

Bob Dylan! Versuch einer lernbiographischen Deutung

Dieter Nittel

Zusammenfassung

Der Beitrag wendet sich aus erziehungswissenschaftlicher- bzw. biographieanalytischer Sicht der Lebensgeschichte von Bob Dylan zu. Wie ist er – diese Legende der Popkultur – zu dem geworden, was er heute ist? Wie lässt sich seine Künstlerkarriere als Lernbiographie rekonstruieren? Beim Versuch einer lernbiographischen Deutung kommen Analysekatégorien zur Anwendung, die sich auch bei anderen Personengruppen, insbesondere bei Menschen mit lebensbedrohlichen Erkrankungen bewährt haben und die neben ihrer deskriptiven Eigenschaft auch eine Erklärungsfunktion beanspruchen.

I.

Bob Dylan ist weder ein bloßer Sänger noch ein vielfältig begabter Künstler mit gelegentlichen Ausflügen zur Malerei, Bildhauerei, Lyrik und zum Film sowie unerwarteten Seitensprüngen als Radioansager, nein: Bob Dylan ist seit Jahrzehnten eine ganz und gar schillernde, in seinem Genre unverwechselbare, gelegentlich streitbare und in seiner Unberechenbarkeit letztlich doch berechenbare Instanz – wenn nicht sogar *Institution* – unseres Kulturlebens. Es gibt wohl kaum einen nennenswerten Singer-Songwriter auf dieser Welt, der in einer stillen Stunde nicht eingestehen würde, von ihm beeinflusst worden zu sein. Edo Reents äußerte sich vor circa 10 Jahren in einem Leitartikel in der FAZ zu ihm wie folgt: „So viele Mythen und Legenden sich auch um ihn ranken – teilweise mit seiner Billigung, teilweise mit rätselhaften Selbstauskünften sogar von ihm befördert –, so sehr fällt Dylan als jemand ins Auge, der sich vollständig in den Dienst seiner Musik stellt. Dennoch war deren Beurteilung nie eine rein ästhetische, musikkritische Angelegenheit. Das wäre auf die Dauer auch ermüdend gewesen bei einem, der an Experimenten wenig interessiert ist und sich mit den archaischen Mustern begnügt, die ihm die Tradition seines Landes bereitstellt. Wegen dieser ungewöhnlich tiefen Verwurzelung, die bis zur vorvergangenen Jahrhundertwende zurückreicht, geht es bei ihm auch immer um etwas Höheres: die Bedeutung von Kultur überhaupt und deren schwer ergründbare Wechselwirkungen mit ihrem Urheber. Dylan gibt eine Antwort auf die Frage, die jede große Kunst stellt: was es

bedeutet, ein Mensch zu sein“ (FAZ 30.9.2006). Dylans exorbitante Rolle als Leitfigur der Popkultur ist unstrittig: So hat Barack Obama ihn 2012 mit der „Presidential Medal of Freedom“ ausgezeichnet, einem der höchsten Orden des amerikanischen Staates; bereits 2009 verlieh ihm der Präsident die „National Medal of Arts“; legendär ist das Konzert, das er anlässlich des internationalen Eucharistischen Kongresses in Bologna für den Papst (und dessen Nachfolger) gab. 2013 häuften sich die öffentlichen Auszeichnungen. Bob Dylan wurde in diesem Jahr von der Akademie der Künste in Berlin zum Mitglied berufen; auch wurde er als Ehrenmitglied auf Lebenszeit in die American Academy of Arts and Letters aufgenommen; im November des Jahres zeichnete man ihn mit dem französischen Orden der Ehrenlegion aus. Für einen Sänger, dessen Stimme mehr an eine Kettensäge erinnert als an ein menschliches Organ und von dem in Kritiken behauptet wird, „er schreie mehr als dass er singe“, sind die eben genannten Ehrungen keineswegs selbstverständlich. Namhafte Repräsentanten des internationalen Feuilletons warten seit Jahren darauf, dass er nun doch endlich den angeblich längst verdienten Literaturnobelpreis erhalten möge. Es gibt mehrere Professuren an amerikanischen Universitäten, die sich nahezu ausschließlich mit Bob Dylan und seinem Werk beschäftigen. Seit 1988 tourt Bob Dylan ununterbrochen durch die Welt. Auf seiner von ihm selbst bezeichneten „Never Ending Tour“, mit welcher er die Existenzform des fahrenden Künstlers, mit der des Pilgers und des Hobos verbindet, absolviert er heute im Alter von 74 Jahren immer noch eine Vielzahl von Konzerten pro Jahr.

Auf die Frage, auf welcher zentralen Leistung eigentlich Bob Dylans Rolle als Lichtgestalt unserer Kultur gründet, läge eine kurze Antwort nahe: *Bob Dylan ist Bestandteil, aktiver Produzent und mit seiner Stimme das Medium des kulturellen Gedächtnisses von Amerika. Tief verwurzelt in der Tradition schafft er im Zuge seiner Dekonstruktion der Musikgeschichte – unabhängig von seinem jeweiligen Lebensalter – fortwährend Neues, wobei er in seiner Praxis der schöpferischen Zerstörung eigene Werke gezielt mit einbezieht. Als Künstler einer angeblich säkularisierten Weltgesellschaft integriert er die religiöse Erfahrung in sein Werk.* So hat er die Lieder der Arbeiter- und Gewerkschaftsbewegung ebenso aufgegriffen und verfremdet wie den Blues der Baumwollpflücker und die Gospelgesänge der Kirchen. Er verarbeitet sowohl die Stilelemente der modernen Rockmusik in seiner Musik als auch die Tradition der amerikanischen Barmusik sowie des Jazz der 1920er und 1930er Jahre. Auch scheut er sich nicht, kitschige Weihnachtslieder aufzunehmen oder eine ganze CD mit vergleichsweise unbekannten Aufnahmen von Frank Sinatra dem Publikum „zuzumuten“. Axel Honneth schreibt: „Das bisherige Werk von Bob Dylan, seine veröffentlichten Songs ebenso wie die nicht abbrechende 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“ (Honneth 2007, S. 15).

