

---

# Bob Dylan

---

Ein Kongreß

---

Herausgegeben von

---

Axel Honneth,

---

Peter Kemper

---

und Richard Klein

---

edition suhrkamp

---

SV

# Bob Dylan

## *Ein Kongreß*

Ergebnisse des internationalen  
Bob Dylan-Kongresses 2006  
in Frankfurt am Main

Herausgegeben von  
Axel Honneth, Peter Kemper  
und Richard Klein

Suhrkamp

edition suhrkamp 2507  
Erste Auflage 2007  
© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 2007  
Originalausgabe  
Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das  
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung  
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.  
Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form  
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)  
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert  
oder unter Verwendung elektronischer Systeme  
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.  
Satz: Jung Crossmedia Publishing, Lahnau  
Druck: Druckhaus Nomos, Sinzheim  
Umschlag gestaltet nach einem Konzept  
von Willy Fleckhaus: Rolf Staudt  
Printed in Germany  
ISBN 978-3-518-12507-6

1 2 3 4 5 6 – 12 11 10 09 08 07

# Inhalt

Einleitung .....	7
------------------	---

## I. Zeit und geschichtliche Erfahrung

Axel Honneth: Verwicklungen von Freiheit	
Bob Dylan und seine Zeit .....	15
Wolfram Ette: Zeit bei Bob Dylan	
Vom Frühwerk bis zur Gospelphase .....	29
Rüdiger Dannemann: Maskenspiele der Freiheit	
Songwriting zwischen Folk, Rockavantgarde, Literatur und Philosophie .....	50
Johann Kreuzer: Die Zeit der Prophetie	
Überlegungen zu Dylan .....	70
Heinrich Detering: »I Believe in You«	
Dylan und die Religion .....	92

## II. Rock als autonome Kunst

Richard Klein: Leuchtende Außenseiter	
Zu <i>Nashville Skyline</i> und den Gospelkonzerten ....	123
Sonja Dierks: Dylans Stimme – am Beispiel von	
»A Hard Rain's A-Gonna Fall« .....	143
Tilo Wesche: »Wenn ein Bär heult, dann	
erzählt er wirklich was«	
Zur Narrativität bei Dylan und Cash .....	160
Betsy Bowden: Das Album als ästhetische	
Einheit in <i>Time Out of Mind</i> und Sinatras	
<i>Come Dance with Me</i> .....	182

### III. Masken der Verweigerung

Peter Kemper: »I don't believe in Zimmerman« – John Lennon und Bob Dylan: Ein Lehrstück der Ambivalenz .....	201
Stephen Scobie: Whiskeysauce oder: <i>Chronicles</i> – Volume Two .....	225
Jean-Martin Büttner: Bob Dylans Verweigerungen als List und Tücke .....	251
Martin Schäfer: »I dreamt a monstrous dream« – Utopie und Anti-Utopie in den Songs von Bob Dylan .....	272
Susan Neiman: Amerikanische Träume .....	288
 <i>Dont Look Back</i> – Dylan in Deutschland Abschlußdiskussion .....	
Literatur .....	
Zu den Autoren .....	

## Einleitung

Ob als Dichter, Musiker oder Performer – Bob Dylan ist ein Rätsel geblieben. Vielen gilt er als »Mann der Masken«, der sich festen Zuschreibungen entzieht und ständig neu erfindet. Aber noch diese Rede droht zur fixen Formel zu werden. Zugleich verkörpert Dylan wie kein Zweiter den Typus des Barden, des emphatischen Singer-Songwriters. Stets singt er auf seiner Never Ending Tour jene Lieder, die ihn schon vor vierzig Jahren zum wichtigsten Sprachrohr seiner Generation werden ließen. In seiner Stimme klingen die moralischen Konflikte und medialen Verlockungen unserer Tage ebenso an wie die immerwährende Sehnsucht nach Erlösung. Seine Musik kreist um etwas, das nicht in ihr selbst liegt, unabhängig davon, ob es nun als utopischer bzw. religiöser Inhalt anvisiert oder verweigert wird. Dylans Realismus, seine Melancholie wirken unzeitgemäßer denn je. Aber gerade darin liegt seine Bedeutung für unsere Zeit.

