

Nutzungshinweis: Es ist erlaubt, dieses Dokument zu drucken und aus diesem Dokument zu zitieren. Wenn Sie aus diesem Dokument zitieren, machen Sie bitte vollständige Angaben zur Quelle (Name des Autors, Titel des Beitrags *und* Internet-Adresse). Jede weitere Verwendung dieses Dokuments bedarf der vorherigen schriftlichen Genehmigung des Autors. Quelle: <http://www.mythos-magazin.de>

Bob Dylan aus der Sicht der Mythosforschung

von
Fabian Scherle

Inhaltsverzeichnis

1. Einführung

1.1 Mythossprachgebrauch	S. 4
1.2 Mythosforschung	S. 4
1.3 Mythos Bob Dylan	S. 5
1.4 Die äußere und die innere Ebene	S. 6

2. Dylan Anfang der 60er Jahre

2.1 Selbstmystifikation am Anfang	S. 8
2.2 "Politische" Songs auf „The Freewheelin‘ Bob Dylan“ und „The Times They Are A-Changin‘“	S. 11
2.3 Finger-Pointing-Songs	S. 12
2.4 Antikriegslieder	S. 19
2.5 Allegorische Lieder	S. 22
2.6 Dylans Mythos in den frühen 60er Jahren	S. 27
2.7 Bob Dylan und die Politik	S. 29

3. Dylans Verrat

3.1 Another Side of Bob Dylan	S. 32
3.2 Wandel auf verschiedenen Ebenen	S. 35
3.3 Reaktionen	S. 36
3.4 Dreidimensionale Songs	S. 39

3.5 Protestlieder	S. 47
4. Fazit zur äußeren Ebene und Ausblick	S. 53
5. Bibliographie	
5.1 Bücher, Zeitungen und Zeitschriften	S. 56
5.2 DVD-Filme	S. 57
5.3 TV-Dokumentationen	S. 58
5.4 Internetseiten	S. 58
5.5 Offizielle CD-Alben	S. 59
5.6 Bootleg-CDs	S. 60

1. Einführung

1.1 Mythosprachegebrauch

Das Wort Mythos hat in der deutschen Sprache sehr verschiedene Konnotationen, die sich weit von seiner ursprünglichen Bedeutung entfernt haben. Eigentlich die Bezeichnung für eine Götter- oder Heldensage aus vorgeschichtlicher Zeit, besteht mittlerweile keine Einheit mehr zwischen dem Terminus und seiner Bedeutung. Dies führt zwangsläufig zu Fehldeutungen. Besonders problematisch ist dies in der Wissenschaft, weil die Wahrscheinlichkeit erhöht wird, dass Thesen unklar bleiben und eine kritische Überprüfung erschwert wird.

Peter Tepe schreibt dieses „terminologische Chaos“¹ der Eigenschaft von „Mythos“ als Mode- und Schlagwort zu, das verwendet wird, um Aufmerksamkeit zu erregen und die Bedeutung der bezeichneten Sache oder Person zu überhöhen.² In seiner Studie zum Mythosprachegebrauch unterscheidet er mehr als 70 verschiedene Bedeutungen von „Mythos“, anhand von mehr als 100 Einzelbeispielen. Es ist wenig sinnvoll und zu zeitaufwendig, diese vollständig aufzuzählen, aber gewisse wiederkehrende, ähnliche Bedeutungen lassen sich kategorisieren, beziehungsweise zu Hauptströmungen zusammenfassen. Problematisch ist, dass diese Strömungen an den Rändern unscharf definiert sind und ineinander übergehen. Deshalb kommt es zu Überschneidungen. Ich unterscheide sechs Hauptströmungen aus Tepes Studie und eine weitere, für die er keine Beispiele anführt, die ich aber auch für relevant halte:

1. Verklärung
2. Irrtum / Vorurteil
3. Berühmtheit
4. Führungsfigur / Vorbild / Leitbild
5. Bild (Image) / öffentliches Ansehen
6. Symbol / Symbolfigur
7. Rätsel / Geheimnis

1.2 Mythosforschung

Selbst bei Einzelbegriffen sind Bedeutungsüberschneidungen nicht auszuschließen. Gerade deshalb ist es besonders bei wissenschaftlichen Texten, die einen Erkenntnisgewinn zum Ziel haben, wichtig, die Bedeutung des jeweiligen „Mythos“ genau zu klären, oder die Verwendung des Terminus nach Möglichkeit zu vermeiden und „Mythos“ durch ein anderes Wort zu ersetzen.³

Somit muss auch im Bereich der Mythosforschung genau geklärt werden, was für ein Mythos Gegenstand der Untersuchungen ist. Tepe weist ausdrücklich darauf hin, dass nicht alles, was als Mythos bezeichnet wird,

¹ Vgl. Tepe, Peter: Mythos und Literatur. Aufbau einer literaturwissenschaftlichen Mythosforschung, Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg, 2001, S. 14 (künftig zitiert als: Tepe 2001)

² Vgl. Tepe 2001, S. 15

³ Vgl. Tepe 2001. S. 69f.

Gegenstand der Mythosforschung ist.⁴ Als Beispiel sei Strömung 2 (Irrtum / Vorurteil) angeführt. Es ist nicht Aufgabe der Mythosforschung, Irrtümer aus verschiedenen Bereichen aufzuklären. Dies ist Aufgabe der jeweils zuständigen Disziplinen. Zuständig ist die Mythosforschung hingegen für Fragen wie „Warum wird XY⁵ verklärt?“ (Strömung 1), „Warum wird er/sie als Führungsfigur oder Symbol für eine bestimmte Sache angesehen?“ (Strömungen 4 und 6) oder „Wie, von wem und zu welchem Zweck wurde ihr/sein Öffentlichkeitsbild konstruiert?“ (Strömung 5). Hierzu ist eine detaillierte Ausarbeitung der Fragestellungen erforderlich, ausgehend von einer konkreten Darstellung der Tatsachen. Bei Strömung 7 muss genauer differenziert werden. Die Mythosforschung ist nicht dafür zuständig, Rätsel und Geheimnisse verschiedener Disziplinen aufzuklären. Ist ein Rätsel allerdings mit einer konkreten Verklärung oder Symbolik verbunden, kann dieses auf Grundlage der Mythosforschung untersucht werden. Ein Beispiel für eine Verklärung aus dem für die vorliegende Arbeit sehr relevanten Bereich Musik und Starkult ist das Rätsel um den Tod von Jim Morrison.⁶ Es ist für die Mythosforschung irrelevant, ob der Sänger der Doors nicht an Drogen gestorben ist, sondern noch heute inkognito auf den Seychellen lebt oder nicht. Wichtiger wäre die Frage, warum er so sehr als mysteriöse und überlebensgroße Figur verklärt wurde, dass es Teilen der Öffentlichkeit schwer fiel, seinen Tod im Jahre 1971 hinzunehmen.

1.3 Mythos Bob Dylan

Bereits in meiner Hauptseminararbeit „Mythos Bob Dylan“ habe ich mich mit der Verklärung des Musikers Bob Dylan und seinem Öffentlichkeitsbild auseinandergesetzt.⁷

Auf kaum eine andere Figur des öffentlichen Lebens werden seit mehreren Jahrzehnten Termini wie Mythos, Legende und Ikone⁸ häufiger angewendet als auf Dylan. Deshalb ist erst einmal zu klären, um welche Mythen es sich hier handelt, was also Gegenstand der Untersuchungen ist. Theoretisch wären alle von mir unterschiedenen sieben Bedeutungsströmungen für Dylan relevant, deshalb ist es wichtig, genau zu differenzieren, worum es hier gehen soll. In „Mythos Bob Dylan“ habe ich seine Verklärung auf Grundlage der Autobiographie „Chronicles Vol. 1“ und der Filmdokumentation „No Direction Home“ von Martin Scorsese untersucht und bin zu dem Schluss gelangt, dass Dylan die Verklärung seiner Person stets abgelehnt und sogar bekämpft, aber unbewusst selbst inszeniert hat und es bis heute tut.⁹

Desweiteren habe ich einen Teilaspekt von Dylan als Symbolfigur untersucht und bin auf das Substantiv „Bob Dylan“ gestoßen, in Zusammenhängen wie „der neue Bob Dylan“ oder „der deutsche Bob Dylan“. Eine globale Internetsuche in englischer Sprache förderte „Bob Dylans“ aus allen Ländern der Welt zutage vom „British Bob

⁴ Vgl. Tepe 2001, S. 73

⁵ Person oder Sache

⁶ Jim Morrison soll seinen Tod vorgetäuscht haben: Vgl. <http://www.spiegel.de/panorama/leute/0,1518,564177,00.html> [29.03.2009]

⁷ Vgl. Scherle, Fabian: Mythos Bob Dylan, http://www.mythos-magazin.de/mythosforschung/fs_dylan.pdf [01.12.2008] (künftig zitiert als: Scherle 2008)

⁸ Für die Wörter Legende und Ikone gilt das gleiche, was zuvor über den Gebrauch von „Mythos“ gesagt wurde. Eine detaillierte Studie oder Unterscheidung der Bedeutungsnuancen gibt es nicht. Obwohl es eine geringfügige Verallgemeinerung darstellt, setze ich in diesem Zusammenhang Mythos, Legende und Ikone gleich.

⁹ Vgl. Scherle 2008, S. 15

Dylan¹⁰ über den „Czech Bob Dylan“¹¹ bis hin zum „African Bob Dylan“¹². Eine Analyse einzelner „Bob Dylans“, darunter von Künstlern wie Bruce Springsteen und Neil Young, ergab als Schnittmenge der Eigenschaften lediglich Dylans musikalisches Genre, das weitgreifend als Singer / Songwriter (Sänger und Liedermacher) bezeichnet wird.¹³ Somit wird Dylan als Inbegriff des Sängers und Liedermachers gesehen, was neben der Symbolfigur auch eine Verklärung bedeutet. Diese Verklärung ist in Hinblick auf Dylan besonders bemerkenswert, da sie sich allein auf das musikalische Element bezieht und Dylans Öffentlichkeitsbild außen vor lässt.

Dylan ist allerdings nicht nur für sein musikalisches Genre zur Symbolfigur geworden, worauf ich zu einem späteren Zeitpunkt noch genauer eingehen werde.

1.4 Die äußere und die innere Ebene

Diese weiterführende Arbeit beschäftigt sich mit Bob Dylan auf zwei Ebenen, die ich im Folgenden die äußere und die innere Ebene nenne. Auf der äußeren Ebene geht es um Dylans Öffentlichkeitsbild (Strömung 5), sowie die daraus resultierende Verklärung (Strömung 1) und Funktion als Symbolfigur (Strömung 6). Kurz zusammengefasst: auf der äußeren Ebene wird der Mythos (oder die Mythen) um Bob Dylan untersucht.

Mit der inneren Ebene sind Dylans eigene Wert- und Überzeugungssysteme gemeint, die sich in seinen Liedtexten, Gedichten, sowie seinen Aussagen in Interviews widerspiegeln.

Diese beiden Ebenen sind nicht genau trennbar, vielmehr beeinflussen sie einander und dienen der gegenseitigen Überprüfung. So lässt sich zum Beispiel, wenn man Dylans Liedtexte untersucht, feststellen, ob ein gewisses Öffentlichkeitsbild, ein Vorwurf oder eine politische Vereinnahmung gerechtfertigt ist.

Diese Untersuchungen konzentrieren sich besonders auf zwei Schaffensphasen Dylans, zwischen denen ein signifikanter Wandel auf beiden Ebenen stand. Dylans Kunst veränderte sich ebenso radikal wie sein Öffentlichkeitsbild.

Im ersten Teil wird der Ursprung von Dylans Verklärung in den 1960er Jahren behandelt. Hier wird der Frage nachgegangen, worauf diese Verklärung basierte und inwieweit Dylans Öffentlichkeitsbild nicht zu seinen Überzeugungen und seinem Selbstbild passte. Besonders relevant ist die Frage, inwiefern Dylan in seinen frühen Songs politische Ansichten vertrat. Obwohl er als Vorbild der Protestbewegung galt und als Prophet verehrt wurde, bleibt die Frage offen, auf welche Weise Dylan damals politisch war. Er selber sah sich immer als unpolitisch und wollte mit der Politik an sich nie etwas zu tun haben.

Der zweite Teil behandelt Dylans Wechsel zur elektrischen Musik in den Jahren 1965 und 1966. Was banal klingt, ist in Wirklichkeit ein vielschichtiger Wandel auf verschiedenen Ebenen, der einerseits radikal schien, andererseits aber ein fast zwangsläufiger und wenig überraschender weiterer Schritt in Dylans Entwicklung als Künstler war. Dennoch wurde diese Entwicklung als Verrat an der Folk-Music-Szene und der Protestbewegung betrachtet und Dylan öffentlich angefeindet und bei Konzerten ausgebuht.

¹⁰ <http://www.amazon.com/gp/customer-reviews/discussions/start-thread.html?ie=UTF8&ASIN=B0000024VV&authorID=A2YARCE69AJTVB&store=yourstore&reviewID=R2BQF2B25T9IJZ&displayType=ReviewDetail> [11.09.2007]

¹¹ <http://www.radio.cz/en/article/35822> [11.09.2007]

¹² http://www.rfimusic.com/musiqueen/articles/091/article_7923.asp [11.09.2007]

¹³ Vgl. Scherle 2008, S. 5-9

Hier wird detailliert untersucht, auf welchen Ebenen der Wandel anzusetzen ist und worin er sich spezifisch äußert. Exemplarisch werden Texte seiner neuen „dreidimensionalen“ Songs analysiert. Gleichzeitig wird die äußere Ebene im Blick behalten. Inwiefern ist es berechtigt, Dylan vorzuwerfen, er sei unpolitisch geworden und würde keine Protestlieder mehr schreiben? Hat sich an seinen Überzeugungen und seiner Haltung der Gesellschaft gegenüber etwas verändert oder wurde die neue Ausdrucksform seiner Kunst schlichtweg missverstanden?

Wie ging er selber mit seinem Öffentlichkeitsbild um, wie veränderte sich seine Einstellung dazu?

Interessanterweise arbeitete Dylan selbst an seiner Verklärung, noch bevor diese durch die Verbreitung seiner Kunst einsetzen konnte. Deshalb beginnt meine chronologische Analyse Dylans in den 60er Jahren mit der äußeren Ebene statt mit der inneren.

2. Dylan Anfang der 60er Jahre

2.1 Selbstmystifikation am Anfang

Heinrich Detering nennt das von Dylan verbreitete Selbstbild eine „notorische autobiographische Selbstmystifikation“.¹⁴ Dabei handelt es sich um eine Verklärung der eigenen Person mit dem Ziel, die eigene Bedeutung zu überhöhen. Hier muss genau differenziert werden, um welche Art von Selbstmystifikation es sich handelt und welche Mittel dazu benutzt wurden. Ebenso ist bei jedem vermeintlichen Fall von Selbstmystifikation, wenn möglich, zu klären, ob diese bewusst oder unbewusst herbeigeführt wurde. Die Schwierigkeit dabei ist, dass eine direkte Selbstmystifikation leicht verifizierbar ist, eine indirekte aber nicht. Wenn von der betreffenden Person ein bewiesenermaßen falscher Sachverhalt dargestellt und dadurch ein mythisches Selbstbild vermittelt wird, kann logischerweise eine direkte Intention unterstellt werden. Wenn die betreffende Person aber reale Ereignisse mythisch beschreibt und interpretiert und dadurch ein mythisches Bild ihrer selbst entsteht, kann nur darüber spekuliert werden, ob die Selbstmystifikation intendiert ist¹⁵.

Aufgrund dieser Unklarheit unterscheide ich nicht primär zwischen intendierter und nicht intendierter, sondern zwischen direkter und indirekter Selbstmystifikation, wobei die direkte Selbstmystifikation eine Darstellung falscher Tatsachen und die indirekte eine mythische oder überhöhende Auslegung von realen Tatsachen ist.

Ob Dylans Selbstmystifikation wirklich notorisch ist, wäre noch zu prüfen. Tatsache ist, dass sich verschiedene Formen von Selbstmystifikation durch Dylans Leben und Werk ziehen. Zunächst soll Dylans Selbstmystifikation zu Beginn seiner Karriere in den 1960er Jahren untersucht werden.

Im Jahr 1960 kommt der damals zwanzigjährige Bob Dylan aus seiner Heimatstadt Hibbing in Minnesota nach New York City, um sich einen Namen in der dortigen Musikszene zu machen und sein großes Idol Woody Guthrie zu treffen. Schon bald findet er dort Anschluss an die Folk-Music-Szene in Greenwich Village, spielt in kleinen Bars und Cafés und knüpft Kontakte zu den dortigen Musikern.

Seine damaligen Weggefährten erinnern sich, dass ständig Unklarheit und Verwirrung über Dylans Herkunft und seine Vorgeschichte herrschte. Dass er in Wirklichkeit Robert Zimmerman hieß und sich „Bob Dylan“ nur als Künstlernamen zugelegt hatte, wusste niemand. Die Geschichten, die er erzählte, widersprachen sich. Oft gab er an, ein Waisenkind zu sein, das seine Eltern nie gekannt hat. Er erzählte, er habe Indianerblut, sei durchs ganze Land gereist, habe Abenteuer erlebt und mit vielen berühmten Musikern gespielt.¹⁶ Dass Dylan in Hibbing eigentlich ein gutes Elternhaus genossen hatte, zur Schule gegangen war und sogar eine Weile in Minneapolis studiert hatte, ließ er nie verlauten.

Stattdessen schuf er sich bewusst seinen eigenen Mythos und verbreitete ein Selbstbild des Geheimnisvollen, da niemand genau wusste, wer er war und woher er kam. Gleichzeitig stellte er eine Verbindung her zwischen sich

¹⁴ Vgl. Detering, Heinrich: Bob Dylan, Philipp Reclam jun. GmbH & Co., Stuttgart, 2007, S. 43 (künftig zitiert als: Detering 2007)

¹⁵ Beispiele dafür gibt es sehr viele in Dylans Autobiographie „Chronicles Vol. 1“ (Scherle 2008, S. 11 ff.).

¹⁶ Vgl. Santelli, Robert: The Bob Dylan Scrapbook 1956-1966, Simon & Schuster, New York, 2005, S. 18 (künftig zitiert als: Santelli 2005)

und der mythischen, mysteriösen Figur des Wanderers, des „lonesome hobo“ und „outlaw“, der Person, die in Woody Guthries Song „I Ain’t Got No Home“¹⁷ singt, einem „hard travelin’ man“.

Auch sein äußeres Erscheinungsbild passte Dylan dieser Figur an. In seinen heruntergekommenen Kleidern und mit Mütze wirkte er wie eine Mischung aus Woody Guthrie und Huckleberry Finn.¹⁸

In „Chronicles Vol.1“ gibt Dylan einen Dialog mit Billy James wieder, bei dem er sich vorstellen musste, als er von dem Produzenten John Hammond zum ersten Mal zur Plattenfirma Columbia gebracht wurde.

„You traveled around?“

„Yep“

He asked me about my family, where they were. I told him I had no idea, they were long gone.

“What was your home life like?”

I told him I’d been kicked out.

[...]

“How did you get here?” he asked me.

“I rode a freight train.”¹⁹

Hier haben wir es mit einer direkten und bewusst inszenierten Selbstmystifikation zu tun. Die mangelnde Authentizität der Geschichte weist auf die bewusste Intention hin. Das Ziel war nicht nur eine banale Bedeutungsüberhöhung und „Wichtigmacherei“. Indem Dylan sich selbst mit der Figur des Wanderers und Outlaws in Verbindung brachte, stellte er einen direkten Bezug zur Mythenwelt der amerikanischen Folk-Songs her und beanspruchte seinen eigenen Platz darin. Er wollte nicht nur der Sänger der traditionellen Lieder sein, die er damals an Stelle von eigenen spielte, sondern auch ein Teil davon.

Doch schon damals ließ es Dylan nicht an einer gewissen Selbstironie fehlen. In einem seiner ersten selbstgeschriebenen Lieder „Song To Woody“, einer Hymne an sein großes Idol Woody Guthrie, die auf Dylans erstem Album „Bob Dylan“ im Jahr 1962 erschien, finden sich am Ende die Zeilen

The very last thing that I’d want to do²⁰

Is to say I’ve been hittin’ some hard travelin’ too.²¹

„Hittin’ some hard travelin’“ ist eine Anspielung auf den Song „Hard Travelin’“²² von Woody Guthrie. Die Ironie daran ist, dass Dylan genau das von sich behauptete, während er sich in diesem Lied wünscht, es behaupten zu können. Die Darstellung des „hard travelin’ man“ erstreckt sich über das ganze Album. Die neu interpretierten und arrangierten Folksongs wie „Let Me Die In My Footsteps“ und „Freight Train Blues“ bringen

¹⁷ CD: Guthrie, Woody: Dust Bowl Ballads, Rounder, 1995 (Original von 1940)

¹⁸ Vgl. Filmdokumentation: The Biography Channel: Bob Dylan, gesendet am 28.03.2009 (künftig zitiert als: The Biography Channel 2009)

¹⁹ Dylan, Bob: Chronicles Vol.1, Simon & Schuster, New York, 2004, S. 7f. (künftig zitiert als: Dylan 2004)

²⁰ Hier ist nicht die idiomatische Redewendung “the last thing” gemeint im Sinne von „das letzte, was mir zu tun einfiel“. Aus dem Zusammenhang des gesamten Songs heraus ist die Zeile eher zu übersetzen mit: „was ich mir am Ende meines Lebens wünsche“.

²¹ Dylan, Bob: Lyrics 1962-1985, Alfred A. Knopf, New York, 1985, S. 8 (künftig zitiert als: Dylan 1985)

²² Guthrie: Dust Bow Ballads

eine abgeklärte Hobo-Attitüde und eine Altersweisheit zum Ausdruck, die dem damals Zwanzigjährigen nicht zusteht.

In Anbetracht der letzten Zeilen aus „Song To Woody“ wirkt auch Dylans Selbstdarstellung auf dem Coverfoto mehr als ironisch, da die Kleidung, die er trägt, nicht zu seinem jungen Aussehen zu passen scheint. Detering spricht treffenderweise von einer „Kostümierung des Milchgesichts als Wanderarbeiter“.²³

Die direkte Selbstmystifikation ließ Dylan ein Jahr später, 1963, komplett fallen. Zum einen waren seine Geschichten als Lügen entlarvt worden. Obwohl er niemandem seinen richtigen Namen genannt hatte, wurde dieser nun bekannt. Journalisten hatten seine Eltern ausfindig gemacht.²⁴

Zum diesem Zeitpunkt spielte das aber keine Rolle mehr. Dylan umgab mittlerweile ein echter verklärender Mythos, sodass der selbstgestrickte überflüssig wurde. Nach seinem Album „The Freewheelin‘ Bob Dylan“, noch vor der Veröffentlichung von „The Times They Are A-Changin‘“, wurde er bereits als Stimme seiner Generation gesehen und als Prophet verklärt. Diese Art von Mythos lehnte er allerdings ab, worauf ich später noch eingehen werde.

