem die Überschriften zu erkennen sind. Die Aneinanderreihung von verschiedenen Printmedien stellt auch eine dokumentarisch-filmische Beweisstrategie dafür dar, dass Dylan ein beliebtes Medien-Thema war. Allein in diesen wenigen Beispielen lassen sich erneut einige Archetypen erkennen, die ich in anderen Zusammenhängen schon beschrieben habe: „*Die Stimme einer neuen Generation*“, das Genie, der Protestsänger, der Held, der Rebell. Dies sind die Aussagen, die von Zeitungen und Zeitschriften der Sechziger getroffen wurden. Wie aber geht der Film NDH damit um? Die Bedeutung wird durch Schnitt und Ton auch hier erheblich verändert. Dies ist besonders bei der letzten Sequenz (01:08:07 – 01:08:13) spürbar, denn über den Bildern der Printmedien ist Bob Dylans Aussage als Voice Over zu hören:

„As long as I could continue doing what it is that I loved to do I didn't care what kinds of labels were put on me or how I was perceived in the press because I was playing to people every night.“

Diese Aussage und die Aussage Dylans der vorangegangenen Sequenz (vgl. Kapitel 5.1.2.), wo er sagt, dass Menschen begannen „[...] *a distorted, warped view* [...]“, ein verzerrtes, schiefes Bild, von ihm zu bekommen, eröffnet in Kombination mit den Zeitungsartikeln eine kritische Sicht auf den damaligen Diskurs und verhindert an dieser Stelle eine erneute Mythisierung. Der Film NDH gebraucht demzufolge Printmedien dazu, um den damaligen Dylan-Diskurs aufzuzeigen und Medienkritik zu üben. Einige der Archetypen und Metaphern, die mit Dylan in Verbindung gebracht werden, haben allerdings bis heute überlebt.

Ein weiteres essentielles narratologisches Mittel in NDH sind Fotografien. Welche Funktionen können ihnen zukommen und inwiefern sind sie mythologisch relevant?

5.2.3. Fotografien

Da in NDH sehr viele Fotografien vorkommen, werde ich diese nach ihren Funktionen im Film beurteilen. Ich habe zwei Hauptfunktionen feststellen können. Erstens dienen Fotos als narratives Element und zweitens stellen Fotos dramaturgische Elemente dar. Einige Fotografien sind außerdem mythisches Erzählelement.

5.2.3.1. Fotos als narratives Element

Alle verwendeten Fotos im Film NDH sind Teil der filmischen Narration und daher ein narratives Element. Einige erfüllen diese Aufgabe jedoch unmittelbarer als andere. Fehlt z.B. historisches Filmmaterial, so werden Fotos eingesetzt, um diese visuelle Lücke zu füllen. Es gibt auch Fotos, die als ergänzend zu anderen Elementen eingesetzt werden, etwa um historische Personen einzuführen. Andere Fotos erfüllen dramaturgische Aufgaben, wie einen Abschnitt zu markieren. Hier soll es um Fotografien gehen, die eine offensichtliche, primär narrative oder kommentierende Funktion erfüllen.

Ich werde hier nicht alle Fotos anführen, die eine narrative Funktion haben, sondern einige auswählen, wobei ich chronologisch vorgehe. Die erste sehr interessante Stelle, die auch im Kapitel zu Ton und Musik noch relevant sein wird ist 00:06:35 – 00:06:46. Es sind Bilder, die direkt auf Izzy Youngs Erklärung, Dylan sei ein Protestsänger, auch wenn er sich selbst nicht als solchen sehe, folgen. Die einzelnen Elemente des Filmes müssen also in ihrem Zusammenhang betrachtet werden, um die filmische Erzählstrategie zu erfassen. Das erste Foto bei 00:06:35 zeigt zwei Dylanposter an einem Gebäude. Das obere Poster präsentiert das Plattencover des „*Freewheelin' Bob Dylan*“ Albums, und das untere bewirbt ein Konzert. Die dokumentarische Strategie des Fotos ist eine zeitliche Einordnung der

Geschehnisse, denn das *Freewheelin'* Album ist im Mai 1963 erschienen. Auch das Schild „Sold Out“, welches dem unteren Poster mit der Information „October“ beigefügt wurde, ermöglicht eine zeitliche Einordnung und spricht dafür, dass Dylan sehr begehrt war.



(Abbildung 8) NDH (00:06:36) Zwei Poster von Dylan ordnen das Geschehen raum- zeitlich ein.

Auf das Foto mit den Postern folgt ein Zwischentitel, der die Vermutung der zeitlichen Einordnung beglaubigt und so die Faktizität des Bildes bestätigt: Vor schwarzem Hintergrund ist „October 1963“ zu lesen.

Der Schnitt impliziert, dass die nun folgenden Fotos von Dylan auf der Bühne aus dem eben beworbenen Konzert stammen. Die Bildästhetik der Fotos ist der Ästhetik archivarischer Filmaufnahmen sehr ähnlich, denn sie sind schwarz-weiß und zeigen den Künstler im Spotlight vor einem schwarzen Hintergrund. Das erste dieser Fotos (00:06:39) präsentiert Dylan stehend von vorne in einer Totalen. Das Bild ist vom hinteren Teil der Bühne aus aufgenommen. Diese ist bis auf einen Hocker und Dylans Mikrofone leer. Dylan wendet dem schemenhaft erkennbaren Publikum den Rücken zu, und die Kamera verwendet ein Zoom In, um dem Bild mehr Dynamik zu verleihen. Das nächste Foto (00:06:41), welches Dylan ebenfalls in einem Spotlight

vor einem schwarzen Hintergrund zeigt, ist schwarz-weiß und vom hinteren Teil der Bühne aufgenommen, wobei Dylan sich an das Publikum richtet. Wie schon bei den Filmaufnahmen festgestellt, erleuchtet hier das Scheinwerferlicht Dylans Haare, als habe er einen Heiligenschein. So suggeriert der Film visuell was an anderer Stelle von Zeitgenossen ausgesprochen wurde: Der Film konstruiert das Bild eines Propheten. Im Gegensatz zum vorigen Bild zoomt die Kamera hier heraus und Dylan ist in einer Totalen zu sehen. Das erste und das zweite Foto stammen von der gleichen Bühne, denn es befinden sich dieselben Gegenstände darauf. Das dritte Bild jedoch (00:06:44 – 00:06:46), das Dylan in einer Halbtotale von vorne zeigt, ist scheinbar bei einem anderen Konzert aufgenommen worden, denn hinter Dylan sind die Beine von Zuschauern zu sehen, die Bühne ist also nicht leer. Die Bildästhetik ist ähnlich wie bei den vorangegangenen Fotos und es wird ein langsames Zoom-In verwendet. Der Fakt, dass es sich um verschiedene Konzerte handelt, widerlegt die Faktizität der vorherigen Bilder und lässt den Dokumentarfilm als narratives Konstrukt in Erscheinung treten. Solche Details sind oft nicht einfach zu erkennen, denn die Einstellungen der Fotos sind mit zwei bis drei Sekunden sehr kurz. Durch die Bewegung im Bild liegt der Fokus auf Dylan, und die Synthese der Bilder wird auch dadurch zusammengehalten, dass sie mit dem gleichen Song, „*A Hard Rain's A-Gonna Fall*“, unterlegt sind. In Verbindung mit der Aussage Izzy Youngs, Dylan sei ein Protestsänger, und in Verbindung mit dem Song, erzählen die Bilder, dass Dylan tatsächlich ein Protestsänger ist.

Ich führe hier noch ein weiteres Beispiel im Detail an, welches zeigt, wie Fotos als narratives und symbolisches Element eingesetzt werden, wenn dementsprechendes filmisches Archivmaterial fehlt und das Audiomaterial mit Bildmaterial unterlegt werden soll. Eine Sequenz, die ich hierzu wähle, behandelt, wie Dylan 1963 den Tom Paine Preis vom *Emergency Civil Liberties Committee* bekommt. In der Sequenz 00:08:21 – 00:08:51 sieht man vier Schwarzweißfotografien der Preisverleihung. Das erste Foto präsentiert Dylan am Podium, wie er den Preis (ein Bild von Tom Paine) von einem älteren Herrn entgegennimmt. Der visuelle Fokus liegt hier auf Dylan, denn die andere Person im Bild wird teilweise von Pult, Mikrofon und dem Preis verdeckt. Es wird ein Zoom-In verwendet, und Dylan ist in einem Medium Shot zu sehen. Das nächste Foto zeigt Dylan, am Podium stehend, ebenfalls in einem Medium Shot, und die Kamera zoomt langsam heraus. Es wirkt so, als sei der Herr rechts von Dylan mit einem Heiligenschein umgeben.



(Abbildung 9) NDH (00:08:34) Dylan am Podium

Das dritte dieser Bilder zeigt Dylan und einen Mann, zu dem sich ein weiterer Herr von rechts herunterbeugt, sitzend an einem Tisch. Die Kamera verwendet einen leichten Schwenk nach rechts und ein Zoom-Out, was dem Foto einen filmischeren Charakter verleiht und die Aufmerksamkeit nach rechts lenkt, wo Dylan sitzt. Das vierte Bild zeigt Dylan ebenfalls am Tisch sitzend, während der Mann zu seiner Rechten sich zu ihm hinüber beugt und ihm etwas sagt. Dieses Foto ist eines der wenigen, das weder mit Zoom noch mit einem Schwenk dargestellt wird. Die Einstellungslängen betragen bei dem ersten und zweiten Foto jeweils zehn Sekunden, bei dem dritten acht Sekunden, und das letzte Bild ist nur mehr vier Sekunden lang zu sehen. Visuell kommt es so zu einer Steigerung, und es wird Dynamik inszeniert. Von 00:08:21 – 00:08:47 hört man einen Teil von Dylans nachgesprochener Rede. Bereits ab dem dritten Foto, von 00:08:48 – 00:08:51, ist der gealterte Dylan als Voice Over zu hören:

„You know, they were trying to build me up as a topical songwriter. I was never a topical songwriter to begin with. For whatever reason they were doing it was... reasons not really.... That didn't really apply to me.” (00:08:47 – 00:08:55)

Nachdem der Film Dylans Standpunkt zu den damaligen Ereignissen Raum gegeben hat, wird von 00:08:56 bis 00:09:23 die nachgesprochene Rede als Voice Over fortgesetzt. Auch hier sind Fotos Teil der narrativen Strategie, wobei die gezeigten Bilder nicht im Zusammenhang mit dem Voice Over der nachgesprochenen Rede

stehen, dies macht deutlich, dass das Verhältnis zwischen Bild und Ton eigentlich ein arbiträres ist.

