

Harm-Peer Zimmermann

Love Minus Zero/No Limit

Mathematik des Absurden in einem Liebeslied von Bob Dylan

Der Song "Love Minus Zero/No Limit" ist im März 1965 auf dem Album "Bringing It All Back Home" veröffentlicht worden.¹ Dieses Album gilt als Befreiungsschlag. Bob Dylan bricht mit der Folk- und Protestliedtradition. Und er tut das in doppelter Weise: musikalisch, indem auf der A-Seite alle Stücke elektrisch instrumentiert sind; poetisch, indem insbesondere die B-Seite als „surrealistisches Textexperiment im strikten Sinne des Begriffs“² gilt. Der Song "Love Minus Zero/No Limit" findet sich auf der A-Seite. Er gehört also zur musikalischen Provokation. Zugleich greift er der poetischen Provokation der B-Seite vor. Er verbindet also den elektrischen mit dem surrealistischen Reiz.

Durch Vermischung von realen mit irrealen, traum- und rauschhaften Elementen – man denke nur an den Song "Mr. Tambourine Man" – entwickelt surrealistische Kunst rätselhafte oder irre Szenarien, die sich rationaler Kontrolle, Erklärung und Deutung entziehen. Durch unvermittelte Konfrontation von Gegenständen, Figuren, Motiven kommt eine andere Wirklichkeit zum Vorschein, eine Sur-Realität, von der niemand sagen kann, was sie sei und was sie zu bedeuten habe. Aber so viel sagen Surrealisten immerhin selbst: Ein scheinbar sinnloses Nebeneinander, befremdliche Kombinationen und Konstellationen lassen plötzlich erahnen, dass der Welt an sich keineswegs so etwas wie Ordnung und Sinn abgewonnen werden könne. Handelt es sich um ein ausweglos absurdes Geschehen? Oder springt etwas Anderes heraus?

Diese surrealistische Herausforderung ist es, der Dylans Publikum seit 1965 ausgesetzt ist. Statt zusammenhängende Geschichten zum Thema Elend und Unterdrückung, Erniedrigung und Beleidigung zu erzählen, wie es sich für einen *topical song* gehört, lässt Dylan Figuren und Handlungselemente in bizarren Konstellationen und skurrilen Szenen aufgehen. Statt politische und soziale Ereignisse zu kommentieren und eindeutige

1 Alle Dylan-Songs werden zit. n. Dylan 2004.

2 Detering 2007: 59f.

messages rüberzubringen, erklärt Dylan: „Meine Songs haben keine Bedeutung. Sie sind bloß Wörter.“³ Als er 1965 auf einer Pressekonferenz gefragt wird: „What are your songs about?“, antwortet Dylan: „Some of my songs are about four minutes, some are about five minutes and some, believe it or not, are about eleven or twelve.“⁴ Kritische Ansprüche, moralische Botschaften, hehre Ziele? – alles Floskeln, Formeln, ein Hexeneinmaleins: vier und fünf, nicht selten elf und zwölf, warum nicht 136 oder 142?⁵ „Well, you know my songs are all mathematical songs.“⁶

So oft Dylan nun nach Sinn und Bedeutung seiner Songs gefragt wird, so oft gibt er unerwartete oder groteske Antworten. Er entzieht seine Songs der Eindeutigkeit, explizit auch in den Songs. Erzählt wird von Träumen, heißt es in „Gates of Eden“, „ohne jeden Versuch, die flüchtigen Visionen / in den Graben genauer Deutungen zu schaufeln“. Genaue Deutungen verengen das semantische Feld auf einen Hohlweg. Sie legen Bedeutungen fest und grenzen Sinnhorizonte ein. „I’m sick of people asking: ‘What does it mean?’ It means nothing.“ „Don’t interpret me.“⁷ Bei solchen Abweisungen handelt es sich allerdings nicht nur um anti-hermeneutische Reflexe zur Behauptung künstlerischer Autonomie⁸, sondern auch um eine Öffnung der Protestfrage, um ihre Radikalisierung zur offenen Frage, und zwar mit existenzieller und epistemischer Tragweite.

Dylan zersingt die üblichen Erzählmuster, aber dadurch kommen einzelne Figuren, Eigenschaften, Motive erst in elementarer Weise zum Vorschein. Das ist der existenzielle Aspekt Dylanscher Radikalität. Bis heute wimmelt es in Dylans Songs von Repräsentanten und Sujets einer Sub- und Gegenkultur, tummeln sich dort die *outlaws*, *hobos*, ewigen Wanderer mit den Waschbärmützen auf den *lost highways*. Aber auch ganz normale Typen und Gäste aus Literatur, Wissenschaft und Religion erscheinen verrückt, besonders eindrucksvoll in dem Song „Desolation Row“ auf dem nächsten Album von 1965: „Highway 61 Revisited“. „The circus

3 Zit. n. Klein 2003: 14.

4 Zit. n. Gray 2006: 196.

5 Dylan auf die Frage, wie viele Protestsänger es außer ihm gäbe. Dokumentiert von Martin Scorsese in dem Film: „No Direction Home: Bob Dylan“, 2005.

6 Zit. n. Østrem 2007: 70. Das Zitat wird hier metrisch verstanden, es lässt sich aber auch inhaltlich deuten.

7 Zit. n. Klein 2003: 12, 14.

8 Vgl. Klein 2006.

is in town“; und der „blinde Polizeichef“ ist „in Trance versetzt“. Bette Davis und Romeo kommen herein. Kain und Abel, der Glöckner von Notre Dame und der Gute Samariter machen sich „bereit für die Show“. Während Aschenputtel mit dem Feudel durch die Reihen geht; Einstein, verkleidet als Robin Hood, an Dachrinnen snifft.