Seit seinen Anfängen ist Dylans Werk Gegenstand zahlloser Analysen und Interpretationen gewesen. Man hat seine Lieder zerlegt und analysiert, als handle es sich um heilige Texte. Er selbst wurde zu einem Gegenstand der Anbetung, gleichzeitig avancierte er für andere zu einem Haßobjekt. Schließlich hat er es immer wieder vermocht, die eingespielten Grenzziehungen zwischen Unterhaltungsmusik und sogenannter ernsthafter Kunst in Frage zu stellen. Einerseits wird Dylan als eine zentrale Repräsentationsfigur der Rockmusik betrachtet, andererseits sind seine Lieder so komplex und seine Aufführungspraxis ist so reflexiv, daß er als ein Komponist mit eigenständigen Kunstintentionen angesehen werden kann. In seinem Werk vollzieht sich die subversive Verwandlung der Rockmusik in eine besondere Form der autonomen Kunst.

Zu Bob Dylans international enorm fruchtbarer künstlerischer

scher Wirkung – anscheinend gibt es keinen Songschreiber auf diesem Planeten, der nicht von ihm beeinflusst wäre – steht die akademische Rezeption des Werks in einem eigentümlichen Mißverhältnis. Neben vereinzelten Versuchen, den Ausdrucksgehalt der Kompositionen und Aufführungen literatur- oder sozialgeschichtlich zu deuten, finden sich kaum interdisziplinäre Anstrengungen, das ästhetische Potential seines Œuvres im Spannungsfeld von Popmusik und autonomer Kunst auszuschöpfen. Der Internationale Bob Dylan-Kongreß in Frankfurt verfolgte im Jahr 2006 das Ziel, erste Schritte zur Schließung dieser Lücke zu unternehmen. Da die klassische, bis heute vorherrschende Entgegensetzung von Kulturindustrie und moderner Kunst in den Schriften von Adorno und Horkheimer am Institut für Sozialforschung entstanden ist, schien Frankfurt der angemessene Ort für eine solche Konferenz.

Daß sie ihren Ort in der Universität, einem Kino und einem Sendesaal des Rundfunks hatte, verweist auf einen durchaus programmatischen Anspruch: Die Veranstaltung hat versucht, eine Brücke zwischen Universität und Lebenswelt, zwischen strenger Wissenschaft, Popkultur und Medien zu schlagen. Zu diesem Zwecke versammelte sie nicht nur Literatur-, Musik- und Sozialwissenschaftler, sondern auch Philosophen, Musiker, Literaten und Journalisten.

Eingehend behandelte der Kongreß drei Themenbereiche: Zeit und geschichtliche Erfahrung (I.), Rock als autonome Kunst (II.), Masken der Verweigerung (III.).

## I. Zeit und geschichtliche Erfahrung

Die These John Deweys, nach der die Kunst der synthetisierenden Artikulation zeitgeschichtlich prägender Erfahrungen dient, spielt eine zentrale Rolle bei dem Versuch, am Werk Dylans die lebensgeschichtliche und historische Di-

mension herauszuarbeiten. Zunächst einmal scheint Popmusik viel stärker als »klassische« Musik lebenspraktisch und lebensgeschichtlich verwurzelt zu sein. Die Musik von Beethoven, Wagner oder Schönberg fordert eine ungleich größere Distanz gegenüber dem eigenen biographischen Selbstverständnis als Popmusik. Gleichzeitig galt Pop lange Zeit als geschichtslos. Ihm wurde ein rein biographischer Sinn zugeschrieben, der zudem noch allein an die Phase der Adoleszenz gebunden schien; er kenne Wechsel, Trends und Moden, sagte man, aber kein historisches Bewußtsein. Zugleich galt die Popmusik als den Mechanismen der »Kulturindustrie« unterworfen und damit als transzendenzlos, als in sich »unkritisch«. Die frühen musikwissenschaftlichen Publikationen über Rock haben versucht, diesen Sachverhalt in gezielt antiakademischer Geste ins Positive zu wenden, ihn aber als Faktum nicht einen Moment lang angezweifelt. Es scheint indes, daß gerade Dylan dazu nötigt, diesen Standpunkt insofern zu revidieren, als seine Musik eigene Formen von Geschichtlichkeit, von Gedächtnis- und Erinnerungsbildung entwickelt.

