

Jan Harms

***SUCKCESS* und *différance* Verschriftlichung in den 1960er-Jahren (Dylan, Derrida)**

Der Beitrag setzt sich zum Ziel, zwei unterschiedliche Umbrüche zusammenzudenken: Mit Subterranean Homesick Blues bricht Bob Dylan 1965 einerseits demonstrativ mit der Folkmusik, während sich mit dem Einsatz von Schrift in der filmischen Umsetzung in Dont Look Back zugleich Bezüge zu Jacques Derridas zeitgleichen Überlegungen in der Grammatologie ergeben. Wie eine gemeinsame Lektüre von Dylan und Derrida zeigt, leiten beide aus dem Verhältnis von Schrift und Stimme die Destabilisierung eines festen und eindeutigen Sinns ab, an deren Ende eine neue Ausrichtung auf den Signifikanten steht. Diese Bewegung bleibt nicht auf diese beiden Akteure beschränkt, sondern ist prägend für theoretische Positionen und künstlerische Praktiken der 1960er-Jahre, programmatisch etwa bei Andy Warhol.

Can I bring back the words? Will thought of
transcription haze my mental open eye?
– Allen Ginsberg, „Transcription of Organ Music“

1. Verschriftlichung?

Bob Dylans *Subterranean Homesick Blues* bricht programmatisch mit der Folkmusik.¹ Als Eröffnungstitel seines Albums *Bringing It All Back Home* von 1965 markiert dieser Song nicht nur den provokanten Wechsel von akustischer Instrumentierung zur elektrischen Rockmusik, auch der kryptische Text vollzieht ein „anarchistische[s] Aufbegehren gegen jede Ordnung.“² Diesen Moment des Umbruchs dokumentiert D. A. Pennebaker mit dem Film *Dont Look Back*, der Dylan während seiner England-Tour 1965 begleitet – der letzten, die ausschließlich aus akustischen Soloauf-

¹ Vgl. Heinrich Detering: *Bob Dylan*. Stuttgart 2007, S. 52f.

² Ebd., S. 55.

treten besteht.³ Wie auf dem Album steht der Titel prominent – und mit großer kultureller Nachwirkung⁴ – am Anfang des Films.

Dabei präsentiert *Subterranean Homesick Blues* zunächst einen Moment der Überforderung. Schon die schiere Menge des Textes – in knapp zwei Minuten und 20 Sekunden singt Dylan 323 Wörter⁵ – lässt ein vollständiges Erfassen des Gesungenen zur Herausforderung werden. Im Gegensatz zur Folkmusik und deren Form des *protest song*, in dem sich politische Belange mit einer gewissen Eindeutigkeit präsentieren, erscheinen Dylans Songs nun zunehmend „nicht nur politisch ohne klare Botschaft, sondern überhaupt rätselhaft.“⁶ Rätseln lassen einen dabei vor allem Formulierungen und Vokabeln, die aus unterschiedlichen Milieu- und Subkultursprachen, sozusagen aus dem *underground*, übernommen werden.⁷ Dadurch ergeben sich komplexe Chiffren, die den Wortschwall einem tatsächlichen und umfassenden Verstehen entziehen, aber dennoch vermuten lassen, dass man es hier mit codierten Bezügen auf politisches Geschehen oder mit Anspielungen auf Drogen und Sex zu tun hat.

In der Plansequenz⁸ findet *Dont Look Back* eine reduzierte Form, die diesem sprachlich exzessiven Text gewissermaßen diametral entgegensteht. Im Vordergrund der weitgehend unveränderten Einstellung stehend, präsentiert Dylan nacheinander 64 *cue cards*, große Papiertafeln, die mal einzelne, mal mehrere Wörter zeigen. Dem rätselhaften Sprechtext wird dadurch eine Geste des Erklärens oder Verdeutlichens zur Seite gestellt, eine scheinbare Verdoppelung des Gesungenen im Schriftlichen. In vielen Beschreibungen der Sequenz werden die *cue cards* als eine wie-

³ Vgl. Keith Beattie: *Dont Look Back*. London 2016, S. 10f, 36.

⁴ Gleich mehrere Bands haben sich nach einzelnen *cue cards* benannt, etwa *Pavement* oder *Whirlpool*, zudem wird die Eröffnungssequenz von *Dont Look Back* mitunter als Musikvideo *avant la lettre* gehandelt. Vgl. Dietrich Diederichsen: „Schau nie zurück“. *du. Zeitschrift der Kultur* 716 (2001), S. 80-83, hier S. 80.

⁵ Vgl. Bob Dylan: „Subterranean Homesick Blues“ [1965]. *Bob Dylan. Lyrics*. Hg. Heinrich Detering. Stuttgart 2008, S. 26-28. Diese offiziell publizierte Textfassung weicht an verschiedenen Stellen von der gesungenen Version ab.

⁶ Detering: *Bob Dylan* (wie Anm. 1), S. 53.

⁷ Vgl. ebd., S. 56f.; sowie Laurence Coupe: *Beat Sound, Beat Vision. The Beat spirit and popular song*. Manchester 2007, S. 89f.

⁸ Vgl. Donn Alan (D. A.) Pennebaker: *Dont Look Back*, USA 1967. DVD (Sony Music Entertainment 2007), TC 0:00:00-0:02:14.

derholende *Verschriftlichung* des Songtextes verstanden.⁹ Damit folgen sie einem Verständnis der Schrift als nachträglicher, gewissermaßen ‚zweit-rangiger‘ Repräsentation, das zur Zielscheibe eines beinahe zeitgleich stattfindenden Aufbegehrens in einem gänzlich anderen Feld wird: 1967, dem gleichen Erscheinungsjahr wie *Dont Look Back*, nimmt Jacques Derrida mit der *Grammatologie* eine umfassende Neubewertung des Verhältnisses von Schrift und Stimme vor.