Dylan gibt die bevorzugten Motive und Charaktere der Folk- und Protesttradition nicht auf, sondern er anverwandelt alles andere, was ihm gerade einfällt, dem Milieu der Außenseiter und Sonderlinge. Hochkultur, Massenkultur, Wissenschaft, Religion – Repräsentanten aller Kultursphären werden gleichsam durch eine Manege des Andersseins geführt. Dieser Jahrmarkt der Dissonanzen kommt fröhlich, spielerisch und egalitär daher – einerseits: Einstein an der Dachrinne, offensichtlich vollständig bekokst; Casanova, mit Löffeln gefüttert, damit er selbstsicherer wird. Andererseits aber hinterlassen diese Songs keineswegs den Eindruck eines Zirkus, der unbeschwert, vergnügt und urkomisch durch Amerika rollt. Im Gegenteil, der stärkere Eindruck ist: Hier wird etwas Wichtiges und Schwerwiegendes mitgeteilt; hier ist auf tolle Weise von unzugänglichen Problemen die Rede. Als spiegele sich in dem Irrsinn, der sich auf dem „Highway 61“ oder auf der „Desolation Row“ abspielt, ein grundsätzlicher Irrsinn unserer Existenz wider, als werde dort etwas Existenzielles verhandelt.

Es ist kein wirklich fröhlicher Nonsens, der da vor den „Gates of Eden“ abgeht. Vielmehr erinnert der ganze Zug an eine Prozession verlassener und ungetrösteter Gestalten – *with no direction home*. Indem Dylan Motive und Figuren aus dem Zusammenhang reißt und auf die „Desolation Row“ versetzt, also in Zusammenhänge stellt, die nichts sind als desolat, wird das *outback-* und *outlaw-*Dasein als Grundbefindlichkeit menschlicher Existenz markiert. Was an den Außenseiterfiguren und auf den *lost highways* auf eklatante Weise sichtbar wird, betrifft als existenzielles Problem noch die arriviertesten Figurationen der Hochkultur: „to stuck inside of mobile“ and to know „I can’t escape“.⁹ Was in dem Mikrokosmos skurriler Typen und bizarrer Begebenheiten sichtbar wird, ist Absurdität als Perpetuum mobile, als existenzielle Grund- und Dauersituation.

9 „Stuck Inside Of Mobile With The Memphis Blues Again“, Album „Blonde On Blonde“, 1966.

Dylan führt absurde Stücke auf, lässt seine Figuren immer wieder irgendeinen Sinn simulieren, irgendwelche Steine irgendeinen Berg hinaufrollen – nur um am Ende zu bemerken, dass das alles zu nichts führt, sinnlos abrollt – *like a rolling stone*. Dylan öffnet die Protestfrage existenziell in Richtung absurdes Theater und Philosophie des Absurden. Hatte nicht Albert Camus von Mathematik des Absurden gesprochen?¹⁰ Nun schreibt Dylan mathematische Songs. Und so lässt sich der Titel “Love Minus Zero/[over] No Limit” wie eine mathematische Formel lesen, wie eine absurde Bruch- und Infinitesimalrechnung: Liebe minus Null, geteilt durch kein Limit.

Herausgelöst aus den üblichen Kontexten und Plausibilitätsmustern, versetzt auf die *desolation row*, erscheinen noch die sichersten Urteilskriterien der Protestkultur, die Mechanismen des Zuordnens und Seiten-Markierens absurd. Das ist der epistemische Aspekt Dylanscher Radikalität. Sogar die Gretchenfrage der Bürgerrechtsbewegung wird von Dylan ins Grotteske gezogen: Neros Neptun wartet schon, die Titanic legt ab Richtung *desolation row* und alle rufen: “Which side are you on?” Wie ein Trickster sorgt Dylan für Verwirrung unter den gängigen Grenzziehungen, Gewissheiten, Sicherheiten. Das sind vor allem die eingespielten Unterscheidungen zwischen wirklich und unwirklich, richtig und falsch, schön und hässlich. Dagegen erklärt Dylan: Es gibt keine Wahrheit außer der einen, dass es keine Wahrheit gibt – wenigstens nicht “outside the Gates of Eden”. Aber auch diese letzte Möglichkeit einer Grenzziehung beweist nicht viel mehr als das, was *Mr. Tambourine Man* längst weiß: “but for the sky there are no fences facin”.

Der Himmel mag eine Grenze markieren, das sei dahingestellt. Sonst aber bleibt es absurd, eine allgemeinverbindliche Orientierung, ein sinngebendes Zentrum oder gar eine absolute Wahrheit anzugeben. An die Stelle einer selbstgerechten Wissensordnung tritt ein Protestdiskurs ohne Zentrum. Und dieser umfasst so viele Wahrheiten, wie es Erzählungen von Begebenheiten, Situationen, Charakteren gibt. Es handelt sich um Wahrheiten ohne Hintergrundgewissheiten, gleichsam um desolate, vagabundierende Wahrheiten. Es handelt sich um Freiheitsexperimente

10 Vgl. Camus 1942/1975: 19.

im radikalen Sinne, nämlich mit offenem Ausgang, ohne Anhalt bei einer letzten Instanz, sei es einem tieferen Grund, sei es einem höheren Sinn.