Zunächst kann man die Frage stellen, in welchem Sinne sich Dylans Musik als Artikulation eines spezifischen Lebenszusammenhangs verständlich machen ließe: Wie ist der konventionelle Topos zu begreifen, Dylan sei Ausdruck, Sprachrohr und Projektionsfläche einer »Generation«, wenn seine Konzerte doch permanente Arbeit am eigenen Songrepertoire vollziehen? Offenkundig geht es nicht bloß um die Funktion von Musik im Alltag, sondern mehr noch um ihre lebensgeschichtliche, lebenszeitliche Bedeutung. Und dies betrifft nicht bloß »Psychologisches« oder »Politisches«, sondern stets auch konkrete musikalische Mittel und Phänomene. Sodann wäre zu fragen, ob die Geschichtlichkeit, die Bob Dylan in seinen Songs entwickelt hat, nicht eine Form von Universalität im Verhältnis zur populären amerikanischen Musik zur Folge hat: eine Universalität nämlich, die



sozusagen den Raum zur Zeit hin transzendiert, das heißt, die geschichtlich wird, indem sie einzelne, lokale Traditionsstränge hinter sich läßt und den gesamten Radius der Liedkultur dieses Landes ausschreitet.

## II. Rock als autonome Kunst

Mit »ästhetischer Autonomie« verbinden wir bestimmte Vorstellungen von einem musikalischen Kunstwerk, so z. B. dessen schriftliche, notationelle Repräsentanz, die klare Unterscheidung von Komposition und Interpretation, ein sich gegenseitig eher ausschließendes Verhältnis von ästhetischer Qualität und sozialer Wirkung. Daß all dies für Dylan zumindest nicht direkt zutrifft, liegt auf der Hand, verdankt sich seine Musik doch, wie Rock- und Popmusik überhaupt, primär mündlichen Traditionen auf der einen Seite und der modernen Reproduktionstechnik auf der anderen. So ist sie von vornherein ein Element dessen, was Adorno »Kulturindustrie« genannt und der Sphäre der Autonomie des Kunstwerks entgegengesetzt hat.

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

Nun denkt Adorno aber die »Dialektik des Untersten und des Obersten« allein vom Obersten her. In vielen Analysen

zeigt er, daß noch die esoterischste autonome Kunst von den Mechanismen der kapitalistischen Massenkultur nicht unabhängig sein kann. Hingegen hat er sich für die umgekehrte Fragestellung, ob es nicht auch in den Produkten der Massenkultur Möglichkeiten eines autonomen künstlerischen Gestaltens gibt, nie interessiert, obwohl sein gegenüber Benjamin vorgetragener Ansatz sie enthält und zuläßt. Der Dialektik des Obersten sollte aber wohl die des Untersten adäquat sein. In diesem Sinne eines veränderten Autonomiebegriffs gewinnt die Musik Dylans als ein von der Kulturindustrie ausgehendes Produkt eine besondere Bedeutung; sie betrifft Fragen der Inszenierung der musikalischen Präsentation nicht minder als solche des Verhältnisses von Musik und Lyrik, vor allem aber eine eingehende Analyse von Dylans Stimme und der ihr eigenen Formen der Narrativität und Sprachgestaltung.

### III. Masken der Verweigerung

Es liegt in der Struktur des menschlichen Begehrens, das Objekt der Begierde zu »vergöttern«: Je mehr es erhöht und vergrößert wird, um so wertvoller auch der eigene Einsatz und die Opferbereitschaft. Dieser Mechanismus trifft in herausragender Weise auf die Rockmusikkultur zu. Sänger und Musiker werden zu Idolen, für die Fans alles zu tun bereit sind. Aber tendenziell müssen ihre Erwartungen enttäuscht werden. Daß die Stars dem Ansinnen, ihren Verehrern eine »höhere Welt« zu eröffnen, nicht entsprechen können, führt zu einer hochgradigen Ambivalenz in der Verehrung selbst: Diese kann jederzeit in rasende Entwertung, Verkleinerung oder Haß umschlagen.