Derrida identifiziert mit dem *Phonozentrismus* ein metaphysisches System, das der Schrift im Gegensatz zur Stimme eine ebensolche sekundäre, abgeleitete Funktion zuschreibt.¹⁰ In seiner Lektüre Saussures übernimmt er dessen Konzept des Zeichens als Verbindung aus Signifikant und Signifikat und zeigt zugleich auf, wie die Schrift als Signifikant für den ‚ersten‘ Signifikanten des Gesprochenen verstanden wird. Die Schrift wäre demnach bloße „Repräsentation der sich selbst gegenwärtigen Stimme, der unmittelbaren, natürlichen und direkten Bezeichnung des Sinns (des Signifikats, der Vorstellung, des idealen Gegenstandes oder wie immer man will).“¹¹ Die Beschreibung der Schrift als *sekundärer* Signifikant bedeutet also zugleich, das vermeintlich *Primäre* des Gesprochenen zu unterstreichen und ein hierarchisches Verhältnis der verschiedenen Signifikanten zu etablieren. Dies, so konstatiert Derrida, macht die besondere Rolle der Stimme in der abendländischen Geistesgeschichte aus:¹² Die Stimme bringt das Bezeichnete vorgeblich „spontan aus sich selbst heraus“¹³ hervor, sie bedarf scheinbar keines Signifikanten und behauptet, in unmittelbarer Weise ein transzendentes Signifikat zu präsentieren.

Ganz in diesem Sinne scheint es sich zunächst mit den *cue cards* in *Subterranean Homesick Blues* zu verhalten. Als gesungener, *dann* verschriftlichter Text stellen sie eine sekundäre Verdoppelung des Signifikats in Dylans Stimme dar. Von einer solchen Verknüpfung der Stimme mit

⁹ Vgl. hierfür beispielhaft Beattie: *Dont Look Back* (wie Anm. 3), S. 8; sowie Diederichsen: „Schau nie zurück“ (wie Anm. 4), S. 80.

¹⁰ Vgl. im Folgenden Jacques Derrida: „Die *différance*“ [1968]. *Jacques Derrida. Die *différance*. Ausgewählte Texte*. Hg. und Übs. Peter Engelmann. Stuttgart 2004, S. 110-149, hier S. 121-128.

¹¹ Jacques Derrida: *Grammatologie*. Übs. Hans-Jörg Rheinberger. Frankfurt/M. 1984 [1967], S. 54.

¹² Vgl. hierfür ebd., S. 38f.

¹³ Ebd., S. 38.

dem Sinn geht wohl auch Dylan selbst aus: In *Dont Look Back* erklärt er Journalist_innen und Fans immer wieder, dass diese sich seine Konzerte und Alben *anhören* müssten, um die Bedeutungen seiner Texte zu verstehen.¹⁴ Das Hören als Voraussetzung des Verstehens zeigt, wie der Phonozentrismus als Basis für einen *Logozentrismus* des westlichen Denkens fungiert: Die Vorstellung eines in der Stimme unmittelbar *präsenten* Signifikats ermöglicht es, Sinn als eine fixierte und im Gesprochenen anwesende Einheit zu denken.¹⁵

Doch die Eröffnungssequenz von *Dont Look Back* unterläuft ein solches Primat der Stimme. Schon eine Bezeichnung der Papptafeln als *cue cards* lässt vermuten, dass diese Idee nicht ganz aufgeht – wird damit doch auf eine Praktik angespielt, die durch eine komplexere Relation von Schriftlichkeit und Mündlichkeit gekennzeichnet ist:¹⁶ Als analoge Vorläufer des Teleprompters lösen *cue cards* eine Eindeutigkeit in der Hierarchie von Schrift und Stimme auf. Im Vorlesen dieser Stichwortgeber ist die Schrift der Stimme vorgängig, bleibt aber – für das Publikum – zugleich unsichtbar und trägt so paradoxerweise zur phonozentrischen Illusion bei, die Stimme sei ein unmittelbar sich selbst präsentierendes Signifikat.

Indem *Dont Look Back* die *cue cards* zum zentralen Motiv werden lässt, legt der Film eine sonst versteckte Funktion der Schrift offen. Programmatischer Ansatz ist damit, wie bei Derrida, verborgene Wirkweisen der Schrift aufzuzeigen. So lässt besonders Saussures Feststellung, das Zeichen sei grundsätzlich *arbiträr* – die Zuordnung von Signifikant und Signifikat also auf einer unmotivierten Vereinbarung basierend – eine Hierarchisierung von schriftlichen und mündlichen Signifikanten zweifelhaft werden. *Mit* Saussure *gegen* Saussure argumentierend zeigt Derrida, wie jede Beschreibung der Stimme als ‚natürliche‘ Verbindung zum Signifikat ihre Grundlage verliert, wenn die Zuordnung zum Signifikat einmal als arbiträr aufgefasst wird – löst sich damit doch jede Ordnung der Signifikanten auf.¹⁷

Eine solche Arbitrarität bestimmt die vermeintliche Verschriftlichung in *Subterranean Homesick Blues*. So wird etwa der viermal vorkommenden

¹⁴Vgl. etwa *Dont Look Back* (wie Anm. 8), TC 1:16:38; sowie Beattie: *Dont Look Back* (wie Anm. 3), S. 61f.

¹⁵Vgl. Derrida: *Grammatologie* (wie Anm. 11), S. 25.

¹⁶Vgl. Beattie: *Dont Look Back* (wie Anm. 3), S. 14.

¹⁷Vgl. Derrida: *Grammatologie* (wie Anm. 11), S. 77f.