Bob Dylan hat durch seine ästhetische Praxis sowie durch die spezifische Verbindung von Musik und Text den Lebensstil und die politische Einstellungen vieler

Menschen nachhaltig geprägt. *So gesehen ist er in der Tat eine Bildungsinstanz.* Für einen Künstler, der partout nicht als Orientierungsfigur herhalten wollte, der sich von seinem Image, „Stimme einer ganzen Generation“ zu sein, hartnäckig und geradezu kämpferisch distanzierte, ist seine faktische politische Ausstrahlungskraft geradezu imposant. Joschka Fischer hat in einem Interview einmal die Anmerkung fallen lassen, er sei um ein vielfaches mehr von den Liedern Bob Dylans als von den Werken Karl Marx' beeinflusst worden. Als eine kulturelle Leitfigur, die andere Menschen in vielerlei Weise geprägt hat, dürfte es instruktiv sein, die Bildungsgeschichte des Protagonisten selbst genauer unter die Lupe zu nehmen. Wie ist Bob Dylan zu dem geworden, der er heute ist? Nun erscheint die Beantwortung dieser Frage bei einer Legende auf den ersten Blick sehr schwierig. Bob Dylan gibt schließlich schon seit vielen Jahren so gut wie keine Interviews über sein Privatleben. Es ist mehrfach verbürgt, dass er in der New Yorker Zeit, also zu Beginn der 1960er Jahre, verschiedenen Personen mit Verve diverse Versionen seines Lebenslaufs nahegebracht hat – und keine einzige entsprach dem tatsächlichen Lebensverlauf. Das Geheimnisvolle der Lieder korrespondiere, so lautet ein trivialer Gemeinplatz im Musikfeuilleton, mit dem geheimnisvollen Attributen seines Lebens und mit seiner Neigung, seine Lebensgeschichte zu verstecken und seine persönliche Identität entweder immer im Plural oder als eine extrem flüchtige Ausdrucksgestalt zu präsentieren.

Der Autor dieses Beitrags steht der Mystifizierung der Person Dylan und seiner Biographie skeptisch gegenüber. Hier soll die Behauptung nicht dupliziert werden, Bob Dylan sei gleichsam der Prototyp einer zerrissenen postmodernen Identitätsformation und seine bizarre Biographie widersetze sich per se jeder Einordnung. Tatsache ist vielmehr: Die angeblich rätselhafte Biographie Bob Dylans ist – zumindest wenn es um den bloßen Ereigniszusammenhang geht – recht gut dokumentiert. Bereits eine Recherche bei Google und Wikipedia lockt eine Menge verlässlicher, weil ähnlich lautender Informationen aus unterschiedlichen Quellen hervor. Aus dem Skelett der verbürgten Ereignisse seines Lebenslaufs, den spärlichen Selbstauskünften des Betroffenen und Versatzstücken aus dem Werk ließe sich (was hier aufgrund der Platzknappheit nicht leistbar ist) sehr wohl ein treffsicheres biographisches Portrait entwickeln (diese Aufgabe soll auf einen späteren Zeitpunkt verschoben werden). Statt dessen konzentriert sich dieser Beitrag primär auf das, was mehr oder weniger allgemein bekannt ist, unterzieht Eckdaten über den Lebensweg von Dylan einer sozialwissenschaftlichen Reinterpretation, ergänzt diese Rohdaten mit Selbstauskünften des Betroffenen über seinen Lebensweg und nutzt einige Kategorien aus der erziehungswissenschaftlichen Biographieforschung. Leitfrage dabei ist, ob das gewählte Vorgehen über die bloße deskriptive Annäherung hinaus vielleicht auch die eine oder andere Erklärung im Hinblick auf die Hintergründe von Dylans kontinuierlicher Schaffenskraft bieten kann? Welche Bewegungsmechanismen in der Biographie von Bob Dylan haben die Quelle seiner Kreativität bis heute mit Inspirationen versorgt und zur nachhaltigen Entfaltung seiner Talente beigetragen?

II.

