

MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Maskenspiele zwischen *Modern Times* und *Old Ideas*: Populärkulturelle Mythisierung am Beispiel des Spätwerks von Bob Dylan und Leonard Cohen

verfasst von | submitted by

David-Josef Langebröcker B.A.

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2024

Studienkennzahl lt. Studienblatt |
Degree programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 870

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree programme as it appears on the student record sheet:

Masterstudium Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreut von | Supervisor:

Assoz. Prof. Dr. Paula Wojcik

Abstract der Masterarbeit

Im Zentrum der Masterarbeit steht eine vergleichende Analyse diskursbestimmender Selbstdarstellungen und Fremdwahrnehmungen von Bob Dylan und Leonard Cohen, mit dem Fokus auf deren Spätwerk. Die Analyse steht unter dem Zeichen des symbolischen Maskenbegriffs, was in diesem Zusammenhang insofern sinnvoll ist, als sich für Außenstehende nicht mit Sicherheit sagen lässt, ob und in welchem Maße diese öffentlichen Gesichter auch die tatsächliche Persönlichkeit abbilden – falls es eine solche überhaupt geben sollte. Da sich Kunstschaaffende in der Regel nicht nur selbst Masken für die Öffentlichkeit aufsetzen, um damit ein bestimmtes Image zu erzeugen, sondern im Gegenzug auch von der Öffentlichkeit Masken aufgesetzt bekommen, wird in der Analyse sowohl ein produktionsorientierter als auch ein rezeptionsorientierter Ansatz verfolgt. Die Analyse ist als typologischer Vergleich angelegt, weshalb mögliche Erkenntnisse durch Einflussforschung im Sinne eines genetischen Vergleichs zwischen den Werken Dylans und Cohens nicht angestrebt bzw. nicht berücksichtigt werden. Die Fokussierung auf das Spätwerk beider Künstler ist eine sinnvolle Eingrenzung, da sich in der späten Schaffensphase einige interessante Parallelen zwischen Dylan und Cohen ausmachen lassen, die im Vergleich zu früheren Karrierephasen in der Forschung bisher vernachlässigt worden sind. Aufgrund der mittlerweile über 60 Jahre anhaltenden Popularität der beiden Künstler existiert zu ihrem Leben und Werk zwar bereits eine Fülle sowohl an populärer als auch an wissenschaftlicher Literatur, allerdings stellt eine vergleichende Analyse ihres vielschichtigen Spätwerks eine bereichernde Ergänzung für die bereits bestehende Forschung dar. Das Spätwerk von Bob Dylan und Leonard Cohen ist im Rahmen der Analyse als anschauliches Beispiel für populärkulturelle Mythisierung zu verstehen und wird auf der Basis ausgewählter Quellen und Sekundärliteratur untersucht. Als theoretische Grundlage für die Analyse werden zunächst wesentliche Aspekte zu Mythos und Populärkultur vorgestellt und dann mit Bezugnahme auf Dylan und Cohen diskutiert. Die Analyse selbst gliedert sich in drei übergeordnete Teile: sakrale, profane und mediatorische Masken. Der erste Teil konzentriert sich auf religiöse, spirituelle und mystische Selbstdarstellungen und Fremdwahrnehmungen, der zweite Teil auf soziokulturelle. Im dritten Teil werden schließlich künstlerische Aspekte analysiert, die sich im Spannungsfeld der beiden anderen Teile bewegen, weshalb in diesem Teil auch der mediatorische Charakter der Kunst hervorgehoben wird. Es wird dabei exemplarisch deutlich gemacht, wie die Kunst als vermittelnde Instanz zwischen sakralen und profanen Elementen fungiert.

Abstract of the master's thesis

The central topic of the master's thesis is a comparative analysis of discourse-defining self-representations and perceptions of others of Bob Dylan and Leonard Cohen, with a focus on their late work. The analysis is inspired by the concept of symbolic masks, which makes particularly sense in this context, since it is not possible for outsiders to say with certainty whether and to what extent these public faces also depict the real person – if there is such a person at all. Since artists usually not only put on masks for the public in order to create a certain image, but also get masks put on by the public in return, the analysis follows both a production-oriented and a reception-oriented approach. The analysis is designed as a typological comparison, which is why possible insights from influence research in the sense of a genetic comparison between the works of Dylan and Cohen are not sought or taken into account. The focus on the late work of both artists is a useful limitation, because some interesting parallels can be discerned between Dylan and Cohen in their late creative phase, which have so far been neglected in comparison to earlier career phases in research. Due to the popularity of the two artists which spans over the last 60 years, there is already a wealth of both popular and scholarly literature on their life and work, but a comparative analysis of their multifaceted late work is an enriching addition to existing research. In the context of this thesis, the late work of Bob Dylan and Leonard Cohen is to be understood as a vivid example of popular cultural mythization and is examined on the basis of selected sources and secondary literature. As a theoretical basis for the analysis, key aspects of myth and popular culture are presented and then discussed with reference to Dylan and Cohen. The analysis itself is divided into three overarching parts: sacred, profane, and mediatorial masks. The first part focuses on religious, spiritual and mystical self-representations and perceptions of others, the second part on socio-cultural ones. Finally, the third part analyses artistic aspects that are in the field of tension between the other two parts, which is why this part also emphasizes the mediatorial character of art in general. It illustrates in an exemplary way how art functions as a mediating instance between sacred and profane elements.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Mythos trifft Populärkultur	9
2.1. Der Mythos-Begriff in der populären Kultur	9
2.2. Bob Dylan und Leonard Cohen im Spannungsfeld von Mythos und Populär- kultur	18
3. Populärkulturelle Mythisierung im Spätwerk von Bob Dylan und Leonard Cohen	24
3.1. Die sakralen Masken: Religiöse, spirituelle und mystische Selbstdarstellungen und Fremdwahrnehmungen	24
3.1.1. Jude	24
3.1.2. Christ	37
3.1.3. Buddhist	45
3.1.4. Prediger/Priester/Prophet	49
3.2. Die profanen Masken: Soziokulturelle Selbstdarstellungen und Fremdwahrneh- mungen	59
3.2.1. Außenseiter/Rebell	59
3.2.2. <i>Ladies' man</i>	66
3.2.3. Alter weis(s)er Mann	74
3.2.4. <i>Fool/jester/trickster</i>	82
3.3. Die mediatorischen Masken: Künstlerische Selbstdarstellungen und Fremdwahr- nehmungen	93
3.3.1. Schriftsteller/Dichter	93
3.3.2. Musiker	100
4. Schlussbetrachtung	108
5. Quellen- und Literaturverzeichnis	111

1. Einleitung

Oh, the benches were stained with tears and perspiration
The birdies were flyin' from tree to tree
There was little to say, there was no conversation
As I stepped to the stage to pick up my degree¹

Als im Jahr 2016 traditionsgemäß Anfang Oktober von der Schwedischen Akademie öffentlich bekannt gegeben wurde, Bob Dylan werde als erster Musiker überhaupt den Nobelpreis für Literatur erhalten – „for having created new poetic expressions within the great American song tradition“² –, echauffierten sich nicht wenige Stimmen aus der Kunst- und Kulturbranche über die Entscheidung, da der Preis diesmal keinem Schriftsteller bzw. keiner Schriftstellerin im klassischen Sinne zugesprochen wurde. In Stockholm begegnete man der Kritik mit schwedischer Gelassenheit und verwies auf die jahrtausendealte Geschichte oraler Traditionen in der Erzählkunst, auf die die moderne Literatur zurückgehe, sowie auf die zahlreichen literarischen Bezüge und Anknüpfungspunkte in Dylans musikalischem Werk:

Bob Dylan's songs are rooted in the rich tradition of American folk music and are influenced by the poets of modernism and the beatnik movement. Early on, Dylan's lyrics incorporated social struggles and political protest. Love and religion are other important themes in his songs. His writing is often characterized by refined rhymes and it paints surprising, sometimes surreal imagery. Since his debut in 1962, he has repeatedly reinvented his songs and music.³

Der Schweizer Musikjournalist Martin Schäfer gehörte zu denen, die die Entscheidung pro Dylan begrüßten, und äußerte sich in einem Interview für den *SRF* wie folgt: „Anerkennung für diese Art von musikalischer Poesie ist wichtig. Das ist im Literaturbetrieb vergessen gegangen: dass Literatur und Musik zusammengehören. Dylan hat das wieder möglich gemacht. Das ist sein ganz grosser Verdienst.“⁴ Bob Dylan selbst betonte sowohl in seiner Nobel Lecture als auch in seiner Rede beim Nobel Banquet in Stockholm den nachhaltigen Einfluss von Literatur auf sein künstlerisches Schaffen. Er nannte unter anderem literarische Größen wie Herman Melville, Thomas Mann, Pearl S. Buck, Albert Camus und Ernest Hemingway als Inspirationsquellen. Bemerkenswert ist dabei Dylans Umgang mit dem Streitpunkt, er sei strenggenommen gar kein Schriftsteller und seine Texte somit auch

¹ Dylan [Veröffentlichungsdatum unbekannt] (1970): <https://www.bobdylan.com/songs/day-locusts/>.

² The Nobel Foundation 2016: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2016/dylan/facts/>.

³ Ebd.

⁴ SRF-Redaktion; Schäfer 2016: <https://www.srf.ch/kultur/literatur/literatur-bob-dylan-ist-ein-dichter-und-song-poet-wie-homer>.

keine Literatur. So trieb er nämlich selbst, ob beabsichtigt oder nicht, die Debatte weiter voran, indem er sich einerseits in seiner Rede beim Nobel Banquet der ganzen Aufregung geschickt entzog: „Not once have I ever had the time to ask myself, ‚Are my songs *literature*?““⁵ Andererseits begann er seine Nobel Lecture mit den verheißungsvollen Worten: „When I first received this Nobel Prize for Literature, I got to wondering exactly how my songs related to literature. I wanted to reflect on it and see where the connection was. I’m going to try to articulate that to you.“⁶

Unter all den kritischen Stimmen, die Bob Dylans Frage nach der Literarizität seiner Songtexte mal mit mehr, mal mit weniger Überzeugung verneint haben, gab es immerhin noch eine beachtliche Anzahl, die sich angesichts der polarisierenden Entscheidung der Schwedischen Akademie auf einen Kompromiss verständigen konnten: Wenn es schon ein Musiker sein musste, dann wäre Leonard Cohen die geeignetere Wahl gewesen. Schon vor 2016 wurden sowohl Dylan als auch Cohen in den Medien des Öfteren als potenzielle Nobelpreiskandidaten gehandelt, weshalb beide Namen in diesem Zusammenhang keine allzu große Überraschung darstellten. Allerdings wurden auch für die öffentliche Kritik an der Entscheidung zugunsten Dylans gezielte Vergleiche mit Cohen genutzt. So veröffentlichte etwa der britische Dichter und Kritiker David McCooey einen Beitrag für die *ABC News Australia*, in dem er darauf verwies, dass Cohen seine Karriere ursprünglich als Schriftsteller begonnen hat und bereits vier Gedichtsammlungen und zwei Romane von ihm erschienen waren, bevor er im Alter von 33 Jahren sein Debüt-Album veröffentlichte. McCooey spricht in diesem Zusammenhang von „notable continuity between Cohen’s poems and his song lyrics“⁷ und hebt dabei auch den Einfluss von Cohens frühem literarischen Schaffen auf die Songtexte hervor: „The themes, tone, and style of Cohen’s songs were already largely in place in his early poetry.“⁸ Auch Martin Schäfer, der die Literaturnobelpreisvergabe an Bob Dylan zwar grundsätzlich begrüßte, verwies mit Bezugnahme auf weitere Persönlichkeiten aus der Musikbranche, die den Preis aus seiner Sicht ebenfalls verdient gehabt hätten, neben Joni Mitchell explizit auf Leonard Cohen. Dieser sei nach wie vor an erster Stelle Dichter und habe zu Beginn seiner musikalischen Karriere nach dem Vorbild von Dylan angefangen,

⁵ Dylan 2016: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2016/dylan/speech/>.

⁶ Dylan 2017: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2016/dylan/lecture/>.

⁷ McCooey 2016: <https://www.abc.net.au/news/2016-11-11/leonard-cohen-deserved-literature-nobel-prize-over-bob-dylan/8019214>.

⁸ Ebd.

seine eigenen Texte zu singen.⁹ Auf die Frage nach seiner persönlichen Meinung zur Literaturnobelpreisverleihung an Dylan, gab Cohen wenige Wochen vor seinem Tod bei seinem letzten öffentlichen Auftritt im Oktober 2016 im Übrigen die launige Antwort: „[...] [T]o me [it's] like pinning a medal to Mount Everest for being the highest mountain.“¹⁰

Die These, Leonard Cohen sei mehr Schriftsteller im klassischen Sinne als Bob Dylan, erscheint dabei durchaus plausibel. Dylan hat im Laufe seiner Karriere zwar wesentlich mehr Musik veröffentlicht als Cohen; beginnend mit dem Debütalbum *Bob Dylan* sind es seit 1962 bis heute allein 40 Studio-Alben, Cohen kommt im Vergleich seit 1967 und der Veröffentlichung von *Songs of Leonard Cohen* bis zum letzten, 2019 posthum erschienenen *Thanks for the Dance* auf insgesamt 15 Studio-Alben. Cohen hat dafür jedoch eindeutigen Vorsprung in Bezug auf literarische Publikationen; neben drei Romanen, von denen *The Favorite Game* (1963) als erster veröffentlicht wurde, erschienen von Cohen außerdem noch rund ein Dutzend Gedichtbände, angefangen mit *Let Us Compare Mythologies* (1956). Dylan hingegen hat in dieser Hinsicht bisher lediglich die Prosagedicht-Sammlung *Tarantula* (1971), *Writings and Drawings* (1973), eine Mischung aus kurzen lyrischen Texten, Songtexten und Zeichnungen, sowie das autobiografische Werk *Chronicles. Volume One* (2004) und die zuletzt erschienene Essay-Sammlung *The Philosophy of Modern Song* (2022) vorzuweisen. Nichtsdestotrotz wird Dylan, genau wie Cohen, in der kritischen Würdigung häufig mit Begriffen wie ‚Dichter‘ bzw. ‚Song-Poet‘ betitelt. Beide Künstler verbindet darüber hinaus noch die Malerei, wobei die öffentliche Wahrnehmung dieser Werke, besonders im Vergleich zur Popularität ihres musikalischen Schaffens, deutlich zurücksteht und daher auch in dieser Arbeit nicht weiterführend thematisiert wird. Der nachhaltige musikalische Einfluss von Bob Dylan und Leonard Cohen spiegelt sich nicht zuletzt auch in den Biografien ihrer eigenen Kinder wider, allen voran Jakob Dylan und Adam Cohen, die bereits selbst seit Jahren erfolgreich in der Musikbranche tätig sind.

Angesichts der unzähligen Vergleiche, die zwischen Cohen und Dylan im Laufe ihrer Karriere gezogen wurden, lässt sich also zumindest überzeugend konstatieren, dass beide den größten Einfluss auf die populäre Kultur durch ihre Musik ausgeübt haben und noch immer ausüben. Mit Blick auf den jahrzehntelangen musikalischen Werdegang von Cohen

⁹ Vgl. SRF-Redaktion; Schäfer 2016: <https://www.srf.ch/kultur/literatur/literatur-bob-dylan-ist-ein-dichter-und-song-poet-wie-homer>.

¹⁰ Douridas; Cohen 2016: <https://www.npr.org/sections/allsongs/2016/11/11/501659528/hear-one-of-leonard-cohens-final-interviews>.

und Dylan finden sich bereits auch einige interessante Parallelen in der Anfangszeit ihrer Karrieren. So wurden beispielsweise beide von dem namhaften US-amerikanischen Plattenproduzenten und Musikkritiker John Hammond als vielversprechende Talente ausgemacht und bei dem Musiklabel Columbia Records unter Vertrag genommen. Eine häufig zitierte und in unterschiedlichen Abwandlungen kursierende Anekdote über ein Treffen von Cohen und Dylan in einem Pariser Café in den frühen 1980er Jahren illustriert sowohl die gegenseitige Wertschätzung beider Künstler als auch einen charakteristischen Unterschied in ihrem jeweiligen künstlerischen Selbstverständnis: Am Tag nach einem Konzert von Bob Dylan, das Leonard Cohen besucht hat, treffen sich die beiden, um über ihre aktuellen musikalischen Projekte zu sprechen. Dylan lobt Cohens Song ‚Hallelujah‘, der kürzlich auf dem Album *Various Positions* (1984) erschienen ist, und fragt ihn, wie lange er an dem Song geschrieben habe. Cohen nimmt es bewusst mit der Wahrheit nicht so genau, um in einem besseren Licht zu erscheinen, und gibt zwei Jahre anstatt der tatsächlichen fünf Jahre als Antwort. Daraufhin lobt er im Gegenzug Dylans Lied ‚I and I‘ vom Album *Infidels* (1983) und fragt Dylan wiederum, wie lange dieser an dem Lied geschrieben habe. Dylan antwortet, es seien etwa 15 Minuten gewesen.¹¹ David Remnick, US-amerikanischer Journalist und Chefredakteur des Magazins *New Yorker*, verweist in diesem Zusammenhang auf wesentliche Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Cohen und Dylan:

Cohen's links to Dylan were obvious – Jewish, literary, a penchant for Biblical imagery, Hammond's tutelage – but the work was divergent. Dylan, even on his earliest records, was moving toward more surrealist, free-associative language and the furious abandon of rock and roll. Cohen's lyrics were no less imaginative or charged, no less ironic or self-investigating, but he was clearer, more economical and formal, more liturgical.¹²

Vor diesem Hintergrund liegt der thematische Schwerpunkt der vorliegenden Masterarbeit auf einer vergleichenden Analyse diskursbestimmender Selbstdarstellungen und Fremdwahrnehmungen von Bob Dylan und Leonard Cohen, mit dem Fokus auf ihrem Spätwerk. Als roter Faden dient dabei allem voran die Leitfrage: Welche signifikanten Gemeinsamkeiten und Unterschiede in der Selbstdarstellung und Fremdwahrnehmung lassen sich im Spätwerk von Bob Dylan und Leonard Cohen im Hinblick auf populärkulturelle Mythisierung feststellen? Die Analyse ist als typologischer Vergleich angelegt, weshalb mögliche Erkenntnisse durch Einflussforschung im Sinne eines genetischen Vergleichs zwischen den Werken Dylans und Cohens nicht angestrebt bzw. nicht berücksichtigt werden. Die

¹¹ Vgl. Remnick 2016: <https://www.newyorker.com/magazine/2016/10/17/leonard-cohen-makes-it-darker>.

¹² Ebd.

Fokussierung auf das Spätwerk beider Künstler ist insofern sinnvoll, als sich in der späten Schaffensphase einige interessante Parallelen zwischen Dylan und Cohen ausmachen lassen, die im Vergleich zu früheren Karrierephasen in der Forschung bisher vernachlässigt wurden. Aufgrund der mittlerweile über mehrere Generationen hinweg anhaltenden Popularität beider Künstler existiert zu ihrem Leben und Werk zwar eine Fülle sowohl an populärer als auch wissenschaftlicher Literatur, allerdings stellt eine vergleichende Analyse ihres vielschichtigen Spätwerks somit eine sinnvolle Ergänzung für die bereits bestehende Forschung dar. Das Spätwerk der beiden Künstler soll im Rahmen der Analyse als anschauliches Beispiel für populärkulturelle Mythisierung verstanden und auf der Basis ausgewählter Quellen und Sekundärliteratur untersucht werden. Als theoretische Grundlage für die Analyse werden zunächst wesentliche Aspekte zu Mythos und Populärkultur vorgestellt und dann mit Bezugnahme auf Bob Dylan und Leonard Cohen diskutiert. Die darauffolgende Analyse gliedert sich in drei übergeordnete Teile: sakrale, profane und mediatorische Masken. Der erste Teil konzentriert sich auf religiöse, spirituelle und mystische Selbstdarstellungen und Fremdwahrnehmungen, der zweite Teil auf soziokulturelle. Im dritten Teil werden schließlich künstlerische Aspekte analysiert, die sich im Spannungsfeld der beiden anderen Teile bewegen, weshalb in diesem Teil auch der mediatorische Charakter der Kunst hervorgehoben wird. Es wird dabei exemplarisch deutlich gemacht, wie die künstlerische Perspektive häufig als vermittelnde Instanz zwischen den sakralen und profanen Elementen fungiert.

Die Verwendung des Begriffs der ‚Maske‘ in Bezug auf alle in dieser Arbeit analysierten Selbstdarstellungen und Fremdwahrnehmungen geht auf eine Überlegung aus dem Aufsatz ‚Autobiographie als Maskenspiel‘ (1984) von Paul de Man¹³ zurück:

Wir nehmen an, das Leben würde die Autobiographie *hervorbringen* wie eine Handlung ihre Folgen, aber können wir nicht mit gleicher Berechtigung davon ausgehen, das autobiographische Vorhaben würde seinerseits das Leben hervorbringen und bestimmen? Wird nicht alles, was der Autor einer Autobiographie *tut*, letztlich von den technischen Anforderungen der „Selberlebensbeschreibung“ beherrscht und daher in jeder Hinsicht von den Möglichkeiten seines Mediums bestimmt? Und da das hier vorausgesetzte Funktionieren der Mimesis nur eine Art der Figuration unter anderen ist, so fragt sich, ob die Redefigur vom Referenzobjekt bestimmt wird, oder ob es sich umgekehrt verhält: Ergibt sich die Illusion der Referenz nicht als Korrelation der Struktur der Figur, so daß das „Referenzobjekt“

¹³ An dieser Stelle sei auf die anhaltende Kontroverse um Paul de Man hingewiesen: Der einflussreiche, aus Belgien stammende Literaturtheoretiker, -kritiker und Philosoph wanderte 1952 als Student in die USA aus, wo er seine wissenschaftliche Karriere begann. Einige Jahre nach seinem Tod wurde 1987 de Mans Mitarbeit an den belgischen Kollaborationszeitschriften *Le Soir* und *Het Vlaamsche Land* aufgedeckt. Bei der Recherche stieß man auch auf mehrere Artikel mit eindeutig antisemitischen Tendenzen, was zu einer massiven Kritik an der Person und zum anderen eine kritische Neubewertung des Werks von de Man nach sich zog. Für einen ersten Überblick über die umfangreiche Debatte, die daraus hervorgegangen ist, empfiehlt sich die Lektüre von: Christoph Menke (1993): „Unglückliches Bewußtsein“. Literatur und Kritik bei Paul de Man“, in: Ebendieser (Hrsg.): *Paul de Man. Die Ideologie des Ästhetischen*, Frankfurt am Main, S. 265–299.

überhaupt kein klares und einfaches Bezugsobjekt mehr ist, sondern in die Nähe einer Fiktion rückt, die damit ihrerseits ein gewisses Maß an referentieller Produktivität erlangt?¹⁴

De Man bezieht sich in seinem Text explizit auf die Autobiografie als Untersuchungsgegenstand. Es ist allerdings durchaus sinnvoll, diesen Ansatz, besonders vor dem Hintergrund des thematischen Schwerpunkts dieser Arbeit, insofern zu erweitern, als nicht nur explizit als autobiografisch gekennzeichnete Werke miteinbezogen werden. Die Diagnose der ‚Selberlebensbeschreibung‘ lässt sich nämlich auch auf andere künstlerische Werke übertragen, wie im Verlauf der Analyse zu sehen ist, weswegen sich das Bild des ‚Maskenspiels‘ hier als zusätzlicher Leitfaden besonders eignet. Überhaupt erscheint vor dem dekonstruktivistisch geprägten Hintergrund von de Mans Arbeit der Masken-Begriff ein überaus naheliegender zu sein. Um etwas dekonstruieren zu können, muss man schließlich als notwendige Voraussetzung zunächst einmal die Konstruiertheit einer Sache (an)erkennen. Mit welcher Ambivalenz jedoch diese Erkenntnis dabei zwischen den vermeintlich dichotomen Polen des autobiografischen und künstlerischen Ichs changieren kann, veranschaulichen die beiden folgenden Aussagen von bzw. zu Bob Dylan und Leonard Cohen in beispielhafter Weise.

Das erste Beispiel bezieht sich auf Cohen: In einem Interview aus dem Jahr 2006 für das US-amerikanische Format *PBS NewsHour* bejaht dieser zwar die Frage, ob der Großteil seines Schreibens autobiografisch sei, jedoch mit dem Verweis darauf, dass der Begriff ‚autobiografisch‘ vieles beinhalte – auch die eigene Vorstellungskraft: „Your imagination also has a history. It also, you know, is born, grows old, suffers decay, and old age, and dies. [...] So the imagination is part of the whole autobiography.“¹⁵ Das zweite Beispiel, mit Bezugnahme auf Dylan, stammt aus *Die Stimmen aus dem Limbus. Bob Dylans späte Song Poetry* (2012), der erweiterten Fassung eines Vortrags des deutschen Literaturwissenschaftlers, Übersetzers und Lyrikers Heinrich Detering, der seinen Text mit der Feststellung beginnt:

„Bob Dylan“: das ist der Name einer Kunstfigur, die der 1941 in Minnesota geborene Robert Zimmermann um 1959 erfunden, deren Name er 1962 offiziell angenommen und mit der er sich zeitweise identifiziert hat. „I’m Bob Dylan only if I have to“, hat er in einem Interview erklärt und: „All I have to do is be me, whoever that is.“¹⁶

In einer der bekanntesten autobiografischen Schriften der Literaturgeschichte, Johann Wolfgang von Goethes *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit* (1811–1833; erschienen in vier Bänden), wird bereits anhand des Titels das ambivalente Verhältnis zwischen dem

¹⁴ De Man 1993 (1984): 132 f.

¹⁵ Brown; Cohen 2016: <https://www.youtube.com/watch?v=8KzSoUd76qo>.

¹⁶ Detering 2012: 7.

erlebten und dem erzählten Leben deutlich. In seinem Vorwort zu *Dichtung und Wahrheit* legt Goethe in konziser Weise dar, worauf es aus seiner Sicht beim autobiografischen Schreiben ankommt, reflektiert dabei aber auch die zahlreichen Schwierigkeiten, die mit einer künstlerisch-literarischen Rückschau auf das eigene Leben einhergehen:

Denn dieses scheint die Hauptaufgabe der Biographie zu sein, den Menschen in seinen Zeitverhältnissen darzustellen, und zu zeigen, inwiefern ihm das Ganze widerstrebt, inwiefern es ihn begünstigt, wie er sich eine Welt- und Menschenansicht daraus gebildet, und wie er sie, wenn er Künstler, Dichter, Schriftsteller ist, wieder nach außen abgespiegelt. Hierzu wird aber ein kaum Erreichbares gefordert, daß nämlich das Individuum sich und sein Jahrhundert kenne, sich, inwiefern es unter allen Umständen dasselbe geblieben, das Jahrhundert, als welches sowohl den Willigen als Unwilligen mit sich fortreißt, bestimmt und bildet, dergestalt daß man wohl sagen kann, ein jeder, nur zehn Jahre früher oder später geboren, dürfte, was seine eigene Bildung und die Wirkung nach außen betrifft, ein ganz anderer geworden sein.

Auf diesem Wege, aus dergleichen Betrachtungen und Versuchen, aus solchen Erinnerungen und Überlegungen entsprang die gegenwärtige Schilderung, und aus diesem Gesichtspunkt ihres Entstehens wird sie am besten genossen, genutzt und am billigsten beurteilt werden können. Was aber sonst noch, besonders über die halb poetische, halb historische Behandlung etwa zu sagen sein möchte, dazu findet sich wohl im Laufe der Erzählung mehrmals Gelegenheit.¹⁷

Auch wenn weder autobiografische Schriften noch andere künstlerische Werke, in denen auf irgendeine Weise die eigene Lebenserfahrung miteingeflossen ist, existieren dürften, bei denen sich die ‚poetischen‘ und die ‚historischen‘ Anteile in exakt zwei gleichgroße Hälften teilen ließen, so machen Goethes Reflexionen diesbezüglich doch zumindest das Spannungsverhältnis zwischen erlebtem und erzähltem Leben beispielhaft deutlich.

Die Analyse des daraus resultierenden Spiels mit der öffentlichen Wahrnehmung durch die Verwendung verschiedener symbolischer Masken bildet dabei den Kern der vorliegenden Arbeit. Da sich Kunstschaffende im Allgemeinen nicht nur selbst Masken für die Öffentlichkeit aufsetzen, um damit ein bestimmtes Image zu erzeugen, sondern im Gegenzug auch von der Öffentlichkeit Masken aufgesetzt bekommen, wird in der Analyse sowohl ein produktionsorientierter als auch ein rezeptionsorientierter Ansatz verfolgt. In den produktionsorientierten Textelementen werden diskursbestimmende Selbstdarstellungen von Bob Dylan und Leonard Cohen im Kontext ihres Spätwerks anhand aussagekräftiger Quellen genauer untersucht. Dies geschieht mit Bezugnahme auf persönliche Aussagen aus Interviews, autobiografischen Schriften und künstlerischen Texten, aber auch mit einem kritischen Blick auf die in der späten Schaffensphase der Künstler veröffentlichten Musik-Alben und die in den Songtexten verarbeiteten Themenschwerpunkte. Die für die Analyse besonders relevanten Studio-Alben von Bob Dylan beginnen dabei mit *Time Out of Mind* (1997), welches nach

¹⁷ Goethe 1998 (1811–1833): 9 f.

seiner Veröffentlichung eine Art Dylan-Revival auslöste. Hinzu kommen die Alben *“Love and Theft”* (2001), *Modern Times* (2006), *Together Through Life* (2009), *Tempest* (2012) und *Rough and Rowdy Ways* (2020). Nicht tiefergehend berücksichtigt werden die Alben *Christmas in the Heart* (2009), *Shadows in the Night* (2015), *Fallen Angels* (2016), *Tripllicate* (2017) und *Shadow Kingdom* (2023), da es sich bei diesen um Alben handelt, die gänzlich bzw. größtenteils Cover-Songs beinhalten, deren Texte somit keine unmittelbare Aussagekraft über die eigenständige Verarbeitung bestimmter Themen in der späten Schaffensphase Dylans haben. Was Leonard Cohen angeht, so werden die Studio-Alben ab *Ten New Songs* (2001) besondere Berücksichtigung in der Analyse finden, da diese Veröffentlichung für Cohen ein musikalisches Comeback bedeutete. Darauf folgten noch die Studio-Alben *Dear Heather* (2004), *Old Ideas* (2012), *Popular Problems* (2014), das letzte zu Lebzeiten veröffentlichte Album *You Want It Darker* (2016) sowie das posthum erschienene *Thanks for the Dance* (2019). Die Analyse der Songs von Dylan und Cohen konzentriert sich dabei vor allem auf die Texte und weniger auf die Musik, auf die nur in Ausnahmefällen genauer eingegangen wird.

Den produktionsorientierten Elementen der Analyse werden zum anschaulichen Vergleich thematisch entsprechende rezeptionsorientierte Elemente diskursbestimmender Fremdwahrnehmungen von Bob Dylan und Leonard Cohen aus dem Kontext ihres Spätwerks gegenübergestellt. Die rezeptionsorientierten Elemente beschränken sich dabei der Übersichtlichkeit halber auf relevante und aussagekräftige Stimmen aus dem englischsprachigen und deutschsprachigen Kunst- und Kulturbereich. Analysiert werden unter anderem Texte vom US-amerikanischen Musikjournalisten und Kulturkritiker Greil Marcus, dem britischen Politologen und Philosophen David Boucher sowie von dem deutschen Komparatisten Dieter Lamping und dem bereits erwähnten Heinrich Detering, der in Fachkreisen als deutscher ‚Dylan-Experte‘ gilt. In Bezug auf das der Analyse zugrundeliegende Korpus soll und kann wohl gemerkt allein aufgrund der schier unendlichen Materialfülle kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben werden. Vielmehr erweist sich die Konzentration auf eine repräsentative Auswahl im methodischen Sinne eines *close readings* bzw. *close listenings* hierfür als die am besten geeignete Herangehensweise.

2. Mythos trifft Populärkultur

2.1. Der Mythos-Begriff in der populären Kultur

Star. Idol. Ikone. Mythos. Auf diese und ähnliche Zuschreibungen wird häufig dann zurückgegriffen, wenn es darum geht, den herausragenden Status einer Sache, eines Ereignisses oder einer Person zu betonen. Robert De Niro beispielsweise wird wegen seiner jahrzehntelangen erfolgreichen Karriere in der US-amerikanischen Filmindustrie häufig als ‚Hollywood-Star‘ betitelt. Franz Beckenbauer gilt für seine großen Erfolge als Fußballspieler und -trainer, und zudem für sein bescheidenes Auftreten in der Öffentlichkeit, für viele auch nach seinem Tod weiterhin als ‚Sport-Idol‘. Wer sich für Mode interessiert, wird womöglich Coco Chanel als Mutter aller ‚Stil-Ikonen‘ ansehen. Und Western-Fans vereint die Faszination für den ‚Mythos des (sogenannten) Wilden Westens‘. Die in stetig wachsendem Maße inflationäre und willkürliche Verwendung solcher Begriffe führt allerdings immer mehr dazu, dass die Wertschätzung, die man für gewöhnlich durch solche Begriffe ausdrücken möchte, sich zunehmend relativiert – die Begriffe erscheinen bisweilen sogar beliebig austauschbar. So wurde etwa der Titel der erstmals 2001 ausgestrahlten britischen Gesangs-Casting-Show *Pop Idol* für den deutschen Ableger einfach zu *Deutschland sucht den Superstar* angepasst.

Auch wenn Begriffe wie die oben genannten in der heutigen Zeit meist dazu dienen, insgesamt ähnliche Phänomene zu beschreiben, haben sie doch mit ihrer ursprünglichen Bedeutung nur noch wenig gemein. Der ‚Star‘-Begriff mag hier noch als Ausnahme gelten, obwohl kaum ein Begriff aus der populären Kultur mittlerweile so überstrapaziert wird wie dieser. Aus sprachlicher Perspektive erscheint es dabei durchaus naheliegend, das englische Wort für ‚Stern‘ als Synonym für herausragende Persönlichkeiten zu verwenden; auf der einen Seite steht es für die Unerreichbarkeit aus der Sicht aller Nicht-Stars, auf der anderen für das inspirierende Leuchten, das von ihnen ausgeht. Somit ist ein Star im besten Fall auch jemand, zu dem man aufschauen, an dem man sich orientieren kann. In Hermann Hesses *Siddhartha* (1922) findet sich für diese Lesart ein besonders anschauliches literarisches Beispiel. Hesse lässt nämlich in seiner Erzählung den gleichnamigen Protagonisten die Menschen in zwei Kategorien aufteilen und benutzt für seinen symbolischen Vergleich das Bild eines fallenden Blattes und das eines Sterns: „Die meisten Menschen [...] sind wie ein fallendes Blatt, das weht und dreht sich durch die Luft, und schwankt, und taumelt zu Boden. Andre aber, wenige, sind wie Sterne, die gehen eine feste Bahn, kein Wind erreicht sie, in

sich selber haben sie ihr Gesetz und ihre Bahn.“¹⁸ Dass der Stern sich auch längst als ausdrucksstarkes Symbol im internationalen Show-Geschäft etabliert hat, wird nicht zuletzt am Hollywood Walk of Fame in Los Angeles deutlich, auf dem zumeist Prominente mit einem symbolischen Stern geehrt werden, die eine prägende Rolle vor allem in der US-amerikanischen Unterhaltungsindustrie in den Bereichen Film, Fernsehen, Musik, Radio und Theater spielen. Die Prominenz der Stars basiert dabei auf der Verkörperung eines Idealbildes, das sie vor dem Hintergrund ihrer für gewöhnlich künstlerisch-unterhaltenden Tätigkeit einnehmen: „Stars sind solche Prominente, die durch eine Fangemeinde eine idealisierende Verehrung erfahren. Sie müssen einen Mythos bzw. ein tradiertes Figurenschema verkörpern, am besten mit einem Geheimnis, das allen vertraut scheint, dessen Ursprung aber im Dunkeln liegt.“¹⁹ Populärkulturelle Stars verfügen demnach in der Regel über eine außergewöhnliche, besonders ambivalente Form der Anziehungskraft:

Attraktion und Attraktivität sind Schlüsselmomente beim Star-Phänomen. Ein Star verkörpert nicht nur ein künstlerisches Produkt, das er in einem Massenmedium vertritt. Ein Star repräsentiert für die Rezipientinnen und Rezipienten auch die Vorstellung eines idealen Selbst oder eines idealen Beziehungspartners. Entscheidend für seine Wirkung ist dabei die Spannung zwischen dem Spektakulär-Unerreichbaren und dem wieder erkennbaren scheinbar Vertrauen. Zum einen ist der Star anders, und zwar sowohl in den Rollen, die er künstlerisch verkörpert [...] als auch in dem, was als sein Privatleben vorgestellt wird [...]. Zum anderen wird vor allem in Jugendmagazinen gleichzeitig suggeriert, der Star sei den Leserinnen und Lesern auch sehr ähnlich [...].²⁰

Es geht hier also im Wesentlichen um ein kalkuliertes Wechselspiel von (vermeintlicher) Nahbarkeit und Distanz, um ein sich abwechselndes Inszenieren und Entziehen, woraus wiederum eine Spannung entsteht, aus der sich letztendlich das Gefühl der Anziehung speist.

Andere Begriffe, die in der heutigen Zeit ähnliche Phänomene beschreiben wie der Star-Begriff, gehen dabei auffällig häufig auf einen religiösen Kontext zurück. So z. B. der Begriff ‚Idol‘, der vom griechischen *eidolon* abgeleitet ist, und sich etwa mit ‚Gestalt-‘ bzw. ‚Schatten-‘ oder ‚Trugbild‘ übersetzen lässt – in engerem Sinne auch mit ‚Kultbild‘. Ein Idol kann also auch das materielle Abbild einer Gottheit darstellen:

In dieser Bedeutung spielt es in allen Kulturen eine herausragende Rolle, sei es als kanonisierte Ikonographie, als spiritualisierte Fetische oder als konkretes physisches Abbild. Das Idol ist damit immer auch ein Versuch, die transzendenten Glaubensinhalte, die Mythen, die Riten, die Rituale erfahrbar zu machen: Die Göttlichkeit wird im (idealisierten) Abbild zusammengefaßt, der Mensch verehrt das Abbild.²¹

¹⁸ Hesse 2019 (1922): 61.

¹⁹ Luger 2011: 125.

²⁰ Schwarze 2005: 290.

²¹ Frohn; Lützenkirchen 1999: 72.

Aus diesem Grund wird das Idol aus religiöser Sicht häufig auch als potenzielle Bedrohung angesehen, da das Abbilden des Göttlichen als ein Akt der ‚Vermenschlichung‘ gedeutet werden kann. Somit kennzeichnet in der griechisch-lateinischen Kirchensprache der Idol-Begriff auch das Götzenbild, also das Bild des ‚falschen‘ Gottes. Der dazugehörige Begriff der Idolatrie beschreibt ebendiese Art der Bilderverehrung, die aus alternativer Sichtweise allerdings auch als eine Möglichkeit gezielter und gesteuerter Verstärkung religiöser Verhaltensweisen, z. B. durch Verehrung von Heiligenbildern, verstanden werden kann.²² Die heutige Verwendung des Idol-Begriffs im alltäglichen Kontext ist daher auch von einem doppeldeutigen Charakter geprägt:

Zum einen konkretisiert sich im Idol die idealisierte Projektion des verehrungswürdigen Objekts; es wird Abbild individueller oder kollektiver Sehnsüchte und Ideale. [...] Zum anderen gewinnt das Idol selbst eine konkrete (praktische) Bedeutung, indem es sich von seinen Anhängern emanzipiert.²³

Ein weiterer Begriff, der sich auf einen religiösen Kontext zurückführen lässt, ist in diesem Zusammenhang der Begriff der ‚Ikone‘. Dieser ist vom griechischen Wort *eikōn* abgeleitet, was ‚Bild‘ oder auch ‚Abbild‘ bedeutet. Im religiösen Kontext bezeichnet man damit in der Regel die Kultbilder der orthodoxen Kirchen. Die kontroverse Stellung solcher Kultbilder zeigen die ikonoklastischen, also bilderstürmerischen Bewegungen, die es im Laufe der Menschheitsgeschichte immer wieder gegeben hat. Ikonen spielen sowohl in der Liturgie als auch in der Alltagsreligion eine bedeutende Rolle.²⁴ In seinem Buch *Christ to Coke. How Image Becomes Icon* aus dem Jahr 2012 geht der britische Kunsthistoriker Martin Kemp der Frage nach, was bildliche Darstellungen ikonisch macht, und tut das anhand populärer Beispiele wie der künstlerischen Visualisierung von Jesus Christus, Leonardo da Vincis *Mona Lisa* und der Coca Cola-Flasche. Kemp lehnt dabei eine allgemeingültige Definition des Begriffs ‚ikonisch‘ ab und weist in diesem Zusammenhang auch auf die inflationäre Verwendung des Begriffs in der populären Kultur hin:

In the more modern period the concept of icon has become entangled in the cult of celebrity, which tend to be characterized as a shallow replacement of spiritual values by a superficial worship of transitory qualities via the media. [...] I do not think there is a sharp division. All iconic images must acquire the property of celebrity, but not all celebrities are icons, above all in the longer term.²⁵

Obgleich Kemp eine pauschale Definition des Begriffs ‚ikonisch‘ für problematisch hält, versucht er sich jedoch zumindest an einer Arbeitsdefinition:

²² Vgl. Frohn; Lützenkirchen 1999: 72.

²³ Ebd.: 72 ff.

²⁴ Vgl. Mohr 1999: 81.

²⁵ Kemp 2012: 342.

If I have to give a definition of visual icon, let me suggest the following. An iconic image is one that has achieved wholly exceptional levels of widespread recognizability and has come to carry a rich series of varied associations for very large numbers of people across time and cultures, such that it has to a greater or lesser degree transgressed the parameters of its initial making, function, context, and meaning.²⁶

Kemp verweist dabei auf sogenannte *key identifiers*²⁷; diese seien zwar nicht auf alle ikonischen Darstellungen schablonenhaft anwendbar, sollen aber bei der Frage nach der möglichen Ikonizität einer bildlichen Darstellung als hilfreiche Indikatoren dienen. Ein wesentliches Identifikationsmerkmal beschreibt Kemp wie folgt:

One striking characteristic of truly iconic images is that they accrue legends to a prodigious degree that is largely independent of how long they have been around. Once one of them crosses a certain boundary, the bald historical facts and the original zone of function and meaning seem inadequate. An extraordinary image demands an extraordinary explanation, ideally involving some kind of 'secret' especially when the actual historical evidence points to quite prosaic origins.²⁸

Es ist hier also von einer Art der Verselbstständigung hinsichtlich der Legendenbildung um ‚wahrhaft‘ ikonische Darstellungen die Rede. Laut Kemp bestehe für die Konstituierung solcher Darstellungen sogar ein Bedarf, eine regelrechte Notwendigkeit für eine außergewöhnliche Erklärung, respektive ein Narrativ, das möglichst etwas Geheimnisvolles in sich trägt. Kemp macht dabei auch den nachhaltigen Einfluss solcher Darstellungen auf etwaige Personen deutlich, die in irgendeiner Weise an der Entstehung der Darstellungen beteiligt gewesen sind, und weist auf das Risiko mythenartiger Verklärung beim Rückblick auf den Entstehungsprozess hin:

None of the images here is immune from the need for legends. Indeed, they seem actively to incite them.

Even participants in the actual making of the images and their propagation can all too readily become caught up in the myths, becoming honestly convinced in retrospect of something that seems not to have been the case. We all tend to do this with our own lives.²⁹

Demnach sind es also nicht nur die bildlichen Darstellungen an sich, die nicht im luftleeren Raum entstehen, sondern auch deren ikonischer Status wird auf eine Art *gemacht*.

Dieses Machen, dieses Arbeiten am ikonischen Status, beschreibt Hans Blumenberg in Bezug auf einen anderen Begriff, nämlich den ‚Mythos‘-Begriff, bereits in seinem 1979 erschienenen Buch *Arbeit am Mythos*. Blumenberg hebt darin den ambivalenten Charakter

²⁶ Kemp 2012: 3.

²⁷ Vgl. ebd.: 346.

²⁸ Ebd.: 3.

²⁹ Ebd.: 3 f.

von Mythen hervor, und erklärt, dass diese zwar beständig seien, nicht aber statisch, sondern durchaus auch veränderbar:

Mythen sind Geschichten von hochgradiger Beständigkeit ihres narrativen Kerns und ebenso ausgeprägter marginaler Variationsfähigkeit. Diese beiden Eigenschaften machen Mythen traditionsfähig: ihre Beständigkeit ergibt den Reiz, sie auch in bildnerischer oder ritueller Darstellung wiederzuerkennen, ihre Veränderbarkeit den Reiz der Erprobung neuer und eigener Mittel der Darbietung. Es ist das Verhältnis, das aus der Musik unter dem Titel „Thema mit Variationen“ in seiner Attraktivität für Komponisten wie Hörer bekannt ist.³⁰

Der Mythos-Begriff geht dabei auf einen griechischen Ursprung zurück und bedeutet im engeren Sinn ‚Laut‘, ‚Wort‘, bzw. ‚Rede‘, im weiteren Sinn ‚Erzählung‘ oder ‚sagenhafte Geschichte‘. Lange wurde der Mythos als Gegenteil des ‚Logos‘, also allgemein eines Vernunftprinzips, verstanden. In der Forschung herrscht heute jedoch weitgehend Konsens darüber, dass diese Vorstellung als überholt betrachtet werden kann. Der Mythos repräsentiert vielmehr eine frühe Form der Rationalität, worauf bereits auch die Wortgeschichte hinweist,

bedeutete doch *mýthos*, ein Kunstwort des frühgriechischen Epos, ursprünglich dasselbe wie *lógos*: beides heißt ‚Wort‘. Logos ist das sinnerfüllte Wort, die vernünftige Rede; Mythos war bis zur Zeit des Sophokles das gesprochene Wort, seltener ein *hieros logos*, das heilige Wort, schließlich die unwahre Erzählung (*fabula*), die Göttersage.³¹

Aufgrund seiner komplexen Geschichte entzieht sich der Mythos-Begriff, besonders auch vor dem Hintergrund von dessen Verwendung in unterschiedlichen wissenschaftlichen Fachbereichen und anderen Kontexten, einer allgemeingültigen Definition. Deshalb schlagen Aleida und Jan Assmann, ausdrücklich statt einer Definition, sieben Hauptunterscheidungsarten des Mythos-Begriffs vor. Drei davon sind für die vorliegende Arbeit von Relevanz: der dritte, funktionalistische Mythos-Begriff, der Mythos als einen kulturellen Leistungswert definiert; der vierte, der Alltagsmythos-Begriff, der mentalitätsspezifische Leitbilder beschreibt, die kollektives Handeln und Erleben prägen; und in gewisser Weise auch der fünfte, narrative Mythos-Begriff, der eine integrale Erzählung mit den strukturierenden Konstituenten von Anfang, Mitte und Ende bezeichnet.³² Inwieweit diese Mythos-Begriffe für die noch folgende Analyse eine Rolle spielen, wird im weiteren Verlauf dieser Arbeit ausführlich zu sehen sein. In diesem Zusammenhang sei hier allerdings die Verbform des Mythos, ‚mythisieren‘, einmal vor der weiteren Verwendung genauer betrachtet und für den Kontext dieser Arbeit definiert: Wer mythisiert, so erklärt Hannes Höfer, der mache etwas zu einem Mythos, versuche also „mithilfe von Mythen ‚irritierenden historischen

³⁰ Blumenberg ³1996 (1979): 40.

