



**Max Lill**, geboren 1981 in Berlin, schloss 2010 sein Lehramtsstudium in den Fächern Sozialkunde und Geographie an der Freien Universität Berlin ab. Seit 2011 arbeitet er als Redaktionsmitarbeiter bei der Mitgliederzeitschrift der Gewerkschaft Erziehung und Wissenschaft (GEW) Hamburg und ist parallel als freier Autor sowie in der politischen Bildungsarbeit tätig. In den Jahren 2012 und 2013 war er wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Soziologie der Arbeit und der Geschlechterverhältnisse am sozialwissenschaftlichen Institut der Humboldt Universität Berlin. Er forschte dort zum Wandel von Arbeits- und Geschlechterverhältnissen im Bankensektor im Kontext der Finanzmarktkrise. Er hat jahrelang als Gitarrenlehrer für Kinder und Jugendliche gearbeitet.

Dieses Buch entstand auf der Grundlage einer überarbeiteten und stark erweiterte Studienabschlussarbeit, eingereicht 2009 am Otto-Suhr-Institut für Politikwissenschaft der Freien Universität Berlin unter dem Titel: Rockmusik als Utopie „authentischer Öffentlichkeit“ in den 1960er Jahren – Eine exemplarisch politisch-soziologische Untersuchung zum Verhältnis von individuellem Selbstaussdruck und kollektivem Protest in modernen Gesellschaften

Erstkorrektor: Hajo Funke  
Zweitkorrektor: Peter Massing

**MAX LILL**

# **THE WHOLE WIDE WORLD IS WATCHIN'**

**MUSIK UND JUGENDPROTEST IN DEN 1960er JAHREN  
BOB DYLAN UND THE GRATEFUL DEAD**

Wissenschaftliche Reihe, Band 9 , 1. Auflage November 2013

Originalausgabe  
© 2013 Archiv der Jugendkulturen Verlag KG, Berlin  
prverlag@jugendkulturen.de  
Alle Rechte vorbehalten

Vertrieb für den Buchhandel: Bugrim ([www.bugrim.de](http://www.bugrim.de))  
Auslieferung Schweiz: Kaktus ([www.kaktus.net](http://www.kaktus.net))  
E-Books, Privatkunden und Mailorder: [shop.jugendkulturen.de](http://shop.jugendkulturen.de)

Umschlaggestaltung und Layout: Conny Agel  
unter Verwendung eines Fotos von Colin Herko ([www.colinherko.com](http://www.colinherko.com))  
Druck: printmedia elz gmbh

ISBN 978-3-943774-33-7

Dieses Buch gibt es auch als E-Book.  
Unsere Bücher kann man auch abonnieren: [shop.jugendkulturen.de](http://shop.jugendkulturen.de)

## Die Wissenschaftliche Reihe im Archiv der Jugendkulturen

Alljährlich entstehen an Universitäten und Fachhochschulen Hunderte von wissenschaftlichen Arbeiten, die zumeist nur von zwei GutachterInnen gelesen werden und dann in den Asservatenkammern der Hochschulen verschwinden. Dabei enthalten viele dieser Arbeiten durchaus neues Wissen, interessante Denkmodelle, genaue Feldstudien. Das Archiv der Jugendkulturen, Fachbibliothek und Forschungsinstitut zugleich zu allen Fragen rund um Jugendkulturen, hat deshalb damit begonnen, wissenschaftliche Arbeiten zum Thema Jugend zu sammeln. Mehr als 700 solcher Arbeiten enthält die Präsenzbibliothek des Archivs inzwischen – für jedermann kostenlos und frei zugänglich.

In der **Wissenschaftlichen Reihe** publiziert der Archiv der Jugendkulturen Verlag zudem qualitativ herausragende wissenschaftliche Arbeiten zu jugendkulturellen Zusammenhängen. Die Arbeiten werden von fachkundigen GutachterInnen gelesen und für die Veröffentlichung professionell lektoriert und gestaltet. Da pro Jahr von ca. 50 eingereichten Arbeiten nur zwei veröffentlicht werden, kann bereits die Aufnahme in den Verlagskatalog als Auszeichnung verstanden werden. Doch für die AutorInnen lohnt sich die Veröffentlichung auch materiell. Die Archiv der Jugendkulturen Verlag KG verlangt keinerlei Kostenbeteiligungen! Im Gegenteil: Unsere AutorInnen erhalten bereits für die Erstauflage ein Garantiehonorar von 1.000 Euro!

Seit 2011 wird diese Reihe durch eine elektronische Schwester ergänzt. Denn immer wieder mussten wir hervorragende Manuskripte ablehnen, da ein kleiner Verlag wie der unsrige sich nicht mehr als zwei wissenschaftliche Titel mit den gesetzten Qualitätsstandards und dem bewusst niedrig angesetzten Ladenpreis (um möglichst viele Menschen zu erreichen) leisten kann. Die E-Book-Reihe soll dieses Manko ausgleichen. Was für die Printreihe gilt, gilt auch für unsere E-Books: Sie werden ebenfalls sorgfältig ausgewählt und lektoriert, die AutorInnen erhalten ein kleines Garantiehonorar und werden am Umsatz beteiligt.

Das Berliner **Archiv der Jugendkulturen e. V.** existiert seit 1998 und sammelt – als einzige Einrichtung dieser Art in Europa – authentische Zeugnisse aus den Jugendkulturen selbst (Fanzines, Flyer, Musik etc.), aber auch wissenschaftliche Arbeiten, Medienberichte etc., und stellt diese der Öffentlichkeit kostenfrei zur Verfügung. Darüber hinaus betreibt das Archiv eine eigene Jugendforschung, berät Kommunen, Vereine etc., bietet jährlich bundesweit rund 80 Schulprojekttage und Fortbildungen für Erwachsene an und publiziert eine Buchreihe sowie eine Zeitschrift – das Journal der Jugendkulturen. Das Archiv der Jugendkulturen e. V. hat derzeit 280 Mitglieder weltweit (darunter viele Institutionen). Die Mehrzahl der MitarbeiterInnen arbeitet ehrenamtlich.

Schon mit einem Jahresbeitrag von 48 Euro können Sie die gemeinnützige Arbeit des Archiv der Jugendkulturen unterstützen und Teil eines kreativen Netzwerkes werden.  
Weitere Infos unter [www.jugendkulturen.de](http://www.jugendkulturen.de)

**AutorInnen einer unveröffentlichten wissenschaftlichen Arbeit zum Fokus Jugendkulturen können sich um den Respekt!-Preis zur Förderung wissenschaftlicher Arbeiten über Jugendkulturen bewerben: [www.respekt-stiftung.de](http://www.respekt-stiftung.de)**

# INHALT

<b>Vorwort</b> .....	<b>9</b>
<b>1 Einleitung</b> .....	<b>15</b>
<b>2 Eingrenzungen</b> .....	<b>45</b>
2.1 Anknüpfungspunkte in der Forschung .....	45
2.2 Transnationalität der Revolte und US-Hegemonie .....	48
2.3 Begriffsklärungen: Rock- und Folkmusik und der Anspruch auf „Authentizität“ .....	51
<b>3 Kulturtheoretische Ausgangspunkte</b> .....	<b>55</b>
3.1 Kulturelle Aneignungsweisen und die Darstellung von Subjektivität	55
3.2 Musikalischer Sinn zwischen Reflektion und Intuition .....	62
3.3 Kritik einer Fixierung auf „kognitive Praxisformen“ .....	64
3.4 Ideologische Frontenbildung: Pauschalurteile zur Populärmusik .....	74
<b>4 Thesen und Perspektiven zu „1968“ und Rockmusik: Eine kritische Rekapitulation</b> .....	<b>83</b>
4.1 „1968“ als Projektionsfläche und diskursiver Reverenzpunkt .....	83
4.2 Heterogenität der Bewegungen um 1968 und Rockmusik als „Ensemble der Devianz“ .....	89
<b>5 Subjektivität und Öffentlichkeit: Historische Entwicklungslinien</b> ....	<b>97</b>
5.1 Erinnerung eines enteigneten Erbes .....	97
5.1.1 Die Vereinnahmung der Künstlerkritik als Vorgeschichte des „emotionalen Kapitalismus“ .....	97
5.1.2 Die Utopie „authentischer Öffentlichkeit“ und die Neuen Sozialen Bewegungen .....	107

5.2	Strukturwandel der Öffentlichkeit .....	115
5.2.1	Vergesellschaftung und Subjektivierung und der „Kampf um Anerkennung“ .....	115
5.2.2	Verselbstständigung von Öffentlichkeit und Intimität im Kapitalismus .....	122
5.3	Historische Konkretisierung im Feld der Musik .....	131
5.3.1	„Reine“ Gefühlsinnerlichkeit und bürgerliche Kunstmusik im 19. Jahrhundert .....	131
5.3.2	Volks- und populärmusikalische Vorläufer des Rock .....	140
5.3.2.1	Folkmusik zwischen Tradition, Arbeiterbewegung und Humanismus .....	140
5.3.2.2	Zur Herausbildung der modernen Populärmusik .....	149
5.3.2.3	Spontaner Gefühlsausdruck im Rhythm and Blues .....	154
5.4	Widersprüche fordristischer Vergesellschaftung als Treibsatz der Revolte .....	162
5.4.1	Zwischen Subjektivitätsentwicklung und Rollen Anpassung .....	162
5.4.2	Zu den Trägergruppen der sozialen Bewegungen in den 1960er Jahren .....	167
<b>6</b>	<b>Rock- und Folkmusik als Gegenöffentlichkeit in den 1960er Jahren: Kontroverse Annäherungen .....</b>	<b>175</b>
6.1	Rockmusik als Ausdruck von radikalem Subjektivismus .....	176
6.1.1	Individualistischer Hedonismus und öffentlicher Selbstgenuss .....	176
6.1.2	Rockmusik als Form der Mystifizierung sinnlich-emotionaler Expressivität .....	180
6.2	Folk- und Rockmusik als radikal-demokratische Praxis .....	185
6.2.1	Verbalisierung individueller Erfahrung und Gesellschaftskritik im Folk-Revival .....	186
6.2.2	Rockmusik als kollektive Aneignung sinnlicher Ausdrucksformen .....	193
6.3	Ein Exkurs zu Jimi Hendrix und der Faszination des „schwarzen“ Blues .....	195
<b>7</b>	<b>The Grateful Dead: „...allowing us to meld our consciousnesses together“ .....</b>	<b>203</b>
7.1	Die Hippies: Facetten einer Gegenkultur .....	204
7.2	Das Konzerterlebnis als Schwellenzustand .....	215

