

Andreas Päuser-Psotta/ Thomas Trompke (Kassel)

BOB DYLAN - REVISITED

"All I can do is be me."

"I'm not a poet. I'm a trapeze artist."

Joan Baez, Folk-Diva der 60er, parodiert ihn neidisch, Frank Zappa liebevoll (auf 'Sheik Yerbouti', "Flakes"). Den einen gilt er als politischer Prophet, den anderen - Alan Weberman hat aus Beweisnot sogar Dylans Hausmüll durchwühlt - als Verräter, der sich Big Business an die Brust geschmissen habe. Uns gilt er als jemand, der sich um stetige Weiterentwicklung bemüht, um nicht leblos zu versteinern: "He not busy being born is busy dying."(1) In einer Untersuchung zum Verhältnis von Text und Musik in Bob Dylans Songs der 60er Jahre haben wir uns durch vergleichende Analysen verschiedener Fassungen eines Songs bemüht, die herrschende Meinung zu widerlegen, daß Dylan nur als Dichter, nicht jedoch als Musiker künstlerisch ernstzunehmen sei.

In einer SOUNDS - Kolumne zu Beginn der 80er Jahre entwirft Diedrich Diedrichsen eine Typologie von Rockmusikhörern, ausgehend von Punk/New Wave und der These, daß die Generation der 68er alles tue,

"um das Lebensgefühl der ihr nachfolgenden Generation nicht zu Wort kommen zu lassen."(2)

Als letzte und fünfte Hörerkategorie, nach Schwitz- & Stampfrock, Westcoastnostalgikern, "Ideologen des guten (Jazz-)Handwerks" und den tiefsinnigen Bewunderern der Deutschrock-Szene, führt er die "hippen, resignierten Intellektuellen" auf:

"Die mögen vor allem gute Texte, Zynismus, Sensibilität, Leiden an der Existenz und Seriosität ... Sie schwören immer noch auf DYLAN, das sei eben ihre Generation. Sie mögen die jüdische Intelligenz eines Randy Newman, die Akkuratess eines Ry Cooder, die melancholische Sensibilität einer Joni Mitchell ... Sie hören fast nur Musik von Einzelnen; Bands und überhaupt Kollektivismen sind ihnen suspekt."(3)

Und Diedrich Diedrichsen zieht das Fazit, alle diese Rock-Ideologien bzw. Hörertypen dienten dem Stillstand, der Entrüstung über Neues. Hier irrt Diedrichsen, was die Musik Dylans betrifft: Stillstand war nie Dylans Sache; seine bekannte Abneigung gegen Wiederholungen, "definition and confinement" hat ihn vor den Versuchungen von Tranquilizer-Rock & Schleiflack-Sound bisher bewahrt, ihn einer Anekdote zufolge gar seinen ersten Job als Studiomusiker für Harry Belafonte gekostet, weil er sich weigerte, die Mundharmonika immer wieder auf gleiche Weise zu spielen.

Kurzum, "may you have a strong foundation when the winds of changes shift" ('Forever Young'): auf dieser festen Grundlage der frühen Jahre, in denen er Rock'n'Roll-, Folk- und Blues-Idiome studiert und daraus seine eigene bedeutende Songproduktion in den 60er Jahren entwickelt hatte, auf dieser musikalischen Basis gründet ein Werk von über 300 Songs, inzwischen veröffentlicht auf über 30 LPs, als "work in progress". Dylan hat, gerade bei den Live-Aufnahmen und Konzertmitschnitten wird dies deutlich, immer wieder neue Formen gesucht, sich eine Vielfalt musikalischer Stilmittel für neue Interpretationen seiner Songs erarbeitet und immer intensiv versucht, nicht den Sound der frühen Jahre und somit sich selbst als lebendes Denkmal vorzuführen, sondern - auf die Gefahr vergnatzter Fans hin - weiterzuexperimentieren, auf der Bühne und zunehmend auch im Studio.