³¹ Jamme 1999: 515.

³² Vgl. Assmann; Assmann 1998: 180.

Ereignissen‘ ,Sinn‘ zu verleihen‘ und macht damit ein historisches Ereignis oder einen historischen Prozess ,zu einer nicht überprüfbaren sinngebenden Erzählung.“³³ Mythisieren sei daher ,Abkehr vom Wissen-Wollen‘, denn

wer mythisiert, interessiert sich nicht dafür, wie etwas wirklich oder tatsächlich war. Auch wenn inzwischen bekannt ist, dass die historische Rekonstruktion von Ereignissen immer auf narrative Muster und Verfahren angewiesen ist, so lässt sich doch danach fragen, ob die Darstellung eines historischen Ereignisses der Quellenlage entspricht oder nicht.³⁴

Nach diesem kritischen, problembewussten Ansatz richtet sich auch die in dieser Arbeit vorgenommene Analyse in Bezug auf alle mythisierenden Aspekte, die sich im Kontext der populären Kultur bewegen.

Die Mythosforschung ist ein Forschungsfeld mit einer langen Tradition. Auffallend ist dabei, dass unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg in einem Zeitraum von wenigen Jahren eine beachtliche Anzahl richtungsweisender Texte zur modernen Mythentheorie veröffentlicht wurde, darunter Ernst Cassirers *Vom Mythos des Staates* (1946), Claude Lévi-Strauss‘ ,Die Struktur der Mythen‘ (1955), Mircea Eliades *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen* (1957), Roland Barthes‘ *Mythen des Alltags* (1957) und Marshall McLuhans ,Mythos und Massenmedien‘ (1959). Eine mögliche Erklärung dafür lässt sich aus Hans Blumenbergs Überlegungen in *Arbeit am Mythos* ableiten. Blumenberg konstatiert darin: „Geschichten werden erzählt, um etwas zu vertreiben. Im harmlosesten, aber nicht unwichtigsten Falle: die Zeit. Sonst und schwererwiegend: die Furcht.“³⁵ Diese Furcht bzw. Angst ist nach Blumenberg „auf den unbesetzten Horizont der Möglichkeiten dessen, was herankommen mag, bezogen. Nur deshalb kann sie, in maximierter Größe, als ,Lebensangst‘ auftreten.“³⁶ Vor dem Hintergrund eines individuellen oder auch kollektiven Gefühls von Unsicherheit kommt dem Mythos demnach eine Orientierungsfunktion zu. Das Theorem der mythischen Angstbewältigung stellt dabei auch schon einen zentralen Punkt in Max Horkheimers und Theodor W. Adornos *Dialektik der Aufklärung* (1944) dar, ebenso wie die kritische Auseinandersetzung mit der ,Massengesellschaft‘ und der ,Kulturindustrie‘: „Kultur heute schlägt alles mit Ähnlichkeit. [...] Die augenfällige Einheit von Makrokosmos und

³³ Höfer 2015: 11.

³⁴ Ebd.

³⁵ Blumenberg ³1996 (1979): 40.

³⁶ Ebd.: 12.

Mikrokosmos demonstriert den Menschen das Modell ihrer Kultur: die falsche Identität von Allgemeinem und Besonderem.“³⁷ Zur Kultur der Stars gehöre somit

als Komplement der Prominenz der gesellschaftliche Mechanismus, der, was auffällt, gleichmacht, jene sind nur die Schnittmuster für die weltumspannende Konfektion und für die Schere der juristischen und ökonomischen Gerechtigkeit, mit der die letzten Fadenenden noch beseitigt werden.³⁸

Der Einfluss der Massenmedien auf die Verbreitung moderner Mythen kann jedenfalls kaum überschätzt werden. Mythen spielen nämlich auch für heutige gesellschaftliche Zusammenhänge eine bedeutende Rolle; laut Aleida und Jan Assmann erweise sich das ‚postmoderne Klima‘ gar als außerordentlich mythophil.³⁹ Aus diesem Grund können

[i]m Raum massenmedialer Resonanzsteuerung [...] Mythen wie nie zuvor produziert werden. Als Aspekte neuer Mythen kommen die typischen Inszenierungsformen der Massenkultur in Frage: Bestsellerlisten, Hitparaden, Starsystem, Popkonzerte, Werbespots, Kassenschlager, Einschaltquoten. Durch solche Verfahren werden Aufmerksamkeit gesteuert und Wertsetzung präformiert; die Gesellschaft partizipiert an diesen Mythen so unwillkürlich wie unvermeidlich.⁴⁰

Massenmediale Phänomene haben also neue oder zumindest erweiterte Mythen-Begriffe hervorgebracht, unter anderem auch den im Szenejargon gebräuchlichen Begriff der ‚Popkultur‘ bzw. die im Fachjargon gängigere Bezeichnung ‚Populärkultur‘. Auch dieser Begriff entzieht sich, ähnlich wie der Mythos-Begriff, aufgrund seiner komplexen Geschichte und der starken Kontextabhängigkeit einer allgemeingültigen Definition. Populärkultur kann und soll hier vorrangig als „die Summe kultureller Praktiken und Darstellungsformen (*performances*) im Alltag sozialer Gruppen verstanden werden.“⁴¹ Einhergehend mit der seit dem frühen 20. Jahrhundert voranschreitenden Entwicklung moderner Massenmedien wie dem Radio, Film und Fernsehen, später noch übertroffen durch den tiefgreifenden Einfluss der digitalen Medien, hat sich eine medial vermittelte populäre Kultur herausgebildet, die von einer stetig wachsenden kommerziellen Unterhaltungsindustrie verbreitet wurde und noch immer wird.⁴² Nach dem Zweiten Weltkrieg lässt sich insbesondere eine globale Verbreitung der US-amerikanischen Populärkultur und deren Einfluss auf Jugendliche und junge Erwachsene beobachten. Vor diesem Hintergrund lässt sich feststellen, dass im Vergleich zum zwanzigsten Jahrhundert bisher kein anderes eine solch überwältigende Anzahl an unterschiedlichen Kult- und Identifikationsfiguren hervorgebracht hat:

³⁷ Horkheimer; Adorno ²⁶2022 (1944): 128.

³⁸ Ebd.: 251.

³⁹ Vgl. Assmann; Assmann 1998: 197.

⁴⁰ Ebd.: 197.

⁴¹ Klepper 2000: 43.

⁴² Vgl. ebd.

Neben der sprunghaft gestiegenen Zahl kirchlich kanonisierter Heiliger sind zugleich Stars und Idole aus den verschiedenen Gesellschaftssystemen zu Ersatzheiligen geworden. Was früher Ideologien leisteten, wurde zusehends von Mythen des Konsum- und Informationszeitalters absorbiert und übernommen. In unserer fast gänzlich säkularisierten Zeit werden von der Kulturindustrie entworfene Figuren zu Kultpersonen, zu anbetungswürdigen Gottheiten einer Quasireligion.⁴³

Die Populärkultur als Ganzes zu einer Art Ersatzreligion zu stilisieren, erscheint dabei aus Ermangelung sowohl einer nachweisbaren Organisationsform als auch einer zusammenhängenden Institutionalisierung zwar problematisch, dennoch deuten „[d]as zunehmende Bedürfnis nach sinngebenden Alternativen für das Individuum und die alltäglichen Anleihen bei traditionellen Glaubenssystemen [...] auf ein interessantes Spannungsfeld zwischen Sinngebungsmarkt und traditionellen Glaubenssystemen hin.“⁴⁴

Der Mythos hat in der Moderne eine unübersehbare Ästhetisierung erlebt, bei der die fortschreitende Individualisierung der Gesellschaft eine entscheidende Rolle spielt: „Was vormals in der Dimension kollektiver Verbindlichkeit existierte, gerät nun in die Dimension privater Möglichkeit.“⁴⁵ Erste Anzeichen dafür finden sich im Übrigen bereits auch in *Wahrheit und Dichtung*, worin Goethe seinen Hang zum persönlichen, individualisierten Glauben emphatisch zum Ausdruck bringt:

Der Geist des Widerspruchs und die Lust zum Paradoxen steckt in uns allen. Ich studierte fleißig die verschiedenen Meinungen, und da ich oft genug hatte sagen hören, jeder Mensch habe am Ende doch seine eigene Religion; so kam mir nichts natürlicher vor, als daß ich mir auch meine eigene bilden könne, und dieses tat ich mit vieler Behaglichkeit. Der neue Platonismus lag zum Grunde; das Hermetische, Mystische, Cabbalistische gab auch seinen Beitrag her, und so erbaute ich mir eine Welt, die seltsam genug aussah.⁴⁶

Goethes Aussagen zum selbst zusammengebastelten Glauben decken sich dabei mit der Beobachtung der Assmanns, dass im Raum des Ästhetischen ‚Mythos‘ mit ‚poetischer Fiktion‘ gleichgesetzt werde.⁴⁷ So sehen die Assmanns die Zukunft des Mythos konsequenterweise auch allem voran in der Symbiose mit der Kunst gesichert:

Wenn es noch so etwas wie einen nicht abgegoltenen Überschuß des Mythos gibt, dann erschließt er sich noch am ehesten als ästhetisches Potential. Die mit dem Mythos fusionierte Kunst kann ihm zur Neuaufladung und Wiederherstellung verhelfen; der mit der Kunst fusionierte Mythos kann ihr überhistorisches Potential aktivieren.⁴⁸

Da für den thematischen Rahmen dieser Arbeit die Musik die bedeutendste Kunstform darstellt, ist es sinnvoll, auch darauf einen genaueren Blick vor dem Hintergrund von

⁴³ Luger 2011: 126.

⁴⁴ Klepper 2000: 47.

⁴⁵ Assmann; Assmann 1998: 195.

⁴⁶ Goethe 1998 (1811–1833): 375.

⁴⁷ Vgl. Assmann; Assmann 1998: 195.

⁴⁸ Ebd.: 196.

Mythos und Populärkultur zu werfen. Populäre Musik dient in der Regel bekanntlich der Unterhaltung, wobei sich drei wesentliche Dimensionen von Unterhaltung unterscheiden lassen: „*Nutritiv* gewährt gute Unterhaltung psychischen Unterhalt und nährt die Seele; *kommunikativ* ermöglicht sie gesellige Unterhaltung; *delektarisch* erfreut und amüsiert sie, und vermittelt damit schlicht Spaß am Leben.“⁴⁹ Die populäre Musik der heutigen Zeit geht, zumindest von einem kulturellen Standpunkt westlicher Prägung aus betrachtet, zu einem großen Teil auf US-amerikanische Einflüsse zurück. Laut Peter Bubmann lässt sich dabei beobachten, dass sich die Musikindustrie neuer musikalischer Stile und Trends nach einer gewissen Zeit systematisch bemächtigt. Dies führe bis auf wenige Ausnahmen zu einer Verflüchtigung des ursprünglichen Images einer revolutionären Gegenkultur zum herrschenden Establishment und lasse die einstige Gegenkultur letztendlich in einer Massenkultur aufgehen.⁵⁰ Bubmann weist allerdings auch darauf hin, dass sich Fragen nach der Wirkung von populärer Musik „nicht mit pauschalen Aussagen über *den* Massenmenschen und *die* Kulturindustrie [...] erklären [lassen], wie es lange im Gefolge Theodor W. Adornos geschah.“⁵¹ Dabei solle jedoch auch nicht übersehen werden, „dass es weiterhin ernstzunehmende Stimmen gibt, die die Popmusik als gegenaufklärerischen Konservierungsversuch widerlegter Lebensformen, als beschönigten Schein und als die Massen und Armen über ihre Unfreiheit täuschende Vertröstung charakterisieren.“⁵²

Im Rahmen einer im März 2024 veröffentlichten Studie zum Thema ‚Songtexte‘ hat eine Gruppe von Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern von deutschen und österreichischen Universitäten und anderen Forschungseinrichtungen Songtexte zu populärer Musik in englischer Sprache aus einem Zeitraum von fünfzig Jahren (1970–2020) ausgewertet. Das Ergebnis der Studie lässt insgesamt eine kontinuierliche Entwicklung der Songtexte in eine auf der sprachlichen Ebene weit weniger komplexe, und auf der inhaltlichen Ebene weit mehr personalisierte und negativere Richtung erkennen.⁵³ Die Verantwortlichen der Studie verweisen in diesem Zusammenhang explizit auf die soziokulturelle Bedeutung von Songtexten, da sich an deren Entwicklung über einen längeren Zeitraum in gewisser Weise auch potenzielle gesellschaftliche Entwicklungen ablesen ließen:

⁴⁹ Bubmann 2005: 209.

⁵⁰ Vgl. ebd.: 208

⁵¹ Ebd.: 209.

⁵² Ebd.

⁵³ Vgl. Parada-Cabaleiro; Mayerl u. a. 2024: <https://www.nature.com/articles/s41598-024-55742-x>.

[...] [L]yrics can be considered a form of literary work. Usually written in verse form, lyrics use poetic devices such as rhyme, repetition, metaphors, and imagery, and hence can be considered similar to poems. This is also showcased by Bob Dylan winning the Nobel Prize in literature in 2016 [...]. Just as literature can be considered a portrayal of society, lyrics also provide a reflection of a society's shifting norms, emotions, and values over time.⁵⁴

Daher werden in dieser Arbeit auch Songtexte in die Analyse des Spätwerks von Bob Dylan und Leonard Cohen miteinbezogen, durch die sich mögliche Veränderungen bezüglich dominierender Themen im Mikrokosmos der Musik Dylans und Cohens erkennen lassen.

Wie auf den vorherigen Seiten herausgearbeitet wurde, vermischen sich vor dem Hintergrund der populären Kultur ursprünglich unterschiedlich konnotierte Begriffe wie Star, Idol, Ikone und Mythos, was zwangsläufig dazu führt, dass die einzelnen Begriffe in ihrer Bedeutung immer weiter ausgehöhlt werden. Wenn heutzutage die oben genannten Begriffe im populärkulturellen Kontext Verwendung finden, dann geschieht das in der Regel, um ein Phänomen zu beschreiben, das es auf den ersten Blick zu vermögen scheint, Dichotomien in sich zu vereinen und teilweise sogar aufzulösen: gleichzeitige Vertrautheit und Geheimnisumwobenheit, gleichzeitige Nahbarkeit und Unerreichbarkeit, gleichzeitiges Anwesend-Sein und Nicht-Anwesend-Sein. Was Goethe seinerzeit den „Geist des Widerspruchs und die Lust zum Paradoxen“⁵⁵ nennt, scheint sich mittlerweile also in weitaus größerem Maße fortzusetzen, und erschafft dadurch mehr als nur *eine* Welt, die seltsam genug aussieht. Inwiefern lassen sich nun aber die herausgearbeiteten Anknüpfungspunkte zu Mythos und Populärkultur mit Leben, Werk und Wirkung von Bob Dylan und Leonard Cohen verbinden?

2.2. Bob Dylan und Leonard Cohen im Spannungsfeld von Mythos und Populärkultur

Um einen ersten Eindruck von dem unterschiedlichen Einfluss Bob Dylans und Leonard Cohens auf die populäre Kultur zu bekommen, lohnt zunächst ein beispielhafter Blick auf die Sekundärliteratur zur Populärkultur. In Thomas Heckens umfangreichem Buch *Pop. Geschichte eines Konzepts 1955–2009* (2009) finden sich im Index insgesamt 19 Verweise auf Bob Dylan, auf Leonard Cohen hingegen gibt es nicht einen einzigen Verweis.⁵⁶ Lässt sich also aus dieser offensichtlichen Diskrepanz schließen, dass man die Geschichte der Populärkultur zwar problemlos ohne Leonard Cohen, nicht aber ohne Bob Dylan erzählen kann? Dafür spräche immerhin auch die Tatsache, dass der Literaturnobelpreis für den ersten

⁵⁴ Parada-Cabaleiro; Mayerl u. a. 2024: <https://www.nature.com/articles/s41598-024-55742-x>.

⁵⁵ Goethe 1998 (1811–1833): 375.

⁵⁶ Vgl. Hecken 2009: 554.

vorrangig als Musiker bekanntgewordenen Künstler nicht Cohen, sondern Dylan verliehen wurde. So eindimensional und offensichtlich ist diese Sachlage jedoch sicherlich nicht zu bewerten. Es erscheint dabei zwar durchaus plausibel, dass Dylan in der öffentlichen Wahrnehmung ein im kulturhistorischen Sinne höheres Ansehen genießt. Betrachtet man seinen künstlerischen Werdegang aus soziokultureller Perspektive, wird nämlich deutlich, dass Dylans Image noch immer stark von den frühen Jahren seiner Karriere beeinflusst wird, in denen ihm medial die Rolle eines ‚Protest-Sängers‘ zugeschrieben wurde.⁵⁷

Mit sozialkritischen Songs wie „Blowin’ in the Wind“, „Masters of War“ und „The Times They Are a-Changin’“, wegen der er auch heutzutage noch häufig als ‚Stimme seiner Generation‘ betitelt wird, traf Dylan den gesellschaftspolitischen Nerv der damaligen Zeit, und wurde bereits in seinen frühen Zwanzigerjahren zu einem Idol der Bürgerrechtsbewegung in den USA. Aus diesem Grund ist Bob Dylan bereits in einer sehr frühen Phase seiner langen Karriere ein populärkulturell ikonischer Status zugeschrieben worden. Mittlerweile ist sein Name seit mehr als einem halben Jahrhundert nicht nur fest im kulturellen Gedächtnis der Vereinigten Staaten verankert, sondern wegen seines langjährigen nachhaltigen Einflusses auf spätere Generationen von Kunstschaffenden auch auf internationaler Ebene von kulturhistorischer Bedeutung. Als Leonard Cohen 1967 im Alter von 33 Jahren sein erstes Album veröffentlichte, hatte Dylan mit erst 26 Jahren bereits acht Studio-Alben herausgebracht. Obgleich Bob Dylan im Hinblick auf die Albenveröffentlichungen bis heute Leonard Cohen weit voraus ist, muss Cohen aber zumindest in Bezug auf seinen populärkulturellen Status mit den Jahren deutlich aufgeholt haben, sonst wäre ausgerechnet er nach der Literaturnobelpreisverleihung an Dylan schließlich nicht von einer beachtlichen Anzahl kritischer Stimmen als geeignetere Alternative bezeichnet worden. Daher sollen nun die im vorherigen Kapitel herausgearbeiteten Schlüsselmerkmale populärkultureller Mythisierung, die auch wesentliche Merkmale des Star-, Idol- und Ikonen-Begriffs miteinschließt, mit Bob Dylans und Leonard Cohens populärkulturellem Status verknüpft werden.

Was den Mythos angeht, so wurden mit Bezugnahme auf Hans Blumenberg als zentrale Merkmale einerseits eine hochgradige Beständigkeit, andererseits eine ausgeprägte Variationsfähigkeit festgestellt. Die Beständigkeit Bob Dylans und Leonard Cohens als bedeutender Teil der modernen Musiklandschaft lässt sich dabei am besten an Produktion und Rezeption ablesen: Wie sieht es also mit der Regelmäßigkeit des künstlerischen Outputs aus?

⁵⁷ Vgl. Detering 2007: 36 f.

Und wieviel Aufmerksamkeit wird dem heutzutage noch entgegengebracht? Allein mit Beginn der 2000er Jahre hat Dylan bisher insgesamt zehn Studio-Alben veröffentlicht, hinzu kommen diverse Publikationen von Songtext-Sammlungen, das autobiografische Buch *Chronicles. Volume One* (2004) sowie die im letzten Jahr erschienene Essay-Sammlung *The Philosophy of Modern Song*. Außerdem moderierte Dylan von 2006 bis 2009 für den Sirius-Satellitenradiosender seine eigene Radiosendung, die ‚Theme Time Radio Hour‘. Darüber hinaus spielte er in Larry Charles‘ Film *Masked and Anonymous* (2003) mit. Von Cohen sind seit dem Jahr 2000 sechs Studio-Alben erschienen, eines davon postum. Zudem sind in besagtem Zeitraum auch von Cohen diverse Songtextsammlungen erschienen, ferner der von ihm selbst illustrierte Gedichtband *Book of Longing* (2006) sowie postum die Gedichtsammlung *The Flame* (2018) und das Buch *A Ballet of Lepers: A Novel and Stories* (2022). Auf der Rezeptionsseite sind bezüglich Dylan vor allem die Dokumentar- bzw. Pseudo-Dokumentarfilme *No Direction Home – Bob Dylan* (2005) und *Rolling Thunder Revue: A Bob Dylan Story by Martin Scorsese* (2019) von Martin Scorsese sowie die Film-Biografie *I‘m Not There* (2007) von Todd Haynes zu nennen. Auch Leonard Cohen war Bezugspunkt diverser Filme, wie dem Konzertfilm *Leonard Cohen: I‘m Your Man* (2005) von Lian Lunson sowie den Dokumentarfilmen *Marianne & Leonard: Words of Love* (2019) von Nick Broomfield, und *Hallelujah: Leonard Cohen, A Journey, A Song* (2021) von Daniel Geller und Dayna Goldfine. Was zudem allein seit den 2000er-Jahren an populärkulturellen und wissenschaftlichen Publikationen sowohl zu Dylan als auch zu Cohen erschienen ist, lässt sich aufgrund der schieren Fülle hier nicht einmal ansatzweise abbilden. Auf ausgewählte Publikationen wird aber im Rahmen dieser Arbeit noch ausführlich Bezug genommen.

Im Hinblick auf die Variationsfähigkeit von Leonard Cohen und Bob Dylan bzw. ihrem künstlerischen Schaffen lohnt bereits ein erster Blick auf die Cover- und Tribute-Alben, die allein seit den 2000er-Jahren erschienen sind. Mit Bezugnahme auf Bob Dylans Musik gehört dazu beispielsweise das Album *Dylan-esque* (2007) von Bryan Ferry, der darauf eigene Interpretationen ausgesuchter Dylan-Songs präsentiert. Bemerkenswert ist dabei auch der Titel des Albums. Der Begriff ‚dylan-esque‘, oder in der deutschen Schreibweise ‚dylanesk‘, ist nämlich seit Jahren ein in der populären Kultur etablierter Begriff, der, ähnlich wie etwa ‚kafkaesk‘, charakteristisch Dylan-haftes in der Kunst bezeichnen soll – ein beliebter Untersuchungsgegenstand auch für sogenannte Dylanologinnen und Dylanologen aus Populärkultur und Wissenschaft. Als weitere Cover-Alben sind *Songs of Bob Dylan* (2017) von Joan Osborne sowie *Standing in the Doorway: Chrissie Hynde Sings Bob Dylan* (2021)

von Chrissie Hynde zu nennen. Für das Album *Lost on the River: The New Basement Tapes* (2014) wurden bis dato unveröffentlichte Songtexte Dylans von anderen Musikerinnen und Musikern aufgegriffen, bearbeitet und vertont. Cat Power veröffentlichte im letzten Jahr mit *Cat Power Sings Dylan: The 1966 Royal Albert Hall Concert* ein insofern herausragendes Album, als dafür Dylans legendäres Konzert vom 17. Mai 1966 in der Manchester Free Trade Hall atmosphärisch möglichst originalgetreu nachgestellt wurde. Dylans damaliger Auftritt in Manchester ist im Übrigen aufgrund einer versehentlich falsch gekennzeichneten Bootleg-Veröffentlichung als Konzert in der Londoner Royal Albert Hall dokumentiert worden; dieser Fehler ist zwar mittlerweile bekannt, allerdings wird bis heute von diesem Konzert als Royal Albert Hall-Konzert gesprochen. Seinen legendären Status hat das Konzert vor allem wegen der spürbar angespannten Atmosphäre, da Dylans Musik sich zu jener Zeit in einer transformativen Phase, ausgehend von Folk hin zu Rock, befand, womit er den Unmut vieler traditionalistischer Fans auf sich zog. Ein Fan aus dem Publikum ließ sich in diesem Zusammenhang beim besagten Konzert zu einem deutlich hörbaren ‚Judas‘-Ruf hinreißen.⁵⁸ Dieser Ruf ist ebenfalls auf Cat Powers Album zu hören.

Die Musik von Bob Dylan wurde auch von zahlreichen Musikerinnen und Musikern gecovert, deren Muttersprache nicht Englisch ist. Dazu gehört beispielsweise *Zé Ramalho Canta Bob Dylan: Tá Tudo Mudando* (2008), auf dem der brasilianische Musiker Zé Ramalho bereits zum zweiten Mal größtenteils ins brasilianische Portugiesisch übertragene Songs von Dylan veröffentlicht hat. Auch der *cantautore* Francesco De Gregori hat für sein Album *De Gregori canta Bob Dylan: Amore e furto* (2015) eine persönliche Auswahl von Dylan-Songs in seine Muttersprache Italienisch übertragen. Auf Leonard Cohen bezogene Cover- und Tribute-Alben erschienen seit dem Jahr 2000 unter anderem von Judy Collins mit *Judy Collins Sings Leonard Cohen: Democracy* (2004), und von dem schwedischen Duo First Aid Kit mit *Who By Fire: Live Tribute to Leonard Cohen* (2021). In anderen Sprachen als Englisch erschien unter anderem das Album *Stranger Music: A Tribute to Leonard Cohen* (2009) mit ins Italienische übertragenen Cohen-Songs von diversen italienischen Musikerinnen und Musikern. Ein ähnliches Konzept wurde mit dem Album *Poem. Leonard Cohen in deutscher Sprache* (2014) sowie mit *Ik ben jouw man: Leonard Cohen in het Nederlands* (2018) verfolgt. In Polen hat der Künstler Maciej Zembaty maßgeblich zur Popularität

⁵⁸ Die Szene ist beispielsweise unmittelbar vor dem Abspann von Martin Scorseses Dokumentarfilm *No Direction Home – Bob Dylan* (2005) zu sehen.

der Musik von Leonard Cohen beigetragen, indem er in rekordverdächtig Weise zahlreiche Cover-Alben mit ausgewählten Songs von Cohen in polnischer Übersetzung veröffentlicht hat. Zuletzt erschien im Jahr 2002 das Triple-Album *35 × Leonard Cohen* mit einer Auswahl von Zembatys Cohen-Interpretationen. Bob Dylans ‚Knockin’ on Heaven’s Door‘ und Leonard Cohens ‚Hallelujah‘ gehören vor diesem Hintergrund zu den am meisten gecoverten Liedern der modernen Musikgeschichte. Die Anpassungsfähigkeit von Dylans und Cohens Musik und Songtexten an unterschiedliche Sprach- und Kulturräume, die zudem geschlechter- und generationsübergreifend stattfindet, steht in exemplarischer Weise für das, was in Bezugnahme auf den Stellenwert bestimmter Kunstwerke häufig ‚Zeitlosigkeit‘ genannt wird. Etliche nationale und internationale Preise sowie andere prestigeträchtige Ehrungen untermauern diesen außergewöhnlichen Status von Cohen und Dylan.

Als ein wesentliches ikonisches Merkmal wurde unter Berücksichtigung der Bemerkungen von Martin Kemp die Legendenbildung ausgemacht, die auch weitgehend unabhängig von dem eigentlichen Bestehen der Ikone fortgesetzt wird. Auch hier könnte man in Bezug auf Bob Dylan und Leonard Cohen als überzeugendes Argument die zahlreichen bereits erwähnten Cover- bzw. Tribute-Alben anführen. Ein weiterer wichtiger Aspekt ist in diesem Zusammenhang der, auch mit dem Idol-Begriff assoziierte, visuelle Wiedererkennungswert: „There are two main dimensions to the achieving of iconic status; the fame on the subject or content of the thing represented or signified; and the memorable look of the image or sign.“⁵⁹ Die in diesem Sinne ikonischsten Attribute Bob Dylans sind zum einen seine lockige, häufig unordentlich wirkende Frisur und seine charakteristische Stimme. Es sind nämlich genau diese Attribute, die auch immer wieder bei Parodien auf Bob Dylan hervorgehoben werden. So beispielsweise bei einer Parodie aus dem Jahr 2018 vom US-amerikanischen Moderator und Comedian Jimmy Fallon, der im Rahmen seiner ‚Tonight Show‘ auf *NBC* unter anderem auch schon Neil Young und Bruce Springsteen auf ähnliche Weise parodiert hat.⁶⁰

Das visuell ikonischste Attribut Leonard Cohens ist sicherlich seine Kleidung. Bereits in jungen Jahren war er bei öffentlichen Auftritten häufig im Anzug zu sehen, später wurde der von schlichter Eleganz geprägte Kleidungsstil für Cohen obligatorisch. Außerdem kam noch der Fedora-Hut hinzu, der für den Stil des älteren Cohen zum Markenzeichen

⁵⁹ Kemp 2012: 340.

⁶⁰ Vgl. Fallon 2018: <https://www.hollywoodreporter.com/video/jimmy-fallon-takes-donald-trump-bob-dylan-impersonation-1081785/>.

geworden ist. Wie eng der Fedora-Hut – ein weicher Filzhut mit breiter Krempe, längs der Krone nach unten geknickt und an der Vorderseite an beiden Seiten eingekniffen – zuletzt mit Cohens Stil verbunden war, veranschaulicht exemplarisch eine Szene von der Preisverleihung des spanischen Prinz-von-Asturien-Preises aus dem Jahr 2011. Als Cohen am Rednerpult seine Dankesrede beginnt, zeigt die Kamera eine kurze, jedoch geradezu andächtig anmutende Nahaufnahme seines Huts, den er offenbar nach dem Aufstehen von seinem Stuhl auf der Sitzfläche platziert hat.⁶¹ Auch Cohens markante, mit dem Alter immer tiefer gewordene Stimme, ist vor allem für die spätere Phase seiner Karriere ein ikonisches Markenzeichen. Darüber hinaus hat Cohen ein Symbol geprägt, das in Fankreisen als ikonisch angesehen und unmittelbar mit ihm in Verbindung gebracht wird. Es handelt sich dabei um das sogenannte *unified heart*-Symbol, das aus zwei stilisierten, auf solche Weise ineinander verschlungenen Herzen besteht, dass diese zusammen einem Davidstern ähneln. Bekannt geworden ist das Symbol durch die Abbildung auf dem Buchcover von Cohens Gedichtband *Book of Mercy* (1984), seitdem ist es immer wieder in Zusammenhang mit seinem künstlerischen Werk und auch auf Merchandising-Produkten zu sehen gewesen.

Für das Star-Phänomen wurden vor allem Attraktion und Attraktivität als Schlüsselmerkmale ausgemacht. Was also macht Bob Dylan und Leonard Cohen attraktiv? Als Antwort drängt sich förmlich der Begriff ‚Charisma‘ auf. Auch dieser aus dem Griechischen stammende Begriff geht auf einen religiösen Kontext zurück; er war ursprünglich auf die christlichen ‚Gnaden-Gaben‘ wie Prophetische Rede, Lehre und Ermahnung sowie Barmherzigkeit bezogen.⁶² Heutzutage spricht man in der Regel von charismatischen Persönlichkeiten und meint damit, dass bestimmte Menschen über eine besonders einnehmende Ausstrahlung verfügen, für die bisweilen auch der Begriff ‚Aura‘ verwendet wird. Dabei können, vor allem im politischen Kontext, auch negative oder zumindest zweifelhafte Assoziationen wie Verführung oder Suggestion eine Rolle spielen. Im populärkulturellen Kontext bezeichnet Charisma „einerseits das ‚Außeralltägliche‘ im Alltäglichen in einer oftmals sehr einfachen und unspezifischen Art, [...] andererseits [wird] der charismatisch Begabte zur Kultfigur, zum Ziel zeitgenössischer Heroenverehrung.“⁶³ Heinrich Detering schreibt diesbezüglich über Bob Dylan:

⁶¹ Vgl. Cohen 2011: <https://www.fpa.es/multimedia-en/videos/speech-by-leonard-cohen-in-the-2011-ceremony2257.html>; 00:02–00:04.

⁶² Vgl. Bernard; Kehler 1999: 205.

⁶³ Ebd.: 206.

Sein Leben derart konsequent auf nichts gestellt zu haben als auf eine dann allerdings mit religiöser Inbrunst betriebene Kunst, die ständige Beweglichkeit als Lebensform: diese Radikalität ist von Beginn an ein Teil von Dylans Charisma gewesen. Die Faszination der „großen Persönlichkeit“ entspringt wesentlich jenem zutiefst romantischen Paradoxon, in dem diese Persönlichkeit nichts anderes ist (oder zu sein vorgibt) als die Stimme eines anonymen und kollektiven Überlieferungsgeschehens.⁶⁴

Auch Leonard Cohen wurde bis zu seinem Tod eine besondere Art von Charisma nachgesagt, worauf unter anderem auch sein Image als *ladies' man* zurückgeht, was später noch als Gegenstand der Analyse im Detail thematisiert wird.

Die kritische Auseinandersetzung mit Begriffen wie Star, Idol, Ikone und Mythos hat bis hierher gezeigt, dass der Umgang mit der öffentlichen Wahrnehmung und den unterschiedlichen Erwartungshaltungen der Fans oft einem Spiel gleicht. Genauer genommen handelt es sich dabei um ein Maskenspiel, da es durch die Verwendung diverser symbolischer Masken geprägt ist, auch wenn dies nicht immer in absichtsvollem Bewusstsein geschehen mag. Der Masken-Begriff ist in diesem Zusammenhang besonders geeignet, weil sich für Außenstehende nicht mit Sicherheit sagen lässt, ob und in welchem Maße diese öffentlichen Gesichter auch die wirkliche, ‚authentische‘ Persönlichkeit abbilden – falls es eine solche überhaupt geben sollte. Im folgenden Teil dieser Arbeit wird dieses Maskenspiel anhand exemplarischer populärkultureller Mythisierungen von Bob Dylan und Leonard Cohen, die mal als Selbstdarstellungen, mal als Fremdwahrnehmungen daherkommen, ausführlich analysiert. Dies geschieht mit Berücksichtigung des ambivalenten Spannungsverhältnisses zwischen einem Sich-Inszenieren auf der einen und einem Sich-Entziehen auf der anderen Seite. Die Analyse wird anschaulich zeigen, inwieweit die untersuchten Masken vor dem Hintergrund des Spätwerks der beiden Künstler noch aktuell sind.

3. Populärkulturelle Mythisierung im Spätwerk von Bob Dylan und Leonard Cohen

3.1. Die sakralen Masken: Religiöse, spirituelle und mystische Selbstdarstellungen und Fremdwahrnehmungen

3.1.1. Jude

Die wohl prägendste biografische Gemeinsamkeit von Bob Dylan und Leonard Cohen seit frühester Kindheit ist in ihren jüdischen Wurzeln zu finden. Dylan wurde 1941 in Duluth im

⁶⁴ Detering 2007: 11.

US-Bundesstaat Minnesota als Robert Allen Zimmerman geboren, seine Eltern waren Nachfahren jüdischer Immigrantinnen und Immigranten aus Osteuropa und der Türkei.⁶⁵ Dylans Vater Abraham war zeitweise Präsident des regionalen Zweigs der jüdischen Organisation B'nai B'rith, die nach eigenen Angaben die Förderung von Toleranz, Humanität und Wohlfahrt, und außerdem die Aufklärung über das Judentum und die Erziehung innerhalb des Judentums zum Ziel hat. Der jüdische Vorname Dylans lautet Shabtai Zisel.⁶⁶ Cohen wurde einige Jahre vor Dylan, nämlich 1934 in Westmount, einem englischsprachigen Vorort Montreals, in der kanadischen Provinz Québec als Leonard Norman Cohen geboren. Seine jüdischen Vorfahren stammten ebenfalls aus Osteuropa sowie aus Russland. Cohens jüdischer Vorname war Eliezer.⁶⁷ Dem Nachnamen Cohen kommt im religiösen Kontext eine besondere Bedeutung zu; *kōhēn* bzw. *kōhānīm* im Plural bedeutet ‚Priester‘ auf Hebräisch. Nach jüdischer Tradition geht der Name Cohen und auch Abwandlungen wie Cohan, Cohn oder Coen zurück auf die Priester des Jerusalemer Tempels, die dort exklusiv dazu befugt waren, die Opferrituale zu vollziehen. In diesem Zusammenhang verweist der Nachname auf eine direkte verwandtschaftliche Verbindung zu Aaron, des älteren Bruders des Propheten Moses.⁶⁸ Diese religiösen Bezüge spiegeln sich auch in Leonard Cohens Familiengeschichte wider. Sein Urgroßvater väterlicherseits, Lazarus Cohen, wanderte 1860 von Litauen nach Kanada aus, wo er später Präsident der jüdischen Gemeinde Shaar Hashomayim, der heute größten in Montreal, wurde. Dessen Sohn Lyon übernahm 1914 das Amt des Synagogenvorstands. Cohens Großvater mütterlicherseits, Solomon Klonitsky-Kline, war Rabbi.⁶⁹

Die Tatsache, dass sowohl Dylan als auch Cohen mit einem jüdischen Hintergrund zu populärkulturellen Stars geworden sind, ist dabei keinesfalls selbstverständlich. In seinem 2012 veröffentlichten Essay *Judentum und Popkultur* erinnert Caspar Battegay an die besonderen Umstände, die dazu geführt haben, dass jüdische Menschen in der westlich geprägten Populärkultur heutzutage überhaupt eine bedeutende Rolle spielen können:

Es gibt einige historische Bedingungen, die erfüllt sein mussten, damit die Juden in die Popkultur eintreten konnten. Einige dieser Grundlagen, wie eine moderne demokratische Massengesellschaft, in der Juden als politisch gleichberechtigte Bürger leben, waren bereits während den 1920er Jahren in Deutschland gegeben. [...] Doch erst in den USA konnte sich dank einer signifikanten jüdischen

⁶⁵ Vgl. Dylan 2004: 92 f.

⁶⁶ Vgl. Kaufman 2012: 162.

⁶⁷ Vgl. Simmons 192017: 4 ff.

⁶⁸ Vgl. ebd.: 16.

⁶⁹ Vgl. ebd.: 6 f.

Bevölkerung über die Jahrzehnte auch eine entsprechende Repräsentation in der populären Kultur [...] entwickeln.⁷⁰

David E. Kaufman hebt in diesem Zusammenhang den progressiven Einfluss jüdischer Prominenter insbesondere auf die populäre Kultur der USA hervor:

Just as Jewish intellectuals were indispensable in challenging the white Protestant hegemony of American intellectual life, so too did Jewish celebrities play an important part in breaking up the homogeneous nature of American popular culture. Through the medium of celebrity, Jews have helped to make these United States less united and more diverse, less static and more dynamic.⁷¹

Kaufman verweist dabei auch auf den Begriff ‚Jewhooing‘ im Sinne von ‚Jewish celebrity consciousness‘⁷², und meint damit die aktiv vorangetriebene Sichtbarkeit prominenter Jüdinnen und Juden in der Öffentlichkeit, mit der eine Betonung positiver, bewundernswerter Attribute einhergeht. Der Erfolg jüdischer Prominenter in den USA sei dabei allerdings von einem ambivalenten Verhältnis zwischen Anerkennung und Ausgrenzung geprägt:

Jews take pride in their fellow Jews who have “made it” in the arena of American popular culture for the simple reason that their idols’ success and acceptance reflects their own. In no uncertain terms, the sheer popularity of the Jewish celebrity demonstrates that Jews are *a part of America*. Yet at the same time, the special talent and heightened status of the Jewish celebrity suggests Jewish difference – the notion that Jews, despite their broad integration and participation in American life, nonetheless remain distinctive, even exceptional, and thus stand *apart from America*.⁷³

Dieses ambivalente Verhältnis hat die US-amerikanische Schriftstellerin, Übersetzerin und politische Aktivistin jüdischer Abstammung Muriel Rukeyser im Übrigen bereits 1944 auf eindringliche Weise in ihrem im Gedicht ‚To be a Jew in the twentieth century‘ dargestellt:

To be a Jew in the twentieth century
Is to be offered a gift. If you refuse,
Wishing to be invisible, you choose
Death of the spirit, the stone insanity.
Accepting, take full life. Full agonies:
Your evening deep in labyrinthine blood
Of those who resist, fail, and resist; and God
Reduced to a hostage among hostages.⁷⁴

Einen Wendepunkt hin zu einer breiten und nachhaltigen Akzeptanz von jüdischen Prominenten in der populären Kultur der USA verortet Kaufman in den 1960er-Jahren. „[P]ostwar

⁷⁰ Battegay 2012: 45.

⁷¹ Kaufman 2012: 15.

⁷² Ebd.: 2.

⁷³ Ebd.

⁷⁴ Rukeyser 2005 (1944): 243.

American Jewish culture had its own Mount Rushmore of fame“⁷⁵, stellt er rückblickend fest, und nennt in diesem Zusammenhang Sandy Koufax (Baseball), Lenny Bruce (Comedy), Barbra Streisand (Schauspiel und Musik) und Bob Dylan (Musik) als die zu jener Zeit herausragenden Prominenten jüdischer Abstammung. Bemerkenswert ist hierbei die Verbindung zwischen Bob Dylan und Lenny Bruce, die von der Kritik schon häufiger gezogen worden ist. Robert Shelton tut dies beispielsweise in seiner Dylan-Biografie *No Direction Home. The Life and Music of Bob Dylan* (1986), wenn er über Dylan schreibt: „Like Lenny Bruce, he was riffing, in and out of communication, like a jazzman going in and out of a melody line. It was word music, chin music, symbol music.“⁷⁶ Dylan hat Lenny Bruce übrigens auch einen gleichnamigen Song auf dem Album *Shot of Love* (1981) gewidmet.

In der Art der öffentlichen Wahrnehmung von Bob Dylan und Leonard Cohen als Juden lassen sich bei genauerer Betrachtung einige signifikante Unterschiede feststellen. Bezüglich Bob Dylan steht seit Jahren der Vorwurf im Raum, dass er sein Jüdisch-Sein bewusst von der Öffentlichkeit fernhalte. Bekannt ist, dass sich im Laufe von Dylans beruflichem und privatem Leben eine beachtliche Anzahl von Jüdinnen und Juden in seinem engeren Kreis befunden haben. Dazu gehörten unter anderem die Musiker Ramblin' Jack Eliot, Al Kooper, Mike Bloomfield und Robbie Robertson, der Musikmanager Albert Grossman, der Dichter Allen Ginsberg sowie besonders auch Bob Dylans erste Ehefrau Sara Dylan. Laut zahlreicher Quellen sei zu Beginn von Dylans Karriere sein jüdischer Hintergrund jedoch gar nicht öffentlich bekannt gewesen und erst nach einigen Jahren unfreiwillig aufgedeckt worden. So stellt beispielsweise Kaufman fest: „Dylan did his best to hide his ethnic roots for the first three years of his career, but after being exposed as a Jew named Zimmerman in November of 1963, he came to personify Jewish assimilation and the lack of a fixed identity, Jewish or otherwise.“⁷⁷ Kaufman sieht darin allerdings auch ein für die damalige Zeit typisches Verhalten vieler jüdischer US-Amerikanerinnen und US-Amerikaner der dritten Generation. Die Besonderheit bei Dylan liege wiederum darin, dass die Neuorientierung bei dessen Identitätssuche weit über die Grenzen des bürgerlichen Lebens hinausreiche:

Reimagining himself as an American troubadour in his late teens and early twenties, he self-consciously assumed a new identity that brooked no intrusion of his actual Jewish roots. In the course of

⁷⁵ Kaufman 2012: 44.

⁷⁶ Shelton 1986: 344.

⁷⁷ Kaufman 2012: 45.

reinventing himself as a folk musician named Bob Dylan, he obliterated all memory of his middle-class Jewish upbringing.⁷⁸

Hier findet sich bereits auch ein erster Anknüpfungspunkt für das symbolische Maskenspiel, das einen thematischen Leitfaden dieser Analyse darstellt. Kaufman sieht bei Dylan nicht nur den im Show-Geschäft üblichen Imagewandel, sondern damit einhergehend auch eine – zumindest für die Öffentlichkeit – eindeutige Loslösung von dessen jüdischem Hintergrund:

He not only created a new public persona for himself – as is characteristic of show business celebrity – but in the process erased all external traces of his Jewish background. Though it is entirely possible that Bob himself continued to feel Jewish within, Dylan the public figure would no longer be seen by others as a Jew, becoming in effect a *non-Jew*.⁷⁹

In *Masse und Macht* (1960), dem philosophischen Hauptwerk des 1981 mit dem Literaturnobelpreis ausgezeichneten Schriftstellers Elias Canetti, fällt in Bezug auf das Phänomen des Maskenspiels auch der Begriff ‚Maskensprung‘. Canetti erklärt dabei zunächst, dass eine Maske immer als Endzustand einer Verwandlung begriffen werden müsse:

Das fluide Treiben unklarer, halb ausgegrenzter Verwandlungen, deren wunderbarer Ausdruck jedes natürliche, menschliche Antlitz ist, mündet in die Maske; es endet in ihr. [...] Die Maske ist *klar*, sie drückt etwas ganz Bestimmtes aus, nicht mehr, nicht weniger. Die Maske ist *starr*: dieses Bestimmte ändert sich nicht.⁸⁰

Es sei zwar möglich, von einem Endzustand zu einem anderen zu gelangen, in dem man sich einer weiteren Maske bediene, dazu bedürfe es aber den bereits erwähnten Maskensprung:

Es ist wahr, daß hinter dieser Maske eine andere sein kann. Nichts hindert den Darsteller, eine Maske unter der anderen zu tragen. [...] Aber auch diese ist eine Maske, ein eigener Endzustand. Es ist ein *Sprung*, der von einer zur anderen führt. Was immer dazwischen sein könnte, ist ausgeschaltet; es gibt keinen mildernden Übergang, wie er sich etwa auf dem *Gesicht* eines Menschen abspielen möchte. Das neue, das andere ist plötzlich da. Es ist genau so klar und genau so starr, wie das frühere war. Von Maske zu Maske ist alles möglich, aber nur im *Maskensprung*, auf die eine, gleiche, konzentrierte Weise.⁸¹

Betrachtet man vor dem Hintergrund von Canettis Beobachtungen die Aussagen Kaufmans zu Bob Dylans Loslösung von seinem jüdischen Hintergrund, dann erscheint diese Loslösung nicht bloß als *ein* symbolischer Maskensprung von vielen, sondern als Dylans ‚Ur-Maskensprung‘, also der Ouvertüre zu einer kaum überblickbaren Folge von weiteren Maskensprüngen, weiteren Identitätswechseln: „[...] Dylan first attempted to hide his Jewish roots but then, once revealed as a Jew, continued to confound his fans with ever-shifting identities.“⁸² Dylan sei es dabei aber nicht primär darum gegangen, sich von der Tradition

⁷⁸ Kaufman 2012: 164.