Das Experimentelle besteht darin, endlos Bedeutungen zu geben und Deutungen zu versuchen, aber eben daran auch immer wieder zu scheitern. Es handelt sich um ein unendliches Spiel der Signifikation und Resignifikation – ohne Signifikat, ohne Referenten. Die Radikalität dieses Spiels lässt sich auf eine quasi mathematische Formel bringen: *minus zero/no limit* – Bedeutungen endlos, verteilt auf unendlich viele Deutungen, Grenzwert gegen Unendlich. Dabei bleibt jede einzelne Signifikation *epistemisch* surreal oder absurd insofern, als sie sich auf keine tiefere oder höhere Wahrheit berufen kann. Und jede einzelne Signifikation bleibt *existenziell* surreal oder absurd insofern, als ihr kein tieferer oder höherer Sinn abgewonnen werden kann. Ein Zirkus ist ein Zirkus ist ein Zirkus. Was daraus letztlich resultiert, bleibt eine offene Rechnung: minus Null, kein Limit.

“Don’t interpret me” – selbst solche Dikta bleiben eine offene Angelegenheit, unlimitiert interpretierbar. Und offensichtlich paradox: Dylan verneint Deutungen, weil er sie bejaht, nämlich auf unendliche Interpretationen aus ist. Am Song “Love Minus Zero/No Limit” sei das unlimitierte Spiel der Interpretation fortgeführt, Möglichkeiten des Scheiterns inbegriffen.

LOVE MINUS ZERO/NO LIMIT

My love she speaks like silence,
Without ideals or violence,
She doesn't have to say she's faithful,
Yet she's true, like ice, like fire.
People carry roses,
Make promises by the hours,
My love she laughs like the flowers,
Valentines can't buy her.

In the dime stores and bus stations,
People talk of situations,
Read books, repeat quotations,
Draw conclusions on the wall.
Some speak of the future,
My love she speaks softly,
She knows there's no success like failure

And that failure's no success at all.

The cloak and dagger dangles,
Madams light the candles.
In ceremonies of the horsemen,
Even the pawn must hold a grudge.
Statues made of match sticks,
Crumble into one another,
My love winks, she does not bother,

She knows too much to argue or to judge.

The bridge at midnight trembles,
The country doctor rambles,
Bankers' nieces seek perfection,
Expecting all the gifts that wise men bring.

The wind howls like a hammer,
The night blows cold and rainy,
My love she's like some raven
At my window with a broken wing.

LIEBE MINUS NULL / KEIN LIMIT

Meine Liebste spricht wie Schweigen
Ohne Ideale oder Gewalt
Sie braucht nicht zu sagen, daß sie treu ist
Und doch ist sie wahr wie Eis, wie Feuer
Die Leute schleppen Rosen
Versprechen dauernd etwas
Meine Liebste lacht wie die Blumen
Valentinskarten können sie nicht bestechen

In Groschenläden und Bushaltestellen
Reden Leute von Situationen
Lesen Bücher, wiederholen Zitate
Ziehen auf der Wand Schlüsse
Manche reden von der Zukunft
Meine Liebste redet leise
Sie weiß, es gibt keinen Erfolg wie das
Scheitern
Und daß Scheitern gar kein Erfolg ist

Mantel und Degen baumeln
Puffmütter entzünden die Kerzen
Bei Zeremonien der Berittenen
Muß sogar der Bauer einen Groll hegen
Statuen aus Streichhölzern
Brechen zusammen
Meine Liebste zwinkert, es kümmert sie
nicht
Sie weiß zuviel, um zu streiten oder zu
urteilen

Um Mitternacht bebt die Brücke
Der Landarzt streift umher
Bankiersnichten suchen Vollkommenheit
Erwarten all die Geschenke, die die Weisen
bringen

Der Wind heult wie ein Hammer
Die Nacht weht kalt und regnerisch
Meine Liebste ist wie ein Rabe
An meinem Fenster mit einem
gebrochenen Flügel

Der erste Eindruck, den der Songtext macht, ist derjenige einer surrealistischen Explosion. Zeichen, Zitate, Sinnfragmente fliegen einem um die Ohren wie Brocken aus zerberstenden Zusammenhängen. Leute mit Rosen in den Händen – wie auf einer Prozession. Leute auf Busbahnhöfen – wie in einem Roadmovie. Reiter, Puffmütter, Bankiersnichten – wie eine Ansammlung von *stock characters* aus populären Lese- und Kinostoffen. Virtuos bedient sich Dylan im amerikanischen Bild-, Erzähl- und Liedarchiv, ergänzt um Lese Früchte aus aller Welt und um eigene Einfälle. Der "country doctor", der durchs Land irrt, erinnert an Franz Kafkas „Landarzt“. Der Rabe im Schlussvers erinnert an das Gedicht "The Raven" von Edgar Allen Poe. Die bebende Brücke, der kalte Regen, die Hammerwinde – die ganze Szenerie besteht aus Anspielungen, Zitaten unterschiedlichster Herkunft, darunter nicht wenig Biblisches, Apokalyptisches: Zeichen an der Wand, weise Männer, Reiter.

Schreitet der Song einerseits von Irritation zu Irritation fort, entwickelt er andererseits ein Grund- und Gegenthema, mit dem er aufmacht, auf das er am Ende jeder Strophe zurückkommt und zum Schluss hinausläuft. Der Song ist tatsächlich ein Liebeslied, allerdings ein zwei- bis vierfach gebrochenes. Es entwickelt sich im Wechsel von Chaos und Liebe. Und es entwickelt das Liebsthema aus vier Perspektiven. Wobei oft schwer zu sagen ist, wer spricht oder welche Perspektive gerade angesprochen ist: die der Leute, der Geliebten, des Sängers oder unsere, die des Publikums. Dennoch ergibt sich ein surrealistisch-stimmiges Gesamtbild.