Textzeile „Look out kid“¹⁸ bei jeder Wiederholung eine andere *cue card* zur Seite gestellt. In der ersten Strophe wird mit der Karte KID der Reim mit der nächsten Zeile – „It’s somethin’ you did“¹⁹ – wiedergegeben. Bei der zweiten Wiederholung fehlt mit LOOK OUT! gerade dieser Teil. In der dritten und vierten Strophe entfernt sich die Schrift schließlich vollends von der vorgeblichen Wiedergabe der Stimme. Auf den *cue cards* ist nun WATCH IT! und schließlich DIG YOURSELF zu lesen. Indem der wiederholten Textzeile vier unterschiedliche *cue cards* zugeordnet werden, tritt die Arbitrarität beider Zeichen, des schriftlichen wie des mündlichen, zutage: Mit WATCH IT!, DIG YOURSELF und dem gesungenen „Look out kid“²⁰ wird hier in unterschiedlichen Slangvariationen zwar so etwas wie ein gemeinsames Signifikat umschrieben – eine Hierarchie zwischen diesen Signifikanten kann aber nicht aufgestellt werden. Die Vorstellung der Schrift als Abbild oder Wiederholung der Stimme wird durch die variierenden Abweichungen unmöglich, denn das Abbild wäre durch eine motivierte, eindeutige Verbindung gekennzeichnet.²¹ Eine Beschreibung der *cue cards* als Verschriftlichung – oder gar als „highlight[ing] the song’s lyrics“²² – suggeriert eine Hervorhebung des in der Stimme präsenten Signifikats, tatsächlich wird diese Idee hier jedoch ad absurdum geführt.

2. Kritische Stimmen

Verschiebt sich mit den *cue cards* der Blick bereits auf die Wirkweisen der Schrift, lohnt es sich doch, die Rolle der Stimme im Kontext der *Beat Generation* und *counter culture* in den 1950er- und 60er-Jahre genauer anzusehen. Schon im Titel von *Subterranean Homesick Blues* klingt – denkt man an Jack Kerouacs *The Subterraneans* – ein Hinweis auf die *Beat Generation* an.²³ Auch Allen Ginsbergs Auftritt im Hintergrund der Eröffnungssequenz von *Dont Look Back* – dieser ist in eine angeregte, aber stumm bleibende Unterhaltung vertieft – legt diesen Einfluss auf Dylan nahe.

¹⁸ Dylan: „Subterranean Homesick Blues“ (wie Anm. 5).

¹⁹ Ebd.

²⁰ Ebd.

²¹ Vgl. Derrida: *Grammatologie* (wie Anm. 11), S. 79.

²² Beattie: *Dont Look Back* (wie Anm. 3), S. 8.

²³ Vgl. ebd., S. 13; sowie Coupe: *Beat Sound, Beat Vision* (wie Anm. 7), S. 81.

Während später auch auf die Rolle der Schrift für die *Beat Generation* eingegangen wird, erweisen sich zunächst vor allem Aspekte des Mündlichen als prägend für deren literarische Praxis.

So ist es die öffentliche *Lesung* seines Gedichtes *Howl*, mit der Ginsberg 1955 diese lose literarische Gruppierung im öffentlichen Bewusstsein verankert.²⁴ Im mündlichen Vortrag, teils auch in Kombination mit Musik, wurde die eigentliche Bestimmung der Texte gesehen.²⁵ Der Bezug zur Stimme folgt dem – im Sinne Derridas: logozentrischen – Wunsch, eine ‚Innerlichkeit‘ des Signifikats in der Stimme zu erhalten und vor einem äußeren Einbrechen der Schrift zu schützen.²⁶ Dies überträgt sich auch auf den Schreibprozess; Kerouac nutzt etwa Tonbandaufzeichnungen, um in der Transkription die Länge einer geschriebenen Zeile am eigenen Atem auszurichten.²⁷ Diesem Verfahren liegt die Vorstellung einer unmittelbaren Verbindung von Sprache und Geist zugrunde, die in der privilegierten Stimme ihren Ausdruck findet.²⁸ Die Schrift wäre dann eine bloße „Übersetzung eines erfüllten und in seiner ganzen Fülle *présent*en Wortes (sich selbst, seinem Signifikat und dem anderen präsent, geradezu Bedingung für die Thematik der Präsenz im allgemeinen)“²⁹ und berge damit auch die Gefahr der Verunreinigung oder Verschleierung.³⁰

Die Stimmen von Ginsberg und anderen folgen dabei einem kritischen Impuls: Wie auch *Subterranean Homesick Blues* ist *Howl* durch einen sprachlichen Exzess geprägt, der sich in den eröffneten politischen und sexuellen Assoziationen wie auch in der Menge des Textes zeigt.³¹ In Rückgriff auf subkulturelle Codes und in der Aneignung von afroamerikanischen Soziolekten positioniert sich die *Beat Generation* gegenüber der amerikanischen Mainstreamkultur der 1950er-Jahre.³² Damit legt sie

²⁴Vgl. Ronna C. Johnson: „Three Generations of Beat Poetics“. *The Cambridge Companion to American Poetry since 1945*. Hg. Jennifer Ashton. New York 2013, S. 80-93, hier S. 80f.

²⁵Vgl. ebd., S. 81-84; sowie Coupe: *Beat Sound, Beat Vision* (wie Anm. 7), S. 85.

²⁶Vgl. Derrida: *Grammatologie* (wie Anm. 11), S. 61f.

²⁷Vgl. Johnson: „Three Generations of Beat Poetics“ (wie Anm. 24), S. 85.

²⁸Vgl. ebd., S. 88f.