<b>8 Bob Dylan und das authentische Spiel mit Masken .....</b>	<b>227</b>
8.1 Sichtungen, Ausgangsfragen und Thesen .....	227
8.1.1 Paradoxien einer Ikone .....	227
8.1.2 Im Labyrinth der Dylan-Exegese .....	231
8.2 Chronologie einer Verwandlung .....	242
8.2.1 Der Geruch von Geburt .....	243
8.2.2 Hinter den Mauern einer unterirdischen Welt .....	249
8.2.3 Reflect it from the mountain so all souls can see it .....	256
8.2.4 There's a battle outside and it's ragin' .....	266
8.2.5 Life's an open window an' I must jump back out thru it now .	275
8.2.6 Darkness at the break of noon .....	281
8.2.7 Something is happening here, but you don't know what it is	291
8.2.8 „Judas!“ – Kollision der Authentizitätsideale .....	301
8.2.9 Watching the river flow .....	307
8.3 Schlussfolgerungen .....	313
<b>9 Fazit .....</b>	<b>323</b>
<b>Literatur- und Quellenverzeichnis .....</b>	<b>347</b>



# VORWORT

Ein Buch zu schreiben, das lässt sich vielleicht mit dem Einspielen eines Albums vergleichen. Entscheidend sind die Produktionsbedingungen: Im etablierten Wissenschaftsbetrieb dominiert heute, unter dem Druck von Hochschulrankings, Drittmittel-Akquise und prekärer Beschäftigung, eine Arbeitsweise, die derjenigen der Major-Labels nicht unähnlich ist: Ein routinierter Ablauf, in dem das Feld beobachtet und Personal rekrutiert wird, in dem auf effiziente Weise und in kurzer Taktung Stücke geschrieben, arrangiert und abgemischt werden, um schließlich ein leicht zu bewerbendes Produkt auf den (tendenziell übersättigten) Märkten anbieten zu können – mit viel Wiedererkennungswert für eine spezifische Zielgruppe, aber auch mit einem leicht einprägsamen Alleinstellungsmerkmal, das möglichst schon aus dem Klappentext ersichtlich wird. Gemacht für Menschen, die unter Bedingungen von chronischem Zeitmangel und Angebotsüberfluss leben und arbeiten. Es sind Erzeugnisse eines professionellen Hochleistungsbetriebs, technisch oft von beeindruckender Kunstfertigkeit, auf Dauer aber vor allem eines: langweilig.

Ich erlaube mir diese kleine Polemik, wohl wissend, dass das damit angestimmte Klagelied inzwischen zum guten Ton bei jenen gehört, die selbst im Glashaus sitzen, denen aber die Steine fehlen, mit denen sich werfen ließe. Mir geht es an dieser Stelle weniger um Protest als um eine Kontrastierung von Arbeitsweisen. Ich gehöre inzwischen selbst zum wissenschaftlichen Prekariat. Und auch wenn ich mich glücklich schätzen kann, nicht zu den „Malochern“ der Branche zu zählen, so wird mir doch im Rückblick auf den Entstehungsprozess dieses Buches bewusst, wie engmaschig das Netz der Anforderungen gewebt ist, das einen umgibt, sobald man die Schwelle zum Wissenschaftsberuf überschritten hat. Ich hätte diese Arbeit unter solchen Bedingungen niemals schreiben können. Sie ist keine charttaugliche Hitsammlung und auch keine klassische Komposition mit Orchesterbegleitung. Eher eine Meditation, ein überwiegend in einsamer Versenkung eingespieltes Konzeptalbum mit einem übergreifenden Thema, aber stark wechselnder Instrumentierung. Es enthält einige komplex aufgebaute und experimentelle Stücke, die den Intellekt herausfordern sollen, aber – so hoffe ich wenigstens – auch einige Ohrwürmer, die sich für Coverversionen eignen.

Zwar fußen die einzelnen Teile aufeinander, sodass sich das Buch am besten als Ganzes lesen lässt. Das Abstraktionsniveau wechselt in den einzelnen Kapiteln aber sehr stark. An einigen Stellen klettert es in so luftige Höhen, dass ich befürchte, dort oben manche Leser\_innen zu verlieren. Daher vorab ein Gebrauchshinweis: Vor allem wissenschaftlich und theoretisch weniger interessierte Leser\_innen möchte ich ermutigen, selektiv vorzugehen. Die empirischen Fallstudien der Kapitel 7 und 8, insbesondere das historisch-biographisch gehaltene und deutlich eingängiger geschriebene Kapitel 8.2 über Bob Dylans Rolle und Entwicklung in den 1960er Jahren, lassen sich ohne Weiteres auch als eigenständige Passagen lesen. Leser\_innen, die sich vor allem mit den historischen Debatten rund um das Schlüsseljahr 1968 auseinandersetzen möchten, können direkt mit den Kapiteln 2.2 und 4 beginnen. Diejenigen, die eher an historischen Linien der Musikentwicklung interessiert sind, seien auf die Kapitel 2.3, 5.3 und 6 verwiesen. Stärker mit theoretischen Fragen beschäftigte Leser\_innen dürften in den Kapiteln 3, 5.2 und 5.4 fündig werden. Neben der Einleitung und dem Fazit hat auch das Kapitel 5.1 einen programmatisch übergreifenden Charakter und erläutert die geschichtspolitischen Intentionen dieser Arbeit.

Ich habe mich zwar bemüht, den Gütekriterien der Wissenschaft zu entsprechen. Dennoch war die Arbeit an diesem Buch für mich auch ein Selbstvergewisserungsprozess, in dem persönliche und wissenschaftliche Erkenntnisinteressen sowie politisches und ästhetisches Engagement sehr eng ineinandergriffen. Die Verschränkung von Öffentlichkeit und Intimität ist insofern nicht nur auf inhaltlicher Ebene das übergreifende Thema dieses „Lesealbums“. Sie war ebenso für dessen Entstehungsgeschichte charakteristisch. Die subjektive Seite dieser Geschichte kurz anzudeuten, mag daher ein schärferes Licht auf den Gegenstand selbst werfen – auch wenn dies den üblichen Konventionen der Wissenschaft widerspricht und womöglich sogar für Irritation sorgt.

Meine persönliche Leidenschaft für Bob Dylan stand, so unglaublich das klingen mag, nicht am Anfang, sondern erst am Ende des Forschungsprozesses. Ich mochte seine Musik, spielte und sang auch regelmäßig einige seiner Songs, wählte ihn aber eher aus pragmatischen Gründen als Hauptbeispiel für meine Ausführungen. Ursprünglich wollte ich meine theoretischen und historischen Argumente mehr illustrieren und exemplarisch überprüfen, als mich in den endlos verwinkelten Gängen von Dylans Lyrik und den Bergen an Literatur, die darüber verfasst worden sind, zu verlieren. Mir war diese wuchernde Kultur des Schreibens über Dylan mit all ihren Huldigungen und Verweisungsspielchen anfangs sogar ziemlich suspekt. Das meiste wirkte auf mich entweder wie Heiligenverehrung oder wie eine (sehr männliche) Mischung aus Sentimentalität und popintellektueller Schlaumeierei. Dylan selbst schien all dem, wie ich fand aus

verständlichen Gründen, geradezu feindselig gesonnen. Bestenfalls spielte er Versteck mit jenen, die auf seine Texte und Auftritte starrten wie auf die Lichtspiegelungen in der Glaskugel einer uralten Wahrsagerin. Erst als ich anfang, den historischen Kontext, in dem diese Musik entstanden war und der bis heute in Dylans Performances nachklingt, en détail zu rekonstruieren, begann ich zu begreifen, dass hinter dem Geniekult viel mehr steht als ein besonderes songschreiberisches Talent. In der ersten Fassung des Manuskripts, die ich 2009 als Prüfungsarbeit bei der Freien Universität Berlin einreichte, ist meine frisch erwachte Faszination für Dylan zwar schon spürbar. Der entsprechende Abschnitt ist aber vergleichsweise knapp gehalten und die biographische Perspektive fehlt nahezu völlig.

Zwischen der Abgabe der ersten Version dieser Arbeit und ihrer in mehreren Etappen erfolgten Überarbeitung und Erweiterung lagen einige für mich persönlich schwere Monate. Nach dem Workaholic-Trip der Schreibarbeit und angesichts zahlreicher Prüfungen sowie der Ungewissheit der weiteren beruflichen Perspektive löste ein akuter Trennungsschmerz das aus, was in der Medizin als „depressive Episode“ bezeichnet wird. Zum Glück ist die Gesellschaft inzwischen so weit, Depressionen als Volkskrankheit unserer Zeit zu thematisieren und sie damit wenigstens ein Stück weit zu entstigmatisieren. Aber wenn man mittendrin steckt, fühlt es sich an, als würde einem der Himmel über dem Kopf zusammenfallen.