⁷⁹ Ebd.

⁸⁰ Canetti ³⁰2006 (1960): 444.

⁸¹ Ebd.

⁸² Kaufman 2012: 4.

des Judentums abzuwenden, sondern zur Tradition der Folkmusik hinzuwenden: „[...] [B]y inventing a new personal narrative, his intention was not to reject his Jewish heritage, but rather to adopt the heritage of American folk music, attempting to acquire the ‘authenticity’ of the folk tradition.”⁸³ Kaufman sieht Dylan trotzdem als „icon of Jewish iconoclasm“⁸⁴.

Dabei fällt Dylans Verhältnis zum Judentum keinesfalls so einseitig aus, wie es heutzutage häufig medial dargestellt wird. In der Zeit der Rekonvaleszenz nach einem schweren Motorradunfall 1967 wurden Dylan etwa Kontakte zur Jewish Defense League – einer fundamentalistischen und nach dem religiösen Zionismus ausgerichteten Organisation – nachgesagt, weshalb er mitunter auch als Zionist bezeichnet worden ist.⁸⁵ Solcherlei Angelegenheiten wurden jedoch von ihm selbst nie wirklich öffentlich thematisiert. Als Beispiel für Dylans vermeintlich fehlendes öffentliches Bekenntnis zum eigenen Jüdisch-Sein erwähnt Kaufman daher auch Todd Haynes Filmbiografie *I’m Not There* (2007). Der Titel ist bereits insofern programmatisch, als der Film zwar von Dylans Leben handelt, was aber ganz bewusst in unzusammenhängender, fragmentarischer Weise dargestellt wird. Bei diesem Konzept verkörpern nämlich gleich fünf Schauspieler (Christian Bale, Marcus Carl Franklin, Richard Gere, Heath Ledger, Ben Whishaw) und eine Schauspielerin (Cate Blanchett) in sechs unabhängig voneinander erzählten Episoden unterschiedliche Seiten von Dylans Persönlichkeit. Die Tatsache, dass dabei gerade die jüdische Seite Bob Dylans nicht abgebildet wurde, sei laut Kaufman ein weiteres Indiz für die mutmaßliche Weigerung Dylans, die eigene jüdische Identität in der Öffentlichkeit zu thematisieren:

In choosing six actors to represent six different aspects of Bob Dylan, Haynes included one black and one female, but none who are Jewish or who even remotely read as Jews – this, despite the fact that both Haynes and his co-writer on the film, Oren Moverman, are themselves self-identified Jews. When asked to explain the omission of any reference to Dylan’s Jewishness in the film, Haynes replied, “That is the most secret and well-preserved of his personae ... I think Dylan’s relationship to his Jewishness is much more private than any of the other roles he has played; it’s kept close to his relationship with his family life, and I don’t think we’re supposed to know more about it than that.”⁸⁶

Auch durch Dylans autobiografisches Buch *Chronicles. Volume One* sieht Kaufman seine These bestätigt, weil sich darin aus seiner Sicht ebenfalls keine klaren Bezüge zu Dylans jüdischem Hintergrund finden ließen:

[...] [T]he willful avoidance of Jewishness in Dylan’s self-narrative becomes evident when measured against the enormous significance he attained among many Jews and others as a “Jewish poet,”

⁸³ Kaufman 2012: 167.

⁸⁴ Ebd.: 155.

⁸⁵ Vgl. Joseph 2021: <https://juedischerundschau.de/article.2021-09.bob-dylan-er-denkt-juedisch-sehr-juedisch.html>.

⁸⁶ Vgl. Kaufman 2012: 158.

“Jewish mystic,” and even “Jewish prophet.” Moreover, if Dylan as a pop cultural symbol and musical influence played such an important role in the revolutionary trends of the day, then it is fair to ask, how and in what measure did his perceived Jewishness add to the message?⁸⁷

Allerdings variiert die öffentliche Wahrnehmung des Jüdischen in Dylans literarischen Publikationen. So heißt es z. B. in einer für die *Jüdische Allgemeine* verfassten Rezension von Daniel Killy zu Dylans neuestem Buch *The Philosophy of Modern Song* (2022), Dylan bediene sich „etlicher Konnotationen zum Judentum, man könnte meinen, er gehe mit talmudischer Akribie an die Erläuterung und Erklärung der letzten Mysterien der Popkultur.“⁸⁸

Mit Blick auf dieses Spannungsverhältnis stellt der US-amerikanische Rabbi Jay Michaelson bezüglich Dylans *Chronicles. Volume One* (2004) fest: „There’s a fascinating juxtaposition in ‘Chronicles’ of roots and rootlessness.“⁸⁹ Diese Juxtaposition zwischen ‚Verwurzelung‘ und ‚Entwurzelung‘, wie auch die Struktur von Dylans autobiografischem Buch, die nicht auf einer linearen Erzählweise basiert, sondern episodenhaft angelegt ist, bringt Michaelson dann unmittelbar mit dem (Selbst)-Bewusstsein von Dylan in Verbindung:

“Chronicles” is an elliptical book – nonlinear, but also not opaque. It’s like a front-porch chat with a 63-year-old man who’s young enough to still be making vital music, but old enough to reflect on the long view. Its structure – episodic, rambling, digressive – parallels Dylan’s consciousness. He might seem adrift, or even lost, but he is always aware.

Michaelson greift dabei, wie übrigens auch Kaufman in seinen Beobachtungen zu Bob Dylan, ein jahrhundertealtes jüdisches Stereotyp auf, den ‚Wandernden Juden‘,⁹⁰ den er anhand des Narrativs in *Chronicles. Volume One* in Dylan zu erkennen glaubt: „[...] [A]s the time-jumping structure of ‘Chronicles’ evokes, Dylan is a wandering Jew. He leaves Minnesota for New York. He leaves the folk world for rock ‘n’ roll. He leaves the city for the country. And for the last 15 years, he’s been on tour almost all the time.“⁹¹ Trotz all der Wandlungen, Images und Masken, die mit Dylan in Verbindung gebracht werden, einschließlich der Konversion Dylans zum Christentum, die später noch ausführlich thematisiert wird, ist Dylan für Michaelsons noch immer ein Jude, der nach wie vor ‚dazugehört‘:

⁸⁷ Kaufman 2012: 179.

⁸⁸ Killy 2022: <https://www.juedische-allgemeine.de/kultur/mit-talmudischer-akribie/>.

⁸⁹ Michaelson 2005: <https://forward.com/culture/2884/he-wandered-the-earth-as-an-exiled-man/>.

⁹⁰ Das Stereotyp vom ‚Wandernden Juden‘ geht zurück auf die im christlichen Mittelalter verbreitete, antisemitische Legende einer ursprünglich noch namenlosen männlichen Gestalt aus Jerusalem (die später den Namen Ahasver bzw. latinisiert Ahasverus bekam), die Christus auf dessen Weg nach Golgatha nicht habe ruhen lassen und daher von diesem zu ewiger Wanderschaft verdammt worden sei. Siehe dazu: Mona Körte (2010): „Ahasverus“, veröffentlicht in: Wolfgang Benz (Hrsg.): *Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. Bd. 3: Begriffe, Theorien, Ideologien*, Berlin – New York/NY, S. 3–5.

⁹¹ Michaelson 2005: <https://forward.com/culture/2884/he-wandered-the-earth-as-an-exiled-man/>.

After all, [...] he's really Robert Zimmerman, right? A nice Jewish boy from Minnesota. He can deny it, he can sing songs for Jesus, but he is one of us, right? It's such an interesting phenomenon – the tenacity of Jewishness, the paradox, embodied by Dylan himself, of diasporism and identity. We wander, we wear masks, we change our names as did Dylan – but there's always that thrill when we see a *landsman*.⁹²

Obgleich Dylan laut Michaelson die jüdische Community nie wirklich verlassen habe, so sei die einzige wirkliche Konstante in Dylans ereignisreichem Leben aber nicht etwa die Religion, sondern die Musik: „Indeed, if there is any anchor throughout Dylan's wanderings, it is music.“⁹³ Gerade in Dylans Songtexten findet man dabei kaum unmittelbare Bezüge auf das Jüdisch-Sein. Zu den wenigen Ausnahmen gehört z. B. der aus der frühen Phase von Dylans Karriere stammende Song ‚With God on Our Side‘ vom Album *The Times They Are a-Changin'* (1964), in dem die folgenden Zeilen vorkommen:

When the Second World War
Came to an end
We forgave the Germans
And we were friends
Though they murdered six million
In the ovens they fried
The Germans now too
Have God on their side⁹⁴

Im Jahr 1983 veröffentlichte Dylan das Album *Infidels*, auf dem sich auch der Song ‚Neighborhood Bully‘ befindet, der oft als pro-israelisches Statement interpretiert worden ist – besonders vor dem historischen Hintergrund des ersten Libanon-Kriegs, der zur Zeit der Veröffentlichung des Songs kaum ein Jahr zurücklag. Betrachtet man ‚Neighborhood Bully‘ im Lichte der dramatischen Ereignisse, die sich derzeit im Kontext des mittlerweile jahrzehntelang andauernden politischen Konflikts zwischen Israel und den palästinensischen Autonomiegebieten abspielen, strahlt der Song eine zutiefst bedrückende Aktualität aus:

The neighborhood bully just lives to survive
He's criticized and condemned for being alive
He's not supposed to fight back, he's supposed to have thick skin
He's supposed to lay down and die when his door is kicked in
He's the neighborhood bully⁹⁵

⁹² Michaelson 2005: <https://forward.com/culture/2884/he-wandered-the-earth-as-an-exiled-man/>.

⁹³ Ebd.

⁹⁴ Dylan [Veröffentlichungsdatum unbekannt] (1964): <https://www.bobdylan.com/songs/god-our-side/>.

⁹⁵ Dylan [Veröffentlichungsdatum unbekannt] (1983): <https://www.bobdylan.com/songs/neighborhood-bully/>.

Wesentlich präsenter sind solche jüdischen Bezüge allerdings in den Songtexten von Leonard Cohen. Allein auf seinem letzten zu Lebzeiten erschienenen Album *You Want It Darker* (2016) bilden die jüdischen Einflüsse einen zentralen Bezugspunkt. Axel Brüggemann hebt anlässlich der Albumveröffentlichung in einem Artikel für die *Jüdische Allgemeine* hervor: „Das wirklich Berührende ist die Nacktheit, mit der Leonard Cohen, der inzwischen immerhin 82 Jahre zählt, auf seinem neuen Album vor den Herrn tritt: seine Uner-schrockenheit, seine Demut, sein melancholischer Fatalismus.“⁹⁶ Brüggemann resümiert: So wie bei Cohen klingen Gelassenheit, Furchtlosigkeit und Urvertrauen, so hört sich der viel- leicht tröstendste Blick auf das Ende an. *You Want It Darker* ist Leonard Cohens ganz per- sönliches Kaddisch.⁹⁷ Das Kaddisch ist eines der wichtigsten Gebete im Judentum, das im Laufe der Zeit zwar immer häufiger mit Trauer und Tod assoziiert worden ist, im Wesentli- chen aber eine Lobpreisung Gottes darstellt. Der gleichnamige Titel-Song von *You Want It Darker* setzt dabei als Opener nicht nur den Ton des gesamten Albums, sondern macht auch den Stellenwert des Jüdischen für Cohen im Angesicht seines Lebensendes deutlich:

If you are the dealer
I'm out of the game
If you are the healer
I'm broken and lame
If thine is the glory
Then mine must be the shame
You want it darker
We kill the flame

Magnified and sanctified
Be Thy Holy Name
Vilified and crucified
In the human frame
A million candles burning
For the help that never came
You want it darker
We kill the flame⁹⁸

⁹⁶ Brüggemann 2016: <https://www.juedische-allgemeine.de/kultur/hineni-hineni/>.

⁹⁷ Ebd.

⁹⁸ Cohen [Veröffentlichungsdatum unbekannt] (2016): <https://www.leonardcohenfiles.com/>.

Sicherlich sollte man sich bei einer seriösen Analyse eines künstlerischen Werks nicht dazu hinreißen lassen, das Werk allzu sehr zu psychologisieren und ausgehend von biografischen Gegebenheiten keine voreiligen Schlüsse auf die Kunst ziehen. Dennoch können einschneidende biografische Erlebnisse bei der Betrachtung des künstlerischen Schaffens eines Menschen auch nicht einfach ignoriert werden, sondern müssen in angemessener Weise Berücksichtigung finden. Wenn man im Fall von *You Want It Darker* bedenkt, dass das Album wenige Wochen vor Cohens Tod veröffentlicht wurde, und dass dieser damals nicht nur an diversen körperlichen Gebrechen gelitten hat, die ein Alter von 82 Jahren nun einmal mit sich bringt, sondern ihm eine Krebserkrankung gesundheitlich stark zugesetzt hat, dann müssen diese existenziellen Umstände in die Betrachtung des Albums miteinfließen. Vor diesem Hintergrund ist auch der Ausruf „Hineni Hineni / I’m ready, my Lord“⁹⁹ zu verstehen, der insgesamt dreimal im Song vorkommt, quasi als bekräftigender Abschluss von jeweils dreimal zwei Strophenpaaren. *Hineni* bedeutet ‚Hier bin ich‘ auf Hebräisch, und geht im religiösen Kontext zurück auf Abrahams Antwort, die dieser laut dem Alten Testament bzw. dem Tanach auf Gottes Anweisung der Opferung seines Sohnes Isaak gegeben haben soll. Axel Brüggemann nennt Cohen daher auch bezeichnenderweise einen „Abraham des Rocks“¹⁰⁰.

Auch für David Remnick, der im Zuge der Veröffentlichung des Albums ein ausführliches Interview mit Leonard Cohen für das Magazin *New Yorker* geführt hat, ist der Song ‚You Want It Darker‘ „clearly an announcement of readiness, a man at the end preparing for his service and devotion.“¹⁰¹ Die ‚eine Million Kerzen‘, die zur Erinnerung an die Hilfe brennen, die niemals kam, können dabei auf der Ebene des kollektiven Jüdisch-Seins als Anspielung auf die Gräueltaten im Kontext des Holocaust gedeutet werden. Auf der individuellen Ebene bleibt aber, auch vor dem Hintergrund dieses unermesslichen Leids, in ‚You Want It Darker‘ die Botschaft an Gott: ‚*Dein* Wille geschehe!‘ – selbst dann, wenn man als Mensch nicht hinter allem, was geschieht, auch einen Sinn erkennen mag. Bei seinem letzten öffentlichen Auftritt im Rahmen der Albumveröffentlichung antwortet Leonard Cohen auf die Frage einer Journalistin nach seiner persönlichen Deutung des Begriffs *hineni*:

That ‘hineni’, that declaration of readiness, no matter what the outcome, that’s a part of everyone’s soul. We all are motivated by deep impulses and deep appetites to serve, even though we may not be able to locate that which we are willing to serve. So this is just a part of my nature and, I think,

⁹⁹ Cohen [Veröffentlichungsdatum unbekannt] (2016): <https://www.leonardcohenfiles.com/>.

¹⁰⁰ Brüggemann 2016: <https://www.juedische-allgemeine.de/kultur/hineni-hineni/>.

¹⁰¹ Remnick 2016: <https://www.newyorker.com/magazine/2016/10/17/leonard-cohen-makes-it-darker>.

everybody else's nature, to offer oneself at the critical moment, when the emergency becomes articulate.¹⁰²

Diese Betonung der persönlichen Verantwortung, wann immer es darauf ankommt, wird auch explizit durch die Formulierung „You want it darker / We kill the flame“¹⁰³ ersichtlich, aus der nämlich nicht nur ein Akzeptieren des ‚göttlichen Plans‘ hervorgeht, sondern auch der Wille zur aktiven Mitarbeit daran. Es scheint Cohen offensichtlich ein überaus wichtiges Anliegen gewesen zu sein, deutlich erkennbare jüdische Elemente genau auf dem Album noch einmal vordergründig zu platzieren, von dem er während des Entstehungsprozesses ausgehen konnte, dass es sein letztes zu Lebzeiten veröffentlichtes sein würde. Diese jüdischen Elemente sind dabei sowohl auf textlicher als auch auf musikalischer Ebene deutlich erkennbar. Repräsentiert werden sie musikalisch durch den jüdischen Chor samt Kantor der Synagoge Shaar Hashamayim – jene Synagoge, für die Cohens Großvater Lyon als Präsident der dortigen jüdischen Gemeinde im Jahr 1921 den Grundstein gelegt hat.¹⁰⁴ Bedenkt man dabei, dass Cohens Beerdigung im November 2016 in ebenjener Gemeinde nach jüdischer Tradition stattfand, kommt man nicht um den Eindruck herum, dass sich hier mit dem Ende eines Lebens auch ganz bewusst noch ein anderer großer Kreis geschlossen hat.

Implizite wie explizite Bezüge zum Judentum finden darüber hinaus in vielen von Cohens Gedichten. Schon in seiner frühen Lyrik hat sich Cohen intensiv mit dem Holocaust auseinandergesetzt, sein dritter Gedichtband trägt den provokanten Titel *Flowers for Hitler* (1964). Von den neueren Gedichten ist besonders das kurze und in seiner Aussage auffallend direkte ‚Not a Jew‘ aus dem Gedichtband *Book of Longing* (2006) hervorzuheben:

Anyone who says
I'm not a Jew
is not a Jew
I'm very sorry
but this decision
is final¹⁰⁵

Bei dem besagten letzten öffentlichen Auftritt wird Cohen auch die Frage gestellt, welche Rolle Religion generell in seinem Leben spiele, insbesondere in der späten Lebensphase. In

¹⁰² Douridas; Cohen 2016: <https://www.npr.org/sections/allsongs/2016/11/11/501659528/hear-one-of-leonard-cohens-final-interviews>; 20:13–20:53.

¹⁰³ Cohen [Veröffentlichungsdatum unbekannt] (2016): <https://www.leonardcohenfiles.com/>.

¹⁰⁴ Vgl. Simmons ¹⁹2017: 509.

¹⁰⁵ Cohen 2006: 158.

Anbetracht der bis hierher herausgearbeiteten Erkenntnisse mag Cohens Antwort darauf überraschend erscheinen: „I’ve never thought of myself as a religious person. I don’t have any spiritual strategy. I kind of limp along like so many of us do in these realms. Occasionally I’ve felt the grace of another presence in my life, but I can’t build any kind of spiritual structure on that.“¹⁰⁶ Cohen erklärt dazu allerdings, dass die religiösen Referenzen und das biblische Vokabular sein künstlerisches Schaffen deshalb so nachhaltig geprägt haben, weil er damit aufgewachsen und es deswegen auch so natürlich für ihn sei, darauf zurückzugreifen. David Remnick betont vor diesem Hintergrund, dass Cohen dabei nicht nur aus jüdischen Quellen geschöpft, sondern noch bis kurz vor seinem Tod eine vielfältige Auseinandersetzung mit religiösen, spirituellen und mystischen Themen betrieben hat:

To this day, Cohen reads deeply in a multivolume edition of the Zohar, the principal text of Jewish mysticism; the Hebrew Bible; and Buddhist texts. In our conversations, he mentioned the Gnostic Gospels, Lurianic Kabbalah, books of Hindu philosophy, Carl Jung’s “Answer to Job,” and Gershom Scholem’s biography of Sabbatai Sevi, a self-proclaimed Messiah of the seventeenth century. Cohen is also very much at home in the spiritual reaches of the Internet, and he listens to the lectures of Yakov Leib HaKohain, a Kabbalist who has converted, serially, to Islam, Catholicism, and Hinduism [...].¹⁰⁷

Abgesehen von den jüdischen Einflüssen auf *You Want It Darker* finden sich bereits auch auf Leonard Cohens frühen Alben deutliche Referenzen dieser Art. Aus der Sicht Caspar Battegays steht dafür exemplarisch der Opener ‚Is This What You Wanted‘ vom Album *New Skin for the Old Ceremony* (1974). Battegay sieht dabei in Cohens Texten allgemein eine eigentümliche, von hoher Ambivalenz geprägte Qualität:

Nie ist es klar, ob es sich um ein Liebeslied handelt, bei dem die historischen, religiösen und philosophischen Namen und Symbole bloß Analogien für erotische und individualpsychologische Mechanismen darstellen, ob damit also nur das Liebesleben zweier Menschen mit exzentrischer Metaphorik beschrieben wird, oder ob es sich nicht viel mehr um einen abstrakten Song über den Diasporajuden an sich handelt.¹⁰⁸

Diese von Battegay beschriebene Ambivalenz erinnert stark an jene Attribuierungen, die oft mit dem ‚Hohelied‘ – auch als ‚Hohelied Salomos‘ oder ‚Hohelied der Liebe‘ bekannt – aus dem Alten Testament bzw. dem Tanach in Verbindung gebracht werden. Seinen besonderen Status innerhalb dieser religiösen Schriften verdankt das Hohelied vor allem seinem vielschichtigen, häufig allegorisch interpretiertem Charakter:

Das Hohelied ist vieles in einem: eine Sammlung von Liebesgedichten; eine Liebesgeschichte in Gedichtform; ein Buch mit Texten zur Aufführung bei der Hochzeit; ein durchkomponiertes literarisches

¹⁰⁶ Douridas; Cohen 2016: <https://www.npr.org/sections/allsongs/2016/11/11/501659528/hear-one-of-leonard-cohens-final-interviews>; 18:29–19:01.

¹⁰⁷ Remnick 2016: <https://www.newyorker.com/magazine/2016/10/17/leonard-cohen-makes-it-darker>.

¹⁰⁸ Battegay 2012: 27.

Kunstwerk über die Liebe; und schließlich ein alttestamentliches Weisheitsbuch, das am Beispiel vorführt, wie man die Liebe zwischen Mann und Frau auf eine gelingende Weise gestalten kann.¹⁰⁹

In Battegays Beobachtungen zu Cohen taucht dabei zumindest implizit auch das Stereotyp des ‚Wandernden Juden‘ auf, indem er feststellt: „Tatsächlich aber gibt es eine Art von Diaspora-Chic, der von niemandem anderem als [...] Leonard Cohen unnachahmlich verkörpert wird.“¹¹⁰ Solche jüdischen Referenzen, wie sie in der prominenten Person und im künstlerischen Werk Cohens mitschwingen, würden allerdings – bezogen auf Deutschland – von der breiten, nicht-jüdischen Öffentlichkeit überhaupt nicht wahrgenommen:

Sucht man in Deutschland nach einer positiven Wahrnehmung des Jüdischen jenseits von Shoah oder außerhalb der Diskussion um die politische Situation des Staates Israel, stößt man auf eine beklemmende Leere. Als [...] Beispiel dafür kann etwa die völlige Ausblendung der jüdischen Themen, Motive und Traditionszusammenhänge bei Leonard Cohen gelten, der in Deutschland [...] seit den 1970er Jahren eine große Popularität genießt.¹¹¹

Ein Land, in dem Cohen hingegen besonders auch als Jude wahrgenommen wird, ist wenig überraschend Israel. Auf die Frage einer israelischen Journalistin, ob das Spielen von Konzerten in Israel für ihn als Juden einen besonderen Stellenwert habe, antwortet Cohen bei seinem letzten öffentlichen Auftritt: „There is a deep tribal aspect to my own nature. So, when I’m in contact with those deep resources, of course I feel a very special kind of nourishment. It is different, because it arises from very deep wells of affiliation.“¹¹² Matti Friedman hat sich für sein 2022 erschienenes Buch *Who By Fire. Leonard Cohen in the Sinai* auf die Spur eines bis dato wenig beleuchteten Kapitels in Cohens Leben begeben, nämlich Cohens Rolle im Jom-Kippur-Krieg. Der Titel von Friedmans Buch geht dabei auf ‚Who By Fire‘, einen weiteren Song vom Album *New Skin for the Old Ceremony* zurück, dessen Aufbau in Teilen auf der Liturgie für die jüdischen Feiertage Rosch ha-Schana und Jom Kippur basiert.¹¹³ Der Jom-Kippur-Krieg dauerte vom 6. bis zum 25. Oktober 1973, Auslöser war ein am höchsten jüdischen Feiertag ausgeführter Überraschungsangriff Ägyptens und Syriens auf dem Sinai und den Golanhöhen, die sechs Jahre zuvor von den israelischen Streitkräften im Zuge des Sechstageskrieges erobert worden waren. Cohen begab sich nach Ausbruch des Krieges von der griechischen Insel Hydra, auf der er zu jener Zeit mit seinem einjährigen Sohn Adam und dessen Mutter Suzanne Elrod lebte, nach Israel, und reiste dort mit anderen, hauptsächlich israelischen Künstlerinnen und Künstlern für kurze Auftritte in

¹⁰⁹ Steinberg 2024: 17.

¹¹⁰ Battegay 2012: 49.

¹¹¹ Ebd.: 120.

¹¹² Douridas; Cohen 2016: <https://www.npr.org/sections/allsongs/2016/11/11/501659528/hear-one-of-leonard-cohens-final-interviews>; 17:44–18:08.

¹¹³ Vgl. Friedman 2022: 174 ff.

der Nähe der Frontlinien umher, um die israelischen Truppen moralisch zu unterstützen. Friedman sieht in diesem Engagement Cohens einen wesentlichen Grund für die besondere Beziehung zwischen dem kanadischen Künstler und dem israelischen Volk:

The fact that Israelis have always considered Cohen to be a kind of Israeli is not only because he's Jewish. There are plenty of Jewish artists, and almost none with that status. It is, at least in part, because of the memory that at one of this country's darkest moments, he came. He didn't have to, and few others did. The story of Cohen in the Sinai is one that people here know, even if the details have never really been clear.¹¹⁴

Seine Erlebnisse während des Jom-Kippur-Kriegs hat Cohen öffentlich nie tiefergehend thematisiert, in seinem künstlerischen Werk finden sich aber einige Anspielungen darauf. So beispielsweise im Song ‚Field Commander Cohen‘, der wie ‚Who by Fire‘ auf dem Album *New Skin for the Old Ceremony* zu finden ist. ‚Field Commander Cohen‘ beginnt mit der Zeile „Field Commander Cohen, he was our most important spy“¹¹⁵ und reflektiert auf (selbst)ironische Weise mit an den fiktiven Super-Spion James Bond erinnernden Beschreibungen unter anderem auch den Mythos um Cohens Rolle im Jom-Kippur-Krieg.

3.1.2. Christ

Für Leonard Cohen und Bob Dylan gilt gleichermaßen, dass sie sich in ihrem künstlerischen Schaffen intensiv mit dem Christentum auseinandergesetzt haben, was vor allem zahlreiche Anspielungen und Verweise in ihren Songtexten belegen. Von den beiden Künstlern ist aber nur Dylan im Laufe seines Lebens tatsächlich auch zum Christentum konvertiert. Dylan pflegte seit den späten 1970er-Jahren intensiven Kontakt zur Vineyard School of Discipleship, einer international aktiven neocharismatischen Bewegung evangelikaler Christinnen und Christen, seine Konversion fand auch in diesem Zeitraum statt. Vor diesem Hintergrund kursiert eine noch heute vielfach zitierte Anekdote, die eine Art religiöses Erweckungserlebnis beschreibt, bei dem während eines Konzerts im Rahmen einer Tour aus dem Jahr 1978 ein kleines silbernes Kreuz aus dem Publikum auf die Bühne geworfen worden sein soll.¹¹⁶ Ein solches einer Konversion vorausgegangenes Erweckungserlebnis steht beispielsweise auch im Zentrum der vielbeachteten Konversion des berühmten Singer-Songwriters Cat Stevens zum Islam. Dieser sei nach eigener Aussage im Jahr 1975 vor der Küste Malibus

¹¹⁴ Friedman 2022: 184.

¹¹⁵ Cohen [Veröffentlichungsdatum unbekannt] (1974): <https://www.leonardcohenfiles.com/>.

¹¹⁶ Vgl. Joseph 2021: <https://juedischerundschau.de/article.2021-09.bob-dylan-er-denkt-juedisch-sehr-juedisch.html>.

beinahe im Meer ertrunken, woraufhin er begonnen habe, sich intensiv mit Themen wie Spiritualität und Religion auseinanderzusetzen. 1977 konvertierte Stevens schließlich zum Islam, nahm in der Folge den Namen Yusuf Islam an und kehrte für viele Jahre der populären Musik demonstrativ den Rücken.¹¹⁷ In einem Interview mit Thomas Gottschalk, das 1994 im Rahmen von dessen *RTL*-Sendung ‚Late Night Special‘ geführt wurde, begründet Islam seine fundamentale Abkehr von der ‚weltlichen‘ Musik, die ja grundsätzlich nicht an eine Abkehr vom Showgeschäft gebunden sein muss, mit der vollkommenen Hingabe an seine Religion. Zudem bestehe aus seiner Sicht eine Unvereinbarkeit zwischen ‚weltlicher‘ Musik und dem Islam bzw. der Botschaft des Korans, da

[...] die Botschaft aus dem Himmel kommt, während Musik oft das Ganze nur aus irdischer Sicht darstellt. Natürlich kann man sagen, dass die Musik eine Inspiration ist, dass sie uns alle inspiriert. Aber meistens werden doch körperliche Sinne durch die Musik angeregt, nicht die geistigen. Die Musik kann die geistigen Sinne nicht erreichen. Das kann nur die Wahrheit schaffen, nur die Wahrheit kann dieser geistigen Sinne erreichen, das Wort Gottes.¹¹⁸

Im Vergleich zu Cat Stevens/Yusuf Islam hat Bob Dylan nach seiner Konversion zum Christentum das künstlerische Medium Musik und auch seine Konzerte ganz bewusst dazu genutzt, seinen neu angenommenen Glauben öffentlich zu zelebrieren und zu verbreiten. Ihm wurden deshalb von der Kritik und aus Fankreisen bisweilen sogar missionarische Absichten vorgeworfen. Wenn heutzutage auf musikalischer Ebene von Dylans ‚christlicher Phase‘ bzw. ‚born-again-Phase‘ gesprochen wird, dann ist in der Regel der ungefähre Zeitraum der Veröffentlichung zwischen den drei Alben *Slow Train Coming* (1979), *Saved* (1980) und *Shot of Love* (1981) gemeint, die sowohl bei den Fans als auch bei der Kritik ein gemischtes Echo hervorgerufen haben. Der Song ‚Gotta Serve Somebody‘ vom Album *Slow Train Coming* hat Dylan 1980 immerhin den ersten Grammy seiner Karriere eingebracht. Die Songs aus Dylans ‚christlicher Phase‘ sind grundsätzlich geprägt von christlichen Symboliken und Referenzen, wie der religiösen Verehrung von Jesus Christus als Erlöser, aber auch dem Reflektieren des eigenen Glaubens und der Reaktion der Außenwelt darauf, wie z. B. in ‚Property of Jesus‘ vom Album *Shot of Love*:

Stop your conversation when he passes on the street
Hope he falls upon himself, oh, won't that be sweet

¹¹⁷ Seit den frühen 2000er-Jahren veröffentlicht Cat Stevens/Yusuf Islam wieder populäre Musik und geht damit auch auf Tour. Für ausführliche Hintergrundinformationen zu diesem erneuten wundersamen Sinneswandel von Stevens/Islam siehe z. B. das 2021 von Jamie Dickinson geführte Interview auf: <https://www.guitarworld.com/features/yusufcat-stevens-even-today-im-shy-of-playing-in-front-of-someone-like-paul-simon-because-i-never-learned-anything-properly>, zuletzt abgerufen am 15.07.2024.

¹¹⁸ Gottschalk; Islam 2006 (1994): 222 [die Antwort wurde im TV-Interview auf Englisch gegeben].

Because he can't be exploited by superstition anymore
Because he can't be bribed or bought by the things that you adore

He's the property of Jesus
Resent him to the bone
You got something better
You've got a heart of stone¹¹⁹

Christliche Symboliken und Referenzen finden sich dabei auch schon auf früheren Alben Dylans, beispielsweise auf *John Wesley Harding* (1967), dem ersten Album, das nach Dylans Rekonvaleszenz von einem schweren Motorradunfall im Juli 1966 veröffentlicht wurde. Lieder wie ‚I Dreamed I Saw St. Augustine‘, mit der expliziten Anspielung auf Augustinus von Hippo, und ‚All Along the Watchtower‘, mit seinem apokalyptischen Songtext, lassen eine tiefergehende Auseinandersetzung Dylans mit christlichen Thematiken erkennen. Auch der Titel des Albums *John Wesley Harding* hat im Laufe der Jahre immer wieder zu Spekulationen angeregt. Offensichtlich ist der Bezug zum US-amerikanischen Banditen und ‚Revolverhelden‘ John Wesley Hardin (in leicht abgewandelter Schreibweise), es steht aber auch die weniger offensichtliche These im Raum, dass sich aus dem Titel anhand der Buchstaben ‚J‘ und ‚H‘ aus dem Namen John, dem ‚W‘ aus Wesley und dem ‚H‘ aus Hardin das Wort JHWH herauslesen lasse – also der unvokalisierte Eigenname des Gottes Israels im Alten Testament bzw. Tanach. Robert Shelton sieht in *Street-Legal* (1978), dem letzten vor Dylans ‚christlicher Phase‘ erschienenen Album, rückblickend bereits eindeutige Anzeichen für die spätere Konversion: „*Street-Legal* is one of Dylan's most overtly autobiographical albums, telling of loss, searching, estrangement, and exile. It also clearly foreshadows the Christian conversion ahead, but who among us could perceive it at that time?“¹²⁰

Aufgrund der Tatsache, dass Dylan seit dem Beginn seiner langen Karriere dafür bekannt ist, die Öffentlichkeit beispielsweise durch widersprüchliche oder überspitze Aussagen in Interviews auf falsche Fährten zu locken, hat es auch immer wieder Zweifel an der Aufrichtigkeit seiner Konversion zum Christentum gegeben. Für solcherlei Zweifel sieht David E. Kaufman zwar keine Grundlage, vor dem Hintergrund der Außenwirkung drücke Dylans Konversion jedoch vor allem ein Fremdeln mit dem eigenen Jüdisch-Sein aus: „Though there is no reason to doubt the sincerity of his conversion, the effect – whether intentional or

¹¹⁹ Dylan [Veröffentlichungsdatum unbekannt] (1981): <https://www.bobdylan.com/songs/property-jesus/>.

¹²⁰ Shelton 1986: 478.

not – was to divorce him from Judaism, cut him off from other Jews, and call his own Jewishness into question.“¹²¹ Aus Anlass der Bar Mitzwa seines ältesten Sohnes Jesse reiste Bob Dylan 1983 nach Israel, während des Aufenthalts wurde er in traditioneller Kleidung samt Kippa, Tallit und Tefillin in Jerusalem fotografiert, was häufig als Dylans Rückkehr zum Judentum gedeutet worden ist.¹²² Im Jahr 2009 hat Dylan mit *Christmas in the Heart* ein Album mit sowohl religiösen als auch säkularen Weihnachtsliedern veröffentlicht, was von Teilen der Kritik als erneutes Bekenntnis zum Christentum angesehen wurde. Dem könnte man allerdings leicht entgegenhalten, dass dies zuvor schon häufig von anderen US-amerikanischen Jüdinnen und Juden aus dem Showgeschäft gemacht wurde, wie beispielsweise der bereits erwähnten Barbra Streisand (*A Christmas Album*, 1967; *Christmas Memories*, 2001) und auch dem häufig als ‚Jewish Elvis‘ betitelten Neil Diamond (*The Christmas Album*, 1992; *The Christmas Album Volume II*, 1994; *A Cherry Cherry Christmas*, 2009; *Acoustic Christmas*, 2016). Der jüdische Komponist und Texter Irving Berlin hat im Übrigen mit ‚White Christmas‘ in der von Bing Crosby gesungenen Version aus dem Jahr 1947 einen der populärsten säkularen Weihnachtssongs überhaupt geschrieben.

Was Dylans Songtexte in der späten Phase seiner Karriere angeht, so lässt sich in Bezug auf christliche Einflüsse beobachten, dass diese zwar nach wie vor präsent sind, allerdings nicht mehr im Sinne einer offenkundigen Botschaft, wie das in den Songs aus der ‚christlichen Phase‘ der Fall gewesen ist. Auch Olaf Benzinger erkennt diese Entwicklung und verweist diesbezüglich exemplarisch auf das Album *Modern Times* aus dem Jahr 2006:

‚Modern Times‘ ist eines jener Dylan-Alben [...], das eine ganz eigene und abgeschlossene Bilderwelt transportiert und eine vollkommen eigenständige Symbolik entwickelt. [...] ‚Modern Times‘ [...] besetzt in bemerkenswerter Klarheit und innerer Ruhe die Themen Moral und Spiritualität. Diese stehen zwar vor einem biblischen Hintergrund, doch im Gegensatz zu Arbeiten wie ‚Slow Train Coming‘ oder ‚Saved‘ nicht im Sinne eines dogmatischen Heilsversprechens: eher gründen sie in einer alttestamentarischen Archaik. Dylan verspricht keine Erlösung, aber er ist nicht verzweifelt, bleibt im Gegenteil nahezu fatalistisch gelassen.¹²³

Die christlichen Einflüsse sind also mittlerweile häufig auf hermetisch-kryptische Weise mit dem Rest der Songtexte verwoben und dienen somit eher als sprachliche, metaphorische Stilmittel, wie das Beispiel ‚Ain’t Talkin’‘ vom Album *Modern Times* verdeutlicht:

As I walked out tonight in the mystic garden
The wounded flowers were dangling from the vines

¹²¹ Kaufman 2012: 175.

¹²² Vgl. Shelton 1986: 478.

¹²³ Benzinger 2011: 2009.

I was passing by yon cool and crystal fountain
 Someone hit me from behind
 [...]
 They say prayer has the power to help
 So pray for me mother
 In the human heart an evil spirit can dwell
 I'm trying to love my neighbor and do good unto others
 But oh, mother, things ain't going well
 [...]
 As I walked out in the mystic garden
 On a hot summer day, hot summer lawn
 Excuse me, ma'am, I beg your pardon
 There's no one here, the gardener is gone¹²⁴

Der gesamte Song verbreitet eine seltsam angespannte, unheilvolle Stimmung, die ebenso gut einem Spät-Western entsprungen sein könnte. Es geht um Gewalt, Rache, aber auch um den Wunsch nach Erlösung. Die christlichen Referenzen ragen dabei nicht heraus, sondern sind in die narrative Struktur eingebettet. So kann etwa der ‚mystische Garten‘ hier zwar als das biblische Paradies gedeutet werden, solche Deutungsansätze müssen in Bezug auf den Gesamtkontext des Songs aber vage bleiben, wie auch Greil Marcus feststellt:

It's not a detective story. There's no attempt to track down whoever it was, only an unfocused loathing, a condemnation of the world, all seen in an instant [...]. It's a fever dream, and when he comes to fifteen verses later there's a woman in the garden, the night has changed to day, he senses that she's looking for a sign, but there's nothing to see: "Excuse me, ma'am, I beg you pardon / There's no one here, the gardener is gone." God – the first gardener, in Eden, the gardener Jesus calls when in John 15:1 he says, "I am the true vine, and my Father is the gardener," has left this place, and left those who remain to silence.¹²⁵

In jedem Fall scheint Bob Dylan, ähnliche wie Leonard Cohen, ganz offensichtlich ein ausgeprägtes Interesse an vielfältigen literarischen Zugängen zu religiösen, spirituellen und mystischen Themen zu haben. In einem von Mikal Gilmore für das Magazin *Rolling Stone* geführten Interview aus dem Jahr 2012 erklärt Dylan:

I believe in the Book of Revelation. I believe in disclosure, you know? There's truth in all books. In some kind of way. Confucius, Sun Tzu, Marcus Aurelius, the Koran, the Torah, the New Testament, the Buddhist sutras, the Bhagavad-Gita, the Egyptian Book of the Dead, and many thousands more. You can't go through life without reading some kind of book.¹²⁶

¹²⁴ Dylan [Veröffentlichungsdatum unbekannt] (2006): <https://www.bobdylan.com/songs/aint-talkin/>.

¹²⁵ Marcus 2022: 128 f.

¹²⁶ Gilmore; Dylan 2012: <https://www.rollingstone.com/music/music-news/bob-dylan-unleashed-189723/>.

Auf konkrete Nachfragen nach seinem persönlichen Glauben und dem Einfluss des Christentums auf sein künstlerisches Schaffen antwortet Dylan in besagtem Interview, wie so häufig bei öffentlichen Auftritten, dann allerdings vage und undurchsichtig: „Certainly it has, o ye of little faith. Who’s to say that I even have any faith or what kind? I see God’s hand in everything. Every person, place and thing, every situation. I mean, we can have faith in just about anything. Can’t we?“¹²⁷

Leonard Cohen ist Zeit seines Lebens zwar kein bekennender Christ gewesen, dennoch ist er allein aufgrund seiner intensiven künstlerischen Auseinandersetzung mit christlichen Thematiken und Symboliken immer wieder mit dem Christentum in Verbindung gebracht worden. Wolfgang Haberl lokalisiert diesbezüglich vier große spirituelle Perioden in Cohens Karriere, dabei seien insbesondere die „sechziger und siebziger Jahre [...] von einem überwiegend christlich geprägten Mystizismus [...] geprägt, der auch mit dem Sufismus oder Sufi-Mystizismus flirtet.“¹²⁸ Da die christlichen Referenzen aus dem Alten Testament den jüdischen aus dem Tanach in vielerlei Hinsicht ähneln, soll im Folgenden nur näher auf neutestamentarische Referenzen eingegangen werden. Die mal implizite, mal explizite Bezugnahme auf Jesus Christus steht in diesem Zusammenhang häufig im Fokus von Cohens christlichen Referenzen, Peter Billingham identifiziert den ‚verwundeten Mann‘ gar als ein Leitmotiv in Cohens Liedern:

Central I believe to this ontological narrative spine is the unifying iconic figure of *The Wounded Man*: torn, tortured and forsaken. He is redolent of that ‘man of sorrows’ envisaged by Isaiah and retrospectively and historically interpreted from a Christian perspective as ‘The Messiah’.¹²⁹

Das wohl bekannteste Beispiel dafür ist Cohens Song ‚Suzanne‘ von seinem ersten Album *Songs of Leonard Cohen* (1967), in dem es heißt:

And Jesus was a sailor
When he walked upon the water
And he spent a long time watching
From his lonely wooden tower
And when he knew for certain
Only drowning men could see him
He said “All men will be sailors then
Until the sea shall free them”

¹²⁷ Gilmore; Dylan 2012: <https://www.rollingstone.com/music/music-news/bob-dylan-unleashed-189723/>.

¹²⁸ Haberl 2019: 271.

¹²⁹ Billingham 2017: 29.

But he himself was broken
Long before the sky would open
Forsaken, almost human
He sank beneath your wisdom like a stone¹³⁰

Haberl erkennt hier nicht nur in der Person der besungenen Suzanne die ‚Mutter Gottes‘, sondern auch in dem ‚einsamen hölzernen Turm‘ das Kreuz, an dem Jesus Christus laut Neuem Testament vor der Auferstehung leiden und sterben musste, und schließlich in Christus das den Song singende Ich selbst:

Und so, wie der Erzähler in der zweiten Strophe nicht mehr von Jesus selbst unterschieden werden kann und zwischen einer materiellen und einer transzendentalen Dimension schwebt, wird auch „Suzanne“ in der dritten Strophe zur die Matrosen segnenden heiligen *Hafenmuttergottes (lady of the harbour)*.¹³¹

Auch Billingham greift die Kreuz-Metaphorik auf und betont ebenso die metaphysische Deutungsebene, die Cohens Song ‚Suzanne‘ offensichtlich anbietet:

Abiding if not trapped within a complex metaphor of the ‘cross’ (a form of public execution reserved exclusively for political opponents and activists against the Roman Empire during its occupation of first century BC Palestine), our scarred, nomadic sojourner is existentially isolated and spiritually and emotionally crucified. This is not by nails and wood however, but rather by the consequences of transgressive desire and longing [...].¹³²

Billingham geht dabei noch einen Schritt weiter als Haberl, indem er explizit Cohen, in der Rolle des transgressiven Poeten und Liebenden, als den ‚verwundeten Mann‘ ausmacht:

[...] [T]his ‘man of sorrows’ is equally and simultaneously a paradigm of Cohen himself as a transgressive poet and lover. In that sense he is in some respects a metaphor of a ‘first-Adam’. In this role he inhabits an internal state of exile from a pre-Fall Paradise. In some later Christian mystical developments of aspects of the Kabbalah (re-designated as Caballah to distinguish it from the pre-existing Jewish system) the symbolic motif of ‘The Tree of Life and Knowledge’ is visualised post Christ’s resurrection as growing seamlessly into his Cross out of which itself grows an ‘Eternal Orchard’ of transformative fruit: of love, peace and justice. In this context of the ‘Second Adam’ (Christ) restoring the wholeness (holiness) of humankind and creation, there is an unmistakable sense of a return from exile and indeed a homecoming.¹³³

Über dieses ‚Heimkommen‘, diesen transformativen Prozess vom internalisierten Exil als Ausgangspunkt hin zum verlorenen Paradies als Ziel, stellt Billingham auch eine thematische Verbindung zu Cohens Spätwerk her, was er am Beispiel des Songs ‚Going Home‘ vom Album *Old Ideas* (2012) veranschaulicht. Der Refrain von ‚Going Home‘ lautet wie folgt:

¹³⁰ Cohen [Veröffentlichungsdatum unbekannt] (1967): <https://www.leonardcohenfiles.com/>.

¹³¹ Haberl 2019: 34.

¹³² Billingham 2017: 33.

¹³³ Ebd.: 29 f.

Going home
Without my sorrow
Going home
Sometime tomorrow
Going home
To where it's better
Than before

Going home
Without my burden
Going home
Behind the curtain
Going home
Without the costume
That I wore¹³⁴

Billingham fällt dabei besonders das im Song erwähnte ‚Kostüm‘ auf und stellt diesbezüglich fest: „The absence of ‘costume’ also carries with it an innate condition of nakedness and vulnerability more existential than materialist.“¹³⁵ Folgt man hierbei der zuvor von Billingham formulierten Interpretation eines transformativen Prozesses, der das internalisierte Exil als Ausgangspunkt und das verlorene Paradies als Ziel hat, lässt sich aus ‚Going Home‘ das Ende eines (Lebens-)Kreislaufs herauslesen: Der Mensch wird nackt im Paradies geboren, wird dann aus diesem natürlichen Urzustand ins Exil getrieben, wo er sich bedecken muss, und kann am Ende sein ‚Kostüm‘ wieder ablegen, um im Paradies in seinen natürlich-nackten Zustand zurückzukehren. Dass diese Nacktheit im symbolischen Sinne einer metaphysischen Nacktheit – einer ‚Nacktheit der Seele‘ – zu verstehen ist, wird dabei auch von Billingham betont. Berücksichtigt man vor diesem Hintergrund die Tatsache, dass Cohen sich bei der Veröffentlichung von ‚Going Home‘ bereits in seinen späten Siebzigerjahren befunden hat, und etwa vier Jahre später gestorben ist, lässt sich diese Sehnsucht nach einem Loslassen des Irdischen, einer ‚seelischen Nacktheit‘ durchaus nachvollziehen. Auch hier wird wieder der Bezug zum Maskenspiel exemplarisch deutlich, wenn unweit vor dem Ende eines langen Lebens die Überdrüssigkeit gegenüber allen Verkleidungen bzw.