²⁹Derrida: *Grammatologie* (wie Anm. 11), S. 19 [Herv. im Orig.].

³⁰Vgl. ebd., S. 61f.

³¹Vgl. Coupe: *Beat Sound, Beat Vision* (wie Anm. 7), S. 108.

³²Vgl. Johnson: „Three Generations of Beat Poetics“ (wie Anm. 24), S. 84. Zum problematischen Verhältnis von *race* und der *Beat Generation* vgl. ebd., S. 86.

formal wie inhaltlich wesentliche Wurzeln für eine autoritätskritische Gegenkultur, in die sich in den frühen 60er-Jahren auch Dylan einreicht.³³

Autoritäten eines bürgerlichen Mainstreams, gegen die sich die *counter culture* positioniert, melden sich in *Dont Look Back* regelmäßig in Gestalt von Pressevertreter_innen zu Wort. Diese Auftritte werden dabei zur Reflexionsfläche für Übertragungen zwischen Schrift und Stimme, sowohl im direkten Bezug auf Dylan, seinen Gesang und seine Texte, als auch im Wechsel zwischen schriftlicher und mündlicher Form, in dem sich die Kommentare der Presse selbst zeigen. So liest etwa während einer Autofahrt ein Begleiter Dylans amüsiert aus einem Zeitungsbericht über das Konzert des Vortages vor:

The harsh, rasping, haranguing voice of self-styled guitar strumming poet Dylan started with *The Times They Are A-changin'*. [...] His tour, opening at the 2700-seat hall was a sellout but without one single scream and rapt attention to every word. It was very impressive.³⁴

In der Beschreibung von Dylans Stimme als „harsh, rasping, haranguing“ zeigt sich, wie der Präsenz von Dylans eher unkonventioneller Stimme in den 1960er-Jahren auch politisches Potential zukommt. Dierich Diederichsen konstatiert dazu: „Es waren im repräsentationskritischen Sinne Stimmen, die man zuvor nicht öffentlich gehört hatte [...]. Sie begehrten Einlass, Zutritt, Aufhebung der Grenzen dessen, was als politisch wahrgenommen und als Widerspruch zugelassen wird.“³⁵ Wie die Texte und Lesungen der *Beat Generation*, die sich etwa mit der offenen Verhandlung von Sexualität gegen repressive Strukturen der USA in Zeiten des beginnenden Kalten Krieges positionieren,³⁶ erzeugt schon die bloße Hörbarkeit solcher Stimmen politisches Potential.

Indem Dylans Stimme in besonderem Maße *als solche*, also in ihrer Körperlichkeit und mit all ihren Defiziten präsent ist,³⁷ erlangt der phonozentrische Fokus auf die Stimme kritischen Anspruch. Denn paradox-

³³ Vgl. Dave Saunders: *Direct Cinema. Observational documentaries and the politics of the sixties*. London 2007, S. 57f.

³⁴ *Dont Look Back* (wie Anm. 8), TC 0:20:30-0:20:50.

³⁵ Dietrich Diederichsen: *Über Pop-Musik*. Köln 2014, S. 288.

³⁶ Vgl. Johnson: „Three Generations of Beat Poetics“ (wie Anm. 24), S. 80f.

³⁷ Vgl. Diederichsen: *Über Pop-Musik* (wie Anm. 35), S. 286.

erweise lässt sich damit gerade aus der Stimme eine Kritik am Phono-zentrismus ableiten: Die hörbare Materialität stellt die angebliche Neutralität des gesprochenen Signifikanten und darin präsenten Signifikats zur Disposition, so die Pointe bei Derrida. Eine Stimme wie diejenige Dylans unterstreicht die Unmöglichkeit, tatsächlich in ihrer Gesamtheit verschriftlicht zu werden. In dem Moment, da offenbar wird, dass das Gesprochene, Lautliche gerade nicht sichtbar abzubilden ist, kann die Schrift nicht mehr als Repräsentation der Stimme verstanden werden. Weil sie also kein Abbild sein kann, stellt sie vielmehr ein eigenes Zeichensystem dar, das nicht in ein Hierarchieverhältnis zur Stimme zu setzen ist.³⁸

Hält der vorgelesene Zeitungsbericht beeindruckt fest, wie sehr das Publikum ohne Zwischenrufe jedem Wort seine Aufmerksamkeit widmet – was wohl auch im Kontrast zu den Konzerten der Beatles zu verstehen ist –, zieht ein anderer Pressevertreter eine solch geduldige Konzentration in Zweifel, wenn er aus einer Telefonzelle seine Besprechung von Dylans Konzert diktiert:

Sentence: “He is not so much singing as sermonising.” Colon. “His tragedy, perhaps is that the audience is preoccupied with the song.” Paragraph. “So the bearded boys and the lank-haired girls, all eye shadow and undertaker make-up, applaud the songs and miss, perhaps, the sermons. They are there.” Colon. “They are with it.” Sentence: “But how remote they really are from the sit-ins and strikes and scabs and life.” Paragraph. “The times, they are a-changing, sings Dylan. They are when a poet and not a pop singer fills a hall.”³⁹

Die ‚bearded boys‘ und ‚lank-haired girls‘ drohen also nur Songs zu hören und die Predigt, den Inbegriff der mündlichen Vermittlung von Sinn, in Dylans Konzerten zu verpassen. So präsent das Publikum auch für die Songs sein mag – ‚They are there. They are with it.‘ – so viel Distanz vermutet der Kritiker hier zum wahren Leben, wie er es in Dylans Lyrics verhandelt sieht – ‚But how remote they really are.‘ Statt des Poeten, den der Rezensent wohl in Dylan sieht, vermutet er im Publikum eine Ab-

³⁸ Vgl. Derrida: *Grammatologie* (wie Anm. 11), S. 79.