Die Erschließung von Bob Dylans Bildungsgeschichte soll mit einem Baukasten an Instrumenten erfolgen, der ursprünglich in einem Projekt mit von einer lebensbedrohlichen Erkrankung betroffenen Menschen entwickelt (vgl. Nittel 2013a und b), dann aber sukzessiv auch auf andere Personengruppen – wie z. B. Gründungspersönlichkeiten (vgl. Siewert 2014) – übertragen wurde. Datengrundlage des hier skizzierten biographieanalytischen Ansatzes und der damit korrespondierenden Arbeitsweise ist gewöhnlich immer ein autobiographisch-narratives Interview, das durch den Stegreifcharakter Erzählungen generiert. Solche Erzählungen im autobiographisch-narrativen Interviews kann der Sprecher nicht vollständig planen bzw. kontrollieren, da sie ihn unter Zugzwänge des Detaillierens, Gestaltschließens und der Kondensierung setzen, so dass ein Material von unvergleichlicher Authentizität dabei entsteht (Bob Dylan war leider nicht zu einem solchen Interview mit dem Verfasser dieses Textes bereit, so dass wir uns auf weniger aussagekräftige Quellen verlassen müssen). *Lernen wird als ein prozessual-zeitliches, gegenständliches und räumliches Geschehen betrachtet, das in bestimmten Formen und Modi vollzogen wird.* Eine zentrale Rolle spielen in diesem Ansatz die biographischen Prozessstrukturen (vgl. Schütze 1981). Hier wird zwischen vier Prozessstrukturen unterschieden, nämlich den institutionellen Ablauf- und Erwartungsmustern an den Lebenslauf, biographischen Handlungsschemata, Wandlungsprozessen der Selbstidentität und Verlaufskurven des Erleidens. Bei den biographischen Prozessstrukturen handelt es sich um längerfristig angelegte, großflächige Erfahrungsmuster und Haltungen gegenüber der eigenen Lebensgeschichte; zugleich markieren sie elementare Aggregatzustände der individuellen Erfahrungsaufschichtung, um subjektive Erlebnisse und äußere Ereignisse zu verknüpfen und im Wissenshaushalt sinnhaft zu ordnen. Mit den biographischen Prozessstrukturen lose gekoppelt sind *prozessuale Lerndimensionen*. So läge z. B. die Annahme nahe, dass Bob Dylan, als er mit dem institutionellen Ablauf- und Erwartungsmuster der Schullaufbahn oder des Studiums konfrontiert war, in das verwaltete Lernen verstrickt war. Solche institutionellen Ablauf- und Erwartungsmuster (wie etwa Ausbildungs-, Weiterbildungs- und Berufskarrieren, geschlechtsspezifische lebenszyklische Ablaufmuster) werden in der Regel durch wohlfahrtsstaatliche oder private Großorganisationen bestimmt und zeichnen sich durch komplexe Erwartungsstrukturen aus, wie z. B. „ich erwarte, dass der andere erwartet, dass ich erwarte, man solle als Erwachsene sein eigenes Geld verdienen“. Im Fall von Bob Dylan werden die institutionellen Ablauf- und Erwartungsmuster maßgeblich durch die Platten- und Musikindustrie sowie andere Instanzen der Kulturindustrie dominiert. Handlungsschemata von biographischer Relevanz, wie eine Auswanderung zu planen und durchzuführen oder permanent auf Tournee zu sein, evozieren das zielgerichtete Lernen. Verlaufskurven des Erleidens, die sich durch einen Umschlag des absichtsvollen bzw. aktiven in den getriebenen bzw. passiven Handlungsmodus auszeichnen und die im Zuge chronischer Erkrankungen oder einer langfristigen Arbeitslosigkeit auftreten, korrespondieren mit dem leidgeprüften Lernen. Auch Bob Dylans Leben und das seiner Angehörigen werden von Krankheiten überschattet. In diesem Fall sind in den

dramatischen Sequenzen der Verlaufskurveneskalation eher Lernblockaden zu beobachten, während konstruktive Lernprozesse in der Regel erst im Zuge der theoretischen Verarbeitung einer Verlaufskurve einsetzen. Wandlungsprozesse der Selbstidentität, die in der Regel mit einer Eruption der Kreativitätspotentiale einhergehen und keineswegs auf Künstler beschränkt sind, setzen das schöpferische Lernen in Gang. Bei der Analyse von Bob Dylans Lebensweg werden wir zunächst den prozessualen Lerndimensionen nachgehen und das hier angerissene Instrumentarium sonst eher dosiert nutzen. Um neben der Zeitdimension auch die Sachdimension des Lernens genauer erfassen zu können, sind die drei *strukturellen Lerndimensionen* zu berücksichtigen. Diese beziehen sich entweder auf den Akt der Wissensaneignung und die hier erworbene Kenntnisse, die Veränderung des Alltagsverhaltens oder den Umbau der Persönlichkeit/Identität. So können wir etwa bei der Beobachtung von Dylans „Never Ending Tour“ sehen, wie er sein Alltagsverhalten gravierend verändert hat und lernen musste, permanent in Hotels zu leben, was wiederum Folgen für seine Rolle als Vater und Ehepartner hatte. Dass Bob Dylan nach dem Tod seines Vaters 1968 und dem der Mutter 2000 seine Haltung zum Leben verändert – er war nun nicht mehr das Kind seiner Eltern, sondern definitiv erwachsen – und eine Umschichtung seiner Identitätsformation vollzogen hat, liegt ebenfalls nahe. Als erziehungswissenschaftliche Biographieforscher widmen wir uns darüber hinaus der Frage nach den *Lernmodi*, also dem Neulernen, Verlernen, Umlernen und Nichtlernen. Last but not least geht es um die Lokalisierung der institutionellen Orte des Lernens. Der räumlichen Ebene der Aneignung wird mit der Unterscheidung in das informelle, nonformale und formale Lernen Rechnung getragen; das bezeichnet die Ebene der *Lernkontexte*. Gegenüber dem formalen Lernen der Schulen und Hochschulen, das mit bestimmten Abschlüssen verbunden ist, hat Bob Dylan bekanntlich eine große Indifferenz entwickelt. Zum nonformalen Lernen, das ebenfalls in Organisationen stattfindet, dessen Vollzug aber nicht mit der Vergabe einer Lizenz verbunden ist, hat sich Bob Dylan recht spät zugewendet, z. B. als er noch im Erwachsenenalter Boxtraining nahm oder Zeichenkurse belegte, um seine Maltechnik zu optimieren. Eindeutig dominant ist in seiner Biographie das informelle Lernen, das sich in einer intensiveren autodidaktischen Lernpraxis niedergeschlagen hat.

III.