¹³⁴ Cohen [Veröffentlichungsdatum unbekannt] (2012): <https://www.leonardcohenfiles.com/>.

¹³⁵ Billingham 2017: 30.

Maskierungen, die sich im Laufe der Jahre in der persönlichen seelischen Kostümabteilung angesammelt haben, auf poetische Weise zum Ausdruck gebracht wird.

3.1.3. Buddhist

In dem 1974 erschienenen und bereits nach kurzer Zeit zu einem der meistverkauften Philosophie-Bücher in den USA avancierten Erstlingswerk *Zen and the Art of Motorcycle Maintenance* des US-amerikanischen Autors Robert M. Pirsig heißt es: „The only Zen you find on the tops of mountains is the Zen you bring up there.“¹³⁶ Über die Frage, ob Leonard Cohen Pirsigs Bestseller und auch das obige Zitat daraus bekannt gewesen sind, könnte an dieser Stelle nur spekuliert werden. Fakt ist, dass sich Cohen im Jahr 1994 aus dem öffentlichen Leben in das Mount Baldy Zen Center zurückzog, in dem er in der Folge rund fünf Jahre verbringen sollte. Das Mount Baldy Zen Center ist ein Zen-Kloster der Rinzai-Schule¹³⁷ außerhalb von Los Angeles, das sich auf dem Mount San Antonio, dem höchsten Berg der San Gabriel Mountains befindet, der aufgrund der dort spärlichen Vegetation auch als Mount Baldy bekannt ist. Das Zen-Kloster wurde 1971 von dem japanischen Zen-Meister Kyozan Joshu Sasaki gegründet, auf den sich Cohen in Interviews und künstlerischen Texten stets als ‚Roshi‘ (japanisch für ‚alter Lehrer‘ bzw. ‚alter Meister‘) bezogen hat und mit dem er bis zu dessen Tod im Jahr 2014 freundschaftlich verbunden war. Cohen wurde 1996 im Mount Baldy Zen Center als buddhistischer Mönch ordiniert, nahm in diesem Zusammenhang den Dharma-Namen ‚Jikan‘ an, und wurde außerdem zum persönlichen Assistenten von Sasaki.¹³⁸ Cohens Dharma-Name lässt sich in etwa mit ‚gewöhnliche Stille‘ bzw. ‚Stille zwischen zwei Gedanken‘ übersetzen¹³⁹ – eine durchaus ironische Namenswahl für einen Menschen, der seinen Lebensunterhalt zum großen Teil durch die Arbeit mit Worten bestritten hat. Neben dem von Cohen entworfenen *unified heart*-Symbol ist seit seiner Zeit im Zen-

¹³⁶ Pirsig 2024 (1974): 231.

¹³⁷ Der Zen-Buddhismus ist eine ca. ab dem 5. Jahrhundert in China entstandene Strömung des Buddhismus, bei dem spirituelle Praktiken wie Meditation (*zazen*) im Vordergrund stehen. Die Rinzai-Schule ist eine 1191 in Japan eingeführte Lehrtradition des Zen-Buddhismus, ein besonderer Bestandteil des Rinzai-Zen ist die *kōan*-Praxis. *Kōans* sind philosophisch-spirituelle Rätsel, die in Form einer paradoxen, auf rationale Weise unlösbaren Frage von Meistern an ihre Schüler gestellt werden, um diese darin zu schulen, die Grenzen des rationalen Denkens zu überwinden und so zu einem Einheitserlebnis zu gelangen. Siehe dazu: Sabine Beyreuther (2000): „Zen-Buddhismus“, veröffentlicht in: Christoph Auffarth, Jutta Bernard, Hubert Mohr (Hrsg.): *Metzler Lexikon Religion. Gegenwart – Alltag – Medien. Bd. 3: Paganismus – Zombie*, Stuttgart, S. 702–708.

¹³⁸ Vgl. Simmons ¹⁹2017: 390.

¹³⁹ Vgl. ebd.: 391.

Kloster auch der Stempel seines Dharma-Namens immer wieder auf und in Cohens Büchern sowie auf Merchandising-Produkten abgebildet worden.

Cohen hatte bereits früher Interesse am Buddhismus gezeigt, war zur Zeit seiner Ordination zum Zen-Mönch bereits mehr als zwanzig Jahre mit Kyozan Joshu Sasaki bekannt und auch schon zuvor schon einige Male Gast im Mount Baldy Zen Center gewesen. Der im Jahr 1994 begonnene, rund fünfjährige Aufenthalt war aber der mit Abstand längste für Cohen. David Remnick weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass Cohen im Zen-Buddhismus keine neue Religion gesucht, und dies auch selbst immer nachdrücklich betont habe, wenn er darauf angesprochen worden ist: „[...] [H]e wasn't looking for a new religion, [...] he was well satisfied with the religion he had. Zen made no mention of God; it demanded no scriptural devotion. For him, Zen was a discipline rather than a religion, a practice of investigation.“¹⁴⁰ Darin liegt auch ein wesentlicher Unterschied im Vergleich zu Bob Dylans Konversion zum Christentum. Während Dylan seine neue Religion explizit in den Songs seiner ‚christlichen Phase‘ zelebriert hat, finden sich in den Liedern von Cohen hingegen kaum explizite Referenzen auf den (Zen-)Buddhismus. In Cohens Gedichten allerdings wird auf das Thema deutlich häufiger Bezug genommen, so beispielsweise in ‚Leaving Mt. Baldy‘ aus dem Gedichtband *Book of Longing* (2006), in dem das Ich den eigenen spirituellen Weg der letzten Jahre reflektiert und in ernüchtertem Ton resümiert:

I came down from the mountain
after many years of study
and rigorous practice.
I left my robes hanging on a peg
in the old cabin
where I had sat so long
and slept so little.
I finally understood
I had no gift
for Spiritual Matters.¹⁴¹

Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang auch die Tatsache, dass Cohens damalige Managerin Kelley Lynch ihn im Laufe der Jahre um mehrere Millionen Dollar betrogen hat – ein von Cohen lange Zeit unbemerkter Prozess, der schon während seiner Zeit im Zen-

¹⁴⁰ Remnick 2016: <https://www.newyorker.com/magazine/2016/10/17/leonard-cohen-makes-it-darker>.

¹⁴¹ Cohen 2006: 22.

Kloster begonnen hatte. Lynch ist deshalb und noch aus anderen Gründen später zu einer Gefängnisstrafe verurteilt worden, Cohen hat den Großteil seines Vermögens jedoch nicht zurückbekommen können, was ihn an den Rand der Privatinsolvenz getrieben hat.¹⁴² Dieser durchaus ernste Umstand entbehrt vor dem Hintergrund von Cohens temporärer Abkehr von der materiellen Welt und seiner Zeit im Zen-Kloster dennoch nicht einer gewissen Ironie, aus der Sicht von Wolfgang Haberl präsentiere sich die Situation rückblickend gar

als ein lupenreines Zen-Rätsel oder zumindest aussichtsreicher Anwärter auf für den besten Stammtischwitz des Jahres: Wohlhabender Künstler geht ins Kloster, um sich von der wertlosen, materiellen Welt zu befreien. Als er das Kloster verlässt, stellt er fest, dass er von dieser schäbigen, materiellen Welt betrogen wurde und nicht mehr vermögend ist. Er entschließt sich zu einer Tournee in besagter gemeinen, materiellen Welt und wird danach reicher als je zuvor.¹⁴³

Hierzu ist allerdings anzumerken, dass Haberl die Umstände in stark verkürzter Weise darstellt, da Cohen bereits 1999 das Zen-Kloster verlassen hatte, das gesamte Ausmaß des Betrugs seiner damaligen Managerin jedoch erst im Laufe des Jahres 2004 offenkundig wurde.

Ein weiterer kontroverser Aspekt im Zusammenhang mit Cohens Aufenthalt im Mount Baldy Zen Center bezieht sich auf die später bekanntgewordenen Vorwürfe gegen Cohens Lehrer Kyozan Joshu Sasaki. Diesem wurde gegen Ende seines Lebens öffentlich von ehemaligen Schülerinnen und Schülern sexuelle Übergriffigkeit vorgeworfen, die mutmaßlichen Vorfälle sollen zuvor jahrelang systematisch vertuscht worden sein. Unter anderem berichtete die *New York Times* im Laufe der Jahre mehrfach über den Fall, zuletzt 2014 in einem ausführlichen Artikel zum Tod Sasaki.¹⁴⁴ Zu einer Verurteilung ist es letztlich nie gekommen, womöglich auch wegen des zu jener Zeit bereits außergewöhnlich hohen Alters von Sasaki, der mit 107 Jahren verstarb. In Leonard Cohens posthum erschienenem Buch *The Flame* (2018), das zu einem großen Teil aus bis dato unveröffentlichten Gedichten besteht, findet sich mit ‚Roshi Said‘ auch eines, das sich explizit mit den Belästigungsvorwürfen gegen Kyozan Joshu Sasaki auseinandersetzt. Eine eindeutige Stellungnahme lässt sich daraus zwar nicht ableiten, die persönliche Enttäuschung Cohens ist besonders in den folgenden Zeilen dennoch unübersehbar präsent:

[...]

During Roshi's sex scandal (he was 105)

my association with Roshi

¹⁴² Vgl. Simmons ¹⁹2017: 422 ff.

¹⁴³ Haberl 2019: 251.

¹⁴⁴ Vgl. Vitello 2014: <https://www.nytimes.com/2014/08/05/us/joshu-sasaki-a-zen-master-tarnished-by-abuse-claims-dies-at-107.html>.

was often mentioned in the newspaper reports.

Roshi said:

I give you lots of trouble.

I said:

Yes, Roshi, you give me lots of trouble.

Roshi said:

I should die.

I said:

It won't help.

Roshi didn't laugh.¹⁴⁵

In Bezug auf Bob Dylan wurde bereits dessen ausgeprägtes Interesse an unterschiedlichen, besonders auch literarischen Zugängen zu Religion, Spiritualität und Mystik, thematisiert. Eine direkte Verbindung zum Buddhismus lässt sich darüber jedoch nicht herstellen. Umso überraschend mag es daher erscheinen, wenn von Dritten explizite Bezüge zwischen Dylan und dem Buddhismus hergestellt werden: In dem Buch *Forever Young. Unsere Geschichte mit Bob Dylan* (2021), das anlässlich Dylans 80. Geburtstag herausgegeben wurde und Interviews mit zahlreichen prominenten Personen aus den unterschiedlichsten Lebensbereichen enthält, die darin ihre persönliche Sicht auf Bob Dylan und sein Werk darlegen, wurde auch Gene Simmons nach seinen Gedanken zu Dylan befragt. Der Bassist und Co-Leadsänger der Hard-Rock-Band Kiss zog dabei Parallelen zwischen Bob Dylan und dem gegenwärtigen Dalai Lama Tenzin Gyatso. Beide habe Simmons nach eigener Angabe bereits persönlich getroffen und beide würden auf ihre Art daran erinnern, dass die Menschheit im Grunde gut sei.¹⁴⁶ Ob Simmons Bob Dylan auch als ‚Ozean der Weisheit‘ betrachtet, wie

¹⁴⁵ Cohen 2018: 21.

¹⁴⁶ Vgl. Aust; Scholz; Simmons 2021: 143 f.

der religiöse Ehrentitel Dalai Lama häufig aus dem Tibetischen ins Deutsche übersetzt wird, geht aus dem Interview nicht hervor. Tenzin Gyatso gilt jedenfalls gemeinhin

als weltoffen und vielseitig interessiert. Er wird im Westen nicht nur für sein Bemühen um Dialog, Lebensnähe und die Allgemeinverständlichkeit seiner Lehre geschätzt, sondern auch wegen seines Interesses an Wissenschaft und Technik als spezifisch westlichen Werten. Insbesondere seit der Verleihung des Friedensnobelpreises [1989] ist er international einer der öffentlich präsentesten und medienwirksamsten religiösen Repräsentanten der Gegenwart.¹⁴⁷

Der Vergleich zwischen Dylan und dem Dalai Lama mag zwar recht seltsam anmuten, erscheint jedoch zumindest insofern nachvollziehbar, als beide vor dem Hintergrund ihrer Profession bzw. Konfession für viele als herausragende Identifikationsfiguren gelten.

3.1.4. Prophet/Prediger/Priester

Eine im Vergleich zum vorherigen Kapitel wieder deutlich greifbare Verbindung zu Bob Dylan geht von den symbolischen Masken ‚Prophet‘, ‚Prediger‘ und ‚Priester‘ aus. Bereits seit seiner frühen Karrierephase wurde Dylan, vor dem Hintergrund der US-amerikanischen Bürgerrechtsbewegung, sowohl von den Medien als auch von zahlreichen Fans als ‚Stimme seiner Generation‘ bezeichnet. Öffentlichkeitswirksame Auftritte, wie der im Rahmen des ‚March on Washington for Jobs and Freedom‘ vom 28. August 1963, bei dem Martin Luther King Jr. seine berühmt gewordene *I Have a Dream*-Rede hielt, haben dieses Image zementiert. Vielen von Dylans frühen Songs wurde dabei eine prophetische Qualität zugeschrieben, weil sie den damaligen Zeitgeist, der geprägt war von massiven gesellschaftspolitischen Veränderungen, auf poetische Weise auszudrücken vermochten. Exemplarisch dafür stehen Songs wie ‚Blowin’ in the Wind‘, ‚Masters of War‘, ‚A Hard Rain’s A-Gonna Fall‘ (alle 1963) und ‚The Times They Are A-Changin’‘ (1964). Dylan hat im Laufe seiner langen Karriere wenig unversucht gelassen, um das Image des ‚Protest-Sängers‘ abzuschütteln – dauerhaft gelungen ist ihm das in der öffentlichen Wahrnehmung aber nie. Bis heute wird er immer wieder besonders mit seinen frühen Karrierejahren konfrontiert, so wurde beispielsweise auch im Rahmen der Literaturnobelpreisverleihung 2016 explizit darauf verwiesen: „Early on, Dylan’s lyrics incorporated social struggles and political protest.“¹⁴⁸ In seinem autobiografischen Buch *Chronicles. Volume One* (2004) reflektiert Dylan ausführlich diese Seite seines Lebens, mit der er nach eigener Aussage von Anfang an gehadert habe:

¹⁴⁷ Behr 1999: 238.

¹⁴⁸ The Nobel Foundation 2016: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2016/dylan/facts/>.

I really was never any more than what I was – a folk musician who gazed into the gray mist with tear-blinded eyes and made up songs that floated in a luminous haze. Now it had blown up in my face and was hanging over me. I wasn't a preacher performing miracles. It would have driven anybody mad.¹⁴⁹

Dabei lassen Dylans Ausführungen keinen Zweifel daran, dass von allen Betitelungen, die ihm im Laufe seiner Karriere zuteilgeworden sind, solche religiös konnotierten wie ‚Prophet‘ und ‚Prediger‘ ihn nach wie vor am meisten irritieren und abstoßen:

The actor Tony Curtis once told me that fame is an occupation in itself, that it is a separate thing. And Tony couldn't be more right. 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 tough ones.¹⁵⁰

Rückblickend schildert Dylan diesbezüglich seine zahlreichen Metamorphosen als eine gezielte persönliche Inszenierung, ein Legen falscher Fährten für die Öffentlichkeit, eine beabsichtigte Maskerade als Reaktion auf das ständige Über-Analysieren seiner Person und seines Werks sowie auf das übergriffige Eindringen in sein Privatleben:

I went to Jerusalem, got myself photographed at the Western Wall wearing a skullcap. The image was transmitted worldwide instantly and quickly all the great rags changed me overnight into a Zionist. This helped a little. Coming back I quickly recorded what appeared to be a country-western record and made sure it sounded pretty bridled and house-broken. The music press didn't know what to make of it. I used a different voice, too. People scratched their heads. I started a rumor with my record company that I would be quitting music and going to college, the Rhode Island School of Design – which eventually leaked out to the columnists. [...] Stories were printed about me trying to find myself, that I was on some eternal search, that I was suffering some kind of internal torment. It all sounded good to me.¹⁵¹

Außerordentlich wichtig scheint Dylan bei diesem Rückblick zu sein, dass es bei seinem symbolischen Maskenspiel nicht nur um seine Person ging, sondern immer auch um seine junge Familie, die er in dieser besonders herausfordernden Zeit damit so gut wie möglich vor der Öffentlichkeit habe schützen wollen: „My family was my light and I was going to protect that light at all cost. That was where my dedication was, first, last, and everything in-between. What did I owe the rest of the world? Nothing. Not a damn thing.“¹⁵² Dylan schildert in *Chronicles. Volume One* mehrfach auf anschauliche Weise, wie er selbst, seine damalige Frau Sara und seine Kinder auf dem Anwesen der Familie in der Kleinstadt Woodstock/NY regelmäßig von der Presse und Fans bedrängt worden seien. Der idyllische Ort

¹⁴⁹ Dylan 2004: 116.

¹⁵⁰ Ebd.: 123 f.

¹⁵¹ Ebd.: 122.

¹⁵² Ebd.: 123.

habe sich durch den wachsenden Druck der Öffentlichkeit sukzessive zum Alptraum für die Familie Dylan entwickelt und eine ungewollte Odyssee zur Folge gehabt:

Woodstock had turned into a nightmare, a place of chaos. Now it was time to scramble out of there in search of some new silver lining and that's what we did. We moved to New York City for a while in hopes to demolish my identity, but it wasn't any better there. It was even worse.¹⁵³

Dylan betont hier noch einmal explizit die Notwendigkeit der Dekonstruktion der eigenen Identität als Schutzmechanismus vor dem allzu neugierigen Auge der Öffentlichkeit.

Stellt man dieser Selbstdarstellung Bob Dylans entsprechende Fremdwahrnehmungen gegenüber, so fällt auf, dass diese in Bezug auf Dylans Position häufig in diametral entgegengesetzter Weise argumentieren. Rabbi Jay Michaelson beispielsweise sieht in Dylans Ablehnung des ihm zugeschriebenen Propheten-Images letztendlich nur eine Bestätigung ebendieses Images, und stellt Dylan im gleichen Atemzug in eine religiöse Tradition:

Of course, Dylan is not the first Jewish prophet to deny that he is a prophet. Jeremiah questioned God; Jonah defied him. In fact, one might say, the surest sign that someone is a charlatan is that he pretends to be a prophet. One wonders, then, about Dylan's insistence that he is a "singer, maybe no more than that."¹⁵⁴

Während also Dylan selbst für seine zahlreichen Metamorphosen primär pragmatische Gründe anführt, werden von Außenstehenden dafür oft mythische Interpretationsansätze herangezogen. Solche Vergleiche Dylans mit biblischen Propheten wie Jeremia oder auch Jesaja sind dabei keine Seltenheit. Der Prophet Jeremia, auf den auch Michaelson Bezug nimmt, ist einer der großen Schriftpropheten des Tanach bzw. des Alten Testaments. Jeremia gilt in der jüdisch-christlichen Tradition zudem als Verfasser der ‚Klagelieder Jeremias‘, in denen die Zerstörung Jerusalems und des Tempels von 586 v. Chr. beklagt wird.¹⁵⁵ In dem Buch *My Name It Is Nothin'. Bob Dylan: Nicht Pop. Nicht Kunst* (2006) von Richard Klein finden sich beispielsweise gleich zwei Kapitel („Jesaja im Gaslight-Café“¹⁵⁶ und „Jesajas Wiederkehr und Fall“¹⁵⁷), von denen bereits im Titel eine Verbindung zwischen Bob Dylan und dem Propheten Jesaja hergestellt wird. Jesaja gilt als der erste große Schriftprophet der hebräischen Bibel, in dem mit ihm in Verbindung gebrachten Texten wird zudem im biblischen Kontext erstmals ein zukünftiger Messias als gerechter Richter und Erlöser der Armen angekündigt.¹⁵⁸ Sowohl in den Jesaja als auch Jeremia zugeschriebenen Texten spielen

¹⁵³ Dylan 2004: 118.

¹⁵⁴ Michaelson 2005: <https://forward.com/culture/2884/he-wandered-the-earth-as-an-exiled-man/>.

¹⁵⁵ Vgl. Schmoldt 2004: 253 f.

¹⁵⁶ Klein 2006: 102.

¹⁵⁷ Ebd.: 204.

¹⁵⁸ Vgl. Schmoldt 2004: 264.

apokalyptische Themen eine bedeutende Rolle. Robert Shelton bringt Dylan bereits in seiner 1986 veröffentlichten Dylan-Biografie *No Direction Home. The Life and Music of Bob Dylan* mehrfach mit apokalyptischen Themen in Verbindung und stellt diesen dabei zudem in eine literarische Tradition. So etwa mit Bezugnahme auf den Song ‚Desolation Row‘ vom Album *Highway 61 Revisited* (1965), zu dem Shelton wie folgt resümiert: „Dylan articulates the rock visions of contemporary apocalypse. ‘Desolation Row’ belongs beside Eliot’s ‘The Waste Land’ and Ginsberg’s ‘Howl’ as one of the strongest expressions of apocalypse.“¹⁵⁹

Wie das obige Zitat von Michaelson mit Bezugnahme auf Dylan exemplarisch gezeigt hat, wird dessen Ablehnung des Prophetenstatus paradoxerweise von der Außenperspektive nicht selten als Bestätigung für ebendiesen und damit auch als (Mit-)Arbeit am eigenen Mythos gedeutet. Dies gilt für Bob Dylan gleichermaßen wie für Leonard Cohen. Der kanadische Schriftsteller Michael Ondaatje, heute vor allem bekannt für seinen Roman *The English Patient* (1992), hat bereits im Jahr 1970 für eine Reihe über kanadische Schriftstellerinnen und Schriftsteller ein Buch über den jungen Leonard Cohen geschrieben, in dem sich schon genau diese Beobachtung finden lässt. Ondaatje stellt dabei auch einen Zusammenhang zwischen Cohen und Dylan her:

It is interesting to note how close Cohen is in this habit to two other artists who are not unlike him: Norman Mailer and Bob Dylan. All three are public artists and as a result all three rely heavily on their ability to be cynical about their egos or pop-sainthood while at the same time continuing to build it up. This paradoxical manner provides a built-in self-defense to their privacy; they can con the media men who are their loudspeakers, yet keep their integrity and appear sincere to their audiences. The joke is on the press as can be seen in films such as *Don't Look Back* (on Dylan), or *Ladies and Gentlemen, Mr. Leonard Cohen* [...].¹⁶⁰

Dieser mittlerweile über 50 Jahre alten Einschätzung Ondaatjes lässt sich vor dem Hintergrund solcher Beispiele wie dem folgenden heute kaum widersprechen: Im Jahr 2009 hatte Cohen seinen ersten Auftritt in Israel seit 1985, in einem Stadion in Ramat Gan, nahe Tel Aviv, vor rund 50.000 Menschen. Bereits im Vorfeld wurde kommuniziert, dass die Einnahmen israelisch-palästinensischen Friedensorganisationen zugutekommen sollen. Cohen hatte zudem auch ein Konzert in Ramallah, in den Palästinensischen Autonomiegebieten im Westjordanland geplant, pro-palästinensische Gruppierungen hatten sich aber aus politischen Gründen dagegen ausgesprochen. Das Konzert in Ramat Gan stand dessen ungeachtet im Zeichen des Friedens und der Völkerverständigung. Am Ende seines Auftritts hob Cohen seine Hände in priesterlicher Manier und segnete die Menschenmenge auf Hebräisch mit

¹⁵⁹ Shelton 1986: 282.

¹⁶⁰ Ondaatje 1970: 4.

dem auch als ‚Aaronitischen Segen‘¹⁶¹ bekannten jüdischen Segensspruch *birkat kohanim*.¹⁶² Denkt man dabei an die Bedeutung des Nachnamens ‚Cohen‘ und auch an Leonard Cohens Familiengeschichte, kann eine solche Geste allerdings nicht als bloße pseudo-religiöse Inszenierung abgetan werden, vielmehr erscheint sie in diesem Zusammenhang als das Zelebrieren einer familiären und gleichzeitig auch einer allgemeinen jüdischen Tradition.

Cohen wurde im Gegensatz zu Dylan zwar im Laufe seiner Karriere nie zur musikalischen Galionsfigur einer gesellschaftspolitischen Bewegung stilisiert, dennoch wurde und wird auch ihm in der populären Kultur immer wieder die Rolle eines modernen Propheten zugeschrieben. Dabei finden sich ebenfalls Verbindungen zu biblischen Propheten wie Jeremia. In der umfangreichen Biografie *I'm Your Man. The Life of Leonard Cohen* (2017) von Sylvie Simmons trägt z. B. ein Kapitel den Titel ‚Jeremiah in Tin Pan Alley‘ – angelehnt an ein auf Leonard Cohen bezogenes Zitat des kanadischen Schriftstellers und Dichters Irving Layton, mit dem Cohen befreundet war.¹⁶³ Die Verbindung zwischen einem modernen Prophetentum und der öffentlichen Person Cohen wird dabei meist über dessen Songtexte hergestellt, von denen besonders einige aus der späteren Schaffensphase Cohens einen apokalyptischen Charakter aufweisen. Im Song ‚The Future‘ heißt es beispielsweise:

Give me back my broken night
my mirrored room, my secret life
it's lonely here,
there's no one left to torture
Give me absolute control
over every living soul
And lie beside me, baby,
that's an order!

Give me crack and anal sex
Take the only tree that's left
and stuff it up the hole
in your culture

¹⁶¹ Der Priesterliche bzw. Aaronitische Segen wurde durch Martin Luther auch ein Kennzeichen evangelischer Gottesdienste als Schlusssegnen der Messe. Die deutsche Version des Segensspruchs in der Luther-Bibel lautet: „Der HERR segne dich und behüte dich; Der HERR lasse sein Angesicht leuchten über dir und sei dir gnädig; Der HERR hebe sein Angesicht über dich und gebe dir Frieden.“ (Num 6,24–26).

¹⁶² Vgl. Remnick 2016: <https://www.newyorker.com/magazine/2016/10/17/leonard-cohen-makes-it-darker>.

¹⁶³ Vgl. Simmons 2017: 375.

Give me back the Berlin wall
give me Stalin and St Paul
I've seen the future, brother:
it is murder.¹⁶⁴

Hierbei ist anzumerken, dass der englische Begriff ‚murder‘ in diesem Zusammenhang doppeldeutig verstanden werden kann: Zum einen im Sinne von ‚Mord‘, also einer unheilvollen Zukunftsvision, zum anderen aber auch umgangssprachlich als ‚Mords-Spaß‘, im Sinne eines bewusst sarkastisch angelegten Kommentars zur gesellschaftspolitischen Entwicklung. Wolfgang Haberl sieht dabei eine zeitliche Korrelation der Veränderung des Schwerpunkts von Cohens Songtexten mit dem Ende des Kalten Krieges und der damit einhergehenden neuen Weltordnung, wodurch sich auch Cohens Rolle im Vergleich zu früheren Karrierephasen mehr und mehr zu der eines (gesellschafts)politischen Kommentators gewandelt habe:

Er sang nicht mehr weinerlich über Leid und Frust im zerwühlten Doppelbett, sondern gab mit sarkastischen, witzigen, weisen und oft auch grotesken Worten den Jungen konkrete Ratschläge fürs Überleben in einer zerfallenden und aus den Fugen geratenen Gesellschaft. Der alte Hippiefurz und die kranke alte depressive Leierorgel, die suizidale Melodien abspult, wie er sich 2001 selbst bezeichnet hatte, war zu einem Dalai Lama des Westens, zu einem der wenigen großen alten Weisen der postindustriellen westlichen Zivilisation herangereift.¹⁶⁵

‚The Future‘ wurde auf dem gleichnamigen Album aus dem Jahr 1992 veröffentlicht; demselben Jahr, in dem der US-amerikanische Politikwissenschaftler Francis Fukuyama in seinem einflussreichen Buch *The End of History and the Last Man* vor dem Hintergrund des Zerfalls der Sowjetunion und des damit einhergehenden Endes des Kalten Krieges den Sieg der westlich geprägten Demokratie im Kampf der politischen Systeme als das ‚Ende der Geschichte‘ proklamiert hat. Dass dieser vermeintlich finale Sieg letztlich nur ein Etappensieg gewesen ist und der Kampf zwischen demokratischen und antidemokratischen politischen Systemen nie wirklich vorbei war, zeigen die aktuellen gesellschaftspolitischen Entwicklungen in Europa und darüber hinaus. Angesichts solcher besorgniserregenden Entwicklungen wie dem Erstarken nationalistischer politischer Parteien, der in Teilen von Politik und Gesellschaft salonfähig gewordenen Leugnung faktenbasierter wissenschaftlicher Erkenntnisse (z. B. zum Thema menschengemachter Klimawandel), dem von Russland begonnenen Krieg in der Ukraine, dazu der schieren Möglichkeit einer zweiten Amtszeit von Donald Trump als US-Präsident, kann man Cohens Zeilen einen gewissen prophetisch-apokalyptischen Charakter nicht absprechen. Auch für Hilmar Kluthe, der Cohen in einem 2010

¹⁶⁴ Cohen [Veröffentlichungsdatum unbekannt] (1992): <https://www.leonardcohenfiles.com/>.

¹⁶⁵ Haberl 2019: 152.

in der *Süddeutschen Zeitung* veröffentlichten Artikel als „Sänger des Abgrunds“¹⁶⁶ und „Troubadour des großen Entgleitens im ausgehüllten Posthistoire“¹⁶⁷ bezeichnet, ist der apokalyptische Ton des Albums *The Future* kein Zufall: „Wenn man die ganze CD ‚The Future‘ heute – 16 Jahre nach ihrem Erscheinen und sieben Jahre nach 9/11 hört – will man irre werden über die präzisen Codes Cohens – das war nicht modisch dahergeraunt, das war bis ins letzte Detail der anfliegenden Katastrophen: sehend.“¹⁶⁸ Wolfgang Haberl sieht in Songs wie ‚The Future‘ mit explizit pessimistischen Zukunftsvisionen über die westliche Industriegesellschaft aber auch eine Reflexion Cohens über das eigene Privatleben, einen surrealen und grotesken „Aufschrei über seine eigene persönliche, von Depressionen bestimmte Lebenssituation in den damaligen Jahren. Er musste sich wohl endgültig mit dem Alter und dem Verlust der Rolle des ewig jungen Frauenschwarms und groupieumschwärmten Rockstars zurechtfinden [...].“¹⁶⁹ Für diese These spräche zumindest der Umstand, dass das 1992 veröffentlichte Album *The Future* das letzte vor Cohens bereits erwähntem, mehrere Jahre andauernden Rückzug in das Mount Baldy Zen Center war. Erst im Jahr 2001 sollte Cohen mit *Ten New Songs* ein musikalisches Comeback erleben.

Ein anderer prophetischer Aspekt in Bezug auf Leonard Cohen und Bob Dylan findet sich in der rückblickenden Inszenierung als Prophet des eigenen Erfolgs. In seinem autobiografischen Buch *Chronicles. Volume One* äußert sich Dylan in der Rückschau mehrfach über seinen persönlichen Werdegang als Musiker in einer Weise, die seine Karriere in einen vorbestimmten, schicksalhaften Zusammenhang stellt. Zu Beginn seiner Karriere war Dylan ein noch recht unbekannter Teil der Musikszene in Greenwich Village, einem von seiner Kunst- und Ausgehszene geprägten Stadtteil an der West Side von Manhattan. Dort traten seit den frühen 1960er-Jahren regelmäßig verschiedene Künstlerinnen und Künstler in Clubs wie dem Cafe Wah? und dem Gaslight Cafe auf. Einige aus der Szene, wie Dylan, wurden später zu Berühmtheiten. Im Rückblick auf jene Zeit schreibt Dylan:

I was heading for the fantastic light. No doubt about it. Could it be that I was being deceived? Not likely. I don't think I had enough imagination to be deceived; had no false hope, either. I'd come from a long ways off and had started from a long ways down. But now destiny was about to manifest itself. I felt like it was looking right at me and nobody else.¹⁷⁰

¹⁶⁶ Kluthe 2010: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/leonard-cohen-der-mann-der-stunde-1.699872>.

¹⁶⁷ Ebd.

¹⁶⁸ Ebd.

¹⁶⁹ Haberl 2019: 157.

¹⁷⁰ Dylan 2004: 22.

Durch die nachträgliche Hervorhebung des schicksalhaften Auserwählt-Seins wird die eigene Karriere also rückwirkend zur *self-fulfilling prophecy* stilisiert, bei der sich Dylan gegen alle äußeren Widerstände seinen persönlichen Weg zum Erfolg gebahnt hat. Berücksichtigt man dabei die Tatsache, dass ehemalige Mentoren und Weggefährten aus der Kunstszene im Greenwich Village, wie Fred Neil, Pete Seeger, Dave Van Ronk oder auch Bob Dylans zeitweilige künstlerische wie private Partnerin Joan Baez, keine vergleichbare internationale Karriere gemacht und nicht annähernd so viel Einfluss auf die populäre Kultur genommen haben wie Dylan selbst, so kann man Dylans Ausführungen nicht einfach als Selbstbeweihräucherung eines alten Musik-Stars abtun. Allerdings nimmt der alte Dylan in der Rückschau auf den jungen aus narratologischer Sicht eine Art allwissende Erzählperspektive ein und kann somit alles Geschehene leicht als vorgezeichneten Weg interpretieren.

Weitere Aussagen dieser Art finden sich auch im Zusammenhang mit musikalischen Vorbildern Dylans, wie beispielsweise Woody Guthrie, der besonders in der Anfangsphase von Dylans Karriere eine überaus prägende Rolle gespielt hat. Dylan schrieb damals noch keine eigenen Songs und lernte in seinen frühen Zwanzigerjahren daher zahlreiche Songs bekannter Folk-Größen für sein Live-Repertoire auswendig, darunter vor allem solche von Guthrie. Der seinerzeit politisch im gewerkschaftsnahen linken Spektrum aktive Guthrie zählte im frühen 20. Jahrhundert zu den einflussreichsten Folk-Musikern in den USA. Dylan widmete ihm sein erstes selbstgeschriebenes Lied ‚Song to Woody‘, das auf seinem ersten Album *Bob Dylan* (1962) erschienen ist. Nach Dylans Umzug von Minnesota nach New York besuchte er dort Guthrie im Krankenhaus, der zu jener Zeit bereits unheilbar an der erblichen Nervenkrankheit Chorea Huntington erkrankt war und 1967 im Alter von 55 Jahren starb. Rückblickend auf die Zeit noch vor der Begegnung mit Guthrie schreibt Dylan in *Chronicles. Volume One*: „One thing for sure, Woody Guthrie had never seen nor heard of me, but it felt like he was saying, ‘I’ll be going away, but I’m leaving this job in your hands. I know I can count on you.’“¹⁷¹ Dylan stellt sich hier also rückblickend in eine musikalische Tradition, in der er schicksalhaft als legitimer Nachfolger seines früheren Idols erscheint.

Eine ähnliche Begebenheit beschreibt Dylan in seiner Nobel Lecture mit Bezugnahme auf ein Konzert von Buddy Holly, das er als Teenager besucht habe. Holly gehörte damals zu den vielversprechendsten Musik-Stars der USA und kam 1959 im Alter von nur 22 Jahren gemeinsam mit Ritchie Valens und The Big Bopper bei einem Flugzeugabsturz

¹⁷¹ Ebd.: 246.

ums Leben. Dylan schildert rückblickend seinen Eindruck von Buddy Holly während des Konzerts wie folgt:

He was powerful and electrifying and had a commanding presence. I was only six feet away. He was mesmerizing. I watched his face, his hands, the way he tapped his foot, his big black glasses, the eyes behind the glasses, the way he held his guitar, the way he stood, his neat suit. Everything about him. He looked older than twenty-two. Something about him seemed permanent, and he filled me with conviction. Then, out of the blue, the most uncanny thing happened. He looked me right straight dead in the eye, and he transmitted something. Something I didn't know what. And it gave me the chills.¹⁷²

Auch bei diesem Beispiel fällt der Blick des ‚Schicksals‘, das diesmal durch ein musikalisches Idol personifiziert wird, direkt auf Dylan, und ‚überträgt‘ dabei sogar etwas Unbekanntes, Geheimnisvolles, das sich möglicherweise später positiv auf Dylans musikalische Karriere ausgewirkt hat. Die Erzählung, dass ‚höhere Mächte‘ bei dem eigenen erfolgreichen Lebensweg ihre Finger im Spiel gehabt haben müssen, findet sich häufig auch in der Literatur. So beispielsweise in dem berühmten Anfang des bereits erwähnten autobiografischen Texts *Dichtung und Wahrheit* von Johann Wolfgang von Goethe, der darin kosmische Konstellationen für die letztlich glücklichen Umstände seiner Geburt verantwortlich macht:

Am 28. August 1749, mittags mit dem Glockenschlag zwölf, kam ich in Frankfurt am Main auf die Welt. Die Konstellation war glücklich; die Sonne stand im Zeichen der Jungfrau, und kulminierte für den Tag; Jupiter und Venus blickten sie freundlich an, Merkur nicht widerwärtig; Saturn und Mars verhielten sich gleichgültig; nur der Mond, der soeben voll ward, übte die Kraft seines Gegenseins umso mehr, als zugleich seine Planetenstunde eingetreten war. Er widersetzte sich daher meiner Geburt, die nicht eher erfolgen konnte, als bis diese Stunde vorübergegangen.

Diese guten Aspekte, welche mir die Astrologen in der Folgezeit sehr hoch anzurechnen wußten, mögen wohl Ursache an meiner Erhaltung gewesen sein: denn durch Ungeschicklichkeit der Hebamme kam ich für tot auf die Welt, und nur durch vielfache Bemühungen brachte man es dahin, daß ich das Licht erblickte.¹⁷³

In einem Interview aus dem Jahr 2012 für die Musikzeitschrift *Rolling Stone* bekräftigt Dylan diesen Glauben an ein Auserwählt-Sein des Menschen im Allgemeinen, und betont dabei, jeder Mensch solle das Beste aus seiner persönlichen Berufung machen:

Some people are called to be a good sailor. Some people have a calling to be a good tiller of the land. Some people are called to be a good friend. You have to be the best at whatever you are called at. Whatever you do. You ought to be the best at it – highly skilled. It's about confidence, not arrogance. You have to know that you're the best whether anybody else tells you that or not. And that you'll be around, in one way or another, longer than anybody else. Somewhere inside of you, you have to believe that.¹⁷⁴

Vor diesem Hintergrund entfaltet auch ein Song wie Dylans ‚False Prophet‘ vom Album *Rough and Rowdy Ways* (2020) eine besondere Wirkung, in dem es heißt:

¹⁷² Dylan 2017: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2016/dylan/lecture/>.

¹⁷³ Goethe 1998 (1811–1833): 10.

¹⁷⁴ Gilmore; Dylan 2012: <https://www.rollingstone.com/music/music-news/bob-dylan-unleashed-189723/>.

I'm the enemy of treason – the enemy of strife
I'm the enemy of the unlived meaningless life
I ain't no false prophet – I just know what I know
I go where only the lonely can go¹⁷⁵

Ähnlich wie Bob Dylan, kann auch Leonard Cohen rückblickend als Prophet des eigenen Erfolgs angesehen werden. Dies allerdings weniger aufgrund unmittelbarer persönlicher Aussagen, sondern mehr im Zusammenhang mit letztendlich wahrgewordenen Ankündigungen in seinem künstlerischen Schaffen. Exemplarisch steht dafür ‚Tower of Song‘ von dem Album *I'm Your Man* (1988). Das Lied ist geprägt von der für den älteren Cohen charakteristischen (Selbst-)Ironie, kann dabei aber gleichzeitig auch als eine tiefgründige Reflexion des Künstlers über die eigene physische Sterblichkeit auf der einen Seite und das metaphysische Weiterleben in der Kunst auf der anderen verstanden werden, was anhand der vorletzten Strophe deutlich wird:

Now I bid you farewell, I don't know when I'll be back
They're moving us tomorrow to that tower down the track
But you'll be hearing from me baby, long after I'm gone
I'll be speaking to you sweetly from a window in the Tower of Song¹⁷⁶

Bringt man dieses symbolische Bild vom eigenen Fenster im ‚Tower of Song‘ mit dem Album-Cover von Cohens letztem zu Lebzeiten veröffentlichten Album *You Want It Darker* in Verbindung, eröffnet sich ein bemerkenswerter Interpretationsansatz: Das Front-Cover zeigt Cohen aus einem weißen Fenster schauend, das in einen schwarzen Hintergrund eingefasst ist. Cohen trägt eine dunkle Sonnenbrille, einen dunklen Anzug und den für ihn charakteristischen Fedora-Hut. Cohens rechter Arm baumelt lässig aus dem Fenster heraus, in der Hand hält er eine Zigarette. Die Aufmerksamkeit, die Cohens künstlerisches Werk auch nach seinem Tod im Jahr 2016 erfahren hat und bis heute erfährt, bestätigt die in ‚Tower of Song‘ gemachte Voraussage, dass der Künstler auch über den eigenen Tod hinaus in seinem Werk weiterlebt. Vor dem Hintergrund der in dieser Arbeit bereits herausgestellten wesentlichen Merkmale populärkultureller Begriffe wie Mythos, Idol, Ikone und Star, erscheint Cohens künstlerisches Schaffen also ‚larger than life‘. Besonders der Star-Begriff ergibt dabei auch auf symbolischer, gar poetischer Ebene Sinn, wenn man bedenkt, dass das Leuchten eines Sterns noch am Himmel zu sehen sein kann, wenn der Stern selbst seit langer Zeit verglüht

¹⁷⁵ Dylan [Veröffentlichungsdatum unbekannt] (2020): <http://www.bobdylan.com/songs/false-prophet/>.

¹⁷⁶ Cohen [Veröffentlichungsdatum unbekannt] (1988): <https://www.leonardcohenfiles.com/>.

ist. Somit bleibt, auch wenn Leonard Cohen selbst schon seit einigen Jahren nicht mehr am Leben ist, sein künstlerisches Werk weiter lebendig (2018 erschien zudem postum der Gedichtband *The Flame*, 2019 folgte das Album *Thanks for the Dance*), und der Mythos Cohen wird auch ohne dessen eigenes Zutun durch Fans und Cover- bzw. Tribute-Alben anderer Künstlerinnen und Künstler am Leben gehalten.

3.2. Die profanen Masken: Soziokulturelle Selbstdarstellungen und Fremdwahrnehmungen

3.2.1. Außenseiter/Rebell

In seiner Laudatio zur Aufnahme Bob Dylans in die Rock & Roll Hall of Fame im Jahr 1988 bezeichnet Bruce Springsteen Dylan als musikalischen Revolutionär und bringt dabei stellvertretend für seine Generation den im Laufe der Jahre häufig zitierten Vergleich: „The way that Elvis freed your body, Bob freed your mind.“¹⁷⁷ Dieses Image Dylans findet auch Jahrzehnte später noch immer öffentlichkeitswirksam Bestätigung durch die Aussagen anderer prominenter Personen. In einem Artikel für den 2014 veröffentlichten Sammelband *Austro-Bob. Österreichische Aneignungen von Bob Dylans Poesie und Musik* hebt beispielsweise die österreichische Fußball-Ikone Hans Krankl als bekennender Dylan-Fan insbesondere den rebellischen Charakter Bob Dylans hervor:

Über seine Musik, seine Lieder braucht man nicht zu reden, er ist einer der Götter der Musikwelt. Was mich aber am stärksten beeindruckt, ist seine unbeugsame Persönlichkeit. Er ist niemals einem Trend gefolgt, hat sich niemals etwas vorschreiben, sich nie vor einen Karren spannen lassen. Ein sturer Hund, der immer seinen eigenen Weg gegangen ist – damit hat er mich genau ins Herz getroffen, dafür liebe ich ihn am allermeisten.¹⁷⁸

Isolde Charim verweist vor diesem Hintergrund auf gesellschaftliche ‚Ausnahmefiguren‘ und unterscheidet dabei als die drei wesentlichen den ‚Helden‘, den ‚Rebellen‘ und den ‚Star‘. Der Rebell biete laut Charim, im Gegensatz zum Helden,

keine allgemein verbindliche Figur und Erzählung, sondern nur eine partiell verbindliche. Das heißt, diese gilt nicht für alle Mitglieder einer Gesellschaft, sondern für einen Teil. Während der Held und die Heldengeschichte die Gesellschaft einen sollen, soll die Rebellengeschichte diese spalten. [...] Der Rebell überschreitet also eine bestehende Ordnung, aber nicht, um sie wiederherzustellen, sondern um sie in Frage zu stellen und zu verändern. [...] Das Bedürfnis, das er dabei stillt, ist jenes nach Aufbegehren, nach Veränderung, nach Freiheit und oft auch das nach Authentizität.¹⁷⁹

¹⁷⁷ Springsteen 1988: https://www.youtube.com/watch?v=SRu66l3QI_U; 1:54–1:58.

¹⁷⁸ Krankl 2014: 201.

¹⁷⁹ Charim 2011: 86.

Bob Dylans rebellische Qualitäten wurden in dieser Arbeit bereits exemplarisch anhand des legendären Konzerts vom 17. Mai 1966 in der Free Trade Hall in Manchester herausgestellt, bei dem Dylan aufgrund seines zu jener Zeit vollzogenen Wandels von akustischer zu elektrischer Musik mit einem deutlich hörbaren ‚Judas‘-Ruf aus dem Publikum konfrontiert wurde. Als Reaktion darauf entgegnete Dylan dem Zwischenrufer, dieser sei ein Lügner, gab seiner Band das Kommando ‚Play fuckin’ loud!‘ und beendete das Konzert anschließend mit einer hochgradig energiegeladenen, rauen und wütenden Version von ‚Like a Rolling Stone‘.¹⁸⁰

Es wäre musikhistorisch durchaus vertretbar, diesen Auftritt als Geburtsstunde des Punk zu bezeichnen – allerdings nicht unmittelbar bezogen auf die Art der Musik, sondern mehr auf die mit dem Punk assoziierte Attitüde. Auch wenn Dylan schon 1965 im Rahmen des Newport Folk Festivals für Aufruhr gesorgt hatte, indem er erstmals bei einem großen öffentlichen Auftritt mit Band und elektrisch verstärkten Instrumenten spielte, gilt der Auftritt in Manchester im Jahr 1966 mit dem denkwürdigen ‚Judas‘-Ruf aus dem Publikum heute als bedeutendster Referenzpunkt für Dylans Imagewechsel vom Folk- zum Rock-Musiker. Auch Michael Spreitzhofer misst diesem Auftritt Dylans noch immer eine besondere Bedeutung bei, gerade im Hinblick auf die in der Folge entstandene Dylan-Fankultur:

Was macht diesen kurzen Zwischenfall noch heute so beachtenswert? Er begründet in gewisser Weise die Dylan-Fankultur, also die teils fast manisch geführte Auseinandersetzung mit Dylans musikalischen und biografischen Schlangenlinien. Es ist einer jener kurzen Momente in der Geschichte Bob Dylans, in denen der nachträgliche und über einen langen Zeitraum geführte Diskurs darüber das eigentliche Ereignis bei weitem übertroffen hat.¹⁸¹

David Boucher sieht in der ‚Elektrifizierung‘ von Dylans Musik zudem nicht nur einen rein musikalischen Wandel, sondern auch eine erhebliche Veränderung von dessen (Lebens-)Stil:

When he added a Fender Stratocaster to his acoustic Gibson, he made more than a musical statement. He changed his whole style. The frenetic lifestyle he adopted was fueled by elaborate cocktails of drugs, and reports abound about how he had to be assisted on and off the stage at venues, and in many cases the sheer amazement that he could perform at all under the circumstances. This, of course, was not unique to Dylan; it was part of the style of the counterculture.¹⁸²

In seinem autobiografischen Buch *Chronicles. Volume One* (2004) offenbart Dylan selbst rückblickend eine deutlich andere Wahrnehmung der damaligen Umstände:

Whatever the counterculture was, I’d seen enough of it. I was sick of the way my lyrics had been extrapolated, their meanings subverted into polemics and that I had been anointed as the Big Bubba of Rebellion, High Priest of Protest, the Czar of Dissent, the Duke of Disobedience, Leader of the

¹⁸⁰ Wie bereits diesbezüglich in Fußnote 58 angemerkt, ist die Szene beispielsweise unmittelbar vor dem Abschluss von Martin Scorseses Dokumentarfilm *No Direction Home – Bob Dylan* (2005) zu sehen.