Der Song beginnt (Strophe 1) scheinbar konventionell. Dylan erzählt von seiner Geliebten, so hat es den Anschein, und so steht es in gängigen Interpretationen.¹¹ Von Sara Lownds sei die Rede, der "sad eyed lady of the lowlands", der Frau, die Dylan im November 1965 geheiratet hat. Diese Geliebte, wer immer sie sei, verhält sich anders als andere Liebende. Während andere Menschen ihre Liebe auf der Zunge tragen, geschäftig den Rosenkavalier mimen, leichtfertig Versprechungen geben, lächelt Dylans Geliebte über solche Äußerlichkeiten. Dafür ist sie nicht zu haben. So gewiss nicht, wie die Elemente unbestechlich sind. Aber auch für romantische Liebe steht diese Geliebte nicht. Sie verhält sich keineswegs unerhört verliebt. Sie ist nicht in ein gewaltiges Abenteuer verstrickt, sie

11 Vgl. die wohl gängigste Interpretation unter: http://en.wikipedia.org/wiki/Love_Minus_Zero/No_Limit

verzehrt sich nicht vor Leidenschaft. Dylans Geliebte erscheint nicht als begehrende Frau, sondern als Liebe im nicht-intentionalen Sinne. Sie ist wie das Versprechen, die Ruhe, die Gabe – die Liebe selbst. Dylans Geliebte erscheint als Repräsentantin einer Wahrheit, an der sich alles Leichtfertige, Äußerliche, Geschäftige bricht – der Liebe als Fels.

Aus elementarer Gravität spricht diese Liebe, wahr und wahrhaftig wie Eis, wie Feuer. Sie ruht so treu in sich selbst, dass sie sich nicht einmal empört über all das Gerede und Gemache, das in ihrem Namen vonstatten geht. Sie lächelt dabei. Aber sie lächelt keineswegs böse, sondern milde, nachsichtig – wissend, wie es eben zugeht unter Menschen in ihrer Hilflosigkeit, das Menschlichste zu leben. Geht es denn ohne Rituale, Symbole, Zitate? Äußerlichkeiten und Oberflächlichkeiten einfach verächtlich zu machen, das wäre selbst wiederum eine leichtfertige Redeweise. Daran hat Dylans Geliebte kein Interesse. Sie schlägt sich nicht auf die konventionelle Seite platonischer oder idealistischer Sprachspiele. Sie spielt nicht Innerlichkeit gegen Äußerlichkeit, Tiefe gegen Oberflächlichkeit, Sein gegen Schein aus. Stattdessen werden alle derartigen Unterscheidungen als solche auf Distanz gebracht: Sie erscheinen als problematische Kontrastierungen, fragwürdige Oppositionen. Lächelnd entzieht sich Dylans Geliebte einem Denken, das die Welt in binären Oppositionen wahrnimmt und beurteilt.

Wahr und wahrhaftig zu sprechen, das heißt hier: aus dem Wissen zu sprechen, dass es zwischen den Oppositionen und darüber hinaus unendlich viele Facetten des Lebens gibt, gleichsam desolate, vagabundierende Wahrheiten. Dylans Geliebte weiß, für solche Facetten und Besonderheiten geht der Sinn verloren, wenn Unterscheidungen herrschen wie Wahrheitsregimes. Insbesondere binäre Codes – die Beobachtung und Beurteilung der Welt aufgrund von Unterscheidungen wie wahr/falsch, innerlich/äußerlich, Fortschritt/Rückschritt – sind Quelle andauernder Identifizierungen und Zwänge. Solche Codes führen zu Fehlurteilen und Gewalt: *ideals or violence* – das erscheint im Licht dieser Liebe einerlei. Wie schnell fordert das jeweils intendierte Ideal Opfer. Wie schnell wird im Namen des Ideals Abweichendes verächtlich gemacht, ausgegrenzt, verworfen. Deshalb macht Dylans Geliebte lieber keine Unterschiede. Sie lächelt frei vom Unterscheidungszwang – *without ideals or violence*. Die Liebe erscheint als eine andere Wahrheit, die jedes harte, starke, scharfe Urteil bricht – wie eine Blume, zart, schwach, verletzlich.

In den folgenden Strophen entwickelt der Song Vorstellungen davon, was passiert, wenn die Welt frei vom Unterscheidungszwang wahrgenommen wird, angesehen aus der desillusionierten, aber keineswegs resignierten Perspektive der Geliebten, mit decodierten und decodierenden Augen. Heraus kommen keineswegs beruhigende Szenarien. Alles andere als das: Die Welt erscheint in Auflösung begriffen, ohne Halt und Zusammenhang. Im Gelächter der Blumen zeigt sich die Surrealität der Realität, und zwar zunächst phänomenal (Strophe 2), dann epistemisch (Strophe 3), schließlich existenziell (Strophe 4).

In der zweiten Strophe gibt es immerhin noch ein räumliches Kontinuum. Das sind die 1 €-Shops und Busbahnhöfe. Und der Surrealismus kommt nicht sehr befremdlich daher. Denn Billigläden, aber insbesondere Bahnhöfe sind jedermann als surreale Orte bekannt. Wer immer sich dort aufhält, der weiß, dass er sich auf einer Durchgangsstation und selbst in einem Übergang befindet, sozusagen zwischen den Realitäten. Ein Bahnhof ist eine Heterotopie, ein Ort, den Menschen mit unterschiedlichen Interessen, Eigenschaften, Hintergründen passieren, ohne sich dort zu verorten. Ein Bahnhof ist auf Heterogenität und Heterodynamik geradezu angelegt und eingerichtet. Denn seine Funktion ist, einander fremde Menschen so zu dirigieren, dass sie in ihrer Unterschiedlichkeit, Andersheit und Fremdheit wohlbehalten und so schnell wie möglich an ihre Ziele und in ihre Realitäten gelangen. Ein Bahnhof ist ein zentrumsloses Zentrum. Hier kreuzen sich Fliehkräfte; hier schneidet sich, was sich scheidet. Hier eine andere Verbindung sehen zu wollen als die der Trennung, das wäre sinnlos. Das Irre an einem solchen Transitort ist, dass dort Realität erscheint wie Sur-Realität: aberwitzig, irrsinnig, grotesk. Wer hier durchgeht, der erwartet keinen anderen Zusammenhang als den des Vorübergehens, keine andere Ordnung als die des zufälligen Nebeneinanders.