Überwindet man eine solche Krise, sieht die Welt danach anders aus, vielleicht klarer, wie nach einem reinigenden Gewitter. Bei mir war Musik ein wichtiger Teil dieser Überwindung. Der Vorgang selbst ist allerdings schwer zu beschreiben. Ich behelfe mir mit einer alten Metapher, die aus den Mythologien des Blues bekannt ist: dem Bild der „Crossroads“. Der Ort des größten Schmerzes ist demnach zugleich eine Wegscheide. An dieser Kreuzung am Ende eines langen Leidensweges begegnet man zwar nicht dem Teufel persönlich, aber doch einer großen Leere, in der es keine lebensstaugliche Form mehr zu geben scheint, etwas Bedeutsames auszudrücken – wäre da nicht die Musik, die so etwas wie eine Gegenwelt symbolisiert und in die sich alles hineinlegen lässt. Die Metaphorik des Blues behauptet, man tausche an diesem „Nicht-Ort“, an dem alles sinnlos erscheint, seine Seele ein, um sich rückhaltlos der Musik zu überantworten. Damit könnte die Wahrnehmung beschrieben sein, dass die psychische Ordnung unserer gewöhnlichen sozialen Identität, das, was uns an das Alltagsleben bindet und was wir üblicherweise mit dem Wörtchen „Ich“ assoziieren, – wenigstens eine Zeit lang – abgestreift wird. Gerade dadurch sind wir in die Lage versetzt, ganz in die Musik und ihre verborgenen kollektiven Bedeutungen einzutauchen. Das ist natürlich ein Spiel mit dem Feuer, respektive dem Teufel: Wer sich der Freiheit der Kunst vollständig verschreibt, bezahlt einen hohen Preis. Die vorübergehende Erfahrung dieser Freiheit kann aber auch den Wendepunkt bilden, an dem das Leben mit aller Kraft zurückkehrt, gerade weil wir uns (wenigstens innerlich)

von der Borniertheit dessen gelöst haben, was die herrschende Gesellschaft uns als „Leben“ anbietet.

Viele Künstler\_innen haben diese existenzielle Grenzerfahrung in ihren Werken verarbeitet. Ich denke, Dylan ist einer von ihnen. Allerdings hat er in seiner Musik und in seinen Texten nicht nur eine persönliche Erfahrung von Entfremdung, Aufbruch und Krise reflektiert, sondern auch eine kollektive. Eine Form des Ausdrucks zu finden, ist immer ein erster entscheidender Schritt zur Bewältigung eines Traumas – das gilt für Einzelne, aber auch für Gesellschaften als Ganze. Deswegen kann Kunst, gerade in der retrospektiven Betrachtung, eine heilende und Erkenntnis stiftende Wirkung haben, nicht so sehr indem sie die Menschen sanft einhüllt und in ein fernes Paradies entführt, sondern indem sie dem, was ist – und sei es die schiere Verzweiflung – eine Form abringt. Insbesondere Musik kann jene Tiefenschichten des Erlebens greifbar machen, für welche die Sprache allein ein zu stumpfes Mittel der Darstellung ist. Das gilt vor allem für die Stimme, dem elementarsten und zugleich subtilsten aller Instrumente.

Auch wenn ich befürchte, dass es esoterisch klingen könnte: Während ich mich erholte, hatte ich das Gefühl, endlich zu meiner Stimme zu finden, einer Stimme, die vielschichtiger war, als ich gedacht hatte. Ich fand sie, indem ich Dylans Lieder sang. Mir ist erst später, als ich mich noch einmal mit nüchternem Kopf in die Materie vertiefte, klar geworden, wie viele Menschen vor mir bereits diese Erfahrung gemacht haben müssen, nicht nur, aber insbesondere mit Dylan-Songs. Das ist vielleicht die beste Erklärung für den sagenhaften Ruhm dieses Künstlers. Ich glaube, er wusste nur zu gut um die Macht und die mitunter Leben rettende Wirkung von Musik. Und er schrieb mehr von solcher Musik, als ein großer Songschreiber realistisch erhoffen kann.

Aber zu dieser kathartischen Wirkung gehören immer auch die, die zuhören und über das Erlebte nachdenken. Ich glaube, Dylan konnte das, was er tat, nur tun, weil er wusste, dass in einer historischen Ausnahmesituation die konzentrierte Aufmerksamkeit eines breiten Bewegungsspektrums (aber auch die der Nachwelt) auf ihn gerichtet war. Er fand eine sehr besondere Öffentlichkeit in den Gegenkulturen der frühen 1960er Jahre vor. In dieser Öffentlichkeit liefen die widerständigen Erfahrungen und das Wissen mehrerer Generationen und Traditionslinien zusammen. Sie forderte nicht nur „Authentizität“, sondern machte diese in ihren guten Momenten überhaupt erst möglich.

Diese Art der Aufmerksamkeit ist selten. Ich selbst habe sie in Menschen gefunden, die mir nahestehen. Die größere Öffentlichkeit erscheint mir dagegen noch immer mehr oder weniger vergiftet. Dennoch wage ich mit diesem Buch einen kleinen Schritt ins Scheinwerferlicht, in der Hoffnung, einige Leser\_innen so zu inspirieren, wie ich inspiriert wurde. Ein Wagnis ist das vor allem auch deshalb, weil mir einige der früh geschriebenen Textpassagen inzwischen ein wenig fremd geworden sind, wie ein

altes Bild, auf dem man sich selbst nur noch entfernt ähnlich sieht. Ich würde heute ein etwas anderes Buch schreiben. Aber vielleicht passt es ja gut, das sagen zu können, nachdem man eine Arbeit über Bob Dylan verfasst hat. In jedem Fall hoffe ich, dass gerade die im Zeitverlauf gewandelten Perspektiven, die unterschiedlichen Pfade, auf denen ich mich meinem Gegenstand genähert habe, sich gegenseitig informieren und ergänzen. Daher habe ich auch die älteren Passagen nur relativ wenig verändert. Ich übergebe sie und den Rest dieses Buches hiermit dem Spiel der Assoziationen – Ihrer Assoziationen, liebe Leser\_innen – in der Hoffnung, dass es auch in Ihnen ein paar Funken schlagen möge.

Der erste Dank gebührt meinen drei besten Zuhörerinnen der letzten Jahre: Julia Dupont, Luise Strothmann und ganz besonders Yanira Wolf. Alle drei haben die Songs, die ich spielte, in wechselnden Gestalten bevölkert.

Yanira Wolf verdanke ich darüber hinaus wichtige Hinweise zum Manuskript. Sie hat meinem Verständnis von Dylans Kunst und insbesondere der Art und Weise, wie darin Geschlechterverhältnisse und Liebesbeziehungen thematisiert werden, zahlreiche Facetten hinzugefügt.

Ein weiterer Dank geht an Hasko Hüning, der mit seiner engagierten Lehrtätigkeit am Otto-Suhr-Institut wesentliche theoretische Anregungen zu dieser Arbeit geliefert hat und der die ersten, noch sehr vagen Ideenskizzen so sensibel kommentierte, dass ich meine eigene Spur fand. Ohne ihn hätte ich wahrscheinlich nicht den Mut gefunden, ein solches Buch zu schreiben.

Danken möchte ich auch den Teilnehmer\_innen eines Colloquiums bei Hajo Funke, der die Arbeit als Prüfer betreut hat und mir dabei die nötige Beifreiheit ließ. Für anerkennende und kritische Anmerkungen danke ich zudem Rainer Bohn und dem Verlag Edition Sigma sowie natürlich den Mitarbeiter\_innen des Archivs der Jugendkulturen und dabei insbesondere Gabi Vogel, Klaus Farin und Daniel Schneider, die das Lektorat übernommen haben sowie Conny Agel, die für das Layout verantwortlich zeichnet.

Ein letzter Dank gilt meinen Eltern, Michael Tapper und Gerlinde Lill, deren eigene Geschichte sich auf mancherlei Weise in dieser Arbeit spiegelt.

Das Bild auf der Buchrückseite zeigt Mario Savio, Sprecher der protestierenden Student\_innen in Berkeley, am 1. Oktober 1964 auf dem Dach eines Polizeiwagens, in dem der Student Jack Weinberg sitzt. Dieser war festgenommen worden, als er vor der Sproul Hall für die Bürgerrechtsorganisation CORE geworben hatte. Auf dem Campus waren politische Aktivitäten grundsätzlich verboten. Der Wagen wurde für 32 Stunden festgesetzt und als Bühne für spontane Reden genutzt (die Vortragenden zogen dazu die Schuhe aus, um den Lack des Fahrzeugs nicht zu zerkratzen). Die Szene gilt als Initialzündung für das Free Speech Movement und Beginn der Studentenrevolte, die 1968 ihren Höhepunkt erreichte. (Bancroft Library, University of California, Berkeley)

# 1 EINLEITUNG

There's a time when the operation of the *machine* becomes so odious, makes you so sick at heart, that you can't take part. You can't even passively take part. And you've got to put your bodies upon the gears and upon the wheels, upon the levers, upon all the apparatus, and you've got to make it *stop*. And you've got to indicate to the people who run it, to the people who own it, that unless you're free, the machine will be prevented from working at all!  
*Mario Savio* (Berkeley 1964)<sup>1</sup>

## **FOLK- UND ROCKMUSIK: KRISTALLISPUNKT DER „GROSSEN WEIGERUNG“**

Versetzen wir uns zu Beginn einen Moment zurück ins Jahr 1967: Das Monterey-Festival nahe San Francisco hat soeben den „Summer of Love“ eingeläutet. Die Studentenbewegung gewinnt seit mindestens drei Jahren kontinuierlich an Kraft – nicht nur im nahe gelegenen Berkeley, wo sie mit den „Freedom Rides“ gegen die „Rassensegregation“ im Süden und dem „Free Speech Movement“ ihren Anfang genommen hatte. Ein großer Teil der amerikanischen Bürgerrechtsbewegung schließt sich unter Martin Luther King den Vietnamkriegs-Protesten an und kämpft im Bündnis mit Gewerkschafter\_innen nun auch für höhere Löhne und eine grundlegende Umwälzung der Eigentumsverhältnisse. Nachdem die meisten Kolonialregime bereits unter dem Druck der Befreiungsbewegungen gefallen sind, attackiert eine jüngere Generation *schwarzer* Aktivist\_innen unter dem Slogan „Black is beautiful!“ und der Forderung nach „Black Power“ die rassistischen Imaginationen der Mehrheitsgesellschaft und schüttelt so, wenigstens für einen historischen Augenblick, die kollektive Erfahrung Jahrhunderte wählender Erniedrigungen ab. Der Funke der Revolte springt nach Europa über. In Berlin löst der tödliche Schuss auf den Studenten Benno Ohnesorg eine rasche Ausweitung und Radikalisierung der Proteste aus. Auch jenseits des „eisernen Vorhangs“ gärt es: In der Tschechoslowakei brechen Studentenproteste los, erste Vorboten des „Prager Frühlings“. Noch sind die Hoffnungen auf fundamentalen

<sup>1</sup> Vgl. Savio 2012.