Das erste dieser Fotos (00:08:56) ist räumlich und zeitlich nicht einzuordnen, da der etwa zwanzigjährige Dylan in einem Close Up aus leichter Untersicht aufgenommen wurde, und nur ein heller Hintergrund zu sehen ist. Um etwas Dynamik zu erzeugen, wird ein langsames Zoom Out verwendet. Das zweite Foto (00:09:00) lässt sich zwar räumlich einordnen; Dylan wird in einer Totalen gezeigt und geht die Straße einer Stadt entlang. Es steht jedoch nicht im Zusammenhang mit dem Tom Paine Preis. Es befinden sich noch andere Passanten in dieser Szene, und der visuelle Fokus liegt auf einem Polizisten und einer Frau in der linken Hälfte des Bildes, während Dylan die rechte Hälfte dominiert. Auch hier wieder ein Zoom In. Die dritte Fotografie (00:09:05 – 00:09:16) ist visuell die interessanteste und dynamischste. Dylan sitzt an einem Tisch mit fünf Personen. Er befindet sich im rechten hinteren Teil des Bildes und wird in einem Full Shot gezeigt, wobei das Zoom Out hier sehr auffallend von Dylan ausgehend langsam mehr vom linken Bildrand preisgibt, bevor alle Personen zu sehen sind. Es ist unklar, um welchen Raum es sich handelt, die anwesenden Personen rauchen und auf dem Tische befinden sich eine volle Tasse sowie Zucker- und Salzgefäße. Das vierte und letzte Foto (00:09:17 – 00:09:23) dieser Sequenz zeigt Dylan in einem Medium Shot, wie er sich, Zigarette rauchend, von einem Haus entfernt. Es ist ein Außenraum bei Tageslicht. Diese Fotos stehen visuell in keinem Zusammenhang zueinander, da sie in verschiedenen Räumen und mit verschiedenen Personen aufgenommen wurden. Ihre narrative Funktion auf rein visueller Ebene ist somit unklar, da kein einheitlicher Erzählstrang erkennbar ist. Was diese Bilder zusammenhält, ist das Voice Over der nachgesprochenen Rede:

„Old people, when their hair grows out, they should go out. I look down to see the people that are governing me and making my rules, and they haven't got any hair on their head. I get very uptight about it. There's no black and white, left and right to me any more. There's only up and down, and down is very close to the ground. And I'm trying to go up without thinking about anything trivial, such as politics.”

(00:08:55 – 00:09:21)

Der Zusammenhang von Bild und Ton ist hier nicht nur arbiträr, der Film versucht mittels der Fotos, das Voice Over zu authentifizieren, denn die Stimme, die spricht, gehört nicht Dylan, die Bilder zeigen aber Dylan. Die Verbindung der einzelnen

Elemente ist also eine dokumentarische Strategie, das Auditiv zu verifizieren. Interessant dazu ist z.B. auch, dass bei dem Satz „*people that are governing me and making my rules*“ (00:09:00 – 00:09:03) das zweite Bild mit dem Polizisten, der allerdings noch Haare auf dem Kopf hat, zu sehen ist. Hier ist auf struktureller Ebene zu erkennen, was Hans Blumenberg *Gleichzeitigkeit* nennt, und was eines der Wirkungsmittel ist, mit der Mythische Bedeutsamkeit arbeitet: Geschichtliche Fakten werden in einer mythischen Erzählung so dargestellt, als seien sie zur gleichen Zeit passiert, um Bedeutung herzustellen.¹⁶⁰ Auch wenn die Fotos zu einem anderen Zeitpunkt aufgenommen wurden als Dylan die Rede gehalten hat, so werden sie dennoch verbunden, und ihnen wird dadurch eine neue Bedeutung auferlegt. Indem Scorsese Fotografien und keine Filmaufnahmen wählt, um die Rede zu begleiten, wird dem Auditiven mehr Aufmerksamkeit geschenkt, da die Bewegung im Bild sehr ruhig ist. Es gibt weitere Stellen, wo Fotografien narrative Strategie sind. Bei Szenen im Tonstudio kommt dies häufig vor.

Narration mittels Fotografien wird auch eingesetzt, um Interviews interessanter zu machen und das Gesagte visuell zu beglaubigen. Zu beobachten ist dies während mehrerer Interviews, ich führe nur ein Beispiel an: In der Sequenz 00:32:12 – 00:32:30 berichtet Allen Ginsberg in einem Zeitzugeninterview, dass er aus Kuba ausgewiesen wurde, weil er Fidel Castros Verfolgung von Homosexuellen kritisiert hatte und anschließend zum „*King of May*“ in der Tschechoslowakei gewählt wurde, wobei er auch in diesem Land nicht lange bleiben durfte. Er wurde schließlich nach London geschickt. Hier wechseln Einstellungen des Zeitzugeninterviews mit alten Fotografien, welche der Rede angepasst werden. So erscheint bei 00:32:12, als er sagt „*I had just been kicked out of Cuba [...]*“ Ein Foto, welches den jungen Ginsberg in einem Medium Shot mit einigen Personen zeigt, von denen etliche dunkelhäutig sind. Eine noch offensichtlichere dokumentarische Beglaubigungsstrategie ist bei 00:32:20 zu erkennen. Das Foto inszeniert Ginsberg als „*King of May*“, aus dem Off hört man die Stimme des Zeitzugen „*Was elected king of May [...]*“. Zusätzlich wird ein Untertitel eingesetzt „*Prague, Czechoslovakia*“, um den dokumentarischen Beweischarakter des Bildes unmissverständlich klar zu machen.

¹⁶⁰ Vgl. Blumenberg (1996), S. 115



(Abbildung 10) NDH (00:32:21) Allen Ginsberg als „King of May“

Fotos können an einigen Stellen auch als Ergänzung zu anderem Archivmaterial oder zum Auditiven gesehen werden. Sie haben häufig eine Kommentar- und Beweisfunktion und verfolgen Authentifizierungsstrategien, wie das Foto des „*King of May*“ beweist.

5.2.3.2. Fotos als dramaturgisches Mittel

Zusätzlich zu einer narrativen Funktion, können Fotos auch strukturelle Aufgaben übernehmen, z.B. als Markierung eines neuen Abschnitts im Film. Sie können neue Personen in die Erzählung einführen oder als Orientierungshilfe dienen. Wie eben anhand des Beispiels des „*King of May*“ dargelegt, können Fotografien einer Authentifizierungsstrategie folgen und gleichzeitig das Gesagte ergänzen, einige Fotografien erfüllen aber zusätzlich Aufgaben, die dem Aufbau des Filmes dienen.

Von 00:06:12 bis 00:06:19 ist ein Foto zusehen, welches Dylan zuerst in einem Medium Shot, aber dank des verwendeten Zoom Ins schließlich in einem Medium

Close Up darstellt. Es handelt sich um eine Schwarzweißfotografie Dylans in einer Gruppe von Menschen und seine Kleidung sowie die Lichtverhältnisse legen nahe, dass das Bild auf dem Marsch auf Washington aufgenommen wurde. Diese Fotografie ermöglicht einen weichen Übergang zum nächsten Abschnitt der Narration. Mit der Sequenz „Marsch auf Washington“ (00:04:10 – 00:06:12) wird die Figur Dylan in einen zeitgeschichtlichen Kontext gestellt. Der nächste Abschnitt beginnt mit dem Zeitzeugeninterview von Izzy Young, der Dylan als Protestsänger bezeichnet, wobei die Fotografie eine Pause im filmischen Ablauf darstellt und den Fokus allein auf Dylan legt.

Fotografien, die den Schnitt von einer Sequenz in die nächste erleichtern, gibt es mehrere, z.B. wird auch bei 00:14:04 – 00:14:14 eine Fotografie gezeigt, die Dylan vor einem Werbeposter abbildet, auf dem geschrieben steht „*Protest Against The Rising Tide Of Conformity*“. In der rechten unteren Ecke des Posters ist eine Dose oder Flasche erkennbar, es bezieht sich also ursprünglich nicht auf Dylan, sondern auf ein Produkt. Hier kann ein mythisches Prinzip beobachtet werden, wie es Roland Barthes beschrieben hat: Das Foto wird medialer Träger einer mythischen Aussage.¹⁶¹ Die Aussage des Posters wird nicht mehr wie ursprünglich geplant auf das Produkt bezogen, sondern auf Dylan. Hier ist demnach ein „*sekundäres semiologisches System*“¹⁶² erkennbar. Im mythischen Diskurs wird nicht mehr über die erste Stufe der Bedeutungszuweisung reflektiert: Das Poster als Produktwerbung ist unwichtig, stattdessen eröffnet das Poster, das schon im ersten System Zeichen ist, neue Bedeutungen und das Zeichen wird an erste Stelle gesetzt. Das Poster hat also seine ursprüngliche Bedeutung verloren. Gleichsam wird Dylan hier als Protestsänger inszeniert, denn die Aussage, man solle gegen die steigende Flut des Konformismus protestieren, bezieht sich nun auf ihn. Das Zoom Out, welches bei dieser Fotografie gebraucht wird, bestätigt, dass die Aussage des Posters zentrale Bedeutung besitzt, denn zuerst ist nur „*The Rising Tide Of Conformity*“ in Großaufnahme lesbar, bevor man in der Halbtotale erkennt, dass die Person auf dem Bild Dylan ist.

¹⁶¹ Vgl. Barthes (2003), S. 87

¹⁶² Barthes (2003), S. 92



(Abbildung 11) NDH (00:14:13)

Was als Fotografie noch sekundäres semiologisches System war, wird durch den dramaturgischen Einsatz im Film sogar ein tertiäres System: Die Fotografie wurde gefilmt und mit filmischen Aspekten versehen, um so weitere Bedeutungen zu eröffnen. Sie steht hier zwischen der Sequenz an Archivmaterial, in der sich Dylan in der „Steve Allen Show“ (1964) befindet, wo er als „*singing conscience*“ bezeichnet wird, und der Sequenz des Newport Folk Festivals, wo er auftritt. Die Fotografie ermöglicht also erneut einen Übergang von einer Sequenz in die nächste, setzt aber die kommenden Bilder des Newport Festivals in einen bestimmten Kontext: Durch das tertiäre System an Bedeutung, das der Film ermöglicht, wird Dylan hier als Protestsänger inszeniert.

Ich möchte an dieser Stelle kurz auf Marshall McLuhan verweisen, für den ein Mythos die Reduktion kollektiver Erfahrung auf eine visuelle, klassifizierbare Form ist. Das gleiche passiert in der Werbung und in dem eben genannten Foto von Dylan:

„So far as advertisements are concerned, they do, in intention at least, strive to comprise in a single image the total social action or process that is imagined as desirable.“¹⁶³

Verschiedene soziale Prozesse werden in diesem einen Bild als lesbares Zeichen festgehalten. Das Festhalten durch Zeichen ist prinzipiell immer der Fall, wenn es um Narration geht, aber ein solches Foto stellt einen Knotenpunkt von gesellschaftlich zentralen Bedeutungen dar: Schon das Werbeplakat im ersten semiologischen System fordert zum Protest auf, mit der Verbindung mit Dylan im zweiten System wird dieser „Protest“ auf eine gesellschaftliche Bewegung bezogen, und im tertiären System des Films auf bestimmte Events (Newport 1964). Es ist nicht auszuschließen, dass das Poster bereits im ersten System auf soziale Proteste angespielt hat, um dem Produkt Bedeutsamkeit zu verleihen. Somit ist es auch eine Funktion der Mythen der sechziger Jahre, ihrer Gesellschaft zu erzählen, was für sie wichtig ist, was in Kapitel 2. als eine soziale Funktion von Mythen festgehalten wurde. Der Film NDH muss solche alten Mythen an einer Stelle wie dieser nur wieder aufnehmen und kann weiter am Mythos arbeiten, indem er das Foto in bestimmte Filmsequenzen einarbeitet (hier „Steve Allen Show“ und „Newport Folk Festival 1964“).