¹⁸¹ Spreitzhofer 2014: 181.

¹⁸² Boucher 2004: 78 f.

Freeloaders, Kaiser of Apostasy, Archbishop of Anarchy, the Big Cheese. What the hell are we talking about? Horrible titles any way you want to look at it. All code words for *Outlaw*.¹⁸³

Die Aufzählung dieser auch aus sprachlicher Sicht skurrilen Zuschreibungen verstärkt noch einmal den Eindruck von Dylans heutiger Abneigung gegen das rebellische Außenseiter-Image. Obgleich Dylan selbst besonders in seinen jungen Jahren einiges an Zündstoff geliefert hat, um dieses Image zu befeuern, ist ihm offensichtlich vor allem die unkontrollierbare Verselbstständigung zuwider, die dieses Image im Laufe der Jahre durchlaufen hat.

Dass Dylans Image als populärkulturelle Identifikationsfigur für Unangepasste bereits auch seit Langem in umgekehrter Richtung funktioniert, zeigt sich in exemplarischer Weise an einem der ikonoklastischsten Lieder der populären Musik überhaupt, nämlich John Lennons ‚God‘. In dem stark autobiografisch gefärbten Lied vom Album *John Lennon/Plastic Ono Band*, das 1970 als erstes Solo-Album Lennons nach der Auflösung der Beatles veröffentlicht wurde, lässt sich Lennons persönliche Abkehr vom alten Ich und damit auch von alten Werten und Orientierungspunkten eindrücklich nachvollziehen. Dies wird schon zu Anfang des Songs durch die programmatische, zur Bekräftigung gleich zweimal gesungene Zeile „God is a concept by which we measure our pain“¹⁸⁴ deutlich. Im anschließenden Mittelteil des Songs beginnt Lennon eine lange, mantrahafte Aufzählung von allem, woran er nicht bzw. nicht mehr glaubt (ideologische Konzepte und Glaubensrichtungen, ehemalige und gegenwärtige – und dabei ausschließlich männliche – Autoritäten aus unterschiedlichen Lebensbereichen). Diese in der Art ihrer Zusammenstellung durchaus kontroverse Aufzählung endet schließlich mit den Zeilen:

I don't believe in Kings
I don't believe in Elvis
I don't believe in Zimmerman
I don't believe in Beatles
I just believe in me
Yoko and me
And that's reality¹⁸⁵

Der Vergleich zwischen Elvis Presley und Bob Dylan war bereits Gegenstand des obigen Zitats aus Bruce Springsteens Rock & Roll Hall of Fame-Laudatio, hier bekommt er

¹⁸³ Dylan 2004: 120

¹⁸⁴ Lennon [Veröffentlichungsdatum unbekannt] (1970): <https://www.johnlennon.com/music/albums/john-lennon-plastic-ono-band/>.

¹⁸⁵ Ebd.

allerdings eine offenkundig negative Konnotation. Es ist eine bewusste Abgrenzung des Ichs im Song von musikalischen Größen wie Elvis Presley als ‚King of Rock and Roll‘ sowie Bob Dylan und den Beatles als nachfolgende ‚Könige‘ populärkultureller Musik. Die Deonstruktion von Dylans Image als einer Galionsfigur der populären Kultur wird in diesem Fall also nicht von Dylan selbst, sondern von einem anderen Künstler in Person von John Lennon vorgenommen. Von diesem Beispiel lässt sich auch ein in dieser Arbeit bisher noch nicht thematisiertes Merkmal für den ikonischen Status ableiten, nämlich die Möglichkeit eines öffentlichkeitswirksamen Ikonoklasmus als Bestätigung der Ikonizität. Lennons ‚God‘ kann daher auch als eine Bestätigung von Dylans Ikonizität *ex negativo* interpretiert werden.

Dylan wurde im Laufe der Jahre nicht nur als Galionsfigur, sondern auch immer wieder als Reizfigur der populären Kultur herangezogen – auch von prominenten Weggefährtinnen und Weggefährten. Auffallend ist am Beispiel von Lennons ‚God‘ aber besonders die Tatsache, dass Dylan mit seinem bürgerlichen Nachnamen ‚Zimmerman‘ in der Aufzählung erscheint. Zu Dylans Namensänderung hat es im Laufe der Jahre zahlreiche Spekulationen gegeben. Nachweislich hat Dylan mit Beginn seiner musikalischen Karriere in jungen Jahren mehrere Namenswechsel vollzogen. In *Chronicles. Volume One* erklärt Dylan, dass seine finale Namenswahl pragmatischer Natur gewesen sei, und für ihn weniger die Bedeutung des Namens, sondern mehr der Klang ausschlaggebend gewesen sei. Bei der Wahl habe unter anderem der Name des walisischen Schriftstellers und Dichters Dylan Thomas eine Rolle gespielt.¹⁸⁶ Thomas veröffentlichte im Übrigen seine Lyrik in den USA zum ersten Mal im Jahr 1937 in der August-Ausgabe der Zeitschrift *Poetry*; unter den insgesamt vier Gedichten befand sich auch eines mit dem Titel ‚O Make Me a Mask‘, in dem sich das Ich eine Maske wünscht, um sich damit vor der Außenwelt zu schützen.¹⁸⁷ In jedem Fall hat sich Bob Dylan nicht nur im sprichwörtlichen, sondern auch im wortwörtlichen Sinn einen Namen *gemacht*. Somit hat der Umstand, dass Dylan in Lennons Aufzählung als ‚Zimmerman‘ vorkommt, zusätzlich zur offenkundigen Distanzierung noch etwas Demaskierendes, bei der Betrachtung Dylans als populärkulturellen Mythos sogar etwas Entweihendes an sich. Dylan wird dadurch also, mehr noch als Elvis und die Beatles, symbolisch entthront und demonstrativ seinem vermeintlich übermenschlichen Status enthoben. Bei näherer, kontextualisierter Betrachtung von Lennons ‚God‘ wird allerdings deutlich, dass Dylan, wie auch die meisten

¹⁸⁶ Vgl. Dylan 2004: 78.

¹⁸⁷ Vgl. Boucher; Boucher 2021: 133.

anderen Bezugspunkte in der Aufzählung, dabei nicht als Zielscheibe, sondern im Wesentlichen als Projektionsfläche für die Abgrenzung Lennons von seinem früheren Leben dient. Aus Interviews und Anekdoten aus der gemeinsamen Vergangenheit ist bekannt, dass das Verhältnis zwischen Dylan und Lennon von großer gegenseitiger Wertschätzung geprägt gewesen ist. Dylan widmete Lennon im Übrigen den Song ‚Roll On John‘ von seinem Album *Tempest* (2012), der zahlreiche Anspielungen auf Lennons Leben und Werk enthält.¹⁸⁸

Wie sieht es nun heutzutage mit Dylans Rebellentum aus? Die Zeit der ‚Judas‘-Rufe aus dem Publikum liegt mittlerweile viele Jahre zurück und Dylans Kontroversen aus vergangenen Tagen spielen für die breite Öffentlichkeit keine große Rolle mehr. Wenn man geneigt ist, dem alten Dylan noch ein Rebellentum unterstellen zu wollen, dann müsste es das Rebellentum des bewussten Sich-Entziehens sein. Aus Dylans Privatleben dringt seit Jahren kaum etwas an die Öffentlichkeit, abgesehen von Konzerten sind öffentliche Auftritte Dylans generell rar gesät. Bezeichnend dafür ist auch Dylans Umgang mit der Literaturnobelpreisverleihung. Nach der öffentlichen Bekanntgabe im November 2016, dass Dylan als nächster Literaturnobelpreisträger auserkoren wurde, meldete sich dieser erst rund zwei Wochen später zu Wort und nahm dann die Wahl dankend an. Bei der Nobelpreisverleihung im Dezember 2016 glänzte Dylan jedoch aufgrund anderweitiger Verpflichtungen mit Abwesenheit, ließ sich musikalisch von Patti Smith vertreten und seine Rede beim Nobel Banquet von der damaligen in Schweden zuständigen US-Botschafterin Azita Raji vortragen. Die persönliche Entgegennahme des Literaturnobelpreises erfolgte mit mehr als dreimonatiger Verspätung im April 2017 unter Ausschluss der Öffentlichkeit. Um auch das Preisgeld zu erhalten, musste Dylan gemäß der Nobelpreis-Statuten allerdings noch eine Vorlesung halten, wofür ihm eine Frist bis zum 10. Juni desselben Jahres gesetzt wurde.¹⁸⁹ Fünf Tage vor Ablauf dieser Frist reichte Dylan ein mit sanfter Klaviermusik unterlegtes Video ein, auf dem die von ihm selbst gelesene Vorlesung zu hören ist.¹⁹⁰ Der Umgang Dylans mit der Literaturnobelpreisverleihung hat international für einiges an Aufsehen gesorgt und wurde dabei von Teilen der medialen Öffentlichkeit als bewusstes Sich-Entziehen angesehen. Sein distanziertes Verhältnis zur akademischen Welt hat Dylan im Übrigen bereits in dem Song

¹⁸⁸ Für eine ausführliche kulturwissenschaftliche Analyse des Songs empfiehlt sich die Lektüre von: Heinrich Detering (2015): „Odysseus in Liverpool. Bob Dylans ‚Roll On John‘“, veröffentlicht in: Heike C. Spickermann (Hrsg.): *Weltliteratur interkulturell. Referenzen von Cusanus bis Bob Dylan*, Heidelberg, S. 129–140.

¹⁸⁹ Vgl. Müller 2016: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/im-geiste-bin-ich-bei-euch-5487031.html>.

¹⁹⁰ Vgl. Kastberger 2017: <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2017-06/bob-dylan-literaturnobelpreis-rede-plagiat>.

„Day of the Locusts“ vom Album *New Morning* (1970) exemplarisch zum Ausdruck gebracht, in dem er die ihm zuteilgewordene Verleihung der Ehrendoktorwürde an der renommierten Princeton University thematisiert. Dabei habe Dylan nach eigener Aussage grundsätzlich gar kein Problem mit Kritik an seiner Kunst, solange diese konstruktiv ausfalle:

When you ask me if I find criticism of my work irrelevant or silly, no, not if it's constructive. If someone could point out here or there where my work could be improved upon, I guess I'd be willing to listen. The people who are obsessed with criticism – it's not honest criticism. They are not the people who I play to anyway.¹⁹¹

Auch durch Leonard Cohens Lebenslauf zieht sich das Motiv des Sich-Entziehens wie ein roter Faden. Allein die Tatsache, dass Cohen erst im Alter von 33 Jahren sein Debüt-Album veröffentlicht und in der Folge dennoch eine eindrucksvolle musikalische Karriere von internationalem Format vorzuweisen hat, macht ihn zu einem Sonderling in der populären (Musik-)Kultur. Nach seinen ersten Erfolgen als Dichter und Schriftsteller zog sich Cohen zunächst mit einem Umweg über London für einige Jahre auf die griechische Insel Hydra zurück, die damals als Aussteigerparadies und Künstlerkolonie bekannt war. Danach erst begann seine für damalige Verhältnisse unwahrscheinliche Karriere als Musiker. Der Rückzug Cohens ins Zen-Kloster Mitte der 1990er-Jahre, der in dieser Arbeit bereits ausführlich thematisiert wurde, passt ebenfalls in das Bild des gesellschaftlichen Außenseiters. Kurt Luger verweist in diesem Zusammenhang auf die Gefahr einer Überinterpretation künstlerischer Pausen von Stars aus der Populärkultur: „Sind Bekanntheit und Beliebtheit eines Stars am Zenit angekommen, zieht sein Tun hohe Aufmerksamkeit nach sich, und selbst sein Lassen wird dann überbelichtet und erreicht einen hohen Nachrichtenwert.“¹⁹² Wie treffend Lugers Beobachtung ist, wird beispielhaft an der Einschätzung von Wolfgang Haberl bezüglich der Unregelmäßigkeit des künstlerischen Outputs von Cohen deutlich:

Die langen Schweigepausen in Leonard Cohens Karriere sind in Wirklichkeit nicht immer nur als kreative Krisen zu bewerten, sondern vielmehr auch Verweigerungshaltungen. Die Verweigerung der Kreativität wird bei Cohen somit auch zeit- und teilweise zu einer bewussten Nullkunst, die ohne weiteres in das Konzept einer postmodernen subversiven Popkultur passt.¹⁹³

Quantitativ gesehen ist das künstlerische Werk Leonard Cohens, besonders im Vergleich zu Dylan, vor dem Hintergrund seiner langen Karriere tatsächlich sehr überschaubar. Obwohl dafür aber im Laufe der Jahre zahllose professionelle wie private Gründe verantwortlich gewesen sein können, deutet Haberl diesen Umstand ausdrücklich auch als „Verweigerung

¹⁹¹ Gilmore; Dylan 2012: <https://www.rollingstone.com/music/music-news/bob-dylan-unleashed-189723/>.

¹⁹² Luger 2011: 125.

¹⁹³ Haberl 2019: 262.

der Kreativität‘, die dabei zu einer ‚bewussten Nullkunst‘ stilisiert wird. Angesichts dieser durchaus phantasievollen Argumentation möchte man sich fast zu einem Axiom *à la* ‚Ein wahrer Künstler (wie Cohen) kann nicht *nicht* künstlerisch tätig sein.‘ hinreißen lassen.

In David und Lucy Bouchers Buch *Bob Dylan and Leonard. Deaths and Entrances* (2021) wird das rebellische Image von Dylan und Cohen bereits anhand martialischer Betitelungen deutlich hervorgehoben: Dylan wird dabei zu „The Masked Crusader“¹⁹⁴ und Cohen zu „The Lone Ranger“¹⁹⁵ (v)erklärt. Das mag zunächst einmal mehr nach den ruchlosen Protagonisten eines Western-Klassikers klingen als nach zwei der einflussreichsten und erfolgreichsten Singer-Songwritern der letzten 60 Jahre. Die Bouchers sehen allerdings eine starke Verbindung zwischen Cohens und Dylans Musik aus der frühen Karrierezeit und dem damaligen soziokulturellen Zeitgeist, der großen Aufbruchstimmung, die insbesondere junge Menschen gegen die etablierten politischen Systeme rebellieren ließ:

Dylan and Cohen, in their different ways, constituted a bridge between the great heritage of the radical folk tradition, and the new generation of politically disaffected youth who were left-leaning, anti-establishment, pro-civil rights, anti-Vietnam and anti-nuclear. The disaffected found it impossible to have their voices represented in the media, except negatively, and so Dylan's and Cohen's sympathies resonated with those who railed against convention, rejected racial injustice and were on the side of ordinary working men and women crushed by the harsh realities of the economic system.¹⁹⁶

Vor diesem Hintergrund ist auch Dylans öffentlichkeitswirksames Engagement für den schwarzen Mittelgewichtsboxer Rubin ‚Hurricane‘ Carter zu nennen. Carter wurde für einen Mordfall an drei weißen Männern, der sich 1966 in New Jersey zugetragen hat, zu Unrecht verurteilt, was das Ende seiner Boxkarriere zur Folge hatte. Der offenkundig rassistisch motivierten Verurteilung gingen zahlreiche ermittlungstechnische und juristische Ungereimtheiten voraus. Auch dank Dylan wurde eine breite Öffentlichkeit auf den Fall aufmerksam. Dylan besuchte Carter medienwirksam im Gefängnis, sprach sich für dessen Freilassung aus und schrieb darüber hinaus den das ungerechte gesellschaftspolitische System in den USA anklagenden Song ‚Hurricane‘, der auf dem Album *Desire* (1976) veröffentlicht wurde. Nach einem jahrelangen juristischen Tauziehen wurde Carter 1985 vollumfänglich freigesprochen, eine zumindest finanzielle Entschädigung hat er aber nie erhalten. Aus der Sicht Robert Sheltons ist ‚Hurricane‘ Dylans „*J'accuse of the American judicial system*“¹⁹⁷ – in

¹⁹⁴ Boucher; Boucher 2021: 133.

¹⁹⁵ Ebd.: 161.

¹⁹⁶ Ebd.: 5.

¹⁹⁷ Shelton 1986: 460.

Anspielung auf den 1898 von Émile Zola publizierten offenen Brief als Reaktion auf die Dreyfus-Affäre im Frankreich des späten 19. Jahrhunderts.

Was bei all dem systemkritischen, unangepassten und rebellenhaften Auftreten Bob Dylans und Leonard Cohens, und auch bei all den äußeren Zuschreibungen, die auf dieses Image abzielen, allerdings häufig außer Acht gelassen wird: Dylan und Cohen sind bzw. waren nicht zuletzt auch Unternehmer und Werbefiguren, die durch ihre erfolgreiche Karriere jeweils eine individuelle ‚Marke‘ kreiert haben, um die im Laufe der Jahre ein eigenes Merchandising-Business entstanden ist. Dazu könnten zahlreiche Beispiele herangezogen werden, an dieser Stelle soll aber ein besonders anschauliches mit Bezug auf Dylan genügen: der Whiskey ‚Heaven’s Door‘, der auch über eine Verlinkung auf Dylans offizieller Website vertrieben wird.¹⁹⁸ Verschiedene Kunstwerke Dylans, die auf den hochwertigen Verpackungen und den Labels der Whiskey-Flaschen abgebildet sind, sollen dabei eine visuelle Verbindung zur künstlerischen Welt herstellen. Die Frage, ob das noch Kunst oder schon Kommerz ist, muss natürlich jeder für sich selbst beantworten. In jedem Fall zeigt dieses Beispiel auf anschauliche Weise, dass auch bei einem so einflussreichen Künstler wie Bob Dylan die Einnahmequellen weit über das eigentliche künstlerische Kerngeschäft hinausgehen.

3.2.2. *Ladies’ man*

Die erste und einzige musikalische Zusammenarbeit von Bob Dylan und Leonard Cohen im Rahmen eines Studio-Albums findet sich auf Cohens 1977 veröffentlichtem Album *Death of a Ladies’ Man*. Es handelt sich dabei um einen Song mit dem offenkundig mehr auf profane als auf sakrale Erlösung abzielenden Titel ‚Don’t Go Home with Your Hard-On‘, zu dem Dylan einen beim Anhören der Aufnahme praktisch nicht zu identifizierbaren Teil des Background-Gesang beigesteuert hat. Auch wenn laut dem Titel von Cohens fünftem Studio-Album der *ladies’ man* gegen Ende der 1970er-Jahre demonstrativ für tot erklärt wurde, tat das Cohens Image als ein solcher in den darauffolgenden Jahrzehnten keinen Abbruch – ganz im Gegenteil. In diesem Zusammenhang ist es jedoch sinnvoll, den Plural Images zu verwenden, da sich in der Selbstdarstellung und Fremdwahrnehmung einige signifikante Unterschiede zwischen dem jüngeren *ladies’ man* Cohen und dem älteren erkennen lassen.

¹⁹⁸ Siehe dazu: <https://www.heavensdoor.com/>, zuletzt abgerufen am 15.07.2024.

Mit einem auf Cohens musikalische Anfänge gerichteten Blick stellt man fest, dass sich bereits auf dessen erstem Studio-Album *Songs of Leonard Cohen* (1967) mit ‚Suzanne‘ und ‚So Long, Marianne‘ zwei Songs befinden, die einen Frauennamen im Titel tragen und zudem bis heute zu den populärsten Cohen-Songs gehören. Die bloße Tatsache, dass ein heterosexueller Mann wie Cohen schon zu Anfang seiner musikalischen Karriere Frauen eine prägende Rolle in seinen Songtexten eingeräumt hat, ist für sich genommen natürlich nichts Außergewöhnliches. Das Image des jüngeren Cohen als *ladies' man* ist aber zunächst einmal weniger auf Cohens frühe Musik zurückzuführen als auf dessen frühe Gedichte und Romane, die in der Außenwahrnehmung häufig als frivol, obszön, bisweilen sogar pornografisch gespiegelt werden. Wolfgang Haberl bemerkt in diesem Zusammenhang:

Eine uferlose Sexualität in all ihre mehr oder weniger stubenreinen Ausdrucksformen, gepolstert mit weichem Frauenfleisch, ausgestopft mit Scham- und Achselhaaren, garniert mit schlüpfrigen Öffnungen, glibberigen eiweißhaltigen Säften und salzigen Schweißperlen auf den feuchten Ritzen ist bei Cohen eine immerwährende Heimsuchung, der er nicht auskommt und deren Hormonstürmen man speziell als Leser seiner frühen Gedichtbände und zwei Romane schutzlos ausgeliefert ist.¹⁹⁹

Sexuelle Inhalte werden dabei in Cohens frühen Songtexten bei Weitem nicht so explizit dargestellt wie in seinen frühen literarischen Texten, sondern vielmehr durch zweideutige Anspielungen und originelle sprachliche Bilder. Nichtsdestotrotz lässt Cohen das Thema Liebesbeziehungen darin selten in einem harmonischen Licht erscheinen, wie beispielsweise an ‚There Is a War‘ vom Album *New Skin for the Old Ceremony* (1974) deutlich wird:

Well, I live here with a woman and a child,
the situation makes me kind of nervous.
Yes, I rise up from her arms, she says
“I guess you call this love, I call it service.”²⁰⁰

Bei vielen von den Frauen, mit denen Cohen im Laufe seines Lebens eine Beziehung hatte, überschneiden sich der Einfluss auf sein Privatleben und seine Karriere. Aus Cohens Beziehung mit Suzanne Elrod (nicht zu verwechseln mit der kanadischen Tänzerin und Choreografin Suzanne Verdal, die Cohen zu seinem Song ‚Suzanne‘ inspiriert hat) sind zwei Kinder hervorgegangen. Judy Collins hat für Cohens musikalische Karriere eine entscheidende Rolle gespielt, indem sie ihn z. B. für seinen ersten größeren öffentlichen Auftritt zu sich auf die Bühne holte.²⁰¹ Bereits in der frühen Phase seiner musikalischen Karriere wurden Cohen einige Affären mit bekannten Kolleginnen aus der Musikszene nachgesagt, darunter Joni

¹⁹⁹ Haberl 2019: 243.

²⁰⁰ Cohen [Veröffentlichungsdatum unbekannt] (1974): <https://www.leonardcohenfiles.com/>.

²⁰¹ Vgl. Simmons ¹⁹2017: 158.

Mitchell und Nico. Die Norwegerin Marianne Ihlen, die Cohen während seiner Zeit auf der griechischen Insel Hydra kennenlernte und die ihn unter anderem zu dem Song ‚So Long, Marianne‘ inspirierte, wird häufig als Cohens wichtigste ‚Muse‘ bezeichnet. Für Wolfgang Haberl genügt vor diesem Hintergrund ein kurzer Blick auf Cohens Biografie,

um sich darüber klar zu werden, dass die klassische bourgeoise Ehe und Vaterrolle nichts für ihn war. Viele, oft undurchschaubare Beziehungen zu exzentrischen Frauen, von denen wohl nur zwei (Marianne Ihlen und Suzanne Elrod) wirklich länger und enger mit ihm zusammenlebten, häufige Ortwechsel, unterschiedliche Sprachen und immer kurz auflodernde Liebesaffären, die reichlich mysteriösen Musen und Frauenfiguren der Live-Konzerte und Studioalben [...] passen nicht in das Konzept einer bürgerlichen Kleinfamilie, die ja von einer lebenslang haltenden, monogamen und heterosexuellen Ehe charakterisiert war [...]. Dass dieses klassische Bild der Kleinfamilie [...] in Cohens Lyrik, Prosa und Musik demontiert wird, ist nur allzu offensichtlich.²⁰²

Die Analyse Haberls ist dabei zwar im Grundsatz nicht falsch, bei einer umfassenden und differenzierten Betrachtung des Gesamtwerks von Cohen kommt man jedoch nicht umhin, sie als unvollständig zu bezeichnen, weil Haberl damit ein einseitiges und oberflächliches Bild von Cohens facettenreicher Kunst zeichnet. Haberl beleuchtet in seiner Analyse nämlich nur eine Seite von Cohens Kunst und lässt dabei andere Seiten, die nicht in seine Argumentationsführung passen, weitestgehend im Dunkeln. Dadurch verkennt er, ob beabsichtigt oder nicht, wesentliche Aspekte, wie etwa die tiefe Sehnsucht nach Geborgenheit, die in Cohens künstlerischem Werk einen wichtigen Platz einnimmt. Ein anschauliches Beispiel dafür ist das im Gedichtband *Book of Longing* (2006) veröffentlichte ‚A Thousand Kisses Deep‘, das sich bereits in textlich alternativer Song-Form auf dem Album *Ten New Songs* (2001) befindet. Dieses Beispiel ist im Übrigen nur eines von vielen, an denen deutlich wird, wie fließend in Cohens künstlerischem Schaffen die Übergänge zwischen Songs und Gedichten sind. Das Gedicht ‚A Thousand Kisses Deep‘ beginnt mit der Strophe:

You came to me this morning
And you handled me like meat
You'd have to be a man to know
How good that feels how sweet
My mirror twin my next of kin
I'd know you in my sleep
And who but you would take me in
A thousand kisses deep²⁰³

²⁰² Haberl 2019: 241 f.

²⁰³ Cohen 2006: 56.

Die ersten vier Zeilen lassen hier zunächst noch einen machohaft-sexistisch anmutenden Tonfall durchscheinen, der dann aber unmittelbar durch die folgenden vier Zeilen gebrochen wird, in dem ein inniges und zärtlich-romantisches Verhältnis in den Vordergrund rückt. Gerade aus dieser ambivalenten Form der Auseinandersetzung mit essenziellen Themen wie Liebe, Sexualität, Spiritualität und Tod konstituiert sich letztendlich die außerordentliche Qualität von Cohens Kunst. Außerdem gibt es Belege dafür, dass für Cohen die Wertschätzung seiner Familie und besonders seiner Kinder zeitlebens zu seinen Prioritäten gehörte. In diesem Zusammenhang sei auf den schweren Autounfall von Leonard Cohens Sohn Adam verwiesen, den dieser im Alter von 18 Jahren erlitten hat. Während sein Sohn bis zur vollständigen Genesung mehrere Monate im Krankenhaus verbringen musste, wich Cohen nicht von dessen Seite.²⁰⁴ Dennoch hält sich Cohens Image als umtriebiger *ladies' man* auch nach dessen Tod im Alter von 82 Jahren hartnäckig und wird immer wieder als einer der ersten Anknüpfungspunkte für dessen Charakterisierung herangezogen. David Remnick schreibt beispielsweise in einem Artikel von 2016, der kurz vor Cohens Tod veröffentlicht wurde:

Cohen had known some success with women. He would know a great deal more. For a troubadour of sadness – “the godfather of gloom,” he was later called – Cohen found frequent respite in the arms of others. As a young man, he had a kind of Michael Corleone Before the Fall look, sloe-eyed, dark, a little hunched, but high courtesy and verbal fluency were his charm. When he was thirteen, he read a book on hypnotism. He tried out his new discipline on the family housekeeper, and she took off her clothes. Not everyone over the years was quite as bewitched. Nico spurned him, and Joni Mitchell, who had once been his lover, remained a friend but dismissed him as a “boudoir poet.” But these were the exceptions.²⁰⁵

Cohens frühe Songtexte folgen dabei noch deutlich dem Schema des ‚troubadour of sadness‘ und offenbaren meist einen pessimistischen oder zumindest melancholischen Blick auf romantische Beziehungen. Allerdings findet sich darin bereits auch in Ansätzen die für Cohen charakteristische (Selbst-)Ironie, wie etwa in ‚Chelsea Hotel #2‘ vom Album *New Skin for the Old Ceremony*. Cohen hat in den frühen Jahren seiner musikalischen Karriere einige Zeit im Chelsea Hotel in New York City gelebt, das damals als beliebte Herberge für Künstlerinnen und Künstler diente. Die folgenden Zeilen wurden vor allem durch eine Affäre Cohens mit Janis Joplin inspiriert, die etwa zur gleichen Zeit wie er im New Yorker Chelsea Hotel gewohnt hat:

I remember you well in the Chelsea Hotel
you were famous, your heart was a legend.

²⁰⁴ Vgl. Simmons ¹⁹2017: 359.

²⁰⁵ Remnick 2016: <https://www.newyorker.com/magazine/2016/10/17/leonard-cohen-makes-it-darker>.

You told me again you preferred handsome men
but for me you would make an exception.
And clenching your fist for the ones like us
who are oppressed by the figures of beauty,
you fixed yourself, you said, "Well never mind,
we are ugly but we have the music."²⁰⁶

Ein Wendepunkt in Cohens Songwriting über die romantische Liebe lässt sich im Laufe der 1980er-Jahren festmachen. Der melancholisch geprägte Blick auf Liebesbeziehungen und die eigene Rolle darin verschiebt sich immer mehr zu einer überwiegend (selbst)ironischen Sichtweise, die häufig auch das Älterwerden thematisiert. Exemplarisch dafür steht die erste Strophe von ‚Tower of Song‘ vom Album *I'm Your Man* (1988):

Well, my friends are gone and my hair is grey
I ache in the places where I used to play
And I'm crazy for love, but I'm not coming on
I'm just paying my rent every day
In the Tower of Song²⁰⁷

Das im *Book of Longing* veröffentlichte Gedicht ‚Because of a Few Songs‘, das sich ebenfalls schon in alternativer Song-Form auf dem Album *Dear Heather* (2004) befindet, greift diese Verbindung zwischen dem älterwerdenden Ich und der Bedeutung von dessen Kunst für die schiere Möglichkeit romantischer Beziehungen explizit auf:

Because of a few songs
wherein I spoke of their mystery,
women have been
exceptionally kind
to my old age.²⁰⁸

Dabei symbolisiert der ältere Cohen als *ladies' man* nicht das, was heute in der Regel unter einem männlichen ‚Sex-Symbol‘ verstanden wird. Die Qualitäten, die bei Cohen in diesem Zusammenhang hervorgehoben werden, lassen sich mehr mit den Manieren eines Gentleman der ‚alten Schule‘ vergleichen, was bereits auch anhand des obigen Zitats von David Remnick verdeutlicht wurde, der darin Cohens außerordentliche Höflichkeit und verbale

²⁰⁶ Cohen [Veröffentlichungsdatum unbekannt] (1974): <https://www.leonardcohenfiles.com/>.

²⁰⁷ Cohen [Veröffentlichungsdatum unbekannt] (1988): <https://www.leonardcohenfiles.com/>.

²⁰⁸ Cohen 2006: 208.

Gewandtheit betont. Sylvie Simmons, die für ihre ausführliche Biografie *I'm Your Man. The Life of Leonard Cohen* mehrere Interviews mit Cohen geführt hat, liefert im Prolog ihrer Cohen-Biografie eine detaillierte Beschreibung ihres berühmten Interviewpartners:

He is a courtly man, elegant, with old-world manners. He bows when he meets you, stands when you leave, makes sure that you're comfortable and makes no mention of the fact he's not [...]. By inclination he is a private man, rather shy, but if probing is required he'll pull his feet in the stirrups with dignity and humour. He chooses his words carefully, like a poet, or a politician, with a habit of precision, an ear for their sound, and a talent and a taste for deflection and mystery. He has always liked smoke and mirrors. And yet there is something conspiratorial in the way he talks, as there is when he sings, as if he were imparting an intimate secret.²⁰⁹

Blendet man vor diesem Hintergrund jeglichen Kontext aus und orientiert sich nur an Simmons Ausführungen, fällt es schwer zu glauben, dass hier ein Mann in seinen späten 70er-Jahren beschrieben wird. Der ältere Cohen wird als elegant, höflich und zurückhaltend, gleichzeitig aber auch als humorvoll und wortgewandt dargestellt. Zum Abschluss ihrer Beschreibung deutet Simmons eine Geheimnisumwobenheit in Cohens Art zu reden an, die sich ebenfalls in dessen Art zu singen wiederfinden lasse. Mit dem Verweis auf ein potenzielles intimes Geheimnis hinter der äußeren Erscheinung stellt Simmons, bewusst oder unbewusst, eine Verbindung zu einem der wesentlichen Aspekte ikonischer Darstellungen her, der auch bereits in dieser Arbeit erläutert worden ist. Auf diese Weise findet die Ikonizität Leonard Cohens im Kontext der populären Kultur einmal mehr Bestätigung.

Unter all den naheliegenden und befremdlichen Zuschreibungen, die Bob Dylan im Laufe seiner langen Karriere zuteilgeworden sind, spielt die eines *ladies' man* keine herausragende Rolle. Grundsätzlich hält Dylan sein Privatleben seit jeher so weit wie möglich von der Öffentlichkeit fern. Bekannt ist, dass aus der Ehe mit Sara Dylan drei Söhne und zwei Töchter hervorgegangen sind, eine weitere Tochter entstammt einer späteren Ehe mit Carolyn Dennis, was allerdings erst viele Jahre nach der Trennung öffentlich geworden ist. Selbst aus Dylans früheren, ‚wilderer‘ Jahren lässt sich zwar kein Image als *ladies' man* konstruieren, obwohl aus jener Zeit auch einige Affären mit Kolleginnen aus der Kunstszene bekannt sind. Wie der junge Cohen, hat auch der junge Dylan eine Weile im Chelsea Hotel in New York City gewohnt, und war damals unter anderem mit dem berühmten Fotomodell Edie Sedgwick liiert. Als besonders prägend für Dylans künstlerischen wie privaten Werdegang müssen an dieser Stelle jedoch allen voran zwei Frauen herausgestellt werden, deren Bedeutung für sein Leben auch Dylan selbst in seinem autobiografischen Buch *Chronicles*.

²⁰⁹ Simmons 192017: 1.

Volume One (2006) explizit hervorhebt. Zunächst einmal sei Suze Rotolo erwähnt, die Arm in Arm mit Dylan auf dem Front-Cover vom Album *The Freewheelin' Bob Dylan* (1963) abgebildet ist. Über die erste Begegnung mit Rotolo im New York City der frühen 1960er-Jahre schreibt Dylan:

Meeting her was like stepping into the tales of 1,001 Arabian nights. She had a smile that could light up a street full of people and was extremely lively, had a particular type of voluptuousness – a Rodin sculpture come to life. She reminded me of a libertine heroine. She was just my type.²¹⁰

Rotolo hatte maßgeblichen Einfluss auf Dylans Politisierung, außerdem führte sie ihn durch gemeinsame Museumsbesuche in die Welt der Bildenden Kunst ein. Da Rotolo selbst malte, ermutigte sie auch Dylan, mit der Malerei zu beginnen, was dieser bis heute erfolgreich tut.²¹¹ Übertroffen wird dieser Einfluss noch von der professionellen und privaten Beziehung zu Joan Baez, die Dylan in *Chronicles. Volume One* als „Queen oft he Folksingers“²¹² bezeichnet. Baez hatte sich bereits vor Dylan in der Folk-Musik-Szene der USA einen Namen gemacht und brachte Dylans Karriere entscheidend voran, indem sie ihn bei ihren Konzerten oft zu sich auf die Bühne holte. Seinen ersten Eindruck von Baez schildert Dylan wie folgt:

She was wicked looking – shiny black hair that hung down over the curve of slender hips, drooping lashes, partly raised, no Raggedy Ann doll. The sight of her made me high. All that and then there was her voice. A voice that drove out bad spirits. It was like she'd come down from another planet.²¹³

Wie bereits erwähnt, insinuiert Dylan in *Chronicles. Volume One* mehrfach, dass das Schicksal eine wesentliche Rolle in seinem Leben gespielt habe – so auch in Bezug auf Baez:

However illogical it might have seemed, something told me that she was my counterpart – that she was the one that my voice could find perfect harmony with. At the same time there was nothing but distance and worlds and big divides between her and me. I was still stuck in the boondocks. Yet some strange feeling told me that we would inevitably meet up.²¹⁴

Was Bob Dylans Songtexte angeht, so lassen sich bezüglich der Liebes-Thematik, ähnlich wie bei anderen Themenschwerpunkten, kaum regelmäßig wiederkehrende Denkmuster oder Sichtweisen herauslesen. Barbara O'Dair sieht darin eine künstlerische Strategie, ein bewusstes Ablenkungsmanöver, um den ‚wahren‘ Dylan vor der Öffentlichkeit zu verbergen: „[...] Dylan's tricks cover his wounds with humor that distracts and diffuses. As with the Great Houdini, his creative acts depend on his ability to slip any bonds.“²¹⁵ Dieser Nimbus des Ungreifbaren mag aus hermeneutischer Perspektive häufig frustrierend

²¹⁰ Dylan 2004: 265.

²¹¹ Vgl. ebd.: 269 f.

²¹² Ebd.: 254.

²¹³ Ebd.

²¹⁴ Ebd.: 255.

²¹⁵ O'Dair 2009: 81.

erscheinen, gerade darin besteht aber der Reiz von Dylans facettenreichem musikalischen Repertoire, wie auch O'Dair feststellt: „In many of his love songs, Dylan bobs and weaves, both eluding interpretations and accurately portraying the fickleness of roles within relationships. In all, don't expect Dylan to follow a well-marked path, which is why his work stays rich and relevant.“²¹⁶ Mit Bezugnahme auf die Darstellung unterschiedlicher Frauenbilder in Bob Dylans Songtexten sieht O'Dair Dylan als heterosexuellen Mann in einer Reihe mit anderen berühmten männlichen Künstlern aus der populärkulturellen Musikszene seiner Generation. Diese seien häufig ebenso irritiert in der Auseinandersetzung mit der eigenen, männlichen Identität, wie mit der Identität emanzipierter Frauen:

One can say easily that Dylan is not a charter member of the Enlightened Machismo club, the one that includes Bruce Springsteen, John Lennon, Bono, and Eddie Vedder. He more likely makes the fourth for bridge with Neil Young, Leonard Cohen, and Lou Reed, pre-feminist men who are just as confused by their own roles in the free world as they are by the women who surround them.²¹⁷

Aus dieser Gemengelage speist sich für O'Dair das ambivalente Verhältnis zu Frauen, das sie Dylan zuschreibt: „As a rebel himself, he might appreciate their own power grabs; as a man of his generation, he's bewildered by women who stake their claims, efforts threaten a quick-change artist who depends on the Other to stay in a fixed role. Every chameleon needs his rock.“²¹⁸ O'Dair verweist damit offenkundig auf das symbolische Maskenspiel Dylans als öffentliche Person und sieht in diesem Akt des Maskierens auch eine zumindest künstlerische Abgrenzung Frauen gegenüber, die als Gegenpart zu dem sich stetig wandelnden ‚Chamäleon‘ die Rolle der hintergründigen, statischen Projektionsfläche zukommt. Im Kontext solcherlei Argumentationsführungen wird jedoch häufig die Tatsache übersehen, dass Frauen für Bob Dylan wie für Leonard Cohen aus künstlerischer Sicht nicht nur in stereotyper Weise die Rolle der inspirierenden ‚Muse‘ gespielt haben, sondern sich aus ehemaligen romantischen Verbindungen auch künstlerische Wechselwirkungen ergeben haben. Sowohl Dylan als auch Cohen sind nämlich ihrerseits ebenfalls Inspirationsquellen für Musikerinnen geworden, die ihre Kunst dazu genutzt haben, ihre eigene Version der gemeinsamen Geschichte mit dem jeweiligen Ex-Partner zu erzählen. Eindrucksvolle Beispiele dafür sind Joan Baez' Song ‚Diamonds & Rust‘ vom gleichnamigen Album (1975) und Joni Mitchells ‚In Case of You‘ vom Album *Blue* (1971), die aufgrund verschiedener textlicher

²¹⁶ O'Dair 2009: 86.

²¹⁷ Ebd.: 85.

²¹⁸ Ebd.: 86.

Anhaltspunkte im populärkulturellen Diskurs häufig als künstlerische Auseinandersetzung mit der Beziehung zu Dylan bzw. Cohen gedeutet worden sind.

3.2.3. Alter weis(s)er Mann

Nach einer TV-Interview-Pause von rund 20 Jahren gab Bob Dylan 2004, im gleichen Jahr der Veröffentlichung seines autobiografischen Buchs *Chronicles. Volume One*, Ed Bradley ein Interview für das bekannte US-amerikanische TV-Format ‚60 Minutes‘. Bemerkenswert ist dabei insbesondere der Tenor von Dylans Aussagen, in denen er einen seltenen öffentlichen Einblick in Themenbereiche wie das Älterwerden gibt. Dass Dylans Äußerungen in Interviews stets mit Vorsicht zu genießen sind, wurde in dieser Arbeit bereits thematisiert, dennoch schwingt in besagtem Interview bei Dylan ein in dieser Weise bis dato unbekannter Tonfall mit, weshalb sich ein genaues Hinhören hier besonders lohnt. Als Einstieg in das Interview kommt Bradley auf Dylans außergewöhnliches Songwriting zu sprechen und fragt, ob dieser jemals mit Verwunderung auf seine frühen Songs zurückschaue, die auch heute noch zahllose Menschen weltweit bewegen. Dylan antwortet darauf: „I used to. I don’t do that anymore. I don’t know how I got to write those songs. Those early songs were almost magically written [...]“. ²¹⁹ Mit dem Verweis auf ‚It’s Alright, Ma (I’m Only Bleeding)‘ vom Album *Bringing It All Back Home* (1965) fügt Dylan hinzu:

Try to sit down and write something like that. There’s a magic to that, and it’s not Siegfried and Roy kind of magic, you know? It’s a different kind of a penetrating magic. And, you know, I did it. I did it at one time. [...] You can’t do something forever [...]. I did it once, and I can do other things now. But, I can’t do that. ²²⁰

Gefragt nach dem, was ihn in seinem fortgeschrittenen Alter noch immer antreibe, antwortet Dylan: „It goes back to that destiny thing. I mean, I made a bargain with it, you know, long time ago. And I’m holding up my end ... to get where I am now [...].“ ²²¹

Dylans rückblickend schicksalhafte Interpretation seines eigenen Erfolgs wurde bereits an anderer Stelle ausführlich analysiert, mit Blick auf die Aussage zu seinem Songwriting, das sich über die Jahre verändert habe, tritt hier aber noch ein neuer Aspekt zutage. Nämlich jener, dass der ältere Dylan den Eindruck hat, im Laufe seines Lebens sowohl etwas von der ‚Magie‘ seiner frühen Jahre verloren als auch andere, neue Dinge gelernt zu haben,

²¹⁹ Bradley; Dylan 2004: <https://www.cbsnews.com/news/60-minutes-bob-dylan-rare-interview-2004/>.

²²⁰ Ebd.

²²¹ Ebd.

die er früher nicht konnte. Um was genau es sich dabei handelt, geht aus dem Interview mit Ed Bradley zwar nicht hervor, dennoch lässt sich festhalten, dass der Einfluss des Älterwerdens auf sein Songwriting Dylan nicht vollkommen kaltlässt. Dies lässt sich auch anhand der thematischen Schwerpunktsetzung in Dylans Spätwerk beobachten. Auf dem unter anderem mit drei Grammys ausgezeichneten Album *Time Out of Mind* (1997) veröffentlichte Dylan erstmals seit dem 1990 erschienenen Album *Under the Red Sky* wieder eigene Songs und etablierte damit außerdem einen für sein bisheriges Gesamtwerk neuen musikalischen Stil. Daher ist es sinnvoll, *Time Out of Mind* als Ausgangspunkt von Dylans musikalischem Spätwerk zu betrachten. Einige der Songs auf dem Album setzen sich intensiv mit dem Thema Sterblichkeit auseinander, wie z. B. ‚Tryin’ to Get to Heaven‘ und besonders auch ‚Not Dark Yet‘, mit seinem zutiefst fatalistischen Tonfall:

I was born here and I’ll die here against my will
I know it looks like I’m moving, but I’m standing still
Every nerve in my body is so vacant and numb
I can’t even remember what it was I came here to get away from
Don’t even hear a murmur of a prayer
It’s not dark yet, but it’s getting there²²²

Bedenkt man dabei, dass Dylan kurz nach der Fertigstellung des Albums schwer an Histoplasmose (eine durch Pilze bedingte systemische Infektionskrankheit, die vorwiegend die Lunge befällt) erkrankte, wovon er sich zwar letztendlich wieder erholen konnte, läge die Schlussfolgerung nahe, einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen Dylans im Alter zunehmend fragiler werdenden Gesundheit und merklichen Veränderungen in seinem Songwriting herzustellen. Dylan hingegen verweigert sich in Interviews entschieden der Lesart seines Spätwerks als künstlerische Bewältigungsstrategie im Angesicht des eigenen ‚Lebensabends‘. In dem bereits erwähnten Interview mit Mikal Gilmore aus dem Jahr 2012 beispielsweise tritt Dylan solchen Deutungsansätzen mit deutlichen Worten entgegen:

I can name you a hundred songs where everything ends in tragedy. It’s called tradition, and that’s what I deal in. Traditional, with a capital T. Maybe people have to have a simplistic way of identifying something, if they can’t grasp it properly – use some term that they think they can understand, like mortality. Oh, like, “These songs must be about mortality. I mean, Dylan, isn’t he an old guy? He must be thinking about that.” You know what I say to that horseshit? I say these idiots don’t know what they’re talking about. Go find somebody else to pick on.²²³

²²² Dylan [Veröffentlichungsdatum unbekannt] (1997): <https://www.bobdylan.com/songs/not-dark-yet/>.

²²³ Gilmore; Dylan 2012: <https://www.rollingstone.com/music/music-news/bob-dylan-unleashed-189723/>.