Bob Dylan wurde am 24.5.1941 in Duluth, einer Industriestadt im Norden Minnesotas, als Robert Allen Zimmerman geboren. Aufgewachsen ist er dann jedoch in Hibbing, einer kleinen Bergbaugemeinde in Minnesota, wohin die Familie aufgrund einer Poliomyelitis-Erkrankung des Vaters zog. Hier bekam der ehemalige leitende Angestellte bei der Standard Oil eine Stelle als Verkäufer im Elektrogeschäft der eigenen Brüder. Die Kindheit und Jugend von Robert Zimmerman ist weniger durch das lebenszyklische Ablaufmuster einer geordneten familiären Sozialisation als vielmehr durch die Aufschichtung von Verlaufskurvenpotential gekennzeichnet. Die Erkrankung des Vaters, sozialer Abstieg der Familie, die Nachkommenschaft von deutsch-ukrainisch-jüdischen Immigranten und das damit korrespondierende Dasein als laten-

te religiöse Grenzgänger sowie das unmittelbare Einwirken kollektiver Veränderungsprozesse in die Familienbiographie sorgen in Kindheit und Jugend für eine Vielzahl von Differenzerfahrungen, offene und untergründige Irritationen und Reflexionsanlässe, die sich bei dem Heranwachsenden vermutlich nur als diffuses Gemisch bemerkbar gemacht haben. So wird der Protagonist in seiner Kindheit und Jugend Zeuge eines großen Umbruchs, der sich in der unmittelbaren räumlichen Lebenswelt abspielte. Paradigmatisch offenbart sich am Schicksal von Hibbing – im Jahre 1910 das reichste Dorf Amerikas – die Zerstörungskraft eines ungebremsen Kapitalismus. Der Tagebau zur Gewinnung von Erz schafft das größte Loch, welches Amerika je gesehen hat, es ist circa 150 Meter tief, 1 Meile breit, drei Meilen lang. Dieses Loch frisst sich gleichsam fort und erzwingt den Abriss ganzer Häuserzeilen von Hibbing; der Ort wird versetzt und schließlich tritt der wirtschaftliche Niedergang ein, der ein soziales und ökologisches Fiasko hinterlässt. Bob Dylan wächst in einer Zeit auf, in der sich längst die Folgen dieser kollektiven Abwärtsbewegung abzeichneten.

Das verwaltete Lernen, welches das institutionelle Ablauf- und Erwartungsmuster der Schullaufbahn evoziert, konnte sich niemals gegenüber einem anderen Lernkontext außerhalb des formalen Bildungskontexts behaupten oder gar durchsetzen. So lassen ihn der häufige Konsum der Musik von Hank William, Little Richard, Chuck Berry und Buddy Holly schon in der frühen Jugend (bzw. im Übergang vom Latenzalter zur Pubertät) das biographische Handlungsschema ausformulieren, Berufsmusiker werden zu wollen. „Ich wollte immer schon Gitarrist und Sänger sein. Seit ich zehn, elf oder zwölf war, war dies das einzige, was mich interessierte. [...] Henrietta war die erste Rock ‘n’ Roll-Platte, die ich hörte“, so drückte er dies in einem Interview selbst aus. Das zielgerichtete Lernen zur Erreichung seines Handlungsziels im nonformalen und informellen Kontext ist in seiner Jugend ganz eindeutig dominant. Dabei wird er zunächst noch von seiner Familie unterstützt. Durch die Vermittlung von Verwandten lernt er Klavier spielen, bevor er zur akustischen Gitarre wechselt und sich auf diesem Instrument eigenständig Griffe beibringt. Von Anfang an vollzieht sich dieses zielgerichtete Lernen in sozialen Zusammenhängen. Im Zuge der High School-Laufbahn wird Dylan zunächst Mitglied einer A-cappella-Gruppe, später einer anderen Band, die Coverversionen von Little Richard-Stücken spielen.

Das biographische Handlungsschema „ich will Berufsmusiker werden“ nimmt in der Schulzeit in Hibbing erste Züge eines Wandlungsprozesses an, und zwar spätestens zu dem Zeitpunkt, als er sich entschließt, seinen Namen zu verändern. Aufgrund der Lektüre von Texten des Dichters Dylan Thomas wählt er den Namen Bob Dylan, was ihn selbst unter einen gewissen Zugzwang setzt, sich unter Maßgabe einer dem Verlernen preisgegebenen persönlichen Vergangenheit in Zukunft nicht nur in seiner Rolle als Musiker, sondern in seiner gesamten persönlichen Identität neu zu erfinden. Die Aufnahme des Studiums an der University of Minnesota in St. Paul entpuppt sich keineswegs als der Beginn eines institutionalisierten Ablauf- und Erwartungsmusters eines regulären Studiums. Zu diesem hätte unweigerlich auch eine gewisse innere Bindung, methodische Lebensführung und Folgebereitschaft gegenüber dem Lehrpersonal gehört. Faktisch war die Aufnahme eines Studiums ein verdecktes biographisches Fluchthandlungsschema, das dazu diente, „die Wildnis“ von Hibbing zu

verlassen. Die nach wie vor vorhandene emotionale Bindung an die Eltern und die flankierende lebenszyklische Orientierung, der sich allmählich formierende biographische Wandlungsprozess und die damit verbundene Entscheidung, die Existenzform eines Künstlers zu wählen, stellen in der Zeit in St. Paul noch zwei stark konkurrierende Orientierungsmuster dar.