Auf den nächsten Bus, Zug oder Flieger wartend, beobachten Passanten sich gegenseitig; ziehen Rückschlüsse etwa von Kleidung und Habitus auf soziale Stellung und Lebenslage. Man kann aber auch von üblichen Kontextualisierungen absehen und andere Deutungen ausprobieren. Oder man kann, zumal bei längerer Wartezeit und in zunehmend dämmerner Wartehaltung, auf Interpretationen verzichten und das Getriebe als solches auf sich wirken lassen. Satzketten dringen durch das allgemeine

Rauschen. Da vorn diskutieren Leute die Lage. Andere sprechen von ihren Reiseplänen und davon, was die Zukunft bringen mag. Kleine Genrebilder lassen sich im Durchzug sehen. Einer liest ein Buch, ein anderer Börsenberichte. Ist da hinten nicht ein Graffiti-Sprayer zugange? Das kennt jeder: In dämmernder Wartehaltung gibt der Realitätssinn nach. Man fällt in eine Art Trancezustand, in dem Bedeutungen und Deutungen vorübergehend nicht interessieren. Sätze, Gesten, Szenen verlieren ihren Sinn und Zusammenhang. Sie wirken mit einmal wie freigesetzt, wie ready-mades in einem real-surrealistischen Gesamtkunstwerk namens Bahnhof. Das Irre an einem solchen Ort ist, dass dort Surrealität erscheint wie sonst Realität: in Ordnung, ganz normal, okay.

Was aber für Passagiere eine vorübergehende Perspektive ist – alsbald wird ihre Verbindung aufgerufen –, das vertritt Dylans Geliebte auf Dauer und in desillusionierter Manier. Wie ein Passagier im Wartestand beobachtet sie ruhig und gelassen das Getriebe rundherum. Gesten und Szenen, Sätze und Schlüsse erscheinen unverbunden, isoliert wie in einer surrealen Konstellation. Jedoch stehen sie nicht elementar für sich selbst ein wie Unikate oder Originale, sondern die Dinge erscheinen – und darin besteht die Desillusionierung – wie Exemplare einer Serie, wie *ready-mades* im alltäglichen Sinne des amerikanischen Wortes: wie Konfektionsware, hergestellt nach vorgefertigten Mustern, Klischees, Schablonen. Was auch immer Menschen besprechen, beschwören, schlussfolgern – die decodierende Perspektive erkennt darin nichts als zitatförmige Praxis, als den Leerlauf eines Wiederholungszwangs: *people repeat quotations, repeat quotations, repeat quotations*. Dylans Geliebte erkennt: Auf der Durchgangsstation des Lebens erschöpft sich Handeln in immergleichen Zitaten und Zitierweisen. Ewige Wiederkehr des Gleichen, mehr ist nicht drin. Das Leben? die Liebe? – befangen in unendlichen Zitierketten.

In diesem Rad der Absurdität kann und mag Dylans Geliebte keinen Sinn, keine Bedeutung und schon gar keine Hierarchie der Zwecke und Autoritäten erkennen, anerkennen, rechtfertigen. Alles erscheint ihr gleichermaßen billig, wie in einem 1 €-Shop, in dem Dinge massenhaft auf ihren kleinsten gemeinsamen Nenner zurückgesetzt sind – auf 1. Auch die Rede von Zukunft, Fortschritt, Erfolgen scheitert an dieser Mathematik des Absurden. Auch bei dieser Rede handelt es sich um einen Automatismus. Noch dazu um einen fatalen, denn er treibt die Menschen

immer wieder ins Rad. Die Rede von fortschreitenden Erfolgen bildet gleichsam das kreisende Schwungrad der Zitiermaschine. Die Leere der Realität wird überschwänglich ausgehalten, indem man sich ferne Ziele und Erfüllungen vorstellt. Dylans Geliebte aber lässt sich nichts vormachen. *She knows there's no success like failure! And that failure's no success at all*. Noch das Kreisende dieser Formulierung imitiert melancholisch den Mechanismus der Zitierketten.

Liebe geht nicht in ihren Gesten, Ritualen, Symbolen, in ihren kulturellen Repräsentationen auf. Aber sie kommt auch nicht ohne Zeichen und Zitate aus. Noch die Verwirrung der Zitate, noch die surrealistische Unterbrechung der Zitierketten bleibt an ihnen hängen. Der Song sucht nach einer Sprache der Liebe und weiß, dass er daran scheitern muss. *My love she speaks like silence, speaks softly, laughs like the flowers*. Das ist, für sich genommen, keine besonders originelle Beschreibung der Liebe. Vielmehr handelt es sich wiederum um Floskeln, Redensarten, Phrasen. Es geht nicht anders. Der andere Flügel der Liebe ist gebrochen, das ist derjenige, der über Zitate hinauszukommen und ein Anderes zu tragen versprach.