Anders verhält es sich im Hinblick auf Leonard Cohens Bezug zur eigenen künstlerischen Auseinandersetzung mit Themen wie dem Älterwerden, Krankheit und Tod. In einem Interview, das David Remnick mit Cohen wenige Wochen vor dessen Tod geführt hat, pflegt dieser einen offenen Umgang mit der eigenen Sterblichkeit und äußert zudem den Wunsch, letzte Dinge abschließen und noch zu einem möglichst guten Ende bringen zu können:

At a certain point, if you still have your marbles and are not faced with serious financial challenges, you have a chance to put your house in order. It's a cliché, but it's underestimated as an analgesic on all levels. Putting your house in order, if you can do it, is one of the most comforting activities, and the benefits of it are incalculable. [...] I am a tidy kind of guy. I like to tie up the strings if I can. If I can't, also, that's O.K. But my natural thrust is to finish things that I've begun.²²⁴

In demselben Interview kommt Cohen auch auf bis dato noch unfertige Songs aus den Aufnahmesessions seines letzten zu Lebzeiten veröffentlichten Albums *You Want It Darker* zu sprechen und prognostiziert in einem schicksalsergebenen Tonfall, er werde diese mit hoher Wahrscheinlichkeit nicht mehr selbst für ein nächstes Album zu Ende bringen können:

I don't think I'll be able to finish those songs. Maybe, who knows? And maybe I'll get a second wind, I don't know. But I don't dare attach myself to a spiritual strategy. I don't dare do that. I've got some work to do. Take care of business. I am ready to die. I hope it's not too uncomfortable. That's about it for me.²²⁵

Diese Prognose Cohens sollte sich bereits wenige Wochen nach dem besagten Interview als wahr herausstellen, allerdings zeigte Cohen in dem letzten Interview vor seinem Tod noch einmal ein anderes Gesicht. Bezugnehmend auf die Aussage aus dem Interview mit Remnick, er sei bereit zu sterben, relativiert Cohen darin seinen früheren Standpunkt mit dem für ihn charakteristischen Humor: „I think I was exaggerating. One is given to self-dramatization from time to time. I intend to live forever.“²²⁶ Die unfertigen Songs aus den Aufnahmesessions von *You Want It Darker* haben unter der Aufsicht von Cohens Sohn Adam auf dem posthum erschienen Album *Thanks for the Dance* (2019) letztlich noch ihren Platz gefunden und knüpfen thematisch und atmosphärisch an das vorangegangene Album an.

Die thematisch von Vergänglichkeit und Abschied geprägte Stimmung des Albums *You Want It Darker* ist in dieser Arbeit bereits am Beispiel des gleichnamigen Titelsongs thematisiert worden, in dem das mehrfach vorkommende hebräische Wort *hineni* („hier bin ich“) als ein Schlüsselbegriff identifiziert wurde. Aus dem Kontext der drei abrahamitischen

²²⁴ Zitiert nach Remnick 2016: <https://www.newyorker.com/magazine/2016/10/17/leonard-cohen-makes-it-darker>.

²²⁵ Ebd.

²²⁶ Douridas; Cohen 2016: <https://www.npr.org/sections/allsongs/2016/11/11/501659528/hear-one-of-leonard-cohens-final-interviews>; 01:02–01:24.

Religionen ist das Prinzip der ‚Letzten Stunde‘ bekannt, das besagt, dass von der Geisteshaltung eines Menschen im Augenblick des Todes auch der Zustand seiner Seele im Jenseits abhängt. Folgt man dieser Logik, so ist die fromme Haltung eines Menschen wesentlich für sein Seelenheil, weshalb man der Todesstunde möglichst nicht unvorbereitet entgegentreten sollte.²²⁷ Die explizite Verwendung jüdischer Elemente auf seinem letzten Album, und besonders die herausragende Stellung des Begriffs *hineni* im Titelsong, kann als ein solches religiöses bzw. spirituelles Bekenntnis Cohens im Angesicht seiner ‚Letzten Stunde‘ gedeutet werden. Doch nicht nur der versöhnlichen Hinwendung zum Göttlichen, sondern auch zum Weltlichen kommt auf dem Album *You Want It Darker* eine große Bedeutung zu. Dies zeigt z. B. ein Vergleich der Songs ‚There Is a War‘ vom Album *New Skin for the Old Ceremony* (1974) und ‚Treaty‘ von *You Want It Darker*. In ‚There Is a War‘ heißt es noch:

There is a war between the rich and poor,
a war between the man and the woman.
There is a war between the ones who say there is a war
and the ones who say there isn't.
Why don't you come on back to the war, that's right, get in it,
Why don't you come on back to the war, it's just beginning²²⁸

Im Song ‚Treaty‘ wird die Kriegs-Metaphorik zwar wieder aufgegriffen, hier steht aber nicht der Verweis auf einen allumfassenden Krieg als Kommentar zur *conditio humana* im Vordergrund, sondern der tiefe Wunsch nach einem versöhnlichen Ende für das Ich und das Du:

I wish there was a treaty we could sign
I do not care who takes this bloody hill
I'm angry and I'm tired all the time
I wish there was a treaty
I wish there was a treaty
Between your love and mine²²⁹

Zu dem Narrativ, Dinge abschließen und dabei noch zu einem möglichst guten Ende bringen zu wollen, passt auch die medial vielbeachtete Anekdote zum Tod von Marianne Ihlen, die gemeinhin als Cohens einflussreichste ‚Muse‘ galt. Ihlen verstarb im Juli 2016 infolge einer Krebserkrankung – und damit nur wenige Monate vor Cohen. Kurz vor ihrem

²²⁷ Vgl. Bertholet 1985: 351 f.

²²⁸ Cohen [Veröffentlichungsdatum unbekannt] (1974): <https://www.leonardcohenfiles.com/>.

²²⁹ Cohen [Veröffentlichungsdatum unbekannt] (2016): <https://www.leonardcohenfiles.com/>.

Tod informierte Ihlens Familie Leonard Cohen über ihren ernsten Gesundheitszustand, woraufhin dieser der Sterbenden die folgende Nachricht übermitteln ließ:

Well Marianne, it's come to this time when we are really so old and our bodies are falling apart and I think I will follow you very soon. Know that I am so close behind you that if you stretch out your hand, I think you can reach mine. And you know that I've always loved you for your beauty and your wisdom, but I don't need to say anything more about that because you know all about that. But now, I just want to wish you a very good journey. Goodbye old friend. Endless love, see you down the road.²³⁰

Wenige Wochen vor Cohens Tod schreibt David Remnick diesbezüglich: „Like anyone of his age, Cohen counts the losses as a matter of routine. He seemed not so much devastated by Marianne's death as overtaken by the memory of their time together.“²³¹ Vor dem Hintergrund all dieser Begebenheiten aus Cohens letzter Lebensphase zeigt sich Wolfgang Haberl enttäuscht darüber, dass sich aus dem Spätwerk Cohens vermeintlich keine praktischen Lebensweisheiten – etwa zu Beziehungsfragen – ableiten ließen, und zieht dafür exemplarisch den Song ‚Anyhow‘ vom Album *Old Ideas* (2012) heran:

Auch wenn man in dem Lied die selbstironischen und spielerisch experimentellen Obertöne nicht überhören kann, sind diese *Bekenntnisse eines alten, geilen Bocks aus dem ungelüfteten Schlafzimmer* alles andere als die weisen Worte, die man sich von dem damals fast achtzigjährigen Leonard Cohen erwartet hätte. Abgeklärte Ratschläge, wie man die Beziehung mit einem Partner am befriedigendsten auslebt, hat Leonard Cohen auch als Opa anscheinend keine anzubieten.²³²

Eine Erklärung für diese wenig überraschende Erkenntnis könnte darin bestehen, dass es womöglich gar nicht die Aufgabe der Kunst ist, auf alle großen Fragen des Lebens eine passende Antwort zu finden, sondern eher Wege aufzuzeigen, wie es sich mit diesen großen Fragen bestmöglich leben lässt. Cohen scheint sich dieses Verständnis von Kunst jedenfalls im fortgeschrittenen Alter zu eigen gemacht zu haben, wie auch Sylvie Simmons feststellt:

Old age suited Leonard Cohen. The man in the suit and fedora seemed much more at home with himself than the young Leonard. Where so many stories of the lives of musicians and poets have unhappy endings, Leonard found himself happier, more productive better off and more successful than he had ever been. He was at the top of his game.²³³

Über die Frage, ob sich Bob Dylan in der späten Phase seiner Karriere auch ‚at the top of his game‘ befindet, gibt es in der Kritik und bei den Fans viele unterschiedliche Meinungen. Fakt ist, dass Dylan mit seinem Spätwerk eine der erfolgreichsten Phasen seiner Karriere eingeläutet hat. Darüber hinaus lässt sich aus Dylans Spätwerk exemplarisch eine These ableiten, die hier bisher noch nicht explizit zur Sprache gekommen ist. Nämlich die,

²³⁰ Zitiert nach Simmons ¹⁹2017 (2012): 507.

²³¹ Remnick 2016: <https://www.newyorker.com/magazine/2016/10/17/leonard-cohen-makes-it-darker>.

²³² Haberl 2019: 220.

²³³ Simmons ¹⁹2017: 506.

dass aus künstlerischer Sicht mit zunehmendem Alter nicht nur das Bewusstsein für die Bewahrung der eigenen Kunst zunimmt, sondern dies auch in Bezug auf die Kunst anderer geschätzter Größen aus der Musikszene der Fall ist. Eine solche Entwicklung lässt sich bei Dylan bereits Anfang der 1990er-Jahre anhand der Alben *Good as I Been to You* (1992) und *World Gone Wrong* (1993) beobachten, auf denen ausschließlich Traditionals oder bekannte Standards der Folk- und Blues-Musik zu finden sind. Diese Entwicklung setzt sich dann später mit dem Album *Shadows in the Night* (2015) fort, worauf Dylan ausgewählte populäre Songs covert, die zuvor auch schon von Frank Sinatra gesungen wurden. Die nachfolgenden Alben *Fallen Angels* (2016) und *Triplicate* (2017) folgen einem ähnlichen Schema. Auf dem 2023 veröffentlichten Album *Shadow Kingdom* lässt Dylan in selbstreferenzieller Manier zudem Songs aus seinem eigenen umfangreichen Repertoire in einer neuen Version erscheinen. Dylans im fortgeschrittenen Alter entdeckte Vorliebe für Cover-Alben erinnert dabei unter anderem an Johnny Cashs Spätwerk aus dessen *American Recordings*-Albenreihe (1994–2010), für die Cash zahlreiche, musikalisch bewusst reduzierte und dadurch atmosphärisch sehr intime Cover-Versionen von populären Songs aufgenommen hat. In dieses Gesamtbild passt auch die ‚Theme Time Radio Hour‘, eine zwischen Mai 2006 und April 2009 wöchentlich erschienene Satelliten-Radio-Sendung mit Dylan als Host. Im Mittelpunkt jeder Sendung stand eine Auswahl an Songs, die jeweils eine bestimmte thematische Verbundenheit aufweisen, z. B. ‚Wetter‘, ‚Geld‘ oder ‚Blumen‘. Vor dem Hintergrund dieses Gesamtbilds erscheint Dylan also als eine Art Archivar kulturellen Wissens.

In dieses Gesamtbild scheint sich auf den ersten Blick auch die 2022 veröffentlichte Essay-Sammlung *The Philosophy of Modern Song* einzureihen. Bei genauerem Hinsehen allerdings wird der Titel des Buchs unweigerlich zur Provokation, weil *The Philosophy of Modern Song* eben keine im wissenschaftlichen Sinn philosophische Auseinandersetzung mit der modernen Musik darstellt. Gerade die Tatsache, dass genau diese offensichtliche Erwartung an das Buch letztendlich enttäuscht wird, macht es aber zu einem charakteristischen Dylan-Werk. Die Essay-Sammlung wurde von der Kritik vielfach gelobt, an bestimmten Aspekten wurde jedoch auch Anstoß genommen – Teile dieser Kritik zielten dabei in die Richtung ‚alter weißer Mann‘. So echauffiert sich beispielsweise Jody Rosen in seiner Rezension mit dem Titel ‚Bob Dylan’s new book is revealing, misogynistic and a special kind of bonkers‘, die 2022 in der *Los Angeles Times* veröffentlicht wurde, über den Umstand, dass nur vier der insgesamt 66 in dem Buch besprochenen Songs von weiblichen Interpreten stammen. Auf das naheliegende Gegenargument, dass es sich dabei um eine ganz

persönliche Auswahl handelt, die keinen Anspruch auf jedwede Form von Ausgewogenheit erhebt (so stammt z. B. auch der größte Teil der besprochenen Songs aus den 1950er- und 1960er-Jahren), kommt Rosen im Verlauf seiner Rezension selbst. Rosen kritisiert aber vor allem die Darstellung von Frauen in vielen von Dylans Essays:

[...] [W]omen loom large in his consciousness and are omnipresent in his pages – appearing in such monstrous form, evoked in language so marinated in misogyny, that, reading “The Philosophy of Modern Song,” I began to feel like a therapist, sneaking glances at my watch while the crackpot on the couch blurts one creepy fantasy after another.²³⁴

Der Gedanke, dass diese Essays künstlerische Werke darstellen, in denen mit manchmal mehr, manchmal weniger originellen Worten wiedergegeben wird, was bereits durch die Songs inhaltlich transportiert wird, kommt Rosen in seiner Rezension nicht in den Sinn – oder überzeugt ihn zumindest nicht. So resümiert Rosen zum Abschluss seiner Rezension von *The Philosophy of Modern Song*:

Dylan is a brilliant songwriter, of course; the truth is, he’s a better singer, a master vocal stylist whose performances speak to the depths of human emotion even when they carry unseemly attitudes and ideas. But when his words just sit there, between hardcovers on a stark white page, their discordant notes are hard to bear.²³⁵

Obgleich Rosen die Bezeichnung ‚alter weißer Mann‘ nicht explizit verwendet, zielt dessen Kritik doch sichtbar in diese Richtung. Sophie Passmann erklärt vor dem Hintergrund der Veröffentlichung ihres Bestsellers *Alte weiße Männer: Ein Schlichtungsversuch* im Jahr 2019 in einem Interview für den *Standard* den ambivalenten Charakter dieser Bezeichnung:

Der Begriff [„alter weißer Mann“] ist aus der Populärkultur gekommen, soziale Netzwerke haben ihn nach oben gespült und etabliert. Er wurde aber nie definiert – und das ist das Spannende daran. Natürlich ist der Begriff auch eine Polemik, er tut so, als würde er alle Männer ab einem gewissen Alter in eine reaktionäre Ecke stecken. Deshalb kommen bei der Formulierung „alter weißer Mann“ sofort immer Gegenbeispiele. Bernie Sanders ist fast 80, aber sicher kein alter weißer Mann. Sebastian Kurz allerdings, der zwar erst 33, aber stramm konservativ ist, in gewisser Weise schon. Der Begriff ist nicht sehr genau, das ist seine Schwäche. Was ich daran aber sehr mag, ist, dass er Männern ein passant eine Lektion darin gibt, wie es ist, auf Geschlecht und Hautfarbe reduziert zu werden.²³⁶

In anderen Kritiken mit Dylan-Bezug taucht die Bezeichnung ‚alter weißer Mann‘ auch explizit auf, etwa im Kontext der Verleihung des Literaturnobelpreises. So kritisiert beispielsweise Natalie Kon-yu in einem 2016 im *Guardian* veröffentlichten Artikel die Vergabe des Literaturnobelpreises an Dylan als einen aus ihrer Sicht nicht revolutionären, sondern reaktionären Akt, und konstatiert: „Giving the award to yet another white,

²³⁴ Rosen 2022: <https://www.latimes.com/entertainment-arts/books/story/2022-10-27/bob-dylan-philosophy-of-modern-song-book-review>.

²³⁵ Ebd.

²³⁶ Passmann 2019: <https://www.derstandard.at/story/2000109915388/sophie-passmann-und-alte-weiße-männer-was-das-ist-wurde>.

distinguished male over more qualified women is exactly the status quo. It proves, once again, how the times just aren't a-changin'".²³⁷ Ergänzend dazu erinnert Kon-yu an die Tatsache, dass in der zum Zeitpunkt der Veröffentlichung ihres Artikels 115-jährigen Geschichte des Literaturnobelpreises insgesamt nur 14 Frauen die Auszeichnung erhielten, von denen wiederum nur vier zu den ‚people of color‘ zählen. Damit weist Kon-yu zwar auf die nach wie vor fragwürdigen Modalitäten der Literaturnobelpreisverleihung hin und befeuert den notwendigen Diskurs um mehr Diversität im Umfeld des Nobelpreises. Einen Nachweis für die Behauptung, die in ihrem Artikel genannten Schriftstellerinnen und Schriftsteller wie Margaret Atwood, Elena Ferrante, Don DeLillo oder Haruki Murakami seien im Vergleich zu Dylan aufgrund der literarischen Qualität ihrer Werke weitaus geeignetere Kandidatinnen bzw. Kandidaten für den Literaturnobelpreis, bleibt Kon-yu allerdings schuldig.

Auch in Bezug auf Leonard Cohen hat es in den letzten Jahren häufiger Kritik gegeben, die in die Richtung ‚alter weißer Mann‘ zielt. In einem 2016 im Magazin *Canadian Notes & Queries* erschienenen Artikel beispielsweise kritisiert die kanadische Schriftstellerin Anakana Schofield Cohens zweiten Roman *Beautiful Losers* anlässlich des 50-jährigen Jubiläums der Veröffentlichung. In dem ‚Fifty Years Later, Leonard Loses His Erection‘ betitelten Artikel plädiert Schofield mit Bezugnahme auf einige Textbeispiele dafür, dass Cohens zweiter Roman unter anderem wegen der expliziten Beschreibungen sexueller Handlungen heutzutage nicht mehr gelesen werden sollte. Vor dem Hintergrund eines aus Schofields Sicht besonders problematischen Satzes aus *Beautiful Losers* heißt es in ihrem Artikel:

Cohen's invoked cock has morphed into his literary garden hose by the end of this sentence. God help the poor imagined woman who has to chug on it. All grand hostesses would take early retirement if their rope turned into conjoined penile tissue by the time the pea soup's ready to serve. Cohen never seems to get over the glans for the entirety of this novel. It's like he's forcing oral on the reader, jabbing these God-awful sentences into any innocent auditory orifice.²³⁸

Zunächst einmal lässt sich hier feststellen, dass der Bezugspunkt von Schofields Kritik, anders als die obigen auf Dylan bezogenen Beispiele, ein künstlerisches Werk aus der Anfangsphase von Cohens Karriere ist. Matti Friedman weist in diesem Zusammenhang auf den eklatanten Unterschied der Darstellung von Frauen in Cohens Frühwerk und Spätwerk hin:

The way he writes about women, and the way he related to them, was part of the style of those days, but is out of step with our own times. It might come as a shock to those unfamiliar with his earlier

²³⁷ Kon-yu 2016: <https://www.theguardian.com/music/2016/oct/14/bob-dylans-nobel-prize-isnt-radical-hes-just-another-white-male-writer>.

²³⁸ Schofield 2016: <https://www.notesandqueries.ca/essays/beautiful-losers-fifty-years-later-leonard-loses-erection-anakana-schofield/>.

poetry and novels – who know his transcendent hits without what he was transcending, or whose memories of the man come from his last incarnation as a gentleman in a suit.²³⁹

Zudem fällt an Schofields Kritik besonders auf, dass dieser offenkundig die Unterscheidung zwischen Autor und Erzähler bzw. Protagonist des Romans vollkommen abgeht. Es entbehrt dabei nicht einer gewissen Ironie, dass die kanadische Dichterin, Singer-Songwritern und Filmemacherin Erica Pomerance bereits 1964 im Nachgang eines Interviews mit Cohen in Bezug auf dessen ersten Roman *The Favourite Game* (1963) bemerkt:

One thing that bothered him was the reference to his novel *The Favourite Game* as autobiographical. He has long wished for a review that would deal with the book as a work of art rather than as autobiography. But he has come to realize that in Montreal his work will never be considered in an objective way. People are too conscious of who he is and where he came from.²⁴⁰

Zweifelsohne ist die kritische Betrachtung und Überarbeitung von bisher kaum angetasteten Kanones ein überaus wichtiges und notwendiges Anliegen. Problematisch wird es aber, wenn sich wie bei Schofield die Kritik an einem fiktionalen Text mit der Kritik am Autor vermischt und unter dem Einfluss persönlicher Moralvorstellungen letztendlich in bloße Polemik ausartet. Gerade jemandem wie Schofield, die auch selbst schriftstellerisch tätig ist, sollte man schließlich die Unterscheidung zwischen Autor und Werk zutrauen dürfen.

3.2.4. *Fool/jester/trickster*

Gesellschaftliche Ausnahmefiguren wie *fools* und *jesters* sind seit Jahrhunderten Teil von fast jeder Kultur weltweit. Auch wenn es in der deutschen Sprache entsprechende Begriffe gibt – im Kontext dieser Arbeit sind vor allem die Übersetzungen ‚Narr‘ bzw. ‚Hofnarr‘ relevant –, werden hier die englischen Begriffe *fool* und *jester* verwendet, weil dadurch die Verbindung zu Bob Dylan und Leonard Cohen anhand englischsprachiger Textbeispiele unmittelbar deutlich wird. Wie lassen sich aber *fools* und *jesters* zunächst ganz allgemein charakterisieren? In der Regel werden sie als Erstes mit ihrer Fähigkeit zur Unterhaltung in Verbindung gebracht, also konkret damit, andere Menschen zum Lachen zu bringen und sie vom alltäglichen Leben abzulenken. Das Auftreten von *fools* und *jesters* ist dabei stets als Gegenentwurf zur bestehenden gesellschaftlichen Ordnung angelegt:

They respond to and act in the world with surprise, unconventionally, and even absurdity, with their apparent misperceptions, metaperceptions, or nonperceptions that we would dismiss from our own

²³⁹ Friedman 2022: 27.

²⁴⁰ Zitiert nach Ondaatje 1970: 3.

lives. Although they are apparently human, they are identifiably different from other people in appearance and action, oddly out of focus and sometimes startlingly grotesque.²⁴¹

Ein besonders charakteristisches Merkmal von *fools* und *jesters* besteht meist in ihrem außergewöhnlichen Umgang mit Sprache. Im Vergleich zu anderen Menschen nutzen *fools* und *jesters* die Sprache nämlich weitaus häufiger auf einfallsreiche und spielerische Weise:

In comparison to others, fools use more wordplay, more rhetorical figures, and more Ciceronian topics of invention and forms of argument, reasoning, and disputation. They mock rhetorical conventions and regularly employ puns and bawdy slang. Because of the quantity of wordplay of fools, society continues to assess their words, judging them anywhere from joyously enriching to morally destructive. Fools, in turn, evaluate the language and acts of society, and finally and most valuable the viewer or reader is seduced into doing likewise.²⁴²

Als eine Unterkategorie des *fool* kann in diesem Zusammenhang der *trickster* angesehen werden, dessen besondere Fähigkeiten vor allem in seiner Wandelbarkeit und Anpassungsfähigkeit zu finden sind:

Trickster combines horror and glee [...], he is a grotesque, a rootless, unattached individual who must secure his own survival and psychological wellbeing in a society that espouses traditional values while actually sanctioning dehumanizing modes of behavior. Trickster inherits no place he can call home; he is an outsider. [...] Because he lacks the strength and integrity to impose his will on a hostile world, he adapts himself to diverse situations by serving different masters, inventing clever ruses, or wearing a variety of masks during a peripatetic life of alternating good and evil fortune.²⁴³

Der *trickster* befindet sich dabei stets in einem Zustand zwischenräumlicher Existenz, ohne feste Zugehörigkeit zu einer gesellschaftlichen, ideologischen oder moralischen Seite:

Humans move from one state to another, but the trickster's is the liminal state, the state of betwixt and between. Trickster is undifferentiated energy, ungovernable. [...] He is always reinventing the world, testing boundaries, relearning the possibilities. This does not justify his acts: in fact, it is difficult to see Trickster in a moral framework.²⁴⁴

Trickster-Figuren findet man in fast allen Kulturen, Mythologien und Literaturen der Welt, bekannte Beispiele dafür sind unter anderem der griechische Gott Hermes, der nordische Gott Loki, Till Eulenspiegel und Hamlet. Als einer der populärsten *trickster*-Figuren der modernen Literatur gilt Felix Krull, der fiktive Protagonist aus Thomas Manns seit 1922 in mehreren Fassungen veröffentlichtem, letztendlich aber Fragment gebliebenem Roman *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*. In dem ursprünglich als Parodie auf Goethes autobiografische Schrift *Dichtung und Wahrheit* geplanten Roman breitet Mann einen Teil des bewegten Lebens von Felix Krull aus, der sich durch die zweifelhafte Begabung der Verstellung und Täuschung immer wieder selbst aus brenzligen Situationen herauszuwinden

²⁴¹ Janik 1998: 1.

²⁴² Ebd.: 13 f.

²⁴³ Scheub 2012: 6.

²⁴⁴ Ebd.

vermag. Aufgrund des großen Erfolgs seiner Täuschungsversuche gelangt Krull früh im Leben zu der Einsicht, „daß im Gleichnis leben zu dürfen eigentlich Freiheit bedeute[t].“²⁴⁵

Um die bisher über Bob Dylan und Leonard Cohen herausgearbeiteten Aspekte mit Begriffen wie *fool*, *jester* und *trickster* zusammenzubringen, stellt der für diese Arbeit zentrale Begriff des Maskenspiels erneut einen hilfreichen Anknüpfungspunkt dar. Schaut man sich vor diesem Hintergrund z. B. allein Dylans direkte und indirekte Beteiligung an diversen Filmprojekten aus den letzten Jahrzehnten an, so kommt man nicht umhin, den Masken-Bezug als eine unübersehbare Konstante wahrzunehmen: Für Sam Peckinpahs Spät-Western *Pat Garrett and Billy the Kid* (1973) hat Dylan nicht nur den Soundtrack geschrieben, der unter anderem auch ‚Knockin’ on Heaven’s Door‘ enthält, er spielt darin außerdem eine Nebenrolle namens Alias. Dylan ist zudem als Co-Autor und Schauspieler Teil von Larry Charles’ Film *Masked and Anonymous* (2003). Und an Todd Haynes Film-Biografie *I’m Not There* (2007) ist Dylan zwar selbst nicht beteiligt, jedoch werden darin auf dekonstruktivistische Weise unterschiedliche Facetten Dylans in jeweils sechs unabhängigen Handlungssträngen von sechs verschiedenen Schauspielerinnen bzw. Schauspielern dargestellt. In dieses Gesamtbild passt auch eine Aussage Dylans aus dem Pseudo-Dokumentarfilm *Rolling Thunder Revue: A Bob Dylan Story by Martin Scorsese* (2019), der die Konzert-Tour ‚Rolling Thunder Revue‘ aus dem Jahr 1975 augenzwinkernd nachzeichnet. Schon in den ersten Minuten des Films resümiert Dylan in der Rückschau auf die damaligen Ereignisse: „Life isn’t about finding yourself or finding anything. Life is about creating yourself and creating things.“²⁴⁶ Mit dieser Aussage steht Dylan im Übrigen ganz nah bei Felix Krull, dem es ein besonderes Vergnügen bereitet, Unwirkliches zu (scheinbarer) Wirklichkeit werden zu lassen. So konstatiert Krull nach einem seiner frühen geglückten Täuschungsmanöver:

[...] [W]er je aus dem Nichts, aus der bloßen inneren Kenntnis und Anschauung der Dinge, kurz: aus der Phantasie, unter kühner Einsetzung seiner Person eine zwingende, wirksame Wirklichkeit zu schaffen vermochte, der kennt die wundersame und träumerische Zufriedenheit, mit der ich damals von meiner Schöpfung ausruhte.²⁴⁷

Aus Schminke, Verkleidung und Maskerade konstituierte sich der ästhetische Kern der ‚Rolling Thunder Revue‘, die einer Art Varieté-Theater glich, mit Dylan als künstlerischem Mittelpunkt. Dylan trat dabei häufig mit weißer Theaterschminke im Gesicht und extravaganter Kleidung auf, und bemerkt in Scorseses Film rückblickend: „We didn’t have

²⁴⁵ Mann 1961 (1922): 126.

²⁴⁶ Scorsese 2019: 0:06:12–0:06:22.

²⁴⁷ Mann 1961 (1922): 49.

enough masks on that tour. We should have had masks for everybody. When somebody's wearing a mask, he's gonna tell you the truth. When he's not wearing a mask, it's highly unlikely.“²⁴⁸ Die Maske wird hier also von Dylan paradoxerweise als Zeichen für Transparenz und Glaubwürdigkeit umgedeutet. In einem Interview während der ‚Rolling Thunder Revue‘ 1975 bezeichnet Dylan das ganze Unterfangen zudem als musikalische *commedia dell'arte*.²⁴⁹ Dieser Vergleich mit der *commedia dell'arte*, dem italienischen ‚Stegreiftheater‘, das zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert große Popularität genoss, ist insofern besonders bemerkenswert, als der Einsatz von Masken, genauer gesagt Halbmasken, bei dieser Theaterform eine zentrale Rolle spielt:

Die Halbmaske unterteilt das Gesicht des Schauspielers in eine natürlich und eine künstliche Hälfte. Kennzeichnend für die Maskenfiguren der Commedia ist gerade diese Ambivalenz. Sie sind, obschon sie menschliche Karikaturen darstellen, zumindest optisch nur halbe Menschen. Ihre andere Hälfte gehört einem anderen Bereich an, einer reinen Kunstwelt.²⁵⁰

So wie in der *commedia dell'arte* die unterschiedlichen Masken die Rollen der Schauspieler vorgeben, lässt sich auch in Bezug auf Dylan beobachten, dass diesem aufgrund seines Auftretens immer wieder insbesondere die Rolle des *jester* in der populären Kultur zugeschrieben worden ist. Eine der bekanntesten Referenzen dieser Art findet sich in Don McLeans ikonischem Song ‚American Pie‘ aus dem Jahr 1971:

Now for ten years we've been on our own,
And moss grows fat on a rollin' stone
But that's not how it used to be
When the jester sang for the king and queen
In a coat he borrowed from James Dean
And a voice that came from you and me.²⁵¹

Bob Dylan wird in dem Songtext zwar nicht explizit erwähnt, einige bemerkenswerte Anhaltspunkte machen eine Deutung mit Dylan-Bezug aber durchaus plausibel. So etwa die Anspielung auf die Jacke, die sich der *jester* von James Dean geliehen habe – Dylan trägt auf dem Album-Cover von *The Freewheelin' Bob Dylan* (1963) eine Jacke, die stark an jene Jacke erinnert, die Dean in dem Film *Rebel Without a Cause* von 1955 getragen hat. Hinzu kommt die Tatsache, dass Dylan häufig als die ‚Stimme seiner Generation‘ bezeichnet worden ist. In anderen Strophen von ‚American Pie‘ gibt es noch weitere Anspielungen, die eine

²⁴⁸ Scorsese 2019: 0:32:20–0:32:30.

²⁴⁹ Vgl. ebd.: 0:47:25–0:47:34.

²⁵⁰ Weihe 2004: 219.

²⁵¹ McLean 2012 (1971): x.

Deutung Dylans als den *jester* nahelegen. Dass Dylan selbst von einer solchen Deutung wenig hält, geht z. B. aus einem Interview mit Bill Flanagan aus dem Jahr 2017 hervor, in dem sich Dylan wie folgt dazu äußert: „Yeah, Don McLean, American Pie, what a song that is. A jester? Sure, the jester writes songs like ‘Masters of War,’ ‘A Hard Rain’s a-Gonna Fall,’ ‘It’s Alright, Ma’ – some jester. I have to think he’s talking about somebody else. Ask him.“²⁵²

Obleich Bob Dylan weitaus häufiger mit Masken in Verbindung gebracht wird, tauchen in der Sekundärliteratur auch immer wieder Verbindungen dieser Art zu Leonard Cohen auf. In David und Lucy Bouchers Buch *Bob Dylan and Leonard Cohen. Deaths and Entrances* (2021) bildet der Masken-Bezug gar die argumentative Grundlage für die Hauptthese:

We argue that Bob Dylan and Leonard Cohen constructed different personas, explicitly adopting the image of a mask to enable them to construct various identities, in attempts to preserve their own against the corrosive gaze of fame. The mask is a pervasive symbol from antiquity to the present and it is adopted to serve three main purposes. First, the mask is used to transform one’s image or personality, and may signify a continuous process of self-creation and renewal, often to break free of the constricting images and expectations of the audience which serve to define the performer. Both Dylan and Cohen began with images largely of their own creation, the angry young protest singer and the godfather of gloom, and spent the rest of their careers escaping from them in order to evolve as artists. Second, the mask may function to conceal and disguise: a strategy adopted for protection against the glare of public scrutiny in order to preserve the line between their public and private selves. Third, the mask serves to embolden the wearer and facilitates the telling of truths that are revelatory of the personalities of the characters in songs that Dylan and Cohen inhabit.²⁵³

Eine mögliche Verbindung zwischen Bob Dylan, dem walisischen Dichter Dylan Thomas und dessen Gedicht ‚O Make Me a Mask‘ wurde in dieser Arbeit bereits thematisiert. Bemerkenswert ist dabei aber noch, dass sowohl die Bouchers in *Bob Dylan and Leonard Cohen. Deaths and Entrances*²⁵⁴ als auch Sylvie Simmons in ihrer Cohen-Biografie²⁵⁵ den Titel von Thomas‘ Gedicht als Kapitelüberschrift verwenden. Eine weitere Verbindung dieser Art hängt mit dem französischen Dichter Arthur Rimbaud zusammen, dessen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstandene symbolistische Lyrik maßgeblichen Einfluss vor allem auf die Entstehung des literarischen Surrealismus ausübte. In Rimbauds künstlerischem Werk spielt die Suche nach Identität eine zentrale Rolle. Sinnbildlich dafür steht der Ausspruch ‚Je est un autre‘ (‚Ich ist ein anderer‘), auf den auch Dylan in *Chronicles. Volume One* (2004) explizit Bezug nimmt.²⁵⁶ Die paradox erscheinende These, dass die einzige Beständigkeit letztlich im Wandel liegt, gehört zum Wesenskern von *fools*, *jesters* und

²⁵² Flanagan; Dylan 2017: <https://www.bobdylan.com/news/qa-with-bill-flanagan/>.

²⁵³ Boucher; Boucher 2021: 7.

²⁵⁴ Vgl. ebd.: 133.

²⁵⁵ Vgl. Simmons ¹⁹2017: 211.

²⁵⁶ Vgl. Dylan 2004: 288.

tricksters, und damit in gewisser Weise auch zu Dylan, wie unter anderem David E. Kaufman feststellt: „Dylan [...] never embodied the conventional type of fame, and did not attempt the construction of a fixed identity – but rather, he pursued its *deconstruction*, and came to personify the postmodern notions of masking and performance.“²⁵⁷ Doch nicht nur Dylan, sondern auch Cohen wird bisweilen mit Rimbaud in Verbindung gebracht. So etwa von Wolfgang Haberl, der in seinem Buch *Leonard Cohen. Die Macht der Worte* (2019) Rimbauds Diktum ‚Je est un autre‘ als Kapitelüberschrift verwendet.²⁵⁸ Ob sich die jeweiligen Autorinnen und Autoren bei ihren Vergleichen gegenseitig beeinflusst haben, lässt sich an dieser Stelle zwar nicht nachweisen, die vielen Gemeinsamkeiten der Bezüge zwischen Dylan, Cohen und Begriffen wie Identität, Maske und Veränderung sind aber offenkundig.

Ähnlich verhält es sich in Bezug auf die kritische Betrachtung der Namen beider Künstler. Auch die Umstände hinter Bob Dylans Namenswechsel waren bereits Gegenstand dieser Arbeit, Francis Mus argumentiert in ihrem Buch *The Demons of Leonard Cohen* (2020) allerdings, dass der Name Leonard Cohen, der bürgerlicher Name und Künstlername zugleich ist, ebenfalls eine Maske darstelle:

The name Leonard Cohen is perhaps the ultimate mask: it can be pronounced in different ways, and it refers to both the man and the artist. The name, which is supposed to speak for itself, may well evoke too many associations. It not only evokes those meanings, but generates them too.²⁵⁹

Wie zu Anfang dieses Kapitels erwähnt, ist das Spiel mit der eigenen Identität, also letztlich auch mit dem eigenen Namen, ein charakteristisches Merkmal für *fools*, *jesters* und *tricksters*. Dafür kann exemplarisch wieder auf die literarische *trickster*-Figur Felix Krull verwiesen werden, der seinerseits auch großen Gefallen an einem Namenswechsel findet:

Wie sehr ermüdend und langweilig ist es nicht, unter Briefen und Papieren ein Leben lang immer dieselbe Namensunterschrift ziehen zu müssen! [...] Welche Wohltat, welche Anregung, welche Erquickung des Daseins, sich mit einem neuen Namen vorzustellen und anreden zu hören!²⁶⁰

In ihrem Buch *The Demons of Leonard Cohen* verweist Francis Mus auch auf die allgemein umstrittene Bedeutung des Masken-Begriffs und stellt dabei fest:

The word “mask,” like the concept of “image,” has rather negative connotations. Anyone talking about image runs the risk of missing the essence, so it seems, as images are confined to outward appearances, to the semblance and the lie. Put differently, the image overshadows the content or simply masks the

²⁵⁷ Kaufman 2012: 156 f.

²⁵⁸ Vgl. Haberl 2019: 231.

²⁵⁹ Mus 2020: 21.

²⁶⁰ Mann 1961 (1922): 59.

absence of content. That said, the creation of an image can also be tied to a tentative quest for authenticity which one has no choice but to make explicit.²⁶¹

Mus weist in ihren Ausführungen zudem darauf hin, dass der lateinische Begriff *persona* übersetzt ‚Maske‘ bedeutet.²⁶² Ursprünglich entstammt der Begriff *persona* also dem Bereich des Theaters und wurde im Laufe der Zeit metonymisch insofern erweitert, als damit sowohl die Rolle eines Schauspielers als auch die Rolle eines Menschen im öffentlichen Leben bezeichnet werden konnte.²⁶³ Auf sprachlicher Ebene lassen sich dabei noch weitere bemerkenswerte Verbindungen zwischen den Begriffen ‚Person‘ und ‚Maske‘ herstellen. So kann z. B. im Französischen das Pronomen *personne* je nach Kontext sowohl ‚jemand‘ als auch ‚niemand‘ bedeuten. Dieses paradox anmutende Beispiel veranschaulicht noch einmal die ambivalente Bedeutung des Masken-Begriffs. In der Forschung finden sich zahlreiche bekannte Beispiele für diese Ambivalenz der Maske, die sich in einem Bedeutungsspektrum zwischen Sein und Nicht-Sein bewegt, wie beispielsweise die Studie *Der Weg der Masken* (1975) von Claude Lévi-Strauss. In seiner Studie, in der er seine strukturalistische Betrachtungsweise von Mythen auf die Masken der indigenen Bevölkerung der Küste des Pazifischen Ozeans in Britisch-Kolumbien und Alaska anwendet, resümiert Lévi-Strauss,

daß eine Maske nicht für sich allein existiert; sie setzt andere, reale oder mögliche Masken neben sich voraus, die man ebensogut an ihrer Statt hätte wählen können. Indem wir ein besonderes Problem erörtern, hoffen wir, gezeigt zu haben, daß eine Maske nicht in erster Linie das ist, was sie darstellt, sondern das, was sie transformiert, d. h. absichtlich *nicht* darstellt. So wie ein Mythos verneint auch eine Maske ebensoviel, wie sie bejaht. Sie besteht nicht nur aus dem, was sie sagt oder zu sagen meint, sondern auch aus dem, was sie ausschließt.²⁶⁴

Das Wechselspiel zwischen einem öffentlichen Sich-Inszenieren auf der einen und einem Sich-Entziehen auf der anderen Seite ist, wenngleich in unterschiedlich ausgeprägter Weise, ein untrennbarer Teil der Karriere aller populärkulturellen Künstlerinnen und Künstler. Das letzte Zitat von Francis Mus erinnert dabei an die Tatsache, dass symbolische Maskenspiele bei weitem nicht nur Bewunderung hervorrufen, sondern auch verstörend wirken und Irritationen herbeiführen können. Bob Dylan wandelt bereits seit jungen Jahren auf diesem schmalen Grat, was nicht zuletzt an den höchst unterschiedlichen Reaktionen auf seine Interviews deutlich wird. Laut Thomas Hecken erweise sich Dylan vor diesem Hintergrund

des Vergleichs mit dem singulären, genialen Künstler, der die Grenzen des kleinbürgerlichen Geschmacks stets übersteigen und sich nie festlegen lassen will, insofern würdig, als es zur Routine

²⁶¹ Mus 2020: 18.

²⁶² Vgl. ebd.

²⁶³ Vgl. Weihe 2004: 181.

²⁶⁴ Lévi-Strauss 2004 (1975): 131.

seiner Interviews gehört, ästhetische Einordnungen und bindende politische Kategorien harsch zurückzuweisen.²⁶⁵

Dieses ambivalente Image begleitet allerdings ebenso Leonard Cohen seit den Anfangsjahren seiner Karriere. So schreibt Michael Ondaatje bereits 1970 über Cohen:

[...] Cohen's interviews are a dangerous source. He seldom has much respect for the interviewer, and listening to a number of tapes I could find only two people, the poets Phyllis Webb and Eli Mandel, that he was straight with and who he was not trying to con. On other occasions he is only too happy to put on a mask. [...] So the mask, egoistical and flamboyant, goes on when he faces a camera or journalist.²⁶⁶

Bemerkenswerterweise geht schon aus Ondaatjes damaligen Beobachtungen hervor, dass die symbolische Maske, die Leonard Cohen in den meisten Fällen für die Öffentlichkeit aufsetzte, als untrennbarer Teil von dessen Persönlichkeit zu verstehen sei:

We have seen in Cohen's work much talk of sainthood. [...] Today, Cohen's image seems to be that of the wandering saintly minstrel – complete with enigmatic statements to press and public. [...] He has put on and taken off his mask (in order to laugh at his pose) so often that the mask has become a part of him.²⁶⁷

Dass sich symbolische Masken von einem möglicherweise vorhandenen ‚wahren‘ Ich nicht trennen lassen, zumindest nicht für Außenstehende, wird auch bei einem Blick auf die Selbstdarstellung Bob Dylans und Leonard Cohens vor dem Hintergrund ihrer Alben und Songs deutlich. Dylan und Cohen sind auf den meisten der Front-Cover ihrer jeweiligen Alben abgebildet, treten in diesem Zusammenhang also bewusst als Künstler-Persönlichkeit in den Vordergrund. Auch die Namen von Dylan und Cohen sind in selbstreferentieller Weise mehrfach als Teil ihrer Album-Titel und Song-Titel sichtbar, wodurch sich Kunst und künstlerische bzw. private Identität zwangsläufig vermischen. Mit *Bob Dylan* (1962), *The Freewheelin' Bob Dylan* (1963) und *Another Side of Bob Dylan* (1964) tragen allein drei von Dylans ersten vier Studio-Alben seinen Namen im Titel. In Song-Titeln wie ‚Bob Dylan's Blues‘ und ‚Bob Dylan's Dream‘ von *The Freewheelin' Bob Dylan* findet sich ebenfalls Dylans Name. Beim Blick auf Cohens Diskografie findet man dessen Namen im Titel des ersten Studio-Albums *Songs of Leonard Cohen* (1967) und in dem Song-Titel ‚Field Commander Cohen‘ vom Album *New Skin for the Old Ceremony* (1974). In den Texten von Cohens Songs finden sich dafür wesentlich häufiger selbstreferentielle Verweise. Der Song ‚Famous Blue

²⁶⁵ Hecken 2009: 196.

²⁶⁶ Ondaatje 1970: 3.

²⁶⁷ Ebd.: 60 f.

Raincoat‘ vom Album *Songs of Love and Hate* (1971), dessen Text wie ein Brief konzipiert ist, endet beispielsweise mit der Signatur „Sincerely, L. Cohen“²⁶⁸.

Ein Schlüsselbegriff, der in diesem Zusammenhang immer wieder fällt, ist ‚Authentizität‘. Besonders Künstlerinnen und Künstler werden in der Öffentlichkeit oft danach beurteilt, wie authentisch sie vermeintlich wirken. Authentizität ist ein Leitbegriff der ästhetischen Moderne, der etwa seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine gesellschaftliche Rolle spielt und eng mit dem Konzept des ‚Original-Genies‘ im Zusammenhang steht.²⁶⁹ Seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts lässt sich in der Populärkultur eine inflationäre Verwendung des Authentizität-Begriffs beobachten – meist als Gegenentwurf zu Begriffen wie Inszenierung oder Theatralität. Wird heutzutage jemand im populärkulturellen Kontext als authentisch bezeichnet, attestiert man dieser Person damit in der Regel eine vermeintlich natürliche, unverfälschte und glaubwürdige Ausstrahlung. Auch Bob Dylan und Leonard Cohen werden von Teilen der öffentlichen Wahrnehmung als besonders authentisch empfunden. In einem Interview für den Sammelband *Forever Young. Unsere Geschichte mit Bob Dylan* (2021) äußert sich z. B. der ehemalige deutsche Bundesminister des Innern Otto Schily wie folgt über Dylan: „Das hat mir immer imponiert – dieses Beharren auf seiner Individualität und auf seiner Authentizität.“²⁷⁰ Was aber steckt tatsächlich hinter einer solchen Aussage? Bei kritischer Betrachtung des Authentizitäts-Konzepts muss man unweigerlich zu dem Schluss kommen, dass eine Person nur dann als authentisch empfunden werden kann, wenn bereits eine Annahme über diese Person besteht. Es bedarf also einer Art Referenzwert, mit dem man den gegenwärtigen Eindruck von einer Person abgleichen kann. Da sich dieser Referenzwert aus einer äußeren subjektiven Wahrnehmung speist, was einer Projektion der eigenen Vorstellungen gleichkommt, sagt auch die Zuschreibung von Authentizität letztlich mehr über die eigene Wahrnehmung aus als über die als authentisch empfundene Person. Daraus ergibt sich die Problematik der Aussagekraft des Begriffs Authentizität:

Das Vertrackte des Authentizitätsbegriffs scheint u.a. darin zu liegen, dass er ermöglicht, empirische, interpretative, evaluative und normative Momente auf eine kaum aufschlüsselbare Weise miteinander zu kontaminieren. Das erklärt auch, dass viele ihn verwenden, ohne sonderliche begriffliche Anstrengungen auf sich zu nehmen: Sie setzen ihn als nicht weiter erläuterungs- oder erklärungsbedürftigen Letzt- oder Argumentationsstoppbegriff ein.²⁷¹

²⁶⁸ Cohen [Veröffentlichungsdatum unbekannt] (1971): <https://www.leonardcohenfiles.com/>.

²⁶⁹ Vgl. Knaller 2007: 8.

²⁷⁰ Aust; Scholz; Schily (2021): 174.

²⁷¹ Knaller 2007: 9.