Die räumliche Distanzierung von Zuhause – zuerst der Weg von Hibbing nach St. Paul und dann von Hibbing nach New York – geht Hand in Hand mit einem interaktionsgeschichtlichen Lernen, d. h. einer emotionalen Distanzierung vom Elternhaus, an das er bis dahin offenbar hochgradig gebunden war und der allmählichen Formierung eines außerfamiliären Kontaktnetzes. Nachdem Bob Dylan im Winter 1960 in New York ankommt, zeichnen sich unter der Bedingung der materiellen Askese sofort intensive Suchbewegungen ab, für die der Stadtteil Greenwich Village mit seinen zahlreichen Clubs und billigen Restaurants wie geschaffen zu sein scheint. In New York beginnt der biographische Wandlungsprozess endgültig zur dominanten Prozessstruktur zu avancieren. Dylan knüpft Kontakte zu Menschen, von denen er stark profitiert und die ihm den Stadtteil und die soziale Welt des künstlerischen Bohème New Yorks zu einem vertrauten Ort werden lassen. Sein bei der Wahl von Kontaktpersonen keineswegs naives, sondern ausgesprochen strategische Vorgehen und mehr noch das häufige und disziplinierte Üben auf der Gitarre und eine zunehmende Virtuosität auf der Mundharmonika tragen zur Durchsetzung auf dem Musikmarkt innerhalb von nur einigen Monaten bei. Schon bald darf er auf einer Langspielplatte von Harry Belafonte Mundharmonika spielen. Seine Lebenspraxis wird in New York durcheinander gewirbelt. In einer rasanten Geschwindigkeit eignet er sich neues Wissen an, erprobt alternative Verhaltensweisen und experimentiert mit seiner Identität. Phasen des Zweifels und Haderns werden dabei schnell überwunden. Die Hinwendung zu den künstlerischen Anregungsmilieus inspiriert ihn und er gewinnt den Mut, nicht nur bekannte Lieder anderer nachzuspielen, sondern auch den eigenen Ideen nachzugehen und selbst zu komponieren. Bob Dylan ist von sich selbst überzeugt und strahlt das auch auf andere aus. Er lernt nicht nur viel von Menschen, sondern auch aus Büchern. Durch die Lektüre literarischer Texte (Puschkin, Tolstoi, Balzac, Dickens, Maupassant) einerseits und die intensive, aber ungeordnete Beschäftigung mit historischen und philosophischen Werken andererseits (Machiavelli, Rousseau, Sophokles, Tacitus, Thukydides) saugt er in einer Tour d' Horizon durch die Kulturgeschichte regelrecht Informationen auf. Begleitet wird dieser autodidaktische Bildungsprozess vor allem durch das permanente Hören von unzähligen Schallplatten, die er sich bei Freunden und Bekannten mit teilweise schillernden Biographien ausleiht oder die er sich in anderer, nicht ganz legaler Weise besorgt. Mindestens ebenso wichtig dürfte das Lernen von seinem Vorbild Woody Guthry gewesen sein; der Eindruck, welcher die Lektüre seines Buches „Bound for Glory“ bei Dylan hinterlässt, wird dabei nur von einer persönlichen Begegnung an seinem Krankenbett übertroffen.

Der endgültige Durchbruch des biographischen Wandlungsprozesses setzt bei Bob Dylan 1961 ein. Er wird frühestens in der Zeit vor seinem ersten Plattenvertrag, spätestens zum Zeitpunkt der ersten Erfolge auch für seine Mit- und Umwelt voll-

ends evident. Aus der Sicht der damaligen Lebenspartnerin gestaltet sich dieser biographische Wandlungsprozess keineswegs angenehm für die soziale Mitwelt des späteren Idols: „Der Erfolg verwandelte meinen Freund mehr und mehr in einen Egozentriker (...). Die Persönlichkeit verändert sich, sobald sie allen ein Begriff wird. Sie entwickeln eine unkontrollierte Egomane (...). Dies kann auch bescheidensten und demütigen Personen passieren (...), es macht Klick und plötzlich kann diese Person nichts mehr wahrnehmen außer sich selbst“ (Rotolo 2010).

In dieser Lesart findet bei Bob Dylan erst relativ spät der endgültige Durchbruch des biographischen Wandlungsprozesses statt. Formaler Indikator für diese These eines verspäteten Einsetzens ist der Umstand, dass das *eigentliche* Leben für Bob Dylan in seiner Autobiographie „Chronicle“ genau in dieser Zeit, Anfang der 1960er Jahre mit der Schließung seines ersten Plattenvertrags bei dem renommierten Label Columbia begann. Bob Dylan beginnt seine Lebensgeschichte genau ab dem Zeitpunkt auf der Bühne der literarischen Welt zu erzählen, an dem sich seine Geburt als öffentliche Figur des Medienzeitalters, als erfolgreicher „Song & Dance Man“ abzeichnete.

In dem gleichen Maße, wie der biographische Wandlungsprozess wirksam bleibt (allmählich aber auch seine destruktiven und zwanghaften Qualitäten entfaltet), formiert sich ab 1962 das institutionelle Ablauf- und Erwartungsmusters einer *Karriere als Star der Folkszene*. Spätestens als Bob Dylan an der Seite von Martin Luther King am Marsch auf Washington teilnimmt, erhält er das Etikett „Stimme einer ganzen Generation“ und wird zu einer der wichtigsten Repräsentanten der Bürgerrechtsbewegung erklärt – und so solle er sich nun gefälligst auch verhalten. Daher muss er in regelmäßigen Abständen neue Platten liefern, Statements zu aktuellen Themen abgeben, aufreibende Tourneen, an denen andere mehr als er selbst verdienen, durchführen und gefällige Interviews geben. Er muss diverse fremdbestimmte Termine wahrnehmen und die Erwartung bedienen, dass die Öffentlichkeit auch an seiner privaten Existenz parasitär teilnimmt. Die Kulturindustrie fordert von jedem Star ihren Tribut! Dabei ist die auf Freiheit aufbauende Dynamik des biographischen Wandlungsprozesses mit den Restriktionen und Kontrollmechanismen eines institutionellen Ablauf- und Erwartungsmusters des Starlebens kaum kompatibel. Dylan definiert sich primär als Künstler, der in keine Schublade passt und dessen Lebenselixier darin besteht, für Überraschungen zu sorgen, indem er noch nie dagewesene Texte und Klangartefakte erzeugt.