Aber noch das gebrochene Versprechen erinnert an das Versprechen. Darauf richtet sich die surrealistische Erwartung, dass inmitten symbolisch verwirrter Ordnungen plötzlich ein Anderes präsent werde. Das ist die absurde Vorstellung, dass in einem sonderbaren Augenblick das Rasseln der Zitierketten kurz aussetzen könnte. Nicht, dass man darauf bauen oder referieren könnte! Der Anflug eines Anderen lässt sich nicht berechnen und bleibt ungewiss. Wenn überhaupt, trägt er sich urplötzlich zu und ist nicht zu fassen. Bis zum letzten Satz müssen wir abwarten, während die surrealistische Decodiermaschine weiterrotiert, und zwar mit epistemischer (Strophe 3) und existenzieller Wucht (Strophe 4).

In Billigläden und auf Durchgangsstationen hat Dylans Geliebte zu viel erfahren und erlebt, als dass sie noch Argumente anführen oder Urteile sprechen würde: *She knows too much to argue or to judge*. Angesichts immergleicher Zitate und Zitierweisen vermag sie keine Autorität mehr anzuerkennen, nicht einmal diejenige rationaler Begründung und Beweisführung. Daran ist sie nicht interessiert. Sie widerstrebt einer Urteilskraft, die nichts Anderes vermag, als Argumentationsfiguren auf-

zubauen und darauf zu vertrauen. Für wie großartig oder monumental solche Denkgebäude auch immer gehalten werden mögen, es handelt sich um hölzerne Konstruktionen, um nicht viel mehr als Streichholzstatuen, zusammengehalten vom Leim der guten Gründe oder schlechten Gewohnheiten. Wenn sie zusammenbrechen, überrascht und kümmert das Dylans Geliebte nicht; *she does not bother*. Denn sie weiß längst, dass man mit solchen Konstruktionen auf dem Holzweg ist.

Dylans Geliebte hat diese Art epistemischen Gestells nicht nötig. Sie weiß, Argumente und Urteile sind wie Zauberformeln, mit denen man sich über Zusammenhang- und Sinnlosigkeit, über die Leere der Realität hinwegtäuscht. Logik des Absurden: Begründungen füllen Sinnloses mit Gründen; Beweisführungen verketteten Zusammenhangloses zu Ursache und Wirkung; Urteile und Argumente formieren die Leere nach tieferen Gründen oder höheren Zielen. Kausalketten sind mechanische Verklammerungen, Wiederholungsmaschinen, Denkfesseln. Sie richten das Sinnen und Trachten an einem oder wenigen Grundsätzen oder Zielvorstellungen aus, wofür immergleiche Beweise und Beurteilungen beigebracht werden. Es rattern die Beweis- und Urteilketten, unausgesetzt, endlos – ein Perpetuum mobile, angetrieben aus nichts als einem fatalen Wiederholungszwang: *people draw conclusions, draw conclusions, draw conclusions* – Menetekel des Absurden. Das beobachtet die Geliebte wie eine Zen-Buddhistin, zumal in Fragen der Liebe.

In der dritten Strophe werden noch die intimsten Dinge als absurd decodiert, die unter dem Namen Liebe ablaufen. Dylans Geliebte spricht durch die Blume wie eine Liebesdienerin, die sich auskennt in der Welt des Begehrens und Beschwörens.¹² Wie ein Freudenmädchen lässt sie sich nichts vormachen: Mechanik ist das ernüchternde Geheimnis des Liebesakts. Und das andere ist Berechnung, Bestechung und Bemäntelung: *Madams light the candles*, der Puff ist geöffnet. Nur herein, ihr ewigen Reiter, ihr Wiedergänger zu Pferde. Heute *all inclusive*, jeder Wunsch wird erfüllt, fast zum Nulltarif: *love minus zero/no limit*. Routiniert und professionell bedient, nacktes Geschäft, Mathematik der Liebe.

12 Für diesen Gedanken danke ich Melea Michel, Studentin der Vergleichenden Kultur- und Religionswissenschaft in Marburg.

Angesichts immergleicher Rituale, Techniken, Stellungen mag Dylans Geliebte keine Praxis und kein Wort mehr anerkennen. Darüber lächelt sie nur und zwinkert: Wisst ihr denn nicht selbst und zur Genüge, was eure Versprechungen und Liebesbeweise wert sind, eure Valentinspräsente, Fleuropdienste, Kniefälle in Stundenhotels? Alles Konfektionsgrößen, eine semantische Schnittmustersammlung, vielleicht vier oder fünf, "sometimes, believe it or not, about eleven or twelve" oder auch 80 Sprachfiguren umfassend.¹³ Viel mehr oder gar etwas ganz Anderes läuft nicht. *Love minus zero/no limit* – eine Infinitesimalparodie auf die Pathosformel ‚Liebe‘. Darüber muss sogar ein Bauer stolpern.

Keine Liebe, nirgends? Alles am Nullpunkt? Ein Abgesang auf die Liebe? – Doch dann ist plötzlich alles anders. Plötzlich erscheint eine Flügelfigur am Fenster, seltsam gebrochen. Eine kleine Erschütterung an der Scheibe, seltsam anrührend. Eine Erscheinung, wie von weit her rührend. Die beiden letzten Verse des Songs verändern alles. Es ist die Schlüsselszene, der Kulminations- und Wendepunkt, von dem aus der Song noch einmal gegengelesen werden will.