Eine weitere dramaturgische Funktion erfüllen Fotos, wenn sie als Einführung von neuen Personen eingesetzt werden, was auch gleichzeitig eine neue Sequenz einführt. Dies passiert z.B. wenn der Künstler und Freund Dylans, Bobby Neuwirth, visuell vorgestellt wird (00:20:01 – 00:20:07). Der Film eignet sich diese Fotografie an, indem auch Schnitt eingesetzt wird: In der ersten Einstellung des Fotos (00:20:01 – 00:20:04) kommt es zu einem Aufwärtsschwenk von dessen Hüfte, der Neuwirth schließlich in einem Medium Close Up zeigt, während in der nächsten Einstellung (00:20:04 – 00:20:07) das Foto ganz zu sehen ist, wo Neuwirth in einer Halbtalen vor einigen Bildern steht. Der Untertitel „*Bobby Neuwirth*“, der zuletzt eingeblendet wird, ist wieder eine dokumentarische Strategie der Authentifizierung und führt den Zeitzeugen Neuwirth ein, der in der folgenden Sequenz interviewt wird. Diese Fotografie hat aber noch eine weitere Funktion, denn nun ist Neuwirth auch in allen anderen Archivaufnahmen identifizierbar.

¹⁶³ McLuhan (1959), S. 340

Fotos können dramaturgisch zusätzlich eingesetzt werden, um Pausen einzufügen. Ein solches Beispiel findet sich bei 00:57:28 – 00:57:40 nach der Sequenz des Newport Folk Festivals 1965, wo Dylan durch seine elektrische Musik eine Kontroverse auslöste, die in NDH heiß diskutiert wird. Das Foto, das visuell einen Moment der Ruhe bedeutet, wird mit einem langsamen Zoom Out inszeniert. Es zeigt Dylan mit Elektrogitarre in einem fast leeren Stadion zuerst in einem Medium Shot und schließlich in einer amerikanischen Einstellung. Auch Fotos als visuelle Pause sind an mehreren Stellen vertreten.

Nicht nur Fotografien werden verwendet, um Geschehen raum-zeitlich einzuordnen, sondern auch andere Dokumente wie Einladungen oder Plattencover. Im Folgenden einige Beobachtungen dazu.

5.2.4. Andere Dokumente

Es werden auch einige andere Dokumente eingesetzt, die verschiedene Funktionen erfüllen. Von 00:08:08 – 00:08:11 läuft eine Einladung des *Emergency Civil Liberties Committee* von unten nach oben durchs Bild. Der Text ermöglicht es, das folgende Geschehen raum- zeitlich einzuordnen:

„Dinner by the Emergency Civil Liberties Committee celebrating the Bill of Rights on the one hundred seventy-second anniversary of its ratification. Six-Thirty O’Clock, Friday, December 13, 1963. Grand Ballroom, Americana Hotel.“

(00:08:08 – 00:08:11)

Die Faktizität der Fotografien wird dadurch bestätigt. Auch andere Dokumente werden als Teil der narrativen Strategie eingesetzt. So wird bei 00:10:29 – 00:10:38 ein handgeschriebenes Textblatt mittels eines Schwenks von links nach rechts gezeigt, was die Augenbewegung des Betrachters simulieren soll. Um den Fokus auf eine bestimmte Textzeile zu lenken, ist diese heller hervorgehoben *„There the mad mystic hammering oft he wild ripping hail“*. Es ist die Zeile eines Songs, den Dylan gerade aus dem Off singt.

Den mythologisch interessanten Einsatz eines Dylan-Plattencovers kann man bei 00:19:44 – 00:19:46 beobachten. Eine Bedeutung, wie sie Roland Barthes in einem „sekundären semiologischen System“ beobachtet, ergibt sich hier erst durch den Schnitt. Die Sequenz, in die das Plattencover mit der Aufschrift „*The Times They Are A-Changin. Bob Dylan*“ eingefügt wurde, behandelt die sozialen Unruhen in der damaligen amerikanischen Gesellschaft. Peter Yarrows Stimme ist als Voice Over zu hören und er berichtet in einem Zeitzeugeninterview, welches mit dem Plattencover verbunden wird, dass die ältere Generation unsensibel gegenüber dem Bedürfnis nach Veränderung geworden war und junge Leute daher in Führungspositionen gestellt wurden. Bei der Phrase „[...] *were put in positions of leadership* [...]“ wird das Plattencover eingeblendet, wobei die Kamera langsam auf den Text „*The Times They Are A-Changin. Bob Dylan*“ zoomt. Das Plattencover dient in diesem Zusammenhang nicht mehr seinem ursprünglichen Zweck, sondern gewinnt durch den Ton im Film eine neue Bedeutung. So inszeniert der Film Dylan als charismatischen Führer nach Mattig.¹⁶⁴ Die strukturelle Arbeitsweise des Films ist mit Barthes als mythische zu beschreiben und die Bedeutung die sich daraus ergibt, ist ebenfalls eine mythische.

Historische Dokumente wie Konzertposter, Plattencover und Billboard Charts werden auch an anderen Stellen als Teil der Narration eingesetzt, um die Faktizität der filmischen Bilder zu beweisen. Dokumente können aber auch ähnlich wie Fotos dramaturgische Funktionen übernehmen, um neue Abschnitte zu markieren.

Eine Analyse von Ton und Musik, die nicht von der Betrachtung des Schnitts zu trennen ist, soll an dieser Stelle folgen. Kann der Ton die Bildebene mit mythischen Bedeutungszuweisungen anreichern?

¹⁶⁴ Vgl. Mattig (2009), S. 85

5.3. Produktionsästhetische Aspekte – Bedeutungszuweisung durch technische Mittel

5.3.1. Ton und Musik

Im Hinblick auf die mythische Bedeutung ist besonders der Einsatz von Dylans Songs und deren Texten interessant, da diese an bestimmten Stellen im Film weitere mythische Bedeutungsebenen eröffnen können. Weniger von Interesse ist in diesem Kapitel eine genaue Analyse des Tons im Film, da es bereits sehr gute Abhandlungen über Filmmusik und Ton gibt. Ich werde lediglich Abschnitte wählen, die im Hinblick auf Mythisierung relevant sind, und diese im Kontext des Schnitts betrachten. Bei den Songtexten beziehe ich mich ausschließlich auf diejenigen, welche auf Dylans offizieller Webseite www.bobdylan.com zu finden sind.

Meine Vorgangsweise ist hier erneut chronologisch, wobei ich ausgewählte Sequenzen auf ihren musikalischen Inhalt untersuche und besonderes Augenmerk auf Texte lege, denn durch sie können direkt Bedeutungen impliziert werden.

Dabei ist es besonders schwer, bei der Behandlung von Ton und Musik an einer thematischen Kapiteltrennung in Archivmaterial, Interviews oder Ähnliches festzuhalten, da Songs und Interviews teilweise über mehrere Einstellungen gelegt werden. Daher behandle ich hier zwei Sequenzen im Hinblick auf den Ton, werde aber auch andere Themenbereiche in die Analyse aufnehmen.

Das erste Beispiel, welches auch mythologisch interessant ist, folgt kurz auf die Exposition und stellt Dylan in einen künstlerischen und sozialen Zusammenhang. Die kurze Frequenz von 00:05:19 – 00:06:19 etabliert Dylan als sozial engagierten Protestsänger, der bei dem Marsch auf Washington auftritt. Er wird zuerst als junger Sänger aus New York vorgestellt und singt „*When The Ship Comes In*“. Dabei wird er bald von Joan Baez begleitet, die schon damals eine Ikone der Protestbewegung war. Martin Luther King hielt an dem Tag seine berühmte Rede „*I have a dream*“, die hier mit Dylan verbunden wird: Während er in einem Medium Shot erst allein und dann mit Baez singt, sieht man einige Schwarze im Hintergrund vorbeigehen. Die Musik kommt aus dem On und es handelt sich um die erste Strophe des Liedes und zwei Zeilen der zweiten:

*„Oh the time will come up
When the winds will stop
And the breeze will cease to be breathin'
Like the stillness in the wind
'Fore the hurricane begins
The hour when the ship comes in*

*Oh the seas will split
And the ship will hit¹⁶⁵*

Das Schiff kann in diesem Kontext als soziale Revolution gedeutet werden, die unaufhaltsam dem Land entgegensteuert und die Feinde der Revolution wie Goliath besiegt. Ton und Musik sind an dieser Stelle synchron, und auch die Tonqualität legt nah, dass die Soundaufnahme bei der Demonstration gemacht wurde (00:05:28 – 00:05:57). Es folgt ein harter Schnitt zum sprechenden Martin Luther King, der allerdings weicher erscheint, da Kings Worte zwei Sekunden vorher als Voice Over zu hören sind, während Dylan noch singt. Auch Dylan ist gleichsam also noch im Off zu hören, wenn King im On sagt:

„Free at last! Free at last! Thank God Almighty we are free at last!“
(00:05:57 – 00:06:05)

Diese Worte bilden das Ende von Kings berühmter Rede.¹⁶⁶ Durch die Überblendung mit Dylans Song wird dem Lied also eindeutig eine politische Bedeutung zugewiesen. Da der Song viel zu lang wäre, um ihn ganz zu spielen, wird durch den Schnitt eine elegante Lösung gefunden: Nach Dylans Zeilen *„Oh the seas will split/ And the ship will hit“* wird die Liveaufnahme langsam ausgeblendet und währenddessen unauffällig eine qualitativ hochwertigere Aufnahme des Songs eingeblendet, die über die restlichen drei Einstellungen, die sich mit dem Marsch auf Washington beschäftigen, gelegt wird. Dabei sind zwei dieser Einstellungen Aufnahmen der Menschenmassen vor dem Lincoln Memorial in Washington: Die erste in einer Totale (00:06:08 – 00:06:10) und die zweite in einem Extreme Long Shot (00:06:10 – 00:06:12).

¹⁶⁵ <http://www.bobdylan.com/us/songs/when-ship-comes> (Zugriff 07.04.2013)

¹⁶⁶ Vgl. <http://abcnews.go.com/Politics/martin-luther-kings-speech-dream-full-text/story?id=14358231#.UWHXWzfx-wU> (Zugriff 07.04.2013)



(Abbildung 12) NDH (00:06:14) ELS des Marsches auf Washington 1963.