Im selben Jahr schrieb Dylan sein Gedicht „My Life In A Stolen Moment“, einen Rückblick auf seine frühe Selbstmystifikation und die falschen Geschichten, die er in seinen ersten Jahren in New York verbreitet hatte.

[...]

I danced my way from the Indian festivals from Gallup, New Mexico

To the Mardi Gras in New Orleans, Louisiana

With my thumb out, my eyes asleep, my hat turned up

an' my head turned on

I's driftin' an' learnin' new lessons

I was making my own depression

I rode freight trains for kicks

An' got beat up for laughs

Cut grass for quarters

An' sang for dimes

Hitchhiked on 61-51-75-169-37-66-22

Gopher Road – Route 40 an' Howard Johnson Turnpike

Got jailed for suspicion of armed robbery

Got held four hours on a murder rap

Got busted for looking like I do

An' I never done none a them things ...²⁵

²³ Detering 2007, S. 27

²⁴ Vgl. The Biography Channel 2009

²⁵ Dylan 1985, S. 72

In der letzten Zeile, die alles vorher Gesagte für unwahr erklärt, kommt der ganze ironische Abstand zur Geltung, mit dem Dylan zu dieser Zeit schon seine direkte Selbstmystifikation betrachtete. Auch viel später, in „Chronicles“, klärt Dylan schließlich auf:

*I hadn't come in on a freight train at all.*²⁶

Interessant ist, dass Dylan in ebendiesem Buch eine andere Form der Selbstmystifikation verwendet, nämlich die indirekte und möglicherweise unbeabsichtigte. Paradoxerweise beschwert er sich einerseits über die bei den Fans vorherrschende Verklärung und versucht, seinen Mythos auf diverse Arten zu dekonstruieren.²⁷ Andererseits setzt er verschiedene Ereignisse in mythische, übernatürliche Zusammenhänge. Die kompletten „Chronicles“ sind durchweht von einem Hauch des Schicksalhaft-Religiösen. Eine detaillierte Analyse zu diesem Thema findet sich in meiner ersten Arbeit zum „Mythos Bob Dylan“.²⁸

2.2 „Politische“ Songs auf „The Freewheelin' Bob Dylan“ und „The Times They Are A-Changin'“

Die große Verklärung Dylans, die bis heute anhält, begann mit der Veröffentlichung seines zweiten Albums „The Freewheelin' Bob Dylan“, das 1963 erschien. Sein ein Jahr vorher veröffentlichtes Debütalbum „Bob Dylan“ fand wenig Beachtung und bestand zum Großteil aus traditionellen Folksongs. Nur zwei Lieder hatte Dylan selber geschrieben: „Talkin' New York“, ein Erzählgedicht im Stil des „Talking Blues“, in dem Dylan seine ersten Eindrücke von New York verarbeitet²⁹, sowie den bereits erwähnten „Song To Woody“. Keines dieser beiden Lieder war in irgendeiner Weise politisch oder politisch interpretierbar.

Als das Album veröffentlicht wurde, hatte Dylan bereits viele eigene Songs geschrieben und bei kleinen Auftritten in Greenwich Village vorgestellt.³⁰ Als ein Jahr später „The Freewheelin' Bob Dylan“ erschien, bestand dieses Album fast ausschließlich aus Eigenkompositionen, darunter das weltbekannte „Blowin' In The Wind“, das zur Hymne der Friedensbewegung wurde.

Im Folgenden sollen die Entstehung von Dylans Mythos und seine Anfangsphase untersucht werden. Dazu ist es wichtig, die Songtexte aus dieser Zeit genauer unter die Lupe zu nehmen. Die Songs auf Schallplatte und im Radio waren das Medium, durch das er sein Publikum zuerst erreichte. Große Konzerte und andere öffentliche Auftritte kamen erst später. Viele der Songs auf „The Freewheelin' Bob Dylan“ und dem Nachfolgealbum „The Times They Are A-Changin'“ wurden als politisch betrachtet³¹. Diese Songs möchte ich trotz der Möglichkeit weiterer Differenzierungen in drei Kategorien einteilen:

1. Die erste Kategorie sind die sogenannten „finger-pointing songs“, die ganz konkret reale Ereignisse beschreiben und kritisieren. Ich rechne zu den Finger-Pointing-Songs, für die es keine genaue Definition gibt, auch Lieder, die exemplarische, aber fiktive Ereignisse sozialkritisch beschreiben. Denn

²⁶ Dylan 2004, S. 8

²⁷ Vgl. Scherle 2008, S. 13 f.

²⁸ Vgl. Scherle 2008, S. 11 ff.

²⁹ Dylan 1985, S. 6 f.

³⁰ Das erst 2005 erschienene Album „Live At The Gaslight 1962“ enthält bereits frühe Versionen von Songs wie „A Hard Rain's A-Gonna Fall“ und „Blowin' In The Wind“.

³¹ Die Überschrift dieses Abschnitts steht in Anführungszeichen, da erst in einem späteren Teil der Arbeit geklärt werden soll, inwieweit diese Songs überhaupt politisch waren.

meiner Meinung nach ist das, worauf „der Finger deutet“, nicht das konkrete Ereignis, sondern der daraus resultierende gesellschaftliche Missstand. Das Ereignis wird dargestellt, um diesen aufzuzeigen und dabei spielt es eine untergeordnete Rolle, ob dieses Ereignis real ist wie der Mord an der schwarzen Haushälterin Hattie Carroll („The Lonesome Death of Hattie Carroll“) oder fiktiv wie die Geschichte des verarmten Farmers Hollis Brown, der aus Verzweiflung seine Familie und sich selbst umbringt („The Ballad Of Hollis Brown“).

2. Konkrete Antikriegslieder mit deutlicher Botschaft („Masters Of War“).
3. Zur dritten Kategorie zähle ich Songs, die keinen konkreten sozialkritischen oder politischen Inhalt haben, aber allegorisch so interpretiert wurden. Dazu gehören Dylans berühmteste Songs wie „Blowin‘ In The Wind“ und „When The Ship Comes In“. Der politische Bezug kann dabei mehr oder weniger offensichtlich sein.

Im folgenden Kapitel werde ich einzelne Songs aus den beiden genannten Alben in diese drei Kategorien einordnen und untersuchen.

2.3 Finger-Pointing-Songs

Am 8. Februar 1963 schlug William Zanzinger, ein reicher junger Mann aus Baltimore, mit einem Stock auf die schwarze Haushälterin Hattie Carroll ein. Carroll starb kurz darauf an den Kopfverletzungen. Zanzinger wurde wegen Mordes angeklagt, allerdings nur mit einer kurzen Freiheitsstrafe belegt, da sein Vater ein einflussreicher Politiker in Maryland war.³²

Ein Zeitungsartikel über diesen Vorfall inspirierte Dylan zu „The Lonesome Death Of Hattie Carroll“, einem Lied über Rassismus, Ungleichheit und Ungerechtigkeit in der Gesellschaft und Justiz.

In der ersten der vier Strophen beschreibt Dylan den Mord und die Verhaftung Zanzingers. Noch erfährt man nicht, wer die beiden Personen sind, um die es hier geht. Man weiß nur: „William Zanzinger killed poor Hattie Carroll“³³. Die Strophe schließt mit:

*But you who philosophize disgrace and criticize all fears,
Take the rag away from your face.
Now ain't the time for your tears.*³⁴

Hier werden die Menschen angesprochen, die sich wie Dylan selber, Gedanken machen und solche Verbrechen verurteilen. Gleichzeitig drückt das Wort „philosophize“ einen großen Abstand zum Geschehen und Passivität aus. „Now ain't the time for your tears“ deutet an, dass dem Hörer noch Informationen fehlen, bevor er beginnen kann, diesen Fall zu betrauern, da er noch keinen Begriff von der vollen Tragik der Geschichte hat.

Die zweite Strophe ist eine Beschreibung Zanzingers. Man erfährt von seinen „rich wealthy parents to provide and protect him“³⁵, seiner Ablehnung jeglicher Schuld und Verantwortung für seine Tat und seiner Ignoranz der

³² Vgl. Shelton, Robert: No Direction Home: The Life and Music of Bob Dylan, New English Library, London, 1986, S. 214f. (künftig zitiert als: Shelton 1986)

³³ Dylan 1985, S. 102

³⁴ Ebd.

³⁵ Ebd.

Tragweite seiner Handlung („[he] reacted to his deed with a shrug of his shoulders“³⁶). Zanzinger kommt gegen Kaution wieder frei und Dylan beendet die Strophe mit denselben drei Zeilen wie zuvor. Noch immer ist die Tragik der Geschichte nicht erfüllt, obwohl der Hörer bereits einen Eindruck der Ungleichheit zwischen den beiden Protagonisten hat. Bezeichnenderweise stehen die drei Zeilen nicht als freier Refrain gedruckt, sondern jeweils als Teil der Strophen, um den direkten Bezug darauf zu unterstreichen.

Die nächste Strophe handelt von Hattie Carroll, ihrer Arbeit und ihrem Leben. Drei Zeilen stechen durch dieselbe Endung heraus.

*And never sat once at the head of the table
And didn't even talk to the people at the table
Who just cleaned up all the food from the table*³⁷

Durch die klimaktische Steigerung innerhalb dieser Zeilen wird der große Klassenunterschied zwischen Hattie Carroll und den “people at the table”, zu denen auch Zanzinger gehört, hervorgehoben. Die Empathie des Sängers überträgt sich schnell auf den Hörer, wenn Dylan von Carrolls zehn Kindern singt und die Absurdität und Ungerechtigkeit des Verbrechens noch einmal mit den Zeilen „she never done nothing to William Zanzinger“³⁸ betont.

Doch wieder endet die Strophe mit dem Hinweis, der Zeitpunkt für die Tränen sei noch nicht gekommen. Die bewusste Auslassung der Erwähnung von Carrolls Hautfarbe ist offensichtlich. Zu Recht nimmt Dylan an, dass dem Hörer klar ist, dass es sich um eine schwarze Frau handelt. Damit unterstreicht er die Selbstverständlichkeit, mit der man eine solche Situation mit Rassismus in Verbindung bringt, weshalb davon auszugehen ist, dass es sich um ein exemplarisches Beispiel und keinen Einzelfall handelt.

Die letzte Strophe besteht aus einem einzigen langen Satz. Der Hammer des Richters steht für den Anspruch der Justiz auf Unparteilichkeit und Gerechtigkeit, vor dem die Unterschiede zwischen Arm und Reich, Schwarz und Weiß, keine Rolle spielen:

*In the courtroom of honor, the judge pounded his gavel
To show that all's equal and that the courts are on the level
And that the strings in the books ain't pulled and persuaded
And that even the nobles get properly handled
Once that the cops have chased after and caught 'em
And that the ladder of law has no top and no bottom [...].*³⁹

Dieser Anspruch wird durch Zanzingers Verurteilung zu nur sechs Monaten Haft betrogen und nun, schlussendlich, ist die Zeit für die Tränen gekommen, die Tragik der Geschichte hat sich erfüllt:

³⁶ Ebd.
³⁷ Ebd.
³⁸ Ebd.
³⁹ Dylan 1985, S. 103

*Oh, but you who philosophize disgrace and criticize all fears,
Bury the rag deep in your face
For now's the time for your tears.⁴⁰*

Was auf Anhieb nur wie ein trauriges Klagelied über Ungerechtigkeit klingt, enthält einen impliziten Appell. In den ersten Strophen wird der Adressat zurückgewiesen, sogar in seiner Klage, die nur passiv ist und nichts dazu beiträgt, die Situation zu ändern. Doch, wenn man die ersten drei Strophen betrachtet, wäre an den dort beschriebenen Situationen auch theoretisch nichts zu ändern. Niemand kann verhindern, dass William Zanzinger reich und Hattie Carroll arm ist. Ebenso wenig hätte der Mord verhindert werden können. Die Situation am Schluss ist allerdings ein Resultat gesellschaftlicher Haltungen und Vorurteile und auf diese hat nicht der einzelne Hörer, aber die gesamte Hörerschaft zusammen Einfluss. Genau an dieser Stelle wird der Hörer wieder angesprochen und deshalb ist die Zeit für die Tränen auch die Zeit, etwas zu unternehmen, indem man seine eigenen Einstellungen ändert: eine Veränderung der Gesellschaft von unten durch den Einzelnen.

Um die performative Seite des Songs nicht zu ignorieren, ist anzumerken, dass die Albumversion von „The Lonesome Death Of Hattie Carroll“ in der Tat wie ein langsames, trauriges Klagelied klingt. Spätere Live-Versionen, wie die von 1975⁴¹, sind deutlich schneller, lauter und aggressiver. Hier kommt die Wut über die Ereignisse zum Ausdruck und der Song ist leichter als Appell zu verstehen. Diese Versionen stammen aus einer Zeit, als William Zanzinger bereits aus dem Gefängnis entlassen worden war.

Mehrere von Dylans alten Finger-Pointing-Songs handeln vom Rassismus gegen Schwarze, einem großen Thema in Amerika zur Zeit der Bürgerrechtsbewegung und Martin Luther Kings. Der unveröffentlichte Song⁴² „The Death Of Emmet Till“, ein Outtake des „Freewheelin“-Albums⁴³, handelt vom Mord an einem vierzehnjährigen schwarzen Jungen, der eine weiße Frau angesprochen hatte und dafür von ihrem Ehemann und seinen Freunden auf grausame Weise ermordet wurde.⁴⁴ Wie in „The Lonesome Death Of Hattie Carroll“, wird die Tat nicht angemessen bestraft.

Die vorletzte Strophe des Liedes, nach der Beschreibung des Mordes, ist ein viel deutlicherer Appell als die indirekte Aufforderung in „The Lonesome Death Of Hattie Carroll“:

*If you can't speak out against this kind of thing, a crime that's so unjust
Your eyes are filled with dead man's dirt, your mind is filled with dust
Your arms an' legs they must be in shackles an' chains, an' your blood it must refuse to flow
For you to let this human race fall down so godawful low.⁴⁵*

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ CD: Dylan, Bob: Live 1975: The Rolling Thunder Revue (The Bootleg Series Vol. 5), Columbia, 2002

⁴² Alle unveröffentlichten Lieder, die ich hier erwähne, sind auf Bootlegs erhältlich. Diese werden, entgegen allgemeiner Annahme, nicht mehr nur in einem kleinen Kreis von Insidern getauscht, sondern sind mittlerweile fast alle über das Internet verfügbar. Eine große Auswahl findet sich auf folgender Homepage: <http://exploringthenet.blogspot.com/> [23.04.2009]

⁴³ Der Song, der zwar nicht veröffentlicht wurde, aber 1962 in den USA im Radio lief, ist u.a. auf dem Bootleg „The Genuine Bootleg Series“ zu hören.

⁴⁴ Vgl. <http://www.expectingrain.com/dok/who/t/tillemmet.html> [23.04.2009]

⁴⁵ <http://homepage.mac.com/danielmartin/Dylan/html/songs/D/DeathOfEmmetTill.html> [23.04.2009]

Dylan verlangt vom Hörer, offen gegen solche Verbrechen und Ungerechtigkeiten aufzubegehren. In den letzten Zeilen betont er die Rolle des Einzelnen, was zu meiner Interpretation von „The Lonesome Death Of Hattie Carroll“ passt:

*But if all us folks that thinks alike, if we'd give all we could give
We'd make this great land of ours a greater place to live.*⁴⁶

Der Song „Oxford Town“ von „The Freewheelin' Bob Dylan“ behandelt die Ausschreitungen am Campus der Universität von Mississippi, als sich dort 1962 der erste schwarze Student immatrikulierte.⁴⁷ Das sehr kurze Stück (1:50 Minuten), das Dylan nur ein einziges Mal bei einem Konzert gespielt hat⁴⁸, beschränkt sich auf eine oberflächliche Beschreibung der Ereignisse, geht nicht in die Tiefe und bietet kaum Material zur Interpretation. Der einzig wertende Kommentar des Erzählers ist der wiederholte Hinweis, dass es sich bei Oxford Town um einen schlechten Ort handele, von dem man sich besser fernhalte:

*The sun don't shine above the ground
Ain't a-goin' down to Oxford Town*⁴⁹

Hervorzuheben ist lediglich die Involvierung des Erzählers, der allerdings passiv bleibt und nicht aktiv protestiert:

*Me and my gal, my gal's son
We got met with a tear gas bomb
I don't even know why we come
Goin' back where we come from*⁵⁰

Wesentlich interessanter ist „Only A Pawn In Their Game“, dessen Titel sich nicht auf den schwarzen Bürgerrechtler Medger Evers bezieht, der im Juni 1963 ermordet wurde, sondern auf seinen Mörder.⁵¹ Dieser Song ähnelt vom geschichtlichen Hintergrund her sehr den vorher beschriebenen: ein Mord an einem Schwarzen, ungerechte Justiz, eine geringe oder gar keine Strafe für den/die Täter. Doch „Only A Pawn In Their Game“ setzt einen ganz anderen Akzent auf die Geschichte. Diesmal ist der Mörder das Opfer. Der Song ist politischer als die vorigen, da er die Schuld direkt der Politik und dem System gibt, nämlich Politikern aus den Südstaaten, die bewusst rassistische Politik gegen die Bürgerrechte betrieben.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Shelton 1986, S. 156

⁴⁸ Bootleg-CD: Ted Smith Coliseum, University of Mississippi, Oxford, MS, 15.10.1990

⁴⁹ Dylan 1985, S. 63

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Vgl. Hinton, Brian: Bob Dylan – Album File & Complete Discography, Cassell Illustrated, London, 2006 (künftig zitiert als: Hinton 2006)

*A South politician preaches to the poor white man,
"You got more than the blacks, don't complain.
You're better than them, you been born with white skin," they explain.* ⁵²

Der arme weiße Mann wird durch solche Propaganda zum Spielball des Politikers, zum Bauern in seinem Schachspiel, den man gerne opfert:

*And the Negro's name
Is used it is plain
For the politician's gain
As he rises to fame
And the poor white remains
On the caboose of the train
But it ain't him to blame
He's only a pawn in their game.* ⁵³

Die Austauschbarkeit dieser Bauernfigur wird dadurch betont, dass Dylan den Namen des Täters, der damals allgemein bekannt war, nicht nennt. Stattdessen heißt es: „He ain't got no name“⁵⁴. Er ist das Gegenstück zu William Zanzinger, dessen Name in „The Lonesome Death Of Hattie Carroll“ insgesamt fünf Mal auftaucht, da dieser eigenverantwortlich handelt. Der Mörder von Medger Evers ist das Produkt einer rassistischen Propaganda, die bereits in der Schule beginnt:

*He's taught in his school
From the start by the rule
That the laws are with him
To protect his white skin
To keep up his hate
So he never thinks straight[...].* ⁵⁵

Die Schuld liegt also nicht bei dem einzelnen Rassisten und der parteiischen Justiz. Dylan geht bei „Only A Pawn In Their Game“ in dieser Hinsicht einen Schritt weiter als bei den vorigen Songs und greift die an, die seiner Meinung nach für den Rassismus im Volk und in der Justiz verantwortlich sind, nämlich die Politiker. Dylan geht bei seiner Schuldzuschreibung an die Politiker allerdings einen Schritt zu weit und spricht dem einzelnen Täter jegliche Schuld ab, da dieser nur ein „dog on a chain“⁵⁶ sei. Dies müsste differenzierter betrachtet werden, da dieser Mensch, wie jeder andere auch, für seine Taten verantwortlich ist, obgleich er unter dem Einfluss von Propaganda und der Frustration über seine eigene Lebenslage stand. Diese Denkweise möchte

⁵² Dylan 1985, S. 97

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Dylan 1985, S. 98

ich Dylan nicht unterstellen. Meiner Meinung nach wird die Schuld des Opfers primär zu dem Zweck herabgesetzt, die Schuld der Politiker und deren Einfluss auf die einfachen, armen Leute zu betonen.

„The Ballad Of Hollis Brown“ von „The Freewheelin‘ Bob Dylan“ hat von der Textkomposition, ebenso wie vom musikalischen Standpunkt her, einen ganz anderen Stil als Dylans Finger-Pointing-Songs über Rassismus. Der Song erzählt von dem verarmten Farmer Hollis Brown. Seine Felder sind verdorrt und die Tiere gestorben. Er findet keine Arbeit und kann seine Familie nicht mehr ernähren. Am Ende erschießt Hollis Brown aus Verzweiflung seine Frau, die fünf Kinder und sich selbst. Der Text folgt dem klassischen Blues-Schema, bei dem jeweils zwei Zeilen wiederholt werden, bevor die Strophe mit zwei weiteren Zeilen abschließt. Die Melodie und Dylans Gesang wirken allerdings zu düster und bedrohlich für einen klassischen Blues. Was vom Blues übrig bleibt, ist ein Gefühl der Einsamkeit und Verlassenheit. Wie bei Hattie Carroll, handelt es sich auch bei Hollis Brown um eine Person, die von der Gesellschaft verlassen wird. Im Song über Hattie Carroll steht die Einsamkeit, die dadurch zum Ausdruck kommt, dass ihr auch nach ihrem Tod keine Gerechtigkeit widerfährt, schon im Titel („The Lonesome Death Of Hattie Carroll). Bei Hollis Brown ist sie deutlich aus dem Text herauszulesen:

*You prayed to the Lord above
Oh please send you a friend
Your empty pockets tell yuh
That you ain't a-got no friend⁵⁷*

Auch Metaphern spiegeln die Einsamkeit des Farmers in seiner verzweifelten Situation wider, wie der Schrei des Kojoten in der Wildnis:

*Way out in the wilderness
A cold coyote calls⁵⁸*

Am Ende sind sieben Schüsse zu hören. Das Auge des Beobachters, das gerade noch von ganz nahem die Augen des Babys und die Waffe an der Wand betrachtet hat⁵⁹, hat sich im Angesicht der schrecklichen Situation abgewandt und der Erzähler berichtet aus der Ferne.