Für unser Vorhaben wählten wir 12 Songs der 60er Jahre und verglichen verschiedene, zeitlich nacheinander entstandene Versionen mit den ursprünglich veröffentlichten 'Originalen', die Dylans Entwicklung vom Folk - und Protestsongbarden der frühen 60er zum surrealistischen Rockpoeten ab Mitte der 60er Jahre dokumentieren. Dabei galt unser Hauptinteresse der Wechselwirkung von Text und Musik, mithin auch etwaigen Bedeutungsverschiebungen und ihrem textlichen und/oder musikalischen Korrelat in den verschiedenen Versionen bzw. (Neu-)Interpretationen. War es gerechtfertigt, angesichts der bekannten Anleihen, die Dylan musikalisch in manchen seiner Songs bei populären Melodien oder Arrangements macht, von seinem "Desinteresse an der Ausarbeitung des Musikalischen"(4) zu sprechen? Reicht die immanente

Musikalität seiner mit Genuß rezipierbaren Lyrik, das Vorhandensein von Assonanzen, Binnen- und Endreimen, Versfuß, Strophen- und Refrainform schon aus, um aus dem klanglichen Reiz der bloßen Rezitation seiner Verse die Folgerung zu ziehen, die Musik habe "lediglich stützende, füllende und begleitende Funktion" im Verhältnis zur "Kraft des Wortes"?(5)

Der dylankundige Leser(Hörer) ahnt den rhetorischen Charakter der aufgeworfenen Fragen. Um es vorwegzunehmen: die 'Transportmittel-funktionsthese' kann mit einiger Plausibilität allenfalls für die Songs der frühen Folk-/Protestphase behauptet werden, die auch in späteren Versionen Melodieführung, Phrasierung und harmonisches Grundgerüst beibehielten. Aber selbst hier reicht das Spektrum, beispielsweise bei "Blowin' In The Wind", seinem vielleicht berühmtesten Song, von der künstlerisch glaubwürdig, weil sehr nuanciert und differenziert vorgetragenen "Freewheelin'"-Fassung (1963) bis zur schlägerhaft plärrenden, die Publikumserwartung parodierenden Countryrock-Version des 'Concert for Bangladesh' (1971).

Neben solchen, in ihrer Grundstruktur relativ konstant bleibenden Songs gibt es andere, auch aus der frühen Phase, die einem größeren Veränderungsprozeß unterlegen und in ihren verschiedenen Versionen jeweils andere Bedeutungsschichten akzentuieren. Zur erstgenannten Gruppe gehören z.B. "Rolling Stone" oder "It's Alright, Ma", zur letzteren "One Too Many Mornings", "The Times Are A-Changing" oder "Just Like A Woman". Die bloße Textaussage eines Songs kann dabei von der Aussage der Gesamtpformance erheblich abweichen, je nachdem, welche Bedeutungsschichten und Wirkungshorizonte Dylans Interpretation gerade aktualisieren will; Dylan hat selbst auf die Bedeutung der Live-Performance für das Verständnis seiner Songs hingewiesen: "My songs always sound a lot better in person than they do on the record."(6)

Will man dem Geheimnis des Dylanschen Gesangsstils auf die Schliche kommen, und Dylans Stimme ist wohl eine der facettenreichsten, wandlungsfähigsten und ausdrucksstärksten im Populärmusikgenre, so lohnt sich ein Blick auf autobiographische Prosa-äußerungen:

"An' I locked myself an' lost the key/an' let the symbols take their shape/an' form a foe for me to fight/to lash my tongue an' rebel against/an' spit at strong with vomit words"(...), was in Carl Weißners Übersetzung heißt:

"Und ich verkroch mich und machte alles dicht/ und wartete, daß die Symbole Gestalt annahmen/die Gestalt eines Feindes, den ich bekämpfen konnte/und beschimpfen und in die Enge treiben/ und angiften und ankotzen mit Worten."(7)

Es wäre ein Leichtes, hier noch Dutzende von Selbstäußerungen beizutragen, die Dylans bewußte ästhetische Reflexion auf seine musikalischen und sprachlichen Mittel zeigen; wir verzichten der Kürze halber darauf und heben nur zweierlei hervor:

- sein Gesangsstil verdankt Eindringlichkeit und Ausdrucksstärke zum einen dem im Zitat beschriebenen Gefühl der Isolation des Jugendlichen Robert A. Zimmerman auf dem Iron Range in Hibbing, Minnesota, einer durch Erzabbau verunstalteten, sozialökonomisch

ausgebluteten Gegend, die ihm als Quintessenz seiner Erfahrungen eine 'Ästhetik des Häßlichen' vertreten läßt;

- zum anderen kann der Einfluß der frühen Bekanntschaft mit der linken Liedermachertradition der Guthrie, Leadbelly und Cisco Houston sowie die sehr prägende, auch persönliche Bekanntschaft mit Bluesgrößen wie Mance Lipscomb, John Lee Hooker u.a. kaum überschätzt werden.

So verwundert es nicht, daß für Dylans Werk gilt, was Paul Oliver als ein Charakteristikum des Blues beschreibt:

"Song, speech and music are frequently one in the blues ... the piano, guitar, even harmonica is a complement to the voice."(8)

Oder, mit den Worten des 'Meisters', der stets einen gänzlich unakademischen Bildungsweg bevorzugte:

"Open your eyes and ears and you're influenced/ and there is nothing you can do about it."(9)

Immer insistiert Dylan auf der notwendigen Authentizität seiner Gefühle, im Gegensatz zur Rolle des politischen Propheten, in die er sich widerwillig gedrängt sieht. Er scheut auch öffentliche Eclats nicht wie den anläßlich der Verleihung des Tom Paine Award (eines Preises der Bürgerrechtsbewegung, um seine ketzerischen Ansichten darzutun); Journalisten fielen seinem Spott zum Opfer ("What do you want me to say?"), wenn sie ihn auf bestimmte, z.B.

politische Interpretationen seiner Songs festzunageln versuchten. In "Ballad Of A Thin Man" hat er mit der akademischen Herangehensweise des bemitleidenswerten Mr. Jones an das, was draußen in der Welt vorgeht, gründlich abgerechnet, doch verdankt sich sein Zynismus gesellschaftlichen Sachverhalten, nicht individueller Boshaftigkeit: "Twenty years of schooling, and they put you on a day shift ..." Dylan legt Wunden bloß, deckt auf, bietet aber keine Lebensphilosophie oder Weltanschauung als Lösung an.

Soweit zum Allgemeinen seiner Songproduktion; nun wollen wir uns dem Besonderen zuwenden.

1. "ONE TOO MANY MORNINGS" (1964)

'Tagelied' der im Januar 1964 erschienenen 'Protestsong'-LP "The Times Are A-Changing". Es ist eines von zwei sehr persönlich-intimen Liebesliedern auf Dylans dritter LP (das andere ist "Boots Of Spanish Leather"). Mit äußerst sparsamen Mitteln schafft Dylan in diesem "schwermütigen Rückblick auf eine in die Brüche gegangenen Beziehung" eine emotionale Atmosphäre der Einsamkeit und wehmütigen Rückerinnerung. In drei achtzeiligen Strophen, interpunktiert durch langsam anschwellende, die Melodie paraphrasierende Mundharmonikasoli, besingt er mit brüchiger Stimme die Situation der unwiderruflichen Trennung des Sprechers oder lyrischen Ichs von der Geliebten. Eine Schuldzuweisung an die Frau findet hier nicht statt. Das relativ kurze Lied (2:30) steht in C-Dur, der Ambitus der Melodie bewegt sich im Fünftonraum, das Tempo ist MM ♩ = 104 und die behutsam im fingerpicking-Stil gespielte Gitarre agiert klanglich gegenüber dem Gesang im Hintergrund. Deutlich sind die Baßöne c und g'herauszuhören, wobei der Dominantgrundton vorherrscht. Der musikalische Gestus des Songs ist verhalten, verinnerlicht, ruhig und doch intensiv, was auch durch eine relativ gleichbleibende Dynamik deutlich wird. Dylan spielt auch die Mundharmonika hier nicht wie sonst überwiegend bluesig, im cross-harp-Stil, sondern setzt sie als 'Klangteppich' ein. Insgesamt wirkt diese Fassung sehr 'introvertiert' und abgeklärt (Beispiel 1).