**Tatsache ist, dass für viele von uns, die nach dem zweiten Weltkrieg aufwuchsen, der Rock den ersten revolutionären Einblick in uns selbst lieferte.**  
**(Jann S. Wenner)**

Wandel lebendig. Erst im darauf folgenden Jahr, dem für den Westen turbulentesten in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, werden die sozialen Bewegungen schwere Rückschläge erleiden – u. a. durch politische Morde, Repression und wachsende Militanz, in den USA auch durch einen politischen Rechtsruck infolge der Wahl von Richard Nixon. Die von Nationalgarden blutig niedergeschlagenen Unruhen in den vorwiegend von *Schwarzen* bewohnten Ghettos der US-Metropolen lassen diese Perspektive eines neokonservativen und schließlich neoliberalen Rollbacks nur erahnen. Erst im Verlauf der 1970er Jahre wird sich dieser Entwicklungspfad, über zahlreiche Kämpfe und alternative Suchbewegungen hinweg, allmählich verfestigen.

In jenem Jahr 1967, auf dem Höhe- und Umschlagspunkt der sozialen Bewegungen in den USA, erscheint die erste Ausgabe des *Rolling Stone* – damals noch ein gemäßigtes Organ der Alternativöffentlichkeit der Gegenkulturen. In dessen programmatischem Editorial schreibt Jann S. Wenner:

Die Rockmusik ist das Energiezentrum aller Arten von Veränderung, die sich rapide um uns entfalten: sozial, politisch, kulturell und wie immer man es beschreiben will. Tatsache ist, dass für viele von uns, die nach dem zweiten Weltkrieg aufwuchsen, der Rock den ersten revolutionären Einblick in uns selbst lieferte. (Zitiert nach Wicke 2004, S. 129)

Man mag den euphorischen Überschwang und das Pathos dieser Huldigung des Rock heute, wo dieses leicht angestaubte Genre zum Mainstream gehört und nicht selten mit narzisstischem, männlichem Potenzgehabe assoziiert wird, belächeln. Und doch fängt das Zitat die enorme symbolische Aufladung dieser damals noch sehr jungen Musik treffend ein. Rockmusik erscheint nicht nur als markantester Ausdruck des kollektiven Bedürfnisses nach radikaler Veränderung sowohl der Gesellschaft als auch der eigenen Person. Sie vermittelt vielmehr „Einblick“, gilt als elementare Form der Erkenntnis und Kristallisationspunkt der „großen Weigerung“ (Marcuse).

Auch innerhalb der Bewegungsforschung wird mit Blick auf die, vor allem von jungen Menschen getragenen, Proteste der 1960er Jahre die zentrale Funktion der Musik für die Repräsentation geteilter Erfahrungen und damit die Konstruktion „kollektiver Protestidentitäten“ betont.<sup>2</sup> So lautet etwa die, in diesem Falle allerdings vor allem auf das Folk-Revival<sup>3</sup> bezogene, These von Ron Eyerman und Andrew Jamison:

During the early to mid-1960s the collective identity of what was later called The Movement was articulated not merely through organisations or even mass demonstrations, although there were plenty of both, but perhaps even more significantly through popular music. (Eyerman/Jamison 1995, S. 452)

<sup>2</sup> Der Begriff der „kollektiven Identität“, der für die Bewegungsforschung zentral geworden ist, wird hier im streng konstruktivistischen Sinne verwendet. Nicht zuletzt Akteur\_innen aus den „Neuen Sozialen Bewegungen“ selbst haben essentialistische Identitätspolitiken und die Vorstellung objektiv abgrenzbarer Kollektive zu Recht scharf kritisiert. Dennoch bleiben (teils implizite) symbolische Repräsentationen eines „Wir-Gefühls“ zentral für jede soziale Bewegung. Mögen diese auch als dynamisch verhandelte soziale Konstrukte begriffen sein, sie bleiben wirkungsmächtig und müssen von kritischen Sozialwissenschaften analytisch auch positiv benannt und nicht nur „dekonstruiert“ werden.

<sup>3</sup> Der Begriff „Folk-Revival“ bezeichnet, sofern nicht weiter spezifiziert, im Folgenden die Hochphase der Folkmusikrenaissance zwischen 1958 und 1965 (besonders, aber nicht nur, in den USA). Deren Schwerpunkt lag v. a. in den urbanen Zentren und dem Umfeld der frühen Studentenbewegung. Das teilweise von der Arbeiterbewegung getragene „erste Folk-Revival“ der 1930er und 1940er Jahre wird dagegen nur in Kap. 5.3.2 diskutiert.

Das Ausmaß, in dem in den 1960er Jahren Musik ins Zentrum einer gesellschaftlichen Umbruchkonstellation rückte, dürfte für die westlichen Gesellschaften historisch beispiellos sein. Norbert Frei stellt in seiner zum Jubiläumsjahr 2008 erschienen Studie über „1968“ sogar fest: Musik war „die ohne jeden Zweifel wichtigste kulturelle Artikulationsform und Antriebskraft des Jahrzehnts“ (Frei 2008, S. 63).

Dies wirft weit reichende Fragen zum Charakter und historischen Stellenwert der Jugendrevolten der 1960er Jahre und der sie repräsentierenden Musik auf. Einigen dieser Fragen geht die vorliegende Arbeit nach.

Parallelen und Verknüpfungen zwischen der Entstehung des Folk-Revivals und der Rockmusik einerseits und politisch-kulturellen Orientierungen und Aktionen der sozialen Bewegungen andererseits sind vielfach herausgearbeitet worden – vor allem durch den Nachweis inhaltlicher und personeller Überschneidungen.<sup>4</sup> Dabei wird immer wieder auf die Rolle der Musik als Verbreitungsmedium der „kognitiven Praxisformen“ der sozialen Bewegungen hingewiesen. Zunächst der sozialkritische Folk und ab Mitte des Jahrzehnts vor allem die Rockmusik wirkten demnach als Katalysatoren der Proteste, akustische „Brandbeschleuniger“, welche die verbindenden Leitideen und Erzählungen der sozialen Bewegungen in eine hoch emotionalisierte musikalische Form übersetzten und sie damit weit über den harten Kern der politisch Aktiven hinaus popularisierten. Entsprechende Analysen konzentrieren sich in der Regel auf die explizite Artikulation von normativ gehaltvollen Deutungsweisen und Forderungen der sozialen Bewegungen durch Musiker\_innen. Zugleich zeigen sie, inwieweit letztere in- und außerhalb der Bewegungsöffentlichkeiten als herausragende Repräsentant\_innen etwa des Kampfes gegen Rassismus und den Vietnamkrieg oder als Personifikation von Ausstiegspantasien wahrgenommen wurden. Songtexte, Aufführungs- und Rezeptionskontexte oder verbalisierte Deutungsweisen in der Alternativ- oder Mainstreamöffentlichkeit geraten damit ins Blickfeld der Forschung. Auf diese Weise lässt sich empirisch nachweisen, dass die Musik der aufbegehrenden Jugendlichen damals als unmittelbar politisch empfunden wurde und zentral war für die Ausgestaltung kollektiver Protestidentitäten.

Die weitergehende Frage, *wieso gerade Musik* (und wieso gerade *diese* Musik) vor vierzig Jahren eine symbolische Bedeutung erlangen konnte, die heutzutage selbst hoch politisierte Liebhaber\_innen der Rock- und Folkmusik zu irritieren vermag, kann auf diesem Wege jedoch nicht wirklich geklärt werden. Genauso wenig lässt sich bestimmen, in welcher Weise die Fokussierung auf spezifische musikvermittelte Vergemeinschaftungsformen die sozialen Bewegungen und Gegenkulturen prägte und damit den Lauf der Geschichte nachhaltig beeinflusste. Der Nachweis, dass die Songs populärer Bands faktisch als Mittel des Aufbegehrens eingesetzt und wahrgenommen wurden, müsste ergänzt werden durch den Versuch

**Das Ausmaß, in dem in den 1960er Jahren Musik ins Zentrum einer gesellschaftlichen Umbruchkonstellation rückte, dürfte für die westlichen Gesellschaften historisch beispiellos sein.**

<sup>4</sup> Vgl. als Beispiele für diesen Ansatz Eyerman/Jamison 1995 und 1998; Tanner 1998; Faulstich 2003; Burns 1989; Schmidt 1983; Searle 2004.

einer historisch und theoretisch weiter ausgreifenden und zugleich exemplarisch in die Tiefe gehenden Deutung des Verhältnisses von Musik und politisch-kulturellem Protest. Hierzu einen Beitrag zu leisten, ist eine Hauptintention der vorliegenden Arbeit.

### **ZEITENWENDE DAMALS UND HEUTE: DAS GEGENWÄRTIGE IM ERINNERTEN UND DER „TRAUM VON EINER SACHE“**

**Die 1960er Jahre und ihre Musik sind uns auf eigentümliche Weise nah – vielleicht zu nah, um sie nüchtern zu betrachten.**

Meine Untersuchung zielt zugleich auf eine, als dezidiert politisch verstandene, Erinnerungsarbeit. Das im kollektiven Gedächtnis tradierte Bild der Gegenkulturen der 1960er Jahre ist Gegenstand anhaltender Deutungskämpfe. Nachträgliche Entwicklungen, Konflikte und Ideologien der Gegenwart filtern unseren Blick auf das Vergangene, geben ihm eine je spezifische, meist unreflektierte Tönung. Das ist immer so. Aber nur selten tritt das Gegenwärtige im Erinnerten so scharf hervor, macht sich in so hitzigen Kontroversen geltend, wie in diesem Fall. Die 1960er Jahre und ihre Musik sind uns auf eigentümliche Weise nah – vielleicht zu nah, um sie nüchtern zu betrachten. Das gilt auch für Nachgeborene wie mich, zumindest dann, wenn sie im Umfeld der Neuen Sozialen Bewegungen und der aus ihnen hervorgegangenen Milieus sozialisiert wurden, wenn sie die Klänge der Revolte schon als Kind aus der Stereoanlage der Eltern gehört haben.