Zu diesem Schluss kommt auch Bob Dylan selbst, wie er in dem bereits erwähnten Interview mit Mikal Gilmore aus dem Jahr 2012 deutlich macht:

Everything people say about you or me, they are saying about themselves. They're telling about themselves. Ever notice that? In my case, there's a whole world of scholars, professors and Dylanologists, and everything I do affects them in some way. And, you know, in some ways, I've given them life. They'd be nowhere without me.²⁷²

Im bisherigen Verlauf dieser Arbeit hat sich am Beispiel von Dylan und Cohen anschaulich gezeigt, dass ein Teil der Fans ihre populärkulturellen Stars und Idole gern als Welterklärer mit allgemeingültigen Weisheiten verstehen möchte, und dass sich demgegenüber nicht alle Stars und Idole mit dieser Rolle einverstanden erklären. Um sich einer solchen Vereinnahmung zu entziehen, gibt es unterschiedliche Strategien. Dylan und Cohen haben im Laufe ihrer Karriere mehrfach unter Beweis gestellt, dass eine wirksame Strategie darin bestehen kann, sowohl die eigene Kunst als auch das eigene öffentliche Auftreten widersprüchlich zu gestalten. Beide Künstler haben diesen Kurs bis in die Zeit ihres Spätwerks beibehalten. An dieser Stelle sei beispielsweise an Dylans Umgang mit der Literaturnobelpreisverleihung 2016 erinnert. Bis heute lässt sich Dylan nicht gern in die Karten schauen und bastelt weiter aktiv an seinem Image des populärkulturellen *fools*, *jesters* oder auch *tricksters* mit. Eine poetische Zusammenfassung dieses Images stellt der Song ‚I Contain Multitudes‘ vom Album *Rough and Rowdy Ways* (2020) dar. Der Titel des Songs ist dem 51. Abschnitt ‚Song of Myself‘ aus dem Gedichtzyklus *Leaves of Grass* des US-amerikanischen Dichters Walt Whitman entlehnt. *Leaves of Grass* ist das Hauptwerk Whitmans, wurde 1855 zum ersten Mal veröffentlicht und in den Folgejahren bis zu Whitmans Tod 1892 von diesem kontinuierlich verändert und erweitert. Der Abschnitt, auf den Dylan sich in seinem Song konkret bezieht, lautet wie folgt: „Do I contradict myself? / Very well then I contradict myself, / (I am large, I contain multitudes.)“²⁷³ Mit diesem Whitman-Zitat zelebriert Dylan offenkundig das Widersprüchliche in seinem eigenen Werk und seiner eigenen öffentlichen Person als maßgeblichen Teil des künstlerischen Gesamtwerks.

Auch Leonard Cohen zeigt in seinem Spätwerk, dass er nicht bereit ist, die Rolle des altersweisen Welterklärers anzunehmen, die andere gern in ihm sehen wollen. Cohen tut das in gewohnter Manier mithilfe des Stilmittels der ironischen Herabwürdigung der eigenen Person, wie beispielsweise in dem Song ‚Going Home‘ vom Album *Old Ideas* (2012):

²⁷² Gilmore; Dylan 2012: <https://www.rollingstone.com/music/music-news/bob-dylan-unleashed-189723/>.

²⁷³ Whitman 2015 (1855): 109.

I love to speak with Leonard
He's a sportsman and a shepherd
He's a lazy bastard
Living in a suit

But he does say what I tell him
Even though it isn't welcome
He just doesn't have the freedom
To refuse

He will speak these words of wisdom
Like a sage, a man of vision
Though he knows he's really nothing
But the brief elaboration of a tube²⁷⁴

Ein weiteres Beispiel aus Cohens Spätwerk für diesen ironischen Blick auf die eigene Person findet sich in einer Live-Version von ‚Tower of Song‘ aus einem Konzert in London aus dem Jahr 2008. Cohen wendet sich am Ende des Songs ans Publikum und verkündet bereits mit einem Schmunzeln, dass ihm just an jenem Abend die großen Mysterien offenbar geworden seien und er zum Wesenskern aller Dinge durchgedrungen sei. Anschließend richtet Cohen an das Publikum demonstrativ die Frage, ob es an seiner fundamentalen Erkenntnis teilhaben wolle. Nach der frenetischen Reaktion des Publikums rezitiert Cohen dann lachend den melodischen Refrain von ‚Tower of Song‘: „Doo dam dam dam de doo dam dam.“²⁷⁵ Mit dieser Antwort präsentiert Cohen seine persönliche Version des Sokrates zugeschriebenen Ausspruchs: ‚Ich weiß, dass ich nichts weiß.‘ Die einzige Weisheit, die der ältere Cohen seinem Publikum vermitteln möchte, ist demnach die ‚Weisheit des Narren‘. In Cohens Fall bedeutet das vor allem, sich im Angesicht des Hypes um die eigene Person selbst nicht allzu ernst zu nehmen. Der *fool*, als der sich Cohen hier darstellt, kann dabei im paradoxen Sinne wiederum als weise angesehen werden, weil er sich selbst als ‚Unwissenden‘ erkennt.

Abschließend lässt sich also festhalten, dass das Spannungsverhältnis zwischen einem Sich-Inszenieren auf der einen Seite und einem Sich-Entziehen auf der anderen für das Spätwerk Cohens und Dylans gleichermaßen relevant ist. Die langlebige Karriere von Bob

²⁷⁴ Cohen [Veröffentlichungsdatum unbekannt] (2012): <https://www.leonardcohenfiles.com/>.

²⁷⁵ Cohen 2019: <https://www.youtube.com/watch?v=nceRfJJZcP4>; 06:50–06:55.

Dylan und Leonard Cohen spricht dafür, dass das symbolische Maskenspiel im Großen und Ganzen bis hin zu ihrem Spätwerk funktioniert hat. Die Kunst dieser Dialektik des Zeigens und Verbergens besteht darin, der Öffentlichkeit mit den Jahren immer gerade so viel von sich preiszugeben, dass das Interesse an der eigenen Person bestehen bleibt, und sich gleichzeitig so zu präsentieren, dass bei alldem etwas potenziell Geheimnisvolles, bisher noch Unentdecktes durchscheint, um dieses Interesse auch nachhaltig befeuern zu können. Theodor W. Adorno schreibt in seiner philosophischen Schrift *Minima Moralia* (1951): „Bei vielen Menschen ist es bereits eine Unverschämtheit, wenn sie Ich sagen.“²⁷⁶ Wenn aber, vor dem Hintergrund von Rimbauds Diktum ‚Je est un autre‘, das ‚Ich‘ stets ein anderer ist, dann besteht die Möglichkeit, dass sich diese vermeintliche Unverschämtheit in etwas gleichsam Polarisierendes wie Attraktives verwandelt, mit dem sich immer wieder aufs Neue die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit gewinnen lässt. In welcher Weise sich in diesem Zusammenhang die symbolischen sakralen und profanen Masken Dylans und Cohens unter den künstlerischen Masken vereinen, wird auf den nun folgenden Seiten erläutert.

3.3. Die mediatorischen Masken: Künstlerische Selbstdarstellungen und Fremdwahrnehmungen

3.3.1. Schriftsteller/Dichter

In der Einleitung dieser Arbeit wurde vor dem Hintergrund der Literaturnobelpreisverleihung an Bob Dylan im Jahr 2016 bereits angedeutet, dass in der öffentlichen Wahrnehmung Uneinigkeit darüber besteht, ob Leonard Cohen im Vergleich zu Dylan nicht eher einen Schriftsteller bzw. Dichter im klassischen Sinne verkörpert. Auch bei Dylan und Cohen selbst lassen sich signifikante Unterschiede in ihrem jeweiligen künstlerischen Selbstverständnis feststellen. In Dylans Rede beim Nobel Banquet, die in seiner Abwesenheit stellvertretend von der damaligen in Schweden zuständigen US-Botschafterin Azita Raji vorgelesen wurde, heißt es: „Not once have I ever had the time to ask myself, ‘Are my songs *literature*?’“ So, I do thank the Swedish Academy, both for taking the time to consider that very question, and, ultimately, for providing such a wonderful answer.“²⁷⁷ Schaut man sich dieses Zitat vor dem Hintergrund von Dylans irritierendem Verhalten rund um die

²⁷⁶ Adorno 132021 (1951): 55.

²⁷⁷ Dylan 2016: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2016/dylan/speech/>.

Literaturnobelpreisvergabe genauer an, kann man zu dem Schluss gelangen, dass darin eine Spur von Spott in Richtung der Schwedischen Akademie mitschwingt. Dylan habe also nach eigener Aussage selbst nie die Zeit dafür gehabt, sich überhaupt mit der Frage auseinanderzusetzen, ob seine Songs Literatur seien, weil ihm andere Dinge bis dato offenbar wichtiger waren. Die Mitglieder der Schwedischen Akademie hingegen können ihre Zeit sehr wohl mit einer solchen Entscheidung verbringen und dabei auch noch auf eine solch ‚wundervolle Antwort‘ kommen – eine sarkastische Interpretation dieser Aussage Dylans würde durchaus zu dessen kritischer Haltung gegenüber der akademischen Welt passen.

Jedenfalls erklärt Dylan in derselben Rede, dass sich sein künstlerisches Selbstverständnis auf seine Songs als musikalische Ausdrucksform fokussiert:

Well, I've been doing what I set out to do for a long time, now. I've made dozens of records and played thousands of concerts all around the world. But it's my songs that are at the vital center of almost everything I do. They seemed to have found a place in the lives of many people throughout many different cultures and I'm grateful for that.²⁷⁸

In seiner Nobel Lecture schlägt Dylan einen ähnlichen Ton an. Rückblickend auf die frühen Jahre seiner Karriere nennt er das Vokabular der Folk-Musik als essenzielle Quelle für seine Lieder, betont dabei aber auch den enormen Einfluss von Literatur auf sein Songwriting:

I had all the vernacular down. I knew the rhetoric. None of it went over my head – the devices, the techniques, the secrets, the mysteries – and I knew all the deserted roads that it traveled on, too. I could make it all connect and move with the current of the day. When I started writing my own songs, the folk lingo was the only vocabulary that I knew, and I used it.

But I had something else as well. I had principles and sensibilities and an informed view of the world. And I had had that for a while. Learned it all in grammar school. *Don Quixote*, *Ivanhoe*, *Robinson Crusoe*, *Gulliver's Travels*, *Tale of Two Cities*, all the rest – typical grammar school reading that gave you a way of looking at life, an understanding of human nature, and a standard to measure things by. I took all that with me when I started composing lyrics. And the themes from those books worked their way into many of my songs, either knowingly or unintentionally. I wanted to write songs unlike anything anybody ever heard, and these themes were fundamental.²⁷⁹

Dylan macht dabei ebenso deutlich, dass für ihn ein wesentlicher Unterschied zwischen Literatur und Musik bestehe, und die Musik eindeutig sein künstlerisches Zentrum darstelle:

Our songs are alive in the land of the living. But songs are unlike literature. They're meant to be sung, not read. The words in Shakespeare's plays were meant to be acted on the stage. Just as lyrics in songs are meant to be sung, not read on a page. And I hope some of you get the chance to listen to these lyrics the way they were intended to be heard: in concert or on record or however people are listening to songs these days. I return once again to Homer, who says, "Sing in me, oh Muse, and through me tell the story."²⁸⁰

²⁷⁸ Dylan 2016: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2016/dylan/speech/>.

²⁷⁹ Dylan 2017: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2016/dylan/lecture/>.

²⁸⁰ Ebd.

Die Referenz auf die berühmte Musenanrufung, mit der Homers *Odyssee* beginnt und Dylan seine Nobel Lecture abschließt, kann man einerseits wieder als bewusst mit Bedeutung überladenes Ausrufezeichen betrachten, das mit der Absicht gesetzt wird, das traditionelle Zeremoniell der Nobelpreisverleihung ironisch zu brechen. Andererseits wird in dieser Referenz auch noch einmal explizit die Tatsache hervorgehoben, dass die moderne Literatur, die im Rahmen der Nobelpreisverleihung ausgezeichnet wird, ihre Wurzeln in oralen Traditionen hat, die bis in die Antike reichen.

Für den bereits in der Einleitung zitierten Martin Schäfer, der die Verleihung des Literaturnobelpreises 2016 an Bob Dylan begrüßt hat, ist dieser Homer-Bezug eine logische Konsequenz, die sich aus der nachhaltigen populärkulturellen Bedeutung Dylans ergebe:

Dylan ist natürlich nicht Schriftsteller im strengen Sinne, aber er ist ein Poet, ein Dichter, ein Song-Poet eben. Wie Homer. Dichtung war ja ursprünglich etwas Mündliches. Und Dylan gehört zu den Leuten, die im Laufe der letzten 50, 60 Jahre, gesungene Poesie mit Erfolg verbreitet haben.

Insofern ist er der „Hauptschuldige“ dafür, dass populäre Musik überhaupt ernst genommen wird. Vorher war das nicht der Fall.²⁸¹

Schäfer verweist dabei auch darauf, dass der besondere Einfluss von Literatur auf Dylan dessen Songwriting maßgeblich geprägt hat:

Er ist mehr als ein geschickter Wortschmied. Er kann mit Worten umgehen, wie vor ihm in der populären Kultur kaum einer. Er hat eine Komplexität, eine persönliche Authentizität, Intimität – er hasst wahrscheinlich das Wort „Psychedelisch“, aber auch das spielt eine Rolle.

Seine grossen Vorbilder aus der Musik waren Blues- oder Country-Musiker wie Woody Guthrie, Robert Johnson, Hank Williams. Das waren jedoch Poeten aus Versehen. Bob Dylan war absichtlich Poet. Deshalb darf man seine Vorbilder ausserhalb der Musik nicht vergessen: Da waren die ganzen Beat-Poeten – besonders in Dylans zweiter Schaffensphase. Diese surrealistischen, poetischen, von Allen Ginsberg her inspirierten Phase, in der er eine wirklich neue Art von Popsongs geschrieben hat.²⁸²

Auch Dieter Lamping erkennt Bob Dylans Verdienst an, „die moderne Lyrik mit der populären Musik verbunden zu haben, und dies in der sozusagen orphischen Personalunion von Autor, Sänger und Musiker.“²⁸³ Allerdings ist die Literaturnobelpreisvergabe an Dylan für Lamping insofern eine Fehlentscheidung, als Dylan sich im Hinblick auf die literarische Qualität seines künstlerischen Werks mit keinen Lyrikerinnen und Lyrikern messen lassen könne, die bereits mit dem Literaturnobelpreis ausgezeichnet worden sind. Aus Lampings Sicht fehle Dylans Texten fast alles, was große Literatur auszeichnet:

²⁸¹ SRF-Redaktion; Schäfer 2016: <https://www.srf.ch/kultur/literatur/literatur-bob-dylan-ist-ein-dichter-und-song-poet-wie-homer>.

²⁸² Ebd.

²⁸³ Lamping 2017: 72.

Eine eigene Sicht auf die Welt ist schwer auszumachen, ebenso wenig ein Gefühl oder ein Gedanke von bemerkenswerter Tiefe. Vor allem aber mangelt es ihnen an einer eigenen Sprache. Die Worte, die Dylan verwendet, sind zum größten Teil gebraucht. Er arbeitet nicht nur mit erlesenen literarischen Zitaten, sondern auch mit Allerwelts-Floskeln, und selbst wenn er sie nur ausstellen will, kommt er doch über sie nicht hinaus. Seine autobiografische Prosa ermüdet nicht zuletzt durch die Aneinanderreihung von bekannten, der Phrase nahen Worten und Wendungen. Dylan erfindet weniger, als dass er verbindet, was er findet. Für das ganz Eigene hat er kaum Worte, und die Worte, die er hat, sind meist nicht seine eigenen.²⁸⁴

Man kommt dabei nicht umhin, es als irritierend aufzufassen, mit welcher Überzeugung Lamping seine Argumentation hier vorträgt, wenn man sich demgegenüber beispielsweise das folgende Zitat aus Lampings Buch *Moderne Lyrik* (2008) anschaut:

Eine überzeugende Verbindung von moderner Lyrik und populärer Musik ist am ehesten einigen Rock-Musikern seit den 60er Jahren gelungen, allen voran Bob Dylan. Wie kaum ein anderer Sänger und Texter hat er immer wieder Anregungen aus der modernen Poesie aufgenommen: etwa von Rimbaud, Brecht, Pound, T.S. Eliot oder Allen Ginsberg. *When the Ship Comes in*, eine Hymne der Bürgerrechtsbewegung, bezieht sich etwa auf Brechts *Lied der Seeräuber-Jenny* und Rimbauds *Le Bateau Ivre*. *Desolation Row*, eine seiner längeren Balladen, ist, schon am Titel erkennbar, Eliots *Waste Land* verpflichtet, und *Subterranean Homesick Blues* spielt, wiederum schon am Titel ablesbar, auf Jack Kerouacs *The Subterraneans* an [...].²⁸⁵

Was für Lamping im Jahr 2008 noch ‚eine überzeugende Verbindung von moderner Lyrik und populärer Musik‘ gewesen ist, wird 2017 also zu einer Mischung von ‚Allerwelts-Floskeln‘ und zusammengesuchten literarischen Zitaten. Auch wenn sich die Hintergründe nicht nachvollziehen lassen, ist der Widerspruch in Lampings Argumentation offenkundig. Unbestritten ist für Lamping aber der nachhaltige Einfluss Bob Dylans auf namhafte Kolleginnen und Kollegen aus der Musikbranche, darunter auch Leonard Cohen:

Dylan spornte nicht nur John Lennon an, er ermunterte durch seinen Erfolg auch Leonard Cohen, es ihm gleich zu tun, und noch eine Joni Mitchell, die ihm mit der Zeit immer kritischer gegenüberstand, hätte es ohne seine Experimente erheblich schwerer gehabt, Anerkennung zu finden.²⁸⁶

Vergleicht man Dylans künstlerisches Selbstverständnis mit dem Cohens, stellt man fest, dass für letzteren die literarische Arbeit weitaus mehr im Fokus stand als die musikalische. Im Vorwort für Leonard Cohens 2018 posthum erschienenen, größtenteils Gedichte enthaltendes Buch *The Flame* schreibt Cohens Sohn Adam über seinen verstorbenen Vater:

He often remarked to me that, through all the strategies of art and living that he had employed during his rich and complicated life, he wished that he had more completely stayed steadfast to the recognition that writing was his only solace, his truest purpose.

My father, before he was anything else, was a poet.²⁸⁷

²⁸⁴ Lamping 2017: 63.

²⁸⁵ Lamping 2008: 97.

²⁸⁶ Lamping 2017: 72.

²⁸⁷ Cohen 2018: i.

In Anbetracht der Tatsache, dass Leonard Cohen nach der Bekanntgabe der Literaturnobelpreisverleihung 2016 an Bob Dylan von einigen Stimmen aus der Kunst- und Kulturszene als *die* geeignete Alternative bezeichnet worden ist, erscheint diese Aussage wenig überraschend. Bemerkenswert wirkt sie allerdings vor dem Hintergrund eines Vergleichs von Cohens künstlerischen Output von Literatur und Musik. Als 1967 Cohens erstes Studio-Album *Songs of Leonard Cohen* erschien, hatte er zwar bereits vier Gedichtbände und zwei Romane veröffentlicht. In den folgenden Jahren sollte sich dieses Verhältnis zwischen der Veröffentlichung von Literatur und Musik allerdings deutlich relativieren. Bei einem Blick auf Cohens musikalisches Spätwerk, beginnend mit dem 2001 veröffentlichten Album *Dear Heather* und abschließend mit dem 2019 posthum veröffentlichten *Thanks for the Dance*, zählt man insgesamt sechs Studio-Alben. Die in demselben Zeitraum veröffentlichte Literatur umfasst insgesamt fünf Gedicht- und Prosabände mit neuem Material, vom Gedichtband *Book of Longing* aus dem Jahr 2006 zum 2022 posthum erschienenen *A Ballet of Lepers: A Novel and Stories*. Cohens Veröffentlichung von neuer Literatur und Musik stellt sich im Spätwerk also ziemlich ausgeglichen dar. Im Vergleich dazu überwiegt bei Dylan eindeutig die Musik, sowohl in Bezug auf die gesamte Karriere als auch speziell auf das Spätwerk. Mit dem Album *Time Out of Mind* von 1997 bis zum 2020 erschienenen *Rough and Rowdy Ways* kommt Dylan auf insgesamt zehn Studio-Alben mit neuem Material bzw. Cover-Alben mit Songs anderer Künstler. Die neue Literatur, die Dylan im vergleichbaren Zeitraum veröffentlicht hat, beschränkt sich auf das biografische Buch *Chronicles. Volume One* (2004) und die Essay-Sammlung *The Philosophy of Modern Song* (2023).

Einen beispielhaften Eindruck von Cohens künstlerischem Selbstverständnis, formuliert in eigenen Worten, erhält man durch dessen aufschlussreiche Rede anlässlich der Verleihung des Prinz-von-Asturien-Preises 2011 in Oviedo. Cohen wurde damals als Preisträger in der Kategorie ‚Literatur‘ ausgezeichnet und bietet in seiner emotionalen Dankesrede einen bis dato ungewohnt intim erscheinenden Einblick in seine künstlerischen Anfänge. Dabei betont er den großen Einfluss der spanischen Kultur auf seine Kunst und hebt insbesondere die Flamenco-Musik und das Werk des spanischen Lyrikers und Dramatikers Federico García Lorca hervor, der 1936 während des Spanischen Bürgerkriegs von Faschisten ermordet wurde. Die besondere Verbindung zu García Lorca zeigt sich nicht zuletzt an der Tatsache, dass Cohens Tochter den Namen Lorca trägt. In seiner Rede erklärt Cohen den Einfluss García Lorcás auf seine eigene künstlerische Entwicklung wie folgt:

Now, you know of my deep association and confraternity with the poet Federico García Lorca. I could say that when I was a young man, an adolescent, and I hungered for a voice, I studied the English poets and I knew their work well, and I copied their styles, but I could not find a voice. It was only when I read, even in translation, the works of Lorca that I understood that there was a voice. It is not that I copied his voice; I would not dare. But he gave me permission to find a voice, to locate a voice, that is to locate a self, a self that is not fixed, a self that struggles for its own existence. As I grew older, I understood that instructions came with this voice. What were these instructions? The instructions were never to lament casually. And if one is to express the great inevitable defeat that awaits us all, it must be done within the strict confines of dignity and beauty.²⁸⁸

Dabei ragt mit Blick auf Cohens Selbstverständnis als Dichter besonders die Aussagekraft der letzten beiden Sätze heraus. Cohen habe demnach durch die Poesie eine innere Stimme mit identitätsstiftender Wirkung entdeckt. Und obgleich diese Identität einem ständigen Wandel unterworfen sei, Sorge sie auch für Orientierung, da sie konkrete Instruktionen für das Leben bereithalte. Diese Instruktionen haben konsequenterweise einen stark ästhetisch-poetischen Charakter, bei dem die Kunst als Leitfaden für Cohens Lebensweg fungiert.

Wie Cohen selbst in seine Rede andeutet, hatte er bereits in jungen Jahren einen akademischen Zugang zur Literatur. Als Literaturstudent an der McGill Universität in Montreal setzte sich Cohen dabei vor allem mit moderner englischsprachiger Literatur von Schriftstellern und Dichtern wie William Butler Yeats, T. S. Eliot, Ezra Pound und James Joyce auseinander. Darüber hinaus erhielt Cohen durch das universitäre Umfeld Zugang zu einem Kreis von renommierten kanadischen Dichtern, zu dem mit Irving Layton auch einer der einflussreichsten kanadischen Lyriker des 20. Jahrhunderts gehörte, mit dem Cohen bis zu dessen Tod im Jahr 2006 freundschaftlich verbunden war.²⁸⁹ Auch Cohen übte mit seinem literarischen Werk nachhaltigen Einfluss auf die kanadische Literaturszene aus. Cohens zweiter, 1966 erschienener Roman *Beautiful Losers* gilt beispielsweise als Kanadas erster postmoderner Roman. Vor diesem Hintergrund werden die Unterschiede zu den frühen Jahren der Karriere von Bob Dylan besonders deutlich. In einem 1967 veröffentlichten Artikel mit dem Titel ‚Leonard Cohen and Bob Dylan: Poetry and the Popular Song‘ weist Frank Davey bereits auf die unterschiedlichen Werdegänge von Dylan und Cohen hin:

Bob Dylan and Leonard Cohen represent two highly contrasting directions from which the attempt to restore significance and integrity of vision to the popular song can be made. Bob Dylan is the child runaway who became a professional songwriter by deliberate hard work, and whose emergence as a poet of some talent seems to have been accidental, almost as if he had unconsciously realized that good songs have to contain reasonably good lyrics poetry. Leonard Cohen is a university-educated formalistic poet who has moved in an opposite direction with his recent discovery that a good lyric poem could equally be a good song. Dylan brings to the poetry a spontaneity of rhythm and a

²⁸⁸ Cohen 2011: <https://www.fpa.es/en/princess-of-asturias-awards/laureates/2011-leonard-cohen.html?texto=discurso&especifica=0>.

²⁸⁹ Vgl. Remnick 2019: <https://www.newyorker.com/magazine/2016/10/17/leonard-cohen-makes-it-darker>.

resourcefulness in imagery that had long been qualities of American folk music [...]. Cohen takes to the poem as popular song a scholarly precision of language and an obsession for external form.²⁹⁰

Ein wesentliches Merkmal, das Dylan und Cohen trotz ihrer unterschiedlichen Werdegänge als Künstler-Persönlichkeiten vereint, ist die Verkörperung der Verbindung von Dichtung und Musik. Dies wird auch durch die vielen Zuschreibungen bestätigt, die beide Künstler seit Jahrzehnten begleiten: Martin Schäfer bezeichnet Bob Dylan z. B. als „Song-Poet“²⁹¹, Sylvie Simmons nennt Leonard Cohen „poet laureate of the broken and imperfect“.²⁹² Und David Boucher signalisiert bereits mit dem Titel seines Buchs *Dylan and Cohen. Poets of Rock and Roll* (2004) die durch Dylan und Cohen exemplarisch verkörperte Verbindung von Dichtung und Musik. Auch wenn Bob Dylan und Leonard Cohen herausragende Beispiele für die Personalunion von Dichter und Musiker darstellen, kann man die gängige englische Bezeichnung ‚Singer-Songwriter‘, die diese Verbindung in der populären Kultur beschreibt, anhand ihrer Bedeutung übrigens bis zu mythologisch-religiösen Archetypen wie Orpheus aus der griechischen Mythologie oder dem biblischen König David zurückverfolgen.

Ein anschauliches Beispiel aus der neueren Literatur für diese Verbindung zwischen Dichtung und Musik findet sich in *Entweder – Oder* (1843), dem ersten und bis heute populärsten Buch des dänischen Philosophen Søren Kierkegaard. Darin werden im Wesentlichen zwei Existenzmöglichkeiten bzw. Lebensanschauungen einander auf philosophische Weise gegenübergestellt: eine ästhetische auf der einen Seite und eine ethische auf der anderen. Kierkegaard präsentiert vor diesem Hintergrund auch eine Definition des ‚Dichters‘:

Was ist ein Dichter? Ein unglücklicher Mensch, der tiefe Qualen in seinem Herzen birgt, dessen Lippen aber so geformt sind, daß, indem der Seufzer und der Schrei über sie ausströmen, sie klingen wie eine schöne Musik. [...] Und die Menschen scharen sich um den Dichter und sagen zu ihm: Singe bald wieder; das heißt: möchten doch die Lippen so geformt bleiben wie bisher; denn der Schrei würde uns bloß ängstigen, die Musik aber, die ist lieblich. Und die Rezensenten treten hinzu, die sagen: Ganz recht, so soll es sein nach den Regeln der Ästhetik.²⁹³

Diese Definition Kierkegaards trägt zwar offenkundig stark verallgemeinernde und pathetische Züge, sie weist in ihrer besonderen Art allerdings auch exemplarisch auf zwei für den thematischen Schwerpunkt dieser Arbeit wichtige Aspekte hin: erstens auf die traditionelle Verbindung von Dichtung und Musik, und zweitens auf das Spannungsverhältnis zwischen Dichtern bzw. Dichterinnen und der öffentlichen Wahrnehmung. Mit dem zweiten Punkt

²⁹⁰ Davey 1976 (1967): 112.

²⁹¹ SRF-Redaktion; Schäfer 2016: <https://www.srf.ch/kultur/literatur/literatur-bob-dylan-ist-ein-dichter-und-song-poet-wie-homer>.

²⁹² Simmons 192017: 504.

²⁹³ Kierkegaard 1960 (1843): 27.

geht eine Erwartungshaltung den Dichterinnen und Dichtern gegenüber einher, die zuvor bereits anhand des Authentizitäts-Begriffs erläutert worden ist. Um diesen äußeren Erwartungen gerecht zu werden, oder um die Öffentlichkeit durch das Spielen mit diesen Erwartungen im Unklaren zu halten, und somit möglicherweise auch das ‚wahre‘ Ich zu schützen, kann der Einsatz von symbolischen Masken ein probates Mittel sein. Die künstlerischen Alter-Egos, die in diesem Zusammenhang entstehen, können dabei aufgrund der besonderen Beschaffenheit der Maske auch eigentliche Dichotomien in sich vereinen – wie das Sakrale und das Profane. Da dies im Fall von Dylan und Cohen jeweils unter einer symbolischen künstlerischen Maske geschieht, die nicht nur aus literarischen, sondern auch aus musikalischen Elementen besteht, werden diese Überlegungen im Rahmen des nächsten und gleichzeitig letzten Kapitels dieser Analyse zum Abschluss gebracht.

3.3.2. Musiker

Bob Dylan und Leonard Cohen vereinen als Singer-Songwriter Dichtung und Musik in Personalunion. Wenn also von Dylans und Cohens Musik als ‚populär‘ die Rede ist, dann ist das nicht als Genre-Bezeichnung zu verstehen, sondern bezieht sich auf die außergewöhnliche Popularität ihrer Songs. Schließlich haben beide Künstler ihren herausragenden Status in der populären Kultur vor allem ihrem Erfolg als Musiker zu verdanken. Auch vor diesem Hintergrund bestehen allerdings einige signifikante Unterschiede zwischen Dylan und Cohen. Der nachhaltige Einfluss Dylans auf die Entwicklung der populären Musik ist dabei besonders hervorzuheben, was sich auch heute noch anhand mehrerer musikgeschichtlicher Meilensteine nachvollziehen lässt. Die Kontroverse um Dylans Wandel vom akustischen Folk-Musiker zum elektrischen Folk-Rocker wurde in dieser Arbeit bereits ausführlich thematisiert. Mit *Blonde on Blonde* veröffentlichte Dylan 1966 zudem das erste Doppel-Album in der Geschichte der populären Musik. Auch im Bereich der Musik-Videos ist Dylan Vorreiter: Der 1967 erschienene Dokumentarfilm *Dont Look Back* des US-amerikanischen Regisseurs D. A. Pennebaker beginnt mit Dylans Song ‚Subterranean Homesick Blues‘, in der dazugehörigen Videosequenz hält Dylan einzelne Wörter des Song-Textes auf Papptafeln in die Kamera – diese ikonische Sequenz gilt als ein Vorläufer des Musik-Videos. Die Zusammenarbeit mit den berühmten Musikkollegen George Harrison, Jeff Lynne, Roy Orbison und Tom Petty muss in diesem Zusammenhang ebenfalls erwähnt werden. Von 1988 bis 1990 bildete Dylan mit diesen die ‚Supergroup‘ Traveling Wilburys, aus der erfolgreichen

Kollaboration gingen einige Hits hervor. Anhand dieses Beispiels ließe sich auch die These ableiten, dass Ikonen ihren Status durch die Nähe zu anderen Ikonen bestätigen.

Leonard Cohens Einfluss auf die Entwicklung der populären Musik ist zwar im Vergleich zu Dylan wesentlich geringer einzuschätzen, dennoch wurden von der Kritik bereits früh Verbindungen zwischen den beiden Künstlern hergestellt. So schreibt Michael Ondaatje im Jahr 1970 über Cohen:

His new career parallels Bob Dylan's to a large extent, although Cohen is hardly a mirror image of him. Cohen does, however, admire what Dylan has done, to bring "the word back to the jukebox which is really where you have to have it, or at least where I like to have it." In the sixties he wrote more and more songs, and poetry audiences gradually began to hear him sing with guitar rather than to hear poems being read.²⁹⁴

Eine wesentliche Gemeinsamkeit zwischen Dylan und Cohen in der Rolle als Musiker besteht darin, dass beide ihren herausragenden Status nicht als Teil einer Band, sondern als *solo artists* erlangt haben. Beide wurden bzw. werden bei ihren Auftritten zwar von ausgewählten Musikerinnen und Musikern unterstützt, dennoch traten bzw. treten Dylan und Cohen als individuelle Künstler auf. Die Rolle des *solo artist* stellt insofern eine besondere Herausforderung dar, als sich dabei der Großteil der öffentlichen Aufmerksamkeit auf eine einzelne Person konzentriert:

Vor allem der Auftritt eines Künstlers in solistischer Funktion ist mit großen Anforderungen verbunden. Er muss nicht nur Musik perfekt präsentieren, sondern zugleich auch eine öffentliche Selbstaufmerksamkeit entwickeln, die der Eindruckssteuerung (*impression management*) im Sinne der Rollenerwartung dient. Er muss sich wirksam mit den ihm zugeschriebenen Bedeutungen auseinandersetzen, durchaus auch im Sinne der Modellierung von Erwartungen. Der Musiker hat eine Rollenidentität zu erfüllen, die es notwendig macht, dass sein Selbstbild mit dem Fremdbild korreliert ist.²⁹⁵

In Anbetracht der bisherigen Erkenntnisse aus dieser Analyse kann man sich sowohl Dylan als auch Cohen nur schwerlich als gleichberechtigten Teil einer Band vorstellen, da das Image der beiden als individueller, unabhängiger und unnahbarer Künstler einen maßgeblichen Teil ihrer Erfolgsgeschichte ausmacht. Claude Lévi-Strauss weist in seiner Studie *Der Weg der Masken* (1975) allerdings darauf hin, dass alle Künstlerinnen und Künstler, selbst *solo artists*, stets in eine soziokulturelle Tradition eingebettet sind:

Der Künstler, der Einzelgänger sein will, wiegt sich in einer möglicherweise fruchtbaren Illusion, aber das Privileg, das er sich einräumt, ist in keiner Weise real. Auch wenn er meint, sich spontan auszudrücken, ein originales Werk zu schaffen, erwidert er nur anderen Schöpfern, sei es vergangenen oder gegenwärtigen, aktuellen oder potentiellen. Ob man es nun weiß oder nicht – auf dem Pfade der Schöpfung wandert keiner je allein.²⁹⁶

²⁹⁴ Ondaatje 1970: 5.

²⁹⁵ Motte-Haber 2012: 376.

²⁹⁶ Lévi-Strauss 2004 (1975): 135.

Vor diesem Hintergrund erscheinen auch die Plagiatsvorwürfe, mit denen Bob Dylan in seiner späten Karrierephase vor allem in Bezug auf seine Musik immer wieder konfrontiert worden ist, in einem besonderen Licht. So wurde Dylan beispielsweise von unterschiedlichen Seiten vorgeworfen, er habe für sein Album *Modern Times* (2006) große Teile aus dem Werk des US-amerikanischen Dichters Henry Timrod verwendet, der sich literarisch insbesondere mit dem Sezessionskrieg auseinandergesetzt hat. Von Dylan selbst sind diese Vorwürfe und der dadurch verursachte mediale Aufruhr mehrfach scharf kritisiert worden, z. B. in dem bereits erwähnten Interview mit Mikal Gilmore aus dem Jahr 2012:

[...] [A]s far as Henry Timrod is concerned, have you even heard of him? Who's been reading him lately? And who's pushed him to the forefront? Who's been making you read him? And ask his descendants what they think of the hoopla. And if you think it's so easy to quote him and it can help your work, do it yourself and see how far you can get. Wussies and pussies complain about that stuff. It's an old thing – it's part of the tradition. It goes way back. These are the same people that tried to pin the name Judas on me. Judas, the most hated name in human history! If you think you've been called a bad name, try to work your way out from under that. Yeah, and for what? For playing an electric guitar? As if that is in some kind of way equitable to betraying our Lord and delivering him up to be crucified. All those evil motherfuckers can rot in hell.²⁹⁷

In jedem Fall lässt sich feststellen, dass Dylans musikalisches Spätwerk durch und durch geprägt ist von zahlreichen musikalischen und literarischen Referenzen. Das ist für sich genommen erst einmal keine Neuerung, da Dylan in seinen Songtexten seit jeher künstlerische Techniken wie das Collagieren anwendet. Während auf Dylans früheren Alben diese Referenzen häufig sichtbar herausgestellt waren, sind sie in Dylans Spätwerk jedoch meist so fein eingewebt, dass einzelne Anspielungen sich nur mit entsprechendem kulturellen Hintergrundwissen aus dem Gesamtzusammenhang herauslösen lassen. Exemplarisch für diese künstlerische Entwicklung steht der programmatische Titel des Albums *“Love and Theft”* (2001) – der einzige in Anführungsstriche gesetzte Album-Titel Dylans. Hier wird also bereits durch den Album-Titel, den Dylan offenbar dem 1993 von Eric Lott veröffentlichten Buch *Love & Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class* entlehnt hat, ein Hinweis auf den Zitatcharakter der Songs vermittelt. Kritik an den Plagiatsvorwürfen kam im Übrigen nicht nur von Dylan selbst, auch zahlreiche Stimmen aus der Kunst- und Kulturszene ergriffen in dieser Sache immer wieder Partei für Dylan. Aus der Sicht von Martin Schäfer etwa ist Dylans künstlerische Arbeitsweise keinesfalls ein billiger Versuch, die eigene Einfallslosigkeit zu kaschieren, sondern eine Kunstform an sich:

Ab 1997 findet Dylan eine völlig neue Schreibweise, nach dem Prinzip des Albums „Love and Theft“ von 2001: Man liebt etwas und man stiehlt es. Ein grosser Dichter, und ich würde Dylan zu den grossen Dichter zählen, nimmt etwas und arbeitet es um, macht etwas Neues daraus. Die grossen

²⁹⁷ Gilmore; Dylan 2012: <https://www.rollingstone.com/music/music-news/bob-dylan-unleashed-189723/>.

Komponisten haben auch alle voneinander gelernt und gestohlen. Das ist weder schockierend noch neu, das ist eine hochliterarische Arbeitsweise.²⁹⁸

Laut Heinrich Detering sind die wesentlichen Aspekte, die einen großen Teil von Dylans Songs aus seinem musikalischen Spätwerk auszeichnen,

die sensible, zurückgenommene Intonation und Instrumentierung, die in Melodieführung, Sound und Phrasierung wiedererkennbare Traditionen der populären amerikanischen Musik aufgreift [...] und sie so spielerisch transformiert, wie Dylan das zuerst Ende der sechziger Jahre in den *Basement Tapes* erprobt hatte [...].²⁹⁹

Für Dylan selbst scheint die Musik auch nach all den Jahren etwas Geheimnisvolles an sich zu haben. In der Essay-Sammlung *The Philosophy of Modern Song* (2022) heißt es dazu:

[...] [O]ne place where additional learning does not disentangle the mystery of the subject is music. As a matter of fact, the argument can be made that the more you study music, the less you understand it. Take two people – one studies contrapuntal music theory, the other cries when they hear a sad song. Which of the two really understands music better?³⁰⁰

Diese Ansichten decken sich weitgehend mit denen Cohens. In seiner Dankesrede beim Prinz-von Asturien-Preis 2011 gesteht Cohen mit einer Mischung aus Demut und Humor:

[...] I've always felt some ambiguity about an award for poetry. Poetry comes from a place that no one commands, that no one conquers. So I feel somewhat like a charlatan to accept an award for an activity which I do not command. In other words, if I knew where the good songs came from I'd go there more often.³⁰¹

Anders als bei Dylan hat sich Cohens musikalisches Spätwerk aber im Vergleich zu früheren Alben nicht wesentlich verändert, auch wenn bei den zentralen Themen die Auseinandersetzung mit dem Alter in den Fokus gerückt ist, wie bereits ausführlich thematisiert wurde. Was Cohens musikalisches Spätwerk allerdings mehr als zuvor prägt, ist seine markante Stimme. David Remnick schreibt 2016 unter dem Eindruck der Veröffentlichung von *You Want It Darker* (2016) über Cohens Stimme: „The depth of his voice makes Tom Waits sound like Eddie Kendricks. [...] Cohen had always had a deep, intimate voice, but now, with age, and after countless cigarettes, it is a fantastical growl, confiding, lordly.“³⁰² Cohen und Dylan haben gemeinsam, dass ihre Stimmen seit dem Beginn ihrer musikalischen Karriere stark polarisieren. Ihr Gesang wurde von der Kritik des Öfteren als Murmeln, Nuscheln und Krächzen bezeichnet. Juan Rodriguez schreibt bereits 1969 in einem Artikel für den *Montreal Star*: „Cohen plainly cannot sing. His voice is dull and monotonous and has little range.

²⁹⁸ Schäfer 2016: <https://www.srf.ch/kultur/literatur/literatur-bob-dylan-ist-ein-dichter-und-song-poet-wie-homer>.

²⁹⁹ Detering 2012: 11.

³⁰⁰ Dylan 2022: 274.

³⁰¹ Cohen 2011: <https://www.fpa.es/en/princess-of-asturias-awards/laureates/2011-leonard-cohen.html?texto=discurso&especifica=0>.

³⁰² Remnick 2016: <https://www.newyorker.com/magazine/2016/10/17/leonard-cohen-makes-it-darker>.

Bob Dylan, on the other hand, does not know how to sing and he makes his own rough and unsweet voice an attribute, not a liability.“³⁰³ Cohen begegnet solcherlei Vorwürfen etwa in ‚Tower of Song‘ vom Album *I’m Your Man* (1988) auf seine gewohnt selbstironische Art:

I was born like this, I had no choice
I was born with the gift of a golden voice
And twenty-seven angels from the Great Beyond
They tied me to this table right here
In the Tower of Song³⁰⁴

Die beste Möglichkeit, um einen unmittelbaren Eindruck von der Stimme einer Sängerin bzw. eines Sängers zu bekommen, sind bekanntlich Live-Auftritte. Sowohl Bob Dylan als auch Leonard Cohen haben vor dem Hintergrund ihres musikalischen Spätwerks eine nachhaltige Wandlung als Live-Performer vollzogen. David Remnick weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass Cohen erst im fortgeschrittenen Alter, mit Beginn seiner Comeback-Tour 2008, wirklich damit begonnen habe, die eigenen Live-Auftritte genießen zu können.³⁰⁵ Im Jahr 2008 ging Cohen erstmals seit 15 Jahren wieder auf eine weltweite Konzert-Tour; seine Rückkehr auf die internationalen Bühnen war ein enormer finanzieller Erfolg und wurde vom Großteil der Fans und Kritik gleichermaßen gefeiert. Francis Mus schreibt über Cohens Comeback als Live-Performer:

In the past decade the iconic image of Leonard Cohen as singer-songwriter has been reaffirmed and reinforced. During concerts no efforts were spared to consolidate the unwavering aura of the performer and his songs. The tracks were dusted off, polished, tweaked, and perfected until the wavering hand of the master had been completely erased. The music had to be untouchable and remain untouched.³⁰⁶

Die späteren Karrierejahre von Dylan als Live-Performer sind nachhaltig durch die Eindrücke von seiner ‚Never Ending Tour‘ geprägt worden. Diese 1988 begonnene weltweite Konzert-Tour wurde zwar bereits nach einigen Jahren von Dylan selbst für beendet erklärt, das Motto der ‚Never Ending Tour‘ wird seither allerdings von Fans und Kritik konsequent weiterverwendet, um Dylans bis heute offenkundigen Drang zu regelmäßigen weltweiten Konzert-Touren zu beschreiben. Heinrich Detering sieht in der ‚Never Ending Tour‘ gar eine schicksalhafte Bedeutung für Dylan als Künstler und als Mensch:

In den ersten Zeiten der „Never Ending Tour“ schien es einige Male fraglich, wie lange Dylan das überleben würde. Sein zeitweiliger Alkoholismus, seine Depressionen und physischen Krankheiten wurden ungewollt Teil einer Performance, die zeitweise keine Abgrenzungen mehr kannte. Die Tour

³⁰³ Rodriguez 1976 (1969): 67.

³⁰⁴ Cohen [Veröffentlichungsdatum unbekannt] (1988): <https://www.leonardcohenfiles.com/>.

³⁰⁵ Vgl. Remnick 2016: <https://www.newyorker.com/magazine/2016/10/17/leonard-cohen-makes-it-darker>.

³⁰⁶ Mus 2020: 8.

wurde zum lebendigen Dokument seines Abstiegs, seines Selbstverlustes, manchmal auch seiner Selbstentwürdigung. Und sie wurde seine triumphale Rettung, die des Mannes und die seiner *performing art*. In ihrem Verlauf und durch sie erkämpfte er sich mit einer staunenerregenden Zähigkeit sein Leben, seine Kunst und seine Würde zurück.³⁰⁷

Mit Blick auf die Musik lässt sich dabei vor allem beobachten, dass Dylan seine Songs im Vergleich zur entsprechenden Album-Version bei Live-Auftritten häufig stark verfremdet, was längst nicht bei allen Fans gut ankommt und auch bei der Kritik oft Irritationen auslöst. Für den österreichischen Musiker und Autor Andreas Spechtl hat aber gerade dieser dekonstruktivistische Charakter von Dylans Live-Auftritten einen besonderen Wert:

Für mich war die Lehre Dylans immer die von der Dekonstruktion. Dass man jedes Lied auf seine Idee herunterbrechen können muss. Nur dann ist ein Song fähig, sich weiterzuentwickeln, und nur dann kann man in der Aufführung oder Interpretation diesen Song mit jedem Mal weiterschreiben. An diesem Punkt, an dem man Songs als Versionen begreift, sind wir ganz nah bei Dylan.³⁰⁸

Die österreichische Singer-Songwriterin Mika Vember kann hingegen mit dieser Sicht auf Dylans musikalisches Spätwerk nicht viel anfangen – und deutet den Begriff ‚Spätwerk‘ daher vor dem Hintergrund der Fremd-Weiterführung von Dylans musikalischem Erbe um:

[...] [I]ch liebe sein Spätwerk. Nein, nicht *Time out of Mind*, auch nicht *Oh Mercy* oder gar *Tempest*. Ja, da sind schon ein paar schöne Lieder zu hören. Aber schon bei den Upbeat-Nummern ist die Stimme für mich tot. Die Inhalte über ein langes, belesenes Leben hinweg zusammengeklaut und irgendwie zusammengestoppelt. [...]