*There's seven breezes a-blowin'
All around the cabin door
Seven shots ring out
Like the ocean's pounding roar⁶⁰*

Textlich beschränkt sich Dylan, außer in den letzten Zeilen, auf das Einzelschicksal. Hier beschreibt er das einzige Ereignis, das sich außerhalb der Farm abspielt:

⁵⁷ Dylan 1985, S. 92
⁵⁸ Ebd.
⁵⁹ Vgl. ebd.
⁶⁰ Ebd.

Somewhere in the distance

*There's seven new people born.*⁶¹

Das macht diese Zeilen so irritierend. Plötzlich befindet man sich nicht mehr ganz nah am Geschehen, sondern „somewhere in the distance“, und erhält die seltsame Botschaft, dass für die sieben Toten auf der Farm irgendwo auf der Welt sieben neue Menschen geboren werden. Dylans Kritiker streiten seit jeher darüber, ob es sich dabei um eine positive Botschaft handelt⁶². Ich bin gegenteiliger Meinung, hauptsächlich wegen der Erwähnung der genauen Zahl sieben. Die Andeutung, sieben tragische Todesopfer könnten durch sieben Neugeborene „ersetzt“ werden, mutet düster-zynisch an. Die banale Feststellung, dass irgendwo neue Menschen geboren werden, könnte man unter Umständen noch als positive Botschaft des Neubeginns deuten. Da es aber genau sieben sind, müssen diese zwangsläufig mit den sieben Toten in Verbindung gebracht werden und es gibt keinen Hinweis darauf, dass es neuen Sieben anders ergehen sollte als den vorigen. Deshalb sehe ich die „seven new people“ nicht als Hoffnungszeichen, sondern im Gegenteil, als Hinweis auf eine Wiederholung der Geschehnisse. Ebenso deutet die Wiederholung der einzelnen Zeilen bereits eine Wiederholung ihres Inhalts an. Die letzten Zeilen über die sieben neuen Menschen werden allerdings in der Studioversion nur einmal gesungen und stehen nur einmal in der Druckversion. Bei Konzerten wiederholt Dylan diese Zeilen regelmäßig und singt sie aktuell besonders langsam und düster.⁶³ Hier wird wieder einmal deutlich, dass man die Performanzebene bei der Betrachtung von Dylan-Texten nie ignorieren darf. Hier unterstützt die aktuelle Live-Aufführung des Liedes von 2009 meine Interpretation des Textes.

Sicher wird sich der spezifische Fall nicht genauso wiederholen, aber da sich viele Farmer und andere in ähnlichen, von der Gesellschaft verlassenen Situationen befinden, sind derartige Vorfälle nicht auszuschließen. Dabei muss es sich nicht unbedingt um Farmer handeln.

„The Ballad Of Hollis Brown“ ist einer von Dylans wenigen Finger-Pointing-Songs, aus denen sich nicht einmal ein indirekter Appell an die Rezipienten heraushören lässt. Es bleibt ein düsteres, hoffnungsloses Szenario, das sich in den Augen des resignierenden Sängers ständig wiederholen wird.

Die fiktive Geschichte von Hollis Brown spielt auf die Situation der Farmer zur Zeit des „Dust Bowl“ an, die große Dürre in South Dakota in den 1930er Jahren, über die bereits Woody Guthrie viele Songs schrieb. Das Thema der verarmten Farmer blieb aber noch lange aktuell. Beim Live-Aid-Konzert im Jahr 1985 sorgte Dylan für einen Skandal, indem er während seines Auftritts vorschlug, ein paar Millionen Dollar von dem Geld, das für Afrika gesammelt wurde, den armen Farmern in Amerika abzugeben.⁶⁴ Andere Künstler um Willie Nelson nahmen Dylan beim Wort und organisierten das seither jährlich stattfindende „Farm Aid“, bei dem auch Dylan selbst auftrat.

Trotz alledem weckt Dylan in diesem Lied Sympathie für einen Mörder und stellt den Mord an sechs Menschen als von einer ignoranten Gesellschaft determiniert dar. Diese Ansicht kommt noch viel deutlicher, wenn auch

⁶¹ Ebd.

⁶² Vgl. Shelton 1986, S. 213

⁶³ Vgl. Bootleg-CD: Zenith, München, 04.04.2009, sowie Dutzende andere Live-Aufnahmen aus den letzten Jahren

⁶⁴ Vgl. Live Aid 1985 (4 DVDs), Warner Music Group Germany, 2004

eher plump und in hohem Grade naiv, in dem unveröffentlichten „The Ballad Of Donald White“⁶⁵ zum Vorschein. Der zum Tode verurteilte Mörder Donald White klagt über seine Einsamkeit („I never made a friend, / For I could never get along in life / With people that I met.“⁶⁶) und die Tatsache, dass er keine Schulbildung genossen hat. Nur unter den Leuten im Gefängnis findet er Seinesgleichen. Am Ende, vor seiner Hinrichtung, fragt er:

*Concerning all the boys that come
Down a road like me,
Are they enemies or victims
Of your society?*⁶⁷

Unklar bleibt, was ihm die Gesellschaft genau angetan hat und warum der Erzähler das Recht zu haben glaubt, sich als Opfer zu sehen, obwohl seine Geschichte durchaus anrührend und tragisch wirkt. Deshalb ist diese Sichtweise sehr naiv und eher eine Polemik gegen eine nicht näher erläuterte „böse Gesellschaft“. Möglicherweise hat Dylan diese Tatsache selber erkannt, was dazu geführt haben könnte, dass „The Ballad Of Donald White“ nie veröffentlicht oder bei Konzerten aufgeführt wurde.

2.4 Antikriegslieder

Dylans berühmtestes Antikriegslied ist das weltbekannte „Blowin’ In The Wind“, das zur Hymne der Friedensbewegung in den 1960er Jahren in den USA wurde und noch heute von jedem Gitarrenschüler als eines der ersten Stücke gelernt wird.

Die besondere Wirkung des Liedes liegt in seiner Einfachheit. Jede Strophe besteht aus Fragen mit dem folgenden Verweis, die Antwort liege im Wind. Ein Teil der Fragen bezieht sich auf natürliche Dinge, der andere direkt auf Krieg und Repression. Diese Fragen sind miteinander in Verbindung zu setzen. Wenn Dylan singt

*How many years can a mountain exist
Before it's washed to the sea?*⁶⁸

und unmittelbar die weitere Frage folgen lässt

*Yes, 'n' how many years can some people exist
Before they're allowed to be free?*⁶⁹,

dann erscheint die Freiheit der Menschen in ebenso endlos weite Ferne gerückt zu sein, wie das natürliche Ende des Berges in vielen Millionen Jahren.

⁶⁵ Bootleg-CD: „The Broadside Show & Sessions 1962-1963“
⁶⁶ <http://www.bobdylan.com/#/songs/ballad-donald-white> [23.04.2009]
⁶⁷ Ebd.
⁶⁸ Dylan 1985, S. 53
⁶⁹ Ebd.

Dylan wurde vorgeworfen, dass er für die aufgeworfenen Fragen keine Antworten anbiete.⁷⁰ Ich hingegen finde es bemerkenswert, dass er sich nicht anmaßt, diese Fragen, die sich damals eine ganze Generation stellte, beantworten zu können. Ebenso wenig verweist er auf eine Partei, Politik oder Ideologie, welche die passenden Antworten bereithalten könnte. Diesen Anspruch nicht zu erheben, setzt eine Weisheit voraus, die bei dem teils sehr naiven, dennoch genialen jungen Dylan überrascht. Dadurch steigerte er den Identifikationsfaktor der Jugend. Mit den Fragen wie „how many times must the cannon balls fly / Before they're forever banned?“⁷¹ und “how many deaths will it take till he knows / That too many people have died?“ konnte sich so gut wie jeder junge Mensch in den 1960er Jahren identifizieren.

Bei einer klaren Botschaft und Ideologie ist das schwieriger, weil es sich dabei um Themen handelt, über die man besser streiten kann als über die scheinbar banale Frage, wann die Menschen endlich zur Einsicht kommen, dass Krieg schlecht ist. Der hohe Identifikationsfaktor, sowie die bereits angesprochene Simplizität, sind der Grund für den weltweiten Erfolg des Liedes, das maßgeblich zu Dylans Verklärung zur „Stimme seiner Generation“ und zum Führermythos beigetragen hat.

Ebenso simpel, aber deutlich naiver, ist „Masters Of War“, eine fast erschreckend direkte, bittere und wütende Polemik, eine Rachephantasie gegen den Krieg und die Männer, die dafür verantwortlich sind, genauer gesagt, den „military industrial complex“⁷². Die Wut resultiert aus der Hilflosigkeit des jungen Mannes, dessen Welt den „Masters Of War“ hoffnungslos ausgeliefert ist:

*You play with my world
Like it's your little toy*⁷³.

Dylan vergleicht diese Männer mit Judas, bezichtigt sie der Unwahrheit und Maskerade und spricht ihnen auf dem Höhepunkt seiner Bitterkeit sogar die Gnade Jesu Christi ab („even Jesus would never / Forgive what you do“).⁷⁴ Am Ende des Songs wünscht er diesen Männern den Tod:

*And I hope that you die
And your death'll come soon
I will follow your casket
In the pale afternoon
And I'll watch while you're lowered
Down to your deathbed
And I'll stand o'er your grave
'Til I'm sure that you're dead*⁷⁵

⁷⁰ Shelton 1986, S. 155

⁷¹ Dylan 1985, S. 53

⁷² Dylan is positively on top of his game USATODAY.com, <http://www.usatoday.com/life/music/2001-09-10-bob-dylan.htm#more> [17.04.2009]

⁷³ Dylan 1985, S. 56

⁷⁴ Vgl. ebd.

⁷⁵ Ebd.

Das Bemerkenswerte an „Masters Of War“ ist neben der absoluten Ehrlichkeit und Direktheit die völlig undifferenzierte Naivität. Statt sich ausführlich mit der Problematik des Krieges auseinanderzusetzen, gibt Dylan nur seinen Gefühlen Ausdruck, was die pazifistische Botschaft umso deutlicher macht. Das Lied bleibt allerdings eine Polemik, die aus künstlerischer Perspektive weit hinter Dylans anderen Songs aus dieser Zeit zurückbleibt. Dylan verzichtet komplett auf Metaphern und ist nachlässig beim Reimschema. Dennoch bleibt der Song in seiner Ehrlichkeit und Direktheit einzigartig in seinem riesigen Repertoire.

In „With God On Our Side“ greift Dylan auf ironische Weise die Rechtfertigung des Krieges durch den angeblichen Willen Gottes an. Dieses Thema ist bis heute durch George W. Bush aktuell geblieben, der behauptete, Gott habe ihm befohlen, gegen den Irak Krieg zu führen.⁷⁶ Dylan beschreibt in den einzelnen Strophen verschiedene Kriege aus der Sicht des einfachen ahnungslosen Soldaten, der an die göttliche Bestimmung glaubt, welche die politischen Führer beschworen haben. Offenbar rechtfertigt der Wille Gottes sogar zahllose Tote:

*For you don't count the dead
When God's on your side.*⁷⁷

Der einzelne ungebildete Soldat ist das ahnungslose Opfer. Seine Anonymität und Austauschbarkeit, die an den Mörder von Medger Evers erinnern, geht aus den ersten Zeilen hervor. Dylan, der seine Einflüsse nach wie vor aus zahllosen alten Liedern zieht, spielt hier auf das irische Volkslied „The Patriot Game“⁷⁸ an. Dort heißt es:

*My name is O'Hanlon, and I've just turned sixteen.*⁷⁹

Dylan karikiert diese Vorstellung eines jungen Soldaten, indem er die Unwichtigkeit dieser Angaben herausstellt:

*Oh my name it is nothin'
My age it means less*⁸⁰

Der junge Soldat ist anonym und deshalb in jedem Krieg (und somit jeder Strophe) derselbe. Die Ironie tritt besonders zutage, als der Verrat an Jesus beschrieben wird und der Soldat angibt, diesen Fall nicht beurteilen zu können. Jemand anders müssen nämlich entscheiden, ob Judas Ischariot nicht vielleicht doch absurderweise Gott auf seiner Seite gehabt haben könnte:

*But I can't think for you
You'll have to decide*

⁷⁶ Vgl. <http://www.guardian.co.uk/world/2005/oct/07/iraq.usa> [01.06.2009]

⁷⁷ Dylan 1985, S. 93

⁷⁸ u.a. veröffentlicht auf The Dubliners: In Concert, Transatlantic, 1965

⁷⁹ http://www.thebards.net/music/lyrics/Patriot_Game.shtml [17.04.2009]

⁸⁰ Dylan 1985, S. 93

*Whether Judas Iscariot
Had God on his side.*⁸¹

Erst in der letzten Strophe kommt der Wandel. Der junge Mann beginnt selber zu denken und auch ein Hörer, dem die offenkundige Ironie bisher entgangen ist, erfährt am Ende den Schluss des Soldaten: „If God's on our side / He'll stop the next war.“⁸²

Dylans Kritik bezieht sich hier weniger auf den Krieg an sich, sondern auf die absurde und blasphemische Rechtfertigung, der Krieg sei Gottes Wille.

Vom anonymen Soldaten kommen wir zum konkreten Einzelfall, dem jungen John Brown. Das gleichnamige Lied spielte Dylan Anfang der 1960er Jahre oft bei Konzerten, veröffentlichte es allerdings erst 1995 auf seinem „Unplugged“-Album. Beschrieben wird der junge Soldat, der von seiner stolzen, ideologisch verblendeten Mutter in den Krieg geschickt wird, die völlig fassungslos ist, als dieser schwer verwundet nach Hause kommt und sie mit der grausamen Realität des Krieges konfrontiert. Die schrecklichste Erkenntnis des jungen Soldaten ist die Tatsache, dass die Menschen, auf die er schießen sollte, genauso waren wie er: „But the thing that scared me most was when my enemy came close / And I saw that his face looked just like mine.“⁸³

Auch hier ist der Soldat nur ein Opfer, das von einer höheren Autorität zum Kämpfen verleitet wurde, wobei es sich hier nicht um Politiker „mit Gott auf ihrer Seite“ handelt, sondern um die realitätsfremde, verblendete Mutter.

Die Handlung von „John Brown“ stimmt fast komplett mit der des irischen Volksliedes „Mrs. McGrath“⁸⁴ überein. Es ist anzunehmen, dass Dylan dieses Lied bekannt war. Bezeichnenderweise trägt es den Namen der Mutter als Titel und nicht den des Sohnes.

2.5 Allegorische Lieder

„The Times They Are A-Changin“ ist der einzige von Dylans Songs, der sich von seiner Wirkung und Eigenschaft als Hymne mit „Blowin' In The Wind“ vergleichen lässt. Hier geht es nicht um Krieg, sondern allgemein um einen gesellschaftlichen Wandel. Dylan übernimmt die Rolle des Sängers als Prophet, des Straßenpredigers, der die Passanten dazu auffordert, stehenzubleiben und ihm zuzuhören: „Come gather 'round people“.⁸⁵

Die einfache Symbolik des steigenden Wassers, das an die biblische Flut erinnert, unterstreicht die Prophetenrolle. Dylan spricht die Menschen an, welche die Zeichen der Zeit nicht erkannt haben: die „writers and critics“, „senators and congressmen“, sowie schließlich die „mothers and fathers“⁸⁶, allesamt Angehörige der

⁸¹ Ebd.

⁸² Ebd.

⁸³ Ebd. S. 47

⁸⁴ Vgl. <http://www.triskelle.eu/lyrics/mrsmcgrath.php?index=080.010.040.070> [17.04.2009]
Eine neue Version dieses Liedes hat Bruce Springsteen im Jahr 2006 für sein Album „We Shall Overcome – The Seeger Sessions“ aufgenommen.

⁸⁵ Dylan 1985, S. 91

⁸⁶ Vgl. ebd.

letzten Generation und des Establishments. Oftmals wurde Dylan als Feind dieser Generation angesehen. Fälschlicherweise schrieb man ihm den bekannten Ausspruch „Traue keinem über dreißig.“ zu. Auch „The Times They Are A-Changin“ wird noch immer weitgehend in diese Richtung interpretiert, allerdings sind die Textstellen, die fälschlicherweise als Drohung angesehen werden, aus dem Zusammenhang gerissen:

*There's a battle outside
And it is ragin'.
It'll soon shake your windows
And rattle your walls
For the times they are a-changin'.⁸⁷*

*Your sons and your daughters
Are beyond your command⁸⁸*

Doch diese Zeilen sind nicht als Drohung, sondern vielmehr als Warnung zu verstehen. Gleichzeitig, während Dylan vom Wandel der Zeit singt, reicht er der vorigen Generation die Hand und fordert sie auf, auf den neuen Zug mit aufzuspringen. Es handelt sich nicht um eine Flut, in der man hoffnungslos untergehen muss. Es gibt eine Alternative: „you better start swimming“⁸⁹.

Die alten Wege sind unbegebar geworden, aber die neuen stehen auch der alten Generation offen, unter der Bedingung, dass man sich zusammenschließt. Falls nicht (und nur dann), sind die Alten den Jungen hinderlich und unfähig, den Wandel mitzumachen.

*Your old road is
Rapidly agin'.
Please get out of the new one
If you can't lend your hand
For the times they are a-changin'.⁹⁰*

Demzufolge entspricht „The Times They Are A-Changin“, das als “summation of the sixties mood”⁹¹ bezeichnet wurde, bei genauerer Betrachtung überhaupt nicht dem Anti-Establishment-Denken der Protestgeneration der 1960er Jahre. Statt den Generationskonflikt zu beschwören, zielt Dylan auf eine Verbrüderung ab, die nötig ist, um den Zeitwandel mitmachen zu können und nicht in der Flut unterzugehen.

In diesem Lied verschwimmt die Grenze zwischen Politik und Religion. Die offensichtliche Deutung ist eine Wende im gesellschaftlichen und politischen System. Die Symbolik, sowie die Umkehrung des Bibelzitats „Die Letzten werden die Ersten sein“⁹² („And the first one now / Will later be last“⁹³) deuten auf die Wiederkunft Christi hin. Wahrscheinlich bedeuten die biblischen Anspielungen primär eine Hochstilisierung des

⁸⁷ Ebd.

⁸⁸ Ebd.

⁸⁹ Ebd.

⁹⁰ Ebd.

⁹¹ Shelton 1986, S. 212

⁹² Vgl. Die Bibel, Matthäus 20,16

⁹³ Dylan 1985, S. 91

angekündigten Wechsels auf gesellschaftlicher und politischer Ebene, da der Wechsel nicht deutlich religiös markiert ist und nicht zu dem christlichen Bild des Jüngsten Gerichts passt.

Ganz ähnlich klingt „When The Ship Comes In“ vom selben Album. Auch hier geht es um einen Wechsel, der eintritt, sobald ein gewisses Schiff angekommen ist, doch bleibt dieser Wechsel nicht neutral. Die Zeit danach wird als eine Art neues goldenes Zeitalter angekündigt, in bewusst übertriebenen Beschreibungen von lachenden Fischen und Seemöwen:

*Oh the fishes will laugh
As they swim out of the path
And the seagulls they'll be smiling.*⁹⁴

Versprechen von Gleichheit und Gerechtigkeit verweisen wieder auf die gesellschaftliche, politische Ebene:

*And the sun will respect
Every face on the deck.*⁹⁵

Doch in diesem Lied gibt es auch Feinde der Wende („Oh the foes will rise“⁹⁶). Der Sänger/Prophet ist allerdings zuversichtlich, dass diese, trotz ihrer Übermacht, besiegt werden. An diesem Punkt tritt die Bibel wieder in den Vordergrund:

*Then they'll raise their hands,
Sayin' we'll meet all your demands,
But we'll shout from the bow your days are numbered.
And like Pharaoh's tribe,
They'll be drowned in the tide,
And like Goliath, they'll be conquered.*⁹⁷

In diesen Zeilen kommt eine große Wut auf die nicht näher beschriebenen Feinde zum Ausdruck. Obwohl sie sich ergeben, werden sie von der Besatzung des Schiffes auf alttestamentarisch gnadenlose Weise niedergeschlagen.

Ich möchte an dieser Stelle mögliche politische Deutungen über die Wende und die Feinde außen vor lassen, da sich bei „When The Ship Comes In“ aufgrund der Aussage von Dylans Weggefährtin Joan Baez eine biographische Deutung empfiehlt. Baez erzählt, wie sie und Dylan zusammen ein Hotelzimmer nehmen wollten, Dylan jedoch aufgrund seiner abgehalfterten Kleidung hinausgeschmissen werden sollte. Baez bürgte für ihren Freund, der dennoch außer sich vor Wut war. In derselben Nacht schrieb er besagtes Lied.⁹⁸

⁹⁴ Ebd., S. 100

⁹⁵ Ebd.

⁹⁶ Ebd.

⁹⁷ Ebd.

⁹⁸ Vgl. Filmdokumentation: Scorsese, Martin: No Direction Home, Paramount Pictures, 2005 (künftig zitiert als: No Direction Home)

Es ist hilfreich zu wissen, dass „when my ship comes in“ im Englischen eine Redewendung ist, die man übersetzen kann mit „wenn meine Zeit gekommen ist“ oder „wenn ich reich und berühmt bin“.⁹⁹

Somit kann „When The Ship Comes In“ als poetisch verpackte wütende Abrechnung gesehen werden, frei nach dem Motto „Euch werde ich es zeigen, wenn meine Zeit gekommen ist, wenn ich berühmt und einflussreich bin“. Dies ist eher als spontane Gefühlsäußerung zu betrachten aufgrund der Tatsache, dass das Lied in kürzester Zeit und unmittelbar nach dem Vorfall im Hotel entstanden ist.

Ich bin der Meinung, dass bei „When The Ship Comes In“, das oft mit „The Times They Are A-Changin“ verglichen und ähnlich interpretiert wurde, diese völlig unpolitische Deutung zulässig ist. Ohne das Hintergrundwissen über seine Entstehung ist eine politische Deutung aber mehr als naheliegend.