Mit diesem Hinweis soll mein wissenschaftlicher Anspruch nicht relativiert werden. Vielmehr denke ich, dass die Suche nach einer quasi unparteiischen Diagnose, mit der die vergangenen Kämpfe „zu den Akten gelegt“ werden könnten, eine falsche Zielstellung wäre. Die Arbeit des Verstandes muss das eigene emotionale involviert Sein und den unauflösbaren Konfliktcharakter der Geschichtsschreibung transparent machen, ihre normativen Maßstäbe hinterfragen und ggf. neu justieren, statt sie zu verwerfen bzw. schlechterdings zu leugnen. Für mich heißt das vor allem: Der emanzipatorische Gehalt der damaligen Bewegungen soll ein Stück weit freigelegt und zugleich in seinen historischen Grenzen reflektiert werden.

Das scheint mir heute, mitten in einer neuerlichen großen Krise und Transformation des Kapitalismus, in besonderem Maße geboten (vgl. hierzu insbesondere Kapitel 5.1). Die sozialen Bewegungen stellen wieder unüberhörbar die Systemfrage, sie fordern einen radikalen Bruch mit den etablierten Institutionen, um „echte Demokratie“ möglich zu machen. Sie beginnen, ihre Zeit wieder als eine zu begreifen, in der die Weichen neu gestellt werden. Als die Aktivist\_innen von Occupy Wallstreet im Herbst 2011 die Brooklyn Bridge blockierten und ihre Massenverhaftung eine globale Welle der Solidarität auslöste, da riefen sie einen Slogan, der schon 1968 zu hören war. Damals ging er von den gewaltsam niedergeschlagenen Protesten anlässlich des Demokratischen Parteitages in Chicago aus. Nach der Ermordung des Präsidentschaftskandidaten Robert Kennedy wurden dort die Hoffnungen auf politischen Wandel begraben. Seitdem hat sich dieser Slogan in die Protestgeschichte eingeschrieben. Er war auch 1999, als

die globalisierungskritische Bewegung mit der Blockade der WTO-Konferenz in Seattle ihren Durchbruch erreichte, zu hören. Er lautet: „The whole world is watching“.

Dieser Ausruf drückte in der Geschichte der sozialen Bewegungen immer wieder das Bewusstsein für einen historischen Moment aus, jenen Augenblick, in dem sich viele Menschen gemeinsam und zugleich als je Einzelne entschieden, ihre Körper in einem Akt des zivilen Ungehorsams der Gewalt der Herrschenden entgegenzustellen, eben weil sie wussten oder wenigstens hofften, dass die Blicke der Welt auf sie gerichtet waren und ihr Beispiel so etwas wie einen ethisch-moralischen Schock auszulösen vermochte. Den wenigsten jungen Aktivist\_innen unserer Tage dürfte bewusst sein, dass es sich bei diesem Slogan um die Abwandlung der Zeile aus einem Folk-Song handelt, einem Lied, das ein junger, der größeren Öffentlichkeit noch kaum bekannter Sänger beim Marsch auf Washington 1963, dem Höhepunkt der Bürgerrechtsbewegung, vortrug, direkt neben Martin Luther King, der an selber Stelle seine historische Rede unter dem Titel *I Have A Dream* hielt. Der Name dieses Sängers war Bob Dylan.

Anders als die damaligen Bewegungen, die die Zeit auf ihrer Seite wähten, stehen die Aktivist\_innen von heute (wenigstens in Europa und den USA) mehr oder weniger bewusst mit dem Rücken zur Wand – politisch, aber auch kulturell: Ihr revolutionäres Selbstverständnis wirkt nicht nur angesichts der faktischen Kräfteverhältnisse etwas tollkühn. Problematischer noch erscheint mir, dass diesem radikalen politischen Anspruch auf der Ebene des Alltagsbewusstseins oft nur ein schwacher Sinn für das entspricht, was einmal als „konkrete Utopie“ bezeichnet wurde: Die in Ansätzen schon gelebte, statt bloß abstrakt postulierte Überzeugung, dass eine ganz andere Art des Zusammenlebens, des Denkens und Fühlens, wirklich möglich ist – eine Gesellschaft, in der die je besonderen Handlungs- und Empfindungsweisen eines jeden Menschen bedeutsam sind und die nicht als fernes Paradies oder beschauliches Ökodorf erscheint, sondern als der „Traum von einer Sache“, die bei allem Irrsinn der kapitalistischen Moderne erstmals in der Menschheitsgeschichte zum Greifen nahe liegt und von der die Welt, wie der junge Marx einst schrieb, „nur das Bewusstsein besitzen muß, um sie wirklich zu besitzen.“ (Marx 1976, S. 346)

Träumen heißt immer, sich erinnern. Oder genauer: Das Erlebte in der Phantasie neu zusammenfügen. Das geschieht oft scheinbar willkürlich, dient aber immer der Verarbeitung und Integration auseinanderstrebender Erfahrungen. Manchmal helfen Träume, Verdrängtes zu Bewusstsein zu bringen oder die eigenen Wünsche und Bedürfnisse zu klären. Sie können dazu beitragen, etwas in Zukunft vielleicht Möglichen vorzustellen. Um Erkenntnisse und Veränderungen in der Welt der Wirklichkeit zu bewirken, bedürfen Träume allerdings der nachträglichen Reflexion. Ohne die rückblickende Analyse des wachen Verstandes bleibt der erträumte Möglichkeitssinn diffus und irrational. Umgekehrt wird noch der klügste Geist,

**Als die Aktivist\_innen von Occupy Wallstreet im Herbst 2011 die Brooklyn Bridge blockierten und ihre Massenverhaftung eine globale Welle der Solidarität auslöste, riefen sie einen Slogan, der schon 1968 zu hören war: „The whole world is watching“.**

**In einer Zeit, die trotz neuer Massenproteste durch verbreitete Gefühle der Ohnmacht und Entfremdung geprägt ist, gilt es, sich eine verschüttete Erinnerung an vergangene Kämpfe neu anzueignen.**

dem die Fähigkeit zu träumen verloren gegangen ist, krank und destruktiv. Den Schleier zwischen beiden Welten zu lüften, das Vergessen nach dem schweren Erwachen im Morgengrauen zu überbrücken bleibt ein schwieriges, aber gerade in der Krise heilend wirkendes Projekt – das gilt auch für die Träume und Reflexionen in der Geschichte sozialer Bewegungen.

In einer Zeit, die trotz neuer Massenproteste durch verbreitete Gefühle der Ohnmacht und Entfremdung geprägt ist, gilt es, sich eine verschüttete Erinnerung an vergangene Kämpfe neu anzueignen. Dazu müssen wir uns nicht nur historische Ereignisse, Strukturen und Ideen vergegenwärtigen, sondern vor allem eine spezifische kollektive Erfahrung. Und diese Erfahrung ist in der Musik der rebellischen Jugendkulturen vermutlich auf präzisere und subtilere Weise eingefangen als in jedem anderen Medium. Die damals überkochenden Gefühle und ihre historischen Gründe klingen im kollektiven Unterbewussten nach. Sie können durch gedankliche und emotionale Grabungsarbeiten wenigstens teilweise als noch heiße Glut unter den verhärteten Schichten der hegemonialen Erinnerungskultur freigelegt werden. Die nur partiell realisierte und (vorläufig) wieder verlorene Ahnung einer reicheren menschlichen Existenzform, die ganz wesentlich in der Musik kristallisiert ist, soll durch eine historische Deutung neu angeeignet werden. Das ist der politische – und wenn man so will auch ästhetische – Sinn dieses Buches.

Ein erster Schritt zur Erinnerung dieses Erbes besteht darin, dem eigenen wie dem kollektiven Gedächtnis zu misstrauen, sich also bewusst mit den klischeebehafteten Bildern, die heute in den hegemonialen Diskursen von den Gegenkulturen der 1960er Jahre kursieren, auseinanderzusetzen. Denn mit Blick auf die so genannte 68er-Bewegung und dabei im Speziellen die Rockmusik und andere kulturelle Artikulationsformen der Jugendrevolte dominiert in Sozialwissenschaften und Öffentlichkeit eine affirmative Perspektive: Demnach bildeten die Gegenkulturen letztlich nicht mehr als eine Art Stoßtrupp für die Durchsetzung individualistischer und hedonistischer Werte. Dies wurde in den 1980er und 1990er Jahren in der Soziologie zunächst überwiegend als Ausdruck einer schönen neuen „Erlebnisgesellschaft“ (Schulze) begrüßt.<sup>5</sup> In den massenmedialen und alltagskulturellen Sechziger-Jahre-Revivals findet sich diese Sicht häufig in Form einer banalisierenden Rekonstruktion von Fragmenten der Gegenkulturen, die als Lifestyle-Accessoires angeboten werden: Lange Haare, Batik-Klamotten, Drogen und sexuelle Befreiung, allgemein eine Liberalisierung der Umgangsformen und eine Ästhetisierung des Alltagslebens: Alles wird „schön bunt und irgendwie lockerer“. War da – abgesehen von K-Gruppen-Orthodoxie und natürlich den Gewaltexzessen der RAF – sonst noch etwas?