Down the street the dogs are barkin' And the day is a gettin' dark As the night comes in a fallin' The dogs'll lose their bark And the silent night will shatter from the streets inside my mind As I'm one too many mornings And a thousand miles behind

Kommen wir nun zur 1975 während der "Rolling Thunder Tour" durch die USA entstandenen Rockballaden - Version: sie wurde auf der Live-LP 'Hard Rain' 1976 veröffentlicht. Der Song ist um die Hälfte länger (3:51), hat eine veränderte und im Ambitus nun über eine Oktave reichende Melodie, erklingt in G-Dur und langsamer, MM = 54. Die Band besteht aus Schlagzeug, Orgel, E-Piano, Bass, E-Gitarren und einer bluesig gestrichenen Violine. Eine sehr wesentliche Veränderung erfährt die Harmonisierung, die neben den Kadenzdreiklängen jetzt Mollparallele, Gegenklang und eine Zwischendominante aufweist. Je zwei Verszeilen folgen dicht aufeinander, dazwischen steigert ein viertaktiger Instrumental-break auf der Dominante mit einer langsam im Sekundschrift abwärts geführten Baßmelodie die Spannung und Hörerwartung auf den zweiten Strophenteil. Die Funktion dieser Änderungen gegenüber der Folk-Version ist eine deutliche Dramatisierung der musikalisch-textlichen Wirkung und Aussage des Songs. Man könnte dies auch eine entsublimierte Fassung nennen: statt Trauer zu verinnerlichen, wird sie hier durch 'Herausbrüllen' verarbeitet. Dylans oft sprachgesänglich weggleitende Artikulation suggeriert einen Blues-Charakter dieser Fassung, wobei die den Blues (als emotionale Grundstimmung des Songs) betonenden Textaussagen ('crossroads' z.B. war ein berühmter Blues von Robert Johnson) hier stärker als in der ursprünglichen Version zur Geltung kommen (Beispiel 2).

Rolling Thunder Tour Version (1975) G-Dur d=54 [3.5]
 Down the streets the dogs are barkin' And the day is a gettin' dark As the night comes in a fallin' The dogs will lose their bark And the silent night will shatter from the sounds inside my mind As I am one too many mornings and a thousand miles behind.

2. "JUST LIKE A WOMAN" (1966) - Textanalyse

Eines der populärsten Stücke von 'Blonde On Blonde' ist "Just Like A Woman", laut Mathias R. Schmidt gar "eine der besten Aufnahmen der Rockphase" und "ein ebenso unvergänglicher Klassiker wie Like A Rolling Stone"(10). In diesem für Dylan typischen NON-LOVE-SONG weist er eine Frau aufgrund ihrer "weiblichen" Qualitäten zurück. Betsy Bowden:

"There is almost no precedent for Dylans nonlove songs, for songs that reject women because they are accepting sex - role stereotypes."(11)

Während üblicherweise in Songs die Zurückweisung einer Frau damit begründet wird, daß sie ihrer Frauenrolle bzw. den romantischen Vorstellungen männlicher Subjekte davon nicht entspreche, dreht Dylan im Refrain den Spieß um:

"She takes just like a woman, yes she does
 She makes love just like a woman, yes she does
 And she aches just like a woman
 But she breaks just like a little girl".(12)

Michael Gray ("Song and dance man. The art of Bob Dylan") merkt zum Refrain kritisch an:

"That is a non - statement. It doesn't describe an individual characteristic, it doesn't say anything fresh about a universal one, and yet it pretends to do both."(13)