Völlig anders als die zuvor untersuchten allegorischen Stücke aus den frühen 1960er Jahren gestaltet sich das düster-apokalyptische Horrorszenario „A Hard Rain’s A-Gonna Fall“, das allein schon seiner Komplexität wegen ein Unikum in Dylans Frühwerk darstellt. Dylan verschmilzt die Form der schottischen Volksballade „Lord Randall“¹⁰⁰ mit der Collagetechnik eines surrealistischen Films.¹⁰¹ Die von „Lord Randall“ übernommene Form ist ein Zwiegespräch zwischen einem Vater und seinem Sohn, wobei es nicht sicher ist, ob es sich wirklich um einen Dialog oder einen Monolog handelt¹⁰². Der Vater fragt den Sohn in jeweils zwei Zeilen, wo er gewesen sei (Strophe 1), was er gesehen und gehört habe (Strophen 2 und 3), wen er getroffen habe (Strophe 4) und wohin er nun gehe (Strophe 5)¹⁰³. Es folgen einzelne Beschreibungen von brennenden Körpern, einem Neugeborenen inmitten von Wölfen, Umweltkatastrophen, gebrochenen Zungen und einem Zweig, von dem Blut tropft, kurz gesagt, einer Hölle auf Erden mit deutlichen Parallelen zur Offenbarung des Johannes aus der Bibel.¹⁰⁴ Die einzelnen Beschreibungen sind bildgewaltige Metaphern. Jede einzelne scheint Stoff für ein ganzes Lied zu bieten, vom „room full of men with their hammers a-bleedin“, über „one person starve, [...] many people laughin“ bis hin zu „I met a young girl, she gave me a rainbow“¹⁰⁵. Jede Strophe endet mit der Ankündigung des „schweren Regens“. Dylan selber erklärte, jede Zeile sei der Beginn eines eigenen Liedes, nur sei er nicht sicher gewesen, ob er noch die Zeit haben würde, all diese Lieder zu schreiben.¹⁰⁶

Der Protagonist („the blue-eyed son“) berichtet nach seiner Heimkehr zum Vater von all den Schrecknissen, denen er auf seiner Wanderung begegnet ist. Diese deutet er als Ankündigung des schweren Regens, der zwangsläufig noch schrecklicher sein muss als das, was der Wanderer aus dieser Welt berichtet, die an sich schon post-apokalyptisch erscheint.

In der fünften Strophe ändert sich die Zeitform vom Rückblick zu einer Ankündigung der Zukunft und der „blue-eyed son“ wird vom Erzähler zum Propheten. Er kündigt eine Fortsetzung seiner Wanderschaft an und beschreibt die Orte, die er besuchen will:

⁹⁹ Vgl. <http://idioms.thefreedictionary.com/> [20.05.2009]

¹⁰⁰ Text nachzulesen unter http://www.tnellen.com/cybereng/poetry/poems/lord_randall.html [20.04.2009]

¹⁰¹ Vgl. Detering 2007, S. 31

¹⁰² Vgl. Dierks, Sonja: Dylans Stimme am Beispiel von „A Hard Rain’s A-Gonna Fall“. In: Honneth, Axel u.a. (Hrsg.): Bob Dylan – Ein Kongress, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2007, S. 149

¹⁰³ Vgl. Dylan 1985, S. 59 f.

¹⁰⁴ Vgl. Die Bibel, Offb 1,1

¹⁰⁵ Dylan 1985, S. 59

¹⁰⁶ Vgl. Shelton 1986, S. 156

*I'll walk to the depths of the deepest black forest,
Where the people are many and their hands are all empty,
Where the pellets of poison are flooding their waters,
Where the home in the valley meets the damp dirty prison,
Where the executioner's face is always well hidden,
Where hunger is ugly, where souls are forgotten,
Where black is the color, where none is the number¹⁰⁷*

Mit der Ankündigung, das Gesehene soweit wie möglich zu verbreiten und wahrscheinlich gleichzeitig vom schweren Regen zu berichten, wird er vom Wanderer zum Propheten.

*And I'll tell it and think it and speak it and breathe it,
And reflect it from the mountain so all souls can see it¹⁰⁸*

Doch bei dieser Identität bleibt es nicht. Zum Schluss wird der Prophet zum Sänger, zu Bob Dylan. Um den Vergleich mit dem surrealistischen Film wieder aufzunehmen, da der Song eine deutliche Filmästhetik besitzt: die Kamera hat die Bilder der schrecklichen Landschaften und Geschehnisse verlassen, ist dann beim Bild des Protagonisten verweilt und blendet ganz am Ende über zu Bob Dylan, der mit Gitarre in der Hand dieses Lied singt.

*Then I'll stand on the ocean until I start sinkin',
But I'll know my song well before I start singin'¹⁰⁹*

So versetzt sich Dylan selber in die Rolle des Protagonisten und wird zum Propheten mit Gitarre, der aufgrund der Dinge, die er gesehen hat, eine Katastrophe in Form des schweren Regens ankündigt. Bei neueren Live-Versionen steigert Dylan die Geschwindigkeit des Liedes, indem er die Zeilen immer schneller singt. „I know my song well before I start singin“ wird zum Klimax, bevor ein letztes Mal der Refrain einsetzt. Die Fans scheinen Dylans Selbstdarstellung verstanden zu haben. Für diese Zeile gibt es großen Zwischenapplaus, noch bevor das Lied endet.¹¹⁰

Von der abstrakten Form und den surrealistischen Bildern her unterscheidet sich „A Hard Rain's A-Gonna Fall“ stark von den anderen Songs des „Freewheelin“-Albums. Man betrachte nur das simpel-allegorische „Blowin' In The Wind“ und daneben die direkte Polemik „Masters Of War“. Im Vergleich wirken diese Stücke eindimensional, „Hard Rain“ hingegen wie eine Vorschau auf das, was Dylan später seine dreidimensionalen Songs nannte¹¹¹, komplizierte, surrealistische Bildcollagen wie „Desolation Row“, das von vielen als direkte Fortsetzung von „Hard Rain“ betrachtet wird, oder „Visions Of Johanna“.

¹⁰⁷ Ebd., S. 60

¹⁰⁸ Ebd.

¹⁰⁹ Ebd.

¹¹⁰ Vgl. u.a. Bootleg-CD: Brixton Academy, London, 25.11.2003

¹¹¹ Vgl. Younger Than That Now – The Collected Interviews with Bob Dylan, Thunder's Mouth Press, New York, 2004, S.50 (künftig zitiert als: Younger Than That Now)

„A Hard Rain’s A-Gonna Fall“ wurde von der Öffentlichkeit mit dem Kalten Krieg in Verbindung gebracht und somit politisch gedeutet. Das Lied wurde zur Zeit der Kubakrise geschrieben und reflektiere deshalb die Angst vor einem Atomschlag. Diese Deutung ist aufgrund der Aktualität der politischen Ereignisse sehr naheliegend. Der „hard rain“ kann leicht als Synonym für atomaren Niederschlag verstanden werden. Dylan lehnte diese Deutung und den politischen Zusammenhang kategorisch ab¹¹². Bei Konzertauftritten in den frühen 1960er Jahren übersetzte er den Titel ganz einfach: „hard rain’s a-gonna fall means something’s gonna happen“¹¹³. Dieses simple Gefühl der apokalyptischen Bedrohung drückt sich auch in dem bereits erwähnten Kommentar aus, Dylan habe nicht gewusst, ob er die Zeit haben würde, all die Songs zu schreiben, die er schließlich in einen einzigen komprimierte. Was veranlasste den damals Einundzwanzigjährigen zu dieser Denkweise, wenn nicht die damals in der Bevölkerung weit verbreitete Angst vor einem Atomkrieg? Umso sonderbarer ist es, dass Dylan diese Deutung nicht zulassen wollte. Meine These dazu findet sich im folgenden Kapitel über Dylans Mythos in den frühen 1960er Jahren und seine Einstellung zur Politik.

2.6 Dylans Mythos in den frühen 60er Jahren

In den folgenden Kapiteln gehen wir von den Untersuchungen auf der inneren Ebene, den Songtexten, zurück zur äußeren Ebene, der Ebene des Mythos. Auf Bob Dylan trafen in den frühen 1960er Jahren verschiedene Formen des Mythosbegriffes zu. Ich stelle die Strömungen 1 (Verklärung), 4 (Führermythos / Führerfigur) und 6 (Symbol / Symbolfigur) fest. Aufgrund der Tatsache, dass Dylan zu dieser Zeit kaum öffentliche Auftritte hatte oder Interviews gab, schreibe ich diese Mythenbildung primär seinen Liedern zu. Somit ist die äußere Ebene als Resultat der Inneren zu sehen. Im Folgenden soll die äußere Ebene charakterisiert und die Verknüpfung zwischen beiden Ebenen hergestellt werden.

Die Verklärung eines Objektes der Begierde ist ein ganz natürlicher menschlicher Reflex. Dieser tritt besonders bei Musik- und Filmstars zutage. Zur Zeit von „Blowin’ In The Wind“ und „The Times They Are A-Changin““ erreichte die Verehrung von Bob Dylan ihren Höhepunkt, in einem Maß, das es vorher nie gegeben hatte. Die Rolling Stones waren gerade erst gegründet worden und die Beatles hatten Amerika noch nicht erreicht. Dylans erste Auftritte beim Newport Folk Festival und die erste Tour 1963 als Gastsänger von Joan Baez hatten ihn im ganzen Land bekannt gemacht. Die Verklärung seiner Person geschah automatisch, ohne irgendeine Form absichtlicher Image-Konstruktion, wie man sie heutzutage bei vielen Künstlern vorfindet. Sie lässt sich durch zwei Stichwörter zusammenfassen:

-Prophet

-Sprachrohr, Gewissen seiner Generation / „voice of the sixties“¹¹⁴

¹¹² Vgl. No Direction Home

¹¹³ Vgl. CD: Dylan, Bob: No Direction Home: The Bootleg Series Volume 7 (The Soundtrack), Columbia, 2005, CD1, Track 12

¹¹⁴ In meiner Hauptseminararbeit habe ich darauf hingewiesen, wie Dylan diese und andere Zuschreibungen ironisiert, indem er sich seit 2002 bei jedem Konzert mit einer Aneinanderreihung dieser Klischees ankündigen lässt bevor er die Bühne betritt. (Vgl. Scherle 2008, S. 19 f.)

Hierbei handelt es sich um konkrete Rollenzuschreibungen, die eine mythisch/religiös, die andere auf den Identifikationsfaktor bezogen. Beide Zuschreibungen sind in Hinblick auf die vorangegangenen Untersuchungen nachvollziehbar.

In „The Times They Are A-Changin“ übernimmt Dylan ganz konkret die Rolle des Propheten, der eine neue Zeit ankündigt. Allerdings beinhaltet diese Rolle keinerlei Selbstverherrlichung. Dylan stellt sich nicht als biblischen Propheten oder Seher dar, sondern bleibt, trotz seiner Botschaft, der Sänger an der Straßenecke, der zu den Passanten spricht und sie auffordert, stehenzubleiben.

In „A Hard Rain’s A-Gonna Fall“ wird Dylan zum Weltuntergangspropheten. Doch auch dieser hat nichts Übernatürliches an sich. Er bleibt im Grunde der Wanderer und Beobachter, der aus seinen Erlebnissen den Schluss zieht, dass etwas Schreckliches passieren wird, und sich anschickt, diese Botschaft zu verbreiten.

In diesen beiden viel beachteten Liedern (und möglicherweise in „When The Ship Comes In“, je nach Interpretation) übernimmt Dylan eine prophetische Rolle. Es ist wenig verwunderlich, dass diese maßgeblich zur Verklärung seiner Person beigetragen hat, da ein Prophet immer mythisch und biblisch konnotiert ist.

Bei der Rolle des Sprachrohrs seiner Generation handelt es sich um eine weniger religiöse, als vielmehr um eine profane Art der Verklärung. Diese verschiedenen Verklärungen sind sich in ihren Mechanismen aber sehr ähnlich. Dylans größte Verehrergruppe¹¹⁵, junge Leute, oft Mitglieder der Bürgerrechts- und Antikriegsbewegung oder damit sympathisierend, war antikonservativ eingestellt und meist nicht mythisch-religiös denkend.

Diese profane Form der mythischen Verklärung basiert auf dem Identifikationsfaktor. Dylan hat, ganz pauschal, das ausgedrückt, was viele Menschen seiner Generation gedacht oder gefühlt haben. Besonders bei „Blowin‘ In The Wind“ wird der Identifikationsfaktor durch einfache Verständlichkeit, allgemeine Aussagen und das Fehlen einer klaren Lösungsbotschaft gesteigert. Andere Stücke, besonders die Finger-Pointing-Songs, appellieren an den simplen Sinn für Gerechtigkeit („The Lonesome Death Of Hattie Carroll“). Ebenso leicht verständlich und beliebt ist der Antikriegsgedanke („Masters Of War“).

Dylans früherer Weggefährte Dave van Ronk unterstellte ihm einen geheimen Zugang zum kollektiven Unterbewusstsein Amerikas („American collective subconscious“¹¹⁶). Es liegt in der Natur der Heldenverehrung, seinen Helden für sich zu beanspruchen und für die eigenen Zwecke einzuspannen.¹¹⁷ Der Denkfehler in diesem Fall ist, dass die Identifikation mit einer Aussage nicht voraussetzt, dass derjenige, von dem die Aussage stammt, für einen spricht und sich im Gegenzug mit einem selber identifiziert. Dies war das zentrale Problem zwischen Dylan und seinen Verehrern, besonders der Bürgerrechtsbewegung.

Dieses Missverständnis führte zu einer mythischen Verehrung im Sinne von Strömung 4, des Führermythos, auf den ich im folgenden Abschnitt über Dylan und die Politik genauer eingehen werde.

Unabhängig von seiner eigenen Meinung dazu, wurde er zur Symbolfigur (Strömung 6) ebendieser Gruppen, die sich mit ihm identifizierten, und derer Ziele. Diese Symbolik hat sich seit damals im allgemeinen Unterbewusstsein (um bei van Ronks Vergleich zu bleiben) verfestigt. Automatisch wird Dylan mit der Bürgerrechts- und Antikriegsbewegung assoziiert, obwohl er sich nie dazu bekannt hat. Inwieweit ist diese Assoziation, sowie die Rollenzuschreibung, auf der sie basiert, berechtigt? Um diese Fragen zu klären, ist es

¹¹⁵ Dylan wurde in allen Alters- und Gesellschaftsschichten verehrt, deshalb ist es schwierig, eine so heterogene Gruppe von Verehrern in irgendeiner Weise zu charakterisieren.

¹¹⁶ Vgl. No Direction Home

¹¹⁷ Vgl. Tepe, Peter u.a. (Hrsg.): Mythos No. 2 – Politische Mythen, Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg, 2006, S. 57

nötig, noch einmal auf die innere Ebene einzugehen und zu untersuchen, inwieweit Dylans sogenannte „politische“ Songs überhaupt politisch waren und eine ideologische Vereinnahmung rechtfertigen.

2.7 Bob Dylan und die Politik

Um Bob Dylans Attitüde gegenüber seiner Verehrung und der Politik zu verstehen, ist es wichtig, festzustellen, dass er seit dem Beginn seines künstlerischen Schaffens nicht nur jede Verehrung seiner Person geradezu phobisch bekämpft hat¹¹⁸, sondern auch jedwelche Zuschreibung von außen, sei sie auch noch so banal, prinzipiell negiert hat. Jede Form des Schubladendenkens scheint ihm zuwider zu sein. Alle Bezeichnungen seien Klischees, Medienerzeugnisse.¹¹⁹ Selbst das Genre „folk music“ lehnte er ab. Was er mache, sei lediglich zeitgenössische („contemporary“) Musik.¹²⁰ Ebenso lehnte er die Bezeichnung „protest songs“ ab. Bereits bei der Erstaufführung von „Blowin‘ In The Wind“ soll er behauptet haben, dieses Stück sei kein Protestlied, da er keine Protestlieder schreibe.¹²¹ Die bereits legendäre „never ending tour“, mit der Dylan seit 1988 durch die Welt zieht, sei bereits 1991 zu Ende gegangen.¹²² Die Negierung von Zuschreibungen und die Verweigerung von Rollen¹²³ ist ein Motiv, das sich durch Dylans komplette, fast 50 Jahre andauernde Karriere zieht. Seine größte Verweigerung war immer die Nichterfüllung der an ihn gestellten Erwartungen. Dafür ist sein Wechsel zur elektrischen Musik im Jahr 1965, auf den ich später eingehen werde, eines der deutlichsten Beispiele.

Die obigen Beispiele zeigen, dass Dylan sich nicht nur durch ständige Veränderung seiner Musik und seines Auftretens jeglicher Festlegung entzogen hat, sondern auch durch die Leugnung aller Attribute, mit denen er und sein Werk belegt wurden, selbst wenn diese offensichtlich sind, wie der Zusammenhang zwischen „A Hard Rain’s A-Gonna Fall“ und dem Kalten Krieg. Dieser Zusammenhang, ob vorhanden oder nicht, ist eine Festlegung von außen, die Dylan aus Prinzip leugnete, ein typisches Zeichen seiner allgemeinen Verweigerung. Immerhin gab er in diesem Fall (wenn auch erst viel später) zu, dass der Song tatsächlich mit seinen Gefühlen während der Kubakrise zusammenhänge.¹²⁴

Die Frage, ob Dylan in den 1960er Jahren wirklich politisch war, ist insofern problematisch, als dass es die verschiedensten Thesen dazu gibt, was überhaupt Politik ist und was nicht. Deshalb kann diese Frage nicht eindeutig beantwortet werden und bleibt im Endeffekt eine Frage der Meinung: Dylans Meinung gegen die seiner Verehrer.

Rückblickend auf die angeführten Finger-Pointing-Songs ist festzustellen, dass sie alle in sehr direkter Weise gesellschaftliche Missstände anprangern. Hier lassen sich die beiden Hauptthemen Rassismus (auf verschiedenen sozialen Ebenen) und soziale Ignoranz gegenüber Armen extrahieren. Lieder wie „The Lonesome Death Of

¹¹⁸ Vgl. Honneth, Axel u.a. (Hrsg.): Bob Dylan – Ein Kongress, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2007 (Einleitung der Herausgeber), S. 11 f.

¹¹⁹ Vgl. Brinkley, Douglas: Bob Dylan - Das große Rolling-Stone-Interview. In: Rolling Stone, Ausgabe 176, Juni 2009, S. 39

¹²⁰ Vgl. No Direction Home

¹²¹ Vgl. <http://www.songfacts.com/detail.php?id=1669> [23.04.2009]

¹²² Vgl. CD: Dylan, Bob: World Gone Wrong, Columbia, 1993 (Booklet)

¹²³ Vgl. Büttner, Jean-Martin: Bob Dylans Verweigerungen als List und Tücke. In: Honneth, Axel u.a. (Hrsg.): Bob Dylan – Ein Kongress, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2007, S. 251 ff. (künftig zitiert als: Büttner 2007)

¹²⁴ Vgl. Hinton 2006, S. 24

Hattie Carroll“ und „The Ballad Of Hollis Brown“ drücken ein tiefes persönliches Mitgefühl für Einzelschicksale aus, seien es diskriminierte Schwarze oder arme Weiße. Die Antikriegslieder sind simpel und eindimensional und können ebenfalls eher als Ausdruck persönlicher Gefühle und weniger als politische Appelle gedeutet werden. „The Times They Are A-Changin“ hingegen hat Appellcharakter, allerdings nicht direkt politisch, weil hier ein allgemeiner Wandel angekündigt wird.

Für Dylan waren diese Lieder nicht politisch. Politik an sich betrachtete er als Trivialität, mit der er nichts zu tun haben wollte.¹²⁵ Für ihn waren die Songs in der Tat nur ein Ausdruck persönlicher Gefühle. Diese Gefühle basieren auf grundlegenden ethischen Werten: Menschlichkeit, Gerechtigkeit, Mitgefühl. Es stellt sich die Frage, ob es schon politisch ist, gegen den Krieg und gegen Rassismus zu sein.

Auch wenn diese Songs für Dylan rein persönlich waren, fielen sie in eine Zeit, in der fast alles politisch war und gedeutet wurde.¹²⁶ Die 1960er Jahre waren eine Zeit des politischen und gesellschaftlichen Wandels, geprägt von Rassenunruhen und dem Kalten Krieg. Die Jugend wurde immer mehr politisiert und organisierte sich an den Universitäten und in der Bürgerrechtsbewegung. In dieser Zeit war man gezwungen, Farbe zu bekennen. Entweder war man für den Krieg oder dagegen, für Gleichberechtigung oder gegen Schwarze.¹²⁷

Dylans Ansichten zu diesen zentralen gesellschaftlichen Fragestellungen waren klar und deutlich und stimmten im Großen und Ganzen mit der Ideologie der politischen Linken in Amerika überein. Die Vertreter dieser Ideologie wollten Dylan als Führerfigur, als Aushängeschild; ein deutlicher Fall der Vereinnahmung eines Idols. Dylans Fehler war, dass er mit dieser Rollenzuschreibung sehr naiv umging. 1963 trat er bei Martin Luther Kings Bürgerrechtsmarsch nach Washington auf¹²⁸, sowie bei verschiedenen Kundgebungen für Bürgerrechte und Gleichberechtigung in den Südstaaten. Doch selbst diesen vermeintlichen Beweis für politische Handlungen lehnte Dylan kategorisch ab. Menschen zu unterstützen, die für etwas kämpfen, sagte er, sei noch nicht politisch.¹²⁹ Dies widerspricht der gängigen, allerdings stark vereinfachten Definition, Politik sei all das, was das Staats- und Gemeinwesen betreffe.¹³⁰ Es interessierte ihn nicht, dass Pete Seeger, eines seiner Vorbilder, mit dem Dylan auch gemeinsam auftrat, ein Kommunist war: „I don't think of people in those terms“.¹³¹

Dylan war der Meinung, Künstler könnten die Probleme der Welt nicht lösen.¹³² Joan Baez und er vertraten dieselben Ansichten, doch während sie demonstrierte und sich politisch engagierte, meinte er, dies alles habe keinen Sinn.¹³³ Diese Resignation findet sich im Fehlen des deutlichen Appells in den Finger-Pointing-Songs wieder und gerade dies macht nicht nur den Unterschied zwischen Dylans Songs und den damaligen Protestliedern aus, sondern auch den zwischen ihm und der Protestbewegung. Wahrscheinlich war dies einer der Gründe, warum er sich damit nicht identifizieren konnte. Die meisten von Dylans Songs aus dieser Zeit haben einen deterministischen Beiklang. Der „hard rain“ ist nicht aufzuhalten, ebenso wenig wie der Wandel in „The Times They Are A-Changin“. Man kann lediglich das ankündigen, was sowieso passieren wird, es aber nicht aufhalten. Auch die Fragen in „Blowin' In The Wind“ scheinen in diesem Zusammenhang resignierend.

¹²⁵ Vgl. No Direction Home

¹²⁶ Vgl. Joan Baez in „No Direction Home“

¹²⁷ Vgl. ebd.