³⁹ *Dont Look Back* (wie Anm. 8), TC 0:16:43-0:17:58.

lenkung durch den Pop-Sänger, dessen Songs den Zugang zum *eigentlichen*, transzendenten Sinn in der Predigt verstellen.

Dabei sind die Worte des Reporters selbst in einem Moment der Distanz begriffen. Der Film stellt die Praktik der Übertragung vom Schriftlichen – der Reporter liest von seinem Notizblock – ins Mündliche und dann, auf der anderen Seite der Leitung, erneut ins Schriftliche aus, womit die Übertragung selbst zum Thema wird. So nimmt das Diktat, also der mündliche Vortrag zum Zweck der Verschriftlichung, hier eine völlig andere Funktion als bei der *Beat Generation* ein: Nicht Stimme oder Atem fungieren als Maßstab für die Niederschrift; im Gegenteil brechen durch Satzzeichen und mitdiktierte Absätze schriftliche Elemente in die mündliche Rede ein. Die Schrift wird hörbar; das, was von Saussure als ‚außerhalb‘ verstanden wird, was nicht mehr der unmittelbaren Präsenz eines hörbaren Signifikanten entspricht,⁴⁰ ist nun zu vernehmen. Die Szene unterläuft so zugleich die eigene Aussage des Reporters – sieht er in der äußeren Form von Dylans Songs eine Ablenkung vom Inhalt, wird sein eigenes Sprechen doch durch eine unüberhörbare Schriftlichkeit, also einer offensichtlichen Logik der Signifikanten, bestimmt.

3. Widerständige Schreibweisen

Die kritischen Stimmen der *Beat Generation* und Bob Dylans stützen sich einerseits auf die phonozentrische Assoziation der Stimme mit dem Sinn. Andererseits scheint in ihrer materiell-körperlichen Präsenz dabei aber zugleich eine Ambivalenz in ihrem Verhältnis zur Schrift auf: Wo diese nicht abbildet, muss sie ein eigenes Zeichensystem sein.⁴¹ Was aber macht die Schrift auf Dylans *cue cards*, wenn sie kein bloßes Abbild des gesungenen Textes ist?

Tut Saussure jedweden Einfluss der Schrift als ‚widernatürliche‘ und ‚monströse‘ Einwirkung ab, sind es für Derrida gerade diese Fälle, an denen die Schriftlichkeit ihre eigene Produktivität zeigt.⁴² Ebenso erscheint in der Eröffnungssequenz von *Dont Look Back* für Heinrich Detering „die Schrift selbst als Akteur einer dadaistischen Verselbstständigung“.

⁴⁰ Vgl. Derrida: *Grammatologie* (wie Anm. 11), S. 55f.

⁴¹ Vgl. ebd., S. 79.

⁴² Vgl. ebd., S. 73f.

gung des Zeichenmaterials, das aus der Herrschaft aller Diskurse von Macht und Gegenmacht entlassen wird.⁴³ Mit Zeilen wie „Don't follow leaders“⁴⁴ verbindet sich eine solche widerständige Verselbstständigung der Signifikanten unmittelbar mit Fragen der Autoritätskritik. Die entsprechende *cue card* ergänzt das Wort LEADERS durch drei Fragezeichen, die schriftlichen Satzzeichen erscheinen damit – über die offensichtliche Kritik des gesungenen Textes hinaus – als grundlegendere Skepsis: Nicht irgendein konkreter *leader* wird hier in Zweifel gezogen, vielmehr scheint der Begriff selbst auf einmal zur Disposition zu stehen. Wiederholt zeigt *Dont Look Back* diese Taktik des grundlegenden Infragestellens: Etwa auf Fragen nach seiner Religiosität antwortet Dylan mit kryptischen Gegenfragen wie „Well, what does that mean, ‚religious?‘“⁴⁵ In diesem Anzweifeln steht er zum einen in der Tradition der *Beat Generation*, die gesellschaftliche Autoritäten in Frage zu stellen – zugleich gerät aber auch die Autorität des Signifikats selbst ins Wanken.

Die *cue cards* machen die dezidierte Schriftlichkeit dieser Verselbstständigung der Signifikanten deutlich, etwa wenn der nächsten Zeile „Watch the parkin' meters“⁴⁶ das schriftliche PAWKING METAWS zur Seite gestellt wird. Die Schreibweise behält die phonetischen Qualitäten der Worte weitgehend bei und folgt damit einem ähnlichen Verfahren, das Derrida seinem Begriff der *différance* zugrunde legt: Mit *différance* statt dem französisch korrekten *différence*, *a* statt *e*, bleibt die Abweichung ein „stumme[r] Verstoß gegen die Orthografie.“⁴⁷ Mit diesen genuin schriftlichen Unterschieden generieren Derrida wie Dylan eine besondere Form der Abweichung, die der Vorstellung eines präsenten Sinns in der Stimme entgegensteht – denn sie „läßt sich schreiben oder lesen, aber [...] nicht vernehmen.“⁴⁸ Als Bruch mit dem Phono- und Logozentrismus tritt der schriftliche Signifikant offen als Teil der Entstehung von Sinn zu Tage, ein Sinn, den die Stimme nicht präsent machen kann.

⁴³Heinrich Detering: „Zu den einzelnen Songs“ *Bob Dylan. Lyrics*. Hg. Heinrich Detering. Stuttgart 2008, S. 129-148, hier S. 132.

⁴⁴Dylan: „Subterranean Homesick Blues“ (wie Anm. 5).

⁴⁵*Dont Look Back* (wie Anm. 8), TC 0:18:35.

⁴⁶Dylan: „Subterranean Homesick Blues“ (wie Anm. 5).