Der Text des Songs sei relativ banal und zitiere nur Klischees. Betsy Bowden hingegen sieht ein bewußtes Einsetzen dieser Klischees durch Dylan:

"The title 'Just like a woman' incrementally repeated throughout the song, begins as cliché but acquires tangles of meaning in performance ... All these are simple words, everyday language. Dylan has a particular skill at receiving dead metaphors in the clichés of ordinary speech - with his singing voice, to some extent, but more notably in imagery even as it appears on the page."(14)

Der Songtext lebt von 'images', die sich auf verschiedenen Zeitebenen bewegen. Am Anfang steht das Bild des einsam im Regen stehenden Erzählers, an das sich kontrastierend das Bild von "Baby" anschließt. Dieser Kosenamen läßt auf eine vergangene oder gegenwärtige Beziehung schließen:

"Nobody feels any pain/ Tonight as I stand inside the rain/
Ev'rybody knows/ that Baby's got new clothes".

Schon "nobody" und "ev'rybody", die die entgegengesetzten Situationen von "I" und "Baby" beschreibenden, sind hier kontrastierend: ER, allein und durchnäßt - SIE, in Gesellschaft und neuen Kleidern.

Der Kritik des 'typisch Weiblichen' folgt die Entlarvung der "new clothes" als bloße Fassade, Schein, und das Bild der derangierten Frisur läßt vermuten, daß "Baby" eigentlich auch im Regen steht, allerdings in einem anderen als der Erzähler:

"But lately I see her ribbons and her bows
Have fallen from her curls"

Die zweite Strophe bringt eine weitere Frauengestalt ins Spiel, die der Erzähler in einem durchaus sexuellen Sinn gelegentlich 'sieht' bzw. trifft:

"Queen Mary, she's my friend/ Yes I believe I'll go see her again".

Schon geht's zurück zu "Baby":

"Nobody has to guess/ That Baby can't be blessed
Till she sees finally that she's like all the rest
With her fog, her amphetamine and her pearls ..." (Refrain).

Das äußere Erscheinungsbild "Baby's" korrespondiert hier mit der inneren Befindlichkeit: Die Fassade entpuppt sich als glänzend überschminkter Abgrund, durch Drogen aufrechterhalten; Baby steht im Nebel, hat also keinen Durchblick, doch das sieht der Erzähler als 'normal' an, denn so ist sie wie alle anderen, und "all the rest" schafft so eine Verbindung zum "ev'rybody" der ersten Strophe.

Dem Refrain folgt dann ein Zwischenteil, eine 'bridge', in der textlich von der Vergangenheit zur Gegenwart der Beziehung zwischen Erzähler und "Baby" gegangen wird:

"It was raining from the first/ And I was dying there of thirst/
So I came in here
And your long-time curse hurts/ But what's worse/ is this pain
in here/ Ain't it clear that ---".

Der Sprecher steht im Regen und dürstet nach der Frau, in wiederum durchaus sexueller Metaphorik. Er ist zur direkten Ansprache an 'Baby' übergegangen, die jetzt als veränderte Erzählperspektive bis zum Schluß beibehalten wird:

"I just can't fit/ Yes, I believe it's time for us to quit
When we meet again/ introduced as friends
Please don't let on that you knew me when
I was hungry and it was your world".

Dabei ist die sexuelle Konnotation des Verbs "knew" biblischen Ursprungs. Die letzte Strophenzeile erinnert mit "hungry" an den "thirst" des Zwischenteils und damit an die Situation des Sprechers, "aus purer Verzweiflung" die Beziehung zu der Frau ("baby") aufgenommen zu haben. Gleichzeitig evoziert sie eine Verbindung zum Songanfang: sowohl damals wie auch jetzt steht der Sprecher im Regen, aber jetzt erscheint es als seine bewußte

Entscheidung, denn er paßt nicht in "Baby's" Welt. Auch im abschließenden Refrain wird die Frau direkt angesprochen. Die Ablehnung wird durch das gegenüber dem vorigen "you take just like a woman" noch schärfere "you fake just like a woman" noch verstärkt.