¹²⁸ Vgl. Bootleg-CD: Lincoln Memorial, Washington, DC, 28.08.1963

¹²⁹ Vgl. No Direction Home

¹³⁰ Vgl. Bunting, Dieter (Hrsg.): Deutsches Wörterbuch, Isis-Verlag, Chur/Schweiz, 1996

¹³¹ Vgl. No Direction Home

¹³² Vgl. Ebd.

¹³³ Vgl. Shelton 1986, S. 187

Diese Ansicht hinderte Dylan allerdings nicht daran, weiterhin die Menschen zu unterstützen, die für eine gute Sache kämpften. Wahrscheinlich hatte Joan Baez recht damit, Dylan als politisch naiv zu bezeichnen, da er sich für alles und jeden einsetzte¹³⁴, seien es die Kriegsoffer in Bangladesch oder die amerikanischen Farmer.

Bei den Veranstaltungen, wo man ihn am dringendsten erwartete, trat er nie auf. Das beste Beispiel ist das berühmte Woodstock-Festival im Jahr 1969. Dylan, der zu dieser Zeit sogar in Woodstock lebte, hielt sich fern und nahm lieber ein Album mit klischeehaften Liebesliedern („Nashville Skyline“) auf, als gegen den Vietnamkrieg zu protestieren.

Es ist festzuhalten, dass Dylan in seinen frühen Songs, auch wenn sie nur ein Ausdruck seiner persönlichen Gefühle waren, Ansichten vertrat, die man berechtigterweise, vor allem in Bezug auf die damalige Zeit, politisch nennen kann. Seine Ablehnung galt nicht politischen Themen oder Fragen, sondern der organisierten Politik. An dieser Meinung hat sich bis heute nichts geändert. Von der Kritik an politischen Themen verlegte er sich auf die Kritik an der Politik an sich. Es gibt zahllose Zitate von Dylan gegen die Politik aus den vergangenen vier Jahrzehnten. Von „there are no politics“¹³⁵ über die „politics of sin“¹³⁶ und die Abrechnung mit der „political world“¹³⁷, bis hin zum Kommentar, Politik sei lediglich Unterhaltung, in einem aktuellen Interview von 2009.¹³⁸ Deshalb war es eine Art Sensation, als Dylan sich 2008 positiv über Barack Obama aussprach. Es war das erste Mal in seiner ganzen Karriere, dass er einen Politiker unterstützte, sei es auch nur durch einen positiven Kommentar in einem Interview.¹³⁹

Dylans Ansicht zu den politischen Themen lässt sich mit einem simplen, möglicherweise naiven Zitat zusammenfassen, das ebenfalls von 2009 stammt:

„I have a love for humankind, a love of truth, and a love of justice.“¹⁴⁰

Diese einfache Grundüberzeugung ist es nämlich, die sich trotz aller künstlerischer Komplexität, Genialität und verschiedenster Ausdrucksformen in Dylans komplettem Werk von den Finger-Pointing-Songs bis heute widerspiegelt.

¹³⁴ Vgl. No Direction Home

¹³⁵ Gedicht „Some other Kind of Songs“ in Dylan 1985, S. 155

¹³⁶ „Dead Man, Dead Man“ (1981) in Dylan 1985, S. 459

¹³⁷ „Political World“ (1989), <http://www.bobdylan.com/songs/political-world> [23.04.2009]

¹³⁸ BOB DYLAN TALKS ABOUT HIS NEW RECORD WITH BILL FLANAGAN, <http://www.bobdylan.com/sites/www.bobdylan.com/themes/zen/dylan/pdf/conversation-6.pdf>, S. 9 [23.04.2009]

¹³⁹ Vgl. <http://abcnews.go.com/Politics/story?id=5014367&page=1> [23.04.2009] (künftig zitiert als: Flanagan 2009)

¹⁴⁰ Flanagan 2009., S. 6

3. Dylans Verrat

3.1 Another Side of Bob Dylan

Es mutet ironisch an, dass die emanzipatorische Bürgerrechts- und Antikriegsbewegung Dylan so stark vereinnahmte, dass eine eigene Emanzipation seinerseits vonnöten war. Erst spät merkte er, dass er mit seinem Engagement für diese Bewegung (das er nicht als politisch ansah) in eine Falle getappt und in einer Rolle gefangen war.¹⁴¹ Viele seiner Texte nach 1963 spiegeln seine Individualisierung und Selbstbehauptung wider. Öffentliche Auftritte wurden zu Provokationen mit gezieltem „Danebenbenehmen“. Dylan versuchte offensichtlich, sich und seine Kunst von allen zugewiesenen Rollen zu befreien, selbst wenn er damit seinen Ruf ruinierte.

Im Dezember 1963 erhielt er den Tom Paine Award vom Emergency Civil Liberties Committee, die höchste Auszeichnung für Engagement in der Bürgerrechtsbewegung. Bei der Verleihung ist Dylan sichtlich nervös, wie bei den meisten öffentlichen Auftritten, bei denen er nicht Gitarre spielt und singt. Anstelle einer Dankesrede wettet er betrunken gegen die weltfremden „outdated bald men“, die sich lieber zurückziehen sollten. Er wehrt sich gegen die Festlegung seiner Kunst und die Reduktion seiner Lieder auf einen politischen Zweck. Für einen Skandal sorgt die Bemerkung, er fühle etwas von Lee Harvey Oswald (dem Kennedy-Attentäter) in sich selbst.¹⁴²

Diese Rede hatte offensichtlich den Zweck, die organisierte Bürgerrechtsbewegung, die er ebenso wie die Politiker zum feindlichen Establishment zählt, zu provozieren und von ihr hinausgeworfen zu werden. Eine Entschuldigung verweigerte er und verkündete stattdessen trotzig seinen Individualismus: „I do not apologize for any statement. [...] I do not apologize for being me“.¹⁴³

Dieser Befreiungsschlag spiegelte sich auch in seinen Texten wider. Von den Finger-Pointing-Songs hat er Abschied genommen¹⁴⁴. In einem langen Gedicht, das erstmals auf dem Cover eines Live-Albums von Joan Baez erschien, verabschiedet er sich von seinen gefallenen Idolen, der Naivität seiner Jugend und der Selbstgerechtigkeit des „finger pointing“:

I'm even pointin' at myself

*But it's a shame it's taken so much time.*¹⁴⁵

An einem einzigen Abend im Juni 1964 nahm Dylan, nach wie vor allein mit Akustikgitarre, das Album „Another Side Of Bob Dylan“ auf. Die Programmatik des Titels war unübersehbar. Statt eines Nachfolgers im Stil von „The Freewheelin' Bob Dylan“ und „The Times They Are A-Changin'“ zeigte Dylan seinen Hörern

¹⁴¹ Younger Than That Now, S. 29

¹⁴² Kompletter Text der Rede: Shelton 1986, S. 201 f.

¹⁴³ Shelton 1986, S. 203

¹⁴⁴ Erst in den 70er Jahren machte Dylan wieder kurze Abstecher in dieses Genre. „George Jackson“ (1971) und „Hurricane“ (1975) handeln von konkreten Rassismustaten und „Hurricane“ verfolgte ganz konkret das Ziel, die Öffentlichkeit auf das Schicksal des Boxers Rubin „Hurricane“ Carter aufmerksam zu machen, der zu dieser Zeit unschuldig im Gefängnis saß.

¹⁴⁵ Dylan 1985, S. 84

diese neue „andere Seite“, die von vielen enttäuschten Anhängern als unpolitisch kritisiert wurde.¹⁴⁶ Wenn es hier einen Fingerzeig gibt, dann richtet sich dieser in der Tat auf Dylan selbst, nach innen, statt nach außen. „My Back Pages“ beschreibt eine Rückkehr zur Unschuld, das Ablegen des politischen Idealismus, der Vorurteile und romantischen Träume. Der Rückblick im Text beschreibt treffend den jungen Künstler, der Dylan noch ein, zwei Jahre zuvor gewesen war.

Half-wracked prejudice leaped forth

"Rip down all hate," I screamed

Lies that life is black and white

Spoke from my skull. I dreamed

Romantic facts of musketeers

Foundationed deep, somehow.

[...]

"Equality," I spoke the word

As if a wedding vow.

[...]

In a soldier's stance, I aimed my hand

At the mongrel dogs who teach

Fearing not that I'd become my enemy

In the instant that I preach

My pathway led by confusion boats

Mutiny from stern to bow.¹⁴⁷

Für diese abgelegten Werte und Ideale bietet der Text keine Alternative. Der Sänger ist aber wieder dort angekommen, wo er begonnen hat: in der angestrebten Unschuld, die er mit der Jugend gleichsetzt. Vorher war er fehlgeleitet von den „confusion boats“. So lautet der kurze Refrain:

Ah, but I was so much older then,

I'm younger than that now.¹⁴⁸

Das Antilieblied „It Ain't Me, Babe“ ist nicht nur programmatisch für das Album, mit dem Dylan zeigt, dass er eben kein Protestsänger ist, sondern auch für die Ablehnung sämtlicher Rollen. „It Ain't Me, Babe“ drückt eine allgemeine Negation aus. Das „No, no no!“ im Refrain¹⁴⁹ wirkt wie eine Antithese zum positiven „Yeah, yeah, yeah!“ der Beatles aus demselben Jahr.¹⁵⁰

„Ballad In Plain D“ ist wohl einer der persönlichsten Songs Dylans, in dem er die Trennung von seiner ersten großen Liebe, Suze Rotolo, verarbeitet und deren Familie, insbesondere ihrer „parasite sister“¹⁵¹, die Schuld gibt.

¹⁴⁶ Vgl. Shelton 1986, S. 259

¹⁴⁷ Dylan 1985, S. 139

¹⁴⁸ Ebd.

¹⁴⁹ Dylan 1985, S. 144

¹⁵⁰ Vgl. „She Loves You“ auf: The Beatles: The Beatles' Second Album, Capitol, 1964

¹⁵¹ Dylan 1985, S. 142

Nie wieder sollte Dylan ein so direkt autobiographisches Lied schreiben. An dem Text ist wenig poetisch oder missverständlich. Einzig die Bedeutung des Titels wird nicht sofort klar. Das Lied wird zwar im Grundakkord D gespielt, aber dies ist noch keine hinreichende Erklärung für den Titel, da es nicht Dylans Stil ist, seine Lieder lediglich nach ihrer äußeren Form zu benennen. Mit „plain D“ ist gleichzeitig „plain Dylan“ gemeint, der pure, unverhüllte Bob Dylan mit seiner persönlichsten Offenbarung. Dylan sollte später bereuen, dieses Lied veröffentlicht zu haben und gab es als Beispiel für die Eindimensionalität seiner Frühwerke an.¹⁵²

Doch gerade auf „Another Side Of Bob Dylan“ sind diese eindimensionalen Songs mit deutlich poetischeren, komplexeren Stücken gemischt, welche die dreidimensionalen Songs der nächsten Alben ankündigen.¹⁵³ Unter anderem aus diesem Grund sehe ich „Another Side“ als Übergangswerk an.

„Chimes Of Freedom“ ist das einzige Stück, das inhaltlich an die Vorgängeralben anknüpft. Es ist deutlich poetischer als „The Times They Are A-Changin’“, aber nicht weniger politisch. Die Freiheitsglocken werden in spektakulären, pathetischen Bildern beschrieben:

*Far between sundown's finish an' midnight's broken toll
We ducked inside the doorway, thunder crashing
As majestic bells of bolts struck shadows in the sounds
Seeming to be the chimes of freedom flashing¹⁵⁴*

Im zweiten Teil der jeweiligen Strophe werden die Adressaten beschrieben, für welche die Glocken klingen sollen. Es sind die Armen, die Schwachen, Einsamen und Ausgestoßenen der Gesellschaft. Somit findet das Mitgefühl-Motiv aus Songs wie „The Lonesome Death Of Hattie Carroll“ oder „The Ballad Of Hollis Brown“ in „Chimes Of Freedom“ seinen allumfassenden Höhepunkt:

*An' for every hung-up person in the whole wide universe
An' we gazed upon the chimes of freedom flashing.¹⁵⁵*

Der Appell, die Freiheitsglocken für diese Menschen klingen zu lassen, richtet sich an die Politik ebenso wie an die Gesellschaft und den Einzelnen. Der Vorwurf, Dylans viertes Album sei völlig unpolitisch, ist also unberechtigt. Auch seine Vorgänger bestehen nicht nur aus den analysierten politischen Songs, sondern enthalten, ebenso wie „Another Side of Bob Dylan“, Liebeslieder und einfache, scheinbar banale Stücke. Der größte Unterschied bei diesem Album ist die sehr persönliche Ebene. Was erst bei genauerem Hören auffällt, ist der Rhythmus vieler Lieder, die sich wie Rocksongs anhören. Es fehlt lediglich die Begleitung durch eine Band.

¹⁵² Younger Than That Now, S. 50

¹⁵³ Eine genauere Unterscheidung dieser beiden Liedtypen folgt im nächsten Kapitel.

¹⁵⁴ Dylan 1985, S. 132

¹⁵⁵ Ebd.

3.2 Wandel auf verschiedenen Ebenen

Es wäre ein Fehler, Bob Dylans Wechsel zur elektrischen Musik allein auf den Tausch von Akustik- und E-Gitarre zu beziehen. Ebenso wenig war es ein so radikaler oder plötzlicher Wechsel, wie oftmals dargestellt wurde.

Dylans erste Band während seiner Schulzeit machte elektrische Rockmusik. Er selber spielte E-Gitarre und Piano. Sein Idol war damals Little Richard.¹⁵⁶ Woody Guthrie und die Folkmusik kamen erst später. Diese Fakten waren im Jahr 1965, als sich weite Fankreise über Dylans elektrische Musik aufregten und ihn als Verräter beschimpften, nicht bekannt. Ebenso wenig wusste man, dass er bereits für sein zweites Album, „The Freewheelin’ Bob Dylan“, einige elektrische Lieder aufgenommen hatte, die aber letztendlich nicht auf dem Album landeten.¹⁵⁷ Allerdings hätte bekannt sein sollen, dass aus denselben Sessions ein schneller, simpler Rocksong mit dem Titel „Mixed-Up Confusion“¹⁵⁸ hervorgegangen war. Dieses Lied aus dem Jahr 1963 war nämlich Bob Dylans erste veröffentlichte Single und war vom Musikstil her, ebenso wie vom Text, sehr verschieden von Liedern wie „Blowin’ In The Wind“.

Deshalb ist es umso verwunderlicher, dass der Wechsel für viele so überraschend kam. Erstaunlicherweise war noch nicht die Veröffentlichung des ersten elektrischen Albums im März 1965, „Bringin’ It All Back Home“, und der Single „Subterranean Homesick Blues“ Grund für Protest und Anfeindung von Seiten der Fans. Auf seiner ersten großen England-Tour im selben Jahr wurde er nach wie vor als Folksänger und Prophet gefeiert. Dylan begann seine Konzerte, die er noch immer allein mit Akustik-Gitarre bestritt, mit „The Times They Are A-Changin’“ und baute zahlreiche neue Songs in die Setliste ein, wie „Mr. Tambourine Man“ oder „It’s Alright, Ma (I’m Only Bleeding)“.

Der Film „Don’t Look Back“ von D.A. Pennebaker gibt interessante Einblicke hinter die Kulissen der Tour. Wir sehen nicht mehr den jungen Folksänger im Arbeiterhemd, der bei Interviews nervös wirkt und ansonsten nett lächelt. Dylan ist komplett schwarz gekleidet und trägt ständig eine Sonnenbrille. Er wirkt blass und zerbrechlich, fast androgyn. Nichts ist mehr übriggeblieben vom Woody-Guthrie-Stil.

Journalisten gibt er widersprüchliche und ironische Antworten, wirkt teilweise offen feindselig. Seine allgemeine Haltung kann als arrogant und rebellisch interpretiert werden.¹⁵⁹ Hier haben wir es schon nicht mehr mit dem Folksänger zu tun, sondern bereits mit einem Rockstar mit allen dazu gehörigen Attitüden, dem nur noch die Band fehlt. Sein öffentliches Auftreten und Erscheinungsbild waren schon zu denen eines Rockstars geworden, bevor er es selber wurde.

Dylans Veränderung in dieser Zeit möchte ich auf den folgenden Ebenen ansetzen, wobei die letzten beiden die wichtigsten und die letzte für die kommenden Analysen am relevantesten ist.

-Aussehen (Kleidung / Stil)

-Auftreten (Verhalten / Attitüde)

-Musikstil (akustisch → elektrisch)

-Texte (eindimensional → dreidimensional)

¹⁵⁶ Santelli 2005, S. 8

¹⁵⁷ Vgl. Bootleg-CD: The Freewheelin’ Bob Dylan Outtakes, 1962

¹⁵⁸ Dylan 1985, S. 40

¹⁵⁹ Vgl. Filmdokumentation: Pennebaker, D.A.: Don’t Look Back, Sony BMG Music Entertainment GmbH, 1967

Den letzten Punkt, die innere Ebene, werde ich später untersuchen. Zunächst ist die äußere Ebene zu betrachten, das Öffentlichkeitsbild und die Vorwürfe, die an Dylan gerichtet wurden. Später, bei der Textanalyse, soll gezeigt werden, dass viele davon ungerechtfertigt waren und einem Feindbild, einer Dämonisierung, entspringen.

3.3 Reaktionen

Aus heutiger Sicht sind die Reaktionen auf Bob Dylans Wechsel zur elektrischen Musik kaum verständlich. In unserer Zeit ist es keine große Sache für einen Künstler, zwischen verschiedenen Stilrichtungen zu wechseln. Musiker wie Bruce Springsteen und besonders Neil Young tun das ständig und gehen mit völlig neuen Showkonzepten auf Tour, ohne dabei die Erwartungen der Fans zu erfüllen und ihre „greatest hits“ zu spielen. Neil Young machte in den 80ern plötzlich elektronische Musik und Rockabilly. Springsteen ging 2006 mit alten Folksongs und Blaskappelle auf Tour. Manchen Fans gefiel es, vielen anderen nicht. Grund für Beschimpfungen und Anfeindungen gab es dennoch nicht.

In den 60er Jahren war die Musikszene grob in mehrere Lager gespalten, die zum Teil unberechtigt stark ideologisiert wurden. Das ist ein großer Unterschied zur heutigen Zeit, in der die meisten verschiedenen Musikstile per definitionem als ideologisch neutral gelten und nur die Texte und die jeweiligen Künstler einen ideologischen Unterschied ausmachen können. Die amerikanische Folkmusik verstand sich selbst als traditionell und antikommerziell. Der Tradition nach wurde sie der politischen Linken zugeordnet¹⁶⁰, da sie oftmals die Themen behandelte, die ich bei der Analyse von Dylans frühen politischen Songs herausgestellt habe. Country-Musik galt als rechts, konservativ und republikanisch. „In den blauen Staaten hörte man Bob Dylan und in den roten Johnny Cash.“¹⁶¹ Deshalb waren viele Fans empört, als Dylan sich 1967 öffentlich als Freund von Johnny Cash zeigte, in dessen Fernsehshow auftrat und mit ihm zusammen mehrere Lieder aufnahm. Cash machte Country-Musik und war somit rechts. So einfach funktionierte die Logik der damaligen Musikszene. Dabei interessierte es keinen, dass Cashs Leben eher dem eines Outlaws und Rebellen in einem Dylan-Song glich, als dem eines konservativen Republikaners.¹⁶²

Doch das große Feindbild der Folkmusik-Szene war nicht Country, sondern die Pop- und Rockmusik. Die Szene verstand sich als Avantgarde gegen Pop, der für sie nur kommerzielle Unterhaltungsmusik war.¹⁶³ Zwischen Pop und Rock wurde keine Unterscheidung getroffen.

Für Dylan, der mit elektrischer Musik angefangen und viele sehr verschiedenartige Lieder geschrieben und aufgenommen hatte, war es nur eine Frage der Zeit, bis ihm das Folkmusik-Genre zu eng werden würde.

¹⁶⁰ Ein krasses Beispiel für die politische Ideologisierung der Folkmusik ist die Tatsache, dass viele der Proteste während Dylans England-Tournee 1966 von der Kommunistischen Partei Großbritanniens organisiert worden waren. Diese hatte in Dylan ein neues Feindbild, nachdem er sein musikalisches Genre verlassen hatte. (Vgl. Stephen Scobie in der Filmdokumentation: 3sat Kulturzeit extra: Das Bob-Dylan-Rätsel. Mann der Masken. Wer ist Bob Dylan? (Eduard Erne), gesendet am 12.05.2007)

¹⁶¹ Neiman, Susan: Amerikanische Träume. In: Honneth, Axel u.a. (Hrsg.): Bob Dylan – Ein Kongress, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2007, S. 303

¹⁶² Vgl. Cash, Johnny: Cash - The Autobiography, Harper Paperbacks, New York, 1998

¹⁶³ Vgl. Filmdokumentation: 3sat Kulturzeit extra: Das Bob-Dylan-Rätsel. Mann der Masken. Wer ist Bob Dylan? (Eduard Erne), gesendet am 12.05.2007 (künftig zitiert als: 3sat Kulturzeit 2007)

Das erste Mal trat er im Juli 1965 mit Band auf, bezeichnenderweise beim Newport Folk Festival, bei dem er in den beiden Jahren zuvor noch als Jungstar der Szene gefeiert wurde. Dylan, gerade von der akustischen England-Tour zurückgekehrt, trat im bereits beschriebenen Outfit mit Sonnenbrille auf und eröffnete das Konzert mit „Maggie’s Farm“. Im Film „I’m Not There“ von Todd Haynes wird diese Szene allegorisch so dargestellt, dass Dylan und die Band Maschinengewehre aus ihren Gitarrenkoffern nehmen und auf das Publikum feuern.¹⁶⁴ Schnell setzte die Legendenbildung um diesen Auftritt ein und machte ihn rückblickend zu einer mythischen Geschichte mit Dylan als rebellischem Helden. Es entsteht ein Aufruhr. Dylan wird ausgebuht und beschimpft. Pete Seeger, Dylans Idol und Folkmusik-Legende, versucht mit einer Axt, das Kabel von Dylans Verstärker zu kappen. Dylan muss nach wenigen Liedern die Bühne verlassen, kehrt fast entschuldigend mit Akustik-Gitarre zurück und singt „It’s all Over Now, Baby Blue“, programmatisch für seinen Abschied von der Folkszene. Diese Geschichte ist wahrscheinlich übertrieben und ein deutliches Zeichen der nachträglichen Verklärung, die Dylan zum Rebellen gegen eine übermächtige feindliche Masse stilisiert. Der Konzertmitschnitt¹⁶⁵ gibt wenige Buhrufe und eher eine irritierte Unruhe im Publikum wieder. Es ist unklar, ob wirklich so viel gebuht wurde, wie man allgemein behauptet. Tatsache ist, dass Dylans Verstärker der elektrischen Band nicht gewachsen war und die Musik als undeutlicher Lärm herauskam, bei dem man Dylans Stimme nicht einmal verstand.¹⁶⁶ Dies wäre eine mögliche Erklärung für die Proteste der Fans, sowie Dylans Wechsel zur Akustik-Gitarre für den Rest des Konzertes. Wahrscheinlich trugen die Tonprobleme auch maßgeblich zu den Reaktionen auf der noch berühmteren England-Tour im kommenden Jahr bei.