Die letzte Einstellung zeigt ein Foto von Dylan beim Marsch. Wenn auch in besserer Soundqualität, so ist noch immer der gleiche Song aus dem Off zu hören, und während der drei letzten Einstellungen des Marsches hört man Dylan die Worte singen:

*“And the ship’s wise men
Will remind you once again
That the whole wide world is watchin”¹⁶⁷*

Was bedeutet dies nun von einem mythologischen Standpunkt aus? Betrachtet man die bisher mit Dylan in Verbindung gebrachten mythologischen Archetypen, so stellt man fest, dass der Film auch zu Beginn schon versucht, Dylan als Teil der Protestbewegung zu etablieren. Bemerkenswert ist auch, dass die Zeile *„And the ships wise men“* genau dann zu hören ist, als Martin Luther King das Podium verlässt. Auch die Worte *„[...] the whole wide world [...]“* decken sich mit dem ELS des Lincoln Memorial (Abbildung 12). Der Film impliziert, dass Dylans Worte King und diese Protestveranstaltung meinen. An dieser Stelle funktioniert der Mythos nach Barthes wieder als *„sekundäres semiologisches System“¹⁶⁸*. *„When The Ship Comes In“*

¹⁶⁷ <http://www.bobdylan.com/us/songs/when-ship-comes> (Zugriff 07.04.2013)

¹⁶⁸ Barthes (2003), S. 92

hatte ursprünglich eine andere Bedeutung, denn der Marsch auf Washington ereignete sich erst, nachdem der Song geschrieben wurde. Diese Bedeutung ist hier nicht mehr wichtig. Der Film ordnet Bild und Ton so an, dass eine in diesem Moment spezifische Aussage geformt wird: In der filmischen Diegese erscheint King als einer der „weisen Männer“ und die „ganze weite Welt“ hat sich quasi, den Umbruch beobachtend, vor dem Lincoln Memorial versammelt. In gewisser Weise ist somit in diesem künstlerischen Prozess auch Blumenbergs „Gleichzeitigkeit“ zu beobachten.¹⁶⁹ Dass die Liveaufnahme während des Marsches durch eine bessere Aufnahme aus dem Off ersetzt und mit bestimmten Bildern verknüpft wird, bewirkt, dass Dylan fast wie ein auktorialer Erzähler inszeniert wird. Dies wird zusätzlich dadurch unterstrichen, dass die letzte Einstellung der Marsch-auf-Washington-Sequenz ein Foto von Dylan zeigt, auf das langsam gezoomt wird. Diese dokumentarische Strategie betont Dylan als Autor der zuvor etablierten Aussage.

Gleich im Anschluss an die Marsch-auf-Washington-Sequenz folgt ein signifikanter Abschnitt, in dem dieselben mythischen Wirkungsmittel beobachtet werden können. Es geht um die Ermordung von John F. Kennedy (00:06:18 – 00:07:50). Ich werde diese Sequenz nun ausführlich behandeln, da besonders Dylans Songtexte im Zusammenhang mit dem Bildmaterial mythische Bedeutungsebenen eröffnen. Ich erinnere erneut an das Interview mit Izzy Young, das schon in Kapitel 5.1.1. angesprochen wurde:

„He would take individuals and infuse them with life that you could understand. So even if he never considered himself a protest singer he was a protest singer. And he saw what was happening all around him and everybody else saw what was happening all around them but he voiced that for the first time.“

(00:06:18 – 00:06:34)

Auf diese Aussage folgt ein Schnitt auf ein Foto, welches ebenfalls schon in Kapitel 5.2.3.1. (Abbildung 8) behandelt wurde. Dieses Foto, mit Konzertpostern Dylans vor dem Eingang eines Gebäudes wird mit Zoom In gezeigt und Dylans Stimme erscheint als Voice Over:

„‘Hard rain’s gonna fall’ means something is going to happen“ (00:06:35 – 00:06:37)

¹⁶⁹ Vgl. Blumenberg (1996), S. 115

Es folgt ein Schnitt, dann Zwischentitel „October 1963“ und drei Schwarzweißfotografien von Dylan auf der Bühne. Die optischen Besonderheiten der Fotos wurden bereits in Kapitel 5.2.3.1. dargelegt. Dylans Song „A Hard Rain’s A-Gonna Fall“ beginnt mit dem Zwischentitel „October 1963“. Während der drei Fotografien und dem zweiten Zwischentitel „November 1963“ sind folgende Lyrics aus dem Off zu hören:

*„Oh, where have you been, my blue-eyed son?
And where have you been, my darling young one?“*

(00:06:39 – 00:06:48)

Um den Gebrauch der Musik in der Sequenz 00:06:18 – 00:07:50 zu analysieren, folgt eine genaue Betrachtung des dazugehörigen Bildmaterials. Diese Archivaufnahmen sind in meiner Arbeit bis jetzt noch nicht beschrieben worden. Nach dem zweiten Zwischentitel „November 1963“, der die darauffolgenden Bilder dokumentarisch legitimieren soll, folgen historische Filmaufnahmen der Ermordungen Kennedys und Oswalds. Die Musik ist hier über etliche Einstellungen gelegt, wodurch Kontinuität erzeugt wird. Streng genommen könnten einige dieser Aufnahmen allerdings in verschiedenen Zusammenhängen gemacht worden sein. Die Narration wird von 00:06:48 – 00:07:50 nur durch historisches Filmmaterial und Musik getragen. Da der Song zwischen den Strophen nur Gitarrenbegleitung, jedoch keinen Text einsetzt, werde ich hier zunächst eine Analyse der gesamten Sequenz und erst im Anschluss die genaue Zuweisung des Bildmaterials zu den Textzeilen der ersten Strophe vornehmen. Das Archivmaterial ist in Farbe, bis auf einige Fotografien und das Footage des Oswald-Mordes.

Zuerst folgen vier sehr kurze, farbige Einstellungen aufeinander: Die erste dauert nur eine Sekunde und zeigt mittels Kamerafahrt von rechts nach links eine Halbtotale von Menschen mit „Hello“- und „Howdy“-Schildern am Straßenrand eines Wohngebietes. Die zweite Einstellung, eine Kamerafahrt von rechts nach links, eine Sekunde lang, zeigt ebenfalls Menschen am Straßenrand, im Hintergrund eine Wiese, wobei hier eine Frau mit Kleinkind auf dem Arm im Mittelpunkt steht. Die dritte Einstellung, zwei Sekunden lang, zeigt die Köpfe einiger Menschen in Halbtotale, über denen ein Schild mit der Aufschrift „JFK in ‚64“ gehalten wird und die vierte zwei Sekunden lange Einstellung zeigt winkende Menschen auf einem Gehweg. Solche historischen

Bilder popularisieren Kennedy, der selbst schon zum Gegenstand von Mythisierung geworden ist. Der Film impliziert durch den Schnitt einen Zusammenhang zwischen Kennedy und den jubelnden Menschen am Straßenrand, auch wenn nicht in allen Einstellungen ein direkter Verweis auf Kennedy vorhanden ist.

In den kommenden zwei kurzen Einstellungen sind Jackie Kennedy mit Rosen in der Hand und John F. Kennedy dabei zu beobachten, wie sie vielen lachenden Personen in der Masse die Hände schütteln, worauf zwei kurze Einstellungen folgen, in denen die Kennedys, in einem schwarzen Cabrio fahrend, zu sehen sind. Bei 00:07:06 wird ein Freeze Frame angewendet, um Kennedys lachendes Gesicht hervorzuheben, das in einer Schwarzblende verschwindet. Die Filmtechnik lässt erahnen, was nun folgt: Kennedys Film-Bild wird gleichsam so ausgelöscht wie sein Leben, und es wird auf diese Art ein Kontrast zu den folgenden Szenen erzeugt: Von 00:07:08 – 00:07:34 sind in elf sehr kurzen Einstellungen von meist nur ein bis drei Sekunden viele trauernde Passanten, einige davon mit Kindern, zu sehen. Die erste dieser Einstellungen (00:07:09 – 00:07:10) zeigt den Medium Shot eines Polizisten, der Passanten zurückdrängt. Von 00:07:10 – 00:07:11 ist eine schlechte Schwarzweißfotografie von Kennedys Cabrio in Totale zu sehen, es ist unklar, ob Kennedy bereits erschossen wurde. Das Foto erscheint schnell aus einer Schwarzblende und verschwindet nach weniger als einer Sekunde wieder in einer Schwarzblende. Auch die folgenden zwei Einstellungen sind nur ein bis zwei Sekunden lang, und man sieht einen Medium Shot von zwei Passanten am Straßenrand, die auf einer Wiese liegen und ihre Babys schützen. Bilder wie diese sind emotional stark aufgeladen und Dramatik wird durch die Kürze der Einstellungen erzielt. Es wird bei 00:07:17 – 00:07:18 nochmals ein Kontrast erzeugt, indem ein Foto von Kennedy im Auto gezeigt wird, auf dem er Passanten zulacht und diese positiv reagieren. Die nächste Einstellung 00:07:18 – 00:07:19 zeigt einen Medium Shot von weinenden Frauen, es handelt sich also um eine Kontrastmontage. Auch bei 00:07:20 – 00:07:22 findet sich ein Medium Close Up von geschockten Kindern. Es folgt eine weitere Schwarzweißfotografie von Kennedys Wagen, wobei Jackie Kennedy aufgestanden ist und ein Mann hinten auf der Stoßstange steht. Kennedy wurde anscheinend schon getroffen.

Scorsese merkt zu seiner Montageweise an:

„So how do you create, or recreate, the impact? You start by showing them arriving in Dallas, but then when you see Kennedy in the car, and there's the shot of him being killed, you cut back and he's alive again. He's in the car, and then you cut back and he's shot again. The idea is to break up the time and ultimately emphasize the images of people who were there on the sidelines, who began to realize what had happened and who naturally became very emotional.“¹⁷⁰

In diesem Sinn folgen im Film weitere kurze Einstellungen von trauernden Erwachsenen und Kindern. Der eben beschriebene Abschnitt konstruiert zuerst ein positives Verhältnis zwischen Kennedy und den Passanten am Straßenrand, um anschließend einen wirkungsvollen Kontrast zu der auf den Mord folgenden Trauer herzustellen. Wie beschrieben wird dieser Kontrast verstärkt, indem zwischen die Bilder der Trauer ein Foto des lebenden Kennedy geschnitten wird. Bei 00:07:35 kommt es zu einer Steigerung, denn nun werden einige Einstellungen mit Kennedys mutmaßlichem Mörder Lee Harvey Oswald und dessen Ermordung gezeigt: Von 00:07:35 – 00:07:38 wird Oswald von einigen Männern abgeführt. Die Filmaufnahme ist schwarz-weiß und er wird in einem Medium Close Up gezeigt. Seine Ermordung 00:07:39 – 00:07:52 stellt den Höhepunkt der Sequenz dar und wird zusätzlich vom Soundtrack unterstrichen.

Wie werden diese historischen Filmaufnahmen nun durch den Ton mit Bedeutung aufgeladen? Und wie wird Dylan dabei inszeniert?