Musikalische Analyse: Das bedauerliche Scheitern einer Beziehung

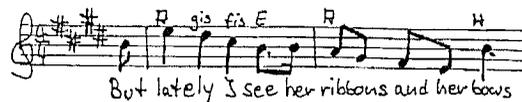
Die musikalische Phrasierung ist entsprechend dem Reimschema (A A B B B C) der drei sechszeiligen Strophen aufgebaut. Jeweils bilden die beiden A-Zeilen inhaltlich ein "image" und die ersten vier Takte der Strophe, die in zwei Phrasen unterteilt sind. Beide Phrasen (E-Dur) sind dabei von Kadenzbewegung bestimmt und stellen melodisch Abwärtsbewegungen dar, wobei die zweite eine verlängerte und um eine Quint nach oben versetzte Form des zweiten Teils der ersten Phrase darstellt. Das Tempo ist langsam (MM \checkmark = 76, Beispiel 3).



Die ersten beiden B-Zeilen sind musikalisch eng miteinander verknüpft, da im Gegensatz zu den A-Zeilen keine längere Pause zwischen ihnen existiert; gleichzeitig bekommen sie aber nur halb soviel Zeit, 2 Takte, eingeräumt (Beispiel 4).



Melodisch ist die Abwärtsbewegung von "feels any pain" übernommen, allerdings zum Schluß mit Quintsprung nach oben. Die Phrasen enden jetzt auf der Dominante, so daß kein ruhender Pol entsteht wie jeweils bei den A-Zeilen und der Hörer eine Weiterentwicklung erwartet. Die nächste B-Zeile wird auch sofort angeschlossen (Beispiel 5).

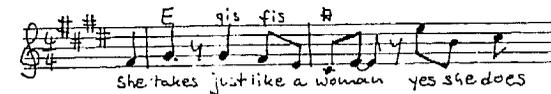


Der Erzähler räumt sich bei "lately I see", was gleichzeitig einen Binnenreim bildet, für jede Silbe eine Viertel, mit jeweiligem Akkordwechsel, ein. Die Melodik sinkt, wie bei der "tonight" Phrase, von der Oktave des Grundtons abwärts, und das "see" fällt auf die Tonika. Durch all das unterstreicht der Erzähler einerseits die Bedeutung von dem, was er zu guter Letzt erkannt hat, und demonstriert Sicherheit und Selbstbewußtsein (Beispiel 6).



Bei der die Strophe abschließenden C-Zeile wird erstmals die Tonikaparallele verwendet, bei der das "fallen" in der Melodie durch einen Quartsprung nach unten tonmalerisch dargestellt wird.

Der vierzeilige Refrain mit dem Reimschema D D D C wird an die Strophe direkt angeschlossen. Die D-Zeilen sind musikalisch gleich gestaltet (Beispiel 7).



Auf dem "woman" wird der tiefste Ton des Lieds erreicht. Der sich anschließende Oktavsprung, bei dem kritisch-bekräftigenden "yes she does", verdeutlicht, wie am Strophenanfang, wiederum die Empörung des Sprechers. Während in der Strophe zum Phrasenende meist die Dominante erreicht wurde, ist der Refrain von der Bewegung zur Subdominante zurück zur Tonika gegangen (Beispiel 8).



"In 1966, Dylan pauses before each 'girl', takes in enough breath to stretch the word across several musical beats ..." (15)

Durch die Abtrennung und den Grundton auf der Tonika kommt dem "girl" eine deutlich größere Gewichtung zu als der "woman", womit klar wird, daß hier das eigentliche Wesen von "Baby" aufgedeckt ist. Das Piano und die zwei Konzertgitarren arpeggieren die Harmonien in Vierteltriole; die Orgel intoniert im Hintergrund liegende Akkorde, das mit Besen gespielte Schlagzeug unterstützt den Trioletenrhythmus und betont die 2. und 4. Zählzeit. Der Bass hält jeweils die Grundtöne. Das gesamte Klangbild ist sehr weich, und Dylan paßt seinen Gesang dieser Grundstimmung an in einer für ihn eher untypischen, dem Rhythmus angeglichenen, teilnehmenden Artikulation. Die insgesamt ausgeglichene Dynamik erfährt lediglich im Zwischenteil (der 'bridge') eine Steigerung, die harmonisch mit