Dylan, der die Reaktionen nicht verstand¹⁶⁷, ging mit seiner Band auf Welttournee und spielte als erster Musiker überhaupt trotzig und konsequent gegen das Publikum an. Zu seiner neuen Rolle als Rocker und Rebell kam bald noch starker Drogenkonsum hinzu, was ihm teilweise bei seinen Auftritten sehr deutlich anzusehen- und zu hören war.¹⁶⁸ Im ersten Teil seines Konzertprogramms spielte er allein mit Akustik-Gitarre, allerdings ausschließlich Songs von seinen neuen Alben, weder „The Times They Are A-Changin’“, noch „Blowin’ In The Wind“. Zum zweiten Teil der Show kam die Band auf die Bühne und der Aufruhr begann. Es wurde gebuht und Zuschauer verließen reihenweise die Konzertsäle. Der Höhepunkt der Proteste ereignete sich in England, wo die Folkmusik-Szene mit jungen Künstlern wie Donovan ihren Höhepunkt an Popularität erreicht hatte. Die Filmdokumentationen „Eat The Document“ und „No Direction Home“ zeigen Ausschnitte der Konzerte, sowie Interviews mit Fans, die zum Teil sehr extrem und aggressiv reagierten:

„It was a bloody disgrace!“

„He has sold out!“

„Shoot him! Traitor!“¹⁶⁹

„Dylan was a bastard in the second half.“¹⁷⁰

¹⁶⁴ Vgl. Film: Haynes, Todd: I’m Not There, Paramount Pictures, 2007

¹⁶⁵ Vgl. Filmdokumentation: Bob Dylan – The Other Side Of The Mirror. Live At The Newport Folk Festival 1963-1965, Sony BMG Music Entertainment GmbH, 2008

¹⁶⁶ Vgl. The Biography Channel, 2009

¹⁶⁷ Vgl. Younger Than That Now, S. 224

¹⁶⁸ Vgl. Bootleg-CD: Sydney Stadium, Sydney, Australia, 13.04.1966

¹⁶⁹ Vgl. Filmdokumentation: Pennebaker, P.A.: Eat The Document, 1966, nicht veröffentlichte Bootleg-DVD

(eine qualitativ schlechtere Version findet sich auf Youtube:
http://www.youtube.com/view_play_list?p=24552F19AE8026F9 [23.04.2009])

Dylans Konfrontation mit dem Publikum erreichte ihren Höhepunkt beim Konzert in Manchester am 17. Mai 1966.¹⁷¹ Die spätere Veröffentlichung unter dem Titel „The Royal Albert Hall Concert“¹⁷² ist eine Hommage an die Bootleg-Szene, in der eine Aufnahme des besagten Konzertes lange Zeit unter falschem Datum kursierte und irrtümlich für einen Mitschnitt des Konzertes in der Londoner Royal Albert Hall gehalten wurde. Nach „Ballad Of A Thin Man“ schreit jemand aus dem Publikum „Judas!“. Das restliche Publikum reagiert mit Gelächter und Beifall. „I don't believe you,“ gibt Dylan zurück, „You're a liar.“ Etwas leiser hört man jemanden sagen: „Play fucking loud!“. Die Band beginnt mit einer sehr rauen, rockigen Version von „Like A Rolling Stone“. Dieser Vorfall ist, ebenso wie Newport, zu einer mythischen Heldengeschichte verklärt worden, bei der Dylan sich dem Publikum trotzig widersetzt und die Anweisung an die Band, „Play fucking loud“, eine Kampfansage ist. Für seine alten Fans war er der Verräter, für neue Verehrer eine Rebellenfigur wie James Dean.

Nun ist es, wie in der Einführung erwähnt, nicht meine Aufgabe, mythische Geschichten als unwahr aufzuklären. In diesem Fall ist es aber sehr hilfreich, mich auf eine scheinbar unbeachtete Quelle zu berufen und festzustellen, dass es in Manchester keine Kampfansage gab. Mickey Jones, Schlagzeuger auf der Tour 1966, sagte in einem Interview, dass besagter Ausspruch weder von Dylan, noch von einem Bandmitglied kam, sondern wahrscheinlich von einem Crewmitglied hinter der Bühne.¹⁷³

Dies ist insofern eine wichtige Feststellung, da sie aufzeigt, dass es von Dylans Seite keinen Kampf gegen das Publikum gab und der scheinbare Antagonismus nur einseitig war.

Dylan war, wie bereits erwähnt, als Prophet und Messias mit deutlich religiösen Attributen verklärt worden. Dementsprechend ist es logisch, dass ein Verhalten, das dieser Rolle in krasser Weise widersprach, zu einer umgekehrten Verklärung, einer Dämonisierung kippte und die Judas-Rolle ebenfalls religiös übersteigert ist. In Anbetracht der vorigen Untersuchung lassen sich die Vorwürfe leicht entkräften. Da Dylan sich keiner Sache verschrieben und keine Rolle freiwillig und bewusst übernommen hatte, kann ihm keinerlei Verrat an etwas oder jemandem unterstellt werden. Der Vorwurf eines Verrats an einer Sache oder einer Gruppe wäre berechtigt gewesen, wenn Dylan in seinen neuen Songtexten völlig andere Anschauungen als zuvor (zum Beispiel rassistische) vertreten hätte, aber wie bei der späteren Songanalyse gezeigt werden soll, hat sich an seinen grundlegenden Überzeugungen nichts geändert. Da er sich auch zu keiner Gruppe, weder politisch, noch musikalisch, bekannt hatte, kann ihm auch hier kein Verrat unterstellt werden.

Einzig durch die elektrische Form seiner Musik bediente er das Feindbild des „sell out“, der bedeutungslosen Popmusik, die nur auf Verkauf ausgerichtet sei. Ob dieses Feindbild Popmusik wirklich seine Berechtigung hatte (oder noch hat), ist eine andere Frage. Fakt ist, dass Dylan nicht in dieses Schema passt, da seine elektrische Musik das Gegenteil eines Zugeständnisses ans Publikum oder an den Kommerz war. Ein Nachfolgealbum von „The Times They Are A-Changin'“ und eine weitere Akustik-Tour wären ein größerer Erfolg gewesen und hätten mehr Geld eingebracht, wohingegen die elektrische Welttournee allein schon wegen der teuren Ausrüstung ein finanzielles Debakel war.¹⁷⁴ Somit ist der „sell out“-Vorwurf völlig unberechtigt und ein gutes Beispiel für ein polemisierendes, blindes Feindbild, das niemand von den Kritikern genau hinterfragt hat. Dylan

¹⁷⁰ Vgl. No Direction Home

¹⁷¹ Mickey Jones in: Filmdokumentation: Bob Dylan World Tour 1966 - The Home Movies, in-akustik GmbH & Co.KG, 2006 (künftig zitiert als: The Home Movies)

¹⁷² CD: Dylan, Bob: Live 1966: The Bootleg Series Vol. 4, The Royal Albert Hall Concert, Columbia 1998

¹⁷³ Vgl. The Home Movies

¹⁷⁴ Vgl. ebd.

stand früher für die Gegenthese zur kommerziellen Musik¹⁷⁵ und gerade durch die elektrische Tour hat er diesen Status wieder bewiesen und auf eine höhere Ebene transportiert, nämlich auf die des Antikommerzialisismus auf scheinbar kommerzieller Ebene.

Dylans Kommentar in Manchester („I don't believe you. You're a liar.“) klingt sachlich und eher unbeteiligt. Seine Haltung dem Publikum gegenüber ist neutral, nicht rebellisch oder kämpferisch. Seine Musik ist kein triumphal-höhnischer Befreiungsschlag¹⁷⁶, sondern letztendlich eine weitere Verweigerung. Der Manchester-Kommentar verweigert in neutralem Tonfall zwei Rollen zugleich. Einmal, offensichtlich, die des Judas. Er hat sich zu nichts und niemandem bekannt und kann somit nichts und niemanden verraten haben. Der „Judas“-Rufer ist lediglich ein Lügner, kein Feind, ebenso wenig wie das Publikum. Es ist bezeichnend, dass Dylan nie aggressiv auf die Beschimpfungen reagierte und niemals auch nur ein einziges „Fuck you, too!“ zurückgab. Durch seine neutrale Haltung gegenüber dem feindlichen Publikum und der simplen Negierung eines Vorwurfs verweigert Dylan sogar die neue Rolle des Rebellen; dessen, der eine Rolle verweigert.

Dylans neutrale Haltung ist kennzeichnend für sein Verhältnis zu Publikum und Presse. Letztendlich bleibt es dabei, dass er immer genau das getan hat, was er wollte und sich dabei von nichts und niemandem beeinflussen ließ. Dabei bringt er das Kunststück fertig, nicht nur sämtliche ihm auferlegte Rollen zu verweigern, sondern sogar die Rolle des Verweigerers.

3.4 Dreidimensionale Songs

Bevor ich mit der detaillierten Analyse mehrerer dreidimensionaler Dylan-Songs aus den Jahren 1965 und 1966 beginne, möchte ich diesen Liedtyp genauer bestimmen. Dylan hat die Unterscheidung zwischen eindimensional und dreidimensional selbst getroffen, diese aber nicht genau differenziert.¹⁷⁷ Diese Songs negieren, wie Dylan selbst, in vielerlei Hinsicht jede Festlegung, da sie wie surrealistische Gemälde wirken und sich jeder Standard-Interpretation entziehen. Es gibt viele verschiedene Interpretationen, welche die gleiche Berechtigung haben und ähnlich gut belegbar sind. Deshalb bestand bei keinem dieser Lieder die Gefahr, dass es zu einer Hymne für irgendjemanden oder etwas wurde. Neben zahllosen Liedtexten schrieb Dylan ein ganzes Buch in diesem Stil, ein Werk mit dem Titel „Tarantula“, das eher wie ein Bewusstseinsstrom wirkt, obwohl der Autor es als Roman bezeichnete.¹⁷⁸

Frühere Texte wie die der Finger-Pointing-Songs können nicht grundlegend verschieden interpretiert werden. Tiefgehende Analysen mögen zwar unterschiedliche Bedeutungsnuancen hervorbringen, aber keiner kann bestreiten, dass „Masters Of War“ ein Lied gegen den Krieg ist und „The Times They Are A-Changin'“ einen Wechsel ankündigt. Das ist die eine, festgelegte Dimension dieser Texte.

Bei den dreidimensionalen ist das grundverschieden. Weder das genaue Thema, noch die Identität der Protagonisten, sind aus den allegorischen Bildern genau herauszukristallisieren. Selbst nach Jahrzehnten der Dylanforschung gibt es keine Standardinterpretationen zu diesen Stücken und auch ich erhebe keinen Anspruch darauf, eine zu stellen. Ich bin nämlich der Meinung, dass diesen Texten keine einheitlichen

¹⁷⁵ Vgl. 3sat Kulturzeit 2007

¹⁷⁶ Vgl. Honneth, Axel: Verwicklungen von Freiheit. Bob Dylan und seine Zeit. In: Honneth, Axel u.a. (Hrsg.): Bob Dylan – Ein Kongress, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2007, S. 23

¹⁷⁷ Vgl. Younger Than That Now, S. 50

¹⁷⁸ Vgl. Dylan, Bob: Tarantula, The Macmillan Company, New York, 1971

Hintergrundannahmen des Autors zugrundeliegen, dass die Bilder, die wie ein Bewusstseinsstrom oder eine Drogenhalluzination wirken, eher einer Traumlogik als einem Überzeugungssystem entstammen und deshalb mannigfaltige Deutungsmöglichkeiten bieten. Vielleicht liegt gerade darin die Genialität der Texte.

Die Interpretationsschwierigkeiten fangen schon bei den Protagonisten an. Wer ist Mister Jones („Ballad Of A Thin Man“¹⁷⁹) oder Queen Jane („Queen Jane Approximately“¹⁸⁰)? Am interessantesten finde ich die Frage nach Johanna, der ich in der folgenden Interpretation von „Visions Of Johanna“¹⁸¹ nachgehen werde. Unklar ist auch die Art der im Titel genannten Visionen. Die englische Sprache lässt hier zwei Möglichkeiten zu. Sind es Johannas Visionen oder hat jemand Visionen von Johanna? Mit diesen Fragen will ich verdeutlichen, dass selbst diese elementaren Fragen des Textinhalts nicht eindeutig beantwortbar sind und es schwer ist, einen Ansatzpunkt zur Interpretation zu finden.

*Ain't it just like the night to play tricks when you're tryin' to be so quiet?
We sit here stranded, though we're all doin' our best to deny it
And Louise holds a handful of rain, temptin' you to defy it
Lights flicker from the opposite loft
In this room the heat pipes just cough
The country music station plays soft
But there's nothing, really nothing to turn off
Just Louise and her lover so entwined
And these visions of Johanna that conquer my mind*¹⁸²

Der Ausgangspunkt ist ein geschlossener Raum, wo sich der Sänger mit einer Gruppe von Menschen „gestrandet“ findet. Auch wenn die Frage nach dem Raum später mehrdimensional wird, scheint es sich hier um eine Wohnung (wahrscheinlich in New York) zu handeln. Mit dem Regen, den Louise in den Händen hält, könnten Drogen gemeint sein, da es sich dabei um einen gängigen amerikanischen Slang-Ausdruck handelt. Dennoch ist „Visions Of Johanna“ nicht auf einen Drogensong zu reduzieren.¹⁸³ Die Atmosphäre ist statisch und still. Dann brechen die Visionen von Johanna über den Sänger herein. Johanna bleibt das ganze Lied über abwesend. Sie wirkt wie eine irrealer Traumgestalt, eben der Gegenstand von Visionen. Louise ist ihr Gegenpol. Sie ist real und präsent, wirkt aber wie ein Spiegel von Johanna und macht es umso deutlicher, dass diese nicht da ist:

*Louise, she's all right, she's just near
She's delicate and seems like the mirror
But she just makes it all too concise and too clear
That Johanna's not here.*¹⁸⁴

¹⁷⁹ Vgl Dylan 1985, S. 198

¹⁸⁰ Vgl Dylan 1985, S. 201

¹⁸¹ Vgl. Dylan 1985, S. 223 f.

¹⁸² Dylan 1985, S. 223

¹⁸³ Vgl. Scobie, Stephen: Alias Bob Dylan. Revisited, Red Deer Press, Calgary, 2004, S. 56 (künftig zitiert als: Scobie 2004)

¹⁸⁴ Dylan 1985, S. 223

Unklar ist die Anzahl und Identität der anwesenden Personen. Dylan wechselt in seinen Songs oft die Perspektive und vertauscht „he“, „she“ oder „I“ fast beliebig. Meistens, sagt er, sei dabei er selbst gemeint.¹⁸⁵ Deshalb ist anzunehmen, dass es sich bei Louises Liebhaber nicht unbedingt um eine dritte Person handeln muss, ebenso wie beim „little boy lost“ in der dritten Strophe. Handelt es sich bei ihm lediglich um die Metapher für ein Zwiegespräch des Sängers mit sich selbst über die Abwesenheit von Johanna?

*Now, little boy lost, he takes himself so seriously
He brags of his misery, he likes to live dangerously
And when bringing her name up
He speaks of a farewell kiss to me¹⁸⁶*

In der vierten Strophe wechselt die Szenerie und es wird klar, dass sich die Interpretation nicht auf die Figurenkonstellation Sänger/Louise/Johanna beschränken kann. Plötzlich befinden wir uns in einem Museum:

*Inside the museums, Infinity goes up on trial
Voices echo this is what salvation must be like after a while
But Mona Lisa musta had the highway blues
You can tell by the way she smiles¹⁸⁷*

Was hier dargestellt wird, ist der „Horror der Unendlichkeit“¹⁸⁸, der Schrecken der Statik, die bereits in der ersten Strophe angedeutet wird. Mona Lisas „highway blues“ ist die Sehnsucht nach Bewegung, das Verlangen, wieder „on the road“ zu sein, um mit Dylan zu sprechen. Doch Mona Lisa ist gefangen in ihrem Bildnis. Diese Zeilen drücken möglicherweise Dylans Angst vor einer Festlegung aus, einer Gefangenheit im eigenen Mythos (= Öffentlichkeitsbild / Verklärung). Das erklärt seine phobische Bekämpfung der eigenen Festlegung und Verehrung. Noch heute ist er ständig auf dem „highway“, aktiv und in Bewegung, kann aber nicht verhindern, dass er von vielen als Museumsstück betrachtet wird. In dem von Dylan inspirierten Lied „Last Man Standing“ von Bon Jovi geht es um einen großen alten Sänger, der als letzter seiner aussterbenden Art wie im Museum betrachtet wird: „Come see a living, breathing spectacle, only seen right here.“¹⁸⁹

Zweifellos ist der Mythos ein Grund für viele Konzertbesuche: die Besichtigung einer Legende.¹⁹⁰ In dieser Hinsicht hat sich Dylans Befürchtung erfüllt. So sehr er auch die Verklärung bekämpfte, konnte er den Mythos und den Legendenstatus nie ablegen.

Nun gilt es, den ersten Teil des Textes mit dem zweiten zusammen zu einer einheitlichen Interpretation zu bringen. Die Museumsszene wirkt traumartig und visionär. Bei ihr scheint es sich um einen Teil der Johanna-Visionen zu handeln.

¹⁸⁵ Vgl. Cohen, Scott: "Don't Ask Me Nothin', I Might Just Tell You The Truth: Bob Dylan Revisited" in: Spin 1, Nr. 8, Dezember 1985, S. 39

¹⁸⁶ Vgl. Dylan 1985, S. 223

¹⁸⁷ Ebd.

¹⁸⁸ Detering, Heinrich: Visionen von Johanna. In: Mössing, Ingrid u. Ette, Wolfgang (Hrsg.): Bob Dylan. 5 Songs, Kerber Art, 2009, S. 47

¹⁸⁹ Bon Jovi: "Last Man Standing" auf dem Album "Have A Nice Day", Island/Mercury, 2005

¹⁹⁰ Vgl. Büttner 2007, S. 265

Zurück zu Johanna. Wie kommt Dylan zu diesem Namen? Besonders bemerkenswert ist die unamerikanische Schreib- und Ausdrucksweise. Dylan wählte bewusst Johanna, einen deutschen Namen, und nicht das amerikanische Joanna oder Variationen davon wie Joan oder Joanie. Das „h“ spricht er überdeutlich aus, so dass keinerlei Verwechslungsgefahr mit Joanna besteht: „Jo-Hanna“. Es gibt keinen anderen Dylantext, in dem er noch einen deutschen Namen verwendet. Was also hat es damit auf sich?

Stephen Scobie weist auf den Gleichklang von „Johanna“ und „Gehenna“ hin.¹⁹¹ „Gehenna“ ist laut dem Oxford English Dictionary die Hölle, ein Ort der Folter, ein Gefängnis.¹⁹² Der Ausdruck kommt aus dem Hebräischen¹⁹³ und war Dylan, der damals, lange vor seiner Konversion zu den Wiedergeborenen Christen, Jude und zudem sehr gebildet und belesen war, sicherlich bekannt.

Somit sind es nicht Johannas Visionen, sondern Visionen von Gehenna, Höllenbilder, und Louise, eine reale Person, spiegelt seinen Schrecken davor wider. Gleichzeitig ist sie sein Anker in der Realität. In seiner Beziehung zu ihr ist er ausschließlich er selbst. Deshalb macht sie ihm klar, dass Johanna (noch) nicht hier ist. Bei Johanna / Gehenna wird von ihm nur noch sein Bild übrig sein. Aufgrund dieser Ambivalenz ist Louise nicht eindeutig als positive oder negative Gestalt zu charakterisieren.

Stephen Scobie bleibt leider bei der Wortassoziation stehen und übersieht eine inhaltliche Querverbindung, die seine These mit der Hölle stützen könnte. Auch ohne Gehenna drängt sich bereits in der ersten Strophe eine Verbindung zu Jean-Paul Sartre auf. In dessen Werk „Huis Clos“ („Geschlossene Gesellschaft“) wird die Hölle als geschlossener Raum beschrieben, wo verschiedenste sündige Menschen ahnungslos stranden. Es fehlen Teufel, Dämonen und andere herkömmliche Schrecken. Eine der Hauptpersonen erkennt am Ende, dass die Hölle in eben dieser geschlossenen Gemeinschaft und Figurenkonstellation liegt: „l'enfer, c'est les Autres“¹⁹⁴. Die Hölle sind die anderen und der größte Schrecken liegt in der Statik der Situation, aus der es kein Entrinnen gibt.

In der ersten Strophe fühlt sich der Sänger in einer eben solchen statischen Situation in einer Wohnung mit Louise gefangen. Er fängt an zu träumen, zu halluzinieren (möglicherweise durch Drogen, „rain“, evoziert). In Louises Augen spiegelt sich für ihn dieser Schrecken wider. Wie bei einem Drogenrausch üblich, wird das aktuell vorherrschende Gefühl ins Extreme gesteigert. Aus einer einfachen Angst vor Statik, möglicherweise in der Beziehung zu Louise oder in seiner Karriere, werden für den Sänger Höllenvisionen von einer unendlichen Gefangenheit im ihm eigenen (Öffentlichkeits-) Bild, aus dem er sich nicht befreien, sich also nicht weiterentwickeln kann. Die Träger dieses Mythos sind die anderen, die deshalb die Hölle darstellen.