Eine mythische Bedeutungsebene ergibt sich erst durch die Montage aller Elemente. Die Sequenz beginnt mit dem bereits mehrmals erwähnten Interview mit Izzy Young. Die Worte Youngs werden durch Dylans Song „*A Hard Rain's A-Gonna Fall*“ in Verbindung gesetzt mit den Bildern rund um die Ermordung Kennedys: Der Film impliziert also einen Zusammenhang des Songtextes mit genau diesem historischen Ereignis. Dylan stellt seinen Song vor, indem er interpretiert, dass der harte Regen, der fallen wird, bedeutet, dass etwas passiert („*a hard rain's gonna fall, means something is going to happen*“). Was passiert, wird allerdings nicht spezifiziert. Es geht in dem Lied nicht um die Ermordung Kennedys, sondern um Tod, Umweltverschmutzung, Zerstörung und Krieg, wobei der durchaus hermetische Text weder einfach noch eindeutig zu interpretieren ist und die durch die Sprache erzeugten Bilder oft mehrere Bedeutungsebenen eröffnen. Ich werde hier nur die

¹⁷⁰ Donato (2007), S. 206

Zeilen analysieren, die in dieser Sequenz mit historischem Filmmaterial verbunden werden. Es handelt sich um die gesamte erste Strophe des Liedes:

*Oh, where have you been, my blue-eyed son?
Oh, where have you been, my darling young one?
I've stumbled on the side of twelve misty mountains
I've walked and I've crawled on six crooked highways
I've stepped in the middle of seven sad forests
I've been out in front of a dozen dead oceans
I've been ten thousand miles in the mouth of a graveyard
And it's a hard, and it's a hard, it's a hard, and it's a hard
And it's a hard rain's a-gonna fall¹⁷¹*

Relevant ist nun, welche Bilder mit welchen Textzeilen verbunden werden, daher nun eine kurze Zuweisung von Text und Bildern:

1. *Oh, where have you been, my blue-eyed son?*

Oh, where have you been, my darling young one?

- Drei Schwarzweißfotografien in Halbtotale von Dylan auf der Bühne.
- Zwischentitel „November 1963“.
(00:06:39 – 00:06:48).

2. *I've stumbled on the side of twelve misty mountains*

- Eine Halbtotale mit Passanten am Rand einer Einkaufsstraße.
- Ein Medium Shot von Jackie und John f. Kennedy, wie sie Passanten die Hände schütteln.
(00:06:53 – 00:06:59)

3. *I've walked and I've crawled on six crooked highways*

- Eine Halbtotale mit John F. und Jackie Kennedy hinten in einem schwarzen Cabrio. Es befinden sich noch zwei Personen vorne im Wagen. John F. schaut in die Kamera, die Aufnahme ist in Farbe. Der Wagen wird von Polizisten auf Motorrädern begleitet. Der Wagen fährt von links nach rechts durchs Bild.
- Close Up von John F. und Jackie. Johns lachendes Gesicht im Freeze Frame.
(00:07:02 – 00:07:05)

¹⁷¹ <http://www.bobdylan.com/us/songs/hard-rains-gonna-fall> (Zugriff 10.04.2013)

4. *I've stepped in the middle of seven sad forests*

- Schwarzblende.
- Medium Shot eines Polizisten, der Passanten zurückdrängt. Schwarzblende.
- Schwarzweißfotografie: Halbtotale von John F., Jackie und den anderen zwei Personen im Cabrio. Im Vordergrund rechts ein Polizist auf einem Motorrad. Schwarzblende.
- Medium Shot von einer Frau und einem Mann, die jeweils ein Baby schützen.
(00:07:08 – 00:07:14)

5. *I've been out in front of a dozen dead oceans*

- Farbfoto: Halbtotale von John F. (lächelt), Jackie und zwei anderen Personen im Cabrio. Rechts im Hintergrund Passanten. Hinter dem Wagen ein weiteres schwarzes Auto. Rechts ein Polizist auf einem Motorrad. Schwarzblende.
- Medium Shot von drei Frauen. Die Gestik und Mimik legt nah, dass sie weinen. Im Hintergrund viele Menschen.
- Medium Close Up eines Mannes, der zwei Kinder tröstet. Ein weinender Junge dominiert das Bild.
(00:07:17 – 00:07:21)

6. *I've been ten thousand miles in the mouth of a graveyard*

- Medium Close Up von zwei Männern. Der rechte reibt sein Auge.
- Medium Close up einer weinenden Frau, die ihr Gesicht halb mit ihrer Hand verdeckt.
- American Shot von vier Passanten. Im Vordergrund eine Frau mit einem kleinen Mädchen.
(00:07:25 – 00:07:29)

*7. And it's a hard, and it's a hard, it's a hard, and it's a hard
And it's a hard rain's a-gonna fall*

- Der gleiche American Shot von vier Passanten wie eben beschrieben. Die Frau drückt das Gesicht des Mädchens gegen ihre Brust. Schwarzblende.
- Medium Close Up von Lee Harvey Oswald, der von zwei Männern abgeführt wird.
- Halbtotale von einigen Männern. (Ein sehr lauter Schuss unterbricht die Musik in einem Klimax. Stimmen: „*He's been shot! Oswald has been shot!*“). Jemand geht zu Boden, ein Gewühl entsteht.
- Halbtotale der gleichen Schussszene. Im rechten Vordergrund des Bildes ringen einige Männer, man sieht eine Hand mit etwas Schwarzem, eventuell die Waffe. Links im Hintergrund liegt Oswald am Boden. Viele Menschen rennen ins Bild. Die Szene ist sehr dynamisch.

(00:07:30 – 00:07:50)

Der Song basiert von der Struktur her auf der traditionellen anglo-schottischen Ballade „*Lord Randall*“, die im Frage-Antwort Schema verfasst ist.¹⁷² In dieser Ballade stellt eine Mutter Fragen an ihren Sohn Lord Randall und es stellt sich heraus, dass er von seiner Geliebten vergiftet wurde.

Es ist bei Dylan unklar, wer die Fragen stellt und es bleibt offen, wer der „*blue eyed son*“ ist. Der Film legt wiederum durch die Art, wie das Material montiert ist, nahe, dass Dylan selbst der „*blue eyed son*“ ist. Dylan ist bekannt für seine blauen Augen, die etwa Joan Baez in ihrem Song „*Diamonds and Rust*“ als „*bluer than robin's eggs*“¹⁷³ beschrieben hat. Während der ersten zwei Zeilen also werden Fotografien von Dylan mit der Frage „*where have you been, my blue-eyed son?*“ verbunden. Die darauf folgende Aufzählung in Verbindung mit den Bildern von Kennedy und einiger Passanten stellen den Song allerdings in ein sekundäres semiologisches System nach Barthes¹⁷⁴. Es wird in dieser Sequenz nicht nach der ursprünglichen Bedeutung des Liedes gefragt, es wird nicht einmal hinterfragt, was mit „*twelve misty mountains*“ oder „*six crooked highways*“ gemeint ist. Die durch den Text erzeugten Bilder von Wanderung, Trauer und Tod („*I've been ten thousand miles in the mouth of a graveyard*“) werden geschickt mit passenden Film-Bildern rund um die Kennedy

¹⁷² Vgl. <http://mainlynorfolk.info/martin.carthy/songs/lordrandall.html> (Zugriff 10.04.2013)

¹⁷³ <http://www.metrolyrics.com/diamonds-and-rust-lyrics-joan-baez.html> (Zugriff 21.05.2013)

¹⁷⁴ Vgl. Barthes (2003), S. 92

Ermordung montiert, sodass kein Raum für andere Assoziationen bleibt. Diese Bedeutungsebene wird besonders dadurch bestätigt, dass, sobald Dylan von Trauer singt („*seven sad forests*“), Bilder von trauernden Menschen gezeigt werden (siehe Punkt 4). Film-Bilder und Lyrics ergänzen einander. Dylan wird inszeniert als jemand, der diese Entwicklung vorhergesehen haben könnte. Der heftige Regen stellt sich hier als jene Schüsse dar, die zuerst Kennedy und später Lee Harvey Oswald getötet haben. Indem der Film die Ermordung Oswalds mit in den Themenkreis aufnimmt, spielt er direkt auf die mysteriösen Todesumstände der beiden Männer an. Dylan wird hier also durch die Worte Izzy Youngs und durch die Verbindung der Filmbilder mit seinen Texten nicht nur als Protestsänger inszeniert. Der Film suggeriert außerdem eine prophetische Sichtweise des Liedes „*A Hard Rain's A-Gonna Fall*“, als hätte er darin diese Ereignisse bereits vorhergesehen.

Es wird zudem durch die Verbindung von Musik aus dem Off und Bild auch ein subjektiver Standpunkt gewählt. Einige der Einstellungen, besonders einige Szenen nach dem Mord an Kennedy, scheinen in ihrem Wiedergabetempo verlangsamt (z.B. 00:07:15 – 00:07:16). Der Mann links hinten im Bild rennt zu Kennedys Wagen, aber seine Schritte scheinen zu langsam, allerdings nur so wenig, dass dies nicht unmittelbar wahrgenommen wird, was die Sequenz surreal erscheinen lässt, als seien diese historischen Bilder Teil eines Traumes oder Kunstwerks.

Mythologisch betrachtet findet sich außer einem sekundären semiologischen System nach Barthes auch „*Gleichzeitigkeit*“ nach Blumenberg.¹⁷⁵ Historische Fakten, nämlich der Song als historisches Dokument und historische Filmbilder sind so verbunden, als stünden sie in einem Zusammenhang. Durch diese Methode wird mit dem Film NDH eine neue Aussage geschaffen. Das Resultat ist eine Inszenierung des Sängers als Protestsänger und als Prophet.

Ich habe in den vergangenen Kapiteln bereits einige Aspekte des Schnitts angeführt, daher im Folgenden noch ein paar Worte zur Gesamtbedeutung, die der Film durch die Montage einzelner Teile nahelegt.

¹⁷⁵ Vgl. Blumenberg (1996), S. 115

5.3.2. Dramaturgie und Schnitt

Obwohl ich in der vorangegangenen Analyse nur Teil zwei von NDH analysiert habe, werde ich in diesem letzten Kapitel einen kurzen Blick auf den Beginn des ersten Teils werfen, um festzustellen, ob Hans Blumenbergs Prinzip der „*Kreisschlüssigkeit*“¹⁷⁶ auch in der Montage dieses Porträtfilms als Ganzes zu finden ist. Enthält das Ende des zweiten Teils Verweise auf den Beginn des ersten Teils?