Die Geliebte, die bis dahin gelassen in sich selbst zu ruhen schien, findet sich schwer getroffen an einem Fenster wieder. Sahen wir zuvor eine souveräne Beobachterin, so sehen wir nun eine hilflose Figur. Wir sehen sie in einem Maße verstört und gescheitert, das erschütternd ist und spontan unsere Anteilnahme weckt. Man kann sagen: Hier hebt sich der Surrealismus selbst auf. Denn so surreal die Szene erscheint, sie evoziert etwas ganz Anderes als surrealistische Distanz, Coolness und Souveränität. Die Szene am Fenster vermittelt das Gefühl eines Ur-Anblicks. Und dieser Anblick ist ergreifend; er fordert unsere Aufmerksamkeit und Hinwendung. Allerdings wird diese Forderung nicht ausgesprochen oder gar aufgenötigt, sondern unserer Sensibilität anheimgestellt, sozusagen der empathischen Resonanz des Publikums überantwortet. Der Song ist gewissermaßen auf Lücke gesetzt, als könnten sich unter Zitiermonaden doch Momente auftun wie Fenster. Als könnte etwas unendlich Fernes uns plötzlich ganz nahegehen.

13 Barthes (1989) hat im Diskurs der Liebe 80 Sprachfiguren ausgemacht.

Eine Staffel alttestamentarischer Bilder bereitet die Szene am Fenster vor. Das surrealistische Programm wird in seiner existenziellen und archaischen Form aufgeführt: als Urgewalt des Chaos, sozusagen als Alpha- und Omega-Surrealismus. Die vierte Strophe lässt den Hammer sausen wie der apokalyptische Richter, wenn er sein Urteil fällt.¹⁴ Das Symbol irdischer Sicherheit und Ordnung, der Bogen, die Brücke über dem Abgrund, bebzt.¹⁵ Und wer noch glaubt, dass am Ende etwas herausspringe, der ist naiv wie eine Bankiersnichte, die ihre bürgerlichen Erfüllungsgestalten in die Ewigkeit hinüberretten möchte.¹⁶ Und selbst der, der da spricht, ich bin dein Landarzt¹⁷, erweist sich als ratlos im doppelten Sinne des englischen Wortes "ramble": umherirren und wirres Zeug reden. Alle Hintergrundgewissheiten und Heilserwartungen sind obsolet, Anfang und Ende absurd.

Das Ende vom Lied ist, wie könnte es anders sein, wiederum ein Zitat. Es knüpft an eine Zitierkette an, die über Edgar Allen Poe bis in ferne Zeiten zurückreicht. Alttestamentarisch findet es sich wieder in einer kleinen Geschichte, die im Ersten Buch Mose steht. Es handelt sich um eine Geschichte gleichsam von der *desolation row*, vom *hard rain*, einer Titanic und einem *sea sick sailor*. „Nach vierzig Tagen tat Noah an der Arche das Fenster auf, das er gemacht hatte, und ließ einen Raben ausfliegen; der flog immer hin und her [...]“¹⁸

Das Schicksal des Raben bleibt im Dunkeln, gerät ins Abseits neben einer blendenden Taubengeschichte. Der Rabe kehrt nicht zurück, bringt nicht die erhoffte Nachricht, dass das Wasser abgeflossen, das Chaos gelichtet, das Absurditätsproblem gelöst sei. Aber gerade dass er nicht zurückkehrt, macht den Raben zum Wiedergänger des Problems. Wie das Symbol einer dunklen Frage, die offen geblieben ist, geistert er durch die Weltgeschichte. Bei Poe kehrt er um Mitternacht wieder, "of the saintly days of yore", rüttelt am Fenstergitter, lässt uns erblassen und erbleichen, als

14 Vgl. Jeremia 23, 24.

15 Vgl. 1 Mose 9, 16.

16 Vgl. 5 Mose 16.19.

17 Vgl. 2 Mose 15, 26.

18 1 Mose 8, 6-7.

käm' er aus der Unterwelt, als wär's der Tod: kein Trost, kein Heil, kein Segen – "Nevermore".¹⁹

Bei Dylan kehrt ein Rabe ebenfalls um Mitternacht wieder. Aber nicht Erschrecken, Grauen, Tremendum ist es, was er auslöst angesichts verlorener Heilshorizonte, sondern eine sonderbare Berührung und Ergriffenheit. Für einen Moment ist es, als begegneten wir am Fenster wie in einem Spiegel dem Schicksal unserer selbst.²⁰ Für einen Moment erscheint uns nichts wünschenswerter, als dass das Fenster zu öffnen, die gebrochene Kreatur zu bergen sein möge. Eine kleine Erschütterung, und es ist, als hätte sich urplötzlich ein Anderes bemerkbar gemacht und als sei das Absurde ad absurdum geführt. Sogar Zitier-, Beweis- und Frageketten erscheinen mit einmal in anderem Licht. Selbst wenn es dabei bliebe – *so what?* Und selbst, wenn noch die Anteilnahme wiederum klischeehaft wäre – *it means nothing!* Dann wäre die Liebe eben eine Infinitesimalrechnung mit Klischees, die im Leben nicht aufgeht. Mathematik des Absurden: Das Absurde durch sich selbst geteilt ergibt unendlich viele Teile, und alle sind gleich Unendlich – *love minus zero/no limit*.

Literatur

Barthes, Roland: Fragmente einer Sprache der Liebe. Frankfurt am Main 1989.

Camus, Albert: Der Mythos von Sisyphos [1942]. Ein Versuch über das Absurde. Hamburg 1975.

Detering, Heinrich: Bob Dylan. Stuttgart 2007.

Dylan, Bob: Lyrics 1962 – 2001. Sämtliche Songtexte. Deutsch von Gisbert Haefs. Hamburg 2004.

Gray, Michael: The Bob Dylan Encyclopedia. New York/London 2006.

Klein, Richard: Dylan in Manchester 1966. Ästhetisch-politische Hintergründe eines Eklats. In: Musik & Ästhetik Bd. 7, Heft 27/2003, S. 5-28.