Diese Deutung halte ich für viel schlüssiger als die zahlreichen biographischen Ansätze, die beispielsweise Johanna aufgrund der Ähnlichkeit des Namens mit Joan Baez gleichsetzen. Eine Gefahr bei Interpretationen von Texten mit Drogenreferenzen ist auch, die ganze Deutung darauf zu reduzieren, die Bilder als sinnlose Halluzinationen und den kompletten Song als Drogenlied abzustempeln. Dylan selber lehnte die Bezeichnung „drug song“ kategorisch ab: „It's just vulgar to think so.“¹⁹⁵

Die Verbindungen zu Gehenna und vor allem zu Sartre sind insofern naheliegend, als dass Dylans Texte von Anspielungen auf Mythologie, Religion und Literatur nur so wimmeln und sich sogar einzelne Zeilen bis zu den

¹⁹¹ Vgl. Scobie 2004, S. 259

¹⁹² Vgl. Oxford Dictionary of English, Oxford University Press, Oxford, 2005 (künftig zitiert als: Oxford 2005)

¹⁹³ Vgl. http://www.wordinfo.info/words/index/info/view_unit/887 [20.05.2009]

¹⁹⁴ Vgl. Sartre, Jean-Paul: Huis clos. Texte et documents, Klett Schulbuchverlag GmbH, 1981, S. 53

¹⁹⁵ Vgl. Bootleg-CD: Royal Albert Hall, London, England, 27.05.1966
(das echte Royal-Albert-Hall-Konzert, nicht die Aufnahme aus Manchester)

obskursten Quellen zurückverfolgen lassen. Wenig an Dylans Texten ist wirklich zufällig, genauso wenig wie irgendein Lied von ihm nur ein Drogensong ist. Die Vielschichtigkeit der dreidimensionalen Songs schließt allerdings jedes „nur“ aus. Somit ist „Visions Of Johanna“ auch nicht „nur“ ein Song über Dylans Ängste vor Festlegung und Stagnation, sondern bietet vielerlei Deutungsmöglichkeiten.

Mindestens ebenso kryptisch und mehrdeutig ist der Text von „Desolation Row“ vom Album „Highway 61 Revisited“, Dylans bis dahin längstem Song (11:20 Minuten), der wie ein surrealistisches Gemälde wirkt. Der Sänger schaut als distanzierter Betrachter einer düsteren Parade grotesker Gestalten zu. Es wimmelt von literarischen, mythischen und realen Figuren in traumlogischen Handlungssequenzen. Jede davon einzeln zu analysieren, würde den Inhalt einer eigenen Magisterarbeit beanspruchen. Aber nicht jede einzelne der zwölf sehr langen Strophen ist für sich genommen wichtig. Ebenso wenig gibt es eine kohärente Handlung. Dylan beweist dies dadurch, dass er bei Live-Auftritten oft einzelne Strophen von „Desolation Row“ austauscht und mit den Jahren immer mehr weglässt.¹⁹⁶ Wichtig ist der Gesamteindruck, nicht die einzelnen Bilder.

Um die Interpretation eines solchen Textes zu beginnen, muss man bei den wenigen Punkten ansetzen, die direkt ins Auge springen und deren Bedeutung offensichtlich ist. Erst später kann man sich zu Fragen vorarbeiten, wie der Identität von „Desolation row“. Offensichtlich ist, dass in dem grotesken Karneval eine deutliche Bedrohung liegt, eine Art Weltuntergang angekündigt wird. Robert Shelton nennt den Song eine Fortsetzung von „A Hard Rain’s A-Gonna Fall“, eine Beschreibung der Welt nach dem schweren Regen.¹⁹⁷ Meiner Meinung nach liegt er damit falsch. „Desolation Row“ ist eine thematische, aber keine inhaltliche Fortsetzung des Vorgängers. Das Szenario wirkt zwar in der Tat postapokalyptisch, aber verschiedene Anzeichen deuten eine Katastrophe in der Zukunft, nicht in der Vergangenheit an. Von der mythischen Welt aus „A Hard Rain’s A-Gonna Fall“ wurde das Szenario in eine surreale Variante unserer Alltagswelt übertragen.

*Now the moon is almost hidden
The stars are beginning to hide
The fortunetelling lady
Has even taken all her things inside*¹⁹⁸

In den ersten beiden Zeilen der dritten Strophe setzt eine Dunkelheit ein, die schwärzer als die Nacht und deshalb unnatürlich ist. Die Wahrsagerin, die Person, welche die Zukunft sehen kann, hat sich zurückgezogen und versteckt sich, offenbar aus Angst vor dem, was sich ihr beim Blick in die Zukunft offenbart hat.

*All except for Cain and Abel
And the hunchback of Notre Dame
Everybody is making love
Or else expecting rain*¹⁹⁹

¹⁹⁶ Vgl. Bootleg-CD: Philipshalle, Düsseldorf, 19.04.2007, sowie zahlreiche andere Live-Mitschnitte aus den letzten Jahren

¹⁹⁷ Vgl. Shelton 1986, S. 282

¹⁹⁸ Dylan 1985, S. 204

¹⁹⁹ Ebd.

Hier finden wir die Metapher des angekündigten Regens, der drohenden Katastrophe, eine Anspielung auf „A Hard Rain’s A-Gonna Fall“.

Die vorletzte Strophe enthält die letzte derartige Metapher:

*The Titanic sails at dawn*²⁰⁰

Das unzweideutige Bild der sinkenden Titanic repräsentiert laut Michael Gray die amerikanische Gesellschaft.²⁰¹ Meiner Meinung nach handelt es sich in der Tat um eine Gesellschaftskritik und die Ankündigung des Zusammenbruchs dieser Gesellschaft. Allerdings steht vielmehr das Gesamtszenario für diese Gesellschaft. Deshalb tauchen die verschiedensten Gestalten auf, die auf den ersten Blick nicht zu einander zu passen scheinen: unter anderem, Kain und Abel, der Glöckner von Notre Dame, Cinderella, Ophelia, Dr. Filth, die Dichter Ezra Pound und T.S. Eliot, sowie Einstein, verkleidet als Robin Hood. Diese Figuren zusammengenommen wirken wie die Besatzung eines „Narrenschiffes“. In der mittelalterlichen Dichtung von Sebastian Brant sind es verschiedenste Personen, die jede auf ihre Weise zu Sündern und deshalb zu Narren werden. Sie bilden alle zusammen die Besatzung des Narrenschiffes.²⁰²

Ähnlich verhält es sich bei „Desolation Row“. Jede der grotesken Gestalten begeht auf ihre Weise Verfehlungen und wird sündig. Einstein durch seine Maskerade, sein Freund, der Mönch, durch seinen Neid, die beiden Dichter durch ihren Kampf miteinander und selbst Ophelia bleibt nicht schuldlos:

*Her sin is her lifelessness.*²⁰³

Somit ist die ganze Parade von Gestalten, die komplette „Desolation row“, ein Narrenschiff, das unweigerlich zum Sinken verdammt ist. Dabei gibt es keine Differenzierung zwischen den Figuren. Allerdings fehlt hier im Gegensatz zum „Narrenschiff“ die biblische Terminologie, deshalb muss „Desolation Row“ nicht zwangsläufig religiöse Dimensionen haben. Die Zeit, in der Dylan seine Mitmenschen als Sünder verdammt und mit der Hölle drohte, begann erst 1979.

Die abfolgenden Szenen wirken zirkulär und drücken, ebenso wie die sich wiederholenden Andeutungen von Bedrohung und Untergang, Hoffnungslosigkeit aus.

Heinrich Detering stellte die These auf, dass einzig die von Dylan in anderen Songs verehrten Outlaws der Katastrophe entrinnen.²⁰⁴ Er übersieht dabei, dass der Dichter keinen Unterschied zwischen den Figuren macht, keine davon hervorhebt oder wirklich als Outlaw markiert. Hier werden Gut und Böse, Helden und Diebe unterschiedslos über einen Kamm geschert. Dass Kain und Abel, sowie der Glöckner von Notre Dame, keinen Regen kommen sehen, heißt nicht, dass sie keinen zu fürchten haben, sondern drückt vielmehr Naivität und Blindheit aus.

Kommen wir zur Definition von „Desolation Row“. Dabei handelt es sich um den Ort, von dem aus der Sänger dem bunten Treiben zuschaut (erste Strophe). Bezeichnend für einen Ortsnamen ist die Großschreibung des

²⁰⁰ Dylan 1985, S. 206

²⁰¹ Vgl. Gray, Michael: Song And Dance Man. The Art Of Bob Dylan, Sphere Books, London, 1973, S.

185

²⁰² Vgl. Brant, Sebastian: Das Narrenschiff, Philipp Reclam jun. GmbH, Stuttgart, 1964

²⁰³ Dylan 1985, S. 205

²⁰⁴ Vgl. Detering 2007, S. 73

Wortes in der Printausgabe von Dylans „Lyrics“. Es heißt in jeder Strophe „Desolation Row“ statt „desolation row“.

In der dritten Strophe schaut Ophelia in „Desolation Row“:

*And though her eyes are fixed upon
Noah's great rainbow
She spends her time peeking
Into Desolation Row*²⁰⁵

Noahs Regenbogen ist das Hoffnungszeichen nach der Apokalypse, nach dem Regen. Doch auch dieses Symbol bietet keine Hoffnung auf ein Entrinnen. Die Strophe endet mit dem Blick nach „desolation row“.

In der achten Strophe ist „Desolation row“, wie am Anfang, der Beobachtungspunkt, von dem aus man dem Szenario zuschaut:

[...]
*If you lean your head out far enough
From Desolation Row*²⁰⁶

Gleichzeitig ist es aber der Ort, wo sich der ganze „carnival“ abspielt (dritte Strophe). Noch interessanter wird es in der zehnten Strophe. Es lohnt sich, diesen Teil komplett zu zitieren:

*Now at midnight all the agents
And the superhuman crew
Come out and round up everyone
That knows more than they do
Then they bring them to the factory
Where the heart-attack machine
Is strapped across their shoulders
And then the kerosene
Is brought down from the castles
By insurance men who go
Check to see that nobody is escaping
To Desolation Row*²⁰⁷

Hier ist von Repression und Zensur die Rede. Die „midnight agents“, „superhuman crew“ und „insurance men“ wirken wie eine Art Geheimpolizei eines totalitären Systems. Menschen, die mehr als sie wissen, werden in Fabriken geschleppt und bekommen Herzinfarktmaschinen umgeschnallt. Das Kerosin deutet die bevorstehende Verbrennung der Delinquenten an. Diese Organisationen wollen verhindern, dass jemand nach Desolation Row

²⁰⁵ Dylan 1985, S. 205

²⁰⁶ Ebd.

²⁰⁷ Dylan 1985, S. 206

flieht. Hier horcht der Hörer auf: Befinden wir uns nicht bereits in Desolation Row? Ist Desolation Row nicht der Ort, von dem man flieht?

Auf der Suche nach der Identität des Ortes Desolation Row hilft ein Blick ins Wörterbuch nicht weiter. Man kann es schlecht mit „Vernichtungskette“ oder „Verheerungsreihe“ übersetzen. Nur in einem Zusammenhang bezeichnet das Wort „row“ einen Ort: „Death row“, den Todestrakt in einem Gefängnis.²⁰⁸ Die Insassen sind die zum Tode Verurteilten. Ähnlich sind die Personen in Desolation Row zur kommenden Katastrophe („desolation“) verurteilt, da es kein Entrinnen gibt und ihre Lage hoffnungslos ist.

Denn in diesem Lied herrscht eine Einheit des Ortes, trotz vordergründiger Trennungen. Es gibt kein Innen und Außen, kein Innerhalb und Außerhalb von Desolation Row. Darin liegt die grausame Ironie des Textes. Der Sänger steht zwar über dem Treiben und beschreibt es scheinbar von außen, befindet sich aber dennoch in Desolation Row, dem Ort des düsteren „carnival“, und ist mit allen Beteiligten zusammen verurteilt. Ophelia schaut nach Desolation Row und merkt nicht, dass sie sich schon dort befindet. Noch ironischer mutet es an, dass Desolation Row in der zehnten Strophe als Rettungsort genannt wird. Es gibt kein deutlicheres Zeichen von Hoffnungslosigkeit, als wenn der mutmaßliche Ort der Rettung sich als derselbe herausstellt, vor dem man fliehen muss.

Doch Desolation Row ist nicht nur der dem Untergang geweihte Ort, das Narrenschiff. Gleichzeitig ist es die Erkenntnis der drohenden Katastrophe. Die Schergen des repressiven Systems in Strophe 10 können als eine Art Gedankenpolizei gedeutet werden. Schließlich verschleppen sie jeden, der mehr weiß als sie. Und dieses Wissen ist die Kenntnis von Desolation Row, das Wissen um ihrer aller Schicksal.

In der letzten Strophe schreibt der Sänger einen Brief:

*All these people that you mention
Yes, I know them, they're quite lame
I had to rearrange their faces
And give them all another name²⁰⁹*

Die Zeilen machen den vorher nur angedeuteten Zusammenhang mit der Gesellschaft deutlich. Die grotesken Narren des „carnival“ in Desolation Row sind reale Personen, von denen der Sänger wenig hält („quite lame“). Er hat lediglich ihre Gesichter verändert und ihnen andere Namen gegeben, sie ins Groteske abstrahiert.

*Don't send me no more letters no
Not unless you mail them
From Desolation Row²¹⁰*

Obwohl es am Anfang der Strophe so wirkt, befinden wir uns nicht außerhalb des ganzen Spektakels. Der Sänger will keine weiteren Briefe empfangen, wenn sie nicht von Desolation Row aus gesendet werden. Hier tritt die doppelte Bedeutung von Desolation Row als „state of mind“ noch einmal zu Tage. Für jegliche weitere Kommunikation wird die Grundüberzeugung vom kommenden Untergang vorausgesetzt. Der Sänger hört nur

²⁰⁸ Vgl. Oxford 2005
²⁰⁹ Dylan 1985, S. 206
²¹⁰ Ebd.

auf die Menschen, die zugeben, dass sie sich, ebenso wie er, in Desolation Row befinden. Auf einer Metaebene richtet sich Dylan hier an sein Publikum.

Diese Interpretation macht das scheinbar bunte Spektakel von „Desolation Row“ zu einer von Dylans pessimistischsten und düstersten Visionen.

3.5 Protestlieder

„Oh, come on! These are all protest songs!“, verteidigt sich Dylan bei einem seiner England-Konzerte im Mai 1966, als das Publikum ihn ausbuht und pfeift²¹¹. Der Kommentar klingt spöttisch, nachdem Dylan zur zweiten Konzerthälfte die Band auf die Bühne gebracht und einige schnelle, laute Rocksongs gespielt hat. Unter Protestliedern verstand das Publikum etwas anderes: Lieder mit Akustikgitarre und relativ einfachem Text mit deutlicher Botschaft.

Diese Botschaft ist es aber, die ein Protestlied ausmacht, nicht die Art, in der sie präsentiert wird. Ich bin der Ansicht, dass auch Dylans Texte von 1965 und 1966 derartige Botschaften enthalten und bei näherer Betrachtung als Protestlieder verstanden werden können. Dylans Kommentar ist natürlich eine Übertreibung. Es sind sicher nicht alle neuen Songs Protestlieder, aber auch die frühen Alben bestehen nicht ausschließlich daraus, sondern enthalten auch völlig unkritische, unpolitische und persönliche Stücke.

„Visions Of Johanna“ habe ich als Ausdruck von Dylans persönlichen Ängsten interpretiert, „Desolation Row“ hingegen als Gesellschaftskritik, die allerdings sehr allgemein und daher unspezifisch ist. Deshalb fehlt der Protestcharakter, weil es keine direkte Sache gibt, gegen die sich die Kritik richtet. Dylans Kritik ist allgemeiner geworden. Wie bereits erwähnt, wandelten sich seine Ansichten von der Ablehnung einer spezifischen Politik und Ideologie zur allgemeinen Ablehnung der Politik und des Establishments.

„Maggie’s Farm“, Dylans erster Song beim Newport Folk Festival 1965, markiert den Beginn der Proteste gegen seine neue, elektrische Musik und ist ironischerweise der deutlichste Protestsong aus dieser Zeit, da er auf surrealistische Bilder verzichtet. Hier wird die Kritik nicht allgemein gehalten, sondern ist meiner Ansicht nach gezielt auf verschiedene Bereiche differenziert, die zum feindlichen übermächtigen Establishment gehören.

Bereits der Beginn, der gleichzeitig den Refrain darstellt, ist ein Protest an sich, eine Verweigerung einer Rolle in der Gesellschaft, die von oben diktiert wird:

I ain't gonna work on Maggie's farm no more.

*No, I ain't gonna work on Maggie's farm no more.*²¹²

Der Sänger hat ein großes Potential, wird aber (von Maggie) klein gehalten und zu niederer Arbeit gezwungen.

I got a head full of ideas

That are drivin' me insane.

*It's a shame the way she makes me scrub the floor.*²¹³

²¹¹ Royal Albert Hall, London, 1966. Der Kommentar ist nicht auf dem unvollständigen Bootleg zu hören. Dafür ist er auf „No Direction Home“ enthalten.

²¹² Dylan 1985, S. 166

In der zweiten Strophe geht es um Maggies Bruder, der den Lohn des Sängers bestimmt, ihn bezahlt und gleichzeitig willkürliche Abzüge macht.

*Well, he hands you a nickel,
He hands you a dime,
He asks you with a grin
If you're havin' a good time,
Then he fines you every time you slam the door.*²¹⁴

Den Bruder sehe ich als Vertreter der Wirtschaft, beziehungsweise des Establishments, das die Wirtschaft kontrolliert.

Maggies Vater in der nächsten Strophe steht für die Staatsgewalt. Durch das Schlafzimmerfenster aus Ziegelsteinen repräsentiert er Unantastbarkeit und durch die Nationalgarde physische Macht. Er kann es sich erlauben, willkürlich und grausam mit seinen Untergebenen umzugehen, da er die Gesetze macht:

*Well, he puts his cigar
Out in your face just for kicks.
His bedroom window
It is made out of bricks.
The National Guard stands around his door.*²¹⁵

Maggies Mutter steht möglicherweise für die Presse. Sie erzählt all ihren Dienern vom Menschen, Gott und dem Gesetz. Gleichzeitig manipuliert sie die Realität und gibt ein völlig falsches Alter an:

*Well, she talks to all the servants
About man and God and law.
[...]
She's sixty-eight, but she says she's twenty-four.*²¹⁶

Maggie wird mit keinen eigenen Attributen versehen. Sie und ihre Farm sind die Repräsentation des gesamten Establishments, das der Unterdrückung und Gleichmachung dient und die Individualität bedroht. In der letzten Strophe, dem Höhepunkt des Liedes, heißt es:

*Well, I try my best
To be just like I am,*

²¹³ Ebd.
²¹⁴ Ebd.
²¹⁵ Ebd.
²¹⁶ Ebd.

*But everybody wants you
To be just like them.*²¹⁷

Der Sänger hält aber bis zum Schluss an seiner Rollenverweigerung und seinem Protest fest. Es ist erstaunlich, dass dieses vergleichsweise sehr simple Lied nie als Protestlied gewürdigt und mit Dylans früheren Protestliedern in Verbindung gebracht wurde. Stattdessen blieb die Polemik gegen die angeblich unpolitischen elektrischen Songs. Allerdings bietet „Maggie’s Farm“ meiner Interpretation nach erstmals eine Definition des oft kritisierten, aber schwammig definierten Establishments: Wirtschaft, Politik und Presse.

Auch die surrealistischen, schwierigen Texte enthalten Elemente des Protests gegen die Gesellschaft, die Politik und das Establishment. „Subterranean Homesick Blues“ wurde von den meisten als willkürliche Aneinanderreihung von Bildern betrachtet. Vielleicht ist es kein Zufall, dass zwei der dem Hörer stakkatohaft an den Kopf geworfenen Zeilen von angezapften Telefonen und einer gewissen Maggie handeln.²¹⁸ Mehrere Zeilen werben für selbstständiges freies Denken. Die militante linke Gruppierung „Weathermen“ benannte sich bezeichnenderweise nach einem Zitat aus diesem Lied:

*You don't need a weather man
To know which way the wind blows*²¹⁹

Man soll keiner Autorität gehorchen, sondern sich selber umschauen und aus dem Gesehenen eigene Schlüsse ziehen. Für die Zeichen, die man beachten soll, stehen die Parkuhren:

*Don't follow leaders
Watch the parkin' meters*²²⁰

Außerdem bietet „Subterranean Homesick Blues“ eine interessante Topographie der Gesellschaft. Es beginnt mit

*Johnny's in the basement
Mixing up the medicine
I'm on the pavement
Thinking about the government*²²¹

Johnny, der die Medizin zusammenmischt, steht für einen Drogenkonsumenten und in weiterem Sinne für ein unmündiges Mitglied der Gesellschaft, das aufgrund des Rausches nicht zu selbstständigem Denken fähig ist. Deshalb ist er in Dylans Topographie unten, im Keller. Der Sänger hingegen ist auf dem Gehsteig, also in der Mitte zwischen oben und unten. Er ist ein kritischer, mündiger Bürger, der sich Gedanken über die Regierung macht. Diese, als Teil des Establishments, steht wahrscheinlich noch weiter oben über ihm.

²¹⁷ Ebd.
²¹⁸ Vgl. Dylan 1985, S. 164
²¹⁹ Dylan 1985, S. 164
²²⁰ Ebd.
²²¹ Ebd.

Die wiederholten Aufforderungen zu Kritik und selbstständigem Denken sollen den Weg heraus aus dem Keller und auf die Stufe des Sängers, die Stufe der Mündigkeit führen, auf der man sich nicht mehr von oben kontrollieren lässt. Das „unterirdische Heimweh“ im Titel lässt sich auf die Menschen beziehen, die vom Establishment in ihre passive, unmündige Rolle hineingedrängt (in den Keller gesteckt) wurden. Das Optimistische an dem Song ist, dass diesen Menschen ein Heimweh nach oben unterstellt wird. Was ihnen dazu fehlt, ist ein Weg an die Oberfläche, und diesen weist ihnen der Sänger durch die Botschaften des Liedes.

„It’s Alright, Ma (I’m Only Bleeding)“ vom selben Album „Bringing It All Back Home“ ist laut Shelton der „ultimative Protestsong“, der viele soziale Mythen dekonstruiert.²²²

In der Tat handelt es sich um eine allgemeine Reflexion, einen Rundumschlag gegen sämtliche soziale Übel, die düsteren Gedanken eines jungen Mannes, der zwischendurch immer wieder seine Mutter beruhigt, sich nicht zu sorgen („it’s alright, ma.“).

*Darkness at the break of noon
Shadows even the silver spoon
The handmade blade, the child's balloon
Eclipses both the sun and moon
To understand you know too soon
There is no sense in trying.*²²³

Die erste Strophe wirkt wieder wie eine apokalyptische Ankündigung: Dunkelheit zum Sonnenaufgang, eine Sonnen- und Mondfinsternis zugleich, verursacht durch Gewalt („handmade blade“) und Spiel („the child’s balloon“).