Teil eins beginnt mit einem völlig aus dem Zusammenhang gerissenen Zeitzeugen-Interview mit dem gealterten Bob Dylan, in dem er sagt:

„I had ambitions to set out and find – like an odyssey of going home somewhere – I set out to find this home that I’d left a while back and I couldn’t remember exactly where it was, but I was on my way there. And encountering what I encountered on the way, was how I envisioned it all. I didn’t really have any ambition at all. I was born very far from where I’m supposed to be and so I’m on my way home, you know.“

(NDH Teil 1 00:00:31 – 00:01:01)

Die letzten Szenen des zweiten Teiles greifen den Beginn des ersten Teiles (und somit den Titel der beiden Folgen) wieder auf:

Bei 01:20:57 – 00:21:19 kommt ein letztes Interview mit Dylan, das vermutlich aus den Sechzigern stammt. Ein Journalist mit Akzent fragt Dylan, wann er zurück kommt, und dieser antwortet: *„I don’t know, I just want to go home.“* Der Zwischentitel (weiße Schrift auf schwarzem Hintergrund) im Anschluss an diese Szene informiert darüber, dass Dylan am 29. July 1966, kurz nach seiner Europatour, in einen Motorradunfall verwickelt war. Bei 01:21:23 – 01:22:43 folgt eine lange Einstellung: Eine Kamerfahrt, die an einer Warteschlange entlang fährt, welche sich über mehrere Hausecken den Gehweg entlang erstreckt. Der Film endet mit einer kurzen Szene im Backstagebereich und einer Konzertaufnahme, wo Dylan *„Like a Rolling Stone“* singt und als Judas beschimpft wird.

Die anfangs etablierte Thematik des nach Hause Findens wird zum Schluss mit dem letzten Presseinterview wieder aufgenommen. Der gesamte Film wendet demnach eine mythische Erzählstrategie der Kreisschlüssigkeit nach Blumenberg an.¹⁷⁷ Dylan

¹⁷⁶ Blumenberg (1996), S. 80

¹⁷⁷ Vgl. Blumenberg (1996), S. 80

wird zu Beginn als Hauptperson eingeführt und berichtet, dass die Suche nach dem Zuhause einer Odyssee gleicht. Indem Scorsese genau diesen Satz wählt, um Teil 1 von NDH zu beginnen, wird Dylan in Verbindung gebracht mit dem mythischen Helden Odysseus, was erneut die Verbindung mit einem alten Mythos herstellt und nach Eliade ein mythisches Wirkungsmittel ist.¹⁷⁸

Betrachtet man die narratologische Struktur der beiden Teile von NDH, so lässt sich ein Anfang (Etablierung der Heimkehrer-Thematik und das frühe Leben Dylans), eine Mitte (ein Höhepunkt in Dylans Karriere) und ein Ende (der im Rückzug begriffene, erschöpfte Künstler und dessen Motorradunfall, was zu einer Pausierung der öffentlichen Präsenz führt) erkennen. Es findet sich also eine klassische Erzählstruktur, wie sie schon Aristoteles beschrieben hat. Auch Dokumentarfilme können dieser Anfang-Mitte-Ende-Struktur folgen, wie Aufderheide festgestellt hat.¹⁷⁹

Der zweite Teil von NDH soll nun zum Schluss nochmals in seiner Ganzheit betrachtet werden.

An einigen Beispielen konnte bereits gezeigt werden, dass durch die Montage verschiedener Elemente wie z.B. Musik und Archivmaterial mythische Bedeutungen entstehen. Auch die Aneinanderreihung bestimmter Sequenzen fördert Mythisierung. Beispielsweise wurde bereits die Marsch-auf-Washington-Sequenz beschrieben, auf welche direkt Izzy Youngs Interview und der Bericht über die Ermordung Kennedys folgen, wobei erst durch die Montage von Ton und Archivmaterial mythische Erzählstrategien entstehen. Dylans Reaktion auf die Ermordung Kennedys wird ebenfalls konstruiert: Bei 00:07:56 – 00:07:57 ist nach der Sequenz über den Mord weiteres historisches Filmmaterial von Kennedy zu sehen: Er schüttelt Passanten die Hände und Peter Yarrow sagt, dass dieser Verlust die Nation traumatisiert habe. Gleich im Anschluss darauf folgen zwei Bilder von Dylan (00:07:57 – 00:07:59), die ihn nachdenklich und niedergeschlagen zeigen. Es handelt sich in dieser Montage um einen Reaction Shot. Die Montage ist also einerseits in der Lage, einen Mythos zu erschaffen, wofür die Kennedy Sequenz das beste Beispiel ist. Sie kann Mythen aber genauso gut relativieren. Eine derartige Dekonstruktion populärer Mythen der sechziger Jahre kann in NDH im Umgang mit Zeitungsartikeln beobachtet werden: Durch das Voice Over von Dylan und Rotolo (Kapitel 5.2.2.) erhalten mythische

¹⁷⁸ Vgl. Eliade (1961), S. 22 – 23

¹⁷⁹ Vgl. Aufderheide (2007), S. 12

narrative Elemente, wie z.B. Archetypen, mit denen Dylan in Zeitungsartikeln verbunden wird, eine neue, kritische Bedeutung. So entsteht im Film eine Spannung zwischen alten mythischen Diskursen, Medienkritik und neuen mythischen Diskursen, wie sie in Beispielen wie dem Foto mit der Aussage „*Protest against the rising tide of conformity*“ (Abbildung 11) in Verbindung mit der Newport 1964 Sequenz, zu beobachten sind.

Der Film NDH ist somit keine rein mythische Erzählung, aber er enthält mythische Elemente.

6. Zusammenfassung

NDH ist, wie anfangs festgestellt, ein Porträt des Künstlers Bob Dylan. Der Akt des Porträtierens kann als Ausübung von Macht gesehen werden, denn der Filmemacher legt fest, welche Bilder gezeigt werden.¹⁸⁰ Er bestimmt aber nicht nur die Auswahl des Materials, sondern auch dessen Anordnung, also die Narration. Enthält nun die Narration im Film NDH mythische Elemente? Dazu möchte ich nun zusammenfassend auf meine zu Beginn gestellten Forschungsfragen eingehen.

1. Kommt es zu Mythisierung in NDH? Wenn ja, auf welchen filmischen Ebenen?

Auf verschiedenen Ebenen des Films, wie z.B. in Zeitungsartikeln, Fotos oder in historischem Filmmaterial finden sich Mythisierung und mythische Elemente. Bereits in Zeitzeugenaussagen können auf sprachlicher Ebene Archetypen freigelegt werden, wie in Kapitel 5.1.1. im Interview mit Bob Johnston deutlich wurde. historische Dokumente wie Fotografien können auch Träger einer mythischen Aussage sein, etwa Abbildung 11: „*Protest against the rising tide of conformity*“. Durch die Montage von Musik und Bildern können sich ebenfalls mythische Bedeutungen eröffnen (Mord an Kennedy und Oswald), oder aber auch durch die Aneinanderreihung bestimmter Frequenzen („Steve Allen Show“ – „Foto: *Protest against the rising tide of conformity*“ – „Newport 1964“).

¹⁸⁰ Vgl. Matt/ Gschwend/ Peschke (2008), S. 12 – 13

2. Welche narrativen Mittel werden in NDH angewendet, um Dylan als Mythos zu inszenieren?

Martin Scorsese nutzt viele ihm zur Verfügung stehenden filmtechnischen Mittel, um Dylan zu inszenieren. Dabei ist relevant, dass nur wenig Filmmaterial für NDH produziert und viel mit vorhandenem Archivmaterial gearbeitet wurde. Aber allein die Wahl von Fotos, welche Mittel wie Lichtsetzung symbolisch einsetzen (z.B. „*Heiligenschein*“, Abbildung 3), führen zur Inszenierung des Künstlers als Heiliger oder als Ikone. Andere technische Mittel wie die Montage, die Verbindung von Ton, Musik und Bild oder die verbale Narration in Zeitzeugeninterviews werden eingesetzt, um Dylan als Mythos zu inszenieren. Die Verbindung von Ton und Bild kann aber bestehende Mythen auch kritisch betrachten, wie sich bei den Zeitungsausschnitten zeigt.

3. Sind zentrale Diskurse der amerikanischen Gesellschaft der sechziger Jahre im Mythos Dylan zu erkennen?

Hierzu möchte ich nochmals an Abbildung 11 erinnern („*protest against the rising tide of conformity*“), wo das historische Foto einen direkten Bezug zwischen einem gesellschaftlich relevanten Diskurs und dem Künstler herstellt. Werbung versucht ja, McLuhan zufolge, einen erstrebenswerten gesellschaftlichen Prozess in einem Bild festzuhalten:

*„So far as advertisements are concerned, they do, in intention at least, strive to comprise in a single image the total social action or process that is imagined as desirable.“*¹⁸¹

Eine solche Montage ist hier auch zu erkennen, denn alle Konnotationen (das Produkt, der Aufruf zum Protest und die damit verbundenen gesellschaftlichen Aspekte) werden nun mit Dylan verbunden. Diese Arbeitsweise des Mythos deckt sich erneut mit Roland Barthes „*sekundärem semiologischen System*“¹⁸². Das Schlagwort des Protests ist zentral in der Gesellschaft der sechziger Jahre und wird hier von der Werbung genutzt, um anschließend mit Dylan verbunden zu werden. Dies ist nicht die einzige Stelle, an der er mit diesem Protest in Verbindung gebracht wird: Zeitzeugenaussagen geben einen detaillierten Einblick in damalige gesellschaftliche Denkweisen. Hier wird er wiederholt als Protestsänger bezeichnet

¹⁸¹ McLuhan (1959), S. 340

¹⁸² Barthes (2003), S. 92

(Izzy Young), und Peter Yarrow erklärt sogar, warum Künstler wie Joan Baez, Dylan und Peter, Paul and Mary als Leitfigur akzeptiert wurden:

„All of us felt that those folks before didn't get it. We were surrounded by people who were insensitive to the need for change. And that's why Peter, Paul and Mary, and Bob Dylan, Joan Baez, all of whom were about the same age, were put in positions of leadership because there was an identification amongst the college students.“
(00:19:29 – 00:19:49)

Künstler eignen sich somit zur „*charismatischen Herrschaft*“, wie sie Mattig beschrieben hat.¹⁸³ Allein diese zwei Beispiele zeigen, dass gesellschaftliche Prozesse und Strukturen mit dem Image eines Künstlers zusammenhängen. Mythen entwickeln sich aus solchen gesellschaftlichen Kräften. Hans Blumenberg nannte diesen Prozess „*Arbeit am Mythos*“ als Produkt der Angst vor der als bedrohlich erlebten Wirklichkeit, die der Mensch mittels kultureller Einordnung erträglicher machen will.¹⁸⁴

4. Wird Dylan im Lauf des Filmes vermehrt mit wiederkehrenden Bildern oder Themenkomplexen (Archetypen nach N. Frye) in Verbindung gebracht? Wenn ja, auf welcher filmischen Ebene sind diese zu finden?

Im Laufe des Films wird Dylan vermehrt mit den gleichen Archetypen in Verbindung gebracht: Auf sprachlicher Ebene wird er in Zeitzeugeninterviews (Izzy Young) und in Pressekonferenzen „*Protestsänger*“ genannt. Durch die Montage von Musik und historischen Filmaufnahmen verstärkt sich diese Aussage (Mord an Kennedy und Oswald (00:06:35 – 00:07:51)). Auch Fotos kommunizieren derartiges, etwa die Abbildung „*protest against the rising tide of conformity*“ (Abbildung 11). Ebenso das Cover des „*Movie World*“ Magazins (Abbildung 7) trägt den Titel „*Bob Dylan and the protest singers*“. Verschiedene Medien haben demzufolge sowohl in den Sechzigern als auch zur Entstehungszeit von NDH die gleichen Archetypen festgeschrieben.