Daß diese Problematik bei Dylan virulent wird, hat zwei Gründe. Erstens hat er die Verehrung seiner Person stets, zuweilen phobisch, bekämpft und sich jeder Zuschreibung von

außen verweigert. Zweitens ist durch die Art, wie er mit den eigenen Liedern auf der Bühne umgeht, ein Reflexionsniveau in die Rockmusik hineingetragen worden, das Erwartungen systematisch zerstört. Im einen Fall wird ein Masken- und auch Possenspiel inszeniert, das die Person vor der Dynamik kollektiver Identifikationen zu schützen sucht und die Devise »It Ain't Me, Babe« gegenüber dem Publikum wie einen Bannstrahl einsetzt. Im anderen Fall ist es der Autonomieanspruch des Künstlers, der darauf besteht, mit den eigenen Liedern und Stilmodellen kreativ zu arbeiten, ihnen Veränderungs- und Verfremdungsprozesse zuzumuten, statt einfach nur zu reproduzieren, was bereits in der Form käuflicher Konserven vorliegt. Insofern verlangt Bob Dylan von seinem Publikum, sich auf das Ereignis einzulassen, das hier und jetzt stattfindet, und es nicht vorab mit Bedeutungen zu überformen, die längst festgelegt sind.

Frankfurt am Main und Horben im März 2007  
Die Herausgeber

# I. Zeit und geschichtliche Erfahrung



Axel Honneth

## Verwicklungen von Freiheit Bob Dylan und seine Zeit\*

Das bisherige Werk von Bob Dylan, seine veröffentlichten Songs ebenso wie die nicht abreißende Kette seiner Auftritte, ist das Ergebnis einer nur schwer vorstellbaren Synthese; in ihr überlagern sich die Sehnsucht des Sozialromantikers, der Hochmut des individualistischen Außenseiters, die Verachtung des Satirikers und die Bitterkeit des Apokalyptikers in einer Weise, die im Kontrast dieser verschiedenen Stimmen die Zerrissenheit einer ganzen Epoche zum Ausdruck bringt. Mit Recht hat Adorno gesagt, daß die Produkte der Kulturindustrie nicht mehr die Chance bieten, die Widersprüche und Zerwürfnisse einer Zeit im Gewicht ihrer tatsächlichen, bis ins Affektive reichenden Bedrohlichkeit in Erfahrung zu bringen; anstatt mit den ästhetischen Mitteln ihrer Darstellung Abstand zum Gegebenen zu schaffen, wiederholen solche kulturindustriellen Erzeugnisse nur noch die Eindrücke oder Stimmungen, die das ohnehin offensichtliche, lauthals verkündete Selbstverständnis bestimmen. Gemessen an diesem Kriterium stellt das musikalische Werk Dylans den Sonderfall eines Widerparts gegen die Kulturindustrie im Rahmen der Kulturindustrie dar. Vom poetischen Gehalt, welcher Dichtung, Selbstkommentar und Zitatcollage in einem bietet, bis zur Raffinesse der musikalischen Präsentation, bei der sich immer wieder neue, entgegengesetzte Stilmittel überlagern, übertrifft hier alles die kulturindustrielle Norm. Daß aber die Schlangenlinie einer solchen Über-

\* Für viele weiterführende Hinweise und Ratschläge möchte ich mich ganz herzlich bei Richard Klein bedanken.

schreitung einer bestimmten Richtung folgt, daß sie ein einziges Ziel besitzt, ist vielleicht das Bedeutendste, was einem im Werk Dylans entgegentritt. Im Unterschied zu vielen anderen Songwritern seiner Generation bringt Dylan in der Vielstimmigkeit seiner Lieder, in der musikalischen Dissonanz ihrer Stimmungen einen Erfahrungsgehalt zum Ausdruck, der untergründig und kaum sichtbar den affektiven Rhythmus einer ganzen Epoche prägt. Es sind die Widersprüche in der Realisierung von Freiheit, die hier als Erfahrungen einer Zerrissenheit erfahrbar gemacht werden: Dylan artikuliert in seinen Songs fast immer drei gegenläufige Stimmungskurven oder Befindlichkeiten, deren Spannung exakter Ausdruck der Bemühungen ist, subjektive Freiheit individuell zu verwirklichen.<sup>1</sup> Sein Werk ist Artikulation von radikaler Freiheit und Einsicht in deren Grenzen zugleich. Bevor ich diese These im zweiten Schritt erläutere (II), will ich zunächst kurz darlegen, was es heißen soll, Dylans Songs machten eine Erfahrung erfahrbar (I); nachdem ich dann den zentralen Erfahrungsgehalt seines Werks vorgestellt habe, werde ich im dritten Schritt schließlich prüfen, inwiefern die von ihm artikulierten Erfahrungen tatsächlich etwas Richtiges über unsere Epoche besagt (III).