Aber letzten Endes macht das gar nichts, ich habe ja noch Dylans tatsächliches Spätwerk: die Musikerinnen und Musiker, die ihn aufgesaugt haben, wie er vor einem halben Jahrhundert das *American Songbook* in sich aufgesaugt und es zu seinem gemacht hat. Die Musik, die einen Funken Dylan enthält, aber daraus etwas Größeres, etwas Neues und Kraftvolles gemacht hat. Wenn Ani DiFranco „Most of the Time“ covert, dann spür ich mehr, als wenn ich den alten, steifen Herrn selbst auf der Bühne beobachte. Noch immer der Fuchs, noch immer der *Shapeshifter*, noch immer eine unübertroffene Kunstfigur, aber als Musiker für mich nicht mehr relevant. Dylan ist tot, lang lebe Dylan.³⁰⁹

Für Vember spielt der lebendige Dylan als Persönlichkeit heutzutage also gar keine bedeutende Rolle, seine Kunst dafür umso mehr. Die Kunst scheint sich demnach insofern verselbstständigt zu haben, als sie Dylan als Urheber gar nicht mehr benötigt, sondern vor allem dadurch relevant bleibt, dass sie von anderen Musikerinnen und Musikern der nächsten Generationen weitergetragen wird. Die höchst unterschiedlichen Positionen von Vember und Spechtl haben gemeinsam, dass sie beide auf ihre Weise den ausgeprägten *work in progress*-Charakter von Dylans Musik betonen, der ebenso die Musik von Cohen ausmacht. Die Variationsfähigkeit der Musik von Dylan und Cohen spiegelt sich aber nicht nur in aktuellen Cover-Versionen wider. Bei Dylan zeigt sie sich auch in den zahlreichen Bootleg-Versionen

³⁰⁷ Detering 2007: 151.

³⁰⁸ Spechtl 2014: 125.

³⁰⁹ Vember 2014: 124.

seiner Songs, die sich von den originalen Album-Versionen oft stark unterscheiden. Bei Cohen ist die Besonderheit, dass viele seiner Songs in abgewandelten Versionen als Lyrik in Gedichtbänden erschienen sind – und umgekehrt. All das spricht für das große künstlerische Potenzial, das dem musikalischen Werk von Dylan und Cohen innewohnt.

Diese Variationsfähigkeit der Kunst von Bob Dylan und Leonard Cohen führt auch zu einer Antwort auf die Frage, inwiefern die Kunst als Vermittlerin zwischen den sakralen und profanen Elementen fungiert. Zunächst einmal wurde anhand der Analyse unterschiedlicher Facetten der Persönlichkeit von Dylan und Cohen deutlich gemacht, dass die durch Selbstdarstellungen und Fremdwahrnehmungen erzeugten Images medial genutzt werden, um den beiden Künstlern eine Rolle in der Populärkultur zuzuweisen. Beide Künstler haben diese Images aber wiederum auch häufig für sich selbst genutzt und damit öffentlichkeitswirksam ‚gespielt‘. Dieses intermediale Wechselspiel ist daher in dieser Arbeit als symbolisches Maskenspiel interpretiert worden. Silke Borgstedt betont vor diesem Hintergrund, dass es besonders im Kontext der Analyse von Musik-Stars sinnvoll erscheint, „Images als kommunikative Konstrukte zu verstehen, die sich aus dem überwiegend medial verbreiteten Bild eines Interpreten und den darauf aufbauenden Vorstellungen der Rezipienten zusammensetzen.“³¹⁰ Persönlichkeitsinszenierungen sind kein Phänomen, das erst im letzten Jahrhundert entstanden ist, allerdings haben sie durch den zunehmenden Einfluss von Massenmedien im Vergleich zu früheren Zeiten ungeahnte Ausmaße angenommen. Die Inszenierung von Persönlichkeit ist nach Borgstedt „eine notwendige Bedingung für die Erlangung und Aufrechterhaltung von Aufmerksamkeit in einer kurzlebigen und stark visuell geprägten Umwelt [...]“. ³¹¹ Im Bereich der Kunst nehme die Musik dabei eine Sonderrolle ein:

Gerade die Musik ist aufgrund ihres immateriellen, ephemeren Charakters traditionell auf Maßnahmen zur Vergegenständlichung und Kategorisierung angewiesen. Die Etablierung von Werkbegriff und -repertoire ist damit durchaus als strukturelle Parallele zur Entwicklung des Starmusikers zu interpretieren, indem der Musiker nun nicht mehr ein variables, rein ausführendes Moment kultureller Produktion darstellt, sondern zu einem Aushängeschild für einen spezifischen Musik- und Lebensstil avanciert.³¹²

Images, oder symbolische Masken, dienen demnach der Persönlichkeitsinszenierung von Künstlerinnen und Künstlern. Der Einsatz von Masken ist auch aus vielen anderen Berufsfeldern bekannt, wobei es sich dort um tatsächliche, physische Masken handelt, die vornehmlich aus einem einzigen Grund getragen werden, der meist mit Arbeitssicherheit und

³¹⁰ Borgstedt 2012: 397.

³¹¹ Ebd.: 396.

³¹² Ebd.: 397.

Hygiene in Verbindung steht. Diese Art von Masken haben also in der Regel eine konkrete Funktion, die niemals spielerischer Natur ist. Für die im thematischen Kontext dieser Arbeit relevante, symbolische Art des Maskenspiels haben David und Lucy Boucher drei wesentliche Funktionen ausgemacht: Transformation, Verhüllung und Offenbarung. Bei der Transformation gehe es darum, verschiedene Persönlichkeitsentwicklungen zu durchlaufen und sich dabei von früheren Images zu lösen, um ein neues Selbstbild annehmen zu können. Die Verhüllung sei vor allem ein Schutzmechanismus, der Privates vor der Außenwelt abschirmen und zudem vorbeugen soll, dass man selbst Gefahr läuft, das künstlerische und das ‚wahre‘ Ich zu vermischen. Und mit Offenbarung ist gemeint, dass man unter dem Schutz einer Maske eher den Mut aufbringe, bestimmte Dinge öffentlich auszusprechen oder zu tun, die man unter anderen Umständen eher zurückhalten würde.³¹³ Diese drei wesentlichen Funktionen symbolischer Masken finden die Bouchers auch in Dylan und Cohen als Künstler-Persönlichkeiten wieder, die im Rahmen dieser Arbeit durchgeführte Analyse bestätigt diese Einschätzung weitgehend. Theodor W. Adorno schreibt in seiner *Minima Moralia* (1951): „Kunst ist Magie, befreit von der Lüge, Wahrheit zu sein.“³¹⁴ Bei Dylans und Cohens symbolischem Maskenspiel geht es also nicht darum, in ihrer Rolle als Künstler allgemeingültige Wahrheiten abzubilden und zu vermitteln, sondern um eine Form der Selbstverwirklichung unter den Augen der Öffentlichkeit, die mit der Erzeugung eines glaubwürdigen Narrativs einhergeht, das auf Außenstehende gleichzeitig anziehend und mysteriös wirkt.

Vor diesem Hintergrund hat die Analyse auch gezeigt, dass sich sakrale und profane Elemente in der Kunst vereinen lassen. Der Kunst kommt in diesem Zusammenhang die Funktion als symbolische mediatorische Maske zu, wobei die Bezeichnung ‚mediatorisch‘ auf zweierlei Weise verstanden werden kann: einerseits im Sinne von Kunst als Medium, durch das etwas von Künstlerinnen und Künstlern an Außenstehende vermittelt wird, und andererseits im Sinne von Kunst als Vermittlerin zwischen zwei Instanzen, die sich im Normalfall als dichotome Pole nicht vereinen lassen. Zu Beginn dieser Analyse wurde aus *Masse und Macht* (1960), dem philosophischen Hauptwerk Elias Canettis, der Gedanke zitiert, dass das Wechseln von einer Maske zur anderen nur durch einen ‚Maskensprung‘ möglich sei.³¹⁵ Im Verlauf der Analyse hat sich allerdings gezeigt, dass die Kunst als symbolische Maske keinen ‚Endzustand‘ darstellt und ihre besondere Beschaffenheit es daher ausnahmsweise

³¹³ Vgl. Boucher; Boucher 2021: 134 f.

³¹⁴ Adorno ¹³2021 (1951): 254.

³¹⁵ Vgl. Canetti ³⁰2006 (1960): 444.

erlaubt, auch einen Zustand der Gleichzeitigkeit von Masken herzustellen. Allein in der Rolle der Künstler-Persönlichkeit ist es Dylan und Cohen also möglich, gleichzeitig als Jude, Christ, Rebell, alter weis(s)er Mann etc. wahrgenommen zu werden, weil sich diese teils widersprüchlichen Images im künstlerischen Kontext zu einem – in Anlehnung an Adornos Worte – ‚magischen‘ Gesamtbild vermischen. Je nach Perspektive scheinen dabei Teile bestimmter symbolischer Masken in stärkerer Präsenz durch. Selbst ein mögliches ‚wahres‘ Ich mag darunter sein, für Außenstehende wäre dies aber nicht erkennbar, weil es nahtlos in das symbolische Maskenspiel eingebunden ist. Es erscheint daher sinnvoll, in diesem Fall von einem ‚Masken-Mosaik‘ zu sprechen, da die Masken nicht nacheinander existieren, sondern nebeneinander. Eine Textstelle aus *Beautiful Losers* (1966), dem zweiten Roman Cohens, veranschaulicht dieses symbolische Masken-Mosaik prägnant in literarischer Form:

It was a dance of masks and every mask was perfect because every mask was a real face and every face was a real mask so there was no mask and there was no face for there was but one dance in which there was but one mask but one true face which was the same and which was a thing without a name which changed and changed into itself over and over.³¹⁶

Ogleich diese Worte in Cohens Roman in einem gänzlich anderen Kontext gebraucht werden, lässt sich damit doch auch die Quintessenz dieser Arbeit in poetischer Weise festhalten. Am Ende bleibt das symbolische Maskenspiel von Leonard Cohen und Bob Dylan also ein Masken-Mosaik, bei dem sich die einzelnen Elemente zwar unabhängig voneinander analysieren lassen, aber erst im mediatorischen Rahmen der Kunst wird jenes Gesamtbild erzeugt, das den Mythos Dylan und Cohen bis in die populäre Kultur der Gegenwart wirken lässt – und mit großer Wahrscheinlichkeit auch noch weit darüber hinaus.

4. Schlussbetrachtung

I did my best, it wasn't much
I couldn't feel, so I tried to touch
I've told the truth, I didn't come to fool you
And even though it all went wrong
I'll stand before the Lord of Song
With nothing on my tongue but Hallelujah³¹⁷

³¹⁶ Cohen 1992 (1966): 131.

³¹⁷ Cohen [Veröffentlichungsdatum unbekannt] (1984): <https://www.leonardcohenfiles.com>.

Bob Dylan und Leonard Cohen gehören zu den größten Künstlerpersönlichkeiten ihrer Generation. Auch wenn jeder auf seine Weise Einfluss auf die populäre Kultur genommen hat, ist das Spätwerk der beiden ein künstlerischer Spagat zwischen ‚modernen Zeiten‘ und ‚alten Ideen‘. Aus diesem Grund diente das Spätwerk beider Künstler in der vorliegenden Masterarbeit als anschauliches Beispiel für populärkulturelle Mythisierung. Im Rahmen einer vergleichenden Analyse diskursbestimmender Selbstdarstellungen und Fremdwahrnehmungen von Dylan und Cohen sind einige signifikante Gemeinsamkeiten und Unterschiede herausgearbeitet worden. Die Vergleiche zwischen den Selbstbildern Dylans und Cohens und den durch die Medien transportierten Images weisen häufig Widersprüche auf. Daher wurden in dieser Arbeit die diversen Selbstdarstellungen und Fremdwahrnehmungen als symbolisches Maskenspiel interpretiert, wobei die jeweiligen Masken in sakrale, profane und künstlerische Masken unterteilt wurden. Die Analyse hat gezeigt, dass die künstlerischen Masken sich im Spannungsfeld der sakralen und profanen Masken bewegen. Der Kunst kommt in diesem Zusammenhang eine mediatorische Funktion zu, da sie aufgrund ihrer besonderen Beschaffenheit eine vermittelnde Rolle zwischen den sakralen und profanen Masken einzunehmen vermag. Um das Phänomen der Gleichzeitigkeit all dieser Masken sprachlich abzubilden, hat sich der Begriff ‚Masken-Mosaik‘ als eine sinnvolle Möglichkeit herauskristallisiert. Angesichts der enormen Fülle des Materials sind einige Aspekte in der Analyse bewusst vernachlässigt worden. So finden sich z. B. in der symbolischen Maske des Malers, die hier gänzlich ausgespart wurde, oder auch in der des Live-Performers, die nur kurz thematisiert wurde, fruchtbare Ansatzpunkte für weitere Analysen vor dem Hintergrund populärkultureller Mythisierung von Dylan und Cohen. In der Vorrede von Max Horkheimers und Theodor W. Adornos *Dialektik der Aufklärung* (1944) heißt es: „[S]chon der Mythos ist Aufklärung, und: Aufklärung schlägt in Mythologie zurück.“³¹⁸ Somit hat diese Arbeit im besten Fall nicht nur zum Mythos Dylan und Cohen beigetragen, sondern in dialektischer Weise auch einen Beitrag zur Aufklärung über den Mythos-Begriff in der Populärkultur geleistet.

Wie aber steht es aktuell um den Mythos Dylan und Cohen? Nach Leonard Cohens Tod im Jahr 2016 erschienen posthum das Buch *The Flame* (2018) und das Album *Thanks for the Dance* (2019), mit bis dato unveröffentlichten Gedichten bzw. Songs. Die Aussagen von Cohens Sohn Adam lassen darauf schließen, dass keine weiteren posthumen Veröffentlichungen geplant sind. Dies ist insofern beruhigend, als Cohens künstlerisches Erbe

³¹⁸ Horkheimer; Adorno ²⁶2022 (1944): 6.

offenkundig mit gebührendem Respekt behandelt und nicht, wie so häufig, kommerziell ausgeschlachtet wird. Ohne einen Nachschub an Neuigkeiten ist Cohen in der populären Kultur allerdings auch nicht mehr so präsent wie noch vor einigen Jahren. Die letzte nennenswerte Veröffentlichung ist die 2022 erschienene Dokumentation *Hallelujah: Leonard Cohen, A Journey, A Song* von Dan Geller und Dayna Goldfine. Die Dokumentation basiert auf dem Buch *The Holy or the Broken: Leonard Cohen, Jeff Buckley & the Unlikely Ascent of Hallelujah* (2012) von Alan Light, und zeichnet Cohens Leben anhand der Geschichte seines ikonischen Songs ‚Hallelujah‘ nach. Um den Mythos Cohen muss man sich aber aufgrund des reichhaltigen künstlerischen Erbes gewiss keine ernsthaften Sorgen machen.

Bob Dylans Rolle in der populären Kultur bekommt durch eine Film-Biografie von James Mangold, die im Dezember dieses Jahres in die Kinos kommen soll, noch einmal neuen Schwung. Mangolds Film, in dem Timothée Chalamet den jungen Dylan verkörpert, basiert auf dem Buch *Dylan Goes Electric! Newport, Seeger, Dylan, and the Night That Split the Sixties* (2015) von Elijah Wald. Der Titel des Films, *A Complete Unknown*, ist ein Zitat aus Dylans Song ‚Like A Rolling Stone‘, und greift einmal mehr Dylans Image als geheimnisvolle Künstler-Persönlichkeit auf. Dylan lässt aber nicht nur andere an seinem Mythos arbeiten, er tut das nach wie vor auch selbst. Derzeit setzt er im Alter 83 von Jahren seine weltweite Konzert-Tour zum bereits 2020 erschienenen Album *Rough and Rowdy Ways* fort. In Anbetracht von Dylans hohem Alter und seiner beispiellosen Karriere mag man sich fragen, was ihn als Künstler noch immer antreibt. Eine mögliche Antwort findet man in Dylans Musik, genauer gesagt im Song ‚Spirit on the Water‘ vom Album *Modern Times* (2006), in dem es herausfordernd heißt:

You think I'm over the hill
You think I'm past my prime
Let me see what you got
We can have a whoppin' good time.³¹⁹

³¹⁹ Dylan [Veröffentlichungsdatum unbekannt] (2006): <https://www.bobdylan.com/songs/spirit-water/>.

5. Quellen- und Literaturverzeichnis

Quellen:

- Adorno, Theodor W. (¹³2021): *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt am Main (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 1704) [zuerst veröffentlicht 1951].
- Aust, Stefan; Scholz, Martin; Schily, Otto (2021): „Otto Schily: ‚Bob Dylan repräsentiert für mich den Umbruch wie kein anderer.‘“, veröffentlicht in: Stefan Aust, Martin Scholz (Hrsg.): *Forever Young. Unsere Geschichte mit Bob Dylan*, Hamburg, S. 171–177.
- Aust, Stefan; Scholz, Martin; Simmons, Gene (2021): „Gene Simmons: ‚Bob Dylan ist mein Held.‘“, veröffentlicht in: Stefan Aust, Martin Scholz (Hrsg.): *Forever Young. Unsere Geschichte mit Bob Dylan*, Hamburg, S. 129–145.
- Blumenberg, Hans (³1996): *Arbeit am Mythos*, Frankfurt am Main [zuerst veröffentlicht 1979].
- Bradley, Ed; Dylan, Bob (2004): „Bob Dylan gives rare interview“, veröffentlicht auf: www.cbsnews.com am 05.12.2004, zuletzt abgerufen am 15.07.2024, URL: <https://www.cbsnews.com/news/60-minutes-bob-dylan-rare-interview-2004/>.
- Brown, Jeffrey; Cohen, Leonard (2006): „Songwriter Leonard Cohen Discusses Fame, Poetry and Getting Older“, veröffentlicht auf: www.youtube.com am 11.11.2016 [Kanalname: PBS NewsHour], zuletzt abgerufen am 15.07.2024, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=8KzSoUd76qo>.
- Canetti, Elias (³⁰2006): *Masse und Macht*, Frankfurt am Main [zuerst veröffentlicht 1960].
- Cohen, Leonard (2019): „Leonard Cohen – Tower Of Song (Live in London)“, veröffentlicht auf: www.youtube.com am 29.03.2019 [Kanalname: LeonardCohen], zuletzt abgerufen am 15.07.2024, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=nceRfJJZcP4> [zuerst veröffentlicht 1988 auf dem Album *I'm Your Man*].
- Cohen, Leonard (2018): *The Flame*, hrsg. von Robert Faggen und Alexandra Pleshoyano, Edinburgh u. a.
- Cohen, Leonard (Veröffentlichungsdatum unbekannt): „Treaty“, veröffentlicht auf: www.leonardcohenfiles.com, zuletzt abgerufen am 15.07.2024, URL: <https://www.leonardcohenfiles.com/> [zuerst veröffentlicht 2016 auf dem Album *You Want It Darker*].
- Cohen, Leonard (Veröffentlichungsdatum unbekannt): „You Want It Darker“, veröffentlicht auf: www.leonardcohenfiles.com, zuletzt abgerufen am 15.07.2024, URL:

<https://www.leonardcohenfiles.com/> [zuerst veröffentlicht 2016 auf dem Album *You Want It Darker*].

Cohen, Leonard (Veröffentlichungsdatum unbekannt): „Going Home“, veröffentlicht auf: www.leonardcohenfiles.com, zuletzt abgerufen am 15.07.2024, URL: <https://www.leonardcohenfiles.com/> [zuerst veröffentlicht 2012 auf dem Album *Old Ideas*].

Cohen, Leonard (2011): „Speech by Leonard Cohen at the 2011 ceremony“, veröffentlicht auf: www.fpa.es im Jahr 2011, zuletzt abgerufen am 15.07.2024, URL: <https://www.fpa.es/en/princess-of-asturias-awards/laureates/2011-leonard-cohen.html?texto=discurso&especifica=0>.

Cohen, Leonard (2006): *Book of Longing*, New York/NY.

Cohen, Leonard (1992): *Beautiful Losers*, London [zuerst veröffentlicht 1966].

Cohen, Leonard (Veröffentlichungsdatum unbekannt): „The Future“, veröffentlicht auf: www.leonardcohenfiles.com, zuletzt abgerufen am 15.07.2024, URL: <https://www.leonardcohenfiles.com/> [zuerst veröffentlicht 1992 auf dem Album *The Future*].

Cohen, Leonard (Veröffentlichungsdatum unbekannt): „Tower of Song“, veröffentlicht auf: www.leonardcohenfiles.com, zuletzt abgerufen am 15.07.2024, URL: <https://www.leonardcohenfiles.com/> [zuerst veröffentlicht 1988 auf dem Album *I'm Your Man*].

Cohen, Leonard (Veröffentlichungsdatum unbekannt): „Hallelujah“, veröffentlicht auf: www.leonardcohenfiles.com, zuletzt abgerufen am 15.07.2024, URL: https://www.leonardcohenfiles.com [zuerst veröffentlicht 1984 auf dem Album *Various Positions*].

Cohen, Leonard (Veröffentlichungsdatum unbekannt): „Chelsea Hotel #2“, veröffentlicht auf: www.leonardcohenfiles.com, zuletzt abgerufen am 15.07.2024, URL: <https://www.leonardcohenfiles.com/> [zuerst veröffentlicht 1974 auf dem Album *New Skin for the Old Ceremony*].

Cohen, Leonard (Veröffentlichungsdatum unbekannt): „Field Commander Cohen“, veröffentlicht auf: www.leonardcohenfiles.com, zuletzt abgerufen am 15.07.2024, URL: <https://www.leonardcohenfiles.com/> [zuerst veröffentlicht 1974 auf dem Album *New Skin for the Old Ceremony*].

Cohen, Leonard (Veröffentlichungsdatum unbekannt): „There Is a War“, veröffentlicht auf: www.leonardcohenfiles.com, zuletzt abgerufen am 15.07.2024, URL: <https://www.leonardcohenfiles.com/> [zuerst veröffentlicht 1974 auf dem Album *New Skin for the Old Ceremony*].

- Cohen, Leonard (Veröffentlichungsdatum unbekannt): „Famous Blue Raincoat“, veröffentlicht auf: www.leonardcohenfiles.com, zuletzt abgerufen am 15.07.2024, URL: <https://www.leonardcohenfiles.com/> [zuerst veröffentlicht 1971 auf dem Album *Songs of Love and Hate*].
- Cohen, Leonard (Veröffentlichungsdatum unbekannt): „Suzanne“, veröffentlicht auf: www.leonardcohenfiles.com, zuletzt abgerufen am 15.07.2024, URL: <https://www.leonardcohenfiles.com/> [zuerst veröffentlicht 1967 auf dem Album *Songs of Leonard Cohen*].
- Douridas, Chris; Cohen, Leonard (2016): „Hear Leonard Cohen’s Final Interview“, veröffentlicht von Robin Hilton auf: www.npr.org am 11.11.2016, zuletzt abgerufen am 15.07.2024, URL: <https://www.npr.org/sections/allsongs/2016/11/11/501659528/hear-one-of-leonard-cohens-final-interviews>.
- Dylan, Bob (2022): *The Philosophy of Modern Song*, London – Sidney – New Delhi.
- Dylan, Bob (Veröffentlichungsdatum unbekannt): „False Prophet“, veröffentlicht auf: www.bobdylan.com, zuletzt abgerufen am 15.07.2024, URL: <http://www.bobdylan.com/songs/false-prophet/> [zuerst veröffentlicht 2020 auf dem Album *Rough and Rowdy Ways*].
- Dylan, Bob (2017): „Bob Dylan: Nobel Lecture“, veröffentlicht auf: www.nobelprize.org am 05.06.2017, zuletzt abgerufen am 15.07.2024, URL: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2016/dylan/lecture/>.
- Dylan, Bob (2016): „Bob Dylan: Banquet speech“, veröffentlicht auf www.nobelprize.org am 10.12.2016, zuletzt abgerufen am 15.07.2024, URL: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2016/dylan/speech/>.
- Dylan, Bob (Veröffentlichungsdatum unbekannt): „Ain’t Talkin’“, veröffentlicht auf: www.bobdylan.com, zuletzt abgerufen am 15.07.2024, URL: <https://www.bobdylan.com/songs/aint-talkin/> [zuerst veröffentlicht 2006 auf dem Album *Modern Times*].
- Dylan, Bob (Veröffentlichungsdatum unbekannt): „Spirit on the Water“, veröffentlicht auf: www.bobdylan.com, zuletzt abgerufen am 15.07.2024, URL: <https://www.bobdylan.com/songs/spirit-water/> [zuerst veröffentlicht 2006 auf dem Album *Modern Times*].
- Dylan, Bob (2004): *Chronicles. Volume One*, London.
- Dylan, Bob (Veröffentlichungsdatum unbekannt): „Not Dark Yet“, veröffentlicht auf: www.bobdylan.com, zuletzt abgerufen am 15.07.2024, URL: <https://www.bobdylan.com/songs/not-dark-yet/> [zuerst veröffentlicht 1997 auf dem Album *Time Out of Mind*].

- Dylan, Bob (Veröffentlichungsdatum unbekannt): „Neighborhood Bully“, veröffentlicht auf www.bobdylan.com, zuletzt abgerufen am 15.07.2024, URL: <https://www.bobdylan.com/songs/neighborhood-bully/> [zuerst veröffentlicht 1983 auf dem Album *Infidels*].
- Dylan, Bob (Veröffentlichungsdatum unbekannt): „Property of Jesus“, veröffentlicht auf: www.bobdylan.com, zuletzt abgerufen am 15.07.2024, URL: <https://www.bobdylan.com/songs/property-jesus/> [zuerst veröffentlicht 1981 auf dem Album *Shot of Love*].
- Dylan, Bob (Veröffentlichungsdatum unbekannt): „Day of the Locusts“, veröffentlicht auf: www.bobdylan.com, zuletzt abgerufen am 15.07.2024, URL: <https://www.bobdylan.com/songs/day-locusts/> [zuerst veröffentlicht 1970 auf dem Album *New Morning*].
- Dylan, Bob (Veröffentlichungsdatum unbekannt): „With God on Our Side“, veröffentlicht auf: www.bobdylan.com, zuletzt abgerufen am 15.07.2024, URL: <https://www.bobdylan.com/songs/god-our-side/> [zuerst veröffentlicht 1964 auf dem Album *The Times They Are A-Changin'*].
- Fallon, Jimmy (2018): „Jimmy Fallon Takes On Donald Trump With Bob Dylan Impersonation“, veröffentlicht auf: www.hollywoodreporter.com im Jahr 2018, zuletzt abgerufen am 15.07.2024, URL: <https://www.hollywoodreporter.com/video/jimmy-fallon-takes-donald-trump-bob-dylan-impersonation-1081785/>.
- Flanagan, Bill; Dylan, Bob (2017): „Q&A with Bill Flanagan“, veröffentlicht auf: www.bobdylan.com, am 22.03.2017, zuletzt abgerufen am 15.07.2024, URL: <https://www.bobdylan.com/news/qa-with-bill-flanagan/>.
- Gilmore, Mikal; Dylan, Bob (2012): „Bob Dylan Unleashed“, veröffentlicht auf: www.rollingstone.com, am 27.09.2012, zuletzt abgerufen am 15.07.2024, URL: <https://www.rollingstone.com/music/music-news/bob-dylan-unleashed-189723/>.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1991): *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, hrsg. von Walter Hettche, Stuttgart [zuerst veröffentlicht 1811–1833].
- Gottschalk, Thomas; Islam, Yusuf (1994): „„Wissen Sie, wo Mekka liegt?“ Thomas Gottschalk im Gespräch mit Yusuf Islam“, veröffentlicht in: Albert Eigner (Hrsg.): *Cat Stevens/Yusuf Islam. Mit Welthits auf dem Weg zu Allah*, Höfen 2006, S. 217–226.
- Hesse, Hermann (⁷¹2019): *Siddhartha. Eine indische Dichtung*, Frankfurt am Main [zuerst veröffentlicht 1922].
- Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W. (²⁶2022): *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt am Main [zuerst veröffentlicht 1944].

- Kierkegaard, Søren (1960): *Entweder – Oder. Ein Lebensfragment*. Herausgegeben von Victor Eremita, hrsg. von Hermann Diem und Walter Rest, Köln – Olten [zuerst veröffentlicht 1843 unter dem Titel *Enten – Eller. Et Livs-Fragment, udgivet af Victor Eremita*].
- Lennon, John (Veröffentlichungsdatum unbekannt): „God“, veröffentlicht auf www.johnlennon.com, zuletzt abgerufen am 15.07.2024, URL: <https://www.johnlennon.com/music/albums/john-lennon-plastic-ono-band/> [zuerst veröffentlicht 1970 auf dem Album *John Lennon/Plastic Ono Band*].
- Lévi-Strauss, Claude (2004): *Der Weg der Masken*, Frankfurt am Main (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 1685) [zuerst veröffentlicht 1975 unter dem Titel *La Voie des masques*].
- Man, Paul de (1993): „Autobiographie als Maskenspiel“, in: Christoph Menke (Hrsg.): *Paul de Man. Die Ideologie des Ästhetischen*, Frankfurt am Main, S. 131–146 (Aesthetica, Neue Folge, Bd. 682) [zuerst veröffentlicht 1984 unter dem Titel „Autobiography as De-facement“ in *The Rhetoric of Romanticism*].
- Mann, Thomas (1961): *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*, Frankfurt am Main [zuerst veröffentlicht 1922].
- McLean, Don (2012): „American Pie“, veröffentlicht in: Raymond I. Schuck, Ray Schuck (Hrsg.): *Do You Believe in Rock and Roll? Essays on Don McLean's 'American Pie'*, Jefferson/NC – London, S. ix–xii [zuerst veröffentlicht 1971 auf dem Album *American Pie*].
- Pirsig, Robert M. (2024): *Zen and the Art of Motorcycle Maintenance: An Inquiry into Values*, London u.a. [zuerst veröffentlicht 1974].
- Rukeyser, Muriel (2005): *The Collected Poems of Muriel Rukeyser*, hrsg. von Janet E. Kaufman und Anne F. Herzog, Pittsburgh/PA.
- Springsteen, Bruce (1988): „Bruce Springsteen inducts Bob Dylan: Rock and Roll Hall of Fame inductions 1988“, veröffentlicht auf: www.youtube.com, am 11.02.2010 [Kanalname: Rock & Roll Hall of Fame], zuletzt abgerufen am 15.07.2024, URL: https://www.youtube.com/watch?v=SRu66l3QI_U.
- Scorsese, Martin (2019): „Rolling Thunder Revue: A Bob Dylan Story by Martin Scorsese“, veröffentlicht auf: www.netflix.com am 19.06.2019, zuletzt abgerufen am 15.07.2024, USA, Grey Water Park Productions – Sikelia Productions.
- The Nobel Foundation (2016): „Bob Dylan: Facts“, veröffentlicht auf: www.nobelprize.org im Oktober 2016, zuletzt abgerufen am 15.07.2024, URL: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2016/dylan/biographical/>.
- Whitman, Walt (2015): *Leaves of Grass*, Minneapolis/MN [zuerst veröffentlicht 1855].

Sekundärliteratur:

- Assmann, Aleida; Assmann, Jan (1998): „Mythos“, veröffentlicht in: Hubert Cancik, Burkhard Gladigow, Karl-Heinz Kohl (Hrsg.): *Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe. Bd. IV: Kultbild – Rolle*, Stuttgart – Berlin – Köln, S. 179–200.
- Battegay, Caspar (2012): *Judentum und Popkultur. Ein Essay*, Bielefeld.
- Behr, Benita von (1999): „Dalai Lama“, veröffentlicht in: Christoph Auffarth, Jutta Bernard, Hubert Mohr (Hrsg.): *Metzler Lexikon Religion. Gegenwart – Alltag – Medien. Bd. 1: Abendmahl – Guru*, Stuttgart, S. 236–238.
- Benzinger, Olaf (2011): *Bob Dylan. Die Geschichte seiner Musik*, München.
- Bernard, Jutta; Kehrner, Günter (1999): „Charisma“, veröffentlicht in: Christoph Auffarth, Jutta Bernard, Hubert Mohr (Hrsg.): *Metzler Lexikon Religion. Gegenwart – Alltag – Medien. Bd. 1: Abendmahl – Guru*, Stuttgart, S. 205–206.
- Bertholet, Alfred (1985): „Letzte Stunde“, veröffentlicht in: Kurt Goldammer (Hrsg.): *Wörterbuch der Religionen*, Stuttgart, S. 351–352 (Kröners Taschenbuch, Bd. 125).
- Beyreuther, Sabine (2000): „Zen-Buddhismus“, veröffentlicht in: Christoph Auffarth, Jutta Bernard, Hubert Mohr (Hrsg.): *Metzler Lexikon Religion. Gegenwart – Alltag – Medien. Bd. 3: Paganismus – Zombie*, Stuttgart, S. 702–708.
- Billingham, Peter (2017): „Crosses, Nails and Lonely Wooden Towers: The *Leitmotif* of ‘The Wounded Man’ in Selected Songs of Leonard Cohen“, veröffentlicht in: Ebendieser (Hrsg.): *Spirituality and Desire in Leonard Cohen’s Songs and Poems: Visions from the Tower of Song*, Newcastle upon Tyne, S. 27–41.
- Borgstedt, Silke (2012): „Persönlichkeit als Konstruktion. Das Image und seine Bedeutung für medienbasiertes Startum in der Musik“, veröffentlicht in: Detlef Altenburg, Rainer Bayreuther (Hrsg.): *Musik und kulturelle Identität. Band 1: Öffentliche Vorträge, Roundtables und Symposien A*, Kassel – Basel – London u.a., S. 394–403 (Musik und kulturelle Identität, Bd. 1).
- Boucher, David; Boucher, Lucy (2021): *Bob Dylan and Leonard Cohen. Deaths and Entrances*, New York/NY.
- Boucher, David (2004): *Dylan & Cohen. Poets of Rock and Roll*, New York/NY – London.
- Brüggemann, Axel (2016): „Hinene, Hinene!“, veröffentlicht auf: www.juedische-allgemeine.de, am 31.10.2022, zuletzt abgerufen am 15.07.2024, URL: <https://www.juedische-allgemeine.de/kultur/hinene-hinene/>.
- Bubmann, Peter (2005): „Musik“, veröffentlicht in: Kristian Fechtner, Gotthard Fermor u. a. (Hrsg.): *Handbuch Religion und Populäre Kultur*, Stuttgart, S. 206–215.

- Charim, Isolde (2011): „Typologie der Ausnahmefiguren: Helden, Rebellen, Stars“, veröffentlicht in: Erna Lackner (Hrsg.): *Neue Mythen in Kultur und Wirtschaft*: Innsbruck, S. 83–88 (Kultur und Wirtschaft, Bd. 10).
- Davey, Frank (1967): „Leonard Cohen and Bob Dylan: Poetry and the Popular Song“, veröffentlicht in: Michael Gnarowski (Hrsg.): *Leonard Cohen. The Artist and His Critics*, Toronto – Montreal – New York/NY u.a. 1976, S. 111–124.
- Detering, Heinrich (2012): *Die Stimmen aus dem Limbus. Bob Dylans späte Song Poetry*, München (Carl Friedrich Siemens von Stiftung, Reihe ‚Themen‘, Bd. 95).
- Detering, Heinrich (2007): *Bob Dylan*, Stuttgart.
- Friedman, Matti (2022): *Who by Fire. Leonard Cohen in the Sinai*, New York/NY.
- Frohn; Elke Sofie; Lützenkirchen, Hans-Georg (1999): „Idol“, veröffentlicht in: Christoph Auffarth u. a. (Hrsg.): *Metzler Lexikon Religion. Gegenwart – Alltag – Medien. Bd. 2: Haar – Osho-Bewegung*, Stuttgart, S. 72–81.
- Haberl, Wolfgang (2019): *Leonard Cohen. Die Macht der Worte*, Waiblingen.
- Hausbichler, Beate; Passmann, Sophie (2019): „Sophie Passmann über ‚Alte weiße Männer‘: ‚Was das ist, wurde nie definiert‘“, veröffentlicht auf: [www.derstandard.at](https://www.derstandard.at/story/2000109915388/sophie-passmann-und-alte-weisse-maenner-was-das-ist-wurde) am 18.10.2019, zuletzt abgerufen am 15.07. 2024, URL: <https://www.derstandard.at/story/2000109915388/sophie-passmann-und-alte-weisse-maenner-was-das-ist-wurde>.
- Hecken, Thomas (2009): *Pop. Geschichte eines Konzepts 1955–2009*, Bielefeld.
- Höfer, Hannes (2015): *Deutscher Universalismus. Zur mythologisierenden Konstruktion des Nationalen in der Literatur um 1800*, Heidelberg.
- Jamme, Christoph (1999): „Mythos“, veröffentlicht in: Christoph Auffarth u. a. (Hrsg.): *Metzler Lexikon Religion. Gegenwart – Alltag – Medien. Bd. 2: Haar – Osho-Bewegung*, Stuttgart, S. 515–521.
- Janik, Vicki K. (1998): „Introduction“, veröffentlicht in: Ebendiese (Hrsg.): *Fools and Jesters in Literature, Art, and History. A Bio-Bibliographical Sourcebook*, Westpoint/CT – London, S. 1–22.
- Joseph, Theodor (2021): „Bob Dylan: ‚Er denkt jüdisch, sehr jüdisch‘“, veröffentlicht auf: juedischerundschau.de am 09.11.2021, zuletzt abgerufen am 15.07.2024, URL: <https://juedischerundschau.de/article.2021-09.bob-dylan-er-denkt-juedisch-sehr-juedisch.html>.
- Kastberger, Klaus (2017): „Der Lämmel aus der letzten Reihe“, veröffentlicht auf: www.zeit.de am 15.06.2017, zuletzt abgerufen am 15.07.2024, URL: <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2017-06/bob-dylan-literaturnobelpreis-rede-plagiat>.

- Kaufman, David E. (2012): *Jewhooning the Sixties. American Celebrity and Jewish Identity. Sandy Koufax, Lenny Bruce, Bob Dylan, and Barbra Streisand*, Waltham/MA.
- Kemp, Martin (2012): *Christ to Coke. How Image Becomes Icon*, Oxford – New York/NY.
- Killy, Daniel (2022): „Mit talmudischer Akribie“, veröffentlicht auf: www.juedische-allgemeine.de am 08.12.2022, zuletzt abgerufen am 15.07.2024, URL: <https://www.juedische-allgemeine.de/kultur/mit-talmudischer-akribie/>.
- Klein, Richard (2006): *My Name It Is Nothin'. Bob Dylan: Nicht Pop. Nicht Kunst*, Berlin.
- Klepper, Wolfgang (2000): „Populäre Kultur“, veröffentlicht in: Christoph Auffarth, Jutta Bernard, Hubert Mohr (Hrsg.): *Metzler Lexikon Religion. Gegenwart – Alltag – Medien. Bd. 3: Paganismus – Zombie*, Stuttgart, S. 43–48.
- Klute, Hilmar (2010): „Der Mann der Stunde“, veröffentlicht auf: www.sueddeutsche.de am 17.05.2010, zuletzt abgerufen am 15.07.2024, URL: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/leonard-cohen-der-mann-der-stunde-1.699872>.
- Knaller, Susanne (2007): *Ein Wort aus der Fremde. Geschichte und Theorie des Begriffs Authentizität*, Heidelberg (Beiträge zur Neueren Literaturgeschichte, Bd. 246).
- Kon-yu, Natalie (2016): „Bob Dylan's Nobel prize isn't radical. He's just another white male writer“, veröffentlicht auf: www.theguardian.com am 14.10.2016, zuletzt abgerufen am 15.07.2024, URL: <https://www.theguardian.com/music/2016/oct/14/bob-dylans-nobel-prize-isnt-radical-hes-just-another-white-male-writer>.
- Körte, Mona (2010): „Ahasverus“, veröffentlicht in: Wolfgang Benz (Hrsg.): *Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. Bd. 3: Begriffe, Theorien, Ideologien*, Berlin – New York/NY, S. 3–5.
- Krankl, Hans (2014): „Über Bob Dylan“, veröffentlicht in: Eugen Banauch, Alexandra Ganser, Martin Blumenau (Hrsg.): *AustroBob. Österreichische Aneignungen von Bob Dylans Poesie und Musik*, Wien, S. 201.
- Luger, Kurt (2011): „Der Heros im Zeitalter der medialen Reproduzierbarkeit“, veröffentlicht in: Erna Lackner (Hrsg.): *Neue Mythen in Kultur und Wirtschaft*, Innsbruck, S. 123–130 (Kultur und Wirtschaft, Bd. 10).
- Lamping, Dieter (2017): „Verdient unverdient. Der Literaturnobelpreis für Bob Dylan“, veröffentlicht in: Dieter Lamping, Sascha Seiler (Hrsg.): *Bob Dylan. Sänger und Dichter*, Marburg an der Lahn, S. 71–74.
- Lamping, Dieter (2017): „Bob Dylan. Mutmaßungen über eine Maske“, veröffentlicht in: Dieter Lamping, Sascha Seiler (Hrsg.): *Bob Dylan. Sänger und Dichter*, Marburg an der Lahn, S. 59–70.
- Lamping, Dieter (2008): *Moderne Lyrik*, Göttingen.

- Marcus, Greil (2022): *Folk Music. A Bob Dylan Biography in Seven Songs*, New Haven/CN.
- McCooley, David (2016): „Leonard Cohen ‘more appropriate Nobel Prize for Literature choice than Bob Dylan‘“, veröffentlicht auf: www.abc.net.au am 11.11.2016, zuletzt abgerufen am 15.07.2024, URL: <https://www.abc.net.au/news/2016-11-11/leonard-cohen-deserved-literature-nobel-prize-over-bob-dylan/8019214>.
- Michaelson, Jay (2005): „He Wandered the Earth as an Exiled Man“, veröffentlicht auf forward.com, am 04.02.2005, zuletzt abgerufen am 15.07.2024, URL: <https://forward.com/culture/2884/he-wandered-the-earth-as-an-exiled-man/>.
- Mohr, Hubert (1999): „Ikone“, veröffentlicht in: Christoph Auffarth u. a. (Hrsg.): *Metzler Lexikon Religion. Gegenwart – Alltag – Medien. Bd. 2: Haar – Osho-Bewegung*, Stuttgart, S. 81–82.
- Motte-Haber, Helga de la (2012): „Der Musikstar – Persönlichkeit oder Konstruktion? Einführung“, veröffentlicht in: Detlef Altenburg, Rainer Bayreuther (Hrsg.): *Musik und kulturelle Identität. Band 1: Öffentliche Vorträge, Roundtables und Symposien A*, Kassel – Basel – London u.a., S. 375–376 (Musik und kulturelle Identität, Bd. 1).
- Mus, Francis (2020): *The Demons of Leonard Cohen*, Ottawa.
- Müller, Kai (2016): „Literaturnobelpreis für Bob Dylan: ‚Im Geiste bin ich bei Euch‘“, veröffentlicht auf: www.tagesspiegel.de am 11.12.2016, zuletzt abgerufen am 15.07.2024, URL: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/im-geiste-bin-ich-bei-euch-5487031.html>.
- Ondaatje, Michael (1970): *Leonard Cohen*, Toronto (New Canadian Library, Canadian Writers, Bd. 5).
- O’Dair, Barbara (2009): „Bob Dylan and gender politics“, veröffentlicht in: Kevin J. H. Dettmar (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Bob Dylan*, Cambridge u.a., S. 80–86 (Cambridge Companions to American Studies).
- Parada-Cabaleiro, Emilia; Mayerl u.a. (2024): „Song lyrics have become simpler and more repetitive over the last five decades“, veröffentlicht auf: www.nature.com am 28.03.2024, zuletzt abgerufen am 15.07.2024, URL: <https://www.nature.com/articles/s41598-024-55742-x>.
- Remnick, David (2016): „Leonard Cohen Makes It Darker“, veröffentlicht auf: www.newyorker.com am 10.10.2016, zuletzt abgerufen am 15.07.2024, URL: <https://www.newyorker.com/magazine/2016/10/17/leonard-cohen-makes-it-darker>.
- Rodriguez, Juan (1969): „Poets Progress – To Sainthood and Back“, veröffentlicht in: Michael Gnarowski (Hrsg.): *Leonard Cohen. The Artist and His Critics*, Toronto – Montreal – New York/NY u.a. 1976, S. 63–68.

- Rosen, Jody (2022): „Bob Dylan’s new book is revealing, misogynistic and a special kind of bonkers“, veröffentlicht auf: www.latimes.com am 27.10.2022, zuletzt abgerufen am 15.07.2024, URL: <https://www.latimes.com/entertainment-arts/books/story/2022-10-27/bob-dylan-philosophy-of-modern-song-book-review>.
- Scheub, Harold (2012): *Trickster and Hero. Two Characters in the Oral and Written Traditions of the World*, Madison/WI – London.
- Schmoldt, Hans (⁷2004): „Jesaja“, veröffentlicht in: Klaus Koch, Eckart Otto u.a. (Hrsg.): *Reclams Bibellexikon*, Stuttgart, S. 264.
- Schmoldt, Hans (⁷2004): „Jeremia“, veröffentlicht in: Klaus Koch, Eckart Otto u.a. (Hrsg.): *Reclams Bibellexikon*, Stuttgart, S. 253–254.
- Schofield, Anakana (2016): „Beautiful Losers: Fifty Years Later, Leonard Loses His Erection“, veröffentlicht auf: www.notesandqueries.ca, am 13.10.2016, zuletzt abgerufen am 15.07.2024, URL: <https://www.notesandqueries.ca/essays/beautiful-losers-fifty-years-later-leonard-loses-erection-anakana-schofield/>.
- Schwarze, Bernd (2005): „Star“, veröffentlicht in: Kristian Fechtner, Gotthard Fermor u. a. (Hrsg.): *Handbuch Religion und Populäre Kultur*, Stuttgart, S. 288–296.
- Shelton, Robert (1986): *No Direction Home. The Life and Music of Bob Dylan*, New York/NY.
- Simmons, Sylvie (¹⁹2017): *I’m Your Man. The Life of Leonard Cohen*, London.
- Specht, Andreas (2014): „Die Lehre von der Dekonstruktion“, veröffentlicht in: Eugen Banauch, Alexandra Ganser, Martin Blumenau (Hrsg.): *AustroBob. Österreichische Aneignungen von Bob Dylans Poesie und Musik*, Wien, S. 125–131.
- SRF-Redaktion; Schäfer, Martin (2016): „Bob Dylan ist ein Dichter und Song-Poet – wie Homer“, veröffentlicht auf: www.srf.ch am 13.10.2016, zuletzt abgerufen am 15.07.2024, URL: <https://www.srf.ch/kultur/literatur/literatur-bob-dylan-ist-ein-dichter-und-song-poet-wie-homer>.
- Steinberg, Julius (2014): *Das Hohelied*, Witten (Edition C Bibelkommentar, Altes Testament, Bd. 26).
- Vember, Mika (2014): „Bob Dylans Spätwerk: Ich“, veröffentlicht in: Eugen Banauch, Alexandra Ganser, Martin Blumenau (Hrsg.): *AustroBob. Österreichische Aneignungen von Bob Dylans Poesie und Musik*, Wien, S. 123–124.
- Vitello, Paul (2014): „Joshu Sasaki, 107, Tainted Zen Master“, veröffentlicht auf: www.nytimes.com am 04.08.2014, zuletzt abgerufen am 15.07.2024, URL: <https://www.nytimes.com/2014/08/05/us/joshu-sasaki-a-zen-master-tarnished-by-abuse-claims-dies-at-107.html>.
- Weihe, Richard (2004): *Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form*, München.