Ein weiterer Archetyp, der auf einigen Ebenen filmischer Narration zu finden ist, ist der des Propheten: Bob Johnston sagt im Zeitzeugeninterview, Dylan habe seine Inspiration von Gott erhalten. Auch Archivmaterial der Ermordung Kennedys und Oswalds, unterlegt mit „*A Hard Rain's A-Gonna Fall*“ (00:06:35 – 00:07:51), suggeriert, Dylan habe solche Entwicklungen vorhersehen können, womit

¹⁸³ Vgl. Mattig (2009), S. 85

¹⁸⁴ Vgl. Blumenberg (1996), S. 9 – 15

Mythisierung auf der Ebene der Montage zu finden ist. Filmmaterial mit symbolischen Elementen findet man auch häufig in Bühnenaufnahmen, wenn etwa Scheinwerfer Dylans Haare erleuchten, als habe er einen Heiligenschein (Abbildung 3).

Dylan geht in seinen „*Chronicles*“ direkt auf einige dieser Archetypen ein:

„The old image slowly faded and in time I found myself no longer under the canopy of some malignant influence. Eventually different anachronisms were thrust upon me – anachronisms of lesser dilemma – though they might seem bigger. Legend, Icon, Enigma (Buddha in European clothes was my favorite) – stuff like that, but that was all right. These titles were placid and harmless, threadbare, easy to get around with them. Prophet, Messiah, Savior – those are though ones.“¹⁸⁵

7. Conclusio

Ich möchte zunächst auf meine zu Beginn aufgestellten Thesen zurückkommen.

1. Personen können mittels einer bestimmten Art der Berichterstattung mythisiert werden.

2. Medien können Mythen schaffen und tradieren.

Meine erste These, dass Personen des öffentlichen Lebens mittels einer bestimmten Art der Berichterstattung mythisiert werden können, konnte verifiziert werden. Bestimmte mythische Wirkungsmittel, z.B. „*Gleichzeitigkeit*“ nach Blumenberg oder die strukturalistische Mythenkritik nach Barthes‘, um nur zwei zu nennen, sind im Film zu beobachten und zeigen das Herausbilden einer neuartigen Gesamtaussage. Im Film angeführte Zeitungsberichte und Zeugenaussagen, sowie Archivmaterial mit Pressesituationen verweisen auf ähnliche mythische Wirkungsmechanismen in anderen Medien.

Die zweite These ist schwieriger zu beantworten. Michel Foucault verweist darauf, dass der Anfang eines Diskurses nicht gefunden werden kann,¹⁸⁶ während Hans Blumenberg die These vertritt, dass der Ursprung des Mythos ungewiss ist. Ein Mythos benötigt immer ein Medium, und sei es allein die Sprache, um in die Welt zu gelangen.

¹⁸⁵ Dylan, Bob: *Chronicles*. Volume One. London: Simon & Schuster, 2004. S. 123 – 124

¹⁸⁶ Vgl. Foucault (1981), S. 39

Ein exemplarischer Einblick in die mediale Zirkulation mythischer Diskurse konnte in der Arbeit jedoch sehr wohl gewonnen werden. So wird Dylan in der *Steve Allen Show* (Kapitel 5.2.1.1.) auf der Bühne als Genie bezeichnet:

„Genius makes its own rules, and Dylan is a Genius. A singing conscience and moral referee, as well as a preacher.” (00:13:06 – 00:13:16)

Das Gesagte wurde ursprünglich im Fernsehen gesendet, um an anderer Stelle in NDH wieder aufzutauchen. Ein Zeitungsartikel beginnt exakt mit der gleichen Phrase:

„Genius makes its own rules, as has been remarked before, and talent dictates its own terms.” (Abbildung 5)

Hier nehmen unterschiedliche Medien aufeinander Bezug, ein genauer Ursprung des Diskurses von Dylan als Genie, kann jedoch nicht ausgemacht werden. Auch wenn die These, dass Medien Mythen schaffen, als solche nicht ganz stimmig ist, so zeigt sich doch deutlich, welche Art Medien Mythen tradieren können. Auch der Film NDH nimmt Stellung zu anderen Medien wie Zeitungsberichten oder Fotos, thematisiert so ältere Mythen und Diskurse und schafft neue Aussagen. Der Umfang an Medienberichten, die in den Film NDH eingearbeitet wurden, lässt erahnen, dass Berichte über die Person Dylan für einen großen Teil der Gesellschaft von Bedeutung sind. Aus der Summe an medialen Darstellungen Dylans ergibt sich im Film NDH eine komplexe Erzählung, die ihren Platz im Kanon an Dylan Diskursen einnimmt.

„Ich nehme an, bin aber nicht ganz sicher, daß [sic] es kaum eine Gesellschaft gibt, in der nicht große Erzählungen existieren, die man erzählt, wiederholt, abwandelt; Formeln, Texte, ritualisierte Diskurssammlungen, die man bei bestimmten Gelegenheiten vorträgt; einmal gesagte Dinge, die man aufbewahrt, weil man in ihnen ein Geheimnis oder einen Reichtum vermutet.“¹⁸⁷

Mythisierung ist Teil dieses Diskurses, sie ist eine Darstellungsweise, oder wie Dylan bemerkte, ein *„distorted, warped view“¹⁸⁸*.

¹⁸⁷ Foucault (2012), S. 18

¹⁸⁸ NDH 01:07:51 – 01:07:53

8. Literatur

Film:

No Direction Home – Bob Dylan. R: Martin Scorsese. USA: Spitfire Pictures, Grey Waterpark Productions, Thirteen/ WNET Newyork/ PBS, Sikelia Productions, 2005.

Gedruckte Werke:

- Adorno, Theodor W./ Horkheimer, Max: Kulturindustrie, Aufklärung als Massenbetrug. In: Adorno, Theodor W./ Horkheimer, Max: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt a.M.: Fischer, 1997.
- Atkin, Natalie: From Margin to Mainstream: American Peace Movements, 1950 – 1970s. In: Tenfelde, Klaus (Hrsg.): Peace Movements in Western Europe, Japan and the USA since 1945: Historiographical Reviews and Theoretical Perspectives. In: Mitteilungsblatt des Instituts für soziale Bewegungen. Forschungen und Forschungsberichte. Nr. 32 (2004).
- Aufderheide, Patricia: Documentary Film. A very short introduction. New York: Oxford University Press, 2007.
- Barthes, Roland: Mythen des Alltags. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003.
- Blumenberg, Hans: Arbeit am Mythos. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1996.
- Borgstedt, Silke: Der Musik-Star. Vergleichende Imageanalysen von Alfred Brendel, Stefanie Hertl und Robbie Williams. Bielefeld: Transcript, 2008.
- Campbell, Joseph: Die Kraft der Mythen. Bilder der Seele im Leben des Menschen. München: Artemis, 1994.
- Cashmore, Ellis: Celebrity/ Culture. New York: Routledge, 2006.
- Cassirer, Ernst: Vom Mythos des Staates. Zürich: Artemis Verlag, 1949.
- Damm, Steffen: Was sich von selbst versteht. Zur medialen Konstruktion populärer Mythen. In: Siebenhaar, Klaus (Hrsg.): Medien im 21. Jahrhundert. Theorie – Technologie – Markt. In: Siebenhaar, Klaus/ Elitz, Ernst (Hrsg.): Medien und Zukunft. Bd. 1. Berlin: Lit Verlag, 2008.
- Decker, Jan-Oliver: Die Mediatisierung der sexuellen Abweichung: Das Beispiel TAKE A BOW (USA 1994, Michael Hausmann) und das Profil des Stars. In: Decker, Jan-Oliver: Madonna: Where's that Girl? Starimage und Erotik im medialen Raum. Kiel: Verlag Ludwig, 2005.

- Donato, Raffaele/ Scorsese, Martin: Docufictions: An Interview with Martin Scorsese on Documentary Film. In: Film History, Vol. 19, Nr. 2 (2007).
- Dylan, Bob: Chronicles. Volume One. London: Simon & Schuster, 2004.
- Dylan, Bob: Das Bob Dylan Scrapbook 1956 – 1966. Mit einem biografischen Text von Robert Santelli. Hamburg: Hoffmann und Campe, 2005.
- Eliade, Mircea: Mythen, Träume und Mysterien. In: Vereno, Matthias (Hrsg.): Reihe Wort und Antwort. Bd. 25. Salzburg: Otto Müller Verlag, 1961.
- Eyerman, Ron/ Jamison, Andrew: Music and social movements. Mobilizing traditions in the twentieth century. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Foucault, Michel: Archäologie des Wissens. Frankfurt, a.M.: Suhrkamp, 1981.
- Foucault, Michel: Die Ordnung des Diskurses. Frankfurt a.M.: Fischer, 2012.
- Foucault, Michel: Die Ordnung des Diskurses. München: Carl Hanser, 1993.
- Frye, Northrop: Anatomy of Criticism. Four Essays. New Jersey: Princeton University Press, 1973.
- Frye, Northrop: The Archetypes of Literature. "Forming Fours". "Expanding Eyes". In: Sugg, Richard P. (Hrsg.): Jungian Literary Criticism. Evanston: Northwestern University Press, 1992.
- Frye, Northrop: The Great Code. The Bible and Literature. London: Routledge & Kegan Paul, 1982.
- Heuermann, Hartmut: Medien und Mythen. Die Bedeutung regressiver Tendenzen in der westlichen Medienkultur. München: Wilhelm Fink, 1994.
- Howlett, Charles F.: The American Peace Movement. References and Resources. Boston: G. K. Hall & Co., 1991.
- Isserman, Maurice: America at War. Vietnam War. New York: Facts on File, 2003.
- Jagow, Bettina von: Mythische Denkmuster in der Nachzeit der Shoah. Erinnerung zwischen Fiktion und Wahrheit in Imre Kertész' *Roman Eines Schicksallosen* und Roberto Benignis Film *La vita é bella*. In: Jagow, Bettina von (Hrsg.): Topographie der Erinnerung. Mythos im strukturellen Wandel. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000.
- Keller, Katrin: Der Star und seine Nutzer. Starkult und Identität in der Mediengesellschaft. Bielefeld: Transcript, 2008.
- Koebner, Thomas: Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart: Reclam, 2007.
- Konersmann, Ralf: Der Philosoph mit der Maske. Michel Foucaults *L'ordre du discours*. In: Foucault, Michel: Die Ordnung des Diskurses. Frankfurt a.M.: Fischer, 2012.