einer Modulation zur D der Tp korrespondiert und ihren Höhepunkt auf dem "I" der letzten Strophe erfährt. Am Ende des Stücks erfolgt eine Instrumentalstrophe mit Refrain (Mundharmonika - Solo), angepaßt an den weichen Gesamtklang. Insgesamt dominiert eine Atmosphäre der Trauer über die gescheiterte Beziehung mit "baby", die der Sprecher, wenn auch mitleidig, zurückweist.

Version 1974: Zynische Aggression

Dylan spielt (auf "Before the Flood") den Song jetzt solo, nur mit akustischer (Schlag-)Gitarrenbegleitung, in etwas schnellerem Tempo (MM = 80), das durch Verzicht auf die Triolenbegleitung noch schneller wirkt, und in G-Dur. Das Stück erscheint 'entdominantelt' durch Ersatz der D durch die Sp auf den beiden ersten B-Phrasen, wodurch die Stimmung des Stücks dunkler als in den 66er Version wird. Von der früheren Anteilnahme bleibt nichts über: Der Gitarrenklang ist härter, Dylans Stimme rauher, böser, oft zynisch; die dynamische Skala wird voll ausgenutzt; die von Dylans Gesang aufgebaute Spannung kulminiert in der Überleitung von der Bridge zur dritten Strophe: "...ain't it clear that I just d o n ' t fit" (früher: "... can't fit"). Dies bedeutet: Der Sprecher hat gar kein Interesse, sich den weiblichen Erwartungen "baby's" irgendwie anzupassen, d.h. die rücksichtslose Abweisung wird stärker betont. Durch die Höhertransposition um eine Terz erhält Dylans Stimme zusätzlich regelrecht schneidenden Charakter. Oft verdoppelt er Vokale und macht höhnische Abwärtsglissandi. Diese Schlußmelismen unterstreichen ("gihihir!") den Eindruck, daß Dylan hier Gift und Galle spuckt, ohne Trauer und Mitleid eine Ablehnung der Frau mit Verachtung und Bosheit exekutiert (16).

Anmerkungen

- 1 In: "It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding)"; Bob Dylan - Texte 1962 - 1985, Frankfurt 1988, S. 484 ff.
- 2 Diedrich Diedrichsen, Ideologien - Identitäten - Irrwege? In: SOUNDS No. 1/1980, Hamburg 1980, S. 8 f.
- 3 ebd.
- 4 Dörte Hartwich - Wiechell: Pop - Musik. Analysen und Interpretationen. Köln 1974, S. 199 f.
- 5 ebd.
- 6 Interview mit Jann Wenner, 1970.
- 7 In: Songtexte, a.a.O., S. 200 f.
- 8 Paul Oliver, zit. n. Michael Gray, Song & Dance Man. The Art of Bob Dylan. New York 1972, S. 40 f.
- 9 Songtexte, S. 180 ("My Life In A Stolen Moment").
- 10 Mathias R. Schmidt, Bob Dylan und die 60er Jahre. Frankfurt 1983, S. 141 f.
- 11 Betsy Bowden, Performed Literature. Words and Music by Bob Dylan. Bloomington 1982, S. 55.
- 12 Songtexte, S. 608 - 611.
- 13 Michael Gray, a.a.O., S. 196.
- 14 Betsy Bowden, a.a.O., S. 59.
- 15 ebd., S. 57.
- 16 Weitere Analysen in: Andreas Päuser-Psotta und Thomas Trompke, Untersuchungen zum Verhältnis von Text und Musik in Bob Dylans Songs der 60er Jahre - Vergleich verschiedener Interpretationen. Kassel 1988 (Examensarbeit, mschr.).