Klein, Richard: My Name It Is Nothin': Bob Dylan. Nicht Pop, Nicht Kunst. Berlin 2006.

Østrem, Eyolf: things twice. O. O., 16.09.2007 (<http://www.dylanchords.com/tt.pdf>).

Poe, Edgar Allan: Der Rabe [1845]. In: Ders.: Der Rabe. Gedichte und Essays. Zürich 1994, S. 137-147.

19 Poe 1845/1994: 140, 141.

20 Vgl. Korinther 13, 12.

Ansichten Einsichten Absichten

Beiträge aus der Marburger Kulturwissenschaft



Förderverein der Marburger kulturwissenschaftlichen Forschung
und Europäischen Ethnologie

Modulkatalog

Präambel	9
Forschungsfelder und Selbstverständnis der Europäischen Ethnologie/Kulturwissenschaft	
<i>Johanna Rolshoven</i> : Der Frauenschrank. Versuch über den Kaffeelöffel, in dem sich die Sonne spiegelt	17
<i>Martin Scharfe</i> : Meine Bilder, unsre Bilder. Plädoyer für eine offene Methodik	34
Globalisierung, soziale Dynamiken und regionale Kulturentwicklung	
<i>Gero Braach</i> : Landeskulturpolitik und Kulturelle Bildung in Hessen. Ein Bericht aus kulturpolitisch engagierter Perspektive	41
<i>Karl Braun</i> : Grenzgänge. Identität als Differenz	51
<i>Claus-Marco Dieterich</i> : myheimat marburg. Zu Besuch in der digitalen Provinz	67
<i>Franziska Engelhardt</i> : „Wir sind längst nicht mehr nur ‚unter uns‘. Und das ist gut so.“ (Nichts) Neues im Einwanderungsdiskurs?	78
<i>Karen Körber</i> : Zu Hause im Dazwischen. Plurilokale Familien im Zeitalter des Transnationalismus	92
Feldpraxis Fremdverstehen	
<i>Marion Näser</i> : „Eine uniformierte Frau ist noch lange keine Soldatin“. Prozesse des (Un)Doing Gender in der Bundeswehr	103

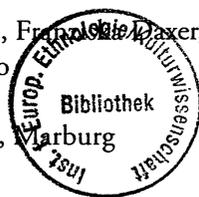
Antje van Elsbergen, Franziska Engelhardt, Simone Stiefbold (Hg.):
Ansichten – Einsichten – Absichten. Beiträge aus der Marburger Kul-
turwissenschaft. – Marburg: Förderverein der Marburger kulturwissen-
schaftlichen Forschung und Europäischen Ethnologie e. V., 2010.

Alle Rechte vorbehalten.

© Förderverein der Marburger kulturwissenschaftlichen Forschung und
Europäischen Ethnologie e. V., 2010.

ISBN 978-3-8185-0483-0

Umschlag: Oliver Bodesheim, Franziska Engelhardt, Claus-Marco Dieterich,
Sebastian Gorenflo
Satz: Oliver Bodesheim
Druck: Druckerei Wenzel,



6 1000

34 2010/0202

Almut Sülzle: „Guten Morgen, Offenbach hat gewonnen“.
Die Bundesliga-tabelle als Abbild sozialer Netzwerke 119

Harm-Peer Zimmermann: Love Minus Zero/No Limit.
Mathematik des Absurden in einem Liebeslied von Bob Dylan 131

Alltag, Religion und Kultur

Andreas Bimmer: Bräuche – gibt's die noch?
Gedanken zum Stellenwert der Brauchforschung 146

Gertrud Hüwelmeier: Götter in einer deutschen Universitätsstadt 155

Forschungspraxis Alltagskultur

Antje van Elsbergen: „Lassen Sie mich durch, ich bin Ethnologin“
oder Ein Tag der Fußballweltmeisterschaft in Deutschland 172

Heinrich Grebe: Diskursethnographische Altersbildforschung.
Ein Entwurf für die Analyse von Bildern des hohen Alters in
Medien und Alltag 183

Christian Klotz: Von Dirnen, Cyborgs und wilden Künstlern.
Körpermodifikationen und Neue Körperlichkeit 200

Welf-Gerrit Otto: Vollendung oder Verfall?
Von der Polarität populärer Hochaltrigkeitsbilder am Beispiel
gegenwärtiger Ratgeberliteratur 211

Visuelle und materielle Repräsentation von Kultur und Religion

Kathrin Bonacker: Tellerwäscher und Gelehrte.
Uni in der Anzeigenwerbung 232

Gesa Coordes: Der Herbergsvater.
Ein Portrait eines Europäischen Ethnologen 243

Kerstin Kraft: Über die Vierfaltigkeit und Vielfältigkeit des
Textilen 246

Ina Merkel: Unterströmungen unserer Kultur.
Über den Sinn von Medien(text)analysen 263

Christian Schönholz: 66in06. Wie Barbie, Nickneger und Schleu-
dersitz ihren Weg in die Marburger Oberstadt fanden 275

Historische Anthropologie/Kulturgeschichte

Siegfried Becker: Kontexte, Kontinuitäten, Diskontinuitäten:
eine Rückspiegelung der Institutsgründung 290

Marita Metz-Becker: Die Töchter der Alma Mater Philippina.
100 Jahre Frauenstudium an der Philipps-Universität Marburg 297

Friedemann Schmoll: Vor Marburg.
Ingeborg Weber-Kellermann und die deutsch-deutschen
Volkskundebeziehungen in den 1950er Jahren 309

Simone Stiefbold: Der Wechselbalg zwischen Eigenem und
Anderem in lebensweltlichen und wissenschaftlichen Narrativen 319

Autorinnen und Autoren 334