- Krasniewicz, Louise/ Blitz, Michael: The Replicator: Starring Arnold Schwarzenegger as the Great Meme-Machine. In: Ndalianis, Angela/ Henry, Charlotte (Hrsg.): Stars in Our Eyes. The Star Phenomenon in the Contemporary Era. Westport: Praeger, 2002.
- Kugel, Reinhard: Filmmusik für Filmemacher. Die richtige Musik zum besseren Film. Gau-Heppenheim: Mediabook Verlag, 2004.
- Lévi-Strauss, Claude: Mythos und Bedeutung. Fünf Radiovorträge. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1980.
- Lopez, Daniel: Films by genre. 775 Categories, Styles, Trends and Movements defined with Filmography of each. Jefferson: Mc Farland & Company, 1993.
- Matt, Sylvia Egli/ Gschwend, Hanspeter/ Peschke, Hans-Peter von/ Riniker, Paul: Das Porträt. Konstanz: UVK, 2008.
- Mattig, Ruprecht: Rock und Pop als Ritual. Über das Erwachsenwerden in der Mediengesellschaft. Bielefeld: Transcript, 2009.
- McLuhan, Marshall: Myth and Mass Media. In: Daedalus. Myth and Myth making. Nr. 2, 88 (1959).
- Meyrowitz, Joshua: No Sense of Place. The Impact of electronic Media on Social Behaviour. Oxford: Oxford University Press, 1985.
- Nichols, Bill: Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary. Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- Pilz, Rosemarie: Das Portrait als Film. Zwischen sujet trouvé und fabula rasa. Wien: Lit Verlag, 2011.
- Sarasin, Philipp: Michel Foucault zur Einführung. Hamburg: Junius Verlag, 2005.
- Schneider, Norbert Jürgen: Handbuch Filmmusik I. Musikdramaturgie im neuen deutschen Film. 2. Aufl. In: Kommunikation audiovisuell. Beiträge aus der Hochschule für Fernsehen und Film München. Bd. 13. München: Verlag Ölschläger, 1990.
- Schneider, Norbert Jürgen: Handbuch Filmmusik II. Musik im Dokumentarischen Film. In: Kommunikation audiovisuell. Beiträge aus der Hochschule für Fernsehen und Film München. Bd. 15. München: Verlag Ölschläger, 1989.
- Schubart, Rikke: Birth of a Hero: Rocky, Stallone, and Mythical Creation. In: Ndalianis, Angela/ Henry, Charlotte (Hrsg.): Stars in Our Eyes. The Star Phenomenon in the Contemporary Era. Westport: Praeger, 2002.
- Siebenhaar, Klaus: Medien im 21. Jahrhundert. Berlin: Lit Verlag Dr. W. Hopf, 2008.
- Sounes, Howard: Down the Highway. The Life of Bob Dylan. London: Black Swan Book, 2002.
- Tepe, Peter: Mythos Nr. 2. Politische Mythen. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006.

- Tröhler, Margrit: Von Weltenkonstellationen und Textgebäuden. Fiktion - Nichtfiktion – Narration in Spiel- und Dokumentarfilmen. In: montage/av. Nr. 2, November 2002.
- Tucker, Spencer C.: Vietnam. London: UCL Press, 1999.
- Zwahr, Annette (red. Leitung): Brock Haus Enzyklopädie. Bd. 19. Leipzig: Brockhaus, 2006.

Internet:

- Adorján, Johanna: Das Leben der anderen.
<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/stars-und-die-medien-das-leben-der-anderen-1512699.html> (Zugriff 11.02.2012)
- Erdmann, Holger: Eric Clapton. Ein Leben in Abstinenz. Focus Online
http://www.focus.de/kultur/musik/tid-17752/eric-clapton-ein-leben-in-abstinenz_aid_494281.html (Zugriff 18.01.2012)
- <http://abcnews.go.com/Politics/martin-luther-kings-speech-dream-full-text/story?id=14358231#.UWHXWzfx-wU> (Zugriff 07.04.2013)
- <http://mainlynorfolk.info/martin.carthy/songs/lordrandall.html> (Zugriff 10.04.2013)
- <http://www.bobdylan.com/us/songs/hard-rains-gonna-fall> (10.04.2013)
- <http://www.bobdylan.com/us/songs/when-ship-comes> (Zugriff 07.04.2013)
- <http://www.imdb.com> (Zugriff 28.01.2013)
- <http://www.metrolyrics.com/diamonds-and-rust-lyrics-joan-baez.html> (Zugriff 21.05.2013)
- <http://www.mythos-magazin.de/> (Zugriff 13.03.2012)
- Thomann, Jörg: Misstrauen ist gut, Kontrolle ist besser.
<http://www.faz.net/aktuell/gesellschaft/stars-und-die-medien-misstrauen-ist-gut-kontrolle-ist-besser-1957379.html> (Zugriff 11.02.2012)

9. Anhang

Abstract (English)

“No Direction Home – Bob Dylan. Processes of mythification in portrait film”

Bob Dylan described it as a „*distorted, warped view*“¹⁸⁹ which, at a certain point, people began to have of him, as a complex process of public perception produced many labels when engaging in discourse about the artist. In this thesis, I view this process as one of “mythification” and I explore how these mechanisms work in the narrative structure of a film. As a subject of study I chose the second part of the documentary film “No Direction Home – Bob Dylan” (NDH) by director Martin Scorsese, which I define more precisely as a *portrait film*, as it does not attempt to show a complete picture of the artist. As theses for my work I have put forth the following statements:

1. By using a certain narrative, people can be subject to *mythification*.
2. Media is able to create and pass on myth.

The central aim of my work is to explore which narrative elements are chosen in this film in order to create an image of a person of public interest. If mythification can be identified, it is my intent to show how it works. Because many different types of media such as newspaper articles, photos or historical film footage were incorporated into the film, it allows for the analysis of such elements on their own, but also of their synthesis which can produce new arguments when regarding the film in its entirety.

In order to gain an understanding and an approach to myth which makes the analysis of the film NDH possible, I rely mainly on parts of the research results of Roland Barthes, Hans Blumenberg, Northrop Frye, Mircea Eliade and Marshall McLuhan. These critics have identified evidence of myth in narrative structures which make it possible to find mythical patterns in an artistic product such as the film NDH. The choice of theories was motivated by the aim to include a modern, sociological and structuralistic approach to myth. Some of the theories applied do not initially deal with

¹⁸⁹ No Direction Home – Bob Dylan. R: Martin Scorsese. USA: Spitfire Pictures, Grey Waterpark Productions, Thirteen/ WNET Newyork/ PBS, Sikelia Productions, 2005. (01:07:51 – 01:07:53)

myth, such as Foucault's discourse analysis, which I also include, but are still useful for my concept as they deal with the circulation of information.

I divided the analysis into different segments such as interviews, historical film footage or photographs, to name a few, and I was able to identify mythological patterns on different levels of the film. On one hand I was able to show the evidence of myth in media elements that existed previously to the film, such as photographs, historical film footage or newspaper articles, on the other hand I found mythical patterns in the montage of the film itself. The question, whether mythical patterns exist in documentary film, could thus be verified and I succeeded in showing certain mechanisms of how myth can work in narrative structures.

„No Direction Home – Bob Dylan. Mythisierungsprozesse im Porträtfilm“

Dylans öffentliche Wahrnehmung, die er selbst mit steigender Prominenz als „*distorted, warped view*“¹⁹⁰ beschrieb, möchte ich in dieser Arbeit am Beispiel „No Direction Home – Bob Dylan“ (NDH) als einen Prozess der Mythisierung aufschlüsseln. Ziel ist es zu erforschen, ob mythische Erzählelemente in der narrativen Struktur des Films festzustellen sind, und wenn ja, wo und wie diese eingesetzt werden. Als Gegenstand meiner Untersuchung habe ich den zweiten Teil des Dokumentarfilms gewählt, den ich präziser als Porträtfilm bezeichne, da gar nicht erst versucht wird, ein vollständiges Bild des Künstlers zu entwerfen. Ich stelle meiner Arbeit folgende Thesen voran:

1. *Personen können mittels einer bestimmten Art der Berichterstattung mythisiert werden.*
2. *Medien können Mythen schaffen und tradieren.*

Meine Absicht ist es aufzuzeigen, welche narrativen Elemente verwendet werden, um ein bestimmtes Image des Künstlers Dylan zu inszenieren. Da im Film NDH verschiedenste Medien wie beispielsweise Fotografien oder historische Filmaufnahmen verwendet werden, ist eine umfangreiche Analyse der einzelnen filmischen Erzählelemente und Erzählebenen möglich. Erzählebenen können dabei das Archivmaterial selbst sein, aber auch der Film NDH als Ganzheit.

Um zu einem umfassenden Verständnis mythischer Erzähltechniken zu gelangen, beziehe ich mich hauptsächlich auf die Thesen Roland Barthes', Hans Blumenbergs, Northrop Fryes, Mircea Eliades und Marshall McLuhans. Die eben genannten Theoretiker ermöglichen es, mythische Erzählelemente in künstlerischen Produkten wie dem Film NDH auszumachen und zu beschreiben. Die Auswahl dieser Theorien erlaubt es, eine soziologische und strukturalistische Herangehensweisen an das Phänomen *Mythos* zu berücksichtigen. Weiters beziehe ich mich auf die Diskurstheorie Michel Foucaults, welche, indem sie sich der Zirkulation von Informationen widmet, ebenfalls hilfreich für die Analyse von mythischen Elementen ist.

¹⁹⁰ No Direction Home – Bob Dylan. R: Martin Scorsese. USA: Spitfire Pictures, Grey Waterpark Productions, Thirteen/ WNET Newyork/ PBS, Sikelia Productions, 2005. (01:07:51 – 01:07:53)

Ich habe die Arbeit in verschiedene Analysebereiche wie beispielsweise Interviews, Fotografien und historisches Filmmaterial unterteilt und konnte auf diese Weise Mythisierung auf verschiedenen Ebenen des Films aufzeigen. Einerseits offenbart sich diese in den einzelnen Medien welche schon vor NDH eine andere Medialität innehatten, beispielsweise in Fotografien, andererseits ist sie im Gesamtprodukt NDH auf der Ebene der Montage zu finden. Die These, dass es in NDH mythische Erzählelemente gibt, konnte somit verifiziert werden, und es ist mir gelungen zu zeigen, wie solche Elemente eingesetzt werden.

Lebenslauf:

Persönliche Angaben

Name: Sieweck

Vorname: Patrizia

Staatsangehörigkeit: Deutsch

Studienrelevante Berufserfahrung:

30.07.2007 – 05.09.2007

ZDF Anstalt des öffentlichen
Rechts,
ZDF-Straße 1
55100 Mainz

Hospitanz bei 3sat

Recherche für Sendebiträge im Internet und in
Archiven, Buchrezension, Drehortrecherche-,
Besichtigung und Drehgenehmigungen, Begleitung im
Schnitt, Assistenz bei Drehs, Assistenz im Büro.

31.08.2006 – 02.09.2006

Fleischerei
Kirchengasse 44, A-1070 Wien

Assistenz bei Schielefestival (Experimentaltheater), Neulengbach

Organisation, Werbung, Künstlerbetreuung, Catering

Ausbildung

Oktober 2005 – 2013

Universität Wien

Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft. Diplom Studium

März 2009 – 12.09.2011

Universität Wien

BA Germanistik

2001 – 2005

Bandon Grammar School
Bandon, Co. Cork
Ireland

Leaving Certificate (Matura in Irland)

1997 – 2001

Gymnasium in Darmstadt