⁴⁷Derrida: „Die *différance*“ (wie Anm. 10), S. 110.

⁴⁸Ebd., S. 111.

Anstelle der Vorstellung von Schrift als Abbild der Stimme tritt mit PAWKING METAWS die Arbitrarität des schriftlichen Signifikanten.⁴⁹ Wie bei Derrida geht in *Subterranean Homesick Blues* die Differenz über die Ungleichheit zweier Worte hinaus und macht stattdessen die Unterscheidung zwischen mündlichen und schriftlichen Signifikanten zum Thema. In diesem Sinne meint die *différance* keine spezifische Differenz, sondern vielmehr die grundlegende Möglichkeit der Sprache, überhaupt Differenzen zu produzieren.⁵⁰ Damit ist sie es, „in welcher das Erscheinen und die Bedeutung ihren Anfang nehmen“,⁵¹ ein Ausgangspunkt für die Produktion des Sinns also.

In ihrer Schreibweise bricht die *différance* mit der phonozentrischen Vorstellung, der schriftliche „Signifikant wäre immer schon ein technischer und repräsentierender, wäre nicht sinnbildend.“⁵² Dem stellt Derrida mit der etymologischen Herleitung vom Verb *différer* zwei unterschiedliche Aspekte der Abweichung entgegen, die wiederum im Konzept der *différance* zusammenlaufen und grundlegend an ihrer produktiven Funktionsweise beteiligt sind: zum einen das *Verschieden-Sein*, zum anderen die Tätigkeit des *Auf-Später-Verschiebens*.⁵³ Ermöglicht die erste Bedeutung grundsätzliche Trennungen, wie etwa diejenige von Signifikant und Signifikat, von Intelligiblem und Sinnlichem, unterstreicht letztere die Prozesshaftigkeit solcher Differenzen.⁵⁴ Wenn Dylan die Zeile „Try to be a success“⁵⁵ mit der *cue card* SUCKCESS kombiniert, folgt er dem gleichen Verfahren. Die schriftliche Abweichung, *k* statt *c*, belässt es nicht bei einem bloßen Verschieden-Sein, sondern vollzieht eine Verschiebung des gesungenen Sinns. Indem die *cue cards* den Text durch die Konnotationen von *to suck* und *sucker*, sowie die damit einhergehenden sexuellen Implikationen ergänzen, wird ein vermeintlich ursprünglicher Sinn ironisch gewendet.

In diesem Verständnis von Sinn als Prozess liegt die Radikalisierung, die Derrida mit Saussures Thesen vornimmt, wenn er die sprachliche Bedeutung in einem *Spiel der Differenzen* verortet: „Jeder Begriff ist seinem

⁴⁹Vgl. Derrida: *Grammatologie* (wie Anm. 11), S. 79.

⁵⁰Vgl. ebd., S. 109f.

⁵¹Ebd., S. 114.

⁵²Ebd., S. 25.

⁵³Vgl. ebd., S. 44; sowie Derrida: „Die *différance*“ (wie Anm. 10), S. 117f.

⁵⁴Vgl. ebd., S. 122f.; sowie Derrida: *Grammatologie* (wie Anm. 11), S. 109f.

⁵⁵Dylan: „Subterranean Homesick Blues“ (wie Anm. 5).

Gesetz nach in einer Kette oder einem System eingeschrieben, worin er durch das systematische Spiel von Differenzen [...] auf die anderen Begriffe verweist.⁵⁶ Das Spiel der *différance* unterminiert den Logozentrismus, die Präsenz des Signifikats wird durch eine fortwährende Bewegung der Signifikanten ersetzt. So ergeben sich in *Subterranean Homesick Blues* Widersprüche, die sich nicht eindeutig auflösen lassen: Die *cue card* PIG PEN wird etwa in der Kombination mit der offiziellen, ebenfalls schriftlichen Fassung des Textes („The man in the coon-skin cap / By the big pen“⁵⁷) zu einer nicht aufzulösenden Abweichung. Durch bloßes Hören kann nicht entschieden werden, welche der beiden Fassungen ‚korrekt‘ ist, minimal verschiebt sich hier zwischen den schriftlichen Signifikanten die Bedeutung. In der nächsten Zeile wird die Abweichung offensichtlich, wenn Dylan zu „Wants eleven dollar bills / You only got ten“⁵⁸ die *cue card* 20 DOLLAR BILLS zeigt. Mag sich dies phonozentrisch schlicht als ein Fehler der Schrift abtun lassen, so kann nach der Auflösung der Hierarchie nicht entschieden werden, ob es sich hier wohl um elf oder 20 Dollar-Scheine handeln mag.

Aus dem Zusammenfallen von Widersprüchen in der *différance* ergibt sich ein System, das die

Interpretation, welche die Enthüllung der Wahrheit als Darstellung der Sache selbst in ihrer Anwesenheit und so weiter durch unaufhörliches Dechiffrieren ersetzt. Eine Chiffre ohne Wahrheit, oder zumindest ein System von Chiffren, das nicht durch den Wert von Wahrheit beherrscht wird, der darin nur zur eingeschriebenen, umschriebenen Funktion wird.⁵⁹

Der rätselhafte Text von *Subterranean Homesick Blues* und seine Kombination mit den *cue cards* steht programmatisch für ein solch fortwährendes Dechiffrieren, legen die offensichtlichen Verweise auf codierte Sprache eine solche Entschlüsselung doch nahe. Die Abweichungen wie *eleven* und 20 machen deutlich, dass der Sinn durch die mündlichen und schriftlichen Signifikanten immer nur umschrieben und dabei ständig umgeschrieben werden kann. In steter Verschiebung begriffen, wird eine

⁵⁶Derrida: „Die *différance*“ (wie Anm. 10), S. 122.