Dylan singt den sehr langen Text sehr schnell, scheinbar ohne Luft zu holen. Es geht unter anderem um Propaganda („Propaganda, all is phony.“), den Ausverkauf der Werte („not much / Is really sacred.“), korrupte Politik („even the president of the United States / Sometimes must have / To stand naked.“) und Kapitalismus („money doesn’t talk, it swears“).²²⁴

Die Perspektive ist pessimistisch. Der junge Mann sieht keinen Ausweg aus der von den „Masters“²²⁵ diktierten Welt.²²⁶

*Although the masters make the rules
For the wise men and the fools
I got nothing, Ma, to live up to.*²²⁷

Stilistisch wechseln sehr einfach verständliche, simpel formulierte Kritiken mit sinistren surrealistischen Bildern.

²²² Vgl. Shelton 1986, S. 276

²²³ Dylan 1985, S. 176

²²⁴ Vgl. Dylan 1985, S. 176 ff.

²²⁵ Möglicherweise handelt es sich hier um eine Anspielung auf „Masters Of War“. In diesem Fall würde „Masters“ eine Bedeutungsweiterung vom „militärisch-industriellen Komplex“ zum gesamten Establishment bedeuten.

²²⁶ Vgl. Dylan 1985, S. 176 ff.

²²⁷ Dylan 1985, S. 177

*Advertising signs that con you
Into thinking you're the one
That can do what's never been done
That can win what's never been won*²²⁸

Man vergleiche diese einfachen Zeilen über Werbung und Propaganda, an denen es nicht viel zu deuten gibt, mit dem folgenden Bild:

*While one who sings with his tongue on fire
Gargles in the rat race choir
Bent out of shape from society's pliers
Cares not to come up any higher
But rather get you down in the hole
That he's in.*²²⁹

Das Mitglied der breiten Masse, verbogen von den Zangen der Gesellschaft, singt im Rattenchor, hat keine Ambitionen aufzusteigen und zieht andere mit hinein in sein Loch. Dieses Loch ist die pessimistische Variante des Kellers aus „Subterranean Homesick Blues“, denn aus ihm gibt es keinen Aufstieg.

Am Ende fürchtet der junge Mann, seine systemkritischen Gedanken vor jemand anderem als seiner Mutter auszusprechen. Er ist eingeschüchtert und hat deshalb keinerlei Ambitionen, die schlechten Zustände zu ändern. Die letzten Worte an die Mutter wirken zynisch: Sorge dich nicht. Es ist schließlich nur das Leben und nichts weiter.

*And if my thought-dreams could be seen
They'd probably put my head in a guillotine
But it's alright, Ma, it's life, and life only.*²³⁰

Die vorliegenden Analysen zu den Songs von 1965 und 1966 im Vergleich zu den frühen politischen Liedern sollen zweierlei beweisen.

Dylans Stil hat sich stark verändert. Seine neueren Texte sind dreidimensional statt eindimensional. Sie sind mehrdeutig und erschweren eine kohärente Interpretation, da selbst die grundlegenden Fragen nach Personen und Ort schwer zu klären sind. Meine Interpretationen sollen aber zeigen, dass es sich noch immer um sehr kritische Lieder mit zum Teil sehr deutlichem Protestcharakter handelt. Nur ist dieser Protest allgemeiner geworden und beschränkt sich nicht mehr nur auf Rassismus und Krieg, sondern greift verschiedene Bestandteile der Gesellschaft, im Besonderen das in meiner Interpretation zu „Maggie's Farm“ definierte Establishment, an. Somit ist der Vorwurf, Dylan sei unpolitisch geworden und habe aufgehört zu protestieren, unberechtigt. An

²²⁸

Ebd.

²²⁹

Dylan 1985, S. 178

²³⁰

Ebd.

seinen Grundüberzeugungen und kritischen Sichtweise hat sich nichts geändert. Die Texte schwanken nach wie vor zwischen Wut und Resignation.

Der Vorwurf, unpolitisch geworden zu sein, leitet sich aus der schweren Verständlichkeit aufgrund der Komplexität der Songs ab. Nur sehr einfach aufgebaute und verständliche Stücke wie „Blowin’ In The Wind“ oder „Masters Of War“ eignen sich als Hymnen, da man ihre Grundaussage beim ersten Hören versteht und es leider damals wie heute so ist, dass die meisten Menschen sich mit Liedtexten nur sehr oberflächlich auseinandersetzen. Selbst einfachere allegorische Darstellungen werden nicht hinterfragt. Ein Großteil der Hörer ist wohl nach wie vor der Ansicht, dass es in „Maggie’s Farm“ wirklich nur um jemanden geht, der nicht mehr auf der Farm einer gewissen Maggie arbeiten möchte, da ihre Familie ihn schlecht behandelt.

Dylan hat seinen Protest allgemeiner gestaltet und stilistisch auf eine höhere Ebene befördert, was ihn zum einen erweitert, zum anderen aber auch viel von seiner Wirkung nimmt.

4. Fazit zur äußeren Ebene und Ausblick

Die vorliegende Magisterarbeit ist der erste Teil eines größeren wissenschaftlichen Projekts über Bob Dylans Wandel auf künstlerischer (der inneren) Ebene und dem damit verbundenen Wandel seines Mythos, seines Öffentlichkeitsbildes, der äußeren Ebene.

Dylans hier untersuchter Wechsel zur elektrischen Musik und von den eindimensionalen zu dreidimensionalen Texten ist nur einer seiner zahlreichen Wandel und es war nicht das einzige Mal, dass er als Verräter beschimpft wurde.

Wenn man Dylans Mythos (= Verklärung) betrachtet, ist es erstaunlich, dass dieser nach den elektrischen Konzerten 1965 und 1966 keinen Schaden nahm, sondern ganz im Gegenteil, noch verstärkt wurde. Ende der 60er und Anfang der 70er Jahre wurde Dylan von verschiedenen politischen Organisationen, sowie alten Mitstreitern, als Führungsfigur im Antikriegsprotest beansprucht. Joan Baez beispielsweise forderte ihn in ihrem Lied „To Bobby“ dazu auf, seine Rolle als Protestführer und die damit verbundene Verantwortung für seine Generation zu akzeptieren.²³¹ Es schien, als wäre sein „Verrat“ nie geschehen.

Dylan wäre nicht Dylan, wenn er diese Rolle nicht weiterhin konsequent verweigert hätte. Dies tat er vor allem auf künstlerischer Ebene und produzierte bewusst Alben, um seine Kritiker abzuschrecken, gleichzeitig aber auch sehr persönliche Musik in ganz anderem Stil und Meisterwerke wie „John Wesley Harding“. Ebenso oft veränderte er sein Auftreten und seine Konzerte von den Maskenspielen auf der Rolling Thunder Revue Tour 1975 über die „Las-Vegas-Show“ 1978 bis hin zur jahrelangen Weigerung, bei Konzerten Gitarre zu spielen (2003 bis 2007). Diese konstanten Wechsel bieten jede Menge Material für weitere Untersuchungen.

1978 hatte Dylan ein Erweckungserlebnis²³², konvertierte zur kalifornischen Sekte der Wiedergeborenen Christen, spielte jahrelang nur seine neuen Gospellieder und weigerte sich, seine alten Stücke aufzuführen. Dadurch „verriet“ er die Fans, die er durch die Rockmusik gewonnen hatte und wenige Jahre später enttäuschte er auch die Christen durch das Album „Infidels“ („Ungläubige“), das wieder nur weltliche Musik enthielt. Auch diese Phase ist auf der inneren Ebene hochbrisant. Ich bin der Meinung, dass sich der Wandel zur christlichen Musik auf textlicher Ebene lange Zeit angekündigt hat und gewissermaßen überfällig war. Ebenso ist innerhalb der drei christlichen Alben „Slow Train Coming“, „Saved“ und „Shot Of Love“ ein weiterer Wandel, wieder zum Weltlichen hin, chronologisch ersichtlich.

Auch wenn Dylans Öffentlichkeitsbild sich ständig wandelte und polarisierte, bleibt die Komponente der Verklärung nicht nur konstant, sondern scheint ständig zu wachsen und sich in alle Rezipientenbereiche hinein zu erstrecken.

Besonders erstaunlich ist dies in der Wissenschaft. Hochgeachtete Literaturwissenschaftler, die „Chefdylanologen“, fallen trotz kritischer und brillanter Analysen immer wieder auf den Mythos herein und vernachlässigen stellenweise die wissenschaftliche Logik. Ein deutliches Zeichen von Verklärung ist nämlich die Überinterpretation, die Tendenz, alles, was das Objekt der Verehrung irgendwie ausdrückt, auf die Goldwaage zu legen. Bei Dylan bezieht sich diese Überinterpretation auf seine Identität. Seit Jahrzehnten ist man auf der Suche nach dem wahren Dylan. So liest man in der wissenschaftlichen Literatur massenhaft Verweise auf unwichtige Kommentare oder Witze von Dylan, die direkt in Bezug auf seine Identität analysiert werden.

²³¹ Vgl. CD: Baez, Joan: Come From The Shadows, A&M, 1972

²³² Vgl. Shelton 1986, S.

Beispielsweise „I'm glad I'm not me“²³³, ein offensichtlicher Witz nach der Lektüre eines negativen Zeitungsartikels, der von jedem Künstler hätte stammen können. Bei Dylan wird allerdings sofort gedeutet, dass er nicht er sei, sondern eine Kunstfigur.²³⁴

Selbst bei Stephen Scobie lesen wir zum Teil an den Haaren herbeigezogene Interpretationen. Scobie übersetzt Dylans Geburtsnamen „Zimmerman“ ins Englische: „carpenter“. Dann analysiert er den uralten Folksong „The House Carpenter“²³⁵, den Dylan nicht (!) geschrieben, sondern lediglich, wie hunderte andere Folksongs auch, gesungen hat, in Hinblick auf seine Identität. Schließlich geht er so weit, „Zimmer“ mit „room“ zu übersetzen und nachzuzählen, wie oft dieses Wort in Dylans Songs vorkommt, scheinbar auf der Suche nach dem „wahren“ Dylan.²³⁶

Heinrich Detering nimmt die Zeile „no one sees my face and lives“ aus „I & I“ und vergleicht Dylans geheime Identität mit dem Angesicht Gottes.²³⁷ Dabei handelt es sich bei „I & I“ laut Dylan lediglich um einen „Caribbean song“.²³⁸

Dies sind nur zwei von Dutzenden, wie ich finde, haarsträubenden Interpretationsbeispielen, bei denen der Mythos in der Wissenschaft die Logik verdrängt und teilweise zu absurden Ergebnissen führt.

Dahinter steckt die Grundannahme, dass Dylan ein geheimnisvolles übernatürliches Wesen ist, ein Gestaltwandler²³⁹, dessen wahres Gesicht hinter verschiedenen Masken versteckt ist.

Im Film „I'm Not There“ unterstützt Todd Haynes die These, dass es unmöglich sei, ein eindimensionales, einheitliches Bild von Dylan als Person zu schaffen.²⁴⁰ Stattdessen lässt er sechs verschiedene Schauspieler auftreten, filmt in verschiedenen Farben und Stilen mit verschiedenen Kameratechniken. Dieser Film versucht, Dylan über seine verschiedenen Mythen (= Öffentlichkeitsbilder) zu erschließen und bietet hochinteressantes Material für weitere Analysen der äußeren Ebene.

Ich teile die These von den verschiedenen Dylans nicht und sehe in der Trennung zwischen beispielsweise dem „Folksänger Dylan“, dem „elektrischen Dylan“, dem „christlichen Dylan“ oder dem „Dylan der 80er“ einen Interpretationsfehler mit der Tendenz zur Vereinfachung. Alle verschiedenen Ausdrucksformen und Auftretensweisen sind nämlich Ausdruck desselben, wenn auch extrem vielschichtigen und komplexen Künstlers. Wenn es verschiedene Dylans gibt, so existieren sie nebeneinander. Es gilt, diese verschiedenen Formen kohärent zu interpretieren, aufeinander zu beziehen und Entwicklungen auf innerer und äußerer Ebene zu beschreiben, ohne der Versuchung der Verklärung zu verfallen. Dies ist das Programm der weiteren Untersuchungen. Ich schließe mit einem Zitat von Dylans Wegbegleiter Richard Farina als Antwort auf die Frage, warum Dylan vielen so rätselhaft und geheimnisvoll erscheine:

*Paradoxically, because he's the real thing. What he says and what he does are the same thing. His expression is precisely what he is. Probably because he is so blank, so open.*²⁴¹

²³³ Vgl. Shelton 1986, S. 305

²³⁴ Vgl. Detering 2007, S. 7

²³⁵ CD: The Bootleg Series 1-3, Columbia, 2002

²³⁶ Vgl. Scobie 2004, S. 44 ff.

²³⁷ Vgl. Detering 2007, S. 9

²³⁸ Vgl. Younger Than That Now, S. 274

²³⁹ Vgl. Detering 2007, S. 10

²⁴⁰ Vgl. Nord, Cristina: „Das Gewicht des Lebens“. Interview mit Todd Haynes. In: die tageszeitung, 28.02.2008

²⁴¹ Shelton 1986, S. 327

Heißt es nicht auch in "Ballad Of A Thin Man", in dem Dylan sich über die Ignoranz der Presse lustig macht, "You see somebody naked / And you say, 'Who is that man?'"²⁴²?

Im Endeffekt ist Bob Dylan weder ein Prophet, noch eine übernatürliche Figur oder ein Gestaltwandler. Er war von Anfang an nur eins: „plain D“, der pure Dylan.

²⁴² Dylan 1985, S. 198

5. Bibliographie

5.1 Bücher, Zeitungen und Zeitschriften

Die Bibel. Die Heilige Schrift, Verlag Brockhaus, Elberfeld, 1891

Brant, Sebastian: Das Narrenschiff, Philipp Reclam jun. GmbH, Stuttgart, 1964

Brinkley, Douglas: Bob Dylan - Das große Rolling-Stone-Interview. In: Rolling Stone, Ausgabe 176, Juni 2009, S. 36-43

Bünting, Dieter (Hrsg.): Deutsches Wörterbuch, Isis-Verlag, Chur/Schweiz, 1996

Büttner, Jean-Martin: Bob Dylans Verweigerungen als List und Tücke. In: Honneth, Axel u.a. (Hrsg.): Bob Dylan – Ein Kongress, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2007, S.251-271

Cash, Johnny: Cash - The Autobiography, Harper Paperbacks, New York, 1998

Cohen, Scott: "Don't Ask Me Nothin', I Might Just Tell You The Truth: Bob Dylan Revisited" in: Spin 1, Nr. 8, Dezember 1985, S. 36-40

Detering, Heinrich: Bob Dylan, Philipp Reclam jun. GmbH & Co., Stuttgart, 2007

Detering, Heinrich: Visionen von Johanna. In: Mössing, Ingrid u. Ette, Wolfgang (Hrsg.): Bob Dylan. 5 Songs, Kerber Art, 2009, S. 46-59

Dierks, Sonja: Dylans Stimme am Beispiel von „A Hard Rain’s A-Gonna Fall“. In: Honneth, Axel u.a. (Hrsg.): Bob Dylan – Ein Kongress, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2007, S. 143-159

Dylan, Bob: Chronicles Vol.1, Simon & Schuster, New York, 2004

Dylan, Bob: Lyrics 1962-1985, Alfred A. Knopf, New York, 1985

Dylan, Bob: Tarantula, The Macmillan Company, New York, 1971

Dylan, Bob: World Gone Wrong, Columbia, 1993 (CD-Booklet)

Gray, Michael: Song And Dance Man. The Art Of Bob Dylan, Sphere Books, London, 1973

Hinton, Brian: Bob Dylan – Album File & Complete Discography, Cassell Illustrated, London, 2006

Honneth, Axel u.a. (Hrsg.): Bob Dylan – Ein Kongress, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2007 (Einleitung der Herausgeber, S. 7-12)

Honneth, Axel: Verwicklungen von Freiheit. Bob Dylan und seine Zeit. In: Honneth, Axel u.a. (Hrsg.): Bob Dylan – Ein Kongress, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2007, S. 15-28

Neiman, Susan: Amerikanische Träume. In: Honneth, Axel u.a. (Hrsg.): Bob Dylan – Ein Kongress, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2007, S. 288-312

Nord, Cristina: „Das Gewicht des Lebens“. Interview mit Todd Haynes. In: die tageszeitung, 28.02.2008

Oxford Dictionary of English, Oxford University Press, Oxford, 2005

Santelli, Robert: The Bob Dylan Scrapbook 1956-1966, Simon & Schuster, New York, 2005

Sartre, Jean-Paul: Huis clos. Texte et documents, Klett Schulbuchverlag GmbH, 1981

Scherle, Fabian: Mythos Bob Dylan,
http://www.mythos-magazin.de/mythosforschung/fs_dylan.pdf [01.12.2008]

Scobie, Stephen: Alias Bob Dylan. Revisited, Red Deer Press, Calgary, 2004

Shelton, Robert: No Direction Home: The Life and Music of Bob Dylan, New English Library, London, 1986

Tepe, Peter u.a. (Hrsg.): Mythos No. 2 – Politische Mythen, Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg, 2006

Tepe, Peter: Mythos und Literatur. Aufbau einer literaturwissenschaftlichen Mythosforschung, Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg, 2001

Younger Than That Now – The Collected Interviews with Bob Dylan, Thunder's Mouth Press, New York, 2004

5.2 DVD-Filme

Bob Dylan – The Other Side Of The Mirror. Live At The Newport Folk Festival 1963-1965, Sony BMG Music Entertainment GmbH 2008

Bob Dylan World Tour 1966 - The Home Movies, in-akustik GmbH & Co.KG, 2006

Haynes, Todd: I'm Not There, Paramount Pictures, 2007

Live Aid 1985 (4 DVDs), Warner Music Group Germany, 2004

Pennebaker, P.A.: Eat The Document, 1966, nicht veröffentlichte Bootleg-DVD

(eine qualitativ schlechtere Version findet sich derzeit auf Youtube:

http://www.youtube.com/view_play_list?p=24552F19AE8026F9 [23.04.2009])

Pennebaker, D.A.: Don't Look Back, Sony BMG Music Entertainment GmbH, 1967

Scorsese, Martin: No Direction Home, Paramount Pictures, 2005

5.3 TV-Dokumentationen

3sat Kulturzeit extra: Das Bob-Dylan-Rätsel. Mann der Masken. Wer ist Bob Dylan? (Eduard Erne), gesendet am 12.05.2007

The Biography Channel: Bob Dylan, gesendet am 28.03.2009

5.4 Internetseiten

<http://abcnews.go.com/Politics/story?id=5014367&page=1> [23.04.2009]

<http://idioms.thefreedictionary.com/> [20.05.2009]

<http://www.amazon.com/gp/customer-reviews/discussions/start-thread.html?ie=UTF8&ASIN=B0000024VV&authorID=A2YARCE69AJTVB&store=yourstore&reviewID=R2BQF2B25T9IJZ&displayType=ReviewDetail> [11.09.2007]

<http://www.bobdylan.com/sites/www.bobdylan.com/themes/zen/dylan/pdf/conversation-6.pdf> [23.04.2009]

<http://www.bobdylan.com/#/songs/ballad-donald-white> [23.04.2009]

<http://www.bobdylan.com/songs/political-world> [23.04.2009]

<http://www.expectingrain.com/dok/who/t/tillemmet.html> [23.04.2009]

<http://www.guardian.co.uk/world/2005/oct/07/iraq.usa> [01.06.2009]

<http://www.radio.cz/en/article/35822> [11.09.2007]

http://www.rfimusique.com/musiqueen/articles/091/article_7923.asp [11.09.2007]

<http://www.spiegel.de/panorama/leute/0,1518,564177,00.html> [29.03.2009]

<http://www.songfacts.com/detail.php?id=1669> [23.04.2009]

http://www.thebards.net/music/lyrics/Patriot_Game.shtml [17.04.2009]

http://www.tnellen.com/cybereng/poetry/poems/lord_randall.html [20.04.2009]

<http://www.triskelle.eu/lyrics/mrsmcgrath.php?index=080.010.040.070> [17.04.2009]

<http://www.usatoday.com/life/music/2001-09-10-bob-dylan.htm#more> [29.03.2009]

http://www.wordinfo.info/words/index/info/view_unit/887 [20.05.2009]

5.5 Offizielle CD-Alben

Baez, Joan: Come From The Shadows, A&M, 1972

The Beatles: The Beatles' Second Album, Capitol, 1964

Bon Jovi: Have A Nice Day, Island/Mercury, 2005

The Dubliners: In Concert, Transatlantic, 1965

Dylan, Bob: Another Side Of Bob Dylan, Columbia, 1964

Dylan, Bob: Bob Dylan, Columbia, 1962

Dylan, Bob: Blonde On Blonde, Columbia, 1966

Dylan, Bob: Bringing It All Back Home, Columbia, 1965

Dylan, Bob: The Freewheelin' Bob Dylan, Columbia, 1963

Dylan, Bob: Highway 61 Revisited, Columbia, 1965

Dylan, Bob: The Bootleg Series 1-3. Columbia, 2002

Dylan, Bob: Live 1966: The Bootleg Series Vol. 4, The Royal Albert Hall Concert, Columbia 1998

Dylan, Bob: Live 1975: The Rolling Thunder Revue (The Bootleg Series Vol. 5), Columbia, 2002

Dylan, Bob: No Direction Home: The Bootleg Series Volume 7 (The Soundtrack), Columbia, 2005

Dylan, Bob: The Times They Are A-Changin', Columbia, 1963

Dylan, Bob: Unplugged, Columbia, 1995

Guthrie, Woody: Dust Bowl Ballads, Rounder, 1995 (Original von 1940)

Springsteen, Bruce: We Shall Overcome - The Seeger Sessions, Sony Music, 2006

5.6 Bootleg-CDs

Dylan, Bob: The Broadside Show & Sessions 1962-1963

Dylan, Bob: The Genuine Bootleg Series, 1995

Dylan, Bob: The Freewheelin' Bob Dylan Outtakes, 1962

Dylan, Bob: Lincoln Memorial, Washington, DC, 28.08.1963

Dylan, Bob: Royal Albert Hall, London, England, 27.05.1966

Dylan, Bob: Sydney Stadium, Sydney, Australia, 13.04.1966

Dylan, Bob: Ted Smith Coliseum, University of Mississippi, Oxford, MS, 15.10.1990

Dylan, Bob: Brixton Academy, London, 25.11.2003

Dylan, Bob: Philipshalle, Düsseldorf, 19.04.2007

Dylan, Bob: Zenith, München, 04.04.2009