Ab circa 1965 durchbricht er das institutionelle Ablauf- und Erwartungsmuster eines Stars auf dem Gebiet der Folkmusik und wandelt sich erneut – er wird zum Rockmusiker. Die Folk-Gemeinde buht ihn aus, berühmt ist dabei der Ruf „Judas“ aus dem Publikum in Manchester. Bob Dylan wird durch die Konflikte noch populärer; gleichzeitig kumulieren seine Differenzerfahrungen, die wiederum seine Lernprozesse munitionieren. Bob Dylan ist in der Mitte der 1960er Jahre mit 25 Jahren weltberühmt und in seiner Persönlichkeit noch keineswegs gefestigt, ausgesprochen verletzlich und in vielerlei Hinsicht naiv und unerfahren. Gleichzeitig wird unglaublich viel von ihm erwartet. Ebenso wie andere Popkünstler in dieser Zeit experimentiert er mit diversen Drogen. Es schichtet sich sukzessiv Verlaufskurvenpotential auf;

nicht mehr er ist der Herr über sein Leben, sondern seine Existenz wird immer mehr von den Gesetzen der medialen Vermarktung seiner Kunst diktiert. Die Drogen helfen ihm zunächst, sein unglaubliches Arbeitspensum zu absolvieren und die Spannungen zu ertragen, aber auch die fordern – als Scheinlösung eines Problems – ihren Tribut. In großer Geschwindigkeit wird eine Platte nach der anderen produziert, die sich alle als große Erfolge entpuppen; er ist auf Tournee und muss ein immer größeres soziales Netzwerk auch in finanzieller Hinsicht bedienen. Die Dynamik des biographischen Wandlungsprozesses verliert an Fahrt und die diesbezüglichen Erfahrungen schlagen endgültig in nachhaltige Leidenserfahrungen um. 1966, kurz nachdem das lebenszyklische Ablauf- und Erwartungsmuster der Heirat und der Familiengründung einsetzt, findet eine Transformation in der Verlaufskurvenentwicklung statt: Ein dramatischer Motorradunfall zwingt ihn dazu, sich zwei Jahre aus der Öffentlichkeit zurück zu ziehen. Er gibt keine Konzerte und widmet sich ausschließlich dem Familienleben. Dylan legt ein erzwungenes Moratorium ein, in welchem er sich von der Öffentlichkeit radikal zurück zieht und der Modus des kontemplativen Lernens im Rahmen eines mehr oder weniger idyllischen Familienlebens tonangebend ist.

Ab Mitte der 1970er Jahre zeichnet sich ein neuer, im Grunde bis in die heutige Zeit wirksamer Mechanismus in Bob Dylans Biographie ab. Was tritt seit dieser Ära in den Hintergrund und welcher Bewegungsmechanismus tritt in den Vordergrund seiner Bildungsbiographie? Das biographische Handlungsschema seiner Jugend, ein anerkannter Berufsmusiker zu werden, ist mittlerweile längst abgearbeitet; es tritt folglich zurück. Auch das konsequente Engagement zugunsten der Ehe und die Erfüllung der Aufgaben eines treusorgenden Familienvaters lässt Dylan hinter sich; gleichwohl wird er den diesbezüglichen lebenszyklischen Ablauf- und Erwartungsmuster „Ehe und Familienleben“ auch in Zukunft – nach außen hin – gerecht. Die Öffentlichkeit und die Agenten der Kulturindustrie scheinen ab Mitte der 1970er Jahre allmählich gelernt zu haben, dass Bob Dylan nicht in vorgefertigte Karriereschemata gepresst werden kann und den Anspruch vertritt, das Regelwerk, an dem er sich auszurichten hat, selbst definieren möchte. Die Zumutungen und Zwänge im Kontext des institutionellen Ablauf- und Erwartungsmusters eines Popstars verlieren langsam ihre frühere Orientierungsmacht. Gleichzeitig zeichnet sich als dominanter Strukturierungsmechanismus in Bob Dylans Biographie *das Oszillieren eines iterierenden biographischen Wandlungsprozesses einerseits und temporären Verlaufskurven andererseits ab. Das lässt auf eine fortlaufende Verzahnung schöpferischer und leidvoller Lernprozesse schließen, die – wenn sich damit Synergien erzeugen lassen – eine recht explosive und kreative Mischung abgeben.* Das Lernportfolio ist dabei sehr komplex: Wie bereits angedeutet, laufen parallel dazu im Hintergrund lebenszyklisch geprägte institutionelle Ablauf- und Erwartungsmuster der Eheschließung, Familiengründung und Kindererziehung ab, wobei sich dieser Kreislauf aufgrund zahlreicher Scheidungen mehrfach wiederholt. Der iterierende biographische Wandlungsprozess schlägt sich erwartungsgemäß in musikalischen Innovationen, aber auch in seiner ersten Konversion 1979 als aktiver amerikanischer Evangelist nieder. Daran schließt sich einige Jahre später die Hinwendung zum katholischen Glauben an. Die permanente musikalische

Schaffenskraft drückt sich nicht zuletzt in der Neigung aus, in einem Akt der schöpferischen Verfremdung eigene Lieder ganz anders erklingen zu lassen und diese einer musikalischen Revitalisierung mittels einer veränderten tonalen und rhythmischen Formgebung zu unterziehen. Der iterative biographische Wandlungsprozess manifestierte sich darüber hinaus auch in seiner kreativen Praxis als Maler, Hobbyboxer und Bildhauer. Bob Dylan hat das Gefühl, immer wieder von neuem anfangen zu können: So berichtet er in seiner Autobiographie, dass er im Laufe seiner zahllosen Krisen seinen ganzen Besitz verkaufen wollte, um Geschäftsmann zu werden (vgl. Dylan 2004, S. 163 f.).