In der Soziologie, den Geschichtswissenschaften und der (vor allem biographisch-subjektiv geprägten) Publizistik erscheinen die mit „1968“

<sup>5</sup> Vgl. als jüngere Varianten dieser Interpretation: Schulze 2005; Hackett 2003; Hitzler/Bucher/Niederbacher 2005.

assoziierten Liberalisierungstendenzen des „Wertewandels“ heute – nach der exzessiven Ökonomisierung kreativer Entfaltungsbedürfnisse und im Angesicht einer Systemkrise des deregulierten Kapitalismus – nicht selten in einem anderen, weniger freundlichen Licht: Abgesehen von mystifizierten Vorstellungen einer freien Entfesselung von Subjektivität propagierten „die Achtundsechziger“ demnach hauptsächlich die schiere Negation alles Bestehenden: Protest als Selbstzweck, als eine Form der identitären Abgrenzung und Selbststilisierung, bei der Anlass und Inhalt der Auseinandersetzungen mehr oder weniger gleichgültig blieben.<sup>6</sup>

Diese These wird mitunter weiter zugespitzt und als Erklärung für die Misere der Gegenwart angeboten: Der illusionäre Drang nach unbegrenzter Selbstverwirklichung und individueller Autonomie, mit dem die Jugendbewegungen die Krise des Fordismus (noch vor der Verfestigung ökonomischer Stagnationstendenzen Anfang der 1970er Jahre) einleiteten, habe die kollektiven Sicherungssysteme und institutionalisierten Mechanismen der Konfliktaustragung zersetzt. Eine tiefe Krise der politischen Repräsentation, der (Selbst-)Disziplin und der sozialen Identitäten sei die Folge der Infragestellung aller Autoritäten und einer paradoxen Suche nach vormoderner Gemeinschaftlichkeit in affektiv aufgeladenen, persönlichen Beziehungen. Das hinterlassene Sinnvakuum werde gefüllt vom Konkurrenzindividualismus, der die Fundamente der Zivilisation untergrabe. Was schließlich bleibe, sei ein entgrenzter Markt, in dem alles zur Ware gemacht wird und Techniken der Selbstführung dominieren, in denen Lust und Verwertung, Freundschaft und Geschäft nicht mehr zu unterscheiden sind: Als Fluchtpunkt dieser Entwicklungen erscheint ein im schlechten Sinne „anarchischer“ Zustand der Anomie (vgl. hierzu Kapitel 4 und 6.1).

Diese, teils auch von linker Seite gestützten, Geschichtskonstruktionen hinken nicht nur, weil sie die Entwicklungen der letzten Jahrzehnte auf ein Verfallsszenario reduzieren. In ihnen erscheinen auch kulturelle Prozesse tendenziell als autonome Triebfedern des sozialen Wandels. Ihre Verschränkung mit ökonomischen und politischen Konflikten bleibt unklar. Vor allem aber wird die Betrachtung der Jugendbewegungen auf ihre destruktiven Aspekte verkürzt und zugleich als der historische Moment vorgestellt, in dem die „Büchse der Pandora“ geöffnet wurde. Diese Sicht ist nicht nur sachlich höchst fragwürdig, sie behindert auch eine Anknüpfung aktueller sozialer Kämpfe an die damals gemachten Erfahrungen des Widerstandes und der (temporären) Befreiung. Der utopische Überschuss der Gegenkulturen – das, was bei der Überquerung einer geschichtlichen Passhöhe kurz als Möglichkeit einer emanzipierteren Gesellschaft aufschien – wird in der Rückbetrachtung als bloß romantische Verirrung mit fatalen Folgen entsorgt.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Vgl., wiederum ausgehend von sehr unterschiedlichen theoretischen und politischen Grundpositionen, bereits um die Jahrtausendwende: Kraushaar 2001; Fahlenbrach 2002; Tanner 1998; Villinger 1998; Hobsbawm 1995, S. 414ff.

<sup>7</sup> Diese Einschätzungen knüpfen nicht zuletzt an Thesen an, die auch aus der alten Linken der Arbeiterbewegung heraus vertreten wurden. So bewertete etwa Richard Löwenthal die Studentenbewegung Ende der 1960er Jahre als „romantischen Rückfall“ (vgl. Löwenthal 1970). Die sozialkonstruktivistisch inspirierte Kritik an dem für die Jugendbewegungen konstitutiven Authentizitätsideal erneuerte später diesen Vorwurf, wenn auch ausgehend von völlig anderen politischen und theoretischen Perspektiven (vgl. hierzu v.a. Kap. 6.1 sowie Boltanski/Chiapello 2006, S. 540 ff.).

**Hören ist eine soziale Praxis, gesellschaftlich ebenso geformt und umkämpft wie die publizistische Debatte.**

**BOB DYLAN: GENIEKULT, HISTORISCHE ZEUGENSCHAFT UND KOLLEKTIVE AMNESIE**

Auch die Musik der 1960er Jahre klingt wie verwandelt, wenn wir sie aus dem desillusionierten Gegenwartsbewusstsein heraus hören. Es ist, als wären bestimmte Tiefenfrequenzen, Nebengeräusche und Spitzen der Lautstärkedynamik herausgefiltert – eine Art „symbolische Kompression“ scheint vorgegangen, ähnlich wie bei der Digitalisierung analog aufgezeichneter Musik: An der Oberfläche wirkt alles unverändert, aber wenn man mit dem Original vertraut ist, spürt man, dass etwas Wesentliches fehlt. Die Kopie klingt auf ungreifbare Weise dünner und steriler. Nur liegt die Ursache des Verlusts in diesem Fall nicht auf Seiten der Quelle, sondern beim Empfänger. Und das ist keine bloße Frage des guten Willens. Hören ist eine soziale Praxis, gesellschaftlich ebenso geformt und umkämpft wie die publizistische Debatte. Der Verlust an Erfahrungstiefe betrifft daher auch viele alt gewordene oder nachgewachsene Fans und er prägt oft sogar die nostalgisch verklärte Erinnerung der künstlerischen Heroen der Gegenkulturen. Es fällt uns aus historischen Gründen schwer, auf das zu hören, was einmal die Magie dieser Musik ausmachte. Was dagegen in den Vordergrund tritt, sind die Zeiten und Orte, wo sich, wie Hunter S. Thompson in *Fear and Loathing in Las Vegas* schreibt, „die Welle schließlich brach und zurück rollte“ (vgl. Thompson 1971).

Gerade mit Blick auf den bis heute mit fast religiöser Inbrunst verehrten Bob Dylan lassen sich hierfür viele Indizien finden. Ich will an dieser Stelle nur eines anführen, nämlich den Kultstatus und die vorherrschende Rezeption des Films *Dont Look Back* von D. A. Pennebaker (vgl. Pennebaker 1967 sowie zu den verschiedenen Strängen der Dylan-Rezeption ausführlicher Kapitel 8.1). Der gefeierte Streifen aus dem Jahr 1965 bildet heute eines der dominierenden Erinnerungsdokumente, fast so etwas wie eine klassische Form, in der Dylan nachwachsenden Generationen zuallererst begegnet. Dabei sind der musikalische Wert und der Informationsgehalt vergleichsweise begrenzt. Was *Dont Look Back* auszeichnet, ist seine dynamische Bildästhetik. Sie vermittelt dem Zuschauer das Gefühl, an den Ereignissen hinter den Kulissen der England-Tournee, die ein Medienspektakel und gesellschaftliches Großevent war, direkt teilzunehmen. Dieser Eindruck wird vor allem durch die schnelle Führung der Handkamera erzeugt, die den spontan entstehenden Impressionen in raschen Bewegungen folgt. Diese Art des Filmens, die uns im Zeitalter der Handy-Kameras selbstverständlich erscheint, war damals schon allein aus technischen Gründen etwas Neues, ein situationistisch anmutendes Experiment.

Durch diese dekontextualisierende Form des Beobachtens wirft *Dont Look Back* allerdings mehr Fragen auf, als er beantwortet. Was wir sehen, sind unvermittelt wechselnde, oft chaotische Szenen in Hotelfluren und Backstage-Bereichen, Pressekonferenzen und Verhandlungen über Konzertgagen, Aufnahmen aus dem Inneren des von kreischenden Mädchen

umdrängten Wagens. Dylans Charisma und sein Talent als Songschreiber sind zwar erkennbar. Dennoch bleibt seltsam rätselhaft, wieso im Angesicht dieses überspannten Typen mit der näseligen Stimme alle derart durchdrehen. Pennebaker selbst hat unumwunden zugegeben, dass er nicht recht wusste, wen oder was er da eigentlich vor der Linse hatte. Der historische und biographische Zusammenhang bleibt im Verborgenen. Auch die Musik wird zur Nebensache. Die wenigen Konzertmitschnitte, die der Film enthält, werden immer wieder schnell unterbrochen.

Was sich stattdessen in den Vordergrund drängt, ist das Bild des überheblichen Bohemiens, der die Popwelt aufmischt: Ein arroganter junger Mann mit Lederjacke und Fluppe im Mund, der sich scheinbar unsinnige Wortgefechte mit Interviewern, betrunkenen Partygästen und pseudo-philosophischen Nervensägen liefert, der sich mit seinem Kumpel Bob Neuwirth über seine eigenen Fans und Musikerkollegen lustig macht und der das unterkühlte Schlitzohr Albert Grossmann vorschickt, um ein höheres Gehalt für sich herauszuschlagen oder das Hotelpersonal anzuschmauzen.

Die von Journalisten und verträumten Jüngern unterstellte Verbindung mit dem Befreiungskampf der *Schwarzen* und dem Aufbegehren der Student\_innen kann so auf den ersten Blick als schieres Missverständnis erscheinen – oder schlimmer noch, als eine aus dem Ruder gelaufene Marketingstrategie, eine inzwischen vom Künstler selbst revidierte und von seinen Agenten ökonomisch ausgebeutete Anbieterung an die Illusionen des jugendlichen Publikums. Der Vortrag eines Songs wie „The Lonesome Death of Hattie Carroll“ über den Mord an einer *schwarzen* Hausangestellten, der einzige Bühnenauftritt in *Dont Look Back*, von dem längere Auszüge gezeigt werden, wirkt entsprechend deplatziert. Der Sänger, dem tiefe Augenringe ins Gesicht gezeichnet sind, erscheint müde und unmotiviert, so als bereue er längst, dort oben zu stehen und dieses Stück zu spielen. Tatsächlich wird Dylan „topical songs“ wie diesen schon bald nicht mehr öffentlich vortragen. Engagiert zeigt er sich dagegen in den Schlusspassagen, bei „Gates of Eden“, einem Song voller abgründigvisionärer Metaphern, die jegliche Hoffnung in ein scheinbar unerreichbares Jenseits verweisen.

*Dont Look Back* fängt einen Wendepunkt ein, für Dylan selbst wie auch für die jugendlichen Gegenkulturen: Bis vor Kurzem noch als wichtigster Repräsentant des politisch engagierten Folk wahrgenommen, ist Dylan auf dem Sprung zum Rockstar und zu Besuch in einem Großbritannien, das sich relativ weit ab von der US-Bürgerrechtsbewegung inmitten der Beatlemania befindet. Das Konterfei dieses neuen Bob Dylan mit wild frisiertem Haarschopf und dunkler Sonnenbrille hat sich tief in die Popgeschichte eingeschrieben. Es bildet eine Art Gründungsmythos der spät- und nachfordistischen Jugendkulturen und gilt Vielen noch heute als der Inbegriff von Coolness: Die Personifizierung der absoluten Souveränität eines Künstlers, der zum Symbol einer individualistischen Revolte wird.