1 Mit dieser These trete ich der Auffassung entgegen, derzufolge das Werk Dylans leitmotivisch um die Paradoxien der Selbsterforschung und des Authentizitätsideals kreist. Zwar bildet ein derartiges Motiv zweifellos ein kontinuierliches Element seines musikalischen Schaffens, zumal in der performativen Gestaltung der Auftritte und Konzerte; aber es ist nach meiner Überzeugung selbst nur ein Moment der Spannungen, die Dylan am Prozeß der Verwirklichung von Freiheit zu artikulieren versucht – grundlegender wäre also die Bemühung, all die Glücks-, Rausch-, Enttäuschungs- und Verlusterfahrungen zur Darstellung zu bringen, die wir machen und aushalten müssen, wenn wir jene Freiheit realisieren wollen, deren Idee den Geist der sechziger Jahre erfüllte. Für einen gelungenen Versuch, das Motiv der Paradoxien von Authentizität zum Leitfaden einer Interpretation zu machen vgl. Detering 2003.

## I.

Eine Erfahrung zu machen bedeutet mehr, als mit Personen, Ereignissen oder Dingen konfrontiert zu sein, die wir registrierend zur Kenntnis nehmen; in solchen Situationen bestätigen wir für gewöhnlich ein Orientierungswissen, das wir bereits erworben haben, indem wir es nahezu instinkthaft auf die gewohnten Züge der Gegebenheiten anwenden. Eine »Erfahrung« machen wir hingegen dann, wenn uns die Situation so wenig vertraut, so neuartig ist, daß wir unser Orientierungswissen nicht anwenden können und wir mithin von der Verwirrung unserer Absichten, Erkenntnisse und Stimmungen überrascht sind. In einer derartigen Lage ist der Bedeutungsgehalt des uns Begegnenden noch offen, wir verfügen nicht über die intellektuellen Deutungsmittel, um seiner irritierenden Vielschichtigkeit Herr zu werden. In diesem Sinn sind Erfahrungen Konstellationen, in denen Affekte und Absichten, Wünsche und Kognitionen noch eine nicht aufzulösende Einheit bilden. Derartige Erfahrungen müssen nicht unbedingt einen lediglich momentanen Charakter besitzen, also eine nur kurze Zeitdauer einnehmen, sondern können sich unter bestimmten Bedingungen auch über lange Zeiträume erstrecken; das ist dann der Fall, wenn uns die Neuartigkeit der Situation gewissermaßen gefangenhält, so daß wir aus der Verwirrung unserer Absichten, Erkenntnisse und Gefühle nicht herausfinden. Wir sprechen angesichts solcher Situationen häufig auch ein wenig hilflos von »Unübersichtlichkeit« oder »Ratlosigkeit«; gemeint ist damit, daß wir noch nicht über die kognitive Distanz verfügen, um im Hinblick auf einen Sachverhalt zwischen objektiven Gegebenheiten und subjektiven Absichten derart zu unterscheiden, daß wir zur intelligenten Bewältigung gelangen können. Es ist nun die These einer berühmten Tradition der ästhetischen Theorie, die auf John Dewey zurückgeht, daß nur die Kunst solche qualitativen Erfahrungen erfahrbar machen