⁵⁷Dylan: „Subterranean Homesick Blues“ (wie Anm. 5).

⁵⁸Ebd.

⁵⁹Derrida: „Die *différance*“ (wie Anm. 10), S. 133.

abschließende Sinnzuschreibung so unmöglich. Damit kommt es bei Dylan nicht einfach zu einem „blasé dismissal of his own, provocatively misspelled words“, ⁶⁰ wie Dave Saunders attestiert. Zu aller *counter-kultureller* Verachtung für die Orthografie gesellt sich hier vielmehr der spielerische Aspekt von Derridas *différance*, die in der Schrift das Modell eines mobilen Sinns per se sieht.⁶¹

4. Verschriftlichung!

Die Schrift auf den *cue cards* stellt die Funktionsweise der *différance* als Spiel eines sich fortwährend verschiebenden Sinns aus. Versucht Saussure die Schrift vehement aus seiner Theorie auszuschließen, so zeigt Derrida nicht nur das Scheitern dieses Unterfangens, er bewertet ihre Funktion vielmehr als so prägend, dass die Schrift zum grundsätzlichen Modell des Zeichens wird.⁶² Eine solche Verhandlung von Mündlichkeit und Schriftlichkeit bleibt in den 1960er-Jahren nicht auf Derrida oder Dylan beschränkt, eine breit geführte Debatte um *Orality/Literacy* zieht eine prägende Neuausrichtung nach sich:⁶³ Mit der Verschiebung von der Prävalenz der mit dem Signifikat assoziierten Stimme zum schriftlichen Signifikanten findet gewissermaßen eine *Verschriftlichung* der Sichtweise statt. Mediale Wechsel, Übertragungen und Aufzeichnung, für die die Schrift programmatisch einsteht, werden in den 1960er-Jahren zum Thema unterschiedlicher theoretischer Auseinandersetzungen und künstlerischer Praktiken.

So ist schon die *Beat Generation*, parallel zu ihrer oben beschriebenen Fetischisierung der Stimme, ebenso mit Formen sprachlicher Signifikanten beschäftigt. Dies geschieht etwa durch die Betonung von performativen Aspekten des Schreibens, oder Versuche, Jazz in Gedichtform zu übertragen.⁶⁴ William S. Burroughs setzt *cut-up*-Verfahren ein, in denen er

⁶⁰ Saunders: *Direct Cinema* (wie Anm. 33), S. 59.

⁶¹ Vgl. Derrida: *Grammatologie* (wie Anm. 11), S. 74.

⁶² Vgl. ebd., S. 61-63, 76f.

⁶³ Vgl. Sybille Krämer: „Mündlichkeit/Schriftlichkeit“. *Grundbegriffe der Medientheorie*. Hg. Alexander Roesler/Bernd Stiegler. Paderborn 2005, S. 192-199, hier S. 192f. Als wesentliche theoretische Auseinandersetzungen wären hier noch insbesondere Walter Ong und auch Marshall McLuhan zu nennen.

⁶⁴ Vgl. Johnson: „Three Generations of Beat Poetics“ (wie Anm. 24), S. 83f.

sowohl schriftliche Textfragmente als auch zerteilte Tonbandaufnahmen neu zusammensetzt.⁶⁵ Damit werden verschiedene Verfahren der Speicherung und Transkription zum Thema, deren Auslotung auf ihre Medialitäten und Mängel bei Andy Warhol in den 1960er Jahren schließlich zum künstlerischen Programm wird.

Warhol setzt wie die Beat Generation auf Übertragungen von Tonbandaufzeichnungen ins Schriftliche, in diesem Verfahren entstehen etwa die Bücher *The Philosophy of Andy Warhol* oder *POPism*.⁶⁶ Für seinen Roman *a* lässt er ebenfalls Tonbänder aus der *Factory* transkribieren, wobei sowohl alle ‚Fehler‘ der Stimme wie Husten oder Versprecher in die schriftliche Form überführt werden sollten als auch alle, wohl in erster Linie unbeabsichtigte, orthografische Abweichungen dieser Verschriftlichung in die endgültige Fassung übernommen wurden. Wie *Subterranean Homesick Blues* liegt auch Warhols Arbeiten eine *vermeintlich tautologische* Verdoppelung von Schrift und Stimme zugrunde, die sich tatsächlich als eine *Geste der Tautologie* verstehen lässt und die das Scheitern simpler Wiederholung ostentativ vorführt.⁶⁷

Durch gestörte Übertragungen, Missverständnisse und fehlerhafte Technik, tritt der Prozess des Übertragens als solcher zutage und stellt die ihm eingeschriebenen Abweichungen aus.⁶⁸ Produktiv werden diese – bei Warhol wie bei Dylan und Derrida –, indem sie nicht als Verlust, sondern als Gewinn verstanden werden: Die Verfahren zeigen, wie im Prozess des Medienwechsels bestimmte Eigenschaften – etwa Charakteristika der Stimme – notwendig verloren gehen; zugleich fügen sie aber Neues, Anderes, Widerständiges hinzu. Unabhängig von der Sprache identifiziert Brigitte Weingart in solchen ‚Einwirkungen durch die Aufzeichnung‘ das grundlegende Prinzip von Warhols Kunst, das sich als strukturelle Gemeinsamkeit in unterschiedlichen Medien zeigt,⁶⁹ und das zugleich paradigmatisch für die 1960er-Jahre ist.

⁶⁵Vgl. Brigitte Weingart: „Transmission vs. transmutation. Aufzeichnung und Abweichung in Andy Warhols Factory“. *Macht Wissen Wahrheit*. Hg. Klaus W. Hempfer/Anita Traninger. Freiburg/Berlin 2005, S. 217-241, hier S. 235.