Die eben formulierte Strukturhypothese, dass das Lernportfolio durch die widersprüchliche Einheit schöpferischer und leidvoller Lernprozesse gespeist wird, wird auch nicht durch die Schaffenskrise in den 1980er Jahren bis in die 1990er widerlegt. In dieser Zeit hat, so kann man wohlwollend einräumen, Bob Dylan nicht primär für das Publikum gespielt, sondern für sich, was er dadurch demonstrativ zur Schau stellte, dass er auf der Bühne teilweise mit dem Rücken zum Publikum stand, mit einer Bob Dylan-Maske auftrat und bis zur Unkenntlichkeit geschminkt war. Hier bewegte er sich teilweise im Fegefeuer des künstlerischen Misserfolgs und der persönlichen Desorientierung, aber das ist eine Erfahrungsstruktur, die in vielen anderen Wandlungsprozessen großer Künstler ebenfalls auftaucht. Die Konfiguration des Bewegungsmechanismus ändert sich, da die Verlaufskurve mehr als ein Jahrzehnt gegenüber dem Wandlungsprozess Oberhand gewann. In dieser Phase wurden einige der Schallplatten von der Kritik zerpflückt, aber dennoch war klar, dass selbst manche der schwachen Werke den einen oder den anderen genialen Song enthielten (z. B. „License to kill“). Besonders in den 1980er Jahre hatte er, wie man im euphemistischen Ton so schön zu sagen pflegt, mit „einem Alkoholproblem“ zu kämpfen; Alkohol war aber vermutlich nicht das einzige von ihm konsumierte Genussmittel. Als künstlerischer Tiefpunkt können die beiden Alben „Knocked Out Loaded“ und „Down in the Groove“ Ende der 1980er Jahre gelten. Die Größe eines Künstlers drückt sich aber nicht darin aus, wie er mit seinen Erfolgen, sondern wie er mit seinen Niederlagen umgeht. Die sachlogische und zeitliche Nähe zwischen ungebremsster künstlerischer Produktivität und Leidensprozessen kommt vor allem 1997 zum Ausdruck: Am Tag nach seinem 58. Geburtstag, nämlich am 25.5.1997, wurde er mit einer schweren, lebensbedrohlichen Herzerkrankung (Histoplasmosis) ins Krankenhaus eingeliefert – und im gleichen Jahr kommt das epochale Werk „Time out of Mind“ heraus. Für diese wegweisende Musik wurde Dylan insgesamt mit drei Grammys ausgezeichnet. Ab dieser Zeit spielt Dylan endgültig in einer anderen Liga. Dabei sollte man sich aber nicht täuschen lassen! Die Generierung von Leidenserfahrungen war in der Blaupause seiner ästhetischen Entwicklung bereits von Grund auf in einer spezifischen Paradoxie angelegt: So will Bob Dylan wie jeder große Künstler einerseits Musik für die Ewigkeit machen, sein künstlerisches Konzept lebt andererseits aber von der Performance, vom Zauber des Augenblicks. Platten hat er immer nur als Momentaufnahmen abgetan; das, was für ihn zählt, ist die Schöpfung, der Akt der Entstehung im Konzert unter der Bedingung von körperlicher Präsenz und immer unter Beteiligung des Publikums.

Der Wandlungsprozess und die damit verbundenen schöpferischen Lernprozesse kommen auch in Erkenntnisprozessen und Praktiken im Umgang mit der Musik selbst zur Geltung: So hat er Ende der 1980er Jahre seine Vokaltechnik gänzlich umgestellt, eine andere Art des methodischen Umgangs mit seiner Stimme gefunden, dann seinen Flatpicking-Stil beim Spielen der Gitarre modifiziert und last but not least sein auf geraden Zahlen basierendes System der Generierung von Melodien auf Triolen umgestellt. „The system works in a cyclical way. Because you’re thinking in odd numbers instead in even numbers, you’re playing with a different value system. Popular music is usually based on the number 2 and filled in with fabrics, colors and technical wizardry to make a point. But the total effect is usually depressing and oppressive and a dead end which at the most can only last in a nostalgic way“ (Dylan 2004, S. 158). Dieses Zitat verweist auf eine neue Technik, diese wiederum auf substantielle Erkenntnisprozesse und damit auf die strukturelle Lerndimension der Wissensaneignung, die sich mittelfristig in neuen handwerklichen Praktiken der Erzeugung und Reproduktion von Musik niederschlagen (strukturelle Lerndimension: Verhaltensveränderung) und die dann – wie der Kontext zeigt – schließlich auch Dylans Persönlichkeit (strukturelle Lerndimension: Identität) im Laufe der Produktion einer bestimmten Platte (Oh Mercy) beeinflusst haben. Dylan wird danach selbstsicherer und vertraut sich nun selbst, dass er den stimmtechnischen Strapazen langer Tourneen weiter gewachsen sein wird. Aus seiner veröffentlichten Biographie wird die Art des Musikmachens und die dahinterliegende Mikro-Systematik ausgesprochen transparent, wie man anhand seiner Beschreibung auf die Umstellung auf die diatonische Tonleiter unschwer sehen kann: „In a diatonic scale there are eight notes, in a pentatonic scale there are five. If you’re using the first scale, and you hit 2, 5 and 7 to the phrase and then repeat it, a melody forms. Or you can use 2 three times. Or you can use 4 once and 7 twice. It’s infinite what you can do, and each time would create a different melody. The possibilities are endless. A song executes itself on several fronts and you can ignore musical customs. All you need is a drummer and a bass player, and all shortcomings become irrelevant as long as you stick to the system“ (ebd., S. 158). Biographieanalytisch ist Dylans Lebensgeschichte außerordentlich instruktiv: Wir leiten aus ihr die verallgemeinerbare Erkenntnis ab, dass für den hier virulenten Typ eines auf Dauer gestellten biographischen Wandlungsprozesses eine enge Kopplung zwischen den drei Strukturdimensionen des Lernens, nämlich Wissensaneignung, Verhaltensänderung und Umbau der Identitätsformation konstitutiv ist. Beim „Normalbürger“ zeichnet sich demgegenüber in der Regel eine lose Kopplung dieser drei Ebenen ab.