könne (vgl. Dewey 1980: Kapitel III und IV). Zwar besitzen wir als sprachlich begabte Wesen eine Reihe von anderen Mitteln, um eine Befindlichkeit zu thematisieren, in der wir an unserer situativen Betroffenheit nicht hinlänglich zwischen Wünschen, Erkenntnissen und Empfindungen zu unterscheiden vermögen; wir können versuchen, derartige Zustände der Verwirrung sprachlich zu artikulieren oder sie mit Hilfe von Zeigehandlungen vergleichend zu vergegenwärtigen. Aber keine dieser Präsentationsformen reicht auch nur annähernd an die Bedeutungsfülle, an die Simultanität von Zuständen heran, die solche Erfahrungen wirklich besitzen; stets wird von einem Aspekt des integralen Ganzen abstrahiert, so daß die Erfahrung als Erfahrung in Vergessenheit gerät. Demgegenüber besitzt nur das Kunstwerk, davon war Dewey überzeugt, die Kraft und das Vermögen, eine gemachte Erfahrung als Erfahrung noch einmal zu vergegenwärtigen; denn in der Verschmelzung von Form und Stoff, von ästhetischer Gestaltung und materiellem Gehalt kann es dem Bild, dem Gedicht oder dem Musikstück gelingen, exakt die Stimmung oder Befindlichkeit im Subjekt zu evozieren, von der dieses in der vorgängigen Erfahrung beherrscht worden war.

Allerdings vermag nun aber nach Dewey das Kunstwerk weitaus mehr, als eine Erfahrung nur erneut in ihrem qualitativen, einzigartigen Gehalt zu vergegenwärtigen; im Maße der wiederholten Konfrontation mit einer intellektuell noch unbewältigten, nur stimmungsmäßig erschlossenen Situation soll es uns vielmehr gelingen, uns unserer Einstellung zur Welt in dem Sinn zu vergewissern, daß wir sie umfassender zu ermessen und zu artikulieren vermögen. Nicht, daß das Kunstwerk uns mit der in der vorgängigen Erfahrung diffus gegebenen Situation versöhnt, auch nicht, daß es uns bereits die intellektuellen Mittel zur Situationsbewältigung bereitstellt; aber die ästhetische Erfahrung kann uns aufgrund ihrer besonderen Fähigkeit, eine in der Vergangenheit

gemachte Erfahrung erneut zu vergegenwärtigen, dabei helfen, eine ungelöste Befindlichkeit als solche zu durchschauen und in all ihrer Diffusität und Widersprüchlichkeit anzuerkennen. Das Kunstwerk versetzt uns, kurz gesagt, in die Lage, uns mit uns selber besser auszukennen; wir werden der antagonistischen Kräfte inne, die uns davon abhalten, einfach zum Tagesgeschäft überzugehen. Es ist dieses Moment der Selbstvergewisserung einer Unerlöstheit, eines Festgeklemmtseins, von dem John Dewey wohl behauptet, daß es das eigentümliche Gefühl befreienden Glücks in der Erfahrung des Kunstwerks verursacht; die Befreiung ist hier nicht die des intellektuell endlich gefundenen Auswegs, sondern die der spielerischen Bewältigung und Überhöhung einer momentanen Ausweglosigkeit (vgl. a. a. O.: Kapitel XI). Alle Kunst macht uns die Erfahrung einer solchen Befindlichkeit der Unerlöstheit im Spiel ihrer sinnlichen Elemente erfahrbar; die besondere Leistung der Songs von Bob Dylan besteht nun darin, uns befreiend der Ambivalenzen innewerden zu lassen, die mit der Erfahrung der Verwirklichung von Freiheit verknüpft sind.

## II.

Alle bedeutenden Vertreter der Rockmusik der sechziger und siebziger Jahre, John Lennon, Jimi Hendrix, Lou Reed, um nur wenige zu nennen, haben zur Erschließung neuer Kontinente der Sensibilität beigetragen. Wo es sich dabei im kompositorischen Aufbau und Text nicht um sorglose Bejahungen der jüngst gewonnen Freiheiten handelte, um sexuelle Autonomie und Unabhängigkeit von der Elterngeneration, mischten sich in die artikulierten Gefühlslagen bereits kompliziertere Verhältnisse, die auf die Gefahren des Selbstverlustes bei überdehnter Authentizität aufmerksam machen sollten. Aber bei keinem anderen Rockmusiker der Epoche

## Zu den Autoren

Günter Amendt, geboren 1939, Publizist. Veröffentlichung zum Thema: *Back To The Sixties – Bob Dylan zum 60.*, Hamburg: Konkret-Literatur-Verlag 2001.

Betsy Bowden, Professorin für mittelalterliche Literatur und amerikanische Volksliedforschung am English Department der Rutgers State University of New Jersey, Campus Camden. Veröffentlichung zum Thema: *Performed Literature. Words and Music by Bob Dylan*, 2. Auflage, Lanham, MD: University Press of America 2001.