⁶⁶Vgl. zu Warhols Büchern ebd., S. 217-228.

⁶⁷Vgl. ebd., S. 219.

⁶⁸Vgl. ebd., S. 224. Warhol spricht hier eben von *transmutations* statt simpler *transmissions*. Vgl. ebd., S. 226f.

⁶⁹Vgl. ebd., S. 217, 227f. Als Beispiel können hierfür sicher die Siebdrucke gesehen werden, die nie identisch sind. Vgl. ebd., S. 227.

Die Schrift wird hier zum Katalysator einer repräsentationskritischen „Entautomatisierung der Wahrnehmung“,⁷⁰ im Zuge derer verschiedene Repräsentationsverfahren nicht mehr als neutrale Kanäle verstanden werden, sondern deren Mängel und Unzulänglichkeiten, ihre Einwirkungen auf das Repräsentierte offengelegt werden. Damit löst sich die Vorstellung medialer Unmittelbarkeit auf, die auch Derrida konstatiert:⁷¹

Die Repräsentation verflucht sich mit dem, was sie repräsentiert; dies geht so weit, daß man spricht, wie man schreibt, daß man denkt, als wäre das Repräsentierte lediglich der Schatten oder der Reflex des Repräsentierenden. [...] In diesem Spiel der Repräsentation wird der Ursprungspunkt ungreifbar.⁷²

In der Feststellung einer unabdingbaren Rolle des Signifikanten für die Sinnproduktion, wie sie die Schrift verdeutlicht, ergibt sich ein neuer Fokus auf Medialität.⁷³ In den künstlerischen Verfahren der Aufzeichnung und Übertragung findet somit eine Auseinandersetzung mit „Mythen über Subjektivität als medienfreier Selbstpräsenz“⁷⁴ statt, die sich in der Proklamation eines verlorenen Ursprungspunktes in der Philosophie des Poststrukturalismus spiegelt. Schließlich ist es die Abwesenheit des schreibenden Subjekts, die für Roland Barthes in *Der Tod des Autors* 1967 die Schrift zum entscheidenden Ausgangspunkt werden lässt. In der Schrift wird die Frage ‚Wer spricht hier?‘ unmöglich zu beantworten, sie steht dem Gedanken einer präsenten Autor_innenschaft entgegen.⁷⁵ In diesem Sinne greift *Dont Look Back* für *Subterranean Homesick Blues* deziert nicht auf tradierte Formen wie die Inszenierung einer Live-Situation

⁷⁰Ebd., S. 229.

⁷¹Vgl. ebd. Warhols Kunst zeigt damit die Verbindung von Wiederholung und Abweichung, wie sie Derridas Begriff der *Iteration* zugrunde liegt. Vgl. ebd., S. 227f.

⁷²Derrida: *Grammatologie* (wie Anm. 11), S. 65.

⁷³Vgl. Krämer: „Mündlichkeit/Schriftlichkeit“ (wie Anm. 63), S. 193f.

⁷⁴Weingart: „Transmission vs. transmutation“ (wie Anm. 65), S. 223. Relevant ist hier besonders die Wechselseitigkeit der Übertragung, sowie der Dualismus von ‚Authentizität‘ vs. Performance, der in Warhols Arbeiten in Zweifel gezogen wird. Vgl. hierfür ebd., S. 223f.

⁷⁵Vgl. Roland Barthes: „Der Tod des Autors“ [1967]. *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Hg. Fotis Jannidis u.a. Übs. Mattias Martinez. Stuttgart 2000, S. 185-193, hier S. 185.

zurück,⁷⁶ Dylan bleibt in seinem filmischen Auftritt ‚stumm‘ und lässt die Frage ‚Wer singt hier?‘ ins Leere laufen – sofern das für eine Konzertdokumentation möglich ist.

Stattdessen stellt Dylan die Schrift ins Zentrum. Wie Derrida sieht Barthes den Text als einen Prozess der Sinnproduktion und -aufhebung, ein Spiel, in dem der Autor lediglich eine ideologische Instanz der Fixierung von Sinn darstellt.⁷⁷ Die omnipräsente Autoritätskritik bei Dylan, sein permanentes Infragestellen des Sinns von Begriffen, liegt einerseits ganz auf der Linie einer solchen kritischen Ausrichtung. Andererseits scheint es allerdings fraglich, ob hier tatsächlich die neue Freiheit des Spiels mit dem ‚Tod des Autors‘ zu bezahlen ist. Autor_innenschaft verliert bei Dylan – wie etwa auch bei Warhol – keinesfalls an Bedeutung, nach wie vor fungiert er als Autorität, die über die Art der Abweichungen entscheidet.⁷⁸ Mit Dylans kritischer Stimme bleibt ein Anspruch von Autor_innenschaft bestehen,⁷⁹ die Abkehr von festen Bedeutungen und Sinnzuschreibungen bleibt einer autor_innenschaftlichen Instanz zugewiesen. Als solche streitet Dylan aber zugleich jede Deutungshoheit ab und weist mit dem WHAT? der letzten *cue card* – das keine mündliche Entsprechung findet – die Kontrolle über das angestoßene Spiel der Signifikanten von sich.

⁷⁶Vgl. Diederichsen: „Schau nie zurück“ (wie Anm. 4), S. 80.

⁷⁷Vgl. Barthes: „Der Tod des Autors“ (wie Anm. 75), S. 191.

⁷⁸Vgl. Weingart: „Transmission vs. transmutation“ (wie Anm. 65), S. 232.

⁷⁹Vgl. Diederichsen: *Über Pop-Musik* (wie Anm. 35), S. 268f.