Street Art von Bobby Hill. 2010 tausendfach plakatiert in den Straßen von New York. (Bobby Hill)

Die unter „Dylanologen“ und Fans dominierende Deutung ist dementsprechend die vom ewigen Rollenspiel. Wir sehen und hören eine perfekte Maskerade, eine auch in späteren Jahren ständig erneuerte Selbsterfindung. Als Voraussetzung für Dylans künstlerische Freiheit und seine überragende Wirkungsgeschichte erscheint gerade die radikale Absage an alle dauerhaften Ansprüche der sozialen Bewegungen und der Politik. Allein die Gleichgültigkeit des Genies gegenüber den weltlichen Kämpfen, wie sie in *Dont Look Back* angeblich zur Schau gestellt wird, eröffnet demnach den Raum zur ästhetischen Entfaltung des Reichtums möglicher Ausdrucksformen. Das große Werk des Künstlers scheint schließlich wie abgekoppelt von kollektiven und biographischen Geschichten und sozialen Auseinandersetzungen – eine sehr bürgerliche Vorstellung von „Kunstautonomie“ im Rockformat (vgl. hierzu auch Kapitel 5.3.1).

Die von dieser Sicht geprägte Erinnerungskultur zeigt Wirkung: Tatsächlich musste ich in Gesprächen immer wieder feststellen, dass vielen jüngeren, politisch und kulturell engagierten Menschen überhaupt nicht mehr bewusst ist, dass Dylans Aufstieg in den Gegenkulturen der frühen 1960er Jahre begann und dass er zwischenzeitlich als eine der wichtigsten Stimmen der Bürgerrechtsbewegung und der sozialkritischen Jugend galt.

Dylan selbst hat, wie wir noch sehen werden, aus nachvollziehbaren Gründen einiges zu diesem Vergessen beigetragen. *Dont Look Back* ist dafür ein gutes Beispiel: Der Fokus auf den Starkult und das Motiv des nihilistischen Genies ist in diesem Falle nicht nur dem besonderen Zeitpunkt der filmischen Momentaufnahme geschuldet. Er ist auch durch die Auswahl der Szenen mitverstärkt. Ein wesentlicher Hintergrund dafür dürfte die Tatsache sein, dass Dylan 1965 in einer Phase der Desillusionierung und Düsternis bemüht war, sein Image als „Sprecher“ einer Bewegung oder Generation abzuschütteln. Robert Shelton, Biograph und langjähriger Freund des Künstlers, beschreibt sein Verhältnis zu *Dont Look Back* gleichwohl als höchst ambivalent: Dylan sei, nachdem er den Film zum ersten Mal gesehen hatte, schockiert gewesen, habe dann aber im zweiten Durchlauf überraschend doch keinerlei Änderungen verlangt, um dies wenig später wieder zu bereuen (vgl. Shelton 2011, S. 420).

In den erst 2007 unter dem Titel *65 Revisited* veröffentlichten Outtakes aus demselben Filmmaterial begegnet uns ein anderer Dylan (vgl. Pennebaker 2007): Er ist zugewandter und nachdenklicher, geht freundlich und geduldig auf seine hoch nervösen Fans ein. Und wir sehen im Gegensatz zu *Dont Look Back* die musikalischen und performativen Kunststücke, die Dylan auf der Bühne vollführt: Seine fesselnde Präsenz, allein im Spotlight auf einer stockfinsternen Bühne, eine schamanenhafte Figur, die mit schlafwandlerischer Sicherheit wie aus dem Moment heraus neue Songinterpretationen zu entwickeln scheint und die mit stechendem Blick das in den Sitzen der klassischen Konzertsäle erstarrte Publikum fixiert,

während eine Flut aus bedrohlich-verführerischen Worten und Klängen über sie hinwegrollt.

Diese zweite, vierzig Jahre lang in den Archiven verstaubte Version von *Dont Look Back* ist aber nicht nur musikalisch der interessantere Film. *65 Revisited* zeigt auch deutlich mehr von dem, was die Zeit rund um die England-Tournee für Dylan persönlich zu einer Wegscheide gemacht haben dürfte, was aber bei Weitem nicht nur biographisch von Interesse ist. Die Songs, die hier gezeigt werden, sind überwiegend Trennungslieder. Dylan verabschiedet sich mit ihnen nicht nur von den Erwartungen seines Publikums, ein aufrechter Kämpfer für das Gute zu sein, eine Galionsfigur der sozialen Bewegungen. Die Tour markiert auch eine Abwendung von Joan Baez, dem strahlenden Star des Folk-Revivals und bis dato für Dylan Förderin, Gesangs- und Liebespartnerin in einer Person. Das in der Schlusssequenz von *65 Revisited* als Eröffnungssong vor der versammelten Londoner Musikprominenz in der Royal Albert Hall vorgetragene „She Belongs To Me“ (das auch in der ersten Szene von *Dont Look Back* angespielt wird) ist entsprechend doppeldeutig: Das Lied beginnt nicht nur mit der titelgebenden Zeile „She’s got everything she needs / She’s an artist, she don’t look back“, die ohne weiteres auf Dylan selbst gemünzt sein könnte. Es enthält auch die Anspielung auf einen ägyptischen Ring, den Baez am Finger trägt (vgl. Shelton 2011, S. 267).



Szene aus „Dont Look Back“, aufgenommen während der England-Tournee 1965 (D.A. Pennebaker/Docurama 1967)

Diese scheinbar sehr intime Seite der Geschichte ist, wie noch zu zeigen sein wird, ein wichtiges Puzzlestück zum Verständnis der öffentlichen Verwandlung Bob Dylans. In ihr verdichtet sich darüber hinaus symbolisch das spannungsgeladene Verhältnis von Folk- und Rockkultur, von

Politik und Kunst, von Öffentlichem und Persönlichem. Denn nicht bloß Baez als Person und Musikerin wird 1965 an den Rand gedrängt, sondern auch der von ihr repräsentierte Idealismus und das Konzept von politisch streng verantwortlicher Kunst, für das sie einsteht. Kurz nach der Rückkehr aus England wird Dylan auf dem Folkfestival in Newport einen Eklat auslösen, indem er schnellen, elektrifizierten Blues spielt und damit symbolisch das Ende des Folk-Revivals besiegelt.

Die Beziehungsgeschichte, die *65 Revisited* auf sensiblere Weise andeutet als *Dont Look Back*, zeigt wie in einem Brennpunkt auch ein weiteres Gravitationszentrum jener sozialen Umwälzungen, die sich in den Jugendkulturen der 1960er Jahre ankündigen: Nämlich die Konflikte im Geschlechterverhältnis. Nachdem Suze Rotolo, Dylans große Liebe aus den Anfangstagen im New Yorker Greenwich Village, seine Bitte, ihn auf der Tour zu begleiten, zurückgewiesen hatte, weil sie in dessen männerdominiertem Umfeld nicht länger als seine „Puppe“ oder bestenfalls „Muse“ betrachtet werden wollte (vgl. Rotolo 2010), ist es nun Joan Baez, die versucht, gute Miene zum bösen Spiel zu machen. Auch sie weigert sich, die ihr zugeordnete Rolle zu spielen. Auch ihr fehlen aber noch die Sprache und der kollektive Rückhalt, ihrem Widerstand Ausdruck und Geltung zu verschaffen. Die Voraussetzungen hierfür wird erst die einige Jahre später aufkommende feministische Bewegung schaffen.

### **ZWISCHEN ABGRENZUNG UND ANNÄHERUNG: (SUB-)CULTURAL STUDIES, MUSIKWISSENSCHAFTEN UND HISTORISCHER MATERIALISMUS**

Diese Hinweise mögen genügen, um anzudeuten, wie ich die Geschichte der jugendlichen Gegenkulturen erzählen möchte: Es wird einerseits der Versuch unternommen, den historischen Kontext systematisch zu rekonstruieren, strukturelle Ankerpunkte der sozialen Umbrüche, die sich in den musikzentrierten Jugend- und Protestkulturen der 1960er Jahre vollzogen, herauszuarbeiten. Das so entstehende gedankliche Gerüst soll andererseits mit den musikalischen und poetischen Spuren subjektiver und gemeinschaftlich geteilter Erfahrungen in Beziehung gesetzt werden – Erfahrungen, die teils in historisch-biographischer Perspektive nacherzählt werden, teils aber auch ganz persönlich empfundene sind. Die Theorie erklärt dabei nicht nach Art einer deduktiven Ableitung die Empirie, sondern beide Ebenen sollen sich gegenseitig informieren und befragen. Das gilt genauso für das Verhältnis von Wissenschaft und Kunst.

Meine Perspektive ist vom historischen Materialismus geprägt. Politische und kulturelle Umwälzungsprozesse werden zurückbezogen auf sozio-ökonomische Strukturveränderungen in den kapitalistischen Zentren. Das heißt keineswegs, dass Phänomene des ideologischen und ästhetischen „Überbaus“ auf eine bloße „Widerspiegelung“ der ökonomischen „Basis“ reduziert werden. Ich gehe von der *relativen Autonomie* politischer und kultureller Entwicklungen aus – ein Ansatz, der innerhalb

**Ich gehe von der relativen Autonomie politischer und kultureller Entwicklungen aus – ein Ansatz, der innerhalb marxistischer Debatten vor allem mit Antonio Gramsci assoziiert wird und der auch Ausgangspunkt der klassischen Arbeiten der britischen Cultural Studies war.**

marxistischer Debatten vor allem mit Antonio Gramsci assoziiert wird und der auch Ausgangspunkt der klassischen Arbeiten der britischen Cultural Studies über die Rolle von Jugendkulturen in den 1960er und 1970er Jahren des 20. Jahrhunderts war. In dieser Tradition stehend, wird eine Betrachtungsweise gewählt, die den Fokus auf soziale Widersprüche und Kämpfe legt. Dabei stütze ich mich allerdings auf eine etwas andere Lesart marxistischer Ideologietheorien als in den Arbeiten der Cultural Studies üblich (vgl. hierzu insbesondere die Kapitel 3 und 5).