Hanns Peter Bushoff, geboren 1951, Marketingmanager international bei Sony BMG München. Veröffentlichungen zu Dylan in den Zeitschriften *Rolling Stone*, *Musikexpress* u. a.

Jean-Martin Büttner, geboren 1959, Redakteur beim Zürcher *Tages-Anzeiger*. Veröffentlichung zum Thema: *Sänger, Songs und triebhafte Rede. Rock als Erzählweise*, Basel und Frankfurt am Main: Stroemfeld 1997.

Rüdiger Dannemann, geboren 1949, Philosophieprofessor in Ennepetal. Letzte Buchveröffentlichung: *Lukács zur Einführung*, Neuauflage, Hamburg: Junius 2006.

Heinrich Detering, geboren 1959, Professor für Deutsche und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Göttingen. Veröffentlichung zum Thema: *Bob Dylan*, Stuttgart: Reclam 2007.

Diedrich Diederichsen, geboren 1957, Professor an der Merz Akademie, Stuttgart. Zuletzt gab er in der edition suhrkamp den Band *Martin Kippenberger. Wie es wirklich war. Am Beispiel* heraus (2007).

Sonja Dierks, geboren 1970, Leitung der Internationalen Sprachkurse und Lehrtätigkeit an der Universität Freiburg. Buchveröffentlichung: *Es gibt Gespenster. Betrachtungen zu Kafkas Erzählung*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2003.

Wolfram Ette, geboren 1966, wissenschaftlicher Mitarbeiter im Fach Komparatistik an der Technischen Universität Chemnitz. Letzte Buchveröffentlichung: *Die Aufhebung der Zeit in das Schicksal. Zur »Poetik« des Aristoteles*, Berlin: Lukas-Verlag 2003.

Axel Honneth, geboren 1949, Professor für Sozialphilosophie an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main und Direktor des Instituts für Sozialforschung. Letzte Buchveröffentlichung: *Pathologien der Vernunft. Geschichte und Gegenwart der Kritischen Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007.

Peter Kemper, geboren 1950, Kulturredakteur beim Hessischen Rundfunk, Frankfurt am Main. Letzte Buchveröffentlichung: *John Lennon*, Suhrkamp BasisBiographien 23, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007.

Richard Klein, Lehrer in Orgel, Musikwissenschaft und Philosophie in Freiburg, Herausgeber von *Musik & Ästhetik*. Veröffentlichung zum Thema: *My Name It Is Nothin': Bob Dylan. Nicht Pop, nicht Kunst*, Berlin: Lukas-Verlag 2006.

Johann Kreuzer, Professor für Geschichte der Philosophie an der Carl von Ossietzky-Universität Oldenburg. Letzte Buchveröffentlichung: *Augustinus zur Einführung*, Neuauflage, Hamburg: Junius 2005.

Susan Neiman, geboren 1955, Professorin für Philosophie, Direktorin des Einstein-Forums in Potsdam und Mitglied der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften. Letzte Buchveröffentlichung: *Fremde sehen anders. Zur Lage der Bundesrepublik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005.

Martin Schäfer, geboren 1948, Redakteur beim Schweizer Radio DRS 3 und Lehrbeauftragter am Institut für Medienwissenschaft der Universität Basel. Konzeption und Koordination der *Du*-Jubiläumsausgabe vom Mai 2001: *Bob Dylan. Der Fremde*.

Siegfried Schmidt-Joos, geboren 1936, war zuletzt Rundfunkredakteur und Kulturredakteur beim Nachrichtenmagazin *Der Spiegel*. Letzte Buchveröffentlichung (zusammen mit Wolf Kampmann): *Rock-Lexikon*, 2 Bände, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2007.

Stephen Scobie, geboren 1943, lebt in Victoria, British Columbia, Kanada. Letzte Buchveröffentlichung zum Thema: *Alias Bob Dylan: Revisited*, Calgary: Red Deer Press 2004.

Tilo Wesche, Assistent am Philosophischen Seminar der Universität Basel. Letzte Buchveröffentlichung: *Kierkegaard. Eine philosophische Einführung*, Stuttgart: Reclam 2003.