Je mehr die biologisch bedingten Prozesse des Alterns Dylans Präsenz auf der Bühne erschweren werden, desto massiver ist das Kraftzentrum seiner Kreativität bedroht. Die Antwort auf die für den Ausgang seiner Karriere entscheidende Frage, inwieweit sein Gelübde der Never Ending Tour an das Moment der persönlichen und künstlerischen Erlösung gebunden ist, kennt allerdings – man entschuldige diese Formulierung – in der Tat nur der Wind.

IV.

Ein abschließendes Wort zu Bob Dylan wird es heute und in naher Zukunft also nicht geben. Auch werden die Fragen nach dem politischen Gehalt seiner Biographie ebenso wenig verstummen wie die Deutung seines doch eigentlich im Zentrum der Aufmerksamkeit stehenden musikalischen Werkes. Die politische Dimension von Bob Dylans Existenz mag u. a. darin bestehen, dass er unter den brutalen und entfremdeten Bedingungen einer entfesselten Kulturindustrie die Reste einer Ahnung eines autonomen Kunstwerkes zu vermitteln vermag. Nicht in der fernen Zukunft, sondern – ähnlich wie es mit Verweis auf ein Bild von Klee (Angelus Novus) in den geschichtsphilosophischen Thesen von Walter Benjamin anklingt – in den kulturellen Traditionen legt Bob Dylan das utopische Potential frei, das den Möglichkeitssinn über den Wirklichkeitssinn zum Sieg verhelfen soll. Er hat sich weder in seinem privaten noch beruflichen Leben auf ein Etikett festlegen lassen, sondern über die gesamte Lebensspanne hinweg in seinem subtilen oder offenen Habitus der konstruktiven Provokation die Haltung in eine künstlerische Form gegossen, eben nicht in den gesellschaftlichen und organisationalen Verhältnissen aufzugehen, nicht identisch mit ihnen zu sein, sondern als Stimme der „Vielheit“ diese Verhältnisse ästhetisch zu überhöhen und zu transzendieren. Wie kein anderer Künstler ist er dem Diktum von Herbert Marcuse gerecht geworden: „Permanenter ästhetischer Umsturz – das ist die Aufgabe der Kunst“ (Marcuse 1973, S. 126). Damit ist sowohl seine in Musik gegossene Lyrik als auch seine Identitätspolitik politisch. In jeder Sekunde seiner musikalischen Performanz transportiert er Spurenelemente jener großen Weigerung, die Herbert Marcuse philosophisch ausformuliert hat und die bei Bob Dylan etwa so klingt: „I ain't gonna work on Maggie's farm no more“.

Literatur

- Dylan, B. (2004): *Chronicles. Volume One*, London.
- Honneth, A. (2007): *Verwicklungen von Freiheit. Bob Dylan und seine Zeit*. In: Honneth, A./Kemper, P./Klein, R. (Hrsg.): *Bob Dylan. Ein Kongress*. Frankfurt/Main, S. 15-28.
- Marcuse, H. (1973): *Konterrevolution und Revolte*. Frankfurt/Main.
- Nittel, D. (2013a): *Prozessuale Lerndimensionen: Ein biographieanalytisches Instrument zur Beobachtung von Bildungsprozessen bei Menschen mit lebensbedrohlichen Erkrankungen und zur Begründung pädagogischer Interventionen*. In: Herzberg, H./Seltrecht, A. (Hrsg.): *Der soziale Körper. Interdisziplinäre Zugänge zur Leiblichkeit*, Opladen, Berlin, Toronto, S. 107-153.
- Nittel, D. (2013b): *Prozessuale Lerndimensionen: Instrumente zur Erschließung von Lernprozessen bei Patienten mit lebensbedrohlichen Erkrankungen*. In: Nittel, D./Seltrecht, A. (Hrsg.): *Krankheit: Lernen im Ausnahmezustand? Brustkrebs und Herzinfarkt aus interdisziplinärer Perspektive*. Berlin und Heidelberg, S. 139-171.
- Rotolo, S. (2010): *Als sich die Zeiten zu ändern begannen: Erinnerungen an Greenwich Village in den Sechzigern*. Berlin.
- Schütze, F. (1981): *Prozeßstrukturen des Lebensablaufs*. In: Matthes, J./Pfeifenberger, A./Stosberg, M. (Hrsg.): *Biographie in handlungswissenschaftlicher Perspektive*. Nürnberg, S. 67-156.

Siewert, A. (2015): „Unternehmertum“ als lebensgeschichtlich situierter Lernprozess. Eine qualitativ-rekonstruierte Untersuchung. Dissertation, Goethe Universität Frankfurt am Main.