Ich will also zum einen den Versuch unternehmen, zu zeigen, wie aus dem historischen Wandel der Sozialstruktur bestimmte grundlegende Widersprüche und Konfliktlagen erwachsen, die sich in kulturelle und politische Orientierungen der Jugendbewegungen übersetzten. Zum anderen soll nachgezeichnet werden, wie sich diese oppositionellen Bedeutungsweisen und Praxisformen in die Musik selbst und die Formen ihrer Produktion und Rezeption einschrieben, sich im Medium Musik artikulierten und diese damit zu einer geschichtsmächtigen Kraft machten.

Eine solche integrierte Analyse von Musik, Protest, Subjektivitätsentwicklung und sozialstrukturellem Wandel liegt – besonders im deutschsprachigen Raum – quer zu etablierten Disziplingrenzen und Forschungstraditionen. Das stellt die Untersuchung vor Schwierigkeiten, die nur teilweise zu lösen sind. Es besteht weiter großer Forschungs- und vor allem Synthetisierungsbedarf.

Die verbleibenden Lücken und Brüche in der wissenschaftlichen Debatte um die Bedeutung von Musik in den Bewegungen der 1960er Jahre sind zum Teil dem, auf den ersten Blick kuriosen, Umstand geschuldet, dass musiksoziologisch orientierte Arbeiten und daran anschließende Untersuchungen aus dem Spektrum der Bewegungsforschung häufig unter einer mangelnden Analyse ihres vermeintlich zentralen Gegenstandes leiden: Der Musik.

In den 1970er Jahren wurden zwar zahlreiche musikzentrierte Sub- und Gegenkulturen im Umfeld der Neuen Sozialen Bewegungen unter einer historisch-materialistischen und oft stark theoriegeleiteten Perspektive untersucht – besonders systematisch und schulbildend in den britischen Cultural Studies (vgl. klassisch Hall/Jefferson et al. 2006; für den deutschsprachigen Raum: Hollstein 1970; Schwendter 1971). Diese Arbeiten konzentrierten sich aber ganz überwiegend auf den sozialen Kontext und die spezifische Verwendungsweise kultureller Artefakte in bestimmten Sub- und Gegenkulturen. Die Bedeutung der Musik wurde insofern vor allem „von außen“, nicht aber über ihre materiale Struktur selbst erschlossen (vgl. in diesem Sinne auch Friedrich 2010). Ähnliches gilt für jene Ansätze innerhalb der Bewegungsforschung, die sich in jüngerer Zeit für eine Untersuchung der Funktion von Musik in Protestkulturen geöffnet haben (vgl. hierzu die Kapitel 3.3 und 4.2). Im deutschsprachigen Raum tritt dieses Problem sogar noch verstärkt zutage.

Diese zunächst irritierende Leerstelle zahlreicher sozialwissenschaftlicher Arbeiten über die Bedeutung von Musik innerhalb sozialer Kämpfe ist Ergebnis einer über lange Zeit hinweg ideologisch und institutionell stabilisierten Distanz, oft sogar Ignoranz und offenen Ablehnung zwischen Musiksoziologie und Musikwissenschaft. Folgen wir der Darstellung von Michael Fuhr, so hat letztere sich mit ihrer traditionellen Prägung durch die formalistische bürgerliche Ästhetik und die Musik der europäischen Klassik bis heute gegen eine breite und unvoreingenommene Untersuchung populärkultureller Stile gesperrt (vgl. Fuhr 2007). Das gilt im Besonderen für die deutschsprachige Musikwissenschaft mit ihrer lange vorherrschenden Orientierung am Prinzip der „musikalischen Logik“, d. h. einer strikt immanenten Analyse musikalischer Werke. Die Musikwissenschaft ist zu großen Teilen der Idee einer eng definierten Kunstautonomie und Referenzlosigkeit gegenüber außermusikalischen Bedeutungsweisen verpflichtet geblieben. Der soziale Gebrauch von Musik, in Bewegungen oder gar im prosaisch geprägten Alltag der bürgerlichen Gesellschaft, also genau das, was „Populärmusik“ auszeichnet und was die moderne Musiksoziologie ins Zentrum rückt, ist in der klassischen Musikwissenschaft überwiegend mit einer Regression des Hörens gleichgesetzt worden. Ähnliches gilt für emotional expressive Aneignungsweisen von Musik als Element sinnlicher Vergemeinschaftungsformen, etwa durch freie Tanzstile. Auch sie galten vor allem als Ausdruck mangelnder Reflexionsfähigkeit. In jedem Fall erschienen die analytischen Instrumente der Musikwissenschaft kaum geeignet, um die charakteristische Dominanz körperlicher, vor allem über Rhythmen vermittelter, Rezeptionsweisen in der populären Musik angemessen zu reflektieren (vgl. Bradley 1992 sowie Kapitel 3.4 und 5.3.2).<sup>8</sup> Erst in jüngerer Zeit scheinen sich diese Blockaden allmählich zu lösen (vgl. Becker/Vogel 2007).

Der disziplinäre Graben zwischen Musiksoziologie und Musikwissenschaft korrespondierte lange mit einer Polarisierung zwischen Sozialwissenschaften und Kultur- bzw. Geisteswissenschaften insgesamt – wiederum besonders ausgeprägt im deutschsprachigen Raum. Letztere standen größtenteils in der Tradition eines hoch-bürgerlichen Kulturverständnisses, das durch die normative Vorstellung einer vom Alltagsleben getrennten Kunstsphäre geprägt war und dessen historische Grundlagen vor allem auf das 19. Jahrhundert zurückverweisen (vgl. Kapitel 5.3.1). Ein zentraler gemeinsamer Nenner der Cultural Studies und vergleichbarer, zunächst vor allem popjournalistisch geprägter Ansätze im deutschsprachigen Raum war vor diesem Hintergrund die teils polemische Abgrenzung von den klassischen Kulturwissenschaften. Diese wurden als Bastion elitärer und anachronistischer Klassenideologien gegeißelt. Sie schienen kaum in der Lage, alltagskulturellen und subalternen Aneignungsweisen von Ästhetik gerecht zu werden. Auch die zunehmende Diffusion der Grenzen zwischen Hoch- und Populärkultur ließ sich mit den hergebrachten

**Ein zentraler gemeinsamer Nenner der Cultural Studies und vergleichbarer, zunächst vor allem popjournalistisch geprägter Ansätze im deutschsprachigen Raum war die teils polemische Abgrenzung von den klassischen Kulturwissenschaften.**

<sup>8</sup> Theodor W. Adornos aggressiv ablehnende Haltung gegenüber Populärmusik, u. a. gegenüber dem Jazz, bildet hier – trotz seines generell kapitalismus- und ideologiekritischen Zugangs – das prominenteste und in Deutschland wohl einflussreichste Beispiel (vgl. Adorno 1936 sowie Schmidt 2002).

Konzepten der Hochkulturforschung nicht sinnvoll erfassen. Sie erschien stattdessen als bloßer Niedergangsprozess (vgl. Eco 1984).

In späteren Untersuchungen der Cultural Studies ist die Musik zwar teilweise systematischer betrachtet worden. Auch das positive Vorurteil gegenüber der Populär- und Jugendkultur und die Reste klassendeterministischer Annahmen sind weitgehend überwunden worden. Parallel kam es aber zu einem Bedeutungsverlust marxistischer Ansätze innerhalb der Cultural Studies – vor allem zugunsten poststrukturalistischer Theorien und der Untersuchung mikropolitische Konflikte auf lebensweltlicher Ebene, die den historischen Wandel von Sozialstruktur, Klassenverhältnissen und Makropolitik m. E. nicht adäquat abzubilden vermögen (vgl. Marchart 2008).

Im deutschsprachigen Raum, wo sich im Nachgang der Studentenbewegung eine vergleichsweise systematische marxistische Forschungstradition (etwa in der Arbeitssoziologie und der politischen Ökonomie) etablieren konnte, setzte eine breitere Rezeption der anglo-amerikanischen Cultural Studies erst in den 1990er Jahren ein – also in einer Zeit, in der deren materialistische Grundlagen bereits weitgehend erodiert bzw. auf eine hoch-abstrakte Theoriedebatte reduziert worden waren. Die Tendenz zur Abstraktion verstärkte sich in der deutschsprachigen Rezeption nochmals (vgl. Schmidt 2002).

Hinter diesen Anschlusschwierigkeiten dürfte nicht zuletzt ein spezifisches Problem der deutschsprachigen akademischen Linken stehen: In marxistischen Debatten dominierte traditionell die Kulturkritik der Frankfurter Schule mit ihrer ausgesprochen voreingenommenen Sicht auf Populärkulturen als vermeintlich mehr oder minder geschlossenem Entfremdungs- und Manipulationszusammenhang. Paradoxer Weise erlebte diese Perspektive – viel stärker als im anglo-amerikanischen Raum – im Umfeld der Studentenbewegung und der Neuen Linken einen zweiten Frühling und verhinderte lange eine differenzierte Analyse von Jugend- und Populärkulturen (vgl. exemplarisch etwa die sehr einflussreiche Arbeit von Haug 1971).

Bis heute existieren hierzulande nur relativ wenige empirische Studien zur Populärkultur, die am Marxismus geschult sind. Generell fristet die Populärkulturforschung in Deutschland als Teil der Jugendsoziologie oder in kleinen Disziplinen wie etwa der Europäischen Ethnologie ein wenig beachtetes Nischendasein. Dort, wo sie zwischenzeitlich eine gewisse Aufmerksamkeit erringen kann, geht es meist entweder um die Frage der Jugendgewalt oder die Diskussion steht im Schatten zeitdiagnostischer Debatten um „Individualisierung“, „Flexibilisierung“ und „Entgrenzung“. Die Betrachtung der Jugend- und Populärkulturen selbst hat dann eher illustratorische Funktion. Ihre zentrale Bedeutung für den gesellschaftlichen Strukturwandel ist zwar immer wieder behauptet, aber nur selten untersucht worden.